

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



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 բեկնածու Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԸ

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների ղեկավար  
Ա. Գ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

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

Հայաստանի ԳԱԱ  
Մ. Արեղյանի անվան  
գրականության ինստիտուտ

Աղաբարյան Ս. Ք.

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  
տեսակաները՝ ընդհանուր ընթացքներով, և առանձին ներկայացուցիչների ստեղ-  
ծագործությունը՝ դիմանկարային բնութագրական գծերով:

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

14 3272  
540084155

Ա 4603020000  
708(02)—93 80—89

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 մի վաստակ :

1944-ին, ավարտելով Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի եվրոպական լեզուների և գրականության բաժինը, Աղաբաբյանը աշխատանքի է անցնում սկզբում «Ավանգարդ» լրագրի, ապա «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի խմբագրությունում, միաժամանակ սովորում ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիայի ասպիրանտուրայում՝ հայոց խորհրդային գրականության պատմություն մասնագիտությամբ: Այդ համատեղ ընթացքով էլ ձևավորվում են նրա գրականագիտական-տեսական ըմբռնումները, գրական ճաշակը, հղկվում, 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 ուսումնառության 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 շահագանցության 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: Ծղբրիտ 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 թոռը», «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»<sup>1</sup>, — Զորյանը իր գրվածքների դեմոկրատական լիցքով հակադրվում էր բուրժուական հասարակությանը, այլև գրական խորթ ուղղություններին:

Այստեղից էլ գրողի հավատարմությունը կյանքի ճշմարտությանը, որը Ալ. Շիրվանզադեի խորհրդով նրա համար մշտապես բարձր է եղել «ամեն տեսակի գրական ուղղությունից»<sup>2</sup>: Սրանից էլ հետևում է նույնքան կարևոր այն եզրակացությունը, որ գրականագետը շարադրում է՝ վկայակոչելով հանգուցյալ իս. 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»<sup>3</sup>:

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 ծառայած 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. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Զ. Ծսայանի, Վ. Թոթովենցի ժառանգության նորովի մեկնությունը՝ իս. 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, տևականորեն ի և Տոլստոյի հումանիստական վեհ իդեալները դավանած, ապրած-վերապրած Զորյանի այդ և մյուս գործերը վերլուծելիս: Չէ՞ որ, ինչպես հետևում է վերը քաղված տողերից՝ մարդու պաշտպանությամբ «էգոիստական միջավայրից և սոցիալական շարիքի գրոհներից», — Աղաբաբյանը հիմնավորապես որսացել էր գրողի գեղարվեստական մեկնակետը և, սակայն, հասկանալի պատճառներով այդ գործերը վերլուծելիս ճշմարիտ մեկնակետը պետք է որ լռելյայն շրջվեր:

<sup>1</sup> Ս. Աղաբաբյան, Մտեփան Զորյան, 1955, Երևան, էջ 8:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 18:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 50:

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

Ամեն դեպքում հայ ժողովրդի նորագույն ժամանակների սոցիալ-տրնտեսական, հասարակական-քաղաքական ու հոգևոր իրական պատմությունը անհնար է շարադրել՝ շրջանցելով գրականությունը: Ավելին. առանց շափազանցության 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 շուրջ բորբոքվեց գաղափարական ինչ-ինչ մեղադրանքների մթնոլորտ: Հակառակ այդ ամենի՝ Աղաբաբյանը «Պապը» համարում է անվերապահ նվաճում, շեշտում «գեղարվեստական կերպարներ կերտելու գրողի մեծ վարպետությունն ու համարձակությունը»<sup>4</sup>:

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 շափածոյի վրա, և, թերևս, այդ էլ առիթ է տվել գերադրական 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 «Ծրիտասարդության սեմին» եռերգությամբ, 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 արդիականություն», իսկապես ասած, դժվար է գերազնահատել:

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

<sup>4</sup> 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 ներել<sup>5</sup>:

1937—1938 թթ. ժողովրդի աշխատավոր խավերի անմեղ զոհերից 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 գնահատությանը: 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 ևրիտասարդները:

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

Բնականաբար բազմապատկվում է և ուշադրությունը խորհրդային տարիների հայոց գրականության հանդեպ, նկատելիորեն աշխուժանում է գրաբնագրատությունը, 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. Սարյանի «Սովետահայ արդի պատմվածքը», Հ. Սալախյանի «Ծղիշե Զարենցը»,

<sup>5</sup> „Литературная газета“, 1957, 10 հունիսի:

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

Հոգևոր ընդհանուր վերընթացի 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՝ ԳԽ հրատարակությամբ:

Պատմության առաջին հատորը ստյագրվեց 1961-ին: Հատորում Աղաբաբյանին էին պատկանում «Մովսես Արագի», «Ստեփան Ջորյան», «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» բնաշխարհիկ գրականություն ունենալու պատգամը, Ալ. Մյասնիկյանի նույն բնույթի արծարծումները, ժամանակի ռուսական դրական խմբակցությունների ու ամսագրերի վկայակոչումներով՝ օբյեկտիվ քննությամբ վերագնահատվում են Չարենցի գլխավորած և մյուս խմբակցությունների զաղափարական դիրքերն ու հակամարտությունները՝ «Երեքի», «Ստանդարտի» և «Նոյեմբեր» միության ղեկավարացիներով ու ծրագրերով, առողջ ու խոտոր միտումներով: Նորարարական ու ավանդական (այլև ամուլ) թևերով, թեմատիկ արծարծումներով ու արժեքայնությամբ անհամեմատ լայնահայաց ելակետերից իմաստավորվում են պոեզիայի, արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման գլխավոր ուղղությունները՝ ամեն դեպքում հարցադրումների խմբավորածություններ ուղենշային բարձրարվեստ գործերի՝ Չարենցի պոեզիայի, արձակում՝ Ջորյանի ու Բակունցի ստեղծագործության, Չարենցի «Երկիր Նաիրի» և «Երևանի ուղղիչ տնից» երկերի, դրամատուրգիայում՝ Գ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» և Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգսնի խնամին» կատակերգությունների շուրջը: Այդ ընթացքով շոշափվում են նաև ժամանակաշրջանի գրապատմական, գաղափարական ու տեսական այլևայլ հարցեր ու ըմբռնումներ:

«Մովետաճայ 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 մեենայնի, 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»<sup>6</sup>:

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

Էսպես այդ զգացողությունն էլ թելադրել է գրողի ստեղծագործական տարերքին հարազատ վերհանումների այնպիսի ելակետեր, որպիսիք ժամանակների նորացող պահանջներով, կարծում ենք, հազիվ 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 բնութագրաչտությունը, հողապաշտությանն ու երկրապաշտությանը, շորորդը՝ մարդու և բնության դաշնություն-միասնությունն է՝ «երկրի և ապրելակերպի սինթեզով», խաղաղ աշխատանքի, ճշմարտության, ազատության ու արդարության ոգորումներով:

Սերտաճող այս մեկնակետերից էլ Աղաբաբյանը համակող գրավչությամբ վերլուծորեն մատուցում է «Ալպիական մանուշակը», «Միրհավը», «Խոնարհ աղջիկը», «Սպիտակ ձին», «Սաբուն», «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Պրովինցիայի մայրամուտը», «Կյորեսը», Խաչատուր Աբովյանին նվիրված անավարտ վեպը՝ րակունցյան 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 հետագայում, 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:

<sup>6</sup> «Вопросы литературы», 1967, № 3, с. 216—220.

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» հետազոտությամբ Բակունցն առաջադրում էր մեծ լուսավորչի անմիջական առնչությունը գյուղացիական դեմոկրատիայի հետ, մեկնակետ, որ դառնում է նրա վեպի գաղափարական-գեղարվեստական միասնական առանցքը: Հակապատմական նախադիր սխեմայով հերքելով Բակունցի տեսակետը, պատմաբան Հովհաննիսյանը Աբովյանին հեռացնում էր դեմոկրատական հողից ու մղումներից, լուսավորչի ողբերգական դրաման համարում նրա դավանած ոռոմանտիզմին 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»<sup>7</sup>, — 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 նրանն էր առյուծի բաժինը՝ թե՛ ըստ ընդհանուր ակնարկային գլուխների և թե՛ դիմանկարներով. «Գրականությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին», «Հետպատերազմյան արձակը», «Նախրի Զարյան», «Հրաշյա Քոչար», «Հովհաննես Շիրազ», «Համո Սահյան», «Սերո Խանդադյան», «Սիլվա Կապուտիկյան»:

Երկու առումով էլ ի մի է բերվում հասարակական, մշակութային ու գրական ընթացքների հսկայական նյութ, անարժեքից զգալիորեն մաղվելով, վերլուծական հնչեղությամբ մատուցվում են գեղարվեստական ճշմարիտ արժեքների դաղափարական 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. Մանուչյանի լեզենդար սխրագործությունը: Արձակը

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

ներկայացվում է ակնարկի ու պատմվածքի մարտական ու թիկունքային արծարծումներով, հայոց պատմավեպի զարգացման նոր աստիճանը նշանավորող Գ. Գեմիրճյանի «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 շափածո մյուս էջերը, «Արա Գեղեցիկը», «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 քաղված 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, ազատարաղձ գրականությունը»<sup>5</sup>:

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 բացատրությանը և, անշուշտ, պաշտամունքի տարիներից շարունակվող գնահատության հակառակ ծայրից, որքանով նրա գրվածքներից շատերում հաղթահարված չէ այն, ինչ Մ. Պրիշվինի գրչով 1952-ին ստացել է այսպիսի ձևակերպում. «Արվեստի ամեն մի մեծ ստեղծագործություն, ամեն ինչից բացի, բովանդակում է արվեստագետի խոստովանությունն այն մասին, թե՛ հասնելով իր պատկերի ճշմարտությունը, իր ներսում ինչպես է ինքը հաղթահարում կյանքի ստույգյան ճնշումը»<sup>6</sup>:

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 ճշտվեին նրա առնչությունները Հովհ. Թումանյանի ավանդներին: Ասել է՝ ոչ թե «իրականության ռեալիստական արտացոլման» առումով, այլ արտաքին, մեխանիկական ընդօրինակման բնույթով սահմանազատվեին թումանյանական ավանդների խորքային այն ըմբռնումներից ու յուրացումներից, ինչ յուրահատուկ է Գ. Գեմիրճյանին, 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 պատմության» հատորում ներկայացվող Հովհ. Շիրազի դիմանկարում:

<sup>5</sup> «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. II, Երևան, 1965, էջ 219:

<sup>6</sup> „Литературная газета“, 14 января, 1956,

Ձինված Ավ. Իսահակյանից Գր. Նարեկացի ձգվող ավանդներով՝ սեփական տեսողությամբ Շիրազը, բանաստեղծորեն իմաստավորելով, սլատկերում է իր հարաբերությունները կյանքի ու աշխարհի հետ: Ծթե գրական մուտքի տարիների հարաբերությունները բնութագրվում են «աշխարհի գարնանացմամբ», ապա հասուն տարիները Շիրազին տանում են դեպի ժողովրդի «զգայարանի» մատույցները՝ նրա ստեղծագործությունը բեռնավորելով հուզաթաթավ 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 զնահատությունը: 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 զնահատականները»<sup>10</sup>:

Ս. Սողոմոնյանը 37-ական շէր, բայց ճնշող-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 չբանալանալը հոգևոր անկարողության ու անազնվության լծակիցն է: Եվ սակայն, մեր օրերում գուցե թե արդեն առաքինություն նկատվի անդամ չբանալանալը, քանի որ Զարենցի, Բակունցի, Շիրազի, Սևակի, Մաթևոսյանի մոլի նախանձորները 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-

<sup>10</sup> Սողոմոն Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գիրք II, Երևան, 1967, էջ 158:



քերում (I՝ 1965, II՝ 1967) վերլուծորեն և տեսականորեն զծագրվող հիմնական կողմնորոշումները, թեև ելակետում նորից շեր բացառվում տուրքը ժամանակի տեսական մյուս պարտադրանքին, որի ոգով անվերապահորեն բանաստեղծները պետք է որ գնահատվեն միևնույն «ռեալիստական հոսանքի... նկատելի վերելքի» շրջանակում<sup>11</sup>:

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

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

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

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

Նույնը կարող ենք ասել՝ հետևելով Համո Սահյանի 60—80-ական թվա-լանների ստեղծագործությանը, որի դեպքում դժվար չի լինի նման շեշտեր որսալ անգամ նրա, այսպես ասած, բնականաբան բանաստեղծություններում: 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 մարդկության ճակատագրի սեփական զգացողությունն ու դավանանքին:

<sup>11</sup> 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 Երրագ» և «Համո Սահյան» դիմանկարների ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Այս հրատարակության համար դրանք ընդարձակվել են բովանդակության խորքային քննությամբ, արվեստի շրջանցված կամ շնկատված առանձնահատկություններով, աշխարհատեսությամբ:

Եթե առաջինում շեշտվում էր Երրագի բանաստեղծության գեղանկարչականությունը, այստեղ ուշադրության են առնվում նաև նրա «քանդակագործական» ուրույն վարպետությունը, «կյանքի երևույթները սիմվոլներով... երկայացնելու նախասիրությունը», այլաբանական-ալլախոսական այլև-այլ էությունները, որոնցով նրա «Ֆուկլորակերպ բնականությունը», փոխառնությունը բնության հետ տարբերակվում է Սահյանի նմանասիւս տարբերից:

Սահյանի արվեստն արդեն, Աղաբաբյանի բնութագրությամբ, բնության ներքին ներդաշնակ շարժումների և տարբերային պայթյունների դրամատիկ գունաձայնագրությունն է, գեղանկարչական-գրաֆիկական ամենատարբեր անակնկալ լուծումներով: Հստակ 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, դեզահոտ, արտահոտ, անտառահոտ, անձրևահոտ, մշուշահոտ, արեվահոտ, ալպառածահոտ, վերջապես՝ մասրահոտ ու մասրահամ, մայրական կաթի, ծոցի ու օրորոցի, հայրենական օժորքի ու օջախի համ ու հոտ... Բանաստեղծական զգացողության մի որակ, որով Սահյանը հարազատ է Մ. Մեծարենցին:

Այս ամենից հետևում է Սահյանի բնագաղտության՝ տարողությունը՝ մերօրյա հզորացող տազնապներով ու խորհրդածություններով, որպիսիք Աղաբաբյանն արձանագրում է բազմիմաստ նման տողերով. «Բնության կորուստներից էլ սկիզբ են առնում Սահյանի պոեզիայի փլիխոփայական 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 հագու և քարտեզի գույներից» նոթագրությունների վրա:

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

<sup>12</sup> «Սովետահայ գրականության պատմություն», գիրք II, էջ 712:

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

Ծավալային 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 «Մատոյան 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 ռազմադիվանագիտական 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 հյուսված «Խոսք, Հայաստանի լեռներ» պատմավեպը՝ ժողովրդական եղեռնապատում:

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

Պատմական նյութի տիրապիտման 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՝ հրուսպարկուխոսական-նոմանտիկական 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 վերապահություն, 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, դեկավրաման 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 «Խաչողիներ» և  
մյուս երկերը քննելիս, որոնք բազմիցս հանիրավի քարկոծվել են սոցիա-  
լական ճշմարիտ վերհանումների համար, մինչդեռ տրամաբանորեն պետք  
է լիներ հակառակը:

«Սովետահայ գրականության պատմության» երկհատորյակին զուգա-  
հեռ՝ Ս. Աղաբաբյանի զլխավորությամբ և Ս. Խիտարովայի և Ա. Գրիգոր-  
յանի եռանդուն աշխատակցությամբ պատրաստվում է նաև հայոց խոր-  
հրդային գրականության պատմության ռուսերեն հրատարակությունը: Այս  
հրատարակության նախաձեռնությունը պատկանում էր ժամանակին Մ. Գոր-  
կու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի գիրեկտորի տե-  
ղակալ Արփո Պետրոսյանին, որը և շարագրել է գրքի «Հայոց գրականության  
պատմական ճակատագիրը» վերնագիրը կրող առաջին ծավալուն զրուխը:  
“Hayka, հրատարակչությամբ գիրքը 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 Ծղիշե  
Ջարենցի ժառանգության քննական մեկնությունն ու գնահատությունը: Ար-  
դյունքը եղավ ԳԱ հրատարակությամբ լույս տեսած գրականագետի «Ծղի-  
շե Չարենց» երկհատոր մենագրությունը (առաջին հատորը՝ 1973-ին, երկ-  
րորդը՝ 1978-ին), որի համար Աղաբաբյանն արժանացավ Հայկական ԽՍՀ  
1979 թ. պետական մրցանակի:

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

հյուծախտով աքսոր ճաշակած ն. Գաբաղյանը 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. Գաբաղյանը 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. Գաբաղյանը 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 «ձախուժյան» հիվանդությու-  
նը... իրոք, ստալինյան բռնապետական ոեժիմի մարդկային ողբերգությու-  
ններ...

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

Ինչպես հայտնի է, ամենավերջին անգամ Հայաստանում Չարենցի խոս-  
քը, հարցազրույցի ձևով, «Պուլկինի 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 դատրե-  
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 զու-  
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, թայֆայակուս  
«համակարգին»՝ տարբերելու համար շորը թացից:

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

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

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

Հասունանում էր բաղձակողմանի և հիմնավոր մենագրության անհրաժեշտությունը, որին առանձին հոդվածներով, զեկուլյցներով նախապատրաստվում էր Ս. Աղաբաբյանը: Միաժամանակ ձևավորվում է և մենագրության կառուցվածքը՝ ստեղծագործական զարգացման երկու շրջանով: Այն է՝ գրական մուտքից մինչև հրատարակվելու 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 Զարենցի 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 «Ծրկիր նաիրի» պոեմանման վեպին, որ գրականագետը ներկայացնում է քնարական-երգիծական բազմաճյուղ-բազմաընձյուղ դարձարձումներով, գաղափարական բազմախորհուրդ բեռնավորվածությամբ:

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

Բայց և հասկանալի է, որ առաջին հատորում գրականագետը այդ երեք վուլթներին անդրադառնալու ավելի հնարավորություն ուներ, քան երկրորդում: Եվ սակայն, այստեղ ևս հրբեմն իրական հանգամանքների վկայակոչումներով, երբեմն այդպիսիք, հավուր պատշաճի, լուծված 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 լայնաստեղծի մաքառման պաթոսը, պատգամների և խորհուրդների տրամադրությունները պայմանավորող հասարակական հանգամանքները: Ամենակարևորը. կարողանում է ամեն անգամ խոսեցնել-հնչեցնել շարենցյան շափատողների խորքային տարողությունը, լինեն դրանք «էպիբական լուսաբացի» պուշկինյան,

<sup>13</sup> Ս. Աղաբաբյան, Ծղիշե Զարենց, գիրք 1, Երևան, 1973, էջ 134:

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

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»<sup>14</sup>: Իսկ էդ. Մեծելյախոսը «Советский писатель», հրատարակչությամբ 1982-ին լույս տեսած «Ернше Чаренц» գրքի մասին գրեց. «...մեծ հետաքրքրությամբ ես ձեռքս առա... Սուրեն Աղաբաբյանի «Ծղիշե Զարենց» 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 ինչումն եմ տեսնում նրա ուժը՝ այն բազմակողմանի կապերի պիտակցման լայնության մեջ, որոնցում հետազոտության առարկան՝ Զարենցի բանաստեղծությունը, գտնվում է պատմական, կուլտուրական և յուրահատուկ գրական (ընդ որում՝ ոչ միայն հայկական, այլև համաեվրոպական) երևույթների հսկայական ու բարդ կոմպլեքսում»<sup>15</sup>:

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:

Զարենցից 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 դիմաունկարը:

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

<sup>14</sup> «Вопросы литературы», 1974, № 1, с. 246.

<sup>15</sup> «Գրական թերթ», 1983, 5 մարտի:

ու անհատականացման վարպետությունը, ժանրային, կառուցվածքային ու լեզվաոճական յուրօրինակություններին:

Բնականաբար, առավել ուշադրության են արժանանում «Քաջ Նազարն» ու «Վարդանանքը»՝ կատակերգական և դրամատիկ դրական ու բացասական բնավորություններ ստեղծելու, տարբեր-տարբեր հոգեբանություններ հարաբերելու, կատակերգական և հերոսական որակի մարդկային զանգվածային գործողություններ պատկերելու արվեստով: Թվում է, սակայն, որ «Քաջ Նազարը» բնութագրելիս 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»<sup>16</sup>:

Էսպես Դեմիրճյանի կատակերգությունը ազգային բնավորություններով մարմին առած համամարդկային երևույթների՝ մեծագար-եսագարության, 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 վերտարածակոնություն, քան կատակերգությունը, նկատի ունենալով նաև անշրջանցելի մի իրողություն, որ վերաբերում է նաև Լ. Շանթի ստեղծագործությանը: Այն, որ մարդկության պատմության առաջշարժման 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 զեղարվեստական նշանակալի բոլոր իրացումներով, «ազգայինով» միտում են հավերժական, ընդհանրական համամարդկային արժարժումներ, և որ XX դարի նախաշեմից 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 կոահումներով են շարադրված Գ. էմինի, Հր. Հովհաննիսյանի, Վ. Դավթյանի դիմանկարները, ինչպես և Խ. Դաշտենցի, Ա. Այվազյանի, Բ. Դավոյանի և մյուսների ենթադիմանկարային էջերը, ապա վերջապես Պ. Սևակի և Հր. Մաթևոսյանի դիմանկարները:

<sup>16</sup> Ս. Բ. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, գիրք I, էջ 364, 366, 387:



եվ 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 բացահայտ, 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. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սևակին է պատկանում այս գրքի հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սևակը արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի և պատահական չէր «Մարդը ափի մեջ» խորագրի ընտրությունը»:

Ազդեցության մասին խոսք չի կարող լինել՝ փաստական այս տվյալների հիմունքով. նախ. արդեն իսկ 1957-ին լույս տեսած Սևակի «Նորից քեզ հետ» ժողովածուի շարքերից մեկը կրում է «Մարդը ափի մեջ» խորագիրը, և հետո. էդ. Մեծելայտիսի «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 Մեծելայտիսի գիրքը սկսել է թարգմանել «Մարդը ափի մեջը» սուպագրության 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 «անպտուղ», «անբերրի» անկողների թիվը,—բնությունից այդ կոշումով ծնված սակավաբիվ ընտրյալներին ուղհն ու միտեր 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 մտենաառաջին պահանջը գեղարվեստական չափանիշների անվրեպ 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 հազվագեպ զգացողությամբ օժտված Սուրեն Աղաբաբյանի անցած ուղին, որին հետևելով դժվար չի լինի նկատել, թե գրականության պատմաբանի գործունեության ընթացքով որքան է մոտեցել գեղարվեստականության ճշգրիտ շահանիշների ուղորտներին: Եվ իսկապես. առանց Չարենցի, Զորյանի, Բակունցի, Մահարու ստեղծագործությանն ու արվեստին հետամուտ լինելու, հնարավո՞ր էր արդյոք՝ առաջին իսկ անգամ կարդալով «Ահնիձորը», 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 զգաստացող, ազնվության, հայրենասիրության և այլասիրության, հարազատ ժողովրդին ու մշակույթին խղճմտանքով ծառայելու կոշող միկրոմթնոլորտով, որով ինչ-որ շահով 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. Քոփչյանը, 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՝ «տուրևառությունը»:

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

<sup>17</sup> „Литературная газета“, 1982, 17 февраля.

Իրոք. միայն էսթետիկական լսողության այդօրինակ զգայնությամբ կարելի էր այդքան մոտեցումներ կամ բանալիներ գտնել ամենատարբեր մեծության գրողների, նրանց տարրեր-տարբեր ստեղծագործությունների բնութագրման ու գնահատության համար, միաժամանակ շոշափել գեղարվեստական-գեղագիտական տեսական բազմապիսի հարցեր, մշտապես լինել գրականագիտական առաջընթացի հետ, այն էլ յայսպիսի 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 հանդեսնում են ձեռական նորամուծությունների: Նրա համար արվեստի նորացումը որոշակիորեն առնչվում է գրողի հեղափոխական դիրքորոշմանը, նրա սոցիալական և գաղափարական փորձին»<sup>16</sup>:

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:

ԱԼՄԱՍ ԶԱԲԱՐԾԱՆ

<sup>16</sup> „Литературная газета“, 1974. 16 января.

## 1

Գերմանական պետության գաղտնի փաստաթղթերից մեկում, որը պատմառագմական գրականության մեջ հայտնի է «Գյորլինգի կանաչ թղթապանակ» անունով, ցուցմունք էր տրված «Կովկասի գրավման» ժամանակ ուշադրություն դարձնել երրորդ Ռայխի հանդեպ «հատկապես հայերի անբարյացակամությանը»<sup>1</sup>։ Անրարյացակամության 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. «երխտթուրքերի» կառավարությունը, որը կազմակերպեց շուրջ մեկուկես միլիոն իսաղաղ 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 արզավանդ արտերը, դեպի նրա ծաղկուն շենները, դեպի բարեկարգ քաղաքները, կուլտուրայի հիշատակարանները»<sup>2</sup>։

Դեռ պատերազմի տարեիցին «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» (1942) հոդվածում Ավետիք Իսահակյանը գրում էր. «Լույսի և սզատության այս փրկարար և մեծագույն պայքարին իր սրտառույզ 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»<sup>3</sup>։

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

Ճաշիզմի դեմ մղվող պայքարին ակտիվ մասնակցություն բերեցին նաև արտասահմանյան հայերը: Նրանց միջոցներով ստեղծվեցին «Սասունցի Դավիթ» տանկային զորաստունը 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: Կուլտուրնտեսային 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 բաղայի հիման վրա:

Պատերազմը նոր խնդիրներ դրեց գրականության առջև: Պատերազմի սուաջին իսկ օրից գործող բանակ մեկնեցին շատ հայ գրողներ՝ Հր. Քոչարը, Գ. Բորյանը, Վ. Անանյանը, Հմ. Սիրասը, 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 թղթակից, 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. «...Սա ինձ մարտիկ եմ զգում և չեմ զլանա մեր հայրենիքի ազատության համար թափել արյանս վերջին կաթիլը»<sup>4</sup>:

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

Ճաշիզմի դեմ մղվող ազատագրական պատերազմի առաջին շարքերում էին նաև սփյուռքի հայ գրողները, որոնցից մի քանիսը ընկան հերոսի մահով: Դրանց մեջ էր ֆրանսիական Դիմադրության շարժման դյուցազնական հերոսը՝ Միսաք Մանուշյանը, որ եղել է «Ստալինգրադ», «Չապաև», «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 Դրիմի և Կովկասյան ռազմաճակատների գրողների առջև, կարգացին հայրենասիրական շնչի բանաստեղծություններ և պատմվածքներ: Առաջավոր գծում կոպող 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 սանդղծագործական 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 շեն մոռացվում: Ժողովրդի մեջ ամուր նստած էր այն գիտակցությունը, որ ֆաշիզմը իր վաղեմի թշնամին է, այդ գիտակցության սնողը եղավ ոչ միայն ժամանակակից գրականությունը՝ հերոսապատումի գեղարվեստական տարեգրությունը, այլև «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, դասական գրականությունը՝ Մովսես Խորենացուց և Եղիշեից մինչև Խաչատուր Աբովյան և Ռաֆֆի, Մ. Նալբանդյան և Ռ. Պատկանյան, Հովհ. Քումանյան և Միամանթո, Մ. Պեշիկթաշյան և Պ. Դուրյան, Տերյան և Դ. Վարուժան: Րաֆֆու 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, Պուլկին և Լերմոնտով, Գրիբոյեդով, Գորկի, Մայակովսկի: Նշվեցին Հովհ. Քումանյանի, Մ. Գորկու, Ա. Ս. Գրիբոյեդովի, Ա. Պ. Չեխովի, Վ. Բրյուսովի, Վ. Տերյանի հորելյանական 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 Շեքսպիրական 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, հասարակութունը՝ վեց-յոթ հարյուր հոգի, շէր ցանկանում ցրվել, թեև վրա էր հասել պարեկային ժամը, և փողոցներում արգելված էր երթևեկել: Կոնֆերանսի նախագահութունը 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»<sup>5</sup>:

Մի այլ վկայություն. շեքսպիրյան ողբերգությունների ներշնչանքներով ստեղծվեց Սուրեն Քոչարյանի «Հայրենիքի համար» կոմպոզիցիան: Դեռ շատ վաղուց մտահղացած լինելով շեքսպիրյան մոտիվներով շարադրելու «Մարդկային կրթք» վերնագրով կոմպոզիցիան<sup>6</sup>, Ս. Քոչարյանը միայն պատերազմի ժամանակ է իրագործում իր ծրագիրը, իբրև շեքսպիրյան տեքստի կրողներ 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. Զասուլաձյանը, Մ. Մորոզովը և ուրիշներ<sup>7</sup>:

Շեքսպիրյան տեքստից առաջ, դեռ «Սասունցի Դավթի» հազարամյակի 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» վեպի ասմունքային տարբերակը: Տարբերակի ոգին ևս, ինչպես վեպինը, կրթոտ, անմնացորդ, անձնագոհության պատրաստ սերն է հայրենիքի հանդեպ: Ս. Քոչարյանը «Վերքը» ասմունքում էր այնպիսի թափով ու կրակով, որ ոտքի էր հանում բազմամարդ լսարաններ<sup>8</sup>:

## 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» լուզունգը:

<sup>5</sup> 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 սրովյամբ 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. Չարբզ, 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» (Ռ. 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 վեպերի, 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 «Ծաղկապսակազմյան սովետահայ դրամատուրգիան» զեկուցումները:

Համագումարի զեկուցումներում և հոեուորների ելույթներում առանձնապես սուր դրվեցին ժողովրդի կյանքի և աշխատանքի հետ գրականության կապերի ուժեղացման, ժամանակի հերոսների բազմակողմանի արտացուման, «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:

Հեուպատերազմյան 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, Մուրացյանի 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. Արմենցի, Խ. Կեչառեցի, Հովհ. Թլկուրանցի, Կ. Երզնկացի, Գր. Աղթամարցի, Նահապետ Քուչակ, Սայաթ-Նովա և այլն), արևմտահայ բանաստեղծների (Սիամանթո, Գ. Վարուժան, Մ Մեծարենց, Ռ. Սևակ և այլն) ստեղծագործությունները: Վերահրատարակվեցին «Սովետական արվեստ», «Պիոներ» ամսագրերը, սկսեց հրատարակվել «Ողնի» երգիծական շաբաթաթերթը:

1956-ի հունիսի 1-ին Մոսկվայում սկսվեց հայկական արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակը: Արվեստի տարբեր բնագավառների նվաճումների ցուցադրումներից բացի, ԽՍՀՄ գրողների միությունում լայն քննարկման առարկա դարձան արձակի, պոեզիայի, թատերագրության և գրականագիտության նմուշներ: Նշվեց այն փաստը, որ շատ երկեր, թարգմանվելով ռուսերեն և այլ լեզուներով, հայոց գրականությանը հաղորդակից են դարձնում բազմազգ խորհրդային ընթերցողներին: Սկսվում է նաև հայ գրողների (Գ. Գեմիրճյան, 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 «ահեղ փորձությունների» օրերին:

Գրողները, իբրև ծառայության զենքերի, դիմեցին հրապարակախոսության ամենատարբեր ժանրատեսակներին՝ ռադիոկանչ և պատմական էքսկուրս, հակիրճ թղթակցություն և հավաքական նամակ՝ ուղղված ռազմաճակատին, լայնաշունչ հողված և քաղաքական պամֆլետ, ֆելիետոն և զինվորներին աբիության կոչող ուղերձ, սովորական թիկունքային նամակ և ռազմաճակատից ստացված հավատի ու երգման 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 զաղափարախոսությունը և նրա մարդատյաց էությունը:

Հրապարակախոսությունը լայնորեն արձանագրել է խորհրդային մարդու մտորումները, հայրենիքի սերը, հաղթանակի անասան 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. «Նրջանիկ աշխատանքի ավելի քան քսան տարվա ընթացքում կոփվել է ամենասքանչելի պողպատի, ամենամուր, ամենաճկուն, երբեք շխունացող, արևի նման շողշողուն պողպատի մի ձուլվածք, պողպատ, որից իմաստուն դարբնի փորձված ձեռքը իր մտերճով կարողացել է կռել և՛ մանգաղ՝ խաղաղ աշխատանքի համար, և՛ սուր՝ պայքարի ահեղ ժամի համար... Կովկասի եղբայրներ՝ դարեր ի վեր մեր նախնիները, Կովկասի առանց բացառության բոլոր ժողովուրդների նախնիները, ցանկանալով կնքել ամենամուր, ամեն ինչ տոգորող, հավիտյան անխախտ դաշինք, ցանկանալով իրենց միացնել ամենասրբազան եղբայրության կապերով,—իրենց արյունից մի քանի կաթիլ եղբայրության սրբազան բաժակի մեջ խառնում էին հիշյալ եղբոր արյան հետ, և այդ կապերը իրոք որ անխզելի էին:

Իսկ որքան ամուր, թշնամու համար որքան սարսափելի պետք է լինեն այն եղբայրության կապերը, որոնք ստեղծվել են մեր զավակների պայծառ, մաքուր արյան միախառնումից, այն անհուն տառապանքների մեծ բաժակի մեջ, որ պատճառել են մեր հայրենիքին հիսլերյան հրոսակախմբերը»<sup>8</sup>:

Իր կրթոտ 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-

վատենությամբ, հայոց գրականութեան մեջ հիմք դրեցին հրապարակախոսական դիմում-պատգամի ժանրին: Բանաստեղծը այդ հոգվածներում կոչ էր անում պաշտպանել ազգային արիությունը, հայրենի հողը, ժողովրդի հոգևոր գանձարանի անմահ արժեքները: Առանձնապես լայն ընդունելություն գտան «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի», «Հայրենական պասսերազմը և հայ ժողովուրդը», «Պատմության տրամաբանությունը մեր օգտին է» հոգվածները, 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», ոռմանտիկական 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, վայմարի ոգին: Սակայն, այդ Գերմանիան ճշմից պրուսական յունկերի ոտքերի տակ, Ֆրիդրիխ Մեծի երազած ֆելդֆերելյան կրթությունը այլասերեց երիտասարդությանը, միլիտարիզմը դարձավ կրոն, պատերազմը՝ պաշտամունք...»

Մենք իտրապես հավատացած ենք, որ ճշմարտությունը և արդարությունը պիտի հաղթանակեն շարության վրա: Մեր սրբազան կոիվը կլինի վերջին կոիվը»<sup>9</sup>:

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

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

Հակաֆաշիստական հոգվածներով հանդես եկան նաև Գ. Դեմիրճյանը, գրականագետներ Ա. Կարինյանը, Հ. Գյուլիքևիսյանը: Նրանց հոգվածների առանցքը ֆաշիզմի «ռասայական տեսության» հրահանգած «ստրկության գաղափարախոսություն», ֆաշիստական ազրեսիային «պասսարկոզ գրականության մերկացումն է («Ֆաշիզմը և գրականությունը», «Գրականության պըղծումը» և այլն):

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

Մասսայականություն էին վայելում նաև հրապարակախոսական լայնաշունչ ուղերձները, որոնք իրենց ռճաձևերով հիշեցնում էին հնագույն ազգային հրովարտակները, ուր վառ և իմաստուն խոսքը համադրվում էր անցյալի շուրջը մտորումների և ժողովրդի ապպայի 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»<sup>11</sup>, ուկրաինական ժողովրդին ուղղված «Մենք ձեզ հետ ենք, Ուկ-

րահնայի եղբայրներ» նամակը<sup>12</sup>, ստալինգրադյան ճակատամարտի մասնակիցների նամակը «Անդրկովկասի եղբայրական ժողովուրդներին»<sup>13</sup>, «Հայ ժողովրդի նամակը հայ մարտիկներին»<sup>14</sup>, «Հայկական 89-րդ հրաձգային դիվիզիայի մարտիկների նամակը հայ ժողովրդին»<sup>15</sup> և այլ նամակներ, հրովարտականներ:

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

Պատերազմից հետո գրողների հյուպարակախոսական ելույթների հիմնական նյութը խաղաղության համար մղվող պայքարն էր: Արձագանքելով խաղաղության համաշխարհային շարժմանը, հայ ժողովրդի զավակները, ինչպես Ավ. Իսահակյանը, Հ. Սրբելին, 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:

## Պ Ո Շ Զ Ի Ա

### 1

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

Արդեն պատերազմի առաջին օրերի և ամիսների բանաստեղծական արձագանքներում՝ կոշերի, 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 եղգ, որպես արկի շառաչ»,— գրում էր Ն. Զարյանը: Երգը ականի հետ է համեմատում նաև Ս. Տարոնցին, իսկ Աշոտ Գրաշին քնքրազին 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 կոշի, 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 ասպարեզում (այստեղ գլխավոր 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՛ջհե՛յ, լսեցե՛ք, ձայն տվեք իրար,  
Ամենքդ ե՞ք ուրի, մարդ քնած չկա՞.  
Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու գրահ,  
Գոտկանդվեցե՛ք ատկությունը վառ,  
Գոտկանդվեցե՛ք անձնազո՛հ կամքով,  
Գոտկանդվեցե՛ք ահեղ վրեժով,  
Շառաչե՛ք ուժգին, կաղնիներ հզոր,  
Խու՛ վրնչացե՛ք, նժույզներ խիզախ,  
Մրրկի նման զարկեցե՛ք շեփոր,  
Դեպի ուղմի դաշտ, դեպ հերոսացում,  
Դեպի ուղմի 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 տակ<sup>10</sup>:

Համաշափ, հանգիստ ուրիների փոխարեն ուղմական օրերի պոեզիան դիմում է լարված ուրիների, ազատ շարահյուսության, հուզական լիցք պարունակող խոսքերի: «Սասունցի Դավիթ» հերոսական վիպերգից բանաստեղծները վերաբաղում են բանավոր խոսքի կենդանի հնչերանգ, ինչպես նաև կերպարներ («Թուր-կայծակի», «Փուռկիկ 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. Վահունին, Ք. 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 և Արովյանի անվան դպրոցը և Կիրովականի մանկավարժական տեխնիկումը ավարտելուց հետո Ս. Վահունին մտավ գրական ասպարեզ:

1930-ին տպագրվեց «Երկու երգ» ժողովածուն, իսկ 1938-ին՝ «Ռազմի երգերը», ուր հնչեց Վահոնու 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 ուղմանտիկական պաթոսը և սյուժետային կաղմուկները տեղ գտան նաև 1943-ին տպագրած «Դեպի արևմուտք» ժողովածուի բանաստեղծություններում:

Վահոնին հայտնի է դարձել իբրև «Ասք Իգորի արշավանքի մասին» ստեղծագործության, Բոկալչոյի «Իեկամերոնի», 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 Թաթուլ Հուրյանի (Խաչատրյանի, 1912—1942) համար:

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

Ինչպես 30-ական թթ. սկզբի բոլոր սկանսկները, Հուրյանը ևս անցավ երկաթաձայնների, 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 «Դեպք» (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 զրծում՝ 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, վստահության մր, նահատակության պատրաստակամությամբ:

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



Քարույ Հուրյան

Լեռն՝ Միկենզկյան, ծած՝ թևահատված,  
 Եվ թփուտն՝ դալար, արյունոտված, անկյանք,  
 Բանաստեղծն է ահա ձեր փեշերին կանգնած՝  
 Ձեռքին նռնակներ ու սրտի մեջ կրակ:  
 Նա թողել է տունն իր և իր մանկանց սիրած,  
 Նա կրգեր է թողել անավարտ ու անտիպ,  
 Ձեր փեշերին, լեռներ, անվախ ու կրծքաբաց,  
 Մարտ է մղում բոլոր ոսոխների հանդեպ...<sup>17</sup>

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

«Ռազմաճակատային քնարերգության» հիանալի նմուշներ տվեց Գուրգեն Բորյանը (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 գրքուկը, որի գլխավոր շեշտը խանդավառության հասնող սերն էր Արովյան փողոցի ծառերի, առհասարակ երևանյան պեյզաժի հանդեպ, որը լիուլի համապատաս-



Գուրգեն Բորյան

խանում էր Բորյանի ումանտիկական խառնվածքին: Ռումանտիկական շաղախի մեջ էլ շարունակվեց նրա հետագա գրական կենսագրությունը:

Այդ կենսագրության լավագույն էջը 1940-ին գրած «Այս ճանապարհը անվերջ լիներ...» բանաստեղծությունն է, որն արժանացել է Ավ. Իսահակյանի ջերմ վերաբերմունքին, իսկ ոուսականավոր բանաստեղծ Իլյա Մելվինսկին տվել է բնագրին համարժեք թարգմանություն:

Այս ճանապարհը անվերջ լիներ,  
Ինչպես ճամփան այս հարդազողի...  
Չլիներ ցերեկ, լիներ գիշեր  
Եվ անցներնք մենք գաղտագողի.

Անցներնք մեկտեղ... Եվ իրարու,  
Ինչպես աստղերը՝ երկնքում հեռու,  
Շնչալիք մենք սիրո խոսքեր...  
Այս ճանապարհը անվերջ լիներ:

Չըշտփեինք մենք ուղին անցած,  
Եվ շնայեինք երբեք մենք հետ,

Չըհարցներինք՝ ո՞րքան մնաց...  
Այս ճանապարհը անվերջ լիներ...

Եվ այդ ճամփի պես հար երջանիկ  
Սիրո խորհուրդը լիներ անմեռ,  
Լիներ հավերժ ու... Մենք բայլեինք,  
Եվ ճանապարհը անվերջ լիներ...<sup>18</sup>

Առաջին բանաստեղծությունների անապական սիրո երազանքը՝ շարունակող ճանապարհի, կրակի, երկնքի կապույտի, ճերմակ ամպերի, ամպրոտրոտների, բարի լույսի և այլ խորհրդանշաններով, — վերին աստիճանի ազատ տարերք էր Բորյանի սերնդի երիտասարդության համար: Մերնդի ային քնարերգությունը հեռու էր հեթանոսական-մարմներգական կրթեցության տիրապետող շեշտը սրտերի մերձավորության սպասումն էր, եկան դաշնություն որոնումը: Միրերգության այդ որակը ցայտուն արհայտվեց Բորյանի խոստովանությունների, ընծայականների, մեղայանների մեջ: Դրանք պաստորալային անամպ ու երազային սիրերգեր չեն, արկե, այլ ներքին պայթյուններով լեցուն կենսագրության դրամատիկ էջեր: Ինչպես՝

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



**Կամ՝**

էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց...  
Բաժանումի ձյունը տեղաց  
Ճամփաներում այս միգամած,  
էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց  
Մի այրող հուշ, մի ցաված սեր,  
Մշուշ ու մուծ... ձյուն ու ձմեռ...

**Կամ՝**

Գեռ ափսոսանքով դու շշնշում ես  
Անցած-մոռացած հնօրյա մի երգ...  
Իսկ ես տենչում եմ ու անբջում 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.

Գու բացեցիր նորից իմ տան դուռը, եկա՛ր,  
Վերջալույսն էր մարում բարդու սաղարթներին,  
Մենք նստեցինք քեզ հետ այնքան երկա՛ր, երկա՛ր,  
Մեր տենչերին, հոգու երազներին 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 սլատերազմի տարիներին հանրապետության մամուլում տպագրում է հավատարմության և հաղթելու վճռականության մասին լեցուն բանաստեղծություններ, որոնք ամփոփվեցին «Մարտիկի երդումը» (1941) և «Կրակն 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 հրնուց և այն էլ տար որդիներինս.  
Բարի՛ հետ զան հողն հայրենի  
Կամ վահանով, կամ վահանին...  
Գարբը եկան, դարբը անցան, բայց անմեռ է պատգամը հին,  
Մեր քաջ նախնայց խոսքն իմաստուն՝ կամ վահանով, կամ վահանին...

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

Ես գիտեմ, դու կգա՛ս  
դու կգաս մի վառ օր,  
Հաղթության ավետիք,  
դու թռչուն լուսավոր...  
Կշողաս վաստակած  
գինվորի աչքերում,  
Արևներ կվառես  
իմ հգոր 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 նվազները, 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 հսկաստարմություն, ասպետական նկարագիր, 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,  
սպավորիչ գործ է «Նույն հարկի տակը» (1958), որը դարձավ «Սարոյան  
եղբայրներ» կինոժապավենի գրական ատաղձը:



Պատերազմի տարիների հայոց բանաստեղծության որակական հարյու-  
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 ուսերբեն 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»<sup>19</sup>:

Հայրենական տան պատկերի կոնկրետացումով բանաստեղծությունը  
«վերադարձավ դեպի իր ակունքները», տեղ բացելով և՛ ազգային պատմու-  
թյան, և՛ ազգային բնակարի 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 «Արգաքյանդի 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 ֆուկլորային հերոս Քյոռօղլին. 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 դեղարվեստական մարմնացումներին՝ պանդխտական անտունիներին, որոնք ողողված էին մարդկային կարոտով, խոր, անփարատելի վշտով:

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

մասին» գործը, որն իր բովանդակությամբ ժողովրդական-պանդխտական ավանդական «կոունկների» 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, հուպիտայները, ռազմագերիների բարաքները (Ասատուր Շեմս, Խաժակ 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 ծառայման միտք, հնչեց գոյության մարդկային իրավունքի հումանիստական թեման (Ս. Կապուտիկյան՝ «Կլեոպատրա», Հր. Հովհաննիսյան՝ «Հրաշալի այգեպան» և այլն):

Պատերազմի ողբերգական էությունն 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, Կոիվն 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, փրկիստփայական պոեմի և ժամանակակից ու դիցաբանական թեմաների բալլադային ժանրերը:

Ե՛վ Զարյանի «Չայն հայրենականը», և՛ Շիրազի «Բիբլիականը», և՛ Սարյանի «Գեպի 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:

«Չայն 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 հրովարտակում է սրբությունար պաշտպանել ազգային սրբությունները: Պոեմի մասշտաբային մտահղացումը իրացված է հրապարակախոսական-հուզական անմիջական դիմումների, պատմամշակութային հղումների, սզգային օրնամենտի խորհրդանշանների ձուլվածքով:

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

է շարժառիթ՝ փիլիսոփայորեն մեծարելու մարդկային բանականությունը, մարդու հզոր ուժը, այն մարդու, որն իր պատմական ծննդից մինչև այսօր, կրելով աշխարհի բոլոր տառապանքները, աղուամենայնիվ, 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 կառափնարան» 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 ութմերով, «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 պատմադիցաբանական սյուժեներ՝ սիրո և անմահության թեմաներով («Դեկլորդ և էլ-նուրի», «Մարմարակերտ գեղուհին» և այլն), իսկ Ս. Տարոնցին մեծապես դիմում է հայոց պատմության հերոսական դրվագներին:

Հայրենական պատերազմի տարիների պոեզիայում, ինչպես երևաց շաբադրանքից, մեծ տեղ զբաղեցնում են հերոսությունը՝ և՛ իբրև թեմա, և՛ իբրև շախարհագրացում: 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 հուշարկումներով 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 սխրտնաբեր 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 ստոր ղաժան,  
Եթգեր են հորդում զվարթ սրտերից:

Հոծ փողոցներում սղմուկ ու շառաչ,  
Հոսում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,  
Ի՞ր մարդ սեղան է բացել տան առաջ,  
Լցրել թասերը ոսկեփայլ գինով:

Եվ անցորդներին կանչում է, լսե՛րում,—  
Եղբայրե՛ր. որդուս կենացը խմե՛նք.  
Հերոս է որդիս, հաղթեց թշնամուն,  
Ձեր որդիների կենացն էլ խմենք:

Ի՞մում են իրևողով. ցնծում էրչափիկ,  
Եվ զարկում նորից գավաթներն իրար.  
Նրանց մեջ մի հայր ասում է մեզմիկ.—  
Է՛ս էլ իմ որդուս հանգստյան համար:

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

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

Տունդարձի մոտիվը, բնակոնաբար, հարուցում է խաղաղուձայն՝ իբրև կյանքի նեցուկի, իբրև ստեղծարար լաբիատանքի նախապայմանի, բանաստեղծական աշխարհավերաբերմունք: Բոլոր բանաստեղծները, սկսած նահապետից՝ Ավ. Իսահակյանից մինչև շարքայինները, արձագանքում են ժամանակի ամենահրատապ, ամենարդիական, 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 հրովարտակներն ու կրթող 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 աստժո սահմանած օրենքների դեմ բողոքի շեշտ ունեցող «Դեպի աստված» բանաստեղծությունը, ապա հանդես է գալիս նոր ոտանավորներով, որոնք մտնում են Շիրակի ջրանցքի կառուցմանը նվիրված «Դաշտերը ժպտում են» (1925) գրքի մեջ:

Տասնամյա ընդմիջումից հետո Սարմենը տպագրում է նոր կյանքի ծաղկումը և գալիքի գովքը արտահայտող «Թռիչք» (1935), ապա նաև՝ «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...»<sup>20</sup>:

Կինելով ոչ թե վերլուծական, այլ բացառապես տպավորական խառնըվածք, 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 շփածո 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 հոետորական ոճերի բավիղներում, չկատարեց խոստումը:

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

Տպավորիչ բանաստեղծություններ կույին մասնավորապես *«Իմ գարունը»* ժողովածուում: Դրանք սիրո և կարոտի նվազներ 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 թռում է աշխարհով», 1952*): Այսպես էր խորագրված նրա ժողովածուներից մեկը, որը, ըստ էության, թողնում էր աշխարհագրական տեղանունների թվարկման տպավորություն: Որոշելով արձագանքել ժողովուրդների բարեկամության և համամոլորակային խաղաղության շարժմանը, Գրաշին նյութի կոնկրետությունը փոխարինում է վերացական խորհրդածություններով՝ նույն այդ նյութերի շուրջը: Գրական քննադատությունը սկզբունքային և սուր խոսք ասաց նրա «աշխարհագրական հայրենասիրության» մասին: Շուտով հայտնրվեցին Գրաշու նոր ժողովածուները՝ *«Իմ սիրո պոեմը»* (1954), *«Սարերի սրինգը»* (1957), *«Միածանի յոթ երգը»* (1961), *«Ո՛ւր ես, սիրո մոլորակ»* (1968), որոնց մեջ նվազում են հոետորական հնչերանգները և փաստերի արձանագրական մատուցումները:



Լինելով բանաստեղծական ձեռքերի տեր, Գրաշին ինչ-որ շափով 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 սրտում...»:

Ապա՝

Երբ ես մահանամ, ինձ խորույկ հետք՝  
Մոխրանամ նրա ուրախ բոցերում  
Մոխիրս տվեք հովին սրաթև,  
Որ տանի շաղ տա նա ձեռքով թևի  
Իմ Ղարաբաղի կապույտ լեռներում...<sup>21</sup>

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՝ ֆոլկլորային պարզունակ մտածողության տուրքն է:

Գրաշին թարգմանել է աղբյուրական րայաթիներ, գրել է տաղեր, գագելներ, ժողովրդական քառյակներ և այլն: Էությունմբ նրա բանաստեղծությունները հարազատ են ժողովրդական պոեզիայի սկզբնաղբյուրներին, սակայն դրանց դիմելիս մեքենայորին 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, շափածո 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: Եղան, իհարկե, առանձին ընդվզումներ «նեռաշխարհի» սահմանափակումների դեմ, բայց դրանք հնչեցին իբրև «ձայն բարբառոյ հանապատի» այն միջավայրում, ուր տիրապետում էր գրական վարչարարությունը: Բանաստեղծության զարգացմանը նվիրված սուսուրիսներից բացի (1946, 1954 թվականների), շափածո բանավեճերով հանդես եկան իրենք՝ բանաստեղծները:

Քննորոշ են Հ. Շիրազի ծառայումները այն մտայնության դեմ, որի համաձայն, անցել է «լիրիկայի ժամանակը», այլևս անախրոնիզմ են սիրո և մայրություն, 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:

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

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

Պոեզիայի սահմանների ընդլայնման պահանջից ծնվեցին «գյուղական» և «արդյունաբերական» կոչված մի շարք պոեմներ (Գ. Սարյան՝ «Հրաշալի եերունդ», 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 արտահայտչություններով:

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

Առակագրության մեջ աչքի ընկավ Արշավիր Գաբրելին (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 Երևանում շարունակել գրական աշխատանքը:

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

Դարբնու առարկաների նյութը և՛ արտաքին՝ միջազգային, և՛ ներքին կյանքի երևույթներն են: Մի շարք առականերում անդրադառնում է միջազգային թեմաների՝ ծաղրի սուր, մերկացնող ծայրն ուղղելով գերազանցորեն նոր պատերազմի հրձիգների դեմ («Կոլորադոյան բզեզը», «Լուսն կոնգրեսում» և այլն): «Առականեր» լիբրնագրված երեք ժողովածուներում (1952, 1955, 1959), «Աղվեսը դրախտում» գրքում (1969) առակախոսը անդրադառնում է «ներքին թշնամու»՝ բյուրոկրատի, ստորաբարշի, քծնողի, գոփողի, կաշառակերի կերպարներին, մերկացնում է կյանքի առաջադիմությունը խանգարող արատները:

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

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

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

## ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

### 1

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

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

Այսուամենայնիվ, շիսանելով գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի, ռազմաճակատային նամականերն ու սկիարկները ստեղծում էին հուղական մթնոլորտ, որը անհրաժեշտ էր պատերազմի տարիներին: Հայոց դրականությանը թեև անժանոթ 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 Սարգսյանին<sup>23</sup>: 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 ղզուշանալ «էսթետի» օրենսդրության սահմաններից»:

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

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

Հր. Քոչարը պատերազմի տարիների ռազմաճակատային կյանքի գեղարվեստական տարեգիրն է:

Հրաչյա Քոչարը (Գաբրիելյան, 1910—1965) ծնվել է Ալաշկերտի գավառի Ղումլիպուջախ գյուղում: Համալսարհային առաջին պատերազմի տարիներին նրա ընտանիքը տեղափոխվում է էջմիածնի գավառը և հաստատվում Բամբակաշատ գյուղում: Ղուրղուղուլու (Հոկտեմբերյան) բամբակադործական 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 քաղքենիական գծերը, ընդարձակում է տեսահորիզոնը և բարոյապես ամրացնում բնավորությունը: Առաջին վիպակում այս էական հարցերը, իհարկե, լուծվում են սխեմատիզմի որոշակի կարգով:

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

Օգսեն Վասպուրի կերպարը վիպակում գծագրված է Քոչարին բնորոշ հումորիստական վերաբերմունքով:

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

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

ժողովրդական ավանդույթի մշակման («Եղբայրներ»), Դսևղի ձերուներինների գրույցների («Սուլմոն բիձու փիլիսոփայութիւնը», «Կոստան պապի հիշողութիւնները») գրատումների, ժամանակակից կենցաղանկարների կողքին հեղինակը տպագրում է նաև «Ժամանակներ» մենախոսութիւն-երկխոսութիւնը դարերի հետ, ուր գլխավոր շեշտն ընկնում է պատմութիւն և արդիականութիւն սերտ կապի վրա:

Քոչարը նյութի, հերոսների և գրելակերպի որոնման մեջ էր, երբ սկսվեց Հայրենական պատերազմը, և նա դարձավ մի շարք ուզմաճակատային թերթերի գինվորակն 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 ծոցատետրերում գրանցված «հասարակ պատմութիւններ», ակնարկներ ու պատմվածքներ, որոնք թիկունք էին բերում ուզմաճակատի լարված դիման ու հերոսութիւն մթնոլորտը:

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

«Հերոսութիւն ծնունդը» Քոչարը ներկայացնում է որոշ հասարակացումով, վերամբարձ շեշտերով, որի տանչութիւնք քննադատ Խ. Սարգսյանը «Խորհրդահայ պրոզան Հայրենական պատերազմի օրերին» հոդվածում գրեց. «Ընդհանրացումներ, բառիս իսկական իմաստով, նա դեռ չունի: Բայց նրա մտտ 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 գիտակցութիւն խորքում բյուրեղացած վիճակում, մի խոսքով՝ դեռ չեն հյութավորվել ընդհանրացման ճառագայթից»<sup>25</sup>:



Լեւոն Կոչար

Անշուշտ, հավասարաբեռ 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», «Նոհեր 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 կատարելությունը կամ հոգեբանական խորությունը, այլ երևույթների ու մարդկանց հավաստի պատկերումով:

Քոչարը գրականություն բերեց պատերազմի իրական հերոսների՝ հայ ու այլազգի ռազմիկների, հայրենասիրական ապրումների 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 սասած՝ ելնելով «տեղի ունեցած իրականությունից», նա ակնատեսի դիտումներին միացնում է գեղարվեստական խնդիր և այս ճանապարհով նվաճում եղելության, կենսափաստի իմաստը:

Իր ակնարկներում ու պատմվածքներում գրողը նկարագրել է օդային ու մթնոլորտայիններ, 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: Մովորական, անհայտ մի հերոս, «միջին մարդու» իսկակուն տիպար, որը ներկայանում է ամենօրյա լարված սոլիստանքի 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, համակ ուշադրություն ու կամք դարձած, ուժերի գերագույն 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 արյամբ յուրացրած մարդու բնավորություն: Մահվան դեմ սկսած նրա հարձակումը, ինչպես հիանալի պատկերում է պատմվածքագիրը, համեստ այդ մարդուն բարձրացնում է փառքի պատվանդանին, թեև Սմբատյանի բնավորությունից իսպառ բացակայում են «հերոսական» կեցվածքն ու փառասիրությունը: Քոչարը նկարագրում է իր գործին ուշադիր, դժվարություններն ու հոգնությունը հաղթահարելու պատրաստակամ հայրենիքի մարտիկին, որի գիտակցության մեջ, քուն թե արթուն, բաբախում է միայն մի միտք՝ մահվան սահմանը հասած վիրավոր զինվորներին կյանք վերադարձնելու միտքը: Վիրաբույժ Սմբատյանի կերպարով Քոչարը հայրենասիրության ըմբռնումը ազատագրեց վերսցական գծերից և ցույց տվեց, որ այդ մեծ զգացմունքը՝ 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 անհատականություն:

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 Բուլոյոնովկա գյուղի մոտ ռուս անվեհեր քաղղեկը՝ Վլադիմիր Յուրչենկոն, մեռնում է հայ մարտիկ Նահապետ Մխիթարյանի ձեռքերի վրա: Մահվանից առաջ, վերջին շնչում Յուրչենկոն խնդրում է, որ, երբ ծայրից-ծայր ազատագրվի հայրենական հողը, Մխիթարյանն այցելի իր գերեզմանին. «Սա կլսեմ քո ձայնը և հանգիստ կզգամ ինձ հողի տակ»,— մեռնող քաղղեկի վերջին խոսքերը հայ զինվորի համար դառնում են սրբազան ուխտ, և նա կատարում է ուխտը: Պատերազմի վերջում Արևելյան Պրուսիայում գտնվում է նաև հայ զինվորը ու թաղվում Տիլզիտի հրապարակում, եղբայրական գերեզմանում: Նահատակների ողբերգական ճակատագրի գլխավերևում շողշողում է եղբայրության անշեջ կանթեղը, «սրբազան ուխտ» գաղափարը, որ տվյալ դեպքում ոչ թե հերոսների ինչ-որ միատիկական ապրումներն է վերակոչում, այլ գաղափարական խոր հարազատությունն ու աշխարհայացքի միասնությունը:

Մի ակնարկում՝ տպագրված ռազմաճակատային թերթում («Ֆրոնտեր ու հրազանքներ»), 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 կլինենք»: Սովորական պայմաններում սովորական այդ հասկացությունները, ամենից հասարակ խոսքերը պատերազմի տարիներին հուզական ազդեցության ուժ են ձեռք բերում:

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

«Հերոսների ծնունդը» սկնարկների 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»<sup>26</sup>:

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 սրյունակից է դարձնում նույն ժողովրդի արմատից ծնվելու, նույն ժողովրդին փորձության ժամին զորավիգ լինելու հանգամանքը:

Քոչարի սկնարկներից 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 էմիրովը՝ «Եղբայրներից», հույն զինվոր Պավել Իվանիդին, քաղչեկ Մալիշևը՝ «Մեր քույրերը» սկնարկից, հրամանատար Բորիս Յուրչենկոն և ուրիշներ):

Վավերագրական-փաստագրական հիմք ունի նաև վեպի սյուժեն ամբողջությամբ: Գա քաղաքացիական կռիվների տարիներին Հայաստանում կոռու 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»<sup>27</sup>:

Վիպական համառոտ նախադրություններից հետո, որ կոչված է ներկայացնել խաղաղ կյանքի ընդհանուր պատկերն ու ներքին բովանդակությունը, վիպասանը հենց ռազմաճակատից էլ սկսում է Գալունովի, ապա գեներալ և Զասնոպոլյանսկու 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: Հրամանատարութեան պահանջով հետ է քաշվում նաև գեներալ Յասնոպոլյանսկու դիվիզիան՝ թողնելով Հյուսիսային Դոնեցում գրաված բնագծերը:

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

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

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

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

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

«Սովորում ենք կովել, 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, սլահանջում է հոգեկան ու ֆիզիկական ուժերի գերազույն 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 տեսություններ, անգիր գիտե կլաուզկիցի գրքերն ու կլուզենդորֆի 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 տխրակայից ահաբեկված ու հուսահատված մարդու զգացողությունից ծնված քաջություն է:

Լև Յանտպոլյանսկին 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:

Ներսի ճակատագրի միջոցով պատմել ժողովրդի ճակատագիրը,— սա է Տիգրան Արշակյանի կերպարի մտահղացումը: Վեպի որոշ հատվածներում՝ վիպական առսնձին 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 քաղաքից դառնում գումարտակի կոմիսար: Դա սոսկ ձևական հարց չէ, տարբերանշանների փոփոխություն: Ֆեդոսովի, Դեմենտևի, Գեյլաձեի նման հայրենասերները Արշակյանի առջև բացում են հայրենասիրության այն աստիճանը, որ խարսխված է անձնազոհության 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, շունեն 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 պարզևների լրիվ ասպետ, նրան ազնվականի կոչում և հողեր ու կալվածքներ էին տալիս: Իսկ մեզ մոտ տալիս են փառք, պատիվ, լավ աշխատանք: Չեմ թաքցնում: Ծա ուզում եմ պատերազմից հետո կուրծքս զարդարած վերադառնամ և ամեն համբակ շահամարձակվի 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 բաղամաթիվ 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 ումանտիկական 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»<sup>28</sup>:

Քոչարը ձգտում է այդ երկու սկզբունքների միահյուսման: Ճիշտ է, դրանցից գերակշռողը քնարական և հրապարակախոսական արտահայտման բարձր ոճն է, բայց վեպում քիչ տեղ չեն գրավում նաև ռեալիստական տեսարանները (Դեմենտի 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 երեվույթներից: 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: «Մասշտաբայնություն» 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 շարսւշահում, որը առանձին հատվածներում վերաճում է հեռորության:

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 բուրրությունների գծերը:

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

խարհի հանդեպ զգացմունքային վերաբերմունքով, բարոյախոսական ընդհանրացումներով:

Քուշարը իր հերոսին պեղել է ժողովրդական կյանքի հարուստ երակներից, իրականացնում էր նրանց: Ավելի ստույգ՝ գրականության մեջ նա վերախմաստավորել է ժողովրդական կյանքում ու ժողովրդական երեակայության միջոցով ստեղծված կերպարը:

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

...Սիրելի մարդկանց կորուստը (բարբարոսները սպանել են կնոջը, զավակներին, ևղբայրներին) ու հարազատ օջախի ավերումը, ճակատագրի նեղությունը ու զայլթի սովահար ճամփաներով շարժվող մարդկային հոծ բազմությունները նահապետին պարծրել են յուրատեսակ մենավոր, ողբերգական վերապրումներով ողողել նրա հոգեկան աշխարհը: Նա երես է թեքել աստղածույց, բախտից, մարդկանցից, աշխարհից: Կտրել է բոլոր կապերը կյանքից: Գյուլակյան 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 ընդմիշտ փակվել են կյանքին դառնալու բոլոր ուղիները, նահապետը անիմանալի մի թռիչքով վերստին դառնում է բարձր կեցության: Իր կյանքի ողբերգական զալարումների ընթացքում մի անընդգրկելի, մեծ մտահոգություն է ունեցել՝ անշեջ ու անվթար պահել հայրենի օջախը: Նա ծունկի կգար, եթե չպահպաներ հոգեկան այդ միակ կապը աշխարհի հետ: Նահապետը, ուժեր քաղելով ժողովրդի ազգային բնավորության այդ մըշտարուխ անկունքներից, ոչ միայն ծունկի չի գալիս դժվարությունների առջև, ոչ միայն վայր չի դնում գոյություն զենքերը, այլև ավելի սուր է զգում կեցության դեղնեցությունը: 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 ևս վախճանվեմ: Ես չեմ մեռնի, ես մոմի պես վառվա և հիմա կսպառվեմ... Շատ ենք լացեր, բավականի, թող լացից շկուրանաք: Կցանկանամ, որ դուք և ձեր զավակներ պատերազմ ու կոտորած չտեսնաք, խաղաղության մեջ ապրեք... սեր ու համբարաշխություն անպակաս էլնեն ձեր սրտերեն»:

Կերպարի ընդհանուր նկարագիրը քաղված է հալոց պատմությունից (Նահապետի ժողովրդի դիմացկունության, կենսունակության ու հուշի մարմնացումն է), ինչպես և այն խորհրդանշանները (հայրենի ծխան, խնձորենի-էփ, ալյոս), որոնք ասպարեզ են բերված աղբյուրի 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 հինավուրց ասացողների պարզ ոճաբանությունից: Այս տեսակետից «Նահապետը» ևս հաստատում է գեղագիտական մի էական շափանիշ. ժամանակակից ոճը կարելի է նորոգել նախ և առաջ ժողովրդական ասմունքի հարուստ երակներով, աշխատանքի ու հողի, բնության ու պատմության հետ կապված ժողովրդական աշխարհի կուսակած դիտումներով, հյութեղ ու հակիրճ ոճերով, ճշգրիտ ու արտահայտիչ ձևերով: Դարերի մեծ հարստությունը՝ ժողովրդական լեզուն, «Նահապետի» օրինակով մի անգամ ևս ապացուցում է իր կենսունակությունը:

Ամեն մի նոր ստեղծագործություն հյութեր է քաղում կյանքից, պատմությունից, ժողովրդի հոգեբանությունից, ապա նաև 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 սղբյուրներ: Նրա անմիջական նախորդն է Լառ Մարգարը՝ հայրենական տան համառ երազներով, «աշխարհաթողության» որոշ կողմեր ծայր են առնում Իսահակյանի ստեղծագործությունից, նահապետի ամուսնությունը «կրկնությունն» է Մարտին ապրո՝ 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 կենսապրությունը ու ճակատագրով, գեղջկական պարզ իմաստությամբ, վարքուրարքով, կարելի է տեսնել Հայաստանի գյուղերում, մանավանդ Սուտունից, Այաշկերտից, Տարոնից, Մուշից տարագրված հայության շրջաններում: Կյանքից հերոսին բերելով գրականություն, հեղինակն այդ «անցումը» իրագործում է գրական այն ավանդներով, որով սովորական մարդը իր էությունը դրվում է պատմության լայն մասշտաբների մեջ: Մարդկայնության, արդարության, սերնդապաշտության, կյանքի ծաղկման, հայրենի օջախի նորոգման վերաբերյալ արտահայտած մտքերով, այդ ամենի հանդեպ տածած համարյա հեթանոսական սիրով նահապետը բերում է ժողովրդի հոգեկան ու բարոյական աշխարհի առողջացման խորհուրդներ:

«Նահապետի» լայն ճանաչումը հաստատում է արվեստի մի այլ շահանքիչ ևս: Գրական տեխնիկայի իմաստով «Նահապետը» ունի որոշ զիգ-դագներ: Ի՞նչ, այդուամենայնիվ, տեխնիկայի թերութիւնները փոխհատուցվում են բանաստեղծական այն ջերմութեամբ, որով ողողված է Նահապետի կերպարը, և քաղաքացիական այն շնչով, որով Քոչարը Նահապետի հետ միասին հաստատում է նաև հայրենի օջախի նվերական գաղափարը:

Խազմաճակատային կյանքի հերոսների ճակատագիրը դարձավ Գարեգին Բեսի ստեղծագործութեան բովանդակութիւնը:

Գարեգին Բեսր (Սարիսյան, 1910—1988) ծնվել է Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում, դարբնի ընտանիքում: Միջնակարգ կրթութիւնն ստացել է Բաքվում, իսկ 1932-ին ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի պատմագրական ֆակուլտետը:

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

Բաքվի նավթաշխարհի բանվորական միջավայրին վերաբերող նրա գրվածքներում, իհարկե, չկան շեշտված մարդկային բնավորութիւններ. դրանց փոխարեն երևում են հեղինակի հումորը, հուզական շունչը, կուրիոսի և ուրիշի զգացողութիւնը:

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

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

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

Մերձավորի նկատմամբ զգայուն վերաբերմունքի գեղարվեստական յուրացում է պատերազմից հետո Բեսի գրած «Պետունց Գալուն» (1947) պատմվածքը: Պետունց Գալուն այն բնավորութիւններից 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 քննադատութիւնը, այլ ժողովրդական բնավորութեան նոր գծերով օժտված կերպար:

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

Ինչպես արձակի, այնպես էլ մյուս նախասիրութեան՝ թատերագրութեան ասպարեզում նա հակված է դեպի փոքր ձևը՝ կատակերգական թեքումով («Որդու վերադարձը», «Աշխարհն ինձնով է սկսվում» և այլն): Բեսի մի գործողութեամբ 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:

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

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

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»<sup>29</sup>:

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

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»<sup>31</sup>:

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»<sup>32</sup>:

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

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

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

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

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

«Ինքնակենսագրության» հատվածներից մեկում Ստ. Զորյանը հայտնում է, որ «Պապ թագավորը», թեև սկսել է գրել «երեսունութ թվին... ավարտեցի քառասուներկու թվին»<sup>33</sup>: Միաժամանակ Զորյանը նամակներում գոհունակությամբ է արտահայտվում իրեն վերադրված «լուրջ գիտական աշխատանքի» կապակցությամբ, ապա անցնում է իր խնդրին՝ Փավստոսի և մյուս պատմիչների քննադատությանը, որոնք աղավաղել են իրենց «դարի համար շատ լուսամիտ մարդու» կերպարը<sup>34</sup>:

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

Միայն 20-րդ դարի սկզբում, երբ պատմական քննական ոգին մուտք է գործում նաև մեր մեջ, առաջին մարդը, պատմագետը, որ նկատում է 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 պործունեությունը տակավին կարոտ է խոր ու բազմակողմանի ուսումնասիրության և լուսաբանության...»<sup>35</sup>:

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 առավ Պապը 4-րդ դարում, նույնը առավ Եվրոպայի կայսրերից մեկը 19-րդ դարում և զարմացրեց Եվրոպան:

Եթե Պապը լիներ ուրիշ ազգի պատմության մեջ՝ նրան կգնեին անշուշտ Պերիկլեսի, Պիդիստրատի և Գրաքոս եղբայրների կողքին...»<sup>36</sup>: Ստ. Զորյանը անհամաձայն է Պապին տված Փավստոսի և խորենացու գնահատականներին և գրելով «Պապ թագավորը» տալիս է կերպարի իր մեկնաբանությունը՝ իբրև «պետական լայն մտածողության» կրողի:



Քննադատաբար վերագնահատելով պատմական սկզբնաղբյուրները, Զորյանը վերականգնում է պատմական ճշմարտությունը՝ Հայաստանի պետականության, քաղաքական և մշակութային անկախության համար Պապի գործունեության վիթխարի նշանակությունը: Հայոց պետականության միասնությունը 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 սնցկացրած զուգահեռը ժողովրդական վիպերգի հերոս Փոքր Մհերի և Պապի միջև, եթե նկատի ենք ունենում ֆուլկլորային և պատմական այդ հերոսների էություն 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, շտեղծեց իր ժանրային դիմապատկերը: Միայն մեր դարի 30-ական թվականներին ասպարեզ եկավ Դ. Դեմիրճյանի «Գիրք ժողկանցը» (1935)՝ սկզբնավորելով պատմական թեմայի պատմվածքի ժանրը: Այդ ավանդույթը՝ ոչ միայն թեմատիկը, այլև հոգևոր-գաղափարականն 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, կառավարելով նաև գրական նախափորձեր: Առաջին պատմվածքների հրատարակումից հետո տեղական ժամանակով լուծում է... մինչև 1945-ին լույս է տեսնում պատմական պատմվածքների հավաքածուն՝ «Զվարթնոց» խորագրով:

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

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»<sup>36</sup>:

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 նովելների նյութն ու սյուժեն Խեչումյանը քաղում է հայկական միջնադարից՝ հիշատակարանների մեջ պահպանված զրույցներից



Վիգեն Խեչումյան

և ավանդություններից: Դա, անշուշտ, «գրքային վերաբերմունք» չէր աշխարհի հանդեպ՝ անցյալ դարի ուսմանտիկներին 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: Իրպես բերում էր պատմական նյութի նոր ըմբռնում և պատմական հերոսի նոր ընտրություն:

Նոր ըմբռնման իմաստը հանգում էր այն բանին, որ ժամանակակիցներիս հաղորդեր մուռացված ճշմարտությունը՝ ըստ

որի՝ հայ ժողովուրդը գոյությունը պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտերով և ռազմական մաքառումներով, այլև միջնադարյան խավարի դեմ ծառայող, 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 ստակ իրենց զբաղմունքով նշագրվող մարդկանցից: Դրանք են գրիչներ, ծաղիկողներ, տպագրիչներ, մանրանկարիչներ, ճարտարապետներ, առակագիրներ, դեղագործներ, դինագործներ, մագաղաթ ողորկողներ, շինարար վարպետներ, — մի խոսքով ոչ թե հասարակության ընտրանին, այլ ասարակ խավը:

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

այլև կյանքի աշխարհականացման դարաշրջանի շունչն ու ոգին ծրարած անհատականությունը, դոգմաներից ազատագրված զգացմունքներով: Վերածնության դարաշրջանի ոգին կրող այդպիսի ազատախոհ հերոս է «Աստվածամայրը»:

~~Ես վե՛ր ծաղկող Հովնանը: Հաղթահարելով կրոնական դոգմաների բուրբ պատենքները, հրաժարվելով հոգևորականի բարձր դիրքից, մանրանկարիչ Հովնանը ձեռք է մեկնում հասարակ դասի միջից դուրս եկած Աննահիտին և իր մեծ սերը գրոշմուս ձեռագիր մի մատչանի վրա՝ ի դեմս Աստվածամոր և Մատթեոս ավետարանիչի մանրանկարչական կերպարների:~~

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

Քափանցիկ 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 ձեռագիր հիշատակարաններում պահպանված այն հակիրճ տվյալների վրա, որոնք խորաթափանց աչքին մատչելի են դարձնում հարյուրամյակներով հեռացած կյանքի բարդ ծալքերը:

Այսպես. միջնադարյան բժշկարաններից մեկի լուսանցքում հիշված դեղատոմսը՝ ցուլգածաղիկի հյուսիս օգտակարության վերարևրյալ, հիմք է ծառայել գրելու «Ցուլգածաղիկ» նուրբ նովելը: Այստեղ Խեչումյանը ծավալում է սիրո ամենագոր զգացմունքի մի գեղեցիկ պատմություն:

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

Վ. Խեչումյանը նովելներում արտահայտում է այն միտքը, որ տաղանդը մենաշնորհ չի ամենևին, 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 վերստեղծումը: Խուց, մագաղաթ, ձեթի ճրագ, մանրանկար, դեղաբույս, քար և այլն, — հիմնականում սրանք են նովելների իրանյին շինանյութերը:

Վ. Խեչումյանը, հետամուտ շինելով 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 ռճավորումներ: Դա էլ նրա պատումի թուլությունն էր:

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

«Գիրք լինելության», ինչպես պատմական նովելները, նվիրված է հայկական միջնադարին՝ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածի» բացահայտմանը, նրա լինելության փիլիսոփայությանը: Ի տարբերություն պանորամայի սկզբունքով շարադրված «Աշոտ-Երկաթյան» բնույթի պատմավեպերի, հեղուկային 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»<sup>40</sup>:

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 ճավափական գոյականները դարձնում է հատուկ անուններ»<sup>41</sup>, հերոսներ ընտրելիս դիմում է ոչ թե կլասիկ հայրենասերների սրբապատկերներին, այլ բուն ժողովրդական տարբերին: Այս կետում Խեչումյանը մնում է «Զվարթնոցի» դիրքերում. 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 տուրբերի թաքուն զսպանակները: Պատմությունը, Խեչումյանի ելակետով, շարժում է ոչ թե խոշոր անհատների ինքնակալ կամքը, ոչ թե աստվածային նախախնամությունը, այլ ժողովրդի սոցիալական ու պատմական հոգեբանությունը: Սա, շասնք ինքնատիպ, բայց միանգամայն արդարացի հայացք է: Ինքնատիպը Խեչումյանի մտահղացումն է. հայկական պատմությունից անբաժան փախստականի, ճամփորդի, գերու, պանդուխտի, թափառականի, — այն էլ մատենագիր թափառականի միջոցով է նա արժարժում ազգային գոյության թեման: Վեպի սյուժեն շունի խստորեն արտահայտված ծայրա-

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

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

Եվ այսպես, ինչպես նովելներում, նա վեր է հանում իրեն հարազատագած 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. Խեչումյանը նշանավոր հայկաբան է: Գրողների շարքում գրեթե անմրցակից՝ հայոց լեզվի բառագանձի ու մատենագիրների բառարանի իմացությունամբ: Նույնքան էլ նշանավոր ոսկերիչ՝ նախադասություններ կառուցող: Նույնքան էլ հմուտ՝ բառային ժանյակներ ստեղծագործող, նույնքան էլ ոլեղող՝ լեզվի նոր շերտեր բացող: Շատ արժանիքներ ունի Խեչումյանի գիրքը, բայց նրա գրական հյուսվածքի երկու կետը արժանացան քննադատության: Իրանցից առաջինը «միջին» հայերենին, սնգամ 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, շրջադասությունները, նախադասության կառուցվածքը: Այդ «նորամուծությունները» քաղաքացիության իրավունք չստացան: Նախ և առաջ այն պատճառով, որ արդի գրական լեզուն զարգանում է միանգամայն այլ ուղիներով՝ ժողովրդական խոսքաշինության հիմունքներով և չի կարող պատահել այնպես, որ զարգացման ուղիները շրջվեն դեպի հետ:

Հնադարյան 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 հասկանիչները: Երկրորդ կետը վերաբերում է բառագործածության սկզբունքներին: Խեչումյանը 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: Գրանով հակվում է դեպի մի ոճավորում, որը չի նպաստում ոչ գործողության, ոչ էլ հոգեբանության նվաճմանը: «Ընտրանի խոսքը» բառից հանում է կենդանի շունչը, իսկ

արվեստում շատ մեծ արժեք ունեն բառերի աննկատ շնչառությունն ու նրանց անտեսանելի ընթացքը: Ուճավորումը, 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» մեծադիր 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, տպագրիչների աշխարհը: Այդ աշխարհը ներկայացված է իմացություն 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 ռեալ 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 ռեալիզմի մշակած սկզբունքներից:

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

Թեև հայ գրողների «ռազմական վեպը» ուներ վավերագրական հենակետեր, պատմում էր պատերազմի իրական դեպքերից ու դեմքերից, սակայն, նույն այդ վավերագրական-ակնարկային 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 շահերով արտահայտվեցին պատերազմի մասին պատմող այն վեպերում, որոնց հեղինակներն էին նախկին ռազմաճակատայինները (Ս. Խանզադյան՝ «Մեր գնդի մարդիկ», Մ. Շաթիրյան՝ «Զինվորներ», Քր. Թափալցյան՝ «Պատերազմ», Հմ. Սիրաս՝ «Արարատ», Բ. Վերդյան՝ «Քեզ համար, Լենինգրադ», Հր. Քոչար՝ «Մեծ տան զավակները» և այլն):

«Վեպ-ժամանակագրութեան» (роман-хроника) ժանրաձևով գրված այս ծավալուն կտավներում, ասպարեզ հանելով իրականութեան մեջ «կատարված դեպքերը», այսպես ասած, վավերագրական-ականակային նյութը՝ մարտական գործողութիւններ և հերոսութեան փաստեր, այդուամենայնիվ շահասան գեղարվեստական ընդհանրացումներով՝ նյութի դիմադրութեան հաղթահարման ճանապարհով:

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

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

Հմայակ Սիբասը (Ոսկանյան, 1902—1983) ծնվել է Ալաշկերտի Կարաբիլիսե գյուղաքաղաքում: 1915-ին ընտանիքով հաստատվում են Թիֆլիսում, որտեղ մի կարճ ժամանակ Սիրասն աշխատում է էնֆիենշյանի տպարանում՝ իրեն 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 ժուռնալիստական ինստիտուտը: 20-ական թվականներից մամուլում տպագրում է պատմվածքներ ու պատկերներ, իսկ 1931-ին ասպարեզ է հանում «Հարցրեք նրանց» վեպը:

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

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

Թեև Սիրասը ի հայտ է բերում արևելյան միջավայրի զգացողութիւն, բայց և այնպես նրա մշակած լեզունները շին բարձրանում պարզունակ, արկածային սյուժեներից և շքեղ, վերամբարձ ռճարանութունից:

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

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



Հմայակ Սիրաս

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

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

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

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

Սուրենի, Սմիրնովի, Կոլտսովի, 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-բարձրագրական էությունը Սիրասը նոր տարբերակում (լույս տեսավ 1940-ին «Անահիտ» խորագրով) խմբագրեց կենցաղի և հասարակական կյանքի կապերի ուղղությամբ:

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

«Անահիտը» ոչ միայն կայուն արժեք չդուրձավ նորագույն



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

«Արարատի» բազմաճյուղ և բազմահերոս սյուժետային կառուցվածքը պայմանավորված է պատկերված իրականության բարդությամբ: Պետք է ասել, սակայն, որ Սիրասը չի կարողացել հասնել վիպական դրվագների գեղարվեստական միասնության: Առանձին տեսարաններ ունեն պատկերման հուզական շունչ և զինվորների ու հրամանատարների հոգեկան մղումների, հայրենասիրական կամքի ուժի հավաստիություն, սակայն, ամբողջության մեջ վեպը 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 հմուտ հրամանատար: Արարատյանի կենսագրության ձևավորման այս ընթացքով ներկայացվում է մարտական կյանքի և հարաբերությունների դրական ազդեցությունը հայ մարդու հոգեբանության ձևավորման ուղեգծով:

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

Պատերազմական իրականության նասուրալիստական 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 Ծրեանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետը:

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

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

Պատերազմի տարիներին Թափալցյանը ծառայում էր հայկական թամանյան 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:

Քոլոր հատորներն էլ արժանացան կուսակցական և գրական մամուլի սուր քննադատությանը, մասնավորապես նշվեց պատերազմական իրականության պատկերման նեղ-բարձրագրական, 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 երևույթներին՝ քաղաք-գյուղ, ռազմաճակատ ու թիկունք, գութան և ուսանողական միջավայր, մի խոսքով ցուցադրել է «լայնաշավիղ» մի իրականություն՝ բոլոր-բոլոր արտահայտություններով:

Լայնածավալ «պանորամայի» պահանջով «Պատերազմը» բնակեցված է անհամար հերոսներով՝ զինվորներ ու հրամանատարներ, բանվորներ ու մտավորականներ, կոլտնտեսականներ 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, տազնապներով, 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—Մովսես—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 ռճական միասնության փոխարեն բերել են պատումային խալտաբեռություն, հոգեբանական խորացումների փոխարեն՝ նյութի հետ կապված դրվագների մակերեսային վերարժարծում:

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

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

ման, գյուղացիների ապագյուղացիացման, կեղծ հայրենասիրական հրավա-  
ռություն, դեկավարման սխալ երևույթները:

«Ոսկե հովիտ» վեպում ևս Թափալցյանը երևում է իբրև բազմամարդ  
տեսարանների լավ նկարիչ: Քննադատությունը «Ոսկե հովիտի» կապակ-  
ցությունից: «...Վեպի արխիտեկտոնիկան քիչ է մտահոգել հեղինակին...,—  
գրել է Ա. Ինճիկյանը: — Հեղինակը ձգտել է, որքան հնարավոր է, մեծ շա-  
ռավիղով պատկերել կյանքը, որի հետևանքով հետզհետե նորանոր կեր-  
պարներ է հանդես բերել, սրանց դրել բազմազան իրավիճակների մեջ, ար-  
հեստականորեն ստեղծելով մի բավական բարդ վիպական հյուսվածք»<sup>42</sup>: Վե-  
պի կոնֆլիկտի և կերպարների մասին սուր դիտողություններ է արել նաև  
Հր. Թամրազյանը<sup>43</sup>:

Արձակի զարգացման բնորոշ միտումներից մեկը թեմատիկայի բազմա-  
զանությունն է, «աշխարհագրական հորիզոնի» լայնացումը:

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

«Նոր օրինատալիան»՝ պատմվածքների, վիպակների ու վեպերի խում-  
բը, սուպերեզ կոչեց մի շարք անուններ, որոնք արժանացան լայն մասսա-  
յականություն:

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



Գարեգին Սևունց

Գարեգին Սևունցը (Գրի-  
գորյան, 1911—1969) ծնվել է  
Զանգեզուրի ինձորեսկ գյու-  
ղում: Միջնակարգ կրթությունը  
ստացել է Բաքվում, բարձրա-  
գույնը Բաքվի մանկավարժա-  
կան ինստիտուտի հեռուկա  
բաժնում: Աշխատել է Բաքվի  
հայկական «Կոմունիստ» թեր-  
թում, խմբագրել է «Նորհրդա-  
յին գրող» (1938—1941), այսա  
նրևանում՝ «Պիոներ» ամսա-  
գիրը (1946—1952):

Սևունցի ստեղծագործու-  
թյան սկիզբը եղավ «Մո-  
վախ:որշում» վիպակը (1938),  
որը պատմում է Բաքվի նավ-  
թագործների կյանքի ու աշխա-  
տանքային մաքառումների  
մասին: Չնայած վիպակում  
կան ծովի հատակում նավթա-  
բեր նոր շերտեր հայտնաբերող  
մարդկանց անձնվեր աշխա-

տանքը պատկերող մի շարք հաջող տեսարաններ, «Մովախորշումը» ևս, ինչ-  
պես նույն ժամանակի շատ գրվածքներ, տառապում է սխեմատիզմով, «խոր-

հրրդավոր» իրավիճակներ ներկայացնող արկածայնությամբ, տեսահարիզոնի սահմանափակվածությամբ:

Սևտոնցը պատճենագրված թատերական ծառայությունների մասին էր իրանում: Իրանական սուլթանություններով նա գրեց «Ազատության պողոտա» (1947) վիպակը, «Իրանական Լեթերը» (1949) և «Թեհրան» (1952) քաղաքական վեպը:

«Ազատության պողոտան» «Թեհրանի» նախնական տարբերակն է, իսկ «Իրանական Լեթերը» փաստերի վրա շարահյուսված քաղաքական հրապարակախոսություն է: Ակուղեմիկոս, նշանավոր պատմաբան Ե. Տարլեն «Պրավդայում» տպագրած գրախոսության մեջ՝ զնահատելով «Թեհրանի» լայն արձագանքը ընթերցողների շրջանում, նրա ժանրային կազմությունը համարեց «վեպ-ժամանակագրություն»<sup>44</sup>: 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, Շովքաթ, Ամին և այլք):

Սրանք արտահայտում են աշխատավորական Իրանի շահերն ու ազատագրական բազմաձևները, ժողովրդական խավերին համախմբում ընդլզելու օտարերկրյա գաղութարարների լծի դեմ: Ժողովրդի ազատագրական շարժումը, ինչպես մեկնաբանում է վիպագիրը, հենվում է բանվորական և գյուղացիական շերտերի, այդ միջավայրում հասունացող տրամադրությունների, ընդլզող տարերքի վրա: Գ. Սևտոնցին 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 ինավարի, դատավոր նամավարի, ինստիտուտի դասախոսներ Ղորանիի, Վսուղիի 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 կռվող 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 «Գերիններ» (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 մոտնվածապատ, սնառակա պատկերներով:

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

«Անապատում» վեպի գոր-



Ստեփան Ալաջաջյան

ծողութեան վայրը իվիական 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: Իվիական անապատի տոթակեզ փոթորիկների միջով, բրիտանական բանակի մայրը Զեֆի առաջնորդութամբ, քայլում է բախտի քմահաճույքին թողնված այլազգի զինվորներից կազմված վաշտը: Զինվորները, որ այստեղ էին եկել Ֆաշիզմի դեմ կռուելու, այժմ հարկադրված են ոտքով անցնել անապատը, դուրս գալ շարձարանքի, 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 այլազգիներ՝ հնդիկներ, արաբներ, նեգրեր, ավստրալիացիներ, նորզելանդացիներ, իտալացի և հայ: Կյանքի ծարավը և հույսը, ապրելու անսպառ կամքը, հայրենի եզերքների կարոտը, ապագայի երազանքը ուժ են տալիս ուղեկորույս և անղեկ մարդկանց՝ հաղթելու իվիական անապատի դժվարությունները:

Նկարագրելով զինվորական վաշտի մի քանի օրվա հարկադիր «երթը» իվիական անապատում, ցուցադրելով զինվորական կյանքի առօրյան, հեղինակը չի դառնում լոկ 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 Ալաջաչյանը լուծում է ոչ թե մերկ հրապարակախոսության միջոցով, այլ անհատականացված և գեղարվեստորեն մշակված կերպարների միջոցով:

Վեպի «առանցքը» մայրը Զեֆի՝ «կայսրությանը» նվիրված «ռազմիկի», կերպարն է, որն արհամարհանքով է նայում այլազգի ստորադրյալներին, ատում է «կեղտոտ, թափթփված, անզլխարկ» 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 անզլիացիներին:

Զեկ Համիլտոնի կարծիքով, որը Զեֆին ճանաչում էր դեռ պատերազմից առաջ, նա ընդունակ է ամեն տեսակի ստորութեան: Դրա բնորոշ արտահայտությունն է Հարի Լիին՝ մորթուպաշտ 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 անզլիական 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:

Ծթն 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 այլազգի զինվորների հանդեպ ունեցած վերաբեր-  
մունքում: Թեև անապատից քշերին է հաջողվում փրկվել, սակայն փրկված-  
ները (Նեբհի, 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  
պաղովթարները, 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 արձակագիրների  
ստվար խմբի մեջ Ալաջաջյանը աչքի ընկավ սեփական ձեռագրով, ոչ միայն  
պատումի նշաններով՝ գեղանկարչական թանձրացումներ (այդպիսիք են ա-  
րաբական տոթակեզ անապատի անսանձ սամումի և սիրիական քաղաքի  
անցուղարձի տեսարանները), կերպարների հոգեբանական հագեցում, գոր-  
ծողություններն առաջ շարժող երկխոսություններ, — այլև ստեղծագործության  
գլխավոր թեմայով, որ այնուհետև դարձավ նախ 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 շխոնարհ-  
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-  
ժարծվում է դարձյալ մարդկային արդարության որոնման անկյունադարձով:  
Հայրենիքի որոնման մտորումները վիպագրին տարան դեպի հետ, դեպի

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

Թեև պարտվեցին, բայց շխոնարհվեցին. «Եղեգները շխոնարհվեցին»:

Իր բնույթով սա հերոսության վիպասանություն է. Ալաջաջյանը՝ գործի  
դնելով իմացությունները «հիշատակաց երկրի» աղետավոր օրերի անցու-  
ղարձից, 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-  
ճույթով 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 քմահաճույթին  
հանձնված հալածական և անպաշտպան համայնքի դիմադրության շարժ-  
ման կազմակերպիչը: «Եղեգները շխոնարհվեցին» գրվածքը, թեև պատմա-  
կան հերթասպատում 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 շխոնարհվեցին» 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 նավակներ» խիզախ, աներկյուղ, հպարտ մարդու խոս-  
տովանությունն է աշխարհին և միաժամանակ նրա ծնրադրումը կյանքի  
պեսպես կերպերի առջև

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

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



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

1932-ին էլ վերաբերում է «Երգերի գրքով», ասել է՝ բանաստեղծու-  
թյամբ, սկսած նրա գրական ուղերթը, որ արժանացել է Ծ. Զարենցի հատուկ  
վերաբերմունքին<sup>45</sup>: 1936-ին լույս տեսած «Բոց» բանաստեղծությունների  
գիրքն արդեն այնքան աղմուկ հարուցեց, որ Դաշտենցը ստիպված հեռա-  
ցավ Մոսկվա և խորհուսի 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 ատումով: Նախ, այդ վե-  
պով շարունակվեց հայրենական գրականության այն ակոսը, որ մի շարք  
ուսումնասիրողներով բացել է Ակսել Բակունցը: Իսկ 1915-ի հայկական կոտո-  
րածներից փրկված մարդկանց վերածնության գեղարվեստական մարմնա-  
վորման ակոսն է, որի մեջ մտավ նաև Դաշտենցը՝ ոչ միայն իբրև շարու-  
նակող, այլ ավանդները հարստացնող:

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



Խաչիկ Դաշտենց

գեղապետերը: Վեպի մի ժայրից մյուսը անցնում է հումանիզմի և հակահու-  
մանիզմի, խաղաղության և պատերազմի թեման: Այս իմաստով վեպում յու-  
րատեսակ խորհրդանշանի դեր է վերագրվում 1915-ի Վարդավառի օրվա նկա-

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

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

քաղցրությանը: Սասունցի շինականները տենդագին նախապատրաստվում են նշելու ազգային-ժողովրդական տոնը, սակայն շուտով նրանց պարզ ուրախությունը խառնվում են ողբն ու տառապանքը: Մխի հսկայական քուլաներ են բարձրանում հայ շինականների երգիկներից, թուրք բռնակալները սկսում են ահավոր սպանողը, 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՝ թոնրի պնկին, վարդավառի տոնի համար գաթաներ թխելիս, ամուսինը բարդենու տակ՝ սամի շինելիս: Շատերն իրենց նետում են Մեզրագետի այիքների 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 գյուցազնական ոգին:

Այս ամենը Դաշտենցն իրագործեց «Ռանչպարների կանչը» վիպուն վիպասանության մեջ, 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»՝ հայուկների, վիպասքն է, ինչպես նրա ժանրային կազմությունը բնորոշել է հեղինակը և «Նոսք հեղինակի» նախախոսքում տվել հետևյալ մեկնաբանությունը. «Այդպիսի սերունդ եղավ, այդպիսի սերունդ դժվար թե կրկնվի:

Անբան 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 բերնբերան:

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»<sup>46</sup>:

Հիրավի, «Ռանչպարների կանչը» ժողովրդական վիպասք է, «վիպասանություն», պոետիկալով ամենասերտ աղերսներով կապված ժողովրդական բառահյուսության աղբյուրների, կարելի է ասել՝ «Սասունցի Դավիթ» վիպերգից սերող ասացողական-ասմունքային արվեստի հետ: Ամուսնը «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:

թըվել է մեր շորս կողմը և գուրբը դրել մեր կրծքին: Ընդունիր իմ կանչը սատունական 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 քերած թագավորական թուղթը կարդան»:

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

Ընդհանակին (և նրա ասացող-զրուցակցին) քաջածանոթ է իրականության բանահյուսական մոդելը, որ շի բացառում ավտոդապատումային-առասպելաստեղծված արտահայտման շերտերը, բայց այդ ամենը իրականության շրջանակներում:

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

— Մախլուտոն իբրև ականատես վավերագրում է տեսածն ու զգացածը, ձեռք բերածն ու կորցրածը: Ընթխաթասացից Մախլուտոն վերածում է վավերագրողի, փաստագրող-արձանագրողի՝ գրվածքի երկրորդ մասում գերազանցորեն ներկայացնելով հայց լեռների Արծմին՝ Անդրանիկին, նրա զանգեղության, նախիրական և էջմիածնական երթուղիները, նրա և զրնվորների հարաբերությունները, նրա և դաշնակցության զորապետների, օրինակ, Դրոյի ներքին տարածայնություններն ու բախումները: Անդրանիկը վավերագրության էջերում երևում է իբրև Մախլուտոյի կենսագրությունից անարոհ՝ անձնավորություն, որի հետ հայտնվում է օտար ափերի տարագրության մեջ:

Երրորդ մասում Մախլուտոյի կենսագրության պատումի ղեկը իր ձեռքն է վերցնում հեղինակը՝ նույնպես ասացող Դաշտենցը: Նա պատմում է Մախլուտոյի ամերիկյան և փարեցյան օրերի մասին, երբ գլխահակ հետեվում էր Անդրանիկի հուղարկավորությանը գեպի Պեր-Լաշեյի գերեզմանատուն, պատմում է համաշխարհային երկրորդ պատերազմի տարիներին ֆրանսիական լյբենասերների՝ Իմագրության շարժմանը մասնակցության մասին, նաև հայրենադարձության, երբ Սմբատ զորավարը (նույն ինքը Մախլուտոն) պահակ էր կոմիտասի անվան զորավազմ-պանթեոնում:

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

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

1872—1956 թթ. իր դասընկեր Լևոնից, Մշո Մոփ 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 «Շաղինանդ»: 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-առմիկներ են, բառիս բուն նշանակությամբ՝ աճառարներ: Դրանք սերմնացաններ են, մաճկալներ, հնձվորներ, ջրաբաշխներ, դարբիններ, արհեստավորներ (ինչպես Անդրանիկը), իրենց հող ու ջրին, հանդ ու ձորին, իրենց ընտանեկան օջախներին, գութանին ու մանգաղին գամված մարդիկ, որոնք, շահնդուրժելով իրենց իրավունքները, առաջին հերթին՝ ապրելու գերագույն իրավունքը բռնադատելու լուծը, արդար դայրույթով 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 Սամարցի գործերի գնահատող: Ինչպիսի դառնություններ ու խոր մորմոքով է խոսում նա, օրինակ, Չաուշի «մեղքի» մասին, որը Ավառինջու թունդ գինով հափշտակվելու հետևանք էր: Նա յուրովի դատապարտում է Գևորգ Չաուշի՝ հայդուկային ասպետական օրենքներին չվայելող արարքը, դա համարում է բաց՝ հայդուկային ամբողջ շարժման համար: Վիպասքի առմկաճան 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 Ֆաղեհի կերպարը, ինչպես նկատել է Ելենա 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, — Ֆաղեհն մարմնացնում է ժողովրդի անսպառ էներգիան՝ կենսասիրությունը. նույն Ֆաղեհն միաժամանակ թե սովորական հայ գյուղացի է, որը տնօրինում է ջրտուքի 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 մոլորված-ներին շիտակ ճամփա ցույց տալը»<sup>47</sup>:

«Ինչքան էլ թոփ ու թվանքները գոտան, վերջը պիտի խոնարհվեն թիակի առաջ, — ասում է Ֆանդեն փառալուսին Ե անվելացում. — Գնա բո սուլթանին ասա, որ Ֆադեի շաղգամի ծիլը իր գորանոցի հիմքից գորավոր 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:

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

Խաչիկ Դաշտենցի մեկնաբանությամբ Անդրանիկի, Մախլուտոյի և մյուս նվիրյալների որոնած Բրաբիտն ծաղիկը Սարգարապատի ահեղ ջլ փրկարար ճակատամարտն էր, որը ավերակված Հայաստանին բերեց նոր կյանք ու խաղաղություն, այն սվինը, որին սատարելով հին ֆիդայիները գյուղացու տարագով 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 «Նոդեդան» վեպից):

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

առ քայլ փաստարկելով՝ դատապարտում օսմանյան բռնությունները: Այս առումով 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 կլանք և մոլորվեցինք քերժերում»:

Անդրանիկը հիշում է իր զինվոր, թավրիզեցի խիզախ կամավոր Հայկ Բժշկյանին, հետագայում՝ Գայ որը դարձավ հեղափոխության զինվոր՝ մըշտակապես հավատարիմ մնալով հայրենիքի ազատության կարմիր ծաղիկներին:

Ավետիք Իսահակյանի ծոցաստեարային գրառումների մեջ պահպանվել է մի հղում այն մասին, որ Խաչիկ Դաշտենցը ասացողական-ասմունքային շնչի գրող է: Դաշտենցն ինքը շարունակ պատմում էր, որ Իրինդում համասեղ ապրելու օրերին Վարպետը հրահրում էր հայդուկների մասին վիպասանություն 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 ենթարկվում, ձևավորվում է ազատ հունով, ներառնելով շատ ու շատ նոր տարրեր: Արդարև «Թանչպարների կանչը» վեպ չէ դասական նշանակությամբ. չկան ոչ ցայտուն սյուժետային փոխհարաբերություններ, ոչ հոգեբանական խորացումներ, հերոսների ներաշխարհի մանրակրկիտ վերլուծումներ: Գրական դավանանքով արտաքնապես «պահպանողական» Դաշտենցը լուծում է մեծապես նորարարական խնդիրներ, վեպի կանոնիկ ձևը նորոգելով ժամանակակից արձակին բնորոշ ուժերի զգացողությամբ, սյդ ուժմերը հայտնագործելու համար դիմելով ազգային պատմության գեղարվեստական հուշարձանների ոճական գունագծերին, ժողովրդական դարավոր փորձի մեջ բեկված արտահայտման եղանակներին:

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

Սա արձակի այն որակն է, որն իր ընդհանուր կոլորիտով մերձենում է, այսպես կոչված, «պրիմիտիվիզմի» սրվեստին, Փիրոսմանիի, Վանո Խոջաբեկյանի և այլոց արտահայտչական տեսագծերին: Վերադարձը դեպի «պրիմիտիվիզմ» XX դարավերջի գրականության համալայտ բնորոշ ուղղություն է, որի մոռացված շերտերը Դաշտենցը հայտնագործեց հայոց բանահյուսական պատումներում, ներկայացնելով վերին աստիճանի տպավորիչ պատմություններ:

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

«Զմոն»՝ պատմությունն այն կնոջ, որին գյուղի կանայք ցանկանում են մեկուսացնել գյուղից՝ լիբբ վարքի համար. «Սասնո ճամփի վրա Տատրակ անունով մի գյուղ կար: Ըանճիկ սարը իր մերկ ծունկը ծալելով սեղմել էր նրա ծոծրակին, իր ոտնաթաթի վրա խաղացնելով բլրաձև բարդինների մի պեղեցիկ պուրակ:

Եկա, եկա ու դեմ առա այդ գյուղին:

Զմոյին ես այդտեղ տեսա:

Զմոներ ամեն տեղ կան:

Աշխարհը չի կարող լինել առանց Զմոների:

Մեծահարուստ տներից մեկի լառաջ կանգնած էր գյուղի ուսուցիչը, գլխին թաղիքե սև գդակ, նախշուն գոտին մեջքին ուղորած, ծխատուփը խրած գուռու տակ:

Գյուղի բոլոր կողմերից բազմություն էր հավաքվում ուսուցչի շուրջը, գլխավորապես կանայք: Աջից ու ձախից հարսներ էին գալիս, և ի՞նչ շարժադ հարսներ: Ոմանք աղբյուրից էին տուն դառնում, լիքը կտերը ուսերին, ոմանք նոր էին գնում ջրի, բայց ջրի ճանապարհը փոխելով շտապում էին դեպի ուսուցչի ապարանքը: Գալիս էին քաղվոր կանայք, գալիս էին սարվոր կանայք, ու ամենքը կանգ էին առնում ուսուցչի տան առաջ: Ու բոլորի դեմքին բողբոջի արտահայտություն կար, դժգոհություն և զայրույթ: Մեկ-մեկ եկան, խումբ-խումբ եկան, լիք կտերով եկան, դատարկ կտերով եկան, խոտով ու խոտակապով եկան, փոցխով ու մանգաղով եկան: Եկան, մոտեցան, խոտացան ու շրջապատեցին ուսուցչին:

Պատումային այս ուրիշը, որ տիրապետում է ամբողջ գրքի հյուսվածքում, գալիս է հայ ժողովրդական էպոսից: Գաղտնեցի վիպասքը գրելիս առատորեն օգտագործել է Բանահյուսական նյութեր՝ քնարական և էպիկական երգեր, թեմալոր դարձվածքներ և ավանդապատումներ, դիմել է տեղագրական-ազգագրական, աշխարհագրական, հիշատակարանային աղբյուրների՝ առավելագույնս հարադատ մնալով պատմության ձայնին:

Վերոհիշյալ հոդվածում Մ. Գալշոյանը գրում է, որ Գաղտնեցի «մեզ է ժառանգում հայրենի եզերքի կենդանի քարտեզը», — բնակավայրեր, վանքեր, ճանապարհներ, լեռնաշղթաներ, բերդեր, աղբյուրներ, բուսական ու կենդանական աշխարհ, կամուրջներ, տարազներ... «Եվ այս ամենը բարախուն, հունցված սիրո ու կարոտի շնչով:

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

Սա էլ վիպասքին հաղորդում է արդիական խորհորդ:

«Նորդեպանից» հետո ՅՄ-ական թթ. «Չնճալի» նախնախնությունում 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 «Հսկանների 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 Գ. Վարուժանի, Սիամանթոյի և մյուս նահատակների կերպարները:

Հետպատերազմյան տարիների վիպագրությունն անդրադարձավ նաև ընտանիքի և բարոյականության խնդիրներին: Նեղ-բարձրագրական 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, Գ. Գեմիրճյանը զնահատեց հեղինակի սուր գիտողականությունը և հոգեբանության ցուցադրման ռեալիստական կերպը<sup>6</sup>:

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

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



հանգույցների և մարդկային հոգեբանության զիզգազանների 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 ավաղանում 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 «Մարավ» 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 մանրուքների» 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, կրթոտ, 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 շի 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 (ղեկավարը 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, անձնվիրության շափ գործին նվիրված, մոռացությունից բարձրացած անհատներ են, երեքն էլ ազնիվ ու մեծահոգի, մարդկայնորեն համակրելի, բայց երեքն էլ կենցաղի մեջ ձախողակ, մարդկային երջանկության վերաբերյալ իրենց կառուցած խարխուլ 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 դավանելու 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, բայց անսպասելի շէր իրերի այսպիսի դասավորությունը՝ ընտանիքում օրեցօր խորացող այն ճեղքվածքով, որ ծայր էր առել ընտանիքի վերաբերյալ սեփական «ջերմոցային» հայացքների պատճառով:

Ահա մի ընտանեկան կոնկրետ դրամա՝ բարդ հանգույցով, որ պահանջում է լուծում: Կյանքի անողոք դարձդարձումներով ստեղծված այս խճրճված փոխհարաբերությունը ներկայացնելով, Մահինյանը, 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 վեպում սկսվում է ազնիվ ու շահագրգռված, կրքոտ ու համոզված սլայթար ոչ թե Մաճկալյանի, Արտաշեսի ու Շաղիկի դեմ, այլ նրանց բարոյական ներքին կատարելագործման համար, բոլոր տեսակի վաղաճուճ 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-

յորութեան ճանապարհով հասավ ճշմարտութեան, վերադարձավ ընտանիքի, լիյս 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, խրուպոտ 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 շունեցար, ես պարտավոր էի օգնել... Բայց, դժբախտաբար, ինձ համար այժմ միայն, դեպքերի այս ընթացքը պարզեց դրությունը... երբ արդեն,— նա ակամա ժպտաց, տանուլ տված մարդու ցավագին փսոսանքով, որ շփտեմ, 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 տածած խղճահարություն 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 համեմաշխության պատվանդանը, և այս հարցում է արտահայտվել հեղինակի շրջահայացությունը: Նաև զրքի 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 հագեցրել է սոցիալական նշանակալից այլ խնդիրներով: Գրանցից 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 դյուրությունմբ նվաճվող և նույնքան արագորեն քանդվող ամուսնական հարաբերությունների դեմ. այդպիսին է Գրիշա Առաքելովի՝ փայլով գրված հարսանիքի տեսարանը, արտաքուստ 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 երբևէ չի զբաղեցրել Գրիշա Առաքելովին՝ կյանքի լայն պողոտայով քայլող, անձնապաշտական սկզբունքները վարպետորեն թաքցնող, դարդիման տղաների հետ «կենսուրախ» վայելքի համոզված պաշտպան այդ երիտասարդին: Երբևէ նա չի մտորել իսկական սիրո, ընտանեկան սրբության, ընտանիքի կազմակերպման դրամատիկական դրժվարին հարցերի մասին, այնպես, ինչպես Զուլիետը ամուսնական առագաստ է մտել սոսկ վայելքի ու արտաքին վայելչության մղումներով:

Սովորաբար թղթից 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 Զուլիետի ընտանիքը շղիմացավ փորձությունը 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 սայթաքումներով, 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:

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

Պատերազմը մտավ կենցաղի մեջ, վիշալ 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 «չերմոցային» 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 իրողությունների մեջ ստուգված անհրաժեշտություն է նույն ձգտումներով ու հասարակական շահագրգռությամբ հարազատ համախոհների կյանքի համար, ինչպիսիք են Սարիկը և Սեդան: Երանք նույնպես, — ասում է վիպասանուհին, — անցնում են հոգեկան բարդությունների միջով, սրանք ևս ապահովագրված չեն սխալ գործողություններից, բայց ոչ թե կորուստներ տալով, այլ հոգեպես հարստանալով են հաղթահարում այդ դժվարությունները և նվաճում ամրակուռ 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 հակապի:

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 էին 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 շահագասնց 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 լուսավորներշնչանքներ 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 բազմաթիվ վավերագրեր, տնտեսական և քաղաքական կյանքի հիշատակություններ, պարբերական մամուլի հավաքածուներ, ժամանակակիցների հուշագրություններ:

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

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 շարագրություններով, 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 Վր. 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 տրնտեսական շինարարության կողմը, սակայն, շատեղծեցին քիչ թե շատ տանելի գեղարվեստական որակ:

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

Թեև կենսական օրինաչափությունները գեղարվեստական ճշմարտության շահանիշներն 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 երևույթների գեղարվեստական յուրացում, բնականաբար «կանաչ ճանապարհ» տվին կյանքի ճշմարտանման պատճեններին: Վիպագրությունը ծավալվեց լայնություն, բայց ոչ խորություն:

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

Ժողովրդի անցած ճանապարհը ճանաչելու լավագույն միջոցներից մեկը՝ ինքնակենսագրական պատումը, գործնական այն մտքի հաստատումն է, որ, չնայած 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 բեռնացումներով, 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, վերագառնում է հայրենի և գերբի կենցաղին, բնությանը, առավելապես մարդկանց, որոնց շարքում առանձնանում է վարպետ Օհանի կերպարը: Քննադատությունը այդ կերպարը զուգահեռել է Ռ. Ռոլանի Կոլա Բրյունյոնի հետ՝ անսպառ կենսասիրության, աշխատասիրության, ժողովրդական տարերքի համար:

Հուրունցի դրելակերպի 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 գրույցին հատուկ հարցուպատասխանները, ժողովրդական դարձվածարանությունը, առարկաների գեղանկարչական ընկալումները, մտերմական պատումային շերտերը:

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



«Մանկության և պատանեկության» թեմայի գեղարվեստական յուրացման առումով հայ արձակուձե 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, Ջալալօղլի):

1930-ին ավարտում է Լենինականի մանկավարժական տեխնիկումը:

Նույն թվականին «Կոմբրիտական 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 ուժերը փորձում է նաև արձակուձե, 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, ուր գրական հերոս զարձած հեղինակը ներկայացնում է պատմական ժամանակի կյանքը: Հերոսի անունն է Արծվնակ, որի «կենսագրության» դրվագները 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 անրնական գույներ և կոշտացումներ), առաջին հատորում ներկայանում է իրրև ինքնատիպ բնավորություն:

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



Աղավնի

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

Արծվնակի պատումի 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: Հուշապատումի 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 շափանիշներով: Դրանց թվում է գաղթականների առաջնորդը՝ «չոչ 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 փիլիսոփայությամբ շրջապատին ներշնչում է ցավերին դիմանալու, անգամ ծանր կացության մեջ հոգեկան կորովը 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 կենսափիլիսոփայությունը:

«Շիրակի» տպավորիչ կերպարներից են Արծվնակի քեռին՝ գյուղի հայտնի ձկնորս Աղաբեկը, ուստա Դավիթը՝ օրնիրուն առաջատարը, բոստանչի նիկոլը, միտանի Ավետ ապերը՝ ճշմարտություն որոնողը, որը ճշմարտության վիպական քարոզներից աստիճանաբար անցնում է հեղափոխական գործողության գաղափարին: Ավետ ապերը հանդես է գալիս իբրև ժողովրդական գինված 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 սղջնակը 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, թևավոր 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 սիրտորին շողկապված են ոչ միայն գեղարվեստական արտահայտման գույներով, շափազանց անմիջական, տեղ-տեղ բուռնեկային պատմելաձևով, ոչ միայն եղելությունների՝ վավերագրական հիմքերի շեշտված կողմնորոշումով, այլև վեպերի, այսպես կոչված «առանցքային հերոսների», մի դեպքում՝ Արծվնակի («Շիրակ»), մյուս դեպքում՝ Արեգի («Բարի լույս...») արյունակցական հարազատությունը:

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

Արեգը ինչ-որ տեղ նույն Արծվնակն է, վերջինիս հատուկ բնավորության շիտակությամբ, մարդկային հարաբերությունները հասկանալու և երևույթների, անցուդարձի 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 Կատող-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 համալսարան չի ընդունվում և ընկնում է մամուլի աշխատողների՝ լրագրողների միջավայրը:

ժամանակը 30-ական թվականների սկզբնական տարիներն են, երևի 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 միկրոսոցիալարհն էր, որում, ինչպես մի կաթիլ ջրում, ցուլանում էին իրականության դիմորոշ գծերը:

Քեև Աղավնին պատումի թելը հանձնել է հեղինակին, սակայն հեղինակայն ընկալումներն ու տպավորությունները, մաքերն 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 ողմանտիկական 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 ստրուկի հոգեբանությամբ աստիճանաբար մոտենում է «աթոռին»:

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

Առաքինության և արատի հակամետ ըմբռնումների բախումներով էլ վարգանում է «Բարի լույս, Արեգ» վեպի սյուժետային բովանդակությունը, որը, թեև աչքի չի ընկնում արտաքնապես 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 Կոնը, բուսաբանի իր զբաղմունքով ուղղակիորեն հափշտակված Յուլակը (Յուլը), Պարույրը և էլի ուրիշներ, որոնք ըստ էության ներկայացնում են կեցության և մարդկային հարաբերությունների դրական, բնական, ստեղծագործական սկիզբը:

Հակադրություններն են արդեն հիշատակված «Պուճուրը», սրան և սրանմաններին հովանավորող Արմեն Միսակիշը, 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 «բևեռացումը», 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 ռոմանտիկական ու պրելյակերպի հանդեպ առաջացող նոստալգիան, թեկուզև մեր հասարակության սլաքային 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, ծայրերիծայր 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 առնթեր «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 քարոզչական պաթոսը:

Թեև գրել է նաև պիեսներ ու վիպակներ, սակայն, տարեքը 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», «Լեոնային բյուրեղ» (1946, 1948, 1949) և մյուս ժողովածուները, որոնց մի խումբը նվիրված է Հայրենական պատերազմի տարիների ռազմաճակատի և թիկունքի մարդկանց գործերին:

Պորբեմատիկայի 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 շաղթատացրեց 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 Ուսեփ ամու («Միրանաքարի անտառապահը») վարմունքների, ընտանեկան սրբությունը անխախտ պահած գերջկուհիների հավատարմության մեջ («Մաղկած ալիքներ», «Անթեղած կրակներ»), անծանոթ մարտիկի կյանքը փրկած աղջկա կերպարում («Գյուլիսապահը»), գնդապետ Լոռեցյանի էություն մեջ, («Առաջին պարզևը»), միլիցիոներ աղջկա հպարտ կեցվածքում («Փաթիլների տակ»):

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

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

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

դասին 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:

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

Ավագյանի պատմվածքների մեծ մասի նյութը քաղված է իրանական միջավայրից:

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



Արիգ 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 վերասլուծումների մի անընդհատ շղթա: Շղթայի վճռական օղակն է բռնության և իրավազրկության դեմ մարտնչող հերոսը՝ Շեմսը, նույնպես կալանավոր, սակայն, հասած ինքնագիտակցության բարձր աս-

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

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

Պատումի առանցքը տիրոջը հավատարիմ շան՝ Բողարի, կենդանական բնագրի հայտարեբման 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, տիրությունամբ պատել արտար աշխարհը: Բնական է ամբողջ պատմվածքը՝ սկսած Ասլանի կալանավորման տեսարանից մինչև նրա հողաթմբի շուրջը թախծոտ շնային հայացքով պտտվող Բողարի բնադղային գործողությունները:

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

Բազմափորձ, համառ ուղղամտությամբ ներշնչված գյուղացի է Ռհան 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 ոտաբորիկ տղաները, օտարոտի են թվում կյանքի նորամուտական սկզբունքները. «Այս աշխարհում Օհան ամուն ո՞վ է լսողը... բոլորն այսպես ինքնագլուխ են դարձել»:

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

«Միջօրեն» Օհան ամուլ ներքին մենախոսությունն է. աշխարհի թարսու-թյան վրա բարկացած մարդը հասնում է աշխարհի գեղեցկության գաղափարին: Սա է պատմվածքի ներքին գործողությունը:

Պատերազմին հաջորդած տարիների արձակի ժանրային քարտեզը նըշվում 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 «Գույներ և երանգներ» գիրքը, Լ. Հուրունցի «Ղարաբաղ, հայրենի եզերք» պատումը, Ֆրանսիայի դիմադրության շարժման հերոսների մասին Միքայել Հակոբյանի շարադրած ռեպորտաժը, Զ. Գարյանի ժողովրդագիտական «Քասաղը», և վերջպպես Կ. 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, շնայած մեծ քանակին, չկար նոր որակ նաև ժանրի նորացման ու ձևերի բազմազանացման առումներով:

Տիրապետող էր դեռևս 30-ական թվականներին Սիրասի «Զգրված օրենքից» և նմանատիպ գրվածքներից ծայր սուած «կեղծ-էպիքական լայնու-թյան» 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-ոլիթմական հակիրճախոս արձակի դիրքերից:

Տազնույա 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: Տազնույա էր ներշնչում բովանդակության աղքատությունը, որը, բնականաբար. չէր կարող խթան հանդիսանալ ձևակառուցվածքային նոր կազմությունների համար:

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

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

## ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

«Ռեզմական 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 ճակատագրի 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, լրերում «լավատեսության» այն որակը, որին, ինչպես դիպուկ նկատել է Գ. Գեմիրճյանը, «աննահանջ հետևում է իր պարողիան՝ դատարկահանչուն, ճարձատուն օպտիմիզմը»<sup>50</sup>:

Բնութագրելով ռազմական օրերի թատերագրությունը, քննադատներից Ս. Հարությունյանը իրավացիորեն գրեց, որ առաջին պլան մղվեց թեման, իսկ մարդու կերպարը անշատվեց գաղափարից<sup>51</sup>:

Պատերազմի տարիների թատերագրությունը տասնյակ սխեմատիկ-հոստորական 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 ղեկավարը 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 կնճիղներով 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», «Սատուցի Դավիթ» և այլն), որոնք վկայում էին հեղինակի թատերագրական ձիրքերը: Չիրքերի 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 (ներքին դրամատիզմը) խորացրեց պրորլեմի 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 նորհիվ 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: «Վանքաձոր» պիեսում աստիճանաբար հասունանում են այն ուժերը, որոնք կանգնում են Սեթո դայու և Լուսիկի ճշմարտության կողքին:

Թեև հետպատերազմյան շրջանի թատերագրությանը կոչ էր արվում դիմելու օխժաղի դեմքին, սակայն ասպարեզում կամ քնարական շնչի վողբվիլ կատակերգություններն էին (ինչպես Արամ և Աշոտ Պապայանների «Մեծ հարսանիքը», 1945), կամ պատմակենսագրական թույլ պիեսները Մ. Նալբանդյանի, Խ. Արովյանի և այլոց մասին, կամ կենցաղային թեթում ունեցող կասակերգական սխեմաները (ինչպես Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը», Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտը»), կամ էլ ողբանդակական պաթոսի երկերը (ինչպես, Լ. Ղարաբյուրյանի 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 ճշմարտություններ 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» գրքում<sup>52</sup>:

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

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

Հայ թատերագրության մեջ նույնպես սկսվեց «կոնֆլիկտային» պիեսների շարժումը: Ընդհատ է, այդ շարժումը չտվեց գեղարվեստական քիչ թե շատ նշանակալից երկեր, սակայն ակներև էր կյանքի հակասությունների վերարտադրման միտումը՝ ի դեմս վողբիլային երգիծական շեշտ ունեցող մի շարք երկերի և դրամայի որոշ տարրեր պարունակող մելոդրամաների: Ասել է թե՛ թատերագրական ժանրերը ոչ միայն շթանձրացան 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 վողբիլները, Ա. Արաքսման-

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

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

Ա. Արաքսմանյանը ծնվել է Լենինականում, ուսուցչի ընտանիքում: Ծնողները նաև թատերական աշխարհի հետ կապված մարդիկ էին, որոնք, դեռ պատանուության 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՝ մելոդրամաներ:

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:

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

Մելոդրամայի ժանրային կանոնների պահպանման առումով ավելի ուշագրավ պիես է Հայաստանի քաղաքացիական կոիվների հերոսական անցքերից պատմող «Վարդեր և արյունը»: Մելոդրամայի իսկական հերոս է Ծնոթը, որն իր թույլ տված ճսկատագրական սխալի պատճառով ունենում է հոգեբանական ներքին ապրումներ ու հարցականներ, իհարկե, ոչ խոր դրամայի սահմաններում: Պիեսը, շնայած 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 մելոդրաման՝ «Քո սրտի կրակը»: Պիեսի նյութը ընտանիքի աշխատանքային հարուստ ավանդներից հեռացած, ճանապարհից շեղված և ջրեական աշխարհին ապավինած Սավոյի վերադասուհարակման 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 դրած բազմաթիվ պիեսներից աչրի ընկալն «Վաթսուն տարի և երեք ժամը» (1965), «Բեկորը շարժվում է» (1967), «Հյուսիսային ուպսոդիա» (1979) թատերագրությունները:

Արաքսմանյանը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր: Նրա արձակից հետաքրքրություն են ներկայացնում Միքայել Նալբանդյանի գործի պատումը՝ «Աղատությունն արտորական» 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:

Խոռեն 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. Ադոնցը, ուսն նշանավոր գիտնականներ:

1921-ին փոխադրվելով Երևան, աշխատել է մատենագրական արխիվային-թանգարանային հաստատություններում (եղևի է Գրական թանգարանի դիրեկտոր), միաժամանակ կատարել է մանկավարժական և գիտական աշխատանք: 1943—1947 թթ. եղել է Գրականության ինստիտուտի դիրեկտոր, այնուհետև՝ չին 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 տեսութայնը և գեղարվեստական գրականութեան օթպագրութեանը 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. Սոբուլևի և այլոց ռազմական գրքերի մասին: Այդ քննական ակնարկներում երևում է նուրբ ճաշակ, պահանջկոտություն, երանգների հայտարեման 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 Աբեղյանը և հայ հին գրականության պատմությունը» գրքույկը, 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. Քումանյանի քառյակների, Վ. Տերյանի քնարերգության, Մ. Նախնադանի «Ազատություն» բանաստեղծության, Չարենցի «Տաղարանի», Ստ. Զորյանի «Խնձորի այգին» պատմվածքի, Ա. Բակունցի և Մ. Արմենի արձակի, Հ. Սահյանի, Պ. Սևակի, Գ. Ուարյանի, Ս. Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների մասին և այլն:

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

Խ. Սարգսյանը նաև բնագրագետ էր (նա է հրապարակել Պ. Պոռյանի «Հուշիկները», Ղ. Աղայանի «Իմ կյանքի զլխավոր դեպքերը»՝ գիտական ծանոթագրություններով), գրական թանգարանների կազմակերպիչ (նրա գործոն մասնակցությամբ են հիմնադրվել Հովհ. Քումանյանի 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 Տերտեղյանն էր, որի աշխատությունների վերնագրերն իսկ վկայում են դրանց գաղափարական ուղղվածությունը՝ «Հայ հայրենասեր գրողներ» (Երկու դիմագիծ Հովհ. Քումանյան և Ղ. Աղայան), «Ղ. Ալիշանը և հայրենասիրությունը», «Հայ կլասիկներ» (1944) և այլն:

Շրջանառության մեջ են մտնում նաև բանահյուսական կերպարները: Անվանի բանագետ Արամ Ղանալանյանը հրապարակում է մի շարք նյութեր՝ «Հայ քաջորդիներ» (1943), «Քշնամու 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 Քիֆլիսի 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, Քիֆլիսի 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» (Տիգրիս, 1913), «Մ. Գրիգոր Նարեկացի» (1916, «Ազգագրական հանդես»), «Աշխարհաբարի քերականություն» (1906, Վաղարշապատ) գործերը: Նախախորհրդային տարի-

ների կենսագրական ավյալներից ուշագրավ է Արեղյանի համագործակցութիւնը Կոմիտասի հետ, ժողովրդական և հոգևոր երգերի արժեքավորման ուղղութիւնները:

Լինելով անմնացորդ հայրենասեր, Արեղյանը մեծ գործ է անում նաև խորհրդային տարիներին՝ հայագիտութիւնը հարստացնելով ազգագրական, լեզվաբանական, աղբյուրագիտական, գրականագիտական կոթողային աշխատութիւններով:

Մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ (Երևանի համալսարանի հիմնադիրներից էր) գրում է այնպիսի բարձրարժեք աշխատութիւններ, ինչպիսիք են «Հայոց լեզվի տեսութիւնը» (1931), «Վատին-ոռու-հայերեն բժշկական բառարանը» (1951), «Հայոց լեզվի տաղաչափութիւնը» (1933), «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» (1927), «Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ» (1940) և այլն:

Մ. Արեղյանի գիտական սխրանքը երևում է հատկապես հայ ժողովրդական վեպի՝ «Սասունցի Դավիթի» հրատարակության ու մեկնաբանության, ֆնչպես և հայ հին գրականութիւնն պատմութիւնը համակարգման ու մեկնաբանութիւնն ասպարեզում:

Հայոց էպոսագիտութիւնն զգաթն է հանդիսանում «Սասնա ծռեր» հայ ժողովրդական վեպի պատմմաների երկհատորյակը (աշխատակցութիւնը Կ. Մելիք-Օհանջանյանի): «Սասնա Մռերի» առաջին (1936) և երկրորդ (մասն առաջին՝ 1944, մասն երկրորդ՝ 1951) հատորները՝ գիտական ծանրակշիռ ծանոթագրութիւններով, «Սասունցի Դավիթի» համահավաք բնագիրը (Կ. Արովի և Ա. Ղանալանյանի հեղինակակցութիւնը, 1939), իսկ ժողովրդական վեպին նվիրված հոդվածները այն հիմնաքարն են, որի վրա բարձրանում է ժամանակակից հայոց էպոսագիտութիւնը: Նշանակալից է նաև Արեղյանի վաստակը հին գրականութիւնն գեղարվեստական հուշարձանների լուսաբանութիւնն գործում: Դեռ գարասկզբից, ներգրավվելով հայագիտական լայնահուն շարժման մեջ, Մ. Արեղյանը դասախոսութիւններով և գիտական ուսումնասիրութիւններով արձագանքում է ազգային գրականութիւնն գանձերի լուսաբանման Հովհ. Քումանյանի կոչերին և արժանանում մեծ բանաստեղծի քաջալերանքին:

Արգեն 1910—1917 թթ. նա ուրվագծում է հայոց հին բանաստեղծութիւնն զարգացման պատկերը:

Խորհրդային իշխանութիւնն տարիներին լեզվաշինարարական բուռն ասուլիսներին մասնակցելուց հետո (նշենք նրա վրիպումը հայոց լեզվի ուղղագրութիւնն ռեֆորմի հարցում) Արեղյանը իր ժամանակի մեծագույն մասը նվիրում է հին գրականութիւնն պատմութիւնն էջերի լուսաբանութիւնն:

«Հայոց հին գրականութիւնն պատմութիւնն» առաջին (1944) և երկրորդ (1946) գրքերին նսխորդում են մի շարք աշխատասիրութիւններ (Կորյունի «Վարք Մաշտոցի»)՝ բնագիրը և աշխարհաբար թարգմանութիւնն, 1941. «Հայոց միջնադարյան ստակները և սոցիալական հարարերութիւնները նրանց մեջ», 1935. «Վերածնութիւնը հայոց հին գրականութիւնն մեջ», 1941. «Հովհաննես Սարկավազ», 1944 և այլն):

Հին գրականութիւնն պատմութիւնն երկհատորյակը այդ պատմութիւնն ուրվագծերի բոլոր նսխորդ փորձերից, — ինչպես մեկնաբանում են բանասերները, — տարբերվում է ոչ միայն նյութի բազմաշերտութիւնն, ժանրային



հարստությամբ, ոչ միայն պարբերացման նոր սկզբունքներով, այլև մեթոդաբանական նոր մոտեցումներով<sup>53</sup>։

Ի տարբերություն XIX դարի ավանդական բանասիրության (Ս. Սոմալյան, Ա. Գաթրոնյան, Ստ. Պալասանյան, Գ. Զարբհանալյան, Վրթ. Փափազյան, Ա. Զամինյան և այլն), Մ. Արեղյանը գիտական ամուր հիմքերի վրա է դնում գրականության զարգացման օրինաչափությունների և պարբերացման ճիշտ սկզբունքների որոնման խնդիրները։

Արեղյանի շրջանաբաժանումով հայոց հին գրականության պատմությունը ներկայացվում է «Նախնական առասպելա-պատմական բանահյուսության», «Յկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականության», «Վերածնության գրականության», «Գրականության նորոգումը 17—19-րդ դարերում» մեծ բաժիններով՝ սրանց տասնյակ ենթազուխներով<sup>54</sup>։

Մ. Արեղյանի գիտական քննությանն են արժանացել հին առասպելները, ավանդական վեպը, գրերի գյուտը, թուրքմանական գրականությունը, պատմադրությունը, ժողովրդական վեպերը, վիպական բանահյուսությունը, վկայաբանությունները, հոգևոր երգերը, առակագրությունը, քնարերգությունը, տաղասացությունը և այլն։

Ստեղծելով կուռ համակարգ, Մ. Արեղյանը գրական ժանրերին և հեղինակներին տալիս է այնպիսի խոր ու ճկուն բնութագրություններ, որոնց կողքով չեն կարող անցնել հին գրականության հետազոտողները։

Մ. Արեղյանի աշխատությունը, իրավամբ, ունի դասակա՛ն արժեք։

«...Պատմության» մեծագույն արժանիքը «մաքառման գրականության» տեսության հայտնագործությունն էր, ինչպես նաև հայոց գրականության Վերածնության ինքնատիպ երևույթի գնահատումը։ Արեղյանը՝ ներշնչված հայոց գրականության դարավոր բովանդակությունից ու երկարամյա փորձից, ամենաստույգ կետում գտավ նրա մաքառման էությունը, որ արտահայտվել է «Վահագնի երգի» հեթանոսական պատարհիկից 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։

Քատերագրությունը և արձակը, թարգմանությունը և մանկական գրականությունը, իսկ առավելապես պոետական ստեղծագործությունը դարձան գրական բուռն ասուլիսների նյութ։ Հիշարժան են 1946-ի ասուլիսը քնարերգության մասին՝ Տ. Հախումյանի զեկուցման շուրջը և 1954-ի ասուլիսը պոեզիայի մասին՝ Հր. Քամրազյանի զեկուցման շուրջը։ Երկու քննարկումն էլ անցել են սուր բանավեճային շեշտերով։

Բուռն վեճեր հարուցեց «Литературная газета»-յում 1948-ին Ա. Կարապետյանի տպագրած «Ընդդեմ բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկներին» հոդվածը<sup>55</sup>, որին, ի պատասխան, «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. Քոֆչյանը, Հ. Գյուլիքևսյանը, 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 շահանիշների կիրառման հմտություն: Մեծ թափ ստացավ հատկապես պայքարը գրական խոտանի դեմ՝ հանուն գրական վարպետության բարձրացման:

Գրականագիտության մեջ նույնպես, սոցիոլոգիական կոշտացումներով խսկ, սկսվեց շարժում դասական ժառանգության քննադատական յուրացման համար: Հրապարակվեցին Գ. Արովի «Գաբրիել Սունդուկյան» (1953), Աս. Ասատրյանի «Հակոբ Հակոբյան» (1955), «Հայ գրականությունը և ռուսական սոսցիին ռևոլյուցիան» (1956), Վ. Քերզիրաշյանի «Շեքսպիրը հայերին» (1956), «Հայ դրամատուրգի պատմություն» (գիրք I, 1959), Ռ. Զարյանի «Արովյանի կյանքը» (1954), Գ. Հովհանի «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 Արովյան» (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. Արեշյանի «Հայ մամուլը և ցարական պրաքնությունը» (1957) մենագրությունները:

Նշանակալից գրականագիտական հուշարձան էր Ա. Ինճիկյանի «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը»:

Արամ Ինճիկյանը (1910—1975) ծնվել է Ախալցխա քաղաքում: 1929—1932 թթ. աշխատել է իբրև ուսուցիչ սկզբում Գորիսի շրջանում, այնուհետև 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 ֆիլիների դեմ մղվող կոիվներին (1939—1940): Այնուհետև մասնակցում է Հայրենական մեծ պատերազմին (1942—1945):

Դեռ ասպիրանտուրայում սովորելու տարիներից Ինճիկյանը բացառիկ նվիրումով զբաղվում է Հովհ. Քումանյանի 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 օտարալեզու գեղարվեստական մշակումների էությունը, առաջնությունը սալով 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. Պոռշյանի, Մ Պեշիկթաշլյանի, 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 շհասցրեց 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 բննադատ-գրականագետների նոր սերունդը, որին վիճակված էր վճռական դեր խաղալու հետագա տարիների գրական-գրականագիտական շարժման մեջ: Տպագրվեցին Հր. Թամրազյանի «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1956), էդ. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» (1955), Հ. Սալախյանի «Ն. Վ. Գոգոլ» (1952), Ս. Սարինյանի «Քննադատական ոեալիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ» (1955), Լ. Հախվերդյանի «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» (1955), Պ. Հակոբյանի «Նաչատուր Աբովյանի «Վերջ 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 Դ. 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 բնությանը նվիրված բանաստեղծություններ, այլախոսություն-առակներ, բարոյախոսական նյութեր՝ բանահայտական շնչի ոճ ու դարձվածքներով:

Շուտով հանդես եկան ուրիշ մանկագիրներ՝ Հակոբ Աղաբաբ, Սիմակ, Վ. Միրաբյան և այլք, որոնք համախմբվեցին «Պատկոմ» (Երևան, 1923) և «Կարմիր ծիլեր» (Քիֆլիս, 1923) ամսագրերի շուրջը՝ իրենց գրվածքներում առաջադրելով բարոյակրթական խնդիրներ:

Մանկական գրականության շարքերն են ներգրավվում ժամանակի հայտնի բանաստեղծներն ու արձակագիրները (Սու. Զորյան և ուրիշներ), իսկ Ե. Զարենցը 1930—1934 թթ. հանդես եկավ մանկական գրականության զարգացմանը վերաբերող հոդվածներով և բանախոսություններով, ամենայն սկզբունքայնությամբ արժարժելով 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 Սու. Զորյանի «Սև Սեթոն» («Նուժան Արշոն» լույս էր տեսել 1928-ին), Վ. Անանյանի «Կրակե օղակի մեջ» (1930) և «Որսը» (1934) գրքերը, Մ. Արմենի «Սկառուտ» № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) գրվածքները:

Պատերազմի տարիներին ևս գրվեցին մանկական երկեր՝ Գ. Դեմիրճյանի «Պուլ-պուլ մուկիկը» այլաբանությունը, Մ. Կորյունի հեքիաթ-պիեսները, Արաքսի, Լ. Թարգյուլի պատմվածքները, Հո. Պողոսյանի բանաստեղծությունները, Ն. Զարյանի «Ամենագազան» երգիծական պիեսը:

Այս անունների մեջ անտարակուսելի է Մկրտիչ Կորյունի (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, առակներով, 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. Մարշակից, Գրիմ եղբայրներից, Կ. Զուկովսկուց («Բժիշկ Այրուլիտը») և այլն:

Մանկապատանեկան գրականության մեծ քանակ ստեղծվեց հետպատերազմյան տասնամյակում, գերազանցորեն «Պիոներ»՝ ամսագրի (խմբագիր՝ Գ. Սևունց) էջերում: Սակայն այդ քանակը, մեծ մասամբ, չբարձրացավ գեղարվեստական քիչ թե շատ տանելի մակարդակի, իսկական մանկագրության, թեև այդ ասպարեզում կար ողու գրականության (Ս. Մարշակ, Լ. Կասսիլ, Ա. Բարտո, Կ. Զուկովսկի, Յու. Սոտնիկ, Ս. Միխալկով և այլն), ինչպես նաև համաշխարհային մանկագրության փորձը, էլ չենք խոսում իս.

Արովյանից 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 Արտ, ականջ արա», «Տունը, բակում, փողոցում») ժողովածուները: Կայն համբավի արժանացան Գ. Բորյանի «Փայտե ձի», Խ. Հրաչյանի «Փնթի Սեթը», Ռ. Դարիբյանի «Լուսիկի կատուն», Վ. Վարդանյանի «Տնակը», Վ. Տալյանի «Փեշը» քրեատմատիական բանաստեղծությունները, նաև Մ. Կորյունի առականերն ու հանելուկները, Ն. Միքայելյանի, Ս. Խարազյանի, Ս. Մուրադյանի առանձին բանաստեղծությունները:

Մանկապատանեկան արձակը աչքի ընկավ թեմատիկ և ժանրային բազմազանությունում:

Խ. Գյուլնազարյանի նոթերը, Զ. Դարյանի «Իմ առավոտը» (1949) պատմվածքների գրավիչ ժողովածուն, Հ. Ղուկասյանի «Փոքրիկ վրիժառուներ» (1950) վիպակը, Վ. Արամյանի ռեալիստական պատումները («Տայգայի օրենքը» (1955) դարձան մանկական ընթերցանության գրքեր:

Մանկապատանեկան գրականության մեջ ձևավորվում են նոր ժանրեր՝ գիտաֆանտաստիկական և արկածային վեպ-վիպակը:

Գիտական ֆանտաստիկայի ասպարեզում աչքի ընկավ Աշոտ Շայբուր (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 շահով կենտրոնացավ գեղարվեստական գիտաֆանտաստիկայի վրա, իրար հետևից տպագրելով «Սպիտակ ստվերների աշխարհում» (1951), «Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանները» (1955), «Երկիր մոլորակի գաղտնիքները» (1960) վեպերը:

Շայբուրի 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 կոահումների 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 շաղախված 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 շունեցավ ողբերգական խզումներ իր արմատներից և երբևէ առիթ չունեցավ վերապրելու «Լինեի շոբան սարերում հեռու» հանրածանոթ բաղձանքը:



Վախրանգ Անանյան

Բնության ազատ որդիներից մեկը, որ քաղաք գալով, թեև փոխեց տուվարածի տրեխն ու «մոխալ» 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 սահմանագծին, աշխարհատեսուության աղբյուրները եղան բնության անհամար ու պես-պես փոխակերպությունները: Այս հավատարմությանը 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 բնագրով 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 մուժիկի 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, րևած, 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 հոդվածում 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»<sup>56</sup>:

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 բնագոծնդավայրի կարոտ և այլն:

Նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը տարիներ առաջ հարուցեց այն լեզենդը, թե իբր Անանյանը մարդուն ստորադասում է կենդանուց կամ, լավագույն դեպքում, հավասարության նշան է դնում կենդանու և մարդու միջև: Միանգամայն սխալ տպավորություն:

Նրա արջերը նույն արջերն են, եղնիկները՝ նույն եղնիկները, քարայծերը՝ նույն քարայծերը, ինչպես բնության մեջ: Միայն թե Անանյանը իր իսկ սեփական զննումների և գիտական գրականության, մասնավորապես Բրեմի հանրածանոթ «Կենդանիների կյանքը» գրքի<sup>57</sup> տվյալների միջոցով կենդանական աշխարհի մեջ հայտնաբերում է հանրակեցության, ինքնապաշտպանության, սերնդապահպանման «մարդկային բնագոյներ»:

Կենդանագիր Անանյանը, իհարկե, շատ ավելի ուժեղ է մարդագիր Անանյանից:

Վախթանգ Անանյանը նաև բնանկարիչ է՝ հայրենի բնության գույներն ու գծերը, խաղերն ու գաղտնիքները, քնքշությունն ու տարերքը, շունչն ու հոգին խորապես զգացող բնանկարիչ: Ե՛վ որսորդական մանրապատմներում, և՛ բնասիրական զրույցներում Անանյանը զարմանալիորեն անմիջական ու ներշնչանքով ներկայացնում է հայկական բնանկարը՝ քարափներ ու եղեգնուտներ, 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 հրճվածքը: Անանյանը շունի տխուր, մելամաղձոտ, սրտամաշ բնապատկերները 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 հրճվածքով, բնության հետ մշտական բարեկամության գնալու ապրումներով:

Մարդու և բնության բարեկամության դավանանքով Անանյանը հարագատության եզրեր ունի հայ մեծ բնապաշտ Ակսել Բակունցի և ուսու 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 համալուծ տագնապը, կանուշ թփի անբարբառ կարոտը, որսորդական շների հուզմունքները, մայր արջի մղկտոցը սպանված թռչունների 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 թեյ, որ նման լինի մարդուն»: Մի ուրիշ խոսք էլ՝ «ռեալիզմը հոգու տեսիլքն է բնության պատկերների մեջ»:

Թեև Անանյանը երբեք չի զբաղվել այսպիսի «բարդ փիլիսոփայությանմբ», բայց նրա էության մեջ ապրել է բնության և մարդու հարազատության նույն զգացողությունը, բնության հավերժության նույն շունչը: Դրա ապացույցն է նաև «Ծա, 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 համաբալի տեր պատանեկան գրող: Այդ համաբալի մեջ դեր ունեցան և՛ որսորդական-բնասիրական պատումները, և՛ «Սևանի ափին» (1951) ու «Հովազաձորի գերիները» (1956) գրքերը, որոնք, երկու տասնյակի հասնող թարգմանություններից բացի, ունեցան նաև կինեմատոգրաֆիական մշտմնացումներ:

Ծնթաղրում 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, գրեկակերպի 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 զխավորությամբ («Սեանի փին»)», հայկական առաջին ոտքինգոնադայի տղաները՝ իրենց ումանտիկական արարքներով («Շովազաձորի գերիները») չէին կարող չհրապուրել ումանտիկայի ծարավ պատանի ընթերցողներին: Մանավանդ որ գիտական որոնումների 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 Կասիի հերոսների կողքին՝ իբրև հայրենասիրության, մարդասիրության, կամային բնավորության մարմնացումներ:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր զխավոր գիրքը: Վ. Անանյանի համար այդպիսին են «Հայաստանի կենդանական աշխարհի» հինգ սովար 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 սված 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 թռչնակերպ ու կենդանակերպ պատկերները՝ իր թափանցուններով, 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 բարեկամների» հոգու թափանցումներ, բնասերը՝ «կանաչ աշխարհի» հրաշալիքներ:

Եվս մի առանձնահատկություն. Վ. Անանյանը ներկայացնում է ոչ թե ընդհանրապես 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 շափազանց հարգի էր հայրենագիտությունը: Իր այս աշխատությանմբ 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 գրույցի 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, կրքոտ, 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 «Չեխական 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 նպատակասլուց քսրողիչ:

Գրական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում՝ քանական թվականների վերջից, շուրջ հիսուն տարի, Վախթանգ Անանյանը դիմել է իր մանկության և պատանեկության տարիների «սյուժեներին» (ՎՄանկությունը 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

խնդիրների, այդ «պատասխաններով» իսկ ասպարեզ հանելու իր դավանանքի դիտավոր կետերը:

Հետևյալ 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:

Ժանրատեսակով «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» հարում է հայոց նորագույն գրականության մեջ բավականաչափ խոր ակոսներ բացած «մանկություն և պատանեկություն» 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:

Գրվել թափախելով նեոավոր մանկության ցրնգուն, վճիռ, մաքրամարուր գույներին, իր աշխարհամուտքի հուշային տպավորությունների մեջ, Անանյանը ինքնակրկնվել է այն աստիճան բնական, ինքնանման, «բնորդին» հարազատ, որ թվում է, թե ընթերցողը գործ ունի ոչ թե տպագրական լուսկայաց 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-կաթնային բնությունը, սարվորային-հանդային աշխատանքները, գյուղական իրականություն թափանցող լուսավորություն: լրաբերները (ուսուցիչ-թերթ-գիրք), քաղաքակրթության աղոտ ցուլքերը:

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:

Վախթանգ Անանյանի կրկնորդը՝ «Անանանց Ստեփանի տղան», անընդհատ շարժման, մարդկային համայնքի ու բնության շփումների ոլորտում է, որոնք աստիճան առ աստիճան հարստացնում են նրա աշխարհաճանաչողությունը՝ սանդուղքը և նրան դնում իր տեսած, զննած կենսափաստերն «իմաստավորողի» դերի մեջ: Որքան ավելի շատ տպավորություններ են ներխուժում պատանի հերոսի դեռևս փխրուն, մածուցիկ հուշաշխարհը, որքան ավելի մեծանում է հերոսի ստացած տպավորությունների քանակը, այնքան ավելի զննական-քննական է դառնում կյանքի վրո նիտած նրա հայացքը, այնքան ավելի որոշ են դառնում կյանքի փաստերի զնահատությունները, այն կյանքի, որը հերոսի հայացքի առջև բացում է և՛ իր լույսերն ու սովորները, և՛ պայծառ, զրնգուն գույները, և՛ «հանելուկային» եզրերը:

Կյանքը պատանի հերոսի առջև դնում է բազում հանելուկներ, որոնց բովանդակությունը նա հասու է լինում՝ ամենևին էլ ոչ այնքան դուրին

դիներով: «Հանելուկներին» շարքը նրա համար սկսվում է նախնական հուզմունքներից՝ առաջին վիշտ, առաջին կարոտ, առաջին հետաքրքրություն, որը «քույցի տղային» մղում է դեպի «կռոների աշխարհը» (Գիլիջանի անտառներից նա ոտքով հայտնվում է Սևանի 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:

Վախժանգ 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:

Գրանց թվում առաջին տեղում է մարդկային հարաբերությունների պարզության, ճիշտ ապրելակերպի դասը, որը հեղինակի ուղեկցությամբ վարում է վրանի փոքրիկ բնակիչը: Ե՛վ «կռոների աշխարհում»՝ իր նոր ծանոթների ու ընկերների շրջապատում, և՛ իր գյուղի անտառներում ու հանդերում լեռնական պատանին հանդես է գալիս իրրև 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, շմիջնորդված 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 բազմաժանր 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 պատմարանը, 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 արձատներով կապված գեղագիտությունը: Երբեք նա չնմանվեց իր մի բանաստեղծության մեջ նկարագրված այն «ներ-



Նաիրի Զարյան

բակիրթ», ոճավոր գրողին, որը՝ հեռացած կյանքի աղմուկներից և առանձնացած իր «ներբանցքի» անդորրության մեջ, երգերը հասցեագրում է «հավերժությանը»:

Ն. Զարյանը միշտ դիրքերում էր, կրակի սուաջին գծի վրա:

Դրանով են բացատրվում ոչ միայն նրա ստեղծագործության կյանքային լայն շունչը, գեղարվեստական փայլատակումները, այլև ժամանակի քննությանը շրդիմացող շատ էջերի ներկայությունը՝ նրա մատչաններում, նրա ստեղծագործական վարկերակի անհավասարաչափ բաբախումները՝ 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 (լինեն 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 Աստծու Ամեն»:

Ծննդավայրը՝ 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 շահոգ մանկություն,  
Եվ պատանության երջանիկ օրեր,  
Իմ ջահելության կաղնին փոթորկուն  
Կովի հողմերն են անսանձ օրորել...<sup>1</sup>

Մի շարք բանաստեղծություններում («Հրածեշտ», «Բաքվում՝ մերոնց մոտ» և այլն), «Իմ մասին»<sup>2</sup> 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 սարսուփները, գյուղական օջախների քայքայումը՝ պանդխտության աղետներով, ուրարտական և միջնադարյան պատմական հիշատակները, հովվական կենցաղը, Արճակի գավառի գեղջկական 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 ստվերներով, դանդաղընթաց սայլերով, մյուս թևում՝ մանկության պայծառ երկինքը, գյուղական երդիկից 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 դրվագներից, գեղջկական պատանիների երազներից, հովվական կյանքի էջերից, առտնին Կենցաղի փաստերից բացի, վերհիշվում են նաև Խառակոնի-

սի՝ Արշակի «Տոգևոր» երևույթները, որոնք ոչ միայն եկեղեցական արարողություններն ու նարեկալ վանքի ուխտագնացության տեսարաններն էին, այլև դպրոցական հանդեսները՝ բանաստեղծական ասմունքով, ժամանակին տարածված ազգային-հայրենասիրական երգարաններով, ժողովրդական ասացողների «խաղերը», «Արցունքի հովտի» ներկայացումները աշակերտական բեմում և այլն:

Զարյանի վաղ տպավորությունների բարձրակետը, ինչպես վկայում են հուշագրությունները, եղև է Հովհ. Թումանյանը՝ իր բանաստեղծություններով ու լեզանդներով («Ախթամար»), նրան ներշնչելով կյանքի լուսավոր ընկալումներ:

Իսյց պատահեց այնպես, որ սևով 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 Իզդիրն էր, որտեղ նա, իրրև քաղցից ու ծանապառ 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 պատանության տարիներին Զարյանի առաջին ընթերցանության գրքերն են եղել Լերմոնտովի «Դեռ»՝ Սաղաթյանի թարգմանությամբ, Պուլկինի 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, անրջային սիրո նվագներով:

Ինչպես «բեկված հոգիների» երգիչը, սկսնակ Զարյանը ևս իր ոտանավորները քաղում է տխուր և հուսահատ հոգիների ապրումներից: «Անձրև» խորագրով բանաստեղծությունը.

Գիշերը մինչ լույս անձրևը լացեց,  
Տանիքի վրա տրտում տնակիս,

Ծեծելով դուռս, խուժելով հոգիս՝  
Գիշերը մինչ լույս գարունը լացեց...

Տերյանական գրական ավանդների կողքին շուտով, ինչպես վկայում է «Իմ մասին» ինքնակենսագրությունը, հայտնվում է շարենցյան հեղափոխական հրովարտականների պոեզիան: Արդեն Գիլիշանից Երևան տեղափոխված ու թեմական դպրոցում «աշակերտացած» Ն. Զարյանը և Գ. Մահարին մեկ-մեկ այցելում են Երևանի ամերիկյան երկրորդ որբանոցի դաստիարակ Ծ. Զարենցին, նրան տանելով իրենց չափատողերի տետրակները:

Այդ հանդիպումները, ինչպես խոստովանում են նրանց հուշային ֆրագմենտները, ճակատագրական նշանակություն են ունենում և՛ Ն. Զարյանի,

Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղու ձևավորման, սկսնակ բանաստեղծներին «գրքային տրադիցիաներից» կողմնորոշելով դեպի ժամանակի հրատապ և հասարակայնորեն կարևոր խնդիրները, դեպի հեղափոխության առօրյան (ի դեպ Ծ. Զարենցի խորհրդով է Հայաստան Եղիազարյանը անվանափոխվել Նաիրի Զարյանի): Նշանակալից է Ն. Զարյանի հուշի այն պատահիկը, 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, դրական 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 Ալեքսանդրասյուլում, 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 Ալեքսանդրասյուլից 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 Գյուլիֆեխյանը, Յուլյա 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 գրել է «գեղարվեստական խակությունը» արդարացնող հետևյալ տողերը՝

Գրչովն իմ պրուևտպեստի,  
Իմ կուպիտ, անտաշ տողերով,  
Մանյակներ մաքուր մարգարտից  
Գիտեմ, որ շարել շեմ կարող  
Հանգերս կըհնչեն կոշտ,  
Բառերս՝ ամանց գոհհիկ,  
Եվ այդ ո՞ր բանակն է թնթուշ  
Նազանքով գեռմ գրոհի:

Զարյանի Մուսան ընդառաջում էր դարբնոցական-մուրճական առարկայապաշտության և տեխնիցիզմի դավանանքին, մուրճի և ծխնելույզի, շշակի ու մկանի կողմնորոշումներին: Թեև այդ դավանանքը օտարում էր մարդկային ապրումների անհատականացման սկզբունքը, այդուհանդերձ ղրական 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: Ճասնամյակի ընթացքում գրում է պոեմների երկու շարք, մեկը՝ քաղաքացիական կռիվների թեմայով, մյուսը՝ արդյունաբերական, որոնք 1933-ին համախմբվում են «Հարվածներ» ժողովածուի մեջ:

«Ապստամբություն», «Դուք կգաք նորից», «Տրիբունը», «Տաթևի ժայռից», «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմներում Զարյանը ներկայացնում է Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների առանձին հերոսական դրվագները, հիմնականում մնալով անցքերի ժամանակագրական արձանագրման սահմանագծին՝ առանց հոգեբանական խորացումների և «գործող անձանց» անհատականության բացահայտման:

Իբրև ժամանակի վավերագրություններ, իհարկե, Զարյանի շափածո այդ պատումները ներկայացնում են ինչ-ինչ հետաքրքրություն, բայց ոչ այն շափով, որ համարվեն 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», «Պատում է կարմիր դիրեկտորը», «Աղաղակը», «Չուգուն» 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 ռապակական տեսաբանների հրահանգած

այն նախապաշարմունքի կնիքը, թե պոեզիայի նյութը միայն և միայն առարկաների աշխարհն է, թե կենդանի մարդկային տնտեսականության փոխարեն պոեզիան ներկայացնելու է սոսկ գաղափարական սխեմաներ:

Քսանական թվականներին Զարյանը շարունակում էր նոր կյանքի հետադասությունը, որին մեծապես նպաստում է 1927—31 թթ. լրագրային գործունեությունը «Աշխատանք», «Անաստված», «Գրական դիրքերում» պարբերականներում:

### 3

Ժամանակի օրվա ղգացողությամբ Զարյանը «արդյունաբերական մոտիվներին» շուտով շրջվեց դեպի հայ գյուղի սոցիալիստական «գարթոնքի» թեմատիկան: 1930-ին սպագրեց «Ռուշանի քարափը» պոեմի առաջին, 1932-ին՝ երկրորդ՝ հիմնովին վերամշակած տարբերակը, որով և իր գրական գործունեության «նախապատմությունից» թևակոխեց ստեղծագործական հասունության շրջանը:

«Ռուշանի քարափը» նույնպես ունի սյուժետային, կառուցվածքային, լեզվաոճական թերություններ, սակայն նրա առավելությունների համեմատ աղոտանում են այդ թերությունները:

Երեսնական թվականների սկզբից՝ մի ամբողջ տասնամյակ, հայ գրողները ստեղծել են բազմաթիվ գործեր կոլտնտեսային շարժման տարիների մասին, բայց դրանցից և ոչ մեկը, անգամ «Հացավան» վեպը, պատմական հեռավորությունից չեն երևում «Ռուշանի քարափը» պոեմի նշանակությամբ:

Կոլտնտեսային շարժումը, արդարև, ներհակություններով լեցուն երեվոյթ 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 կարեվոր պայմանն այն է, որ գրողը լավ ճանաչի կյանքը, մասնակցություն ունենա այդ կյանքին, լինի դեպքերի կենտրոնում: Առանց դրան, մանավանդ ժամանակակից գրողը չի կարող առսջ 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»<sup>5</sup>:

Նորհրդային գրականության մեջ գյուղը հատկապես լայն ուղարություն արժանացավ կոլտնտեսային շարժման (1929—1933 թթ.) տարիներին, երբ գյուղացիության վիթխարի զանգվածը բաժանվեց սեփականատիրական անցյալից և միավորվեց կոլտնտեսություններում: Այս անցումը հեշտ ու խաղալ ընթացք չէր: Դարերով իր հողակտորին գամված գյուղացին մեկընդմիջտ պետք է բաժանվեր սեփականությունից, իր կենցաղից և ապրեբ նոր սկզբ-

րունքներով: Պետք է հրաժարվեր անհատական սեփականությունից և անցնեի համայնական հոգեբանությունը:

Որքան էլ գրավիչ էին նոր կյանքի հեռանկարները, բայց գյուղացիության մեծամասնությունը, անգամ ընչազուրկները, դժվարությամբ՝ դիմադրելով էին հրաժեշտ տալիս կյանքի սեփականատիրական ձևերին: Կոլտընտեսային շարժումը ի հայտ բերեց գյուղացիության ներքին հակասությունները, ողբերգական գալարումները: Այս երևույթի մասին գրվեցին մի շարք գրքեր՝ Մ Շոլտիովի «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 գիտեի»<sup>6</sup>:

Պոեմը Հայաստանի գյուղերից մեկում կոլտնտեսության ստեղծման պատմությունն է: Ալեքսանդր՝ 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 կուռած, սեփականությունն ամեն ինչից վեր պատող 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 կառած էր սեփականությունից, դավանում էր «թող քիչ լինի, բայց իմը լինի» սկզբունքը:

Նա տուն էր գալիս Կարմիր բանակից,  
Քեթև 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 դեզն է նույն կտորի՝ գլխին:  
Իվ գյուղի ծայրին ցածրիկ ու բարակ  
Իրենց հողաշեն հյուղն է հրևում,  
Որ ոչ բակ ունի, ոչ լիքը մարագ,  
Ոչ էլ խոտի դեզ կտրան վերևում...

Կարիքն ու նախապաշարմունքները ճնշել են մարդկանց, թմրեցրել ու բթացրել նրանց զգացմունքները: Գյուղացիները շարշարվել են մի կտոր հողի վրա, արցունքով թրջել ակոսները ու դարձյալ կառած մնացել այդ հո-

ղակտորին: Սակայն եկել են բոլորովին նոր ժամանակներ. նոր սերունդն արթնացել է իր հզոր ուժով ու «հազար տարվա» կյանքը փոփոխելու վճռականությամբ.

Բայց ամբարձուի բուխարիկի մոտ,  
Այն հին, «հայրենի օջախի առաջ»,  
Նախկին օրերի մանուկ հուզումով  
Հիմա չեն պատմում երկար ու բարակ  
Հտպիտ շարքերի և արնածարավ  
Վիշապի մասին՝ երեքգլխանի:  
Բոլորը սարերից ափեց ու տարավ  
Մի աշխարհացունց երկաթի քամի:  
Էլ շարք ու հեքիաթ չկա սարերում  
Եվ կիսակործան մատուռների մնջ:  
Աճում է այնտեղ անահ մի սերունդ.  
Որին ծանոթ է և՛ պայթար, և՛ վեճ...  
Էլ շարք ու հեքիաթ չկա սարերում  
Ու ոչ էլ իսկար մսուրում կովի:  
Եվ հիմա այնտեղ էլ չի վախենում,  
Ջի 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 գարնանացանը, արժեքազրկել կոլեկտիվացման զաղափարը, սակայն ձախողվում են, Քարաշամբում հաղթականորեն ավարտվում է «բոլշևիկյան առաջին գարնանացանը», գյուղը փոխում է իր դարավոր ընթացքը.

Արմատախիլ շուռ եկավ մի դարավոր անտառ,  
Հազար տարվա կյանքը իր հանապարհը շեղեց...

Հավատարիմ մնալով իրականությանը, Ջարյանը «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 օրնիբուն շարշարվել է Լաչինը, կամ միակ լծկանը, որ հագիվ ձեռք է գցել Հովասը, կամ մի կոտ սերմացուն, որ հավաքել է Մուքոն, այնքան զորեղ են, որ իրենց վրա են բևեռում 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, աւսես, անցնելու 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-

դուժյունները: Նրանք նույնպես, Շոլոխովի Կոնդրատ Մայդաննիկովի 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: Դժվարություններ 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 կ'դ գտնեն.*

*Իսկ դու էսօր վեր էս կալել,*

*Թե կուեկտիվ 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 անպին ճիպոտն ոլորեց,*

*Քափով հարվածեց Հովասի եզան ոսկորին:*

*— Ո՛ւֆ,— տնքաց Հովասն իր նիսար 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 երկընտրանքի 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 «Ռուչանի քարափում»: Պեմմում Զարյանը ստեղծել է ժամանակի բարդությունն արտացոլող սյուժե, դրամատիկական բախում՝ սոցիալական հակադիր ուժերի միջև, դասակարգային պայքարի սրությունն արտահայտող կառուցվածք:

«Ռուչանի 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 քարափի» 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 առանձնահատկությունները, 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. «Սայրահեղ աստիճանի ակնբախ է, բոլորի կողմից ճանաչված, որ «Ռուշանի քարափի» ձևը Հ. թումանյանի պոեմների, առանձնապես «Անուշի» ձևն է: Թումանյանի ձևն է, ինչպես իր ամբողջ կառուցվածքով, նույնպես և առանձին տարրերով. նույն էպիկական պոեմը, խառն ուրիշներ, 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...»<sup>7</sup>:

Անշուշտ, «Ռուշանի քարափի» և «Անուշի» միջև կան սյուժետային որոշ լուրջադիպություններ, 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 վերջրած իրականությունը, մարդիկ, նրանց գործերը, նրանց լեզուն և հոգեբանությունը միանգամայն հակադիր է այն բոլորին... Ես օգտագործել եմ թումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը»<sup>8</sup>:

«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 շխորացրեց: Եթե մեկդի դնենք նրա լիրիկական «շեղումները» և երկրորդական նշանակություն ունեցող գործերը, ապա «Ռուշանի քարափից» հետո նրա համար տիպականն այլևս կոնկրետ պատկերում էր 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»<sup>9</sup>:

Թեև գրական մամուլում քննադատի այս միտքը արժանացավ ուժեղ դիմադրության, թեև քննադատը ընկնում էր շափազանցությունների մեջ,

սակայն անստույգ շեն նրա դիտողությունները առավելապես բանաստեղծական պաթոսային խոսքին հակվելու միտումների կապակցությամբ:

1935-ին, Սերգեյ Գորոդեցկու թարգմանությամբ, «Ռուշանի քարափը» լույս տեսավ Մոսկվայում, ուսերեն: Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում բերված են Գորոդեցկու հետ նամակագրության նմուշներ, որոնք վերաբերում են հատկապես պոեմի շափերի՝ «ոթթմերի 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 անհրուժեշտ 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 անկյունաքարն 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 օրինքներով: Արտացոլելով գյուղում նոր տնտեսաձևի հաղթության շրջանը՝ հին կացութաձևի խորսուկումը, «Հացավա-

\* 1950-ին տպագրվեց ուսերեն (Մոսկվայում. Աննու Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ), 1965-ին լույս տեսավ «Սովետական վեպի հրատեղարարի» մատենաշարով (վերջարանը՝ 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 սիտի 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 բունի նշան՝ «սոսկալի դժբախտության սկիզբ» և մոլեգին ատելությամբ խեղդում է կատվին:

Այլաբանական իմաստ պարունակող այս զուգահեռ պատկերով վիպասանը հենց սկզբից ակնարկում է երկու բևեռների 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 բջի քարտուղար, կանգ չի առնում ոչ մի բանի առաջ՝ հեղինակագրկելու 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, հարցեր 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 ոեալիզմի գրականության գլխավոր խնդիրներից մեկն է: 20-ական թվականների հայ գրականությունը շտպեց ժամանակի նոր հերոսի ամբողջական բնավորություն: Գործի դեմքով 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:

Լեոն Լամբարյանը՝ «Հացավանի» գլխավոր հերոսը, կենսագրությամբ և գործով մարմնացնում է խորհրդային հասարակության պայմաններում աճած նոր մարդու բնավորությունը: Կյանքի շինարարությունն ակտիվ մասնակից Լեոնը 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, արտագրության կազմակերպիչ և շրջանում հռչակվում որպես հետ մնացող գյուղերը ոտքի կանգնեցնող պետական գործիչ:

Լամբարյանի կենսագրության ամենավառ էջը սկսվում է Հացավանում: Կուլտնտեսության նախագահ դառնալու առաջին օրից Լեոնը հանդիպում է դժվարությունների, որոնց մեջ փորձվում է նրա բնավորությունը: Կուլտնտեսության գործակից Գրիգորը ընծայի անվան տակ կաշառք է բերում նոր նախագահի տունը: Թշնամին շոշափում է Լեոնին, իսկ նա, իր հերթին, ուսումնասիրում է թշնամուն:

Դառնալով կուլեկտիվի ղեկավար, Լեոնը 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 Լեոնը շահում է բարեկամների սերն ու թշնամիների ատելությունը: Նա հանդես է բերում սկզբունքայնություն և գործիմացություն: Բայց, շնայած հաստատուն բնավորությանը, Լեոնը նույնպես երբեմն սխալվում է: Նրա անձնական կյանքում ևս բարդություններ են առաջանում. Լեոնը սիրում է Ֆերմայի պրակտիկանտուհուն՝ Հասմիկին, իսկ դա աննկատ չի մնում: Հակառակորդները սկսում են Լեոնից բացի, վարկաբեկել նաև հանրային տնտեսության գաղափարը:

Հավատարիմ մնալով կյանքի ճշմարտությանը, Զարյանը ցուցադրում է նաև Լեոնի ժամանակավոր պարտությունը: Վերադրված «հանցանքների»՝ իբրև թե հանրային սեփականությունը հափշտակելու համար, Լեոնին բանտ են նստեցնում: Դատական գործ է սկսվում, որտեղ վերջնականապես բացվում է Մացակ Ավագյանի բուն էությունը: Լեոնի դեմ բացված դատը շրջվում է Ավագյանի դեմ:

Սրբապատկեր շղարձնելով 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 արմատական 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 լինելու 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 Ավագուհին անհասկանալի է թվում այն բանը, որ Վասակը,

ոչ միայն չի ելնում իր սիրո հակառակորդի՝ Լևոնի դեմ («Մի քացի էլ ինքը չի տախս»), այլև վեհանձնորեն մոռանում է անձնական վիրավորանքը՝ հանուն հասարակական գործի:

Չեռք-ձեռքի տված աշխատելով Լամբարյանի հետ և հաղթահարելով իր սխալները (նա շտապագանցություններ է թույլ տվել սեփականատեր գյուղացիների նկատմամբ), Վասակը դառնում է գյուղի եռանդուն գործիչներից մեկը: Գյուղացիների աչքում նա «Հացավանի կենդանի մարմնացումն է, նրա արթուն ոգին»:

Աղնիվ նկարագրի տեր հերոսուհի է Հասմիկ Զուրաբյանը՝ Հացավանի անասնապահական ֆերմայի ուղխատող, հուզական հարուստ աշխարհի տեր մի գյուղական աղջիկ: Ամոթխած ու երազող խառնվածք է, նրբազգաց ու ողևորվող: Հասմիկին այնքան է ողևորում 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 Լևոնին, բայց մեջը այնքան բարոյական ուժ է գտնում, որ հանուն հանրային գործի գոհարերում է անձնական դրացմունքը: Նա գրացմունքները բանականությանն ստորադասող, զաղափարի 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 տեսակետից<sup>10</sup>:

Լևոն Լամբարյանի և նրա համախոհների մղած պայքարը ենթադրում է մյուս բևեռի 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՝ ձևացնում է, թե ամբողջ էությունը նվիրված է Լևոնի 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 Լևոնի և Հասմիկի սիրային պատմությունը, մեկ կաշառում է բջիջի քարտուղար Վարդան Ղազարյանին, մի այլ դեպքում կրթվորուհի Անուշ Աղամյանի միջոցով սիրախաղ է սարքում՝ վարկաբեկելու Լևոնին, 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, Ծփրեմյան) համեմատաբար աղոտ են ներկայացված:

Կոլեկտիվացման տարիներին գյուղացիությունը միատարր չէր ո՛չ սոցիալական դրուժյամբ, ո՛չ էլ հոգեբանությունում: Զույններների կողքին կուլին միջակ սնունդատերեր, հավատացողների կողքին՝ թերահավատներ, սեփականությունը պաշտամունք դարձրածների հետ նաև այնպիսիներ, որոնք ունեին աշխատավորի մաքուր հոգեբանություն: Մարդկային տարբեր հակումները կոլեկտիվացման հոգեբանության վերածելը և համայնական համակեցությունը ստեղծելը ամենադժվար 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 հարուստների ծաղր ու ծանակին: Հալածված մարդը վախեցել է և՛ աստծուց, և՛ երաշտից, և՛ գյուղի հարուստներից: Ասատուրն այն գյուղացիներից չէ, որոնց տանջում են հոգեկան ներքին ապրումները, որոնց մեջ կովում են սեփականատիրոջ և աշխատավորի հոգեբանությունը: Նա ամբողջ էությունով հողի աշխատավոր է: Երբ կոլտնտեսական է դառնում, նորից մնում է նույն մարդը՝ հողի հետ կապված նույն գյուղացին: Անպատմելի հիացմունքով է նա դիտում հացով բեռնված գյուղական սայլերը և տիրոջ հոգատարությունը պահպանում է հանրային բարիքը, կռիվ 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 «ծլնկան Ասոյին» այժմ կոչում են «ընկեր Ասատուր», մի բան, որ էրանություն 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 եզրքի կարոտը առնելով կոլտնտեսային աշխատանքից: Նա վայր է դնում գաղթականի ցուպը և դառնում կոլտնտեսական:

Ճիշտ է, ավելի դժվարություններ, վերափոխվում են մյուս գյուղացիները ևս: Գյուղի ամենաթերահավատ մարդը՝ Առաքել ամին, Լևոնի դատավարության օրը դիմում է տալիս՝ մտնելով կոլտնտեսություն: Գոմապահ Պողոսը, կթվորուհի Անուշ Ադամյանը, դեզերի պահակ խաչոն, անդամ բամբասասեր Յոթնօրվաներանը 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 կոլեկտիվի հետ:

«Հացավանք» շունի 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 սահմանազատելու սկզբունքին. ցուցադրվում են ևրկու բեռնի միջև տեղի ունեցող բախումներ: Այդ բախումները, սակայն, ունեն պատմական իմաստավորում. բախվում են ոչ թե հերոսների մասնավոր շահերը, այլ նրանց հայացքները՝ պատմության ճակատագրական էրևույթի նկատմամբ:

Հիմնական թեմայից բացի, «Հացավանում» կան մի շարք զուգահեռ թեմաներ: Դրանցից է ընտանիքի ու նոր բարոյականության խնդիրը, որով հեղինակը խորացնում է սոցիալական հարցերի լուսաբանությունը: Այդպիսին է մարդկանց ճակատագրի հանդեպ բյուրոկրատական անտարբերության մոտիվը, որ 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: Լևոնի դատավարությունից և Մացակ Ավագյանի մերկացումից հետո գործողությունը շրջվում է մանր ինտրիգների կողմը, և վեպի ռեալիստական գույնը խամրում է:

Վերամբարձ ռճի նախասիրություն ունեցող Զարյանը «Ռուշանի քարափը» պոեմում արդեն հասավ ռեալիստական պարզ պատկերին: Այս հատկանիշը խորացավ «Հացավանում»: Ռճի 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 հողվածում նշել է, որ իրեն հատկապես զբաղեցրել է վեպի լեզվի խնդիրը և դրա համար շատ անգամ դիմել է իր գրառումներին<sup>11</sup>:

## 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 բանաստեղծությունների, որոնք տեղ գտան «Ամրոց» (1935) և «Հավերժական գագաթներ» (1939) հավաքածուներում:

Քնարական, հրապարակախոսական-ծրագրային, երգիծական, փիլիսոփայական, ներբողային բնույթի բանաստեղծությունները ասպարեզ են գալիս «անհարազատ», համարյա թե իրար բացասող արտահայտման սկզբ-

բունքների ձուլվածքով, Կրքոտ հրապարակախոսություն և սրտալի քնարականություն, լուզունգային վերամբարձություն և մեղմ շնչառություն, արտահայտման տարերային պոռթկում և պատումի հանդարտ ընթացք, ոճական բարեձևություն և շափատողների ուրիշ տարրերումներ, կոնկրետ պատկերավորություն և փիլիսոփայական մետաֆորականություն, դասական ոտանավորի կանոնիկ շափեր և ուրիշ անսպասելի շրջադարձեր՝ այսպիսին են Զարյանի բանաստեղծության հիմնական հատկանիշները:

Նաիրի Զարյանը, ինչպես և 30-ական թվականների խորհրդային բանաստեղծների մեծ մասը, «Ջրոզդովին» նվաճված էր «նոր երգի» ստեղծման հոգսերին: Տասնամյակի սկզբին ուսումնառության գնալով Մոսկվա և Լենինգրադ (1931—1932 թթ. սովորում էր արվեստագիտության պետական սկզբնական դասարանի գրականության բաժանմունքի ասպիրանտուրայում), Ն. Զարյանը ավելի մոտիկից է ծանոթանում ռուսական բանաստեղծության նոր խմորումներին և այդ տպավորությունների տակ վերապրում ժամանակի «գագաթնային» երգի երազանքը:

Բանաստեղծական լիցքերով վերադառնալով Հայաստան, Ն. Զարյանը լծվում է հասարակական ակտիվ աշխատանքի (վարում է մի շարք պաշտոններ) և միաժամանակ շարունակում իր գրական հերկը: Նոր տասնամյակի սկզբին ևս սուր բանավեճեր էին գնում բանաստեղծության ուղղության, հասարակական բովանդակության, գրական ավանդների օգտագործման սկզբունքների. «ժամանակի կոնսերվատի» և այլն, խնդիրների շուրջը:

Զարյանի «Էպիբոլան լուսարաց» 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 «գագաթնային» երգի ծրագրի շափածո շարադրանք: Դիմելով պոեզիայի հավերժական գագաթին՝ պարսիկ մեծ բանաստեղծ Ֆիրդուսին, Զարյանը պաշտպանում է այն միտքը, որ բանաստեղծությունը դարից վեր բարձրանալու համար պարտավոր է անմնացորդ սուզվել ժամանակի բարդ հորձանուտը, ներշնչվել պատմական առաջընթացի հոգևոր գաղտնիքներով, գտնել ժամանակաշրջանի հերոսին վայել գեղարվեստական վառ ձև, որովհետև այդ հերոսը՝

Բարդ է նա իր զինքերի պես,  
Խորն՝ իր փորած հանքի նման,  
Բարձր է նա իր շենքերի պես,  
Իր մրշակած արտերից՝ լայն:

Զարյանը հրապարակում է դարսշրջանի երգի գեղագիտությունը.

...Երգ, որ լինի կյանքի համար,  
Ե՛վ 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 հրգ» «Պարտք», «Ֆիրդուսի» և այլն) Զարյանը խոր հավատով մեծարում է իրականության կենդանի շունչն արտահայտող գեղարվեստը, ապա առանձին

ելույթներում հարցականի տակ է դնում իր իսկ հռչակած գրական սկզբունքների մարմնացումները:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել 1932-ին տպագրած «Բաց նամակ ընկ. Եղիշե Զարենցին» հոդվածը<sup>12</sup>, որում ռապպական անհանդուրժողականության դիրքերից (Ն. Զարյանը հայ իրականության մեջ շեշտված ռապպական էր) քննադատական կրակի տակ է վերցվում այնպիսի խորունկ մատյան, ինչպիսին «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն էր: Միանալով այդ մատյանի անքանքար ընդդիմախոսներին, Զարյանը ևս Զարենցին դասում է ոչ թե կյանքի գլխավոր հունով, այլ՝ արահետներով քայլող գրողների շարքը:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել ռապպական մտածողության բեռը և ռապպական համախոհների՝ «դիրքականների», խմբակային-անհանդուրժողական վերաբերմունքը դեպի դարաշրջանի մեծ գեղագետը: Զարյանը՝ դավանանքով պետք է որ լիներ Զարենցի կողքին, բայց հայտնվեց հակառակ դիրքերում, որի համար տարիներ անց Կրեյց դղջման խոսքեր.

Քո մասը իմ կորուսան 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 բանակոծի մղելիս և ոչ միայն գրական հակառակորդների դեմ ամենօրյա պայքարում: Զարյանը հակասական կեցվածքով է երևում նաև բուն ստեղծագործության էջերում:

Այսպես. զգալի տուրք տալով անհատի պաշտամունքին («Ստալին» օղան, «Դյուցազնագիրք» մեծածավալ պոեմը), Զարյանը նույն այդ շրջանում ասպարեզ է հանել գրվածքներ («Բռնակալն ու բանաստեղծը», «Երկու հանձարեղ գլուխ» և այլն), որոնք բանավեճային ուժեղ լիցք էին պարունակում նույն այդ տրամադրությունների ու մոլորությունների դեմ:

«Երկու հանձարեղ գլուխ» բանաստեղծության սյուժեն հայտնի դրվագն է Գյոթեի և Բեթհովենի կյանքից, որի սկզբնաղբյուրը Ռոմեն Ռոլանի «Գյոթե և Բեթհովեն» գրքի դրվագն է, որ հայտաբերել է էդ. Զրբաշյանը<sup>13</sup>.

Եվ այդ պահին այդ անտառի մոտով  
Դանդաղաճեմ նրանք անցնում էին՝  
Ոսկեգօծված անհուն մայրամուտով,  
Իրենց հանճարներով արևային:

Մեկը բարձրահասակ և գեղիբան՝  
Որպես նոճի արքայական այգու  
Մյուսը վայրի, կոպիտ կաղնու նման՝  
Խոփվ գանգուրներով և ահարկու:

Մեկը մարմնով, հոգով ծանրազարդված  
Շքանշաններով իր գոռ դարի,  
Վսեմ որպես օլիմպիական աստված,  
Տիպար հգորության ու հանճարի:

Իսկ մյուսը պարզ, անշուք և գլխարաց,  
Կրծքի վրա և ոչ մի ժուպակեն,

Մովածավալ հոգուն ոչ մի կապանք,  
Ճանապարհով քայլում էր վեհորեն:

Գյոթենն զլուխ է խոնարհում պուրակով անցնող իշխանի և նրա շքա-  
խմբի առաջ, իսկ Բեթհովենը՝ երես է դարձնում: Այս ավանդույթունը շար-  
ժառիթ է՝ առաջադրելու մարդկային արժանապատվության և ազատ անհա-  
տականության միտքը, ինչպես և այն երազանքը, որ մարդը՝

Անցնելու առանց վախի, ճակատը պարզ,  
Զգալու հոգում ստորություն արատ:

«Ամբոց» 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:

Գարեր 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  
պահել է հոգու ամրությունը, բնավորության վեհությունը, անընկճելի կամ-  
քը: Եվ դիմել է հողմերին՝ նման այն հավերժ կենսունակ ծաղկին, որի այ-  
լարանական պատկերով ցույց է տալիս ժողովրդի ճակատագիրը.

...Մի թուփ տեսա ճամփամիջին, ալրիմ-շապրիմ սպիտակ,  
Նա կոխտովել էր, կրոսացել անցորդների ոտքի տակ:  
Կաթում էր Գյուլն ինչպես արյուն ցողուններից նրա ցած.  
Եվ տերևներն էին բոլոր փռչելիքիս, չվատված.  
Բայց նա սյահել էր լուսեղեն իր ծաղիկներն անաղարտ  
եվ արևով էր ողողված նրա հայացքը հրպարտ:  
Իս ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,  
Ամենօրյա դանդաղ մահից նրան ընդմիշտ ազատել,  
Բայց նա ցողունը լուկ գիշեց՝ պայքարելով մինչև վերջ  
եվ խորամուխ արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:  
Մրնաց... նորից նա կարձակի և՛ նոր ծիլեր, և՛ ցողուն.  
Եվ կրտկալ նախիրների ու հողմերի անցնելուն:  
Իս նայեցի ևս մի վայրկյան՝ մոտիկ-հեռու գարեբին  
եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ, աղետավոր քո ուղին:

Զարյանի քնարերգության առանձին էջեր՝ և՛ քաղաքացիական, և՛ մտեր-  
մական շնչի բանաստեղծությունները, իրացնում էին այն փիլիսոփայություն-  
ներ, որ Ուուլա Ուիտմենը ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Մեր կարմիր արյունը  
եռում է շժախսված ուժերի հրով»: Բանաստեղծի ձայնը հնչում է խոր հա-  
վատով ու ինքնավստահ: Միսնգոմայն ճիշտ է Պ. Անտոկուսկին, գրելով՝  
Ն. Զարյանի «...բանաստեղծություններում... լսվում է խիստ ոգեշնչված  
մարդու ձայն»<sup>14</sup>:

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, Բագրիցկի, Կուպալա և այլն):



Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ Նաիրի Զարյանի ձայնը հրեն-  
չեց 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»), ծաղրանկարների մակագրություններ («Արմտագի պատուհան»  
շարքը), ակնարկներ («Ցասման զավակը», «Արծվաբույն», «Մերոնք»), ու-  
ղեգրություններ և այլն:

Այդ ժամանակաշրջանի Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ կան առա-  
վել կամ նվազ վարպետություններ 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.

Գու քաղցր ես, հող իմ հայրենի,  
Ձկա քեզնից անուշ սնուն,  
Բայց վտանգի անել ժամին,  
Երբ սպառնում է թշնամին,  
Գու 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 հողին» 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, դուրեր»՝ 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՛ ատելությունը, 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 մոտանալում, այլ հանդես են գալիս իբրև ամբողջա-  
կան հոգու արտահայտություններ, իբրև մարդկային մարդու հոգեկան կերտ-  
վածքի դրսևորումներ:

Պատերազմի առաջին օրերին գրված բանաստեղծություններում («Նա  
սլիտի 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-հումանիտական խոր բովանդակություն և ավարտվում է կյանքը հաստատող, հեռանկարային պատկերով.

Ես տեսնում եմ պարզ. աշխարհաստան այս խոհուրհում  
Հիսուսի գոռոզ Երկաթե հորդան պիտի ջախջախվի:  
Ճիվաղն օրհասի պարանր ձևորին պատրաստ է պահում —  
Նա պիտի կախվի:

Ծածկելու համար իր սփրնների մերկությունը բիրտ  
Նա չի գտնելու արար-աշխարհում և ոչ մի տերև,  
Զի լինի տանջվալ Երկրի Երևոին մարդկային մի սփրտ,  
Որ նրան ներել:

Զարյանն իր բանաստեղծություններում ցուցաբերում է ֆաշիզմի վայրագ կուլությունը («Գերմանիա», «Նա պիտի կախվի»), մերկացնում է ֆաշիզմի հետադիմական 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, կործում էք դուք, արձանը փշրելով,  
Փշրում էք լե՛՛հ ժողովրդի ազատամարտ ոգի՛ն,  
Երբե՛ր: Ամեն մի լե՛՛նացի սրտի խորքում խրո՞ղվ.  
Իրև ըմբոստ իղևալ 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 ծավայինները՝ սուզանավում կազմակերպված հավաքույթի մասնակիցները:

Պատերազմի առաջին օրերի համար բնորոշ ռազմականչային լիրիկայի փայլուն արտահայտություններից մեկն է Զարյանի «Ուղերձ 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 էլ որ կաս այս հողմազայար երկրի երեսին,  
Ո՛ր կիսագնդում, ո՛ր ձովի ափին, ո՛ր երկրի տակ,  
Լսի՛ր թո որդուն... զա՛րկ այս հրեշին...

Զա՛րկ վերջին անգամ վիշապաճալած կայծակով թո հին,  
Վերջին նուն է սա ծնված աշխարհում...

Իանաստեղծի ատելութիւնն ունի որոշակի բովանդակութիւն, ուղղված է մահվան դեմ, ժողովրդի և մարդկութեան 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, Լըր մեր ժողովուրդը միացավ «խորհրդային ժողովուրդների մեծ ընտանիքին»:

Զարյանի ստեղծագործութեան լավագույն էջերից է «Արգաքայանդի խընձորները»: Բանաստեղծը պատմում է այն ծեր կնոջ մասին, որն իր նորատունկ այգում խնձորներ է աճեցնում, որպեսզի միշտ դալար մնա կյանքի ծաւր, 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 էությունն ամբողջովին ուղղված է կանաչ գարնան մեջ ցնծացող այգու երգով: Այգեպանը ողբերգական շեշտով ասում է.

Քար եմ բերեր սարերոյս,  
Փուշ եմ կրեր ձորերոյս.  
Պատ եմ բուրբեր այգոյս,  
Կ'ասեն թ' «Արև'կ ե'լ այգոյս»...<sup>15</sup>

Միջնադարյան տաղից վերցնելով այգու պատկերը, Զարյանը այն դարձրել է հայրենիքի խորհրդանշան (Աղթամարցու ոտանավորում այգին կյանքի ծաղկման ու մահվան ժխտման խորհրդանշան է):

Ծեր կինը լիքը սրտով ու միամիտ պարծանքով բանաստեղծին ներս է կանչում իր այգին.

— Բարով եկար, որդի, հազար բարով,  
Միշտ անց կենա դալար ճանապարհով,  
Քոնն է այգին, մտիր դու համարձակ,  
Թող Հիտլերին դիպչի 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 կտրմբել այգին:  
Ես եմ այգին սահել ու փայփայել,  
Ասում են ինձ, արի, այգուցրո՞ղ ել:  
Ինչո՞ւ եյնեմ ես իմ տեկած այգուց.  
Հազար զավակ ունեմ, հազար առյուծ...

Եթե այգին խորհրդանշում է հայրենիքը, ապա պառավը մարմնացնում է ժողովրդի հավատը, ուժն ու կենսասիրութիւնը: Նա գիտէ, որ քաջ ու արդար զավակներ ունեցող երկիրը չի կարող ծնկի գալ ոչ մի բարբարոս ուժի առջև:

Իր այգու նեղ սահմաններից հայ գեղջկուհին թռիչք է կատարում մինչև հայրենիքի ըմբռնուով՝ 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:

«Վառողի», «կայծակի», «արկի», «պայթյունի», «շուռուշի», «կրակի», «ոտմբի», «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»<sup>16</sup>, — 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»<sup>17</sup>.

Կմոտրվեր մեր քարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,  
Կրկորչեինք, եթե ճամփին շրթոցկտար հայոց լեզուն:  
Քանի ցեղեր ցամաքեցին ինչպես հեղեղն ավազի մեջ,  
Բայց լենինյան ծովին հասավ մեսրոպատա հայոց լեզուն:

Պատերազմի տարիներին Զարյանը գրեց նաև պոեմներ, որոնցից լայն ընդունելություն գտավ «Չայն հայրենասկանը» (1943): Ձևով սա տարբերվում է դասական պոեմի կառուցվածքից, շկան սյուժե և կերպարներ, գործողություն և հանգույցների լուծումներ:

1942-ին հայ ժողովուրդը մի ընդարձակ և հուզիչ նամակ հղեց ռազմաճակատում կռվող իր զավակներին: Նամակում պատմության օրինակներով ցույց էր տրվում հայրենիքի պաշտպանության նշանակությունը ժողովրդի լակատագրի համար և կոչ էր արվում՝ սրբությամբ պահպանել հայրենասիրության այն ավանդները, որ կուտակվել էին անցած հարյուրամյակների ընթացքում: «Չայն հայրենականը» այդ նամակի բանաստեղծական արձագանքն էր: Պոեմը բացվում է հետևյալ տեսարանով. հայ լեյտենանտը, կանգնած խրամատի եզրին, զինվորների համար կարդում է ժողովրդի հերոսական պատմությունը վերարտադրող նամակը:

Նամակի ընթերցումը դառնում է շարժառիթ, որպեսզի բանաբանեղծն արտահայտի իր մտածմունքները ժողովրդի անցած ուղիների, գոյատևման համար նրա մղած պայքարի և աղգային բնավորության մասին: Բանաստեղծըն ասում է, թե հայ ժողովրդին վիճակվել են ծանր փորձություններ ու անհեղ 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  
Շտկոժ էր ինքն իրեն մեր խոնարհված ինձորենին...

Մեկ առ մեկ թերթելով ժողովրդի պատմության մատյանը, բանաստեղծը որոնում է նրա «անմահության ու գոյատևման» գաղտնիքը և գալիս այն հետևությունը, որ մանպաղն ու սուրը՝ խաղաղ աշխատանքի ու պայքարի զենքերն են վառ պահել նրա ոգին, կռել ու կոփել բնավորությունը:

Ազգային ու սոցիալական ճնշման պայմաններում հայ ժողովուրդը բարձրը զարգացման է հասցրել իր մշակույթը, անկրկնելի ճարտարապետությունն ու ժողովրդական բանահյուսությունը, ազատաբաղձ քնարն ու արվեստի գանձերը՝

Ունենալով հոգում՝ իրրե կանթեղ և առաջնոց,  
Նղբայրությունը ժողովուրդների...  
Եվ այդ էր, որ մեր սիրտը թունդ հանեց  
Իրր անխափ երջանկության ղողանջ,  
Երբ ոուս Դարբինը,  
Գալիքի խավարը ճեղքելով,  
Մածանելով Շոկոսմբերի հրդեհն արևաշեկ,  
Ձեռքին բռնած իր սիրտն իրրե կերտն,  
Եվ ծագեծագ տարածելով թևերն աշխարհականչ,  
Գռչեց.  
— Պրոլետարներ 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 իրադարձությունը, դիմում է պատմական զուգահեռների և այդ ճանապարհով ամբողջացնում ժողովրդի էպիկական կերպարը: Ժողովրդի տարեգրության վերջին, բայց կայուն օրրանը նա համարում է «լուսախորհուրդ» Հայաստանը և մարտակոչով դիմում հայրենակիցներին՝ պաշտպանելու դարերով երազած ազատությունը:

Եվ դուք, հայոց քաջեր,  
Ականների պայթման մահասարսուռ պահին,  
Կանգնած եղբայրության, սիրո խրամատներում,  
Հիշեք ձեր մայր Հայաստանի լուսախորհուրդ ուղին,  
Այն վեհ առավոտից,  
Երբ Անիին  
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 երթնալիս պայուսականներում 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 Լենինականի թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան, նկարիչ՝ Մելիքսեթ Սվախչյան), իսկ 1947-ին «Արա Գեղեցիկը» լույս տեսավ ռուսերեն (թարգմ. Մ. Պետրովիխ)՝ միաժամանակ մոսկովյան երկու հրատարակչության կողմից:

«Արա Գեղեցիկի» առաջին գնահատությունները միանգամայն դրական էին: «Коммунист» թերթում Հակոբ Սալախյանի տպագրած լրագրային գրախոսությանը՝ (գրավոր առաջին խոսքն էր պիեսի մասին) հետևեցին դրական շնչի այլ գրախոսություններ ու թատերախոսականներ, ապա և Ա. Ինձիկյանի «Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը» ուսումնասիրությունը<sup>19</sup>, որ դարձավ անվանի բանասերի թեկնածուական դիսերտացիան, ինչպես և Գուրգեն Սևակի հետազոտությունը՝ նվիրված ողբերգության լեզվաճանաչական առանձնահատկություններին (սկզբում Գրողների տանը կարդացվեց իբրև զեկուցում 1946 թ. մայիսի 25-ին, պատմական ջրհեղեղի օրը, այնուհետև տպագրվեց Երևանի պետական համալսարանի «Գիտական աշխատությունների» տեղեկագրում)<sup>20</sup>:

Մինչ Ն. Զարյանը վայելում էր ընթերցողների, թատրոնի հանդիսատեսների, գրական բարեկամների, թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխի (սրա նամակների քաղվածքները բերված են Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում)<sup>21</sup> անխառն հիացմունքը, մինչ բանաստեղծը ծրագրում էր նոր մտահղացումների իրականացումներ, վրա հասան պիեսի «մշակման» ծանր օրերը:

Գրողների պլենումներում և ժողովներում, հոգվածներում և թերթերի խմբագրականներում «Արա Գեղեցիկը» առնվեց քննադատության կրակի տակ՝ «արդիականությունից հեռանալու», 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 Վուրղունը բարձր գնահատեց Ն. Զարյանի այդ գործը և զեկուցման օրն իսկ եղավ համագումարի հայ պատգամավորներիս մոտ՝ շափելու 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 ուղմաճակատային այցելություններից ստացած լիցքերի հետ<sup>22</sup>:

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 փիլիսոփայական ինչ-ինչ կրնճիռների՝ 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 Տորթի, Վիշապաքաղ Վահագնի և այլ առասպելների կողքին Խորենացին «Հայոց պատմության» առաջին գլխում հիշատակում է հին հայերի մեջ տարածված Շամիրամի ու Արալի առասպելը:

«Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը» մեծարժեք աշխատության մեջ նշանավոր գիտնական Գր. Ղափանցյանը, պարզելով առասպելի դիցաբանական բնույթը, Արալին համարում է բնության զարթոնքի, զարնան և պտղաբերության հայոց աստվածություն: Արան մեկնաբանվում է նաև իբրև մեռնող և հառնող աստվածություն<sup>23</sup>:

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 ուզում է բռնանալ ամենքի վրա: Զրադաշտի հետ կովելուց հետո նա փախչում է Հայաստան: Վանա ծովի ափին ջուր խմելիս վրա են հասնում հետապնդող սուսերակիրները և խլում ու ծովն են գցում Շամիրամին մոզական ուժ տվող հուլունքները: Դրանից Շամիրամը քարանում է:

Առասպելական զրույցի մյուս մասը վերաբերում է հայոց Արային: Ըստ Լեոռենացու, Ասորեստանի թագուհի Շամիրամը, այդ ցանկասեր կինը, Արային խոստանում է իշխանություն, միայն թե վերջինս կատարի իր կամքը: Լերան հրաժարվում է կատարել Շամիրամի կամքը: Շամիրամը շափազանց զայրանում է, պատերազմ է սկսում Արայի դեմ՝ նրան նվաճելու նպատակով: Ու թեև Շամիրամը պատվիրել էր զբերել և ոչ թե սպանել Արային՝ սա էակատամարտում 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 բաջերին: Գալիս են հարալեզնեբը՝ աներևույթ ոգիները և, լիզելով վերքերը, կենդանացնում դուցազնին:

Երբ Արայի դիակը նեխում է, Շամիրամի հրամանով նրան զցում 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 սրբությունների: Այսպիսի մեկնաբանությամբ Խորենացին բացում է առասպելի պատմական ճշմարտությունը, դրվատելով նրա «միջուկը»՝ ազգային-քաղաքական բովանդակությունը: Մերժելով Ասորեստանի թագուհու առաջարկած թագն ու իշխանությունը, Արան փաստորեն օտարի լուծն է մերժում:

Գիտնականների կարծիքով Արու 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 դուցազններգություններ, բանաստեղծություններ և պիեսներ, որոնց մեջ առասպելի հերոսը երևացել է իբրև հայրենասիրական հավատարմության մարմնացում: Տասական թվականներին արգեն յուրովի ուրտահայտում էր «Հին պարտության լեզնդի» նորացած բովանդակությունը (ի դեպ, Արա Գեղեցիկի սյուժեն Զարենցին առանձնապես զբաղեցրել է կյանքի վերջին տարիներին)<sup>24</sup>:

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 նահատակ<sup>25</sup>: Ուշագրավ է նաև Ս. Գոթոբեգլու «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 մեկնությունը 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.), հրբ Ասորեստանը սուր էր բարձրացնում Ուրարտուի՝ հայերի նախահայրենիքի վրա: ✓

Մի հարցադրույցում այս «տեղադրության» մասին Զարյանը ասել է. «Ես լեզենդը դրել եմ պատմական պատվանդանի վրա: Չընկնելով 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»<sup>26</sup>:

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 դյութես, օ՛, Շամիրամ.  
Որպես արքան այն, մանուկ Արան,  
Զեմ դավաճանի իմ նվարդին...<sup>27</sup>

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 ամենաիրևելի դրվագը, իհարկե, վարդգես Սուրենյանցի «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիսկի մոտ» (1899) գեղանկարչական մոնումենտալ կտավն է:

«Արա-Շամիրամ» նյութի այլևայլ մարմնացումների ու մեկնաբանությունների շարքում անկասկածելի հետաքրքրություն են ներկայացնում Եղիշե 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 նախին,  
Ո՛չ մի արքա էլ չկա. որ շտրվի քո հրին:

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտի՛ր թատրոնն ու կաֆեն՝  
Հագա՛ր արքա ու Արա կ՛հանդիպեն ժպտադեմ:

Ո՛չ վեճ է էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահադիմ.  
Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ:

Միայն ակնարկ մի թեթև—և կտրվեն նրանք թեզ,  
Թո հմայիչ ու անթև տարփանքներին հրակել:

Զարյանը դիմելով մեր ժողովրդի նախնիների հեռավոր անցյալի պատմության անցքերին, արտահայտում է հայրենիքի կենսունակության համար բախտորոշ աշխարհաշինության գաղափարը: Այդ գաղափարը խորապես արդիական 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 բամբիռներով հնչեցնում են խաղաղության ու կառուցման երգեր, Արայի զինակիր Վարուժանը սիրում է գինեվարպետ Արբակի դասերը՝ նանեին, և իր սիրո գաղտնիքն է պատմում լողափնուն.

Ի՛մ աղավնյակ, ի՛մ սիրունիկ թևասրլաջ,  
Ես քեզ Տոսպա ոսկեցորեն կուտով եմ կերակրել,  
Ասորական Զուպիր գորավարից իլած  
Ոսկյա ըմպանակով եմ քեզ ջրել...  
Ես սիրու տեր եմ... ծարավի և ի՛մ հոգին  
Արբակ այգեղործի դուտեր սիրուն:  
Գու քաջ գիտես, թե ինչ է սիրուտեր...  
Գու երս Վարուժան ես, կարոտում ես քո մարուն:  
Երբ քեզ թողնեմ, թեկ'ր դու անվահեր,  
Ու սավանի'ր Արբակի տան վըրս...

Ժողովուրդն ամեն ինչից վեր է դասում խաղաղությունն ու կառուցումը, դրանում առանցիկ հայրենիքի 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 ձեռնում են ճյուղերով և ջուր նետում իրար,  
Աղավիհներ են թռչնում 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, սառույցը միմիայն կեղևն է արտաքին...  
Ես միշտ հավատարիմ ու դաշնակից եմ քեզ:  
Բայց իմ սրտում, ինչպես իմ լեռներում արևակեղ,  
Խորունկ արմատ է արձակել Արմավիրի լարդին:  
Եվ փոխարեն անմահություն ունգամ առաջարկես,  
Իս շեմ նվաստացնի իմ Նուարդին:  
Այսպես խոսիր Շամիրամին, սգնի՛վ 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: Չլիներ 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 պարտականությունից ուրրտում: 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՝ պատանացող 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 Բեյի հերոսական ավանդությունը: Վաշտակը, իր հերթին, Արայի մեջ արթնացնում է թուլացող արժանապատվության զգացում, հորդորում նետահարի 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 բննադատել են այն բանի համար, որ նա, «խախտելով պատմականությունը», գլխավոր հերոսի՝ Արայի կերպարում արտահայտել է դրական վերաբերմունք դեպի ժողովուրդը, դեպի նրա պահանջները, դեպի նրա կենսական-բաղադրական շահերը, մի բան, որն իսպառ բացակայում է Մ. Խորենացու մոտ: Ճիշտ 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 լիակատար 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 ուզամիկ: Կյանքի խորհուրդը նա տեսնում է առաքինության սերմեր ցանկելու մեջ: Վաշտակի բնութագրութեամբ, Արան աշխարհը ներկում է սրտի ծիածանով: Այսինքն ամեն ինչից վեր է դասում մարդկայնությունը և բարությունը: Արան հպարտությամբ է մտաբերում նախնյաց 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 հանդիպ: Բայց, երբ գալիս է անձնական և պետական սկզբունքների ընտրության ճակատագրական պահը, 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 զգացմունքը՝ հայրենասիրությունը:

Արա Գեղեցիկը օժտված է վեհանձնության հատկանիշներով: 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 ուներ 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 անազրող 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 տոջը 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 ասպատակող զինավառ 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 ամբաստանողի դու իմ հոգին,  
Որ շար մարդիկ իմ արցունքով լուրբախանան,  
Որ չըհասնեն հառաչանքներս ոտխին:

Ձրփըշրվի իմ կանացի հպարտության  
Աղա՛խնդյա կեզեր...

Նուարդին պատճառով է անձնական վիրավորանք: Նա ասում է. «աստ-վածները մեզ նրա համար են հասցրնում Երջանկության ամենաբարձր գա-պաթին, Որ վայր զըլորելով՝ Չափեն անդունդը մեր անկման»: Չնայած սը-րան, 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 հրջանիկ է այն մտքով, որ, Արայից բացի, կա Անուշավանը.

...ես այստեղ կրփայվայեմ 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: Համաշ-խարհային և հայ գրականության մեջ Շամիրամի (Սամիրամիդայի) կեր-պարն ունի հարուստ ավանդություններ: Նրա մասին շատ տվյալներ են պահպանվել պատմական աղբյուրներում: Առասպելի բազմաթիվ մշակում-ներում Շամիրամը մեկնաբանվել է իբրև անվախճան կրքերի ու չբավա-րարված տենչերի մարմնացում:

Զարյանը, պահպանելով ավանդական Շամիրամին հատուկ հատկանիշ-ները, կերպարին տվել է նոր մեկնություն՝ հանդես բերելով իբրև դաժան աշխարհակալ: Շամիրամը Արային «գրավելու» միջոցով ցանկանում է իրա-գործել քաղաքական նպատակներ: Մենախոսության մեջ այդ ծրագիրը Շա-միրամն արտահայտում է այսպես.

...Ես Նինոսի գահով կրգրավեմ նրան  
Եվ կրբերեմ Նինվե յուր լարձրաբերձ Ուրարտուից  
Եվ կըփրեմ Ասորեստան նրա ոտքերի տակ:  
Ասորեստան՝ ուրարտացու ոտքերի տակ,  
Իսկ Ուրարտուն՝ սասուրների...

Շամիրամի պալատական շրջապատը ոճիրներ ծնող միջավայր է: Նրա պալատականները դիրք ու տիտղոս նվաճելու համար պատրաստ են գոր-ծել ամեն տեսակ շարիք: Նա ձգտում է իր դաժան կամքը թելադրել և՛ պա-լատին, և՛ Արային: Շամիրամը պարտվում է ոչ միայն այն պատճառով, որ Արան հաղթահարում է հոգեկան տատանումները, այլև այն, որ մարմ-նադնում է անվախճան շարության սկզբունքը:

4-րդ գործողության մեջ ողբերգականի հանգույցալուծման դերը ստանձ-նում է Նուարդը, մայրության և արժանապատվության զգացումներով դար-ձի բերելով Արային:

Պիեսի կառուցվածքում որոշ ճեղքվածք է բացում 5-րդ գործողությունը: Այն բանից հետո, երբ արդեն ավարտվում է Արա Գեղեցիկի հողեբանական դրաման, երբ նրա մեջ հաղթանակում է հայրենասիրական պարտքի զգա-ցումը, պիեսը թեքվում է դեպի վերացական բարոյախոսություն:

Զարյանի ստեղծագործական արվեստանոցի նյութերը՝ գրառումներ, նշումներ, քաղվածքներ և այլն, վկայում են նրա ջանագիր աշխատանքը ոչ միայն առասպելին նվիրված պատմագիտական գրականությունը և առաս-

պելի գրական մշակումները ուսումնասիրելու սուպարեզում, այլև ողբերգութ-  
թյան ժանրի դասական կանոնները յուրացնելու առումով:

Ինչպես երևում է խոստովանություններից, նրա համար ուղեցույց են  
եղել, առաջին հերթին, հին հունական անտիկյան ողբերգությունները՝ «ող-  
բերգական մեղքի» և «ճակատագրի» գլխավոր մոտիվներով, Պուլչինի «Բո-  
րիս Գորունովը», Արիստոտելի «Պոետիկայի» հանձնարարականները, «ող-  
բերգականի» էություն մասին, ավելացնենք նաև կլասիցիստական (Իասինի,  
Կորնելի) դրամատուրգիան՝ որոշ կողմերով, հատկապես անձնական ապրում-  
ների և հասարակական պարտականությունից խզման հանրահայտ մեկնակետով:

Դիմելով ողբերգության ժանրատեսակի և՛ հնագույն, և՛ նորագույն օրի-  
նակներին՝ էսքիլեսից ու Նվրիպիդեսից մինչև Պուլչինի<sup>28</sup>, մինչև նորդարյա  
փորձերը (այդ թվում նաև Լևոն Շանթի դրամատուրգիային), Զարյանը  
ստեղծել է հերոսների և գործողության, սյուժեի և ողբերգական բախումների  
ն՛րդաշնակ դրամատուրգիական կառուցվածք:

«Արա Գեղեցիկի» հինգ գործողություններից ամեն մեկը (որոնք վեր-  
նագրված են հետևյալ հաջորդականությամբ՝ «Հայկյան աղեղը», «Շամիրամ»,  
«Հայոց աշխարհ», «Նուարդ», «Հարալեզներ») կոչված է զարգացնելու ող-  
բերգական 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 «շարագուշակ» արծիվը:  
Զորահրամանատար Արտաբանը, որը նաև Շամիրամի սիրեցյալն է, դրանում  
տեսնում է գալիք դժբախտությունների գուշակություն և տագնապները կի-  
սում է յուրայինների հետ:

Այս տագնապալից իրադրության ժամանակ էլ Ասորեստան եկած հայոց  
արքան՝ Արա Գեղեցիկը, նետահարում է արծիվին, դրսևով իսկ հիմք դնելով  
հարևան երկրների բարեկամության ժամանակավոր դաշինքին:

Պիեսի երկրորդ գործողության կիզակետը Շամիրամի հուշային վեր-  
ապրումներն են իր անցյալից և ապագայի ծրագրերը: Հովվի փրկած, քա-  
րանձավում մեծացած, առյուծի կաթով սնված Շամիրամը, տապալելով  
նախկին գահակալներին՝ Մենոնին ու Նինոսին (իր ամուսիններին), այլևս  
անզիմագրելի սեռ է տածում դեպի երկիրը հայոց, դեպի գեղեցիկդեմ և ա-  
ռաքինի թագավորը, գործի է դնում բոլոր միջոցները՝ նրա սերը (և երկիրը)  
նվաճելու համար:

Շամիրամի կրքերի շիկացման տեսարանին հաջորդում են երրորդ գոր-  
ծողության՝ հայոց աշխարհի անխռով, խաղաղաշունչ կենցաղի ու ստեղծման  
տարերթի պատկերները, որոնք ոչ թե մեղմացնում են իրադրության ողբեր-  
գականությունը, այլ յուրովի ուժեղացնում:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության գեղարվեստական խնդիրների շարքում  
առաջնակարգ մտահոգություն էր նաև ոճային կերպերի խնդիրը:

Անհրաժեշտ էր, հնարանություններին տուրք շտալով իսկ, գտնել պատ-  
մական նյութին հարազատ հնաշունչ ոճական բանախներ:

Այս կետում թատերագիր Զարյանին «սգնության ձեռք մեկնեցին»  
հնադարյան առասպելների այն պատումների ոճային եղանակները, որոնք  
տեղ են գտել հայոց պատմիչների մատյաններում, ապա և հայ ժողովրդա-  
կան վեպերի արտահայտման ձևերը, ինչպես նաև հնագույն հրովարտակ-  
ների ու սեպագիր արձանագրությունների դարձվածաբանական պաշարները:

Զարչանը հայտնի է իրեն 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 թևասրլաց...»), Արաչի ու Շամիրամի մենախոսությունները և այլ հասավածներ գրված են կրթոտ, 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): Խոսակիցներից մեկն մեկը տալիս է ընդամենը մի քանի ռեպլիկ, բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի պատկերացում կազմենք թե՛ ժամանակի քաղաքական հարաբերությունների, թե՛ մեկն մեկի բնավորության մասին:

Երկխոսության դասական օրինակ է գինեվարպետ Արբակի և վաճառական Կաթմոսի վեճը, խոսքի մի հրավառ սուսերամարտություն, որում երկխոսություն վարողները երևում են թե՛ իրենց բնավորությամբ, թե՛ սոցիալական միջավայրով: Արբակը ժողովրդի ծոցից դուրս եկած շիտակ մարդ է, հայտնի գինեգործ, հայրենասեր: Նա խոսում է պարզ ու հստակ: Արբակի հակադրությունն է Կաթմոսը՝ մեծ առևտրի ծրագրերով ապրող մի խորամանկ ծերունի: Սա Շամիրամի առաջարկի մեջ տեսնում է առևտրի զարգացման լայն հեռանկարներ:

...Այնժամ Տոսպա Երկաթն ու մեր այրարտյան գինին  
Ես կը՛սացնեի նեղկաց հարուստ Երկրներին:  
Գիտե՞ք, թե ինչ անբավ հարստություն  
Կարավանիս բարձված կրգար թորգոմա տուն:  
Եվ մեր սնդուկներում ինչպես կզըրնգար ոսկին...

Առևտրական մեծ ճանապարհներով քայլելու երազանքը վերին աստիճանի կենդանի է երևում Կաթմոսի այս խոսքում:

Իսկ այժմ ի՞նչ վաճառական եմ ես.  
Ավանակներն առած լաստանավին  
Իչնում եմ Տիգրիսից մինչև Նինվե,  
Այնտեղ լաստորրս վաճառո՞ւմ, իսկ յառտերի կաշին  
Նույն ավանակներով վերադարձնում եմ տուն,  
Եվ այս Լղավ վաճառականություն:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ հայոց լեզուն փայլատակում է ազնիվ գեղեցկությունամբ, արտահայտման ճկունությամբ, նրբերանգներով ու պատկերավորությամբ: Թատերագիրը ճաշակով ու հնարագիտությամբ օգտվել է լեզվի հարուստ գանձարանի թևավոր խոսքերից ու հանդիսավոր դարձվածքներից, գրաբարյան ոճերից, դիցաբանական և ֆոլկլորային պատկերներից, անդամ ուրարտական սեպագիր հին արձանագրություններից («Եվ ես Արա և Արամա որդին և գարմ խալդյան», «Արան, արքան հայոց և Արամա որդին Եվ թոռնորդին Հայկա»):

Գուսանների քնարական երգերը, ռազմիկների երգը, եղբրամայրերի ողբը («Թառամեցար դեռածաղիկ, 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.

Տազնապն է ծանրացել հայոց երկրին,  
Ազատ Մասյաց գլխին վիշապն է մուլլ ամպել,  
Թույնով է դռնացել հայոց վարդավառի գինին...

Կամ ահա Արև-Արայի կերպարը՝ ստեղծված ժողովրդական ստեղծագործությանը հատուկ գունագեղությամբ ու փոխաբերական մտածողությամբ.

...Հայոց մանուկ արևն է պարզակել,  
Հայոց կապույտ երկինքն է պարզակել,  
Հայոց կանաչ դաշտերն են պարզակել  
Պայծա աչք-ունքը Արայի:

Հեթանոսական հնադարի խոսքի պատմական կոլորիտը վերստեղծելու Զարյանի վարպետությունը, անտարակույս, հանգում է ոճավորման՝ այս հասկացության միանգամայն դրական նշանակությամբ: «Արա Գեղեցիկի» խոսքը ոչ միայն անկենդան, անթրթիռ նախշադարձ օրնամենտ չէ, այլև շափուպանց հուզական, ներգործության ուժգին թափի խոսք է՝ հմտորեն տեղադրված հնագույն արտահայտչական ոճերով, դարձվածքներով, ոճաչին կառուցվածքներով:

Նորդարյա հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Եղիշե Զարենցից հետո, երևի թե, ամենից ավելի շատ տաղուշափական խնդիրների է ձեռնարկել Նաիրի Զարյանը: Դրա մի օրինակն է «Արա Գեղեցիկը»: Ն. Զարյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, որ բանաստեղծական տողերը ութմասկան կառուցվածքով հնչեն իբրև արձակ շարադրանք: Բանաստեղծական «արձակայնացման» նպատակն էր, իր իսկ վկայությամբ, պիեսի արտահայտման ոճը մոտեցնել խոսակցական լեզվին, հետևաբար և շարադրանքին հաղորդել բնականություն<sup>29</sup>:

Գեղարվեստական ինքնագործունեության թատերախմբերի (գերազանցորեն Սփյուռքի հայ գաղութների) բազմաթիվ ներկայացումներից և ասմունքային կատարումներից բացի, հիշարժան են «Արա Գեղեցիկի» երկու բեմադրություն, մեկը՝ Լենինականի թատրոնի, մյուսը՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի:

Մինչև բեմ բարձրանալը «Արա Գեղեցիկը» հատված առ հատված կարդացել է ընտանեկան հավաքույթներում, թեյասեղանների շուրջը. ասմունքողը եղել է ինքը՝ հեղինակը, ունկնդիրները՝ գրականության և արվեստի իր բարեկամները՝ Ավ. Իսահակյան, Գ. Գեմիրճյան, Վ. Աճեմյան, Թամար Գեմուրյան, Սիրվա Կապուտիկյան, Ռուբեն Զարյան և ուրիշ մտավորականներ:

Պատերազմի ավարտի օրերին ամենուրեք խոսում էին Զարյանի 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՝ ուժիտ-

րական գյուտերով, արտիստական մեկնաբանություններով, նկարչական ձևավորումով խորացրեց պիեսի շուրջը եղած վերին աստիճանի դրական սպալվորությունը: 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 ուրիշում, սրբազան ոգեշնչվածությամբ թարգմանում է «Արա Գեղեցիկը» (թարգմանել է տարավանկ յամբով, շոտանալով, իհարկե, նաև յոթնավանկ տողը), բնագրին գրեթե հավասարաթեք մի գործ, որի համար տարիներ անց թարգմանչուհին արժանացավ Թարգմանչաց տոնի համար սահմանված Նիլշե Զարեցի 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 շրջանառության մեջ դնելուց բացի, ուշադրություն է դարձրել գեղարվեստական առանձին մանրամասների վրա, որոնք հարստացնում են հանրածանոթ վերլուծությունները: Քննադատության չեն դիմանում, սակայն, նրա վերլուծության տիպաբանական զուգահեռները, որոնք ակնհայտ չափազանցություններ են: Այսպես, մի տեղ Արայի վարքագիծը զուգահեռվում է Համլետի մենախոսության հետ, մի այլ տեղ՝ Էսթրիլեսի 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, ողմանտիկական երազների բանաստեղծություններ:

Դրանցից մի քանիսն ունեն քրեստոմատիակսոս արժեք:

Արդեն գրական մուտքի տարիներին (1917—20 թթ.) «Վան-Տոսպան» ազգային վշտի ու դալուկ որբություն «վեսպերյան» շնչի նվագների կողքին Զարյանը տալիս 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 հոգոջ նման խոր  
Քո երազները սիրեր և քո հոգին հասկանար...

Այս և նույն տարիներին գրած հարակից բանաստեղծություններում («Դու ուրիշի՞ ես՝ քո դիմաց, դողում ենք լուռ, այրվում անվերջ») «տերյանական լիցքերի» անկասկածելի միջնորդությամբ ձևավորվում է սիրային խոստովանության այն որակը, որը դառնում է տիրապետող նրա հետագա թվականների՝ մինչև ծերունական տարիքը ձգվող սիրելիության մեջ:

Դա ո՛չ արևելցիորեն խենթացած մեջլումների տառապանքի հուսահատ կեցվածք է, ո՛չ թափառաշրջիկ դարդիմանների անհույս ու շեշահատ ողբասացություն, ոչ էլ «կատվի դրախտում» գուրգուրվող սալոնային-գալուկ 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...», «Լեռավոտյան դու ես իմ խոհն առաջին, Երեկոյան դու ես իմ խոհը վերջին...», «Դու եկար ինձ մոտ հյու, հնազանդ...», «Հեթ վից գալիս ես, բոցկլտում...», «Ես կուզենայի, որ քո աստղային Անունը շողար իմ նոր երգերում...», «Դու ինձ կփնտրես, երբ ես շեմ լինի» և այլն: Մի խոսքով՝ «սիրային պայթյունների» այն շարքը, որի պատկեր էլավ ապոթեոզային հանդիսավորության հասցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներդաշնակության հետևյալ հրովարտականով.

Շնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կաս աշխարհում,  
Թեկուզ ինձնից հավես՝ հեռու, հավես անհաս աշխարհում...

Նաիրի Զարյանի գրական կենսագրության քառասնական թվականների հատվածը նշանակալից է նաև երկրորդ «լիրիկական անտրակտի» սիրային բանաստեղծությունների շարքով («Վաղուց որոնած», «Դու ինձ ասիր՝ շեմ հավատում, ի՞նչ անեմ, որ հավատաս», «Տեսե՞լ ես այգիներն Օշականի», «Ամեն վայրկյան արթուն, թե քուն...», «Քեզ եմ փնտրի»), 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 վերածում են անանձնական-քաղաքացիական լայն ընդհանրացումների: Այդպիսիք են հիշատակված «Շնորհակալ եմ աշխարհից» և «Լեփսոս 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 լայնությունը զգացմունքը հաստուկ է Զարյանի ոչ միայն սիրո երգերին, այլև հեռավոր փեքրում թողած ծննդավայրի կարոտի ներշնչանքներին:

Դեռ որբանոցային տարիներից Զարյանը, ինչպես վկայում են Գ. Մահարու հուշագրական արձակի էջերը, խորապես վերապրել է «Որկիր կորուսյալի»՝ հայրենական տան անհանգչելի 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,  
Խշում էր բակում հինավուրց մի ծառ...  
Այնպես ծանոթ էր և այնպես զարո՞ւն...

Երդիկից կաթած շողն արեգական  
Թվում էր հոգուս ոսկյա բանալի:  
Արեն 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 մանկության և ծննդավայրի անհանգչելի կարոտի մահարիսական ներշնչանքները, նաև Չալոյի սքանչելի բալլադը:

Այդ իսկ հարուստ «համատեքստում» «Հայրենի տունը» երևաց անկախ կեցվածքով և ինքնուրույն կերպարանքով. «Այս գիշեր տեսա մի անուշ երազ. ես հայրենի տունն էի նորոգում»: Հայրենի տան նորոգման երազանքը հոս հոգում պահեց-պահպանեց տասնամյակներ շարունակ, անդրկովկասյան որբատներից մինչև կյանքի վերջին տարիները.

Առևանգված իմ օրորոց,  
Իմ հայրենիք, իմ երազ,  
Հոգիս կիզում էր լուս մի բոց  
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 գոյություն դառնության հրաշալի սկիզբը. «Արեն էր նայում աչքով մայրական, Եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

Փամանակի պատմական և առօրեական կինցաղի «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՝

Ողջո՞ւյն քեզ, կյանք Երևան,  
Քո արևին, հողին,  
Կրկին ժպտում է քո աշնան  
Խարտյաշ գեղեցկուհին:

Կամ՝

Բացվել ես առավոտ, կապույտ, կապույտ,  
Բյուրների վրա և իմ սրտին...

Ջարյանը փորձում է սահմանել կեցության ամբողջության իր շափանիշ ներքո: Այդպիսիք են կուսարների, հեռաստանների, բարձունքների պատկերային հղումները. «Ի՞նչ ուզում ես լավ տեսնել լեռները, Գու լեռներին նայիր Ամենաբարձր կատարից»:

Ջարյանի քնարերգության էջերում «կայստու» ու «գրնգացող» տրամադրություններից բացի, տեղ են գտել նաև հոգեկան աշխարհի առանձին կրնճիռներ:

Հատկապես կենսագրության նախավերջին ու վերջին հանգրվաններում (50-ական և 60-ական թթ.) նրան հաճախ են այցելել մենակության ապրումները («Գնում եմ մենակ, մենակ, անընկեր»), որոնք 1967-ին գրած մի բանաստեղծության մեջ հրեւում են այսպիսի տեսքով՝

Մի թանձր մառախուղ է ինձ պատել:  
Արդյոք դա ծերությունն է վերահաս:  
Թե՞ օրերից ես ետ եմ մրնացել:  
Թե՞ դարն է, դարն է ծանրացել վրաս:

Երգելն իզուր է... երգս չի հասնում  
Ոչ հարազատներին, ոչ օտարին:  
Մենակ եմ ես, ինչպես անապատում  
Տխուր կանգնած կայծակահար կաղնի...

Նույն 1967-ի, ինչպես նաև 1968 տարեթվով Ջարյանի 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 սսել աշխարհին:

Տափնապալից այս մտորումները, երազի ու ցավի՝ «երկու կրակի» բրբռքովոյ այրումները լուծում են գտնում մահվանից մեկ օր առաջ ՚իվանդանոցում գրած «Հրաժեշտի սաղմոս» բանաստեղծության հյուսվածքում՝ «Մնաս բարո՞վ ասա կյանքին», «Մնաս բարով ասա Քո այն հրաշք Երևանին», «Մնաս բարով ասա... Քո հայ ժողովրդին», «Մնաս բարով ասա խոնարհաբար Քո բարեկամներին և թշնամիներին»:

Իր ստեղծագործության շրջադարձային պահերին Ջարյանը 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 «ունտաշ, կոպիտ տողերը»՝ քնարական նազանքից: Երեսնական թվականներին նորից-նոր հարցականի տակ է վերցնում մտերմական վերապրումների մեղմախոս քնարը՝ ի պաշտպանություն աղալականների, շահնդների ու շառաշների:

Հայրենական պատերազմի տարիներին գրում է իր հայտնի ընդդիմախոսությունը.

Ախ, «քնարականներ»,  
Կարծում եք շունեմ ես արտասուք:  
Հեղեղս թողնի, շտաշելով կաններ  
Թացությունից մզած հատորիկները ձեր  
Եվ կտաներ անդարձ մոռացության:

Հիսնական թվականներին նորից երգիծում է «քնարականներին». «Դուք ծլվլում եք ծառերի վրա, Թռչունների պես անհոգ, յստոստուն»:

Ինչպես տեսնում ենք, Ջարյանը տասնամյակից տասնամյակ հանդես էր գալիս «անհատական սկզբունքի» դեմ՝ պոեզիայի «քաղաքացիության» անունից: Անտարակույս, նրա գեղագիտական դավանանքը կրում էր որոշակի միակողմանիության, երբեմն էլ աղանդավորական շեշտեր: Այդ կեցվածքը, սակայն, սեղի էր տալիս, երբ Ջարյանը ուղղակիորեն դիմում էր ներքին, հոգեկան ապրումների տեր մարդուն, ասպարեզ բացելով զգացմունքների տարբեր ալիքների արտահայտման առջև: Նրա «լիրիկական անտրակտներն» իրենց լայն շնչառությամբ. «առողջ» բուսապաշարով, ներքին էներգիայով դրա պերճախոս, անհերքելի վկայությունն են:

## 9

Մինչ պատերազմի սովորուց հետո գրողներից շատերն անցան ավելի «խաղաղ» ստեղծագործության, Ջարյանը անհրաժեշտություն չզգաց վերակառուցելու իր գեղագիտական դավանանքը: Դա է վկայում նրա ինքնահանձնարարականը. «Առ պայքարի շեփորդ 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) Ջարյանը մնաց դիրքերի վրա, ստեղծագործական և քաղաքացիական դիրքերի: Մնաց վաղեմի արագության, տեմպի, տարերքի գրողը, որով էլ պայմանավորված են թե՛ տաղանդի փայլատակումները, թե՛ առանձին ձախողումները:

Ջարյանի 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» «Փորձադաշտ» կատակերգությունները), որոնց նյութը գյուղի վարճացման հոգսերն ու կրնճիոներն են:

Մինչ նույն ժամանակաշրջանի թատերագիրների շատ պիեսներ «անկոնֆլիկտայնության» հանրաճանաչ տեսության տուրքեր էին՝ բախումներից իսպառ թափուր իրագրություններով, ձայնափողային հերոսներով, «կին-

սուրախ հումորի», անկոիվ-իդեալական հովվերգական մթնոլորտով,— Զարյանը բեմ հանեց ժամանակի հասարակական-մարդկային հակասությունները, սոցիալական առաջադիմությունը արգելակող ուժերին, ինչպիսիք են Բալաբեկը և Նշան Գառնակերյանը:

Դեռևս 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 համար, 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 (ոեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում հանդես եկավ Քաթիկ Սարյանը՝ ստեղծելով գլուղական խարբրամասխարայի զարմանալիորեն հյուսիս և գունեղ կերպար: «Փորձադաշտի» երևանյան բեմադրությունը մեջ (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ոեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում նորից փայլատակեց Ավետ Ավետիսյանի զարմանալի խոր ու գունեղ տաղանդը, նույն կատակերգության լենինականյան բեմադրությունը (Ա. Մռավյանի 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 ուժի դեմք, շորջապատը ճանաչում է նրան ոտից գլուխ: Գառնակերյանն այդքան թափանցիկ չէ: Նա ունի բարձր պաշտոն, մեծ սովխոզի ղիրեկտոր է, ճանաչված է բրպես լավ աշխատող, սակայն, պարզվում է, որ նա այն լավ, ազնիվ մարդը չէ, որի տեղ նրան դնում էին: «Փորձադաշտում» Բալաբեկը նույնպես որոշ էվոլյուցիա է ապրել, ձեռք բերելով դիմակավորվելու ավելի նուրբ միջոցներ: Բացասական հերոսի այս կերպարանափոխումը 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 մերկայցնելու ու խարազանելու համար հանդես են բերվում այդ շարիքին ընդդիմադիր, այն դատապարտող ուժեր:

«Փորձադաշտում» հսկամարտությունը ծայր է առնում տուաչին պատկերից. սովխոզի աշխատողները հավաքվել են ղիրեկտոր Նշան Գառնակերյանի նոր առանձնատանը: Սովորական խոսք ու զրույցից հետո Գառնակերյանն սնցնում է բուն թեմային՝ ուզում է իմանալ Մեսրոպ Կարսեցյանի՝ սովխոզին կից փորձադաշտի վարիչի, կարծիքը իր դիտարտացիայի 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 «ղիսիրտացիան» շունի գիտական որևէ արժեք: Գառնակերյանը չէր սպասում այդպիսի ընթացք, նա չէր նախապատրաստված իր «Նեղինակությանը» 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 ընկերություն» շուրջը, ցույց է տալիս, թե ուզված չէ, բայց նա կանգնած է իր «բախտի թեքման», կյանքի ընթացքի սուր փոփոխություն 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: Ըիշտ է, դիսերտացիայի մասին Գառնակերյանի և Կարսեցյանի առերևույթ խաղաղ, քաղաքավարության սահմաններից դուրս չեկող վեճը դեռևս իսկական բախում 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 հնարագիտությունը թաքցնում է ներքին էությունը, իր հաշիվները, այդ նույն պահին Բալաբեկը ռեպլիկներով գծում է յուր ինքնակարգը: Զուլետան «հանդիմանում է» Բալաբեկին, որ նրանից ստացված նամակը ոչ թե նամակ է, այլ «մատերիալ», դրան Բալաբեկը հանգիստ պատասխանում է, թե՛ «Իմացածս էդ էր, Զուլե՛տ ջան» (այսինքն զրպարտությունները), ու մեր առջև կանգնում է իսկական ստուհակը, որը անմեղ տեսք ընդունելով շարադրում է իր և Գառնակերյանի սպառողական կենսափոխությունը. «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 կոմիդիայում գծված են սատիրական պլանով, հասցված են իրականության բացասական հրեությունները կրող տիպական հերոսների աստիճանի:

«Փորձադաշտի» առավելություններից մեկն այն է, որ բացասական ժխտման պաթոսին միանում է իրականության թարմ ուժերի հաստատման պաթոսը: Ըիշտ է, դրական հերոսներից մի քանիսը շունեն բնավորության բրոշակություն, սոսկ դրամատուրգիական դեր են կատարում (Զարիֆյան, Արսաշես, 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 «գործողությունը» պատասխանում է «հակագործողությամբ»:

Կարսեցյանի ու նրան շրջապատող մարդկանց միջոցով է մարմնավորվում գրվածքի հիմնական գաղափարը՝ կյանքը փորձադաշտ է, որտեղ գործնականում ստուգվում են մարդկանց անվտանգությունը, 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 դրսևաաուրգիայում տարածված իդեալականացված հերոսների սխեմաներին, որոնք համարյա թե բարի հրեշտակներ են՝ աշխարհում եղած ու շեղած բոլոր առաքինություններով: Կարսեցյանը սկզբունքայնության և գիտական ոգևորության հեամիասին ունի նաև պայքարողի ակտիվություն, երջանկությունը չի պատկերացնում առանց պայքարի, առանց անհանգիստ խմորումների:

Այնուհետև Զարյանը գրեց մի քանի շարքային պիեսներ՝ ժամանակակից թեմաներով, ինչպես և պատմական նյութով «Արտավազդ և Կեոպատրա» (1968) չափածո ողբերգությունը:

Հետպատերազմյան տարիների բանաստեղծական հատվածը սկսվեց խաղաղության համաշխարհային շարժմանն արձագանքող հրովարտակներով, որով Զարյանը կանգնեց այդ շարժման խորհրդային համբավաբերներին՝ Կ. Սիմոնովի, Մ. Բաժանի, Ս. Վուրդունի, Մ. Թուրսուն-Ջադեի և այլոց կողքին: Թեև նրա «Նաղաղություն» շարքի բանաստեղծություններում, որոնք կարող են կազմել մի ամբողջ գիրք, զգալի քանակ են կազմում հետորական շնչի օրանցիկ գործերը, սակայն, դրանց կողքին նա ստեղծել է նաև դասագրքային արժեքներ, ինչպես «Նաղաղության՝ ողավինին», որը տարիներ շարունակ հնչում էր դպրոցական հանդեսներում, ինչպես քաղաքացիական լայնագիծ ապրումների «Նամակ ընկեր ժանիս Զույմաչին», «Տնօրյա խոհեր» բանաստեղծությունները: Դրանք պաթոսային խոսքի հրաշալի օրինակներ են, որոնցում Զարյանը հոգեկան այրումներն ու ներքին խռովքները արտահայտելու համար հատորեն օգտվում է հանդիսավոր ոճի հնամենի ձևերից ու եղանակներից:

Հրապարակախոսական-քաղաքացիական շնչի բանաստեղծություններից առանձնապես մեծ տպավորություն թողեցին «Ասք էության» և «Ասք Անդրանիկ վորավարի» գրվածքները:

«Ձայն հայրենական» պոեմի բովանդակությանը և ձևին հարող «էության» ասքապատումում Զարյանը խոր ներշնչանքով պատասխանում է հայ ժողովրդի հազարամյակների գոյության գաղտնիքին, իմաստավորում նրա ձակատագրի պատմական յուրահատկությունը, ասել է թե՛ վերստին դառնում է իր ստեղծագործության զխավոր հոգսերի ուրորը:

Չորավարի ասքի մեջ դուրձյալ բանաստեղծական ոգեշնչվածությամբ վերագնահատվում է Անդրանիկի դերը հայոց ազատագրության նորագույն շարժումների մեջ՝ իբրև շարժառիթ օգտագործելով Պեր-Լաշեպի գերեզմանատանը իր հանդիպումը սպիտակ ձիավորի արձանին:

Հրանտ Արմենի «Մարգպանը և սպարապետը» գրքի տպավորությամբ Զարյանը ցանկանում էր գրել Վասակ Սյունեցու դերը վերանայող ողբերգություն:

Ն. Զարյանի «Արև և ստվեր» (1957), «Սպասում եմ քեզ» (1968) գրքերում տեղ են գտել հոգեբանական վերլուծության՝ մտերմական շնչի մեծաթիվ 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 «Հոքուները», որոնք ճապոնական բանաստեղծության հինավուրց ձևերի հայկական անդրադարձումներ են՝ բանաստեղծի կենսագրությամբ բովանդակավորված:

Ինչպես քնարհորություն մյուս էջերում, «Ճապոնական» շարքում ևս Զարյանի խոսքը, լինելով խորապես դրամատիկական ապրումների արտահայտություն (մանավանդ մահվան նախազգացողությունների), մնաց կյանքի նույն արևային-գագաթնային ընկալումների, հեռաստան-բարձունքների կորոսի շաղախի մեջ:

Պուշկինյան-շարենցյան «պայծառ», «մաքուր», «սրբագործող» ու «ազնվացնող» թախիժը Զարյանին տարավ դեպի աշխարհասիացումի կատարը, որի բարձունքից մնացողաց հղեց հրաժեշտի՝ «մնաս բարովների» թրթռան չափատողեր:

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 բացատրվում 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 սլակասում էր ընկալման անմիջականությունը: Սրանով են բացատրվում վեպի ավարտամասի և՛ դրամատիկական շնչի պակասը, և՛ կերպարների ամբողջականության կորուստները, և՛ նկարագրությունների միտապաղաղությունը: Ըստ երևույթին, դեր էր խաղացել նաև «թեմայի հնացումը»:

Գեղարվեստական որձակի մյուս կարևոր դրվագը եղավ «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» (1958) քաղաքական-երգիծական պատմը, մտահղացումով միանգամայն հետաքրքրական և կատարումով բավականաչափ գեղարվեստական մի գրվածք, որով Զարյանը խորացրեց արձակագրի իր համարումը:

Պարոն Պետրոս Բագրատունու որբանոցը, Զարյանի հղացումով, խորհրդանշում է Հայաստանի երկրի ճակատագիրը: Վեպի զլխավոր 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 Ներսեսի 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. Սարինյանը<sup>30</sup>, Արփո Պետրոսյանը<sup>31</sup>, Ս. Աղաբաբյանը<sup>32</sup> տեղի է ունենում այնքան յարագ և տրամաբանական, որ ինքն էլ չի զգում գահավիժման ընթացքը:

Նրա անկումը պայմանավորված է որբանոցի տղաների՝ Արամ Ալանակյանի, Շահեն Թորգոմյանի, Մելակ նախրապանյանի և մյուսների գաղափարական հասունացումով, իր որդու՝ Ներսես Բագրատունու, «սպարտական դավանանքով», որի համաձայն հայրենիքի ապագա ճակատագիրը կուպվում է պատմության արթնացող նոր ուժերի հետ:

Զարյանի այդ վեպը ժողովրդի քաղաքական պատմության գեղարվեստական պատշաճ յուրացում է:

Հայ ժողովրդական վեպի մշակումից առաջ, բնականաբար, Զարյանը ամենայն ուշադրությամբ ծանոթացել էր տարբերակային գրառումներին՝ «Սասնա ծռերի» երևք գրքերին, Հ. Որբելու, Մ. Աբեղյանի, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի ուսումնասիրություններին, հնօրյա բանասերների աշխատություններին, 1000-ամյակի օրերին ստեղծված համահավաք բնագրին (Մ. Աբեղյանի, Գ. Աբովի, Ա. Ղանլալյանի), ինչպես նաև ազգային 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, ինչպես ժանրը սահմանել է թարգմանիչ Ն. Լյուբիմովը (1968 թ., „Литературная Литература“-ի հրատարակությանը կցած նախախոսքում):

Զարյանը վաղ մանկությունից թափախված է եղել ժողովրդական բանահյուսության գույների մեջ: Նրա սիրելի գրքերն են եղել բանահյուսության գրառումների, առաջին հերթին Գարեգին Սրվանձտյանցի հավաքածուները, որոնք նրա մեջ մշակել են բանահյուսության ճաշակ:

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերից, բնականաբար, Զարյանին ամենից ավելի գրավել են «Սասնա ծռերը» շորս ճյուղով, որոնց բաջածանոթ էր սկզբնաղբյուրներից՝ ասացողների պատմումների գրառումներից: Այնքան ազատ էր զգում նա հայ ժողովրդական վեպի միջնուրատում, որ երբ ДЕТГИЗ-ի հրատարակիչները առաջարկեցին պատանեկան ընթերցանության համար արձակ շարադրել «Սասունցի Դավիթը», անմիջապես անցավ 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 դարյանական մշակման կերպարների ու պատկերների հետ ունեցած շփումներից, այնքան խոր, որ կարճ ժամանակամիջոցում այն դարձրեց ռուս ընթերցողի սեփականություն:

Խնդիր ունենալով ստեղծել «ժողովրդական վեպի նոր գոյածու», Զարյանը ինքն իրեն վերամկրտում է որպես մերօրյա ասացող, որը «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագրի հիմքի վրա, նորանոր դրվագների ներմուծումներով, ճանապարհ բացեց իր խոստացած «նոր գոյածուի» 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» հոդվածում<sup>33</sup>:

Զարյան ասացողը «Սասունցի Դավիթ» մշակման մեջ հատուկ ուշադրություն դարձրեց ոչ միայն պատումի սյուժետային կառուցվածքին, այլև

արտահայտման ազգային պատմելիւթիւն, հայոց գրական լեզվի վրա պատվաստելով էպոսային ժողովրդական լեզվաոճական ձեեր: Դա վիպերգի ոգու և շնչի մատուցման ամենաստույգ ճանապարհն է:

«Երկրորդ կյանք» ինքնակենսագրական պատումը, հեղինակի մտահղուցումով, բաղկացած էր լինելու շորս մասից՝ շորս մատյանից, որոնցում Զարյանը վերակրկնելու էր իր կյանքի ճանապարհը՝ ամենավաղ մանկության տպավորություններից մինչև ճանապարհի վերջին կայանները: Զարյանի կենսագրությունը, հիրավի, արժանի էր վերակրկնման՝ նկատի ունենալով այդ կենսագրության անդրադարձած «պատմական» երևութիւնները: Դարի հասակակից Ն. Զարյանը, ինչպես հայտնի է, անցավ 20-րդ դարի 900—10-ական և 20—60-ական թվականների բուռն իրադարձությունների բովով, ականատեսը և մասնակիցը եղավ այդ ժամանակի գլխավոր անցքերին, ուստի միանգամայն իրավացի էին նրա գրական բարեկամների շարունակական հորդորները՝ անդրադառնալու իր կյանքին: Դժբախտաբար, նա հասցրեց իրացնել քառաբանյա մատյանի միայն սուտչին մասը:

Թեև մի բանաստեղծության մեջ, հերթական պոեթիկման պահին, Ն. Զարյանը գրել է «Ծա ատում եմ իմ մանկությունը» անգագուշ տողը, սակայն, ամբողջ էությամբ 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 հանձնարարականում, բեկվել են ժամանակի հայ իրականության «գլխավոր անցքերը», Արևմտյան Հայաստանի դժվարին ճակատագրի մանրամասներ:

Զարյանի հուշուպատումը՝ վերին աստիճանի կենդանի և հուզական բարձր լարվածության պատում, ոչ միայն հեղինակի հոգեկան կենսագրության հավաստի սղբյուն է, այլև ժամանակը բնութագրող գեղարվեստական վավերագիր-սկզբնաղբյուն: Հայոց խորհրդային գրականության մեջ «կորսրված հայրենիքի» թեման ունեցել է բազմաթիվ արծարծումներ՝ քնարական բանաստեղծության և պոեմի, պատմվածքի և վեպի, հիշատակարանի և մեմուարի ժանրերով:

«Երկրորդ կյանքը» մանկության քնարական հուզումների և ժամանակի կենցաղանկարների հետ միասին առավելապես առանձնանում է հրապարակախոսական շնչով, պատմության անարդարությունները դատապարտող աննահանջ պաթոսով: Զարյանը հուշային վերապրումները բարձրացնում է հասարակական լայն հնչեղության աստիճանի:

Ն. Զարյանի սրձակից հիշարժան է նաև «Այնտեղ ծաղկում էր բալե նին...» ուղեգրական նոթատետրը՝ ճապոնական տպավորությունները:

Նաիրի Զարյանը բարդ երևույթ է և՛ կենսագրությամբ, և՛ ստեղծագործությամբ: Դյուրագրգիռ, անհավասարակշիռ, դյուրահավատ բնավորության տեր, Զարյանը այդ դժերի պատճառով էլ կենսագրության որոշ հատվածներում ենթարկվել է շրջապատի, սուտ բարեկամների, ինչպես նաև հավուր պատշաճության ընդհանուր դրվածքի ազդեցություններին:

Հինելով նաև անմիջական և անկեղծ բնավորություն, Զարյանը՝ գրեթե միակը, գնացիլ է հրապարակային խոստովանության՝

Ես մոլորվելի հմ շատ անգամ,  
Դու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ...

Այս և մյուս նմանատիպ խոստովանությունները («Սառել ես ինձանից, իմ ժողովուրդ», «Ոչինչ պարտավոր չես ներել դու ինձ»), ինչպես և մաս-վանից մեկ օր առաջ գրած «Հրաժեշտի սաղմոսի» մտղթանքները 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 թել առ թել, երանգ առ երանգ ձևավորվել է Սարյանի ստեղծագործական աշխարհը, որ իրենց տեղն ունեն հայրենի



Գեղամ Սարյան

տան երազն ու բարձր սիրտ տենչը, հոգու կսկիծն ու կյանքի արբեցումը, մանկության քաղցր հուշն ու գոյության հրճվանքը, մարդու վիշտն ու դոհացումը, հայրենի բնության պես-պես գույներն ու օրերը, պատմությունն ու ժամանակը: Այդ աշխարհում դիմադիժ է առել կյանքի և աշխարհի անմնայնորդ 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 ըստեղծագործության արմատները գտնվում են դարերի խորքում՝ գարնան, լույսի ու արեգակի մասին պատմող միջնադարյան

տաղերգության մեջ, գուսանական երգերում, հայրեններում ու պանդխտության ժողովրդական խաղիկներում, հետմիջնադարյան հայ քնարի՝ Ս. Շահապիզի «Երազից» մինչև Վ. Տերյանի գաղենները, 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 գեղեղկ 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, սնմիջական հույզով վարակող, մտերմական խոսքը:

Բանաստեղծություններից մեկում նա իր երգի Մուսային է պարտադրում հետևյալ խնդիրը.

Խոսի՛ր լեզվով հույզերի,  
Հանդարտ խոսի՛ր, ինչպես

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 տետրակներից մինչև վերջին՝ «Քրիզանթեմ» ժողովածուն, տեսնում ենք գրական դավանանքի հազվագյուտ հետևողականություն. իր բանաստեղծական առաջատար Սարյանը երբեք չի բացել կարմրուկի պես սուցողիկ հոսանքների առաջ, քաջ իմաստլով, 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 հն մտնում նաև մի շարք պատմական ու արդիական դրամաներ, երգեր ու պատմվածքներ, մանկական ոտանավորներ ու թարգմանություններ, հուշեր ու հոդվածներ:

## 1

Գեղամ Սարյանը ծնվել է 1902 թ. Թավրիզ քաղաքում: Նրա կյանքի առավոտները՝ մանկությունն ու պատանեկությունը, անցել են իրանի հայաբնակ վայրերում, ուր ամենաբնորոշ ապրումը կյանքի բոլոր խորշերը թափանցած անփարատ տխրությունն էր: Ամենուրեք և ամեն տեղ տխրությունը թողել էր ուժեղ դրոշմը: Նրանով 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 կայտառությունները նրանց սրբազան հայրենիքի անմարելի կարոտով ու գեղեցիկ հրազներով մորմոքվող տրտում հոգիներին: Տխուր կյանքի գույներով էլ շնչում էր ժամանակի բանաստեղծությունը: Արանով է բացատրվում, որ տակավին պատանի Գեղամ Սարյանն իր բանաստեղծական տետրակների էջերը «զարդարում է» անփարատ տխրության նվագներով: Այդ տետրակներից մեկում

գրում է հայ պոեզիա:ի ընտիր նմուշներից մեկը՝ «Մխախոտս» հանրածանոթ բանաստեղծութիւնը.

Մխախոտս, այրվում ես, վառվում ես ինքդ թեզ, ինչպես ես,  
Ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,  
Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լոկի,  
Մխախոտս, այրվում ես, վառվում ես ինքդ թեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկնեցիր, ինչպես ես,  
Որ խոհերս քամուն եմ տըվել ու տխուր սիրտս՝ թեզ,  
Դու ծխիդ ոլորտների, ես մտքերիս մեջ եմ մոլորված,  
Մխախոտս, այրվում ես, վառվում ես ինքդ թեզ, ինչպես ես:

Դու շիկանում ես, երբ թեզնից սփոփանք եմ ծծում ես,  
Ինչպես ես, Երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում այդ,  
Սակայն կրկին մոայլվում ես, ձերանում ես, ի՞նչ պես, տե՛ս,  
Ու խամրում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այս բանաստեղծութիւնի մեջ տխրութիւնը չի հստակ արեցվում՝ ինքնա- ունչացման ու կյանքի ժխտման այն հրահանգներին, որով շնչում էր ժա- մանակի գրական մթնոլորտը: Բանաստեղծն այնպիսի այրող ցավով է խո- աում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի վշտալի շեշտով է իր հո- գեվիճակը համադրում ինքն իրեն այրվող ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման» վերաբերյալ մտորումը ճառագայթում է որպես կյանքի ու աշխարհի անհատում պաշտամունք: Կյանքի հաստատման միտքը, իհարկե, այստեղ չի ճնշում հանդիսավոր կանչերի ու խոստումների ձևով: Միտքը բանաստեղծութիւն ներսում է:

Սարյանի վաղ քնարում շարունակ ճնշում է գեղեցիկ կյանքի երազանքի ու դաժան իրականութիւնի հակադրութիւնի մոտիվը: Այս հինավուրց բանաս- տեղծական թեման նրա ստեղծագործութիւնի մեջ տեղ է գտնում որպես սե- փական կենսափորձն ու հոգեվիճակը բնութագրող տրամադրութիւն:

Տխրութիւնը ողողված բանաստեղծական նուրբ պատկերներով Սարյանը ներկայացնում է մարդու դժվարին ճակատագիրը, աշխարհում իր տեղն ու հոգեկան հանգրվանը շունչեցող անհատի ցավագին ապրումներն ու խոհերը: Իր մորմոթներն ու ցավերն աշխարհին պատմող բանաստեղծութիւններում ճնշում են նաև իրականութիւնի հետ անհաշտութիւնի նվազները: Միայն թե ան- հաշտութիւնը Սարյանն արտահայտում է ոչ թե ընդվզման ու բողոքի հո- տորական կանչերով, այլ սեփական բանաստեղծական մեղմ խառնվածքին հատուկ ներհուն մտածումներով:

Մարդու ճակատագրին անաղմուկ «արծաթանքելու» պատճառը միայն Սարյանի հանդարտ բնավորութիւնը չէր: Նաև գրական այն խոր ու ազնիվ ավանդներն էին, որոնց հետքերով առաջին քայլերն էր անում նոր բանաս- տեղծը:

...Անխնամ, ջիրմոցային անկյանք ծաղիկներով տնկված մի պարտեզի էր նման տասական թվականների միջազգային պոեզիան, և դժվար չէր մո- լորվելը՝ ճշմարիտ գեղեցկութիւնի տեղ ընդունելով գեղեցկացումն ու խոսքի պերճանքը:

Ասպարեզի վրա էին նորագույն գրական հոսանքներն՝ իրենց աղմկոտ հրովարտականերով ու գայթակղիչ ծրագրերով: Դրական երիտասարդութիւնը գլխակորույս նետվում էր դեպի նորամոլութիւն: Գ. Սարյանը, սակայն, հիշտ



ընտրութիւն կատարեց՝ հայացքը գամելով ժամանակի մեջ ստուգված և անվիճելիութեան կնիք ունեցող բանաստեղծական ավանդների:

Ինքնակենսագրական մի գրութեան մեջ այս մասին Գ. Սարգսն անու՛ է հետևյալ խոստովանութիւնը. «Եթէ Դուրջանն ու Տերջանն ինձ կաշառել էին իրենց խոր հուզականութեամբ, իսկ Քումանջանն իր ժողովրդական ոգով, գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացմունքներով, ապա պարսիկ պոետներն ինձ կախարդել էին իրենց խորութեամբ, իմաստութեամբ ու գունագեղութեամբ»:

Նրա աշխարհի ձևավորման մեջ անվիճելի դեր ունեցավ հատկապէս «բեկված հոգիների» քնարերգուն՝ Վահան Տերջանը, որի շնչով ու պատկերով ողողված էր ժամանակը: «Տերջանի դպրոցի» էպիգոններից Սարգսն անանձնանում է նախ և առաջ իր սեփական ճանապարհը բացելու, ինքնութիւնը հաստատելու ստեղծագործական ազնվութեամբ:

Գեղամ Սարգսնի վաղ քնարը (1918—1922) ձևավորվեց մի իրագրութեան մեջ, երբ գոյութեան վերին, ամենավերին շափանիշն էր համարվում հայրենական տունը: Հայրենական տան կարոտով ու երազներով էր ծայրէփած այդ լցված հայ բանաստեղծութիւնը: Այդ տրամադրութեան դասական արտահայտութիւնը եղավ Վահան Տերջանի խոսքը.

Երանի նրան, ով հայրենական  
հաղաղ հարկի տակ հանգչում է հիմա,  
Ում շեն սարսեցնում հողմերը գուժան,  
Ով գայիք օրվան ժպտում է անահ...  
Երանի նրան, ում մի վայր գիտոտ  
Օրորում է իր երգով հնամյա,  
Ում չի սարսեցնում մի ահ անծանոթ,  
Ով հայրենական տուն ունի հիմա...

Հայրենիքի երազանքն էին հնչեցնում նաև թափառական ու տարագիր դարձած ժողովրդի մյուս երգիչները՝ Հովհ. Քումանջանն ու Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն ու Գ. Վարուժանը, Ե. Չարենցն ու Վ. Քեքեյանը:

Իր սիրելի բանաստեղծների հետ միասին հայրենական տան կարոտով էր այրվում Պարսկաստանի մի հեռավոր անկյունում ուսուցիչ դարձած Գեղամ Սարգսնը: 1922-ին իր երազների համփով նա եկավ Խորհրդային Հայաստան՝ բերելով քնարն ու բովանդակ նվիրումը:

Քնարը հարստացնելով ժամանակի ապրումներով ու փյառակներից վերաշինվող Հայաստանի գույներով, Սարգսն անհրաժեշտութիւն չզգաց վերանայելու ասելիքի արտահայտչական եղանակները: Դասական պոեզիայի ավանդներով ճաշակը կրթած բանաստեղծը չգիմեց ժամանակի գրականութեանը հատուկ «փորձալարութիւններին». նրան լիուլի բավարարում էր մարդկային ապրումի արտահայտման այն վճիռ, բնական ու ինքնարոխ լեզուն, որով գրում էին նախորդները՝ Հովհ. Քումանջանը, Ավ. Իսահակյանը, Վ. Տերջանը: Եվ ինչպէս սկսել էր, այնպէս էլ շարունակեց՝ մնալով բանաստեղծութեան բնական ոճի երգվյալ կողմնակից:

## 2

Գ. Սարգսնի 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: Լկվելին. գրականության որոշ անապարժ «օրենսդիրներ» սփռվածությունով գրոհում էին սիրո, բնության, կարոտի, տխրության, անձնվիրումի, բարեկամության բանաստեղծական արժույթումների վրա, համարելով դրանք ոչ ավել, ոչ պակաս... «Քաղթենիական հոգեբանության դրսևորումներ»: Վարչարարական ճիշտում: ամենից սուր վերապրում էին ճշմարիտ ձիրքով օժտվածները, որոնց ձայնի կենդանի թրթիւրը խլանում էր թմբկահարության և աղմուկների ժխորում: Դրանցից մեկն էլ Սարյանն էր, որ, քաջ իմանալով իսկական բանաստեղծության արժեքը, այդ «իմացության» համար էլ մի որոշ ժամանակ մնաց հրահանգիչ-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 էությունը և անկեղծ, բնական ու ճշմարտացի խոսքի գեղագիտական դավանանքին: Իվ ստեղծեց մտերմական քնարի այնպիսի նմուշներ, որոնք ապրումների արտահայտումն խորությամբ ու վսեմ պարզությամբ կարող են դասվել հայ քնարի րնտիր նմուշների շարքը:

Մտերմական քնարի առաջին նմուշները հրևացին արդեն Սարյանի «Երկիր խորհրդային» (1930) գրքում, այնուհետև՝ «Երկաթե ոտնաձայներ» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուներում, ընդհուպ մինչև, «Քրիզանթեմ» (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: Իհնա, օրինակ, այս բանաստեղծությունը.

Իմ մորմոքները առուններին տամ,  
Մովից ձով տանն իմ մորմոքները,  
Մի գով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,  
Ջինջ աղբյուր դռնան իմ մորմոքները:

Դալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝  
Անտառներ դռնան իմ մորմոքները,  
Եվ շոգ պահերին խշշան, 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 հարազատացնում ու կապում է իր հետ:

Մարդասիրական նույն բարձր խոհն է հնչում Սարյանի և այն բանաստեղծություններում, որոնք պատմում են իրարից անշատված հարազատների կարոտից՝

...Սակայն իզգուր, ախ, իզգուր, իզգուր հմ ես երազում,  
Մեզ ո՞վ կըտա ճանապարհ,  
Անշատում են ինձ ու քեզ, ինչպես հեքիաթն է ասում,  
Յոթը սահման, յոթը սար...,—

և սիրո մասին պատմող երգերում՝

Առունը, երբ նա անցնի ձեր մոտով,  
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,  
Հովեր, ձեզ հանձնեմ սիրտս կարոտով,  
Լուր տարիք նրան իմ սիրո մասին,  
Անտառներ, իրբ նա նստի ձեր զովում,  
Խըշշացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին.  
Փարնան թռչուններ, երկնքի մովում  
Սրգեցեք նրան իմ սիրո մասին,—

և ծերության հասակը թևակոխած մարդու ապրումներն արտահայտող խորունկ նվագներում՝

Մայրամուտի խամանակ սրեր 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 արևն անցնում է, գնում,  
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,  
Հեռվում կապույտ լուակյաց 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՝ ի՞նչ վաղ քնարում աշխարհը փոքրանում էր տրտում անհաստի «եսի» ոլորտներում, երևում միայն տխրության պատկերով, ապա հետագա ստեղծագործության մեջ բանաստեղծական պատկերը ծավալվում է այնպես, որ ընդարձակի մարդու տեղը մեծ աշխարհում, մարդուն հարազատուցնի կյանքին, բաց անի նրա հոգեկան աշխարհի հարստությունն ու գոյության ներդաշնակությունը:

Եթե փորձենք հակիրճ մի բնութագրություն օրոշել 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 մարդկայնորին ազնիվ են ապրումները

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 հարագատության համար անհրաժեշտ հոգու վեհությունը: Ահա այդ հոգեբանության բնորոշ օրինակներից մեկը.

Ես աշխարհից կգնամ ծաղկած գարունն իմ սրտում,  
Հայրենի սունն իմ սրտում ես աշխարհից կգնամ,  
Հոգիս երգով չհրմայցած, թողած մարմինն իմ ցրտում,  
Աչքերս լի աշխարհով ևս աշխարհից կգնամ:

Հայոց իտաքն իմ շուրթերին, հայոց կրգն իմ ականջում,  
Մեր լուրթ կապույտ վրբաս՝ ևս աշխարհից կրգնամ,  
Արդեն լսում եմ կարծես, ինձ հողի ձայնն է կանչում,  
Ապրողներին օրհնելով՝ ևս աշխարհից կրգնամ:

Սարյանի բանաստեղծական խառնվածքի հստկանիչներից 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 ասպրումների համագրություն 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.

Իրբ ես երգեր եմ գրում,  
Ինձ հետ հուզվում ես դու,  
Ինձ հետ ուրախ ես լինում,  
Ինձ հետ տխուր ես դու:  
Թե որ մի տեղ եմ գնում,  
Մտքով գալիս ես դու:  
Հոգուս թե ամպ է իջնում,  
Քաթուն լալիս ես դու:  
Իսկ երբ տարված երգերով  
Նստում եմ ևս անքուն,  
Քնքուշ, քնքուշ խոսքերով  
Ինձ նսխատում 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 հայրական տան անսփռուկ կարոտի, — նրա բանաստեղծություններում միշտ ներկա է հեղինակի հուզական վերաբերմունքը: Նույն ապրումը հարուցում է նաև ընթերցողի մեջ: Գաղտնիքն այն է, որ Սարյանը չի մեղանշում 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 Լրաժըշտականությունը: Իսկ այս հատկանիշներով էլ բացատրվում է Գ. Սարյանի բանաստեղծական տեքստերով ստեղծված երգերի (մասնավորապես Կշոտ Եաթյանի 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 քնարիզությունը»: Կյս ասպարեզում նշանակալից դերը պատկանում է Գ. Սարյանին:

Կրվեստի մեջ, հատկապես պոեզիայում, «կառուցման թեմայի» բանաստեղծական էություն բացահայտումը ամենագծարին խնդիրներից մեկն է, որ շատ բանաստեղծների տարել է պարզունակ պատկերումների ու հռետորական կանչերի ուղիներով:

Տարբերվելով «երկաթի ու մկանի» այն երգիչներից, որոնք կենսական նյւթը տեղադրում էին վերամբարձ բառատարափի ու անկենդան հրապարակախոսության մեջ, Սարյանը կառուցման քնարով հնչեցնում է կյանքի նոր երևույթների բանաստեղծական խորհուրդը: Քաղաքային շինարարական առօրյային, երկաթուղային, 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 արտահայտչությունը, բայց անկեղծ է ու համակող՝ տրամադրությամբ: Սա հատկապես վերաբերում է այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են հարազատ ժողովրդի հոգեկան ուժերի ջահելությունն ու վերածնված կյանքի ցնծությունը: Կավագույն օրինակը «խորհրդային Հայաստան» հանրահայտ տաղն է, որ հիմնի հանդիսավորությամբ հնչեցրեց իր կենսագրության նոր հասակը մտած Հայաստանի հավատի երգը.

...Ո՞վ է ծնել  
Շողշողուն այս պատանին,  
Լուսագես ու հրայր,  
Շողշողուն այս պատանին,  
Խարտյաշ վարսերը փռել,  
Լույս է տվել իավարին,  
Հույս է տվել սրտերին,  
Շողշողուն այս պատանին...

Անգամ հանդիսավոր-տոնական ինտոնացիայում Սարյանը պահպանում է վերապրումի մտերմակուն շունչը, որով և բացատրվում է բունաստեղծու-

թյան արտակարգ մասսայականութունը ընթերցողների ամենալայն խավերում:

Բանաստեղծի «կառուցման քնարը» ևս հարազատության ղողանջներով լրացնում ու հաստատում է մարդու և աշխարհի ներդաշնակության սարյանական սարերբը: 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 շեփոտումների ու հրովարտակային ոճի, Սարյանի ռազմի քնարը ավելի հանգիստ է արտահայտչությունը: 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 ներդաշնակությունը, 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 հայրորդիներին հրահանգում էր բարձր պահել հայրենի հողի պատիվը և փառքի ճամփաներով վերադառնալ նրա գիրկը:

Գնա՛, քո հոգին թող երբեք չամպի,  
Հայրենիքը քեզ կանչել է գինվոր,  
Իսկ ես՝ հայացքս 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 շրդարձան տուն:  
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—  
Սերմնացաններ շրդարձան տուն:

Իջավ Լրկոն լուրթ ստվերներով—  
Սերմնացաններ շրդարձան տուն:  
Գրկեց հոգիս իմ մով, սպող թևերով—  
Սերմնացաններ շրդարձան տուն:

Լույսերը վառվեցին խրճիթներում—  
Սերմնացաններ շրդարձան տուն:  
Ահիղ լուռություն է ճամփաներում—  
Սերմնացաններ շրդարձան տուն:

Սերմնացանի կերպարը անակնկալ չէր Սարյանի պոեզիայում: Դեռ պա-

սեյրազմից առաջ գրած ոտանավորներում կյանքի սյուններից մեկը նա համարում էր համայնական ցեղերի սերմնացաններին, որոնք իրենց արդար վաստակով շենացնում էին հայրենիքը: Ահեղ ու դաժան պատերազմը, ահա, խլում է սերմնացանների կյանքը: Նրանց դարձին սպասող բանաստեղծը գրում է հիշատակի երգ, որում հորձանք է տալիս համաժողովրդական կրակիծը:

Սերմնացանները չվերադարձան, 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 նետեցին առաջին բուռը միասին,  
Նրանք շիթիր էին սփռում լույսի շողի:

Նայեց նրանց առավոտը խաղաղ ու լուռ.  
Իր ծիրանին փռեց 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 անմրոտուն 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 հոժով: Այդպիսին են թե՛ արևելյան բալլադները («Գյուլնարա», «Քառզանի մորմոքը», «Կըզ-Կալասի», «Իրանի», «Գելֆրոշ և էլ-Նուրի» և այլն), թե՛ քաղաքացիական կռիվների, երկրի տնտեսական շինարարության ու Հայրենական պատերազմի հերոսների սրբազորություն մասին պատմող հուզաթաթալ 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 տրտահայտությունից ու ինքնատիպ ոճից բացի, ունի նաև թեմատիկ նախասիրություններ: Գրանցից մեկը Արևելքն է, որի հեքիսթային գեղեցկություն-

ները վաղ մանկութիւնից տպավորվել են նրա հոգու մեջ և այնուհետև բյուրեղացել մեծարժեք պոեմ-բալլադներում: Արևելքը եղավ Սարգսնի աշխարհաճանաչողութեան բանալիներից մեկը: Նրան, սակայն, գրաւում էր ոչ թե հեքիաթի ու էկզոտիկայի Արևելքը, ինչպես 20—30-ական թվականների բանաստեղծներից շատ-շատերին:

Արևելքի պալատական շքեղութունը, անսպասելիորով քայլող ուղտերի քարավանները, գեղեցկուհիները, շատրվանը, արմավենին ու վերասլաց աշտարակը՝ այս ամենն, իհարկե, իրենց տեղն ունեն Սարգսնի գործերում, բայց բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում է մարդու դրամատիկ ճակատագիրը, նրա երազանքների ու զգացմունքների ազատութեան խնդիրը:

Ազատութեան համար շաղրան դեն նետող գորգագործ աղջիկը («Գյուլնարա»), իրենց մեծ սիրով վառվող գեղեցկուհի Նաջիրեն ու երգիչ Զեյնալը («Իրանի») և Գ. Սարգսնի գրվածքների մյուս հերոսները հանդես են գալիս որպես երջանկության ու արդարացի մարդկային իրավունքը հաստատող հերոսներ: Դրամատիկական խոր բովանդակություն ունեցող սյուժեներով Սարգսնը բացահայտում է դաժան իրականության մեջ մարդկային երազանքների կործանման երևույթը: Արևելքի թեմայի մեկնաբանութեամբ Սարգսնը յուրատեսակ բանավեճ է վարում գրականության մեջ կշիռ ունեցող «օրինատալիստների» հետ՝ «արևելյան սյուժեներին» միջոցով արծարծելով անհատի ազատութեան սահմանների լայնացման համամարդկային գաղափարը:

Այդ գաղափարն է Սարգսնի գրվածքների հուզական գլխավոր շեշտը: Դրա բյուրեղացումը եղավ փայլուն վարպետութեամբ և հոգեբանական նորը գննումներով գրված «Դելֆորոշ և էլ-Նուրի» անզուգական բալլադը:

Շրջմուտիկ էլ-Նուրին խեղճի պես սիրահարված է գեղեցկուհի Դելֆորոշին: Դելֆորոշը նրան օտար է համարում: Նա սիրում է եղնիկ որսացող Ռահուլային: Երբ էլ-Նուրին փառարանում է նրանց սերը, Դելֆորոշն ասում է, որ ճշմարիտ սիրահարը իր սիրածին չի զիջի ուրիշին, իսկ հրե սպառնում է սպանել որսորդին՝ նորից արժանանում է Դելֆորոշի հանդիմանութեանը. սիրահարը չի կարող վիշտ պատճառել սիրածին: Իր սիրո մեծութունն ապացուցելու համար էլ-Նուրին նետվում է ժայռից: Նոր միայն Դելֆորոշը հավատում է իր սրտի ասպետին: Սյուժեին հետևում է այս բարոյախոսութիւնը.

Կրակում է սերն անարատ,  
Երգով եմ ջեզ կանչում,  
Իսկ իրական սիրով առատ  
Մարդիկ իրար են տանջում:

էլ-Նուրիի սիրո ողբերգական պատմության մեջ առաջնություն տալով պայքարով և տառապանքով սերը նվաճելու մտքին, Գ. Սարգսնն ասում է, որ ճշմարտութիւնը պատկանում է իրական զգացմունքին... Ճշմարիտ սերը անվերջ է, նա սահմաններ չի ճանաչում, նա ամենուհազթ ուժ է՝ երբ մարդ հավատարիմ է մնում իր էութեանը: Այդպիսին է էլ-Նուրին, որ պարտվեց սիրո համար մղած պայքարում, բայց հավատարիմ մնաց իր մարդկային էութեանը:

Սարգսնի ստեղծագործութեան մեջ պոեմն ու բալլադը առանձնապես մեծ կշիռ ձեռք բերին Հայրենական պատերազմի տարիներին: Պատերազմի մասնակիցների սխրագործութիւնն ու հերոսական մաքառումը վերարտա-



դրող հուզիչ գործերից բացի, Սարյանը դիմեց նաև գրականության մեջ հայտնի մի շարք ավանդակուն սյուժեների՝ տալով սեփական մեկնաբանությունը:

Ավանդական սյուժեների հանդեպ Սարյանի հարցասիրությունը՝ պատմությամբ հափշտակված հնասերի վերաբերմունք չէ: Այս կամ այն հնագույն ավանդությունը բանաստեղծի համար նախ և առաջ կենդանի վերապրումների ու զգացողությունների աղբյուր է: Ավանդական սյուժեի մեջ պատմվող դեպքը Սարյանը վերապրում է որպես իր ժամանակի երևույթ և դրանով բացատրում արդիականությանը ևս զբաղեցնող գաղափարներ՝ մարդկային գոյության խորհուրդը, արվեստի էության իր ըմբռնումը, անհատի ազատության և մարդու ճակատագրի հարցը, սիրո և գեղեցկության իմաստը, — խնդիրներ, որոնք մարդկության հավերժական ուղեկիցներն են:

Այսպես. «Մարմարակերտ գեյուհին» բալլադում Պիգմալիոնի անտիկ սյուժեն Գ. Սարյանը մշակեց այնպես, որպեսզի բացահայտի իրեն զբաղեցնող խնդիրը՝ ի՞նչ հարաբերության մեջ են արվեստը և իրականությունը:

Պիգմալիոնը իր դրյակում կերտում է գեղեցկության քանդակը և սիրահարվում արձանին: Նա թախսանձագին խնդրում է Աֆրոդիտեին՝ կենդանություն տալ անշունչ արձանի: Բայց երբ կատարվում է իղձը, Պիգմալիոնը սարսափահար հետ է քաշվում: Երազը տեղի է տալիս. ձևով կատարյալ, արձանը դառնում է կատարելությունից հեռու սովորական արարած: Պիգմալիոնը ստիպված նորից թախսանձում է՝ իր երսգին տալ նախկին կերպարանքը:

Անտիկ սյուժեին տալով նման մեկնաբանություն, Սարյանը բնավ էլ նպատակ չի ունեցել իրար հակադրել արվեստն ու կյանքը, ինչպես կարծել են այս իմաստուն բալլադի որոշ քննադատներ: Բալլադի միջով անցնում է այն միտքը, որ արվեստը՝ թեպետև նյութն ու բովանդակությունը քաղում է կենդանի կյանքից, բայց և ունի իր սեփական օրենքները, շփանիշները: Այս տեսական հետևությունը ժամանակին հնչեց որպես նախազգուշացում այն մտայնության դեմ, որը գրականությունը դարձնում էր իրականության անկենդան պատճենն ու ստրուկը, մեխանիկական հավասարեցման էր բերում կյանքի անմշակ փաստն ու արվեստի էությունը:

Արդիական բովանդակությամբ է շնչում նաև «Տղան և մահը» բալլադը, ուր անմահություն որոնող աղաչի կերպարով Սարյանը հաստատում է այն միտքը, որ երջանկության խորհուրդը մարդու կատարած բարի գործի մեջ է:

Անմահների երկիր որոնող տղան երկար թախսուումների ընթացքում գալիս է այն համոզմունքին, որ արդար պորձն է միակ անմահությունը: Տղան ներթոմվում է դարերից հեղող, զարբերում ստուգված և միշտ կենդանի այդ իմաստությամբ, համարելով դա մարդու կենաց խորհուրդն ու ամենամեծ հոգեկան ազատությունը:

Հայրենական պատերազմի շիկացած օրերին Գ. Սարյանը գրեց «Դեպի կառափնարանը», փորձելով պատմության փաստով բացատրել արդիականությունը: Այդ ժամանակ այն հնչեց որպես հայ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ռեքվիեմ՝ հոգևհանգստի հրգ:

«Դեպի կառափնարանը» պատմում է 1915 թ. Մեծ եղեռնի զարհուրելի դեպքերից մեկը: Երկու հարյուր հայ մտավորականների՝ գրողներ, ուսուցիչներ, երաժիշտներ, հրապարակախոսներ, գիտնականներ, — թուրքական կա-

ուվարության հրեշավոր ծրագրի համաձայն տանում են կառափնարան: Բանաստեղծը նկարագրում է այն ուահը, 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 սեւավոր ժամին, իավարի դեմ անգոր...

«Դեպի կառափնարանը» Սարյանի ստեղծագործության ամենաշիկացած կնիտն է: Հայ ժողովրդի նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև բանաստեղծի մեղադրական գայրալից 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 պատմըվածքներ, ակնարկներ, արձակ մանրպատումներ, 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 խորությունը, 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 Գի գրողից, որն իր ամբողջ ստեղծագործությամբ հաստատում է մարդու ազնվության ու արժանապատվության հումանիստական, ժողովրդական շահանիշները:

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 Դեբեն» պատմական պիեսը, ուր միջնադարյան ավանդություններում հռչակված հերոսի կերպարով Սարյանն արժարժում է այնպիսի հրատապ բարոյախոսություն, ինչպես ժողովրդի հոգսերը հանաչող, ժողովրդի սուրբ գործին նվիրված մարդու հարցն է:

Գ. Սարյանն իր կյանքի ճանապարհներին հանդիպել է շատ նշանավոր մարդկանց, որոնցից էլ ընտրել է իր բարեկամներին ու մտերիմներին: Թեմական դպրոցի ուսուցչին՝ Հրաչյա Աճառյանին, գրական հովանավորին՝ Իղևշև Զարևնցին, արձակագիր 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 մատուցման հավաստիությամբ, նշանակալից տեղ են գրավում արդի հուշապատումի 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 Կորզարի՝ Տարաս Շևչենկոյի, պոեմների ու բանաստեղծությունների 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 եղև 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 ԾԻՐԱԶ

### 1

Հովհաննես Շիրազը (Հովհաննես Թադևոսի Կարապետյան) ծնվել է 1914-ին, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), հողագործ գյուղացու (բոստանչու) 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 զանգակ 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 բիլպուկ»), տեղ են գտել նրա կենսագրության մեջ՝ մինչև տեքստիլ գործարանում կտավագործի աշակերտ և ենթավարպետ դառնալը (1932—1934):

Այդ օրերին էլ նա մտերմանում է «Տրծվժիկ» հանրահայտ պատմվածքի հեղինակ, վիպասան Ատրպետի հետ, որը, նկատելով «պատանի խենթի» շքեղ ձիրքը, խրախուսում է նրա բանաստեղծական փորձերը: Թեև կարդին կրթություն չէր ստացել («կիսատ-պոատ» սվորելով «ավարտել» էր յաթնամյակը) Շիրազը, այդուամենայնիվ, ուներ բանաստեղծական ճշգրիտ գագողություններ:

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, սրտահայտում էին ամենամեծ ճշմարտությունները: Կուռքերն էին Զիվանին ու Շերամը՝ 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 ավանդությունները, մասնավորապես ազգային-ժողովրդական գիծը շարունակողի:

## 2

1935-ին Մոսկվայի հայկական տպարանում տպագրվում է Հովհ. Շիրազի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Գարնանամուտ» խորագրով (գիրքը տպագրվել էր Վ. Ալլազանի 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:

«Ռելսերի ու մկանների», կապույտ բաճկոնների և գործարանային շշուկների 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 է: Բնութագրատեսական մի շարք հրաշալի բանաստեղծություններով՝ «Հին աշխարհը չեմ տեսել», «Տխուր սրտում այն փողոցից, մրոտ խցից ես ո՞ւր հասա», «Մե կուլայով լայս պուճուր», «Աղավնիները ամեն տոպոտ»:

Աղավնիները ամեն առավոտ,  
Կայրի վրա ճախրում են անփույթ,  
Կապույտ լեռուն է նրանց կախարդում՝  
Թոցընում-տանում դաշտերը կապույտ:

Միտս նման էր կանաչ կաներին,  
Բայց սրտիս կալից մի պառլ առավոտ  
Իր թևին տալով թուով աղավնին՝  
Մի փետուր լողած սրտիս կայի մոտ:

Պատանեկան սիրո ուժանտիկան արտահայտող այս մեղմաբույր պատկերի կողքին հայտնվում են շիրազյան ներքին հզոր տարերքի յուրացումներ՝

...նխագարս, ես քո տաբերքն հերարձակ՝  
Նրգիս ժամին զգում եմ իմ կրծքի տակ...

Հաջորդ՝ «Ծրգ Հայաստանի» (1940) ստվար ժողովածուն, թեև ամբողջության մեջ շունհր առաջին գրքի խորությունն ու թուփը, թեև շատ դեպքերում անմշակ էր բանաստեղծի ձեռագիրը, սակայն «Գարնանամուտի» հետ միասին բերում էին աշխարհի բանաստեղծական նոր տեսություն: Դա վերաբերում է առաջին հերթին շիրազյան գարնանային հրովարտականներին՝ «Ծվ ես ձմռան հետ գնում եմ կարծես Գեպի գուրունը, գնում արևով», «Նորից գարուն է, սարերը ելնեմ, Կայծակների հետ բախվեմ սարերում», «Մանուշակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձևքերիս», «Գարունն է գալիս, դռներդ բացեք» և այլն:

**ՆՈՎԱՆՆԵՍ ԶԻՐԱԶ**

Գարնանային հրովարտականների պըսակը եղավ «Թագադրում» բանաստեղծությունը.

**Գ Ա Ր Ն Ա Ն Ա Մ ՈՒ Տ**

Ա Ա Ա Ա Ա Ա  
ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՄ ԾԵՎ ԱՌԱՋԱԲԱՆՈՎ

Հոգիս արթնացավ հարավի բույրից,  
ինձ է դորս կանչում զեփուտը նրա,  
Ձյունն էլ արևի ջա՛նլ համբույրից  
Ուրախ լալիս է դաշտերի վրա:  
Ծլնեմ, ծաղկումն է ձնծաղիկների  
Ձյունից ինձ նայող աչերն՝ համբուրեմ,  
Կնամ հետևից ծիծեռնակների՝  
նրանց հետ ետ գամ՝ գարունը բերեմ,—  
Բարձրանամ կապույտ գուհի լեռների՝  
Արևն իբրև թագ իմ գլխին տոնեմ,—  
Հագնեմ ձիթանին արշալույսների,—  
Գարնան թագավոր ինձ թագադրեմ...  
Ծվ հրովարտակ արձակեմ մի խիստ,  
Որ աղյուրները հավերժ կարկաչեն,  
Որ ծաղկեն լեռներն իմ արեսնիստ,  
Որ ձով գաշտերը հավերժ կանաչեն,  
Որ գարունները գան ու շրնան,  
Որ հավերժական գմբուխ դրախտով,  
Որ բեկվի իմ դեմ խորհուրդը մահվան,  
Որ մարդը ցնձա հավերժի բարտով:  
Ծվ ես նրջանիկ կլինեմ այնժամ,  
Եվ գուցե այնժամ էս մահը սիրեմ,  
Կրբ անմահ լինեմ, երբ հավերժանամ,  
Երբ գարունները ողջ թագավորեմ.

Պ Ե Տ Ն Ր Ա Տ  
ՅԵՐԵՎԱՆ 1935 ՄՈՍԿՎԱ

Աշխարհի «գարնանուցման», ասել է թե ջահելացման ու նորացման բաղձանքը հայ բանաստեղծությունն պատմության նոր հայտնությունն էր:

«Գարնանացման» աշխարհատեսությունը ոչ թե բանավեճ էր մթնշաղեքի տերյանական գունագծերի հետ, որը նույնպես ասպարեզ եկավ հասարակական կարիքի ուղղակի ազդակներով,—այլ բնական ու տրամաբանական հետևությունը ազգային ու սոցիալական նոր ուղի թևակոխած ժողովրդի պատմական իրադրության, որը բանաստեղծին թելադրում էր պատկերային-ոլիմպական-արտահայտչական նոր համակարգ, նոր հուզմունքներ և հնչերանգներ:

Նորարարը բնությունը,—ասում է Շիրազը,—մարդկանց հոգնած աչքերի առջև բացում է նոր հեռաստաններ.

...ծրկրե-երկիր շաղ տալով կակաշներն իր ձեռքերի,  
Մեր հրգերի լուսարացն ու գարունը լեռների:

Սա իրականության «նոր մոդել» էր, միանգամայն նոր զգացողություն՝ արբեցման ու հրճվանքի, սինթանոթ հայոց բանաստեղծության դարավոր ընթացքին... Միանգամայն ճիշտ է այն միտքը, որ տասնամյակների առաջ հայտնել է քննադատ Խորեն Սարգսյանը՝ «նրա աշխարհազգացումը վերածնունդ ապրող, նոր, արևոտ հորիզոններ ոտք կոխող մարդու աշխարհազգացում է»<sup>2</sup>: 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 շահել եմ, սիրում եմ էլի...

Աշխարհազգացական ներքին շաղախով լինելով ոռոմանտիկ բանաստեղծ, Շիրազը մեծարում է աշխարհի ջահելացման աղբյուրները՝ գարնանամուտի երկունքը, լեռնային հովերի աշխարհապտույտը, գիշերների մեջ բացվող լուսախաղերը, ծաղիկների երուզային տեսիլքները, կայծակների փայլատակումները: Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Շիրազը հակվում է դեպի պատկերային կայուն մեծությունները: Այսպես. պարբերականութամբ 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 պոկիր, արծիվ, սիրտս իմ կրծքից,  
Միայն թև 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 թև մթնշաղային անդորրություն, այլ գարնանամուտի խենթության, ոչ թև միալար տեղացող անձրևներ, այլ կայծակնաշանթներ, ոչ թև միակերպ խոխոջող սողակներ, այլ հեղեղածին ջրվեժներ, ոչ թև բնության դավաճող պատկերներ, այլ ծաղկունքի հրաշքներ, ոչ թև գոյության անշարժ պահեր, այլ անսանձ 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» պիտք էր լուծել ոչ թե «ոռնալիստական ոճի» գեղագիտության բանալիներով, այլ՝ ոռմանտիկական աշխարհազգացողության ու ձեռագրի: Մինչդեռ նրա քնար-

երգությունը մեկնաբանվում էր «ոեալիստական գրելատճի» լույսի տակ և, ակներև սխալով, նրան վերագրվում էին այլևայլ «մեղքեր»՝ մեկուսացում արդիականության խնդիրներից, ավանդական-ժողովրդական սյուզեյի անքննադատ ու միակողմանի վերերգումներ և այլն: Հենց էն գլխից Հովհ. Շիրազը ոտմանտիկ 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 օրինալուսփորեն Շիրազի քնարը պսակեց շանթ ու կայծակի, ամպ ու որոտի, արժիվների ու բարձունքների, հողմի ու խոռվքի պատկերային զուգորդություններով՝ «է՛յ, հե՛յ, մոլեգնի՛ր, խոռվք բնության»: «Լեթիվ դառնալու ըբեր են, իմ սիրտ», «Թե հարկ լինի ոչ թե գլխարկ, Գյուխներս վայր կհենք», «Կանչում եմ, դոչ սրեր մերկացրեք» և այլն: Հրապարակախոսական կանչերի մեջ կային և՛ արիության, և՛ հավատի խոսքեր, ինչպես այս մեկը.

*Եող ձայնս աշխարհն, ասողերն իմանան,  
Որ թև պատուհներ աղետն այս դժնի՛  
Թև զետերն առնեն հետադարձ հոսանք,  
Թև արեզակը երկնքից ընկնի,  
Թև բայվան ծովերն ու դառնան ցամաք,  
Թև մոխրանալով աստղերը թափվեն,  
Թև անապատը զարհուրած՝ խոսի,  
Թև ետր-վիրապի կրախը սուզվեն  
Հավերժ գահերը խրոխտ Մասիսի,  
Թև ողջ մահաբեր գիսավորները  
Զարկվեն հինավուրց այս հողագնդին,  
Թև տիեզերքի սիրտն էլ գողարի.—  
Գարձյալ մահ՛ չի դա իմ հայրենիքին...*

Հավատի տրամադրությունն անցնում է ոչ միայն այն բանաստեղծությունների միջով, որոնց մեջ Շիրազն անմիջականորեն անդրադառնում է հայրենասիրական-քաղաքացիական ապրումների՝ հորդորելով սլաշուսլանի միասնական հայրենիքը, նրա սրբությունները: Կավատիսական 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 «Երգերի գիրքը», 1946-ին՝ «Լիրիկո» խորագրով ժողովածուն, որոնք ազգային բանաստեղծության պատմության մեջ կայուն արժեքներ են:

\* Ըր սակավաթիվ թարգմանություններում անգամ Շիրազը դիմել է ոտմանտիկական ոճի բանաստեղծներին (Ն. Բարաթաչվիի՝ «Մերանի», Մ. Լերմոնտով՝ «Երգ Կալաշնիկովի մասին»):



Բնականաբար, Շիրազի քնարերգության մեջ դարձյալ մեծ տեղ են գրավում «աճեղ 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.

Նոր է  
\* \* \*

Գու՛ր աղջկե՛տ  
Տե՛ղ ի՛նչ ցե՛ղ յի՛ վ ի՛նչ է  
Գու՛ր աղջկե՛տ յի՛ շու՛քստ (ն. ր. )  
Բայ՛ց կե՛ղ ի՛նչ  
Գու՛ր աղջկե՛տ յի՛ շե՛ քստ  
և ո՛ր է ի՛նչ

Լեռան և հողմի եռաբանյա հակադրությունը ի հայտ է բերում հայրենիքի բովանդակ էությունը՝ նրա գոյության հիմնական սկզբունքներով. խաղաղություն, խիզախություն, հավերժություն:

Շիրազը հաճախ է դիմում լեռան մետաֆոր-խորհրդանշանին՝ արտահայտելու վեհության, գեղեցկության, կյանքի բարձրության արամադրություններ: Դիմելով Հայրենիքին՝ համանուն բանաստեղծության մեջ գրում է՝

Քո լեռները փառքի սյուներն են երկնահաս՝  
Կյանքիդ համար բնկածների...

Շիրազի «հայրենյաց քնարը» պատերազմի տարիներին հարստացավ մի շարք ուժեղ էջերով, որոնց մեջ է «Ո՞րն է, բարո...» գլուխգործոցը.

— Ո՞րն է, բարո, մեր հայրենիք  
— էն, որ ունի բարձր երկինք.

էն, որ ունի ամպ ու արև,  
Յուր թագարժան գլխու վերև:  
էն, որ ունի լեռն Արագած՝  
Հայ թագու՛նու գմբուխտ հազած,  
Որ կսպասե իր արթային,  
Արբան՝ գերի այլոց գահին:  
էն, որ տեսքով իր Սևանի  
Մազերն արձակ ու գեղանի,  
Լացող հարսի կեմանի,  
Որ կսպասե՛ ողջ արզովին  
Իր մեծաբույր վանա ծովին:  
էն, որ ունի աշխարհի թագ՝  
Հանց Ոսկավոր Մասիս ճերմակ,  
Ճերմակ Մասիս, սիրտը մրմուռ,  
Գլուխը վեր, դրախտի դուռ:  
էն, որ ունի Մասիսն ի վար  
Հին-հին բերդեր, վանքեր մթու  
Որ ավերակ, բայց դեռ դարեր  
Լուռ կաղոթեն Երկինքն ի վեր...

Այս բանաստեղծության մասին դիպուկ է ասել Ռուբեն Զարյանը. «Կարծես վերից, արծվաթռչելի բարձրությունից դիտված լինի հայոց հին աշխարհը: Սա տիպիկ հայկական պեյզաժ է: Մի կողմից հայկական պեյզաժ՝ Մարտիրոս Սարյանի կտավներից փոխ առած գույների ճոխությունը, մյուս կողմից՝ խորին երախտագիտության զդացում՝ երկրի բիրլիակուն ծագման հանդեպ և, վերջապես, հորորդ կողմից՝ մի լուստիակ թախիժ, որ դարեր անընդհատ ծորել է խոշորանգված երկրի ողբերգությունից: Սա բանաստեղծությունն չէ, այլ քանդակագործության մի կատարյալ խաչքար, որն իր քարացած ձևերի մեջ վերստեղծում է հայոց աշխարհի պեյզաժը»<sup>3</sup>:

Հովհ. Շիրազը ևս այն մտքին է, որ «Հայրենիքը»՝ ոչ միայն վերացական հասկացությունների գումար չէ, այլև շարժական կոնկրետ իրականություն, ծննդավայրի, պատմության, բնության հանրագումար.

Ամենայն անգամ,  
Երբ հայրենիքի մասին են խոսում,  
Իմ միտն է գալիս ստուն մեր դուռն,  
Որ մանկության հեքիաթն էր ասում.  
Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,  
Եվ արագիլը՝ վրան գարնան ճյուղն:  
Եվ բրդի շուրթին գերեզմանն իմ հոր՝  
Որպես քարացած անեծք աստծուն,  
Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,  
Ուր առաջ ծիռով 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 արժարժումները. ինչպես.

Իմ նրազի մեջ՝ կանաչ դաշտի մեջ  
Կոխված անցել էր, մաճկալ էի ես,  
Կանաչ դաշտի մեջ, դալար դաշտի մեջ  
Խոփիս տակ ընկավ մանուշակ մի հեզ...

Շիրազի մարդասիրական հայացքը ուշխարհի ու կյանքի հանդեպ («Ծրանի մեռնող ձյուններին, որ միշտ Հետևից կանաչ գարուն են թողնում...») խոր ու սրտագին համազգացությունամբ հասնում է զարմանալի խոր ընդհանրացումներին.

Կարոտներս լամ ու թեթևանամ՝  
Ինչպես ամպերը անձրևից հետո:

Համբույրի կարոտ վարդերս բունամ՝  
Ինչպես մայիսը անձրևից հետո:

Բացված վարդերով հետո գիրկդ գամ՝  
Ինչպես արևը անձրևից հետո:

Կյանքի առջև ծնրադրող բանաստեղծը, որ խոր կսկիծով է վերապրում հայրենիքի շարշարանքն ու շվերուդարձած մաճկալների նահատակությունը, գտնում է կորուստների փոխհատուցման հումանիստական ձևը.

Գարուն՝ արևով ժպտաց ամենքին,  
Ամենուր վառվեց զմրուխտը գարնան.  
Իմ դուռն էլ բացեց գարունը կրկին.  
Բայց սիրտս այսպես ողջունեց նրան.

— Գարուն, արևդ տար աշխարհներին,  
Ինձ մի մանուշակ թող մնա միայն...

Հայրենական պատերազմի տարիների ոգուն համահնչուն էին մարդու հզորության շիրազյան մեծարանքները, որոնց շարքում է քրեատոմատիական հետևյալ բանաստեղծությունը.

Սիրտս՝ ալեոր կաղնու մեջ դրի,  
Կոացած կաղնին նորից բողբոջեց,  
Բարձրացրով, 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 Խուսեֆին 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 աշխարհագրագրությունից ծնունդ են:

Անտարակույս, Հովհ. Շիրազի պոեզիան սերտ աղերսներ ունի հայոց բազմադարյա պոեզիայի հետ՝ սկսած նրա հեթանոսական ակունքներից մին-

չև միջնադարյան քնարերգություն, մինչև Հովհ. Թումանյան և Ավ. Իսահակյան:

Ազգային բանաստեղծության ավանդների ազդակներով, բայց իր իսկ անհատական կնիքով Շիրազի ստեղծագործության մեջ կազմավորվում են որոշակի թեմատիկ ոլորտներ՝ հայրենիք, բնություն, մարդ, նաև սեր ու մայր, որոնք իրավամբ համարվում են բանաստեղծական սքանչելի էջեր: Սիրո զգացմունքը երևում է այլևայլ նրբերանգներով՝ սիրո առարկայի պանծացում, նվիրում, կարոտ և այլն, սակայն առավել բնորոշ է հետևյալ տրամադրությունը.

...Հետ եմ նայում լեռներիս ու մրմնջում՝ թե ինչու՞  
Ինձ հետ քաղաք չրեբի սարի գեփյուռ մի այծյամ,  
Երբ որ իջա լեռներից, որպես վայրի եղջերու...

Սիրո այս ըղձանքը, իհարկե, արտահայտում է որոշակի աշխարհագրացում՝ անարատ, շաղովաղված բնության գեղջկական կեցության և «ուրբանիզմի» հակադրությամբ, որի մի տարբերակն է սեփական երգի հետևյալ գնահատությունը.

Ինչ որ երգեցիք պղնձյա փողով,  
Ես գմրուխտ սարից սրնգերգեցի,  
Գուր քնքշությունը թաքցրիք դողով,  
Ես լացի վիշտը սիրուց տանջվածի...

«Գեղջկականություն» և «ուրբանիզմի» շիրազյան հակադրությունները, անտարակույս, չունեն ավարտված փիլիսոփայական ուղղություն: Նրան զրավում է գեղջկական կինյուդի պարզություն մոտիվը և ոչ թե ռուսսոյական դրույթը անաղարտ բնության և աղավաղված քաղաքակրթության վերաբերյալ:

Նույն այդ պարզության կնիքն ունեն նաև շիրազյան մայրական ծնրադրումները՝

Մայրս փոքրիկ, մայրս խեղճ,  
Մայրս մի մայր հասարակ,  
Մայրս այս մայր Երկրի մեջ  
Արեի դեմ մի հրազ...

Կամ՝

Մեր տան աղբյուրն է մայրս,  
Մեր հացն ու ջուրն է մայրս,  
Մեր տան ծառան է մայրս,  
Մեր տան արքան է մայրս...

«Մայրական» շարքով Հովհ. Շիրազը յուրովի արծագանքում է հայ բանաստեղծության ավանդներին՝ սկսած Սմբատ Շահազիզի «Երագից» մինչև Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Ի. Զարենցի հանրահայտ բանաստեղծությունները, տեսիլներն ու գազելները: Ստեղծագործության առաջին տասնամյակում Հովհ. Շիրազի բանաստեղծական մտածողությունը երևում է մի շարք դոմինանտ հատկանիշներով ու գեղարվեստական յուրօրինակություններով:

Միանգամայն ստույգ է ինքնագնահատականը. «Հողեղեն եմ առանց երգ, ես երգով եմ հրեղեն»: Շիրազն, իհարկե, այդ շրջանում ևս ունեցել է

քնարերգական զիգագաներ, շափի զգացման շարաշահումներ, պատկերային գործածությունների շառլ կուտակումներ, ֆուկլորային դարձվածաբանությունն ուղղակի փոխառություններ, վերամբարձ ու ներբողագրական հնչերանգներ, արտահայտման ժողովրդական ոճաձևերի նմանակումներ, սակայն նրա քնարերգության գլխավոր հատկանիշը ոգու հրեղենությունն է:

Հավատարիմ մնալով զգացմունքի հշմարտության՝ 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 զողանջ կամ հառաչ, շշուռջ կամ մըռուռնջ, այդպես է ինչևուր արվեստի ինքնաբուխ գործը»: Սա իր խոսքերն են՝ մի հարցազրույցից:

Շիրազը, իհարկե, մեծ վարպետ է նաև «տեխնիկայի» առումով, բայց իր դավանանքը «ներքին ձևն է», կենդանի խոսքի սամիջականությունը, առանց որի ծեղի արժեք չունեն տեխնիկական փորձարարությունն ու «վերակառուցումները»:

Նովհանես 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 հախասիրությունը, որով «մոռացության են» տրվում դրանց անցողիկ գծերը և շեշտվում են անանցողիկ շերտերը: Բանաստեղծական «կերպարներից» հատկապես լայն բովանդակություն ունեն լեռների, բարձունքների, հեռաստանների, հրկնքի 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, արեվելիցիորեն «անհնազանդ» գույներն են, շարունակաբար ուժեղացող տոներն ու «անակնկալ» պայթյունները, նյութի գեղանկարչական թանձրացումները և քանդակագործական բացահայտումները: Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններում առավելապես իշխում են արևային պայծառ տոները, արեվային 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 չքանում» և այլն):

Շիրազի քանդակագործական մտածողության բարձր կետը, ինչպես արդեն ասել ենք, «Ո՞րն է, բարո, մեր հայրենիք» ասաբապատումն է, իսկ գեղանկարչականի գագաթնիկն են մեկ «Երևանի շոգը», մեկ էլ նախիրների իրիկնային վերադարձի նկարագրությունը, որը հիշեցնում է ֆրամանդական նկարչության բուռն, հյուլեղ գույները.

Ամեն անգամ, երբ արեն է թիկնում  
սարի թավիշ բարձին,  
Գյուլի ծայրին ես կսպասեմ նուխիրների վերադարձին,  
որ միշտ հարբած դրախտային  
արտոնների կանաչ գինով,  
Մուժից Լյետոլ անդոսի պես հայտնվում են  
բառաշյունով:  
Վերջալույսի ոսկեփողին Լոջյուրներին  
հանց ապարոշ,  
Ահա եկավ կաթնավարով ու գյուղ  
մտավ նախիրը գորշ.  
Աղբյուրներից վերադարձող հեթաթի  
սեգ հարսների պես,  
Ճերմակ ու մեծ ստիքներով եկան  
կովերն հպարտ ու վես  
Ու տուն բերին կաթի փոխած ծաղկաբույրը  
մեր դաշտերի,  
Ու լիրն առած լուսնի նման լիթն 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», «Սա եղեգն էի երեկ ձեր ափին, հավիտյան ջահել հայրենի ջրեր»), իսկ մեծամասնությունը՝ ջութակի դրամատիկական շնչի հեծեծանքներ: Այդպիսիք են շիրազյան մանուշակների, կայծակների, արծիվների և այլ պատկերագրությունները:

Օրինակ, «Սա դաշտի տաղավար էի՝ հեռավոր, կսնաչ դաշտի մեջ» մեծ նախաստեղծությունը կամ արծվի կարոտն արտահայտող պատկերը.

...Տխրեց արծիվը և իջավ սմպից,  
Իջավ, կուշ եկավ քարափի վրա,  
Նայեց հեռավոր երկնքին նորից  
Ծվ քամվեց սիրտը կարոտով նրա...

#### 4

Ավ. Իսահակյանը իր գրքերից մեկում Շիրազի մասին գրել է. «Բնությունը նրան օժտել է փիլիսոփայական խոր ինտուիցիայով»:

Բնությունն ու մարդը ներքին խոր կապերով, տիեզերքը՝ անհամար խորհուրդներով ու առեղծվածներով, մարդկության դարավոր երթն ու ժամանակակից պատմությունը, երկինքն ու երկիրը, կյանքն ու մահը, հավերժությունն ու մարդու գոյության իմաստը, — «տիեզերական» այս պրոբլեմները մերթ կենտրոնական պատկերով, մերթ այլաբանական ենթաբնագրով, մերթ «փիլիսոփայական ձևակերպումով» անցնում են Հովհաննես Շիրազի ստեղծագործության շատ էջերով:

Ռուս վաղամեծիկ քննադատ Մ. Շչեգլովը դիտել է, որ Հ. Շիրազի «պատկերավորութունն ու ինտոնացիան ձգտում են դասական «բնափիլիսոփայությանն ու հիմնային պոեզիային՝ սրան բնորոշ ցնծության վեհաշունչ խոսքերին ու հանդիսավոր անձնավորումներին»<sup>1</sup>:

Բնապատկերի իսկական վարպետ Շիրազը, դառնալով «բնության փիլիսոփայությանը», երբեմն միամտորեն կրկնում է հույն բնափիլիսոփաների՝ Հեբակլիտի 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, ինձեից դուրս  
զաղտեի՞քն է շարժման,—

երբեմն մոլորվում է տիեզերքի ասեղծվածներում ու կորցնում հասակ «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 սրտում  
նա կամ, շնչում եմ, իշխում նրան.  
Սիրտս մեկ ուրախ ու մեկ՝ սրտում  
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:

Ո՞, նա է, նա է ստեղծել ինձ,  
Որ իմ մեջ տեսնի միշտ ինքն իրեն,  
Ինչպես որ հս եմ իմ հյուսում,  
Տեսնում էությունն 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 աչառու և կրքոտ եզրակացությունների: «Բիբլիականը» ոմանք 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 ՈՐԿԻՔԻ՝ աստծո մասին: Բնական է, որ նման պատկերացումով էլ նա բացում է պոեմը.

Երբ անհայտ ոգին՝ աշխարհն արարող,  
Որ աստված կռվեց դարհր ու դարեր,  
Ստեղծեց երկինք, արև, ծով ու հող,  
Ստեղծեց համայն տիեզերքը մեր...

Ինչպես նկատել է քննադատ Ս. Սողոմոնյանը<sup>5</sup>, բանաստեղծը, մեջտեղ բերելով արարչագործության ավետարանական դրույթը, ոչ թե վերացական ոգին է նախասկզբը համարում, այլ ժխտում է աշխարհիս աստվածային ծագումը: Մարդուն ներքաշիլով «իր ստեղծողի» որոնումների հունը, բանաստեղծը, ի վերջո, նրան ամբողջովին կտրում է «անհայտ ոգու» պայմանական իրականությունից ու կանգնեցնում միակ ճշմարտության առջև.

...Ու երբ շփտավ՝  
Այն բիրիական  
Հարդազոդն արած իր մտքի ճամփան,—  
Ու երբ շփտավ՝ ելավ նորախոհ,  
էլ շապավրնեց նա ոչ մի աստծո  
Ու ոչ մի ոգու, որ իբր ասի  
Տեսին էր սնդո՞ այս տիգերբում...

«Բիրիականի»՝ Շիրազի բարդ ու խորունկ երկերից մեկի բովանդակությունը չի սահմանափակվում սոսկ «աստվածաշնչային լեզվի» արծարծումով: Այդ մոտիվը, կարելի է ասել, ածանցյալ տարր է որպես աստծո և մարդու տիտանական մի գոտեմարտ հղացված պոեմի համար: Աշխարհաստեղծման լեզվեզր միայն պայմանական ձև է, որով Շիրազը դառնում է ամենակարող մարդու, բնությունը իրեն ենթարկող և տիեզերքը ճանաչող մարդու պրոբլեմին:

«Բիրիականն» ունի հայ ժողովրդական բանահյուսությունից վերցված բնաբան. «Ցավը տվեց սարերին՝ սարերը շտարան, ցավը տվեց մարդուն՝ մարդը տարավ»:

Ժողովրդական այս իմաստությունը արտահայտում է, մի կողմից, ընդհանրապես մարդու հզորության միտքը, մյուս կողմից (եթե նկատի ունենանք գրության ժամանակը)՝ համաշխարհային պատերազմի բոլոր վշտերին դիմացած մարդկության առաջավոր ուժերի գերազանցությունը շարիքի ու բռնության դեմ: Ասենք նաև, որ «ցավի փիլիսոփայությամբ» պոեմ գրելու մտահղացումը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի 1940-ական պատմության յուրահատկությամբ: Այդպես կարող էր գրել թևերս 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 ՈՊԻՆ»՝

...Լույսի հրճվանքը տվեց երկրին,  
Սապույտ ծիծաղը ծովին ձագակեց:  
Ճերմակ ժպիտը արտեց ձյուներին,  
Վեհության խինդը լիռներին տվեց:  
Դաշտերին՝ կանաչ ժպիտը գարնան,  
Դալայլը տվեց հավք ու հովերին:  
Հողին բերկրանքը տվեց մայրության,  
Սիրո իսյտանքը 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 ունեք մի սիրտ՝ այնքան լայն ու մեծ, որ վշտի ծովը անխաբով 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 հիպերբոյայի սկզբունքով կերտված պատկերային համակարգն ստանում է արտակարգ գունագեղություն ու նկարչական որոշակիություն: Լեռն ու դաշտը, ծովն ու երկինքը՝ բովանդակ տիեզերքը, ներկայանալով իրենց տարերային զորությամբ, այդուամենայնիվ, անկարող են տանել երկնքից սոսքովող «ցավը».

...Ու ցավն առնելով արարողն էլի,  
Խորհում էր՝ ո՞ւմ տար, որ գեթ մի գիշեր  
Անհոռվ տաներ պարզեն ահալի,  
Որ, ավա՛ղ, ինքն էլ չէր կարող տանել:  
Սոսկաց, թե ցավը կմնա իրեն...

Աստվածային ամենակարող զորությունը, ի վերջո, պարտվում է, երբ նրա «որոնումները» 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 ինզուսթյամբ խեղդեց  
Մարդը բյուր դարեր բյուր ցավերն իրա:—  
Մարեց կրակով իր ստեղծագործ՝  
Ցավերի ծովը իր մի բուռ սրտում  
Ծվ 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» շի տվել «մարդկության դասակարգային պատմությունը»: Գոհհիկ սոցիոլոգիական այս պահանջը ոչ մի կապ չունի մի ստեղծագործության հետ, որի խնդիրն է իրականի և իրականի պրոբլեմի փիլիսոփայական լուծումը: Այնուամենայնիվ աստծուն ապավինած հնագույն մարդուց մինչև բնության բյուրավոր առեղծվածներին տիրացած հզոր մարդը,—սա է եղել Շիրազի խնդիրը, որ նա արտահայտել է բանաստեղծական լայն շնչով և անսովոր պատկերավորությամբ:

## 5

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը (1946—1956) իրավացիորեն բնութագրվեց ճգնաժամի, նահանջի երևույթներով.

շքեղազարդող ոճաբանություն, նյութի ճարտասանական-հրապարակախոսական լուծումներ, մոտիվների ու պատկերների անվերջ կրկնություններ, վերացական դարձվածքներ, ոտանավորի թատերային-անբնական հանդիսավորություն և այլն, և այլն: Այս հատկանիշները առավելապես ցայտուն դրսևորվեցին «Գիրք խաղաղության և սիրո» ժողովածուում (1950), որի կապակցությամբ սկսեցին խոսել անգամ փակուղուց<sup>5</sup>:

Շիրազի «ժամանակավոր նահանջը» ուներ և՛ օբյեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ պատճառներ:

Քննադատությունը «արդիականության թեմաների» անունից բունաստեղծից պահանջում էր հրաժարվել իր աշխարհից ու ձեռագրից, իսկ Շիրազը ընդառաջ էր գնում «թեմատիկայի լայնացման» այդ պահանջներին, դրա համար շունենալով անհրաժեշտ չափով կենսուկան տույժավորություններ:

Քննադատության և հրահանգիչների «բռնությունից» շփոթված բանաստեղծը, բնականաբար, «օրվա շարիքային նյութերի» մասին պետք է գրեր մակերեսային, աններշնչանք ոտանավորներ, դրանց շուրջը արբանյակների նման պտտվող փքուն, մանվածապատ արտահայտչական ձևերով:

Բնականաբար, տեղի է ունենում բովանդակության և ձևի, պատկերի կառուցվածքի անկում:

Այնուամենայնիվ նույն այդ «Գիրք սիրո և խաղաղության» ժողովածուի, ապա նաև «Հատընտիրի» (1952) և «Քնար Հայաստանի» առաջին գրքի (1958) նոր բանաստեղծություններից շատերը իրենց վրա կրում էին Շիրազի բնարուխ տաղանդի և գեղագիտության դրոշմը: Այդպիսին է, օրինակ, 1947-ին գրած «Վերելք» բանաստեղծությունը, որը հետագայում ստացավ «Հայ ժողովրդի երգը» խորագիրը.

Աչքերիս մեջ գարնան օրեր,  
Ճամփես՝ քախտի 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,  
Ձահել եմ ես ու ձիս ջահել,  
Չեմ նկատում քարեր ճամփիս,  
Չեմ նկատում սարեր ճամփիս,  
Քարեր, սարեր, դարեր ճամփիս:

Շանթն է բեկվում ճակտի՞ վրա,  
Մահ՝ շգիտեմ՝ կա՞, թե՞ չկա,  
Ելնում եմ ես ահերն ի վեր,  
Ելնում եմ ես մահերն ի վեր,  
Ահեր, մահեր, գահերն ի վեր:

Աչքերիս մեջ գարնան օրեր  
Ճամփես դեպի աստղերն անմեռ՝  
Ինձ ելնելու քարեր կան դեռ,  
Ինձ ելնելու սարեր կան դեռ,  
Քարեր, սարեր, դարեր կան դեռ...

Հայաստանի մշտանորոգ վերածնությունը Շիրազը արտահայտում է դիմելով իր իսկ նախասիրած խորհրդանշանային արվեստի սկզբունքներին:

Հայաստանի վերացական գովաբանից, այսպես ասած՝ «ծնծղանիից», նա աստիճանաբար թևակոխում է հայրենիքի սոցիալական թուփանցման ոլորտը.

Անց են կենում դարերն անթարթ,  
Մաշում տանում սարերն անթարթ,  
Բայց դու ոչ քո մեղքն ես հկում  
Ոչ մազերդ են սպիտակում,

Ոչ կնճում ես ճակատդ սեգ,  
Ոչ մթնում են սլքերդ արեգ,  
Ոչ վարանում ձեռքդ բռնած,  
Ոչ ա՛ գիտես,  
Ոչ մա՛հ գիտես...

Հայաստանը նրա բանաստեղծություններում երևում է այլևս բազմաաշխատակ 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 աներբ ու հաստատուն հող, աշխարհագրական որոշակիություն:

Այդ հավատի, ապագայի վստահության մեջ Շիրազը մեծ տեղ է հատկացնում խորհրդային ազգերի միասնությանը, հատկապես ռուս 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 արտահայտում են, առաջին հերթին, հայրենիքի և ժողովրդի միասնացման՝ ազգահավաքության ժողովրդական երազանքները, Շիրազին էլ կոչելով դրանց պատգամախոսն 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 երգումներով, կտակներով, ուխտերով, աղոթքներով, դիմումներով, հրովարտակներով, հայրենասիրական շնչի պատգամախոսությանը անվերապահորեն արտահայտում էր ժողովրդական հոգեբանությունը՝ անփարատելի կուրտը «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 աղջիկները գան՝  
Նս Ժարավ սրտով շնայեմ նրանց,  
Տուն կանչե մորս ձայնը իրիկվան՝  
Զպոկեմ սարից աչքս կարոտած:

Եվ նստած լռին այդ քարի վրա՝  
Անդադար նայեմ իմ Արարատին,  
Մինչ շիրիմ դառնա քարն էլ ինձ վրա,  
Իվ 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 հեռո՞ւ:

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:

Արտակսրթ կենդանի և բնական է նախ և առաջ Հրազդանի, այսպես կոչված, «պեյզաժային» կեցվածքը.

...Քարափների ձյունից ձնված,  
Փրփրալարուր ձափերն լսած —  
Փախած ցավից  
Դավ-անձավից,  
Հազար ցավի ձեռով գալիս —  
Մինչև Մասիս՝ ձայն էր տալիս,  
Ցավն էր ուզում պատմել մեկին,  
Հայոց հնուց ցավն անմեկին —  
Մերթ ա՛նգնած  
Ու մերթ հոգնած,  
Մերթ փրփրահույզ  
Ու մերթ անհույս,  
Մերթ մունջ,  
Շշուռ,  
Ու մերթ մոռնչ՝  
Հազար դռներ՝ հազար ժայռեր...

Հրազդանի «անձնավորման» այս պատկերում հրեում է ոչ միայն պեյզաժային դիրքը՝ գետի ուլիքների մոլեգին ընթացքը, ահագնած ու կատաղի ուրթմը, այլև գետի «հոգեբանությունն» ու «բնավորությունը»: Առանց ուղղակի անվանումների և առարկայական 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 շահելուձյան ու ապագայի խորհրդանշան:

Այլևս դա փրփրաբաշ գետը չէ, — դարձել է նազելի ու կիրթ.

...Նրգ է դառել, դառել քնար  
Ջրանցքներով իր յոթնալար,  
Ու գոշալով, խոխոջալով,  
Դեռ չմտած դաշտերը ծով՝  
Նոր բերրոց առնում՝  
Լույս է դառնում՝  
Լցնում աչքերն նրհանի  
Միածաններն իր ծիրանի, —  
Իմ հորդացած, իմ նոր Զանգուն,  
Իմ իննթացած, իմ իող Զանգուն...

Հրազդանի «պեյզաժային կերպարը» ոչ թե այլաբանություն է, այլ վերամարմնավորում. մինչ այլաբանությունը գործ ունի ամենաընդհանուր, անհատականությունից «զտված» 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՝ մոայլ հորիզոններից դեպի լուսավոր ափեր:

«Հրազդանը» հազվագյուտ ութմական նկարագրով կամ ութմերի ճկուն տեղաշարժերով իսկ կոչված է արտահայտելու պատմության կոնտրաստները: Ժողովրդի պատմության շարքային երևույթների միջոցով ևս Շիրազը հասնում է սոցիալական ընդհանրացումների: Պերճախոս 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 բացահայտմանը:

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 Ավինուխին, Սոբալին, Կուտեյնիկով, Պոպով, Սվիշչևի և այլ ազգանունները փոխում են Լենսկի, Նովիչ, 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»<sup>7</sup>:

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 Այի 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.

...Փանզի մարդիկ իրար թնոզ  
Պանակել են է անունով՝  
Երբ մարդու մեջ  
Գեո մարդն էր խեղճ...  
Կամ երբ ծարավ դարեր լացել՝  
Իրար հանդի չուր գողացել  
Ու բռնվել՝  
Աճ են տվել.  
— Է տ, 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 լեզինդար,  
Այլ մի կաթիլ չրի համար,  
Իրարամերժ  
Իրար մրել,  
Սաղրանուն են իրար դրել  
Հին հարևան  
Գյուղ ու ավան...

Գյուղերի անունների բանաստեղծական ստուգարանությամբ Շիրազը ներկայացնում է Հայաստանի շարքընթացը՝ խեղճ, բզկտված, անզոր իրավիճակից դեպի վերածնություն.

Մեզն արտերի՝ ոսկեսավան  
Մեկը Հացիկ, մեկն Հացավան,  
Մի գյուղն ահա Կաթավո՛ւնր՝  
Կաթավներ են հարսները նոր...  
Երազգավորս ու Բազմաբերդ՝  
Քաջերի բուն Հազարակիրտ...

«Մեր գյուղերի անունները» պոեմում Հայաստանի քնարական կերպարը վերստեղծելու համար Շիրազը դիմում է ժողովրդական ոճաբանության տարերթին՝ հանգավորմանը, հնչերանգներին, դարձվածքներին, որոնք նպաստում են պատմական կուրրիտին:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության աշխարհազգացական կոորդինատ-

ների մեջ էական տեղ ունեն, այսպես կոչված, «ժողովրդական հումանիզմի» մարմնացումները: Հումանիստական աշխարհայեցողությունների մեջ եղած խրատաբանական որոշ շեշտերով հանդերձ (և այդ շեշտերի սղբյուրները արևելյան դիդակտիկայի մթերանոցներն են), Շիրազը սասպարեզ է հանում աշխարհի և մարդու հարստատուության, դրանց խորագույն կապերի իր հայեցակետը, հետևյալ նշանաբանով՝ «Քեկուզ մի վայրկյան կինեմ ծիածան, Որ ծայրեիծայր աշխարհը գրկեն»:

Այս տրամաբանությունը Շիրազի քնարական մատյանում հայտնվում են ժողովրդական բարոյախոսություն կնիքի պատագամներ ու բանաձևեր՝ «Ծվ կույր աչքին՝ լույս, և կաղին՝ հենակ», «կիսելով ցավն ուրիշների, ես իմ ցավը մոռացա», «լուկ լավությունն է մնում գահին»:

Վաղ շրջանի քնարերգություն մեջ Շիրազը հանդես է գալիս իբրև ուսմանտիկ սիրերգակ. միաժամանակ սիրո զգացմունքը «օգտակարության» դիրքերից մեկնաբանող մի շարք բանաստեղծություններում նա սասպարեզ է բերում «քրտնաթոր դեմքի», «կապույտ բաճկոնի», «մուրճի» և այլն, նշանները՝ սիրո երգի իրավունքը նվաճելու համար:

Արևելյան դիդակտիկայի մթերանոցներից Շիրազը քաղում է մի շարք խորհրդանշաններ՝ դաշտում ընկած հասարակ քարի և հոգնած հնձվորի, սղբյուրի և ծարավ ճամփորդի, մոմի ու ճանապարհի, արցունքի և ծարավ ծաղկի թեմաներով:

Օրինակ՝ այս մեկը.

Ա՛խ, եթե ես լամ և իմ արցունքից  
Քեկուզ մի ծաղկի ծարավն հագնեա,  
Ես այնպես կույսմ 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 հայանի է նաև սիրային քնարով, որը կազմում է մի ամբողջ ծավալուն հատոր: Բանաստեղծի սիրերգությունը ունեցել է զարգացման մի քանի աստիճան՝ կուպլած և՛ նրու կենսագրության, և՛ ժամանակի այս կամ այն հատվածում տիրապետող տրամադրությունների ընդհանուր մթնոլորտի հետ:

Աստիճանաբար Շիրազը թոթափում է հավելյալ կցանները և թևակոխում անձնական ապրումների բարդ ելևէջների 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 գրավիչ են սիրո կարոտ արտահայտող բանաստեղծությունները: Ինչպես այս մեկը.

Որտե՞ղ ես այժմ, հեռավոր իմ վիթ,  
Արդյոք զգո՞ւմ ես, որ ինչ-որ մի սիրտ  
Այրվում քեզ համար, մոխրանում տխուր,

Նորից է ձևվում կարոտից վճիտ,—  
Նորից այրվելով սպասում գալուդ,  
Նորից է կանչում ե՛ւ ձեզ, ի՛մ հույսեր,  
Ե՛վ ձեզ, Լրագնե՛ր, ետ բերե՛ք անսուտ  
Ի՛մ ջահելության ցնորքն անստվեր...

Կամ էլ սա՛

Հնչե՛ց մեղհդին զանգերի լուծ,—  
Հավատս դու ես, ես ո՛ւմ աղոթե՛լմ:  
Ի՛մ սե՛ր, մի՛ մնա ինձնից խոռված,  
Ե՛կ, բանամ կործար՝ վանքս լուսեղին:

Ե՛կ, բանամ վանքս. ոչ մի ուխտավոր  
Այնպես հավատով չի աղոթելու,  
Ինչպես որ ես Լ՛մ կրծքիդ լուսավոր  
Մարմար խորսանում ի՛մ սերը լալու...

Վառեմ աչքերս մոմերի նման  
Քո սրբության դեմ, թող սյնքա՛ն վառվեն,  
Որ այրվե՛ն, հպվե՛ն ու ես կուրանա՛մ,  
Ե՛վ կույր աչքերս կրծքե՛զ լույս խնդրեն...

Հովհ. Շիրազի սիրային բանաստեղծություններում հաճախ են հոլովվում «բոցն սիրտ», «սիրո հառաչանք», «սիրո զնդան», «խենթ քնար» և նման բառակապակցություններ: Դրանք գործ են ածվում՝ արտահայտելով բանաստեղծի այրումներն ու երազանքները, տազնապնեքն 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 կրակվածությունը:

Շիրազի «սիրհրգանքը» (սա իր հորինած բառն է) ասովածային սիրո բարձունքից իջնում է մինչև զգացմունքի հեթանոսական կերպը («Յերեկներս քրիստոնյա, գիշերներս հեթանոս», «Օրհնվես գիշեր, հավերժ օրհնվես», «Գիշերը սրտերի մեջ է սիրահարների» և այլն):

Շիրազը բազմաթիվ տարբերակներով արտահայտում է նաև սիրո ամենագորության («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 «Սիամանթո և Խջեզարե» պոեմը:

Դեռ վաղ պատանություն բանաստեղծական ներշնչանքներից Շիրազը թաթախվել է ժողովրդական բանահյուսության ավազանում, այդ «թաթախ-



ման» ազդակներով բանաստեղծական կառուցվածքներ մուծել բանահյուսական սյուժեներ ու արտահայտչական գույներ, ժողովրդական ոճ ու դարձվածքներ:

1935-ին լույս տեսավ տակավին պատանի Շիրազի «Սիամանթո և Խջեզարե»՝ «Հայ-քրդական ժողովրդական սիրավեպի» առաջին տարբերակը, որը նույնքան խոր տպավորություն թողեց, ինչպես «Գարնանամուտ» գրքի քնարերգության սբանչելի 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 տարրողությունը և ոճային արտահայտման գույները: Վերջին հրատարակությունը նույնպես «նորացվել է» որոշ հատվածներով: Դրանք ժողովրդական հայտնի սիրավեպին հաղորդել են նոր, Շիրազի բանաստեղծական հայտնի սեկոմներին հարազատ գծեր ու երանգներ:

Անցած տարիների ընթացքում պոեմի կենսագրությունը լրացվել է նոր տվյալներով, լույս է տեսել աշխարհի և մեր երկրի մի շարք լեզուներով, մտել է ռադիոհաղորդումների կայուն ֆոնդը, պոեմի առանձին հատվածներ 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: Ըիշտ է, եղել են դրական շնչի շուտասելուկներ պոեմի մասին, բայց նրանց գիտատույններում 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 Խջեզարեի ողբերգական վերջավորություն ունեցող սիրապատումն է՝ «արևելյան» հայտնի պատումների դրոշմով: Առաջին տարբերակը, իհարկե, վարսկում էր և՛ բանաստեղծական խոսքի անմիջականություն, և՛ շիրազյան տողերի անհանգիստ ոթմներով, և՛ «Սիամանթո-Խջեզարե» սյուժեի ծավալման բնականություն:

Այնուամենայնիվ պատումը պահանջում էր լրացուցիչ շեշտեր՝ ժողովրդական նյութի միջոցով հնչեցնելու նաև ազգային պատմությանը բնորոշ թեմաներ:

Տարբերակից տարրերով նա ձգտում էր, որ ժողովրդական նյութի մշակումը դառնա առավելագույնս «շիրազյան», որ սիրային մոտիվի արժարձումների հետ միասին և դրան հավասար պոեմում տեղ ունենան նաև տա-

րիններ շարունակ իրեն մտահոգող ազգային-հայրենասիրական խնդիրներ: Սրանք, իհարկե, այսպես կոչված, «ածանցյալ» մոտիվներ են, իսկ պոեմի հիմնական առանցքը վերջին տարբերակում ևս մնում է սիրո հավերժության մեծարանքը, ինչպես տարիներ առաջ նրա բովանդակությունը սահմանեց ռուս քննադատը Մ. Օգնևը գրեց. «Նիզամու, Ֆիրդուսու, Դանտեի և Շեքսպիրի հավերժական թեման ի դեմս խորհրդային բանաստեղծի գտել է ոչ այնքան ժողովրդական լեզենդի նոր մեկնաբանին, որքան մաքուր և հավատարիմ զգացմունքի հավերժական թեման հայ պոեզիայում արտիստական շնչով մարմնացնողին»<sup>2</sup>:

Հովհաննես Շիրազի ամբողջական ստեղծագործության «առանցքների» շարքում կարևորագույններից մեկը սերն է՝ այդ զգացմունքի պես-պես եղանակներով ու նրբերանգներով:

Պոեմի նոր տարբերակներում նա զգալիորեն հեռացել է ժողովրդական լեզենդի արտաքին դեպքերի արձանագրություն-պատճենից՝ ավելի մոտենալով նույն լեզենդի «ներքին խորքերին»:

Անհետանալու շափ պոեմից նվազել են «սոցիոլոգիական հղումները» և առաջամաս են մղվել անձնվիրումի, հոգեկան ազատության ու հավատարմության մոտիվները: Այդ զգացմունքների կրողն է, առաջին հերթին, հայ հովիվ Սիամանթուն՝ Սիփանա լեռների գեղեցկադեմ ու քաջ, ասպետական հոգու տեր պատանին, որի սրտի հրգը՝ արտաբերված նրանից անբաժան սրինգով, նշանավորում է լեռնաշխարհի հզոր ոգին.

...Ու նվագեց նա իր սիրած երազանուշ մեղեդին,  
Երգով տարված ոչխարները արածելի թողեցին,  
Դեռ նոր պոկա՛ծ իտուր մնաց մի բշխարի բերանում,  
Ու երկու խոյ, որ կշտացել՝ իրար էին խոյանում,  
Զարկում էին ճակատ-ճակտի, կոճում էին կատաղած,  
Հետ քաշեցին եղջյուրները՝ մեղեդիով մեղմացած:  
Ու հոտն իջավ լեռնայանջից ու դեպի ձորը քայլեց,  
Երբ «ոչխարը ջուրը քաշող» եղանակը դալլալլեց,  
Իջավ, իմեց ու հետ եկավ, երբ հովիվը վերստին  
Մեզմ նվագեց «հոտը ջրից արոտ քաշող» մեղեդին...

Աղբյուրի մոտ հավաքված աղջիկների պատասխան-երգը («Արևը պաղ աղբյուրին, Ընկել կողոպ, Ծարավ եմ քո համբույրին, Աչքի լույս տղա») ճակատագրական այն կետն է, որից ծայր են առնում սիրահար-դարդիմանի տառապանքն ու ցուվը, զգացմունքների այդ կենդանի «խաղի» մեջ ներթաշելով նաև հրեզարեին:

Սա ծնրադրում է Սիամանթոյի առջև.

— Կես վարդ, կես տուզտ՝ քո հղեիկն եմ,  
Քո երազի անմեղիկն եմ,  
Ա՛խ, իմացիր, որ ասլանի  
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 ֆուրբուլային գծերով ու խորհրդանշային հանգույցներով (ճակատագիր, երազներ, որսորդ-եղնիկ, սև ցուլ, կոճող խոյեր և այլն):

Սիամանթոյի և Խչեզարեի ապրումների դրամատիկական շիկացումը հասնում է «ողբերգական պայթյունի՝ դարանակալ նետից անդունդ ընկած Սիամանթոյի կողքին շուտով հայտնվում է ինքնակամ անդունդը նետված Խչեզարեն:

Սիրավիպի այս ընթացքին հետևում է շիրազյան վերջերգ-ընդհանրացումը.

*Բայց այն ձորում, ամեն տարի, ամեն զարնան բացվելուն,  
Երկու ծաղիկ են հայտնվում՝ երկու կակաչ տխրանուն:*

*Ասում են, թե շկար երկրում ոչ մի ծաղիկ՝ սիրտը սև,  
Այն օրվանից աշխարհ եկան կակաչները սրտասև,*

*Երբ որ Խչեն, Սիամանթոն ընկան սիրո կես ճամփին,  
Ընկան, հանգան, բայց սուրբ սիրուց աշխարհ եկան վերստին:*

*Աշխարհ եկան կակաչ դարձած, որ բացվում են դեռ այսպես՝  
Իրենք կարմիր, սրտները սև՝ իրենց էն սև բախտի պես:*

*Ահա ինչու շուտ են թափվում նուրբ թերթերը կակաչի,  
Շատ վիշտ տեսած՝ շուտ են թափվում՝ հենց որ մի շար ձեռք դիպչի.*

*Բայց թեքվելով գլուխ գլխի՝ հավերժ իրար են նայում,  
Մահվան մեջ էլ հավերժ սիրով, հավերժ իրար փայտացում...*

Այս պոեմում ևս Հովհ. Շիրազը գտնվում է իր հայրենասիրական սևեռումների շաղախի մեջ, լեզենդի մշակումը ծառայեցնելով որոշակի ապրումների հնչեցմանը:

Բանն այն է, որ «արտասյուծեհտային քայլերը» ոչ միայն դուրս չեն ընկնում գործողությունների շղթայից, այլ, հակառակը, խորապես մերվում են և միասնանում: Միասնացման, այսպես ասած, «մերանը», ինքը՝ բանաստեղծըն է, որը լեզենդի միջոցով ասպարեզ է հանել իր անհատականությունը՝ Սիրահարի և Ըղձասացի:

Սիամանթոն. իրապես Շիրազի «բանաստեղծական կրկնորդն է»՝ և՛ նրա սիրային կրակված ապրումների «դերակատարը» և՛ նրա հույսերի ու երազների մեկնաբան-ըղձասացը:

Այս առումով պոեմին խոր շնչառություն են հաղորդում Սիամանթոյի 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 Սիամանթոն, իր որդոց հետ պատանի,  
Սիփանի տակ՝ իր ծովափին հողն է հերկում հայրենի.  
...Գերանդի է սրում ահա Սիամանթոն սրի տեղ,  
Իր երազած արտն է հնձում որդիներով նորարեզ.  
Վանա ծովի հովն է երգում ու հովի պես ամոթխած,  
Արտ է գալիս Խչեզարեն, հացն է բերում իր թիած...*

Հովհաննես Շիրազի շքեղ ձիրքերը՝ պատկերավոր սֆորիստիկ մտածողությունը, քանդակագործական-նկարչական տեսուհականությունը, խոսքի երաժրչական-մեղեդիական պաշարներ հնչեցնելու հմտությունը, գեղջկական-ժողովրդական բառ ու բանի խոր զգացողությունը այն պայմաններն են, որոնք նպաստեցին լեզենդի մշակման լայն տարածմանը:

Շիրազը՝ մեզանում բանաստեղծական պատկերի անմրցակից վարպետը, հատկապես «Սիւրսանթո և Խջեզարի» պոեմում դիմել է լայնաշունչ ու տպավորիչ պատկերների, ինչպես.

Սիփան սարը, Սրփան սարը թագն է Սիփան սարերի,  
Գրկէլ Հայոց կես աշխարհը՝ էրթն է հսկում դարերի.  
Սաղկն ութը՝ Վանա ծովում, գլուխն՝ աստղ ու ամպերում,  
Սանդուղք դռնի՝ երկինքն առի՛լ՝ աստղ ու շանթ է ցած բերում:

Քանդակային-ճարտարապետական հիանալի մտաւնշացում է Վանա ծովը շրջապատող լեռների ու լեռնագագաթների պատկերը՝

Արևն, ահա, Վանա ծովից Ավախորիկ է ելնում,  
Ավախորիկն առնում ուսին՝ Վարազա ուն է հանում,  
Վարազն առնում ու հանում է Սովասարի վարդ ուսին.  
Սովասար ուսին առնում ու տալիս է Առնասին,  
Առնոսն արևն առնում ուսին, ուն է հանում Մարութա,  
Մարութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Նեմրութա,  
Նեմրութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Անդրոբի,  
Անդրոբն արևն առնում ուսին՝ ուն է հանում Քոնդրակի.  
Քոնդրակն առնում ու Գրգուսի ուն է հանում ժպտալով,  
Գրգուտն արև առնում ուսին՝ այսպես ուսե-ուս տալով  
Սիփան սարի ունն են հանում, և արևը Սիփանին  
Առավտոն է թագադրում, վերածնում հույսը հին.

Թեև պոեմն ամբողջությամբ շնչում է երաժշտականությամբ՝ խաղաղվող ու ահագնացող ուրթմերով, սուկայն նրա նկարագրին առանձին հմայք են տալիս ժողովրդական ասերգային խաղիկների նմանությամբ հյուսված սիրերգերը՝ մեներգերն ու զուգերգերը («—Այ արբյուր, ուխտի արբյուր», «—Բախտ կա կարմիր, բախտ կա սև», «—Հիմա ով է ձեզ համբուրում, Սովասարիս ծաղիկներ», «—Ո՛ւր ես, մալուլ, իմ Վանա ծով», «Այ գիշեր, դար մի դառնա», «—Ամպեց, կորավ լուսնկամոն» և այլն). որոնք մտիչ 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 կտակներով:

Այդ ներշնչանքներում տրոփում են բանաստեղծի ամենաթանկ ու ամենահարազատ զգացողությունները:

«Հայրիկիս վերադարձը» բանաստեղծությունից.

Կգար հայրս Շիրակի հովերի հետ իրիկվա,  
Կշողշողար բահն ուսին, ոտից Էլնող լուսնի պես,  
Կգար հայրս, կհիշեմ, երազի պես երեկվա,  
Կարծես աշխարհն էր մտնում մեր խրճիթի ղոնով ներս...

Հոր կերպարին սնդրադառնալիս Շիրազը գերազանցորին 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 «Հուշորձան մայրիկիս» գրքի մեջ:

Շարունակելով հայ ժողովրդական բանահյուսութեան՝ պատմական կերպերի և հայ դասական բանաստեղծութեան (Ս. Շահազիզ՝ «Երազ», Ավ. Իսահակյան, Վ. Տիրյան) ավանդները, Շիրազը մայրական սիրո փառաբանութեան ազգային մոտիվը վերափոխում է նոր ձևով, շեշտը գցելով մայրութեան՝ իբրև կեցութեան 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...»): Խնչպես 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 հեղվում  
Մեղմ դիզվում է թափուլից,  
Մորս վրա մարմարվում՝  
Շիրմաքար է թվում ինձ:

Այնպես մեղմիվ է դնում  
Աստված փաթիլ փաթիլին  
Որ շցավի՝ 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 ամենաամուր թիկունքի, իբրև ազգափրկիչ երևույթի:

Հայոց լեզվի մեծաբանքները առավելապես պատգամ-պատվիրաններ են՝ ուղղված հայութեանը.

Ու թող լցվեն հայոց խոսքով  
Հայ ականջներն 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,  
Աշխարհաբույր հայոց լեզուն,  
Որ մշտապես Մասիսի պես՝  
Ընդդեմ ձուլման ահ ու մահի,  
Մեզ հավիտյան հայ կպահի,  
Մեծ Մաշտոցի անմահ ոգին՝  
Հայոց լեզու՝ Քուր-կայծակին:

Այս գիտակցութեամբ էլ Շիրազը մեծարում է ոչ միայն Մեսրոպ Մաշտոցին՝ ազգային գոյության հանճարեղ գյուտարարին, հայոց երեսունվեց զինվորի ստեղծողին, այլև ազգային պատմության երկրորդ լուսավորչին՝ հաշատուր Աբովյանին, Իրա առաքելության և սիրագործության բարձրակետը համարելով հայոց լեզվի ճակատագրական դերի պատկերացումը ազգային գոյության մաքսոռումներում: 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 լոխն,  
Դաշտ եմ խուժել Վարդանի պես՝  
Քուր-կայծակին իմ ձեռքին...

Դուրս շեմ գալու՝ Վարդանի պես  
Ծն կզոհվիմ այս դաշտում,  
Որ շոբալեն հայոց լեզվին  
Ժամանակներն անկշտում...

Բանաստեղծությունների մի այլ շարքի մեջ էլ նա ողբում է ազգային կոտորածներին՝ եղեռնի նահատակների հիշատակը («Մեծ եղեռնի հուշարձանի առաջ», «Իմ հոգեհանգիստը», «Խոսեք, 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 էին 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 արասպել» հարցականների պոեմը՝ ընդլզեղով պատերազմի ավերածությունների դեմ: Դանթեի «Դժոխքի» կառուցվածքը՝ անդրչիրիմյան թափառումների տեսիլքը, հետագայում տեղ գտավ Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի (1933) կառուցվածքում: Այն պոեմի, որտեղ բանաստեղծը գնահատում է հայոց ազգային շար-

ժուլնները՝ ժողովրդի հավաքական զանգվածների շարշարանաց տեսիլքի խառնապատկերային նյութի հիման վրա:

Դանթեական զուգորդությունը շէր կարող անարձագանք 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 եղբերական անցքերի մասին պատմող մոնումենտալ կտավի:

«Հայոց Դանթեականը» ևս յուրօրինակ տեսլապոեմ է. մեծն Դանթեին, ապա հայոց պատմության որբացած ոգիներին՝ Գրիգոր Նարեկացուն, Կոմիտասին, Անդրանիկ զորավորին, Հովհաննես Այվազովսկուն և այլոց, «փոքր Հովհաննես» վերամկրտված բանաստեղծը առաջնորդում է պատմական Հայաստանի տարածքով մեկ, որտեղ աեղի ունեցավ մարդկության պատմության մեջ առաջին ցեղասպանության ոճիրը:

Մեկը մյուսի հետևից վեր են հանում եղեռնապատումի տեսլապատկերները՝ սարսափի, զարհուրանքի, շարշարունքի 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 ժանոթ 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 վրիժառության ու քինախնդրության զգացումները: 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, շէր կարող չգրվել:

Շիրազը իրավացի է, երբ հիշողության օրենքի տրամաբանությամբ վկայակոչում է այն անլուր տուտապանքներն ու շարշարանքները, որին, սկսած սուլթան Համիդի ժամանակներից մինչև Աթաթյուրք, ենթարկվեց անմեղ, աշխատասեր, այլասեր հայ ժողովրդական զանգվածը: Պատմության արյունոտ հատվածը տեղադրելով իր երևակայական տեսիլքային ճանապարհ-

հորդութեան «պարունակներում», Շիրազը չի սահմանափակվում լոկ հայկական կոտորածների նկարագրությամբ, այլև քաղաքակիրթ մարդկության համար այդ ամոթալի փաստից ուղեղ է կուպում դեպի առհասարակ պատերազմների և գեներիդների դեմ ծառայող հումանիստական գաղափարախոսությունը:

Սա էլ հենց Շիրազի տեսլաողբային 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 արտահայտչական ամենատպալուրիչ շերտերից մեկը բանաստեղծական մենախոսությունն է՝ մեջ դրված հրավարտակային դիմումի շերտն է, որի միջոցով Շիրազը պատմական անցուղարձը ներկայացնում է հուզական-քաղաքացիական մեկնաբանություններով, եղեռնածինների դեմ եղեռնամարտիկի ուղղած այրող ու խարանդ 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 գարնանային հեղեղների թափով ու զորությամբ, բառարանային բառերը վերակենդանանում են նոր իմաստներով՝ իրենց վրա վերցնելով մոլեգնած անլուելի վերապրումների ամբողջ ծանրությունը:

Շիրազը տարիներ շարունակ հետևողականորեն անդրադարձել է գեղարվեստի էություն և մասնավորապես քնարերգության խնդիրներին: Գեղագիտության հարցերի շիրազյան 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 գարնանագեղ լիտներից,  
Հեղեղի պես իջար ցած հազարագոշ ու պղտոր,  
Խոտեր պոկած ու քարեր, վարդեր պոկած քո ճամփից:  
Տիղմ ու ոսկի հույզերով հեղեղի պես իջար ցած՝  
Քո կարտած հեթիաթի 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 կոտավին,  
Նորից չես հասնի բնությանը խոր,  
Քո ծով կոտավով փոքր ես տակավին:

Բայց եթե վրձնես այդ գույների հետ



Եվ մարդու ոգու գույները բոլոր,  
Կապրես թո մի բուռ կտավով հավետ՝  
Մարդու պես վսեմ, բնության պես խոր:

Այս հայացքով Շիրազը բուրձր է գնահատում նաև «Հայ ճարտարապետությունը», որը «ոգու տուրբերքն է հրաշագործել» Խաչատուր Աբովյանի, Կոմիտասի՝

Երգիդ մեջ կարոտներ ու կանչ, գարնան  
ձյուն ու բացված վերքեր,  
Քվում է թո սիրտն է միակ քնարը մեր հին  
հայկական...

Դեմ գնալով իրականությունի սրձանագրական պատճենմանը, նա հռչակում է ոգու՝ «աստվածային շշուռի», գեղագիտական դավանանքը: Զսպիզանց հետաքրքրական են ինքնաբնութագրումները.

Ինչ որ երգեցիք՝ պղնձյա փողով,  
Ես գմբուխտ սարից սրնգիրգեցի...

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 ծիսածանիներ դրոշմող բանաստեղծական տողերի անմահության մտքի շարունակությունն է նաև այս բանաձևում՝ «Պատասխան մի բանաստեղծի» հրովարտակից.

Գործով ձգտիր գագաթներին՝  
Վար իշնելով վեր բարձրացիր,  
Քն ուղում ես անմահ մնալ՝  
Ժողովրդիդ սիրտը դարձիր...

Այստեղից էլ Շիրազը կամուրջ է գցում դեպի իր աշխահը:

Բանավեճային նման տողերը պատասխան էին ժամանակի քննադատությանը, որը բազմատեսակ հարցուկունների էր կախում Շիրազի քնարերգության վրա՝ համարելով «ժամանակավրեպ», «ուշացած», մի խոսքով՝ պատմական անախրոնիզմ:

Շիրազը, բնակունաբար, ծառանում էր մտերմական-անձնական-ոգեկան ապրումների քնարի սահմանափակումների դեմ, ասպարեզ հանելով իր յուրօրինակ պատկերացումները, մասնավորապես «լիրիկայի» և «տիխնիկայի» հակադրությունները: Նա, իհարկե, շփուլանցնում էր, երբ բազմիցս սվիններով գրոհված քնարերգություն կոշկանդանքները կապում էր բացառապես տիխնիկայի «կործանարար» լիցքերի հետ, «շիրազավարի» արձագանքելով այն երկարատև բանավեճին, որը համամիութենական լայն շրջագծով տեղի էր ունենում «Ֆիզիկների» և «լիրիկների» միջև:

Սակայն նա ամենեին 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, ազոավներ, դուք իրար անցել,  
Հավերժ է դարը մարդ ու սոխակի:

Նակ՝

Նոր կյանքն է բույնը վարդ ու սոխակի...

**Այստեղից «Քնարերգական» բանաստեղծության ընդհանրացումը.**

Երբեք չի մեռնի քեռու լիրիկան,  
Այն ո՞ր գարունն է, որ վարդ չի բերել.  
Այն ո՞վ է, որ իր սիրու՜ աղչկան  
Զի տենչում թեկուզ երգով համբուրել...

Կամ այն ո՞ր ժառոյի մռայլ շրթունքից  
Դուրս չի բողբոջել գեթ մի մանուշակ,  
Այն ո՞ր գարնանը, թեկուզ դժոխքից  
Զի վերադարձրել սոխակն անուշակի—

Ու թե իրավ է մարդը քեռչացել՝  
Ի՞նչպես կարող է մեռնել լիրիկան...

**Այնուհետև՝**

Այն դարը, որ սուրբ լիրիկա շունի՝  
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, հանդուզն կեցվածքի մեջ էր՝ «Ես՝ լիրիկայի հավերժի գուշակ»:

Շիրազը մեծացնում է բանաստեղծի կյանքում ունեցած դերի ու տեղի պատկերացումները՝

Բանաստեղծը երկրի արքան է միակ՝  
Թեկուզ անթագ, անբանակ...

**Այնուհետև՝**

Բանաստեղծը՝ մշտավստ մոմն ազգային,  
Կերտն՝ համամարդկային...

Նակ՝

Բանաստեղծի օթևանը սիրտն է վառ  
Ոչ թե ուղեղն իր մթար...

**Բանաստեղծի սիրտը համեմատվում է ընկույզի հետ՝**

Ընկույզի նման, դրսից ես դու բիրտ,  
Ներսից քեռուչ 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 թև այս մեծ աշխարհին անհաղորդ ու նրա անցուդարձից մեկուսացած մի բանաստեղծ աշխարհը պատկերացնում է հեռավոր հովիտների մեջ ծվարած խրճիթի կերպարանքով, ուր շեն հասնում ժամանակակից կյանքի ոխթմերը: 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 եմթարնագրով, պոեզիայի հավերժական ոգու իր պատկերացումները և ժամանակակից էություն իր բուցատրությունները.

*Չե՞ք գգում, արդյոք, որ իմ տողերում,  
Իմ քնքուշ, իմ նուրբ, իմ սուրբ խղճի մեջ,  
Իմ՝ Լրգի փոխված սիրո տողերում  
Մեր ժամանակի շունչն է անշեշ,  
Մեր դարի շունչն է, ու փոթորկաբեք  
Ամպերն են անցնում, թողնում երգս պիրճ,  
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 արձանագրական հղումների, կոչված է գոյության իդեալական կերպերի հաստատմանը:

Բանաստեղծական այս արժեք 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 սուգային պատմության հիշատակների ու աշխարհագրական հայտնի անունների սրբացումները, ծնրադրումները բնության մասունքների առջև («Թողեք, թողեք երգեմ, ծաղիկները երգեմ», «Այնպես ջինջ է դաշտը ձնեկ») 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 մուտքից սկսած մինչև վերջին տարիների փիլիսոփայական քառյակները Շիրազը մեծարում է աշխարհի ներդաշնակության հիմքերը՝ հեռաստանների կարոտ, զարնամուտի ծննդյան երկունք, սրծվային ճախրանքներ, գիշերների մեջ բուցվող լուսաճառագումներ, ծաղիկների երազային տեսիլքներ, լեռնային արբիցումներ, հովքերի դայլայլ, լույսի խրախուճանքներ, բարձրագույն բազմակերպ, երկնային գահեր... Ասված է, որ բանաստեղծները, նույնիսկ ամենից ավելի իրականությունն առարկայական տեսագծիրին հակվածները, շեն կարող ուսմանտիկներ չլինել: Դրա մի քայտուն ապացույցը հենց Շիրազի պոեզիան է՝ մարդկային հոգու հզորության բազ-

մակերպ ուժանտիկական խորհրդանշաններով: Ռումանտիկական աշխարհագրացողությունը Շիրազի բանաստեղծությունը պսակում է մաքսիմալիստական չափանիշներով:

...նորից գարուն է, սարերը ելնեմ,  
Կայծակների հետ բախվեմ ամպերում...

Այսպիսին է Շիրազի պատկերացումը Մարդու մասին, գլխատառով Մարդու, որին նա տեղադրեց երկնքում աստծու փոխարեն, իբրև կյանքի արարիչ, բանական, ստեղծագործ սկզբունքների լծակիր: Մաքսիմալիստական-ուժանտիկական կենսափիլիսոփայությունը անցնում է Շիրազի ամբողջ ստեղծագործության՝ նրա քնարական էպոսի միջով, վերաճելով հումանիստական կուռ համակարգի, որով մարդը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին:

Այսուամենայնիվ, Շիրազը շհանգից բնության երևույթների միաստիֆիկացիային, շղարձավ «պանթեիստ», այլ մնաց իրականության հողի վրա, մարդու իրական տագնապանների, հոգսերի և հույսերի ոլորտում: Առավելապես ազգային հույսերի, ազգային ըղձասացության, որի արտահայտություններն են նրա բազմաքանակ պատվիրանները, հրովարտակները, տեսլաքները, ուխտերն ու կտակները, շիրազյան գեղարվեստական սեեռումների ամբողջական կառուցվածքը, որը վկայում է բանաստեղծի ժողովրդամերձ կեցվածքը: Շիրազի աշխարհաստեսության հենարանը ժողովրդական զգացմունքների և մշտքերի, ապրումների ու հույսերի անհուն ծովին առնչվելն է. նա շնչում էր հայրենիքի շնչով, ապրում էր ժողովրդի սրտով, հրազում էր ժողովրդի մշտքով:

Ժողովրդական զգացմունքների նախնական պարզության, հրազների ու հույսերի խորության կնիքներով նրա ստեղծագործությունը ճանապարհ էր բացում դեպի ժողովրդի հոգու նվիրական գաղտնարանները: Ի դեմս Հովհաննես Շիրազի պոեզիայի ժողովուրդը գնահատում էր իր պատգամախոսին, ըղձասացին, իր հոգեկան աշխարհի թարգմանչին:

Ջարմանալի չէ, որ ժողովրդական լսարանները անմնացորդ էություններուն կնիքներով էին Շիրազի բանաստեղծությունների ասմունքը և նրա տեքստերով հյուսված համերգային ծրուգրերը, ծափերի տարափով էին դիմավորում Շիրազի երևալը այլևայլ դահլիճներում:

Հովհ. Շիրազն, իրսպես, ամբողջովին իր բանաստեղծական տող ու տներին մեջ է, իր նվիրական զգացմունքների, իր գեղարվեստական հանրածանոթ սեեռումների:

«Շիրազի երևույթը» (Ֆենոմենը) հուշում է շատ ճշմարտություններ. սուաջին հերթին այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը խոր արմատներով պետք է արտահայտի ժողովրդական զգացմունքների հարստությունը և իսկությունը, այդ ամենը պետք է արտահայտի բանաստեղծական պատկերավորության դարավոր օրենքներին հավաստարմագրված, պետք է լինի ներքին ձևի և ոչ թե արտաքին պսևուճանքի փաստ: Այս ճշմարտություններով Շիրազը ևս, ինչպես բոլոր կոշվածները, մասնակցում է ժամանակակից պոեզիայի զարգացման շուրջը պարբերաբար բռնկվող ասուլիսներին, հաստատելով առաջին հերթին բանաստեղծության պատկերավորության պարտադիր նախապայմանի մեծ կանոնը:

Թանն այն է, որ «մոդիոն» երևալու համար շատ բանաստեղծներ (գրանց մեջ կան նաև շնորհալիները), ոչ միայն մեզանում, այլ ամհնուրիք, պատկերը փոխարինում են բանաձևով, հրովարտակով, սրամիտ խոսքով, դիզակտիկայով, անգամ գուշակում են «պատկերավորության հգնածամ», կամ դրա աղբյուրի սպառման մայրամուտ:

Հովհաննես 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

### ՊՈՇԶԻԱ

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 առպարեզներում, նաև գեղարվեստական ստեղծագործության այնպիսի ճկուն և շրջադարձերի ընդունակ ասպարեզում, ինչպիսին բանաստեղծությունն է: Մայր առավ «բանաստեղծական դիրքերի» վերանայման խոր ընթացք: Խրատաբանական, գունազարդող, շքերթային, հռետորական, ներբողագրական բառ ու բանին տրրված 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 ներիք, իմ ժողովուրդ,  
Խարել են ինձ կանչերը սուտ,  
Ես մոլորվել եմ շատ անգամ...

Նման անկեղծ խոստովանություններով՝ ժամանակաշրջանի հակաբնական և հակաբանական երևույթներին տված բնութագրերով հանդես եկան դրեթե բոլոր պոետը բանաստեղծները, հայտնելով, որ քիչ են գրել ներշնչանքի բանաստեղծություններ, իսկ գրածները մեծամասամբ եղել են անհնազանդում, շոր ու ցամաք, դիդակտիկական, հռետորական 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 դրվածքի 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 հատկապես 60-ական թվականներին, երբ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում է բանաստեղծութեան նոր մոդելների հայտնագործման ու հնացած պատկերացումներից լիցքաթափվելու խնդիրը:

Ինչպես միշտ, զարգացման նախորդ փուլերի պես, գեղարվեստական առաջին բնագծերի վրա հայտնվում է բանաստեղծութունը: 1965-ին «Գրական թերթում» տպագրվում է տողերիս հեղինակի հոդվածաշարը (№ № 8, 10, 12, 14, 18), որով արծարծվում են բանաստեղծութեան էութեան, ավանդույթների և նորարարութեան, ձևի և բովանդակութեան, ազգային օրինամենաի, բանաստեղծական զգացողութեան տիպերի և այլ խնդիրներ: Հոդվածների դեմ գրվում են մի շարք ընդդիմախոսութիւններ, որոնց թվում էր Գ. Մահարու սուր և կրքոտ բանավեճը<sup>1</sup>:

Զնայած առանձին դրույթների մեկնաբանութեան հապճեպութեանը և առանձին անփույթ (շուտափույթ) արտահայտութիւններին, հոդվածաշարը ունեցավ դրական նշանակութիւն՝ խախտելով գրական անդորրը: Ուշագրավ էին հատկապես պատկերի ազգային դրոշմին, ապրումի և խոսքի համապատասխանութեանը, ձեռագրերի բաղմազանութեանը, վարպետութեան շղթային և այլն, վերաբերող մտորումները:

Պոեզիայում այդ օրերին գծվում էր որակական նոր սահմանագիծ, մարդու էութեան ճանաչման սահմանագիծը: Դեռ չէին լուր առաջին ասուլիսի խոսակցութիւնները, երբ սկսվեց մի նոր բանավեճ, որի շարժառիթը եղավ Վահագն Դավթեանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոդվածը<sup>2</sup>: Սա նույնպես ունեցավ բազմաթիվ արձագանքներ. ասուլիսին մասնակցեցին բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ:

Օգտագործելով Մարտիրոս Սարյանի մի արտահայտութիւնը՝ հայ արվեստի նախահիմքային արմատների վերաբերյալ, հոդվածում Դավթեանը 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: Դավթեանը գտնում է, որ ժառանգականութեան օրենքով, ասել է թե՛ գեղարվեստական հինավուրց ավանդների օգտագործումով, բանաստեղծութիւնը կարելի է թոթափել ավելորդաբանութիւններից, հասնել «բանաստեղծութիւնը խտացած զգացմունք է» ճշգրիտ սահմանումին:

Թեև ասուլիսին մասնակցեցին շատերը՝ արտահայտելով որոշ հետաքրքրական մտքեր, սակայն ամենանշանակալից հոդվածը գրեց Պարույր Աւակը, որը կոչվում էր «Հանուն և ընդդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի»<sup>3</sup>:

Այդ հոդվածը գեղարվեստական շարժման համար ունեցավ գրական յուրօրինակ մանիֆեստի նշանակութիւն: Ծիշտ է, Աւակի հոդվածում կային բանավեճական շփազանցութիւններ, մասնավորապես Ոգու մեծաբանի կետում, սակայն ռեալիզմի նախահիմքերին վերադառնալու հրահանգի հետ Աւակը ամբողջ սրութեամբ ու խոր ներշնչանքով դնում էր մի շարք էական, սկզբունքային հարցեր:

Հողված-մանիֆեստի գլխավոր առանցքը բանաստեղծական 'մտածողության զարգացման արդիական տիպարի որոնման խնդիրն էր: Իսկ բանաստեղծության արդիականությունը նվաճելու համար, ըստ Սևակի, անհրաժեշտ էր հաղթահարել աղանդավորական-սխալաստիկական նախապաշարքունքները և թոթափել ֆոլկլորակերպ տարազը, թափանցել մարդու «հոգեկան ներանձամյան» 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:

Նենց այդ ժամանակ էլ Հովհաննես Շիրազը հանդես եկավ «Տեխնիկա» և «Լիրիկա» ծրագրային բանաստեղծություններով, որոնցում, կանխելով «ֆիզիկների» և «լիրիկների» հայտնի բանավեճը, ծառայեցավ 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՝ «Ծն դարի սիրտն եմ, շեփորը շեմ»: Այս մտածողության դեպքում անակնկալ չէին ոչ Շիրազի քնարական թափանցումները, ոչ էլ մյուսների մեղմաձայն, ներհուն, սրտի հետ խոսող, հոգեկանությամբ տոգորված բանաստեղծությունները: Այնուհետև նույնպես գրական մամուլի էջերում տպագրվեցին բանավեճական հողվածներ, որոնցից առանձնանում է Ա. Գրաշու պոեզիայի մասին Մահարու գրած նյութը՝ Ա. Գրաշին հանդես եկավ իր ջանգնությունների՝ ժողովրդական երգի ոճավորումների, պաշտպանությամբ<sup>5</sup>, որին Սուրեն Վահունին պատասխանեց «Մի անվայելուչ պատասխանի առթիվ» հողվածով:

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, Թումանյանին, Սայաթ-Նովային, Տերյանին, Չարենցին... Ս. Վահունին քննադատում է նաև Ա. Գրաշու ներկայացրած ժողովրդայնությունը՝ իբրև աշուղական ձևերի (բայսլիներ, մուխամազներ, 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 բեռնացված 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 զավառայնության կուպանքները բանաստեղծության զարգացման ընթացքը դանդաղեցնում են արդեն նվաճված կետերի վրա: Նորից, ինչպես ձևավորման թվականներին, ծառանում է բանաստեղծության արդիական դիմագծի մտահոգությունը:

Առաջարկվում են բազում-բազում տարբերակներ՝ բանաստեղծության նոր դեմքի որոնման, նրա էություն կերպարանափոխության վերաբերյալ: Այդ տարբերակների մեջ են նախահիմքային մտածողության վերադարձի, ավանդական կանոնների խորտակում, հոգեբանության խորացում, պատկերի ինտելեկտուալ հագեցում, խոստովանանքային շեշտերի ուժեղացում և այլն և այլն:

Պոեզիային առաջադրվող նոր խնդիրների իրադրության մեջ ասպարեզ մտավ կանոնազանց բանաստեղծների այն խումբը, որը համախմբվեց նորարաց երիտասարդական «Գարուն» ամսագրի շուրջը:

«Գարունականները» իրենց կոչեցին «Մենք» և ի դեմս իրենց տեսաբան, շնորհալի քննադատ Ալեքսանդր Թոփչյանի մի շարք ելույթների (հոգեվաժների) ազդարարեցին նոր, անպաշտոն խմբակցության սկզբունքները: Այդ հոգեվաժներում թեև կային ճշգրիտ դրույթներ, օրինակ, բանաստեղծական մտածողության զարգացման և այլնի վերաբերյալ, սակայն դրանց առանցքը հայ բանաստեղծությունի ծառի նորացումն էր օտար պատվաստներով, հատկապես նեոավանդարդիստական այն պատկերացումներով, որոնց հայրենիքը գերազանցորեն իսպանալեզու (ոչ միայն) նորագույն պոեզիան էր:

Գարունականները փորձում էին կանոնազանցություն-օրինազանցությունը, ձևի քայքայումը, մի խոսքով իրարանցումը ներկայացնել շարժման ու առաջադիմության 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 «զավաժների» զանցանքներին՝ հոգեկան վառելիս. նյութից թափուր բանաստեղծությունը սուհմանագծելու կենդանի հոգեբանության բանաստեղծական տիպարներից<sup>7</sup>:

Գրողների հերթական պլենումներից մեկում Սևակը սուր և անաչառ, քննադատության ենթարկեց «նորերին»: Մի կարճ ժամանակ, կարծեք թե, նրանք սթափվեցին, վերջ տվին աղմկարարությունը: Բայց շուտով նորից սկսեցին ինքնաթմբկահարությունը և դիվանագիտական խաղերը: Այդուամենայնիվ նրանց դիրքերը քննադատության արժանացան ոչ միայն Գ. էմինի<sup>8</sup>, էդ. Ջրբաշյանի<sup>9</sup> հոգեվաժներում, այլև գրական ուսուլիսներում՝ գրողների հերթական համագումարում (Վ. Դավթյանի բունավեճային սուր և արդարացի զեկուցման մեջ<sup>10</sup>, երիտասարդական պոեզիային նվիրված պլենումում, Ն. Աղսլյանի զեկուցման մեջ)<sup>11</sup>:

Չնայած վեճ ու վիճարանությունների առատությունը և դրանցից անպակաս շափազանցություններին, պոեզիան նորից ու նորից, արդեն որբորդ անգամ, առաջ էր քաշում իր սահմանների և հնարավորությունների ճշտման, նոր հայտնությունների խնդիրը: Ավելի ու ավելի մեծ եռանդով է դրվում ժառանգորդության հարցը, որը ձևակերպվում է «երգի հայրենիք» անունով: Բանավեճներում ավելի հաճախ են հոլովվում Ծ. Չարենցի պատվիրանները.

«Լա՛վ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեկել—

Քեզ լուկ օղա՛կ համարիր,— և ո՛չ թե սկիզբ կամ վախճան»<sup>12</sup>;

Լայնանում է գեղարվեստական սովանդների 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»<sup>13</sup>:

Ավանդությունը ոչ թե անշարժ կապիտալ է, այլ շափազանց ճկուն, կենսունակ, ծնվող ու աճող, հասունացող և վերածնունդ ապրող երևույթ: Լկյա մտքին հրաշալի բացատրություն է տվել Վ. Կոժինովը «Գուցե այն աստղը կհայտնաբերես» հոդվածում<sup>14</sup>, ուր մեջ է բերվում Ռազմիկ Դավոյանի «Ըճամփորդություն» բանաստեղծությունը.

Քայլեր մի գիշեր, և երկու գիշեր,  
և այնքան, որքան կարող ես քայլել,  
գուցե այն աստղը կհայտնաբերես,  
որ մարդկանց համար բնավ չի փայլել:

Պես մի տարի, և երկու տարի,  
և այնքան, որքան կարող ես գնալ,  
և գնա նույնիսկ այն դժնի պահին,  
երբ որ քայլելն է թվում անհնար:

Քայլեր մի տարի, և միլիոն տարի,  
մինչև որ հասնես նախապայերիդ,  
մի գնահատիր ոչ անցած ճամփագ,  
և ոչ էլ շնչին արժեքը բեռիդ:

Եվ եթև հասնես նախապայերիդ,  
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 եթև հանկուրժ քո ճանապարհին  
նախապայերիդ դու շհանդիպես,  
ուրեմն՝ սիրալ 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 գիտակցության տրամաբանությանը, բայց բանաստեղծական աշխարհում սա ճշմարտություն է, որ մարմնավորում է գոյի ամբողջականության ապրումը»<sup>15</sup>:

Պոեզիայի զարգացման ընթացքը սուր կետերի վրա դրեց նաև գիտատեխնիկական հեղափոխության և գեղարվեստական ստեղծագործության կապերի խնդիրը: Դա, իհարկե, մտացածին խնդիր չէր, այլ ուներ հասարակական որոշ հիմնավորումներ: Հարցադրման սխալն այն էր, որ ոմանք ցանկանում էին պոեզիայի կառուցվածք տեղափոխել գիտությանը հատուկ օրենքներ, որոնք, ըստ էության, ուղղված էին պոեզիայի գլխավոր էության՝ 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:

Ինականաբար, 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 ստեղծագործություններ<sup>16</sup>:

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 դեմ<sup>17</sup>:

«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 «եղբայրություն» 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 նշանների» 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 «Մովի լուսթյունը», 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 անհատականության 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, թերևս, լավագույն էջը: «Քրիզանթեմը» գլխավոր ուղղությամբ բանաստեղծի անցած ճանապարհի իմաստավորում է, յուրօրինակ հանրագումարը:

Անցած կյանքի հուշերը, բնականաբար, բանաստեղծի աշխարհը ողորդում 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 փրիխտոփայական սուզումները, 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 սուվեր» ժողովածուից (1957) հետո տպագրվում է Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» (1968) ժողովածուն: Առաջնիրում նույնպես նա գրել էր քնարական շնչի բանաստեղծություններ, բայց տիրապետող էր հրապարակախոսական-հոետորական հնչերանգը, ուղղակի «բաց տեքստը»: Կյանքի մայրամուտին բանաստեղծը՝ մի կողմ դնելով շեփորաձայն 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 «Զնծադիկներ» 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, «Գու ինձ սպասում էիր»՝ 1975 և այլն): Զնայած բանաստեղծական տեխնիկայի թուլութուններին, 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 էություն բացահայտումներ:

Սաղաթել Հարությունյանը (ծնվ. 1921) Երևանի մանկավարժական ինստիտուտը ավարտելուց հետո, 1941-ից եղել է ուսուցիչ, ապա զորակոչվել է սովետական բանակ (եղել է սուզանավորդ), 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՝ դրված առանց վերացական պսթոսի, անհավակնոտ, ստույգ, բնական ոճ ու լեզվով: Գրական շրջաններում առանձնակի հաջողություն ունեցավ ռուս աղջկա 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,  
Զկնորսի փոքրիկ խրճիթում խաղաղ  
Իր ճիչն առաջին տվեց սշխարհին  
Եվ արևի տակ սկսեց խաղալ  
Տանյան, իմ Տանյան,  
Իմ լավ Տատյանսն,  
Հեռու Վոլգայի  
Շուշանը զարնան...

«Իմ ձայնով» գրքում ուժեղ էջերը դարձյալ կապվում են ռազմաճակատային մոտիվների բնական, կենդանի շեշտերի հետ («Նամակարեր 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 թարոտ,  
Ճամփան ի՛մը լինի միայն,  
Ի՛մը լինեն սեր ու կարոտ:

Քող ունենամ ես մի կածո՞ւն,  
Մի արահետ՝ ոյր-մոլոր՝  
Եզերքներին փուշ ու մացառ,  
Քավուտ անտառը շուրջբոլոր:

Ի՛մը լինի... թեկուզ բարո:  
Քեկուզ ծանր ու դժվարին,  
Եվ ես այնժամ ավելի մոտ  
Կլինեմ մեծ հանապարհին:

էդուարդաս Մեծելայտիսը, ծանոթանալով ռուսերին թարգմանություններին, Հարությունյանի առանձնահատկությունն է համարում աշխարհին նևտած բարի, մանկական ու զարմացած հայացքը, պարզ, հստակ, բնական մտածելակերպը, «անփոխարինելի բառերը», տողերի ճշգրտությունը (մասնավորապես պատերազմի վերհուշում), ստույգ տպավորությունների կառուցվածքը<sup>8</sup>: Լավագույն վկայությունը «Արև և ծով» ժողովածուն է, ուր իրապես իշխում է ռեալիստական հայացքը կյանքի վրա: Ծիշտ տպավորությունը այդ գրքի հիմնական որակն է. դրա շնորհիվ բանաստեղծը հեռացել է սեթեթանքից, 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:

Ծիշտ 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 գույնժրի միջավայրում, կտավի ստեղծման պահին: Դա էլ բանաստեղծությանը հաղորդում է տաք ջերմություն.

Ծածրիկ մի սեղանի ծաղիկներ են դրված,  
Ոսկեգեղին, կարմիր, արնանման.  
Իսկ կտավին ինչ-որ երանգներ են ցրված,  
Ինչ-որ գծեր. ինչ-որ ըծեր վառման:

Ապա՝

Կտավին եմ նայում ու աչքերս մեկեն  
Կկոցում եմ ծաղիկոջ ինչ-որ լույսից,  
Ջրնգում է մի երգ, մի Բեթհովեն,  
Մի Կոմիտաս, Ռավել ու Գերյուսի:

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», «Ձինարը»՝ սրա հպարտ բնավորության շեշտադրումով: Ուշագրավ է սիրո մեկնությունը.

Սերը և հոգը նման են իրար...  
Որքան թվում է հանգիստ ու գյուրին

լողալով ձովի խորքը գնալը,  
նույնքան ավելի շատ է դժվարին  
Խորքից դեպի օփ վերադառնալը:

Սերը և ծովը նման են իրար...

Իրերը, բնությունը Հարությունյանը մուծում է հոգու աշխարհը, դարձնում իրենք: Այս կամ այն շափով ինքնանկարներ են «Իմ ճամփան», «Իմ բաժակը երբեք...», «Ոչ, չեմ կարող...» և այլ բանաստեղծությունները, որոնց մեջ Հարությունյանը հանդես է գալիս անհաշտությամբ՝ քաղքենիության ամեն տեսակի 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 գրվածքներին, 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 խնդիրների:

Ավելի մեծ տպավորություն թողեց «Դատավորը» պիեսի բեմադրությունը: Գլխավոր հերոսը դատավորն է, որն օրինականության պաշտպանության դիրքերից պայքար է մղում ամեն տեսակի գոփող-հափշտակիչների, շողոքոթ-զրպարտիչների, օրինազանց-բախտախնդիրների դեմ: Նրա թատերագրության գրավիչ կողմը արժարժվող խնդիրների հստակ դրվածքն է, նաև երկխոսություն կառուցելու կենդանի եղանակը:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվել է Հարությունյանի հեքիաթ-պիեսը:

70-ական թվականները լիապես անսպասելի շրջան էր հայոց պոեզիայի պատմության մեջ: Արդեն իր գործն արած բանաստեղծների ավագ սերունդը նորից դուրս եկավ նոր սահմանագծեր, ազդարարելով որակական նոր սկիզբներ: Դա առաջին հերթին կապվում է Պ. Սևակի «Եղիցի լույս» ժողովածուի հետ, որից սկսվեց մարդու ճակատագրի յուրացման պատմական նոր ժամանակաշրջան:

Պ. Սևակը դարձավ «մտքերի տիրակալ»՝ դասական բովանդակությամբ:

Ոչ միայն շնվազեց քաղաքացիական շունչը, այլ վաղեմի աղմկոտ հրապարակախոսությունը փոխարինեց լիարժեք, հոգեկանությամբ ողողված քաղաքացիությունը, փիլիսոփայական ընդհանրացումը:

Ի դեմս Սևակի իրականացավ Ծ. 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՝ բանաստեղծականությանը:

Իր գեղագիտական հանգանակներում նա գտնում էր, որ բանաստեղծության «պահպանողական», անփոփոխի էությունն է պահպանում՝ նայել առաջ, այն հեռաստաններին, ուր սպասվում է բանաստեղծության նոր հերկը:

Նրա վերջին գրքերի («Մարդը ափի մեջ», «Ծղիցի 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՝ ո՛ւժը կրկին:

Սեակը բնավ չէր հերքում «արհեստը» (նրա բանաստեղծությունները տեխնիկայի առումով հասնում են բարձր արդիականության), բայց առաջնությունը տալիս էր ասելիքին, մտքի ու զգացմունքի դաշինքին, հայացքի ճշմարտությունը: 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 շափանիչը՝ ինքնաբոցավառումը: 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 լույսը<sup>10</sup>, քարանձավից դեպի տիեզերք, դրանով հասնելով 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 հարըստանում է նոր աղբյուրներով ու գծերով, առաջին հերթին՝ փիլիսոփայական սուզումներով:

Սահյանի բնությունը ոչ թե պանթիստական 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 բողբոջում: 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 Շուշա վերում (Շահումյան, Վրացական ԽՍՀ): Պետական ճամայարանում ուսանելու տարիներին կատարել է բանաստեղծական փորձեր, որոնք 1940-ին լույս տեսան առանձին գրքով՝ «Մտերմություն» խորագրով:

Թեև ընդարձակ չի Մարգարյանի ձայնի դիսսոլուցիաներ, 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 սպրումներ՝ պատանեկան անմեղ սիրո վերհուշ, կարոտ ու երազանք, գյուղական բնանկար, 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,  
Ամենաչինչ ասուղերին հայացքս հառած,  
Կարոտ սրտից ելած վեր՝ ևս մաղթանք եմ ու աղոթք,  
Ես թախիծն եմ աշխարհի կնոջ տեսք առած...

Բնորոշ է, որ «անկոխվ» հասարակական իրադրության մեջ Մարգարյանը դիմում է հոգեկան ներքին դրամային՝ ցավի, վշտի, թախծի, իրեն էլ համարելով մարդկային ճակատագրի նեցուկ՝ «Բայց հիշեք ինձ, երբ անօգ ձեր 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» քնքույշ, սրտալի, նրբատես, մեղմաձայն, հուզական և այլն մակդիրներով, որոնք այնուհետև անբաժան եղան նրան վերաբերող քննադատական բա-  
ռապաշարից:

1951-ին Մ. Մարգարյանը տպագրեց «Մոր ձայնը» ժողովածուն, որի գաղափարական առանցքը մայրության՝ իբրև հավերժության սկզբի, կեն-  
նաց մշտատև աղբյուրի, գոյության կենարարության հայտաբերումն է: Մոր և մանկան հարաբերությամբ հաստատվում է կյանքի մշտնջենականու-  
թյան հումանիստական հայացքը: 1954-ին տպագրվեց «Փշատենի» ժողո-  
վածուն, իսկ 1957-ին «Լիրիկական լուսաբացը»:

Առաջին ժողովածուների համեմատությամբ նորերի մեջ ուժեղանում է քաղաքացիական շիղբ, ներաշխարհից դեպի լայն կյանքի մտահոգություն-  
ների անդրադառնալու հակումը:

Իհարկե, Մ. Մարգարյանի բանաստեղծություններից լավագույնները դարձյալ մտերմական նվագներն են, կարոտի և սիրո երգեր, սակայն տեսա-  
հորիզոնի ընդարձակումը ինքնին նշանավորում է «ես»-ի անցում դեպի հանրային հոգսերն ու շահագրգռությունները, մասնավորապես հայրենիքի ճակատագրի հարցերը: Նրա բանաստեղծական տողերը այլևս հագնում են անհանգիստ ուրիշներով, լավի, կատարյալի երազանքներով, տազնապներով ու հույսերով:

Ես հաստատ գիտեմ, գիտեմ լուկ մի բուն,  
Երբ դադարես երազել, այրվել...—  
Այդ չի՞ նշանակում արդյոք մահանալ...

Գործում են ներքին այրման շարժիչները, հայտնվում են նաև անկման, ցա-  
վի, տրտմության, հուսախաբության ապրումներ, ինչպես՝

...Այնքան մոլոր ու իտոնված,  
Սրտիդ այնքան կարոտի բեռ,  
Կյանք ու հոգի ողջը աված՝  
Գնում, գնում, գնում ևս դեռ...

Երազանքի բարձունքից Մարգարյանը իջնում է կյանք... Ավարտվում է ստեղծագործական ճանապարհի առաջին շրջանը, որին բնորոշ էր բաց-  
սիրտ անմիջականությունը, զգացմունքների ելևէջների նրբությունը:

Ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը եղավ «Ձևհալից հետո» ժողովածուն (1965), որով Մարգարյանի քնարերգության վաղեմի գույնե-  
րին հավելվում են նորերը՝ թափանցելով իրերի և հարաբերությունների էության մեջ: «Ձևհալից հետո» ժողովածուն ևս հենվում է հոգեկան «ներքին սյուժեի» վրա, սակայն այն լեցուն է դրամատիկ պայթյուններով: Այդ գրքում տպագրվեց «Իմ սերունդն ամբողջ եղյամի մեջ է» հայտնի տողը և նը-  
ման այլ տողեր, որոնք հարուցեցին նաև ընդգրկմախոսություններ:

Այսպես, Մ. Արմենը հանդես եկավ «պսակազերծող» հոդվածով<sup>20</sup>, և Մարգարյանի պոեզիան համարվեց մանրախնդիր, մանրախոսական, քաղ-  
քենիական տրամադրությունների ցայտուն արտահայտություն: Հակառակ Արմենի, Լ. Հախվերդյանը մարդու ապրած հոգեկան դրամաների ճիշտ կե-  
տում որոշեց Մարգարյանի պոեզիայի ուղղությունը<sup>21</sup>: Արմենի հոդվածն էլ իրավացիորեն համարվեց վաղուց ի վեր դատապարտված գռեհիկ սոցիո-  
լոգիական քննադատության վերապրուկ:

1972-ին ապագրվեց «լցված լուսթյուն» նոր ժողովածուն: Խորագրում տեղ գտած «լուսթյուն» բառը պատահական չէր: Դա ակամա հիշեցնում է՝ շշունջների, ներսուզումների բանաստեղծական ավանդները՝ Ֆ. Տյուտչևի հայտնի „silentiūm“ -ի, Ֆետի անխոս արտահայտման երազանքը:

«Լուսթյան 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 «Լուսթյունը» բանավեճ է նաև ծնծղանների, աղմուկների, վերամբարձ բանաստեղծության դեմ՝ հանուն «լցված» անհանգիստ էության.

Դու լուսթյունը գերադասեցիր,  
Եվ ինչ-որ թերի,  
Անբմբռնելի  
Խոսքեր ասացիր

Ինքզ քեզ համար...  
Իբր թև նրանք չեն վերաբերել  
Երբեք մեկին...

...Ու հեռու, հեռու  
Հորիզոնի պարզ լուսածիրի մեջ,  
Ուր միանում են  
Երկինք ու երկիր,  
Քայլում է մենակ  
Մտահոգ մի կին:

Արտաքննապես «անհանգիստ», մեղմ, ներդաշնակ, «կապույտ», աշնանային լուսթյան մեջ խլրտում են ո՛չ անդորրաշունչ, ո՛չ խաղաղ տրամադրություններ.

Ամպր մթազնեց իրկնքի ծերին,  
Հոգնեց բարությունն արեգական.  
Քամին հառաչեց մերկ տանիքներին,  
Եվ այգիները աշուն հագան:  
Սառած արևի փշուրներ ընկան  
Դաշտերին անծիր ու ճամփամիջին.  
Քամին վեր առավ  
Երամ առ հրամ,  
Պտույտներ արսվ,  
Առավ ու տարավ,

Ու շխտեմքն աշիարհում ոչ ոք  
Խեղճ տերևների ու բամու վիճին:

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...  
Մաղկաթևերից հղյամ է դնում  
Ու հոգուդ վրա  
Աննկատ ձյունում...

«Լցված լուծյունը» տխրության հետ բերում է նաև տաճնապ՝

Կապույտների ծիրում  
Երազները մեռան,—

Շավի ապրումներ՝

Ու հանգչում են ձերմուկ  
Կատարներին լիտուն...

Ներքին խուժք, անքնություն, սպասումներ, որոնք և բանաստեղծուհուն թելադրում են անհանգիստ կենսավիճակներ՝

..Ու քայլում հմ մի բիշ շաղված...  
Մի բիշ թեքված,  
Փշուր բեկված...

Մարգարյանի բանաստեղծություններում տրվում են այդ կենսավիճակի պատասխանները՝ «Մեռնում են հերթով իմ երգերս», «... Մալիկներինս վրա ճերմակ Ձյուն է գալիս», «Ուղիղ ձմռան գիրկը վազող Մի ցուրտ ամառ է մնացել», «Տե՛ս, երկներում ջինջ... իմ թևը կոտրած Երազն է շվում»: Ամենից խորունկ պատասխանը տրված է հետևյալ քառասուղի մեջ՝

Սիրանյութից շաղախիցիր  
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 գնալով դեպի նախանյութ՝

...Եզյամից բարակ,  
Ձյունի փաթիլից  
Ձուկցիր 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 ճառագայթներին, որոնք կոչված են հոգեկան տարածությունը լցնելու սիրով, բարությունամբ, քնքշությունամբ.

Այսօր լույսը բացվեց  
Մի տխրաշաղ ձայնով,  
Կապույտ վաղորդայնով  
Այսօր լույսը բացվեց:  
Ու թափիչներ իջան աշխարհների վրա,  
Սահմաններին բոլոր,  
Վար ու վերին...  
Ու մանուշակներ թափվեցին լուսատ  
Կատարներին սառած  
Քար ու լեռին...

Յուրօրինակ այս օրնամենտը՝ ճառագայթների, լուսարացի, լուսաթելերի, ծիածանների նախշերով բերում է Մարգարյանի աշխարհազգացման բուն պատկերը՝ «Այս ո՛վ է անցնում ճառագայթի պես իմ տխուր կյանքով»:

Նա հնչեցնում է ներդաշնակության ահազանգեր, առանց որի անհնար է այն «զարմանալի ուրախությունների» վերադարձը, որին ծարավի է XX դարի տազնապանների մեջ հայտնված մարդկությունը: Ահազանգի շեշտով է գրված «Մի ուրիշ, անհայտ մոլորակից» շարքը, որով Մարգարյանը հանձն է առել հոգեկան դաշնության լրաբերի առաքելություն՝ պատմելու «ամ-ւոտ», «լուտոտ», «ծիածանոտ» այն մարդկանց մասին, որոնք երևակայության ճառագայթներով երկիր են իջեցնում «գունեղ-գունեղ լուսաթելեր», բարի երազների հաղորդումներ, հաշտեցնում են հողագնդի իրարախույս բեկոնները և նորից դառնում դեպի «Կապույտն անծիր, Դեպի արև»:

«Ձնհալից հետո» ժողովածուն պարզեց մի շատ էական օրինաչափու-թյուն՝ որքան ավելի ուժգին է կենաց լուսավոր սկզբունքների ծարավը, այն-րան ավելի բանաստեղծը դրամատիկորեն կրքոտ և անհանգիստ է արձագան-քում կյանքի աններդաշնակություններին: Ապացույցն է նաև հաջորդ՝ «Լըց-ված լուծյուն» ժողովածուն, որում աշխարհին անհրաժեշտ լուսաճառա-դայթների ուտոպիան ոչ թե ինչ-որ վերացական հայեցություն է, այլ կյանքի դրամատիկական բովանդակության յուրովի արտահայտություն:

Թեև Մարգարյանի բանաստեղծություններում միշտ էլ գործել է լուսա-ստվերի գեղագիտությունը, սակայն կենաց լուսավոր սկզբունքների պաս-կադրումը և կյանքի ստվերների պսակազերծումը առավել շուշափելի և բո-վանդակալից տեսք առան 60—70-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Նյութի ու տրամադրության առումով, «Ձնհալից հետո» և «Լցված լու-ծյուն» ժողովածուներին է հարում նաև «Նվիրումները» (1982): Այս գիրքը ևս բանաստեղծության այն ըմբռնման արձագանքն է, որը, Պուշկինի բառե-րով սասած, կոչված է «արթնացնել բարի զգացմունքներ»:

Նախորդ գրքերում առհասարակ «լույսի», «լուսաճառագման» ու «լու-սաթելերի» նյութին բազմիցս անդրադարձած բանաստեղծը «Նվիրումներ» գրքում ևս ունի այդ նյութով գրված նոր բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հատկապես բնորոշ է նրա գաղափարական դիրքերին ու հետևու-թյուններին.

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 ամ-րացել հավատի շեշտերով:

Մ Մարգարյանը մնում է լույսի աղբյուրների նույն անխոնջ որոնո-ղը: Դրունք 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.

Միրանի ծառ է,  
Միրանի այգի,  
Իմ 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 բանաձևի 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,  
Ձևորին 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 լեզվադար մանկության (դա էլ գալիս է կորսված եզերքի բնույթից), Մարգարյանի մանկության հուշերը գերազանցապես բնարական են և որոշ առումով էլ՝ կենցաղային-առարկայական:

Այդպես են նաև ժամանակակից գյուղապատկերները՝ «Առվի ափին» շարքից.

Կտրան ծերին հարուր շոքած՝  
Ոսկի ցորեն է լվանում  
Ու փոում է շեղջ ու արև:  
Ու մի բանի տկտր 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 գրչով 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:

Լյուդվիգ Դուրյանը ծնվել է 1933-ին նոր Նախիջևանի Չալթր գյուղում: Երևանի պողաբանչարաբուծական տեխնիկումն ավարտելուց հետո անցել է լրագրային աշխատանքի զանազան պարբերականներում: Բավականաչափ երկար տևեց 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 շփանիշ:

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 գորություն տվող մշտակարկաչ աղբյուր: Դուրյանի արևային պատումները յուրովի շարունակում են հայոց արեւավապաշտության բանաստեղծական ավանդները:

Երկնաբնակ արեգակը, նրա մեկնությամբ, գոյության համար պարտական է հողին, կյանքի արմատներին, որոնք փոխադարձ առնչության օրենքով հրահրում են արևային ճառագայթների շոայլությունն ու արարչական հզոր շունչը:

...Դու շոայլորեն  
Քեզ քեզից խում.  
Խառնում ես հողին  
Ու հողից ծում...  
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 շոայլ, 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 ամ-  
բողջության մեջ նրա արևերգությունը մեր արդի բանաստեղծության ուշա-  
գրավ էջերից է:

Ն. Դուրյանի պատկերային մյուս նախասիրությունը, արևից հետո, ամ-  
պըն է՝ որոտներով ու կայծակներով, անձրևներով ու պայթող բարություն-  
ներով: Ամպային-կայծակային զգացողությունները տեղ են գտել «Անձրև  
ու թռչուն» շարքում, որը բացվում է բանաստեղծի կյանքի փրկստփայու-  
թյունն արտահայտող և կյանքային տարերքը բնութագրող հետևյալ տողե-  
րով.

Փարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես,  
Մտայլ ա՛հ եմ բերում.  
Դուք այդ ա՛հից մի՛ վախեցեք—  
Ձմռան մահ եմ բերում:

Փարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես  
Ու որոտ եմ բերում.  
Դուք որոտից մի՛ վախեցեք—  
Մաղկահոտ եմ բերում:

Փարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես  
Ու կայծակ եմ բերում,  
Դուք կայծակից մի՛ վախեցեք —  
Միածան եմ բերում:

Փալիս եմ ես ու հեղեղի  
Խոռվ 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 ման-  
րապատումը, որի վկայությունն է «Արեգակն արդար» գրքի բանաստեղծու-  
թյունների մի զգալի մասը: Օրինակ, այս մեկը.

Տրորեցի խոտը...  
Ես զգում եմ նրա ցավի հոտը...  
Բարձրանում է, բարձրանում է, բարձրանում է դանդաղ...  
Ու կանգնում է խոտը...  
Նրա տերևները նորից արևոտ են:

Իր բնույթով Դուրյանի ստեղծագործությունը ո՛չ ծանրահուն պատու-  
մային-ասացողական, ո՛չ էլ ներբերանգներով լեցուն ներքնաշխարհային-  
ինքնարացահայտման, այլ առավելապես խորհրդանշանային-սյուրբանա-  
կան-բազմիմաստ տարերքի բանաստեղծություն է: Ստեղծագործության  
այս առանձնահատկության վառ ու համոզիչ ցուցադրումն է երեսնամյա  
գրական վաստակից ծաղկաքաղված «Բերդ» (1983) հավաքածուն: Անտա-  
րակույս, Դուրյանի բանաստեղծություններում կան և՛ պատումային գրե-  
լակերպի ոճաձևեր, և՛ ներաշխարհային-սպրումային շնչառության լից-  
քեր, սակայն այդ բաղադրամասերը գերազանցորեն ենթարկված են խոր-



հրդանշանի տրամաբանությունը՝ հասկացության ոչ թե «անստորկա կռահումների» ըմբռնումով, այլ բովանդակության յուրօրինակ փոխաբերական ստարկայականություն:

Հանդիսավոր շունչը առավելապես վերաբերում է «Մաշտոց» պատմական ասքին և «Վարք լուսո» շարքին, որի առանցքային թեման Հայաստանի պատմական կենսագրությունն ու բնավորությունն է՝ դարերի ընթացքով: Հայոց մաշտոցապատումը, որի սկիզբը հասնում է մինչև Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» վեհաշունչ-մենախոսական պոեմը, ունի մեծահարուստ ավանդներ: Մաշտոցապատումի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքը հայոց այբուբենի՝ իբրև ազգային մաքառման, դիմադրության ու գոյության մեծագույն պատվարի գաղափարն է, այն, ինչ Պ. Սևակը բանաձևել է «Զենքի դեմ գրիչ» խոսքով:

Գուրջանի 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 գունազոծերը, հողի ձայնը, կայծակ գութանները, լույսի ակոսները, միով բանիվ՝ պատկերային ղուգորդությունների մի ամբողջ շտեմարան, որից լիուլի օգտվել է Գուրջանը Մաշտոցի արարչագործությունը իր իսկ մթնոլորտով ցուցադրելու համար: Ահա այդ մթնոլորտի մի հրաշալի մասունք.

Աչ սարին բերդ,  
Ձախ սարին բերդ.  
Նրանց միջի  
Մասրեվանքը վեհազմրեթ...  
Նրանց միջև  
Հին երգախոս Գողթան գավառ  
Եվ կապտախիտ երկնքի մեջ արև կա վառ:  
Զանգն է վանքի  
Ոգեորված զիլ ղողանջում  
Եվ խնկահոտ հավատով է մարդկանց կանչում...

«Մաշտոցի» հետ, ինչպես ասացինք, ոճային-արտահայտչական միասնության մեջ է «Վարք լուսո» շարքը՝ խոսքի տարբերային անմիջականություն և շեշտերի հանդիսավորություն, պատկերի ճկուն ղուգորդություններ, ուժի, թափի շեշտադրումներ, հոգեկտուն ապրումների արևելցիորեն անհնազանդ բռնկումներ: Հիշենք «Արծվաբերդը»՝ նվիրված Մուշեղ Գալշոյանին.

Եվ սերեցին քարեր խոշոր-խոշոր,  
Հոնքերը կախ քարեր՝ խոժոռ-խոժոռ,  
Գլոր-գլոր քարեր, քարեր փերթ-փերթ՝  
Շինեցին բերդ:  
Բերդին արծիվ իջավ՝ կտուցին օձ,  
Օձն էր կարմիր, որպես շանթեղեն բոց...

Դուրյանը, թեև ունի ինքնակենտրոնացումներ-ինքնասուզումներ-ներքե-նահայտնություններ (այդպիսիք են «Թալիսման» շարքի փիլիսոփայական մանրանկարները՝ քառյակներ, վեցնյակներ, ութնյակներ և այլն), սակայն հիմնականում հակված է իր հոգեկան տրամադրությունները՝ հիացումները, կարոտները, սերերը, երազները, տազնապները և այլն,— դուրս բերել լայն սուպարեզ, ներքին աշխարհը դնել ժամանակի պատմական լայն շրջագծե-րի մեջ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Դարի խոհեր» շարքի շատ բանաս-տեղծություններ՝ բարձրաձայն, անթաքույց մտորումներ մարդու, բնության, հողի, հողագործի, ծառ ու ծաղկունքի, արեգակի և այլ թեմաներով:

Այստեղ էլ ուզում եմ ընդգծել Դուրյանի քնարերգության էջերում տի-րապետող կյանքի արբեցման, գոյության հրճվանքի տրամադրությունը, որ հետը բերում է բարի թախիծներով, երազներով լեցուն վերաբերմունք աշ-խարհի հանդեպ: Այդ տրամադրությունը բանաստեղծին կապում է ազգա-յին հին և նորագույն ավանդներին, օրինակ Հովհ. Շիրազի, Վ. Դավթյանի կյանքի հրճվագին վերապրումների և բնության պես-պես ձևերի արբեցում-ների ավանդներին:

Դուրյանը, թեև հաճախ է դիմում «պեյզաժին», բայց նա «պեյզաժիստ» չէ այն բովանդակությամբ, ինչպիսին են, օրինակ, Համո Սահյանը կամ Հրաչյա Հովհաննիսյանը, բնության «ներքին կյանքի» մանրամասնությու-նների, շարժումների, ներքին էության հետազոտողները:

Այս կետում հատկապես նա հարազատ է Շիրազի աշխարհազգացա-կան տարերքին, որը, շրջանցելով բնության կենդանի շարժման մանրամաս-ները, նրա ուրիշը, ներդաշնակությունը, տիրապետում է բնության լայնա-գիծ և լայնածավալ ընդհանրացված կերպերին:

Բնության և հողի գույների անսահմանության մեջ նրան գրավում են որոշակի հատվածներ, մասնավորապես սերմնացանի երևույթը, որին նվիր-ված են մի շարք լավ բանաստեղծություններ: Ահա դրանցից մեկը.

Սեր սերմնացան,  
Տարիներդ ակոս-ակոս եկան, անցան...  
Երանի քեզ, ծեր սերմնացան,  
Ամբողջ մի կյանք թողը դարձան  
Կայտակ, անձրև ու ծիածան:

Դուրյանի սերունդը, շնայած տարիքային տարբերություններին, հա-մախմբվեց նոր խոսք ասելու հողի վրա: Դրանցից ամեն մեկը ի հայտ բե-րեց 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 ճամփանների, սիրո և երազանքի տրամադրություններով: Նրա քնարն ար-ժանացավ անգամ Գ. Մահարու գնահատմանը: Այդուամենայնիվ նրա ժո-ղովածուները («Լիրիկա», «Աղբյուր», «Արահետը ձյան տակ», «Բարի լույս, աշխարհ» և այլն) մնացին իբրև շարքային դրվագներ քնարերգու-թյան նոր որոնումների ճանապարհին: Ավելի տպավորիչ էին նրա պարո-դիաները:

Նաևսեն Միխայելյանը (ծնվ. 1931) աչքի ընկավ բանաստեղծական հը-նարանքների բազմազանությամբ: Նրա խոսքի բյուրեղացմանը մեծապես խանգարեց թեմատիկ ապակենտրոնացումը: Առաջին գրքից («Իմ գարու-

ներ»՝ 1958) մինչև վերջին ժողովածուները նանսեն Միքայելյանը գրեց շատ բանաստեղծություններ, որոնք այդպես 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-գիղգակտիկական բանաստեղծություններ, որոնք լայն ընդունելություն ունեն մասնավորապես երիտասարդ ունկնդիրների շարքերում: Բարություն, 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 Քարոյ Բոլորչյանը (ծնվ. 1933), որն ունի բնության՝ հայրենի Զավախքի լեռներին, ամպերին, երկնքին, լուսաբացներին, աղբյուրներին նվիրված թափշյա մեղմության բանաստեղծություններ («Արևի մտերմություն», «Ամռան լուսաբաց», «Գույների խաղը», «Արմատներ» գրքերում):

Հայրենի գյուղի հովվերգական բնության պատկերներով աչքի ընկավ Սարգիս Խարազյանը (ծնվ. 1922): Ս. Խարազյանի բանաստեղծական ժողովածուների քանակը անցնում է մեկ տասնյակից:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Խարազյանը անդրադարձավ հայրենի Կուրթան գյուղից հոգուն անցած տպավորություններին՝ մանկության հուշերին, գյուղական արտ ու հանդի, առուների ու անտառների, առավոտների ու մթնշաղկերի պատկերներով, շատ բարի, քնքշության հասնող բարի հնչերանգներով: Տարիների հետ, թեև լայնացան Խարազյանի 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:

Խարազյանը 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. Խարազյանը «բաց տեքստի» բանաստեղծ է՝ անմիջական, անկեղծ խոսքերի, պարզալուր հյուսվածքի, բնական հնչերանգի ու բառուբանի:

Այգի, անտառ, սար, բարձունք, այգեպան, գետակ, առու, սալլ, հող, ծառ, ծաղկունք, գարուն, աշուն, գարնանամուտ, մշուշ, ամպ, մեգ, աղբյուր, գառներ, շներ, արտույտներ, ծղրիղներ, եզներ, մանուշակներ, — այսպիսին, կամ մոտավորապես այսպիսին է Խարազյանի բառապաշար-բառամթերքը, որով նա վերստեղծում է իր աշխարհի պատկերը: Ըիշտ է նկատված, որ բառի հանդեպ վերաբերմունքը հավասարաթեք է այն վերաբերմունքին, անգամ այն կեցվածքին, որ տվյալ բանաստեղծն ունի աշխարհի հանդեպ: Խարազյանը 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 ծղրիդների հուշային այս պատրանքը.

Մզրիդներն աղմուկով բարակ,  
Երգում են հայրենի արտում,  
Այդ երգով դաշտերում նրանք  
Պահում են գիշերը արթուն:  
Այդ երգը անձրի է վարար,  
Օձում է անտառ ու արոտ,  
Փարվում են սրտիս մեջ իրար  
Հազար մի հույսում ու կարոտ:  
Այդ երգով ծղրիդներն արթուն  
Բերում են հեռավոր մի հուշ,  
Կարծես թե քնած եմ արտում  
Մանկության մշուշով անուշ:

Մզրիդները հաճախ են հայտնվում Ս. Խարազյանի բանաստեղծություններում իբրև կարոտի խորհրդանշան, մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որը դրված է մեծ լուսեցու «Ջա՛ն, հայրենի՛ ծղրիդներ» փիլիսոփայական քառյակի մեջ:

Անցյալը բանաստեղծին տրամադրում է տրտմության.

...Հավատս այնպես պայծառ էր չինջ,  
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 ազում...

Կամ՝

Աստղեր, աստղեր հեռավոր, հեթաթներ եք չինջ,  
Անհունի մեջ այս խորունկ շունեք բուն ու նինջ...

Խարազյանը շունի ենթարնագրային «թաքուն» մտքեր, այլարանություններ, այլասացություններ, առածա-առակային հղումներ և այլն: Սա չի նըշանակում, սակայն, որ նրա «բաց տեքստը» համազոր է հոնտորական-հրապարակախոսական հնչերանգներին:

Ս. Խարազյանը օժտված է կոնկրետ պատկերավոր մտածողությամբ, հատկապես գունային զգացողություններով. վկան՝ նրա անտառային, ամռան գիշերների, խըշացող այգեստանների, գյուղական ճամփաների և այլն, ներշնչանքներն են:

Այդ սերնդին հաջորդեցին «գարունականները» և մի շարք այլ անուններ՝ Անահիտ Պարսամյան, Յուրի Սահակյան, Հրաչյա Սարուխան, Նաև Լեազմիկ Դավոյանի նման վառ անհատականություն:

«Անկախները» ասպարեզ մտան առանց աղմկարարության և տվեցին քնարերգության հրաշալի էջեր:

Անահիտ Պարսամյանը (ծնվ. 1947) մի շարք բանաստեղծական ժողովածուների հեղինակ է («Փյունիկ», «Խոստովանանք» և այլն): Իր էությամբ նա կին բանաստեղծուհի է, որը բաց, անկաշկանդ խոստովանության է գրելում չիրագործված երազների և հույսերի, հոգեկան աշխարհի ալեկոծությունների և գալարքների, ցավերի և կարոտների, մի խոսքով՝ մառդկային պրամայի մասին: Նրա բանաստեղծություններում ուժեղ է զարկերակվում դրամատիկ շիզը, 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 ոացիոնալիստական, 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:

...Ձկանչես, գուցն, ես շարձագանքեմ...  
Չարտասվես: 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՝

...Ձկա 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 իբրև 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 ևն ոտնահետքերը հեռացող պահի—  
Վերքերի միջով իրերի հոսքը մեզ տանում է վեր...

Հրաշյա Սարուխանը գրել է նաև սիրային հուշեր, տրտմության երգեր, սակայն ավելի տպավորիչ է նրա «Բիբլիական աշուն» շարքը, որով իրար են բերվում անցյալն ու ներկան.

Կանաչ էր ձյունը աշունքվա կեսին,  
Եվ կորուստ ուներ յուրաքանչյուր ծառ:  
Եվ հավրեր 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 ավանդու-  
թյունը 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 («Օղիցի  
լույս»), Վ. Դավթյանի «Մենդամվայր» շարքը («Անկեզ մորենի» գրքից) և  
Նևսագայում գրած տեսլապատկերները: Տեսիլը դառնում է արդիական  
բանաստեղծության նեցուկներից մեկը և, ինչպես վկայում են իրողություն-  
ները, արդյունավետ դեր է խաղում: «Պոետական միֆոլոգիայի» ամենա-  
ցայտուն դեմքը Ռազմիկ Դավոյանն է (ծնվ. 1940), որը դեռ ուսանողակա-  
տարիներից (սովորել է Երևանի Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական  
ինստիտուտում) հայտնի է դարձել ինքնանման բանաստեղծություններով:  
Առաջին գիրքը կոչվում էր «Իմ աշխարհը», մյուսը՝ «Սովերների միջով»:  
Վերջինիս առիթով քննադատությունը նշեց Դավոյանի հակումը դեպի մտա-  
ծողության պոլիֆոնիզմը, ներքնահայտնությունների տարերքը, գրաֆիկա-  
կան ուրվագծայնությունը, որոնումների բուռն ձգտումը, քաղաքային պեյ-  
զաժի տեսիլային-սովերագծային կողմնորոշումները:

Առաջին գրքերին հետևեց «Ռեքվիեմ» քնարական-փիլիսոփայական  
պոեմը՝ մարդկային կեցության բովանդակության, կյանքի ու մահվան, մար-  
դու հոգևոր ազատության, երկնքի և երկրի հարաբերության, ինքնաճանաչ-  
ման և հարակից նյութերի շուրջը:

«Ռեքվիեմի» հայտնությունը վկայում էր, որ հայ բանաստեղծության  
մեջ մշտական գրանցման է արժանանում իր ասելիքը, աշխարհը, ձեռա-  
պիրն ունեցող մի նոր, տաղանդավոր բանաստեղծական անհատականու-  
թյուն: Հայտնի ռուս քննադատ Վադիմ Կոժինովը գրել է. «Ռեքվիեմ» պոե-  
մում համարյա լիովին բացակայում է այն, ինչ կարելի է անվանել «պատ-  
մական ինֆորմացիա»: Մեր առջև է իրապես մերկ տեսք առած ողբերգու-  
թյուն 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 կոնկրետություն, այսինքն «փաստերի» վերաբերյալ, Ռազմիկ Դավոյանը... սուղվում է հրեշավոր պատմական կատակիլիզմի բուն էություն մեջ»<sup>22</sup>:

Մի այլ առիթով կոմիտեյը գրում է, որ Դավոյանի քնարերգության մեջ իսպառ բացուկայում են «պատմության նշանները»: Պատմական «նշանների» և պատմական կերպարների փոխարեն, — նկատում է Կոմիտեյը, — Դավոյանի պոեզիան հատկանշվում է «անձնական ակունքի ու ժողովրդական-ազգային տարերքի», «անորսալի» միասնությունը<sup>23</sup>:

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 տեսիլների» հինավուրց արտահայտությունը բանաստեղծական նոր կառուցվածքներ մոծվեց սրտշակի զրդապատճառներով՝ հեքիաթով ու նրազով գրավելու աշխարհը, հաղթահարելու կյանքի ներդաշնակությանը խանգարող պատենշները, կյանքի ժխորում հայտնաբերելու գոյության ոսկեգեղմը:

...Երկինքն այնքան մեծ  
Զյուներն այնքան շատ.—  
էությունս մեջ  
Կապույտ աստղեր են անվերջ թւարում:

Աշխարհի և մարդու այս հարաբերության մեջ բնական կարիքով՝

Ոսկեոյ տեսիլքն է կանաչում...

Տեսիլքներ ծաղկում են ամենուր  
Ձերքերում մի անհայտ տրամություն,—  
Եվ թիչ-թիչ մեռնում է կյանքն, սվա՞ղ,  
Մառ առ մաս 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 վարկենում եմ կորցընեմ նրան,  
Իմ գետի վրա զողանջում է լուս  
Իմ հին օրերի ցուրը հորհրան,  
Գետիս ափերին թավշե հիւրիկներ,  
Օրոր են ասում բույրով անանուն,  
Գետիս ափերին թավշե հիւրիկներ,  
Օրգերիս համար  
Մաղկաթիւրթերից  
Թելեր են մանում...

Դավոյանի ֆանտաստիկան յուրատեսակ իրացումն է այն տազնապնեբրի, որոնց հրահրումով ժամանակակից բանաստեղծութեանը դիմում է նաև հույների լեզվով խոսող արվեստի լեզվին.

Հին երգներ են շուրջս թափառում,  
Ու հին կորուստներ ծաղկում են բույլ-բույլ...

«Մեղրահացի» տեսիլները հոգեկան կենսագրութեան շափանիշով վերնագրված են՝ «Միրո տեսիլքներ», «Խառը տեսիլքներ», «Պատանութեան տեսիլքներ»: Դրանք բնավ կապ չունեն միատիկական գուշակութեանների ու հայտնութեանների, նորագույն «աստվածաստեղծման» հետ, ինչպես մեկնաբանեցին որոշ քննադատներ: Տեսիլը Դավոյանի բանաստեղծութեան մեջ ճանապարհ է դեպի անխառն-հեքիաթային տարերքը.

Ես իմ մանկութեան հանդերին կանաչ,  
Մառ ու ծաղկունքին խուլ շնչալով  
Ասում էի, թե՛ սեր կբերեմ ձեզ,  
Եվ կրծքիս խորքում  
Բառերը անուշ զնգզնգում էին  
Հեռու-հեռավոր ճամփա գնացող  
Խուլ նծույզների զանգակների պես:

Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,  
Կբերեմ որբան աշխարհն ունենա.—  
Խոտերն անշուկ խոնարհվում էին.  
Եվ ծաղիկները ժպտում էին լուս,  
Եվ ջրերն իրենց տազնապնեբրը հին  
Անրջանք էին դարձնում մաքուր:

Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,  
Եվ թիթեռները մեզմ երանութեամբ,  
Համբուրում էին խոտերը դալար.  
Եվ թռչունները ոսկե կտուցով  
Ջուր էին բերում  
Իրենց սիրտսուն ձագերի համար...

«Ջարմանք էր աշխարհն հեքիաթների մեջ»,— այսպես է Մ. Սարյանի արվեստը գնահատում Դավոյանը:

Աշխարհատեսութեան նույն շավիղներով նա ինքը դառնում է դեպի վարմանքի աղբյուրները՝ դեպի այն ծովը, որն իր բարի շնչով անվթար է պահում «ոսկի ձկնիկի» կյանքը, դեպի այն ոսկեգույն թիթեռնիկը, որը հա-



վերծուծյան է վերածում ակնթարթը, դեպի այն երկինքը, ուր մարդը փր-  
ոում է իր «բաց թևերը», դեպի այն սահմանները, որտեղից հասնում են  
կապույտ հեռաստանները, դեպի այն ոսկեղեն խարխուսները, որոնցից՝

Ծիծաղի ճերմակ ամպեր են լողում  
Կապույտ տիրության անհունի վրա...

Նրա բանաստեղծություններում գործում է հոգեկան դաշնության կա-  
րևոր պայմանը՝ բախման օրենքը, որի հակադիր բևեռներից ստեղծվում է  
գոյության շափանիչը՝

...Ու կանգնած էմ այս գույգ հորիզոնի միջև  
Իմ լեռների առջև խունկ եմ ծխում:

Չեն հակադրվում սովորականն ու անսովորը, հողն ու երկինքը, առօրյան  
ու երազը. մարմին են առնում երկրային ազդակներից՝

Առավոտն իր Առքերը  
Քրչում էր ակունքներում.  
Եվ օրհնանքը հողի՝  
Քեթե մի մառախուղ՝  
Բարձրանում էր երկինք:

Ծրագանքները ուստոտում էին  
Հողում երկնասույգ,  
Ջարվոր ձեռքով երկուն մուժը  
Սեղմում էր հողին,  
Եվ ակունքները ճառագում էին  
Ջերմություն և լույս:


Երևույթների փոխակերպություններով Դավոյանը աշխարհը ներկայացնում  
է ոչ թե անշարժ, այլ դինամիկ ընթացքով:

Երևույթների փոխակերպությունների օրենքը դառնում է զուգորդական  
բանաստեղծության նեցուկ, որի համաձայն իրականությունը ոչ թե գույ-  
ների, գծերի, ձայների պարզ թվաբանական գումար է, այլ փոխառնչու-  
թյունների անընդհատ ընթացք, որով ամեն մի երևույթ կրում է մի այլ  
երևույթ: Կերպարանափոխվելու հատկություն ունի Դավոյանի Մառը՝

Մառը ծառ էր ծնվել,  
Ապրում էր ծառ  
Կի՞ն էր ամառներով, աշուններով, սիրով.—

նաև ծառի բողբոջը, նաև գյուղական առավոտը—

Առավոտը հանդարտ սար ու ձոր էր լցվում...

Նաև արեգակը, անընդհատ պտտվող երկիրը, նաև աստված, որի մեջ բա-  
նաստեղծը որոնում է մարդու իդեալը: «Մեղրահացում» Դավոյանը յուրաց-  
նում է նարեկացիական ավանդները, թեև երբեմն մեխանիկորեն կրկնում է  
մեծ 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: Այս-  
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 ուղիեֆներից և մերձ է մարդու զգացական թրթիռներին: «Տաք սալերում» զետեղված «էպոս պատանության» պոեմը, «Հեքիաթի գորգ», «Շշուկի նման» շարքերը սլատմում 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 հողեր ճանապարհորդության դուրս եկած անհատն է:

Ի՞նչ հանգրվանների է ձգտում այդ հերոսը՝ հիշողության թավշյա թևերի, «Հեքիաթի գորգի», կանաչ հովիտների, հեռավոր ճանապարհի, երազների կապույտ ստվերների, ջրահարսերի, տաք սալերի, կախարդական տնակի, 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 պահերից, ո՛չ հոգեկան տրամուլյունից, ո՛չ փլուզումներից, սակայն էականը գոյության կատարելության ձգտումն է՝

Ծաղկում է իմ մեջ կատարելության մի անխառն թախիժ...

Դավոյանը հոգեկան դրամաների բանաստեղծ է, որը ոչ թե հանգում է կյանքի խենթ ուրախության և ծայր հուսահատության բևեռներին, 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 ուղիեֆների, առարկայական պատկերացումների, այլ ներքին, անորսալի ու անտեսանելի ապրումների, տրամադրության, հոգեսուզման, ներաշխարհի գաղտնիքների վերծանման բանաստեղծ: «Պղնձե վարդը» ևս նրա բանաստեղծական նկարագրի շարունակությունն ու լրացումն է, հատկապես՝ բանաստեղծական շարքերով: Նրա երկու պոեմներն էլ («Հայապատումը», «Թորոս Ռոսլինի գատը») իրենց ընդհանուր արժեքով դիչում են նախկինում գրած «Իեքվիիմ» և «Խաչերի չարդը» քնարական պոեմներին:

Աշխարհագրական տարբեր գոտիներում (ծննդավայրից մինչև արտասահմանյան ափեր) գրված բանաստեղծությունների երեք շարքում («Ազգն ու քարը», «Հեքիաթ մղձավանջներով», «Հավատամ՝ զուցե 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 տազնապաները, իրապես, ճանապարհ են բացում տխրության համար («Որն

է տիրութիւնը»), որը ոչ թե մենակյացին, աշխարհաժխտողին բնորոշ ապրում է, այլ ընդհանրական 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 ճշմարտութեան, հանուն մարդկային կյանքի ալեկոծութիւնների խաղաղեցման:

Տազնապներն ու հոգսերը, բնականաբար, Դավոյանին թելադրում են կյանքի «ոսկեղեն ցանցը» երազողի և երևութիւնների խորքը թափանցող-կոահողի կեցվածք.

Ես ինձ համար ապրում էի  
կորած սիրո մշուշի մեջ,  
տապակվում էր սիրտս էլ իոնարճ  
տառապանքի տաք հուշի մեջ...

Սա իր՝ բանաստեղծ-երազողի, նախնական կեցութիւնն է: Այս կետից սկսվում և շարունակվում են դրամատիկ անցքեր՝ մանկութեան հրնշքների փլատակվելը, մանկութեան բախտախաղի անվերադարձ կորուստներ, սիրո անհետացում («... սիրո ծով չկա վաղուց—կա ժանգոտած կրքի խարխս»), կյանքի կանաչ ճանապարհները հաղթահարելու դժվարութիւն, 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 պայթիւնի» կանխագագացողութեան արձանագրումն է «Պղնձե վարդի» խորհրդանշանով, ավելի ստույգ՝ այդ վարդի ծննդան երազանքով, որի հետ բանաստեղծը կապում է մարդկութեան նոր գարնան սկիզբը, «արևի լուսաշխարհի» ծավալումը համամոլորակային բոլոր տարածութիւններում: Հենց այդ առաքելութեան համար էլ բանաստեղծը օրհնում է «արևի հրճվանքը», «սիրո կանչերը զրնգուն», նորից ապավինում տառ ու գրերի մեջ հալված բանաստեղծական հույսերին («Բանաստեղծները շեն ծերանում»):

Պղնձե վարդի երազանքը՝ իբրև համաշխարհային կացութեան դրամատիկական բովանդակութեան խորհրդանշան, բանաստեղծի ներաշխարհում ծնում է այլևայլ գունագծեր՝ եղբերգական շեշտեր («Նա թռչունի պես թռավ իմ ձեռքից»), անհամար հարց ու պատասխաններ, երազանքի նավերի հեռավոր ճոճքի պատկերներ՝ ջրահարսերի տեսիլքով, վերին աշխանում գահակալող Աստծո խոստումներ՝ կանաչ-կարմիր աշխարհի հղումներով, դերսիտային գոյութեան լուրեր բերող քամու լրաբերութիւն և այլն և այլն:

Մարդու և տիրութեան հինավուրց առասպելներից գալով դիպի ժամանակակից աշխարհի արևկոծութիւնները, բանաստեղծը որոնում է այն սկունքը, որը «սիրո համար աստղերի անծայր երկինքն է բացում»: Բանաստեղծը ասպարեզը տալիս է «ոգեղեն երկրի» ճամփորդներին, որոնք կոչված են գտնելու ներդաշնակութեան արմատը՝ սերը, հավատը, խնդրութիւնը, հրճվանքը: Կորած սերն ու փլատակված հավատը:

Հենց այս կետից էլ նա հրավարտակում է մի շարք պատվիրաններ, որոնք անհրաժեշտ են մարդկային գոյութեանը:

Ինչպես՝

...հավատանք իրար, մեկտեղ խնդանք...

Ինչպես՝

...ողջ մարդկությունը դառնա մի մարդ՝  
իր մասնատումից բոլորվելով...

Ինչպես՝

...բացեք դռները փակված երգերի  
և ասեք՝ կյանքի իմաստը գտանք:

Ինչպես նաև այն պատվիրանը, որ աշխարհից վերանան սահմանները. հողի վրա ապրեն «մշակ-մարգիկ և ամուլի եզներ», 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 Խազմիկ Դավոյանը տարիների հեռավորությունից արձագանքում է մեծն Քումանյանի «հաշտ ու խաղաղ մարդկության...» ամենարդարացի փիլիսոփայությանը. «Եթե հրաշք լիներ, խաղաղ մի մարդկություն»՝ «նախնիներիս հազարամյա արձագանքով լըծված»:

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 տևական քնարական զգայականություն, առարկաների փոխակերպությունների օրենքի կիրառություն, համալսի, իր ափերի մեջ կայուն ոտանավորի ու թմական 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 սլատմական ժամանակը՝ խոռվածներով ու հույսերով, խորդուբորդություններով, լույսով ու այդ լույսին ուղեկից բազմաքսնակ ստվերներով:

Առարկաների կապերն ու փոխակերպությունները դարձնելով իր բանաստեղծական գաղտնիքը, նա, ի վերջո, հանգում է արմատների ու ճակատագրի էություն:

Հենց այստեղ էլ ասենք, որ Դավոյանը ~~տիեզերաշուշուկ~~ մտորումների պահին իսկ չի մոռանում ազգային ճակատագիրը, որի խորհուրդներով լեցուն խորհրդանշանն է «ազգն ու քաղը» միացությունը, այն կապը, որը աս-

սլարեզ է տալիս մի շարք քնարական խոստովանությունների: Դրանցից մեկը հեռվում մնացած հայրենի եզերքի երազանքն է.

...Կորած Հայրենիք, իմ հանգած օջախ,  
ե՞րբ պիտի թո մեջ նոր կրակ վառեմ...

Որոշ առումով այս բանաստեղծության լրացումն է Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին նվիրված հրաշալի և տպավորիչ հոգեհանգստյան նրգի բովանդակությունը.

Դու վերադարձար... Քեզ բարի գալուստ, բարի վերադարձ՝  
Նրանց անունից, ովքեր այսուհետ աշխարհ: Են գալու,  
Ճերմակ թիկնոցի 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», յինչպես ազգային պեյզաժի այս թափանցումը («Ծաղկից հոտ եմ քաշում՝ Աշուն է, խոր աշուն»), ինչպես «Մայր» տեսիլքը՝ «Պատկերիդ հետ զրուցում եմ օրնիբուն, Ո՞վ կարող է ինձ ասել, թե դու չկաս», ինչպես բիրլիական-վաղնջական ազգի երկրի ժայռ ու քարերի փառաբանությունը և հետևյալ խորհուրդը.

Նդեք բարեգութ և տարեք ձեր մեջ  
Ձեր հողը, լեռը, հրկիներ 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 դիտակցությունամբ շարադրված «Անցնող օրվա հետագիծը» հոդվածում<sup>24</sup>, այդ խմբի բանաստեղծներից մի քանիսը չափածո բնագրերը վերածում են բարդ կոնստրուկցիաների, անհույզ, անկրակ հիբերոպիֆաների, բանաստեղծություններից օտարելով կենսագրության պաշարներն ու կյանքային ստույգ տպավորությունները: Այսուամենայնիվ առանձնացան մի շարք անհատականություններ, ինչպես Արևշատ Ավագյանը:

Արևշատ 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» կադապրներով, այլ այդ առարկաների մեջ եղած ներքին-անտեսանելի կապերի բացահայտում, ոչ թե բանաստեղծական կառուցվածքների զարդարանքներ ու դարդաձևեր, 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, նրբաճշակ, ոչ ավանդական:

Արևշատ 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 հոգեկայությունով՝ բանաստեղծականությամբ 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 տեսաշխարհի մեջ առարկաները տարրալուծելու, զգայական տպավորությունները զուգորդական ներհյուսման օրենքներով մեկնաբանելու գիրքը:

Ահա, օրինակ, նրա մի կտավի բանաստեղծական «համարժեքը».

...ծրը սպիտակ անձրևները սևահողի մեջ  
ոսկեղույն սիրմիրիև են խառնում  
կապույտը երկնքի,  
դու նայում ես ամպերի բացվածքների միջից

և տեսնում ես, թե ինչպիս  
կանաչ են դառնում ծխերը դաշտերի...

Ավագյանի բանաստեղծության խոստովանանքային դրամատիկ կառուց-  
վածքները՝ մոնոդրամայի հիմնական տիպը՝ իրապես լայն ասպարեզ է բա-  
ցում արվեստի նախահիմքային օրենքների յուրացման համար: Դրա օրի  
նակներից մեկն է «Անհանգիստ գիշեր» բանաստեղծությունը, ուր ամեն  
մի առարկայական սյարզ, կունկրետ 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 տանելով երազի միջով,  
իսկ մեզ թվում է՝  
խաղաղ գիշերն է փոփել իշխարհին:

Անքնություն մեջ մայրն է ծերանում  
(վաղուց լուր չկա գինվոր տղայից)  
և խեղճ պահակը,  
կծկված հսկա շենքի անկյունում,  
մտքում մտնում է տաքուկ գրկի մեջ:

Նավաստիներին անվերջ թվացող  
անձրևն է թափվում ծովերի վրա.  
ավագախոտը տանջվում է երկար  
անձրևոտ քամու խենթություններից,  
իսկ մեզ լվում է՝  
խաղաղ գիշերն է փոփել իշխարհին...

Կյանքի դրաման, ավելի ստույգ՝ դրամատիկ կյանք, այս բանաստեղծու-  
թյան մեջ ածանցվում է սովորական պատկերներից, վերին աստիճանի բը-  
նական, անհարկադրյալ եղանակներով. տողերի առանքում չկան ապրումը  
արհեստականորեն ուժեղացնող «ներդիրներ», հավելյալ ազդակներ:

Մի այլ օրինակ՝ «Թե որտեղ են թաղում կովերին».

Փայտաշեն կամուրջը դողում է սուրբի տակ,  
կովերը տուն դարձան արոտից...  
Հողնատանջ ու տխուր կովերի աչքերում  
ծաղկավոր ներքնակն է դաշտերի,  
իսկական անկողնում  
ոչ մի կով չի քնում:

Բացատր թափուր է ու խաղաղ,  
խոտերը ծփում են հովի մեջ,  
աչրիս դեմ հորթերի աչքերն են վախվարած,  
որ ասես հուշում են դառնորեն՝  
մարդկանց մեջ են թաղում  
մարմինը կովերի:

Սովորական կյանքի սովորական մի բեկոր՝ արոտից տուն է դառնում  
կովերի նախիրը: Այս կետից էլ ծայր են առնում դարձյալ դեպի նյութը գը-  
նացող «հանդիպակաց» մտածմունքները կյանքի դրամատիկ կառուցվածքի,  
տիրություն ու երազանքի «հավասարակշռություն», գոյության զիզզագնների  
մասին:

Արևշատ Ավագյանը, դատելով նրա լավ բանաստեղծություններից, տիրում է կյանքի միջով անցնող դրամայի թելերին.

...Առավոտի մեջ,  
երբ վառարանում բոցավառվում էր  
արյունը ճառի,  
մեկը գնում էր իր էության մեջ,  
մեկը շէր հիշում օրը, որ անցավ  
իր արյան միջով...

Ապացույցն են նաև «Պոեզիայի ծառը» շարքի քնարական սուզումներից մի քանիսը, «Սաղմոսներ» ենթաշարքի հատկապես Բ («Ո՛վ աշխարհ, ազանջ դիր իմ խոսքերին»), Դ («Ո՛վ երկինք, լուռ մի մնա»), Ծ («Ո՛վ արեգակ, արդար ես դու և օրհնյալ») սաղմոսները:

Ամեն մի դրամա սովորաբար հարուցում է իր «հակոտնյան»՝ հեքիաթը, ֆանտաստիկական խոսակցություն, յպարզապես՝ ֆանտազիան: Ավագյանի գրքում դրաման «հերքող» խորհրդանշանների դերով են երևում դեպի երկինք միտող ջրի կաթիլները՝

Քամու բերանն ընկած խառուտիկի նման  
հույսը փշրվում է օրվա շնչից,  
տենդոտ օրվա գրկում ոչ ոք չի նկատում,  
թե մի րարակ վտակ  
ոնց է պոկվել: գետից  
ու ելնում է երկինք,—

Ժողերի կարոտները մարմնացնող խեցիները՝

Կապույտից ձուլված խեցիների մեջ  
Հույսը շնչում է մարգարիտի պես...

Իր բանաստեղծական աշխարհի այս հատվածով՝ տեսիլներով, նա ոտք է դնում արվեստի արտաքնապես պարզունակ, ինչ-որ տեղ նախապաշարմունիային գրգիռների լիցք կրող զգացողությունների ոլորտը:

Ավագյանը ձգտում է բանաստեղծական կառուցվածքների գրաֆիկական հատակության, արտահայտչության 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 «տեխնիցիզմ», 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 տարբերից 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 խմ կյանքի ճամփին  
նկատում է փշոտ մի աստղ...

Չափազանց օրինապահություն-կանոնասիրությունը 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 մթամածություն, 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 տարբեր, իր ձեռագրով կողմնորոշվեց դեպի ինքնուհանգիստի 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 տրամաբանության մեջ պոեզիայի շարքերը համարեցին մեծ թվով հուսատու նոր անուններ՝ էդ. Միլիտոնյան, Ղ. Սիրունյան, Հ. Մովսես, Ա. Շեկոյան, Ի. Մամյան և այլք:

Ի տարբերություն «կանոնազանց» նախորդ սերնդի, նորագույն փուլի (70-ական թ. երկրորդ կես—80-ական թվականներ) բանաստեղծները աչքի բնական մտածողության ներդաշնակությամբ, պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության հավատարմությամբ:

Ինչպես «կանոնազանցների», այնպես էլ նորագույն բանաստեղծների գործի գնահատողներից առաջին գծում հայտնվեց Ալեքսանդր Թոփչյանը: Լայց եթե ստաշին դեպքում՝ «կանոնազանցների» դնահատության կետում, նրա լրույթները խախտտ 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»<sup>25</sup> բանավեճային հոդվածին, որով բանաստեղծության հեղեղի միջից հարցականներ են դրվում ոտանավորագրությամբ տառապող նոր անունների վրա և առանձնացվում են իրապես հեռանկար ունեցող մի շարք անուններ: Դրանց լենդարդարձել 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 ստեղծում է «զարմանալի, հեքիաթային բնականներ, որոնցում երևում են ուշ 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» ամսագրում<sup>26</sup>:

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 հակասյաներ 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, զուգորդական գեղագիտությունը, դեպի երևույթների ոչ թե ակներև առնչությունների, այլ ներքին, հաճախ անտեսանելի կապերի թափանցումը:

Այսպիսին է վերջին երեսնամյակի հայոց բանաստեղծության քարտեզը:

## 3 ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

60-ական թվականները հայ արձակուամ նշանավորվեցին տարբեր դիրքերի բացահայտ՝ գրավոր բանակոչվներով: Իրենց «վաթսունականներ» հրաշակած արձակագիրներին նոր սերունդը նրբագծի, հոգեբանական դադարի, «ներբակիրթ 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 զխավոր 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 գաղափարականության նախատիքին:

Հակառակ թևը գտնում էր, որ առանց սեփական ավանդների կենդանի ուժը գիտակցելու և իմաստավորելու, անկարելի է գեղարվեստական առաջադիմություն: Մի դեպքում ամբողջ ձայնով հրահանգում են «ժամանակա-

իից քաղաքակրթություն» մեծարառ 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: Վիճարանություններին ավելի խաղաղ բնույթ տալու նպատակով հորինվեցին մի շարք մտացածին տեսություններ՝ «միջին ազգային բնավորություն» (Վ. Պետրոսյանը), սկզբունքների հավասարակշռություն և այլն:

Չնայած սոցիոլոգիական կոպիտ վերագրումներին և սուլոցներին, Հրանտ Մաթևոսյանը շարունակեց գյուղագրական արձակը՝ սոցիալական վերլուծությունների ուղղությամբ: Սնանկ գտնվեցին քաղաքագրության փաստարկները, մանավանդ գրականությունը գիտական հեղափոխությանը ենթարկելու ուղղությունը:

Տիրապետող սխալ հայացքների դիմադրության պայմաններում ձևավորվեց և շարունակվեց Հրանտ Մաթևոսյանի արձակն իբրև հայ և համամիութենական արձակագրության ամենանշանակալից երևույթ:

Սկսելով «Մենք ենք, մեր սարերը» հովվերգությունից, «Ալխո», «Օգոստոս» և մյուս պատմվածքների բեռնափերից, ապա անցնելով «Աշնան արևի», «Գոմեշի», «Մառերի», «Սկզբի» «Երկրի ջիղը» 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 «երդվյալ գյուղագիր է», «հայ գյուղի վերջին տասնամյակների տարեգիրը»:

Գյուղագրությունը նա ըմբռնում է ոչ թե նեղ-կենցաղագրական, բարթագրական 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 Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ամենաաննշան 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 շերտերը<sup>27</sup>:

«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 արձակագիրներից մյուսները, ինչպես Խաչիկ Հրաչյանը:

Խաչիկ Հրաչյանը (Մեսրոպյանը) ծնվել է 1912-ին Նորաշեն (Արտաշատի շրջան) գյուղում: Երևանի կերպարվեստի տեխնիկումն ավարտելուց հետո աշխատել է իբրև ուսուցիչ:

1929-ին «Գրական դիրքերում» տպագրվել է առաջին բանաստեղծությունը, իսկ 1931-ին առաջին ժողովածուն («Շեփորներ»), ապա «Մկանների լիրիկան» գիրքը: Այնուհետև հանդես է եկել թարգմանություններով (գերազանցապես՝ Վլ. Մայակովսկուց, Կ. Չապեկից), մանկական բանաստեղծություններով, որոնցից լայն համրավի է արժանացել «Փնթի Սեթը»,— հեքիաթներով և գրույցներով:

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 կոլխոզի 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 բռնություն 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): Մնվել է էջմիածնում, ավարտել է Երևանի Մ Գորկու անվան միջնակարգ դպրոցը, ա-



Ռաֆայել Արամյան

պա սովորել է Պետական համալսարանում: Գրել սկսել է դեռ 30-ական թվականներին, իսկ պատերազմից հետո գրել է արձակ բանաստեղծություններ, քրնարական մանրապատումներ և հայրենադարձների կյանքին նըվիրված «Ռուսիայան եղբայրները» վեպը (1954), որը, թեև շունհր պատմողական-սյուժետային հըստակ կառուցվածք, բայց աչքի էըրնկնում քնարական ուժեղ տուբերքով:

Հետագայում Ռ. Արամյանը գրում է բազմաթիվ պատմվածքներ, որոնք աեղ են դանում «Զթամբած ձիեր» (1963) ժողովածուի մեջ:

Այդ գրքի պատմվածքների մեծ մասի գլխավոր հատկանիշը

«տրամադրությունն է», որը և արձակագրի գեղագիտական տեսանկյունն է:

Անգամ դրամատիկական բովանդակություն ունեցող պատմվածքներում, օրինակ, «Մեղեդիներ» շարքում Արամյանը հակված է քնարական ոճավորման: Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ հատկապես առանձնանում է «Փոքրերի մասին՝ մեծերի համար» պատմվածքաշարը: Յուրահատուկ հեքիաթային կոլորիտ ունեցող այդ պատմվածքներում Արամյանը հաճախ է դիմում «արևի» կերպարին:

Ահա, օրինակ, «Աղջիկը, որ ուզում էր արևածաղկի նման ապրել» պատմվածքը: Այստեղ ներկայացված է մանկության ամենավեհ հարաբերությունը՝ թոռնիկը պապի կողքին: Նա լսում է պապի պատմած հեքիաթները, որոնցից մեկն էլ «Արևածաղկի հեքիաթն է»: Պապը պատմել էր, որ «Արևածաղիկը գլուխը միշտ 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 ենթաբնագրի եզրակացությունն է:

Նման ենթարնագիր ունեն նաև շարքի մյուս պատումները («Ձյունոտ պատմվածք», «Մանկապարտեզն անցնում է փողոցով», «Փոքրիկ տղան և տա-

րեց ավտովարորդը», «Թե ինչ պատմեց տանիքը» և այլն): Պատմվածքների ս:յս շարքում գրավում են պատմելաձևի թեթև, անբռնազբոսիկ շունչը, հեղինակային տեսանկյան բարությունը, սարոյանական մարդասիրական կեց-վածքը:

Ահա, օրինակ, մի ուրիշ հեքիաթ, «պայմանական աշխարհ», ուր երևում է նրա պայծառ աշխարհազգացողությունը: «Երեխաները ձնեմարդ էին պատ-րաստում և, երբ հասան կրծքին, պեպենոտ քթով մի աղա քիթը վեր քաշեց ու ասաց.— Առանց սիրտ մեր ձնեմարդը չի ապրի, սիրտ է պետք»: Եվ բե-րում են՝ ով ինչ կարող է. մեկը բերում է իր գուտապերչե տիկնիկը, մյուսը՝ սլատերազմից մնացած կապարի բեկոր, երրորդը՝ ասեղների սրտածև բար-ձիկ, 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 պատմվածքնե-րը ընթերցողի մեջ առաջ են բերում համազգացման ախիք՝ և՛ այն պատճառով, որ քնարականությունը արհեստական պատվաստ չէ, նաև այն, որ գրողի են-թաբնագրային հետևությունները սխեմաներ չեն:

Արամյանի քնարական տարերքը արսուհայտվել է նաև «Պատմվածքներ գրված լուսանցքներում» շարքի մանրապատումներում («Դանակը», «Նկա-րիչն ու երեխան» և այլն), ինչպես և «Զթամբած ձիեր» խորագրի տակ հա-մախմբված այն պատմվածքներում, որոնք պատմում են ժամանակակից մարդու հուզմունքներից ու մտորումներից: Թեև շարքում կան էսքիզային սլատումներ, բայց ակնհայտ է դրանց մեջ արտահայտված գունանկարչական հարստությունը, անմիջականությունը և հուզական տրամադրությունը: Մի շարք պատմվածքներ շունեն հստակ սյուժետային կազմություն («Անտառի տնակը» և այլն), բայց դրանց կողքին կան առավել հավաստի ու տպավորիչ պատկերներ:

Դրանցից մեկն է «Նրանք իմ որդիներն են» պատումը: Ծերմակ մազե-րով մայրը, անհանգիստ թոռնիկը, կորացած հայրն ու երկու որդին տասնութ տարվա բաժանումից հետո սպասում են հեռուներից վերադարձող իրենց հա-րազատներին: Այս դեպքում Արամյանը վերցնում է սպասման հոգեբանու-թյան պահը, երբ գնացքը ուշանում է...

«Ուշացող գնացքի» խորհրդանիշը թելադրում է անօրինականության տա-րիների ընտանիքների ծանր ճակատագիրը: Սպասող մայրը երկու ժամվա ըն-թացքում վերապրում է իր կյանքը՝ որդիների մանկությունը, դժվարին ճա-նապարհը, անմարդկային վարքագծի տեղ մարդկանց:

Արամյանի պատմվածքին բնորոշ է մանրամասների ճշմարտությունը և բնականությունը, մի բան, որ չի կարելի ասել «Միայնակ տան» հերոսի՝ հաշմանդամ, աշխարհից օտարված, մենակյացի մղձավանջային ապրում-ների վերաբերյալ:

«Զթամբած ձիեր» գրքում կա նաև «Մեղեդիներ» վերնագրված շարքը՝ նվիրված Կոմիտասի ստեղծագործության արարման ընթացքին:

Ինչպես առհասարակ Արամյանի պատմվածքներում, «Մեղեդիներ» շար-քում մեծ տեղ են գրավում մանրամասնությունները և դրանք ևս առանձնա-նում են քնարական շնչով: Արձակագիրը պատմվածքները վերնագրել է կո-

միտասյան երգի թանկագին տողերով («Քելեր, ցուեր», «Խումար պառկե երես բաց», «Անտունի», «Կռունկ», «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 պատմավածքներում 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 ձեռք գալիս է հայկական գյուղ: Ճանապարհին 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, խուրչինը, 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 կեցություն ձև: Ռաֆայել Արամյանը պատանության օրերի ու մանտիկական 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 ստվերը, 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-դնացել են, բնակեցրեք այս հողագունդը բոլոր նրանցով, ովքեր չեն ծնվել և տեսեք, թե որքան հաճելի կլինի աշխարհը, հաճելի կլինի, որովհետև չծնվածներին դուք ձեզ նման կամ ձեր ուզածի նման կստեղծեք: Իսկ մենք մեզ նման էինք ու եկանք-գնացինք» («Հրաժեշտի պատմություն»):

Ռ. 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 րակում ապրող սովորական մի գաղթական՝ «եքկրի» կարոտի կերպարանքով:

Նքթաթափյնի, 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 բնորոշների էությունից ճառագող «արևալույսի» վրա:

Արամյանը ուներ Վ. Սարոյանի ծիսային պաշտամունք, հրճվում էր բարի հսկայի գյուտով, 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 ամենաբնորոշ շեշտը համարեց «բարության մեղեդին»: Այդ մեղեդին է, արդարև, Ռ. Արամյանի քնարական արձակի հիմնորոշ առանցքը:

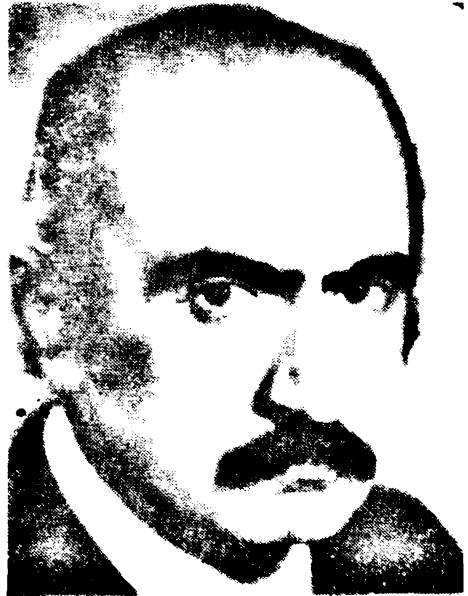
Իր ստեղծագործության մարդասիրական տարերքով 60—70-ական թթ. խորհրդահայ արձակում ուրույն տեղ նվաճեց Աղասի Այվազյանը:

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 «Սոանկյունի» 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» բառուբանով, 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 «Սոանկյունին», գրվեց խիստ ըստուգապատում, անգամ կենցաղային հավաստիությամբ:

Իրենց աշխարհն ու բարոյախոսությունը ստեղծած Մկրտիչներից յուրաքանչյուրը՝ որպես «համայնքի» անդամ, երևում է բնավորության սեփական



Աղասի Այվազյան

գույներով ու վարքագծի ընդհանուր շափանիշներով: «Եռանկյունիի» դարբնոցը ազնիվ, անկաշառ, հոգեկից մարդկանց մի գեղեցիկ եղբայրություն է, որի մեջ անհնար է աններդաշնակություններ մտցնել:

Աղասի Այվազյանը այդ գրվածքով ազդարարեց իր հումորը, մանրամասների հակումը, աչքի սրությունը, — հատկություններ, որոնք անցան նաև Հենրիկ Մալյանի «Եռանկյունի» ֆիլմին՝ նրա առաջին հաջողությունը կինեմատոգրաֆիայի ասպարեզում: «Եռանկյունի» վիպակում հերոսները, կարելի է ասել, հանդես են գալիս իրենց էությունն ախտնական, շաղարտված, շաղավազված փայլով, բնական տարերքի մեջ:

Մարդու նախնականությունը և բեռնականությունը հենց այն բարոյախուսական-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 շուշու» Թիֆլիս քաղաքում ապրում է նկարիչ Գրիգորը, որի զբաղմունքը ցուցանակարներ պատրաստելն էր: Դրանք իր «ազատությունն են», — հանձնարարում է հեղինակը, — և ասում, որ Շեքսպիրը, Բաֆֆին, Կոպերնիկոսը, Թամար Թագուհին, որոնց պատկերներն է նա դրվագել «Միմպատիա» ճաշարանում, «բոլորը մի մարդ էին Գրիգորի համար»: Թիֆլիսի վրա փոխված նրա անկեղծությունը, — մեկնաբանում է արձակագիրը, նրա բարություն, այլասիրություն, հոգու գեղեցկության հիմունքն է:

Գրիգորի ցուցանակները իրենք իրենց վերադառնալու մարդկային ձրգտումների ազդակներ են: Դրանով է բացատրվում այն իրարանցումը, որ սկսվում է այն օրից, երբ Գրիգորը հավաքում է ցուցանակները. Թիֆլիսեցիների աչքում այլևս ամեն ինչ երևում է գորշ, ամպամած, նվաղուն գույներով, այն-ինչ Գրիգորը հռչակում էր կարմիր գույնը՝ լույսի մեջ: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Գրիգորի չիրագործված սիրապատումը Սոնյայի հետ, որին նա պատկերացնում է կարմիրի մեջ և կիսում իր մտորումները. «Պատմում 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 բարոյախոսություն համար վերին աստիճանի բնորոշ է վերջվածքը: Դարդիմանները՝ կինտոները, դարաչափակները, սկսում են փնտրել Գրիգորի ցուցանակները, որոնք այլևս անցել են «Միմպատիայի» սվաղի տակ. «Ու մինչև հիմա, երբ որևէ կոմիսիոն իմանություն, հնավաճառի մոտ, սև շուկայում տեսնում են հին նկար՝ թեկուզ Թիթեղի վրա, թեկուզ պատառոտված ջվալի վրա, թեկուզ փայտի վրա, ագահորեն 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 գարմի վերջին փախստականը: Նա թեև մեռավ «ժպիտը դեմքին», սակայն այդպես էլ չկարողացավ 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 գոհեր»:

«Թիֆլիս» պատմվածքի միջանցիկ գաղափարը կապված է գեներալ Բարսեղովի փոքր դստեր՝ Մաշոյի հետ: Մեն-մենակ ապրող, արևածաղիկ ծախող մի պառաված կին՝ Մաշոն, սկսում է նամակներ ստանալ տարբեր մարդկանցից, թե իրենք գեներալի թոռներն են: Նրանց թիվը հասնում է ութի: Մաշոն իր վրա է վերցնում նրանց կյանքի հետագա ընթացքի խնդիրը, 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. «Ես գեներալ Բարսեղովի թոռն եմ»,—Մաշոն կհավատա ոչ թե նրա համար, որ չգիտի, թե նրան ձեռ են առնում, այլ նրա համար, որ համոզված է, թե ասողը ինքն էլ չգիտի, որ գեներալի թոռն է...»: Մաշոն նույնպես նախնական-բնականի 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, համքարների 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 «փիլիսոփա էր, ամեն ինչ գիտեր, Դիոգենեսից էր պատմում... Խելոքներից խելոքը, գիտուններից գիտունը... Սոլոյակում խոսում էր հայերեն, Վերայում խոսում էր վրացերեն, վանքի բակում խոսում էր գրաբար, Միրաշխանայի արհեստավորների հետ՝ աշխարհաբար, Դվորցովայի վրա՝ ռուսերեն, թուրքի մեյդանում՝ պարսկերեն, Կիրիշոյում՝ 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», աստժո բանը սովորած այդ անձնավորությունը, օր ծերություն սեր է գցում անարժան մեկին. «սերը քո բանը չէ...»: Բայց նա

ուսեղծում է ավետարան ըստ Հավլաբարի. հավլաբարցիների առաջ ծնվում է աղջիկ-երեխան՝ «փոքրիկ Վարդը՝ Վարդուհին, Վարդոն, Վարդուշը, Վարդիկը...»:

Հավլաբարցիների վերաբերմունքը փոխվում է միանգամից, երբ դստեր հետ նրան տեսնում են Հավլաբարում ման գալիս՝ «... թվում էր Քրիստոսն էր իջել իր դստեր հետ»: Տեղի է ունենում, սակայն, անսպասելին. 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, սատոն կերպարանքով մարդ էրպես հեշտ չի ստեղծվում»,—միջամտում է լարձակագիրը և ձայնը տալիս անայլայլ, Ցիցիլիայի ասածին ներողամտորեն նայող Ասատուր Խանին, որը հայտնում է, որ Վարդոյի մասին Ցիցիլիան շշտ 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 քացատրում 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 հասկում 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 Պեսոսին՝ ծուռ խոսքի համար, սակայն դարձել է մաքուր սրտով, մաքրագործված, դեռ ավելին,—այն գիտակցությունամբ, որ իր ժողովրդին պետք են ընտանիքի հայրեր, որ մեծացնեն ժողովրդի պոտենցիալը: Վեց արվա կալանավորի կյանքը, ծանր աշխատանքը նրա մեջ արթնացրել են Կրական գրգիռներ: Միսակը երկրորդ անգամ վերադառնում է պատերազմից հետո: Ռազմաճակատում ևս նրան մտահոգել է համատարած սիրո վրա կառուցված ընտանիքի երազը, ընտանեկան օջախի քաղցրությունը: Բայց կյանքը խռովում է տղայի անակնկալ փախուստը ինչ-որ անհայտ դերասանուհու հետ:

Երրորդ վերադարձն արդեն ունի դրամատիկ լարվածություն: Երմոնը, շնայած դիմադրությունը («Մարդ ունեմ ամոթ է»), չի դիմացել Ընձակի նետապնդումներին: 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 հանգստություն չի բերում Միսակի խոովված ներաշխարհին: Նա դարձյալ իր ապագա թոռների հետ է, մոլորյալ որդու հետ, որի հետ հանդիպելուց հետո գալիս է այն եզրակացությանը, որ, այնուամենայնիվ, «մարդիկ խեղճ են»: Նրա մտքերը տեղի են տալիս մենակ ապրելու մտքին, նորից շատ հստակ տեսնում է իր կյանքի ճանապարհները՝ իր, հոր, աչպի, նախնիների մանկությունը, տեսնում է «ընտանիքի հայրերին» և որոշում վերադառնալ. «Միսակը մտավ իրենց տան առջևի հրապարակը: Աչքածեց շուրջը: Սիրտը ճմլվեց: Մտքով շատ բաներ անցան:

Միսակը քայլեր էր անում, և նրա ծնկները խրտտում էին անհամբերությունից: Եվ ներքուստ ուրախանում էր նա, որ կրկին իր ընտանիքն է գալիս, և ուրախությունից դողում էին նրա այտերը, ու շատ տարօրինակ մի ախուր բան թռչկոտում էր կրծքից դեպի կոկորդը: Միսակը նայում էր պատուհաններին, հայացքով ծանոթ փնտրում, որ բարևի:

— Միսակ,— լսվեց նրա ետևից:

Միսակը պտտվեց և՝

— Հաջան...— խղճուկ ասաց նա»:

Բոլորովին թող տարօրինակ շթվա, 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 Պուգաշովի ժամանակների: Աղի կոմսը Իսայ Ակիմովիչն է, Եսային, որ հեռու-հեռավոր օրերում հիշողության օրենքով մտաբերում է թուրքերին, կորուսյալ էրգրումը, նախնիների կորուստները և, շնայած «ունայնություն փիլիսոփայության» ներծծումներին, այնուամենայնիվ, նորից ու նորից որոնում է նախնիների ստվերները, ազգի մնացորդաց հիշատակները:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ Եսային, Եկատերինա Ծրկորոզի ժամանակ, ինչպես ավանդում է տոհմական քրոնիկոնը, հայտնվում է Աստրախանում, վեր բարձրանում կյանքի սանդուղքներով և, հարբստանալով, դառնում Աղի կոմս:

Հարստությունը, փառահեղ կյանքը, սանկտ-պետերբուրգյան շքեղ կենցաղը, սակայն, ի վիճակի չեն նրա էության մեջ հանգցնելու նախնյաց ոգին: Նա որոնումների մեջ է: Այդ գործը վստահում է որդուն՝ Բոգդանին, որի «արկածների» նկարագրությանն է նվիրված վիպակի ծանրակշիռ հատվածը: Բոգդանը, ինչպես նրան ներկայացնում է արձակագիրը, բարդ, կարելի է անդամ ասել՝ առեղծվածային անձնավորություն է, որը կապերի մեջ է թաթառուհի Բերյաշի հետ, բանակցությունների մեջ է գործարանատիրոջ հետ, կապվում է պուգաշովյան շարժմանը: Նա, ի վերջո, փախչում է Պուգաշովի մոտ՝ անսայով «ազատությունը մեծ բան է» նշանաբանին: Պուգաշովի օրենքուրգյան ճակատամարտում, այդուամենայնիվ, Բոգդանը ենթարկվում է խոշտանգումների, հետո փախչում թաթարուհու հետ: Հայրը՝ Եսային, փնտրում է «մոլորված Բոգդանին»՝ նրա ապագան կապելու ոչ թե ուսական կայսրերի հպատակության կամ ծառայության հետ. «... հայտնվեց հոր դեմքը՝ խոշոր, սիրելի, հետո նրա դիմագծերը ավելի խոշորացան ու լուծվեցին լույսի մեջ: Բոգդանին թվաց, թե դա երկրային աստծո ժամն էր, և նա հայտնրվեց իրեն: Ու հիմա գնում է, գնում մի ուրիշ աստծո մոտ...»:

Տափաստանում հայտնված Ծսայուն ճանաչում են՝ իբրև «Աղի կոմսի», «տերուհիրականի», անարգում նրան մինչև ստորության աստիճանի, իսկ նա դեռ որոնում է «Ռուսիո կայսրին ծառայող» որդուն, ի վերջո, հանգելով հետևյալ փրկիստփայությունը. «— Լսո՞ւմ ես, սատանա... Դու չկաս... Եվ թո՛ւ պիտար սուտ էր: Կա միայն մի աստված, հավերժական ու մեծ, որի անունը Ոչինչ է: Դու, սատանա, խեղկատակ ես, որ իրավունք ունես միայն պարելու Տոճալարի վրա, զանգուլակները՝ պոչիդ կապած... Դու, խղճուկ հոպիտ՝ այդ մեծ աստծո՞ Ոչնչի...»:

Սա ոչ այնքան հուսահատության ճիչ է, որքան ցավագին բողոք աշխարհի անբանական կառուցվածքի դեմ. Ծսային չհասավ իր նախահայրերի գյուտին:

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 արձակագիրը, իր զմայլանքն է համարում անմնացորդ սուզումը բնության գույների, բնության անդորրի մեջ: Նա ամբողջ կուսվածք, 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, շքնա՛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 «լեզվենդով» էլ «Լև Տոլստոյը և ձին վերադարձան տուն»:

Այվազյանը հաճախ է ստեղծում նման լեզվենդներ: Ձիու լեզվենդից բացի, օրինակ, նա ստեղծել է հայտնի լողորդ հաշիկի լեզվենդը, որը, սակայն, ինչպես պարզվում է, ամենևին լողալ չգիտե: Սակայն այդ լեզվենդը շատ է անհրաժեշտ մարդկանց զմայլանքին, որ հաշիկը հատուցում է պատերազմին՝ դառնալով նահատակներից մեկը:

Այս և նման լեզվենդներով 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 հոջաբեկովի, Փիրոսմանի, Կարապետ Գրիգորյանցի, Եթիմ Գուրչիի, Գիգո Շարբարյանի, Կարա-Դարովիչի, Գևորգ Զոտտոյի, Բաթբեուկի, Կարալովի և «Թիֆլիսյան օրդենի» մյուս

դարդիմանների»: Հիշված անձինքն Իոսեբ Գրիշաշվիլու հրաշալի գրքի՝ «Հին Քրիստի գրական բոհեմայի»<sup>28</sup>, անունների ցանկից են, գերազանցորեն «պրիմիտիվիստներ», որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղացել Աղասի Այվազյանի գեղարվեստական աշխարհի, մանավանդ ոճական արտահայտման գունագծերի ձևավորման մեջ: Մի ինչ-որ շերտ էլ գալիս է վրացական նորագույն արձակի աղբյուրներից:

Մրանցով շեն սպառվում Այվազյանի նախասիրությունները, որոնց շարքում տեղ ունեն իտալական դիմակների կոմեդիան, կառուվալային չղումները, հայկական սարեգրությունները, Դոստոևսկու էթիկական սուզումները և այլն: Այստամենայնիվ, Աղասի Այվազյանը «գրական ավազանում» մլրրտվել է իբրև անհատականություն, իբրև իր աշխարհի ու ձեռագրի տերը: Նրա աշխարհի յուրահատկությունը հիանալի է բնութագրել Հենրիկ Մալյանը՝ «Նա անդադար հնարում է, բայց ճշմարտն 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 հալումաշ են լինում հոխորտացող, բայց անզոր տղամարդիկ: Եթե «Կովարարները» պատմվածքը ոճաբանությամբ դեռևս ռեալիստական հավաստիության սահմաններում է, ապա «Փառահամարը»՝ ճնճղուկի կտուցի չափսի այդ պատումը ամբողջովին պայմանական սարք ու կարգի մեջ է:

Կրկեսն ու ծաղրածուն... «Նա սիրում էր ոչ միայն մարդկանց, ոչ միայն կենդանիներին, երկինքը, հողը... ավելին... Այդ ավելին նա շէր 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 ֆոկլոր էր պետք»:

Բառիս բուն իմաստով տրագիկոմիկական իրադրություն՝ դրված պայմանական իրադրության մեջ: Սա «հնարած ճշմարտության» մի օրինակ է:

Մյուսը «Բուլերո» պատմվածքն է, որի նյութը պարուհիների կյանքն է: Կյանքի զոհեր՝ «խեղճ մարդիկ» են, «Բուլերոյի» գրեթե բոլոր հերոսուհիները, այդ են վկայում նրանց կենսագրության վերաբերյալ հեղինակային տեղեկությունները: Ներկայացումից հետո նրանք որոշում են նշել արդեն տարիքն առած պարուհիներից մեկի տարեկիցը՝ բացառապես կանանցով: Միակ բացառությունն արվում է Դոլլիի ծանոթ Ադամի հանդեպ, որի ներկայությունը «ըթահանդեսին» պարուհիների մեջ առաջացնում է ամենատարբեր գրգիռներ՝ նրբանցից յուրաքանչյուրի շկարգավորված կյանքի, կենցաղային դժվարությունների և, որ ամենազխտավորն է, սիրո բացակայության վերաբերյալ: Նրանց բոլորին՝ ամենատարեցից մինչև ամենաչափերը, պակասել է աշխարհի ամենամեծ բարիքը՝ սերը, հոգիների մտերմության կարևորագույն պայմանը:

«Բուլերոն» ևս պայմանական միջավայրի մեջ տեղադրված պատում է, որով Ադասի Այվազյանը զարմանալի ներքնազգացողությամբ որսում է մարդկային կյանքի հոգեհատակը: Պայմանականությունը այստեղ և այլուր հանդես է գալիս իբրև ռճաբանություն: Շատ բնորոշ է Այվազյանի ձեռագրի համար էական մի մանրամաս՝ և արձակագիրը ռճական արտահայտման ոչ հանդիսավոր, ոչ պաթետիկ-վեհաշունչ, այլ հասարակացված-սովորականացված եղանակներով հասնում է նպատակին: «Բուլերո» բալետի ներկայացումից հետո հասարակ մի արարողության հավաքված պարուհիները շատնեք կյանքի զոհեր են, այլ արարածներ, որոնք ապրել են, աշխատել, ապրել են անգամ դերասանուհու շիկ կենցաղով, և, այնուամենայնիվ, ոչինչ չեն հասկացել նույն այդ կյանքից, մնացել են «խորթ զավակների» վիճակում՝ «խեղճ մարդիկ», ապրած առանց սիրո, անառագաստ, առանց համազգացություն:

Այվազյան արձակագրի սեեռակետը հենց այդ համազգացության նպատակն է հետապնդում, ընթերցողի համազգացություն:

Այս կետում էլ նա, ըստ երևույթին, ընդառաջ է գնում Դոստոևսկու էթիկական պատվիրաններին: Քանի որ հերթը եկավ-հասավ Դոստոևսկուն, ասենք, որ Ադասի Այվազյանը երբեմն հետևում է ոչ թե մեծ գրողի ստեղծագործության դրական բովանդակությանը, այլ «դոստոևսկիականություն» կոչվող ուսմունքի ինչ-ինչ կողմերին: Այդպիսին է, օրինակ, նրա «Ուստի՞ գաս» վիպակը, ամեն ինչով, ասելիքով՝ «ДОСТОЕВИНА»:

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, անբուն 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, դոստոևսկիական ներման ու ինքնադատաստանի պատվիրանով:

Այվազյանի այլ գործերում ևս կան «դոստոևսկիականություն» շոշափուկներ, կան նաև արձակագրի ընդհանուր գեղարվեստական պաթոսին անհարադատ գործեր (օրինակ, «Հեքիաթը»)՝ մերկ մարդկանցով քաղաքակրթությունը փրկելու գաղափարով, կան նաև պարզապես ոչ տպավորիչ գրվածքներ, օրինակ, «Փարրիկանտը» 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 բառուրանից («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 դիմանկարում<sup>29</sup> Այվազյանի ոճային մտածողության սինկրետիկ բնույթը սահմանելիս: Արդարև Այվազյանի պատումային ոճի մեջ զուգակցվում են սովորական կենցաղագրությունը և ռարիեական 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

ցիչ Անդրեասը, գյուղական բր-  
ժիշկը, քաղաքից շինարարության  
տեղամաս եկած ճարտարապե-  
տը, սրա կիներ՝ Ագնեսան, ու-  
մանտիկ երազողներ են, ապրում  
են գարնանային զարթոնքի տրա-  
մադրություններով, գյուղական  
հովվերգությամբ: Այդուամենայ-  
նիվ նրանց կյանքը չի անցնում  
անխռով խաղաղության մեջ: Տե-  
ղի է ունենում անսկսկալ դրամա,  
Հրայրն իրեն նետում է հորդ ջը-  
րերի մեջ, բացելու այն ջրանցքի  
շլյուզները, որ սպառնում է գյու-  
ղին:

Գրամատիկ այս տեսարանը  
առիթ է դառնում, որ հերոսները  
մտորեն կյանքի իմաստի, եր-  
ջանկության, ումանտիկայի թե-  
մաներով:

Վիպական աստիճանաբար ըն-  
դարձակում է ընդգրկման ծա-

վալները: Սկսվելով առօրեական դիպվածների նրբագծերի հուզական բացահայ-  
տումներով, «Հեղեղը» այնուհետև զարգանում է իբրև տարբեր բնավորություն-  
ների բախում՝ տարբերակվելով հայեցողական, անկենդան և գործնական, ակ-  
տիվ ումանտիկական կերպարներով: Առավել տպավորիչ է Հրայր Սամառյանի  
կերպարը: Սա կյանքի առաջին գծի վրա է ոչ այնքան անձնագոհ արարքով, որ-  
քան կյանքը ստեղծագործաբար ըմբռնելու դավանանքով:

«Հեղեղ» վիպակում Խալափյանը ինչ-ինչ շափով տուրք է տալիս մի-  
ջավայրի «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 արծարծում է հասարակայ-  
նորեն կարևոր այնպիսի խնդիր, ինչպիսին է մարդու արժեքավորման խնդի-  
րը:

Ավարտելով բժշկական ինստիտուտը, Ստեփան Ծսայանը աշխատանքի  
է անցնում գյուղում, որոշելով մնալ այնտեղ ընդամենը երկու տարի: Բայց  
ղեպքերն այնպես են դասավորվում, որ ապրում է քառասուն տարի:

Ստեփան Ծսայանը այդ տարիներին ենթարկվում է անհամար հոգեկան  
փորձությունների. կենսագրության ինչ-ինչ հատվածներում նրա հոգեկան աշ-  
խարհը ևս կանգնում է փլուզման սպառնալիքի առջև, սակայն իր միջից բա-  
րոյական պաշարներ է հայթայթում՝ հաղթահարելու մենակյացի ճակատա-  
գիրը, կապվելու հասարակական կյանքի եռուզեռին:

Ստեփան Ծսայանի մահից հետո նրա գերեզմանաքարի վրա փորագրում

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 մաքրիկ, գրեհահատում 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:

Ձորայր 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-կինցադային հիմքերից, այսինքն արտաքին տարազից, բայց օգտագործելով ասմունքի մեջ խորացած ժողովրդական աշխարհադպացման ու գեղարվեստական արտահայտչության կենդանի տարրերը, սյաինքն՝ 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: Բակունցը 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 «Խոզեղան» և «Ռանչպարների կանչը»



Ստեփ Ծսայան

վեպերի, Մուշեղ Գալշոյանի գրվածքների (1933—1980): (Այստեղ հեղինակը տեղագրելու էր Մ Գալշոյանին նվիրված ենթադիմանկարը, որը, սակայն, չհասցրեց շարադրել—խմբ.):

60—80-ական թվականներին խորհրդահայ պատմավեպը արդյունավետ գարգացում է ապրում Ս. Խանզադյանի ստեղծագործությունում: (Հեղինակը Խանզադյանի վեպերին անդրադարձել է գրողին նվիրված դիմանկարում—խմբ.):

## ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

Որոշ շարժում է նկատվում նաև վավերագրական արձակում, որի տարատեսակներն են ակնարկը, հրապարակախոսությունը, պատմականսագրական պատումը, հուշագրությունը, ճանապարհորդական օրագիրը և այլն:

Ակնարկի ժանրը, թեև շատ տարածված, սակայն բացառությամբ մի քանի ծանրակշիռ նյութերի, մեծ մասամբ թողնում է մակերեսային, թուուցիկ 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, կրթոտ շահագրգռությամբ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Ղափան, Վաչարան՝ այսօրվա և վաղվա պրոբլեմներ», «Եվ այգեգործն ասաց. հողը խռովել է մեզինց», «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 ժուռնալիստների «Ոսկե գրիչ» մրցանակին:

Ուշագրավ հարցեր են բարձրացրել Մ. Գալշոյանը «Ծաղկած քարեր» գրքում և ուրիշ վավերագրողներ:

Ակնարկի ուրույն տեսակով հանդես եկավ Միխայել 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 հրատարակատեսչության մարզում: Կենտրոնական («Լիտերատուրնայա գագետա») և հանրապետական մամուլում տպագրած հոդվածներում Զ. Բալայանը նյութի խոր իմացությունը, անձնվեր շահախնդրությամբ և աշխույժ գրելատեղով 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-հրատարակատեսչական 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 «դափնեխների»: Լրագրային ամենօրյա գործից վավերագրական արձակի անցավ Աշոտ Արզումանյանը (1913)՝ գրելով մի շարք պատումներ նշանավոր գործիչների վերաբերյալ: «Ակը Բյուրականի» ակնարկին հետևեցին «Հրեղեն ոտնահետքեր» (Հ. Քևոսյանի մասին), «Մովակալը» (Հ. Իսակովի մասին), «Գըլ-խավոր 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 բնութագրվում են ոչ միայն հայ դերասանները՝ սկսած Հովհաննես Աբելյանից մինչև մերօրյա դերասանների աստղաբույլը՝ Հր. Ներսիսյան, Ավ. Ավետիսյան, Գ. Զանիբեկյան, Հասմիկ, Արուս Ոսկանյան 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 շափազանց մեծ վարպետություն դրսևորելով, արևելահայերենին պատվաստեց արևմտահայ գրական լեզվի հարուստ բառապաշարը, ճկուն ոճերն ու դարձվածքները, ստեղծեց լեզվական նոր որակ:

Եռահատոր «Հուշապատումով» հանդես եկավ Ռուբեն Զարյանը (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 ուսուս և հայ գրողների, որոնցից թերևս ամենատպավորիչը Մաքսիմ Գորկու մասին հուշն է:

Վավերագրական արձակի մեջ առանձնացան Գ. Էմինի «Յոթ 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 «Սիբիրը», 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. Խանդաղյանի «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: Երևանի 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

«Անկոնֆլիկտայնության» տեսության սուր քննադատությունից հետո ժամանակավորապես առաջապահ դիրքեր գրավեց դրաման՝ մարդու հոգեբանությանը մերձենալու ձգտումով, հոգեբանական հնչերանգների շեշտումով:

Իրականության մեջ կատարված էական տեղաշարժերը իրենց զրոշմն են դնում թատերագիրների ձեռագրի վրա՝ ստեղծվում են ուշագրության արժանի մի շարք կերպարներ:

Քատերագրության նոր միտումների առաջին համաբավարեններից մեկը նդավ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը (1916—1983): Մնվել է Երևանում, բժշկի ընտանիքում: Աշխատել է իբրև ուսուցիչ, ավարտել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի շինարարական և մանկավարժական ինստիտուտի պատմության ֆակուլտետները: Եղել է կուսակցական աշխատող, «Գրական թերթի» և «Ողնի» 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 «Մոֆիկի սըխալը» կատակերգությունը, թեթև շնչի մի գործ, որը բեմադրվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Դրան էլ հետևեց «Վերջին մեխակներ» դրաման (1957, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, Մոսսոփետի 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 դրություններով, բայց... կան հաջող կերպարներ, հոգեբանական հետաքրքիր զննումներ ու վերլուծություններ, իմաստալից ու սրբամիտ երկխոսություններ»<sup>30</sup>:



Գրիգոր Տեր-Գրիգորյան

«Վերջին մեխակներում» Գր. Տեր-Գրիգորյանը ի հայտ բերեց դրամատիկական անվիճելի ձիրք՝ կատակերգական գույների կողքին:

Ո՞րն է այն նյութը, որ ներկայացնում է Քատերագիրը: Բարձր դիրքի հասած նախկին համեստ աշխատողը սկսում է իր կամքը թելադրել շրջապատին, մեկուսանալ ընկերներից, խճճվել եսամոլական հաշիվների մեջ: Հերոսի նման վարքագիծը հանգեցնում է այն բանին, որ նա՝ Աշոտ Հասարթյանը, կորցնում է իրականության կենդանի զգացողությունը: «Վերջին մեխակներում» մարդկային արժանապատվության թեմային զուգահեռ արժարժվում է նաև ընտանեկան-բարոյական հարաբերությունների խնդիր:

Տեր-Գրիգորյանի մյուս դրաման՝ «Գարնան անձրև», ոչ միայն շունի առաջինի հասարակական դրվածքը, այլև հակված է դեպի մեղոդրաման՝ ի պեմս 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 բանասերկուն, որը ահաբեկիչ զրպարտագրերով վարկաբեկում է ազնիվ մարդկանց ու մեղադրում «նացիոնալիստի» խարանով:

«Մեռնող ֆլորան», իհարկե, թեև պայմանականությունների վրա կառուցված պամֆլետ է, սակայն գործող անձինք իրականության մեջ ոչ հազվադեպ մարդիկ են: Սրանց դնելով դատաստանի առջև, թատերագիրը առաջադրում է կյանքը մոլախոտերից ազատագրելու հասարակական կարևոր խնդիր: Գաղափարական այս ուղղվածությունը էլ «Մեռնող ֆլորան» շահեց հանդիսատեսի շերտ վերաբերմունքը:

Այդ պիեսին հետևեցին Տեր-Գրիգորյանի մյուս կատակերգությունները՝ «Ախ, ներվեր, ներվեր» 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, զուգոլների, շողոքորթների 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՝ ընդհատակային բոլշևիկ Արտաշեսի և դաշնակցական բանակի սպա Գևորգի բախումների ձևով: Ծնողների ամբողջ համակրանքը Արտաշեսի կողմն է, սակայն ամբողջ հոգով ներանք 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 կախճանած 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-զուգոլական հոգեբանությունը:

«Կամուրջի վրա» պիեսում շկան բախումների շիկացումներ, սակայն կաներթին դրամատիզմ, որը և գրավեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ուշադրությունը:

Գրվեցին նաև այլ դրամաներ, ինչպես Ալ. Արաքսմանյանի «Վարդեր և արյունը»՝ քաղաքացիական կոիվների թեմայով, սակայն՝ մինչև Գ. Հարու-



թյունյանի «խաչմերուկը», այլևս չեղան դրամայի ժանրի լուրջ փորձեր: Գրքավեցին օրընթաց դրամաներ:

Թատերագրությունը նորից մտավ «կատակերգական հունը», և բացահայտվեցին մի շարք թատերագիրների կատակերգական հնարավորությունները: Ոչ միայն Հայաստանում,



Արամաշոտ Պապյան

այլև նրա սահմաններից դուրս անվիճելի հաջողություն ունեցան Արամաշոտ Պապյանի (1911) կատակերգությունները: Աշոտ Պապյանը ծնվել է Բաթումում:

Թեև կարգին կրթություն չի ըստացել, բայց վաղ հասակից հրապուրվել է թատրոնով, դառնալով դերասան Դոնի Ոստովի,

Կրասնոդարի հայկական թատերախմբում: Հանդես է եկել մեծ դերասանների կողքին (ինչպես Հովհ. Աբելյանի) և կատարել նշանակալից դերեր: 1944-ին եղբորորդու՝ Արամի հետ միասին գրում են «Մեծ հարսանիք» կատակերգությունը, որը բեմադրվում է Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և ունենում մեծ հաջողություն: Արդեն «Մեծ հարսանիքում» երևացին

Արամաշոտ Պապյանի նախասիրությունները. ծիծաղահարույց, էքսցենտրիկ իրադրությունների հակում, կատակերգական վիճակների անսպասելի փոփոխություններ, հերոսներին «ծուղակների» մեջ գցելու միտում և այլն:

Կատակերգական դավանանքի այս գծերը նախ և առաջ մարմնավորվեցին մեկ գործողության թատերապատկերներում («Բախտավորյաններ», «Փեսատես», «Կնունք», «Մանրուք», «Սուտը թակարդում» և այլն), որոնցից մի բանիսի բեմադրությունները մտան համամիութենական ռադիոյի «ոսկե ֆոնդը»:

Կենցաղային վոդեկիլներ հիշեցնող թատերապատկերներում Պապյանի ծիծաղը ներողամիտ է, մարդկանց ծուռ ճանապարհից հետ վանող:

Բարոյախոսական այս թեքումով գրվեցին նաև առաջին «լիամետրաժ» 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 Պապյանի ստեղծագործության առաջին շրջանը: Սկսվեց երկրորդը՝ ավելի լիարժեք կատակերգություններով. «Անաղուհաց փեսան», «Անվանակոչություն» կամ «Համեցեք Հակոբ Նշանիչի ծնունդին», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել», «Արտասահմանյան փեսացուն» (1972):

Քատերագիրը, մնալով ոճային նախասիրությունների ոլորտում, արժարժում է հասարակայնորեն ավելի սուր, բարոյական կշիռ ունեցող խնդիրներ: Ծաղրի և ծանակման միջոցով հասարակության դատաստանին են հանձնվում կյանքի ավելի «վտանգավոր» երևույթներ և դեմքեր:

Այդպիսին է «Անաղուհաց փեսան» կատակերգության հարազատ-բարեկամների խումբը, որը շրջապատել է քաղաքի տեղարդ բաժնի վարիչ Փոթորիկ Սմբուլյանին և նրա ակամա «հովանավորությունը» 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: Ստորագրյալները 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 դատարակության խնդիրը: Այս պիեսը ավելի խոր շերտեր է հայտաբերում, թեև Քատերագրի ծիծաղը դարձյալ մնում է անքնն վերաբերմունքի 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 շի 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:

Մյուսժեսուսյին 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 համաժիռթենական:

Կատակերգության ժանրի խայթող-սուր երգիծական և զվարթ-զվարճաբանական ուղղություններից Պապայանիս ավելի հարազատ է վերջինը: Նա հետապնդում է կյանքի «ծուռմներն» ու «աղավաղումներն» 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 «թատրոնի ջիղ»<sup>31</sup>:

Թատերագրության մեջ նշանակալից է Գ. Հարությունյանի խաղացած դերը:

ՊԼՈՐԳ (ԺՈՐԱ) Հարությունյանը (1928) ծնվել է Երևանում: Մասնագիտությանը 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 (ոեծիսոր՝ 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 անուն: 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. Գարբինյանի «Կիկոսի» պատումը որոշ չափով հիշեցնող այդ պիեսում հասունացել է Գ. Հարությունյանի գրիչը, դարձել ավելի ձկուն, մեծացել է բախման հասարակական տարողունակությունը, բնական է դարձել երկխոսությունը, ինչպես և հարստացել է Հարությունյանի «զենքերից» գլխավորը՝ հումորը՝ ազգային անխառն գույներով։



Գևորգ Հարությունյան

նախկին գեղջուկ Ղազարը՝ թողնելով արտն ու հանդը, տնտեսությունը, կամավորության սկզբունքով դնում է պատերազմ։ Ղազարին մտատանջում է մի հարց՝ ինչու՞ են կոչվում, ո՞վ ում դեմ է կոչվում, ինքը ո՞ր կողմն է բռնել։ Միանգամայն կատակերգական իրադրություն, ավելի ստույգ՝ ողբերգակատակերգական։ 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 շոյլ 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 Ղափանյան)։

Ծիշտ է նկատված, որ Գ. Հարությունյանը «կյանքից, ռեալ իրականությունից է գալիս դեպի իր ասելիքը, սյուժե չի մոզոնում, 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, դոնապաս Մուշեղը, գիշերային պահակ Գասպարը, այլք, որոնց միջավայրում ծնվում է Բագրատ Ադամյանի դրամա-

տիկ պատմությունը: Սա այն անձնավորությունն է, որի համար հասարակական պարտքը բարձր է անձնականից: Ադամյանը ապրում է ուրիշների ցավ ու դարձով: Ադամյանի պես բարոյական բարձր սկզբունքների և շահագրգռությունների կրող են դառնում նաև մյուս հերոսները: Այս առումով հետաքրքրական են նրանց գիշերային գրույցները բարության, արդարության, ազնվության, ուրիշին նեցուկ լինելու թեմաներով: «Խաչմերուկ» պիեսում իրար եկան հեղինակի հումորը և դրամատիկական պատումի ջիղը, ժպիտը և հերոսների հոգեկան աշխարհի պեղումների ձիրքը: Այդ համագրության շնորհիվ էլ Գ. Հարությունյանը ունեցավ մեծաքանակ հանդիսատեսներ, թատերական աշխարհի դրական արձագանքներ: Այսպես. Լ. Հախվերդյանը պիեսի հաջողության պայմանը համարեց ոչ թե սյուժետային սուր, անսպասելի դարձերը, այլ «հատուկ գծված բնավորությունները»<sup>32</sup>: Այնուհետև թատերագետը գտնում է, որ Գ. Հարությունյանը հմտորեն զուգակցում է «պիեսի զբարձր-կատակերգական և անհանգստացնող-դրամատիկական մոտիվները»: Ար. Գրիգորյանը «Խաչմերուկի» առավելությունը համարում է «մարդկային արժեքների» պաշտպանությունը<sup>33</sup>: «Խաչմերուկի» հեղինակը և մի շարք դերակատարներ արժանացան հանրապետության պետական մրցանակին, իսկ մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ պիեսը զնահատեցին «Պրավդան» և այլ թերթեր:

«Խաչմերուկին» հետևեցին Գ. Հարությունյանի մյուս դրամատիկական սյուժեությունները. «Քո վերջին հանգրվանը»՝ հայրենիքը լքող քաղաքացիների և հայրենիքին հավատարիմ մարդկանց սուր բախումով, «Հունիս էր, արև»՝ պատերազմական նյութով: Գ. Հարությունյանի պիեսներն ունեն մի էական առավելություն, նրանց բնորոշ է կյանքի ճշմարտությունը, ասել է թե՛ թատերագրության (լինի դա կատակերգություն, թե՛ դրամա, մեկ գործողությանը, թե՛ լիամետրաժ պիես) իրական ելակետը:

Եվ, որ նույնպես կարևոր է, Գ. Հարությունյանն ունի ենթարնագրի զգայողություն՝ հազվագյուտ երևույթ մեր թատերագրության մեջ:

Այս ժամանակաշրջանում գործուն թատերագիրներ էին նաև Ն. Զարյանը, Զ. Դարյանը («Հանրապետության նախագահը»), Ազատ Շահինյանը («Սամի և Սուրի արկածները», «Տրամվայը պարկ է գնում»), Ա. Բարսեղյանը, Գր. Յաղչյանը, որոնց կողքին հայտնվում են նոր անուններ՝ Վ. Պետրոսյան («Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը»), Պ. Զեյթունցյան, Ժ. Անանյան («Տաք սի, տաք սի»), Ս. Հարությունյան («Դատավոր»): Հաջողության մեծ բաժին է ընկնում Արտ. Քալանթարյանի մի շարք կատակերգություններին՝ նյութի հրատապության և ծիծաղի համար:

Այսուամենայնիվ, շնայած տեղաշարժերին, թատերագրությունը շատեղծեց իր գագաթնային երկը:

## ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վաթսունական թվականների մանկապատանեկան գրականությունն անձնանում է թեմատիկ և ժանրատեսակային բազմազանությամբ. դպրոցական, պիոներական, բարոյախոսական նյութերով զրվում են բանաստեղ-

ծուծյուններ, առականեր, հեքիաթներ, պատմվածքներ, վիպականեր, գիտական ֆանտաստիկա և այլն: Մեծ թափ է ստանում արտասահմանյան, ուս և ԽՍՀՄ ժողովուրդների հայտնի մանկագիրների գրվածքների թարգմանությունը:

Մանկական գրականության ավագ և միջին սերնդի կողքին հայտնվում է նոր համայրում՝ ի դեմս, առաջին հերթին, այն նոր անունների, որոնք հայտնրվել 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 վիպականրով հանդես է գալիս Վ. Անանյանը: Ավագ սերնդի արձակագիրներից բեղմնավոր եղավ Վալտեր Արամյանի (1909) գրիչը:

Թեև Արամյանի գրքերը՝ «Տալգալի օրենքը» (1955), «Ռուսա, որդի Արգիշտի» (1957), «Մարդը» (1959), «Մարդու սերը» (1962), «Ընկած ծառը» (1964) բացառապես հասցեագրված չեն պատանի ընթերցողներին, սակայն պարի մասը ունեն պատանեկան ընթերցանության նյութի արժեք: Դա վերաբերում է Վ. Արամյանի այն գրվածքներին, որոնք ականատեսի հավաստիությանը պատմում են հեռավոր հյուսիսի բնության՝ տալգալի, սառցալեռների և այդ բնությունը իրենց կամքին ենթարկող ուժեղ մարդկանց մասին:

Արամյանի պատմաների գլխավոր մոտիվը մարդկային ուժեղ բնավորությունների ձևավորումն է: Նա տիրապետում է նյութի մատուցման գրավիչ ձևերի:

Ուշագրավ էր Անժելա Ստեփանյանի (1917) «Ոսկե մեղալը» (1952) վիպակը՝ քաղված դպրոցական կյանքի առօրյալից: Ներկայացնելով հասունության ատեստատի հասած պատանիներին, Ստեփանյանը դպրոցական ուսմանսիկայի 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 վիպականրով հանդես եկավ էդուարդ Ավագյանը (1927): Առաջին գիրքը կոչվում էր «Անտառի տնակը» (1958), որը մանուկներին տեղափոխում էր բնության կախարդական աշխարհը: Դրան հետևեցին «Կանաչ արահետ» (1959), «Մովը 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 պգացողությանը, հանդարտ, անշտապ ութմով, 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 գարնան 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), «Մեղուզայի շոշափուկներում» (1958), «Թափառող մուրրակը» (1961), «Ներսես Մաժան դեղագործը» (1974) և այլն: Աշոտ Շալբոնից հետո Կարեն

Սիմոնյանը գիտական հիմունքների վրա դրեց ժանրը, կատարելագործեց նրա հնարավորությունները:

Վաթսունական թվականներին հանդես եկան նաև մանկապատանեկան ուղղության ուրիշ արձակագիրներ, որոնցից ցայտուն անհատականությամբ սուսնձնուցավ հաժակ Գյուլնազարյանը:

Խաժակ Գյուլնազարյանը (1918, Օշական) ավարտել է Երևանի համալսարանի բանասիրական բաժանմունքը: Ծառայել խորհրդային բանակում՝ Հայրենական պատերազմի տարիներին, եղել է գերության մեջ Ռուսիայում:

Սկսել է տպագրվել դեռ պատերազմից առաջ («Չար բազեի մահը» (1938), «Ծուլլի վերջը» (1940) գրքուկները): 1953-ին տպագրվեց նրա «Լավ ճանապարհորդներ» պատմվածքը, որն այնուհետև թարգմանվեց այլ լեզուներով. պատմվածքն արժանացավ Լև Կասիլի 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:

Գառնալով իր քաղաքի «մանկությանը»՝ առավոտից մինչև հետկեսօրյա տարիներ, Գյուլնազարյանը ժամանակի կողքին լայնացնում է նաև տարածությունը՝ երևանյան հին, անձուկ թաղից հասնելով մինչև ամբողջական դիմագիծը, մասնավորապես կառուցվող-բարձրացող քաղաքը: Մարկ-տվինյան ուրախ-զվարթ իմաստի շնչով, հատկապես «արկածային ծուղակների» արտահայտչությամբ գրված «Օրերի ճանապարհը» հին, փլուզվող 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՝ Հրաչը 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



Խաժակ 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 պատմվածքները՝ «Անտեսանելի սովերներ», «Ուրախ մառրիների ցեղախումբը», «Սինանտրոպ-պիտեկանտրոպ», «Պատվո քարը», «Դեռ դպրոց չենք գնում» պատմվածքների ժողովածուները, «Զարմանալի հեքիաթները» և այլն: Պատմների 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 շահանիշներ: Գաղափարական-բարոյախոսական-դաստիարակչական պաթոսից բացի, նրա մանկապատանեկան արձակը երևույթ է գեղարվեստական շեշտերով, հատկապես պատմների իրական և հեքիաթային շեշտերի, ասմունքային և ֆանտաստիկ գույների համադրման արվեստով, ինչպես և շուայլ, անսպառ հումորով:

Էենց այս հատկութուններում 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 պարթևերը կողքին բացահայտում է նաև երեխաների հոգեկան պահանջները, երեխաների ու պատանիների բնավորութունները, դեպքի միջոցով ներկայացնում է նաև հոգեբանությունը: Եվ այս ամենը գրավիչ, աշխույժ պատմելաձևով, անակնկալ շրջադարձերով, ծիծաղով, ժպիտներով, հումորով: Դեր է խաղացել նաև այն պարագան, որ Գյուլնազարյանը քաջ գիտակ է համաշխարհային մանկական գրականության՝ ի դեմս Մարկ Տվենի (իր պաշտամունքն է), Գրիսելորայների, աշխարհի մեծագույն մանկագիր Անդերսենի, Վ. Կավերինի, Ա. Գայդարի,—ինչպես և հայոց մանկագրության՝ Խ. Արովյանից մինչև Խընկո Ապեր:

Գյուլնազարյանը հայտնի է նաև «մեծական» գրվածքներով: Դեռ պատերազմի օրերին, գերիների համակենտրոնացման ճամբարում նեղու ստորագրությամբ գրում է հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի տետրակ, որը անհայտությունից հեղինակին է վերադառնում երեսուն տարի անց: Այնուհետև նա հանդես է գալիս ռազմական օրերի տպավորություններով. գրում է «Փշալարերից այն կողմ» պատմվածքների շարքը և «Ինչ-որ տեղ վերջանում է հորիզոնը» վիպական կտավը, որտեղ պատերազմը ներկայացված է ամենածանր, 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, շարձարանք, 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՝ «գինվոր-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, մասխաբաններն ու արկածները, ծուղակներն ու զավեշտական իրավիճակները: Սա հումորի այն տարատեսակն է, որը գրականության տեսությունները առանձնացնում է «գրամատիկ հումոր» անունով: Գյուլնազարյանի «ուրախությունը» հագեցած է գրամատիկ շեշտերով, դա մարդկային տառապանքի հրահրած «ուրախություն է»:

Գյուլնազարյանը գրել է նաև պատմական նովելներ, ինչպես «Նոանի» 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» դիմապատկերները, կենցաղը, հոգեկան թրթիռները: «Չուղարկված 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 ուշադրությունը գրավեցին Խաչիկ Հրաչյանի (1912) «Փնթի Սեթը» (1954), «Քոթոթի արկածները» (1960), «Զվարճալի պրուլցներ» (1967) գրքերը, Ղարաբաղում բնակվող Գուրգեն Գարրիելյանի «Ճուտիկները», «Այբուբենը 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. Խարազյանի, Ն. Միքայելյանի, Գր. Ծղիկյանի բանաստեղծությունները և, հատկապես, Հենրիկ Սևանի երկերը:

Հենրիկ Սևանը ծնվել է 1925-ին Լենինականում: Ավարտելով Երևանի թատերական ինստիտուտը, աշխատել է իբրև լրագրող, զուգահեռաբար զբաղվելով ինքնուրույն և թարգմանական ստեղծագործությամբ: Բայրոնին, Շեքսպիրին, Լոնգֆելլոյին բնագրից թարգմանելուց զատ, Հենրիկ Սևանը հռչակվել է իբրև 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), «Ծիծաղ վաճառողը» (1973), «Գլուխն ուղարկեց նորոգելու» (1975) և մյուս գրքերում), առականերով, 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 չկրկնելով 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:  
Ձեր սանրել մազն ու բեղը,  
Ձեր հավաքել տուն-տեղը:  
Պառկել էր նա կոնակին,  
— էս ինչ լավն է կիրակին:

Կամ՝

Գայլին գյուղում բռնեցին,  
Գլխին խրատ կարդացին,  
Որ շմտնի դաշտ ու կալ,  
էլ շտանի ուլ ու գառ:  
— Գե՛ շտտ արեք գայլն սաա՛վ,—  
Գառնուկը սարն անցկացա՛վ:

Շարժում, փոխհարաբերութիւն, անկաշկանդ պատում՝ այս ճանապարհով Սևանը ստեղծում է «բնավորութիւններ»՝ շան, մկնիկների, ծիտիկների, աքլորի, ագռավի, առավելապես՝ կատունների, նաև կենդանական-թռչնային ու շխարհի այլ ներկայացուցիչների: Նրա բանաստեղծութիւններից, ինչպես և աղվեսների, գայլերի, նապաստակների, ագռավների մասին պատմող առակներից էպոս բացակայում են բարոյախոսական մերկապարանոց միտումները, հակառակը՝ իշխում են լուրջ եզրակացութիւնները մարդկային կյանքի օրենքների, մարդկային հատկութիւնների՝ դրական և բացասական, վերաբերյալ: Նրա առականերում 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 ամենատպավորիչ մակդիրը, հնչեղ ու հարուստ հանգ, բանաստեղծութիւնների և առակների ներգործութիւնն համար դիմում է ժողովրդական բանահյուսութիւնն ու պատումային ձևերին, ուրիշ-հանգաբանական հնարավորութիւններին, ծիծաղաշարժ արտահայտութիւններին, կալամբուրային դարձվածքներին, մասնա-

վորապես 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 հռեմահոմեական, 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 սրույթյամբ 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՝ Գողթան երգերի պատասիկներից մինչև նորդարյա բանաստեղծները) նշանակությունը դժվար է գերազանահատել. այնքան հարուստ են նրանում ներկայացված միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական արժեքները:

Խորհրդային ժամանակաշրջանում 20-ական թվականներից սկսած, շնայած նյութական սուղ պայմաններին, լույս են տեսնում գերազանցորեն ռուս ժամանակակից արձակագիրների և բանաստեղծների երկերը՝ Մ. Գորկու «Մայրը», Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթյա հեղեղը», Ա. Տադեևի «Ջախջախումբ», Ա. Նեվերովի «Տաշքենդ—հացր քաղաքը» Ս. Եսենինի և Վ. 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 Ջոնաթան Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» (Թարգմ. Կ. Միքայելյան), Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտը» (կրճատված տարբերակը, Թարգմ.

Պ. Մակինցյան), Ռոմեն Ռոլանի «Ժան Քրիստոֆը», Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բոլդարին», Ն. Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»՝ Ակսել Բակունցի գերազանց թարգմանություններ, Ֆիրդուսու «Շահնամեի» մի հատվածը (թարգմ. Գ. Ասատուր), Շ. Ռուսթավելու «Ընձենավորը» (թարգմ. Գ. Ասատուր), Յ. Հաշեկի «Քաջ զինվոր Շվեյկի արկածները», Պուշկինի բանաստեղծությունները, պոեմները և փոքր ողբերգությունները, Մ. Լեբմոնտովի «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 տրբատունջներ՝ 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, Կորկու, Զեյսովի, Մայակովսկու, Բլոկի, Եսենինի և այլոց երկերը: Հիշարժան են ավագ սերնդի թարգմանիչների՝ Հ. Մազմանյանի, Հ. Հարությունյանի, Կ. Միրբայելյանի, Հ. Թուրշյանի ջանքերը: Իրադարձություն հանդիսացան Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» (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) նրվիրված 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. Սևան, 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, Թ. Ռոլանը, Ֆ. Դոստոևսկին, Զ. Գոլուբոգին, Զ. Բայրոնը, Ա. Տվարդովսկին, Վ. Բելովը և այլ գրողների ստեղծագործություններ:

Հայաստանի գրողների միությունը սահմանեց «Քարգմանչաց տոն», որի դափնեկիրները դարձան Վ. Դավթյանը, Գ. էմինը, Մ Պետրովիխը, Մ. Դուդինը, Մ Փոցխիշվիլին, էդ. Մեծելյադիսը և այլք: Հայ գրականության մասսայականացումը դարձավ ոուս և այլազգի թարգմանիչների սրբազան գործը. ավագ սերնդի ոուս թարգմանիչների (Պ. Անտոկոլսկի, Վ. Դերժավին, Վ. Զվյագինցևա 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 Փոցխիշվիլի, Գ. Շահնագար), 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. Քուչուկի, Սայաթ-Նովայի, Խ. Աբովյանի, Հովհ. Քումանյանի, 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. Նավոի, Գ. Գուրամիշվիլի, «Կուլեվալա», Տ. Շևչենկո, Յ. Ռայնիս, Մ. Առեգով) և ժամանակակից գրողների թարգմանություններով:

Փոխադարձ թարգմանությունները մեծապես նպաստում են ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը: Այդպիսի դեր են խաղում գրական-մշակութային այն կապերը՝ փոխադարձ այցելություններ, գրական խնդիրների համատեղ բնարկումներ («կլոր սեղաններ»), անձնական շփումներ, տասնօրյակները, շաբաթները, հոբելյանական տոնակատարությունները և այլն, որոնք ավելի ու ավելի լայն շառավիղ են գծում:

## ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

### 1

Պարույր Սևակը (Ղազարյան) ծնվել է 1924 թվականի հունվարի 26-ին (որոշ տվյալներով՝ 24-ին) Վեդու շրջանի (այժմ՝ Արարատ) Չանախչի (այժմ՝ Զանգակատուն) գյուղում: Նախնիները եկել էին 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...*

Չնայած անբարենպաստ դիրքին, Չանախչին վերջապես գյուղ էր՝ գեղջկական աշխատանքի բոլոր կերպերով, հոտաղությամբ ու մաճկալությամբ, սերմնացանությամբ ու այգեգործությամբ, հորթարածությամբ ու խոտհնձով, որոնց ականառան էր Պարույրը:



Պարույր Սևակ

Նա մանկությունը անց է կացրել նավշալու յայլայում՝ ամենապահյա հարուստ հաղորդակցությամբ 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 փիտիլիքների ծորրովով և աշխատասիրությամբ: Մի քանի տարի անց Սևակն արդեն հայտնի է դառնում իբրև մոլի ընթերցող. կարդում է ոչ միայն գեղարվեստական գրականություն («Սպարտակ», «Ժան Քրիստոֆ», «Ռոբինզոն Կրու-

զո», «Իննսունեքեր», «Հաջի Մուրադ», «Բոռը», «Հոգսը», «Գուլիվե-  
րի ճանապարհորդությունները» և այլն), այլև պատմություններ, փիլի-  
սոփայություններ, քաղաքատնտեսություններ, բնագիտություններ և գիտությունների  
այլ ճյուղերի՝ վերաբերող գրքեր: Հափշտակված է եղել, մասնավորապես,  
Դարվինի «Տեսականների ծագումը» գրքով:

Բանաստեղծություններ սկսել է գրել տասնմեկ տարեկանից, գերազան-  
ցորեն «օրացուցային» թեթումով:

1940-ին, Չանախչիի դպրոցն ավարտելուց հետո, Պ. Ղազարյանը ըն-  
դունվեց պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի հայոց գրա-  
կանության և լեզվի բաժինը:

Համալսարանական կրթության առաջին երկու տարում, հանդես բերե-  
լով սնխոնջ աշխատասիրություն, Պ. Ղազարյանը բացառիկ նվիրումով ու-  
սումնասիրում է 5-րդ դարի պատմիչներին, հայոց պատմություն և հին գր-  
րականություն, գրաբար և միջին հայերեն՝ պատրաստվելով հայագիտության:

Այսուամենայնիվ, բանասիրական անդուլ գինվածության օրերին նրա  
մեջ գլուխ է բարձրացնում «նիրհած» բանաստեղծը: Դա «... 1942 թվականն  
էր...,— գրում է ինքը,— մեր կյանքի սմենածանր տարում»<sup>3</sup>: Այդ տարիներ-  
ին գրած բանաստեղծություններից առանձնանում են «Լինել, թե չլինելը»,  
ապա և Գր. Նարեկացուն հղված «Աղոթքներ» շարքը, որոնք մեացին անտիպ:  
Նույն 1942-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (№ 7) տպագրը-  
վում են առաջին բանաստեղծությունները՝ Պարույր Սևակ ստորագրությամբ:

Այդ բանաստեղծությունների մեջ էր հետևյալ ինքնահանձնարարականը.

...նս մի նոր պոետ, անհայտ տակավին,  
խոհերի անտես մակույկին նստած՝  
Զգիտեմ արդյոք կլինի՞ քամի՝  
Որ առաջ մղի իմ առագաստը,  
Թե՞ ինքս պիտի շուպիկն իմ՝ կայմին  
Առագաստ շինեմ, նոր լինեմ վստահ,  
Որ երգն իմ նորեկ, նավը իմ գանձի  
Պիտի բնթանա օվկիաններ ի վեր  
Եվ փոթորկածուփ ձուլերում անծիր  
Որպես գալիքի անմարմին նվեր,  
Պիտի շնչով իր անսնձնապատկան  
Վառվի որպես վես, սրբազուն պատգամ...

Իսկ ամսագրի № 8-ում տպագրվում են հետևյալ տողերը.

...Պիտի շարգոտեմ ամեն մի կապանք,  
Մենն մի շղթա հոգիս կաշկանգող,  
Որ կյանքը երգիս մեջ էլ մեա կյանք,  
Որ չլինեն տղեր՝ խոհերս բանտող:

Սևակի վաղ տարիների բանաստեղծական դավանանքը լիակատար ար-  
տահայտություն է գտել երկարաշունչ այն նամակում, որ 1942 թ. օգոստոսի  
6-ին Չանախչիից գրել է Հովհաննես Ղազարյանին: Նամակում գրում է. «Իմ  
որոնումները ինձ հաճախ փակուղու առաջ են կանգնեցնում, հաճախ ազատ-  
վելով նրանցից, իմ առաջ բացվում են նորանոր հորիզոններ, որոնք, սակայն,  
հաճախ ամպածածկ են լինում: Շատ հաճախ ունեցած իմ մտորումները  
կարճ ասած պատվում են այն բանի շուրջը, ինչ Չարենցը ձևակերպել է այս-  
պես.

Ամեն պոետ՝ գալիս իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում,  
Եվ նետն առած, իրհակալած—որս է անում երգերում.  
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նետի մեծությունը,  
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՛ շղթայվի մարդու ոգին ո՛չ մի կապով արտաքին,  
Իթե դարի, ժամանակի զրահ ունի իր հագին,—

Սեակը միջազգային գրականության պատմության բնորոշ օրինակներով մեկնաբանում է «հարվածի ուղղության» իր ըմբռնումը: Հայոց բանաստեղծությունից՝ Սիամանթոյի, ռուսականից՝ Մայակովսկու ստեղծագործության թուցիկ, 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 հոգը:

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 զգացումնայինը, ռեալիստականը, քան ռոմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Գյոթեն, քան Հայնեն (ռոմանտիկական լիրիկան), Սիամանթոն, քան Տերյանը, Մայակովսկին, քան Ծսենինը, վերջին շրջանի Չարենցը, քան սկսնական շրջանի Չարենցը»,—ճաշակային այս տարբերակումից նա նորից դառնում է ամենադժվար խնդրին՝ արվեստի ճշմարտությունը, 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 վե՛հ լինի ձեր ներկան —  
Զմուռանա՛ք, որ դուք պիտի սերմեր ցանեք,  
Որ լինեն դարից ձեր—երկար...»<sup>5</sup>:

Ինքնաբնութագրական նամակում ուշագրավ է Սեակի դիմումը արդեն «մոռացված» Չարենցի մտքերին, ինչպես և իրենց ապրած ժամանակի պատմական հոսանքի ու ոգու մեծ գյուտարարներին, որոնք ոչ թե նետի մեծությունը, այլ «նշանի ահագնությունը» նվաճեցին նաև հետագա ժամանակները, դարից քաղված ու դարից երկար ապրող երգը:



Այդ «նվաճողները», Պ. Սևակի մեկնաբանությամբ, պոեզիան ըմբռնում էին ոչ այլ շափանիշով, եթե ոչ իբրև մաքառում, ճշմարտության գեներ, հավատի դրոշ ու իմացականության աղբյուր, իբրև պատմության նոր ճանապարհի ու մարդու հոգեկան աշխարհի խոր «հերկում»:

Արդեն վաղ, ամենավաղ բանաստեղծական փորձերում երևում էր հայրենի բանաստեղծական հերկի սերմնացանի սևակյան հասակը.

Վա՛ղ արթնացիր, սերմնացան,—այս պատվերը հնուց քեզ տրված է.  
Բայց ունե՞ս աչքեր սրատես, որ մթնում, հերկերը տեսնես:

Զարեհյան այս հիշեցումը կարծես ասված էր Սևակի մասին, որը ծընվել էր սերմնացանի ու հերկողի իսկական տվյալներով:

Նրա այս բանաստեղծական դավանանքը ցայտուն գծերով արտահայտվեց 1942-ին գրած և ուսանողական շրջաններում տարածված հոգեհանգրստյան երգերում («Requiem») «Աղսթքներ» շարքում, որում հայրենի «երգի արքայի»՝ Գր. Նարեկացու բանալիներով («Դու անեզրական իմ երկինքների անխարդախ Աստված...») փորձում էր ներկայացնել հայրենիքի շարշարանաց, Լույսի և Մահվան հրահանգիչների՝ ֆաշիստական բարբարոսության, գոտեմարտը:

Այս գաղափարով էին շնչում նրա ծրագրած «Մահվան Վեներա» վիպանման «երաժշտական սիմֆոնիա» հիշեցնող գործի պատրաստի հատվածները, որոնցից պահպանվել է «Լինել, թե չլինել» մենախոսական նախերգանքը.

Հեռու ժխորից քաղաքի, ծխից հեղձուցիչ,  
Հեռու շշակի ինլազար բառալից, կառերի վազբից անկամ,  
Այս հեռավոր լեռներում, ուր ամպերն են արձիճ  
Ի՞նչ հարափոփոխ երկինքը՝ սենտիմենտալ ու լավան,—  
Ծս—հոգուս մրրկածուփ հորձանքի հունդեպ խլականջ,  
Ծս—խոհերից շնչահեղձ, որպես հորձանքով ափ նետված ծովածուկ,  
Իս—անհունների մեջ նետած միտքս, որպես սովածին գալլականջ՝  
Սպասելով անհունների արձագանքին՝ կարոտով անձուկ,  
Ծս—սրտիս մեջ Դուրի տառապանքը և հանճարի շունչը դարերի,  
Ծս—տրտմաթախիծ, ինչպես օրը արեից առաջ և

Խնդույթյամբ ցամաք,

Այս խավար գիշերին՝ երկունքի նստած՝ հայացք գեռ  
անհայտ աբեխն,

Արկունքից առաջ, բարեկամ, շափավորում էմ խոսքն իմ  
հոգու, և հանգավորում որպես քեզ նամակ:

Այսպիսի խոստումներով սկսվեց Սևակի բանաստեղծության նախապատմությունը, որով, դատելով պահպանված ձեռագրերից, նա տարբերվում էր ընդօրինակողների հոծ բանակից՝ երգի սեփական հունը բացելու իրանվածքով:

«Հեղինակների դուռը հնացել է, պետք է փոխել»,—այս բանի մեջ էր տեսնում նա իր խնդիրը, որի համար պակաս չէին ոչ բնական ձիրքերը, ոչ էլ բանաստեղծական խոր գիտելիքները:

1948-ին Պ. Սևակը տպագրության հանձնեց բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն: Խորագիրը՝ «Անմահները հրամայում են»:

Իսկ ի՞նչ էին հրամայում անմահները ապրողներին, ի՞նչ էին ցանկանում: Ոչ փառքի դափնեկստակ, ոչ հիշատակի մեծարում, որին արժանի էին իրենց անմահությունամբ («նրա՛նք—բազմակերպար, նրա՛նք—բազմալեզու... Պահանջում են ինձնից իրենց երգը շերտում»), այլ քաղաքացիական ազնվություն ու նվիրաբերում, այլապես՝ «թեթևության համար դարը մեզ չի ներում»:

Բանաստեղծության առնչությամբ անմահների պատգամը ստացավ հետևյալ տեսքը.

Զգա շունչը դարի, երակներով, արյամբ,  
Մեր արյան պես եղիր վառ ու անմե...

Հետագայում՝ թե՛ չափածո, թե՛ արձակ խոսքով, քննադատական հոդվածներում Սեակը տվեց բանաստեղծության այնպիսի խոր, վիճազիր ձևակերպումներ ու սահմանումներ, որոնք կարող են զարդարել ուլաժող գեղագիտական ձեռնարկը, բայց փոքր-ինչ պարզունակ, նախնական այս ձևակերպումն ավելի է պատշաճում նրա տաղանդի ուղղությունը:

«Պիտի իմ երգը ծնվի կյանքի մեջ»,—գրում էր Սեակը դեռ 1942-ին, իսկ 1948-ին «Անմահները հրամայում են» հավաքածուով արդեն բերում էր կյանքի երգը:

Ճիշտ է, այդ ժողովածուն լույս տեսավ խմբագրական բազմաթիվ միջամբողջություններից հետո՝ խլացվեցին բանաստեղծությունների դրամատիկ լիցքերը, հետ ու առաջ բերվեցին շեշտերը, այդուամենայնիվ, ընդամենը 17 բանաստեղծությունից բաղկացած այդ գրքում երևում էր ժամանակի ռիթմը՝ անցած պատերազմի արհավիրքների մեջ ծնված խաղաղության երազանքը («... վերջին բոցի մեջ պատերազմն էր այրվում»)՝ ճանապարհ տալով գարնանային ապրումներին:

Մի բանաստեղծության մեջ Սեակը գրում էր՝ «Բացել ես ինքդ քեզ, բացվել ինքդ քո դեմ», որը բնավ գրական սովորական պերճախոսություն չէր, այլ սեփական բանաստեղծական էության ստույգ զգացողություն:

«Անմահները...», անշուշտ, դեռ այն մեծ պոեզիան չէր, որ երազում էր Սեակը, բայց գրքում արդեն կար անանձնական բանաստեղծության սաղմը, այն բանաստեղծության, որն իր վրա է վերցնում իմացական մեծ բեռ՝ ժամանակը խոր հերկելու համար:

«Անմահներին...» հետևեցին «Միրո ճանապարհը», «Նորից քեզ հետ» ժողովածուները՝ Սեակի 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 Սեակն ասում էր, որ այդ արտահայտությամբ ականարկում է իր «փախստական էություն» 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 (Սեակը մնում էր Սեակ), բայց մեծ մասով խցանված էին երդի ակունքները, դեռ նրա գրքերը մատ-

յան էին և ոչ զգացմունքների խարույկ, ոչ հոգու հրդեհ, որին կոչված էր իր հզոր իստևածքով: Իսկական Սևակը սկսվեց «Անլուծի զանգակատուն» պոեմով (1959), շարունակվեց «Մարդը ափի մեջ» (1963) գրքում, և ավա՛ղ, ավարտվեց «Ծղիցի 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 հոգո՛ւ մեջ...

Սա «Մարդը ափի մեջ» գրքի բազմաթիվ սահմանումներից մեկն է, ուր խոսվում է գրական դավանանքի մասին:

Այս դիրքերով Սևակը սահմանազատվում էր արվեստի ամենաերդյալ սխոյանից՝ խուճուճ դիվանագիտությունից, իր իսկ խոսքով՝ «զանգրահեր բառերի վաճառականությունից»<sup>7</sup> և ճանապարհ էր տալիս այն բանաստեղծությանը, 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՛ կոչման իրավունքով տիեզերքի մեծագույն ուժն է ու արժեքը, որի

...արյան գեղիկը մանրը  
Այս հրկիր կոչված գեղից ավելի մեծ է ու ծանր...

Այստեղից հետևում էր վերլուծական բանաստեղծության՝ բանաստեղծության արդիականության այդ զլխավոր հայտանիշի, սևակյան նախասիրությունը, որով նրա ստեղծագործության մեջ խոր հուն բացեց խոստովանանքային-ինքնավերլուծական տարերքը, առանց որի բժա՛ղ՝ հնարավոր չէ վերլուծությունն առհասարակ:

Մարդուն ճանաչելու համար բավարար չէ հայեցողական-հեռավոր կեցվածքը, ավելին՝ անհրաժեշտ է խորացում մարդու «հոգեկան ներանձավների» մեջ, անհրաժեշտ է «մտքի հերկում» ու արմատների ճանաչում<sup>7</sup>: Սևակն ուներ հերկողի սվյալներ՝ 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 բուսնում.  
Մի՛շտ կոկորավելով՝  
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 և. Սարգսյանի մեկնաբանությունը, ոչ թե անշարժ և անալու, նույն տեղում կանգնելու ցանկություն է, այլ ձգտում՝ թափանցելու աշխարհի դինամիկ կառուցվածքի մեջ, իրադեկ լինելու ամենօրյա նորագոյացումներին, առանց որի անհնար է մարդուն դնել ափի մեջ՝:

էդ. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սևակին է պատկանում այս գրքի հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սևակը արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի և սլատահական շէր «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 «շէր բախել ոգու դուռը», այսինքն՝ այն հատկանիշը, որը բանաստեղծին դարձնում է դարի պատգամախոս:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ նրա խոստովանություններում, պատգամներում, ասքերում վարար հորձանք է տալիս մարդու սևակյան իմացությունը:

Այդ գրքում ապրում և շնչում է մաքառող ու խիզախ, բանական ու որոնող, անկաղապար ու աննախապաշար մարդը: Իրավացի է քննադատ Ստ. Ռասսադինը, երբ գրում է. «Սևակը վերլուծող 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 մանրագնին ուսումնասիրող փորձարկողի հսկա ափը, ինչպես Գուլիվերը հսկաների աշխարհում:

Գուլիվերի հետ համեմատությունը, ինձ թվում է այնքանով է ճիշտ, քանի որ, ինչպես և Սվիֆթի վեպում, Սևակի գրքում ևս մարդը, ընկնելով «ափի մեջ», չի դառնում ավելի փոքր, քան կա: Մասշտաբները շեն փոխվում, ընդհակառակը՝ հաստատվում են: Իսկ հետազոտական մանրակրկիտությունը ինքնապատակ չէ, այլ ամբողջը հասկանալու ճանապարհ է»:

Սևակն, իսկապես, մարդուն ճանաչում է մաս առ մաս, նրա առանձին հատկություններով, մարդու էությունը տրսհելով, ամբողջականը հասկանալու համար շափազանց կախորելով մանրամասները: Այդ հայացքով է Սևակի վերլուծական բանաստեղծության մեջ նվաճվում համադրության՝ սինթեզի, սկզբունքը:

«Սևակի կապակցությունը, — ստում է նույն հոդվածում Ռասսադինը, — հաճախ վկայակոչում են «փիլիսոփայությունը»: Այդպես էլ կարելի է ասել, բայց, իմ կարծիքով, հենց «փիլիսոփայական պոեզիա» հասկացության մեջ կա իմաստի անհամատեղելիություն: Փիլիսոփայության խնդիրն է՝ պատասխանել, բանաստեղծությանը՝ հարցեր տալ: Սևակի բանաստեղծությունները հարցեր են, մշտական, չսպառվող հարցեր: Հոգնելով բարդությունից, նա միմիթարվում է պարզով... Բայց հստորդվելով պարզին, նա արդեն դրա մեջ որոնում է դեռ շքացահայտված բարդություն»:

Իր սոված հարցերով, որոնք նաև ահազանգեր են, Սևակը բնավ չի խորթանում աշխարհից. նա մտածում է կյանքի կառուցվածքի մասին (երբ դեռևս մարդու հետ ճակատագրի մեջ է հակամարդը՝ քաղթենին), մտածում է ներդաշնակության, մարդու հոգևոր աճի ու կատարելության միջոցով կյանքի դաշնությունը արարելու մասին.

Ծս նրան հաճախ դատափետում եմ,  
Երբեմն նրան նույնիսկ ատում եմ,  
Բայց, ամենից շատ, խոր հավատում եմ:  
Ծս հավատում եմ նրա բնության ո՛չ թերությանը՝  
Ստորությունը  
Ու շարունակությունը.  
Այլ խորություններ  
Ու բարություններ...

Ծս հավատում եմ նրա անուրջին...

Ծս հավատում եմ նրա ծով խելքին,  
Ծվ նույնիսկ՝ նրա հոտառությանը,  
Ամհն ինչ տեսնող աչքերի ցուրին  
Ծվ նույնիսկ՝ նրանց մթարությանը:  
Ծս հավատում եմ նրա մատների  
Հար սահատնելի  
Ճարտարությանը.  
Նրա ոտների  
Արդարությանը...

Ծս հավատում եմ հավատի՞ն մարդո՞ւ  
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 տասպարեզ է բերել «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքը՝ մարդուն փառաբանող ու մարդուն դատապարտող սևակյան բանաստեղծություններով, որոնց շղթայում առանձին իմաստ է ստանում «Գժվում եմ» բանաստեղծությունը.

Առանց գժվելու՝ չկա՛ շահած մարտ:  
Առանց գժվելու՝ չե՛ն ձևի նոր մարդ:  
Մինչև չգժվի՝ ջուրը չի՛ հոս,  
Կի՛ր չի պատռի հատիկը նռան:  
Մառե՞րն են փթթում՝  
Գժվա՛ծ են անշուշտ...

Ալերվերը մինչև կարգին չգժվեն՝  
Բե՛րք չեն դառնալու:

Բառերն էլ մինչև կարգին չգժվեն  
Ե՛րգ չեն դառնալու...

«Բառերի գծություն» սևակյան 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 գծություն», այսինքն՝ խոսքի իմացական հագեցման, խոսքի ու բառի իմաստային լրիվության դիրքերից Սևակը 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 բնօրոշ է, որ, լինելով ձևեր փոխող ու նորոգող, ձևի և կառուցվածքի հարցերով չափազանց մտահոգված, ավելին՝ նորարարական խնդիրները լուծող բանաստեղծ, Սևակը առաջնությունը տալիս է ոչ թե բանաստեղծական անխնդկային, 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:

Ինչպե՞ս պատահական չէ, որ «Մարդը փիի մեջ» գրքում, իբրև ծրագիր, սպազրվեց սևակյան հետևյալ սահմանումը.

*Ինչ հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից:*

*Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...*

«Դարբնի» և «ոսկերչի» դերերի այսօրինակ տարբերակման հետ է առնչվում նրա գեղագիտական պարադոքսներից 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, հոգեբույժման՝ ներսուզման իմաստով: Այժմ արդեն մենք առավել կարիք ունենք հուզուր ասմունքի, ոգեղենացած ասքի, — գրում է Սևակը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» ծրագրային հոդվածում և շարունակում — ... Մենք հիմա կարիք ունենք այդ հուզուր դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի գեղմանը, որը... հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի»<sup>10</sup>:

Այս հայացքով Սևակը հետևողականորեն մարտնչում է գրական նախապաշարմունքների՝ սովորութիւնն ուժի դեմ (դա համարելով «կամավոր դիրութիւն»), ճանապարհ տալու հոգեկան գլուտի՝ ճանաչման հրճվանքի, ավանդական բանաստեղծութիւնն նորագույն տիպարին, որը բազմաձայնութիւն սկզբունքներով կառուցված համանվագային (սիմֆոնիկ) բանաստեղծութիւնն է՝ ասպարեզ եկած ոչ թե պատահականորեն, այլ՝ դարի հարկադրանքով, ժամանակի դիստոնանսների պահանջով:

...Դժվարն իրենից հասուն լինելն է»,— Ալ. Տվարդովսկու այս ասույթի բովանդակութեամբ Սևակը ձևակերպում է իր «Իմ անելիքը» (սա նրա բանաստեղծութիւններից մեկի վերնագիրն է):

...Իսկ երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,  
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,  
Ես տարբերում եմ մութը մշուշից.  
Ու մառախուղից մեզն եմ տարբերում:  
Տարբերում նաև  
Բախտավորութիւն ու կրշանկութիւն,  
Ոճիւր ու հանցանք:

Ու երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,  
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,  
Զարմանալի՜ բան —  
Ես՝ Տարբերողս,  
Բնա՞վ սովենքից ինձ չեմ տարբերում...

Տարբերողի իր խառնվածքով Սևակը «Մարդը ափի մեջ» գրքում, առավելապես այդ գրքի նույնանուն շարքում տարբերակում է դարի նվագները՝ դրանք սահմանազատելով դարի ժխտից...

Դարի նվագները շոկել դարի ժխտից...

Սա նշանակում է՝ կյանքի դիստոնանսներից, հակասութիւններից, անուշաղբ կերպերից ստեղծել դաշնութիւնը, որում ամենևին վերջին տեղը չեն զբաղում մարդու գնահատման բարոյական բարձր սկզբունքները:

Իրավացի են այն քննադատները, ովքեր Սևակի բանաստեղծական մտածողութիւնն արդիականութիւնը, նրա նորարարութիւնը կապում են առաջին հերթին և առավելապես հումանիզմի վերադարձի հետ:

«Սևակի պոեզիան,— գրում է Խ. Սարգսյանը «Մարդը ափի մեջ» գրքի նախաբանում,— մարդու ջատագովումն է, նրա վեհութիւնն, նրա ստեղծարար ուժի ճանաչումը... Արվեստի գործն է՝ իրեն հատուկ եղանակներով իմանալ մարդուն ամբողջութեամբ, ճանաչել նրան լուսավոր անկյուններից մինչև մութ խորշերը, աղատել նրան այդ խորշերից: Սևակը տիրացել է արվեստի իմանալու այդ ունակութիւնը»<sup>11</sup>:

«Նա մաքառում է,— գրում է Ստ. Ռասսադինը,— արժեքների անկումը (ինֆլյացիան) ու իրարանցումը հաղթահարելու համար, հանուն հոգեկանութիւնն ու դաշնութիւնն հաղթանակի»<sup>12</sup>:

Մեծ շափանիչներով մարդուն քննելու գեղագիտութիւնը առավելապես խոր յուրացվեց «Մարդը ափի մեջ» գրքի նույնանուն շարքում, որի էութիւնը կարելի է մեկնարանել բանաստեղծի հետևյալ տողերով.

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,  
Որ սուրբ հողդ երբեք չզգա թո՛ւ ավելող ծանրութիւնը:

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,  
Որ դու ինքդ էլ երբեք չզգաս քո սեփական մանրութիւնը:

Սեակը ապրելաձևի ճշմարտության՝ հոգեկան դաշնության ու պարզու-  
թյան դիրքերից ոչ թե մանրացնում է մարդուն, այլ, հակառակը, խոշորաց-  
նում է Մարդուն, նրա մեջ տեսնելով այն ուժը, ստեղծարար սկզբունքը, որը  
կյանքի աններդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի Հրաշքը:

Դառնամ փառարանեմ ձկնորսներին ծովում՝  
փոխորկի թունդ պահին,  
Սերմնացանին՝ արտում, էրբ է՛լ չի սպասում  
նա տաք օրեր:  
Դառնամ փառարանեմ ձորից կաթավ թոցնող  
զրնգոցը բա՛ի,  
Գերանդու խուլ էրգը. որ դժվար է անգամ  
նստազրնի...

Պտղավորումն այգու, արտի փոշոտումը  
փառաբանեմ կրքո՛վ,  
Ազնիվ թթխմորով հունցված ցորեն հացը  
մեր սեղանի վրա,  
Մեր անխարդախ գինին, որ մեր սիրտն է լցնում  
մի անբարբառ կրգով  
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 զու-  
գորդական մտածողության շոայլ հնարավորութիւնները՝ մեծարող-պաթե-  
տիկ և դատապարտող, հեգնական խոսքի շերտերով:

Թո՛ղ նրանք լինեն հայտնի թարգմանիչ,  
Իսկ դու ուզում ես մնալ վերժանող...—

այսպես սահմանազատելով իր դերը ուրիշներից, Սեակը, իսկապես, դարձավ  
դարի գաղտնիքների վերծանողը, վերծանման համար դիմելով կյանքի ա-  
մենադժվար վերծանելի երևույթին. «Ռարիս գաղտնիքները ոչ միայն հիշա-  
տակարանների մեջ են, այլև մարդկանց հոգիներում»<sup>13</sup>:

Ուստի և նա, իր իսկ հանձնարարականով, «բախեց ոգու դուռը», խորա-  
ցավ «ոգու կառուցվածքի» մեջ, մի խորացում,<sup>1</sup> որը պարզում է հոգեկան  
ամենամեծ ու ամենազոր բերկրանքը:

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ—այնպե՛ս,  
Ինչպե՞ս՝ հովատակն՝ արոտում արձակ,  
Ինչպե՞ս կրակը՝ վտովող անտառում...

Այդ... ես եմ երգում՝  
Միայն ի՛նձ համար:

Զգացողութիւնների այս որակը, ինքնաճանաչման այս բարձունքը բե-  
րում է հոգեկան այն պարզութիւնը, որ նա համարում է աշխարհի ներդաշ-  
նակության ու մարդու գոյության իդեալ:



Բնավ շխուսափելով մարդու հոգեկան փլվածքները, ավելի ստույգ՝ հոգեկան պայթյունները արտահայտելու բարդ գործից, կյանքի դրամատիզմից, Սևակը նույն բախումների օրենքով կյանքի դինամիկ լինթացքից հավաքում, կենտրոնացնում է հոգեկան արժեքները, փլվածքներից բարձրանալով ներդաշնակության աստիճանին:

Փլվածքներից՝ դաշնություն,— նրա ազտ բանաստեղծական դավանանքի համար վերին աստիճանի բնորոշ է դիմումը նոր տալուն.

...Արի՛, նո՛ր տարի,  
Գալուստդ բարի՛,  
Եվ արթնացրո՛ւ թո թնդուն քայլքով  
Ուշ մնացածին,  
Քնով տարվածին.  
Տո՛ւր ապաքինում հոգով ցավածին,  
Հիասթափվածին՝ նոր մի հիացում,  
Սիրասթափվածին՝ մի նոր միացում,  
Ձեռքից հավատար փախուստ տվածին,  
Իբրև նոր Տարվա բողձալի նվեր,  
Տո՛ւր նոր հավատի կապակու թեեր,  
Մանկանը՝ մեծի մտքի լիացում.  
Մեծին՝ մանուկի անարատություն,  
Տափարակներին՝ Արարատություն,  
Իսկ Երկրագնդին՝ մի առատություն,  
Որ նրա վրա Քաղցր այսուհետ  
Զունենա ո՛չ մի կայսրություն ու գահ,  
Ու Սարսափն իրեն թագակիր չզգա,  
Որ Ազատությունն իր բառե գունեղ շապիկը ճեղքած  
Տրվի ճախրանքի.  
Ու Մարդն ազատվի իր հին գերություն նոր հաճախանքից,  
Ու Մարդն այսուհետ ո՛չ մի տեղ էրբի շգունավորվի.  
Եվ որ այլևս ո՛չ մի ժողովուրդ,  
Ո՛չ մի ազգ ու ցեղ,  
Պատմության քափից ու սև մրուրից շթունավորվի,  
Դառնա լիագոր՝, դառնա լիիրավ,—  
Ու մենք, վերջապե՛ս, հասկանանք իրար,  
Ամենքս, բա՛վ է, հասկանանք իրար:  
Նսեև հասկանանք,  
Որ մեր իսկ արյան գնդիկը մանրը,  
Այս Երկիր կոշված գնդից ավելի մեծ է ու ծանր...

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս խոստովանությունները իրենց կառուցվածքով ու բնույթով մենախոսություններ են, դրամատիկ, տագնապալից, ներքուստ բոցավառվող 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 զավակը  
Գծվար դարի,  
Ինչպես նրան՝ և ինքրս ինձ  
Հավե՛տ մնալ հավատարիմ,—  
Թեկուզ կրել և մահացու ցավը դարի.

Թեևուզ նույնիսկ կյանք արժենա դավր դարի,  
Մեռնելիս էլ ոչ թի տանել,  
Այլ կտակե՛լ լավը դարի.  
Կինկ բոցը նրա հրի,  
Բերք հասցրե՞ող նրա տոթը,  
Ո՛չ թե նրա անցնող քամին ու մոխիրը...

Մարդկայնության սևակյան շափանիշը ամենից առաջ ինքնայրումն է,  
ուստի և նա գովերգում է՝

...այն խարույկը, որ բնա՛վ չի մտահոգվում,  
թե իր մահն է իր իսկ բոցը,—

ուստի և հպարտանում է այն ժամանակ, երբ՝

ինչպես խարույկը լույս է շաղ տալիս  
եվ անջատում է գույն ջերմություն,—

ուստի և իր ծնունդը արդարացնում է մի բանով՝

եթե շուրջս իավար լինի՝  
Մարդկանց համար փայլատակեմ,  
Հասակով մեկ փովեմ գետին  
Վհատության համփան փակեմ...

Գեռ «Անմահները հրամայում են...» գրքի «Անձնական հարցաթերթիկ»  
բանաստեղծության մեջ Սևակը իր զբաղմունքը գնահատում էր ոչ այլ կերպ,  
քան «Կյանքին նայել Միա՛յն բարձունքներից ապագայի»:

Այս դավանանքի դեպքում բնավ պատահական չէր, որ Սևակը իր ստեղ-  
ծագործություններում, առավելապես «Մարդը ափի մեջ» գրքում, նախագծե-  
լով Մարդու իր իդեալը, նրան հավասարեցրեց նրա իսկ ստեղծած աստծուն:

Մարդու իդեալի նախագծման առումով Սևակի 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 վերլուծա-  
կան խոստովանությունները, այլև, այսպես կոչված, «սինթեզի» հիմունք-  
ներով գրված «Թոուցիկ երգերը»:

Գրանցից մեկը վերնագրված է «Անտառի վեպը»:

Դարավոր, նախնադարյան անտառ՝

...Ասքեր է հիշում,  
Որոնք աշխարհում  
Երբեք չեն հագել բառի նեղ շապիկ  
Ու քայլ չեն փոխել տառն ոտքերով:

Վիպասանում է անտառը կարծես,  
Մի վեպ է պատում,  
Մի վեպ հեօրյա՛  
Մի վաղրնչական—անհա՛յտ առասպել,—

այն ժամանակների մասին, հեռավոր այն օրերի մասին, երբ ծնվեց անա-  
նուն այն էակը, 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  
Ջարթնում է հանկարծ անհայտ մի թախիծ,  
Մի հազարամյա անանո՛ւն կարոտ,  
Որ բազմամ դարեր քնած 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,  
Արմատ կձգեմ,  
Կհաղնեմ սաղա՛րթ...

Սևակը, ձեռք պարզելով դասական արվեստին, հուշակում է մարդու մըը-  
տընչենականությունը, նրա խոր առնչությունը անծայրածիր կեցություն հետ:  
Նա հաստատում է մեծ առնչությունը, կյանքի ամենազոր ուժը:

«Կախարդ ուժը» կյանքի, գոյություն, ստեղծարար մտքի ուժն է, որը  
բախման ներքին օրենքներով ասպարեզ է տալիս սևակյան հուզապրում-  
ներին ու մտորումներին, իդեալական մարդու նրա պատկերացումներին,  
սևակյան խորհրդանշաններին: Նշան-սիմվոլային բանաստեղծության հիմուն-  
քով են գրված Սևակի «Քուլցիկ 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 ճաղրում,  
Քրքջում վրան,  
Ի՛նչ է թև հսկան  
Այս թզուկների  
կամրին  
ու  
կյանքին  
Չի՛ կարողանում իրեն ենթարկել,  
Ի՛նչ է թև նրանք չի՛ն կարողանում  
Իրենց նեղվածքում սրան բանտարկել...  
  
Եվ չի՛ հասկանում անտառը հիմար,  
Թե ծառն այդ ինչ է անտառի համար.

Կազմի՞ն՝  
Անտառի կանաչ շանթարգի՞ն...

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,—նորագույնացումների 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 «Ծղիցի լույս» ժողովածուն, որը, լինելով նախորդ գրքի բնական շարունակությունը, միաժամանակ, նոր աստիճան է բարձրացնում Սևակի բանաստեղծության «փրիստոփայական ջիղը»:

Եթե «Մարդը ափի մեջ» գրքում ամենագործածական մետաֆորը արմատի մետաֆորն էր, ապա «Ծղիցի 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, թելադրում է ապրելաձևի նորանոր հնարավորություններ ու պաշարներ:

Եվ փա՞ռք աստըծո,  
Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպե՛ս,  
Ինչպես օվկիանն 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 յուսարար բանաստեղծները:

Պ. Սևակը այդ տոհմից էր:

Բնավ պատահական չէ, որ նրա «Հիմն լույսին» գրքի (1971) շեխական «Ռուդե պրավո» թերթի գրախոսը ասում է, որ Սևակի բանաստեղծությունն ամբողջովին «լուսեղեն նյութից է»<sup>14</sup>:

Այն բանաստեղծներն են սրանք, որոնք՝

Ամեն վայրկյան նախ այրվում են անթթվածին,  
Հետո՝ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես...

Սրանք կոչված են մի վսեմագույն նպատակի՝ Լույսի, որ աշխարհի բոլոր ծագերից իսպառ վերանա խավարի պատնեշը, որ մարդը մեծ հավատով ապրի առանց «ինքնահոս աղոթքների», որ բոլոր ափերում ու հորիզոններում հնչի ու զրնգա «Ծղիցի լույս...» արդար կանչը:

«Շո՛ւտ, վառեցե՛ք լույսերն ամեն...»,— հրովարտակում է Սևակն իր բանաստեղծություններում, դրա հետ կապելով նախ և առաջ մարդկային հավատի ճշմարտության հաստատումը, որպեսզի աշխարհից իսպառ վերանան մարդուն ուղեկցող ստվերները, մարդը ազատվի մարդկային էությունը խորթ գծերից, ամենուրեք ծիածան կապի հոգեկան դաշնությունը՝

...Որ քարերն անգամ  
Ներքնապես զգան  
Իրենց Լրբեմնի հեղուկ վիճակում,  
Որ արտաշնչեն բույսերն էլ... արև՝  
Եվ ո՛չ թե միայն 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. Սևակը ևս ժամանակակից բանաստեղծների «աշխատավայրը» համարում էր «նախագծային բյուրոն», որտեղ նախագծվում են կեցության իդեալական, կատարյալ ձևերը, վերջավորված ձևընդունում մարդու էության վաղեմի երազանքները:

Սևակն 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, Սևակը, հակառակը, կյանքի առաջադիմության խթանը համարում է Բանական մարդու հաղթանակը:

Այս իմաստով «Ծղիցի լույսի...» յուրօրինակ լրացումն է դառնում հետմահու հրատարակված «Հավանտարմությունը սրտի արուտ շէ» մենախոսական պոեմը: Պոեմում տիեզերագնացների հետ բարձրանալով «հողագնդի կատարը», Սևակը այդ բարձունքից փառաբանում է մարդկության լուսարարներին՝ խարույկ բարձրացվածներին, ցից հանվածներին, նահատակ-խաչվածներին, հրեա Հիսուսի առասպելը ցրած մեծագործ փրկիչներին, տասն օրվա մեջ աշխարհը սասանած հեղափոխությունը, տիեզերքի ժամանակակից ճանապարհորդներին, որոնք բոլորը միասին արարեցին Բանական Մարդուն:

Դարեր ի վեր մարդը ձգտում է կատարելության, դժվարին փորձությունների միջով պարզում է հավատի ու սոցիալական առաջադիմության դրոշը, լուծում է տիեզերական մեծամեծ խնդիրներ, իշխում է բնության վրա՝ դուրս գալով նրա ստրկությունից, բայց նրա անծայրածիր ազատությունը դեռ կաշկանդում են իր իսկ մեջ եղած կույր բնազդներն ու կրքերը՝ Բանական Մարդու մեծագույն թշնամիները:

Առաջին հերթին՝ իրերը.

Իրերն ապրում են մի բոլորովին անծանոթ կյանքով,  
Լոկ իրենց համար,

Միմիայն իրենց...

Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում՝  
Հենց որ, քանի դե՛ռ նայում ենք նրանց...

Պ. Սևակը հիանալի է ճանաչում ոչ միայն մարդուն, այլև «իրերի բնությունը», իրերի երեսն ու աստառը, 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 հիվանդություն», 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 լոկ 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 առաջնթացին, հոգևոր լույսի ծավալմանը խանգարող, մարդուն դեռ իր «նեղ շապիկի» մեջ պահող երևույթների դեմ:

Ս. Գայսարյանի դիպուկ նկատողամով՝ Պ. Սևակը ստեղծում է բանաստեղծական «դիմակների թատրոն»<sup>15</sup>:

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 ծառայումը 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 տազնապի ահագանգ, Սևակը, այնուամենայնիվ, չի դառնում մարդու փլուզման ողբասաց:

Վ Անսահման մի տիրություն կա նրա բանաստեղծություններում, խոր մի ցավ ու կսկիծ, վեճ ու կոիվ, բայց այս ամենով հանդերձ, նրան ամենահին շի լքում աշխարհի ու կյանքի դրական զգացմունքը, շի լքում այն հավատը, որ մարդն իր Բանականության մեջ ի զորու է գտնելու կյանքի ոսկեգեղմը՝ կենդանի ստեղծարար ուժը:

Աշխարհազգացման այս որակի դեպքում միանգամայն հասկանալի են դառնում Սևակի բանաստեղծությունների կրթոտ էքսպրեսիան ու պատգամախոսական շունչը, նրա անհանգստությունն ու սուր պարումները, նրա անհաշտ կեցվածքն ու տազնապալի ահազանգերը:

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 Սևակը, փայլատակող-թափանցող մտքի մի բանաստեղծ, որ դրական առաջին իսկ քայլերից, բայց ավելի հուժկու խորացումով «Մարդը ափի մեջ» գրքից գնաց դեպի մարդու արմատական ճանաչում և մարդկային իդեալների նախագծում:

Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ մարդ-պտուտակին հաղթեց այն մարդը, որ հնուց ի վեր կոչվել է „Homo sapiens“՝ Մարդ Բանական, ճանապարհ տալով պարումների խոստովանանքային անկեղծության ու մտքերի փրկիստփայլական 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 շափառիչները և մեծացրեց հոգևոր լույսի կարիքները:

Այդ շափառիչներին 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 իջնանատուներ, ինչպես դիպուկ նկատել է Սևակի 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 Սևակը՝ իր տազնապալի 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 շեն արված կույր բնազդներն ու պոլիտիկանու-





որ ի դեմս «Ծոածայն պատարագի»՝ «եռադողանջ ձայն ասմունքի» (Ողբամ մեռելոց... Բեկանեմ շանթեր... Կոչեմ ապրողաց...) հնչում է իբրև դատ ու դատաստան Բանականության և Լույսի հին ու նոր ախոյանների դեմ:

Պատմության դասերով ու փորձով զինված մարդը,—ասում է Սեակն իր գրքով,—գնում է դեպի հաղթանակ, մաքառում է հանուն մարդկայնության, հանուն 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 կուզենայի՛  
Շատ կուզենայի,  
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:

Թեև փորձե՞նք 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».

...Իժգոհությունից ես շատ եմ գժգոհ  
Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ,  
Եվ առե՛մ ինչո՛վ.  
Բարեխոս եղիր ի՛մ և ի՛մ միջև,  
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտությունբ:

Ես խոսվել եմ նաև աշխարհից.  
Եկ՛ ու վերստին հաշտեցրու՛ դու մեզ,  
Թե չէ ես այսպես ապրել չե՛մ կարող:

Ուզում եմ նայել ինձ ու աշխարհին  
Լիացած, ժպտուն ու գո՛հ աչքերով՝  
Հաղթելով և՛ քաղց, և՛ պապակ փափագ:

Ուզում եմ ապրել անշար ու բարի՝  
Գմբեթի ճեղքում բուսած տուզտի պես...

Սիրո նվագներում ևս 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-տրիտետային «սիրերգության» մամլակի տակ ընկած անկենդան մարդու փոխարեն Սևակը բերում է հզոր, տառապող, այրվող մարդու իրական ապրումները.

Հանգստացրո՛ւ ինձ,  
Հանգստացրո՛ւ...

Օգնի՛ր, որ ցավըս...  
Զի՛ անցնի ցավըս:  
Գուցե պետք էլ չէ, որ անցնի ցավը:  
Նա էլ է ծնունդ,  
Ինչ-որ 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 «Եղիցի լույս» գրքի բիբլիական հղումներում՝ Մարիամին ուղղված կանչերում («Մարիամ, լսո՛ւմ ես...», «Քո անունով, Մարիամ, Քո անունով», «Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ...»):

Բիբլիական Մարիամը, իբրև կատարելության տիպար, սևակյան բանաստեղծություններում ոչ թե սովորական գրական խորհրդանշան է, այլ մի բարձունք, որով բանաստեղծը շափում է տառապանքի խորությունն ու հաճատարմության ուժը, հավատի կշիռն ու թախծի երկարությունը:

«Թախման օրենքը» Սևակի տողերին ներշնչում է ողբերգական ճշգրտություն՝ խորացնելով սիրո և ճակատագրի միասնությունը.

...Ա՛խ, տե՛ր, Կսկիծ,  
Այսբանն արդեն բավակա՛ն է,  
Է՛լ ավելին հարկավոր չէ՛, տե՛ր, ողորմյա՛...  
Զե՛մ ուրանում.  
Ծա քո նախկին ու մշտական հպատակն եմ:  
Ուրեմն այլևս ինչի՞ համար  
Ուժը փորձել հպատակի հյու մեջքին:  
Ինչի՞ համար, տե՛ր, ողորմյա՛...

Ծթե 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՝ անկապտանք, ազատ, հզոր անհատականությունը:

22 5

~~Հայոց պատմության մեջ Պ. Սևակի համար կային շատ նվիրական ա-~~  
~~նուններ՝ պատմիչներ, բանաստեղծներ, արվեստագետներ, սակայն նա ամեն-~~

նից ավելի ոգեշնչված էր հայոց այբուբենի գյուտարարի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և հայոց երգի գյուտաբարի՝ Կամիրտատի պատմական սիրականքով ու լուսնդէն կերպարանքով:

Այդ ոգեշնչվածութեան առարկայական վկայութիւններն են նրանց գործի Պարույր-սեակյան իմաստավորումները:

«Եվ այլ մի՝ Մաշտոց անուն...» պոեմում, դիմելով պատմական պատկերավորութեան և ոճաբանութեան բանալիներին, Սևակը արտահայտեց հայրից գրերի վիթխարի և անմրցելի նշանակութիւնը ազգային մաքառումների բազմադարյա տարեգրութեան մէջ (5-20-րդ դար), իմաստավորեց մաշտոցյան գյուտարարութեան հետանկարային և համազգային մեծագործութիւնը:

«Թրի դեմ՝ գրիչ» հոդվածում Պ. Սևակը Մաշտոցի ստեղծագործութեան բազմաեզրութիւնը (նշանագրերի գյուտարար, լեզվաբան-քերական, հայ դպրոցների հիմնադիր, բանաստեղծ, երաժիշտ և այլն) բացահայտելուց զատ, նրան համարեց մեր առաջին և մեծագույն քաղաքագետը, որը եղավ «փաստական կազմակերպիչը» և՛ Ավարայրի ճակատամարտի և՛ Քաղկեդոնի ժողովի, այն իրադարձութիւնների, որոնք բախտորոշ դեր խաղացին թե՛ զրագաշտական կրոնին դիմագրավելու և թե՛ համընդհանուր քրիստոնեական աշխարհում ազգային դիմագիծը տարբերակելու գործում<sup>16</sup>: Բանաստեղծն ասում է, որ Մաշտոցը հանդես եկավ ազգային գոյութեան ամենաճակատագրական ժամին և նրան տվեց մաքառման ամենազորեղ գեները՝ մայրենի լեզուն, որի դեմ անզոր են նվաճողները: Մաշտոցյան տառերը՝ այն հրաշքն էին՝

Որի դեմ պիտի դառնային անզոր  
նետ ու յաթաղան,  
Փղեր ու տանկեր,  
Եվ որ մեր ոգու անբառ կանչերին  
Պիտի որոտով միշտ արձագանքեր...

### Մաշտոցը ծնվեց ճակատագրական ժամանակ՝

Նրանք հնվում 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 և յոկ սիրանքն սկսվում,  
Ուր վիրջանում է ամեն մի հնար...

Ինչպես ճիշտ նկատել է լեզվաբան Վ. Գրիգորյանը «Գրողը և լեզուն» հոդվածում, Սևակը ուներ «լեզվի ճշմարտութեան» իր ըմբռնումը, հանդես էր գալիս ժողովրդի ճակատագրի մեջ լեզվի տեղի ու դերի որոշակի կոնցեպցիայով, լեզուն համարում էր հայրենիքի և ժողովրդի գոյութեան նախապայանը, նրան վերագրում էր ազգային միավորման կարևորութիւն<sup>17</sup>:

«Ժողովուրդ—լեզու» հարաբերութիւնը արտահայտվեց ոչ միայն մաշտոցյան պոեմում, այլև «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու», «Խոսք հովաստիքի» օրհնարանական-ներբողական շնչի բանաստեղծութիւններում:

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 «Ո՛ւշ-ուշ հն գալիս, բայց ոչ ուշացած. Մնվում են նրանք ճի՛շտ ժամանակին»:

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմի մեջ ի մի եկան Սևակի բանաստեղծական ստղանդի 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:

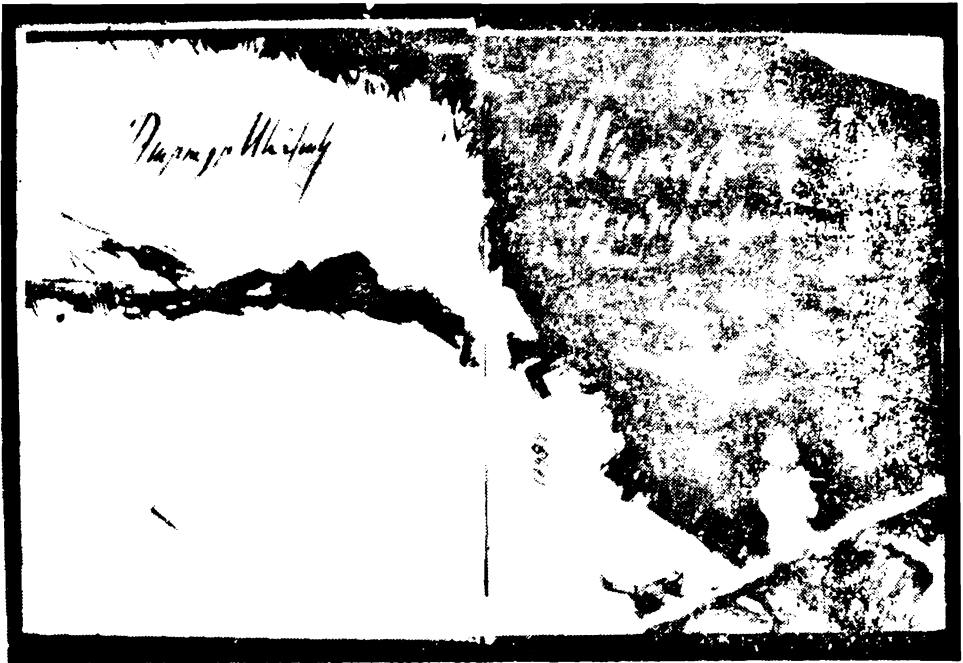
Կոմիտասի կերպարը նրան ոգեշնչել է դեռ ուսանողական տարիներից, դառնալով նրա պաշտամունքներից մեկը: «... Իմ գիտակցական ողջ կյանքում,—գրել է Պ. Սևակը,—ես եղել եմ նրա հետ, եթե կարելի է ասել նրա մեջ, ինչպես բջիջը մարմնում և աչքպես էլ կզնա մինչև այն օրը, որ «վախճան» է կոչվում»<sup>18</sup>:

Կոմիտասի վիթխարի անհատականության մեջ, Սևակի ըմբռնումով, բեկվել է հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմությունը: Մրազբելով 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 զիտակցական ամբողջ կյանքում ես տառապել եմ, եթե կարելի է ասել, կոմիտասասիրությունից: Իմ աղգի մեծագույն զավակներից մեկը, որին բնությունը օժտել էր այն ամենով, ինչի համագումարը բնորոշվում է «հանճար» կարճ բառով, ծնվել էր ամենաբախտավոր և ամենադժբախտ աստղի տակ: Բոլորովին որբ, մայրենի լեզուն համարյա թե մոռացած, միայն ձայնի (նաև որբություն) շնորհիվ էջմիածնի ճեմարան ընկած, ուստի և կուսակրոն դարձած, իր հավետ լուսեղենությունը մշտնջենական սևերի մեջ պարփակած այդ մարդակերպ ոգին ի վերջո իսկապես էլ ոգեղենացավ. ականատես այն ցեղասպանությանը, որի առաջնությունը գերմանական ֆաշիստներին չի պատկանում, ոչլ օսմանյան թուրքերին,—Կոմիտասը խելագարվեց 1915-ին և սմբողջ 20 տարի ապրեց փարիզյան հոգեբուժարանում՝ իբրև անթաղ մեռել, իբրև անփուտ սրբություն:

Ըրել Կոմիտասի մասին հավասարազոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամասրսով, երգով ու լացով, եվրոպական դիվանագիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ ու ազգագիտությամբ, անցյալով և ապագայով»<sup>19</sup>:

Ստեղծագործական այս վիթխարի մտահղացումը իրացվեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում: Ուշագրավ է նաև հետևյալ խոստովանությունը. իմ ողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Զանգակատունը», գրել եմ դանադան «ձևեռով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոգվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա. ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի»<sup>20</sup>: 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 Ամենայն Հայոց Երգի Վեհափառն ես,  
Դու՝ մեր Երգի Մեսրոպ Մաշտոց,  
Գիրն ու տառն ես Հայոց Երգի:  
Հայոց Երգի  
Անձիր հերկի

Ե՛վ ակոսն ու խորունկ առն ես,  
Ե՛վ մատրնա՛իր սերմը նրա,  
Ե՛վ խոստումը գալիք բերքի...

Եվ ձիրանի մեր այն ծանն ես,  
Որ ինչքան էլ ճղակոտոր՝  
Շտկըվել է և բար տվել,  
Ու... մեր դարդը իրար տվել...

Պոեմի երկրորդ զլխավոր թեման Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանի՝ 20-րդ դարասկզբի, մասնավորապես 1915-ի հայկական կոտորածները, ասել է թե՛ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի պատումն է:

Պարույր Սևակի իսկ բնութագրությամբ «Անյուրեղի զանգակատունը» «մտահեղացված էր իբրև համանվագ՝ սիմֆոնիա»<sup>21</sup>:

Համանվագայնության սկզբունքը, բնականաբար, թելադրել է պոեմի բարդ կառուցվածքը:

~~Պոեմը բաղկացած է հետևյալ մասերից՝ «Ցայգալուսի համազանգ», «Արևագալի համազանգ», «Միջօրեի համազանգ», «Սավալվող համազանգ», «Եղեռնի համազանգ», «Ահազնացող արծազանք»: Յուրաքանչյուր համազանգ ներկայացնում է Կոմիտասի կենսագրության որոշակի հատվածի գեղարվեստական լայնահուն պատկերը, իովյալ հատվածի գլխավոր մոտիվի, երաժշտական լեզվով ասած՝ լեյտմոտիվի շեշտումով:~~

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. Վոզնեսենսկին՝ խոսելով «Տանճարեղ հաշվարկի»՝ հայ ճարտարապետությունից եկող գծի մասին, ավելացնելով՝ «Հայ պոեզիան Գրիգոր Նարեկացու, Եղիշե Չարենցի ու Պարույր Սևակի բանաստեղծական ձայնով հաղթահարել է ինտելեկտուալ լայնաբերձ պատենշը»<sup>22</sup>:

Եթե համազանգերում բանաստեղծական թեմաները զարգանում են ընդհանուր, լայն գծերով՝ ռելիեֆներով, ապա ղողանջները արտահայտում են երևույթն ավելի մասնավոր 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 դրվագը, սրանք, իրենց հերթին, ամբողջացնում են հայոց պատմության համազանգերը, իսկ բոլորը միասին վերակերտում զավակներից մեկի՝ Կոմիտասի անկրկնելի աշխարհը:

Ա. Արիստակեսյանը «Պարույր Սևակ» մենագրության մեջ «Անլույսի 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 սրբությունը երկինք էր միտում Մի հոգեսրբիչ հոյակապ խորալ», կամ՝ «Նրա բերանից ձգվում էր «եղձա»-ն, Հայցում էր Բախի մեներգ-աղոթքով»):

Իրապես, Սևակը բազմադարյան հայոց պոեմի պատմությունը հարստացրեց համանվագային պոեմի տեսակով, ըստ որի գաղափարական բովանդակության ծանրությունը կրում են ոչ այնքան սյուժետային-ֆաբուլյար գծերը (սրանք պոեմի կառուցվածքում հասցված են նվագազույնի), 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, հրևույթներին տրված նրա գնահատականներին ու «քնարական միջամտություններին»:

Արդեն 30-ական թվականներից գրողների մեծագույն իղձերից մեկն է եղել անմահ Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը: Ն. Զարյանի «Կոմիտաս» բանաստեղծությունից և Գ. Սարյանի «Դեպի կառուպնարան» 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 շարունակությունն 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 միասնության բացահայտումը:

Կոմիտասի երգի խոր ակունքը, Սևակի գեղարվեստական մեկնությունամբ, պտնվում է հայ գեղջուկի հոգու և սրտի, երազների ու մտորումների, նրա կենցաղի ու բանաստեղծական թռիչքի մեջ: Պոետի պատկերավոր աջտահայտությունամբ, ժողովրդի խորունկ հոգին էր, որ դառնալով երգ՝

Ալիք տալիս  
Գալի՛ս-գալի՛ս  
Մովանում էր այդ սկանչում,  
Հազար ձևով այնտեղ հնչում,  
Հետո տանջում ու պահանջում՝  
Ելնե՛լ-թափվե՛լ սրտերից-սիրտ,  
Հոգուց-հոգի...

Գ. Սարյան

Ներկայացնելով ժողովրդական խոր արմատների հետ հոգեպես մերձեցնելու և նրա վճիտ աղբյուրներից ժողովրդական երգը գտնելու հրաշագործ պահերը, Սևակը պարզում է Կոմիտասի հայացքներում կատարված շրջադարձը:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի շատ ժամանակակիցներ այն կարծիքին էին, թե հայն իր սեփական՝ ազգային երաժշտությունը շունի, ինչպես երգը գերագանցապես օտար (պարսկա-արաբական) ազդեցությունների արդյունք է: Առաջիններից մեկը և ամենախորունկը Կոմիտասն էր, որ՝ սուզվելով ժողովրդական և հոգևոր երգի գաղտնարանները, բացեց նրա ազգային ամուր հիմքերը: Կոմիտասը արար-աշխարհով մեկ՝ իր հայրենիքից մինչև Եվրոպա, հաշտեց հայ ազգային երգի ինքնատիպությունն ու խորությունը: Նրա այս գյուտը ուժեղ հարված էր ժամանակի քարացած մտածողության և մարտահրավեր այն պահպանողականներին, որոնք ամեն կերպ արգելքներ էին դնում պատմական դեր ունեցող մեծ անհատի առջև:

Օգտվելով պատմական այս փաստից, պոետի «Ղողանջ միջակունքային» պիսում Սևակը բացահայտում է անպտուղ, լճացած ուժերի և ժողովրդի հոգու կրակներով բոցավառվող հայրենասերի բախումը:

Նա, որ գալիս էր Եվրոպան հաղթած,  
Հիմա հաղթության արևը սրտում,  
Վաստակած բազկով, հոգով տոնական  
Հեթոսի նման դառնում է իր տուն...

Եվ հանկա՛րծ  
Այնտեղ... գզում է իրեն  
Իր գայո՛ւց առաջ ջարդված  
Ու պարտված...

Եվ մարդիկ, որոնց իտութեան էին նոր,  
Իսկ միտքը՝ մաշված,  
Ինչպես դրամը առուծախի մեջ  
Գոռ հրդեհ տեսան  
Հուսարար մտքի վառ օջախի մեջ  
Ու սրտապատառ աղմուկ գցեցին...

Կոմիտասի կերպարի ամբողջացման համար Սևակը առանձին ուշադրություն է դարձրել ոչ միայն նրա երաժշտական գործունեությանը, այլև անձնական ապրումներին, նրա սիրո գրամայինը:

«Ղօզանջ հարցմանի» «Ասա՛՛ Վարդապե՛տ» պարբերական հարցապընդումները ներկայացնում են Կոմիտասի շիրականացած սիրո տառապանքն ու գրաման:

Ասա՛, Վարդապե՛տ,  
Ի՞նչ էր քո սիրը,  
Բախտի պես թաթուն  
Քո սիրո տերը...

Ո՞վ էր նա, ինչ էր անունը նրա.  
Սոնա՞ էր արդյոք, Խումա՞ր էր, Շօղե՞ր.  
Ականջին ուներ սրտածէ 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 ոսկեկար.—  
Դարերից հկող մի մանրանկար,  
Որ կարծես կ՛կար, կ՛րնավ չկար,  
Որ թեպետ ուներ  
Չխամրող գույներ—  
Թե՞ ոչի՛նչ չուներ, այլ ուներ լոկ քե՛զ,  
Այլ ուներ լոկ քե՛զ—մի ամբողջ աշխարհ...

Կոմիտասի ոգեղենացած կերպարի գազաթնային դրվագն է տխրադալուկ ազգի անունից, երկնքին ուղղված կանչը.

—Տէ՛ր, ողորմեա՛...  
—Ցաղագրս հարց, եղբարց մեռց,  
Որք են տարեալ ի գերսրբին,  
—Տէ՛ր, բողոքեա՛...  
—Շիջո՛՛ գհուր վստ հնոցի,  
Փրկեա՛՛ գմեզ, ամենագո՛րք.  
—Հայցեմք ի բեն սրտասվելով  
Եվ պտղատիմ կայս ասելով.  
—Տէ՛ր, ողորմեա՛...  
—Ընկեալ գմեր աղաչանքս,  
Լօ՛ւր, զթառա՛տ և ողորմեա...



Պոեմի վերջին ղողանջներում 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:

«Անլուելի 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 կենսասիրությամբ, 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 համազանգը»՝ պոեմի 5-րդ մասը, բարձրակետում հնչում է ժողովրդի ողբերգության ցնցող պատկերներով.

Գարուն էր: Չեկած ամառ՝

Փուլ էկավ հրկնակամար,

Չյուն մաղեց մեր բաց գլխին,

Չյուն մաղեց՝ կրակի՝ պես...

— Գարուն ա, ձուն ա առել...

Գետերը մեր հրերման

Հոսեցին՝ երակի՝ պես...

— Առուեր ջուր ա դառել...

Չորերը շիրիմ դարձան,

Վիճերը՝ գերեզմանոց.

— Ջուրը մեր տունն ա տառել...

Ամեն բար՝ լուռ մահարձան,

Ամեն տո՛ւն՝ վառման հնոց.

— Թեազեր հավի ենք դառել...

Պոեմի վերջին՝ «Ահագնացող արձագանքը», նվիրված է ժողովրդի վերածնությանը: Եզրափակող բարձրաշունչ տողերը հնչում են իբրև ահավաճ աղետներից վերսծնված կյանքը փառարանող հիմն...

Դու շիմացար, որ աշխարհով

Կայծակեցին ահեղ շանթեր,

Եվ ազգը քո սրբ ու սնտեր.

Բզի՛կ-րզի՛կ,  
Մվա՛տ-ծվատ,

Լքված աստծուց և մարդկանցից,  
Զրկված անգամ հուսո զանձից,  
Ի դեմս ամեն բարեկամի  
Լոկ տեսնելով ծախու կավատ,  
Մինչև մրուր դատարկելով  
Վհատության գավ ու գավաթ,—  
Նույն ազգը քո հանկարծ-մեկեն  
Վերստացավ նոր մի հավատ.  
Հոգեվարքի իր մահիճում  
Հոգեդարձը վերածնվեց,  
Մի նոր կյանքի հույսով գինվեց...

Վերածնված հայրենիքում,—ասում է բանաստեղծը,—վեր է խոյանում նաև կոմիտասյան մեղեդիների կախարդական զանգակատունը՝ մի անգամ ևս հաստատելով ժողովրդի անմահությունը:

«Անլռելի զանգակատունը» ժանրի ավանդական կանոններով գրված սյուժետային պոեմ չէ: Թեև նրանում տեղ են գտել Կոմիտասի կյանքի դեպքերը (բախում էջմիածնի վանական միջավայրի հետ, հայ ժողովրդական երգի համահվրոպական ճանաչում Բեռլինում, աքսորի տարիներ) և ժամանակի անցքերը (ինչպես 1915-ի եղեռնը, 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 բունկումները, 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՝  
Վստահի թիկունքն ևս մեր,  
Մեր երգերի Մովսարը  
Ու բյուրակյան ակունքն ևս մեր,  
Մեր արնոտված հավթի լեզուն,  
Մեր կարոտած ֆիդան յարը,  
Մեր լեփլեցուն հոգիների ձայնատարը,  
Մեր երգերի խա՛ղը-նոտուս ն-ձայնատա՛ղը...

Սա էլ պաթետիկայի հակադրությունը՝ երևույթի նկարչական հավաստի պատկերումը.

...Արագին էլի

Մեր խնձորենու ծաղկի բոցի մեջ իր ստն էր վառում՝  
Վերցնում ու դնում միևնույն ճյուղին.  
Իրրև կշտամբանք ուշացած մարդուն՝  
Իր իսկ սեփական նախածենությունմբ, լույս աշխարհ եկած  
Մի ինքնագլուխ 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 բառագանձին՝ 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,  
Հարզը մեզնից՝ ցորենը դու,  
Հարթը մեզնից՝ կատար դու սեգ.  
Լուրթը մեզնից՝ երկինքը դու,  
Շուրթը մեզնից՝ դու համբուլը,  
Ցուրտը մեզնից՝ իսկ դու՝ կրակ...

Կամ ահա բանաստեղծական խոսքի և կոմիտասյան երգի հնարագետ լուզորդությունը.

Զանգակաձայն իր դուստրերից  
Նա՛, որ ունեւր Հայկից առած անուշ անուն,  
Շիրիմ կոչված այն փոսի մոտ,  
Որ հիրավի պիտի կոչվեր նոր եոր Վիրապ,  
Անմարդկային լուսնայն մեջ սկիզբ տվեց  
Պահպատշաճ Զինար ես ին.  
— Կեռանալ մի...  
Ու կեռացան—խոնարհվեցին բյուր գլուխներ...

Պոեմի լեզուն ունի և՛ հնարարյան հայերենի հանդիսավոր շունչ, և՛ ժամանակակից լեզվի կենդանի թրթիռ, և՛ բանաստեղծական քնքշություն: Դա լեզվի և ոճի այն որակն է, որում իրենց հետքերն ունեն հնարարյան գողթան երգիչների էպիկական պատումն ու Գր. Նարեկացու խոսքի բռնկումը, միջնարարյան հայրենների լուսավոր նվագներն ու Սիամանթոյի ահեղ կանչերը, կոմիտասյան երգի նուրբ մեղեդիներն ու ժողովրդական հայերենի կենդանի երակները:

Պ. Սևակի շափածոյի երկհատորյա բառարանի ստեղծող Արտաշես Պապոյանի տվյալներով «Անլուելի զանգակատան» կազմի մեջ են մտնում 6.091 բառ (իր բառակազմով գեղում է միայն կրկնակի ծավալ ունեցող «Մատյան ողբերգության» պոեմին): Նրա իսկ հաղորդումով, Պ. Սևակի շափածոյում գործ է ածվել մոտ 14.100 բառ, ավելին, քան որևէ հայ գրողի ստեղծագործության մեջ<sup>23</sup>, 17.300-ի են հասնում նրա աշխատությունների և թարգմանությունների բառակազմը, այդպիսով ամբողջը՝ 26.600 բառ<sup>24</sup>:

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 հողվածում 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 երկրորդ զիրակչի մասը պարզապես... մաշված է անտանելի, ուստի և նրանց նախնական իմաստը վերականգնել ու փրկել է պետք: Ահա այս եռակի դժվարություններն են, որ պիտի հաղթահարի բանաստեղծը»<sup>25</sup>:

Իր ասածի կիրառողն էր ինքը:

Նշենք թե՛ Սևակին զբաղեցնում էր դեռ գրական 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 ոեքվիեմի» ծննդյան ազդակը՝ «կապված է Շաֆհաուզենի (Շվեյցարիա) տաճարի փոքրիկ զանգի պատմության և նրա վրա փորագրված՝ անհայտ հեղինակի լատինական ասույթի՝ „Vivos voco, Mortuos plango, fulgora flango“ («Կոչեմ ապրողաց, ողբամ մեռելոց, բեկանեմ շանթեր») հետ, մի ասույթ, որը բնաբան է դարձել Շիլլերի «Զանգակի երգի» համար... XVIII դարի սկզբում կոտորվել 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 զանգակասանից»<sup>26</sup>:

«Զանգի» կերպարը արդեն կար «... Զանգակատան» մեջ, որի վրա հատուկ ուշադրություն դարձրեց էդ. Մեծելայտիսը «Սիրտ—Զանգի կանչը» հոդվածում: Հասնելով մինչև նարեկացիական զանգահարությունը, նա գրում է, որ Պ. Սևակի պոեմում «Զանգը վերածում է սրտի փոխաբերության», որ Պ. Սևակը «Զանգի է վերածել սեփական վերավոր սիրտը, ապա շրջել այն դեպի երկինք, դեպի արևն ու աստղերը»: Սրտի խորհրդանշան դարձած Զանգը Մեծելայտիսը համարում է «հանճարեղ գաղափար»<sup>27</sup>:

«Ծռածայն պատարագի» Զանգը 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 մերօրյա բարբարոսության՝ ցեղասպանության բոլոր տարբերակների դեմ:

Պ. Սևակի պոեմների երկրորդ խումբը սիրային պատումներն են («Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Փրանչեսկա դա Ռիմինի»): Ի 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 քաղցրեհիսական բմբուռումների, այդ զգացմունքի կաշկանդանքների, կենցաղի անազատության երևույթների դեմ: Մի խոսքով պոեմը պաշտպանում էր մարդկային անհատականությունը աղանդավորական տեսակետներից:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմի ուսերեն թարգմանությունը (թարգմ. Ծվգ.

եվտուշենկո) լույս տեսավ «Новый мир» ամսագրում (1956, № 6)՝ «Գծվար խոսակցություն» վերնագրով:

Հրապարակումից անմիջապես հետո դարձավ քննադատական բուռն ասուլիսների առարկա:

«Новый мир» ամսագրում տպագրվեցին պատմական գիտությունների թեկնածու Վ. Թերրինի<sup>28</sup> և գրող Վ. Գերասիմովայի հոդվածները<sup>29</sup>:

Մինչ առաջինը պոեմը համարում էր իրականության խեղաթյուրում, «ազատ սիրո» և «սեռական բնագրի» ազատության քարոզ, երկրորդը պոեմում նշմարում էր «կենդանի, մարդկային անկեղծ զգացմունք, թարմ միտք, հոգս, որ յուրաքանչյուր մարդու վերաբերվեն ոչ շաբլոնով, ոչ համընդհանուր դիմազրկությամբ ու ստանդարտ շափսերով... Պոեմը ուղղված է մարդու, նրա ճակատագրի նկատմամբ անդեմ-շտամպային վերաբերմունքի դեմ»:

Հեղինակային այս կեցվածքը պաշտպանեցին նաև ուրիշներ՝ Ա. Կիրիև-վան<sup>30</sup>, Յու. Սուրովցև<sup>31</sup>, Մ. Իվանով<sup>32</sup>, իսկ քննադատեցին Ս. Սողոմոնյանը<sup>33</sup> և Ն.Շամոտան: Վերջինս անընդունելի համարեց անհատի ճակատագրում կուլեկտիվի մասնակցության իրավունքի այն ըմբռնումը, որ տեղ էր գտել հերոսի հայացքներում: Դա համարում է սկզբունքային լուրջ սխալ<sup>34</sup>:

«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՝ Սողոմոնի աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» ոգով, առաջինը՝ կենցաղային սյուժետային պատմություն է:

Քննադատության մեջ «Երգ երգոցը», թեև համարվել է «անզո սիրո», «անիրական սիրո» պանծացում<sup>35</sup>. 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 ավելի 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 ևս, ինչպես բոլորը,  
Որոնց շեն տիրել:  
Ե՛վ անսովոր ես,  
Փանի որ հոր ես...

Վերականգնելով Երուսաղեմում ծնված աղջկա՝ Սուլամիթայի, հոգեհեղափոխությունը, հիանալով նրա արտաքին և ներքին գեղեցկությամբ, Սևակը այդ վայելքին է հրավիրում նաև «խարտյաշ աղջիկներին», որոնց միջոցով հաղորդվելու էր սիրուն՝ «Ողջ գիշերն ի լույս իմ մահճակային Փնտրում եմ նրան, շեմ գտնում սակայն»:

Իրապես, «Երգ երգոցը» սիրո հեթանոսական ուժի խարույկ է:

Իմ Սո՛վ...  
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 անհավատարմու-  
թյունը: Միրած 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 ծպտում է հակ՝ Երագի մեջ:

— Ինչո՞ւ արթնացրիր՝  
Հացացնելով...

Միրահարի հավատի կորուստը ասպարեզ է կոչում տառապանք, ցավ,  
տխրություն, սակայն պատումի գլխավոր շեշտը մնում է «օրհնությունը»՝  
Ա. Արիստակեսյանի մեկնաբանությամբ<sup>36</sup>: Դա ճշգրիտ Պարույր-սևակյան  
դիրքավորում էր, որ տեսնում էինք նաև «Նահանջ երգով» պոեմում.

— Օրհնյալ եզիր այնպես, ինչպես կայիր՝  
Քեկուզ ինձեից հեռո՞ւ,  
Ոչ ինձ համար...

— Հավատ օրհնյալ լինի քո անունը  
Որ հնչում է մերթ «Կին» ու մերթ էլ «Սեր»...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո ծպիտը՝  
Հայտարար սիրո և ինդության...

Պ. Սևակի այս սիրապատումներին միանում է Ալիգիբրի Դանթեի «Աստ-  
վածային կատակերգության» հայտնի սյուժեով հյուսված «Յրանչեսկա դա  
Բիմինի» սիրային ասքը:

## 6

Գրականության զարգացման ամեն շրջան ի հայտ է բերում մեկ կամ  
մի քանի վառ անհատականություններ, որոնք գեղարվեստական որոնումնե-  
րով կանխորոշում են նրա հետագա ընթացքի ուղղությունը:

Հայոց գրականության նորագույն շրջանի 50—60-ական թվականների  
հատվածում այդպիսի հայտնություն էր Պարույր Սևակը, որի երկու գլխավոր  
չրքերը՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Ծղիցի լույս», ժամանակակից բանաստեղծու-  
թյան 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 հրաշարակախոսական 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 «Ողջունի քմայքները», «Աստու Քարտուղարը», «Վերնագիրը վերջում», «Նորից շեն սիրում, սիրում են կրկին», «Դիմակներ», «Եղիցի լույս» և մյուս շարքերից:

Սևակը այն բանաստեղծության դավանանքին էր, որը կոչված էր հոգեկան սուզումների: 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 շփագանց նշանակալից է հոգում «ունեցած շունեցածը» 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 չգժվեն, Ե՞րգ շեն դառնալու...», «Ամեն վայրկյան նա՛խ այրվում են անթթվածին, Հետո՛ միայն հրգեհվում են՝ քարածխի պես...»), որոնց մեջ ավելի քան սուր են դրվում բանաստեղծությունը պատմությանը հագեցնելու հնարավորությունները շայնացնելու առաջադրությունները: Անհատական ճակատագրի և արդիականության սյամական 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 գտարյուն սևակյան 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 գեղագիտություն, բայց հսկայական առաջընթաց էր մարդկային կենդանի ապրումներից և կրթչերից, 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 ստվերների վերացման, հողագնդի ծիածանակերպ լուսարարության մեծ հարցերով:

«Ամենամարդի» սևակյան իդեալը, իհարկե, երկնքից հղված հրեշտակակերպ արարածը չէ, այլ միանգամայն երկրային-հողածին էություն, որը պետք է թոթափի իր «նեղ շապիկը», ազատագրվի իրերի իշխանությունից, հակամարդու դիմակներից և ասպարեզ կոշի բարոյական կատարելության իր իսկ էության մեջ եղած հարուստ պաշարները:

Մի շարք առիթներով Սևակը իրեն համարում է «Վերծանող», «Տարբերակող», «Լուսարար», բանաստեղծներին առհասարակ «Աստծու քարտուղարներ» ու «պատվիրակներ»: «Այսօրվա ու վաղճա 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, շառաչի, հողմի և այլ պատկերային շարքերով:

Երևույթն ունի իր պատճառաբանությունը:

Դիմելով բնության բուռն, հուզախուով տարերքին, նրա շարժմանը, դրանով դարձյալ դառնում է մարդու հայտնաբերման գեղարվեստական ուղղությունը: Նա ասում է, որ մարդը ձևավորվում է ոչ միայն մշակութային քաղաքակրթության, այլև սոցիալական տեղաշարժերի, այլև բնութապաշտական կոորդինատներում:

Պարույր Սևակն ունի մի բանաստեղծություն, ուր կարդում ենք՝

...Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—  
Նախ և առաջ՝ ո՛ւժը,  
Հետո՝ ո՛ւժը կրկին...

«Ուժի», «էներգիայի», նույնն է թե կրքի, տարերքի պաշտամունքը առհասարակ 20-րդ դարի բանաստեղծության հատկանիշն է, Մայակովսկու և Պաստերնակի, Յվետակայի և Ապոլինների, Վարուժանի և Չարենցի բանաստեղծական ճանապարհը դեպի աշխարհի «առեղծվածների» 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 փա՛ռք աստծու,  
Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես,  
Ինչպես ովկիանն 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 արիպիս—  
Ինչպես հովաստակն՝ արոտում սրձակ,  
Ինչպես կրակը՝ վտուղող անտառում...

Իրականության և իդեալի, կենցաղի և կեցության խաչմերուկներում Սևակը երևում է իբրև նորդարյա ռոմանտիկ, այդ հասկացության բլուկյան առումով, որը մեծ, իսկական, խստաշունչ ռեալիզմը համարում էր ռոմանտիզմի էպիկենտրոն: Բանաստեղծները շեն կարող չլինե՞լ ռոմանտիկներ: Այդպիսին է նաև Պ. Սևակը, որի պոեզիայում խաչավորվում են իրականության վավերագրական-ռեալիստական գունագծերը և երազողի մարդկային բաղձանքները:

Սևակի պոեզիան երազանքների անընդհատ շղթա է՝ հասցված մաքսիմալիստական պահանջների աստիճանին: Այդպիսիք են «Մարդը ափի մեջ» գրքի հրովարտակային շնչի բանաստեղծությունները, այդպիսիք են «Ծղիցի լույսի» լուսերգական հղումները, նույն գրքի «Դիմակներ» բախումնային արձագանքները, «Իրերի» դատ ու դատաստանները, մյուս շարքերի այլևայլ պոսթկոմունիստները և այլևայլ ցանկությունների պատվիրանները:

Պարույր Սևակի ստեղծագործության առնչությամբ հաճախ է արտահայտվել այն միտքը, թե նա շատ բանաստեղծություններում գնում է ձևական փորձարարության, ստեղծում է ո՛չ այս, ո՛չ այն, այլ... էքսպերիմենտալ պոեզիա: Այս վերագրումի դեմ նա ընդվզում էր ոչ միայն բանավոր խոսքով, այլև գրավոր ելույթներում՝ քննադատական հողվածներում, 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 հողվածում: Մի ուրիշ տեղ ասում է՝ «Ձևի հարց, եթե ըստ էության դատենք, չկա էլ, որովհետև կա միայն խորքի հարց»<sup>37</sup>:

«... Երբ կա ասելիք,—շարունակում է Սևակը,—ապա դա չի կարող չբերել արտահայտման իր ձևը: Նայած թե ինչպիսին է ասելիքը՝ հի՞ն, թե նոր, թա՛րմ, թե բորբոսնած, կյանքի՞ց թելադրված, թե անցած օրինակների վրա ձևված, ժամանակակի՞ց մտածողությամբ հղացված, թե ծնված հնացած նմուշների հետ շփվելուց,—նայած թե ինչպիսին է ասելիքը, համապատասխանաբար կլինի և ձևը: Եվ ընդհակառակը՝ երբ առկա է նոր ձևը, ապա այն անկասկած արտահայտում է նոր բովանդակություն, և այստեղ «նորամուտություն» տեսնելը նշանակում է ոչ այլ ինչ, քան սեփական հնամուտությունը թաքցնելու ծպտյալ բացահայտ ձգտում»<sup>38</sup>:

Այդպիսիք են Սևակի 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, «Յոռածայն 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 Կսկիժ, Այսօրանն արդեն բավակա՛ն է», «Քո անունո՛վ, Մարիա՛մ, քո անունով...»), սիրային ապրումների («Անծանոթուհուն»), «Ո՞ւր է գիշերը հազարմեկերորդ», «Գլխապտուլտ» և այլն) դրամատիկ կառուցվածքը: Իրապես, նրա բանաստեղծությունների ձևը ծնվում է իմաստի հետ միաժամանակ, դրանց միջև չկան խզումներ, անհամաձայնություններ:

Ձևի և բովանդակության հարաբերությունը Սևակի իսկ խոսքերով ասած՝ ինչի-ի և ինչպես-ի համաձայնության խնդիր է, որը տարիներ շարունակ եղել է նրա առաջնային «մտատանջանքներից» մեկը, բերել վերջնական այն համոզմանը, թե՛ «ԻնՉ-ն է կարևոր և ոչ թե ԻնՉՊեսՍ-ը»<sup>39</sup>:

Թեև ինչ-որ ժամանակ, գոեհիկ սոցիոլոգների գերիշխանության օրերին, որոշ բառերի (թեմա, հրատապ և այլն) պաշտամունքի շրջանում պաշտպանել է «ինչպիսիի» դատը, սակայն արվեստի զարգացման բարենպաստ

պայմաններում վերջնականապես կանգնել է «ինչի» դիրքերում, որը նշանակում է մեծ բովանդակություն կամ հասարակայնորեն կարևոր ասելիք: Թեև ամբողջ էությունը շարժական 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, անհասանջ դավանակիրը: Այդպես էր ըմբռնում իր խնդիրը դեռ բանաստեղծական մուտքի օրերից՝ հայացքն ուղղելով դեպի նորարարական շրջի-բանաստեղծները՝ Ուոլտ Ուիտմեն, Վլ. Մայակովսկի, Սիամանթո, Չարենց, այդպես էր ըմբռնում իր և ուրիշների խնդիրը արդեն կյանքի վերջին տարիներին, երբ բանավեճի շաժառիթով և իր իսկ փորձի ընդհանրացման կարիքով գրեց «Հանուն և ընդդեմ քեզիցմի 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 գյուտերով: 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 մուլորակից» 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 բազմեզր, 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 պարտադրանք:

Պ. Սևակը գրում է. «Երբ «նոմինալիստ»-ների և «ոբալիստ»-ների սխուստիկական վեճը երկարաձգվեց այնքան, որ «համը դուրս եկավ», թոմա Աքվինացիներից և Դունս Սկոտներից հետո եկավ Նիկողայոս Կուզանցին և, զարգացնելով նոմինալիզմը, սկսեց պաշտպանել «գիտական անգիտության» տեսությունը... Դա մի հերոսական քայլ էր մարդկային մտքի պատմության մեջ, որովհետև չէր նշանակում այլ բան, քան «վե՛րջ սխուստիկային»:

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»<sup>40</sup>:

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:

Սևակի 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 համագրություն 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: Սևակի հասունությունը նոր ժամանակի «առեղծվածները» ըմբռնելու, ինչպես նաև արդեն մարդկությանը հայտնի, արդեն խոր արմատներ նետած բարոյական արժեքների հաստատման և որոնումների արդյունք էր: Դա առավելապես արտահայտվեց «Ծղիցի լույս» գրքում, որտեղ նրան հետաքրքրում էր ոչ այնքան «թեմատիկական լայնությունը», որքան դիտողությունների, տրամադրությունների, հուզապրումների խորությունը:

Սևակի մետաֆորին խորթ էր հոգեկան խլությունը կյանքի սուր կետերի հանդեպ: Նա ևս այն մտքին էր, որ յուրաքանչյուր ճշմարիտ բանաստեղծ նախ և առաջ պարտավոր է ունենալ ժամանակի սուր ցավերի զգացողություններ՝ հոգեկան դրամայի, անգամ ողբերգական վերապրումների, — այլապես նրա խոսքը չի կարող ունենալ ներգործման ուժ, մարդկայնության և գեղեցկության արթնացման գերխնդրի հնարավորություն: Այս կետում նույնպես Սևակը ձայնակցում էր դասական ավանդներին, ձգտում էր խորքերին:

Դա բազմաստիճան գործողություն է: Վերցնենք «Անտառի վեպը»: Սկրեբլով առարկայի մի «նշանի» հիշատակությունից (անտառը պատմում է մի վաղնշական առասպել), այնուհետև անցնում է մյուս «նշանին» (ծնվում է անանուն այն էակը, որը պետք է հետագայում մարդ կուլի), 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 «գաղտնիքը»: 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 ուղեծիրը» դուրս գալու պայմանը նա համարում էր ոչ թե «սրտալի գեղումը», այլ «ոգեղենացած ասմունքը», «հոգևոր հայտնությունը»՝ սիմֆոնիզմը, որի շնորհիվ երգը խորանում-մեծանում է՝ «Ինչպես... սենյակը մեծ հայելու մեջ...»<sup>41</sup>:

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 քմահաճույթը:

## 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 կրթութ 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, Եղիշե Զարենցի ստեղծագործության քննությունները, պատմագիտական և լեզվաբանական հոդվածները, Անանուն պատմիչին նվիրված անսիւզ հետազոտությունը, ժամանակակից բանաստեղծության հարցերի քննությունները, որոնց շարքում է «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» գեղագիտական մեկնությունը, նրա խորաթափանց գրախոսությունները:

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 շափազանցության ասել, կատարել է բանասիրական-աղբյուրագիտական վիթխարի աշխատանք: Հայրենական և այլալեզու սայաթնովագիտությունը, անցնելով նյութի «նախնական կուտակման» փուլը, Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Կ. Կեկելիձի, Մ. Հասրաթյանի, Գ. Լևոնյանի, Գ. Լեոնիձեի, Գ. Ասատուրի և այլոց ջանքերով ստեղծել է Սայաթնովայի՝ Խաղերի վերծանման տեքստաբանական հարուստ ավանդներ, որոնց նշանակությունը անգնահատելի է, մասնավորապես, կովկասյան բանասիրության պատմության համար:

Պարույր Սևակը «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:

«Ե՞րբ 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, կուսումների 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 ծրնրնդյան թվականի և նրա սիրո առեղծվածի լուծումը: 1722 թվականի և արքայազուստր Աննայի «գյուտերի» վավերացումից բացի, Սևակը 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 բաղմաթիվ նոր ընթերցումներ և հերքվում են հատկապես 1963-ին, հոբելյանի օրերին, ասպարեզ խուժած նորընծա «սայաթնովագետների» տասնապատիկ սուտ ու սխալ, կամայական ու անճոռնի «ճեկնաբանությունները»: Գիտական տրամաբանության ուժով Սևակը վիճում է ոչ միայն սայաթ-նովյան բառերն ծածկագրությունները ինդոլոգիաների, այսպես կոչված ռուսաճանտիկ բանասերների՝ ֆանտաստիկական ստերի հետ, ճշտելով նրա բառարանի իսկական իմաստները, այլև Սայաթ-Նովայի անհատականության վրայից զեն է նետում հավուրպատշաճության համար կամ «պատմությունը զարգարելու» նպատակով հորինված այն առասպելները, որպիսիք մեծ շափերով մթերվում էին գոհհիլ սոցիոլոգիական գրականագիտության ու պատ-

մագրության ամբարներից: «Գունավոր ակնոցների» փոխարեն ասպարեզ տալով մտածող ու զգացող անհատի քննախույզ հայացքին, Սևակը բանավեճում հաստատում է պատմականության սկզբունքը որպես գիտականության զերագույն չափանիշ: Սայաթ-Նովայի սիրո փիլիսոփայության «լավատեսաւէան» 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 Սևակը քննադատում է ոչ թե թուլցիկ հակադրություններով (սա ճիշտ է, սա սխալ է սկզբունքով), այլ ասպարեզ է բերում բանավեճին անհրաժեշտ պատմագրական փաստերի ու հոգեբանական-տրամաբանական հետևությունների ծանրակշիռ զինանոց, գիտական թերհավատության՝ փաստը հակափաստով ստուգելու՝ գիտնականին պարտադիր կողմնորոշում:

Ծանոթագրությունները, ըստ էության, լրացուցիչ նյութերով ամբողջացնում են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության աշխարհի այն պատկերը, որ եղել է Պարույր Սևակի հետադոտություն գլխավոր խնդիրն ու նպատակը:

«Սայաթ-Նովա» աշխատության «Երկու խոսքում» Սևակը 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 գնումները 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 Գոգալի անհատականության ու կենդանի բնության բացակայության մասին և այլն և այլն:

Բայց սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Սայաթ-Նովայի ամենավերջին հետազոտողը՝ Պարույր Սևակն է առաջին անգամ ոտք դնում նրա աշխարհի բոլոր անկյուններն ու խորշերը, նրա հոգեկան կյանքի բոլոր ելումուտերը, նրա դերի մեջ մտած՝ նրա հետ նորից անցնում է անցած ամբողջ ձանապարհը՝ 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 բայլ առ քայլ շարադրում է իր առարկայի հետ կապված բոլոր փաստերը, անշտապ նկարագրություններով բոլորում է էական ու անէական մանրամասնությունները, հետևողականությամբ դասակարգում է հեղինակի կյանքի հանգամանքներն ու ստեղծագործական թեմաները: Երկրորդ դեպքում հետազոտությունը կառուցվում է այնպես, որ նրա ապացույցների տրամաբա-

նական ու հոգեբանական համակարգը գլխովին նվաճում է ընթերցողին, նրա հայացքը շրջելով դեպի ուսումնասիրվող հեղինակին զբաղեցրած գլխավոր գաղափարը:

Պարույր Սևակի աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի վերապրումն է: Սևակը ստեղծել է իր՝ Պ. Սևակի, Սայաթ-Նովան, Մեծ Ըղձավորի ու Մեծ Բեգարածի սեփական պատկերացումը: Դա կենդանի, անպայմանական, հոբելյանական փայլից ու քրեստոմատիական ողորկությունից ազատված, ժամանակի մեջ գործող և ժամանակի հետ շարժվող Սայաթ-Նովան է: Սովորաբար «վերապրված մենագրությունը» սպառնում է կանխակալության և փաստական նյութի նվազ հագեցման վտանգը: Սևակի մենագրությունը, այս տեսակետից, գերազանց ուսումնասիրություն է: Կանխակալության ու նախապաշարվածության ոչ մի հետք: Փաստական հարուստ հագեցում՝ հայերեն, աղբյուրներեն և վրացերեն խաղերի միասնական հենքի վրա, — առաջին անգամ է շրջանառության մեջ դրվում այս միասնական հենքը, — նա առաջարկում է Սայաթ-Նովայի աշխարհի առավել լիակատար ընթերցում:

«Մեծ Ըղձավորի և Մեծ Բեգարածի» 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 Սոնետները և Սայաթ-Նովայի Դավթարի ներքին աղբյուրները, խոստացել է մեկ անգամ էլ անդրադառնալ այդ հարցին և ինչ-ինչ պատճառներով չի վճարել իր մուրհակը: Բացառիկ մի պարզատեսությամբ Սևակը իրացրել է թումանյանական կոահումը, բացահայտելով Արևմուտքի և Արևելքի հանդիպումը՝ կեցության մեծացման և մարդու աստվածացման ուղորտում:

Շեքսպիրի սոնետների և Սայաթ-Նովայի խաղերի նմանություններով Սևակը 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»<sup>12</sup>:

Դրական ընթացքի միջազգայնական միասնությունը Սևակը 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 ականա 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 Սևակի գրքում, այսպես կոչված, սովորական նախորդներ՝ գրական քաղվածքների աղբյուրներ չեն: Սևակը չի էլ զննում ուղղակի ազդեցության՝ նախորդների շարունակման կամ օգտագործման խնդիր:



«Հետագարձ հայացքով» նույն տղխատում 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 կառուցում միջնադարյան գրականության և աշուղական պոեզիայի հետազոտողները, պատահական «գլուխերն» ու պատահական զուգադիպությունները ներկայացնելով որպես «օրինաչափություն»:

Բնագրից առաջ Սևակը կարգում 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 առաջագրությունը: Հանճարեղ 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 գանդատներով, մյուսն այն իրականությունն է, որի անունից հետազոտողը գրեթե հատուկության 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 ոլորտներում, — այստեղից էլ մինչև «աստծո ծառայություն», սիրո աղոթքներից մինչև անարդար աշխարհի դեմ ուղղված անեծք, այստեղից էլ մինչև քրիստոնեական համակերպություն նույն աշխարհի հետ, — Սևակը այնպես է կարգում խաղերի էջերն ու խաղերի լուսանցքները, որ դրանք երևում են որպես «պատմության հիշատակարաններ»:

Հետազոտողի տեսակետով, որի հետ շի կարելի չհամաձայնել, Սայաթ-Նովայի ողբերգությունը իր դարի «մտածող եղբայրի» հումանիստական լայն կրպակների և «նեղ աշխարհի» հավերժական վեճի տրամաբանական վերջավորությունն էր<sup>63</sup>:

Վ. Բրյուսովը Սայաթ-Նովային անվանել է երանգների բանաստեղծ: Համաձայնելով այս գնահատությունը, Սևակը Սայաթ-Նովայի պոեզիան համարում է ինքնաշրջումների շարան: Հետազոտողը ասպարեզ է բերում իր ձիրքն ու ջանքը՝ գտնելու սայաթնովյան ապրումների հարյուրավոր երանգներն ու նրբերանգները: Նրա աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի ե-



Համո Սահյան

նասիրական ուղղությունը և նոր ուղիներ է պարզում հետագա ուսումնասիրությունների համար:

րանգների մի կատարյալ տոնահանդես է. նա բացում է Սայաթ-Նովայի սիրո հոմանիշային բառարանի ու բեզարածության փակագծերը, նրա խորունկ տրտմության ու արդարության պատգամախոսության, հեթանոսական գվարթության ու քրիստոնեական մոայլության հրանգները՝ ճշգրիտ թարգմանելով Սայաթ-Նովայի խաչակրությունն ու դարդի վիթխարիությունը, սիրո գերությունն ու սիրո նախավայելքը, նրա դրաման ու ողբերգությունը, օրհնանքըն ու անեծքը, Տրտունքն ու Զղջումը:

Պ. Սևակի «Սայաթ-Նովա» հետազոտությունը մեր գրականագիտության բարձր հասակը վավերացնող հրեույթ է: Այն վերաշրջում է միջնադարյան գրականությունները նվիրված մենագրությունների ավանդական-բա-

Հ Ա Մ Ո Ս Ս Է Չ Ա Ն

1

Զանգեզուրում կա մի գետ,  
Որ խոսում է ասի հետ,  
Հոսում է օրնիրուն...  
Գետի ասիին այն վճիտ  
Կա անպաճույճ մի խրճիթ —  
Գեղջիկական մի տուն:

Կասուր 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, (չոր 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 փլատակված տանն է ապրել իսախի պապի նահապետական մեծ գերդաստանը, այդտեղ է նստել իրիկնահացի, այդ խրճիթի շեմից է սկսվել ապագա բանաստեղծի աշխարհաճանաչողությունը: Կրթությունը Համո Սահյանը սկսել է

կոր 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 լուրեցիների հոգեկան աշխարհում:

1927-ին տասներեքամյա Համո Սահյանը, որ գյուղական դպրոցում ընդամենը սերտել էր հայոց այբուբենը, թողնում է հայրենի քարափներն ու ձորերը՝ «չորաթանով 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 զինվորական ծառայության մեջ գտնվելիս, բանաստեղծությունների մի փունջ է ուղարկում Ստ. Զորյանին՝ ամենախստապահանջ գրողին:

1944-ին Զորյանի նամակ-հրավերով գալիս է Երևան և հյուրընկալվում նրա ընտանեկան հարկի տակ: Զորյանին առանձնապես 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 ռճավորումները, պատկերի անկրկնելիությունը («Ա՛խ, ասես խարույկ լինեն՝ բռնկված կանաչ բոցով» և այլն): Զորյանի զեկուցման բնագիրը տրւպագրվեց 1974-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրի մայիսյան համարում<sup>2</sup>: Զորյանը Սահյանի հայտնությունը համարում է Հայրենական պատերազմի արտահայտություն, մի հանգամանք, որ ինքը նույնպես հաստատում է հետագայում գրած հոդվածներում և վարած հարցազրույցներում (օրինակ, Լևոն Մկրտչյանի հետ ունեցած՝ «Պոեզիան օգնում է մարդուն» զրույցում)<sup>3</sup>: Ստ. 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 ներդ,  
Ձեր խորհուրդը խորն է եղել  
Ու խրատը՝ գերող՝:

«Որոտանի եզերքին» գրքի վերաբերյալ տպագրվեցին ոգեշունչ գրախոսություններ, ուրախության խոսքեր: Եվ, այսպես, ծնվեց նոր բանաստեղծը՝ նյութ ունենալով գերապանցորեն ծննդավայրի աշխարհագրական կետերը, իր կարոտներն ու սէրերը, հավատարմությունն ու հավատը, որի բարձրագույն արտահայտությունն էր «Նաիրյան դալար բարդի» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը (ի դեպ նույն այդ օրերին ռուս թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխը տողացիի հիման վրա տվեց բանաստեղծության բնագրին համարժեք իարզմանություն):

Համո Սահյանը հետադաշում գրում է «Պատերազմը ավարտվում է գինվորի մեջ և շարունակվում է մարդու հոգում», ապա պատմում է իր բանաստեղծության ստեղծագործական պատմությունը, որի դրդապատճառը եղել է «Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ» տողը<sup>5</sup>:

Վուլգայի ափին հիշել է բարդու ծառը: Գա այն ժամանակ էր, երբ, ինչպես ասում է, հրաջանը 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 ֆուլկլորային պարզունակ մտածողությանը և միակողմանիորեն հափշտակված է լոկ բնության առանձին պատկերների նկարագրությամբ:

Թեև Համո Սահյանի պոեզիան հնչում էր «տոպոգրաֆիական» պաթոսով, ծննդավայրի քարտեզի՝ Որոտանի, Գյազբելի, Սալվարդի աշխարհագրական կետերի մեծարանքով, սակայն դրանից նա բնավ չէր դառնում ազգագրագետ-ֆուլկլորիստ, կուլորիտ 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, սևեռուն բանաստեղծությունները... Նրա պոեզիայում ամփոփված է բանաստեղծական ինքնատիպ հմայքով լեցուն մի ամբողջ աշխարհ»<sup>6</sup>:

Թեև զբնգում էին հեղինակությունների բարձր գնահատականներ, այդուամենայնիվ, Համո Սահյանը ինչ-որ անցանկալի եղանակով համաձայնեց քննադատության պահանջներին ու հրահանգներին, որոշ ժամանակ դուրս էկավ նվաճածի սահմաններից:

Մենդավայրի կարոտն ու ուզամի հաղթանակի հավատն արտահայտող «Ծախրյան դալար բարդի» («Ծս երգիչ հրի, սրի, շահ շունեմ քո սիրուց զատ, Բեզ նման կանաչ կյանքով քեզ համար ելած մարտի, Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խշշաս, Իմ հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ Նախրյան դալար բարդի») ուժեղ բանաստեղծության հեղինակը գրեց և հրատարակեց «Առապատ» (1947), «Սլացքի մեջ» (1950), «Միածանը տափաստանում» (1953), մեծամասնաբար թույլ ու սխեմատիկ գրքերը՝ կիսագուսանական շնչով և անկոնկրետ հղացումներով: Ճիշտ է, վերջին ժողովածուի մեջ կային սահյանական բունկումներ՝ ժողովրդական շնչով, սակայն դրանք շարժան 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,  
Քփերում կորած կածանի վրա,  
Կարծես քանդակված մի տերև լինի  
Մոր լեզվի հետքը ճակատին նրա...

Մորթն է թրթռում, երբ ճոճվող թփի

Տերևը հանկարծ քսվում է նրան,  
եվ թրթռում է մորթի հետ նրբին՝  
Սաղկած մասրենու ստվերը վրան...

Այս և մյուս բանաստեղծությունների վերաբերյալ ռուս քննադատ Բ. Ռունինը գրեց. «Հավանորեն ոչ միայն ես, այլև շատ ընթերցողներ Սահյանի բանաստեղծություններում լսում են հանրածանոթ մոտիվներ: Ինչպիսի՞ մոտիվ: Կարծում եմ՝ ես ենինյան: Առաջին հայացքից միայն պետք է դարմանալ: Վայրի ժայռերի կուտակում, ժլատ, քարքարոտ հող, կովկասյան բլուրների ասեղ 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 քնքրությունը, նույն էլեգիական թափանցումը»:

Ռունինը խոսում է նաև Սահյանի հնչերանգների ոչ օտարածին, այլ բլունական ծննդի մասին, որի առարկայական ցոլացումներն են էլեգիական տխուր շեշտերով հագեցած բանաստեղծությունները («Մի անգամ էլ ոտքս դնեմ պատանուից արահետին...», «Անտառում», «Ամպ է նորից», «Քամու համբույրը» և այլն), որոնց կապակցությամբ Գուրգեն Մահարին գրեց, թե Համո Սահյանի գրչի տակ բնության պատկերները դառնում են «քնավորություններ» ու «կերպարներ»<sup>6</sup>, ինչպես՝

Ալեկոծվում էր անտառը հուզված,  
Ու սսկեզոծված գլուխն օրորում,  
Իր մեծ գրկի մեջ բամու համբուրած  
Փոքրիկ տիրեն էր կարծես որոնում:

Համո Սահյանը որոտանյան շաբթերի 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 հատվածը՝ ինքնակենսագրությունը: Նա դիմում է լեռների արձագանքին, ամպերի որոտին, բարձունքներին, մանկությունը և այլն, արտահայտելու աշխարհի ջահելությունը և ոչ թե «անաղարտ բնության» ու «եղծված քաղաքակրթության» հակադրությունը:

Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործության մեջ ոչ թե միատիկացված, 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 վերածում 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

ճառայնություն տարածված երևույթի հետ. դա, իհարկե, բարձր խոսքերի պատան է («Խոսք եմ բացել», «Ասում են հին ես այնքան», «Ծրգ Հայաստանի», «Հայաստանը երգերի մեջ», «Աշխարհում ամենից առաջ» և այլն), բայց ոչ թե արհեստականը, այլ բնականը. ինչպես՝

Աշխարհում ամենից առաջ  
Դու հող ես, Լրիլիք ու արև,  
Ընձ համար բեզեռլ է միայն  
Այս աշխարհն աշխարհ արդարև:

Կամ՝

Մորիկներ են զարկել նրան  
Եվ խորշակներ դեղին,  
Բայց բուրել է ամեն զարեան  
Հայոց փշատենին:

Կամ՝

...Եվ սեփական պատվամենտով  
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»<sup>9</sup> (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 «Քարափնների 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 քանիբորդդ անգամ, Սահյանը բերում է հավատարմության ու երդման խոսքը.

...Եվ հոգնաշավիղ աշխարհների մեջ  
Ինչ կանչերով էլ ակունքս 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 թիպպարտն է Սահյանը և որը ամեն ինչ է նրա համար: Խոսքերը ոչ թե հայտարարություններ են (թեև դրանց մեջ կան ինչ-ինչ ծրագ-

րային նստվածքներ), այլ աշխարհազգացական աղբյուրներ՝ հոգեկան խորհրդակցություն վայր, բարոյախոսության մթերանոց, բերկրանքի ակունք և անառիկ թիկունք:

Համո Սահյանի կանաչ եզերքը անցյալի մեջ սուզված ու հուշերի մեջ լեկորված, պատրանքի քողը իբրև առաջատար ընտրած «Հիշատակաց երկիրը» չէ, որի երազանքներով ժողովրդի մյուս հատվածի՝ «անապատի սերունդի» երգիչները պատգամում էին. «Հիշատակը մեր միակ ապավենն է, հիշեցն՝ք»: Սահյանի հայրենի եզերքը շափազանց շոշափելի, առօրյայի շափ հարազատ կեցություն է: Բանաստեղծի ուուներեն գրքերի գրախոսություններից մեկը կոչվում է «Վերագառնալու արվեստ»: Համո Սահյանն, իրոք, տիրապետում է «վերագարծի» այդ մեծ գաղտնիքին: Նա վերագառնում է այնտեղ, որը «հողոտ ու շաղոտ սրբավայր է», ուր «օթևան է ընտրում վերջին երամբ հոգնած կարապի», ուր «սարերը քնած դարեր են, պատմություններ են անհերքելի», «մամուռից ու սունկից արևի հոտ է գալիս», «աշխարհաստեղծման հեքիաթն են հուշում հերկերի մեջ ծլող հանդերը», «մեռած հույսերը ծնվում են կրկին», ուր «սիրտը կտրված կաքավը առաջին սիրո մորմոքն է պատմում», «... էլի ուրիշ, աննման ու անտես, իրական ու խորհրդավոր հրաշքներ են կատարվում»: Եվ ինչպես հեռանա սյա կապույտ հողից ու հողոտ երկնքից, էլ ինչպես շնեղկվես մայրամուտների ու ծիածանների գույներով և շխոստովանես՝ «Թափառող թախիծն եմ հողիդ...»:

Սա վայրկենական բռնկում չէ, այլ երկարատև մտորումների հետևանք: Իհարկե, Սահյանի տողերը խոստովանանքային են, բայց դրանք ոչ թե իր էություն մեջ մեկուսացած բանաստեղծի խոհեր են, այլ խոստովանություն-մենախոսություններ «զրուցակիցներին» հետ:

Նա մենախոսում է աշխարհի հետ, խոսում է իր հոգսերից ու ցավերից (մի տեղ ասում է, որ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»)<sup>10</sup>: 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 իմաստեացած ժամանակի խոհերով. «Այդպես ցողունն է հանդում ծանրանում, Երբ լցվում է ձուլյ, իմաստուն հասկով» (Ծ. Չարենց)<sup>11</sup>: Քարափների եզերքը բանաստեղծի՝ աշխարհում ամենաթանկագին ու հարազատ անկյունն է, կարոտների վերին զագաթը, 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.

Իչավ 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:—

Միծանն անցավ երկնքով—ամպ էր կտուցին.—  
Շուրթիս վրա մի գեղին տող էր թպրտում:—

Կոռաց ազոավը ձորում—ձյուն էր կտուցին.—  
Սրտիս վրա մի ճերմակ, դող էր թփրտում:

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 էությամբ ստուգվում է մյուսը:

...Քո գիրկն եմ եկել, որ ծայնագրեմ  
Քո պատանեական  
Առողջ, անվթար շնչառությունը,  
Որ քո բարությամբ վերանորոգեմ  
Մի ինչ-որ շափով  
Խախտված, խաճարված իմ բարությունը...  
Ու վերադառնամ ես վերածնված,  
Ոտքերիս վրա արահետներիդ  
Ու հովիտներիդ ծաղկաբույր փոշին...

Վերադառնում է բնությանը ոչ թե փախուստի սլաքով, այլ ինքնահա-  
րստացման նշանաբանով: «Քարագրիչների երգը» ժողովածուում քարափները  
դիտված են իբրև բարության, մարդկայնության աղբյուրներ: Առհասարակ  
Սահյանի ստեղծագործութայն մեջ և համակայես այդ գրքում լայն տեղ է  
գրավում քարը իբրև խորհրդանիշ: Այդ երևույթին տաքրեք բացատրություն-  
ներ են տվել: Վ. Գավթյանն, օրինակ, մի հողվածում 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 Վլ. Գուսևը,— Հայաստանի կոլորիտն  
է, ֆոնը: Այն հայրենիքի խորհրդանիշն է. այն ինքը աշխարհի «իրողությունն  
է»<sup>12</sup>: Ահա թե ինչու այդպես պարբերաբար Համո Սահյանը վերադառնում է  
քար ու քարափին.

Իրար գլխի նստած սարիք,  
Չորեր քեած 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 մացա

Կանգնել է լուռ, խորհրդավոր.  
Թե քայլ արավ, պիտի առնի,  
Թոռ ու ծոռով, իր քարեղեն  
Գերդաստանն էլ հետը տանի...

...Հայաստանը իրապես քարաստան է,— ոչ տեղ կան ավելի քան քսան  
գագաթ, ավելի քան հարյուր բարձրություն: Քարաստանը այն երկիրն է, ուր



բիշ է հողը և առատ են քարն ու նրա հետ կապված հիշողութիւններն ու առեղծվածները: Անվերապահորեն կարող ենք ասել, որ Սահյանը նկատի ունի այս բոլոր առումները:

Իրապես՝

Ուր որ նայում եմ, քարն բարձունք է,  
Քարն արցունք է, քարն ժպիտ,  
Քարն սարսուռ է ու քարի սունկ է,  
Քարի ծաղկունքի քնքշանք է բիրտ:

Կամ՝

Քարն ամպրոպ է ու ծիածան է,  
Քարի լծկան է ու քարի մաճ,  
Քարն մագաղաթ, քարն մստյան է,  
Քարն խորհուրդ է ու քարն 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՝ «Քարն մրդիկ է ու քարի բուք է», «Քարն ընդվրզում, քարն տանջանք է...»:

Ավ. Իսահակյանը գրել է.

...Մունքը իջի՛ր երկյուղած  
եվ այս մամոռտ ժայռը մեծ  
Խոնարհ սրտով համբուրի՛ր —  
Նա եղբայրն է քո երեց...<sup>13</sup>

Իմաստութիւնն այս շառավիղով էլ Համո Սահյանը վերադառնում է դեպի իր քարափններն ու սարերը, անտառներն ու հովիտները, դեպի Գյազբելն 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... բնութիւնն գծերով իրեն ստուգող, բնութիւնից դաշնութիւնն ոգին վերաքաղող մարդկային անհատականութիւնն հարստացման պատգամախոսութիւնն: «Քարափնների երգը» պրօզում ուշագրավ էր նաև զարմանալի, եղբայրական-ծնողական արյունակցութիւնն հասնող մտերմութիւնը բնութիւնն պես-պես դրվագների հետ: Այդպիսի բանաստեղծութիւնները շատ-շատ են, մեկը մեկից ուժեղ և իմաստուն, ինչպես, օրինակ «Քարափը».

Մանր նստել է քարափը ձորում,  
Հյուրընկալ տերը մանկութիւնն 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 քարաձին՝ մութն իր քարայրի:  
Հագնած ճամփորդին պատիվ է անում,

Յրտին՝ տաթության հոգեպահուստով,  
Շոգին՝ ձյունահամ աղբյուրով անուշ  
Եվ իր սովորի լայն սոսազաստով...

Բնության դրվագների «անանձնական» էություն սահյանական մեկնաբանությունը փոխկանչի է գնում հայոց բանաստեղծության թումանյանական-մեծարենցյան-խահակյանական-բակունցյան ավանդների հետ: Թումանյանականը կյանքի անսահմանության և «կյանքի հրաշքի» ըմբռնումն է, մեծարենցյանը՝ անանձնական «ըլլայի»-ների մարդասիրության հանգանակը, խահակյանականը՝ բնության բարեկամության և մտերմության շունչը, բակունցյանը՝ «բնական մարդու» վերադարձի մեծարանքի շերտը: Իսկապես որ «լեռները գնում մտնում են երկիր»:  
Միանգամայն ճշգրիտ է Վահագն Գավթյանի դիտարկումը, թե Համո Սահյանը ներկայացնում է ոչ թե բնանկար, այլ քարափի, ժայռի՝ հայ մարդու դիմանկարը<sup>14</sup>:

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 բացվե՛ր՝ լուծը ուսին էր,  
Ճակատին շարմաղ լիալուսին էր,  
Եզն այսպիսին էր...

Եթե բախտը կար, եզը միջուկն էր,  
Ոջախի ծուխն էր, նախիրի շուրն էր,  
Նա շինականի միակ նեցուկն էր,  
Նրա բազուկն էր:

Երբ որ ճիպտը 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,  
Խնչ աներ, եզ էր:

Սա ժողովրդական հայ երգի՝ պոեմաներգերի, հորովելի եզն է, որին դիմում են «Ախպեր ջա՛ն» քնքուշ խոսքով:

Համո Սահյանը, ինչպես պապին ու եզանը հիշելիս, այլև շատ դեպքերում դիմում է իր մանկության ավարներին:

Մանկությունը մաքրորեն կյանքի ամենալավ ժամանակն է, անգամ այն դեպքում, երբ աղքատ, անշուք, հուզախոռով 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 ուսին  
Մի կաթնահունց երկնակամար,  
Մի ծերատ լուսին...  
Մեկը մեկից ամաշելով,  
Եվ գուսպ, և՛ հավաք,  
Նստում էին մերոնք կարգով —  
Կրտսեր ու ավագ:

Նստում էին և սպասում  
Մինչև պապը գար,  
Մինչև բսկում Մաղիկ եզան  
Զանգը հլնգար:

Պապը գալիս, սուփրի գլխին  
Նստում էր շուքով,  
Եվ լցվում էր տունը դաշտի  
Բույր ու շշուկով...

Ու երբ տատս ձեռքն էր առնում  
Շերեփը իր հին,  
Գդալները բնագոգաբար  
Աղմկում էին...

Համո Սահյանը անմնացորդ նվիրված է իր մանկությանը, երբ ամեն ինչ պարզ ու նախնական էր, «անզաղտնիք» 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 մանկության մաքր», 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 պայթյուններ»: 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 ուղղակի անդրադարձում-  
ներով կամ առարկաների զուգորդական-խորհրդանշային պատկերագրու-  
թյամբ, այլև «աշխարհի բանի» փիլիսոփայական սուզումներով: Այդպիսի  
նշանակետ ունի հատկապես «Կանաչ-կարմիր աշուն» գիրքը, որի մեջ «բնա-  
նկարիչ» և «Ֆոլկլորիստ» Համո Սահյանը, բնավ չօտարանալով իր ներքին  
աշխարհի բնորոշ հոգեկան շաղախից, այսպես կոչված, «արմատներից», այդ  
հարուստ ավարով էլ հասել է մայրամուտին, «Լեռան գագաթին»՝ ասպարեզ  
հանելու իմաստուն հասակի իր մտածմունքները:

Նրա բանաստեղծական աշխարհի յուրօրինակ շարժընթացը՝ երևույթների  
անմիջական-հուզական յուրացումներից դեպի կյանքի էություն օրինաչափու-  
թյունների ճանաչումը, — պսակվել է մի շարք բնական և վառվուռն բանա-  
ստեղծություններով: Այդպիսին է «Քունս չի տանում» բանաստեղծությունը,  
որով ծանոթ բնանկարի մեջ թաթախված բանաստեղծը տրվում է տագնա-  
պալից տեսիլքին.

...Սուզվել եմ իմ խորքի մեջ  
Ու միտք եմ անում...  
Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ  
Քունս չի տանում,

Որ երազիս մեջ՝ մեր տան  
Լույսերն էլ վառեմ,  
Կանչեմ, մերոհք արթնանան  
Կարոտս առնեմ...

Այս շարժումը՝ բնության գունագծերից դեպի «հոգու պեյզաժը» Սահ-  
յանը ցուցադրում է աշխարհի դրամատիկ շունչը ներկայացնող բակունցյան  
լիցքի հետևյալ պատկերով. «Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ Քունս չի տանում»:

Այս հարցի պատասխանն են, ըստ էության, բանաստեղծի հուշային  
ճամփորդությունները դեպի մանկության ափերը, 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 իմաստությունը, թե ծառը մարդու կրկնորդըն է, «անտառի բնանկարում» Սահյանը որսում է դրա մարդկային-կյանքային համարժեքը.

Յղե՛լ եք երբևէ անտառում,  
Տեսե՛լ եք, թե ինչ է կատարվում,  
Երբ հողմը մտնում է անտառ:  
Ճշում են հավքերը, թպրտում  
Եվ իրենց երկինք են շփրտում,  
Մնում են հավքերը՝ անթառ:  
Քափվում են ընները ճյուղերից,  
Կախվում են ճտերը շյուղերից,  
Դողում են ճտերը անթև,  
Փախչում են ճտերը բներից,  
Կառչում են ծառերի բներից:  
Մնում են ճտերը՝ անտեր...

Ի՞նչ հետո... Հսկաներ տապալված,  
Եվ բներ, և բներ խափանված,  
Հավքի ճիչ... Մեղձի թիռ... Աշխարհ...

Այսպիսի խորություն ունի նաև «Անծրե է գալիս» քննաստեղծությունը, մանրամասների մեջ բացարձակապես ստույգ մի բալլադակերպ պատում, որը բնության մոդելով պատմում է մարդու հոգեկան փոթորիկներից.

...Ցոթ օր է բացատի եզրին  
Գլուխը հանել է սունկը,  
Ցոթ օր է գլուխ չի թափում,  
Խեղդում է ինզճին արցունքը:

Ցոթ օր է թռչունը՝ բնում...  
Եվ վախից աչքերը փակ են:  
Կտուցը կրճրին է դրել,  
Չազերը թևերի տակ են:

Ցոթ օր է ձորերը մթնել,  
Սարերը մթնել, մթին են,  
Ուզում են բան ինզրել ամպից  
Կայծակներն ամպի շրթին են:

Եղջերուն յոթ օր է սարում  
Ձի տեսնում սովերն իր գլխի,  
Թվում է, ուր որ է ահա  
Իրենից ազբյուր կրի:

Ցոթ օր է շեմ գնում անտառ,  
Ցոթ 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 բևեռների, կյանքի լույսերի ու սովեր-

ների դրամատիկ բախումների հավասարակշռության, դրանց ներդաշնու-  
թյան սլայմաններում: «Աշխարհի պարզության» դավանանքի դիրքերից էլ  
լանաստեղծը մեծարում է նախնայաց «կենաց արմատները», որոնք քաղաքա-  
կրթության զարգացման արդի աստիճանում ևս պահպանում են իրենց ու-  
ժային հզորությունը.

Եվ դառնամ դարձյալ հավքին աղոթեմ,  
Աղոթեմ ծաղկին, հասկին աղոթեմ  
Աղոթեմ խոտին,

Եվ դառնամ դարձյալ հողին աղոթեմ,  
Արդար քրտինքի ցողին աղոթեմ,  
Աղոթեմ խոփին:

Եվ դառնամ դարձյալ խոսքին աղոթեմ,  
Ոչ թե անցավոր ցուրին աղոթեմ,  
Աղոթեմ խորքին...

Ամեն օր բացվող լույսին աղոթեմ  
Ու լույսի հոտին:

«Կենաց արմատների» մեծարանքը 20-րդ դարի տազնապններն ու դրա-  
մաները խորապես ճանաչված անհատի յուրօրինակ վերադարձն է դեպի այն  
արժեքները, որոնք ի վիճակի են դեռ այս «այլուր աշխարհին» տալու հույ-  
սի, շահելուության, ներշնչանքի, ոգու, երազանքի, գեղեցկության, բարության  
հունդեր:

Բնավ անտրամաբանական չեն հնի հիշատակների հանդեպ նրա անկա-  
սելի մղումները.

Պիտի հավատում իմաստուն հասկին,  
Որ մեռնելով է աշխարհը պահում,  
Եվ ինքն աշխարհից ոչինչ 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  
չէ, այլև նրա տազնապնների անխարդախ ցուլացումն է:

Սահյանի՝ այսպես ասած սևեռումների, նրա «ծրագրային վերադարձե-  
րի» առանցքը, այսպիսով, ազգագրական-եզրբային մթնոլորտի հուշային  
ժամանակների հայտնագործումն է, երբ «քաղաքակրթության շունչը» չէր  
աղարտել կյանքը, ամեն ինչ բնական էր՝ ծիծաղը ծիծաղ էր, ցավը՝ ցավ, խո-  
տը՝ խոտ, շունը... շուն:

Մի շարք բանաստեղծություններ ոչ ենթատեքստային, այլ բաց, անմի-  
ջական խոսակցություններ են ժամանակի հոգսերի մասն, ոչ միայն ծննդա-  
վայրի ու իր երկրի, այլև համամոլորակային տիեզերական մասշտաբայ-  
նություն:

Սահյանն ունի մի հրաշալի բանաստեղծություն՝ «Թե ով եմ և ինչ» հար-  
ցումնային վերնագրով:

Սկիզբը՝

Եվ քո աչքիքը հարցնում եմ 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 ատեղծվածային ջանք, սիրահարված հավքի թևավոր ներշնչանք, լեռնային հոգսարևոտ ատվակների տառապանքակիր, արտերի հասկավորման խորհուրդ, նախնադարյան քարանձավից մեր օրերը հասած հառաչանք. այնուհետև՝

Աչքն ու ուկանչն եմ ես մայր բնության,  
Գիտակցությունը նրա մարմնավոր,  
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 բնութագիրը՝ «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» մեծաբանք, 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, մոնումենտալ 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 «Քարափնների 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, կաթաններին ու արահետներին, հավատարմության, երզվյալ նվիրվածության ու «գեթության» 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 աղբյուրների, ժայռերի ու «անտառային հեքիաթների» հետ, իր պապերի ու նախահայրերի հողի հետ, այդ զրույցների մեջ արծարծելու խղճի, բարության, կեցության կատարյալ շափանիչների 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 շնչին կրթերից և նրան դնել աշխարհի անսահմանության դիրքերի վրա:

Բնության սահյանական իմաստավորումների մյուս կարևոր հանգույցն այն է, որ, ի հակադրություն 19-րդ դարի բանաստեղծության մեջ տարածված բնության անձնավորումների, իբրև նորդարյա գեղագետ, Համո Սահյանը շարժվում է հակառակ ուղղությամբ՝ բնությանը վերագրում է մարդկային կենսագրության ու բովանդակության գծեր: Մարդկայնացված բնություն են նրա տառապած, հոգնած կաթանը, նրա անհանգիստ, տագնապած անտառը, ահագնացող-ընդվզող գետը, բնության մյուս տարրերը: Այս առումով խսկական գլուխգործոց է նրա բանաստեղծությունների վերջին շարքի «Մասրենի»:

Բնության մեջ ամեն ինչ ունի իր դիրքը, բնության մեջ թաքնված են մարդկային կատարելագործման անհրաժեշտ հարուստ, «կուլտուրական շերտեր» (Մ Պրիշվին): 20-րդ դարի այս հայտնությունը, բնականաբար, «պեյ-



դաժիստ» բանաստեղծներին շրջեց դեպի «մտածող բնության» որոնումները:

Սահյանի բանաստեղծություններում լիարժեք «գործող անձինք» են բնության տարրերը՝ անձրևը, կայծակը, ծառը, կածանը, գետը և այլն և այլն: Դրանք ներկայացվում են, իհարկե, բարոյական ինչ-ինչ արժեքների՝ բարություն, գեղեցկության, վեհության դերով, սակայն այդ «նյութի» հիմնական ինդիքը մարդկային ապրումներ արտահայտելն է: Մարդը և բնությունը հավասարականորեն 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 ժողովրդագագացողությունը, նրա ֆոլկլորային կողմնորոշումը (երևույթի բարձրագույն իմաստով), մարդու և բնության զուգահեռականության վազածանոթ օրենքով, բնության անձնավորման դրվածքով: Հետաքրքրական է նաև այն պարագան, որ բնության մարդկայնացման-անձնավորման սահյանական կերպը շափազանց ինքնուրույն է և անկախ, շափազանց 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 քարափն 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 զբաղեցնող հարցերի հարցը:

Սահյանի բնության պոեզիան նշանակալից է ոչ միայն գեղանկարչական-գրաֆիկական լուծումներով, այլև անանձնապես 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 շափող ու շափագրող ապրումներ, մինչև իսկ «այայթյուններ»: 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 ֆոլկլորակերպ 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 է<sup>15</sup>: 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 գրույցների հիմնական բովանդակությունն այն է, թե ինչ զարմանալի, ինչ հեքիաթային և միաժամանակ ինչ առեղծվածային աշխարհ է բնությունը: Նրա հոգու խոր գաղտնարաններում երևի թե կան բնության տեսիլքների անսպառ պաշարներ, մեծաքանակ գաղտնիքներ, որոնք էլ ճակատագրական ներշնչանքի պահերին վերածում են բանաստեղծական հայտնությունների:

Մի շարք ուսու քննադատներ Սահյանին համեմատել են բալկար Կ. Կուլիևի հետ՝ բնության ճանաչման հիմնավորության, ժողովրդական արմատների հետ ունեցած կապի, հոգեկան մերձավորության, բնության և մարդու այլաբանական մեկնաբանության և այլնի համար:

Սահյանը բնության մասին խոսում է ոչ թե իբրև էկզոտիկա, այլ ներսից, բնության «տեղական» նյութի վրա հարուցում է համամարդկային խընդիրներ: Նրա բնության գրականությունը 20-րդ դարի հոգսերի արտացոլումն է: «Սահյանը, — գրում է Ստ. Ռասսադինը, — բնությունը համեմատում է բնության հետ. ձյունը՝ աստղի և աստղը՝ ձյան հետ, քաջ դիտակցելով, թե որքան բնությունը հարազատ է իրեն, իր աշխարհազգացողությանը»<sup>16</sup>:

Հենց այստեղ էլ ծագում է մի հարց, որ շատ էական է Սահյանի աշխարհայացքի ճիշտ մեկնաբանության 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»)<sup>17</sup>, նոր կրոն: Այս ուսմունքի համաձայն պանթեիստներ չեն ո՛չ Հովհ. Թումանյանն ու Միսաք Մեծարենցը, ո՛չ էլ նրանց շուրջից Համո Սահյանը:

Գրականության տեսությունը ուսական պոեզիայի 19-րդ դարը սահմանագծեց «հնադավանների» և «նորադավանների», այդ դասակարգումով վերստին հաստատելով այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծական մտածողությունը անտարակուսելիորեն զարգանում է, կերպարանափոխելով իր հասկացմանը: 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 թեևադրանքն է: Դժվարությունը հնի և նորի տարբերակումն է: Բանն այն է, որ հաճախ նորագույն տարազի մեջ ծվարում

է հնաճաշակութունը, իսկ արտաքնապես 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»<sup>18</sup>:

Այնուհետև հիշատակում է հայ բանաստեղծության երկու թևերը՝ ժողովրդրդականը (Նահապետ Քուշակ, Սայաթ-Նովա, Հովհ. Թումանյան) և ոգեղենը (Գր. Նարեկացի, Ն. Շնորհալի, Ե. Չարենց) և գտնում է, որ ինքը գրտելվում է այդ երկու թևերի մեջտեղը:

Այսուամենայնիվ, Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ գերակշռում է ժողովրդականը՝ ի դեմս Հովհ. Թումանյանի իմաստության, ի դեմս Սերգեյ Եսենինի՝ ռուսական կեչիների, 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 ֆոլկլորիստ-իմիտատոր, բանահյուսական ձևերի նմանակող ու պատճենող, սակայն դա միանգամայն անստույգ տպավորություն է:

Եթե ուշադիր հետևենք Սահյանի բանաստեղծություններին, ապա շեք կարող չնկատել, որ նա երբեք չի դիմում ֆոլկլորային 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 լինթացքը և ֆոլկլորը» 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 Ջուսոյտին: Նա գրում է, որ կուլտուրայի ընթացքը այժմ նույնպես շարունակում է իր շարժումը բանահյուսությունից դեպի ստեղծագործության անհատական-պրոֆեսիոնալ ավանդույթի հասունացումը:

Ջուսոյտին և ասուլիսի շատ մասնակիցներ շեք բաժանում որոշ գրողների հայացքները «ժողովրդական ստեղծագործության պատրաստի դարձվածքների» ներմուծման վերաբերյալ: Նա գտնում է նաև, որ պետք է բարձրացնել գեղարվեստական վերլուծման տեսակարար կշիռը, ազգագրական պաթոսի և էկզոտիկական արդուզարդի հաղթահարումը: Ջուսոյտին ամբողջ կոքով ծառանում է նմանակման ու ոճավորման դեմ, իհարկե, այդ ամենը չկապելով բանահյուսական ավանդների հետ, քանի որ բանահյուսությունը իր բազմազունեղ տարերքով մասնակցություն է բերում ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը<sup>19</sup>:

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 տեսաբաններն է հետ է, որոնց հայացքով ուժեղ գրականությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց բանահյուսությանը դիմելու՝ ոչ թե նրա սյուժեներին ու դարձվածքներին, այլ ոգուն: Ֆուկլորը և ժողովրդայնությունը չի նկատվում հավասարազոր հասկացություններ, այդուամենայնիվ գոյություն ունեն ոչ թե անշատ-անջատ, այլ միասնաբար: Շատ բանաստեղծների համար, օրինակ, Խ. Համզատովի կամ Կ. Կուլիևի, բանահյուսական տարերքը շափանիչ է երևույթների ընդգրկման լայնության ու խորության առումներով:

Համո Սահյանը, ինչպես երևում է նրա բանաստեղծական որոնումներից, երբեք չդիմեց լեզբնդների, 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 ռուս քննադատության մեջ:

Բանահյուսական ուժեղ սկիզբը արդեն երևաց Համո Սահյանի ամենավաղ բանաստեղծություններում: Օրինակ՝

Անց կացավ օրըս, արևավորըս,  
Գու ե՞րբ ես գալու իմ թևավորըս,  
Իմ թուխ արտույտըս, իմ սիրուն լորըս,  
Իմ հեռավորըս, դու ե՞րբ ես գալու:

Բացել եմ դուռս, բացել եմ դուռս,  
Խորն է կարտուս, խորն է մրմուռս,  
Իմ կանաչ կուռս, իմ ծաղկած նուռս—  
Իմ քնքուշ րույրս, 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 ոճավորողին, այլ ժողովրդական բանահյուսության տարրերի հիման վրա սեփական աշխարհը կառուցած գեղագետին՝ այս հասկացության բարձր շափանիչով: Դրա օրինակները ոչ թե մի քանիսն են, այլ այնքան շատ, որ կարող ես բերել ուզածդ բանաստեղծությունը՝ հաստատելու միտքդ: Օրինակ, գարնան զարթոնքին՝ Համո Սահյանի աշխարհագրոգությունը հարազատ այդ զգացմունքին, նվիրված բանաստեղծությունը.

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,  
Մի սարսուռ անցավ հղեգնուտներով,  
Տագնապով բացվեց բողբոջը ծառին,  
Եվ աչքը սրբեց ճնճղուկի թնով:

Ամպր որոտաց լուսն կատարին,  
Անտառի սրտից արցունք է ծորում,  
Քարափից թռավ, փշրվեց քարին,  
Հուզմունքից շիկնած ջրվեժը ձորում...

Ամպը որոտաց... Գարուն է կրկին,  
Դողում են հողի թարթիչները թաց:  
Դու էլ ամպի պես լուս էիր, իմ սիրտ,  
Ուր որ է պիտի երգով որոտաս...

Հագիվ 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 խառ,  
Առավոտ,  
Լույսի հոտ է, մոր ծոցի հոտ,  
Հացի հոտ:

Ջարթնած հովիտ, ֆրշված հովիտ,  
Բորիկ ոտ:  
Ցողի հոտ է, ծիծաղի հոտ,  
Շողի հոտ:

Արևկող լանջ, մրկած կածան,  
Տապ ու տոթ:  
Քարի հոտ է, օշինդրի հոտ  
Ուրցի հոտ:

Թաղված ձյուններ, և ծաղիկներ  
Ձյունի մոտ:  
Քամու հոտ է, բարձունքի հոտ,  
Ամպի հոտ:

Նորից հագիվ թե գտնվի մեկը, որ այս բառաշարվածքի մեջ նշմարի բանահյուսություն, այնքան բնական ու ճկուն են ձևակերպումները:

...Հոգնած օրը կսմաց-կամաց  
Իրիկուն է դառնում,  
Արագիւր, բակն ու բարգին  
Մութի հոտ են առնում:

Հնձած խոտը բուրձել էշին,  
Հայրս տուն է բերում,  
Էջը սարից մի բեռ կանաչ  
Մանկություն է բերում:

Եվ այսպես, շարունակ. Սահյանի բանաստեղծություններում հորովվում են բանահյուսական շնչի պատկերներ («Թոնրի շրթունքը, որ մի ժամանակ բոցից էր ճաքում, Հիմա ճաքել է բոցի կարոտից», «Քարանձավներն են քրտնել ամայություն 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 շեն 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-

ղության հետ: Այստեղից՝ այդ բանաստեղծութիւնների հոգեբանական նկարագրի ճշգրտութիւնն ու արտահայտման սեղմութիւնը:

Այստեղից էլ բանաստեղծութիւնների հեքիաթային տարերքը և ժողովրդական վարպետների աշխատանքը հիշեցնող ձևերի նրբագեղութիւնը: 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 ստեղծագործութային մեքլութեամ է նորարարական խնդիրներ: Մանավանդ վերջին գրքերում: Ըստ էության, այդ պոեզիան լուծում է ժամանակակից գեղարվեստական մտածողութային խնդիրներ:

Սահյանը, իհարկե, ծրագրային առաջադրանքներով չի լուծում նոր ձևակառուցվածքների հանգանակներ. ավելին իրեն հեռու է պահում կանոնադանցութիւնից, բանաստեղծութիւնը «արդիականացնելու» նպատակով չի քանդում վաղեմի կառուցվածքները:

Այսուամենայնիվ, Սահյանը եղավ հայ նորագույն պոեզիայի կառուցողներից մեկը:

Նրա «հնորարների» մեջ, անշուշտ, առաջին տեղում է՝ բառերի իր աշխարհը: Հազարամյա հնամաշ բառերի նոր դասավորութայամբ, դրանց նոր համադրումների ու համաձայնութիւնների միջոցով նա հայտնաբերում է իր բանաստեղծութային տիպը, որի նմանը դժվար է ցույց տալ հայոց պոեզիայի բազմադարյան պատմութային մեջ:

Ուշադիր ընթերցումը վկայում է, որ Սահյանի արտահայտման ոճը ավելի ու ավելի է մերձենում գրույցին, սովորական առօրյա խոսակցութայնը: Բանաստեղծութիւնը հասարակացնում է բանահայտական կնիքի խոսքային բառային կառուցվածքների, ժողովրդական բառապաշարի, գրույցների, երկխոսութիւնների, մեներգերի, զուգերգերի, ասքերի շտեմարանների օգտագործման ճանապարհով: Բառերը նրա ոգու էության կրողներն են. ինչպես.

Կայծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց,  
Ու մեկը մեռավ լեռան կատարին,—  
Նրանի՛ նրանու—

Գեղջկական-խոսակցական բառերը նա անց է կացնում իր հոգեկան խառնարանով, այնքան բնական, որ ընթերցողը չի զգում նրա բանաստեղծութիւնների «արհեստը»: Այս առումով նա հմուտ վարպետ է ոչ միայն իր զրնգուն հանգերով (Պ. Սևակը այս իմաստով նրան համեմատում էր Սայաթ-Նովայի հետ), կառուցվածքների ուրույնութայաձք, ութմի զգացողութայամբ, մանավանդ մակդիրի հմուտ կիրառութիւններով:

Ռուս հայտնի քննադատ Լև Օզերովը, որը բազմիցս անդրադարձել է Սահյանի պոեզիային և դրանց թարգմանութիւններին, «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած «Յոթ տարբերակ» («Семь вариантов») գրախոսականում<sup>20</sup> անդրադառնում է բանաստեղծի մակդիրային հարստութայնը: Մակդիրը համարվում է բանաստեղծութային շարժիչ ուժ (իհարկե,

ճիշտ և տեղին գործածվածը), գեղարվեստական մտածողության ճշգրտության շահանիշ, բանաստեղծական տնտեսման գլխավոր առանցքը, որով բար 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 և՛ 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 բնանկարի անդորրության մեջ ծավալվում է դրամատիկ մի ամբողջական սյուժե: Շատերն են գործածել «աստղագարդը» երկնքի վերաբերյալ, սակայն այդ շատ տարածված արտահայտությունը Մահյանը շրջում է դեպի նոր կողմ, գրույց վարում «աստղագարդ» 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 վերն ձածանվող ամպի  
Քավըյա ստվերով...

Կամ՝

Քարիչ բուսել, քարից անել,  
Ծա բերել հմ այն աշխարհից  
Մի քարեղեն հուզում...

Կամ մակդիրային ինչպիսի թափանցումներ կան «ծղբ» բանաստեղծության մեջ: Իսկապես որ Համո Մահյանը բերում է հայոց հազարամաշ բառերի թարմ տեսանկյուն: Շատերն են գրել քարերի մասին հայոց, բայց Մահյանը գտավ ճշգրիտ համարժեքը՝ «Քարերի հոտը՝ արևային բույրը»:

Բանաստեղծի ձեռագրի ինքնատիպության մյուս պայմանը տողերի խրենայողությունն 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»՝ շափազանց կարճ ձևի և իմաստուն, խոր բովանդակության համար՝:

Նա գտնում է, որ բանաստեղծությունը ոչ թե պետք է գրել, այլ քանդակել: Այդպիսին է «Մասրենին» բանաստեղծությունը.

Ժայռից մասուր է կաթում,  
Կարմիր օարսուռ է կաթում,  
Զորում մշուշ է...

Կամ հիշենք վերջին շրջանում գրած «Մասրենու մենախոսությունը»... ամենաժլատ բանաստեղծական միջոցներով արտահայտված է մարդկային մի ամբողջ դրամա... Համառոտությունը՝ բառերի խնայողությունը, հեռու է պահում նկարագրականությունից, սխեմատիզմից, շարլոնից: Ինչպես այս ձուլածո շափատողներում.

Հողոտ, մղեղոտ մի մութ էր հագնում,  
Հետո լուսնյակ էր հագնում մեր տունը:  
Կտուրին բարդու ստվիրն էր քնում,  
Ծվ շեմքի վրա քնում էր շունը:

Կիսարթուն քամին կտուրից թռչում,  
Ցանկապատին էր հենում կոնակը:  
Անթևի վրա կատուն էր ննչում,  
Իսկ անթևի տակ՝ հոգնած կրակը:

Բակում փուլ գալիս և առոք-փառոք  
Որոճում էին օրհնած եզնիքը:  
Տան կտուրի 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 տոհմակիցը՝ ~~Հրաչյա Մաթևոսյանը~~»<sup>22</sup>:

Նա ցանկանում է՝

Խառնվել այն հողին,  
Որ իրեն սնել է:

Նա ապրում է կարոտներով՝

~~Ո՛ր դնաքին, ինչպե՛ս անքան...~~

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: Օրինակ, «Այժմ գլխուրից ջուր է կաթում», «Ծվ դառնամ նորից հավքին աղոթեմ», «Յոթ օր է չեմ եղել անտառում» և շատ-շատերը, որոնց վրա անվիճելիորեն կա ժողովրդական բալլադների ու ասքերի կնիքը: Տուրք չտալով ֆուլիորակերպ մտածողությանը, նա բերում է նոր ձևակառուցվածքներ, հենքը 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 շեն «սպառվել», այլև նոր հրե-նարավորություններ են ի հայտ բերում, երբ դրանք կրում են ապրումի ճշ-մարտության դրոշմ.

Մի հայրեն ասեմ ես էլ,  
Իմ սպրած օրերին ասեմ:  
Օրհնանքս՝ անցավորաց,  
Մաղթանքս նորերին ասեմ:  
Շահածս տամ հովերին,  
Կորածս ձովերին տսեմ:  
Թողավորն սպրած կենա,  
Աստվածս՝ ցորենին ասեմ:

Ութ տողում խտացած է մի ամբողջ աշխարհազգացական տարերք: Սահյանը իր փորձերում ձգտում է հասնել բանաստեղծական տնտեսման-խր-տացման իդեալին, բազ 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 մղվե-լով դեպի ակնարկը, և դա հնարավորություն է տալիս մի տողի, մի ութմա-կան-շարահյուսական շարքի միջոցով արտահայտել աշխարհի լայնությունը:

Սահյանը ուշադրություն է դարձնում նաև բանաստեղծությունների գու-նային-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 հարցազրույցում<sup>23</sup>:

Սահյանի մասին ասված խոսքերից, թերևս, ամենապատշաճը «իմաս-տուն» բնորոշումն է, — ոչ թե հանրագիտակ, այլ ժողովրդական արմատներից վեր բարձրացած, ժողովրդյան ճակատագրով ներշնչված իմաստուն-բանա-ստեղծ, որի քնարերգության էջերը լեփ-լեցուն են կեցություն-բարդ-շեքանք-սուղումներով, հարցերով և պատասխաններով, թևավոր բառուբանով:

Ռուս գրական քննադատ Ստանիսլավ Ռասսագինը տարիներ առաջ իր մի հոդվածում, որը վերնագրված էր՝ «Հաղթահարում» («Преодоление»), անդ-րադառնալով Պ. Սևակի և Հ. Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի էությունը, առաջինի համար բնորոշ էր համարում «Մարդը բնության երկվորյակն է» բանաձևը, երկրորդի համար՝ «Բնությունը մարդու երկվորյակն է» բանաձևը<sup>24</sup>: Իհարկե, էական տարբերություններ կան այս սահմանումների միջև. մեկի համար հավերժականը բնությունն է, մյուսի համար՝ մարդը: Այդու-ամենայնիվ, քննադատի իսկ տեսակետով՝ շնայած տարբերություններին, Համո Սահյանը և Պ. Սևակը արյունակիցներ են՝ իբրև բանաստեղծական ճշ-մարտության համբավաբերներ, իբրև աշխարհի անդաշն կերպերից նրա ներ-

դաշնակույթունը կառուցողներ, իբրև «քառսից» «հոգու տիեզերք» ստեղծողներ.

Ով մայր բնություն, իմաստուն ու վեհ,  
Գու այդ բոլորը ինձ փոխ ես տվել,  
Որ զգաս, տեսնես,  
Շոշափես, լսես,  
Պատճառարանես թո անց ու դարձը,  
Որ մարդուն հասնես,  
Հասնես, մարդանաս,  
Որ թո զորությամբ դու հպարտանաս...

Համո Սահյանն ունի իր և բնության հարաբերությունը վերաբերող բազում ինքնաբնութագրություններ՝ «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. Ռասսադինը գտնում է, որ, սկսած Հորացիոսից, ամեն բանաստեղծ գրում է սեփական «Հուշարձանը»՝ արտահայտելով իր ամենանվիրական ըզզացմունքները: Սահյանի համար այդպիսի հուշարձան է բնությունը՝ «Ծս երկվորյակն եմ շնչող բնության»<sup>25</sup>:

Մի բանաստեղծության մեջ, ի լուր ամենքի, Սահյանը գրում է՝ «Ինձ ճանաչելը մի քիչ դժվար է», մի այլ տեղ՝ «Ծս կամ միայն ու միայն բանաստեղծության մարմնով»<sup>26</sup>: Իրապես, դժվարին է նրա հոգու բևեռագրերի վերծանումը և, ~~այնուամենայնիվ՝ նա երբևէ չի եղել «առեղծված»:~~

Համո Սահյանի այսօրվա ~~նկարագրերն 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, կայծակներ ու անձրևներ, — թիկունքում ունենալով իր ծննդավայրը՝ հաշի պապի գերդաստանի իրիկնահացը և գետեզրյա անշուք խրճիթը, մաճկալներ՝ գութանի եզներով ու «հորովելով», հնձվորներ՝ գերանդիները ուսերին, այգեպաններ ու դարբիններ:~~

Մի խոսքով, հավերժության ճամփորդի թիկունքում է կանաչ-կապույտ-կարմիր, այլագույն 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», բրնձեփանաբար լիցքավորում են Սահյանի բանաստեղծությունները, որանք, ի վերջո, իր ինքնությունը, անհատականությունը բացահայտող հոգևոր ճանապարհորդության առանձին և զանազանակերպ դրվագներ են: Ինչպես ամեն մի ճշմարիտ, «աստվածաշնորհյալ» բանաստեղծի ստեղծագործություն, Սահյանինը ևս, վերջին հաշվով, ճանապարհորդություն է իր իսկ աշխարհում, ճանապարհորդություն, որը պսակվել է «Քարափներ-երգը», «Մայրամուտից առաջ», «Սեզամ բացվիր», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» մատյաններով, իր հոգեկամ-անկրճություններն 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 ցոլացումներով, հոգեկան պաշարներով, խղճի ու հավատարմության ձայներով, աշխարհի բազմակերպություններով: Շրջափայտի 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. Մեծելյատիսը և Կ. Կուլիևը, Մ. Գուդինը և Ստ. Ռասադինը, Ա. Մարչենկոն և Վլ. Գուսևը, հայագի գրողներ ու քննադատներ, գրվել են նաև մենագրություններ, թեկնածուական դիսերտացիաներ (Շչորս Դավթյան):

«Սահյանի՝ բնության մասին գրած բանաստեղծությունները, — արձանագրում է էդ. Մեծելյատիսը, — քեզ տեղափոխում են նախապատմական ժամանակների հախուռն ու բուռն 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»<sup>27</sup>:

Կայսին Կուլիևը, 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...»<sup>28</sup>: Իսկ «Համո Սահյանին» բանաստեղծական ձոնը Կ. Կուլիևը սկսում է այսպես՝

Պոետի ձեռքը մաքուր է, — այսպես  
Տյուտչեն է ասել: Հավատով՝ սրտի  
Խոսքի սիրով կրկնում եմ ես՝  
Մաքուր է ձեռքը հայոց պոետի...<sup>29</sup>

## ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

Սերո Խանզադյանը ծնվել է 1915-ին, Գորիսում: Ինքնակենսագրական մի գրության մեջ ասում է. «Ծնվել եմ Ջանգեզուրում, 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 նուրբ, 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»<sup>1</sup>:

Մանկությունն անցել է զրկանքներով: Օգնել է գյուղի փոստատար հորը,



Սերո Խանզադյան

որը մեծ գերդաստանի տեր էր. «Փասերից հետո անտառ էի գնում՝ ձմռան համար փայտ բերելու: Ամբողջ ամռանն աշխատում էի դաշտում, մեր արտը հնձում, խոտ հարում, բոստանը մշակում»<sup>2</sup>:

Մենդավայրի մանկավարժական տեխնիկումն ավարտելուց հետո, 1934-ին ուսուցիչ է եղել Տաթև գյուղում, այնուհետև սովորել է Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի պատմության բաժանմունքում: Կարիքի զրդումով շուտով վերադառնում է և աշխատում իբրև ուսուցիչ զանգեզուրյան գյուղերում (Յայջի, Երիշեն, Խանածախ):

Գյուղական միջավայրում գրի է առնում ժողովրդական բանաստեղծության նմուշներ՝ հեքիաթ, ավանդություն, լեգենդ, զրույց, առած, ինչպես և ուսումնասիրում է պատմական-ճարտարապետական հուշարձանները: Այնուհետև պատերազմի տարիներին կռվել է Լենինգրադի և Վոլխովի ռազմաճակատներում, իսկ վերադառնալուց հետո շարունակել է դեռ պատանեկան տարիքում սկսած գրական գործը:

Ս. Խանզադյանը 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 ուներ «գրական արհեստի» էական վրիպումներ (հատկապես կերպարների գծագրման և սյուժեի կառուցման ոլորտում), սակայն աչքի ընկավ նյութի իրազեկությամբ, զինվորական կենցաղի մանրամասների դիտումով՝ կինսագիտությամբ: Այս և այլ հատկանիշների համար նոր գրողի մուտքը ողջունեցին Սա. Զորյանը և Գ. Գեմիրճյանը: 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 մարդիկ:~~ «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, հոստորությունից զերծ հայրենասիրությունը...»<sup>3</sup>:

«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 «Քաջարանը»:

Ճիշտ է, գրության ժամանակով դրանք իրարից բավականաչափ հեռու են, սակայն միմյանց օղակվում են արդիականության խնդիրների սուր դրվածքով:

«Հողը» (առաջին հատորը լույս է տեսել 1954-ին, երկրորդը՝ 1955-ին), ինչպես հուշում է վերնագիրը, արծարծում է ժամանակակից գյուղի կենսական խնդիրներ, ավելի ստույգ՝ լեռնային գյուղերի արտագնացության պրոբլեմը, որը 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 համազգեստը 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, շորջ-

կենտրոնից մինչև գյուղ, անցնում է մուկզնած փոթորիկի միջով: Այս բանին հեղինակը խորհրդանշական իմաստ է տվել: Սա նշանակում է, որ Գարեգինին սպասվում է ոչ թե հանգիստ, թեթև կյանք, այլ հակառակը՝ իր ուսերին կրելու է ծանր փորձությունների բեռ, հաղթահարելու է ոչ քիչ դժվարություններ՝ և՛ հասարակական, և՛ անձնական կյանքում: Գեղեցկանիստ Քարակերտ գյուղը, որի «ոսրերը բարեխառն գոտում են, իսկ գլուխը բեռնում», — 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՝ կուտնտեսությունն անխազահ Մանվել Հասրաթյանի կողմնակիցները, այն մըտքին են, որ լեռնային գյուղը պետք է տեղափոխել Արարատյան գաշտ, 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 Հասրաթյանը՝ յուրայիններով, նաև քաղթենի կնոջով, որոնք թալանչիի հայացքով են նայում հանրային ունեցվածքին:

Իհարկե, այս իրադրության մեջ հաղթում է Գարեգինը (որի հետ է լեռնոցի հայ աղջիկը՝ Մանուշը), հաղթում է կամքը, ազնվությունը, վճռականությունը, և պարտվում է Հասրաթյանը՝ ընչաքաղցությունը, անկամությունը, գերությունը մանր կրքերին:

«Հողը» վեպը, իհարկե, ունի թերություններ: Ինչպես ժամանակին նկատել է քննադատ Յու. Կարաուր «Հերոսը և կոլեկտիվը» հոդվածում, գլխավոր հերոսի կերպարը ավելի հարուստ կլիներ, եթե «գրողը ցույց տար, թե ինչպես Գարեգինը ոչ միայն սովորեցնում է ժողովրդին, այլև սովորում է ժողովրդից...»<sup>4</sup>:

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 բրուտանոցում 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, ղենում է բնությունը, այցելում ազգական-հարազատներին, ապա գնում գերեզմանատուն՝ «հրաժեշտ տալու աշխարհին»։ Ավանդական ընկուզենու տակ դիտում է արևի մայրամուտը. «էս ինչի՞ արևն աչքիս էսքան կարմիր է», — շարունակելով նայել մայրամուտի կողմը՝ մտածում էր պապը, ու նրան թրվում էր, թե սարի գլխի ձյունը արյունոտվել է։

Փողոցից լավեց կովի բառաչը։ Թախտի մոտ նստած շունը մոռաց ու պոչն օրորելով՝ նայեց ծերունուն։ Սյունից կապած հորթը ձիգ տվեց թոկն ու մըզզաց...

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 Խանգաղյանը հրապարակեց «Քաջարան» վեպը, որը ցայսօր մնում է արդյունաբերական նյութի յուրացման լավագույն գրվածքը հայ ժամանակակից արձակույթի։

Թեև վեպում կան «միջին մակարդակով» իրացված տեսարաններ, հերոսների պայքարի դրամատիզմը երբեմն շրջվում է դեպի պլակատի մակերեսը, այդուամենայնիվ «Քաջարան» ունի գրավիչ հատկանիշներ։ Վեպի նյութը նոր ժամանակների հայ ազգի պատմության մի կարևոր 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՝ գուգահեռ 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 Բագրատ Ադամյանն է՝ գլխավոր հերոսը, որն ունի բարդ կենսագրություն։ Նա անցել է մեր հասարակության ճակատագրական թվականների փորձությունների միջով և Քաջարան է եկել ոչ թե հաստիք գրադեցնելու, այլ բարոյական բարձր սկզբունքները, մարդ մնալու

արվեստը հաստատելու համար: Թեև նրա ճաշակած դառնությունները շփու սահման չունեն, թեև Քաջարանում անգամ նրա անվան շուրջը տիրում է անվստահության մթնոլորտ, սակայն նա ապրում և աշխատում է այնպես, ինչպես վայել է կյանքի տիրոջը, ժողովրդի ապագային հավատարիմ մարդուն: Բագրատ 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 աշխարհագրացումից: Քաջարանը ոչ թե աշխարհագրություն է, այլ տարբեր աշխարհայացքների բախման դաշտ: Բագրատ Ադամյանի հետ պայքարի մեջ է դեմագոգիայի տարիների հերոսը՝ Գեորգի Փուլադյանը, որը, թեև հանդես է գալիս հեղափոխության անունից, բայց էությունը խորացնում է հեղափոխության հումանիստական շփանիշները ոտնահարող հերոսին:

Պետք է նկատել, որ, այսպես կոչված, բացասական հերոսը «Քաջարան» վեպում գծագրված է դրականից ավելի թույլ՝ եզակի երևույթ հայ արձակում: «Քաջարանի» էական վրիպումն այն է, որ, ճիշտ ընտրելով կյանքի փաստը, Խանզադյանը բարդ խնդիրներին տալիս է միանշանակ, պարզ լուծումներ: Դրանից բացի, բերում է բարոյախոսական անհաճելի շեշտ՝ խղճի ու զղջման առումով: (Դրա օրինակը Գեորգի Փուլադյանի՝ «ընկած մարդու» հանդեպ ներողամիտ վերաբերմունքն է):

«Կարմիր շուշաններ» (1958) մանկական գրքից հետո Սերո Խանզադյանը սուպերեց 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 սուպերված են իրարից տարբեր բազմաթիվ պատմվածքներ, որոնք գերազանցորեն պատմում են «Մարդը և հողը» խանզադյանական առանցքից: Ս. Խանզադյանի համար «Մարդը և հողը» այնպիսի հանգույց է, որով իրար են գալիս ժողովրդի նախնիների պատմությունն ու արդիականությունը, բարոյական շփանիշների կայունությունը և վերաբերմունքը առհասարակ աշխարհին: Այդ պատմումներով իբրև զլխավոր դեմքեր անցնում են հայրենի հողի պաշտպանն ու հայրենի հողի սերմնացանը՝ անբաժանելի և միասնական հասկացություններ:

Իր արծարծած գաղափարը Խանզադյանը արտահայտում է ոչ թե վերացական փրկիսոփայական պլանով, այլ կոնկրետ նյութի գեղարվեստական հնչեցումով:

«Կորած արահետներում» Խանզադյանը ի հայտ բերեց իր հարուստ կենսագիտությունն ու ժողովրդագիտությունը, պատկերավոր ու կենդանի խոսքի շոյությունը, բանահյուսական ակունքների նախասիրությունը: Նաև բարոյախոսության ուրույն հայեցակետը:

Պատմվածքների մի շարքի առանցքը «քաղաքակրթության» և «քնական 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» («Շորովել»): Պարզվում է, որ մայթեգրյա տաղավարում ծխախոտ է վաճառում իր մանկության ընկերը՝ դյուղի համբավավոր մաճկալը: Այս «աննշան» փաստը գրողի գրչի տակ խոշորանում է, հագեցնում ընդ-



հանրացման ճառագայթով. «Արտերի վրա ամուսն արևի քաղցրության պես ծորում, սփռվում է նրա հորովելը.

Խնձորը ծոցին տղա,  
Ճիպոտը լծին տղա,  
հո՛ արա, հո՛...

Եզները ձգվում են երգից մղված, խոփը ձևում է սևահողը, դեղնափորիկներն իշնում են ակոսի մեջ, և օրն այնքան քաղցր ու իմաստուն է դառնում, որ մարդ լցվում է համակ բարություն՝ բերրի ակոսի, եզան արցունքի, հողի պես բարի ու շոայլ:

Ոչ ոք նրա պես չէր կարող ծիր կտրել, հոչ 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՝ կախարհող 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 հուզիչ դեպքը ամբողջացնում է հեղինակի դիմում-խրատը. «Հողի մարդուն մի՛ պոկեք հողից, մե՛ղք է: Հաց ստեղծող մարդուն ձեռք մի՛ տվեք: Թող երկարի նրա ակոսը, երկարի հացի պես անուշ նրա հորովելը... Կսո՞ւմ եք»:

Խանզադյանը ստեղծել է ժողովրդական աշխարհի գեղեցկությունն արտասահայտող 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) Խանզադյանը դիմում է ժողովրդական առակ ու անեկդոտ հիշեցնող պատկերների, մյուսների մեջ («Հովիվ Հասրաթը», «Սպիտակ գառը» և այլն) դատապարտող-հանդիմանական շեշտերով ներկայացնում է օջախի պատիվը, մարդկայնությունը, խիղճը կորցրած մարդկանց՝ առաջ քաշելով նաև «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 գրխին ու փլվեց գոմի կտրին»):

Գրողի խոսքն ավելի կենդանի ու գունեղ է հնչում «բնական աշխարհի» գեղեցկությունների հաստատման ժամանակ: Երբ արձակագիրը 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 գույներով, բառապատկերի ժողովրդական շնչով:

Ավելի ուժեղ լինելով ժողովրդական աշխարհի հաստատման թեմայում, Խանզադյանը 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 իմաստավորման 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 բարդիներ կան՝ արագիլի բներով և հնադարյան եկեղեցիներ կան՝ մեկի վրա ծուռ մի խաչ, մյուսի խաչը պոկած»:

Նորաշենում էր ապրում ջրվոր Ալեքսանը, բայց «տունն իրենը չէր»: Նա եկել էր մյուս ափից՝ Հայկավանից: Սակայն չի մոռանում իր գյուղը, տունը: Այրվում է հայրենի տան երազներով, մահվանից առաջ կանչում է վարպետներին և պատվիրում նոր տունը այնպես կառուցել, որ լուսամուտն ու պատը զամբը «նայեն հին տան կողմը»: Զրվորի այս արարքը ամբողջացնում է նրա բարոյական ըմբռնումների աշխարհը: Ավետիսը ծառանում է «օտար տան» գաղափարի դեմ՝ ի պաշտպանություն հայրենի անշեջ տան:

Խանզադյանը «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 հիմեքր 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 թուցիկ 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: Զկնորս Ազարիան Արփենին տալիս է նրա երազած երջանկությունը, գնահատում է նրա հոգու հարըստությունը, մի բան, որ անկարող էր անել միայն վայելքների հետևից բնական 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՝ Եղիշը, հրապուրվում է գյուղատնտեսական պրակտիկայի եկած Մերիով, վերջինիս բյուրեղապակյա կեցվածքով: Մերին էլ իր հերթին սիրում է Եղիշին, բայց ի վերջո պետք է հեռանա օտար վայրից: Մերիի կողքին է Վարսենը, որի Նանդեպ Եղիշի զգացմունքները մակերեսային են և սովորական: Մեծ, անհաղթահարելի սերը Մերին է, սակայն նրան համարում է օտար հավք և զգացմունքների փոթորկալի պայթյալից հետո դառնում է դեպի Վարսենը:

Բնիկ ծաղիկն ինչո՞ւ տրորի օտարի սիրուն». ո՞ւմ ընտրել՝ մասրենու ծաղիկը, թե՞ հովտաշուշանը, — այս հարցերը Եղիշին բերում են դեպի հարազատը:

Խանզադյանը, որոշ սահմաններում հետևելով Ա. Բակունցին («Միրհավ», «Մինաձորի շարքը» և այլն), առաջադրում է զգացմունքների լիարժեքության և անցողիկ, ժամանակավոր կապերի անլիարժեքության խնդիրը, հետևելով «բնական կեցվածքի» բարոյախոսությունը:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Խանզադյանը 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, բառաճային դարձվածքների սերը և այլն: Նրա մի շարք պատմվածքներ (նաև «Վարք հարանց» շարքից) ունեն գեղարվեստական անվիճելի արժեք: Բակունցի ստեղծագործական որոշ սկզբունքների, մասնավորապես «Կյուրես» քրոնիկոնի երգիծական տարերքի հետ է կապվում նաև Խանզադյանի «Մատյան եղելությունը» (1966) գրվածքը, որը արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկն է:

«Մատյան եղելությունը» յուրօրինակ գրվածք է՝ նոր հարցադրումներով և բարոյախոսական եզրակացություններով:

Վիպակն ունի մեկ գլխավոր հերոս՝ Ճել Ավան բիձան, գավառաքաղաքի փողոցները այլուղ մի բազմափորձ անձնավորություն: Դավառաքաղաքում նա իրեն զգում է տիրոջ պես և խոր ցավով, հոգեկան ներքին տազնապներով գնահատում այն մարդկանց արարքները, որոնք անվայել գործելակերպով առասպալորում են պատվի և խղճի բարձր հասկացությունները:

Վիպակի սյուժեն Ճել Ավանի գնահատականների շղթան է, որի միջոցով ասպարեզ են գալիս գավառաքաղաքի, այսպես ասած, «էլիտայի» ներկայացուցիչները՝ ամեն մեկն իր էությունից անբաժան վարք ու բարքով:

Ճել Ավանը մարդկանց այլ 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 եղելությունը» վիպակում առաջին պլանում է փողոցները սրբորոգ Ճել Ավան բիձու «մտորումների սյուժեն»: Զբաղմունքի բերումով նա եղել է գավառաքաղաքի անցքերի ականատեսը և, բնականաբար, նրան քաջ հայտնի են բարքերը: Աղավաղված, զարգացման համար անպիտանի բար-

րերը: Նրա մտորումները այս իսկ պատճառով վերաճում են կովի նույն այդ բարբերի դեմ, որոնք՝ ներթափանցելով նաև հեռավոր անկյունները, կատարում են իրենց ավերիչ դերը: Այս գծով «Մատյան եղելությանց» գործը հարում է Բակունցի «Կյորես» քրոնիկոնին, որի ակներև ազդեցությամբ էլ շարադրված է գրվածքը: Նա էլ կարող էր, Բակունցի նման, իբրև բնաբան բեռել «Օ՛ ժամանակներ, օ՛ բարբեր» դարձվածքը:

Բակունցի հետևությունները 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 անձնապատասխանությունը, 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:»

Գրողի 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 «չրի թեման»՝ կապված «հողի թեմայի» հետ:

Վերին աստիճանի հասարակ է վիպակի սյուժեն, առանց բարդ ճյուղավորումների: Հին գյուղը, որ ահա՛ իր գոյության 15-րդ հարյուրամյակի մեջ է, տեղափոխում են նոր ավան, կիրճից բարձրացնում են լեռնային տեղանքը: Ակսվել է ջրատար թունելի շինարարությունը, որով ջուր է մատակարարվելու ծարավից պապակ նոր ավանի հողին: Դյուղացիները ոչ միայն շեն ավաստում 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 խանգաղյանը տպագրեց մի շարք պատմվածքներ պատերազմի մասին և ասպարեզ հանեց «Ծրեք տարի 291 օր» ռազմական օրագրությունը:

Դա լենինգրադի և Վոլխովի ռազմաճակատների զինվորի օրագրությունն է, որով խանգաղյանը 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 հնչերանգը: խանգաղյանը դառնում է այն աղբյուրներին, որոնք զինվորին կոչում են բարոյական բարձր առաքինությունների:

Օրագրություն-հիշատակարանի մյուս թեման գետնատնակներում, ռազմի երթուղիներում 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:

«Ծրեք տարի 291 օր» հիշատակարանը արժանացել է Հայաստանի պետական մրցանակին:



Իր գրական նկարագրով Ս. Խանզադյանը այն գրողն է, որոնց մասին սուտամ են «ժամանակների կապի զեղագետ»: 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 սպարապետի» նյութը XVIII դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժման կյանքագույն օղակներից մեկի՝ Դավիթ-Քեկի և նրա զորավարների մղած պայքարն է թուրքական բռնակալության դեմ:

Գեղարվեստական ընդհանուր նկարագրով «Մխիթար սպարապետը» բւֆֆիական պատմավեպի ուղղության ցայտուն նմուշ է. մասնավորապես զգալի է «Դավիթ-Քեկի» կնիքը, որը, ինչպես հայտնի է, Բաֆֆին չի ամբողջացրել: Խանզադյանի վեպը սկսվում է այնտեղից, որտեղ ընդհատվում են «Դավիթ-Քեկի» գործողությունները և յուրովի ամբողջացնում է դավիթբեկյան շարժման պատկերը: Գրվածքը պատմական աղբյուրների բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք է: Այստեղ ամբողջ տարբերով երևաց վիպասանի պատմագիտական տարբերք՝ 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, մելիքական նամակագրություններ, պատմիչների երկասիրություններ՝ Առաքել Դավրիժեցու «Պատմութիւնը», Աբրահամ Երևանցու «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-Բեկը, հանդես գալով ազատագրական պայքարի նոր փուլում, գլխավորում է Սյունիքի, Արցախի և Երևանի ազատագրական մաքառումները:

Դավիթ-Բեկը, 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-Բեկը տեսնում է ժողովրդի քաղաքական տրամադրությունների մեջ կատարված բեկոճը՝ առետեպան կողմնորոշումը: Գլխավորելով Սյունյաց անկախության շարժումը (1723—1739) Դավիթ-Բեկն իր զորավարների հետ միասին խորապես գիտակցում են այդ շարժման պատմական վճռորոշ նշանակությունը՝ առհասարակ հայ ժողովրդի ճակատագրի, նրա ազգային անկախության ու ինքնության համար:

Ազատագրական շարժումը վիպասանը բնութագրում է ոչ թե իբրև տեղական-աշխարհագրական երևույթ, այլ իբրև ամբողջ ժողովրդի հայրենասիրական մաքառումների արտահայտություն:

Վեպում նկարագրվող ժամանակաշրջանում սկսվում են Պետրոս I-ի հարավային արշավանքները, որոնք ոգևորության բուռն ալիք են բարձրացնում ժողովրդի մեջ: Այս իրադրության մեջ Թուրքիան ցանկանում է ինչ գնով էլ լինի, կասեցնել ռուսների առաջխաղացումը: Քյոփուրլու Արզուլլահ փաշան 150 000 զորքով մտադրվում է Արցախը և Սյունիքը գրավելով հասնել Բաբու, Թուրքական մի ուրիշ բանակ գրավում է Նախիջևանը: Դեպի Երևանի մատուցներն են շարժվում Լոռին և Շիրակը նվաճած ասպատակները:

Սյունիքն ու Արցախը հայտնվում են տեական պաշարման մեջ: Խազմաքաղաքական շարժման նկարագրություններին զուգընթաց վիպասանը ներկայացնում է նաև ժողովրդի սոցիալ-հասարակական միջավայրը: Զարհուրելի կյանքի պատուհասներից են բողոքում մեծիք Բարխուդարի մտրակի հարվածներից լեռներում ապաստանած շինական խավի ներկայացուցիչները:

«...Հողին կպած, հողի հետ կանաչող ու շորացող մարդիկ էինք,— պատմում է պղնձաքարքի ձերունի Թուրինչը: — Տերունական հարկ-հասույթը տալիս էինք տեղը-տեղին: Տալիս էինք մեծիքականը, կոռ ու բեկար էինք գնում: Մեծիքի 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: Զաններս դուրս էր գալիս, բայց տալիս էինք, ապրում տանը պահ ու կուտով...»:

Քուրիւնջի խուլ բողոքին արձագանքում է մի ուրիշ գլուղացի. «— Բա ժամի տուրքերն ինչո՞ւ չես ասում, Քուրի՛նջ ապեր: Բա հայրապետական հա՞սքը, առաջնորդակա՞նը, քահանայակա՞նը, բա մեռոնի տո՞ւրքը, ասա է՛ Ումի՛ց ես թաքուն պահում: Բա սրբադրա՞մը, «լիաբուռն պտղին»: Տո՛ւր է՛... Երեխա մկրտելուց՝ տուր, հարսանիքին՝ տուր, կալօրհնեքին՝ տուր, տնօրհնեքին՝ տուր: Տո՛ւր է՛, տո՛ւր... Տուր, թե չէ կաշիդ կքերթեն, երեխադ ձեռքիցդ կառնեն»:

Ժողովրդի «նեքքին 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, գանգատվում էին:

Այս առումով նորարարական դեր խաղաց Ալեքսեյ Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին» պատմավեպը, որի ազդեցության շնորհիվ ներքին տարածվեցին ազդային գրականությունների պատմավեպերի վրա: Դրա մի օրինակն էլ «Մխիթար սպարապետն» է, ուր հատկապես լիաձայն է հնչում ազնվականության ստեղծությունը ուսման հանդեպ:

Այսուամենայնիվ, «նեքքին կյանքից» ավելի խանգաղյանի պատմի միջանցիկ գաղափարներից մեկն այն է, որ ազնվական դասը հենվում է ժողովրդական տարերքի հայրենասիրական ուժի վրա, այն մարդկանց, որոնք վեր են կանգնած նեքքին հակասություններից, անմիաբան վարքագծից, պառակտողական-շահախնդրական գործունեությունից: Այդ գիծը շեշտելու համար լայն տեղ է տվել մելիքության, վաճառականության և հոգևորականության հարաբերություններին: Յուլյց է տվել ոչ միայն նեքքին բախումները, կենտրոնախույս ձգտումները, այլև որոշ մասի խաղացած դրական դերը օտար նվաճողների դեմ մղվող համաժողովրդական շարժման գործում:

Դավիթբեկյան ժամանակաշրջանի բնորոշ գիծը, նրա ռելիեֆը ոչ թե նեքքին հակասություններն էին, այլ ժողովրդի բոլոր խավերի համագործակցված, հավաքական պայքարը թուրքական բռնակալության դեմ: Ամբողջ ազգը խոշոր հողատերից մինչև վերջին ուսման 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 ժանր իրադրության մեջ հայտնված հայրենասերների մի շարք կերպարներ, որոնք ամեն ինչից բարձր են դասում հայրենիքի անկախությունը: Ինչպես ճիշտ նկատել է քննադատ Ս. Սողոմոնյանը վեպին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրության մեջ<sup>5</sup>, Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի կերպարները հեռավորվում է երկու կարևորագույն բախում, որոնք պայմանավորում են վեպի դրամատիկ բովանդակությունն ու նեքքին հարստությունը:

Առաջինը հենվում է Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի առաջարկած տարբեր սակտիկական ծրագրերի վրա, իսկ երկրորդը խմորվում է գահերեց գորավար Մխիթարի և հազարապետ Տեր-Ավետիսի միջև: Այս կոնֆ-

լիկտնէրք զարպացման ընթացքով, իրենց Քնավորութեան ցայտուն գծերով հանդես են գալիս վիպական հերոսները:

Դավիթ Բեկը հանդես է բերված պետական գործունեութեան այն շրջանում, Էրբ ժողովուրդը արդեն ավանդութուններ էր հյուսում նրա անվան շուրջը՝ փառքի պսակով վավերացնելով նրա կենդանի գոյութիւնը:

Վեպում նրա մասին ասվում է. «Տազնապաներով լի այդ օրերին հայ ժողովուրդը պետք է մի դաժան, բայց արդար ձեռք ունենար, անողոք, բայց շրջահայաց-ու աբի տեք, մի մեծ խղճի ու պողպատի կամքի տեր: Այդ տերը Դավիթ-Բեկն էր»:

Ժողովրդական գորավարին այսպես էր ներկայացնում Բաֆֆին, որի մեկնաբանութեան շարունակութիւնն է Խանզադյանի 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 ավյունը, բարոյական մաքրութիւնը, խառնվածքի պայծառութիւնը:

Սրբապատկեր չէ Դավիթ-Բեկի կերպաքը, այլ կենդանի ու բազմակողմանի անհատականութիւն, որը հերոսական վարմունքի (Մարաղայի ճակատամարտում) կողքին կարող է ի հայտ բերել նաև դաժանութեան դրսևորումներ մեծիքների հանդէպ (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 ծիւղեր ու հետիոտն մարդկանց խմբեր, մենավոր ճանապարհորդներ: Նրանք գալիս էին հեռավոր Զրաբերդից, Վարանդայից, Սոթից, Քաշաթաղից: Գալիս էին խաչվառներով հոգևորականներ, մեծիքներ, տանուտերեր, շատերն իրենց կանանցով, ծառաներով: Հալիձոր էին շտապում նաև շքեղ հագնված վաճառականներ, ցնցոտիների մեջ կորած ռամիկներ, կիսամերկ մուրացկաններ...»

Ռամիկները ծոցներից հանում էին իրենց սարերում եղած բուժող խոտեր ու արմտիքներ և խնդրում Մովսեսին ու Սողոմոնին, որ դրանք դնեն Բեկի վերջին»:

Հայրենասիրական հոգեբանութեան կենդանի մարմնացումն է նաև Մխիթար սպարապետը՝ ազգային-ազատագրական պայքարում կոփված քաջարի ռազմիկ, որը ևս Կոթած 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 զինվոր-



յը հետևյալ կերպ է ձևակերպում իր դավանանքը. «մենք ապրել ենք դիմադրելու կարողութամբ: Ով թշնամուն դիմադրել գիտի, նա կապրի... Ազգովի կանգնել ենք վտանգի դեմ և ազգովի էլ կապրենք... Մեր զենքից բացի, մենք ուրիշ պահապան չունենք»:

Այս հավատով է նա մաքառում և կռվում, այս ուխտից չի նահանջում անգամ Հալիժորի պաշտպանությունից և ողբերգական անկումից հետո:

Մխիթար սպարապետի կերպարը ավելի տարողունակ է դառնում Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո. այս շրջանում խորանում է նրա պատասխանատրվությունը հայրենիքի ճակատագրի համար, ավելանում է ազդեցության շափը: Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո Մխիթարը ավելի խորն է ըմբռնում առաջինի վարած քաղաքականության հեռատեսությունը և իր հետագա ամբողջ գործունեությամբ շարունակում է նրա պատվիրանները:

«Վեպի երրորդ նշանակալից գործող անձը Տեր-Ավետիսն է, որի կերպարը գծված է հոգեբանական խոր թափանցումով: Տեր-Ավետիսը նույնպես ժողովրդյան գործին նվիրված, անվեհեր ու հայրենասեր գործիչ է, սակայն դավիթբեկյան շարժման մեջ նա դավանում է ազգափրկման մի ուղի, որը եզրեր չունի դիմադրողականության գաղափարի հետ: Դրա համար նա ապրում է ծանր հոգեկան դրամա՝ ներքին ճգնաժամ: Թուրքական շարունակվող արշավանքները, ցարական արքունիքից սպասվող հույսերի խորտակումը, հայկական զորախմբերի ծանր դրությունը, արտաքին նեցուկի բացակայությունը—այս ամենը Տեր-Ավետիսին հանգեցնում են հաշտության ու հպատակության տեսակետին: «... Մենավոր ծառն ասեղ 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. «... փրկությունը հպատակություն մեջ է»: Դրանով կմնա ժողովրդի մի մասը, «Զի մարի հայոց տան ճրագը»:

Տեր-Ավետիսը հաշտության քարոզներով դառնում է ակամա դավաճան: Ինչպեքերի հետագա ընթացքը երևան է բերում Տեր-Ավետիսի քաղաքական-ուսմանական ծրագրերի վտանգավորությունը 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, քահանայի ցնցոտիների մեջ նա շտապում է Մխիթարի մոտ՝ արգար դատաստան հայցելով «մեղքերի» համար: Խանդաղյանը Տեր-Ավետիսի կերպարով ցույց է տվել իր կարողությունները նաև ողբերգական հերոս ստեղծելու ուրրտում:»

«Մխիթար սպարապետը» գրված է իբրև ժողովրդական հերոսապատում: Փանրային այդ կողմնորոշումով արձակագիրը կերտել է ազատագրական մաքառման հերոսների տասնյակ կերպարներ՝ ոչ միայն զորավարների, մելիքների, այլև ուսմիկ խավից:

Հերոսների գլխավոր մտահոգությունը հայրենիքն է, որին ստորադասվում են անձնական ակնկալությունները: Այս առումով հիանալի է լուծված Մխիթար—Գոհար—Սաթենիկ—Վարդ-Խաթուն փոխհարաբերությունը: Ընդհանուր տագնապի օրերին Մխիթարի շփրած կինը գրսևորում է հերոսական գծեր:

Հայրենասիրական վարքագծի ուժեղ դրսևորումներ են մելիքները (Հով-

հաննես Ավան, Բայանդուր), գինվորական-հոգևորականները (Ծսայի, Թովմա, Մովսես արեղա), գեղջուկները (Զարմանդուխտ, Վրթանես և այլք):

«Մխիթար սպարապետ» վեպում Ս. Խանզադյանը երևաց իբրև ռազմական բազմամարդ տեսարանների՝ մարտանկարչության վարպետ: Դրա վկայությունն է Հալիծորի պաշարումը:

Իր վեպի գլխավոր բովանդակությունը գրողը համարում է «Հայոց ճանապարհի» որոնումը՝ հանգեցնելով այն հայ ժողովրդի ռուսական կոզմոսրոշմանը:

«Մխիթար սպարապետը» ծավալվում է իբրև ժամանակագրություն, որով երևում են ժողովրդի կյանքի բոլոր օղակները՝ դիվանագիտություն, կենցաղ, մեխիթական 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 տարբերով:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» ժամանակագրությամբ Խանզադյանի երկրորդ պատմավեպն է: Մինչ «Մխիթար սպարապետը» գրված էր իբրև ոչուղաղնավեպ, այդ վեպը գրված է իբրև եղեռնապատում:

Նկարագրի մյուս տարբերությունը, —ինչպես նշել է Ս. Սարխյանը «Քնդհատված պատմության ձայնը» գրախոսության մեջ՝,—այն է, որ «Մխիթար սպարապետը» ունի էպիկական շարադրանք ու լայնություն, իսկ սա թեքվում է դեպի քնարական-խոհական շարադրանքը:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» վեպը նույնպես բազմահերոս է, սակայն ունի մի գլխավոր հերոս՝ Ներսես Զաուշը, որի շուրջը կենտրոնանում են վիպական գործողությունները: Իսկ այդ գործողությունները ոչ այլ ինչ են, եթե... Երզնկայի գավառի գյուղերից մեկի գլխով անցած եղեռական սարսափները, ծանրից 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 մեծաթիվ հիշատակարաններ, փաստաթղթերի ժողովածուներ, պատմական աշխատություններ՝ նախկին 1915-ի կոտորածների: Բնականաբար, վիթխարի այդ գրականությունից նա ընտրել է այնպիսի մանրամասներ, որոնք նպաստում են պատմավեպի առաջատար գաղափարի, այն է՝ ժողովրդի հղորդիմադրողականության գեղարվեստական վերարտադրմանը:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» որոշ սահմաններում՝ գլխավոր հերոսի բնորոշությամբ, հերոսների քաջարի ոգով, հայրենին մինչև վերջ պաշտպանելու պաշտպանունակությամբ և այլն,—հարում է վիպական կառուցվածքի այն տիպին, որի լավագույն նմուշը Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառասուն օրը» հերոսամատյանն է:

Անկարելի է շնչարել «Մուսա լեռան» որոշակի հետքերը՝ «կաղապարները», Խանզադյանի վեպում: Դա մասնավորապես վերաբերում է Ներսես Զաուշի և «Մուսա լեռան» Բագրատյանի կերպարի և ճակատագրի «նմանություններին»: Վերջինիս նման Ներսես Զաուշը ևս գլխավորում է Երզնկայի

Կաթական գյուղի պաշտպանական մարտերը՝ ընդդեմ թուրքական ասպատակողների:

Դյուղը 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, սովյալ պահին միակ ճշգրիտ ու հեռանկարային ուղղությամբ. «հավաքի, ժողովի փախստական ու գերված ցեղակիցների բեկորները, դնի մի նոր կյանքի, նոր տան մեջ, նոր կտուրի տակ: Ապա հետ բերի ծովի վրայով ուղարկված ժողովրդին, և Եփրատը նորից շարունակի խոսել հայերեն: Լսել է, չի հիշում պապի՞ց, թե՞ տեր-Գերասիմից, որ 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 Քաթուլ 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 փլիխոփա», ոչ էլ «ազատագրական շարժման գաղափարախոս», ներսեհ Չաուշը ժողովրդի մարդու ներքնատեսական ուժեղ բնագրով կռահում է իրադարձությունների սոսկալի ընթացքը և տրրվում «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՝ ռուսների և կամավորական խմբերի օգնությամբ հայոց պետականության ստեղծմանը, առանց որի անհուսափելի է առհասարակ հայրենիքի գոյությունը: Ներսեհ Չաուշը խանդաղյանի 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 շարժարանքների» դատապարտված անձնավորություն, հայոց հողի խոնարհ հպատակ, որը, շնայած պարտությանը, երևում է իբրև բարոյապես, հոգեկան ուժով հաղթող հերոս: Սա գլխավոր հերոսի էպիկականության գլխավոր հատկանիշն է:

Խանդաղյանի 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 սրության հասած ներաշխարհով: Վերջիններին մեջ է դյուղի նշանավոր դեղագործ Հաջի Բարսեղ էֆենդին, ամբողջ համայնքում հարգված, պատվախնդիր, այլասեր ու հայրենանվեր մի անձնավորություն: Ամբողջական մի բնավորություն: Ճակատագրական ժամին, սակայն, Հաջի Բարսեղի բնավորության մեջ տեղ են գրավում «թուլություններ»,—նա ընդունում է մահմեդական կրոնը և Աղավունն կնության տալիս թուրք բեկին, իր ընտանիքը կոտորածից փրկելու հեռանկարով:

Ինչպես «Մխիթարի» Տեր Ավետիսը, Հաջի Բարսեղը ևս գծված է հոգեբանական թափանցումով, իբրև ինքնադատապարտող 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 անձնապատասխանությունն է, այդ երևույթի մեջ դիտելով նաև ազգային աղետների պատճառներից մեկը:

«Խոսեք, 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 շափով դեր են խաղում դիմադրության շարժման մեջ: Նրանցից մի քանիսը իրենց նահատակությամբ սրբագործում են հայրենիքի գաղափարը, որի սյուներն են, ըստ հեղինակի, հայրենի հողը, աշխատանքը, մարդկայնությունը, բարությունը, հոգու շոյալությունը:

Խանզադյանի երկրորդ պատմավեպում նույնպես շեն հաղթահարված առաջինի վրիպումները՝ գույների անընդհատ խտացում, լալկան-աղեկտուր ոճաձևերի կիրառություն, դիպաշարերի ձգձգվածություն, հերոսների «խորհրդածությունների» առատություն և այլն:

«Պատմության առասպելի վիպականացումը»<sup>7</sup>,—այսպես է վերնագրել իր հոդվածը Ս. Սարինյանը «Թագուհին հայոց» պատմավեպի մասին:

Թեև Խանզադյանը վկայակոչում է մի շարք պատմական անձնավորություններ հայերի նախահայրենիքից՝ Հայասայից (մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակ), սակայն հիմնորոշ որակով դա միֆի, լեգենդի, առասպելական հերոսների գեղարվեստական վերաձևում 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 խորակացություններով, հնագույն հայոց ավանդությունների մերօրյա մեկնաբանություններով:

Այս պատմավեպում ևս, ինչպես մյուսներում, ուշադրության կենտրոնում դարձյալ ազգային գոյության խնդիրն է: Դիմելով պատմական ժամանակների շափազանց հեռավոր իրականությանը, ասել է թե՛ այն պատմական իրականությանը, երբ ձևավորվում էր Հայաստանի ազգային-էթնիկական միասնությունը՝ անջատ-անջատ գոյակցող ցեղախմբերի միավորման, բազմաստվածությունից միաստվածության անցնելու նախադրյալներով,—

Խանգադյանը, բնականաբար, ներկայացնում է ոչ թե պարզված, գծերով հրստակված, այլ հակասութուններով 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 միաստվածությունը՝ 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»:

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 տարբերքին բնորոշ այն հոգեբանության տրբվածքն է, որ Մարի-Լույսի կերպարում ստանում է ողբերգական բովանդակություն: Մարի-Լույսը, ի վերջո, հրաժարվում է իր կենսաբանական «ես»-ից և հանուն Հայաստանի հզորության՝ կործանում Խաթթի թագավորությունը: «Որպես թագուհի,—գրում է Սարինյանը,—կատարեց իր պարտքը հայրենիքի հանդեպ, բայց որպես կին տանուլ ամբեց բարոյապես»<sup>9</sup>: Ճակատագրական ժամին, մեղքերի ապաշխարանքից հետո Մարի-Լույսն ասում է. «Ծն 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 հռչակում է արդարության համբավարեր, շարունակում դեմ ըմբոստացող ուժ, սակայն դա միայն նրա վարքագծի արտաքին շերտն է. նա ըստ էության չարագործ է, որն ըմբռնում է Մարի-Լույսը և դաշույնով զլխատում 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:

«Քազուհին 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 միջնադարներում Խանզադյանը հանդես է եկել սլատմական պատմվածքներով ու վիպակներով, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների՝ գերազանցորեն ավանդույթյունների, 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 ավանդույթյուններ, աշխարհագրական-վիճակագրական տեղեկություններ: Իր անմիջական գրառումներն այնուհետև հարստացրել է մատենագիտության՝ պատմությունների, ուղեգրությունների, հիշատակարանների, դատաստանագրքերի, կավածագրերի, եկեղեցական կոնդակների մեջ «ավազահատիկների 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 յուժն է դրել մերօրյա պատմիչը՝ գրելու այս հիշատակարանը. «Ծվ այսպես, հա՛ Սերո (Սերովբե) որդի Նիկոլայի՝ որդվո Առաքելի, ի մեծ և լավահռչակ 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 Զիլֆուղարյանց-Մելիք-Օհանյանցին, եղբորս՝ Սամվելին, որ հանգավ ծաղիկ հասակում, մյուս եղբորս՝ Սուրենին, որ իմ բարեխնամ ոգևորիչն էր մինչև հեռանալը կյանքից...

...Ծվ 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, ճարտարապետության (գլխավորապես եկեղեցիների և խաչքարերի) արձանապատություններ, ժողովրդական բանահյուսության (հեքիաթներ, երգեր, ավանդազրույցներ) պատառիկներ, վիճակագրության նյութեր, ինչպես և մեր ժամանակակիցների՝ հեղինակի ծանոթ-բարեկամների կենդանի պատումները սնցյալից: Ամեն մի գյուղի կենսագրությունը հանգադյանը ներկայացնում է մանրակրկիտ, աշխատելով բաց շթողնել և ոչ մի օղակ, և ոչ մի կարևոր դրվագ:

Խանգադյանի «Հայրենապատումի» բարձր արժեքը միայն տեղեկությունների առատությունը չէ, այլև հեղինակի մտորումներն են՝ ապագայագիտական կոհսուսներն ու թափանցումները, որոնք հուշում են տվյալ բնակավայրի հետագա զարգացման ու առաջադիմության ուղիները:

Սերո Խանգադյանը իր պատումներով մի առանցքի շուրջն է համախումբում 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:

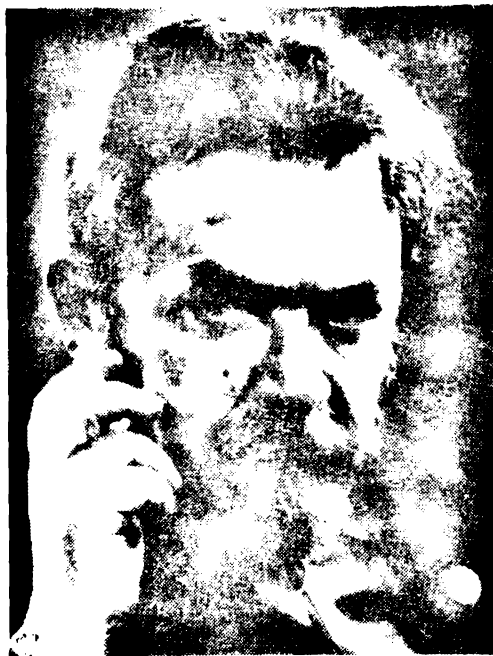
Գնահատելով Սերո Խանգադյանի հարուստ ավանդը ժամանակակից հայոց արձակի զարգացման մեջ, անհրաժեշտ է նշել նաև նրա ծառայությունը գրական լեզվի հարստացման ասպարեզում: Լինելով ժողովրդական աշխարհի քաջ գիտակներից մեկը, Խանգադյանը գիտակն է նաև ժողովրդախոսակցական բառապաշարի՝ դարձվածքների, ոճաձևերի, բառափնջերի, որոնք բազմապատիկ տեղ են գտել նրա գրական ստեղծագործություններում: Այս ասպարեզում Խանգադյանը մեղվաջան պեղող է, որ ժողովրդի խոսքի անհուն սմբարներից հայտնաբերում և կյանք է տալիս մոռացված-մոլորված բազում բառաձևերի, արտահայտման դիպուկ և ճկուն եղանակների, կենդանի խոսքի բեկորների, այս ուղղությամբ շարունակելով Հովհ. Քումանյանի և Ա. Բակունցի լեզվաոճական ավանդները:

## ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

Գևորգ էմինը (Կարլեն Մուրադյան) ծնվել է 1918-ին, Աշտարակում, որն ինքը «Իմ մասին» ինքնակենսագրականում համարում է «Հայաստանի սիրտը»<sup>1</sup> և առանձին հպարտությամբ իրեն կոչում «աշտարակեցի Գևորգ»:

Աշտարակը հայտնի էր ոչ միայն խաղողի այգիներով, այլև հնագույն տաճարներով ու ճարտարապետական այլ կառույցներով, որոնք անշնչելի 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



Գևորգ էմին

բախտ է ունեցել զրուցելու իր բանաստեղծական կուռքի՝ Ծ. Զարենցի հետ, նրանից ստանալ բանաստեղծական որոշ գասեր (այս մասին Գ. էմինը պատմում է իր բավականաչափ ծավալուն հուշերում՝ տրպագրված «Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին» ըստվարածավալ հատորում)<sup>2</sup>:

Հափշտակվել 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 պարադոքս-

ներ դասերի՝ ուսման և քնարի վերաբերյալ, զվարթ կատակներ:

«Նախաշավիղի» հայտնությունը գրախոսությամբ բարձր գնահատեց Ստ. Զորյանը<sup>3</sup>: 1942-ին տպագրվեց «Նաղաղության ծխամորճը» դարձյալ փոքրիկ գիրքը: Գ. էմինը մոտենում է նոր թեմաների, ինչպես հայրենիքի պատմական ճակատագիրը, հրապարակախոսական հնչերանգներով արձագանքում է նաև «հանդ օրերին»՝ պատերազմական անցուղարձին:

Գ. էմինի ստեղծագործական ճանապարհի առաջին նշանակալից դրվագը եղավ «Նորք» ժողովածուն, որը, ծնվելով պոեզիայի զարգացման համար ան-



բարենպաստ ժամանակներում՝ 1946-ին, ընկալվ 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, «Ծրգ-երգոց» բանաստեղծությունը.

Ես հա՛յ եմ, հին, ինչպես լյա՛ռն այս բիրլիական,  
Քա՛ց մս ոտքերրս ջրհեղիզի ջրից,  
Իմ սուրբ հո՛ղն է տեսյ նոյն առաջին անգամ,  
Բարբելոյան Բելը՝ սատակել իմ սրից...

Ես հա՛յ եմ, հին, ինչպես լյա՛ռն այս Արարատյան,  
Հազար տեգ է րսիվել իմ վահանին ահեզ,  
Փշրե՛լ եմ ես սակայն ամեն սուր ու պատյան  
Եվ լեռներս նման գլուխրս վե՛ր պահել...

«Նորքի» մեջ է տպագրված նաև էմիինի մյուս նշանակալից բանաստեղծությունը՝ «Ծրգ կոունկի մասին», որը հայոց ավանդական երգի՝ «Կոունկի», վերաիմաստավորումն է.

Կոո՛նկ, հայոց մոխիրը կար քո մներին,  
Երբ շվեցիր.  
Քրջվա՛ծ էր քո աչքը հայոց արցունքներից,  
Երբ շվեցիր.  
Ասիր. «Ձեմ գու էլ Հայաստան, մա՛: է այնտեղ,  
Եղևն, ավա՛ր...»  
Մեր երկրի պես ավեր բույնըդ անտեր թողիր  
Ու շվեցիր:  
Ո՛ւր շվեցիր՝ հայոց վշտի անծայր բանտից  
Դու դուրս շեկար,  
Ամեն ջրում, ամեն հողում՝ վտարանգի  
Հայի տեսար.  
Ականջ դիր մեկի հարցին, մեկին թողիր  
Անպատասխան,  
Եվ աշխարհում, ինչպես նրանք, քո բնի պես

Բույն շտեսար...  
Գնա՛ շրջիր, երկրի-երկիր ու ե՛տ դարձիր,  
Բարո՛վ դառնաս.  
Կանչի՛ր բոյր պանդուխտներին ու ե՛տ դարձիր,  
Բարո՛վ դառնաս,  
Դարձիր այնպե՛ որ ո՛չ մի տեղ, ոչ մի՛ պանդուխտ,  
Քեզ չսպասի,  
«Կոունկ, ուտի՛ կուգաս» շասի՛ շլացի...  
Բարո՛վ դառնաս:

«Ծրգ կոունկի մասին» բանաստեղծությունն արժանացել է Մարիետա Շահինյանի հատուկ ուշադրությանը՝ 1947-ին «Поэзия Советской Армении» դրքի համար գրած առաջաբանում.

Կարելի է ասել, — գրում է Մ Շահինյանը, — որ նոր հայրենիքի, խորհրդային հայրենիքի զգացողության ամենից ուժեղ արտահայտությունն է հրիտասարդ և շնորհալի բանաստեղծ Գևորգ էմինի «Երգ կռունկի մասին» բանաստեղծությունը<sup>4</sup>: Շահինյանը գրում է նաև, որ էմինը կարողացել է ներկան կապել անցյալին, ի ցույց դնելով պոեզիայի ժառանգորդությունը: Այլպիսին են նաև ազգակից մյուս պանդխտական բանաստեղծությունները («Կոշիկներս աշխարհի բոլոր ճամփեքն են մաշել...» և այլն), որոնցում էմինը հանդես է գալիս հայրենի հողի ու հայրենի ժողովրդի հեռանկարի պատգամախոսի դերում: «Նորքը», իսկապես, ասպարեզ եկավ, ինչպես դեռ Պ. Սևակն է նկատել՝ այն ժամանակ, երբ պոեզիայի մի բեկումն ծաղկում էր ճառագյին, հստատրական 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. Զարենյի) 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 գրախոսությունը<sup>5</sup>:

«Նոր ճանապարհի համար» վերնագիրն ունեւր Ս. Աղաբաբյանի և Հր. Թամրազյանի ընդդիմախոսությունը<sup>6</sup>: Մինչ առաջին գրախոսության մեջ անվերապահորեն ազդարարվում էր էմինի բանաստեղծական «աճն ու լայն հրնարավորությունները», ընդդիմախոսները գտնում էին, որ բանաստեղծը չի ազատագրվել այդ աճը արգելակող «ներքին հակասություններից»:

էմինին ավելի հաջողվում են ծրագրային, քան կոնկրետ-թեմատիկական բանաստեղծությունները: Առաջինի օրինակն է հետևյալ բանավեճը.

...Այդ ո՞ւմ հասցեով եք ձեր երգը փոստ գցում,

Այս աշխարհում ո՞վ է ձեզ պես պարապ.

Եվ ո՞ւմ են պետք հիմա

Ձեր, ձանձրույթից առատ

Նեյնիմները՝

«բլբլ»

«վա՛րդ»

ու «նարգիզ»,

Սովորակա՞ն,

Ինչպես հորա՞նջ՝ թնից առաջ,

Եվ հնացած, ինչպես «բարևագիր»...

Հեռագրի՛ նման պիտի երգը զրվի,

Նրա նման դիպուկ, կարճ ու ազդու,

Որ բերի մի ցնցող ուրախություն կամ Վիշու,

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 դատադականությունը, սյուժեների արհեստականությունը, մարդկային զգացմունքների մակերեսային լուծումներով, բանաստեղծությունը բառախաղ ու սրամտություն դարձնելու միտումներով, բառապատկերի միակերպությունը և այլն: Թեև «Նոր ճանապարհը» աչքի էր ընկնում քաղաքացիական սկիզբով 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 ուսուցիչների ուշադրությունը: Կրանց 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»<sup>7</sup>:

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»<sup>8</sup>:

«Նոր ճանապարհից» հետո էմինը հանդես է գալիս դարձյալ բանաստեղծության գալիքը ծրագրող գրքերով. առաջինը կոչվում էր «Որոնումներ» (1955), մյուսը՝ «Երկու ճամփա» (1962):

«Որոնումները» բովանդակությամբ խայտարեկտ 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 սյուժեի քաղաքացիական շունչը, ինչպես և իր ձայնի մեջ հայտնաբերում է ժամանակավորապես լռած մոտիվներ<sup>9</sup>: Ռուս բանաստեղծները, օրինակ, Ա. Տարկովսկին<sup>10</sup>, նրանից առաջ Մ. Սվետլովը իրենց գրախոսություններում Գ. էմինի թեմատիկական բազմազանության մեջ հայտնաբերում են համարակալություն, համաշխարհի սազնապանների շեշտեր:

«Ե՛վ թեմատիկան, և՛ կրթությունը, 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. Մայակովսկուն ձոնված բանաստեղծությունը և այլն:

Մ. Սվետլովը նշում է նաև կառուցվածքային որոշ միապաղատություն, իսկ Մ. Ռոշչինը ուսանեմ 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»<sup>11</sup>: Ժամացույցը նա համարում է Գ. էմինի հիշողությունը և մոռացումը, դատավորը և պաշտպանը, ջահելությունը և կնճիռները, նրա խիղճն ու կյանքը:

Խոսվում է նաև Գ. էմինի բնապաշտության թեմատիկայի լայնացման մասին (պատերազմ ու խաղաղություն, հայրենիք, ծննդավայր, սեր և այլն):

«Որոնումների» մեջ, ի տարբերություն «Նոր ճանապարհի», էմինը տպագրում է մեծաքանակ սիրային բանաստեղծություններ, սրտի տազնապաներ 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 շփազանց 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»<sup>12</sup>: Պ. Սևակը «Որոնումներում» դիտում է «հոգեկան լարաթափում», գտնում է, որ էմինը մոռանում է «մարդկայինի» որոնումը, այն, ինչ ինքը ձևակերպել է հետևյալ կերպ՝

Ես 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 «Գաշտի ճամփա» և «Լեռան ճամփա» շարքերը, որոնք իրարից զանազանվում են, թեև մեկը մյուսի շարունակությունն է: «Գաշտի 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՝

Եբզր զենքի պես զգո՛ւյշ գործածիր,  
Եբբ խառն է դարը.  
Նույն արճիճից են ձուլում, իմացի՛ր,  
Գնդակն ու տառը:

Գ. էմինի համար բնորոշ համարելով բանաստեղծության՝ իբրև «գրողի և ժամանակի փոխասացության» հավատամքը, Սևակը ժամից, օրից, տարուց զանազանում է, այսպես կոչված՝ մեծ ժամանակը, որի զավակը պետք է լինի ամեն մի արվեստագետ: Այդ դավանանքի արտահայտությունն է հետևյալ քառատողը՝

Այս դարում գրել լուկ ծաղկի՛ մասին՝  
Ասել է լուկ՝ նոր արկի՛ մասին,  
Հիանալ միայն մրրիկի 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  
ծվ ցույց ենք տալիս ժամանակը նույն.  
Ծս՝ դարի ժամը,  
Գու՝ բոպեն դարի...

Այնուհետև Սևակը տալիս է մի շարք բնորոշ ձևակերպումներ. «էմինին ա-  
ռավել հետաքրքրում է ծառաբունը, ոչ թե սաղարթն ու արմատը»<sup>13</sup> (սա էլ  
Պ. Սևակի մենաշնորհն է), «նրա բանաստեղծությունների մեջ հաճախ պա-  
կասում է... նամակայնությունը»<sup>14</sup>, 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-  
ջև»<sup>15</sup>:

Ի վերջո, Պ. Սևակը ամփոփում է՝ «Լեռան ճամփան»... ընկալել ոչ այլ  
կերպ, քան իբրև ներհին բաժնուրությունների մագլցում, այսինքն՝ ներսուզում,  
ներհնասուզում... այսինքն՝ ճանապարհ, որ կեռմանվում է դեպի հոգեհատա-  
կը մարդու...»<sup>16</sup>:

Գ. էմինի «Երկու ճամփան» իրավամբ տալիս է հակասական նյութ. մի  
կողմից անհղացում բանաստեղծություններ, մյուս կողմից՝ ներշնչանքի,  
տրամադրության, մի կողմից՝ դաշտային մակերեսներ, մյուսից՝ լեռնային  
բարձունքներ. մի 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՝ շոր 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 պարագրեսներով:

«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 ուսերեն գրքի վերնագրի տարերն 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»՝ ծաղկաբաղ է  
տարբեր գրքերից:

«Դարը» բաժնի ծրագրային բանաստեղծություններից մեկում էմինը իբր  
խնդիրն է համարում համազգացումը՝ աշխարհի բոլոր մարդկանց, կեցու-  
թյունը՝ «բոլոր մարդկանց հորիզոններով» գնահատելու խնդիրը: Նա իրեն  
համարում է դարի զավակը, որին խորթ շեն նույն այդ դարի բոլոր ալեկոծու-  
թյունները:

20-րդ դարը, էմինի բանաստեղծական բնութագրություններով, տազ-  
նապներով, ալեկոծություններով, խելացնոր ծրագրերով լեցուն մի իրակա-

նություն է: Այդ իրականութիւնը արթնացնում է ողբերգական վերապրումներ՝ մեկ Հերոսիմայի սարսափելի աղետի տեսքով (դրա նախատիպարն էր Գեոր-Ջորը), մեկ՝ Օսվենցիմի, որտեղ թևածում են սոխակները, մեկ ֆաշիստների կողմից գնդակահարված Գարսիա Լորկայի («Լորկայի վերջին խոսքը դահիճներին»), մեկ՝ փարիզյան տպավորութիւնների, մեկ՝ անդրովկիանյան («Նոր Բաբելոնը» շարքը), մեկ՝ բանաստեղծական ծրագրերի և այլն:

Գ. էմինը՝ թափանցող խառնվածքի մի բանաստեղծ, «Քսաներորդ դար» գրքի հրապարակախոսական շնչի բանաստեղծութիւններում կողմնորոշվում է բարդ իրադրութիւն մեջ՝ ոչ թե հուսահատութիւն, անեծքի կեցվածքով, այլ լայնախոհ, հավատով լի լավատեսի: Նա գրում է, որ ինքը հավատում է մարդկային հանճարին և մարդկայնութիւն 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 գրախոսութիւն մեջ ռուս հայտնի քննադատ Վ. Օգնևը գրում է. «Խեղացի և լուրջ արվեստագետ լինելով, Գ. էմինը ժամանակը ըմբռնում է դիալեկտիկորեն... Գ. էմինի մոտ պատմական ժամանակը անբաժանելի է քնարական հերոսի ճակատագրից: Նա ապրում է այդ ժամանակի մեջ, ապրում է նրանով»<sup>17</sup>: Այս մտքի յուրօրինակ իլյուստրացիան է Հոդի թեման:

էմինի բանաստեղծական համակարգում հողը ոչ միայն միանշանակ հասկացութիւն չէ, այլ բազմատարր ըմբռնում. դա հայոց պատմութիւնի հիշատակներն են և՛ ազգային օրնամենտի խորհրդանշանները, և՛ ազգագրութիւնն ու աշխարհագրութիւնը՝ ծննդավայրը, հայրենի պեյզաժն ու ազգային լեզուն, նորագույն կառույցներն ու հնագույն ձեռագրերը, այս ամենի շաղախը: Նա իրեն համարում է այս ամենի տերն ու ժառանգորդը, ուստի և ինքնանկարային բանաստեղծութիւններից մեկի մեջ գրում է.

Երազում տեսա՝ Մուղնու հին վանքում,  
Ես տանջվում էի ողջ դիշերն անթուն...

Ես՝ Գևորգ դպիր, ծաղկող ու գրիչ,  
Ծնված Աշտարակ Բաղցրի՛կ գյուղակում,  
Ես՝ առաջինս մեղավորներից  
Եվ ետնագու՛յնըս՝ սրբերի շարքում,  
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 խըրված արմատներով՝ ամուր և ժամանակներին 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 պատմութիւն մեջ, որ չի սարսափում աղետներից ու ահեղ անցքերից, ինչպիսիք վիճակվել է կրել իր հողին:

Խաղողի վագից բացի, էմիլը 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 էմիլի երկու ժողովածուներում՝ մեկ «Նորքում», մեկ էլ՝ «Քսաներորդ դար» գրքում: Վերջինի մի ամբողջ շարքը՝ «Ա՛խ, այս Մասիսը» խորագրով, կոչված է շարունակ հիշեցնելու բիրտիական գերված լեռան գոյությունը, որը ջերմացնում է հոգիները, իր հովանու տակ է հավաքում հայությանը: Այդ շարքի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը կոչվում է «Մենք»՝ բաղկացած երեք մասից:

Առաջին հատվածը հայության դարավոր վշտի ու աղետի մասին է, անցյալի մասին, երկրորդը՝ ժողովրդի պանդխտության, բաժան-բաժան, երկփեղկված գոյության մասին, երրորդը՝ իր փոքրաթիվ ժողովրդի հոգեկան վեհության, որին՝ բաժին հասած դաժան փորձությունները դարձել են էլ ավելի դիմացկուն, ինչպես ադամանդը, ինչպես բյուրեղը:

էմիլի կեցվածքի համար շատ բնորոշ է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Կանգնել ու անթարթ իրա՛ր ենք նայում՝  
Ե՛ս ու իմ լե՛ռը.  
Հավատն,— ասում են,— լեռներ է շարժում.  
Իմ հավատից էլ մոլեգին հավա՛տ,—  
Որ նոյան հայտնի ջրհեղեղի պես,  
Նրա գագա՛թն ու լա՛նջն է ողողում:  
Եվ, սակայն, լավա՛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  
Ե՛ս ու իմ լե՛ռը.  
Ինչքա՛ն կմնամ ես այս նույն տեղում,—  
Սատանա՛ն գիտե,—  
Մա՛րդ եմ անցավոր՝  
Կանցնե՛մ—կգնա՛մ...  
Իսկ լե՛ռը,  
Մի՞թե իմ լե՛ռն էլ պիտի  
Նու՛յն տեղում մնա,  
Ինձ... շմոտենա՛...

Այս տեքստում կեռը վերցված է ոչ թե մետաֆորական, այլ ժամանակակից հուզական լիցքերով: Առաջին տպավորությամբ այս «մերկ» կառուցվածքն ունի ծավալային խորություն. երևույթի սխեմատիզացիան էմիլի համար ճանապարհ է դեպի էությունը, բուն ասելիքը:

Գ. էմիլը քաղաքացիական նկարագրով այն բանաստեղծն է, որը պետք է անդրադառնար նաև հայոց պատմության ճակատագրական նյութին՝ եղեռնի գողոթթային: Ինչպես մյուս բանաստեղծները, նա ևս եղեռնը ներկայացնում է իբրև դանթեական դժոխք (Վեանթեական ափեր), այս ուղղությամբ ևս շարունակելով հայոց բանաստեղծության վաղեմի ավանդները: Ծղեռնա-

պատումի հետ պարբերաբար անդրադարձել է և աշխարհասփյուռ հայութեան ճակատագրին, իր կրթոտ 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... Օսվենցիմը, Բուխենվալդը, Գեր-Ձորը, որտեղ 1915 թվականին նահատակվեցին Գ. էմինի հազարավոր անմեղ ցեղակիցները: 20-րդ դարի դեռևս շարունակվող տարեգրության անշնչելի հուշերը հանգիստ չեն տալիս, կոշում են իմաստավորված ձգտման՝ պայքարելու դարի «խավարամտության», «միջնադարականության» դեմ»<sup>18</sup>:

Այս իրողությունից էլ էմինի պոեզիայում հայտնվում են մարդու մեծաբանքները, հավատը մարդու կարողությունների ու հնարավորությունների հանդեպ: Սա նրա ստեղծագործության համար ոչ թե անցողիկ, այլ առաջատար մոտիվ է, որ մարմնացել է շատ բանաստեղծություններում, գերազանցորեն հիմնային հնչերանգով:

Գ. էմինը մեծաբուն 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՝

Զգո՛ւյշ խոսիր Հայաստանում.—  
Այստեղ ամեն գազաթ ու ձոր,  
Արձագանք է տալիս հզոր  
Ծվ թո խոսքը հեռո՛ւ տանում...  
Թե բարի են խոսքերը թո,  
Հայոց լեռներն ակնածանքով  
Կխոնարհվե՛ն թո դի:՛ լռին՝  
Բաշը քսած թո ձեռքերին,  
Իսկ թե շա՛ր են՝ լեռները մեր,  
Հրաբխի բն՛րն անմեռ,  
Որ լռե՛լ են, բայց շե՛ն հանգել,  
Քեզ լավայո՞վ կարձագանքեն,  
Որ լեռնե՛ր է քշում—տանում...  
Զգո՛ւյշ խոսիր Հայաստանում...

Ազգային բնավորության յուրացման առումով Գ. էմինի պոեզիայի նշանակալից էջն է «Սասունցիների պարը», որի առավելություններն են էքսպրեսիվ զգացմունքայնությունը, շափատողերի ճկունությունը, ռիթմական տարրերի հարստությունը և, վերջապես, պարի նկարագրության միջոցով արտահայտված խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Այս բանաստեղծությանն է ամենից ավելի պատշաճում Ծվգ. 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 շեն զգացմունքի շիկացումները, տազնապի շեշտերը, հոգեկան պայթյունները: Դրանք ներդաշնակ, խաղաղ խոստովանություններ են՝ ուղղված սիրած էակին: Դրանց մեջ տիրապետող են իր հոգեկան աշխարհի բացսիրտ արտացոլումները, սիրավեպի անխուով պաթոսը և, իհարկե, էմինյան հեգնանք-հումորը, որը հազվագյուտ իրողություն է ժամանակակից պոեզիայում և հիշեցնում է Հայնրիխ Հայնեի «Երգերի գիրքը», այն բանաստեղծի, որը դեր է խաղացել էմինի բանաստեղծական ձևագրի ձևավորման մեջ:

Հայնեական հեգնանք՝ «սատանայություն»-չարաճճիությունը միշտ անպակաս է եղել էմինի սիրո երգերից: Նրան բնավ չեն հետաքրքրում խանդն ու կրած պարտությունը, մերժված հոգու տխրությունն ու ցավը: Մի այդպիսի բանաստեղծության վրա ուշադրություն է դարձրել Տ. Փիրմունսկայան և, մեջբերելով էմինյան սրամիտ պարադոքսը, գրել է, որ էմինը «սիրային մեծամարտի գնալիս ոչ թե զինվում է, այլ ամբողջովին զինաթափվում, պատրաստվում նույնիսկ «ծունկի գալ սիրած կնոջ առջև»: Բանաստեղծը, — գրում է Տ. Փիրմունսկայան, — վարվում է «զուտ էմինավարի»<sup>19</sup> —

Ուժ տուր, լսում ես,  
Միտ աստվածդ ամենակարող,  
Գեթ այս ևրևոր սուել՝ «Չեմ սիրում»,  
Որ չկրկնվի նրա տենչանքն ու  
Իմ տանջանքն էլի...  
— Եկա՞ր, միտսս,  
Եկա՞ր, սիրելիս...

Այսպես «էմինավարի» են գրված շատ սիրերգեր, «գիշերային երգեր»:

Գ. էմինի սիրերգությունը իր հնչերանգներով լուսավոր, զվարթ, սուր խոռվքներից հեռու սիրերգություն է: Զարաշար սխալվում են նրանք, ովքեր նրա սիրերգության մեջ փնտրում են հոգեկան տառապանք և այդ սիրերգությունը կապում Ավ. Իսահակյանի դարդիման, ցաված սիրային նվագների սավանդների հետ (օրինակ, Վ. Օգնևը)<sup>20</sup>:

Հենց լավն էլ այն է, որ Գ. էմինը սիրային Տաղարանով նման չի հայ և ոչ մի բանաստեղծի, այլ, ինչպես մյուս մոտիվներն արժարժելիս, հանդես է գալիս իր ճաշակով, ձևով ու գույներով:

Սա նրա անվիճելի առավելությունն է: Եվ սակայն, երբ խոսում ենք տազնապաների, խոռվքների, շարշարանքների «բացակայությունից», բնավ էլ այն համոզմունքին չենք, որ դրանք չեն հուզում էմինին. այդ շեշտերը անցնում են նրա շափատողի ընդհատակով: Կարելի է անգամ ասել, որ զվարթ-հեգնական-սրամիտ-պարադոքսային հնչերանգը էմինյան տողաշարքերում ունի այդ շեշտերը հաստատող նշանակություն:

էմինը քաջ համոզված է, որ ամեն ժամանակ ունի սիրո իր մեղեդին, մեր ժամանակներում այլևս անախրոնիզմ են պսակակիր մադոննա Լուրայի (Պետրարկայի), կամ զմրուխտ Զարոյի, կամ Հրաշք-աղջկա պատկերացումները: Այստեղ անհրաժեշտ են «սրբագրումներ»:

Գևորգ էմինի բանաստեղծական ձևագիրը նման չի ոչ մի հայ բանաստեղծի ձևագրի:

Եթե դիմենք կերպարվեստագիտական տերմինաբանությանը, ապա նա ոչ թե թանձրագույն գեղանկարիչ է, այլ գրաֆիկ-գրավյուրիստ, որ պատկերը ազատագրում է ավելորդություններից և գնում պատկերի «մերկուսթյան»:

Նման դիրքը որոշ սահմաններում ուղղված է պարզունակության դեմ՝ հանուն ինտելեկտուալ խորացման, «նաղլի» դեմ՝ հանուն «լուրջ խոսակցության», սլափերի արհեստական, անսլարտադիր ճոխացումների դեմ՝ հանուն նյութի ներքնահայտնության, արձանագրության դեմ՝ հանուն կյանքի նյութի, անգամ՝ «փաստաթղթի» ներմուծման:

Էմիլը 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 պարադոքսալությունն է: Նա հեզնում է նրանց, ովքեր ծիածանի մեջ նշմարում են սոսկ յոթ գույն և հավաստում է, որ «2×2=5»-ի: Եվ այս եղանակով դարձյալ մարտնչում է պարզունակացման երևույթների դեմ:

Գ. Էմիլի համար վերին աստիճանի բնորոշ հատկանիշ է սովորական ստարկաների 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, էմիլի ձեռագրի մեջ կարևորագույն տարր է հումորը, կատակային շեշտադրությունը:

Գևորգ էմիլը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր, հրապարակել է «Ծրևանի լույսերը»՝ ակնարկների ժողովածուն, սակայն նրա արձակի գագաթը «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» էսսեն է՝ ժանրատեսակի լավագույն նմուշը հայոց գրականության մեջ:

Եվգ. Եվտուշենկոն, Վարդալով «Յոթ երգի...» ոտուերեն թարգմանությունը, գրել է. «Հայաստանին ձոնված իր յոթ երգերում էմիլն ստեղծել է իր հայրենիքի բանաստեղծական Վոթոդը: Գա «Գիրք հուշարձան է»:

Ն. Աթարովը իր համառոտ խոսքը վերնագրել է «Բանաստեղծական ժողովրդական ասք», որում Հայաստանը հռոնում է իբրև «փյունիկ թռչուն»: «Բանաստեղծը,—ասում է Աթարովը,—գրավում է իր սիրով, վարակում է իր պաթոսով»<sup>21</sup>:

«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. էմիլի «Յոթ երգը» շատ կարճ է, «բայց շափազանց տարողունակ է»<sup>22</sup>:

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 էմիլը 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:

«Ի՞նչ 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,—վերածընված 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 հընամյա, հարյուրամյակների փորձությունների միջով անցած Հայաստանի պատմությունն է՝ և՛ առարկայական, և՛ փիլիսոփայական կտրվածքներով: Իր շարադրանքով էմիներ 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. «Շատ և ամե՛ն տեսակի քար կա Հայաստանում, բայց այստեղ Անգրագետ Բաբ... Չե՛ս գտնի: Քերի՛ր նրանցից ո՞րը կուզես, և նրա վրա... սեպագիր կտեսնես, մեսրոպյան տառե՛ր, 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, էմիների 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՛ւլնն է, մեր, դարեր շարունակ երազած խաղաղության կապույտ երկի՛նքը և որի պետական զինանշանի վրա շողում են՝

Մեր հին ու նոր պատմության հավերժական վկա Արարատ լե՛ռը:

Դեռևս Նոյ նահապետի ձեռքով այս հողում տնկված խաղողի իմաստուն ու համառ ո՞րթը:

Խաղաղ կյանքի ու արդար աշխատանքի խորհրդանիշ մո՛ւրճն ու մանգա՛ղը:

Եվ Արև՛ը, մշտատև ու մշտագո 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:

Վավերագրական արձակի, այսպես կոչված, էսսեական ճյուղը ի դեմս էմիլի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին»-ի դտավ ժանրի հիանալի նմուշը, որում, իրապես, նորից դիմենք Ծվգ. Ծվտուշենկոյին, կա «ներքին, 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 ամենարագմզան 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, Ծսենինից, Յվետակայից, նաև Լ. Մարտինովից, Պ. Տիչինայից, Մ Ռիլսկուց, Ծվգ. Ծվտուշենկոյից, 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 ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

1

Սիլվա Կապուտիկյանը ծնվել է Երևանում, 1919-ին: Մանկությունն անցել է հին Երևանին բնորոշ կոլորիտային միջավայրում. «Իմ մանկության բակը»... բակը... նեղ, երկար, տիպիկ հայկական բակ՝ մեջտեղում առվակ, նրա կողքին ավանդական թթհներ: Այդ բակում ապրում էին գերազանցորեն ծննդավարից տեղահան արված վանեցիները, որոնց մեջ արդեն շկար հայրը՝ Բարունակը, Վանի հայտնի լրագրողներից մեկը (նա մահացել էր տիֆից):

Կապուտիկյանի բանաստեղծական կենսագրությունն սկսվում է նույն այդ բակից, որի ավանդական թթհնու տակ հյուսվում են նրա առաջին ոտանավորները.

«Ինքնակենսագրության» մեջ նա ասում է, որ պատանության օրերին «խորապես» արհամարհում էր անձնական քնարերգությունը և գրում էր միայն հասարակական թեմաներով<sup>2</sup>: «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 հավասարաժեռ էր «ժամանակ», «ղար» բառերին: Գրքի երկու ենթարածիներում՝ «Խաղաղության օրերից» և «Ռազմի օրեր», Կապուտիկյանը տպագրում է իր ծիսականակերպ երազներն ու դրանց կողքին հոգեկան ներքին խռովքը արտահայտող բանաստեղծություններ, որոնց թվում էր՝ «Կիոպատրա» տպավորիչ բանաստեղծությունը, «Խոսք իմ որդուն» պատգամախոսությունը («Բա՛ց շուրթերդ, խոսի՛ր անգի՛ն, ժիր դայլայլի՛ր, ի՛մ սիրասուն, Թող մանկանա՛ ջո շուրթերին Մեր ալեհճե՛ր 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 իբրև մահը դատապարտող



Սիլվա Կապուտիկյան

ուժի խորհրդանիշները ձիշտ է նկատված, որ «շղթան ընդհատում չունի: Մայրության սկզբունքը գալիս է անհունությունից և դեպի անհունություն է գնում»<sup>2</sup>:

Մայրության, մանկության, ջահել օրերի երազային սիրո ինքնուտիպ բանաստեղծությունների կողքին առաջին գրքում տեղ են գտնում նաև փոխառյալ հնչերանգներ՝ Հովհ. Քումանյանից («Ասում են հերմակ լուսինն էլ մի օր»), Ավ. Իսահակյանից («Ամեն գիշեր մի ծաղիկ է Քախժում իմ պարտեզում»), անգամ՝ Հովհ. Շիրազից:

## ՍԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

# ՕՐԵՐԻ ՀԵՏ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

«Ջանգվի ափին» երկրորդ գրքում (1947) Կապուտիկյանը անշայտ կայարանում կանաչ դրոշ բռնած սյուրսովարի 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 նըվագներն են («Դու վայրի ժայռի ծայրին», «Կսրոտի կանչ» և այլն): Այդուամենայնիվ, բանաստեղծությունների մեծ մասում Կապուտիկյանը դիմում է խրատին ու ճառին, գնալով դեպի զգացմունքների տրամաբանացում:

Բանաստեղծուհին խորապես վերապրում է իր երեքուն 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:

ԿՍԵՂԵՏԿՐԱՑ

ԿՍԵՂԵՏԿՐԱՑ

1952

«Իմ հարավատները», ըստ էության, ճանապարհի օրագրություն է, որի էջերից երևում են ժամանակի կառուցման բնակարար («Խոհ դափնեճյուղի»), ժողովուրդների բարեկամությունը («Ռայնիսի շիրմաքարը 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» ժողովածուի մեջ ազատ, անկաշկանդ շնչով, հաճախ չափածո և արձակ խոսքի մերձեցումով պատմվում է առօրյայի պատմական բովանդակությունը: Նա դիմում է սյուստային բանաստեղծությունների՝ ավելի կոնկրետ լինելու նպատակով («Рассказы о наших днях»):

Թեև շատ դեպքերում իշխում է պաթոսային շեշտը, սակայն դա օրգանական, ապրված պաթոս է:

«Ճանապարհորդական օրագիրը» հետագայում ևս հարստանում է նոր սպավորություններով՝ Հյուսիսղրիմյան 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»<sup>4</sup>:

«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: Չեյսբրինսկի գործարանում այդ «ինչ-որ բանը» ռադիոյով լսված հայկական երգն է, Խորհրդային Ուզբեկստանի նվաճումների ցուցահանդեսում՝ հայուհի Շուշանիկի ձեռագործը, ուկրաինական գյուղում՝ Հայկանուշ Դանիելյանի երգը»<sup>5</sup>:

Իսկ Սիլվա Կապուտիկյանը այս հանդիմանությունը պատասխանում է. «Կապված եմ, կապված այս մի բուռ հողին» տողով:

## 2

### 3 Ձ

Կապուտիկյանի քնարերգության ամենաուժեղ էջը, թերևս, սիրային խոստովանություններն են:

Բնական, անկեղծ, անմիջական զգացմունքներից հյուսված չափատողեր, ինչպես բնութագրում է խորհրդային նշանավոր բանաստեղծուհի Վերա Ինբերը, որոնցով «Մեր ատջև բացվում են սրտի կյանքը»<sup>6</sup>, 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 տվի են մեկնաբանները Կապուտիկյանի քնարին: Այսպես. Յու. Սուրովցևը գրում է, որ խոստովանություններում բանաստեղծուհին արտահայտում է «կանացի սրտի հպարտությունը», սրտի զարկերը, հոգեբանական նկարագիրը, որ Կապուտիկյանի նվագներից կարելի է հյուսել «սիրո անթյուզիս»<sup>7</sup>: Կ. Կուլիևը գրում է, որ Կապուտիկյանի կանացի սիրո մասին գրած տողերը հիանալի են իրենց ճշմարտությամբ և խորությամբ<sup>8</sup>: Ստ. Ռասսուդինը գրում է, ճի՛ Կապուտիկյանը «շատ բացսիրա բանաստեղծ է»<sup>9</sup>, Մ. Դուդինը նշում է բանաստեղծությունների «տագնապալից բնույթը»<sup>10</sup>, Իսկ Վ. Ինբերը արձանագրում է սիրո զգացմունքի տարբեր նրբերանգների արտահայտման ուժը<sup>11</sup>:

Այս հատկանիշներով էլ բացատրվում են նրա «սիրո քնարի» արտակարգ հաջողությունը բազմալիզու ընթերցողների շրջանում, ուսև երաժիշտր երգի է վերածում նրա տողերը, ասմունքուղը արտասանում է բեմերից՝ Ս. Ծանինի կողքին, ուսև երիտասարդ բանվորուհին Կապուտիկյանին հրավի-

րում է իր «հարսանյաց հանդեսին», էստոնացի գրող Յոհան Սմուուլը իր անտարկտիդյան օրագիրը՝ «Սուոցե գիրքը», զարդարում է հույ բանաստեղծուհու տաք տողերով, բալթիկայի նավաստին ողջունում է «սրտերի մերձավորության» առաքյալին:

Եվ այդպես, նամականք-նամականք՝ երկրի տարբեր ծայրերից: Միրային քնարը Կապուտիկյանը համարում է իր հոգու գաղտնիքները պատմող յուրատեսակ օրագիր. «Քանի որ օրագիր չեմ պահում, չեմ սիրում նամականք գրել, այդ իսկ պատճառով զգացմունքներիս ներքին աշխարհը արտահայտում եմ անձնական քնարի միջոցով...» («Օ սեծե»):

Վ Բանաստեղծուհու ուրիշ քնարի ամենացայտուն հատկանիշը զգացմունքի նրբերանգների բազմազանությունն է, որով և կերտում է իր ինքնանկարը: Մտերմական զգացմունքի մասին նա խոսում է լիաձայն, իսկական ճշմարտության լեզվով,՝ առանց ալրոմային-մտորիզալային թեթևության.

...Աշխարհը սրտիս մե՛ջ առնեմ ես  
Ու սրտանց մորմոքե՛մ, հիանա՛մ.  
Քե ապրեմ՝ թող սրտո՛վ ապրեմ ես,  
Մահանամ, թեղ սրտի՛ց մահանամ...

Այս խոստովանությանը Կապուտիկյանը դիմում է դժվարին սիրո, դրամատիկ վերապրումների դավանանքին, որ չի բացառում մոռացումը, տրիրությունը, բաժանումը, ցավը: Նրա ուրիշ քնարերգությունը տառապանքի, կարոտի ու տխրության միջոցով արտահայտում է մարդկային հոգու բարոյական աճն ու գեղեցկությունը: Օրինակ.

Քափառում ենք փողոցներում՝  
Ես քո սիրով, դու՛ ուրիշի,  
Այրվո՛ւմ ենք մենք հրդեհներում՝  
Ես քո հրով, դու՛ ուրիշի:

Կարոտում ենք, խնդում, տիրում՝  
Ես քո խոսքով, դու՛ ուրիշի,  
Սուզվում քա՛ղցր երազներում՝  
Ես քո տեսքով, դու՛ ուրիշի:

Է՛հ, ի՛նչ արած, բախտը խառվ  
Քող աշխարհում մեզ շհիշի,  
Միայն ապրենք մենք սիրելո՛ւմ՝  
Քեկուզ ես՝ քե՛զ, դու՛ ուրիշի՛...

Այս բանաստեղծությունը Վերա Ինքերը համարում է «մի ամբողջ վիպակի» համարժեք գրվածք<sup>12</sup>: Բանն այն է, որ բանաստեղծուհին շիրականացած սերն անգամ կարողանում է դարձնել գրավիչ ու սրտամոտ, շեշտելով զգացմունքի ուժը՝ անձնական ապրումը բարձրացնում է անանձնական աստիճանի: «Այդ սերը, — գրում է ռուս քննադատներից մեկը, — երզվում է կրթով և, միաժամանակ, նրբագեղ: Հոգեբանորեն մտերիմ դիմանկարը լիուլի վերարտադրում է մարդու բարդ, ներքուստ բազմակողմանի, դինամիկ քնավորությունը»:

Կարելի է, ասել, որ Կապուտիկյանը ժամանակակից սիրերգականներից առաջիններից էր, որ դուրս հկաով պաստորալային-անկոնֆլիկտ, հեշտ ու թեթև քնարի շրջանականներից և ընթերցողին պատմեց հոգու ներքին գաղտնիքներ:



Խոր տպավորութիւն թողից հատկապես «Դու հեռացար» բանաստեղծութիւնը՝ իր յարված դրամատուրգիայով.

Դու հեռացար...

Բայց ես գիտե՛մ, ես գիտե՛մ,  
Ո՛ւր էլ գնաս, ես քեզ հե՛տ եմ, ես կգամ.  
Քո հոգու մեջ ես այնքան շա՛տ կամ արդեն,  
Որ էլ այնտեղ ուրիշներին տեղ չկա...  
Հազար աչքե՛ր հուրհրան քո առաջին՝  
Ծ՛ս կնայեմ այթից ամեն աղջկա.  
Ո՛վ էլ խոսի՝ քեզ հետ իմ լա՛յնը կգա,  
Իմ շշո՛նչը կփարվի քո ականջին:  
էյիկտրավառ փողոցներով երբ քայլես՝  
Իմ հայտօքքը քեզ կցուլա. յամպից յամպ.  
Սառերի թավ թավիչները դիսլշին քեզ՝  
Հոգնած դեմքո կշոյնն ի՛մ քնքնութեամբ:  
Տուն գաւ նորից, քո գրքերի մեջ սուղվես՝  
Քղթերիդ մեջ ն՛ս կերեամ վերստին,  
Միախոտի ծո՛ւի կղանամ. քո շուրթին,  
Լուսամուտից գեփյոտի հետ կգամ նե՛րս:  
Լուսամուտդ փակես՝ մորթի՛կ կլինեմ,  
Չո՛ղմ կլինեմ ու կփշրեմ ապակիդ,  
Ու սենյա՛կդ  
Ու աշխարհդ կիւժեմ,  
Ու կիսանեմ  
թղթե՛րդ,  
կյա՛նքդ,  
հոգի՛դ...

Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...

Ձգացմունքի անկեղծութեամբ էլ պայմանավորված է բանաստեղծութեան արտահայտած ապրումի և նրա դրսևորման ձևի ներդաշնակութիւնը: Թեև քաղված բանաստեղծութեան մեջ չկան պատկերներ, ամեն ինչ սուվում է ճակատային եղանակով, բայց սուկա է ամենակարևորը՝ հոգում ծնունդ առած սիրո կերպարը: .~

Ամեն մի պաճուճանք ու պատկերային բարդացում կաղճատեր զգացմունքի բնականութիւնը, ամեն ինչ տանում է դեպի «Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...» գլխավոր տրամադրութիւնը:

Կապուտիկյանը այդ և մյուս բանաստեղծութիւններով հաստատեց, որ ինքը բովանդակութեան ու ձևի համաչափ վարպետ է: Այս կետում նա յուրովի շարունակում է Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի սիրերգութեան ավանդները: Իր սիրերգութեամբ Կապուտիկյանը ծառայում էր նաև բանաստեղծութեան այն օրենսդիրների դեմ, որոնք մարդու անհատականութիւնը սահմանափակում էին լոկ բերրութեամբ: Իր մտերմական քնարի համար նա, թերևս, ամենից շատ է արժանացել քննադատութեան սուլոյցներին:

Չնայած սուլոցներին, Կապուտիկյանը անասան հետևողականութեամբ անդրադառնում է մարդու հոգեկան դրամային՝ ներքին հակասութիւններին, «ես»-ի և «դու»-ի բնական հարաբերութեանը: Բանաստեղծութիւնը բերելով մարդկային թախիծի ու տագնապները, ցավն ու զղջումը, Կապուտիկյանն անձնական վերապրումներով՝ հուշերով ու խոստովանութիւններով, ազդուրարում է շատ էական գաղափար՝ անձնական զգացմունքի մարդկայնու-

թյունը («Ես 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 հոր կարոտից հալչում 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 ևս քեզ չե՞մ կարող մոռանալ.  
Լա՛յն է աշխարհն, աշխարհն՝ ականք բերկարների...

Սիրո կանչից շուտով անցնում է այլ նրբերանգների՝ հուշերի, սպասումների, զգացմունքի ուժի գիտակցմանը:

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,  
Գաշտերի վրա անձրև է դարձել...

Բանաստեղծուհին պատմում է մենուկության, «անհայտության», հուվարարության, հույսի մասին: Լինդրադառնում է նաև կնոջ ճակատագրին, գրելով մի շարք վարակող բանաստեղծություններ, ինչպես «Պատերազմը» (1958).

Որդեկորույս մայրերին փառքեր ու երգ են ձևում,  
Խոնարհ ճամփա են տալիս այրուն զոհված զինվորի,  
Մանուկներին որբացած ամենքը գիրկ են բռնում,  
Գուրգուրում են հոր նման՝ դարձած գթոտ ու բարի:

Իսկ դո՛ւք, կյանքի եզերքին կանգնած լուռ ու աննկատ,  
Զհարսնացա՛ծ, շսիրվա՛ծ, շմայրացա՛ծ աղջիկներ.  
Ինչպե՛ս շափեք կորուստը, երբ կորցրեք՝ չգտած,  
Եվ ո՛ւմ անունը սգաք, երբ անուններ չեղա՛ն դեռ...

Սիլվա Կապուտիկյանը, ասել է Պ. Սևակը. նրան նվիրված զեկուցման մեջ, «առաջիններից մեկն է այն խմբում, որոնք... նորից կյանք ու անձնագիր սովին մեր սիրերգությունը՝ ընդդեմ աշուղական «նեյնիմ»-ների և հարեմական ախուվախի: Նրանք ստեղծեցին մեր խորհրդահայ իսկական սիրերգությունը, հոգեբանական սիրերգությունը»<sup>13</sup>: Այնուհետև՝ «Ս. Կապուտիկյան սիրերգակը միալար չէ: Նրա սիրային գիրքը լեցուն է իրարամերժ բանաստեղծություններով: Եվ դա է լավը...»<sup>14</sup>: Սևակը շեշտում է Կապուտիկյանի սիրերգության՝ «մերկություն» 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 քիչ,  
Քիչ եմ տրկացել քո կյանքի համար,  
Ձոհասեղանիդ շե՛մ բերել ոչինչ...

Սա ակներև 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»<sup>15</sup>:

Գրքից-գիրք, տողից-տող Հայաստանի կերպարը ավելի լայն տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ, վերջին գրքերում դառնալով առանցքային մոտիվ: Ներքող-ձոհերից բանաստեղծի անցնում է ժողովրդական հյուսվածք հիշեցնող խաղիկների, սյուսեղից էլ Հայաստանի պատմական ճակատագրի իմաստավորումների: «Առանց շափազանցության մեջ ընկնելու,— գրում է էդ. Ջրբաշյանը բանաստեղծի երկերի եռհատորյակի առաջաբանում,— մենք կարող ենք ասել, որ հետպատերազմյան շրջանում Սիլվա Կապուտիկյանը և Պարույր Սևակը եղան այն հայ բանաստեղծները, որոնք հիրավի նոր խոսք ասացին հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին, տվեցին հայ գրականության այդ ավանդական թեմայի սեփական և խոր իմաստավորումը: Բանաստեղծուհու համար այդ թեման սկզբնավորվեց դեռ շատ վաղուց՝ աշխարհի բոլոր գոտիներում թևածած «Խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությամբ: Բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես հեղինակն է խոստովանում, նրա հոգում գնալով ավելի է «թանձրացել» սերը հարազատ ժողովրդի նկատմամբ, որին 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 բախտո՛վ քո թեժ»<sup>16</sup>:

«Ինքնակենսագրության» մեջ Սիլվա Կապուտիկյանը ասում է. «Թող ընթերցողը հասկանա ինձ, երբ իմ բանաստեղծություններում այնպես համախի է հանդիպում «Հայաստան», «հայոց» բառերին: Թող նա ըմբռնի բանաստեղծություններում եղած ցավը: Թող ըմբռնի խորհրդաշին հայրենիքի հարկի տակ նրա վերածննդի առաջ բերած մեծագույն հրճվանքը. հրճվանք ամեն մի ժպիտի, սևաչ երեխաների կայտառության համար, ամեն մի վարդապույն քարի համար, որը թեկուզև կես մետրով բարձրացնում է վաղեմի ավերակների կողքին բարձրացող կառույցը»<sup>17</sup>:

Պատմական Հայաստանը բանաստեղծուհին ներկայացնում է գաղթի ճամփաներով, հրդեհից փրկված կիսամերկ մանուկներով, գյուղերի հրդեհներով, ավերակներով, խավարամտ գիշերներով, աշխարհի տարբեր գոտիներում ցրված հայության անօթևան բազմություններով:

Հին Հայաստանից անցնելով նորին՝ մեր ժամանակներին, բանաստեղծը գրում է.

...Հազար թերերով հյուսված եմ հողիդ,  
Ինչպես խաղաղիդ արմատները խոր,

Մխում է իմ մեջ Մասիսը թո հին,  
Վառվում են իմ մեջ լույսերը թո նոր:

Դու՛ հի՛ն, հնամյա՛, դու բիրիական,  
Ու նոր Երևան՝ պատանությամբ չի.  
Դու ծո՛ւփ՝ բարձրացած փողից եղեգան՝  
Խառնված ,ծխին գործարանների:

Դու սափոր՝ պեղված Կարմիր Բլուրից,  
Ծվ Արովյանում՝ մանուկ ցայտադրյուր,  
Դու՛ մամոտտ խաչքա՛ր Գեղարդ տաճարից,  
Ծվ նորաքանդակ սյունաշար ու դուռ:

Դու՛ հին ու նորով բացված աշխարհին,  
Դո՛ւ խոր ու խորունկ փակված իմ հոգում,  
Ո՛ւր էլ որ գնամ՝ իմ ճանապարհին:  
Քո մի բուռ հո՛ղն հմ 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 բնանկարը հրևում 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,  
Ոռաչիների շարքում քայլելով.  
Պատմության հանդեպ՝ երեսդ միշտ պարզ՝  
Քո ողջ էությունը նորին փարվելով,—  
Քո մաքառելով,  
Քո հավատալով,  
Դու, ի՛մ ժողովուրդ, դու ապրե՛լ ես, կա՛ս,  
Այսպե՛ս ապրելով...

Սիլվա Կապուտիկյանի հայրենիքության խտացումը եղավ հրովարտակային-հրապարակախոսական-քնարական շնչի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ասքը (1956—1960): Նույն խորագրով գրքում գետիղել 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 նման է այս հին բարբառը,  
Ժայռի պես կո՛շտ է, շրճողված.  
Ու ժայռի պես էլ կարծր է, համառ է,  
Զի՛ պոկի նրան ոչ մի հարված.  
Շուրթերի վրա այնպե՛ս է քառք.  
Ինչպես որ ժայռն 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 սզգի գոյություն բարձունքից դառնալով «հատուցման» գաղափարին, Կապուտիկյանը կոչ է անում ոչ թե մոռանալ զարհուրելի ցեղասպանությունը, ոչ թե վրեժ լուծել ազգային շարշարանքների համար, այլ, ապավինելով ժողովրդի ձեռք բերած պետականության ուժին, վարվել հետևյալ բանաձևի ոգով.

...Պիտի խաղաղե՛ս հոգին ջո խոտ՛վ,  
Բայց ո՛չ արյան դեմ կոչելով արյուն  
Եվ մահի դիմաց մահ 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 լեյտամոտիվ.

Դու պիտի վրեժ անես Ես պրելո՛վ,  
Ապրելով համա՛ռ, հազարապատի՛կ,  
Ավերումի դեմ՝ ջո ստեղծելո՛վ,  
Ավեր վանի դեմ՝ ջո Երևանո՛վ,  
Աքսորների դեմ՝ իսկ անապատից  
Նորից տուն դարձող ջո քարավանո՛վ,—  
Դու պիտի - ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ:

Շենիկի հանդում մորթված որբի տեղ՝  
Աշնակցի հարսի տասնչորս որդո՛վ,  
Մշո դաշտի մեջ սկսած խոփի տեղ՝  
Քո տրակտորո՛վ, ջո ծուփ-ծուփ արտո՛վ,  
Մարութա վանոի մարած բոցի տեղ՝  
Զոթն աշխա՛րհ ձեռո՛ղ՝ ջո յոթ կայանո՛վ,  
Տաթևի կորցրա՛ծ դպրանոցի տեղ՝  
Բյուր ակնո՛վ նայող ջո Բյուրականո՛վ:  
Հայոց արցունքալ սեփուկե՛ր տեղակ,  
Սարե-սար փոված սե-սուզի՛ տեղակ՝  
Հարո՛ւտն, կենսահո՛րդ, սիրտը թո՛ւնդ հանող,  
Հանճարեղ լույսը աշխարհի՛ն տանող  
Քո սեզ Սարյանո՛վ,  
Խաշատրյանո՛վ,—  
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ...

Պարույր Սևակը իր գեկուցման մեջ գրում է, որ Սիլվա Կապուտիկյանը հասնում է անկախություն և իբրև դրա 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...»<sup>18</sup>:

«Մտորումներում» Սևակը գլխավորը համարում է Կապուտիկյանի հասունացումը իբրև հայրեններգակի: Բանաստեղծը լազատագրվում 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 այլազա ծաղկաքաղերի մեջ նա արդեն ունի իր էջը», «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» քերթվածքը մի արժանի արձանաքար է՝ արժանավոր դատեր կողմից իր հայրերի գերեզմանին դրված...»<sup>19</sup>:

#### 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՛ հայրեններգությանը, 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 գրաման:

«Խոստովանություն» վերնագրված բանաստեղծության մեջ Կապուտիկյանը խոստովանում է՝

Թե՛նից նամակներ դու մի հառա,  
Անշնորհք եմ ես նամակներում.  
Բառերս այնտեղ գորշ են ու սառ,  
Կարծես ուրիշն է իմ տեղ գրում:

Ծա վախենում եմ բացվել այնտեղ,  
Ծա վախենում եմ քեթուշ խոսքից,  
Փաշվում եմ լինել հորդ ու անկեղծ,  
Ամաչում եմ իմ տառապանքից:

Ծվ,—ս՛վ քերթության վերին խորհուրդ,—  
Ա՛յն, ինչ քաշվում եմ ասել մեկի՛ն,  
Ազատ բացո՞ւմ եմ իմ երգերում՝  
Ի լուր աշխարհին ու ամենքին:

Սա այն անկեղծությունն է, որը Սեակը համարում էր բանաստեղծի թանկագին շնորհներից մեկը:

Վաղուց ի վեր հայտնի «բանաստեղծի իրավունքների այս հանգանակը»՝ իր կյանքի բովանդակությունը, հուզումները ու այրումները աշխարհին ու ամենքին պատմելու մասին, բանաստեղծության պարուզիք անձնականության մասին՝ կրկին ու կրկին հաստատում է այն հշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը բնավ չի կարող լինել ներգործուն ու ազդեցիկ, եթե նրանում զգացմունքները ոչ թե շղթայագերծված են, այլ՝ փակված: Անձնականության հատկանիշը, որ Կապուտիկյանի պոեզիային ուղեկցում է գրեթե ստեղծագործական ճանապարհի սուաշին հանգրվանից. խորանում է ժողովածուից ժողովածու: Նա անմեացորդ ներքին աշխարհը բացում է հանրության առջև: Անձնականության հատկանիշով են բացատրվում Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների դրամատիկ տարերքն ու հոգեբանական հավաստիությունը, դրանց մեկնախոսական-խոստովանանքային բնույթն ու կառուցվածքը:

Ահա՛, օրինակ, ինքնահռացման և ինքնահաստատման դրաման, մարդկայնորեն հասկանալի այդ ապրումներն արտահայտող սողերը.

...Հազար տեսակ հոգս ու հարցում՝  
Մեկը մեկից առաջ ընկած՝  
Ինձ առել են իրենց տնդոտ հրմշտոցում,  
Ինձ՝ ինձանից հեռացնում են, անջատում են,  
Եվ զգում եմ մեկ էլ հանկարծ,  
Որ ինքս՝ ինձ կարտում եմ...

Քարդ, բազմակողմանի, ոչ ներդաշնակ կյանքում անցած հարուստ ճանապարհից (հետևաբար նաև փորձից) հետո, բանաստեղծուհին, որ՝ և՛ դյուրամատչելի ձեռքբերումներ է ունեցել, և՛ ցավագին կորուստներ, և՛ ուրախություններ ու բերկրություններ, ունեցել է անձնական ու քաղաքացիական մտահոգություններ. — նոր հանգրվանում նստում է ինքն իր դիմաց՝ ինքնաստուգման, որոշելու անցած-հեռացած տարիների ճշմարտությունը, պատասխանելու իր էության խորքերում շարունակաբար հոլովվող 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՝ լազգության հսկատագրի իմաստավորումներ, որոնցից առանձնանում են «Խոռվք», «Աղոթք Արարատին», «Ոչ միայն հացիվ» դրվագումները:

Անձնական ու անանձնական ապրումները, ինչպես միշտ, այնպես էլ «Իրիկնային մտորումներում» երևում են հարց ու պատասխանի՝ մտահոգիչ հարցերի ու սեփական էության մեջ ստուգված պատասխանների, շղթայական փոխկապակցություններով: Այս օրինաչափության դասական օրինակը «Նվարդի հառաչը» կառուցվածքային բնույթով մենախոսություն է, ուր այնպես ձուլվում են անանձնական մտահոգությունները, որոնցից առանձնանում են «Խոռվք», «Աղոթք Արարատին», «Ոչ միայն հացիվ» դրվագումները:

Ես՝ Այրարատ քո լեռան պես գամված հողիդ,  
Ու հողիդ պես հեզ, համբերող, այլև համառ,  
Դարեր անցան, դեռ նայում եմ ճանապարհիդ,  
Ե՛կ, ի՛մ հեռու, ի՛մ մուրյալ:

Ինչպե՞ս բեկվեց անկոր ոգիդ—մարմարե սյո՞ւն,  
Ասորուհու հուռուքիների դեմ՝ կարօրացած,  
Ինչպե՞ս այդքան իշրվեցիր ու մանրացար,  
Դու, ի՞մ արբա, ի՞մ մեծագուն...

Ո՞ւր ես հիմա, ինչպե՞ս գտնեմ պատկերդ սուրբ,  
Ո՞ր խժալուր գորհներից թեզ ետ բերեմ.  
Կարմալապտեր ո՞ր մայթին ես ընկած անշուք,  
Դու, ի՞մ հպարտ, ի՞մ հրեղեն...

Անձնական դրաման վերաճում է քաղաքացիական-բարոյական մտահոգության: Սա է բանաստեղծության անձնականության, այսինքն իսկական բովանդակություն արտահայտելու ստույգ ճանապարհը: Միլվա Կապուտիկյանի պոեզիան առհասարակ, «Դեպի խորքը լեռան» գրքում նույնպես, գեղարվեստական բովանդակալից խնդիրներ արժարժող պոեզիա է: Նրա բանաստեղծություններում չկա հայեցողական այն միակողմանիությունը, որին տվորաբար տալիս են «հարթագրություն» անունը: Նրա շափատողերում խլրտում են զգացմունքի ու մտքի, հաստատման ու հերքման, հարցերի ու պատասխանների տառնյակ նրբերանգներ, տրամադրությունների պես-պես ելևէջներ, մի խոսքով այն ամենը, ինչ հատուկ է մարդու հոգեբանությանը: Երևում է իր ժամանակակիցների իրական ապրումների ու իրական մտածումների շունչը, որով էլ բացատրվում է հուզական ներքին պայթյունի և ներհուն թափանցման գեղագիտության հակումը:

Հուզական պոռթկման ու ապրումների խաղաղեցման հրաշալի օրինակներ են «Անցած աշնանը», «Սիրտ իմ, նորից», «Հեռանում էն, հեռանում են» և այլ բանաստեղծություններ, որոնցում Կապուտիկյանը սլլևս ներկայանում է մինորային, թախծաշունչ տրամադրություններով, տխուր և դուրաբեկ դիմագծով:

Հասակի հետ կապված բնական փոփոխությունները, առավելապես մեծանակության զգացողությունը, սահմանափակ տարբար մաժորի դիմաց ասպարեզ են տվել տխրության հնչերանգներին: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ բանաստեղծուհին, ըստ էության, չի հանձնվում տխուր ապրումների հուսահատ տարերթին, այլ նույն այդ թախծաշունչ հոգեկան նստվածքների իմաստավորումով վերանում է «սկիթարթից»՝ ավելի էական ճշմարտություններ ու էական տենչանքներ հաստատելու համար:

Հոգեբանական այս կիրպորանափոփության անվրեպ օրինակը գիրքը եզրափակող «Հայնեականի» է, որով կյանքի ու մահվան հավերժական առեղծվածը լուծվում է ոչ այլ կերպ, քան կյանքի օրհնությամբ.

Այնպես որ, ո՛վ մահ, սանում ես՝ տար.  
Բայց ի՞նչ ես ժպտում քթիդ տակին...  
Գիտես, յա՛վ գիտես, ա՛յ հոգեառ,  
Թե ինչե՛ր ունի իմ իւղճ չհոգին.

Ի՛նչ երազանքներ յաթթևունի,  
Կիսատ մնացած հույս ու իղձբ...  
Տեսնե՛ի՝ ինչսուն թվականին  
Ի՞մ Հայաստանը ի՛նչ է դարձիլ...

Կապուտիկյանի ստեղծագործության նոր էջը խոստանում էր գեղարվեստական խորացումների նոր սկիզբ: Դրա արտահայտությունը եղավ «Ձմեռ է գալիս» ժողովածուն:



«Տարիները տանում են դեպի խոտաշունչ արձակ» պուշկինյան սուհ-մանումով Կապուտիկյանը և ստեղծագործական կյանքի վերջին 15-ամյա-նը նվիրեց հրապարակախոսական-վավերագրական արձակին: Այսուամենայ-նիվ, նրա հոգում անմար մնացին բանաստեղծության կրակները: Ճանա-պարհորդական մատյանների միջնարարներում, ինչպես երևում է թվագրու-թյուններից, հյուսեց բանաստեղծությունների նոր գրքույկը, որը գնահատելի է նախ և ստաջ, իբրև մի գյանքի, մի ճակատագրի պատմություն՝ այդ կյանքին ուղեկցող ցավերով ու երազներով, տագնապներով ու սպասում-ներով, հուշային վերապրումներով ու հարցականներով, վերջապես՝ մա-բառման շնչով: Իրապես ժողովածուն «անձնական» և «անանձնական» ցավ ու տագնապների, ինքնակենսագրական հուզմունքների ու համազգային մտահոգությունների բանաստեղծական գրառում է, հակատագրի այդ հրկու-եզրերի ոչ թե հակադրության, այլ միահյուսման տեսքով:

Առաջին եզրը բանաստեղծի անցած ճանապարհն է, կենսագրության մայրամուտային հաստիվածի («Ըս էլ անցա իմ լեռան ետև...») հուզապրում-ներն են, ինչպես այս խոտաշունչություն-ութնյակը.

Ջահել շես, 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,  
Զթողեն՝ս բերքերդ ձյան տակ,  
Հավաքիր — ձմե՛ռ է գալիս:

Երկրորդ եզրը հայրենական տան, հայրենի նշխարների հանդեպ բա-նաստեղծի անմնացորդ նվիրումն է.

Թե ես պիտի մի մտո անգամ  
Ինձեմ իմ բերդ-հայությունից,  
Թե ես պիտի մի նյարդ անգամ  
Զիչեմ իմ խորք-էությունից,  
Թե իմ մասունք գիր ու խոսքից  
Մի տա՛ն անգամ պիտի զո՛հեմ,  
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 ուրժեքի, 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 ձիշտ է, նրա սահմանագծային

տողերում կան նաև խաղաղ-իմաստուն սուզումներ («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.

Հայաստան՝ իմ, մայրի՛կ իմ,  
Տե՛ս, մանուկդ խռոված  
Քեզ է վազում սրտաճաթ,  
Փեշիդ՝ լալու՛ է գալիս: —

Կամ՝

Իմ խու արյունը ի՛մ ներսում հեղվեց  
Ու փոխվեց խոսքի, խռովքի, ոգու,  
Ու թե շուր դարձավ, ա՛խ, ոչ թե վախից,  
Այլ որ շո՛ւր լցնեմ վերքիդ կրակին...

Այնուհետև՝

Միժաղեցի, թե լացի՛  
Փրկում շեղավ քեզանից,  
Անիծեցի, օրհնեցի՛  
Փրկում շեղավ քեզանից,  
Ամբողջ մի կյանք ամեն տեղ  
Խո՛սքդ բացի ամենքին,  
Խոսքս շասած գնացի՛  
Փրկում շեղավ քեզանից:

Քանաստեղծական արվեստը սահմանվում է նաև իբր ինքնանալու, ինքն իր հետ մնալու, ինքնակենտրոնացման, իր ներաշխարհի մեջ լայն աշխարհի «մոդելները» տեղադրելու երևույթ:

Կապուտիկյանը ինքն իր հետ է ոչ միայն անձնական կյանքի խոստովանութուններում, այլև «ունանձնական» նյութերից պատմելիս: Այդպիսին է նրա համար Հայաստանի թիման՝ դարավոր հնությամբ, պատմության մաքառումներով, ճարտարապետական կոթողներով, մեծանուն զավակներով (Վ. Սարոյանից մինչև Մինաս Ավետիսյան), իր լեռան՝ բարձունքով, հող ու երկնքով:

«Հայաստանի նշանները» այնքան հարազատ են բանաստեղծին, որ դարձել են անձնական ու կենսագրական փաստեր:

«Ձմեռ է գալիս...» ժողովածուն այն գրքերից է, որոնց մասին խոսելիս առաջին հերթին պետք է շեշտել «Ոգու վարպետութունը» (սա Եվգ. Եվտուշենկոյի բնութագրութունն է՝ տված Դ. էմինի պոեզիային): Իհարկե, Կապուտիկյանը սուպարեզ է հանել նաև տողի ու պատկերի, չափի 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՞ զենքին, Խաբված մանուկ Սասնա տան»), «Մինաս Ավետիսյանին» («Կարմիր դեզեր, կիթ ու աղուն, Մառի կարմիր ու տան կաթմիր»), «Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին» («Հոգիդ ու անձդ մերն էր, անձնագիրդ՝ ուրիշի»), թե՛ քաղաքացիական շնչի ոտանավորներին («1965 թվական, ապրիլի 24», «Մի երիտասարդ մոր», «Մնունդ») և թե՛ վիճաբանական մտորումներին («Ընդդեմ երկրաբանության», «էլ ինչո՞ւ ապրել» և այլն): Բանաստեղծուհու

էությունը շաղախված է սիրուց ու զայրույթից, բերկրանքից ու ցավից, երազից ու հուլիսից («Իմ շաղախը» բանաստեղծության տվյալներն են սրանք):

«Շաղախի» ամենագլխավոր բաղադրամասը, սակայն, տխրությունն է, լուսավոր, ազնվացնող, սրբագործող թախիծը՝ պոլշկինյան-չարնեցյան բովանդակությամբ...

Ձմեռ է գալիս...

## 8

Նորից հիշենք Կապուտիկյանի ասույթը ուսերեն գրքի առաջաբանից, թե ինքը օրագրեր պահելու սովորություն չունի: Երևի թե այս խոստովանությունը ճիշտ է փաստականորեն, բայց ճիշտ չի ըստ էության: Նա նախ և առաջ օրագրային, հիշատակային, խոստովանանքային հսկումների բանաստեղծ է: Նրա ժողովածուները վերջին հաշվով օրագրեր են՝ «սիրո օրագիր», «ճանապարհորդական օրագիր», «պատմության 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 ուղեգրությունները:

Գրության շարժառիթներով դրանք ուղեորությունների պատմաներ են հայոց սփյուռքից, մեկն՝ արևելքի, մյուսն՝ արևմուտքի, «հին» և «նոր» աշխարհների: Բայց, ի տարբերություն տուրիստական գրականության, և՛ մեկը, և՛ մյուսը, քարտեզից բացի, նաև հոգու հիշատակարաններ են, որքանով ճանապարհորդը տեսած նյութը յուրացնում է որոշակի ուղղությամբ, 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 բովանդակության վրա... Սակայն ավելի կարևոր է հեղինակային հայացքի տարբերությունը, որը նկատվում է երկու գրքերում: Սփյուռքի հետ առաջին հանդիպման նկարագրությունը «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 վարսագույրի ետևում»<sup>20</sup>:

«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 մեկնաբանությունը:

Ո՛չ, խոզվահույզ, անդաշն, հակասություններով լեցուն է արևելյան սփյուռքը (Լիբանան, Սիրիա, Եգիպտոս և այլն), որտեղ Կապուտիկյանը ազգային ողբերգության կնիքը կրող մարդկանց յուրօրինակ ճակատագրերում որոնում է նրանց ազգային կերտվածքի առանձնահատկությունները, առաջին հերթին գոյատևման, կենսունակության սնհագ ծարավը, մաքառումը՝ ձուլման-ուծացման դեմ:

«Քարավանները դեռ քայլում են» ճանապարհորդական օրագիրը գրվում է նաև փաստերի, եղելությունների հավաստիությամբ, ժանրի համար ամենակարևոր պայմաններից մեկով:

Հավաստիությունը ոչ թե արխիվային նյութերի քաղաքությունն է, այլ ստույգ, փաստից հանված եզրակացությունը: Ինչպես «Քսրավաններում», այնպես էլ «Խճանկարում» զննումների գլխավոր նյութը հայոց սփյուռքն է՝ ոչ այնքան պատմական ու աշխարհագրական տեսագծերով, որքան արդիական դիրքի ու հեռանկարի անկյունագրերով:

Երբ լույս տեսավ «Քարավանները...», այդ գրքի գրախոս Լևոն Հախվերդյանը «Սովետական Հայաստան» թերթում նրա բովանդակությունը մեկնաբանեց Հովհ. Թումանյանի «Երկու մայի» իրար ձգտող, սակայն իրարից հեռացող մայերի փոխաբերությունը<sup>21</sup>: Հղումը ավելի քան տեղին է «Խճանկար հոգու և քարտեզի» գրքի կապակցությամբ, որն ավելի քան արմատականորեն է բացուտրում մայր-հայրենիքի և սփյուռքի զարգացման հեռանկարները, այդ շեշտի տրամադրությամբ էլ գրքի կառուցվածքը բաժանելով երկու մասի՝ հայրենական և արտասահմանյան (Ամերիկա, Կանադա) օրագրերի: Երկու աշխարհն էլ, թեև կառուցվածքներով, ներկայացնում են «հայոց աշխարհը», նրա «սազային 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 խալտաբեռությունը, նաև ներքին միասնությունը, իսկ էդուարդաս Մեծելայտիսը գրքում դիտում է ժողովրդի փորձը, որի ազդակներով էլ հեղինակը ի մի է բերում այնպիսի հույժ կարևոր հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ ճակատագրերը, Կյանքը, Դարաշրջանը, Մարդը, մի խոսքով՝ աշխարհի բազմազանությունը:

Կապուտիկյանի հայրենական խոստովանությունների ու տպավորությունների մեկնակետը, իհարկե, Խորհրդային Հայաստանի վաթսուամյա հարուստ ու բարդ պատմությունն է, այն Հայաստանի, որը երևում է՝ թեև տարբեր «հայրենիքի դասական կերպարից», բայց նաև իր հոր դասականության պատկերով, ուր իրար են գալիս Հոփսիմեն և Բյուրուկյանի աստղադիտարանը, Մատենադարանը՝ մագաղաթյա ձեռագրերով, Գառնի-Գեղարդը և օղակաձև արագացուցիչը: Հիշատակարանի տարբեր հանգրվաններում հեղինակը խորհրդածոմ-ինքնազրույցի է նստում և՛ շինարար աշխատանքով պետականություն ձեռք 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, սազային նոր բնավորության լայն արծարծումը գրքում, քանի որ արտասահմանյան ընթերցողներից շատերին անհայտ են այդ բնավորությունը ձևալուծող կարևոր ազդակները: մեկ սեփական հայրենիքի, հարազատ հողի և օջուխի, հրկրի տիրոջ հպարտ գիտակցությունը, մեկ էլ՝ ազգայինի մեջ տարրալուծված, հայրենասիրական ներշնչանքների հետ շաղախված մեծ հայրենիքի կենդանի ու գործարար զգացողությունը:

Դիպուկ է հրապարակախոսի բանաձևը «հայի հոգեկան նոր ձուլվածքի» մասին. «Նրանք, արտասահմանյան իմ արյունակիցները, միտում են գամ-

ված Արարատին, Սևանին, Էջմիածնին, մեր հին ու նոր տազնապաններին, իսկ ես՝ այդ բոլորն իմ հոգում կրկնով հանդերձ, ունեմ նաև ներաշխարհի ուրիշ, նրանց համար հեռու, անընկալելի շերտեր, իմ հոգում մշտապես սպրում են ուրիշ գույներ ու երկրներ... Այս ամենը չի մնում սոսկ քարտեզ ու արշարահագրություն, այլ իր անդրադարձն է ունենում մարդկային ներաշխարհի վրա, ստեղծում իր գույներն ու ուղիներն նաև հոգում...»։ Ազգային բնավորության նոր շերտերը ոչ միայն շին երկփեղկում «միասնությունը»,—ինչպես հնթագրում 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 «Խճանկուր հոգու և քարտեղի գույներից» մաստյանի էջերում նկարագրվում է հայոց հողի նոր ու խորիմաստ դրվագներ՝ սև ցելերի ակոսներից մինչև արդյունաբերական բնամուկարներ, հայ գեղջուկի արդար աշխատանքով բերրիացած այգեստաններից մինչև հայ բանվորի մտքի թռիչքով կնքված կառույցներ...

«—Մեռելներու իբրև խաչ՝ ես այս ծառը տնկեցի»<sup>22</sup>,

Սփյուռքի ներհուն մտավորականներից մեկի, հայտնի արձակագիր, բանաստեղծ ու տեսաբան Լևոն-Ջավին Սուրմելյանի այս տողերին դիմելով, Կապուտիկյանը դրանով իսկ բացահայտում է հայոց պատմության «նոր խորհուրդը», ժողովրդի հանապարհի նոր տրամաբանությունը՝ մահվան ճամփաներից դեպի կյանքի ճամփաներ, անդեկ գեգերումների ուղիներից դեպի հաստատուն գոյություն հայրենի հողի վրա։

Արտասահմանյան՝ Կանադա-ամերիկյան սփյուռքի տավորությունները, բնականաբար, տեսուկարուր ավելի մեծ կշիռ ու շափ ունեն «Խճանկուր» 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, շափազանց բարդ, տարասեռ ձգտումներով ու հոգեկան լեհոացումներով լեցուն մի երևույթ է, որի էությունը ճիշտ արժեքավորելու համար պիտի մի կողմ դնել նախապաշարմունքները և հանդես բերել զգաստ ու սթափ մոտեցում։ Հայոց սղետավոր պատմության, հայոց ողբերգության ծնունդը լինելով, սփյուռքը, բնականաբար, կրեց այդ ողբերգության ծանր հետևանքները, դրանց թվում ամենազարհուրելին՝ հայրենիքի կորուստը, որի պատճառով էլ նրա զավակները բռնեցին տարագրության երթուղիներ, դարձան օտարական։ Ի տարբերություն ավանդական «պանդուխտի»՝ հայրենի օջախից կամավոր հեռացածի, սփյուռքը բռնությունը հողից վտարվածների քարավանային բազմություն է, անկաջ տարագիրների երամ։

Տարագիրների հետ առեն մի հանդիպում Կապուտիկյանը շարժառիթ է դարձնում նրանց հոգեբանության, ներաշխարհի ծալքերը բացելու համար, որոնց շարքում ամենաբնորոշը հայրենիքի կարոտի՝ նոստալգիայի, ասպրումն

է, այն զգացմունքի, որի կրողներն են ոչ միայն «անապատի սերնդի», «մնացորդաց» մարդիկ, այլև հայրենիքի մասին երեցնիորից լսածով տեղյակ նրանց շառավիղները:

Ե՛վ Կանադայում, և՛ Ամերիկայում Կապուտիկյանը շփումներ է ունեցել սփյուռքահայության տարրեր շերտերի հետ, դրանց վրա էլ կոտուցել է նոթերի 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»՝ մարդու ամենամեծ ցավը հաստատող մեկը մեկից ցատուն, մեկը մեկից տրտմալի օրինակներով:

Այդուամենայնիվ, «Խճանկար...» բառացիորեն լեցուն է ժամանակակից իրականության քաղաքական-ուցիտոգիական այրող 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 թսփանցումներից, 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 տագնապների, հոսանքային բախումների, ներհակությունների, հոգեվարքի, բայց և հայրենասիրական ուժերի այն հերոսական ջանքերից, որոնց նպատակն է վառ պահել ազգային 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՛չ, 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 անողոք թվաբանությունը, կա, այնուամենայնիվ, ինչ-որ մի բան, որ վեր է... ճշգրտությունից, — տնվանենք այն ոգի, ներքնատեսություն, հավատ, կենսաց բնույթ և այդ ինչ-որ բանը ասում է, որ մեր ժողովուրդը պետք է ապրի, պետք է հառնի իր ճմարտությունը:

«Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից»՝ գիրքը ոչ միայն կրթող վերապրումների հրապարակախոսություն է, այլև առանձին հողվածներում գեղարվեստական արձակ՝ խոստովանանքային 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

առաջին տեղը տալիս են կարոտին՝ մանկության, բնության, սիրո, աշխարհի, ամեն ինչի կարոտին:

Այդ դավանանքին է նաև Հր. Հովհաննիսյանը, որը գրական մուտքից (1935) գրեթե երեք տասնամյակ անց գրեց «Բանաստեղծի ծնունդը» (1966) հրաշալի բանաստեղծությունը՝ ծննդյան «գաղտնիքների» վերաբերյալ:

Զարմանալի պայծա՞ռ,  
պայծա՞ռ մի առավոտ  
Դու բանաստեղծ դարձար.  
Դողդոջում էր մի երգ, մի  
Երգ և մի կարոտ  
Արոտներում արձակ...

Արևն իր մատներով վերջին  
մուկն էր փնտրում  
Կանաչ խրճերի տակ,  
Քաղցր արբեցումից վաղուց  
մայր շեր մտնում  
Լուսնեղջույրը ճերմակ:

Մի ծուխ քույա-քույա երազներ էր տանում  
Ժայռից քարանձավոտ,  
Անհո՞ւն հեռուներում ծնվում էր մի անհուն,  
Անպատմելի կարոտ:

Եվ աշխարհից այս լույս հավաքելով բոլոր  
կարոտները պայծառ,  
Զարմանալի՞ մի օր, զարմանալի՞ մի օր  
Դու բանաստեղծ դարձար:

«Զարմանալի օրվա» շնորհներից Հովհաննիսյանի հուշերում առավելապես շեշտ են ստացել բնության գունալի աղբյուրը, պես-պես ձևափոխությունները, հայրենի գյուղում թողած բազմազան տպավորությունների «անպատմելի կարոտը»:

Դրանք, սակայն, միակ աղբյուրները չեն, որ սնունդ են մատակարարել Շահաբ-Ջրվեժ հայրական-մայրական գյուղերից մայրաքաղաք եկած պատանուն, արդեն Ստ. Շահումյանի սնված 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՝ «Օ՛, գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անեզր»:

Հայրը՝ հյուսն Կարապետը, կյանքի հարուստ ճանապարհ անցած, ուզգային-հայրենասիրական իդեալներին նվիրված, Ռուսաստանի և կովկասյան քաղաքներում արդար աշխատանքով տարիներն ունցկացրած մի անձնավորություն,— ունեւր «անհատական» գրադարան, որի գրացանկը դառնում է գրասեր պատանու առաջին ընթերցանության նյութը:

Հրաչյա Հովհաննիսյանը կարգում է նաև բանաստեղծություններ, թրղթին է հանձնում նաև նախնական բանաստեղծական ներշնչանքները: 1935-ին «Պիոներ կանչի» հայտարարած պատանի ստեղծագործողների մրցույթի ամենատպալուրիչ հայտնությունը եղավ նոր բանաստեղծությունների շարքը, որը լույս տեսավ Գուրգեն Բորյանի ղղջերթի 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 օփի գյուղերից Երևան եկած, գրքերով հափշտակված Խաչիկ Մալխասյանը, «Գարնանամուտով» արյուն գրական ուղեգիր ստացած Հովհաննես Շիրազը, դեռ այդ տարիներից ամեն տեսակի ֆանտաստիկական-անիրագործելի մտահղացումներով գերված Վիդոկ (Վիգին) Խեչումյանը, ռոմանտիկական բացսիրտ, շուայլ բնավորության տեր Մեսրոպ Մերուժանը, ապա Կարլեն Մուրադյանը (հետագայում՝ Դևորգ էմին), որը ելումուտ ունեւր Զարենցի մոտ, բոլորովին պատանի վահագն Դավթյանը, տիրիչ «գրական ասողեր»...

«Ռոմանտիկ երազողներին» նոր սերունդը, ի տարբերություն նախորդ «բնավոր-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:

Ընդհատ է, 30-ական թվականների բուզմատրոփ մշակութային առօրյայից Ոգու և Մտքի անդուլ ջանքերի կողքին անպակաս էին նաև հետամնացության և տգիտության ծառացումները, քաղաքական աշուղների ամբարտապանությունը, բարքերի անկումը, սակայն նոր սերունդը հիմնական մասով կողմնորոշվում էր դեպի ռոմանտիկական մաքրաշունչ ոգու աշխարհը:



Ընդհանուր հոգեկան մեծ մթնոլորտից բացի, Հովհաննիսյանն ուներ նաև իր, այսպես ասած՝ «միկրոմթնոլորտը»: Դրանց մեջ էին առաջին հերթին Միսաք Մեծարհնցի սրնգական ըղձերգերը, Վ. Տերյանի աշնան ու տերեվաթափի նվագները, ապա «Արևմտահայ բանաստեղծիքը» շքեղակազմ գիրքը, Պուշկինի և Լերմոնտովի թարգմանությունները՝ սյուեզիան ու արձակը, Ս. Եսենինը, ռուս և ֆրանսիացի սիմվոլիստները: Զոնաթան Սվիֆթը, «Ժան Քրիստոֆը», Զարենցի «Կապույտ առասպելները» և, բնականաբար, Հովհ. Թումանյանը: Խաչատրեկ տպավորությունների մթնոլորտում Հովհաննիսյանը որոնում է իր հուներ:

Բանաստեղծական առաջին ներշնչանքների մեջ են հայրենի գյուղի պատկերները և վաղափոխ սիրո ապրումները:

1935—37 թթ. գյուղանկարներում պատանի բանաստեղծը քաղաքային «նեղ ու բանուկ մայթերի» հարուցած հնչիչ տպավորությունների տակ վերադառնում է դեպի լայնարձակ դաշտերը, կանաչ մարգերը, ողջունում է այդ ամենը (օրինակ, 1935-ի «Ողջույն» բանաստեղծության մեջ), ինչպես անում էին բնապաշտական շնչի բանաստեղծիքը՝ Մ. Մեծարհնցը և Ավ. Իսահակյանը:

Առաջին ներշնչանքներում, այսպիսով, ուժեղ է հնչում գյուղի, բնության կարոտը, հասնելով էլեգիական թախծության.

Գյուղակ իմ հոռու, կածան իմ ոլոր  
Արևի կուժն է փշրվել գետում,  
Ուժան է հետո ստվեր փնտրելով,  
Մի կարմիր ձի է վրնջում արտում...

Գյուղի կարոտի նյութի վրա էլ սկզբնավորվում է Հրաչյալի այգեպանի թեման, որը մի քանի տարի անց դառնում է Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխարհի կենտրոնական առանցքներից մեկը:

Սիրային առաջին բանաստեղծությունների շարքը հա վերնագրել է «Վաղ սիրո էլեգիաներ»: Գիշերերգերում, թախծերգերում արտահայտված են սիրո իրական, տեղ-տեղ անգամ դրամատիկ տպրումներ, ինչպես, «Գիշերները ես վառում եմ իմ սերը, Որ լույս լինի, քնքուշ լինի քո ճամփան...» (1936) և այլն:

Այդուամենայնիվ, հրապային սիրո կողքին կան նաև իրական հարուցումներ՝ «Ծա մի մտնուկ, դու մի մտնուկ, ես կամաց, Ծրգում էի բունած նախշուն քո շորից», «Ինձ արտո՛ւյտն իմ տվեք—Բա՛խտս ա՛նե՛նաթանկ» և այլն:

Հր. Հովհաննիսյանը դեռ անուրջների հետ էր, արդեն հաղորդակցության էր գնում «կապույտ» Զարենցի հետ, արդեն ձեռք էր բերում հասարակական ճանաչում, Հովհ. Շիրազը նրան էր դիմում՝ «Ինձ գառուն, երգ գառուն» խոսքով, արդեն պատրաստվում էր թո՛ղիքների, երբ պայթեց պատերազմը...

## 2

Ծրանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող Հրաչյա 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...  
Ձինվորական խրամատներում՝ ևս նա 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. Զարենցի բացակայու-  
թյունը ողբացող «Մեռած պոետին» տպավորիչ բանաստեղծությունը՝ «Այն-  
տեղ ամեն ոք կար, Եղածի՛ց էլ ավել, Միայն դու չկայիր...» մորմոքով),  
սակայն պատերազմը նոր ավյուն ու թափ է ներշնչում նրա շափատողերին:

Պատերազմական թեմատիկան Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ  
տեղ է գրավում երկու ուղղությամբ. մեկ իբրև պատերազմի մասնակցի ան-  
միջական հուզապրումների վերարտադրություն, մեկ իբրև անցած պատերազ-  
մական օրերի հուշային իմաստավորում:

Առաջինները, որոնց պատերազմի տարիներին տրվեց «Ռազմաճակա-  
տային քնարերգություն» դիպուկ անունը, ստեղծվում են կրակի առաջին  
գծում, զինվորական գետնատնակներում, դադարների ժամանակ կամ ուղ-  
ղակի հրացանաձգության ու ականանիտների պայթյունների տակ: Առանձին  
բանաստեղծությունների գրության վայրերի ու գրության թվականների  
հղումները վկայում են դրանց, այսպես սուս՝ «Իրական կենսագրությունը»:

Հետագայում զինվորական հուշերի հիման վրա գրածների հետ Հովհան-  
նիսյանի ռազմական երգերը կազմեցին առանձին կայուն, անփոփոխ շարք՝  
«Սուրբ դավիտ վրա» գեղեցիկ խորագրով:

Պատերազմի առաջին արձագանքներին բնորոշ են խանդավառ շեշտերը:  
Այդպիսին է «Բալլադ պատանու և ձիու մասին» գործը, թեև նույն այդ բալ-  
լադում կան սքանչելի տողեր.

Հանկարծ նրա դիմաց կանգնեց  
Մի պատանի տղա,  
Աչքերի մեջ՝ գլուղի աբև,  
Քուխը՝ դեմքի վրա...

Պատերազմի դաշտում գրած բանաստեղծություններից, իհարկե, ա՛մե-  
նատպավորիչը 1942-ին Մայսկի տափաստաններում վերապրած «Օսան քայլ-  
երպ» բանաստեղծությունն է, խորհրդային զորքերի դաժան նահանջի թիրևս  
ամենանշմարտացի իմաստավորումը մեր պոեզիայում: Հրապարակախոսա-  
կան-պաթետիկ երգումների, մարտական ծնծղանների ընդհանուր 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 երեխա...

Այսպես գիշեր ու գոբ մենք քայլում ենք Երկրով,  
Ու երկիրը դեռ մեզ տեղ է տալիս, ներում...  
Մեր հետևում հողն է՝ գեհեճական հրով,  
Իսկ մենք դեռ փախչում ենք հողից հեռու...

Պատերազմի ծունր իրականության գունազարդման և ոչ մի շեշտ: Իրա-  
կան ապրում, որը հաստատվում է նաև ռազմական օրերի, մասնավորապես  
նահանջի վերադարձի պատերազմից հետո հրապարակված բազմաթիվ հու-

շագրութիւններով ու վավերագիր պատերազմական նամակներով սիրուծ աղջկան՝:

Հիշատակի այդ երգերը իրապէս էպիտաֆիաներ են՝ նվիրական ապրումներով լեփլեցուն:

Բոլորը դարձան հողթության երթով,  
Իսկ դու մնացիր մարտի դաշտերում,  
Ես ի՛նչ լապտերով փնտրեմ աշխարհում  
Երիմզ՝ ծածկված ցողաթուրմ խոտով...

Հովհաննիսյանը ուղղի հուշերում ունի մի շատ նշանակալից տող՝ «Ոսկեգօծվում է մեր տառապանքն անգին, Իմաստով է լցվում երեկվա օրը մեր»:  
Ասել է, թե՛ միայն հաղթանակից հետո է իմաստավորվում կեցութեան արժեքը, խաղաղութեան, այգութեան, հողի, գարնան, ծաղկումի զգացողութեանը:

...Մենք սլանում էինք ժամանակից արագ,  
Չտեսնելով հողի գեղեցկութիւնն անրավ,  
Զթափելով հաճախ մեր արցունքը առատ  
Ընկած ընկերների շիրմներին խոնավ:

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 «գրույց» է բացում մարդու համար ամենաթանկ բանի՝ կյանքի թեմայով, մահվան փաստի մեջ իսկ գնահատելով կեցութեան սկզբունքը: Առարկայական բոլոր նշանները երևում են կյանքի խորհրդանշանի դերով, հարուցելով բանաստեղծի անմնացորդ թշնամութիւնը մարդկութեան ամենամեծ շարիքի՝ պատերազմի հանդեպ:

«Սուրբ դափնու վրա» շարքում ժամանակի քննադատութիւնը առանձնացրեց հատկապէս երկու բանաստեղծութիւն՝ «Սուղավարտը» և «Վարդավաճառը»: մեկը մահու և կենաց սկզբունքների իմաստավորման, մյուսը՝ որդուն պատերազմում կորցրած մարդու ճակատագրի և բարոյական վեհ նկարագրի համար:

Հատկապէս «Վարդավաճառը» արժանացավ ընթերցողների ամենատաք վերաբերմունքին՝ խորապէս դրամատիկական-հուզական-մարդկային բովանդակութեան համար: 1945 թվականի մայիսի 9-ին գրած այդ բանաստեղծութեան մեջ նա պատմում է հաղթանակի կարմիր վարդերը փողոցի անցորդներին բաժանող, Հյուզոյի դեմքով ծաղկավաճառի մասին, որը և ոչ մի վարդ չի դրել որդու անհայտ շիրմին, սակայն, ամբողջ սերը նվիրաբերում է ուրիշ հարազատ մարդկանց:

«Վարդավաճառը» Հովհաննիսյանի քնարերգութեան մեջ առանձնանում է ոչ միայն հուզական թարմութեամբ, այլև մարդու ասպետական նկարագրի արտահայտման խորութեամբ, որը դարձավ նրա մյուս՝ «Հրաշալի այգեպան», շարքի գլխավոր շեշտը:

### 3

Մարդու ասպետական նկարագրի մոտիվը առհասարակ շատ է զբաղեցնում Հովհաննիսյանին: Դրա տպավորիչ վկայութիւնն 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 ոսկյան և Այգեպանի՝ բանաստեղծի կրկնորդի կենսագրությունը, վերածելով քնարական պոեմի, որի առանձին մասերն ունեն «սյուժետային» ներքին կապակցություններ<sup>3</sup>:

Ռոմանտիկական շնչով հյուսված «Հրաշալի սյգեպան» 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 սովորույթով հին ու հայրենի  
Խմում եմ դանդաղ. թող սա մինչև վերջ  
Իմաստունների կենս՝ցը լինի...

Եվ այսպես՝ «Բարեկամների կենս՝ցը լինի», «Սիրահարների կինա ցը լինի», «Այգեպանների կենս՝ցը լինի»:

Եթե նկատի ունենանք ոչ միայն բանաստեղծություն 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 սյգեպան» շարքը, այլև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հետագա ընթացքը անտարակուսելիորեն վկայում է, որ այդ բանաստեղծությունը ոչ միայն անցողիկ դրվագ չէր, այլև ծրագրային խոսք էր:

Եվ այսպես. աշխարհի հեռավոր անկյունում կար մի բերքառատ, գեղեցկադեմ, իդեալական Այգի (մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որ ներկայացնում է ռուս ականավոր գիտնական Դմ. Լիխաչևը այգիներին և զրոսայգիներին նվիրած հայտնի ուսումնասիրության մեջ)<sup>4</sup>, որը և՛ կոնկրետ-իրական այգի է, և՛ միաժամանակ կյանքի խորհրդանշան:

Այդ այգին, բնականաբար, ունի իր հրաշալի Այգեպանը, որը, դարձյալ որոշակի իրական անձնավորություն լինելով, միաժամանակ մարմնացնում է իդեալ-անհատականության կերպարը:

Այգու և Այգեպանի հարաբերության մեջ, անշուշտ, կան հովվերգական կեցության շեշտեր, բայց շարքի տիրուպետող երակը ռոմանտիկական բուռն հրճվանքն է՝ հարակցված նույն գոյության դրամատիկական շնչին: Այգեպանի հրճվանքն ու ցավը, կեցության արբեցումն ու դրաման անբաժան են իրարից:

Այգեպանը, նախ և ուրաջ, հողի մարդ է, նրա և՛ արդար մշակը, և՛ բարոյախոսն ու փիլիսոփան: Նրան մեծագույն բավականություն են պատճառում «չնաշխարհիկ այգու» գույնզգույն տեսարանները՝ բնության գունագծեր և գույներ, որոնք հիմք են տվել «Դրախտ է եղել իմ զմրուխտ այգին» հովվերգական հղմանը:

Ոչ թե ծագումնաբանությունը, այլ աշխարհագրացողության որակով հրաշալի այգու հովվերգությունը հարում է Դանիել Վարուժանի «Հացին երգը» շարքին, ապա նաև մեծարենցյան անանձնական «ըլլախի»-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 ադամորդիներին՝ վայելելու կյանքը, ջահելության ակնաղբյուրը, «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  
Ֆիշերներում այգիս հրաշագործել...

Զմրուխտ այգու կենսագրությունը ոչ միայն հրաշագործման, իդեալագործման արարողություն է, այլև նույն Այգուն՝ հայրենիքի խորհրդանիշին, կյանքի ստեղծարար սկզբունքին հակադրվող տափնապարսեր, կործանարար սկզբունքների դատապարտում:

«Հրաշալի այգեպան» շարքին բնորոշ է անցումը կենցաղից դեպի կեցությունը, երբ շիկացման հասած զգացումները անսպասելիորեն վերաճում է փիլիսոփայական խորհրդածության, նկարագրվող հրեույթի մեջ հայտնագործելով փիլիսոփայական ներքին իմաստ:

Այգին կյանք է, ուրբիսկերպ, 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 գանձեր անտակ.  
Ծա կրանամ, հոգիս, թե այցելես դու ինձ  
Ու կփռեմ այգի՞ս ոտքերիդ տակ:

Միա՛յն ոտքդ իջնի իմ ճոխ այգու ճամփին,  
Միա՛յն ձեռքդ դենս ցանկապատին նրա,  
Ու թե անգամ նորից շես մտնելու այգին,  
Ֆոնն արևի պես նրան շողա՞...

«Հրաշալի այգեպանը» գեղարվեստական համակարգի բնույթով վկայեց Հովհաննիսյանի տաղանդի գլխավոր ուղղությունը՝ կինդանի թրթիոնների և բանաստեղծական գույների պես-պեսություն: Այդ շարքը մեր քնարերգության զարգացման համար ունեցավ բացառիկ արգասարբեր նշանակություն՝ հերթելով մանրախոսություններն ու գավառական խրատարանությունները:

#### 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 տերութուն փոքրիկ,  
Լուսի բարակ մի շող գիշերվա մեջ մեկ,  
Վագի դալար մի շիվ, մի զով կաթի ջրիկ:

Քեև բանաստեղծությունը վավերացված է 1965 թվականով, սակայն մեծ ու ահեղ աշխարհի իր անկյան՝ սիրո «տերություն», իբրև փրկարար առագաստի, զգացողությունն արդեն կար ավելի վաղ տարիների բանաստեղծություններում («Վաղ սիրո էլիգիաներում»), երբ ինքը հափշտակված էր Վահան Տերյանի մթնշաղկերի սիրային անուրջներով, այնուհետև Սայաթ-Նովայի սիրային ըղձասացություններով, Պուշկինի և Տյուտչևի, Հայնեի և Շևլիի խոստովանություններով, ֆրանսիական-պրովանսական տրուբադուրների և գերմանական միենգլինգերների ժողովրդական երգերով: Սիրային հղումները, խոստովանությունները, ծեսերը սկսվել են դեռ պատանեկան տարիներից և շարունակվում են մինչև նորօրյա՝ իրիկնային ղողմնջները:

Առաջին շրջանի բանաստեղծությունները գերազանցապես ողմանտիկական սիրային անդրադարձումներ են՝ առանց հոգեկան տառապանքի ու շարժարանքի դրամատիկ շեշտերի: Ապա գալիս են Վահան Տերյանի «կնիքի» սիրային բանաստեղծությունները:

Շատ տարիներ առաջ Հովհաննիսյանը «Գրական թերթում» տպագրեց համառոտ, բայց խորունկ մի հոդված<sup>5</sup>, որտեղ խոստովանում էր Տերյանի անփոխարինելի դերը իր սիրնդի և առհասարակ սովեն 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» տարուերվում է երկու բևեռների միջև՝ «Բարի ֆեային» ուղղված ձոներից, «Սիրո լույս փեերի» սպրումներից մինչև տառապանքի ու մեհություն բարձրաձայն խոստովանություններ: Մեկ բանաստեղծը հնչեցնում է սիրո ցնծություն, կանացիության մեծամրան, նաղաշ-հովնոթանյան վայելքի նվագներ: Մյուս կողմից էլ դառնում է սիրո տառապանքին, նույն անկեղծությամբ ինչպես վայելքի երգերում, արտահայտելով մեհության դրաման («Որպես վերջին աղետյալ՝ կանգնած եմ մենակ»):

Հովհաննիսյանի սիրո ըմբռնումը հավասարաթեք է սխրագործության, նրա քնարին խորթ են արևելյան խենթ մեջլումներին բնորոշ արևելցիորեն անսանձ տրամադրությունները: Եվ եթե անհրաժեշտ է դիմել գրական զուգահեռների, ապա ամենահարմարը կլինեն երկու զուգահեռ. մեկ արևմտյան սերենադների, մեկ էլ սայաթ-Նովայն այն խաղիրի. որոնցով մեծ Սիրահարը կրակված սրտով մեծարում է իր Գոզալին: Նրա սիրային Տաղարանում սերը հանդես է գալիս նրբերանգային հարստությամբ և հոգեկան վիճակների բազմազանությամբ, բանաստեղծը զգում է սիրելու անհրաժեշտություն և պահանջ, վերապրված սիրո մեջ գնահատում է գոյության սովենահրաշալի ակնթարթը:

Հր. Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ ունեն նաև հայոց պատմության արծարծումները: Թեև չունի ծրագրային-բանավիճային տողեր՝ ուղղված «ազգային զարգանախշերի»: և «աշխարհագրական հայրենասիրության» շահարկության դեմ, ինչպես Գևորգ էմինը, սուկայն 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՝  
Փախում էինք վշտի բեռով,  
Մեր վշտի պես դառն ու երկար  
Կարսի մուրր ճամփաներով...

Թեև ինչպես պատմության, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ, արձանագրվում է ժողովրդի բախտորոշ, ճակատագրական ժամը՝ փրկությունը (նոր եզերքի նշանով), սակայն նույն այդ եզերքում դեռ մնում է կորուստների կարոտը՝ կարոտախտը Կարսի թափուր, լուծ, փոշոտ ճամփաների հանդեպ:

Հովհաննիսյանի հայրենական ներշնչանքների բարձրակետը, անտարակուսելիորեն, «Անի թռչող մեղվին» սյուժետային-նովելային բանաստեղծությունն է, որում անշար, իմաստուն, ոսկեթև մեղվի խորհրդանշանով արտահայտված է հայության մեծագույն բաղձանքը.

Գալիս ևս մեր սարերից, ջրերից, տաճարներից,  
Գալիս ևս սուրբ Անիից, տեսել ևս քարը նրա,  
Հոգնել ևս, կանգ ևս առել կարմրուշեն կամարներից,  
Անդորր ևս 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,  
Թողիր որք ծաղիկներին, որոնցից հյուս՞ ևս քաղում:

Հայրենիքի էության հայտնաբերման գիծը շարունակվում է ստեղծագործական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում, էության հայտնաբերման առումով լայնագիծ ընդհանրացում է «Ճանապարհը հայոց» ասքը:

Հայոց անկանգ ճանապարհի հնադարյան շերտերից առավել Հովհաննիսյանի քնարը հակված է դեպի ժողովրդի նոր պատմության էության իմաստավորումները: Հրաշալի է այն միտքը, որ նահատակների արյան գնով

է ծայր առել նոր հայրենիքը: Հայրենասիրական այդ բանաստեղծությունները գրված են ոչ թե հայեցիաբար, նյութից զգալի հեռավորություն վրա, այլ իր հոգեաշխարհի տուք վերաբերմունքով: Դրանք էությունմբ «անհատականացված» ներշնչանքներ են, ուստի և թողնում են համակող տպավորություն:

Իհարկե, նրա մոտ ևս կան «հանրահայտնիություններ», որոնք կոչված են «հերքելու» հենց «հանրահայտնիությունը»: Ինչո՞վ. վերը նշված երևույթների «անհատականացման»՝ զգացմունքայնության միջոցով, իսկ իր սեփական բանաստեղծական լեզվով, բառապաշարային և հնչերանգային նախասիրություններով, առօրեական փաստի մեջ օրինաչափություն հայտնաբերելու պայմանով: Ասացինք, որ նրա Հայաստանը ոչ թե ազգային նշխարներով ոճավորված, նախազարդված Հայաստանն է, այլ պատմական հնություններից դեպի պատմական գալիքը ձգվող համեմտի 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 հետևություններով.

...Դու հեռավոր ու մենավոր ծիրանի ծառ,  
Քարի՛ց անգամ քամել ես դու կյանքի ավիշ,  
Եվ այդ ժայռից ինձ ես նայում կանաչավառ,  
Իբրև հպարտ, հավե՛րժ կյանքի խորհրդանիշ:

Այդպիսին է «Հայրենի անտառի» պատումը՝ նույնպես նշանակալից եզրակացություններով.

...Հենված քո կանաչ, կանաչ հացենուն,  
Աչքերս փակած խորհում եմ դանդաղ,  
Սոսափո իմ մեջ աշխարհ է ծնում  
Խոսի՛ր, լսում եմ, հայրենի՛ անտառ:

Հայրենի եզրերը նրա համար կյանքի սկիզբ է, ստեղծագործության ակունք, ամեն, ամեն ինչ: Բոլորը շեւ թվարկի: Կարելի է անգամ ասել, որ հայրենիքը գլխավոր առանցքն է, Հովհաննիսյանի պոեզիայի գլխավոր սյուժեն: Նրա հայրենական ներշնչանքների բնորոշ հատկանիշն է հայացքի պարզությունը, տեսողունակության հստակությունը:

Հայացքի պարզության շնորհիվ էլ կարողանում է առանձին մանրամասներից հանգել էական եզրակացությունների, կարելի է անգամ ասել՝ հայրենասիրության հոգեբանական իրազրությունների բացահայտման:

Այս առումով սքանչելի է «Հայրական երգ» շարքի համանուն անմտուդիր, անցուցադրական, անկեցվածք, բայց խորապես հուզիչ, հոգեկան հաղորդակցության կանչող բանաստեղծությունը.

Մի երգ գիտեր հայրս մանկութ իմ չարով,  
Որ մինչ հիմա հազիվ իմ միտքն է գալիս  
Իր պարզունակ և իմաստուն մի տողով,  
«Քայց ես դարձյալ ծիծաղում եմ, չեմ լալիս»...

Այդ երգով էր ամեն գիշեր մտնում քուն,  
Երբ իր որդին մարտիրոս էր սևակնած...  
Այդ երգը միշտ երգից ամբողջ իր կյանքում  
Ու երեխ այդ երգով էլ նա գնաց...



Թեև ամենամտերմական ապրումներ արտահայտող բանաստեղծություններն սնգամ ունեն քաղաքացիական շունչ, սակայն Հովհաննիսյանը հենց այն բանաստեղծներից է, որը հաճախ դիմում է քաղաքացիական քննարկ-գությանը՝ արտահայտելու ժամանակակից մարդու բարոյական կողքբախ գլխավոր կետերը: Կարելի է ասել, որ իր սերնդի բանաստեղծների շարքում նա առանձնանում է մարդու բարոյական շափանիչների, կենաց սկզբունքների լայն ու պարբերական արծարծումներով: Թեև, այն էլ ասենք, որ երբեմն նրա քաղաքացիական բանաստեղծությունները հակվում են դեպի ճակատային, ուղղակի հրապարակախոսական հռետորությունն ու բարոյախոսությունը:

Ավելի տպավորիչ են այն բանաստեղծությունները, որոնք քաղաքացիական-բարոյական իդեալները արտահայտում են ոչ դատողաբար, այլ զգացմունքի միջնորդությամբ:

Այս իմաստով առանձնանում է հատկապես «Մովի լուռությունը» (1964) ժողովածուն, որը ինքնին հուշում է որոշ այլաբանական-այլախոսական մոտիվների փաստը: Ժողովածուի վերնագիրն իսկ այլաբանություն է՝ ժողովրդյան լուռության և համբերության թեմայով: Իրապես, եղել են «լուռության տարիներ», որոնք հետագարձ հայացքով զննելով, բանաստեղծը տեսնում է մղձավանջային օրեր: Այդպիսին է «Իրազը», ուր ծիծաղի ու գարնան գույներին իրականության մեջ փոխարինում է անքնությունը. «Օ՛, անդարձ կորած երազ: Գարուն էր, ձյուն էր արել...»: Այդպիսիք են «Իմ Տարտուֆին», «Սֆինքսը», «ԷՄ-ին», «Մեֆիստոֆել» բանաստեղծությունները:

Բարի կամեցող Տարտուֆը,—գրում է բանաստեղծը,—իրենից ցանկանում է խլել 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»: Մտվերային 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 շէր գնում հեռուն,  
 Լույսի հետևն ընկած ստվերի պես մթին...

Այս տիպի տարբերակն է ժամանակակից Քամելեոնը, որի հնավանդ սանրը աչքերը ժամանակի կլիմային համապատասխան դարձել են անմեղ, հեզ, մաքուր փայլի աչքեր:

Այնուհետև գալիս է Մեֆիստոֆելը՝ համանուն բանաստեղծությունից: Սա «տենչում էր» առնել բանաստեղծի հոգին, խոստանալով՝

...ե՛վ շահելություն, և սրախ հանդես,  
 Ե՛վ շքանշան, և տուն, և անուն,—

մի խոսքով վայելքի դրուխտ, որի խոստումներին անհաղորդ է մնում բանաստեղծի հոգին. «Հոգիս ինձ հետ է: Հոգե՛վ եմ հպարտ...»:

Ամեն մի ստեղծագործություն կառուցվում է սիրո հիմքի վրա: Անգամ ատելության, դատապարտման նվազները գալիս են: մարդու, մարդկային իդեալների հանդեպ -Հովհաննիսյանի սիրուց և հավատից:

Նրա «գրոհող» բանաստեղծությունները (ոչ միայն «Սատիրիկոն» շարքը՝ խայթոցներով), այլև մարդկային արատները պսակազերծող սոնետները զինում են ընթերցողին իդեալներով, որովհետև անմիջական հաղորդակցության մեջ են մարդկային հոգիների հետ:

Սերը Հովհաննիսյանի սյունդիայում առանցքային խոսք է, բանալի խոսք՝ բազմաթիվ տարբերակներով ու իրերբանգներով: Այդ զգացմունքը համախմբում, իրար է մերձեցնում մարդկանց, այդ զգացմունքով սահմանազօվում 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 համահուն շարքում, որի մուտքը՝ «Ձոնը», պարզում է նրա բովանդակությունը: Ահա այդ «Ձոնը». «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 միատիկական այս պատկերում շեշտվում է կյանքի և արևոտ կղզու համեմատությունը, որը հուշում է բանաստեղծին հնչեցնել կյանքի երազների, սիրո և հերոսության օրերի, խղճի և արդարատություն նվազներ, բոլոր ադամորդիներին հրավիրելու համատարած սիրո:

Այդ մասին է պատմում «Պատրանքը»՝ խղճի, ինքնահաղթահարման ձայներով:

Այսպես ապրում էի մի օր, գուցե օրեր,  
Այսպես սիտի մարեր կյանքիս ճրագը խիղճ,  
Եթե չարթնանայի ու չզգայի նորեն,  
Ինձ հոգնության, ցավի այս մեծ աշխարհի մեջ:

Այս կուսակցությանը պետք է սսել, որ Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում լայն տեղ են զբաղում «երազները»՝ այդ բառի կենսաբանական նշանակությանը: «Երազի» մեջ սուզված մարդը արթնանալով տեսնում է մի այլ աշխարհ՝ ավելի պայծառ ու ավելի գեղեցիկ:

Հովհաննիսյանը հիշեցնում է նուև հեծեծանքի նվազներ՝ անվերնագիր թվականների անմիջ հոգիների ողբերգության համար: Գրանց մեջ են նախ և առաջ Ակսել Բակունցը, որի հիշատակը Հովհաննիսյանը սգում է անփարատելի մորմոքով, ապա՝ Գուրգեն Մահարին, որը եղել է շահելության 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):

Ատելութեան նյութերից Հովհաննիսյանը աղեղ է կապում դեպի «իր լեռան Լտերը», դեպի կյանքի ու մահվան սահմանագիծը, գրելով թումսոյանակուն «Թեթև բևեռ» շնչի մի շարք բանաստեղծություններ («Խնչ էր իմ տենչանքը», «Ես ի՞նչ կուզեի իմ մահվան ժամին», «Կտակ», «Օրոր», «Միբանի ճյուղը», «Ես ձեզ խնդրում էի...» և այլն): Թեև հիշատակված բանաստեղծություններում խոսք է գնում հրաժեշտի, «մահվան ժամերի» ու կտակների շուրջը, բայց դրանք, ըստ էության, դարձյալ անգործարար են վայելքի՝ իբրև կյանքի հիմքի փիլիսոփայությունը: Թումսոյանարար բարձրանալով կյանքի կատարը, բանաստեղծը բոլոր աղամորդիներին հորդորում է «անջատվել» առօրեական իրարսոսնցումներից, մանր, շնչին կրթերից և արժանուպատվութեամբ անցնել, դարձյալ դիմենք Թումսոյանին՝ «...Երկու օրվան էս ճամփեդ»:

## 7

Հովհաննիսյանի պոեզիայից միշտ էլ անբաժան են եղել գյուղական կյանքի պատկերները՝ կարուտի առումով: Դեռ «Հրաշալի այգեպան» գրքի մի բաժինը նվիրված էր այդ նյութին...

Բացվում է առավոտը գյուղի լակում, աքաղաղների կանչի հետ շաղոտ գետափով անցնում է ջրվորը... Ժաղկունքն է փովում արոտներում, լեռնային գետակում փշրվում է արևի կուժը, իրիկնաղևմին դարձի ճամփան է բռնում գյուղի նախիրը... բակից-բակ, խրճիթից-խրճիթ է անցնում ճրագը: Մեր հովիվը թիկն տված մամոտ ժայռին, գյուղի տղաներին զմրուխտ հավքի հեքիաթն է պատմում: Հայրենի եզերքը իր գուլներն է ցուլացնում բանաստեղծի հոգում՝ հերշնչելով ժողովրդական անգարդ ու անշուք գեղեցկության պաշտամունք: Գյուղական պատկերներն աճելի ու սվելի մեծ տարածություն են գրավում հատկապես վերջին տասնամյակի ստեղծագործության մեջ՝ հարուցելով անդարձ ու անցած օրերի, մանկության տեսիլքների, պատանության հուշերի, գյուղական մայրամուտների և լուսաբացների դրամատիկական շրջի 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 ծղրիղը՝ «մանկության երգիչը», իր «խեղճ ընկերը» այլևս չի երգում և իբրև մի մենավոր սրինգ, այլևս կորցրել է իր երգի տեղը,— որ լուել են այլևս աքաղաղների լուսադեմյան կանչերը՝

Հիմա մեկ-մեկ ու զիշերին, մեր բողաքի հայրից  
Նրբ գալիս է աքաղաղի խեղճ ու մոլոր մի կանչ,  
Միտս մի պահ կանգ է առնում նրա թախտոտ ձայնից  
Ու մանկության հուշն է գնում. որպես հեռու զողանչ,—

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, իթի այդ դրաման տեղադրենք «քաղաքակրթության» և «անաղարտ, շաղավաղված բնության» հայտնի սշ-

խարհազգացական ուսմունքների, օրինակ, ռուսսոցյակսինություն կաղապարների մեջ և դրանից հանկնք հեռուն գնացող եզրակացություններ: Այս դեպքում դրամա հարուցողը մարդկայնորեն շատ հասկանալի կարոտն 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 իսաղաղ ներդաշնակությանը: Նրա «պայթյունները» հարևանության մեջ են «երսզների» հետ, որպիսիք շառ-շատ են: Բերենք դրանցից մեկը.

Հիմա շրշում է իմ նշնին  
Մի նուրբ ու մեղմիկ, մեղմիկ սիրերգ,  
Հիմա կանչում է իմ տան շեմից  
Մայրական ծանոթ, ծանոթ մի ձեռք...

Հիմա թովում է նորքից աման,  
Մի քնքուշ, քնքուշ, քնքուշ մի ձեռք...  
Գալիս եմ կյանքիդ մասը դառնում,  
Իմ անո՞ւշ, անո՞ւշ, անո՞ւշ եզերք...

Բանաստեղծությունների այս հրակը, կարելի է ասել, ունի կիսաֆունտաստիկ գունավորում: Նրա իսկ դավանանքով ոչ միայն չի անցել «Կապույտ թռչունի» հեքիաթի ժամանակը, այլև կյանքի ժխտրն ու հակասությունները վերստին ասպարեզ են կոչել տեսիլքները.

...Արշալույսը մոտ է. նայի՛ր դու վանդակին,  
Տես, այնտե՛ղ է կապույտ թռչունը:

էդ. Մեծելյայտիսը ժամանակակից բանաստեղծներին կնքել է «ուկեգեղմ որոնողներ» խոսքով: Սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ «կապույտ թռչունի», «մենավոր տնակի», «հեռավոր ճամփաների», «Հարդագողի ուղիներին» 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 հովանավոր 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<sup>6</sup>, ուր ամփոփված են բանաստեղծության իր ըմբռնումները և իր իսկ ճանապարհի փորձից քաղած եզրակացությունները:

Կրթով ու պոթոսով հանդիս գալով պոեզիայի «կանոնազանցութեան» դեմ, այն երևույթի, որն ի վերջո հանգում է բուն էութեան՝ տրամադրութեան, վերացման, նա պաշտպանում է բնական, անմիջական, անկեղծ խոսքը՝ պեղված սեփական կենսագրութունից, բանաստեղծական ճակատագրից: Իսկ պաշտպանում է սուրբ պարզութունը, սսելիքի մարդկային լեզուն: Ոչ թե հնարանք, այլ ապրում և վերապրում,—սա է իր գեղարվեստական ճշմարտութունը, որի համար արժանացել է անարդարացի կշտամբանքների՝ իբրև «ավանդապաշտի»:

Իհարկե, Հովհաննիսյանը նշանակութուն տալիս է բանաստեղծութեան տեխնիկական զինվածութեանը, 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, հանգանակութեան, ութմերի փոփոխութեան, «ոճի իջեցման» և այլն), սակայն Հովհաննիսյանի համար էականը վերապրումն է, կամ՝ «զգացմունքի խտացումը»:

Հոգու, զգացմունքի խտացման օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք թեկուզ Արփենիկի (Նալբանդյանի) հիշատակին ձեռած «Միրանի ճյուղը»: Կամ հիշենք բոլորովին այլ բնույթի՝ «փիլիսոփայական» թեքման բանաստեղծութուն՝ «Յողի կաթիլը». «Ցայգայուցսի մտախուղից» ծնված ցողի կաթիլը դառնում է շարժառիթ՝ մտորելու կյանքի վաղաճիկութեան, ակնթարթի, կյանքը վայելելու ցանկութեան և իրականութեան խզման նյութի շուրջը:

Իրկու օրինակ, երկու խտացում, որոնցում «գրական արհեստի» ոլորտից շեղվում է դրանց ներքին մեղեդայնութունը, երգը՝ իբրև բանաստեղծութեան պարտադիր պայմանը: Հովհաննիսյանի բանաստեղծութուններին, մանավանդ մանրամասն շարքերին, հատուկ է հենց այդ երգը, հոգու երգը:

Ասելիքի մարդկային լեզվից բացի, կա նաև սեփական ձեռագրի խնդիրը, գրական կեցվածքը: Իրա ձեռագիրը այնքան ինքնուրույն է ու անկախ, որ բնավ չես շփոթի ուրիշ բանաստեղծի ձեռագրի հետ:

Արտահայտման անկախութունը, իհարկե, չի նշանակում խզում գեղարվեստական հարուստ ավանդներից: Հովհաննիսյանը, ինչպես ասում են, «մաղով է անցուցանել» համաշխարհային քնարերգութունը՝ անտիկ աշխարհի (Անակրեոն, Սաֆո, Օվիդիոս), Վերածնութեան դարաշրջանի (Պետրարկա, ապա՝ Ռոնսար), Արեելքի (Խայամ, Սասղի, Հաֆիզ), եվրոպական և ուսական 19—20-րդ դարերի (Հ. Հայնե, Բերանսե, Բյոռնս, Պուշկին, Լերմոնտով, Եսենին) և հայրենական (Սայաթ-Նովայից և Նազա Հովնաթանից մինչև Մ. Մեծարեհց և Վ. Տերյան):

## 9

Հրաշյա Հովհաննիսյանի կոշումը, իհարկե, բանաստեղծութունն է, այն ասպարեզը, ուր ասել է ինքնուրույն խոսք, ուր առավել մաքուր զգացման ու շքեղ են արտահայտվել իրա գեղարվեստական հնարավորութունները: Բանաստեղծութունից բացի, հանդիս է եկել նաև «զուգահեռ» ժանրերում՝ իբրև հրապարակագիր ու հուշագիր, սկնարկագիր, գրականագետ, քննադատ, արվեստաբան:

Տեսական թաղմազանութեամբ առանձնացող արձակը ամփոփված է

երկու մեծագիր հատորներում՝ «Մատիկն ու հեռուն» (1967) և «Ժամանակի շունչը» (1976), բուցյալ հետազոտում դրված նոթերը:

Հրատարակագրության էջերը գերազանցորեն նվիրված են հայ ժողովրդի պատմաքաղաքական մաքառումների պատմությանը, որի գիտականերից մեկն է նա: Դեռ 1965-ին սուռչիներինից մեկը նա անդրադարձավ զորավար Անդրանիկի գործունեությանը: Վերանայելով տիրապետող մտայնությունները, ի դեմս Անդրանիկի կերպարի ցույց տվեց ժողովրդական հերոսին, որի անունը լայն խավերում հնչում է առասպելի հերոսի լուսապսուկով:

Հրատարակագրության 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 մտածողություն, որի մի արտահայտությունն էլ «Բեռլին—Վայմար» ճանապարհորդական ակնարկն է: Այստեղ ներկայացված է կուլտուրայի պաշտպանության համաշխարհային համաժողովի իրադրությունը և այդ ֆոնի վրա՝ Վիլյամ Սարոյանի կերպարը: Թեև հետագայում Սարոյանի մասին գրվեցին ուշագրավ հուշային-նոթագրական էջեր, սակայն Հովհաննիսյանը մեզանում ստաջինն էր, որ դիպուկ, գունեղ մանրամասնություններով թափանցեց նրա բնավորության և էության խորքերը:

Հովհաննիսյանի հուշագրության առանցքի վրա են, բնականաբար, իր ապրած ժամանակի նշանավոր հայ գրողներն ու դերասանները՝ Ավ. Իսահակյան, Գ. Գեմիրձյան, Ստ. Զորյան, Վ. Վաղարշյան, Թ. Ալթունյան, Գ. Մահարի և այլք: Գրունք առունձին դեպքերում կարող են ունենալ սկզբնաղբյուրի նշանակություն՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրության ապագա շարադրանքներում: Տպավորիչ մեմուար է հատկապես Վարպետի մասին պատմող «Ծաղկաձորյան սոնատը»:

Հովհաննիսյանի գործի մյուս ասպարեզը գրական քննադատությունն է: Այս ասպարեզում ես կան ընտիր էջեր, ինչպես 60-ական թվականների երիտասարդական արձակի «վթարների» քննությունն է, ինչպես Հակոբ Հակոբյանի մասին գրած մենագրության (Գր Սարգսյանի) քննադատությունն է, որում նա երևաց իբրև կրքոտ, սկզբունքային բանավիճող: Ապա գալիս են գրականագիտական և արվեստաբանական վերլուծությունները, որոնց թիվը հասնում է տասնյակների:

Գրականագիտական վաստակի մեջ տեղ ունեն և համաշխարհային ու ռուս գրականության սկանավոր դեմքերը (ինչպես Հ. Հայնեն և Ռ. Բյոռնսը, Բերանժեն և Վ. Հյուգոն, Պուշկինը և Վ. Բրյուսովը) և հայ գրականության մեծ անունները՝ Սայաթ-Նովա, Խ. Աբովյան, Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Ռ. Պատկանյան, Սիամանթո, Ծ. Զարնից և այլք:

Վերին աստիճանի խորունկ թափանցումներ են մանավանդ Սայաթ-Նովայի սիրո տաղարանին, Ռոփույել Պատկանյանի ազատագրական ոլոնգիային, Սիամանթոյի հայերգությանը նվիրված հոդված-զեկուցումները, որոնց կողքով շեն կարող անցնել նրանց ստեղծագործության մեկնաբանները:

Հովհաննիսյանը «որսում է» Սայաթ-Նովայի հոգու կրակվածության քաղտնիքները (դիմելով մի շարք խաղերի քննության), Ռ. Պատկանյանի

«Ազատ երգերի» համազգային տարածվածության պատճառները, Սիամանթոյի 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 Ք. Ալթունյանի և Հր. Ներսիսյանի արվեստի մեկնաբանությունները: Իհարկե, դրանք անձնական տպավորություններին հենված մեկնաբանություններ են, արվեստաբանության՝ ժողովրդական երգի և դերասանի արվեստի խորքային սուզումներ, որոնք ունեն նաև մասնագիտական բարձր որակ: Հովհաննիսյանը հանդես է գալիս իբրև լազգագրական: տարազից վեր բարձրացած ժողովրդական երգի խոր գիտակ՝ Ալթունյանի սխառնքը գնահատելիս\*, իբրև դերասանի արվեստի հմուտ մեկնաբան՝ Հր. Ներսիսյանի դերակատարումներին անդրադառնալիս:

## 10

Մինչև գրածայրի կիրառությունը գրում էին սագի փետուրով: Թերևս դրանով է բացատրվում անցյալ դարի շատ գրվածքներից ծորող մտերմական շունչը, մանավանդ ռոմանտիկների, որոնք գրում էին գերազանցորեն իրենց հոգու հիշատակարանները, ողողելով լուսեղեն անուրջներով ու նվիրական գաղտնիքներով:

Քեև Հովհաննիսյանի «Ոսկե ամպ» հուշավիպակը վերաբերում է իր սերնդի կենսագրությանը՝ 30-ական թվականների գրական (և ոչ միայն գրական) անցողարձին, բայց այն թողեց անցյալ դարի ռոմանտիկների շարտդրած հիշատակարանի տպավորություն՝ գրված ոչ թե մերօրյա գրածայրով, այլ հնամենի սագի փետուրով:

«Ոսկե ամպի» մեջ իբրև գլխավոր ասելիք Հովհաննիսյանը վկայակոչում է Սաադիի «Նրանցից ոմանք արդեն չկան, մյուսները տարագիր են հեռուներում» բանաստեղծական խոհը, որը գրականությանը հայտնի է նաև պուգլինյան խմբագրությամբ՝ «Иных уж нет, а те далече!...»:

Սաադի—Պուշկին առանցքով վավերացված բանաստեղծական վերապրումը 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 Լուսարյան ճեմարանի մարդկանց կարոտը հուշարկելիս («Հուշեր Լուսարյան ճեմարանից»):

Տվյալ պարագայում «անցյալ» կոչվածը բանաստեղծի ջահելության տարիներն են, անդարձ ջահելության, հիշտ և ճիշտ այն բովանդակությամբ, որն արտահայտում է Ավ. Իսահակյանից քաղված բանաստեղծական բնաբանը.

\* Այդ հիմքի վրա էլ կայացավ համագործակցությունը Ք. Ալթունյանի հետ. նրա զեկավարած խմբի երգացանկի, թերևս, ամենարանուկ մասի («Վարենամ բնեմ...», «էսօր երկինքն ամպի ա», «Հոպինա», «Ծա պուճուր Խճ», «Նուրբ-նուրբ», «Իմ յարբ 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 երևակայության մեջ գիշերում է ժայռի կողքին, իսկ առավոտյան լքում, հեռանում, թողնելով տրտմության ցողեր»:

Այնուհետև՝ «Ջահելության երջանկությունը մենք զգում ենք հետո և, ինչքան հեռանում ենք նրանից... այնքան հեքիաթային է թվում նրա ժամանակը»:

Բանաստեղծի «ջահել, հպարտ հասակը» զուգույրպեց մեր հասարակության 30-ական թվականների հատվածին, որը ինքնակենսագրական պատմում երևում է բարդ ու հակասական այդ ժամանակի անդրադարձումներով:

Ռոմանտիկայի և ողբերգության, հեքիաթների և ծանր փորձությունների տարիներին ասպարեզ էր մտնում բարձր իդեալների տեր ռոմանտիկների սերունդը: Այդ սերունդը, ի տարբերություն մերօրյա պրագմատիկների, ծանր փորձությունների տարիներին անգամ անմնացորդ նվիրված էր հոգեկան բարձր մղումներին:

Այդ սերունդը շնչում էր 30-ական թվականների հայոց մայրաքաղաքի հոգևոր մթնոլորտում, երևանյան բազմատրոփ մշակութային եռուզեռի, որին շեշտ էին տալիս տարագրությունից տուն դարձած «հին» մտավորականները՝ Ալ. Քամանյան, 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 լայն տեղ են գրավում գրական աշխարհից ստացած տպավորությունները առաջին տպադրություն, 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 Ծղիշե Զարենցը՝ «Գիրք ճանապարհի» տաճարի «խորհրդներով, պատկերներով, գավիթներով», Գուրգեն Մահարին մտերմական պայմաններում, ապա համաունյան և եսենիյան ներշնչանքի պահերին, Վահան Թոթովենցը՝ դուցազնի ծիծաղով և շքեղ գոյությամբ, որով «չոկվում էր Երևանի բոլոր մտավորականներից», Վահրամ Ալազանը՝ Հովհ. Շիրազի «գյուտով», և մյուսները: Անվանիներից բացի, հիշատակարանի լիարժեք «բնակիչներն են» ջահել հասակի գրական մտերիմները, մասնավորապես ավելի հասուն, շատ կարգացած ու զարգացած իսախի Մալխասյանը և «խենթ», շնորհաշատ բանաստեղծ



Աուրեն Քարյանը, 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 գրույների ուշխարհի կողքին հայտնվում է թատերական աշխարհը՝ ողմանտիկ պատանիների սերնդի մյուս հասիշտակութունը. «...մենք պատրաստ էինք մեռնելու մեր թատրոնի շքամուտքի դալուկ լսպետերի տակ, նրա շոր ու անշուք ավտոներին վրա, մեր պաշտելի արտիստների ստաբերի առջև»:

Արդարև, երեսնական թվականների մեր թատրոնն ասպրում էր իր յակեդարը՝ 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 երկրային 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՝ սալի անիվների ու նախրի սմբակների տակ մաշված խոտածածկ ճանապարհ, գյուղի եկեղեցին՝ քարերի արանքից աճած մասնիկ սեգերով, անդորր, լուսնային իրիկուններ, Զրվեժի և Շահարի ազգակոն-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 այլագյուղացի մյուս ընկերների «ուրախության արվեստի» նկարագրությունն է: «Ոսկե ամպի» շատ էջեր բարոյախոսական դասեր են՝ ուղղված ընթերցողների այն սերնդին, որը քաղաքակրթության բուռն զարգացման պայմաններում անհաղորդ մնաց մարդկային շատ գեղեցկությունների, թեկուզև հին արհեստավորների բարոյական հարուստ փորձին և նրանց իմաստուն դասերին:

«Ոսկե ամպը» այս առումով պարունակում է անցյալի մեջ սուզվող իրեվանի «պրովինցիայի մայրամուտի» ցավագին վերապրումներ:

«Ոսկե ամպի» նյութական տարածությունը, ինչպես ասացինք, մեր հասարակության կյանքի ամենաբարդ, դրամատիկական, հակասական հատվածն է՝ 30-ական թվականները: Կյանքի բոլոր սուպերգիները թափանցած ողմանտիկական 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 աղքատացման 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 սոսրակայական և հոգևոր մանրամասների վերարտադրություն: Ոչ միայն դա: Հիշատակի գեղագիտությունը

ենթադրում է նաև անցքերի ու մարդկանց իմաստավորումներ, կյանքի հարուստ շերտերի և բարոյական արժեքների փրկիստփայական թափանցումներ։ Հեղինակը տիրապետում է նաև սեփական հայացքով կյանքի իմաստավորելու արվեստի «գաղտնիքներին»։

Անցքերի ժամանակագրությունը 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 վերսպրումի 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 հասած պատանու առջև կյանքը դնում է բազում խնդիրներ՝ կենցաղի 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։

Մի ուռանձնահատկություն 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-ջահիլության տարիները, կյանքի ամենաթանկագին օրերը։ «Ոսկե ամպը» ջահիլության 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,  
Միածանի հուր, փիրուզե երազ...

## 11

«Ծա զգում եմ իմ ուսին գիշերատես բիբերով Միներվա բուն է նստում» — սա Հր. Հովհաննիսյանի «Հայրական երգ» խորագրով գրքի բանաձևումներից մեկն է։ Իմաստության թռչունի հայտնությունը հեգելյան-գոթեական մեկնաբանությամբ նշանակվողում 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-փրկիստփայական տարիք։

Վերջին շրջանի բանաստեղծություններում, նախ և առաջ, ուշադրություն են գրավում խոստովանության ժամիրը՝ ծնողների և հեռացած ընկերների հիշատակի սղագրությունը, կյանքի լուսավոր գրվազներին՝ սերերին, գար-

նանը, ծաղիկներին, հայրենի օջախին հղված որհնության խոսքերը, անցած տարիների և օրերի մեծարանքները:

Բանաստեղծությունների մտորումային շերտը՝ կյանքի իմաստի մենախոսական կառուցվածքներով, Հովհաննիսյանի քնարերգություն 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 Քոմաս 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՝ այլևայլ թեմաներով: Իրիկնային ղողանջների ծննդյան նախապատճառը համարելով Պարույր Սևակի երազային տեսիլքը, Հովհաննիսյանը նրա հիշատակին է նվիրել մորմոքալի ութնյակների մի ամբողջ փունջ, իմաստավորելով նրա գեղարվեստական սխրանքը.

Կանգնած կանաչ սարի լանջին  
Արևն առած որպես ծնծղա,  
Միծաղում է մի իսնձադեմ  
Ու հաստաշուրթ գեղջուկ տղա,  
Միծաղում է, ու թվում է՝  
Նա ծնվել 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 ջահելություն հիմները, մարդկային եղբայրության պատվիրանները, կարոտի և երազանքի նվագները: Ութնյակներում կան փիլիսոփայական աֆորիզմների խտացման հասած շափատողեր, մանավանդ սիրո՝ իբրև հոգեկան ամենասուրբ հաղորդակցության նյութի վերաբերյալ. «Միրո մահը ծանր է անշափ, Քանզի սերը շի ծերանում», «Առե՛ք սերը ջահելնե-րից... Որ ասում են՝ սերը հին է», և այլն և այլն:

Ութնյակներից մեկը ավարտվում է հետևյալ տողերով՝

Արևն արդեն 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 ԴԱՎԹՅԱՆ

Վահագն Դավթյանը ծնվել է 1922-ին, Եփրատի վտակներից մեկի՝ Ոսկեգետակի վրա ծվարած Արարկիր գյուղաքաղաքում:

Չորս տարեկան է հղել, երբ ընտանիքով տեղափոխվել են Կրասնոդար, այնուհետև՝ Երևանում կառուցվող նոր Արարկիր, բերելով ծննդավայրի ու հայրենի տան միացող կարտը: Ավարտել է նոր Արարկիրի Շիրվանդադեի 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»՝ 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, «Թողդրակեցիներ» պատմական դրամատիկական պոեմի սուսլին տարբերակը (1961): Այս 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 սխրանքի մասին պատմող «Ճանապարհ սրտի միջով» գրվածքը սիրո ու կու-

րոտի նվագներով (նշանակալից են հատկապես «Ամառային ամպրոպ» գոր-  
քում տպագրվածները), նաև գինու երգեր, որոնք Գ. Վարուժանի շիրա-  
գործած ծրագրի իրացում են:

«Գինու երգը» Դավթյանի ստեղծագործության մեջ եղավ անցումային,  
որի ենթաբաժիններում՝ «Սեր», «Հուշ», «Դար», կամուրջ կապեցին նրա հիմ-  
նական մոտիվները: Հատկապես «Գինու երգը» շարքում հիանալի են ներ-  
կայացված այգեպանը, նրա աղջիկը և սիրտն տղան, որոնք ներկայացնում  
են կյանքի ու աշխարհի լիսրժեքության գաղափարը:

«Ճանապարհ սրտի միջով» գրախոսության մեջ? Գ. Մահարին իբրև  
առավելություններից մեկը նշում է արևմտահայ մտածողության ձևերի կի-  
րառությունը, ինչպես և բանաստեղծության գաղտնիքների խոր իմացու-  
թյունները:

Արդարև, Դավթյանը դեռ պատանության օրերից քաջ ծանոթ էր Հովհ.  
Թումանյանի և Վ. Տերյանի, Գ. Վարուժանի և Մ. Մեծարհնցի, Պուշկինի և  
Հերմոստովի, Վլ. Մայակովսկու և Ս. Ծսենինի 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 աշ-  
խարհը, երևի թե, հարմարագույնը կլինի կորուստների, տվայտանքների,  
թախծությունների միջով դեպի «կեցության արբեցումը» ընթանալու սահմա-  
նումը: Սա է նրա քնարական և էպիկական պատումների գլխավոր շեշտը,  
պարումների գլխավոր միզդիմ: Դրանով են շաղտխված ճանապարհի բոլոր  
հատվածները:

Ճանապարհի սկիզբը, իհարկե, սիրն է՝ գոյության առաջին ճառագայ-  
թը, որը ցայգալույսերից ձգվում է մինչև ամառային ամպրոպներ, նախնա-  
կան, «անձև», «անկերպարանք» երազներից մինչև հոգու մեջ թափանցող  
կայծակներ, կապույտ գիշերների մեջ փշրված լուսնյակից մինչև «մանտն-  
լեսկոյական», «լիլիթային» շիկացումներ, մեղմանուշ սրինգներից մինչև  
հրայրքոտ գալստափողեր: Մինչև մարդու հին տառապանքը, դրա հրահրած  
լուսավոր, մաքուր թախիժը, լառանց որի անկարելի է սշխարհի արևալույս  
աղբյուրների ճանաչումը:

Լուսավոր թախիժը միայն սիրո ճանապարհի սահմանումը չէ, այն ճա-  
նապարհի, ուր նախրյան քաղաքի փոքրիկ մայթը ընդարձակվելով հասավ  
մինչև երկնային տարածություններ, շթե շորերով պարզ աղջիկը բարձրացավ  
հեքիաթի հավերժահարսի բարձունք, իսկ հեքիաթ հյուսողը՝

Ու մնում եմ լուսարացին ես մենակ,  
Մեն ու մենակ, մի գահընկեց աստծու պես...

Մենակության տառապանքը Դավթյանի բանաստեղծական զգացողու-  
թյունների օրենքով ոչ միայն չի փակում գոյության ուղիները, այլև վերա-  
ճում է «անանձնական ուրախություն» կյանքի բուռն ու անմնացորդ հրճվան-  
քի, այն կյանքի, որը լցված է բնության, հողի, առավոտյան ու արևի խայ-  
տանքներով, զրնգոցներով ու լույսիտով:

Երբ էջ առ էջ թիրթում ես Վահագն Դավթյանի խոստովանության մատ-  
յանը, պարբերաբար երևում են «կապույտն» ու «լույսը», երկինքն ու արե-  
գակը: Ազգային ավանդական ոճաբանության խորհրդանշաններ (սարյանա-  
կան-շարենցյան իմաստով) լինելուց զատ, դրանք կեցության արբեցման և  
հավատի, ուժի և ամբողջանի, հրճվանքի և կարոտի այն հենակետերն են,  
որոնց միջոցով միևնույն գծի վրա են կանգնում Սերն ու Հողը, Դարն ու  
Պատմությունը:

Այդ արժեքները Վ. Դավթյանի պատկերային համակարգում ոչ թե իրար  
կողքի դարաված, տարբեր գույների խճանկար են, այլ իրար մեջ տարրալուծ-  
ված, լրիվության եկած հոգեկար, որում անձնական ու անանձնական սպ-  
րումներն ի մի են գալիս սիրելի բանաստեղծի՝ Դանիել Վարուժանի, «Դեպի  
աղբյուրը լույսին» թափանցումներով:

Լույսի աղբյուրների որոնումներով Վ. Դավթյանն իր հոգեկան շրջա-  
պտույտի մեջ է առնում և մանկությունը՝

Ու ևս թոթափած իմ անքնության սովերները սև  
ծվ ստվերներից միակ կապույտը՝  
Կարոտը առած,  
Դեպի սկիզբն եմ բնթանում ահա,  
Քամիների հետ.  
Ու թռչունների,—

և ծննդավայրը՝ սրա հուշատեսիլքային, իրական-Ֆանտաստիկական պատ-  
կերներով, մեկ խաղաղվող, մեկ բոցավառվող, մեկ ամպերի պես թեթև, մեկ  
արեգակի պես այրող հուզապրումներով:

Դավթյանի կապույտ առասպելների շղթայի մեջ մեծ տեղ ու կշիռ ունի  
հայրենի հողը՝ իր սար ու ձորով, արևաթաթախ հովիտներով, սերմնացան-  
ներով ու հերկողներով, հեթանոսական եղեգան փողով ու դարավոր ծխան-  
ներով, իր տառուպանքով 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 զեմքին:

Եվ ծանրացել է թո հասկը,  
Երկիր,  
Լցվել է լույսով,  
Ցորյանով մաքուր...

Իր խառնվածքով Դավթյանը իրակամությունը ասքի ու լեգենդի վերա  
ծող, իրականության ամեն մի կենդանի բեկորի մեջ նրա ֆանտաստիկական  
շունչն ու հրաշքային տարբերակը որոնող բանաստեղծ է:

Նրա ճանաչման արմատները, ինչպես վայել է լեգենդին, գալիս են  
տարածությունից, հեռավորությունից, բարձրությունից: Ներքևի ու վերևի  
սահմանագծի մեջ առաջին հերթին նրան հարազատ են բարձունքի ներշնչ-  
անքները՝ կապույտ երկինք ու արև, լեռնային լյուռն ու ծաղիկ, ծիածան ու  
կայծակների շանթ, աստղերի մեջ շողացող բարդիներ, աստղային միգամա-  
ծություններից ծագող լույս:

Այսպես են երևում նրան նաև դարի պատմիչները՝ բարձունքի վրա մեռնող անանուն զինվորի շմտխուսցող հիշատակից մինչև հայոց փոքրիկ հողի մի ձեռք հերոսի լույսով ողողված հողաթումբը, մարդկության երջանկության համար ոտքի կանգնած ասուջին մարտիրոսների երազներից մինչև հողագնդի լայնություններով քայլող նրանց գործի ժառանգորդները:

Այդպես են երևում «նախնիների սովերները», որոնց դարերի խորքում ճառագած լույսը՝ հայրենական պատմության վաղնշական ծխանների, մաշտոցյան սուրբ տառերի, թոնդրակեցիների ըմբոստացող տարերթի, մագաղաթյա գրերի, կոմիտասյան կարկաչող նվագների լույսերը գալիս և իրար են կապում ակնթարթն ու հավերժությունը, ժողովրդի պատմությունն ու հեռանկարը:

Աշխարհի հեքիաթային դաշնության ու պարզության, հեռավոր դարերի և ընթացիկ կյանքի ծալքերում լույսի աղբյուրների, արդար արեգակների ու կապույտ առասպելների որոնումները, բնականաբար, Վ. Դավթյանի հոգեկարգող ողողում են դրսևատիկ շեկացումներով, տազնուպի ու մաքառման շեշտերով, կարմիրի ու սևի, արցունքի ու ժպիտի, բոցի ու սառույցի հակադրություններով, աշխարհի վրա «կարմիր աթաղաղի կոխած կարմիր հիշերով»:

Այսուամենայնիվ, դեռ այրվում է բիրլիական հնության մեջ իր արմատները խրած մորենին, դեռ բոցավառվում է կենաց ծուխը խոստանալով լույսի նորանոր, անձնական ու անանձնական հրաշքեր:

Հայոց բանաստեղծության սրդի համապատկերում Վ. Դավթյանի պոեզիան առանձնանում է շատ կողմերով, ինչպես քնարական ապրումի էպիկական հնչողությամբ, շարքերի կազմակերպման վիպափայլին 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, Չարենցի բառապաշարով սուած՝ իր տողերը հին վարպետների դաշնության արվեստի «ոսկյա օրհնքով» հատող բանաստեղծ: «Պոեզիա, որ մաքրում է սրյունը» հողվածում էր. Մեծելայտիսը գրել է. «Ինձ թվում է, թե Վահագն Դավթյանն իր բանաստեղծություններն այնպես նրբորեն ու հմտորեն է քանդակում, ինչպես հայկական հին վարպետներն էին քանդակում խաչքարը: Նրա բանաստեղծական տեխնիկայի վրա են 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»<sup>3</sup>:

### 3

Շատ հին ժամանակներից բանաստեղծներին տվել են երազող անունը, հետևաբար և բանաստեղծությունը նույնացրել են երազանքի հետ:

Դարերի ընթացքում փոխվել-ձևափոխվել է բանաստեղծության կառուցվածքը, բայց պահպանվել է նրա տոհմիկ-ավանդական հատկանիշը՝ երազանքի էությունը:

«Երևի գրել սկսում են և անհասարակ գրում են ինչ-որ բանի կարոտից»<sup>4</sup>, — գրական մի գրույցում այսպես ձևակերպեց բանաստեղծության շուրթառիթը 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 կապինք դեպի Դավթյանի գրական մուտքը, վերհիշենք ճանապարհի տարբեր հատվածներում գրած գործերը՝ և՛ մտերմական, և՛ քաղաքացիական, և՛ պատմական շնչի, ապա դրվար 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, սիրտ, նախնյաց հիշատակների կարոտ, ծննդավայրի, երգի, ինքնության, հուսատանների կարոտ, «ամեն ինչի կարոտ», որը նրա բանաստեղծական ճանապարհը անընդհատ լիցքավորող, նրա էության նոր ծալքերն ու գույները բուցահայտող կենդանի վառլանյութ է: Ընդ որում կարոտը նրա բանաստեղծության մեջ անձուկ, կաղապարված, ներամփոփ ապրում չէ, այլ աշխարհազգացողուն լայն տրամադրության որոշակի համակարգ, որ ինքնին ենթադրում է հավասարազոր այլ տարբերքների ներթափանցում այդ համակարգի մեջ:

Դրանցից մեկը լույսն է, մյուսը՝ Քախիժը. սուտչին նվազ իրար հերքող, բայց ըստ էության միմյանց լրացնող հասկացություններ, որոնց բնական համադրությունից գոյանում է Դավթյանի լուսաստվերի բանաստեղծությունը:

Լույսն, չեթափիժը՝ երկու այս սկիզբներն հեն, անտես ճառագայթի պես, անցնում նրա բանաստեղծական աշխարհի միջով, այդ ուշաուրհին հաղորդելով տրամադրությունների ու տպավորությունների բազմազանություն: Նրա բանաստեղծական աշխարհազգացման մեջ էական դեր ունի կյանքի ընդարձակության՝ հեռաստանների հուզապրումը, որը և ասպարեզ է տալիս մեծ լույսին: Այս գծով Դավթյանը շարունակում է հայոց բանաստեղծության հինավուրց ու նոր ավանդները՝ լուսերգության ազգային ուժանդները:

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 նվազներ, և ոչ էլ այն, որ նա շարունակ դիմել է բանաստեղծական բազմազան տեսակներին՝ քնարական բանաստեղծություն, բալլադ, սսք, պատմական ու ժամանակակից պոեմ, չափածո ականարկ և այլն: Սրանք իրենց հերթին:

Ավելի կարևոր է բանաստեղծական մտածողության ճկունությունն ու ոճական 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, սպա Եսենին, 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 ես նախընտրում եմ եսնեիսյան անկեղծությունն ու անմիջականությունը, շարենցյան հզորությունն ու այրումը, վարուժանական կիրքըն ու պատկերավորությունը»: Եվ իրոք երգի իր հունը բացելով Վ. Դավթյանն անմիջական հաղորդակցության մեջ է եղել Սահեի, Չարենցի, Վարուժանի արվեստի «գաղտնիքներին»: առանձնապես կարևորելով անմիջականության, ներքին այրումն, պատկերավորության շփանիշները՝ ավանդական բանաստեղծության միշտ կենդանի, «պահպանողական» գծերը: Ավանդական ներշնչումների ազնիվ յողի վրա էլ ամբացել է նրա ոճական մտածողության լայն շառավիղը՝ քնարական թափանցիկ գույներից մինչև էպիկական թանձրություն, ջրաներկից մինչև գեղանկարչական խտացում, մեղմաձայն նվագներից մինչև հորդաուստ տարերթ, ավանդական պարզ պատկերից մինչև ժամանակակից զուգորդական բանաստեղծության կառուցվածքներ:

4

Անկեղ մորենին այրվում է, այրվում  
Եվ չկա մոխիր,  
Զկա սպառում և չկա վախճան...

Անկեղ մորենու լեզենդից ճառագայթող իմպլոնությունն առաջին հերթին վերաբերում է հայրենական սան կարոտին՝ անվախճան ու անգնահատելի, ամբողջ կյանքում մարդուն ուղեկցող, մարդու հետ մտերմացող մի զգացմունք, մի թանկագին հոգեկան բեռ, որի անմիջական հրահրումներով Դավթյանը գրեց ժամանակակից բանաստեղծության ընտիր, խորունկ շարքերից մեկը՝ «Մենդավայր» շարքը:

Խոսքի վարպետության բարձր արտահայտություն է Վահագն Դավթյանի այդ շարքը՝ և՛ հուզական բացահայտման սկզբունքին ենթարկված կառուցվածքով (դրա համապատասխան մասերն են «Շուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը»), և՛ հայկական ֆրոնտիստների գույների թափանցումով, և՛ անխառն, գերնուրբ քնարական տարերթով, և՛ իմացական լայն սահմաններով, ավելի լայն՝ հայրենական տան այն 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»՝ կարոտի անլուծի շունչը.

...ինչ-որ թփի տակ  
Իմ մանկությունից ծվեններ կան գեո՝  
Մուրրված շողի,  
Եվ անմոռուկի,  
Եվ խոտի տեսքով...

Ասպարեզ բերելով հուշերի, կարոտների, տեսիլքների «ոսկե շղթան», Դավթյանը՝ բուն հայկական օրնամիհետը շնչավորելուց բացի, իսկ նրա շնչավորման մեջ կան դասական խորութայն ու պարզութայն էջեր՝ «Անքնութայնս մեջ ժայռեր էին...», «...Ու մինչև հիմա չգիտեմ հաստատ...», «Ո՛ւ գերան է, սև պատ», «Եվ ես այդ գիշեր քնեցի մեր տան...», «Ծո կալ եմ գնում»,—հայրենական տան հեռարանով բացում է իր աշխարհավերաբերմունքը, որին և, ինչպես ծննդավայրի անխորտակ կուպին, լիովին պատշաճում է բոցավառվող, բայց անշեջ մորենու սահմանումը:

Բանն այն է, որ «աշխարհագրական ծննդավայրի» կորստյան թախծի և կարոտի վերապրումներից ավելի Դավթյանի այս շարքը հավասարապես կոչված է հայտնաբերելու «հոգեկան ծննդավայրի» ներդաշնակությունը:

Վահագն Դավթյանն ունի կյանքի, բնության, աշխարհի «հրաշքներով» հիանալու-զարմանալու, աշխարհի ամեն մի քեղերի մեջ իսկ եղած գեղեցկությունը զգալու, ավելին՝ կյանքի հեքիաթային սկիզբը հայտնաբերելու և լույսի աղբյուրները ճանաչելու հազվագյուտ ձիրք:

Սա բնավ չի նշանակում, թե նրան անհարազատ, անուսուշելի 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:

Ըիշտ հակառակը, Դավթյանի զգացումն ունի դրամատիկ-հոգեբանական խոր արմատներ, կյանքի գաղտնիքները ճանաչելու դրդապատճառները, կարելի է նույնիսկ ասել՝ ներդաշնակության նրա հեքիաթը դեռ անկատար, անդաշն, հոգեկան բարձր սկիզբների կարոտ աշխարհի յուրօրինակ բանաստեղծական մեկնաբանություն է:

## 5

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, բոլոր դարերում, ապրում և շնչում է հոգեկանությամբ, պաշարները քաղում է պատմության տվյալ հատվածի հոգևոր բովանդակությունից, պեղում և ասպարեզ է հանում բացառապես հոգեկան արժեքներ՝ շարժումներ և իրողություններ:

Սա բանաստեղծության անխափան զարգացման գլխավոր պայմանն է: Սա նաև այն վերին ճշմարտությունն է, որ բնավ ենթակա չէ տեղաշարժման:

Վահագն Դավթյանը, անկախ տարբեր տարեթվերի գրած բանաստեղծությունների նվազ կամ բարձր արժեքից, անկախ դրանց ինքնուրույնության աստիճանից (ինչպես ամեն մի բանաստեղծ, Վահագն Դավթյանը նույնպես «ազդեցության» լիցքերով է գնացել դեպի ինքնուրույնություն), արդեն իր գրական մուտքից եղել է հոգեկանությամբ քնարերգության դիրքերում, դեռ «էն գլխից» մերժելով մերժել է արտաբանաստեղծական վաղախոսուկ և անբնական պատվաստները: Հոգեկան ներսուզման, Պ. Սևակի դիպուկ բառով՝ ներքնահայտության, տարերքը, իր իսկ բանաստեղծական վաղածանոթ շաղախում նոր աստիճան նվաճելով՝ «Տաղարան» շարքում:

Շարքը, ըստ էության, առանձին «սյուժետային պատմաներից»՝ բանաստեղծական նովելներից 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 անտարակուսելիորեն կրում է պատմության արդիական հատվածի՝ ընթացիկ ժամանակի որոշակի կնիքը: Միայն թե այդ շարքի տաղերում ժամանակը երևում է ոչ թե արտաքին, «թևստիկ», ակնառու 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 շինջ, զուլալ, ինչ-ինչ տեղ նախնական հայացքով, որը կյանքի ընթացքը դիտում է ոչ թե իբրև մայրամուտային հոգեվարք՝ 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 դիմերով:

Վ. Դավթյանը, իրապես, երևույթները բարձրացնում է հեքիաթի, լեզենդի աստիճանին: Սա բնավ չի նշանակում, թե նրա հեքիաթ-տեսիլքային կառուցվածքներում բացակայում են կյանքային շափանիշները, 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 շափումների աստիճանին բարձրացնելու բանաստեղծական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ «Չնծաղկի տաղը». բանաստեղծը գարնան ավետաբեր ծաղկի «կենսագրության» և «բնավորության» բացահայտման ճանապարհով յուրացնում է կյանքի հոգևոր 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 գերուզանցության ելակետը: Չնծաղիկը այդ աշխարհազգացողության խորհրդանշանն է, ձմռան դուժար հողմերի մեջ, մեն-մենակ, փխրուն ծողիկը երազում էր բնության համատարած ծավալուն գարնան «կանաչ թրթիռ», «մանուշակների ծփանքը անափ», որպեսզի կյանքը լցվի համատարած հեքիաթով:

Ու տոն կլինի... կզգա աշխարհն արևի զանգից,  
Հողը կդառնա հաց մի անսպառ, ու լույսը՝ գինի...  
Բոլորը կգան, բոլորը կգան այդ իրախճանքին.  
Բայց ինքը, լավաղ,  
Մեռած կլինի...

Չնծաղկին 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:

...Լավ է մի վայրկյան ապրել բոցի պես, քան փանել դարեր,  
Հրդեհվում է նա, կրակի թևով երկինք համբարձում  
Իրեւ կրակի մաքուր մարգարե...

Վ. Դավթյանի տաղերը ածանցում են այն բարոյախոսությունը, ըստ որի գոյություն լիարժեքության ազդակները բոցի, խսրուկի, հրդեհի օրենքներն են:

Կինելով ոչ թե օրերի մասին պատմող, ոչ թե դրանց անցողարժեք վավերագրող, այլ ժամանակի հոգեկան արժեքները և իդեալները հայտնագործող, այդ արժեքների բարոյական դասերը մեկնաբանող, Դավթյանը, խսրուկավաճքին հարազատ, բանաստեղծական նկարագրից բխող գեղարվեստական լուծումներ է բերում: «Վահագն Դավթյանը,— գրում է Ստ. Ռասսադինը,— բունված է մարմնավորման ազահուլթյամբ, մարմնավորել այս կամ այն բանը, ծառը կամ բուրբ, նա, ասես, ուզում է յուրացնել բազում կերպարանքներ, բայց ուշադիր նայեք. չէ՞ որ դա ազահուլթյուն չէ, այլ շատյուլթյուն, և ոչ թե այնքան մարմնավորում է, որքան վերամարմնավորում, որովհետև բանաստեղծը ոչ ավել, ոչ պակաս ընդունակ է հայտնաբերել, թե ինքը պատրաստ է ինքը շլինել. «Կապույտ ծաղիկ հմ, խրտ եմ ու սեզ, այնքան խոնարհ եմ, հող հմ ասես, այնքան թեթև հմ, անանձնական, որ բարի լույս եմ, որ ես չկամ»<sup>6</sup>:

«Տաղարանը» այս առումով, անխուսի ու անվթար դավթյանական գործ է: Հոգեբանության սուզումներից, երևույթների միջանկյալ մանրամասների նկարագրություններից ավելի շարքում առաջնային դեր են ստանձնում կառուցվածքի լայն, խոշոր գծերը, սուքային-հեքիաթային հնչերանգներն ու ուրիշները. ինչպես, օրինակ, նժույգի տաղը.

Սլանում ես դու հեռու լեռների կանաչ երիզով,  
Ուր արշալույսը շող ու շողով է սեզերը օժել,  
Քո աչքերի մեջ այդ արշալույսի տիրությունն է գով...

Սլանում ես դու...  
Ու ծառս ես լինում, ու հողն ես փորում, ու իուլ վրջում.  
Չեստ գլխահակ կանգնում տալի լեռներին ի տես,  
Եվ պայտերից մեջ նորից կայծերն են թափոթել նեղում...

Նժույգի տաղի մեջ երևի թե ամենից ավելի որոշակի է արտահայտվել Վ. Դավթյանի Տաղարանին հատուկ ներքին դրամատիզմը, տրամագրությունների անցումները՝ մեղմ, «հանգիստ», «ներդաշնակ» տոներից դեպի տաք, բոցկլտացող, ահագնացող տոները, խաղաղ վիճակներից՝ հոգեկան սնհանգիստ «պայթյունները»:

Վահագն Դավթյանը այն բանաստեղծն է, որի գեղարվեստական կառուցվածքները չափազանց ազգային են, այնքան ազգային, որ դժվարանում էս դրանք պատկերացնել արտահայկական մշակույթի շրջանակներում: Իրապես, նրա քնարերգությունը արմատներով մխտում է դեպի ազգային մշակույթի ամենավաղ շերտերը՝ մինչև հեթանոսական դարեր, մինչև «Վահագնի ծնունդ», մինչև միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության՝ Լույսի ու Արևի, Բնության ու Սիրո մեծարանքներ, այստեղից մինչև Դանիել Վարուժան և Նդիշե Զարենց:

Հայոց բանաստեղծութեան դարից դար փոխանցված տոհմական շաղախի մեջ է նաև «Տաղարանը»: Ժառանգականությունը վերաբերում է այդ շարքի և՛ բովանդակությանը, և՛ արտահայտման ոճին ու եղանակներին: Բովանդակությունը, արդեն սասցինք, կյանքի ստեղծարար ուժերի հաստատման և աշխարհի պես-պես գույների ճանաչման բերկրանքն է՝ հայոց բանաստեղծության այն դոմինանտ գաղափարը, որը, այս դեպքում յուրովի բեկումներով, միանում է սզգային աշխարհագրության լայն հոսանքին: Ծիշտ 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»<sup>7</sup>:

Դալով «Տաղարանի» արտահայտման ոճին, սպա նրանում դժվար չէ նկատել ոչ միայն միջնադարյան տաղասացության, այլև մանրանկարչության ու ճարտարապետության, մանավանդ տևախի պես թափանցիկ հայոց ճարտարապետության փոքր ձևերի որոշակի կնիքը:

## 6

Հայոց հին պատմության վրա բացված պատմահանից այսօր շատերն են նայում: Խոսքը վերաբերում է գրչի մարդկանց՝ լինի նա պատմաբան թե զրոյ, հնագետ թե մեկնիչ: Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել՝ մեր ժողովուրդը պատմական ժողովուրդ է:

Դեռ մեկ հարյուրամյակ առաջ Միքայել Նալբանդյանն է հպարտությամբ արձանագրել այդ ճշմարտությունը, տալով հետևյալ կուռ բանաձևումը. «...Իբրև ազգ անտիկյան ենք»:

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 էությունների 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» հարածուն 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 պատմությունը նայում են ոչ միայն զուգահեռներ գտնելու, այլև ժողովրդի ժամանակակից կենսագրությունը հին արժեքներով լրացնելու նպատակով:

Երկրորդ 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 դժհայոց շղթայակապ Արտավազդ թագավորի առասպելի հատվածն է («Ո՛ տայր ինձ ասէր, գծուխ ծխանի»), մյուս դեպքում՝ Փառանձեմի և Գինլի սիրո պատմությունը («Ասք սիրո և սրի»), երրորդ դեպքում՝ պարսից Շապուհ արքայի գերված կանանոցի վերաբերյալ եղած զրույցը («Ճիրմակ ձիավորը»), ապա Զվարթնոցի մասին պատմող ավանդությունը («Զվարթնոց») և, վերջապես, թոնդրակյան՝ աղանդավորական շարժման կեց-պատմական, կես-ավանդական նյութը («Թոնդրակեցիներ»):

Սանոթ թեմաներ, որոնց մեկ անգամ չէ, որ դարձել են հայ գրողներն ու մեկնիչները:

Դիմելով այդ թեմաներին, Դավթյանն իր խնդիրը չի սահմանափակել ոչ պատմության հիշատակարան տալու, ոչ էլ պատմությունը ծանոթագրելու պատիվ մտեցումներով:

Ժողովրդի հիշողության նվիրական խորշերում պահված պատմական զրույցները 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 նետվող ազատության բռնկումը: Այս արժարժուներով հուս կարծես թե հետամուտ է ժողովրդի հոգեկան աշխարհի կազմավորման ընթացքին, որտեղ հավասարապես իրենց տեղն ունեն և՛ զգացմունքը, և՛ միտքը, և՛ գեղեցկությունը, և՛ գործը, և՛ ծառայումը՝ օտարի սրի ու քրիստոնեական խաչի դեմ, և՛ հայրենական սրբությունների պաշտամունքը:

Գաղափարական նման առաջադրությամբ Դավթյանի պատմական սրժարժուները գալիս-միանում են նրա ստեղծագործության այն երակին («...բայց ծնվեցի» և այլն), որին կարելի է տալ «ժողովրդի վերընձուղում» անունը: Գալով երկու ծայրերից՝ ժողովրդի պատմաառասպելական հնությունից և նրա կյանքի ամենօրյա վերընձուղումից, Վահագն Դավթյանի ստեղծագործությունը իրար է կապում հինն ու նորը, պատմությունն ու այսօրը, հոգն ու դարը:

Թեև պատմական տարբեր ժամանակներ են ներկայացվում Դավթյանի գրվածքներում՝ առասպելական հնագույրից 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 կապանքների դեմ ծառայած 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 այրերին: Դեպի կառափնարան գնացող շղթայակապ Արտավազդի միակ բաղձանքը՝

Ո՛ տայր ինձ ծխանիս ծուխը սուրր...<sup>8</sup>

իրենց հոգու մեջ կրում են բոլոր այն դրական դեմքերը, որոնց վարձագիծը դարձել է բանաստեղծի զննումների առարկա:

Զլինի հայրենական կապույտ ծուխը, շեն լինի սիրո վայելքն ու հրկրի

արքայութիւն ստեղծելու հրազը, լույսի ու երգի աղբյուրները: Հայրենի ծխանք սկիզբների սկիզբն է:

Մատենագրութեան մեջ կամ ժողովրդի ավանդութիւններում պահպանված տեղեկութիւններից վերաբարեւելով կամ ամբողջական սյուժեներ կամ սյուժետային առանձին մոտիվներ, Դավթյանը դրանց տվել է ժանրային նոր կյանք ու նոր հնչեղութիւն:

— Իսկ ինչ ժանրով է նա յուրացրել պատմավանդական նյութը:

Բացառութեամբ «Թոնդրակեցիների», որը նախնական տարբերակի դրամատիկական պոեմ բնորոշումից պահել է միայն (և իրավացիորեն) պատմական պոեմ անունը, մյուսները ժանրային նկարագրով ասքեր են՝ ասք հոգեկան ամբողջան, ասք մարդկային վեհանձնութեան, տաք 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 մարմնացնող հերոսներով, միջնադարյան խավարը ճեղքող հոգեկան դրութիւններով: Այստեղ մի դեպքի տեղակ գործում է դեպքերի հարուստ շղթան՝ ներառնելով ժամանակի սոցիալական, քաղաքական, դավանաբանական երևութիւններ: Մի խոսքով՝ «Թոնդրակեցիները» ժանրով պոեմ է:

Մյուս գործերը շունեն սյուժետային ճյուղավորումներ ու տարածումներ. մի դեպքի ու հոգեկան մի դրութեան սահմաններում բանաստեղծն արասահայտում է իրեն զբաղեցնող ասքային գաղափարը:

Նկատի ունենալով դրանց բովանդակութեան դրամատիկ ընթացքն ու լուծումը, Վ. Դավթյանի այդ գործերը կարելի է խմբավորել նաև «փոքր դրամաներ» անունով:

Ասացինք, որ Դավթյանը նյութին չի մոտենում իբրև պատմութեան հիշատակարանի: Պատմական համարտութեան հետ միասին նրան մտահոգում է պատմութեան զգացողութիւնը: Դրանք հանդես են գալիս կողք-կողքի, իբրև իրարահակալ արժեքներ: Լավագույն օրինակը, անտարակույս, «Թոնդրակեցիներ» պոեմի նոր տարբերակն է:

Պոեմի նախորդ տարբերակը ևս ուներ գեղարվեստական արժանիքներ, բայց ուներ մի էական պակասութիւն: Դա պատմական ժամանակաշրջանի հուշ սոցիալականացումն ու մտքեղանցումն էր՝ տեղ գտած իշխանուհի Փաւանձմի և ճորտ Սմբատի սիրային սյուժեի մեջ: Պոեմում անվերջ ու շարունակ արծարծվում էր ճորտակոտն և իշխանական ժառանգների սոցիալական տարբերութիւնը, որին տրվում էր նույնքան հասարակացված պատասխան, թե ուսման ու իշխանը հավասարապես իրավունք ունեն օգտվելու սիրո բարիքներից:

Պոեմում ընդարձակ տեղ գրավող այս դրվագը և դրանից ածանցված բարոյաբանական սրտառուլ դատողութիւնները՝ 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 դրվածք է («Ամեն մարթ իր սրտին հավասար կուլի»)<sup>9</sup>, և հրաժարվել է դրանից:

«Թոնդրակեցիների» նոր տարբերակը՝ համարյա կիսով շափ 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, սպառախոտության, երկրնքից արքայություն հայցելու, եկեղեցական ծեսերի սաստկացման շրջանն էր, այն՝ նույն այդ սաստկացման պատճառով, նաև ծառայման ու փրկչական գաղափարների հրահրման ժամանակաշրջան էր: Գաղափարուկան այս կողմնացույցը ունենալով ձեռքին, Դավթյանը բանաստեղծական ուրբ տրամաբանությամբ վերուրտադրում 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 սղանդավորների շարժման քաղաքական-ժողովրդական լայն բովանդակությունը: Թոնդրակեցիները իրենց առաջնորդի՝ Մմբատ 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, ունեւր առաջացման խոր արմատներ. երկնային ճնշումներից ավելի ուսմկական 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 հարց պատմության երևելի դրվագի գեղարվեստական կառույցը:

Թոնդրակյան աղանդավորական շարժումը բնութով վեճ էր իր ժամանակի դեմ: Այս բանը հիսնալի զգացել է բանաստեղծը և թոնդրակեցիների խռովությունը պատմականորեն հիմնավորելու համար ծանրացել է ժամանակի նկարագրի վրա: Ժամանակն են ներկայացնում և՛ օտարի ասպատակությունից ճարակված հայոց քնաշխարհը՝

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 «նվաստ արեղայի» մատյանի մեջ գրանցված դառնակսկիծ ողբը՝

Եվ արդ, Հայոց աշխարհ, շունես խուզողութուն,

Սավառնում է վրադ անագորույն մի ահ,

Ուրկանոցները քո լիթն են անմեղներով,

Եվ այրերդ խոհուն խենթանոց են նետված,—



և՛ սեահանդերձ վանականների ոգուժ աղոթքը, և՛ Քունձիկ արեղայի նյութած բանասարկությունը, և՛ պատակություն սերմերը հոգում ծրարած թոնդրակեցիներին աղվեսակերպ խարանելու երևույթները:

Նույն այն դսժոռն ժամանակն է խաչում Սոբատ Զարեհավանցուն, որը ծառացավ նրա կապանքների դեմ իբրև ոգու մարտիկ՝ միջնադարի հայ իրականության մեջ գցելով մաքսուման ու լույսի, վերածնունդի ու ազատության սերմեր:

Այս մեկնաբանությամբ՝ թոնդրակեցիներին իբրև ժամանակի հակաճանության ոգին մարմնացնող աքսորյալների ու դատասպարտյալների մեկնաբանությամբ, Դավթյանը լուծում է գեղարվեստական կարևոր խնդիր. նա տալիս է ոչ թե շարժման ու Զարեհավանցու սոսկական կենսագրությունը, այլ բուն էությունը՝ կրոնի դեմ սկսած դատաստանի միջից կայծակող գոյության երկրային ձևերի հաստատման ոգին:

Ամեն մի բովանդակություն ճանաչվում է մարմնավորման ձևի միջոցով: Սա գեղարվեստի այբուբենն է: Միաժամանակ հուրկ է հաշվի առնել դժվարությունը, մանավանդ, երբ գործ ունես պատմության այնպիսի սուր երևույթի հետ, ինչպես թոնդրակյան խոտվությունն էր: Այդ դժվարությունը հավանորեն ճաշակել է «Քոնդրակեցիները» հեղինակը և նոր տարբերակում՝ նվազեցնելով դեպքերի քանակը, ուժեղացրել է պատմի կպոսային երակը:

Եկեղեցու հավիտենական փառքը սուսանող և սովբըական մարդուն երկրի աստվածություն հռչակող, — իսկ թոնդրակյան աղանդը հետապնդում էր երկնային շղթաներից մարդու ազատագրման նպատակով, — այդ երևույթը գեղարվեստորեն յուրացնելու ամենանճշգրիտ եղանակը է պիկական վսեմ ու լայնահունչ ոճն է: էպոսային արտահայտությունն առանձնապես ցայտուն է երևում պոեմի նկարագրական հատվածներում, ինչպես թոնդրակի նժույգների վարգի նկարագրության մեջ.

Եվ պայտերը կայծի խրճեր հանում քարից,  
Ապառաժից հուր են հանում ու խանձահոտ.

Եվ պայտերը ծեծում ամուսն գետինը չոր,  
Խուլ վնգոց են կորզում հողից,  
Կորզում մի խուլ, ա՛նձը մի բոթ:

Եվ բաշերը նժույգների այեվետում  
Ու փոխվում են ծփուն բուփ

Ու բաշերը նժույգների ետ են նետվում  
Ու խառնվում հեծյալների

Մազ-մորուրին:

Մումբա ճամփան ոլոր-մուրճ՝  
Թոնդրակն ի վար ձգված պարան,  
Մումբա ճամփով վարգում են խուլ  
Նժույգները փրփարերան...

Մումբա ճամփան վնգում է խուլ,  
Տնքում են խուլ գետին ու քար,  
Եվ փոշին է Մումբա ճամփի  
Ձգվում դեղին հառաչի պես,  
Հորանջի պես ձգվում երկար...

էպոսային շունչը երևում է նաև ժամանակի կենցաղը ներկայացնող հատվածներում, որոնց ցայտունացման համար բանաստեղծը դիմել է միջ-

նադարյան սկզբնաղբյուրներին՝ Մովսես Խորենացու Ողբի, Ֆրիկի Գանգատի, Գրիգորիս Աղթամարցու Այգու, Երզնկացու Արեգակի, Քուչակի Հայրենների, Հաստիվերացու Հատաշանքի տառադարձության եղանակին,—պատմության վավերական նյութերով կենդանազարդելու նույն պատմության էջերն ու լուսանցքները:

Բայց այդ ամենը քիչ կլինեին, և թե էպոսային մեկնաբանություն և լուծում շունհնար Սմբատ Զարեհավանցու կերպարը: Սա էլ հենց «Թոնդրակիցիների» ամենակարևոր հայտն է: Պոեմում Զարեհավանցին հրևում է իբրև ժողովրդի մաքառման և ծառայման ուժը խտացնող, կրտսեր Մհերի զարմից սերած հերոս, զնդաններում կալանված ազատության արդարադատ փրկիչ, ժամանակի դեմ պարզված «ասեղ խարազան»: Թոնդրուկյան շարժման գլխավորի էպոսային մեկնաբանությունը պոեմում ունի երեք կետ՝ փրկիչ հայտնությունը, նրա երկրային զայրույթը և, վերջուպես, խաչելությունը:

Ու երբ խաչվածը մի վերջին անգամ  
Աչքերը բացեց,  
Ամպած երկնքում շանթը թեւածեց,  
Ամեն ինչ մի պահ ողորդեց, օծեց  
Լույսով իր շողուն,  
Եվ ինչ-որ մի տեղ ապաստի դեմ  
Իր շեղբը ջարդած,  
Մահացավ հողում...

Հայոց ժողովրդական վիպերգության շունչը հրևում է նաև Դավթյանի ասքապատումի մեջ: Ժողովրդական սամունքը, ինչպես հայտնի է, առաջին հերթին կարևորում է եղելությունը, դիպվածը՝ նրան համապատասխան բարոյաբանական հավելվածով, և հակառակը՝ պակաս կարևորություն է տալիս եղելության մասնակիցների հոգեբանության նրբերանգներին: Մի խոսքով՝ ժողովրդական սամունքը տալիս է եղելության բարձրաբանականը և ոչ թե խորաբանականը: Զի կարելի ասել, թե Դավթյանը իսպառ անուշաղբյուրության է մատնում իր ասքապատումի ներթին գուլարումները, բայց նրա ասքերի հիմնորոշ որակը ավանդությունների ոչ-հոգեբանական, այլ սամունքային լայնագիծ 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 պղնձ հազար շեփոր պարզվեց ծագող արեգակին,  
Եվ պղնձ արեգակից փայտակեց հազար ծնծղա,  
Եվ շեփորներն այդ պղնձ ղողանջեցին միանգամից,  
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն...  
Ու երկնային աներևույթ զորքի նման  
Գունդը զնդին գումարելով,  
Հազար-հազար ալիք տալով,  
Հոխորտալով ու ձփալով,  
Ղողանջելուն այդ անգագացան  
Ու գնացին նվաճելու հրկինքն արար:  
Պղնձաղև հազար քորմեր ծունկի հկան միանգամից,  
Միանգամից ծունկի հկան հազար կրակ քրմուհիներ:

Մոնեկի եկան 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 սուաջնությունը, 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 կրկու հիմնական դրդապատճառով. նախ՝ երևույթների, իրերի, հարաբերությունների հոգեբանական խորացման, երկրորդ՝ ազգային բանաստեղծության նախահիմքային կերպերի վերադարձով: Այս հանգույցում Դավթյանը արժանի ժառանգորդն է շարենցյան ավանդների, որը 20-րդ դարասկզբի տասական թվականներից մինչև ստեղծագործության վերջին հանգրվանը՝ «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 էմուլներն են նոր գրքի մեջ տեղ գտած երկու տեսլապոեզի՝ «Գիշերային զրույց Գրիգոր Նարեկացու հետ» և «Տինդ»:

Միջնադարյան («հազար թվականի») բանաստեղծի հետ բացած զրույցի բուն շարժառիթը ժողովրդի կենսագրության՝ ազգային պատմության որոշակի գաղափարական շերտերի հայտնագործումն է:

«Զրույցի» սկիզբը տարուբերվում է երկու բևեռների՝ նշանավոր ճգնակյացի Հույսին ուղղված օրհնաբանության և նրա ավանդած «մեղքերի» դատապարտման միջև: Մեծարելով նարեկացուց ճառագած հզոր Հույսը, բանաստեղծը շրջադարձ անցումով բանավեճ է բացում նրա հետ. —

...Ու ես ո՞ր ունեմ, քե՞ն ունեմ քո դեմ,  
Ես գանգատ ունեմ և ունեմ անեծք.  
Ինչո՞ւ սուզվեցիր  
Դու աստվածային ոլորտն այն վսեմ,  
Ինչո՞ւ բերեցիր ու դրիր մեր մեջ  
Այս խիղճը անեղծ...

Մի ակնթարթ տրվելով սրի և ասպատակի դավանանքին (սա, ըստ էության, շարենցյան «պղնձյա գալլի», այսինքն՝ ամուր, զորեղ, մաքառող ոգու դավանանքի տարբերակն է), նարեկացու տեսիլքի հետ զրույցը վարողը զրդման մեղայական խոսքեր է ուսում իր «քենի» կապակցությամբ և այս սահմանակետից էլ անցնում հայոց պատմության գերակշիռ գաղափարի, այդ

պատմութեան մի ծայրից մյուսն անցնող վերաբերմունքին, որով առաջին տեղում է լուսի հավասարեցումը Կյանքին, մարդկային գոյութեանը:

Լուսի և կյանքի հավասարեցումից է ծնվել պոեմի հետևյալ ճշմարտութիւնը.

Քո աստվածն ինքն էլ  
Խտացած լուսն էր ու լուսի գումար,  
Քո մատյանն ինքն էլ  
Տառապած շուրթով լուսն է բարրատում,  
Լնինն ինչ կյանքում սպառում ունի,  
Ունի վերջ ու մահ,  
Եվ լուսը միայն շունի սպառում...

Այս ճշմարտութեանը տեսիլքում հետևում են մի շարք այլ ճշմարտութիւններ: Նաև այս մեկը, որը ստեղծագործութեան, այսպես կոչված, «գաւազարական նեցուկն է»՝

Ու մեզ մաքրեցիր,  
Որ դառնանք վերին լուսին արժանի, —  
Որ անդունդներից հանենք բարութեան աստղերը կորած,  
Եվ մեր քարը բիրտ,  
Որ պիտի դառնար լոկ ոխ ու ժանիք,  
Լուսի սյուն արինք,  
Հրաշքի խաչքար  
Ու խղճի խորան...

Շատ կարևոր է հոգևոր սկզբի, իբրև գոյութեան անմրցելի արժեքի, բանաստեղծական մեկնութիւնը: Ընդհատ է, հոգևոր սկզբի սուտակայական մարմնացումների վկայակոչումների արսնքում, յուրօրինակ «դադարների» ժամանակ, բանաստեղծը նորից ու նորից անդրադառնում է նարեկացու «մեղքերին»՝

Ձրահ էր մեզ պետք,  
Գու մեզ աստըծո լուսը հագցրիր,—

և այլն:

Ձրույցի գլխավոր հունը որոշողը, սակայն, սչ. թի նման «զիզգագներն» են, այլ Լուսի, Խղճի, Բարութեան, Արդարութեան փոտաբանութիւնները, հոգևոր այն գանձերի, որոնք հայոց պատմութեան տառապանքից անցնելով Տառապողի էութեան խորքերը, նրա իսկ շուրթերով հռչակեցին «աստվածային» գոյութեան շփանիշներ:

Գրիգոր Նարեկացու էութիւնը դարերի ընթացքում ունեցել է այլևայլ գաղափարական մեկնարանութիւններ, որոնք, ի վերջո, հանրագումարվում են կամ «մոռյլ հանճար», կամ «լուսարար հանճար» հասկացութիւններում: Վերջին՝ «Լուսարարի» պատկերացումը, որի վրա հենվում է Դավթեանի տեսլապոեմը, ունի ժողովրդական ծննդաբանութիւն: Ժողովրդական ավանդազրույցներում և պաշտամունքային արարողութիւններում է նարեկացին հռչակվել իբրև համապարփակ, փրկարար լուսի աղբյուր: Դավթեանի վերաբերմունքը համահնչուն է դարից դար թանձրացած ժողովրդական պատկերացմանը:

Եթե «Ձրույցը» միտում է դեպի ազգային պատմութեան մի շարք տիրապետող շեշտերի հայտնագործումն, սպա 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 սուհասարակ շափազանց դժվարին և բարձր վարպետություն պահանջող խընդիր է Տենդի՝ հոգեկան անհանգիստ, ալեկոծվող ուրիշների գեղարվեստական յուրացումը:

Վարպետությունից բացի, պահանջվում են նաև կենսական-ճակատագրական՝ «ցավահարույց» գրգիռներ, հոգեկան ապրումների զիզազազձև, ոչ ներդաշնակ ընթացքն ի մի բերելու կարողություններ:

Արդարև, Դավթյանի «Տենդը» շարահյուսվել է ճակատագրական-տեսիլ քային գրգիռների հիմքի վրա. իրար են բերված զգացմունքային ներհակ, բայց այդ ներհակություններով իսկ ներդաշնակ շերտեր, որոնք միմյանց հաջորդում են զգացմունքային տոնայնության ոչ միանշանակ ալիքներով՝ բոցկըլտացող, ահագնացող ուրիշներից մինչև մեղմօրոր, խաղաղաշունչ, դաշնություն ձգտող ուրիշները: «Տենդը», հեղինակի իսկ մեկնությամբ, իր կյանքի՝ ճակատագրի պատումն է, կենսագրության տարբեր հանգրվանների հանգուցային կետերի կենտրոնացումը, այն պատումն է, որտեղ կենսաբանական և հոգեբանական անհրաժեշտություններով մտապատկերների վրա ծավալվում է վերհուշերի շնորհատվող շղթան: Բնականաբար, վերհուշերի շղթայի առաջին օղակը հեռավոր, անվերադարձ ծննդավայրի նախնական տպավորություններն են՝ բարակ մի սղջիկ, գետափին կանգնած մի տղա, լուսազարդ, շաղոտ առավոտ, կապտագույն հավքեր, սպիտակ գառ, ոսկե գետակ և այլն և այլն: Հեռավոր եզերքի ամենուպարզ, ամենահերազային, ամենահարսզատ և, միաժամանակ, նախնական այս տպավորություններին հետևում են գիշերային արթնացման սուր, կնճռոտ պահերը, դարձյալ հիշողության կծիկներով՝ «Այդ ով էր... Որ քսան տարեկան մեռավ, Հունճարեղ տրտունջը ոգեց...», «Հիշում ես, աշխարհում մի օր Խպրել է պոետ մի գանգուր, Երգել է Շահանե ու սեր, Դաշտային անամոք թախիժ...» (II, 409) և այլն: Հուշային վերապրումներին հետևում են՝ կյանքի, սուհասարակ գոյություն իմաստի հայտնագործմանը կոչված բարդ ու խորհրդավոր ղուգորդություններ:

Ու թունս թեթև էր այնպես,  
Ծս ասես ամպերից կառչել  
Ու թեթև փետուրի 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 տենդի՝ բոցավառման գալարքով, հաջորդում են կենսագրության մյուս հատվածները, և «ցուվից» հետո գալիս են հաշտության պահերը.

Ծս գիտեմ, հաճախ է սլոպես՝  
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 կոչում նորանոր զուգորդություններ՝ արցունքի հրեղեն ծաղկի, կարոտից արտասավող նժույգների, սրբի գլուխը սկուտեղի վրա բռնած Սայումեի, «նավգիկեն» ու «Լեռան աղոթքը» կիսատ թողած բանաստեղծի, Նարեկա վանքի ճգնավորի և այլն, կերպար-խորհրդանշաններով: Զուգորդական խորհրդանշանները տանում են մեծ, անհանգչելի Կարոտի ափերը, դեպի հայրենի տունն ու հովիտը, գետինն ու երկինքը, դեպի կապույտն ու լույսը: Ի վերջո, միմյանց են մոտենում սկիզբը և կարոտը, նշանավորելով ինքնակհնասագրության վերածումը ժամանակակցի կենսագրության:

Նյարեկացու 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 պատանությանս 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, թեթվել էր վրաս  
Ու ձեռքը դրել էր սրտիս,  
Ասում էր.

— Քո վրա երեկ

Տեսել եմ ես մի շար երազ  
Ու եկա, որ ցավոյ տանեմ,  
Որ վրադ աղոթեմ, որդիս:

Աչքերդ հանգել են մի փռչ,  
Մազերդ մոխիր են դարձել,  
Կոպերիդ, տեսնում եմ ահա,  
Թառեյ է թախիծը դեղին,  
Երեխի ինձանից հետո  
Քեզ մենակ ու որբ են կարծել  
Ու հացիդ լեղի են խառնել,  
Ու գինուդ խառնել են լեղի:

Այս նույն նյութով Դավթյանը գրել է քրեատոմատիական արժեքի մի այլ բանաստեղծություն.

Նա այդ գիշեր մինչև լույս խոնարհված էր սևարիս,  
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 գալստքի նշաններ, զգացմունքների շիկացումներ:

Նորագույն հայոց պոեզիայի խորաթափանց ու ճշգրիտ մեկնաբաններից մեկը՝ էդ. Մեծեկայտիսը, Վահագն Դավթյանի պոեզիան բնութագրել է նաև «երկրային ու ոգեղեն» խոսքով:

Սա, երևի թե, ամենադիպուկ ու ստույգ սահմանումներից մեկն է, մանավանդ, տեսիլների կուպուկցությամբ: Իրապես, բանաստեղծի զգացմունքների ու մտորումների ուղխարճը բացառապես հենվում է երկրային հիմքերին, իսկ ցանկություններն ու իղձերն արտահայտվում են «ոգեղենացած»: Այս միացությունից էլ կառուցվում է տեսիլը, 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 դրդապատճառներ, սակայն, այնպես են մեկնաբանված, որ հունդես են գալիս յուրօրինակ ֆանտաստիկական շաղախով՝ իբրև տեսլական հայտնություններ:

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով են հյուսված նաև «Հույս սուավոտի» շարքի տաղերը, «Երգի ծվհիներ» շարքի մանրամկարչական խտացումները, մանավանդ հայ ժողովրդի գոյություն «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 թափ առնելով 20-րդ դարասկզբից՝ Հովհ. Քումանյանի, Սիամանթոյի, Վ. Տիրյանի, Ծ. Չարենցի, Վ. Քեբեյանի ներշնչանքներից, լայնահուն շարժում է դարձել նորագույն բանաստեղծության մեջ: Այս ասպարեզում ևս իր խոսքն է ասել Վահագն Դավթյանը, գրելով բանաստեղծությունների ու պոեմների շարքեր, որտեցում, իմ ասպավորությամբ, առանձնանում է հատկապես «Հայաստան» ասքը: Նոր գրքում նույնպես կան հետաքրքրական վերծանումներ՝ հայոց պատմության գերիշխող դասերի բացահայտումներով («Ձյան իմ արյան», «Ներքող մայրենի լեզվին», «Հայոց լեզու», «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 ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

1

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 մտիլ են ժմակաները. ոչ՝ գիտին 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 դեռ Իսպրահիմ Գնացի, ծրամակում տեղ են գտել»:

Սա հերոսի «անեծքը» չէ, իհարկե, այլ նրա թախիծը, կարոտը, նրա գերզգայուն, խիղճը շարժող վերաբերմունքը գյուղաբնականների հակատագրի հանդեպ, այն մարդկանց, որոնք ծվարել են քաղաքակրթության բանուկ կենտրոններից հեռու, «կուսական» Մմակուտում: Այսուամենայնիվ, ծմակում ապաստանած այդ մարդիկ ոչ Ա. Բակունցի մթնաձորյան եզերքի անգետ-անհաղորդ բնակիչներն են, ոչ էլ Ստ. Զորյանի որոշ պատմվածքների գիղջուկները, որոնք շփոթվում են «դրսի աշխարհից» ստացվող ամեն մի նոր տեղեկությունից:

Մաթևոսյանի Մմակուտի բրնակիչները, թեև մեծ պատմության եռուզեռի մեջ չեն, սակայն իրենց կյանքի բոլոր քայլերով և հոգեկանֆիզիկական շարժումով, բոլոր թրթիռներով այս կամ այն շափով հաղորդակից են քաղաքակրթության նորություններին, ենթակա են նրա օտնկասելի 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 Մամկուտը համարելու մեծ աշխարհի մանրակերտը:

Ո՛չ պարսպապարս է, ո՛չ էլ դիրքերի, պատկերացումների հակասություն: Ամեն ինչ իր տեղումն է:

Մամկուտցիները հիշարժան են և՛ իրենց համար նվիրական, ամենից էական, ամեն բանից վեր աշխատանքով (ժամանակ էլ շունեն ծանրութիւթե 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 կուրելի է պատասխան տալ՝ սյուժետային առումներով բառացիորեն շհեռանալով Մամկուտից»: Այնուհետև. «...յուրաքանչյուր Մամկուտ իր մեջ պարունակում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը»<sup>2</sup>:

Ռուս քննադատ Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած և հանիրավի աղմուկ հանած (բուցասական գրգիռներով) հարցազրույցում արտահայտած այս միտքը Մաթևոսյանի համար ոչ թե սովորական հոետորական պերճախոսություն-գեղգեղանք է, այլ հարազատ ու կայուն, խորապես փաստարկված ու իմաստավորված գեղարվեստական դավանանք:

Մամկուտի պաշտպանությունը գրողի պատասխանն էր այն «մեկնիչներին», որոնք այդ աշխարհը համարում էին նեղ, անձուկ, սահմանափակ: Բանի էությունն այն է, որ իր գրական տեսագաշտը «սահմանափակելով» «Մամկուտի աշխարհագրությունը», հայոց բնաշխարհի ու բնանկարի որոշակի տեսագծերով, Մաթևոսյանը մշտապես ընդարձակում է ժամկուտյան տարեգրության սահմանները. ասպարեզ է տալիս նորանոր մարդկանց ու նորանոր դիպվածների, գեղջկական համայնքի բարքերի ու կեցությունների միջոցով հասնելով հիմնարար, անանցողիկ եզրակացությունների՝ աշխարհի ու մարդկային հոգու շարժումների վերաբերյալ:

Իր գրական գործունեության տեղությունը հաշվվում է քսանհինգ սարի: Այդ ընթացքը՝ նկատի ունենալով նրա արձակի գողափարական-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 խրնդիրների տոնացք, այսպես կոչված՝ գողափարականի 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, հեգնական շնչի մանրանկարներ և 1967-ի «Օգոստոս» գիրքը) այդպիսի գլխավոր՝ հանգուցային կերպար-գողափար է բեռնաձին՝ սյես-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:

Իեռնաձի, սկիզբ-առմատ, տե՛ր. այսպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի զարգացման շղթայի պատկերը:

Քոլոր այս գլխավոր գաղափար-կերպարները արդեն տեղ ունենին ստանարյուն հրահանգիչների կնքած «ոմն Հրանտ Մաթևոսյանի» գրական մուտքի ուժեղ վավերագրի՝ «Ահնիձոր» երևելի ակնարկի էջերում, տեղ ունենին 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 թվաբանական-տարեկան օղակները:

Ահնիձորյան խոր արմատից, իրապես, ձգվում և տեսք են առնում Մաթևոսյանի արձակի ճյուղերը, այս անգամ, իհարկե, ոչ թե իրական բնակավայրի (գրողի ծննդավայրի), այլ պայմանական տեղավայրի՝ **Մակրամի** անունով: «Աշխարհագրական իրադրությունը, — գրում է Ա. Բիտովը, — փոխարինում է գոյաբանական իրադրությունը»:

## 2

Եվ այսպես, «Ահնիձորի» բանաստեղծական-գունանկարչական և կենցաղային-առօրեական տեսագծերի հետքերով, նրա «ակունքներից» սկիզբ առնելով, հայտնվում են «Մենք ենք, Մեր սարերը» վիպակը և «Օգոստոս» («Բեռնաձիեր») վերնագրված պատումների շարքը, 60-ական թվականների արձակի հանգուցային կերպարով՝ **բեռնաձիերով**:

Կյանքի դրամատիկական շնչի խոր թափանցումներով իսկ այդ արձակը առավելապես հակված է դեպի հովվերգությունը, դեպի «20-րդ դարի պատարալի ռոմանտիկան»:

Առաջին հերթին՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը:

Իհարկե, Անդրեյ Բիտովի «20-րդ դար. հովվերգություն»՝ հոգված-պիմանկարի 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-անդարդ վաղեմի իրականությունը՝ իբրև իդեոլոգիաներգական Մակոյն նույն այդ իրադրությունը արձակագրին երևում է մերթ իբրև գլխավայր շրջված «հովվերգական եզերք»՝ «հովիվների ինքնավար հանրապետություն», մերթ իբրև խաթարվող-փլուզվող իդիլիա, մերթ իբրև ամենաիրական, ամենասուղորական ժամանակակից գլուղաշխարհ՝ ուր աս-

տիճանաբար պակասում են հեքիաթները, ժղրիղիների հրգը, կապտամշուշ ամպերը, անտառային արջերը, հնավանդ գեղեցկությունները և մնում է թախիժը. «Զորերի վրա մի այնպիսի մեղեղի է կախում անտառը»:

Դա «կորուսյալ աշխարհի», տխրության, թախժի էլեգիական մեղեղին է, որը և արձակագրին հուշում է բեռնածիբերի պես-պես «սյուժեները», կամ ավելի ստույգ՝ բեռնածիբերի կերպարները, նրանց յուրօրինակ երկխոսությունը (եթե նկատի ունենանք, որ Մաթևոսյանը հենց սկզբից էլ սյուժետային կառուցվածքների գրող չէր. նրան անմատչելի մնաց հետևողականորեն, օղակառ օղակ ընթացող, «ներդաշնակ» սյուժեների արվեստը):

Բեռնածիբերի առաջին կերպարները հայտնվում են դեռ «Մենք էնք, մեր սարերը» վիպակում՝ ի դեմս անտառամիջյան հովիվների, որոնք օրնիբուն սարերում կոփվ են տալիս բնության դեմ՝ հանուն մտրդու և նույն այդ բնության, քաղաքակրթության և բնական, անաղարտ գոյության ներդաշնակության: «Հովիվների ինքնավար հանրապետությունը», որ վիպակում հանդես է գալիս իդեալի դերով, բնավ էլ հովվերգական իրականություն չէ, ինչպես արդեն նշեցի, այլ խորապես դրսևատիկ կեցություն:

Թեև հովիվների սարվորային յուրահատուկ միջավայրում գործում են այդ միջավայրի բարոյական բարձր օրենքները, այդուամենայնիվ, այստեղ ևս թափանցում են նորդարյա բարքերը՝ ի դեմս համագյուղացի գնևրալի օտարացման, համագյուղացի հաշվապահի անձնապաշտության, համագյուղացի ուսուցչի ինքնակալության, անաշխատ կենցաղին վարժվող, գյուղը քաղաքում որոնող համագյուղացիների:

Կյանքի ընթացքը անկասելիորեն ստեղծում է բախումային իրադրություն:

Բախման «շարժառիթը» մեծ իրողություն չէ՝ գողացված շորս ոչխարներ են, որի համար ոչխարների տիրը՝ Ռեազը, ստուցել է հովիվների հատուցումը: Ո՛չ տերն է դժգոհ, ո՛չ հովիվները, — նրանք քվիտ են: Բայց... այն «անմեղ» պատմությունից մեծ գործ է սարքվում, բրեական օրենքի կետերով հիմնավորվում, հովիվները կտրվում են բանից-գործից, և սկսվում է հետաքննությունը, որի գլխավոր դերը հանձնարարվում է միլիցիայի լեյտենանտին: Սա էլ, ինչպես ասում են, գեղջկական «զարմից» է, վերապրում է գյուղական-սարվորային կենցաղի ու բնության գեղեցկությունը, սակայն հանուն օրենքի տառի հարկադրված է դեմ գնալ իր իսկ մարդկային էությունը, խլացնել ազատ բնության զավակի ներքին ձայնը: Վիպային ներհակության մի ծայրում բնության ազատ զավակներն են՝ աշխատանքի «ծառաները», մյուս ծայրում՝ օրենքի տալը մարմնացնող ուժերը, որոնք, ծնյալ «շարեր» չլինելով, կատարում են ոչ այնքան բարի պործողություններ:

Այս ստույգ վերին աստիճանի բնորոշ մանրամասն է լեյտենանտ-քննիչ Հակոբյանի ակամա մատնակցությունը իշխանի եզների փրկությանը: Օգնելու համար լեյտենանտը, — սսվում է վիպակում, — պետք է իր էության մեջ հաղթահարեր մի շարք արգելքներ. հախ այն, որ ինքը օրենքի պաշտպան է, իշխանը՝ օրինազանց, ապա՝ իշխանը «թեկուզ հանցագործ, մեղք է». այնուհետև եզը ոչ միայն միս է, այլև ուժ ու գեղեցկություն, վերջապես՝ եթե եզը սուտկի, իշխանը պետք է հատուցի եզան զանգվածի շափ հատուցում: Միլիցիայի քննիչը ի հայտ է բերում զարմանալի քնքուշ և մարդկային խոր համագացում հովիվների հանդեպ, նրանց հարցաքննության ընթացքում

ձևակերպելով մարդու և օրենքի իր ըմբռնումը. «...նա էլ եմ օրենքի ձեռքին, Իշխան ջա՛ն, դու էլ ես օրենքի ձեռքի՛ն, բոլորս ենք օրենքի ձեռքին: Օ՛րենքի՛: Ես չեմ լինի, դու չես լինի, օրենքը կլինի, օ՛րենքը՛: Հանցա՛նք ես գործում՝ պիտի տա՛ս պատասխան: Այդպես է, օրենք հնարողն է իր հնարածին պատասխան տալիս: Օրենքը վեր է ամեն ինչից»:

Շարադրելով վիպակի սյուժեն, Հրանտ Մաթևոսյանը դրա միջոցով հայտնագործում է գործող օրենքներից ավելի բարձր օրենքը՝ ժողովրդականավանդական պատկերացումներով ամրապնդված աշխատանքի գաղափարը իբրև կեցության հիմնական: չափանիշ:

Հովիվներին վհատեցնում է քաղաքաբնականների վարքագիծը, որոնք «աշխարհը շինել են հաշվապահություն»: Այս առումով դիպուկ մանրամասն է դատախազին Զավենի ուղղած մեղադրանքը. «—Հաշվապահ եք, հաշվապահ... Ձեզ հետ գլուխ դնել շի լինի, մեղալ եք հավաքում, պատվոգիր եք հավաքում, կենսագրություն եք հավաքում ու դառնում տեր...»:

Եվ մեղադրյալները դառնում են մեղադրողներ... հասարակական արատավոր բարքերի, պորտաբուծության, անտարբերության, անաշխատության: «Գատավորը հարցնում էր, մեղադրյալներն ասում էին. «մե՞զ ինչու ես հարցնում, մենք հո մեղադրյա՛լ չենք»:

Մեղադրյալ-մեղադրող հարաբերության նման շրջադարձով գրողը սովի լի քան որոշակիացնում է վիպակի հանգույցային՝ բեռնաձիերի մոտիվը, այն մարդկանց, որոնք բնիկ, տոհմական անտառամեջքի են, այսինքն աշխատողներ. «դու ես՝ քո աշխատանքը, քո սարե՛րը, քո ոչխա՛րը...»:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում Մաթևոսյանը արժարժում է նաև գյուղի-սարերի «Հովիվների հանրապետության» փլուզման խնդիրը, Անտառամեջի 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 ատանց քեզ դժվար է ապրում, քնում է, արթնանում՝ Իշխանն ինչո՛ւ չեկավ: Գնա՛ Իշխան, քաղաքի հրապարակում կանգնիր ու շվճացրու: Գիշերներն արթնացիր ու պատահանից հովվականչ սուլելով ուղեկցիր սպանդանոց թշվոռ հոտը»:

Գնդարվեստական առաջին իսկ վավերագրերից հայտնի դարձավ Մաթևոսյանի խոր ու հնազանդ հավատարմությունը կյանքին, վերջինիս հըն շումը նրա ձեռագրի վրա: Գրականությունը, ըստ նրա հայեցվածքի, ոչ թե սուտ բառախոսքերի, քաղցրորոր նիրհի, գանգուլակ-պաճուճանքների հավաքածու է, այլ իրականության խորագույն արմատների ճանաչում: Նրա այս հայեցվածքը տեսական բավարար հիմնավորում գտավ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավիճալին հոդվածում<sup>5</sup> որը նաև պատասխան էր իր ընդդիմախոսներին. մանավանդ ընդդիմախոսների այն անաշարդությունը, որի համաձայն ժամանակակից գրականության հեռանկարը իբրև թե քաղաքագրությունն է, իսկ գյուղագրությունը գրականության համարակերպ միայն արժանի փաստ:

«Գյուղագրության-քաղաքագրության» վեճերի օրերին Հրանտ Մաթևոսյանը շարադրել էր արդեն «Բեռնաձիեր» հայտնի շարքը՝ «Բեռնաձիեր» շարքի պատումներով սկզբնավորվեց Մմակուտը՝ Մաթևոսյանի հարազատ գի-

ղարվեստական-ազգագրական-մարդաբանական միջավայրը (այդ եզերքում տեղադրվեցին և՛ ԱՆՏիժորը, և՛ Անտառամեջը՝ իր տարեգրության առաջին հանգրվանները):

Մակուսյան եզերքը բառացիորեն ողողված է կյանքի անմարելի շքնչով՝ գեղջկական համայնքի խոսք ու զրույցով, դեպքերով ու դեմքերով, բուսական և կենդանական աշխարհի գույներով, կիլի ու տղամարդով, հողով ու սարերով, եղանով ու բահով, հնձվորներով, հովիվներով, դարբիններով, այգեպաններով, քաղաքաբնակ հովեկներով, մի խոսքով «գեղջկական էթնոսի» ամենաբազմազան, ամենաբնորոշ ճակատագրերով:

Մակուսի իրականությունը, ինչպես հիանալի ցուցադրում է գրողը, ոչ միայն մեկընդմիջտ 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 երևույթ ներքին 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 բեռնաձիերի 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 հայտնաբերման՝ մարդկայնության, եթե էլ ավելի առաջ գնանք՝ մեծ գոյության հաստատման խնդիրը:

Բոլոր բեռնաձիերի մաքուր երազանքը հիանալի է արտահայտված Ալխոս անունով ձիու (համանուն պատմվածքից) թաքուն «մտորումների» միջոցով. «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հստ աղբյուր: Անդրոն (ձիու տերը — Ս. Ա.) այդ հովտի տեղը շիմանար: Այդ կանաչ հովտում, աղբյուրի մոտերքը, արածեր մի կարմիր ձի: Ոչ ոք չիմանար, որ այդ ձին Ալխոն է, բայց դա լինել Ալխոն: Արածելով պտտվեր հովտում, ջուր խմեր, պոչով քշեր մի էրկու հատիկ ճանճը, թախժեր, պառկեր արևի տակ կանաչ հովտում սատկածի պես, աղվեսը գար պպզեր հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպստեր շըրթունքները և այդ ժամանակ Ալխոն հո՛ շփոռացներ լայն ունեգերով. աղվեսի լեզին ճաքեր: Ալխոն աշխույժով կանգներ կանաչ մարգում՝ հովտի ծայրին արածելիս լինել լայնգավակ մուգ կարմիր զամբիկը: Արածեր Ալխոն կանաչ հովտում, պառկեր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով, լինել սխուր ու գեղեցիկ: Ու հետո բսնեին գայլերը. կուշտ ու բարի Ալխոն նրանց շտանջեր, ինքը շտանջվեր. իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտեին»:

Ալխոն, ինչպես արձակագիրն է մի առիթով նշել, ոչ թե «մարդկայնացված» կենդանի է, այլ «կենդանակերպ» մարդ, որի ուսերին, ծննդյան իսկ օրից, ծանրացել են կյանքի սնվերջանալի հոգսերը՝ բեռները:

Հսկայական բեռ ու բարձով ծնակուտացի «աղվես» Գիքորը Ալխոյի հետ ճանապարհ է ընկնում դեպի Հապախ: Դժվարամատչելի, զառիվեր կեռամաններով ճանապարհ է, Ալխոն ծերացած, հալից ընկած ձի, հանգամանք, որը, ի վերջո, շարժում է Գիքորի կարեկցանքը: Ինքն էլ, ինչպես երևում է պատումային շարադրանքից, նույնպիսի Ալխո է, նույնքան շարչուրված, նույնքան աշխատավոր, ինչպես Ալխոն: Գիքորը, տարիքն առած այդ գյուղացին, իր հաշվի տերն է, իր հոգսերի հետ, դուրձյալ բեռնաձիերի տոհմից: Նրան

խոր ատելութիւնն է պատճառում մարդկային «նոր տոհմը»՝ անաշխատ պորտաբույծների, փափկակենցաղ քաղքենիների և անհոգ քեֆչիհիերի տոհմը. «Չորում, քարերի մեջ, գետը մրմնջում էր, աղջիկների մայրը գլուխը ծնկներին ոչ այն է նիրձում էր, ոչ այն է տխրում ջրերի վրա 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 չաշխատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի վրա փտող ծառը, տակին փռված արտ շունեցող արևը: Գետակը պիտի բուժանված լինէր մարգերի մեջ, աղջիկների մոր դիրքը իսկական բուրդ լվացողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին, հանդի տանձ հավաքեին, խոտ հավաքեին, հնձվորի համար պիտի ջուր տանեին, վիթխարին պիտի կանգներ դեզի տակ ու խոտ տար դիզողին, կամ թե չէ... Գիքորը կանգնեց, նայեց-նայեց և ժպտալով ու գլուխը թափահարելով գնաց դեպի Ալխոն:

— Պարապուծյունից սատկում ես,— ասաց Գիքորն Ալխոյին,— Ղազախի ճամփան միտդ է՞»:

«Պարապուծյան» վերաբերյալ միտքը բեռնածի Գիքորի համար մի ամբողջ «փիլիսոփայութիւնն է», վարքագծի դավանանք, ինչին հանգում են նսու մյուս բեռնածիերը՝ սայլ սարքող Անդրոն և հնձվորուհի Մարիամը («Օգոստոս»), լրագրող Հրանտ Քառյանը և նախագահը («Կայարան»), քաղաքային կյանքի հրապուլյրներից հրաժարված Փոքր հորեղբայրը («Նոթույզս, նժույզըս»), Միմոնը, մյուսները:

Մակուտի համար վարքի շափանիչ է աշխատանքի շափանիչը:

Զգրված մի օրենքի համաձայն այստեղ աշխատանքը գնահատում են իբրև կյանքի «շարժիչ ուժ»:

«Անդրոն սայլ է սարքում»՝ հասարակ մի գործողութիւնն, 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 սղամարդն Անդրոն է: Աշխենը չի խառնվում տղամարդկանց գործերին: Իրենց հաշիվներն իրենք գիտեն: Աշխենը կին է, կով է կթում, ոչխար է կթում, սպասում է Անդրոնի փայտ բերի... ձին վերաբերում է Անդրոյին: Անդրոն փայտ չի բերում՝ Աշխենը վիզը ծուռ կապասի...»:

Հրանտ Մաթևոսյանը գեղջկական աշխատանքը ներկայացնում է իբրև կյանքի շարունակելիութիւնյան անհրաժեշտ տարր:

«Ընդհանրապես ինձ գրովում են ուժեղ բնավորութիւնները, կրքերի բախումները, կյանքի լուրված դրամատուրգիան»<sup>5</sup>:

Արձակագրի այս խոստովանութիւնյան փաստումն են նրա «բեռնածիերի» 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 հազիվ է ոտքի վրա կունգնում՝ «Հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը տվեց մագերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և դույլերն ինքը վերցրեց...»:

Կամ հիշենք մտերմական զրույցի այն տեսարանը, երբ Անդրոն խորհուրդ է տալիս Մարիամին:

«— Մարիամ...— ասաց Անդրոն,— Մարիամ, կո՞վն ի՞նչիդ է պետք, ինչո՞ւ ես կո՞վ պահում, Մարիամ: Մտխիբ, գնա մարդի: Գնա աղջկադ հետ փեփոգ տանն ապրիր, ինչո՞ւ ես քեզ շարշարում, Մարիամ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար: Քո ի՞նչ բանն է կո՞վ պահելը, Մարիամ: Մարիամ,— գլուխը կախ ասաց Անդրոն,— էլ շալակով խոտ շբերես, քեզ մի՛ սպանիր, Մարիամ»:

Հրանտ Մաթևոսյանը սուպարեզ է հանում Մմակուտի ցավը, տառապանքը, անեկզոտը, հեգնանքը, զրույցը, անուրջը, ֆարսը, կատակերգությունը, դրաման,— ամեն, ամեն ինչ, վերջին հաշվով՝ իրականություն բազմագույն ու բազմաեզր ճշմարտությունը՝ հանուն ժողովրդական կյանքի հոգևոր ու բարոյական արժեքների պահպանության, հանուն Մմակուտի «մարդկայնություն», հանուն անխաթար գեղեցկությունների, ոչ թե «գլուղի 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 բռնաձիների տոհմին, իր ներքին տարերքին:

Հրանտ Մաթևոսյանի առաջին տպագրությունները ոչ միայն աննկատ շանցան, այլև դարձան քննադատական ստուլիսների առանցք:

«Ահնիձորի» պատահարից հետո քննադատական շրջապատւյտի մեջ ընկան և՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, և՛ «Օգոստոս» շորքի պատմվածքները՝ հարուցելով իրարամերժ, ծայրահեղորեն հակադիր մեկնաբանություններ:

Մի կարծիքի համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը նոր ուղղություն էր բացում ժամանակակից հայոց արձակի ավանդական նկարագրում, բերելով բովանդակության, ձևի, գրելակերպի իրական գեղեցկություններ, վերին աստիճանի ինքնանման, ժամանակակից ձևագիր. մեկ ուրիշ կարծիքի համաձայն Մաթևոսյանը շարունակում էր ավանդական-«պահպանողական» գլուղագրությունը, արձակի զարգացումը շրջում էր դեպի ետ, դեպի նախապայպերի «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 պահունակում, ժամանակակից արձակի զարգացման միտումներին և հեռանկարներին նվիրված գրական տեսություններում, այլև չէին քաշվում նրա անունը դեռու այնպիսի անունների կողքին, ինչպես և Տոլստոյը (Անդրեյ Բիտովը ասում է, որ «Ալխոյի» առանձին տեսարաններ գրված են «զարմանալի տոլստոյական ուժով»)<sup>7</sup>, Ն. Վ. Գոգոլը («Նովի միր» ամսագրի գրախոս Գ. Տրեֆիլովան ոճի առանձին եզրեր կուպում է «գոգոլյան ուղղության» հետ)<sup>8</sup> և այլն և այլն:

Քննադատության ոգեշնչված պաթոսի հարուցիչը ոչ այնքան ձեռագրի ինքնուրույնությունն էր, ոչ այնքան «գրական հնարանքների» կիրառումն էր, որքան ամեն մի գրականության շափանիշների շափանիշ՝ գեղարվեստական ճշմարտությունը, որն ի դեմս Մաթևոսյանի գտավ իր անվերապահ և ուժեղ մարմնացնողին:

Ի տարբերություն կյանքը մակերեսից հերկողների, Մաթևոսյանի գրիչը ամրացավ նյութի խորություններում, առաջին հերթին մարդկային հոգեկան աշխարհի կամ «կենդանակերպ» մարդու խորքերում, նվաճելով բնավորությունը 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: Չափազանց «անակնկալ» էր «Комсомолец» թերթի թղթակցի հետ ունեցած նրա հարցազրույցի<sup>9</sup> 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 «Սառերը» և «Մեր վազը» հավաքածուները, 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 սարերի» հովվական-սարվորային կյանքի դրվագներում, «Բեռնաձիերի» հերոսների լույսի երանգանքներում, հայոց կապույտ, կապտամշուշ, կապտաերազ բնաշխարհի նկարագրություններում):

Ստեղծագործության նոր շրջանում, իհարկե, չեն վերստին քնարական տեսագծերը, մանավանդ Մոսկուտի բնության պես-պես կողմերը ներկայացնող հատվածներում, սակայն ինչ-որ տեղ դրանք նվազում են և, հակառակը, ուժեղանում են վերլուծական պատումային շեշտերը:

Առաջին պատկերների նկարագրական տարերքին և զրնգուն, պարզա-



լուր, հեգնական հնչերանգին հատկուպես «Մտերը» գրքի պատումներում փոխարինում են փիլիսոփայական հնչերանգները:

Ինչպես և առաջին շրջանում, գրողի արձակը զարգանում է մարդադրության և կենդանագրության ուղղություններով, երկու ստույգ էլ ի հայտ բերելով գեղարվեստական նշանակալից արժեքներ:

Պատումից պատում, դեպքից դեպք Մմակուտը սովելի ու ավելի է հայտնաբերում իր ներքին, բազմաշերտ, բազմակողմանի կառուցվածքը:

Հովիվների պարզակենցող «հանրապետությունից» մինչև «Աշնան արևի» («Երկրի ջիղը») մարդկանց տարբերադիրք դասավորությունը, «Բեռնածիբրից» մինչև «Գոմեջի» և «Կանաչ դաշտի» փիլիսոփայական սուղումները, գյուղական էություններից մինչև «Սկիզբի» և «Մտերի» բարդությունները, — սա մի դինամիկ, դժվարասահ ընթացք է, ուր ճակատագրերը (մարդկային և կենդանակերպ բնավորությունները) երևան են գալիս ավելի ցայտուն ու ներքին տարողությամբ ավելի հարուստ:

Հրանտ Մաթևոսյանը՝ խոր համոզվածությամբ, մարդու էությունը մեկնաբանում է ոչ այնքան ժառանգական-գենետիկական: Հատկանիշներով, ոչ այնքան բնազդներով ու «հոգեկան գրգիռներով», որքան այդ էության վրա իր ուժեղ դրեշմը դրած սոցիալական հանգամանքներով. նրա պատումի բոլոր հերոսները ոչ միայն «ազատ» չեն, այսպես սուսած, «դրսի արդեցություններից», այլև իրենց արարքներով, վարմունքներով արտահայտում են հենց այդ «արդեցությունների» նեղանիւնները:

Նրա հերոսների համար Մմակուտը ուշխատանք է, կյանք ու ճակատագիր: Գրա 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 սոհասարակ Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամենահետադրական, ամենահամակրելի, ամենախնամախոս 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 խոսվարար, մոլեգնող, մաքառող ոգին է, Սիմոնը՝ ննազանդ, խոնարհ տարերբը:

Խառնվածքային այս տարբերությամբ իսկ նրանք ապրում են նույն հոգսերով, նույն ուղղությամբ: Վիպական պատումի ձևը Աղունի «մեմուարն» է անցած կյանքի՝ որքի մտնկություն, խորթ մոր հալածումքի, հարսնություն օրերին վիճակված անմարդկային վերաբերմունքի, Սիմոնի հարազատներից ստացած վիրավորանքների, մի խոսքով՝ «շան կյանքի» այլևայլ եղրերի դրվագներով:

Աղունի հուշերի կծիկը բացվում է այն իսկ աշնանային օրը, երբ նա ուրախ-հպարտ, բևռ 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 իրավունքների՝ գոյության գործարար սկզբի հաստատման ուղիներով:

Աղունի «մեմուարի» մեջ երևում են գյուղական կյանքի բազմազան տեսագծերը՝ երեխաներն ու ձիերը, հնձվորներն ու մյուս «տղերքը», հայր իշխանն ու սկեսուրը, գանգատներն ու տրտունջները, կոյտնտեսության գործերն ու մենատնտեսի զբաղմունքները, բնությունն ու կենդանական կազմը: Նրա «մեմուարում» ամենից ավելի հաճախականությունը, 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 արտահայտում է իր «կենսափոխապայություն» հիմնական կետը, հետևյալ բանաձևային դարձվածքներով. «ամբողջ աշխարհը Սիմոնին պարտք է», «աշխարհը գալիս գնում է, իսկ մենք պինդ ցեղ ենք, կանք», «մեր ցեղը գործ է անում»...

Ախտների նման «տանջված-շարշարված» Աղունը իր մենախոսական պատումը աստիճանաբար թոթափում է առօրեական խոռվության, առօրեական կենցաղի գծերից և բարձրանում փոխապայական 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 շեշտվող, շքուցադրվող տարբերակը:

Նրա մեջ ևս, ինչպես Աղունի կերպարում, առաջին տեղում է մարդկային արժանապատվության հատկանիշը, որը կապվում է աշխատավորի հոգեբանության հետ: Մեծագլուխ, սև դեմքով, լուակյաց այդ գեղջուկը ամբողջ էությամբ, մարմնի բոլոր բջիջներով ու նյարդերով աշխատանքի հետ է: Աշխատավոր՝ այս հասկացության ամենուճգրիտ 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 առավոտյան 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 որբևայրիները լուռ նախանձով են նայում իրեն և կարողանում են անգամ նվաճել Սիմոնի սիր-

տը: Դրա ապացույցն է Սիմոնի և գյուղի հարսներից մեկի՝ Սոնայի, մտերմական կապը:

«Աշնան արևը» Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ այն գրվածքն է, որով խաչավորվում են նրա գեղարվեստական-բարոյախոսական հիմնական մտահոգությունները:

Գեղարվեստն առհասարակ մշտապես դիմում է ոչ թե իր նյութի՝ արտացոլման անմիջական խոսքային, մասնակի յուրահատկություններին, այլ պատմում է կյանքի ամբողջության մասին, ժամանակի համընդհանուր բովանդակության մասին: Սրանով է բացատրվում «Աշնան արևի» նկատմամբ քննադատության բացառիկ խնամքոտ վերադերմունքը:

Բանի էությունը ոչ թե Աղունի կամ Սիմոնի, կամ Մամկուտի կենցաղի կերպարային մատուցումն է, ոչ թե իրականության գծերի բառային ինքնատիպ յուրացումն է, ոչ էլ անգամ «գյուղական պրոբլեմներին» վերաբարձումը, այլ այդ բոլորի օգնությամբ անհատի և հասարակության, կենցաղի ու քաղաքակրթության տազնապալից հարցերի պատասխանների որոնումը: Մաթևոսյանը այդ հարցերին պատասխանում է ոչ թե ուղղակի-հրապարակախոսական բնույթի բանաստեղծությամբ, այլ ժողովրդական կյանքի խոր հերկումով:

Գրողը ժողովրդական կենցաղի՝ կյանքի իսկական ակունքների մեջ հայտնագործում է ճշմարտության, բարու, գեղեցկության, խղճի շափանիչները, 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 «Ցեղի հավերժությունը» հոդվածում<sup>10</sup>, — 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 փիլիսոփայական կեցվածքի մեջ:

Մինչ «Աշնան արևում» Աղունը իրականության առջև կանգնում է իբրև «մերկացած թուր»՝ պատրաստ կռիվ տալու ամենքի դեմ՝ հանուն արևի տակ տեղ ունենալու, իր ծմակն ունենալու, ինքնությունը հաստատող գաղափարի, ապա «Մառերի» մեջ, ի վերջո, լիցքաթափվում է մեջը եղած «առնատության» գծերից՝ հանուն բարության տարերքի առաջնության:

Աղունի արտաբերած առաջին իսկ նախադասությունները որդուն ուղղած հանդիմանություններն են բարու և շարի նյութով. «Լա՛վր շես, խեղճ ես, լավը շես, գավա՛կս, որդիս, առաջինեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լա՛վր շես, մեջդ վրեժ չկա»:

Վրեժի կորստյան գիծը կուսելով որդու հորական պապի «քնած-թմրած», հոգնած-բարի արյան հետ, իսկ իր հոր՝ Իշխանից սերող ժառանգական գիծը համարելով ուժեղ, գործող, վրիժառու տարերք, Աղունը, նրա հետ և արձակագիրը, ոչ միայն շեն սրբագործում վրիժառուիթյունը, այլև ժառանգական տվյալների միջից կողմնորոշվում են դեպի «ավետիքյան կողմի արյունը», — այսինքն՝ դեպի բարուիթյունը, ներումը, մաքրուիթյունը, խիղճը:

«Մառերը» նույնպես Աղունի «մեռուարն» է, ինչպես «Աշնան արևը»: Այդ երկու նույնահերոս գրվածքների «տարբերուիթյունը» հստակ է այն բանին, որ մի դեպքում՝ «Աշնան արևում», գործ ունենք սովորական ընտանեկան կենցաղի հուշային մանրամասնուիթյունների հետ, «անիծած հարսի» վիճակում հայտնված հերոսուհու ծառայողուհիների պատումի հետ, մյուս դեպքում՝ «Մառերում», նույն կենցաղային փաստանյութի փրկասփայլական իմաստավորման հետ:

Ծիշտ է, արդեն «Աշնան արևում» կտր աշխարհի փրկիսոփայական ընկալման տարրը, սուկայն «Մառերի» մեջ այդ ընկալման առձեռն տվյալներից ձևավորվում է փրկիսոփայական ամբողջական կառույց:

Ինչպես ճիշտ նկատել է երիտասարդ քննադատ Սարգիս Փանոսյանը իր մենագրության մեջ՝ «Մառերի» Աղունը ցեղի պատգամախոսն է: Վկայակոչելով «Իշխանյան»-«ավետիքյան» արյան բաղադրուիթյունները, նա, իհարկե, մի ակնթարթ աշխարհի շարժիչ ուժը համարում է շարուիթյունը, սակայն իր այդ «տեսուիթյունը» շուտով նա սրբագրում է բարուիթյան, խղճի, վերջիվերջո՝ ուժեղին ներելու կամ շարի և բարու բեռները մերձեցնելու եզրակացությամբ<sup>11</sup>:

Աղունն ասում է՝ «մեր ցեղում սեր չկա»: Դաժան խոսքեր՝ իր տոհմի հասցեին: Հենց այդ գիտակցուիթյունն էլ Աղունին մղում է ներդաշնակուիթյան, հավասարակշռուիթյան, սիրո ափերը: Սա է «Մառերի» փրկիսոփայական խոր ենթարնագրի ուղղուիթյունը:

Ներդաշնակուիթյան իդեալն է նաև «Սկիզբը» պատմվածքի բովանդակուիթյան ծանրուիթյան կենտրոնը:

«Սկիզբը» խորագիրը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ խոսքը գնում է վիպակի հերոսի՝ Արայիկ տղայի կյանքի ճանապարհի սկզբի շուրջը, անկախ այն բանից, որ այդ խորագրի մեջ արտացոլված է նաև փրկիսոփայական «սկիզբների» իմաստը: Այն իմաստը, որը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործուիթյան «առանցքներից» մեկն է: Իր մտահղացման մասին արձակագիրն ասել է. «Ցանկանում էի գրել ...չափազանց դանդաղընթաց, տեսողական և հոգեբանական մանրամասնուիթյուններով հարուստ պատմվածք այն տղայի մասին, որը, լինելով չափազանց թույլ և փոքր, կտրիք է զգում հովանավորուիթյան և պաշտպանուիթյան, սակայն իր վրա է առնում պատասխանատվուիթյան լուծը և՛ իր ամբողջ ընտանիքի, և՛, հիթե կուզեք, ամբողջ աշխարհակարգի պատասխանատվուիթյան: Ծո այդպես էլ ուզում էի պատմվածքը վերնագրել՝ «Լուծը»<sup>12</sup>:

Արայիկ տղան բնուիթյան զավակն է, ինչպես Մաթևոսյանի շատ հերոսներ: Նրա նախնական զգացողուիթյունները կապված են իր անտառի հղնանիստի, եղնիկների, մոռուտի, իր ամպ ու աղբյուրի, սար ու ձորի, իր գագաթների հետ:

Արայիկը կյանքը զննում է գագաթների բարձունքից, ցանկանալով ներ-

դաշնակության բերել անցյալ և ներկա ժամանակները, իր ժամանակը խա-  
շավորել հորեղբոր «ծառային ժամանակների» հետ:

«Ծառային ժամանակը» հաճարենու բնի վրա փորագրել է «Անդրանիկ  
Քառ 1916 թ խոզ էի պահում մի ամպուտ օր էր» մակագրությունը, որը յու-  
րապատուկ անդրագրածումներ է ունենում Արայիկի ներաշխարհում. հին,  
ծառային ժամանակներում իրոզ էին պահում, ծառը, Անդրանիկը, «մի ամ-  
պուտ օր էր», իսկ Արայիկը նրանց մեջ շէր, ամուսն օրով Արայիկը եկել-  
նստել էր ծառի տակ և պարապ-սարապ գրել՝ «Արայիկ Քառայան»: Արայիկ  
տղան ծառային բնի ներգործությամբ 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 իբրև ծառանգություն փո-  
խանցված կենդանի, գործարար և մաքառող ոգին:

Արայիկ տղայի էության իսկական ժամանակը նրա կյանքամուտն է, նրա  
Սկիզբը, որը և արթնացնում է բուցասական գրգիռներ ոչ սկզբնային երե-  
վույթների դեմ:

Արայիկ տղան իր «հաշվումների», իր հուշերի մեկնակիտից՝ կեցության  
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 կեցության  
առաջ ծառանում են բուլվատեսակ խոշ ու խութեր: Իր անուրջների, երազ-  
ների հետևից ընկած Տղայի գիտակցության մեջ տեղի են ունենում այնպիսի  
«դրամատիկ պայթյուններ», որ երազները շրջվում են դեպի մաքառում, դեպի  
որոշ ճշմարտությունների հայտնագործում: Դրանցից մեկն այն է, որ Տղան  
ամբողջ խորությունը զգում է անարդարությունների այլասիրող դերը մարդ-  
կային հարաբերություններում:

Այդպիսի դերով են հանդես գալիս քաղաքից գյուղ խուժած հովեկները,  
այլ խոսքով՝ քաղքենիները:

Տղայի էության մեջ թափանցած «մածուցիկ խոհերի» (Ֆ. Մելոյան) մի-  
ջոցով արձակագիրը իր զննումների ոլորտն է առնում անաշխատ կենցաղի  
բազում-բազում արտահայտություններ: Այդ զննումների մի ցայտուն դեր-  
վագն է Արայիկի հոգեկան պոռթկումը—«մենամարտը» Լեոնիկի հետ՝ վերջինիս  
պապի հիշատակին կառուցվող աղբյուր-հուշարձանի տեղանքի վրա:

Բախվում են արդարությունը և անարդարությունը, «սկիզբը»՝ ի դեմս  
տոհմի ավանդները շարունակող Արայիկի և «Ոտարուտին»՝ ի դեմս ավան-  
դական բնական հարաբերությունները ոտնատակ տվող Լեոնիկի:

«Սկիզբների կորստյան» օտարացման երևույթն է «Խումհար» («Կենդա-  
նին և մեռյալը») վիպակի գաղափարական սենսակետը:

Շերտսին՝ մայրաքաղաքի կինոաշխարհ մուտք գործած Արմեն Մնացա-  
կանյան անուն-ազգանունով ապագա սցենարիստին, արձակագիրը անց է

կացնում փորձությունների՝ «բարոյական փորձարկման» միջոց, ստուգելու նրա անկախության և ինքնության աստիճանը՝ իրարամերձ կեցության խառնվելու կենթույնում: 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-ընթացիկների հետ ունեցած շփումների, հանրակացարանային կենցաղի, ռեստորանային խրախճանքի և այլնի մասին: Մեկօրյա տպավորությունների գրանցման մեկնակետը հին, ծմակուտյան «սարուձորային», 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 կինոսցենարիստ Վաքսբերգի և ասպիրանտ Եվա Օզերովայի արտաքուստ բովանդակալից, բայց ըստ էության դատարկ խրատախոսությունները, մորուսավոր Ռոտաշես Վառլամովի կեցվածքը, որը երեսի թանձր մորուքը ներկայացնում է իբրև հարգանքի տուրք հայոց եղեռնի զոհերի հիշատակին, հանրակացարանային միջնակարգ, ռեստորանային խրախճանքը և այլն:

Ի դեմս Արմեն Մնացականյանի Հրանտ Մաթևոսյանը ներկայացնում է այն հերոսին, որը փորձում է իրականության քառասյին վիճակների լարի-րինթոսում 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 «խոտովարար-կովարար-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 «խոտվության» և «երազանքի» գեները, որոնք նրան բերում են դեպի «Սկզբի» ճանաչումը՝ «Ես գյուղում եմ»: Նրա ներքին խոտվությունն ուղղված է աշխարհի ապամարդկայնացնող կապերի, բնական հարուբերությունների անկման երևույթների դեմ: Այդ խոտվության 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, ժմակուտյան հարուզատ և օտարումուտ, խորթ գրգիռների միջից սահմանազատիլ արգասավոր սկիզբը: Այդ «սկիզբը» գրող-սցենարիստ Արմենին է հասնում տնից եկած լուրերի և իր հոր «համբոյական» շնչի նամակների, իր «Գիշորական» մտապատկերների սուաջ շարունակ հայտնվող սարերի կարոտի, հնձվորների աշխատանքի, հուշերի կծիկի, հանրակացարանում գյուղից ստացած խնձորների տարածած բույրերի և հարակից զուգորդական զգացողությունների միջոցով: Եվ ստիճանաբար 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: Դ...

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 Ադունը, ինչպես Արույիկ 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՝ «Հեռուների շեկ հովիտներում մշուշների տակ գոմեշների շոգած խմբերի» մեջ թախծում է իր համար, կանչում է իրեն:

Նրա ճանապարհորդությունը շարունակվում է ձորից անտառ, անտառից գյուղ, գյուղից քաղաք, քաղաքից անհայտ հեռաստանների 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 բետոնն ու սաֆալտը, աշքերի առջև աղոտանում են կանաչ հովիտների զրնգուն գույները, դեռ ճանապարհին էլ հրնում են «ուղեկից» ազվեսներ, գալլեր ու շներ:

Գոմեշի ճամփորդությունը բառիս ուղղակի իմաստով մաքառում է, մաքառում այն բանի համար, որ աշխարհին վերագործվեն հովիտների ու սարերի մաքրամաքուր թախիժը, բարձունքների և հեռաստանների վիհությունը, «կանաչ աշխարհի» և «նարնջի արևի» գեղեցկությունները, աշխարհին վերադարձվեն նրա հեքիսթային եզրագծերը: Այդ նպատակին է կոչված, օրինակ, պատմվածքի իմաստալից խորհրդանշանը. «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերևը իսնձարուրի 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 առօրնական-իրական կերպը. «Գոմեշն արածում էր ձորակում»:

Եվ այսպես, էություն մեջ կրելով ողբերգական լիցքեր, Գոմեշը շարունակում և ավարտում է իր ճանապարհորդությունը, նորից վերագառնալով մեկնակետին. «Հինգերորդ օրվա հրեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծերով կիթ էր գալիս, նա հոգնած-հոգնած մտավ ուրթ: Նա ուրթ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից դարձող մշակի, դարձնոց գնացող գութանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամռան երեկո: Մանրուսեծ սպասող կովերի միջով նա հկավ, կանգնեց թաղիք հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի շափ էր, ու հոգնած մոլնգաց. ը՛րբմ: — Զա՛ն,— ասաց նա՛նը,— եկա՛ր»:

Գոմեշի ճանապարհը տառապանքի ճանապարհ է: Այն էլ դժվարին, ոչ սովորական տառապանքի:

Այդ ճանապարհով նա վերագառնում է դեպի իր սկիզբը, դեպի իր ինքնություն ճանաչումը:

«Արևի տակ մի հոգնած գոմեշ էր գնում»,— պատմում է արձակագիրը, միտածամանակ նկարագրելով գոմեշին ոչ իբրև «կյանքի ունայնություն» տի-

սիւքններին հետամուտ արարածի, այլ իբրև մեկին, որը փնտրում է աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքը՝ իրական գեղեցկությունների տեսքի մեջ:

Գոմեշը քայլում է դեպի աշխարհի լուսաբացյալ տարերքը, դրական բնական գոյաձևեր: Մարտուման ուղիներով, գալարումներով, նա, ի վերջո, համում է գոմշացուլի կանչին: Գրան հետևում է արձակագրի նուրբ միջամտությունը՝ «Աշխարհը դարձավ աշխարհ»:

«Գոմեշը» պատմվածքը ոչ թե գոմշամարտի սովորական նկարագրություն է, այլ փիլիսոփայական անզուգական ասք՝ մաքառման, մայրություն, կյանքի անհանգչելի կարոտի, ինքնստուգաց նվիրումի, սպասման ու ըղձանքի 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 ոթմտական հլեկչները, այլև «Վագրը», «Պատիժը», «Հացը», «Իմ գայլը», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքներում, որոնց պատանի «գործող անձինք» գերազանցապես պատերազմի դաժան տարիների գյուղի անշահաս տղաներ են: Պատերազմը սովորածության հետքեր է թողել նաև հեռավոր հայկական փոքրիկ լեռնային գյուղում. «Ռազմաճակատից քառասունութ տղա ետ չէր եկիլ, քառասունութ հնձվոր, սայլվոր, եզնարած, ուսուցիչ, մաճկալ, փայտահատ, հյուան՝ մի ամբողջ զնգուն համերգ» («Պատիժը»):

Ահա նաև պատերազմական իրականության մի ուրիշ՝ բիբլիական թափի տեսարանի նկարագրություն. «Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում: Զիերին տարել էին պատերազմ--եզների հետ բանում էին ու լաց էին լինում: Գուլպա էին գործում ու լաց էին լինում: Հետո լուռ էին լաց լինում, հետո երգելով էին լաց լինում: Ծրգելով լաց էին լինում և լացի մեջ ասում էին «Շաքրո՞ո», «Մարտիրո՞ս», «Շաքրո՞», «Պիո՞ն», «Գիքո՞ր»: Մենք նրանց լավ չէինք տեսել, մենք նրանց չէինք հիշում, մեր մայրերը լացոտ երգի միջից ասում էին «Շաքրո՞ո», և մեր սիրտը լցվում էր մի տևույն տխուր ուրախությամբ, մի տեսակ թախժոտ ուժեղություն, ինչ-որ ծանր հույսով: Դեղին, խշշան արտերում թուխ, մերկ տղերքը հնձի էին եղել՝ նրանց տարել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Փափուկ սարերի մերկ երամակները քշիլ էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: 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 բնադատ Վ. Տուրբինը ընդգծում է «այն ժամանակ», «այժմ», «հետագայում» հենակետային բառ-հասկացությունների որոշիչ դերը Մաթևոսյանի շարադրանքում<sup>13</sup>:

Մի այլ հոդվածում՝ ուկրաինացի հիվանդի Գուցուլոյի, այդ պատմվածքների «տղաների» աշխարհագրական կոորդինատները հարստերվում են



«սարերի ձայներին», այն սարերի, որոնք մարմնացնում են «մարդկային ոգու բարձունքը»<sup>14</sup>:

Հրանտ Մաթևոսյանի գեղջուկ պատանիները, իրապես, հզոր ոգու մարմնացումներ են: «Քաց 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, Կապ պատերազմից մեղաշնորհվ վերադարձած Առատուրը, որը այլևս ուրուխություն ժպիտներ է պարգևում երեխաներին՝ «փայտը ձորերի անտառներից եզներով կբերի»:

«Քաց 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 (ունոռաց է նրա երկխոսությունը թուրք հովիվ հետ՝ գողացված շան ձագերի կապակցությամբ), հպարտ է այն գիտակցությունից, որ ինքը «լավ շոբան է», սիրված է համագյուղացիներից, շնայած խեղդատակություն-ծաղրածուական շարժումներին: Գյուղի կոնայք «նրան շրջապատեցին, իրենց հրամի մեջ առան նրան, խոսելով-խոսխսելով, քաշելով-հրելով, ծիծաղելով-լացելով տարան Լուսնց հարսի դուռը, հետո հրեցին ու դրսից դուռը փակեցին: Լուսնց հարսը դարձավ Քառանց հարս, և ուրթը լուռ էր»:

Վանին ձուլված է հայրենի բնությունը: 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 սեղավորվում, բաժանում էր ամբողջ ուրթին»:

Նրա աշխարհը բնության աշխարհն է: Քաղաքը, շնայած հրաշալիքներին, ամենևին տեղ չունի Վանու գրգիռների մեջ:

Հրանտ Մաթևոսյանը զտրմանսլի 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 սովորվում 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 Չամբուր կար, հրբ Վանուն ամուսնացրին, հրբ Ասատուրը բա-

նակից եկել էր, երբ Գլանելանց Արտեմ քեռին դեռ շվի էր փշում, երբ թուրքերի քոչը գալիս ու գալիս էր, այդ գարնանը ահա հովիվներին հրացանն էին տվել, ամեն մի կրակոցից շները ցրիվ էին գալիս—և այդ գարնանից ահա այդ շունը ճանաչում էր հրացանը, վախենում էր հրացանից, բայց հիմա շփախավ, մնաց այդտեղ, գերեզմանի վրա»:

«Վերջին հովիվ» մայրամուտը ներկայացված է խորհրդանշակաւն բովանդակութեամբ, մոտավորապես թումանյանական «սարերը մնացին որբ ու անշորան» դարձվածքի ոգով:

Ինչպես «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», այնպես էլ գրքի մյուս պատմաներում ներկայացված են «ցուրտ, քաղցած, դաժան աշխարհի» բնորոշ սարսուղազդեցիկ պատկերներ՝ պայքար գոյութեան համար («Իմ գայլը», «Կանաչ դաշտը»), ապա նաև մոթառում հոգեկան պարզութեան համար («Մեր վազքը»): Տիրապետող հին, 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 հարաբերութունների մեջ: Այսուամենայնիվ, այդ պատմաներում կան լուսավոր շերտեր, որոնք և հիմք են տվել ոռուքննադատին՝ խոսելու նորագույն հովիվագութեան ժանրատեսակի ստեղծագործման փաստից:

Արդեն հիշատակված հոգվածում Վ. Տուրբինը գրում է. «Թեև դարիս տեխնոկրատը... երկրի հրեսից շնջում է հովիվագութեանը—պաստորալը, սակայն գեղարվեստական այդ հնագույն ժանրածեր վերածնունդ է ապրում՝ օրհնագութեան հովիվին, «Թեմի-հոտի առաջնորդին», աշխատավորին, միաժամանակ և այն քուրմին, որը մարդուն միացնում է կենդանի բնութեան հետ, խոտի, ծաղիկների, ծառերի, իսկ ամենից ավելի՝ կենդանիների՝ և՛ կերակրողի, և՛ զոհի հետ»:

Այնուհետև քննադատը գտնում է, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «դժվար աշխարհը», ըստ էութեան, «բերկրալից հովիվագական աշխարհ է», այդ աշխարհի հովիվը ոչ միայն իրական կերպար է, այլև «կերպար-հիշողութուն», որի ուղիներով էլ նա վերստեղծում է սեփական պաստորալը, ուր հովիվը գոյութեան ունի ոչ միայն իբրև դարավոր պատմական անցյալի երևույթ, ոչ միայն իբրև ժամանակակից իրականութուն, այլև իբրև ապագայի ըզձանք. «Հովիվը մեկնաբանվում է իբրև իդեալ, իբրև իրականացած հրագանք»<sup>16</sup>:

Պաստորալը ենթադրում է նաև բնութեան, որը Մաթևոսյանի ստեղծագործական երկրորդ շրջանում, հատկապես «Մեր վազքի» պատմաներում, երևում է ամենևին էլ ոչ հովիվագական գունագծերով: Ընդհակառակը, բնութեանը դրանցում «նիհրդաշնակութեան» մեջ է մարդկային «դաժան աշխարհի» հետ՝ խիստ ու խստադեմ. «...Հին գոմերից ներքև, համարյա թե սնտառում, քարուտ լանջին տղայի Ավետիք պապի խոտհարքն էր, ձորի անտառների վրայով ձրագթաթ անտառուտ լեռան Մեծ բացատում՝ Հարութուն 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 հղել էր տղայի հայրը»:

Բնութեան դրամատիկ շնչի վերարտադրութեան առումով Մաթևոսյանի արձակի բարձրակետը, անտարակույս, «Կանաչ դաշտը» պատմվածքն է:

Հայոց գրականության մեջ հազիվ թե գտնվի այդ պատմվածքի գունավոր բնության զուգահեռը: Թերևս միայն «Միրհավը»:

Պատահական չէ, որ Հրանտ Մաթևոսյանը սիրահարված է Մ. Սարյանին (նրան համարում է «նոր ճամփաներ բացող») ավելի բարձր գեղունկարչից), ապա նաև Մինաս Ավետիսյանի գունային Նյութեղ, ծանրանիստ տարերքին: Պատահական չէ նաև, որ քննադատության մեջ հայտնվել է Մինասի և Հրանտի ներքին հոգեկան ազգակցության տեսակետը:

Դրա համար ամենավճռական կովանը «Կանաչ դաշտի» բնապատկերներն են, որոնց ճկուն գունախաղերով վերաթարծվածը մի մեծ դրամա է՝ իր ազատությունը, իր կյանքային վայելքը, իր տոհմի շարունակելիությունը շար ուժերից պաշտպանող պառավ կարմիր ձիու և «հղյա՛խ հատիկներին նման աստղիկներով» ծածկված քուռակի կերպարներով: Բնության հեթանոսական-տոնական շունչը կրող փոքրիկ հովիվը բացում է «սյուժետային պատմությունը» ժայռերին բախվող կայծակների, կարմիր ձիու և քուռակի մոր-զավակային հարազատության պահի նկարագրությամբ, որին հետևում է բուն դրաման. «Կանաչ հովտի մեջ անշարժ կանգնած, գլուխը բարձր՝ կարմիր պառավ ձին երկար նայեց հովտին և երկար ունկնդրեց լռությունը: 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 մոռվթը շիջեցրից մինչև գետին, գլուխը կտրուկ վեր նետեց և սպասեց ականջները սրած՝ որսալու համար հովտի բոլոր թաքուն ձայները: Եվ սպասեց ունգները լայնացրած՝ զգալու հովտի օտար հոտերը: Թիթեռները շրշում էին, բզեզները երգում էին, առուն խոխոչում 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, համհնայնդեպս, վտանգ կար...»:

Այնուհետև՝ «Կանաչ հովտի մեջ այդպես անշարժ կանգնած էին ժայռը, կաղնին, մասրենին, ձին: Ժայռը նիրհում էր: Կաղնիները սպասեցին զրահների մեջ լցվում էին Նյութով, 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 հովտը 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 գամփո շների և դարձյալ գայլի, կարմիր ձիու և գորշ գայլի սուր, անհաշտ մեղամարտը, գայլի նահանջը, կարմիր ձիու թոխը, գայլի հակահարձակումը, կարմիր ձիու պարտությունը և մահը կանաչ հովտում. «Շները կորցրին գայլին, ապա կորցրին նաև հետքը, բայց երկար ժամանակ պտրտվում, վազում, խառնվում ու ոռնում էին կանաչ հովտի մեջ, ուր հիմա մթնե՛նել 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 մաքուր հովտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մուգ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կարմիր մարմինն ըն-

կած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Այդ սև շրջանակը ձիու և գայլի կովի տեղն էր...»:

Կանաչ հովիտ—կարմիր ձի—սև շրջանակ. այս գունախառնուրդը, ըստ էության, արտահայտում է կեցության մի հատվածի պարունակություն՝ նախնական գեղեցկության վեհոթյունից մինչև փրկում, 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 բուրնների գլխից նայում ես, կանաչ հովիտը լիովին կանաչ է, կաղնին վեհորեն կեցած է կանաչ հովտում, ժայռը նիրհելով ունկնդրում է ամպերի շրջունը. մասրենին իր հինգ հատ ծաղկաբաժակը պահել է արևի տակ, և կանաչ դաշտում կապած արածում է 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 շոր ճայթյունով բախվեց որձաքարե ժայռին, մի կողմ շարավեց և թաղվեց կանաչ գետնի մեջ...»: Կանաչ հովիտը վերստին լցվում է կայծակներով, օտար ձայներով և օտար բույրերով, սպասումներով և գայլույթներով, մտրուկին իր պաշտարանն է կանչում պառավ կարմիր ձին...»:

Հյուսելով կանաչ հովտի ասքը, Հրանտ Մաթևոսյանը թափանցում է կյանքի բարձրագույն շերտի՝ աշխարհի էպիկական անսահմանության շերտի մեջ, այսինքն՝ դրամայից կոտորում է աշխարհի էպիկական ներդաշնակության պատկեր: Սրան են ձգտում բնության բոլոր մասերը՝ ժայռը, կաղնին, մասրենին, հովիտը, երկինքը, ամպը, ձին, ծեր հովիվը, փոքրիկ հովիվը, գամփռ շները, նաև ձագերի համար որսի ելած մայր գայլը, որը տվյալ իրողության մեջ ներկայացնում է «մայրական բնազդի», իր տոհմի սուգանություն հանգույցը և ոչ թե միայն աշխարհի «չար ու դաժան» սկիզբը, ինչուս կարող է թվալ մակերեսից:

Ինչպես երևաց մեջբերումներից, Մաթևոսյանի արձույթում գույնը իր լրա է վերցնում հոգեբանական զննումների, սյուժետային բովանդակության՝ արտահայտման կարևոր դեր: Լրդորն, գրողը տիրապետում է աշխարհի գունային գաղտնիքներին:

Այդ մասին գրել են Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեկնաբանները, օրինակ, Կամիլա Շուքուրովան<sup>16</sup>, Իգոր Զուրաբովին: Վերջինս նկատել է. «Մմակուտը ամուր կերպով անմիջապես թափանցում է մեր գիտակցության իբրև Հողի կերպար (և նախակերպար): Դրա գույները բոցկլտում են կրակով, ինչպես գույնը կարող է բոցկլտալ միայն Հայաստանում: Որովհետև արևը այդպես «հսկա-վիթխարի է» միայն այստեղ, արջի կանաչ աչքերը վառվում են միայն այս անտառի խորքում, կարմիր հովիվները, կարմիր եղնիկները, շեկ ճանապարհը և սպիտակ ձյունը միասին հանդիպում են, միայն այստեղ՝ լեռան գագաթին, իսկ նարինջ զամբիկին և կարմիր գելիսեղդին դուք ուրիշ տեղ չեք հանդիպի: Դեղին արևածաղիկը, կարմիր գելիսեղդ շունը, սև գոմեշը, նարինջ զամբիկը, ծխնկույզի կապույտ ծուխը, լարված գույները, վառ, խելահեղ, հագեցած են, այրում են աչքերդ: Գույներն այդպես

այրում են Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակակից Մինաս Ավետիսյանի կտավներում»<sup>17</sup>։

4

80-ական թվականների գրական երկերը՝ «Տերը» կինովիպակը, որն արդեն դարձել է կինոժապավեն, «Անձրևած ամպեր» վեպը, նշանավորում են անցումային որակ՝ պատումի պարզ ձևերից դեպի առավել բարդ, բարդացված ձևերը, դեպի բազմաձայնական արձակը։ Սա Հրանտ Մաթևոսյանի համար դառնում է դեղարվեստական խնդիր, ինքնաառաջադրանք, որի մասին նա պատմում է «Լիզվի պոեզիան» հարցազրույցում<sup>18</sup>։

Այդ հարցազրույցում նախորդ բոլոր զրվածքները ակնհայտ սխալմունքով համարելով «մենախոսութուններ», որոնց մեջ իբրև թե իշխում է «լեզվական մտածողության» մի կերպ, մի եղանակ, — Մաթևոսյանը «Տաշքենդը» համարում է «սկզբունքային բազմաձայնության» փորձ, որում իրար են հանդիպում Մմակուտի գեղջկական ամհիատարբեր և իրենց տարբերության մեջ շափազանց արտահայտիչ «լեզվամտածողության տարբերքներ»։

Բազմաձայնական արձակի կողմնորոշումը, անտարակույս, կապված է հյուսիսամերիկյան և լատինամերիկյան արձակի, մասնավորապես Ֆուկսների և Մարկեսի վեպի նորագույն ավանդների յուրացման հետ։

Վերջերս ռուս քննադատ Ա. Աննինսկին, գրախոսելով «Լատինամերիկյան նոր վեպը» քննադատական ժողովածուն, գրեց. «Այդ վեպի ազդեցությունը զգացվում է ժամանակակից խորհրդային արձակի վրա։ Ընթերցողը հեշտությամբ կարող է բերել և ակնհայտ ազդեցության օրինակներ Չինգիզ Այթմատովից մինչև Եվգենի Եվտուշենկո և ոչ ակնհայտ (բայց ևս կարծում եմ ավելի խոր) օրինակներ՝ Կլաո Վրանտ Մաթևոսյանից մինչև վրացական նոր դիցավեպը»<sup>19</sup>։

Մարկեսի Մակոնդան «Մենության հարյուր տարին» վեպում և Ֆուկսների Յոկնապատժան ֆանտաստիկական, բայց և իրական ույզ բնակավայրերը կանխորոշել են Մաթևոսյանի Մմակուտի գեղարվեստական սահմանների 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 հուկատագրի ու հոգեկան ներքին շարժումների պատմությունն է՝ մարդկային այլևայլ հարաբերությունների ֆոնի վրա։

Նրա կյանքը, ինչպես համընթացում է ինքը՝ Ռոստոմը, «ես»-ի փոխարեն օգտագործելով պատումի «մենք» հոգնակի եղանակը, նման է լեգենդի։ Միջանկյալ ասենք, որ «մենք» կիրառությունը հավասարաժեշտ է այն բանին, որ ի դեմս Ռոստոմի խոսում է Մմակուտի համայնքը։

Ահա նրա «կյանքի լեգենդի» բնութագրությունների շարքը՝ քրոջ աչքերով.

«— Անհեր-անմեր իմ սիրտերը...

— Անտառից գտած, ասածու ծնունդ իմ սիրտերը...

— Պախրեն կգա ծիծ կտա, քամին կգա կորորի...

- էս ոտավոր երկրում մի կենտ ձիավոր իմ Ռոստոմը...
- Իմ աղբատ հպարտ թագավոր ախպերը...
- էս միլիոնանոց ձմակիցը մի կոպեկի օգուտ չպոկեց ու մաքուր մնաց,  
գրպանը դատարկ իմ ախպերը:
- Իմ սպատ ախպերը...
- Անմեր իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել,
- Իմ ախպոր վրա ես քուր հիմ եղել...
- Բարձր բարոյական իմ ախպերը...
- Մի օգնական շունեցավ իմ ախպերը...
- Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»:

Ասես ժողովրդական վիպերգից պոկված մի դրվագ է, այնքան անմիջական, խոր, այնքան 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 վեհ նկարագրի տեր մարդ է: Կյանքը նրա համար եղել է կորուստնիրի անընդհատ շրջափառ: Անտառի ծնունդ, անջավակ, անարժույթ, սղոթ, անշահասեր այդ մարդը, այսուամենայնիվ, ունի բարձր առաքինություններ, որոնք կապված են նախ և առաջ Մամկուտի համայնքի շահերի խոր գիտակցություն հետ. «ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը»:

Արդարև, նա թիկունք է, անտառի իսկական, բարձրակարգ Տերը, որը ստիպված է դրամատիկական ուժգին բախումների մեջ լինել «ոչ տերերի», սպառողների, քաղքենիության հետ:

Եվ, այսպես, պատումի մի ծայրում Ռոստոմն է, մյուս ծայրում՝ միացյալ տնտեսության ղեկավարը, նրա «հպատակ» բաճկոնավոր տղաները, Վիթխարին՝ վիթխարի շափերով կինը և այլք: Անտառաբնականների 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 քարուկների 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՝ «ինքնուհետք ու հպարտ որպես երկրի միակ տեր՝ մենք մյուս օրը դարձյալ մեր հեծույթի վրա էինք»:

Թեև նա ինքնուհետք 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 «ղեպի վրան է փոխվել, բայց անունը դեռ Մամկուտ է»: Հենց այդ անվան համար էլ Ռոստոմը կոխի է տալիս ամեն տեսակի օտարոտիլ երևույթների դեմ՝ անտառտնտեսության ղեկավարի միաստան, որը կառուցվում է գետափնյա հին այգու և ջրաղացի տեղանքում, Վիթխարիի («Օրիորդ եք, տիկին եք, ինչ եք... գալիս եք էս ժողովրդին փշացնում եք...»), անտառագող Ալբերտի, սղոցարանի, որը կուլ է տալիս անտառի հարստությունը և գեղեցկությունը, չորտաբույժ, վայելող խնջույթասերների («Կենտրոնը հավաքվել տասը մայրով վաղը գալիս է») և այլն:

Աներկբայորեն կարելի է ստեղծել, որ «Տերը» գրված է իբրև ժողովրդական վիպերգ-ողբերգություն, այնքան նշմարելի են էպոսային արվեստի շահանքները:

էպոսային մասշտաբների կրողը ոչ միայն Ռոստոմն է՝ իր ուժգին ճակատագրի սահմանագծերով, այլև քույր Շուշանը՝ ողբասացությանը ու աղոթք-օրհնություններով, «Ռոստոմի հույս, Ռոստոմի լույս» խոսքերով նրան մեծարող կիներ, այլև «աշնան մաքուր արևի տակ ելևէջող մեր հյուսիս... մաշված երկիրը», այլև հակառակ բևեռի հերոսները՝ ղեկավարը («խաղեղին-պարոն տերն ինքն էր՝ մեզ էր խաղեղին ասում»), նրա մենատան տեսքի մար շարժարվողները, սղջկա հեքիաթ-երազը, այլև անտառի տիրոջը անուանից «օտարացնելու» վերադասի հրամանը:

Ճիշտ է նաև այն պատկերացումը, որ Ռոստոմի կերպարով Մաթևոսյանը արծարծում է ոչ միայն բնության, տոհմի պաշտպանության խնդիր, այլև բարոյական հին արժեքների պահպանումն: Ռոստոմը նաև այդ արժեքների պատգամախոսն է. «Ժողովուրդ եք, հավաքվել եք, մի երգից-երածառությունից, մի զրույց-պատմությունից, մի խաղից-տեսարանից... նայողը նայի, փոստավորվի, աբի՛ հայ ժողովուրդ է...»:

«Տիրոջ» մոտիվը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ամենևին էլ նորություն չէ (դրա ակունքները հասնում են մինչև «Հովիվների ինքնավար հանրապետության» ժամանակները). բայց ամբողջական աշխարհայացքի տեսք է առնում «Տերը» և «Տաշքենդ» գրվածքներում:

Դրանք արտացոլում են ծնակության համայնքի փլուզման հրեային հասնելով ողբերգական շիկացման: Ռոստոմը այդ ողբերգության կրողն է, մոռումենտալ մի կերպար, որը ցավագնորեն, խոր կակիծով վերապրում է Մահակուտի բարության և սիրո աշխարհի, կործանման իրողությունը:

Հրանտ Մաթևոսյանը ամբողջ էությունը հակված է դեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը: Ճշմարտության շուրջը բանակոխվելը թեև նոր չէ, սակայն շարունակում է 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 սիրտաճման տեսքով: Մեկը մյուսի պայմանավորվածությամբ:

Կենցաղի ճշմարտությունը իբրև կյանքի նյութի հարազատ վերաբերություն, 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 իրենց՝ հայ մարդու ազգային բնավորության կապակցությամբ:

Իրականության բազմաձայնական (պոլիֆոնիկ) արտահայտման պահանջը նշանակում է տեսանկյունների բազմազանություն: Դրան է հպում Հրանտ Մաթևոսյանը նաև «Տաշքենդում» («Անձրևած ամպեր»):

Բազմաձայնական բարդությունը պայմանավորել է գրվածքի սյուժետային «միջուկի» նվազ շափր:

Այստեղ էս ուզում եմ վիճել ձեռն Հախվերդյանի մի տեսակետի հետ, որ առնչվում է վեպի սյուժեին<sup>20</sup>: Ճիշտ է, որ Մաթևոսյանը խոստովանում է

իր գրվածքների սյուժեուային կառուցվածքի «վրիպանքը», ճիշտ է, որ նա կուռ ու համաշափ սյուժեուային պատմությունների հեղինակ չէ, ճիշտ է, որ նրա պատումը ոչ թե հասարակացումների, այլ բարդացումների պատում է: Ինչպես բարդ է նրա նյութը՝ փուլովող գյուղաշխարհը:

Մեջբերելով Մաթևոսյանի ինքնախոստովանությունը՝ «սյուժեուային մտածողության» «անգորություն» վերաբերյալ «Վոպրոսի լիտերատուրի» ամսագրի հարցազրույցից, Լևոն Հախվերդյանը 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»:

«Անսյուժեուայնությունը» նրա արձակի առանձնահատկությունն է, թեև այնքան էլ ստույգ չեն արձակագրի ինքնաբնորոշումները: Ճիշտ է, նա շունի դասական իմաստով սյուժեներ, «դեպքերի սրակյալ, լավ դասավորված անընդմեջություն», բայց նրա գրվածքներում՝ մեկում ավել, մյուսում պակաս: շափերով գործում են «ներքին սյուժեները»՝ պատմմաները, 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, ռեպլիկը, վերհուշը, սրախոսությունը, կալամբուրը և այլն:

Գյուղական ակումբում հավաքված ծմակուտցիները ընդհատում շունեցող խոսակցություն են բացում իրենց մտահոգող խնդիրների, առաջին հերթին՝ Մմակուտի անկման շուրջը:

Լեոնահովտի «սիրուն անկյունը», Մմակուտ փոքրիկ գյուղը վերադասի կարգադրությամբ վարչականորեն դասնայու է Հովիտ գյուղի կցորդը: Այս 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 դահլ, կապի միջոցներ, կոլխոզ, «համայնքի» անդամների մեջ սրվել է քաղաք գնալու ցունկությունը:

Ջանդառ Թևանը՝ հովիվներից մեկը, իբրև անհամերաշխության դրսևորում, վերադառնում է չկայացած «շուրջերկրյա ճամփորդությունից», մյուսը՝ Միրուն Թևիկը, մտքում դնում է գնալ Տաշքենդ՝ իբրև թե կարևոր գործով, այնինչ իրականում ցանկանում է փախչել Մմակուտի սարիցից:

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 ուրի վեպի բազմաշերտ հյուսվածքում «...տոսքը 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 խելթային որևէ շարժում...»:



...Ֆժի, երանգի, շարժման հետ պատկերվում, նկարվում է նաև խուսքը; և այս «գեղարվեստական փաստագրությունը», կենսական նյութի այս լեղարվեստական պատճենահանումը» մտային ու զգայական այնպիսի գաշարներ է բացում, որ՝ գրողական ոճի իր գործառնությունից անկախ, իր ներկայությունը կարող էր բերել նաև որպես վիպակի բովանդակություն ու ասելիք...»<sup>21</sup>;

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 Հովտին, որը կորցնում է հին Մախազահին և որոշում՝ «Մենք կամ կոխող շենք ուզում, կամ Վաթինյանի նախագահությանը ենք ուզում...»:

Մի խոսքով՝ ոչ մի բան իր տեղում չէ, ամեն ինչ վերածվել է քառսի, մեկը մյուսի լավը չի ուզում, «չորանների ցեղը» կարիք է զգում նոր շորանների, ով կարողանում է՝ իրեն գցում է քաղաք, հզորացել են ընչաքաղցությունը, բարոյական այլասերումը, անմարդկայնությունը:

Քառսային, անկարգ այլ իրադրության մեջ խորհրդանշական իմաստ է ստանում «Տաշքենդի» թեման, որը, ինչպես երևում է բնութանից, Մաթևոսյանը «յուրացրել է» Ակսել Բակունցի «Կածանով» ակնարկի մի փորձիկ հատվածից<sup>22</sup>: 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 «միջուղիցը», 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 Թևանի որոշումը քննարկվում է ամեն կողմից և ամենքի մասնակցությունը: Բնական է նաև, որ Մմակուտը ամբողջական կազմով դիմադրում է այդ որոշմանը, դրանով իսկ արտահայտելով գյուղի հեռանկարի հանդեպ իր սուհանգչելի հավատը, անհանգստությունը:

Տաշքենդի «ճամփորդի» ճանապարհին կանգնում է ողջ ցեղը, ամբողջ գյուղը: Արդեն «դրախտային» կյանքի հասած Աղունը Սիրուն Թևանին է դիմում հետևյալ խոսքերով. «Զերոնք, 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» կենսափիլիսոփայության ոլորտը:

Մմակուտի ապագան նրա «տերերի»՝ հնձվորների, հովիվների, արարող ումերի ձեռքին է:

«Տաշքենդը» խոր, ենթարևագրային շերտերով հարուստ ստեղծագործություն է, որը ղեկավարի կարիք ունի հետազոտական մեկնաբանությունների և՛ հարցազրույցների, և՛ ձևակառուցվածքի 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 եզերքի տարեգիր (хронист):

Նրա ստեղծագործությունը, արդարև, հայրենական եզերքի, վերանվանյալ Մմակուտ, տարեգրություն-ժամանակագրությունն է («ժամանակագրությունը վեպ չէ, նրանից չես կարող դուրս թողնել ոչ մի օր»,— այսպես է բնութագրել իր պատումների շարքը<sup>23</sup>։

Այդ տարեգրությունը ամփոփված է «Օգոստոս», «Մտոները», «Մեր վազքը» ժողովածուներում, «Տաշքենդ» վեպում, «Տերը» կինովիպակում, մասումը էլ կինոսցենարներում։

Հրանտ Մաթևոսյանի Մմակուտը, ինչպես ռուս հանաչված գրողներից Ֆ. Աբրամովի Պեկաշինոն, խորհրդային մյուս նշանավոր գրողների «փոքր հայրենիքները»,— համաժողովենական քննադատության բնութագրությամբ, — հայտնաբերում է էպոսային-ասքային հարուստ բովանդակություն և էպիկական գորեղ շունչ։ Էականը ոչ թե պատմական իրադարձությունների լայն ընդգրկումն է (էպոսին վերագրվող տեսական թյուրիմացություն), ոչ թե ժամանակային և տարածական ընդարձակ կոորդինատներն են, այլ գեղարվեստական հայացքի խորությունը։

Մմակուտը ոչ լայնահամրավ աշխարհագրական բնակավայր է (այդ անունը հիշատակվում է լոկ տեղական նշանակության աշխարհագրական քարտեզներում), ոչ էլ պատմական նշանակալից, ավազային հռչակավոր իրադարձություններով փառաբանված տեղավայր։ Ընդարձակ չեն նաև գրական Մմակուտի ժամանակային ծայրակետերը՝ առանձին բեկորներ պատերազմի տարիների «մանկության երկրի» տպավորություններից, ավելի ամբողջական դեպք տեսարաններ պատերազմին հետևած տարիների՝ 40—70-ական թվականների անցողաբաժին, սրանց էլ հավելած ավելի վաղ օրերին վերաբերող ավանդապատումներ, հին-հին հուշեր, խոսք ու զրույցներ, վավերագրական տվյալներ։

Ձնայած ժամանակային և տարածական հայտնի «սահմանափակությանը», ժմակային անձուկ տեղագրությանը, Մաթևոսյանի Մմակուտը իր իսկ բնակիչների ճակատագրերի, բարբերի, հայացքների, պատկերացումների միջոցով ի հայտ է բերում առանձին, նորօրյա և պատմական ժամանակների խոր առնչակցություն, պատմական ժամանակի մեջ հասունացող-հունդավորվող սոցիալական-հոգևոր նոր բովանդակության տարբեր-տարբեր եզրեր։

Ներկայացնելով «Մմակուտի 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 գերմոնյութ, բարոյական էություն ու շտիպանիշ, մարդկային վարքագծի ձևերի մի ամբողջ բանակ՝ քառում, 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 հաւ ընտանեկան-ազգակցական-տոհմական ասքապատում է նրանում յուրաքանչյուր անձնավորութուն, սկսած ամենաշարքայինից մինչև շարքայինի շարքայինը, ունի իր որոշակի տեղն ու որոշակի դերը:

Յուրաքանչյուրի տեղի ու դերի հայացքով Մաթևոսյանը լուծում է իր ստեղծագործության վերին խնդիրներից մեկը՝ մարդու մարդկայնության, մարդու կատարելության, մարդու կարոտի, ամենաստվորական, «աննշան», գրականագիտական վաղեմի տերմինով ասած՝ «փոքր մարդու», որին հարազատ են մարդկային բոլոր զգացմունքներն ու տազնապները, հոգեկան ապրումներն ու ելրազները, հույսերն ու գրգիռները: Կյանքը, հեղինակային նման վերաբերմունքի դրվածքով, անշարժությունից կարող է տեղաշարժվել միայն և միայն գոյության պաշտպանության համառությունը կրող այնպիսի մարդկանց միջոցով, ինչպես Աղունն ու Սիմոնը, Անդրոն ու Գիքորը, Մարիամն ու Աշխենը, Փոքր հորեղբայրն ու Արայիկը, Հրանտ Քառյանն ու Արմենակ Մնացականյանը, Ռոստոմը, Թևանները՝ Զանդառն ու Սիրունը, հովիվները, հնձվորները, սայլվորները, պայտառները, դարբինները, այգեպանները, մեղվապահները, բոլորը-բոլորը, կոնայք ու տղամարդիկ, ահեղներ ու ջահեղներ, երեսաներ ու պատանիներ, հաւ Ալխոն, Գոմեշը, ցամբիկներն ու հովատակները, Մմակուտը՝ մարդկային և կենդանական ամբողջ կազմով, աշխարհագրական սահմանակետերով ու անզուգական բնությամբ:

Մաթևոսյանի տարեգրության էջերում շարժանուններ, կան, որոնք այս կամ այն կերպ միմյանց հետ կապված են ազգակցական-տոհմական կապերով: Նրանց համար Մմակուտը ոչ միայն ընտանեկան օջախ ու տուն է, այլև ազգային հայրենիք: Մմակուտցիները ծառայում են ոչ միայն անձնական բարեկեցությանը, այլև սովելի մեծ բանի՝ ազգի ապագային, և դրա համար դիմում են նաև պատմական հիշողությանը:

Թեև այնքան էլ շատ չեն հայտց պատմության 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՛ «Զեզոք գոտի» դրամատուրգիական ստեղծագործության մեջ:

«Մեսրոպը» պատմվածքն ունի երկու շեշտ, մեկ՝ ներման, մեկ էլ՝ մաքառման:

Ներման շեշտն ընկնում է գյուղի ձիապան Մեսրոպի և կազմակերպիչ-ակտիվիստ Լևոնի «միջադեպի» վրա: Մեսրոպը վերադարձել է Սիբիրից՝ սքսորից, և Լևոնի հետ վարվում է այնպես, ինչպես կվարվեն բարեկամի հետ, այնինչ Լևոնը՝ «զգոն», «արթուն», պատեհապաշտ, ճառախոս այդ մարդը վճռական դեր է խաղացել նրա ճակատագրում:

Մեսրոպը ուժեղ բնավորություն է (վկայում են «ուժեղ արջի» նյութով նրա մտորումները), բայց ոչ վրիժառու: Նա ներող է՝ ոչ թե տոլստոյական կրավորական համակերպման առումով, այլ ավելի կարևոր մտահոգության:

Ձիապան Մեսրոպը իր միջավայրում առանձնանում է հայտց պատմության քաջատեղյակությամբ (նրա մեղքն էլ եղել է Լևո կարգալը, այն Լեոյին, որ իբրև թե «հնարել է հայերին»): Ազգային պատմության հիշողությունը նրա մոտ վերաճում է ազգային ինքնագիտակցության, հետևաբար նաև՝ մաքառման փրկիստփայլության: «Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մեծ սուտ է»,— ինքն իրեն մենախոսում է ձիապան-պատմաբանը:

Մեարդպին շարձարող այս հարցի պատասխանն է «Մեծամոր» էսսեն, ուր համագործելով 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 կի՞ոսցենարիների «Տիրը» խորագրով գրքում (1983):

«Զեզոք գոտին» առաջին նվազ մեկուսացված է «Մմտկուտյան տարի-գրությունից», բայց իրուկանում 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 դիսլոգը, որով հայոց «ժանրաշունչ 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 անխրոտվ,  
Ու ոչ մի անկյուն չկա շնչելու  
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...<sup>24</sup>

Այս իմպատությունը բանաստեղծին ներշնչել է, նախ և սուաջ, 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 վերսցնի այն ազգերը, որոնց երկրները դու պիտի ժառանգելու գնաս, և հրը 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-

տե՛ս 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: Կիսեսի 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 թումանյանական-տերյանական հայտնագործությունը:

Այդ խնդիրները արժարժվում են ոչ թե հրապարակախոսական թեզերով, այլ երկխոսության և ենթարնագրի արվեստով, որի անգերազանցելի վարպետն է Մաթևոսյանը:

«Ձեզոք գոտի» կիսեր սպասում է իր խորաթափանց և բանիմաց բեմական մեկնաբանին: Տեքստին համարժեք բեմադրության դեպքում կիսեր 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 բնավորություններ<sup>25</sup>:

Հրանտ Մաթևոսյանն, արդարև, ներկայացնում է ոչ թե իրականության մակետը՝ ցուցանմուշը (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 տարերքը, կենսական արժեքների համակարգված, ներքին, անտեսանելի և արտաքին, երևացող կերպարանքը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը լուծում է այնպիսի բարդ գծադրվեստական խնդիր, ինչպիսին «ազգային բնավորությունն» է:

Վերջին տարիների գրականագիտական ասուլիսներում 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 զուգահե-  
ռը, որ այդ արձակը «ունիկում է» և այլն և այլն:

Դա իրապես ճշմարտություն է, թեև շեն անտեսվում «ազդեցություննե-  
րը»՝ ազգային ասացողական բանարվեստից, հնադարյան պատմագրությու-  
նից, Հովհ. Քումանյանի, Ստ. Զորյանի, Ա. Բակունցի՝ իր սիրելիների հո-  
գեկան մթերանոցներից, ապա նաև համաշխարհային գրականության հու-  
շարձաններից:

Ազդեցությունն՝ ազդեցություն, բայց Հրանտ Մաթևոսյանը յուրացրեց  
արտահայտման այն ոճը, որն ունի և՛ դասական պատումների կպիկական  
շունչը, և՛ ժամանակակից գրողների մտածողության դրամատիկ ուղղու-  
թյունը:

Գրականություն բերելով Մմակուտի ունալությունը և միջը, «գաղտնիքն»  
ու «փորձը», մարդկային համայնքի ներքին շղթան և բնությունը, բառն ու  
բանը, կենսաբանական-սոցիալական-էկոլոգիական-հեռագաղթի խնդիրների  
ամբողջությունը, Մաթևոսյանը փոքրիկ Մմակուտի միջոցով յուրովի ներկա-  
յացնում է մարդկության պատմությունը, կամ ինչպես գրում է վրաց ար-  
ձակագիր էբանոիձին՝ Մաթևոսյանը իրար է մերձեցնում «մարդու և աշխարհի  
բիրելիական կենսագրության ծայրերը»<sup>26</sup>:

Հրանտ Մաթևոսյանը ձևավորվեց իբրև սինթեզների՝ համադրություննե-  
րի, մեծատաղանդ գեղագետ, իսկ սինթեզների մեջ մտնում են և՛ բովանդա-  
կությունը, և՛ պատումային ձևակառուցվածքները, և՛ խոսքը՝ լեզուն ու ոճը,  
որն ունի շափազանց բարձր արժեք, այնքան բարձր, որ կարող է մրցության  
դուրս գալ հոգևոր արժեքների համաշխարհային հրապարակ:

**Ս. Բ. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆԻ 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, 208 էջ:
- 4 Ստեփան Զարյան, Երևան, «Սովետ. գրող», 1976, 108 էջ:
- 5 Ալյսել Բակունց, Երևան, 1959, 252 էջ:
- 6 Ալյսել Բակունց, Երևան, ԳԱ հրատ., 1963, 503 էջ:
- 7 Ալյսել Բակունց, Երևան, 1971, 275 էջ:
- 8 Գուրգեն Մահարի, Երևան, ԳԱ հրատ., 1959, 152 էջ:
- 9 Իերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, «Գիտելիք», 1977, 58 էջ:
- 10 Նդիշե Զարեց, գիրք 1, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 441 էջ:
- 11 Նդիշե Զարեց, գիրք 2, Երևան, ԳԱ հրատ., 1978, 399 էջ:
- 12 Հովհաննես Շիրազ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984, 84 էջ:
- 13 Արձագանքներ (Հողվածների 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 Հողվածներ, դիմանկարներ, հուշեր, Երևան, «Սովետ. գրող», 1982, 368 էջ:
- 18 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք I, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984 432 էջ:
- 19 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք II, Երևան, «Սովետ. գրող», 1985, 524 էջ:
- 20 Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1986, 476 էջ:
- 21 Հայ սովետական գրականության պատմություն, Երևան, ԳԱ հրատ., 1986, 576 էջ:
- 22 *Наири Зарян*, Е., 1956, 80 с.
- 23 *Стефан Зорьян*, Е., Армгосиздат, 1956. 111 с.
- 24 *Аксель Бакунци*, Очерк творчества, М., «Сов. писатель», 1965, 267 с.
- 25 *Егիше Чаренц*, М., «Советский писатель», 1982, 359 с.
- 26 *Современность и литература*, М., «Совет. писат.», 1973, 248 а.
- 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 Бакунци, Гурген Маарн, Наири Зарян).
- 30 *Советская армянская литература*, в кн. *Армянская литература*, М., «Высшая школа», 1976.

## ԾԱՆՈԹԱԿՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1941—1956 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Տե՛ս Ա. Մեցազկանյան, *Հայ ժողովուրդը Հայրենական մեծ պատերազմում, 1954, էջ 531:*
- 2 «Правда», 1943, 27 февраля.
- 3 Ավ. Խահակյան, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, 1977, էջ 340:*
- 4 «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», 1957, էջ 424:
- 5 Юзовский Ю., *Образ и эпоха, 1947, М., с. 189.*
- 6 Այդ մասին տե՛ս Алянский Ю., Сурен Кочарян, 1983, М., с. 82—86.
- 7 Նույն տեղում, էջ 86:

## ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

- 8 «Սովետական Հայաստան», 1942, 24 օգոստոսի:
- 9 Ավ. Խահակյան, *Նույն տեղում, էջ 326.*
- 10 Фадеев А., *За тридцать лет. М., 1957, 'с. 257.*
- 11 «Սովետական Հայաստան», 1941, 17 օգոստոսի:
- 12 Նույն տեղում, 1941, № 65:
- 13 Նույն տեղում, 1943, 23 ապրիլի:
- 14 Նույն տեղում, 1943, 27 փետրվարի:
- 15 Նույն տեղում, 1943, 23 մայիսի:

## Պ Ո Ն Զ Ի Ա

- 16 Չափածո քաղվածքները Ավ. Խահակյանի *Երկերի ժողովածուի նշված հրատարակությունից:*
- 17 Թ. Հուրյան, *Բանաստեղծություններ և պոեմներ, 1949, էջ 21:*
- 18 Չափածո քաղվածքները՝ Գ. Բորյան, *Երկեր, 1982:*
- 19 Шагинян М. *Армянская поэзия в Отечественной войне, в кн.: Поэзия Советской Армении, М., 1947, с. 7—8.*
- 20 «Սովետահայ գրականության պատմություն», 2, 1965, էջ 463:
- 21 Ա. Գրաչի, *Երկեր, հ. 1, 1965, էջ 186:*
- 22 Գ. Գեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 239:*

## ԳՆՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 23 Հր. Քոչար, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1971, էջ 230: Ծնթագլխի մեջբերումները Նույն հրատարակությունից:*
- 24 Նույն տեղում, էջ 232:
- 25 «Սովետական գրականություն», 1944, № 1, էջ 66—70:
- 26 «Правда», 1945. 26 ноября.
- 27 Հր. Քոչար, *Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 262:*
- 28 Фадеев А., *За тридцать лет, 1959, с. 753.*
- 29, 30, 31, 32 Տե՛ս Գ. Գեմիրճյան. *Երկերի ժողովածու, VII. 4. Տիրատուրյանի «Վարդանանքի» ստեղծման պատմությունից»* ծավալուն կոմենտարները, էջ 628—642:
- 33 Սո. Զորյան, *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. Քոփլյան, «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 Տն՝ «Հուշեր Եղիշե Զարենցի մասին», 1986, էջ 296—307:
- 46 Խ. Դաշտենց, Ռանչպարների կանչը, 1979, էջ 10: Մեջբերումները՝ նույն հրատարակությունից:
- 47 Александр Е., Движение литературы, Е., 1985, с. 92, 81.
- 48 Մ. Գալստյան, Բովանուն (ժողովածու), 1982, էջ 508, 506:
- 49 Ի. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1985, էջ 272—280:
- 50 Մեջբերումները՝ Ա. Սահիեյան, Խաչուղիներ, 1979-ի հրատարակությունից:

#### ՔԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 51 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 147:
- 52 Լ. Հախվերդյան, Մեր օրերի դրամատուրգիան, 1954, էջ 18—21:

#### ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

- 53 Ս. Սարիեյան, Գրական դիտողություններ, 1964, էջ 244—246:
- 54 Ս. Հարությունյան, 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 էգմունդ Բրեմլի (1829—1894) «Կենդանիների կյանքը» պատկերազարդ, հանրամատչելի գիրք (հ. 1—6, 1863—1869):

#### ՆԱԻՐԻ 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, Նաիրի 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. Զրբայան, Գրականությունը և ժամանակը, 1980, էջ 103—105:
- 14 «Комсомольская правда», 1941, 17 мая.
- 15 Գրիգոր Աղքամարցի, Տաղեր, 1984, էջ 107:
- 16 «Գրական թերթ», 1945, № 20:
- 17 Վ. Սաֆարյան, Նաիրի Զարյան, 1985, էջ 126:
- 18 «Коммунист», 1946, 25 июня.
- 19 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 11, էջ 116—134:
- 20 «Գիտական աշխատություններ», 1954, հ. 12:
- 21 Մ. Պետրովիչի ոգեշնչված նամակներում նշվում է նաև Բ. Պատերեակի «Խանդավառ վերաբերմունքը» 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. Զառենց, Անտիպ և շահվաքված 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 «Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և դասական ողբերգության ավանդույթները» հոդվածում. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 54—67:
- 29 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 30 «Գրական թերթ», 1958, 24 դեկտեմբերի:
- 31 Арфо Петросян, Заметки о современном армянском романе, в кн. «Пути развития современного советского романа», М., 1961, с. 278.
- 32 «Дружба народов», 1963, № 6, с. 259.
- 33 «Գրական թերթ», 1967, 20 հունվարի:

#### ԳԵՂԱՄ 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), «Հատընտիր» (1954):
- 2 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 165:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 118:
- 4 Щеглов М., Спускаясь с гор, в кн. Литературная критика, М., 1971, с. 396.
- 5 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գ. II, 1967, էջ 130—131:
- 6 Բնորոշ է, օրինակ, Հր. Գրիգորյանի «Հովհաննես Շիրազի լիրիկան» հոդվածը. տե՛ս Գրական ակնարկներ, 1955, էջ 172—173:
- 7 Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 396.
- 8 «Литературная газета», 1956, 5 июня.

#### 1956—1985 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

#### Պ Ե Ջ Ի Ա

- 1 «Գրական թերթ», 1965, № 28, 37, 40, 41:
- 2 Նույն տեղում, 1965, 10 դեկտեմբերի:
- 3 Նույն տեղում, 1966, 7 հունվարի:
- 4 Նույն տեղում, 1957, 21 նոյեմբերի:

- 5 Նույն տեղում, 1958, 21 փետրվարի:
- 6 Նույն տեղում, 1958, 8 մարտի:
- 7 ՏՆ՝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.

#### ԹԱՅՆՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 30 Ա. Հունանյան, Արդի հայ դրաման, 1964, էջ 48:
- 31 ՏՆ՝ս Ս. Աղաբաբյան, Արամշուտ Պապսյան, 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 բաղված են Ա. Արիստակեսյանի էվթան «Կողմը միամտ» (1974):
- 3 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1974, էջ 388:
- 4 Պ. Սևակ, Մուտք, 1985, էջ 189: Չորենցից բաղված տողերը՝ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 411:
- 5 Պ. Սևակ, Մուտք, էջ 195—196: Չարենցից բաղված տողերը՝ Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 389:
- 6 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 418:
- 7 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 257:
- 8 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, 1966, էջ 197:
- 9 Ст. Рассадин, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 236—253.
- 10 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 258:
- 11 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 202—203:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 362:

- 14 «Գրական թերթ», 1973, 2 փետրվարի:
- 15 С. Гайсарян, В стране поэзии, 1973, М., с. 208.
- 16 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 164—185:
- 17 «Литературная Армения», 1980, № 10, с. 88.
- 18 «Գարուն», 1969, № 11, էջ 6:
- 19 Քաղված է Ա. 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 շափածոյի 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:

#### ՀԱՄՈՍԱԼՆԱՆ

- 1 Համո Սահյան, Երկեր 2 հատորով, հ. I, II, 1984:
- 2 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119—123:
- 3 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, 1984, էջ 169:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119:
- 5 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 44:
- 6 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 7 «Литературная газета», 1956, 31 мая.
- 8 «Գրական թերթ», 1959, 20 փետրվարի:
- 9 «Սովետական գրականություն», 1973, № 8, էջ 152:
- 10 «Գարուն» 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. Խահակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1973, էջ 353:
- 14 «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1984, № 5, էջ 11:
- 15 Ավ. Խահակյան, 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 Сагиян А., Годы мон, Е., 1971, с. 3—4.
- 23 Լ. Մկրտչյան, Ջրույցներ բանաստեղծի հետ, էջ 179:
- 24, 25 Տ. 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 ԽԱՆՁԱԴՑԱԼ

- 1 Ս. Խանզադյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I և II (1967), «Կորած արագետներ» (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 և 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), «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» (1981):
- 2 «Հիշողություններ Նիդի Ջարենցի մասին», 1961, էջ 379—392:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1941, № 1, էջ 96—97:
- 4 «Геворк из Аштарака», Е., 1979, с. 30.
- 5 «Գրական թերթ», 1949, 17 օգոստոսի:
- 6 «Գրական թերթ», 1949, 24 օգոստոսի:
- 7 «Геворк из Аштарака», с. 23—29.
- 8 «Октябрь», 1954, № 9, с. 161.
- 9 Ա. Արիստակեսյան, Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, 1971, էջ 178:
- 10 «Геворк из Аштарака», с. 47—56.
- 11 Նույն տեղում, էջ 34—44:
- 12 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 208:
- 13, 14, 15, 16 Նույն տեղում, էջ 217, 219, 224:
- 17 «Геворк из Аштарака», с. 156.
- 18 Նույն տեղում, էջ 78:
- 19 Նույն տեղում, էջ 169:
- 20 Նույն տեղում, էջ 158:
- 21 Նույն տեղում, էջ 94—105:
- 22 Նույն տեղում, էջ 59, 60:
- 23 Նույն տեղում, էջ 62, 65:

#### ՍԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿԵԱԼ

- 1 Քաղվածքները՝ Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, II (1984), հ. III (1985):
- 2 Капутикян С., О себе, в кн. «Стихотворения», 1959, М., а, 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 8 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 առաջարան 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. Քերեյանի նամակները Լևոն Զ. Սյուրմեյանին» գրքի բնագրան է, 1956, Նյու-Յորք:

#### ՀՐԱԶՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՑԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Բանաստեղծություններ հ. I, II (1971, 1972), «Ոսկե ամպ» (1984), «Արևոտ կղզու երգը» (1980), «Հայրենական երգ» (1977), «Ժրիկնային 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, Լուսիկն ու հեռուն, 1967, էջ 121—126:
- 6 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Մշտադալար ծառ (Հողվածներ, էսսեներ), 1985, էջ 268—375:
- 7 Բնագրում՝ «Քոար ոսկի աստղի պես». Ավ. Դաճնակյան, Երկերի ժողովածու, հ. I. 1973, էջ 213:

#### ՎԱՀԱԳՆ ԳԱՎԹՑԱՆ

- 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 «Քղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87:
- 9 Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, 1963, էջ 158:

#### ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՑԱՆ

- 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 Զհարողից գտնել:
- 10 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 11 Ս. Փափաջյան, 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, Բնաստիվոր ճանապարհ, տե՛ս Հր. Մաթևոսյան, Երկեր 2 հատորով, հ.: ԻԻ, 1985, էջ 609—610:
- 22 Ավ. Բաղունց, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 11, 1979, էջ 409—416:
- 23 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 24 Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1950, էջ 161—162:
- 25 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 26 «Вопросы литературы», 1978, № 5, с. 83.

## ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ\*

- Արեւլյան Հովհաննես 59, 275  
 Արեւղյան 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 Յեոդոր 290, 410, 480  
 Աղալյան Ն. 223  
 Ադմիրալսկի Ա. 392  
 Ադոնց Ն. 23, 107  
 Աթարով Ն. 392  
 Ալազան Վ. 187, 430  
 Ալամղարյան Հ. 113.  
 Ալաշաջյան Ստեփան 74—77, 103  
 Ալեքսանյան Ելենա 82  
 Ալթունյան Բ. 428, 429  
 Ախմադուլինա Բ. 291  
 Ախվերդյան Գ. 332  
 Աղարաբյան Սուրեն 5—13, 15—17, 19, 20, 22—24, 30, 113, 133, 168, 172, 384  
 Աղայան Ղ. 108, 113  
 ԱղաՎնի (Գրիգորյան) 34, 95—99  
 Աղբալյան Ն. 332, 333  
 Աճառյան Հր. 32, 126, 185, 430  
 Աճեմյան Վարդան 106, 148, 159, 160, 165, 281, 282  
 Այթմատով Զինգիզ 475  
 Այվազյան Աղասի 263, 264, 267—271  
 Այվազյան Արարատ 47  
 Այվազովսկի Հովհաննես 213  
 Այունց Ս. 290  
 Անակրեոն 427  
 Անանյան Գ. 225  
 Անանյան Ժ. 283  
 Անանյան Վախթանգ 26, 30, 48, 99, 114—122, 284, 286, 290  
 Անանուն պատմիչ 381  
 Անդերսեն 286  
 Անենսկի Լ. 340, 475  
 Անտոկուսկի Գ. 142, 291  
 Ապոլիներ 327  
 Առաքել Դավրիժեցի 371, 380  
 Ասատրյան Աս. 8, 107, 112  
 Ասատուր Գ. 290, 332  
 Ասրյան Ա. 281  
 Ավագյան Արիզ 99—102  
 Ավագյան Արեշատ 251, 252, 254, 255  
 Ավագյան Հղուարդ 284  
 Ավագյան Հովհաննես 352  
 Ավետիսյան Ավետ 165, 275  
 Ավետիսյան Մինաս 408, 473, 475  
 Ատրպետ 186  
 Արազի 108  
 Արամյան Ռաֆայել 99, 102, 260—263  
 Արամյան Վալտեր 115, 284  
 Արաքս 108, 114  
 Արաքսամանյան Ա.-տե՛ս Արաքսամանյան-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  
 Բաբաջանյան Ա. 46  
 Բագրիցկի 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  
 Բարիլի Անտոնիո 150  
 Բարսեղյան Ա. 283  
 Բարտո Ա. 114  
 Բեթհոլեն 141, 316

\* Անձնանունների ցանկը կազմեց Լ. Ս. Սարաֆյանը:



- Բեյով վ. 290  
 Բես Գարեգին (Սարինյան) 26, 48, 59  
 Բերանձև 427, 428  
 Բիտով Անդրեյ 456, 461  
 Բլով Ալ. 127, 289, 290, 394, 438  
 Բլոնն Բ. 427, 428  
 Բոլորչյան Քաթուլ 241  
 Բոկալտ 35  
 Բորյան Գուրգեն 26, 34—39, 105, 115, 279, 414  
 Բրյուսով վ. 27, 289, 333—335, 428  
  
 Գարրիելյան Գուրգեն 286  
 Գաթրճյան Ա. 111  
 Գալչոյան Մ. 83, 85, 239, 274  
 Գալդար Ա. 119, 286  
 Գալսարյան Ս. 308  
 Գասպարյան Դ. 225  
 Գանակերյան 167  
 Գարագաշյան Մաղաթիա 61  
 Գարսիա Լորկա 353, 388, 439  
 Գերասիմովա վ. 323  
 Գերցեն 290  
 Գյուլիթեխյան Հայկ 32, 112, 126  
 Գյուլյան Մ. 291  
 Գյուլիազարյան Խաթակ 41, 99, 115, 276, 285—287  
 Գյոթե 27, 32, 125, 141, 291, 294, 351  
 Գոգոլ Ն. վ. 258, 289, 290, 461  
 Գուստորգի Ջ. 290  
 Գոնչարով 290  
 Գորբատով Բ. 108  
 Գորկի Մաքսիմ 27, 104, 203, 276, 289, 290  
 Գորոնցեկի 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, 28  
 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 Իոսեբ 269  
 Գուլակյան Ա. 103  
 Գուբամիշվիլի Դ. 291  
 Գուան Վլ. 342, 361  
 Գուցալո Եվգենի 470  
  
 Դարազյան Նորայր 17, 18  
 Դանթե Ալիգրիերի 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 Շչորս 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  
 Դարգըն 150  
 Դարյան Ջ. (Մովսիսյան) 102, 115, 276, 283  
 Դարոնյան Սերգեյ 127, 133, 137, 148, 160  
 Դեբենց 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  
 Դերժավին վ. 291  
 Դիմշից Ալ. 24  
 Դյուկլո Ժակ 26  
 Դոստոևսկի Ֆ. 269, 270, 290  
 Դուդին Մ. 263, 291, 361  
 Դուրյան Լ. 237—240  
 Դուբյան Պ. 27, 381  
  
 Եղիազարյան Հայաստան տե՛ս Զարյան Նաիրի  
 Եղիկյան Գր. 287  
 Եղիշե 27, 60  
 Եսայան Դ. 209  
 Եսայան Ջ. 6, 8  
 Եսենին Սերգեյ 289, 290, 294, 353, 394, 397, 427, 435, 438, 439  
 Եվտուշենկո Եվգենի 323, 390, 392, 394, 403, 475  
 Եվրիպիդես 157  
 Երիցյան Բ. 281  
  
 Զամինյան Ա. 111  
 Զասլավսկի Դ. 28  
 Զարբանալյան 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  
 Զոլոտուսկի Իգոր 465, 474  
 Զոլլենկո 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  
 Չվյազիեցեա Վ. 291  
 Էրանոսի 484  
 Էդոյան շենքի 255  
 Էլյուար Պոլ 26, 438  
 Էմին Գևորգ 21, 40, 41, 44, 46, 47, 102, 222,  
 223, 226, 276, 291, 382—394, 397, 409,  
 414, 421  
 Էնզելս Տր. 352  
 Էնֆիեջյան 68  
 Էսիլես 157  
 Էրենբուրգ Ի. 108  
 Քամանյան Ալ. 430  
 Քամրազյան Հր. 9, 30, 111, 113, 384  
 Քարգյուլ Լյուսի 85, 86, 114  
 Քարյան Սուրեն 414, 431  
 Քափալցյան Քրիստափոր 17, 26, 68, 70—72,  
 93  
 Քերգիրաշյան Վ. 7, 107, 112  
 Քերեյան Վահան 42, 175, 453  
 Քոթովենց Վահան 6, 8, 430  
 Քոմա Արվիեսցի 330  
 Քոփչյան Ալ. 223, 225, 256  
 Քոփչյան Էդ. 7, 8, 23, 26, 29, 30, 107, 112  
 Քոմանյան Հովհաննես 5, 6, 8, 9, 12, 21, 27,  
 30, 42, 58, 60, 108, 110, 112, 113, 115—  
 117, 120, 125, 131, 132, 175, 177, 187,  
 194, 222, 250, 258, 291, 331—334, 352,  
 353, 357, 381, 396, 403, 410, 415, 425,  
 428, 435, 438, 453, 482, 484  
 Քուրչյան Հ. 290  
 Քուրսուն-Ջաղն Մ. 167  
 Քևոյան Հ. 275  
 ժիրմունսկայա Տ. 391  
 Իերեր Վերա 397, 398  
 Ինճիկյան Ա. 8, 26, 72, 112, 113, 125, 148,  
 150, 160  
 Իոսրեկյան Էդվարդ 414  
 Իսակով Հ. 275  
 Իսահակյան Ավետիք 7, 11, 13, 31, 228, 25,  
 27, 29, 30—34, 37, 40, 42—44, 50, 84,  
 113, 159, 175, 187, 190, 193, 194, 196,  
 211, 216, 222, 291, 343, 352, 385, 391,  
 396, 399, 415, 428, 429, 430, 438  
 Իվանով Մ. 323  
 Իսրայել Օրի 372  
 Լաստիվերացի 448  
 Լեո 371  
 Լեոնիձե Գ. 332

Լերմոնտով Մ. 27, 126, 142, 190, 289, 290,  
 415, 427, 435  
 Լիխաչև Դմ. 418  
 Լիպկին Ս. 169  
 Լիսիցյան Ստ. 113  
 Լյուբիմով Ն. 169  
 Լոնգֆելլո Ն. 287, 290  
 Լոնդոն Ջեկ 284  
 Լոմիձե Գ. 23  
 Լուի Արագոն 26  
 Լոնյան Գ. 332  
 Խալափյան Ջորայր 271—273, 284  
 Խանզազյան Սերո 16, 68, 99, 274, 276, 362.  
 363, 365—378, 380, 381  
 Խոնդանդյան Յուլիա 23, 126  
 Խոն-Մասեհյան Հովհաննես 78, 125, 289  
 Խանջյան Գրիգոր 207  
 Խայամ 427  
 Խաչատրյան Արամ 32, 45, 46  
 Խաչատրյան Պ. 8  
 Խաչատրյան Ս. 290  
 Խաչատուր Կեչառեցի 30  
 Խարազյան Սարգիս 115, 241, 242, 287  
 Խելուձյան Վիգեն (Վիգոկ) 62—67, 102, 414  
 Խիտարովա Ս. 17  
 Խնկոյան Աթաբեկ 113, 286  
 Խնկո Ապեր տնի 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  
 Վավերին Վ. 119, 286  
 Վարապետյան Ա. 111  
 Վարասն Յու. 364  
 Վարենց Վահագն 42, 237, 240  
 Վարինյան Ա. 32, 112  
 Վարսեցյան 167  
 Վեկելիձե Կ. 332  
 Վեպկինգ 287, 383  
 Վերիևա Ա. 323  
 Վիրպուտին Վ. 148  
 Վնուտ Համսուն 431  
 Վոժինով Վադիմ 224, 244, 245  
 Վոմիտաս 110, 184, 213, 215, 262, 263,  
 313—320  
 Վոստանդին Եղզնկացի 30  
 Վորյուն Մկրտիչ 110, 114, 115  
 Վորենի 157  
 Վուլին Կայսին 352, 354, 361  
 Վուպալա 142  
 Հախումյան Տ. 29, 107, 111, 276  
 Հախվերդյան Լեոն 105, 113, 282, 283, 477,  
 478

- Հակոբ Աղաբաբ 114  
 Հակոբ Մովսես 225, 256  
 Հակոբյան Ն. 30  
 Հակոբյան Միրթայիլ 102, 274  
 Հակոբյան Պ. 8, 113  
 Համբարձումյան Վ. 281  
 Համզատով Ռասուլ 354, 394  
 Հայնե 27, 222, 294, 420, 427, 428  
 Հայրապետյան Հայրապետ 113  
 Հաշեկ Յ. 290  
 Հասմիկ 275  
 Հարությունյան Գեորգ (Ժորա) 278, 281—283  
 Հաֆիզ 427  
 Հասրաթյան Մ. 332  
 Հարությունյան Արտեմ 255  
 Հարությունյան Ն. 290  
 Հարությունյան Սաղաթել 29, 30, 42, 104, 112  
 132, 227—229  
 Հերակլիտ 197  
 Հեթիմյան Ա. 46  
 Հյուզո Վիկտոր 428  
 Հոմերոս 289  
 Հովհաննես Երզնկացի 30  
 Հովհաննես Բլկուրանցի 30, 448  
 Հովհաննեսիսյան Աննա 133  
 Հովհաննեսիսյան Աշոտ 10, 11, 290, 371  
 Հովհաննեսիսյան Ար. 26  
 Հովհաննեսիսյան Հովհ. 8, 27, 108, 187  
 Հովհաննեսիսյան Հրաչյա 21, 26, 35, 41, 42, 47,  
 226, 231, 240, 413—418, 420—429, 431—  
 433  
 Հովսեփյան Բաղիշ 258, 271  
 Հովսեփյան Ռ. 284  
 Հովհան Գ. 26, 112  
 Հորացիոս 360  
 Հրանտ Արմեն 167  
 Հրաչյան Խաչիկ (Մեհրոպյան) 115, 259, 287  
 Հուրյան Թաթուլ 26, 34—36  
 Հուրումնց Լեոնիդ 94, 102  
  
 Ղազարյան Հովհաննես 293  
 Ղազարյան Պարույր տն՛ս Սեակ Պարույր  
 Ղազինյան Ա. 8  
 Ղանալանյան Ա. 109, 110, 169  
 Ղանալանյան Ն. 112  
 Ղարաբաղյան Լ. 105, 277  
 Ղարիբյան Ռ. 115  
 Ղափանցյան Գր. 23, 112, 149  
 Ղափլանյան Հր. 283  
 Ղուկասյան Ն. 116  
 Ղուկասյան Մարգ 274  
 Ղևոնդ Ալիշան 203  
  
 Մազմանյան Ն. 390  
 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, 266, 269  
 Մակինցյան Պ. 290  
 Մահարի Գուրգեն (Աճեմյան) 6, 8, 10, 23,  
 46, 99, 125, 126, 216, 221, 222, 240,  
 275, 290, 339, 414, 424, 428, 430, 435  
 Մամիկոնյան Հովհ. 29  
 Մամյան Ի. 255, 256  
 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  
 Մանուչյան 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, 336  
 Մարչենկո Ալլա 358, 361, 455  
 Մարտինով Լ. 394  
 Մարտիրոսյան Արմեն 255  
 Մարտունի Ալ. տն՛ս Մյասնիկյան Ալ.  
 Մեծելայտիս էդուարդաս 20, 22, 228, 291, 298,  
 307, 309, 322, 361, 410, 426, 437, 453  
 Մեծարենց Միսաք 15, 30, 352, 415, 425,  
 435, 438  
 Մելիք-Օհանջանյան Կ. 110, 169  
 Մելոյան Ֆելիքս 251, 467, 478  
 Մելքոնյան Հովհաննես 271  
 Մեսրոպ Լ. 29  
 Մեսրոպ Մերուծան 26, 35, 414  
 Մեսրոպ Մաշտոց 212, 239, 313  
 Միլիտոնյան Էրզլարդ 255, 256  
 Միլտոն 289  
 Միխալկով Ս. 114  
 Միրաթյան Վ. 114  
 Միրթայիլյան Կ. 289, 290  
 Միրթայիլյան Նանսեն 115, 237, 240, 241, 267  
 Մկրյան Մ. 29  
 Մկրտիչ Ղրիմեցի 30  
 Մկրտչյան Լևոն 276, 337, 359  
 Մկրտչյան Ն. 27, 48  
 Մկրտչյան Մհեր 281  
 Մյասնիկյան Ալ. 9, 126  
 Մովսես Խորենացի 27, 61, 112, 149—151,  
 154, 448  
 Մոտալովա Լյուզմիլա 391  
 Մորից Յու. 230  
 Մորոզով Մ. 28  
 Մոցարտ 316  
 Մուրադյան Կարլեն տն՛ս էմին Գեորգ

Մուրադյան Հր. 8, 107, 112  
Մուրադյան Ն. 8  
Մուրադյան Սուրեն 115, 287  
Մուրացյան 30, 104  
Մար Քոմսա 433

Ցաղցյան Գր. 283  
Յուզովսկի Յու. 27

Նազարյան Նորիկ 26  
Նալբանդյան Արփենիկ 427  
Նալբանդյան Միքայիլ 8, 27, 30, 105, 107,  
108, 112, 113, 443  
Նահապետ Քուշակ 30, 206, 291, 334, 336, 353,  
448

Նաղաշ Հովնաթան 334, 427  
Նանուսյան Ռ. 8  
Նավոթի Ա. 291  
Նեբոսե Ենորճալի 353  
Ներսիսյան Հր. 59, 275, 429, 431  
Նիկողոսակայա Ն. 291  
Նորենց Վ. 8  
Նեկրով Ա. 289

Նաթիրյան Մ. 68  
Նահազիզ Ն. 8  
Նահազիզ Ս. 172, 194, 211  
Նահինյան Ազատ 283  
Նահինյան Մարիետա 39, 383, 384  
Նահնազար Գ. 291  
Նայրոն Աշոտ (Գասպարյան) 115, 284  
Նանթ Լևոն 21, 104, 157, 159  
Նելլի 420  
Նեկոյան Արմեն 255, 256  
Նեմս Ասատուր 41  
Ներամ 187  
Նեբուպիր 27, 28, 258, 264, 287, 289, 294,  
334

Նիլլեր 27, 125, 294, 322  
Նիրազ-Հովհաննես 12-15, 27, 30, 34, 40-42,  
44, 46, 47, 186-201, 203-219, 222, 240,  
396, 414, 415, 430  
Նիրվանազդե 6, 9, 430  
Նուրխով Մ. 129, 131, 290  
Նշեգլով Մ. 197  
Նուբուրովա Կամիլա 474  
Նեյնեկո Տարառ 185, 291

Ոսկանյան Արուս 275, 431  
Ոսկերչյան Ա. 112  
Որբունի Ջ. 29

Չապիկ Կ. 259  
Չարբզ Ա. 29  
Չարխչյան Դերենիկ 35

Չարենց 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, 299,  
290, 293, 294, 316, 317, 327, 329, 331,  
341, 353, 382, 384, 394, 414-416, 424,  
428, 430, 437-439, 442, 453

Չեխով Ա. Գ. 6, 27, 290  
Չերնիլ 44

Չոպանյան Արշակ 216  
Չուկովսկի Կ. 114, 287

Պալասանյան Ստ. 111  
Պապայան Աշոտ տե՛ս Պապայան Արամաշոտ  
Պապայան Արամ 105, 279  
Պապայան Արամաշոտ 105, 279-281  
Պապայան Նադեժդա 5  
Պապոյան Արտաշես 321  
Պաստերնակ 327  
Պատկանյան Ռ. 8, 27, 203, 428  
Պարոնյան Հակոբ 8  
Պարսամյան Անահիտ 242, 243  
Պարտիզոնի Վ. 112  
Պելիկիթալյան Մ. 27, 113  
Պետեֆի 438  
Պետրարկա 284, 391, 427  
Պետրոսյան Արփո 17, 168  
Պետրոսյան Վ. 257, 258, 271, 276, 283  
Պետրովիչ Մարիա 148, 160, 291, 337  
Պոռյան Գ. 108, 113  
Պողոսյան Ա. 290  
Պողոսյան Հո. 114  
Պոսպետով Գ. 111  
Պրիշվին Մ. 12, 118, 350  
Պուգաչով Նմեյլյան 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. 29, 107  
Ջիվանի 187  
Ջրբաշյան Էդ. 9, 20, 113, 141, 323, 401  
Ջուսոյտի Նաֆի 353

Ռարբ Ժուսա 291  
Ռարլեն 169  
Ռայնիս 3. 291  
Ռասինի 157  
Ռասպուտին Վ. 290  
Ռասսադին Ստանիսլավ 298, 301, 352, 359-  
361, 397, 410, 442  
Ռեբրին Վ. 323  
Ռենան Էրենստ 32

- Ռեմարկ 394  
 Ռիլսկի Մարսիմ 291, 394  
 Ռոմեն Ռուան 94, 141, 290  
 Ռոնսար 427  
 Ռոշչին 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-Շչեդրին 290  
 Սահակյան Արամայիս 237, 241  
 Սահակյան Յուրի 242, 243  
 Սահինյան Ալեքսանդր 86  
 Սահինյան Անահիտ 17, 86—88, 90—93  
 Սահյան Համո 12, 14, 15, 26, 35, 40, 41, 108, 226, 230, 236, 240, 336—361  
 Սայաթ-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 Շրալյա 242, 243  
 Սաֆյան Ե. 102  
 Սաֆո 427  
 Սելվինսկի Իլյա 37  
 Սեկոյան Ան. 93  
 Սեյրանյան Բենիկ 99, 100  
 Սերաֆիմովիչ 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 Դունս 330  
 Սմուտլ 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 Ջոնաթան 289, 298, 415  
 Ստեփանյան Գ. 112  
 Ստեփանյան Անժելա 68, 284  
 Ստիվենսոն Ռ. 287  
 Սրվանձտյանց Գարեգին 169  
 Սուլթանով Կ. 390  
 Սունդուկյան Գ. 30  
 Սուրենյան Կ. 290  
 Սուրենյանց Վարդգես 151  
 Սուրուցյան Յու. 323, 397  
 Սևակ Գուրգեն 148, 160  
 Սևակ Պարույր 13, 21—23, 47, 65, 108, 109, 221—224, 228, 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  
 Վարդազարյան Ռ. 29, 107  
 Վարդանյան Ջ. 106  
 Վարդանյան Վ. 114, 115  
 Վարուժան Դանիել 27, 30, 86, 175, 184, 322, 327, 419, 435, 436, 438, 439, 442  
 Վերդյան Բ. 68  
 Վերֆել Ֆրանց 376  
 Վիրապյան Գ. 290  
 Վիրգիլիոս 289  
 Վլտունի Ա. 26, 27  
 Վոզնեսենսկի Ա. 251, 316, 394  
 Վուրդուն Սամել 148, 167
- Տալյան Վ. 114, 115  
 Տալյան 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, 103, 125, 151, 172,  
175, 194, 211, 222, 294, 399, 420, 427,  
429, 435, 438, 453  
Տերտերյան Արսեն 7, 23, 32, 108, 125  
Տիգրանյան Ա. 32  
Տիշինա Պ. 291, 394  
Տիրատուրյան Կարինե 60, 488  
Տիրունյան Ս. 29  
Տյուտչև Յ. 233, 420  
Տոլստոյ Ալեքսեյ 373  
Տոլստոյ և 6, 258, 263, 289, 290, 461  
Տվարդովսկի Ալ. 129, 290, 301  
Տրեֆիլովա Գ. 461  
Տուրբին Վ. 470, 472  
Տուրգենև Ի. Ս. 116

Րաֆֆի 27, 104, 264

Յվետսևա 327, 394

Ուխամեն Ուուա 142, 329

Փանոսյան Սարգիս 225, 466

Փավստոս Բուզանդ 61, 149  
Փափազյան Վահրամ 275 429  
Փափազյան Վրթանես 111  
Փիրոսյանի 84  
Փոցխիշվիլի Մ. 291

Քալաշյան Գառնիկ 336  
Քալանթարյան Արտ. 283  
Քարամյան Մ. 42  
Քաշար Հրաշյա (Գարրիեղյան) 16, 26, 49—  
54, 56, 57, 59, 68, 273  
Քոշարյան Մ. 105  
Քոշարյան Սուրեն 28

Օգնև Վ. 208, 391  
Օզերով և 356  
Օվիդիոս 427  
Օրբելի Հովսեփ 31—33, 169

Յադեն Ալեքսանդր 32, 56, 289  
Յեյդի Յ. 291  
Յիրդուսի 140, 290  
Յլոբեր Գ. 290  
Յուլյեներ 475  
Յրիգրիխ Մեծ 32  
Յրիկ 448

Ի Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ւ Ք Յ ՈՒ Ն

Սուրեն Աղաբաբյանի գրականագիտական ուղիներ-Ալմաթա Զաֆարյան	5
1941—1956 թթ. գրականությունը	25
Հրապարակախոսություն	31
Պոեզիա	33
Գեղարվեստական արձակ	42
Քատերագրություն	103
Քննադատություն և գրականագիտություն	107
Մանկապատանեկան գրականություն	113
✓ Նստիրի Զարյան	123
Գեղամ Սարյան	172
✓ Հովհաննես Երրազ	186
1957—1985 թթ. գրականությունը	220
Գեղարվեստական արձակ	257
Վավերագրական արձակ	274
Քատերագրություն	275
Մանկապատանեկան գրականություն	283
Քարգմանություն	289
✓ Պարույր Սևակ	<del>297</del>
✓ Համո Սահյան	<del>330</del>
✓ Սերո Խանգաջյան	352
Գևորգ էմին	382
✓ Սիրլվա Կապուտիկյան	395
Հրաչյա Հովհաննիսյան	413
✓ Վահագն Դավթյան	434
✓ Հրանտ Մաթևոսյան	<del>454</del>
Ս. Բ. Աղաբաբյանի աշխատությունների համառոտ մատենագրություն	465
Մանոթագրություններ	486
Անվանացանկ	494

**ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՒՎԻՉ ԱՂԱՐԱՐՅԱՆ**

**Արդի հայ գրականության պատմություն**

**Հատուր երկրորդ**

**СУРЕН БАРДУГОВИЧ АГАБАБЯН**

**История современной армянской литературы**

**Том второй**

**Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Ստրաֆյան**

**Կազմը Հ. Մ. Մատուռյանի**

**Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շանիեյան**

**Սրբագրիչ Գ. Է. Գերձակյան**



ИБ № 1576

Հանձնված է շարվածքի 23.05.1999 թ.: Ստորագրված է տպագրության 24.09.1993 թ.:  
Ձափը 70x108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>: Քուլթ № 1: Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն.  
Պայմ. 47,8 մամ., տպագր. 31,05 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 43,4 մամուլ: Տպարանակ 1000:  
Պատճիւր № 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,