

U. P. WURFEN

413 UNLSEWILL
9PUNLWILL-311
7USUNWILL-311

1

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

С. Б. АГАБАБЯН

ИСТОРИЯ
АРМЯНСКОЙ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

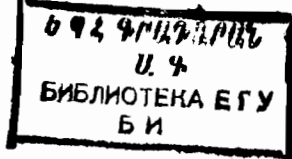
1986

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս.Բ.ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ՀԱՅ
ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ԱՌԱՋԻՆ



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

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների բեկեմծու Վ. Մ. ՄԵԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Դիւրեր հրատարակության են երաշխավորել՝ բանասիրական գիտությունների ղոկտուր
Խ. Մ. ԳՅՈՒԼԻՆԱԶԱՐՅԱՆԸ և բանասիրական գիտությունների բեկեմծու Դ. Վ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԸ

Աղարարյան Ս. Բ.

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

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

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

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

Հաղցնագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

4603010200

Ա-----74—85

703(02)—86

ԳՄԻ 83. 3 27

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

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

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

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

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

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

Այդ հատորները իբրև գրականության նորագույն պատմության նյութի դասակարգման անդրանիկ փորձ, որոշակի դրական դեր խաղացին, դարձան «Հայ սովետական գրականության պատմություն» բուհական դիսցիպլինի հիմնական ձեռնարկը:

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

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

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

Պ. Ա.

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՈՏ

1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2

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

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

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

XX դարասկզբին՝ 900-ական և 10-ական թվականներին, հայոց պատմության թերևս ամենածանր, ամենաճգնաժամային տարիներին, հայոց մուսաները եղան ավելի քան հավատալիք, եղան հուսալիք:

Այդ ծանրածանր օրերին Վահան Տերյանը գրեց ազգային հավատի բանաստեղծական մանիֆեստը՝

Երկիր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Մուրը է քո ուղին և պսակը՝ վեհ...,—

Իսկ Հովհ. Թումանյանը՝ հայոց աշխարհի բանաստեղծական մարգարեությունը.

Բայց հին ու նոր քո վերքերով կանգնած ես զու կենդանի,
Կանգնած խոհուն, խորհրդավոր, ճամփին նորի ու հնի,
Հառաչանքով սրտի խորքից խոսք ես խոսում ասածու հետ...

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

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

Անշուշտ մեծագույն ազգային ողբերգության թվականները նպաստում էին այլևայլ «փրկչական-տեսիլքային» գաղափարների և դրանց համապատասխանող գեղարվեստական ձևերի տարածմանը: Պատմության շար հողմերի քմահաճությամբ հոգեկան տարագրության մեջ հայտնված ժողովրդի արվեստի ու գրականության մեջ անխուսափելիորեն թափանցում են բոլոր այն գաղափարները՝ սկսած ազգային-հեթանոսական միֆերի նորդայա խմբագրությունից (նավասարդյան հեթանոսական շարժումը), «Հին աստվածների» տեսիլքներից (Լևոն Շանթի հուշակած «երազների» սլաքով), «լուսեղեն ու հեռավոր ափերի» պատրանքներից մինչև ռուս սիմվոլիստների հրահանգած «ահեղ դատաստանի», «աշխարհի վախճանի» (պոկլալիպսիսի) պատրանքները և նիցշեական Զրադաշտի պատվիրանները, որոնք խոստանում էին կործանվող մարդկության և փլուզվող հայրենիքի փրկության ինչ-ինչ հեռանկարներ:

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

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

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

Դարասկզբի գեղարվեստական կյանքը՝ և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ հատվածներում, լեփ-լեցուն է «գրական երազանքներով»՝ գալիք օրվա կանխատեսություններով ու կռահումներով: Այդ «երազանքները» քմածին «անակրեկալներ» չէին, այլ արտահայտում էին հասարակական շրջադարձի նախագագողությունները, կյանքի սոցիալ-պատմական դինամիկայից բխող պահանջները:

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

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

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

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

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

Զափազանց հատկանշական է, որ բնաշխարհիկ գրականության տեսությունը իբրև գործողություն ծրագրի առաջադրվեց ոչ թե ազգային գրականության ձևավորման ցածրագույն-նախնական ստիճանում, այլ նրա զարգացման ու դիմորոշման բարձր աստիճանում:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Արևի նման նայեցեք աշխարհքին»:

Հովհ. Թումանյանի հռչակած գրականության ժողովրդական ուղղությունը հատկապես 10-ական թվականների հայ քննադատության մեջ, ի դեմս Ա. Տերտերյանի, Յ. Խանդավյանի, Ն. Աղբալյանի, Պ. Մակինցյանի և այլոց, գտավ ջերմ ընդունելություն և համարվեց գրական առաջադիմության գլխավոր շափանիշը:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ հայ գրականության արևմտյան համ-վածում ևս, ղեռ դարավերջից սուր գրապայքարի ասպարեզ էր դարձել «վաղ-

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

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

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

Ծիշտ էր հարցի դրվածքը, սխալ էր առաջարկվող ճանապարհը: «Ազգային ոգին» հայտարարելու պայմանը «Մեհյանը» համարում էր օտար լիցքերին տիրելը: Եվ այսպես. մինչ «նավասարդյանները» հեթանոսական դարերի վերադարձի և հեթանոսական ապրումների հրահրման մեջ էին փնտրում զարգացման ուղիները, մինչ «մեհյանականները» ազգային գրականության շավիղները փորձում էին լուսավորել օտար ճրագներով, ավելի հեռատես մտածողները աղգային գրականության ճակատագիրը կապում էին ազգային կյանքի կոնկրետ անցուդարձի, ասենք պատմական, հոգեբանական, կուլտուրական, սոցիալական խնդիրների, ժողովրդական աշխարհի բուն արմատների լուսաբանության հետ:

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

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

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

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

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

Այդ «նոր հոսանքի» պատգամախոսներն էին ուսական առաջավոր մտավորականության միջավայրում կրթված նոր սերնդի մարդիկ՝ Ալ. Մյանսկի-յան, Պ. Մակինցյան, Յ. Խանդադյան, Վ. Տերյան և այլք, որոնք հիմնադրելով «Գարուն» գեղարվեստական լավանախը, առաջին քայլերն էին անում իրականացնելու ազգային գրականության զարգացման նոր աստիճանը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

Ո՞րն է, ուրեմն, առաջադիմության էությունը:

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

վոր սկզբունքը, այլևս նեղ էր թվում՝ աշխարհի պատմական-դինամիկ կապերը և մարդու հոգեկան կյանքի ամբողջ հարստությունն արտահայտելու համար։ Այս շրջադարձը, իհարկե, քննադատական ռեալիզմի «սպառման» ու «ճշգրնաժամի» իրողությունը չէր վավերացնում, ինչպես ենթադրում են դարասկզբի գրականության որոշ պատմաբաններ, այլ արտահայտում էր ռեալիզմը նոր ժամանակների հոգևոր-պատմական փորձով հարստացնելու և մարդու գնահատման նորագույն չափանիշներով հարստացնելու հասունացած պահանջը։

XX դարի գրականությունը ամենուրեք տենդագին փնտրում էր իր գեղագիտական նոր իդեալն ու նոր բովանդակությունը։

Սովորաբար, նախապաշարմունքների տուրքով գեղագիտական նոր որակը կապում են բացառությամբ պրոլետարական գրական հոսանքի հետ, տեսակետ, որով զգալիորեն նեղացվում է գրականության գեղարվեստական որոնումների տեսադաշտը և սահմանափակվում է պատմության նոր երևույթի՝ սոցիալիստական գաղափարախոսության և սոցիալիզմի ոլորտը։ Բանն այն է, որ նոր ձևավորվող պրոլետարական գրական հոսանքը սոցիալիզմը դավանում էր նախ և առաջ իբրև հասարակական ու էթիկական իդեալ, առաջադրում էր կյանքի սոցիալական վերափոխման պահանջներ, սակայն չէր հայտարարում այն լայն ու խոր բովանդակությունը, որ հատուկ էր XX դարի՝ աշխարհի հեղափոխական ցնցումների դարաշրջանի, հասարակական առաջավոր գիտակցությանն ընդհանրապես։

Այդ հոսանքը գրականությունը լրացնում էր բանվորական կյանքի պատկերներով և իրականության կապանքների դեմ ընդվզման մոտիվներով, մի կեցվածք, որը խորթ չէր նաև առաջավոր ողմանտիկներին և քննադատական ռեալիստներին։

Իրականում, երևույթների մեկնաբանության վերլուծական-սոցիալական սկզբունքից բացի XX դարը՝ հոգևոր առանցք ունենալով սոցիալիստական գաղափարախոսությունը, թելադրում էր նաև աշխարհի ու մարդու ներդաշնակության գեղարվեստական խոր հիմնավորումներ, աշխարհում կատարվող իրադարձությունները պատմական հեռուների՝ ճեռանկաբեր, մեջ գնահատելու հայացք ու դիրք։

Գեղարվեստական նոր հայացքի ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունն է, որի ամբողջ տարածքով ու խորքով անցնող ներդաշնակ ու ազատ աշխարհի, ներդաշնակ, կատարյալ մարդու փրկիսոփայությունը հազվագյուտ խորությամբ արտահայտում էր գեղարվեստական նոր իդեալի բովանդակությունը։

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

Հովհ. Թումանյանի ապրած ժամանակը, որը և Տոլստոյին նվիրված հոդվածաշարում Վ. Ի. Լենինը համարում է մի քայլ առաջ մարդկության պատմության մեջ, այդ ժամանակը բնութագրվում էր հասարակական զարգացման ընթացքի մեջ դեմոկրատական գիտակցության դերի աննախընթաց ուժեղացումով, մարդու ազատագրման սոցիալական և հումանիստական ընդհանուր սլաքարի նոր ու հզոր թափով։ Դեմոկրատական լայն զանգվածի հա-

յացքների մեջ կատարված բեկումը անխուսափելիորեն բեկում մտցրեց նաև ժամանակի գեղազիտական գիտակցության մեջ:

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

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

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

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

Եթե Հովհ. Թումանյանի նախորդների՝ և՛ ռոմանտիկների, և՛ քննադատական ռեալիստների մոտ ժողովուրդը, լինելով զննումների առարկա, այդուամենայնիվ մնաց գեղազիտորեն չհասկացված ու չլուրացված, ապա Հովհ. Թումանյանը, նրա կողքին նաև Ավետիք Իսահակյանը, ժողովրդի հոգեկան ներքին արժեքները հուշակեցին գրականության գլխավոր բովանդակությունը:

Հովհ. Թումանյանը հայ գրականության մեջ հայտնագործեց ռեալիզմի նոր, բարձրագույն աստիճանը, այսպես կոչված «սիմբոլիզմի ռեալիզմը», որը, ի տարբերություն նախորդ շրջանի ռեալիստների առաջադրած «մաքուր ղեպի աշխարհը» սկզբունքի, ասպարեզ հանեց «աշխարհից ղեպի մաքուր» գեղապիտությունը: Այս գեղապիտությամբ մարդը ըմբռնվում էր ոչ թե իր «փոքրությամբ» տիեզերքի մեջ և սոցիալական աշխարհի բարդ խաղմերով, այլ հակառակը՝ իր հղորությամբ, հոգեկան վիթխարի պոտենցիայով, ոգու ինքնակալությամբ, գոյության «հրաշալի սկիզբը» լինելու պատմական առաքելությամբ:

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

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

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

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

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

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

Նա, սակայն, միայնակ չէր:

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

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

Եվ մարգարեի հուրն է իմ կրծքում,
Սուր է իմ ձեռքում, բարբառըս ազատ...

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

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

անդեմ ֆոն, Ավ. Իսահակյանը սուզվեց ժողովրդի հոգեկան աշխարհի գաղտնարանները և այնտեղից պեղեց մարդկային ամենամիլիարական գաղափարները, նաև աշխարհի գոյության ամբողջությունը պարտադիր ազատության գաղափարը (Միք. Նալբանդյանի մոդելով), որի ուղիներով աշխարհ վերադարձան իր աշխարհաթող հերոսները՝ անապատները քաշված Աբու-Լալա Մահաբին և քարանձավում փակված արդարության մարգարեն՝ Փոքր Մհերը:

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

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

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

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

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

Մթնշաղների և մարմրող կրակների երգիչը, որ ինչ-որ շափով ու երանգով արտահայտում էր հավելյալ աշխարհների սիմվոլիստական գաղափարը, որ ապրում էր հոգեբանական անձկության դրամա, տասական թվականներին ամբողջ էությամբ մխրձվեց իր պատմության աննախընթաց աղետոս ապրող ժողովրդի հոգեկան կաուցվածքի մեջ և այնտեղից լույս աշխարհ հանեց «Երկիր Նաիրի» խորագրված բանաստեղծությունների շարքի մաքառման փիլիսոփայությունը:

«Երկիր Նաիրի» ոչ Տերյանի տուրքն էր դիցաբանական ռոմանտիզմին, որ լայն հուն էր բացել XX դարի գեղագիտության մեջ, ոչ էլ հոգեբանական նոսաշխարհի (Hinterland) ռոմանտիկական մեծարումն էր, որ տեղ ուներ ամբողջ կազմով թափառական դարձած ժողովրդի նախապաշարմունքների մեջ:

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

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

Քող գութկան գիշերն անհասաստ դավե,
Որքան մութը՝ սե, այնքան ես՝ անահ,
Երկիր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պըսակդ՝ վեհ:

Փյունիկ թռչունի հնադարյան առասպելի արծարծումներով Վ. Տերյանը հայոց ճակատագիրը դուրս հանեց հնամենի ուտոպիաների և տեսիլային գաղափարախոսության սահմաններից, նրան տվեց ռեալության կերպարանք: Ինչպես Հովհ. Թումանյանը, որ դարասկզբին խոսում էր հուսահատության քարբառով, իսկ պատմության շիկացած թվականներին՝ հույսի ու հավատի լեզվով, Վ. Տերյանը ևս հուշակից կենդանի, եղյալ հայրենիքի, նրա «սուրբ ճապարհի» ու ազգային վերածնության հավատը, գրելով «Վերադարձի» տողերը.

Մենության խավար զնդանից կրկին
Ես վերադարձա հզոր ու հպարտ...

Վ. Տերյանի վերադարձը իրականացավ երկու ուղղությամբ՝ հայրենիքի և գեղափոխության:

Գուշակելով հայրենիքի իրական ապագան («Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառնան, Արևի պես, երկիր իմ, կվառվեւ վառման») Տերյանը իր բանաստեղծությունների պատկերային կազմի մեջ առավ արշալույսների, մրկահավերի, ղանգերի, մարտիրոսների, ազատության դրոշների ոչ սիմվոլիստական խորհրդանշանները՝

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

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

Այդ տեսակետից առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Միամանթոյի «Հայկական ամբոխների» աստվածացման տարերքը, Միսաք Մեծաբենցի և Դ. Վարուժանի պատտորալների մեջ ծրարված մարդկային ոգու ներդաշնակության և խաղաղ աշխատանքի երազները, բնության բոլոր էակների հավասարության դեմոկրատական էթիկական սուլումները, Լևոն Շանթի հեթանոսական «հին աստվածների» ազատության և լույսի որոնումները, վաղ շրջանի Ստ. Զորյանի նովելների հումանիստական շեշտերը, վաղ Զարենցի աշխարհահիացումը հեղափոխական ողջակիզման հիմունքներով, Ե. Օտյանի երգիծանքի («Ճանապարհորդություն ի Մապըվար») ժողովրդական առողջ ոգին, էլի ուրիշ գրական երևույթներ, որոնք փաստում էին դարասկզբի հայ գրականության մեջ ձևավորվող ապագա գրականության հոգևոր-գեղագիտական պատվանդանը:

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

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

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

Սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը ազգային գրականության նոր աստիճանն է:

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

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

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

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

ժացներ իր և այլոց դեմոկրատական ու սոցիալիստական կուլտուրայի այն տարրերը, որոնց մասին խոսում է Վ. Ի. Լենինը՝ մի ազգի «երկու կուլտուրայի» վերաբերյալ հանրահայտ նկատողություններում:

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

Իր նշանավոր տաղերից մեկում Զարենցը սոցիալիստական հայ գրականության համար պարտադիր հայտանիշ էր համարում երկու բան՝ դաբի աբեը և երկրի եղյամը, ասել է թե՝ համամարդկային-սոցիալիստական և ազգային գծերի հրաշալի ձուլվածքը:

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

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

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

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

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

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

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

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

20—30-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆ ՁԱՐԺՈՒՄԸ

1

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

Դեռ XIX դարի վերջերին՝ 1895 թվականին սուլթանհամիդյան Թուրքիայի կազմակերպած մասսայական ջարդերը պարբերական բնույթ ստացան և շաքունակվեցին մինչև 1915 թվականի եղեռնը (պատմությանը հայտնի է «Ապրիլյան մեծ եղեռն» անունով), մինչև 1918—21 թթ. թուրքական հրոսակների նոր արշավանքները:

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

«Երիտասարդ Թուրքերի» ոճրագործ պետությունը, որը համախմբված էր «էնվեր-թալեաթ-Ջեմալ-Նազըմ» առանցքի շուրջը, իր հրոսակներն ուղղեց զեպի Աբեևլյան Հայաստան՝ բնաջնջելու ժողովրդի մյուս հատվածին ևս:

«Երիտասարդ Թուրքերը», ապա և նրանց հաջորդած «հանրապետականները»՝ քեմալականները, հրով ու սրով, բռնությամբ ու հաշվեհարդարներով յորագործում էին հայերի ցեղասպանության (գենոցիդի) պետականորեն մշակված, պանիսլամական ազգայնամոլ գաղափարախոսությամբ զոդված բարբարոսական ծրագիրը:

Թուրքական հափշտակիչների կազմակերպած կոտորածները հայ ժողովրդի կացության ամենասև և ամենաուռալ էջն է:

Ազգային կյանքի բնականոն զարգացմանը, ոակայն, արգելակում էին ուրիշ գործոններ ևս, ինչպես 1905 թվականի հեղափոխությունից հետո Ռուսաստանում մոեզնող քաղաքական ռեակցիան:

Ցարիզմի կովկասյան սպասավորները ոչ միայն դաժանորեն ճնշում էին դեմոկրատական երանգի քաղաքական-սոցիալական շարժումները, այլև անում էին ամեն ինչ՝ խափանելու ազգային մշակույթի առաջադիմությունը:

«Պատմության մեծ հալածականը»՝ հայ ժողովուրդը, որին ամեն օր և ամեն ժամ իաշում էին և՛ հեռավոր արաբական ավազուտներում, և՛ եվրոպական մայրաքաղաքների դիվանագիտական Վեհաժողովների հոշակած դաշնագրերում, և՛ պետական հրովարտականերում, կանգնեց իր ազգային գոյության մեծ հարցականի առաջ:

Վերջացել էր XIX դարը՝ ազգային-ոռմանտիկական պատրանքների և հույսերի ժամանակաշրջանը:

Երանի՜ էր ձեզ, գովված երգիչներ
Դուք երգում էիք վաղ առավոտյան,

Երբ որ երազներն ապրում էին դեռ,
Ոսկի երազներն հայի փրկության...

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

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

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

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

XIX դարի ազատագրական թնալի հաղթական շեփորներին, ժանրածանր դեպքերի տպավորության տակ, փոխարինեցին տրտմության սաղմոսներն ու վհատության նվագները.

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեղից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներս ցած,
Ընկնում է թնալ մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սրտից և՛ երգ, և՛ աստված:

Ազգային գոյության փլուզման անմիջական սպառնալիքը հրահրեց հաջ. բանաստեղծության հարցականների շարքը՝

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

Հայ գրականության հարցականների շարքը ճգնաժամային իրադրության տրամաբանական արտահայտությունն էր:

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

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

որի մասին ազդարարում էին հայոց մամուլի առաջնորդողներն ու հոգւածաշարքերը:

Այնքան դժվարին էր իրադրութիւնը, որ այլևս շատ շատերը տրվել էին հուսահատութեան համատարած հոսանքին:

Եվ, ինչպես հաճախ լինում է ճակատագրական ժամերին, ազգային կասաստորոֆայի օրերին, գտնվեց այն ուժը, որն արեց ամեն ինչ՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյութեան իրավունքը հաստատելու համար:

Այդ ուժը հայ հեղափոխական սոցիալ-դեմոկրատիան էր, որի գործունեութեանը բարձր գնահատական էր տվել Վ. Ի. Լենինը 1902 թ., «Իսկրայի» էջերում: Վ. Ի. Լենինը գրում է. «Մենք ամբողջ հոգով ոգւնում ենք Հայ Սոցիալ-դեմոկրատների Միութիւնը և հատկապես նրա հիմնալի փորձը ազգային հարցի ճիշտ դրվածքի համար»¹:

Սոցիալ-դեմոկրատական խմբերին ամուր նեցուկ էր հայ դեմոկրատական մտավորականութիւնը՝ իր ուսական կոմմորոշումով:

«Իմացած եղբք,—հավատով լի գրում էր Հովհաննես Թումանյանը,— որ էդ կատարված դեպքերը պատահական չեն, պատմութեան ուղիղ ընթացքն է: Մեր ապագան, ինչպես միշտ ասել եմ և դուք էլ գիտեք, կապված է Ռուսաստանի հետ, իսկ Ռուսաստանն ինչքան աղւտ, էնքան լավ թե մեզ համար, թե աշխարհքի»²:

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

Բայց հին ու նոր քո վերքերով կանգնած ես դու կենդանի,
Կանգնած խոհո՛ւն, խորհրդավոր, ճամփին հնի ու նորի:

Հառաչանքով սրտի խորքից խոսք ես ասում աստծու հետ,
Ու խորհում ես խորին խորհուրդ տանջանքներում շարաղետ,

Խորհում ես դու էն մեծ խոսքը, որ տի ասես աշխարհքին,
Ու պիտ դառնաս էն երկիրը, ուր ձգտում է մեր հոգին,—

Հո՛ւսի հայրենիք,

Խո՛ւսի հայրենիք:

2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հայաստանի աշխատավորության հեղափոխական պայքարին մեծ օգնություն ցույց տվեց 1917 թ. դեկտեմբերին Մոսկվայի Ազգությունների գործերի ժողովրդական կոմիսարիատին կից ստեղծված հայկական գործերի կոմիսարիատը: Կոմիսարիատի տպարանում տպագրված ութսուն անուն մարքսիս-

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

«Կոմիսարիատին հաջողվեց,—գրել է Վահան Տերյանը,— իր գործունեության հենց սկզբից Անդրկովկաս առաքել ազիտատորներ և պրոպագանդիստներ՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության բնույթը և նպատակները բացատրելու Սովետական իշխանության գաղափարները մասսայականացնելու և Անդրկովկասի հետ կապերը կարգավորելու համար»⁴:

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

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

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

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

3

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

Դեկտեմբերի 2-ին, Հայաստանի հեղափոխական զինվորական կոմիտեի նախագահ Սարգիս Կասյանին հղած հեռագրում Վ. Ի. Լենինը ողջունեց հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության նոր, սոցիալիստական փուլի սկիզբը. «Ի դեմս Ձեզ ողջունում եմ իմպերիալիզմի ճնշումից ազատագրված աշխատավորական Սովետական Հայաստանը»⁵:

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

«Մենք հրով և սրով նվաճեցինք ազատ կյանք»,—հայտարարել է Ալ. Մյասնիկյանը 1922-ին, Հայաստանի խորհուրդների առաջին համագումարում⁶:

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

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

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

Հայաստանում նոր կյանքի շինարարությունը կապված էր մեծ դժվարություններ հաղթահարելու հետ: Անվերջ պատերազմներից հյուսված երկիրը լցված էր անօթևան որբերով ու գաղթականներով, որոնց քարավանների անընդհատ հոսանքը շարունակվում էր դեպի մայր-Հայաստան: Ծայրահեղորեն բայքաված, կաթվածահար տնտեսություն էր ժառանգություն մնացել անցյալից: Դրոշ տեղերում, ինչպես օրինակ, Ջանգեղուրում, դեռ պահպանվում էին հին կարգերը («Սյունիք» նախարարությունը), դեռ զգալի էր տապալված ուժերի դիմադրությունը (դրա մի դրվագն էր 1921 թ. փետրվարյան խռովությունը):

✓ Չնայած տնտեսական, քաղաքական, հոգեբանական, ներքին ու արտաքին դժվարություններին, Հայաստանում, ի դեմս բանվոր-գյուղացիական դաշինքի, զանգվածների աշխատանքային եռանդի, տնտեսական նոր քաղաքականության, Ռուսաստանից ստացվող տնտեսական օգնության և սոցիալիզմի կառուցման փորձի, ստեղծվում են նոր հասարակության շինարարության հաստատուն նախադրյալներ: Այդ ոգով է շնչում 204-ի նախագահ Հովհ. Թումանյանի Կոչը՝ աշխարհասփյուռ հայությանը: ✓

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

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

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

Ելնելով այն նախադրյալից, որ Կովկասն իր բնակչության կազմով գերազանցապես գյուղացիական երկրամաս է, Վ. Ի. Լենինը ցուցում է տվել, որ ժողովրդական տնտեսության վերականգնումը պետք է սկսել ոռոգման աշխատանքներից: «Իսկույն աշխատել բարելավել գյուղացիների դրությունը և սկսել էլեկտրիֆիկացիայի, ոռոգման աշխատանքները: Ոռոգումն ամենից

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

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

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

Արդյունաբերական զարգացման հիման վրա ձևավորվում է Հայաստանի բանվոր պասակարգը, որը տասնամյակի վերջում դառնում է հանրապետության տնտեսության առաջատար ուժը։

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

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

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

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

Տնտեսական շինարարության ձեռնարկումների և քաղաքական պայմանների ամրապնդմանը զուգընթաց Հայաստանում ծավալվում է կուլտուրական հեղափոխության ուժգին ալիք։

Երևանը աստիճանաբար դառնում է հայ մշակույթի կենտրոնը։

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

✓ Այդպես էլ լինում է։

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

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

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

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

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

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

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

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

Հայաստանում սոցիալիզմի կառուցման պերճախոս վկայությունը մշակույթի աննախընթաց վերելքն էր:

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

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

4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

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

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

Մեռաշնահերթ խնդիր էր հայ ականավոր գրողների՝ դասակարգների, քաղական ինքնորոշումը. կրնդունե՞ն արդյոք, հեղափոխությունը, թե՞ երես կշրջեն նոր իրականությունից: Ս

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

առանց վերապահության, ընդունեց սոցիալիստական հեղափոխության պատմական անհրաժեշտությունը:

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

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

Իբրև 204-ի նախագահ, Հովհ. Թումանյանը գործի դրեց իր լիազորությունները՝ կաղմակերպելու Հայաստանի տնտեսական և բարոյական աջակցությունը, իսկ իբրև Հայաստան վարչության նախագահ գործարար հունի մեջ դրեց Թիֆլիսի գրական-գեղարվեստական կյանքը:

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

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

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

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

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

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

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

պուլտ թռչունը՝ Ազատութիւնը, ունեցավ սեփական հող իր ոտքերի տակ։ Աշխատավորական երկաթե հղոր մուրճով փակվեց և զամվեց դուռը դարավոր թշվառութեան վրա և բացվեց նոր կյանքի դարագլուխը, վերածննդի էջեր՝ արեւի բոցով գրված»¹⁷։

Ալ. Շիրվանզադեի և Ավ. Իսահակյանի քաղաքական դիրքորոշումը մեծ տպավորութիւն թողեց արտասահմանյան հայ աշխատավորական զանգվածների և այն մտավորականների վրա, որոնք ինչ-որ ժամանակ խաբուսիկ հուսակ էին կապել արեւմտյան դիվանագիտութեան հետ։

✓ 1921—25 թթ. նորաստեղծ խորհրդային իշխանութեան պաշտպանութեամբ հանդես եկան Սփյուռքի նշանավոր գրողներն ու արվեստագետները՝ Երվանդ Օտյուն, Արշակ Չոպանյան, Վահան Թեքեյան, Լեոն Բաշալյան, Զապել Եսայան, Սիպիլ, Վահան Մալեզյան, Զարուհի Գալեմբերյան, Տիգրան Կամսարական, Էդգար Շահին, Հակոբ Գյուրջյան և այլք։

«Էջեր սոցիալիստական հայ գրականութեանից» գրքում (1958, Երևան) բանասեր Ասատուր Ասատրյանը բազմաթիւ պերճախոս փաստերով վկայում է հայ գրականութեանը համակած խանդավառութիւնը սովետական իշխանութեան վարած ազգային քաղաքականութեան կապակցութեամբ, այն քաղաքականութեան, որի մեջ նշմարում էին հայ ժողովրդի սոցիալական և մշակութային վերածնունդը։

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

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

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

Հայ սովետական գրականութեան անձնակազմի առաջին շերտը, իհարկե, մարտիկներն էին՝ 1905 թ. հեղափոխութեան բոցերում քաղաքացիական մկրտութիւն և հեղափոխական կոփվածք ստացած գրողներն ու հրապարակախոսները։

Պրոլետարական գրական հոսանքի սկզբնավորողներ Հակոբ Հակոբյանի և Շուշանիկ Կուրդիյանի, բանվոր դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի, բանաստեղծ Հակոբ Խանլարյանի, արձակագիրներ Մովսէս Արազու, Մադաթ Պետրոսյանի, Հակոբ Կամարիի, Մելիք Մելիքյանի (Դեդուշկա), Մարո Զորաբյանի, Մուսան Դարբինյանի, սոցիալ-դեմոկրատական պարբերականներում տպագրվող մյուս գրողների ու հրապարակախոսների համար գոյութիւն չունէր անցման խնդիր։ Ոչ միայն գրչով, այլև զենքով նրանք մարտնչել էին հեղափոխութեան հաղթութեան համար։

✓ Գրողների մյուս խումբը այն մարդիկ էին, որոնց կյանքի ուղեգիր ավելացին քաղաքացիական կռիւնքի իրադարձութիւնները՝ Ե. Զարենց, Ա. Վշտունի, Գ. Աբով և այլք։

✓ Եվ, վերջապէս, նորագույն գրականութեան հիմնական զանգվածը գործարաններից ու հաստոցների մոտից, գյուղերից ու որբանոցներից եկած երի-

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

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

6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ահա դեկլարացիայի ամբողջական տեքստը.

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

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

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

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

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

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

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

Մենք պահանջում ենք.

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

2. Արտահայտել այն, ինչ այժմեական է՝ շարժում, դասակարգային
պայքար, երկաթ ու կոսմոս:

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

1. Ռիթմը, որպես շարժում.

2. Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում.

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

Մեր օրվա լուզուկն է՝ կորչելն գրական արիստոկրատ շկոլաները, առանձ-
նասենյակային գրողները, գրադարաններում ննջող գրքերը և սալոնային կա-
նախք: Կեցցե՝ գեղարվեստական կենդանի խոսքը, ստեղծագործող բազմու-
թյունները:

Կեցցե ստեղծագործող բազմությունը՝ իր հզոր ռիթմով:

Կեցցե պրոլետարական հեղափոխությունը:

Եղիշև Չարենց, Ազատ Վշտունի, Գ. Աբով»

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

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

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

կյանքի վերաշրջումը պետք է հրահրի հեղափոխության ոգուն համապատասխանող գեղարվեստական ձևեր:

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

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

Ահա դրա տեքստը.

«Դատարանը գտնում է, որ—

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

2. Ֆուտուրիզմի ոռոտական թևը մինչև Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը եղել է եվրոպական ֆուտուրիզմի ճյուղավորումներից մեկը՝ հարմարեցված ոռոտական ազգային միջավայրին:

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

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

5. Կարա-Դարվիշը հայ իրականության մեջ հանդիսանում է գրական ալդ հոսանքի անդրանիկ արտահայտիչը և մասնավորապես ֆուտուրիզմի առաջին տեսաբանը մեզանում՝ իր 1914 թվին հրատարակած «Խնչ է ֆուտուրիզմը» գրքույկով:

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

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

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

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

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

Իր հոդվածաշարքում («Խնչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապագա սակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան», («Pro domo sua») Չարենցը վճռականորեն ծառանում էր «զտարյուն պրոլետարական կուլտուրայի» նշանաբանի դեմ, այդպիսի «հրահանգավորումը» համարելով մարքսիստական գեղագիտության խեղաթյուրում: Պատասխանելով Դեկլարացիայի քննադատներին, Չարենցը գրում է. «Ոչ մեր դեկլարացիայում և ոչ էլ իմ հոդվածաշարքում ոչ մի բառ չկա այն մասին, որ մենք ուզում ենք պրոլետարական կուլտուրա ստեղծել, մանավանդ սխալ այն ըմբռնումով, որ կա ձեր ուղեղներում այդ հարցի նկատմամբ»²⁰:

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

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

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

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

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

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

Թիֆլիսյան պարբերականի հրատարակիչն էր Սուրեն Ծղզնկյանը:

Պրոլետկուլտական հայացքները տարածվում էին նաև Ա. Բոգդանովի, Ֆրիչի և այլոց հոդվածների թարգմանություններով²²:

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

Երևանի «Մուրճը» (1922—23), Թիֆլիսի «Դարբնոցը» (1922—23), Մոսկվայի «Քուրան» (1923), Բաքվի «Վիշկան» (1925) խմբագրականներում շարադրելով իրենց գործունեության նպատակները, հանգում էին ցեխային գրականության, գտարյուն պրոլետարական կուլտուրայի դրույթին, ուրիշ խոսքով կրկնում էին Պրոլետկուլտի և 1920-ին նրանից անջատված «Кузница» խմբակի գեղագիտական դիրքերը: Դրանք բոլորը «Кузница»-ի հայկական տարածանքներն էին և հենվում էին ուսու իրականության հոսանքային-ենթահոսանքային «կալիքոսկոպի» թերևս ամենաուժեղ հոսանքի դեղատոմսերի վրա:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ՀՊԳԱ-ի կազմի մեջ նրա սկզբնավորման շրջանում մտան Ազատ Վըշաունին, Գևորգ Աբովը, Նաիրի Զարյանը, Անուշավան Վարդանյանը, Հմայակ Սիրասը, Վահրամ Ալազանը, Գուրգեն Մահարին, Խնկու-Ապերը, Նորայր Դաբադյանը, Գուրգեն Վանանդեցին, էդվարդ Խոջիկը, Սարմենը, Արաքսը և այլք:

«Մուրճը», որդեգրելով պրոլետկուլտական դոկտրինաները, հանդես էր գալիս դասակարգային ինքնամփոփածություն պատվիրանով, նոր գրականությունը դիտելով իբրև առավելապես «ցեխի»՝ բանվոր դասակարգի գրականություն:

«Պրոլետարական պոեզիան,—գրում էր Ազատ Վշտունին,—պետք է ձևակերպի հենց ինքը՝ պրոլետարիատը: Ինչ փուլթ, թե առաջին նվագ նրա ձևակերպումը կլինի երբեմն թույլ, երբեմն ոչ գեղարվեստական ու միտումնավոր, նոր իշխող դասակարգը կունենա իր սխալներն ու թույլ կողմերը, մինչև որ կյանքը ցույց կտա բնական ուղին, մինչև որ հետզհետե բանվորական կոլեկտիվիստական գրականությունը կհղկվի, կղարդանա և կունենա բանվոր դասակարգի ապագա հեռանկարների նրբություններն ու գեղեցկությունները»²⁷:

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

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

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

Մի Դանթե

Կամ թե

Պուշկին եւ դու...

Զէ՛, բնկեր,

Ավելի ուժգին եւ դու:

Հայկական Ասոցիացիայի վարիչներն ու տեսաբանները հեգեմոնիան քնական ճանապարհով նվաճելու փոխարեն դիմում էին դիկտատուրական մեթոդների, այսպեւ նաեւ ինքնամեծարանքների ու ինքնաթմբակահարությունների:

Այս երևույթը տիպիկ է բնութագրել Գուրգեն Մահարին իր հուշերում. «Ծանր ժամանակներ էին, հիրավի: Ասոցիացիան չէր ճանաչում Ծղիշե Զարենցին, որպես պրոլետարական պոետի, իսկ Զարենցին սիրողները համարվում էին նրա էպիգոնները, այն էլ մասն-բուրժուական: Ասոցիացիայի անդամները գրում էին անարյուն, անսիրտ պատմվածքներ, ստիխներ և ստեղծագործական կարողությունից զուրկ թույլ բազուկներով ուզում էին հաստատել իրենց հեգեմոնիան: Հեգեմոնիա ասածը դա մի մարմին էր, որի գլուխը Վշտունին էր, աչ ձևորը Ալազանը, իսկ ձախը՝ Ն. Զարյանը: Իսկ մարմնի ողնաշարը... բայց ողնաշար չունեի այդ մարմինը»²⁸:

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

7

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Չնայած ներքին տարածայնություններին և գրական դավանանքի տարբերություններին, գրական լրագրությունը մեծ դեր խաղաց գեղարվեստական նոր երկերի տպագրության և մասսայականացման, գրականության հիմնական կադրերի աճման, ռուս գրականության նորությունները մասսայականացնելու, գրական տեսություն որոշ հաստատացած խնդիրների պատասխանները մշակելու ասպարեզում:

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

Գրական պարբերականների էջերում առավել սրությամբ արտահայտվեցին ներգրական պայքարի իրադարձությունները: ✓

8

Պրոլետարական գրական շարժումը նախնական՝ «ինքնուրույն», «ինքնահաստատման» (1921—24 թթ.) շրջանից 1925—26 թթ. թևակոխում է, պայմանականորեն ասենք, «գրական դիրքերի ամրացման» շրջանը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20-ական թվականների ամենակողմյա՝ և՛ տնտեսական, և՛ քաղաքական դժվարին իրադրություն մեջ կուսակցությունը հռչակեց գրականության զարգացման գաղափարական-գեղարվեստական հիմնական սկզբունքները, գրողների ջանքերն ուղղելով սոցիալիստական նոր արվեստի ստեղծման գործին:

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

Բանաձևի կարևորագույն կետերից մեկը՝ «դասակարգային մեկուսացվածության» հաղթահարման կետն էր. «Երևույթների լայն ընդգրկում: Զպարփակվել մեկ գործարանի շրջանակներում, լինել ոչ թե ցեխի, այլ պայքարող, իր ետևից միլիոնավոր գյուղացիներին առաջ տանող մեծ դասակարգի գրականություն. այսպիսին պետք է լինեն պրոլետարական գրականության բովանդակության շրջանակները»:

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

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

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

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

«Հոկտեմբեր» խմբակի առաջացման բացատրությունը ճշտորեն տրված էր Գ. Մահարու «Ինչո՞ւ անջատվեցինք» հոդված-հայտարարության մեջ. «Մենք անհրաժեշտ գտանք անջատվել մի խմբակից, որն ունի երեք տարվա տրագիկա և որը, չնայած բազում վերակազմություններին և վերավերակազմություններին, մնաց նույն կաստայական և իներտ խմբակցությունը... Մենք գտանք, որ գրական մի նոր շարժում պետք է ստեղծել, առանց մազաչափ շեղվելու պրոլետարական հաստատուն գծից... և մեզ կոչեցինք հայ բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միություն»³¹:

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

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

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

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

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

Չարենցին մտահոգում էր «համահայաստանյան» գրական խմբակցության հեռանկարը:

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

— Եվ էսպես, դուրս եկավ էսպես—Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միություն»³⁴:

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

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

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

Այդ տարբերությունն ամենացայտուն կերպով արտահայտվում է

1. Հեգեմոնիայի հարցում:

2. Վերաբերմունքի հարցում դեպի զանազան գրական խմբավորումներ»³⁵:

Սույն բանաձևման մեջ վերին աստիճանի հետաքրքրական են վերապահությունները:

Մինչ ՎԱՊԳ-ի Բանաձևում հռչակվում էր իշխանությունը, «Նոյեմբերը» դավանում էր հեգեմոնիայի պատմական իրավունքի նվաճման «պատ մրցություն» ճանապարհը:

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

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

Ամեն մի կաստայուցում համարելով վնասաբեր՝ գրական ստեղծագործության համար, նոյեմբերականները, մասնավորապես Չարենցը, իրենց վաղեմի «պոզիցիաներից» թոփշ էին կատարում դեպի սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը:

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

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

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

Ասոցիացիային զուգահեռ դարձյալ պրոլետարական «նոյեմբեր» խմբակի գոյությունը մեծապես նպաստում է գրական շարժման վերելքին:

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

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

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

Բանակցություններ էին վարում «միասնական գրական ֆրոնտ ստեղծելու համար: Այդ ոգով է անցնում «նոյեմբերի» համահայաստանյան կազմակերպչական ժողովը (1926, նոյեմբեր), ուր եղած տարաձայնությունների վերացման պայմանը համարվում է համագործակցությունը Ասոցիացիայի հետ:

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

Ասոցիացիականների հետ «խաղաղ գոյակցություն» իրադրության մեջ (ոսա արձանագրում է նաև ՀԿ(բ)Կ Կենտկոմի 1926 թվականի բանաձևը) թեև երկու պրոլետարական կազմակերպությունների զուգընթացությունը որոշ ժա-

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

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

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

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

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

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

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

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

Դիրքական քննադատության գլխավոր նշանակետը, իհարկե, Ե. Զարենցի ստեղծագործությունն էր, որի «պսակագեթոմով» այդ քննադատությունը ցանկանում էր թուլացնել նույնմեքերականների գեղագիտական առաջադրությունները:

Գ. Վանանդեցու, Ն. Դաբաղյանի, Ն. Մկրտչյանի բանավեճային հոդվածների նպատակակետը ըստ էության ստեղծագործական հարցերը չէին, այլ խմբակային նկատառումները, ասել է թե՛ Չարենցի և մյուս նոյեմբերականների գրական կայուն դիրքերը և՛ Վշտունու, Վ. Ալազանի, Ն. Ջարյանի անկայուն դիրքերով փոխարինելը:

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

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

Այդ մասին լայն խոսակցություն է գնում պրոլետարական գրողների անդրկովկասյան առաջին համագումարում՝ 1928 թվականին, ուր մասնավորապես Սուտիրինի զեկուցման մեջ ի ցույց է դրվում նախկին ասոցիացիականների և նախկին նոյեմբերականների մեջ խորացող խրամատի վտանգավոր հետևանքները հայոց գրական շարժման ճակատագրի համար:

Նորից ծառանում է կազմակերպչական նոր միավոր ստեղծելու, գոյություն ունեցող գրական կազմակերպությունների համախմբման խնդիրը:

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

Գրական ընկերությունը (Սալման, էմին Տեր-Գրիգորյան, Ստեփան Կանայան և այլք) դավանում էր «քաղաքականությունից անկախ արվեստի» նշանաբանը, իսկ աշխատավորական գրողների միությունը (Դ. Դեմիրճյան, Սո. Զորյան, Մ. Մանվելյան, Վ. Թոթովենց, Յ. Խանզադյան, Ա. Տերտերյան և այլք) արտահայտում էր «ուղեկիցների» կամքը՝ ակտիվորեն մասնակցելու սոցիալիստական շինարարության խնդիրների լուծմանը:

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

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

Ֆեդերացիայի ղեկավարացիայի մեջ նրա անելիքների մասին ասված է. «Ֆեդերացիան ստեղծագործական խնդիրներում կանգնելով պրոլետարական ռեալիզմի տեսակետի վրա, պայքարելով գրական սխեմատիզմի արտահայտությունների դեմ, իրեն նպատակ է դնում տալ կենդանի մարդու գեղարվեստական պատկերացումը»³⁸:

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

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

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

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

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

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր, մի գծվարին վերելք,
Սին սենյերի փոշին մեր խոհերից քերենք,
Ու ճանապարհ ընկնենք, մեծ ճանապարհ, նորից...

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

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

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

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

նում են անհեռանկար բանաստեղծի տրամադրությունների դատաստանի տպավորություն:

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

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

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

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

Առաջին պլանի վրա դրվեց սխեմատիզմի գեղագիտության քննադատությունը:

Բանն այն է, որ որոշ տեսաբաններ համառորեն թմեկահարում էին սխեմատիզմը՝ իբրև թե նրան հատուկ «գաղափարական լայնության» և «գեղարվեստական խորացման» սկզբունքների համար:

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

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

Եվ այսպես, սոցիալիստական նոր արվեստի կառուցման ասպարեզում բախվում էին մակերեսային, սահմանափակ և խոր, լայնահուն սկզբունքներ, որոնք շուտով դադարեցին ստեղծագործական վեճ լինելուց և ստացան խրմբակային տարաձայնությունների կերպարանք:

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

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

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

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

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

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

Նույն որոշման հիման վրա կազմակերպվում է գրողների Միության ստեղծումը նախապատրաստող կազմկոմիտե:

✓ 1932 թ. մայիսին լույս տեսավ «Գրական թերթի» առաջին համարը: Թերթի, ինչպես նաև գրական նոր հանդեսների («Նոյեմբեր»—Երևան, «Արշավ»—Թիֆլիս, «Նորհրդային գրող»—Բաքու) առաջնահերթ խնդիրը համարվեց ՀՊԳԱ-ի «տեսական-քաղաքական սխալների» քննադատությունը և նորագույն գրականության դարգացման տեսական-գաղափարական հիմունքների մշակումը: Դրանց մեջ առավել հետաքրքրություն էր ներկայացնում գրականության աղգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության հարցի դրվածքը, այն հարցի, որն ուներ մեթոդաբանական կարևոր նշանակություն առհասարակ սոցիալիստական մշակույթի շինարարության ընթացքի համար:

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

Մ. Արմենի հոդվածի հետ միասին թերթի նույն համարում տպագրվեցին դրա ընդդիմախոսությունները՝ Գ. Վանանդեցու «Լեզնդա «աղգային» և «միջաղգային ձևի» մասին», Ե. Զուբարի «Զախչախել խմբակայնությունը և նացիոնալ-դեմոկրատական տենդենցները» և անանուն հեղինակի խմբագրական հոդվածները¹:

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

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

Մ. Արմենի հոգվածը կարդացվել էր նույն խմբակի հավաքում և արժանացել նրա անդամների «լիակատար համաձայնությունը»:

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

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

Մ. Արմենի հոգվածի շուրջը բացված սուր խոսակցությունները ճակատագրական նշանակություն ունեցան հայ գրականության համար: Այդ հոգվածի առիթով ասպարեզ հանվեց «ազգային առանձնահատկությունների խտացման տեսությունը» իբրև Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի և մյուսների դավանանք:

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

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

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

Այսուամենայնիվ, ազգային ձևի շուրջը եղած վեճերում քաղաքական շեշտից բացի ասպարեզ հանվեցին նաև ստեղծագործական-տեսական այնպիսի ըմբռնումներ, որոնք մեթոդաբանական հետաքրքրություն են ներկայացնում հարցադրման և հարցերի պատասխանի տեսակետից:

Մի շարք ինքնատիպ ձևակերպումներ տեղ գտան Գ. Դեմիրճյանի հոգվածներում (ինչպես՝ «ազգային ձևը ֆարսիկաներում չեն ստեղծում»): Հարցերի ավելի լայն ու խոր դրվածքով աչքի ընկավ Գրողների Միության Կազմկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը հղված Եղիշե Չարենցի «Բաց նամակը», որը թեև գրվել էր «ինքնապաշտպանական» նպատակներով, սակայն վերաճեց գեղագիտական տրակտատի: «Բաց նամակը», թեև գրության օրերին չտպագրվեց⁴², սակայն նրա հիմնական դրույթները հայտնի էին գրական շրջանակներին:

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

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

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

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

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

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

Բնականաբար, համագումարի հոստոնների ելույթների բովանդակության
մեջ առաջին տեղը տրվում էր «սոցիալիստական պրակտիկայի» արտացոլման՝
իբրև գրականության սոցիալիստական որակի նախասյայմանի, խնդրին: Հա-
մագումարի ճառերի սղագրությունները և լրագրային հրապարակումները վկա-
յում են արժարժված խնդիրների բազմազանությունը: Արդիական թեմատի-
կայի առանցքային խնդրի բազմակողմանի մեկնաբանություններից բացի
լույն խոսակցության նյութ դարձան գրական ժանրերի և ոճերի հարստության,
գրական լեզվի ճակատագրի, ազգային մշակույթի դեմոկրատական ավանդ-
ների քննադատական յուրացման, գրական նախասիրությունների, ապա նաև
պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի՝ սովետական գրականության ոգեկան
շաղախի, խնդիրները:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Համագումարի պատգամավորները առանձին հպարտությամբ էին նշում գաղափարական միասնության հրեւոյթը, դա համարելով գրականության լեհինյան կուսակցականության ծրագրերի իրագործումը:

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

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

Այս առումով տեսական և գործնական խոր հետաքրքրություն էր ներկայացնում Եղիշե Չարենցի հառը:

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

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

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

Այս մաքի շարունակությունն է Մ. Գորկու մյուս դրույթը. «Սոցիալիստական ռեալիզմը հաստատում է կեցությանն իբրև ստեղծագործություն, որի նպատակն է մարդու թանկագին ունհատական հատկությունների անդրադրում զարգացումը՝ հանուն բնության ուժերի դեմ հաղթանակի, հանուն երկրի վրա ապրելու մեծ երջանկության, այն երկրի, որը իր պահանջմունքների աճմանը համապատասխան նա ցանկանում է վերակառուցել իբրև մի ընտանիքի մեջ համախմբված մարդկության ապաստարան»:

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

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

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

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

12

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Այդ դավանանքին էր նաև Ստ. Զորյանը, նախազգուշացնելով, սակայն, դավառաբարբառի պատճենումներից ու գոեհկացումներից, գրվածքները «վաներենով», «լոռիերենով», «սասունիերենով» փոխարինելու շեշտերից:

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

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

Այս հարցում ուրույն հայացքներ ուներ Ե. Զարենցը:

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

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

Հայոց գրական լեզվի զարգացման ուղիների իր պատկերացումները Բա-կունցը արտահայտեց «Կյորես» քրոնիկոնի ժողովրդական լեզվի մեծարանքով՝ «Ի՛նչ չքնաղ լեզու էր կյորեսներենը... Չուտեիր և չսմեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր, թե ինչպես քաղցր և նուրբ հնչյուններով խոսում էր լվացարարուհի Մինան, ինչպես էր ծոր տալիս, ասես ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում և բառերը նստում էին, ինչպես փափուկ մալանչներ: Հապա Դուլուն Կարին... կուսնում էր սառն աղբյուրի վրա, կուշտ խմում և ջուրը բեղերից կաթկթելով ասում էր. խուվա՛յ... և այնպես էր ասում, որ եթե աղբյուրը նորահարս լիներ, ամոթից քողը կբաշեր երեսին... Իսկ Աթա ապերը երբ բարկանար, այնպիսի մի բմբո՛ կասեր, որ Մեղրաքերծը կզրնգար...»

Գորիսի ոչ մի փողոցում լեզուն այնքան վճիռ չէր, որքան Հին ճանապարհի վրա: Այդ լեզու չէր, այլ կուրոտ, տխրություն, զայրույթ: Այդպես Ղաթրի-նի ձորում երգում էր կուքավը և մթնում կարկաչում էր Յուրտ աղբյուրը...»:

«Գեղեցիկ և հնչեղ էր Կյորեսի լեզուն,—նա մի չքնաղ գորգ էր, նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին գորգ, ինչպես Մինայի աղջիկ ժամանակ գործած գորգը... Ինչքան հանում և մաշվում էր, այնքան շքեղանում էին գորգի գույ-ները և պատահում էր, որ Մինան, երբ այդ հին գորգը տանում էր գետը և լվա-նում էր,—Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորեսի լեզուն...»:

Չարենցը իր Ձոնի մեջ փառաբանում էր հայոց լեզվի հզորությունը:

Մեր լեզուն ճկուն է ու բարբառոս,
Առնական է, կոպիտ, բայց միևնույն պահին,
Պայծառ է նա, որպես մշտաբորբոք փառոս
Վառված հրով անշեշ, դարերում հին...—
Եվ վարպետներ խոնարհ ու հանճարեղ,—
Հղկել են այն դարեր, որպես մարմար,
Իվ վալլել է նա մերթ, որպես բյուրեղ,
Մերթ կոպտացել, ինչպես լեռնային քար:
Եվ միշտ պահել է նա իր կենդանի ոգին...

Սովետական գրականությունը և արվեստը՝ բոլոր ճյուղերով, սոցիալիս-տական ռեալիզմի մեթոդի որոնումներով, բնականաբար, բախվում են ռեա-լիզմի էությանը խորթ երևույթների, ինչպիսիք էին ֆորմալիզմի ու նատուրա-լիզմի առանձին արտահայտությունները:

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

հասարակական օրակարգի գլխավոր կետը դարձան «Ֆորմալիստ-նատուրալիստների» քննադատությունները, ապա և ինքնաձաղկումները:

Մեզանում քննադատական առավել եռանդով աչքի ընկավ «Խորհրդային արվեստ» շաբաթաթերթը (խմբագիր Ազատ Վշտունի), որի էջերում «հայտնի դարձան» երաժշտության, թատրոնի, նկարչության, ճարտարապետության ասպարեզի «Ֆորմալիստ-նատուրալիստները»:

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

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

Մ. Կոլցովի հոդվածը սթափեցրեց տեղական «որսագողերին»:

14

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

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

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

Մավալվում է թարգմանչական բուռն շարժում. առաջին հերթին թարգմանվում են այն գրվածքները, որոնք արտահայտում էին գրականության սոցիալիստական որակը՝ Վլ. Մայակովսկու, Ալ. Բլոկի, Դ. Բեդնու, Ս. Նսենի-նի, Ն. Տիխոնովի բանաստեղծությունները, Մ. Գորկու, Ալ. Սերաֆիմովիչի, Դմ. Չուբանովի, Ա. Ֆադեևի, Լ. Սեյֆուլինայի արձակը, Մ. Գորկու, Ա. Լունաչարսկու, Կիրշնի, Աֆինոգենովի, Ն. Պոգոդինի պիեսները և այլն:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15

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

Ճիշտ է, այդ թվականներին նույնպես գործում է անցյալի օտարացման նշանաբանը: Բանն այնտեղ է հասնում, որ նույնիսկ Սայաթ-Նովան Գ. Ասատուրի հրատարակած հաղերի (1934) առաջաբանում (Պ. Մակինցյանի) գնահատվում է իբրև «պալատականության երգիչ», սակայն տեսական միտքը ջանքեր է գործադրում «ղեմոկրատական ուժեղ հակումների տեր գրողներին» դուրս հանելու «դասակարգային» «ենդ կամերաներից» և նրանց վերագարձնելու ժողովրդին:

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

երկերն արթնացրել են մաքեր և օգնել են ժողովրդին առաջ ընթանալու և դրանով իսկ գտնելու ազատագրման ուղին»⁵³։

Իհարկե, «Պրավդայի» խմբագրականը զգալի չափով նպաստեց «սոցիալական բովանդակության» գրողների ստեղծագործության մարքսիստական լուսաբանությանը, սակայն դեռ շարունակվում էին կամայականությունները առանձին գրողների, հատկապես ազգային ազատագրական հոսանքի (Րաֆֆի, Ռ. Պատկանյան—Գամառ-Փաթիպա, արևմտահայ բանաստեղծներ և այլն) գնահատման հարցերում։

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

«Պոռշյանը «Հացի խնդիրը» վեպով,— գրել է Մ. Մկրյանը,— ականջատկերալով հակադրվել է Րաֆֆիական ազգայնական վեպերի ուղղությանը»։

Կամայական քաղաքականության տխուր դրվագն էր Գամառ-Փաթիպայի արձանը էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանի պատվանդանից ցած նետելը։

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Տոնակատարությունը խթանեց հայ ժողովրդի հանճարեղ ստեղծագործության լայն տարածմանն ու ճանաչմանը:

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

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

ՊՈԵԶԻԱ

1

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

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

Այս տեսակետից բնորոշ է Վահան Տերյանի յուրօրինակ «գանգատը».

Ի՞նչ կարող եմ անել ես, արդյոք ի՞նչ
Եղբայրներ իմ, եղբայրներ իմ, ձեզ համար,
Ահա բեկված իմ հոգին անօդ ու աննինջ,
Ձեր թախծով է այրվում համր ու անզաղար...
Մի անսկիզբ, մի անվերջ—մի աղեկեզ, մին հին երգ
Դառն ու միայն—
Բայց չի լսում սիրաբ ձեր
Ծրզն այս ցավազար:
Ձեզ ճշան է հարկավոր, և՛ փող, և՛ թմրուկ,
Իսկ իմ երգը միշտ տխուր, երգես վշտի ու սիրո,
Ես եմ անօդ, ես անօդ, որպես մի մանուկ,
Ես երգիչ եմ, երազող
Աշխարհի դեմ, շարի դեմ
Ողջակեզ եմ,
Զոհ...

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

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

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

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

Սիմվոլիստական ուղղության խորհրդանշանների ու կոառնումների, իսկ այնուհետև ռումանտիկական ուղղության հուզական պայթյունների և ուժի գեղագիտության դպրոցն անցած բանաստեղծը տենդագին որոնում էր ժամանակի նոր երգը:

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

Գեղագիտական այս իրադրության մեջ Չարենցը 1922 թ. ամռանը երիտասարդ բանաստեղծներ Գևորգ Աբովի և Ազատ Վշտունու հետ ստորագրեց «Երեբր» խմբակի հանգանակը (Դեկլարացիան), որը «Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» հրովարտակով տպագրվեց հունիսի 14-ին, «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում (№ 130):

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

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

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

Ֆուտուրիստական ծրագրերը շուտով թափանցեցին նաև հայ իրականություն. Կարա Դերվիշը 1914-ին Թիֆլիսում տպագրեց «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» գրքուկը, ուր, ռուս ֆուտուրիստների ոգով, վերաշարադրում էր նրանց «Ապագակ հասարակական ճաշակին» (1912) դեկլարացիայի դրույթները:

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

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

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

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

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

Որդեգրելով մայակովսկիական-ֆուտուրիստական հանգանակների մյուս կետերը և՛ «Բազումի» (МНОЖЕСТВА)՝ բազմությունների տարերքի արտացոլում, ուրիշի առանձնաշեշտում և այլն, «Երեքը» արձագանքում էին ժամանակի գրական տեսության մեջ տրամատացած այն տեսակետին, որի համաձայն բանաստեղծության զարգացման «այսօրը» համարվում էր ֆուտուրիզմը: Վ. Բրյուսովի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը և վաղը» (սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ, պրոլետարական պոեզիա) հոդվածի հետևությունները Զարենցի կարդացած «Արդի ռուսական պոեզիան» դասախոսության մեջ զարգացվում էր այն միտքը, որ «հեղափոխական այժմեականության» խնդիրներին ամենից ավելի բավարարություն է տալիս ֆուտուրիզմը՝ ի դեմս Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության, որը նվաճել էր ուսու գրականության նորագույն բնագծերը:

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

Բանն այն է, որ շնայած ֆուտուրիստական և պրոլետկուլտական (դարբնոցական) բանաստեղծական հոսանքների դիրքերի միջև կային էական տարբերություններ, բայց այդ և մյուս բոլոր հոսանքները հանդես էին գալիս իբրև ապագայի, գալիքի համբավաբերներ, ուստի և խաշ քաշելով անցյալի վրա, իրենց վրա էին վերցնում «ախտանանդի» պարտականությունը:

Նուր երգի գեղագիտության ամենաբնորոշ օրինակը՝ և՛ իբրև տեսություն, և՛ իբրև այդ տեսության գեղարվեստական յուրացում, եղավ Զարենցի «Ամենապոեմը»:

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

Ինչո՞ւ միայն ես.

Քոզ բոլորը՝ նրանք—երգեն

Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն—

Երգեն:

Քո՞ղ երգեն, ինչքան մարդ որ կա,

Քոզ աշխարհը ամբողջ երգի:

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

«Համայնական գեղարվեստի» հոգեբանական լիցքերով էին ներշնչված նաև «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» պարբերականների բանաստեղծությունների ծրագրային հանգանակները: Ռուսական «Кузница» խմբակցության առաջադրած բանվորագարի բանաստեղծությունը (սա Ա. Գաստրի «Поэзия рабочего удара» ժողովածուի վերնագրից քաղված արտահայտությունն էր) հայ իրականության մեջ ևս գտնուում է իր դավանակիցներին, ինչպես, օրինակ, «Երեքից» անջատված Ա. Վշտունուն և Գ. Աբովին:

Ա. Վշտունին հռչակում էր՝

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

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

Մուրճական-դարբնոցական-քուրայական մյուս բանաստեղծները ևս դավանում էին երկաթի, մետաղի, սերոկարոտի, հրաբուխի, մեքենայի բանաստեղծությունը: Գ. Վանանդեցին, օրինակ, պոեղիան համարում էր «պղնձահնչյուն օրկեստր», Ն. Զարյանը «Ահրողջուն» էր հղում իր նոր երգին, Վ. Ալազանը շեփորում էր հրաբխապոեզիայի լայն շառավիղները, մյուսները գովք էին հղում անիվներին ու մուրճերին, շուգունին ու պողպատին, մեքենաներին ու դործարաններին:

Պրոլետկուլտական անխառն ոգով ներշնչված տրամադրությունները տեղ են գտնում նաև Ծ. Զարենցի հայացքների մեջ:

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

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

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

Եթե դու պետքական ես, պոետ,
Երգերի տեղ երկրներ շինե:
Տողերդ կամուրջներ թող լինեն,
Օղակեն գետերը զնգուն,
Որ անցնեն հազար տարիներ
Եվ հազարն էլ թափվին Զանգուն:
Թե կարող ես—այնպես արգ դու,
Որ այստեղ... նոր քաղաք բուսնի...
Բայց դու... դեռ նստել ես արթուն
Եվ նայում ես այդ լիրբ լուսին...

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

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

Պոեզիայի նոր ուղիների որոնումները թեև մեծ մասամբ նմանվում էին «հեծելագորային գրոհների», «գերհեղափոխական» թոփշների, բայց առանձին դեպքերում ստանում էր ներքին դրամայի բովանդակություն:

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

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

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

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

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

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

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

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

րը ոչ ժխտումն են կամ փոփոխութիւնը «Երեքի» դեկլարացիայի, այլ վերջինիս զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական դեմալիզացիան»⁹:

Եթե մոռանանք ժամանակի ոգով պայմանավորված «ձախության» շուայլութիւնները և նույն ժամանակի աղանդավորական հոգեբանության հրահրած մոլորութիւնները, 20-ական թվականների գեղագիտական միտքը իր տեսական առաջադրութիւններով ցանկանում էր հայ բանաստեղծության մեջ բերել կյանքի շունչը, ժամանակակից առօրյայի էական գծերը, նույն այդ կյանքի բովանդակութիւնը համապատասխանող բանաստեղծական նոր, ներգործուն կառուցվածքները:

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

2

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

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

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

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

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

Նորագույն բանահյուսութիւնն մեջ հնագույն բանահյուսութիւնն ավանդական մոտիվներից մեկը՝ ջրի մոտիվը, ենթարկվում է որոշակի կերպարանափոխութիւն: Ժողովրդական-անանուն ասացողների հյուսած ժողովրդական խաղիկներում (որոնք տեղ են գտել 1938-ին տպագրված «Հայկական խորհրդային ֆոլկլոր» ժողովածուի մեջ) ջրի ակունքները խափանող վիշապների ու դեւերի փոխարեն հանդես են գալիս ժողովրդական ակնկալութիւնները մարմնացնող այն մարդիկ, որոնք իրենց կամքին են ենթարկում ջրային տարերքը՝ երկրի սոցիալական առաջադիմութիւնն Վճռական գործոններից մեկը:

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

«Շիրկանալյան պոեզիան», մերկապարանոց սխեմատիզմով և հռետորականությամբ հանդերձ, նշանավորում էր աշխատանքի բանաստեղծության գեղագիտության սկիզբը:

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

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

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

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

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

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

Սեկնում է Թիֆլիս՝ ծառայում որպես դեղագործ, ապա տեղափոխվում Բաբու՝ աշխատում իբրև սևագործ բանվոր, գործարանային գանձապահ, հաշվապահ և այլն: «Սև քաղաքը»՝ Անդրկովկասի բանվորական կենտրոն Բաբուն, վճռական դեր է խաղում Հ. Հակոբյանի աշխարհայացքի ձևավորման մեջ: 1887-ից մինչև 1893 թվականը ապրելով Բաբվում, Հ. Հակոբյանը հիմ-

նավորապես ուսումնասիրում է աշխատավոր մշակների կյանքը և ականատես լինում բազմազգ նավթագործների ընդվզումներին:

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Վիշտը շոյող ու փափախող,
Երգը դարձավ ձանձրալի...

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

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

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

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

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

Այդ տարիներին Հ. Հակոբյանը Թիֆլիսի «Հեռմես» տպարանի գրաշարների մեջ պրոպագանդիստական աշխատանք էր կատարում, թարգմանում էր Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության Կովկասյան կոմիտեի մարտական թուղիկները, բանվորների համար զեկուցումներ էր կարդում, շփվում էր հեղափոխական գործիչների հետ, աշխատակցում էր «Կայծ» բուլշևիկյան թերթին: Այս ամենը հարստացրեց նրա հեղափոխական կենսափորձը:

1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո Ռուսաստանում սկսվեց քաղաքական ռեակցիայի դաժան շրջանը: Ոտնահարվեցին դեմոկրատիայի բո-

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

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

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

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

Հեղափոխական աշխատանքը Հ. Հակոբյանը զուգակցում է ստեղծագործականի հետ: Ինչքան համարձակ էր ու նվիրված որպես հեղափոխության զինվոր, նույնքան խիզախ էր ու հեղափոխության գործին հավատարիմ՝ իր բանաստեղծություններում:

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

Հեղմը նոր զազրած թեկն է պտրգում—

Գուժում փոթորիկ.

Ջգայուն ծովը թափով երազում

Իններորդ ալիք,

Եվ մթնոլորտում ցասկոտ հրդեհի

Կայծը բորբոքվում,

Հզոր, վիթխարի, անխուսափելի

Վրեժը կոփվում...

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

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

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

Կրակն էր ցայտում նրանց աչք-ունքից,

Շանթը՝ շրթունքից

Ծրք խոսում էին ծով-ամբոխի մեջ

Վիշտ ու կարիքից.

Վրեժի, ցասման հրով բորբոքված՝

Նրանք բեմ ելան,

Եվ բեմը դարձավ արյունով ներկված

Ջոհերի սեղան:

Խնչպիսի հերոս ընկերներ մեռան...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Եթե «Աստվածները խոսեցին» պոեմում և դարբնոցական շնչի բանաստեղծական «մեկողիաներում» Հակոբյանը դավանում էր մասսայական «պոլիտդինամիկայի» դավանանքը՝ «եսը ապրում է ամենքի համար» գեղարվեստական ուղղությամբ, եթե այդ նույն գործերում նա դեգերում էր «նոր աստ-

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

Պոեմի նախերգանքում Հակոբյանը բանաստեղծ է հռչակում ջրանցքը կառուցողներին.

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

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

Բոլշևիկ է Շիրկանալը,—մի ածղահա հեթաթային,
Շուրթը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքից Արիաշայի:
Գլուխը հարթ թաղել է խոր կանաչագույն զուլալ գետում,
Պալը հեռու Կապսի ծոցում, ալիքներն է հեռու նետում:
Մեծ ու մեծ է Շիրկանալը, կամարածե, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ոնց է գրկել, Շիրահարթը երկու թաթով:

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

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

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

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

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

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

Սովետական տարիներին Խնկո-Ապերը շարունակեց դեռ «Հասկերի» շրջանից սկսած մանկական ընթերցանության նյութեր շարահյուսելու գործը. հանդես եկավ ժողովրդական հեքիաթների և զրույցների մշակումներով, գրեց դասական առակներ (որոնց մեջ «Մկների ժողովը», «Ճպուռն ու մրջյունը» հանրահայտ առակները), մանկական բանաստեղծություններ, փոխադրեց— «հայացրեց», թարգմանեց ռուս և այլազգի նշանավոր գրողների (Կոիլով, Պուշկին, Անդերսեն, Դ. Բեդնի, Ս. Մարշակ, Ա. Բարտո) գրվածքները, որոնք տասնամյակներ շարունակ եղել են «Մայրենի լեզվի» դասագրքերի անբաժան էջերը:

Մի խումբ փորձված մանկավարժ-մանկագիրների (Հայրապետ Հայրապետյան, Հակոբ Աղաբաբե և այլք) հետ Խնկո-Ապերը եռանդուն մասնակցություն բերեց սովետահայ առաջին մանկական գեղարվեստական մասագրերի («Պատկոմ» — 1923, Երևան, «Կարմիր ծիւեր», 1923, Թիֆլիս, «Պիոներ», 1925, Երևան) ձևավորմանը, ինչպես նաև սովետական առաջին դասագրքերի, մասնավորապես ընթերցարանների ստեղծմանը:

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

Երկար տարիներ (1923—1930) աշխատակցելով գյուղացիական «Մաճկալ» թերթին, որը հրատարակվում էր կիսագրագետ, գեղջուկ ընթերցողների համար, Ա. Խնկոյանը պարբերաբար տպագրում էր պլակատ-բանաստեղծություններ, ագիտականեր, չափածո ֆելիետոններ, առակներ, ակնարկներ: Դրանց մի մասը այնուհետև լույս էին տեսնում «Մաճկալի գրադարան» մատենաշարով:

Հայ գյուղի սոցիալական վերակառուցման առաջին տարիների բանաստեղծական ագիտականերում գյուղացիական լայն ընթերցողներին մատչելի և պատկերավոր լեզվով Ա. Խնկոյանը պատմում էր նոր կյանքի առավելություններից, շեշտը դնելով կենդանի փաստերի վրա, ինչպիսիք էին գյուղացիների անգրագիտության վերացումը («Ես հովիվ եմ գրագետ»):

Խրճիթ-ընթերցարանների և լիկկայանների հիմնադրումը («Ինչ մաճկալից—էն ուղիղ գծից»), կանանց մասնակցությունը հասարակական անցուղարձին («Մանանի երգը»), գյուղատնտեսական նոր տեխնիկայի մուտքը, քաղաքի օգնությունը գյուղին, գյուղական կոոպերացիաների կազմակերպումը («Կոոպերատիվին լայն դուռ») և այլն: Դործի դնելով ժողովրդական խոսքի իր.



հարուստ իմացությունները (այս բանի համար նրան գնահատում էր դեռ Հովհ. Թումանյանը), Աթ. Խնկոյանը մասնավորապես իր ագրո-գրույցներում առածներով, թեւավոր խոսքերով, ժողովրդական հանգերով, կալամբուրներով, երգիծական բառ ու բանով կիսագրագետ գյուղացի ընթերցողներին բացատրում էր նոր իշխանության լուղունգների նշանակութիւնը գյուղացիութեան ճակատագրի համար:

Ագրո-գրույցներին և ագիտականներին զուգահեռ, Աթ. Խնկոյանը հանդես էր գալիս նաև չափածո-Ֆելիետոններով, որոնց ծաղրի առարկան տառվելապես տերտերն ու կուլակն էին:

Կուլակների ագիտացիային Խնկոյանը պատասխանում է հակա-ագիտացիայով («Խեղճի կարոտ գյուղի աղքատ, քեզ մի-անի ալրահատ», «Երեսներդ դեպի գյուղ», «Կովի լուրը—կուլակի առևտուրը»): Այս և նման բանաստեղծութիւնները, չնայած ուրույն պարզունակութեանը, դեր էին խաղում գյուղացիութեան հոգեբանական վերակառուցման գործում:

Ավելի դիպուկ էր Աթ. Խնկոյանի ծաղրը՝ ուղղված հոգևորականութեան դեմ: Առհասարակ 20-ական թվականները հակակրօնական ագիտացիայի տարիներ էին: Թատրոնը, նկարչութիւնը, լրագրութիւնը, գրականութիւնը՝ յուրաքանչյուր իր միջոցներով՝ սկստնեցին, ծաղրանկարներով, հոգովածներով, Ֆելիետոններով եռանդուն մասնակցում էին կրօնական դոգմաների, «դասակարգային հաշտեցման» քարոզների մերկացմանը: Առանձնապես ուժգին էր հակակրօնական ագիտացիան «Անաստված» ամսաթերթի էջերում: Այստեղ էլ իր երգիծական ծաղրանկարային դիմանկարներն էր տպագրում Աթ. Խնկոյանը: Մասսայական, հանրամատչելի ժանրերի հանդեպ ունեցած հակումով և «օրվա շարիքային» թեմաների արծարծումներով Աթ. Խնկոյանը հիշեցնում էր Դեմյան Բեդեու լրագրային ամենօրյա աշխատանքը: Դեմյան Բեդեուն նա հարազատ էր նաև իր չափածոյի բանահյուսական արդուզարդով:

3

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

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

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

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

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

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

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

Ա. Վշտունու վաղ քնարը դեռևս հեռու է գեղարվեստական ինքնուրույնությունից: Նրա բանաստեղծությունների վրա ակնհայտորեն զգացվում են այլև-վայլ բանաստեղծների, սկսած սիմվոլիստներից (Վերլեն) և ֆուտուրիստներից մինչև Վահան Տերյան և Ավ. Իսահակյան, մեխանիկական ազդեցությունը:

Վաղ քնարը ընդգծվում է քաղաքացիական շեշտերով: «Տերևաթափի», «աշնանայնության», «վերջալուսի», «դալուկ աղչկա», «հայրենագրկության», «մենակության», «անհույս ճամփաների» ավանդական բանաստեղծական պատկերների կողքին նրա բանաստեղծություններում երևում են «ոսկե հորթերի» դեմ ուղղված ատելության շեշտեր, հայրենասիրական մաքառման ռիթմեր («Սրբիք աչքերդ, ժամը չէ լացի,—Օ՛հ, զենքերդ առ...»):

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

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

Բանաստեղծը վերակերտել է «խարտյաշ մազերով, լճակ աչքերով» տառնամյա այն տղայի կերպարը, որն իր ձայներով լցնում է մեծ քաղաքի փողոցը.

Բոքիկ ոտքերով տղա, առույգ, կիսամերկ տղա,
Փողոցն միշտ կանցնես արագ, մայքը կըթնդա վազեդ,
Հպարտ, աշխատող տղա, մրի, զրկանքի տղա,
Կանչիր, համարձակ գոռա—նոր լուր, հեռագիր, գաղթ...

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

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

տագայում վարել է ալլևալլ գրական-խմբագրական պաշտոններ Երևանում, Թիֆլիսում, Ռոստովում, Մոսկվայում, ի ցույց դնելով կազմակերպչական անուրանալի կարողություններ:

Հայաստանի պրոլետարական գրական



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

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

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

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

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

Հե՛յ

Արևելքի մոռնացող ալամ,

Սալամ քեզ...

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

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

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

սոցիալական հակադրութիւնների բանաստեղծութիւններ են («Դրախտ», «Դերվիշը», «Ծովը», «Արեւելքի փողոցում» և այլն), երբեմն նաև դարերով անշարժ ու նիրհած կենցաղի զարթնումը ազդարարող պոեթիկումների գրանցումներ:

Ա. Վշտունու արեւելագրութեան ուժեղ էջը, անտարակույս, «Ուլտը» լայնաշունչ բանաստեղծութիւնն է, ուր ավանդական արեւելյան խորհրդանշանը վերաիմաստավորվում է ազատագրական պայքարի խորհրդանշանով:

Ուլտապանը, դիմելով իր հարազատ ընկերոջը, իր մտերմին՝ Ուլտին, նրա իսկ տխրութեան ու բարկութեան միջոցով պատմում է իր հոգեկան տառապանքը.

Ինչո՞ւ,
Սիրելիս,
Հայացքիդ մեջ թախծ կա,
Հայացքիդ մեջ՝
Անաստղ գիշեր
Ու բարկութիւն:
Ինչո՞ւ
Օտարների հետքեր կան
Ավազների վրա:
Հարազատներիդ արջան շիթեր կան
Ավազների վրա,
Սիրելիներիդ արցունքի ցուլեր կան
Ավազների վրա:

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

Ե՞րբ,
Երբ վերապես տեսնենք պիտի
Պարանոցդ արեւին պարզած
Քո հողմածուխի
Եվ շոգեկոնչ նոր անապատում:
Ե՞րբ,
Ե՞րբ,
Ե՞րբ,
Սիրելիս:

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

Ինչպես Վշտունին, այնպես էլ Արեւելքի թեմայով հանդես եկած մյուս բանաստեղծները ավելի ուշադիր էին Արեւելքում սկսված շարժման գաղափարի, քան պատմական-կենցաղային միջավայրի բանաստեղծական ձևի հանդեպ: Նրանց բանաստեղծութիւններում ևս տեղ ունեին եվրոպական օրինետալիստական շարժմանը բնորոշ էկզոտիկ հափշտակութիւնները, երևութների արտաքին ցուցադրման գիծը, գունզգույն «արեւելականութիւնը», «խորհրդավորութիւնը»:

Վշտունուն ևս ավելի գրավում էր Արեւելքի աշխարհագրութիւնը, քան բուն, ներքին էութիւնը, այն, ինչ Հովհ. Թումանյանը ձևակերպել է «Արեւելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն» տողով և Մ. Սարյանը արտահայտել է պոլսական, եգիպտական, պարսկական հանրահայտ կտաւներում:

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

4

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

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

Այս մտքի լուսարկայական ցուլացումն է նաև հայ բանաստեղծության ներկան՝ հատկապես 20-ական թվականների բանաստեղծական կյանքը, որի «անմիջական մասնակիցներն» էին Վլ. Մայակովսկին և Ս. Եսենինը, էդ. Բագրիցկին և Դ. Բեդնին, «պրոլետկուտական» և «կոմերիտական» բանաստեղծները, ուսմանտիկներն ու ռեալիստները, գյուղագիրներն ու քաղաքագիրները:

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

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

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

Դրա մի վառ արտահայտությունն էր հայ իրականության ուրբանիզացիայի արձագանքը բանաստեղծության մեջ, որը սկսվեց Չարենցի «Պոեզոլոնայի» թեև դրամատիկ, բայց պատմական օրինաչափությամբ և շարուն-

նակվեց նոր քաղաքների ներբողներով, գյուղաքաղաքային կյանքի հատկանիշների խանդավառ ընդգծումով՝ «փողոցում ուիթն ու տենդ» (Մ. Արմեն): Այդ նոր «ուիթն ու տենդ», սակայն, հաճախ հանդես են գալիս բանվորազարկի բանաստեղծության բոլոր հատկանիշներով՝ «արտադրական արվեստի» գլխավոր դրույթով:

5

20-ական թվականների վաղ տարիների պղնձի շփոթների և զվարթաձայն թմբուկների համերգի մեջ գրեթե անլսելի էին քնարական սրինգները, որոնք համարվում էին անզոր ու անօգնական՝ արձագանքելու ժամանակի ուիթներին: Անհատական-մտերմական քնարերգության ժխտումը դարձյալ սկսվում էր դասական բանաստեղծության ավանդների վրա խաշ քաշելով:

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

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

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

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

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

Գ. Մահարու «հակաշարենցյան» ծառացումները բխվում էին նույն Չարենցի գեղագիտական այն ծրագրերին, որոնք հակասության մեջ էին նրա ռոմանոս-անսերյան մոլեգնությունների հետ: Դրա օրինակն է «Ասպետական» ռապսոդիան, ուր մեծարվում է սիրո ուժը:

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

6

20-ական թվականների պոեզիայի (նաև հայ պոեզիայի) «սյուժետային»
ուղղությունը կապվում էր գերազանցապես բալլադի քնարական տեսակի
զարգացման հետ: Այնքան շատ և այնքան արտահայտիչ բալլադներ գրվեցին,
որ գրական տեսությունը սկսեց խոսել ոչ թե հինավուրց ժանրի «մահացման»
կամ «ծերացման» փաստից, այլ վերածննդից: Բալլադի բուռն զարգացման
օրինաչափությունը հիանալի բնութագրեց Վլ. Մայակովսկին՝ «Այդ մասին»
պոեմի (1923) քնարական «շեղումներից» մեկում.

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

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

Հարցերի բացատրությունը կապված է բալլադի ժանրի գեղարվեստական
հնարավորությունների, ինչպես նաև առանձնահատկության հետ:

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

Կար նաև մյուս մոմենտը. բալլադը գործողության ժանր էր, Ն. Տիխոնովի
բնորոշումով՝ «մերկ արագություն», իսկ դա շատ էր պատշաճում ուժի, շարժ-
ման և գործողության գեղագիտությանը:

Մենդյան նոր վկայականի արժանացած բալլադը, անտարակույս, ավան-
դական-ժողովրդական կոմ գրական բալլադների պարզ կրկնությունը կամ
մոտավոր վերարտադրությունը չէր:

Դա նման չէր ոչ ժանրի նախնական նմուշներին՝ պրովանսյան տրուբա-
դուրների պարերգներին, ոչ պոստական-ուվանդապատումային սյուժեների
բանահյուսական օրինակներին, ոչ ուժմանտիկական բալլադի կառուցվածքնե-
րին, ոչ էլ անգամ ժանրի ռեալիստական մեկնաբանություններին:

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

Ռոմանտիկների կանոնացված բալլադը, լինելով որոշակի աշխարհայն-
ցողության ծնունդ, բնականաբար, չէր կարող վերակրկնվել պոստական այլ

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

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

Բալլադի սովետական վարպետների՝ Վլ. Մայակովսկու, Ն. Տիխոնովի, Գ. Տարիձեի, էդ. Բագրիցկու, Պ. Տիշինայի, Մ. Սվետլովի և այլոց հետ ստեղծագործական փոխկանչի էին գնում նաև հայ բանաստեղծները, առաջին հերթին Նդիշե Չարենցը:

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

Իրենց բնույթով Չարենցի բալլադները մարտիրոսագրություններ են, որոնք ներկայացնում են ժողովրդի ազատության ճանապարհին նահատակված մարտիկների՝ Լիպարիտ Միշյանի, 26 կոմիսարների, Բորիս Չեկաձեի և այլոց, հերոսական կյանքը:

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

7

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

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

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

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

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

8

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

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

Այս պահանջի հողի վրա տեսական ասպարեզ է նետվում այսպես ասած՝ Ղկենդանի մարդու հրահանգը՝ այդ հրահանգի ոչ միասեռ, անգամ հակադիր մեկնաբանություններով։

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

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

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

Դա նույնպես լեֆական—«ձախ» լեֆական-կոնստրուկտիվիստական մտածողություն էր (հոգեբանության փոխարեն գործողություն), որին ընդդեմ ուսպական տեսաբանները (որոնց մեջ ամենաակտիվը Վ. Երմիլովն էր) առաջ քա-

շեցին «կենդանի մարդու» և «պսիխոլոգիզմի» պրոբլեմը, իբրև «պրոբլեմ-ների պրոբլեմ»:

«Կենդանի մարդու» լոգոնգը ռապպակաևն ծագում ունեւր: Նրա հրահանգիչ-ները՝ Վ. Նրմիլովը, Ա. Ֆադեևը, Լ. Ավերբախը գտնում էին, որ գրականության զարգացման գլխավոր լծակը, տվյալ ժամանակային հատվածում, «կենդանի մարդու» պատկերումն է:

Լոգոնգի հայ հետևորդները, մասնավորապես Հայկ Գյուլիքեխյանը, շեշտը դնելով «գործողության մոտիվացիայի» գլխավոր կետի վրա, իրենց հոգ-վածներում պակաս տեղ էին հատկացնում մարդու ներքին ապրումների պատ-կերման խնդրին, ասել է թե սխեմատիզմը փոխարինում էին դարձյալ սխեմա-տիզմով:

էդ. Զրբաշյանը «Հոգու դիալեկտիկան» Նդիշե Չարենցի պոեզիայում» (1928—33) ուսումնասիրության մեջ («Չորս գագաթ», 1982) վկայակոչում է ռապպակաևն գործիչների ասույթները, որով «պրոլետարական գրականության ուղին» համարվում էր «կենդանի մարդու հոգեբանական բացահայտումը»: Միաժամանակ նա ցույց է տալիս «կենդանի մարդու» լոգոնգի խեղաթյուրում-ները հայ մամուլի հոգվածներում:

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

Ընդունելով ղեկավար ցուցմունքը, թե «կենդանի մարդու» դավանանքը պրոլետարական գրականության ճանապարհն է, Ն. Դաբաղյանը մերժում էր «անհատական հոգեբանությունը», գտնելով, որ այդ կերպը հնարավորու-թյուն է տալիս միայն «այս» կամ այն հասարակական խմբակցության հոգե-բանությունը վերլուծելու համար»¹⁶:

Ավելի խորունկ տեսաբանները, ի տարբերություն նրանց, ովքեր «կեն-դանի մարդու» հրահանգը հանգեցնում էին բացառապես «հոգեբանական իմ-պուլսների» վերարտադրման սխեմային, այդ նշանաբանը մեկնաբանում էին մարդու և հասարակական հարաբերությունների պլանով, անհատական հոգե-բանության մեջ նշմարում էին հասարակական կյանքի բեկումները:

«Կենդանի մարդու» լոգոնգը, իհարկե, դեր խաղաց բանաստեղծության զարգացման առաջ կանգնած այնպիսի պատենշի հաղթահարման մեջ, ինչ-պիսին սխեմատիզմն էր, որը տեղ էր գտել ոչ միայն ստեղծագործական գործ-նականի մեջ, այլև մի շարք դիրքական քննադատների ջանքերով ստացել էր տեսական հիմնավորում՝ իբրև դարաշրջանի գրականության մեթոդ:

Այսուամենայնիվ, «կենդանի մարդու» լոգոնգը, հոգեբանական վերլու-ծության պահանջը, որոնք պատմականորեն որոշակի դեր խաղացին գրակա-նությունը սխեմատիզմից և վերացականությունից ազատագրելու գործում, շուտով իրենք էլ վերածվեցին յուրօրինակ սխեմայի, ձեռք բերեցին դոգմա-տիկ գծեր»¹⁹:

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

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

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

Թերևս լուրջագիշտական կրկնությունը, մանավանդ դրա սխուլաստիկ մեկնաբանությունները ավելորդ էին, բայց բանաստեղծության գործնական տեսեսությունը կարիք ուներ հոգեբանական խորացումների, որի սուր պահանջի արտահայտությունն էին Ծ. Զարենցի «էպիբական լուսաբաց» գրքի (1930) մտերմական գրույցները իր Մուսայի հետ՝ կենդանի մարդու հոգեկան ներքին աշխարհը թափանցելու թեմաներով:

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

9

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

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

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

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

Տխրություն է իմ սրտում,
Եվ ուրախ եմ, և տրտում.
Մի արջ անցավ անտառում,
Գիրքս էր կարգում, մրթմրթում:

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

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

Վաղարշակ Նորենցը (Երիցյան) Սասունի Շենիկ գյուղից՝ իր ծննդավայ-
րից, հազարավոր հայրենակիցների շարքում 1915-ին բռնում է գաղթի ճամ-
փան և հաստատվում կովկասյան որբանոցներում:

Թիֆլիսի որբանոցում նա կատարում է բանաստեղծական առաջին փորձե-
րը, որոնցից մեկը՝ «Սասնա լեռ-
ներ» խորագրով (տպագրվում է
1917-ին), արժանանում է Հովհ.
Թումանյանի քաջալերիչ խոսքին:
Մեծ բանաստեղծի առաջար-
կությամբ Նորենցը դառնում է
Հայ գրական Ընկերության որդե-
գիրը:

1918—1919 թթ. նա ևս, մյուս
որբերի հետ միասին, բանաստեղ-
ծություններ է տպագրում Հին
Ներսիսյան դպրոցի «Փարոս» ա-
շակերտական թերթում:

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

Այդ շարքի բովանդակության համար հատկանշական է հետևյալ բանաս-
տեղծական դարձվածքը՝

Թողած արևը ոսկեղեն՝
ես տեսա սրտներ ճերմակ...



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

Տեսիլքներ են «Հայրը» («Անէացել է և դարձել աղոթք»), «Մայրը» («Ու
թոել է դեպի երկինք՝ իմ կաթոգին մայրը թռչուն»), «Քույրը» («Դարձավ
ճերմակ-ճերմակ փրփուր, ափին մնաց դատարկ սափոր»), «Նղբայրը», «Լու-
սինը», «Երկինքը», «Գիշերը», որոնց կորստյան՝ պատրանաթափի բովանդակու-
թյունը ասպարեզ է բերվում դրամատիկական շեշտերով:

Ոչ միայն հայրենի եզերքի հիշատակները, այլև սերը Վ. Նորենցի առա-
ջին բանաստեղծություններում (1921—25) ներկայացվում է պատրանքի կա-
ռուցվածքով կամ էլ իբրև հոգուն սոսկ տանջանք բերող ապրում:

«Օրերի ճամփին» անդրանիկ ժողովածուն մի շարք ոչ եղբերգական շնչի
բանաստեղծություններով նշանավորում էր թևատիկական և հնչերանգային
նոր սահմանագիծ.

Լուսին ինձանով վերջացավ,
Արևը ծագեց ինձանով:

«Լուսինային» քնարերգության վախճանը և «արևային գույների» ծնունդը նշանակում էին անփարատ տխրության վերջը և օրերի նոր ռիթմերի մուտքը Վ. Նորենցի քնարերգության մեջ:

Թեմատիկական, հետևաբար նաև ոճային-հնչերանգային տեղաշարժը առավել տեսանելի արտահայտվեց Վ. Նորենցի մյուս ժողովածուներում՝ «Երկրորդ գիրք» (1930), «Լիրիկական ֆրոնտ» (1932), «Բանաստեղծություններ» (1936):

«Լիրիկական ֆրոնտ» խորագիրը կոահում էր նոր իրականության փաստերի բանաստեղծացման քնարական սկզբունքի ուժեղացումը: Դրան էին կոչում մասնավորապես ձոներգները, օրինակ, «Վահան Տերյանը» (1930), ուր Չարենցի հետագծով նրա աշակերտը ևս հռչակում է «Վերադարձը». «Հիմա Չարենցի կարոտն անծիր է, օ՛, վերադարձիր»:

Վ. Տերյանին կանչում է՝ նրա «գինուց» լցնելու «մեր երգերի վառ կարմիր թասը»:

Իր քնարական «տողերի դասակներով» Վ. Նորենցը ավելի է մոտենում իրականությանը, ավելի է կոնկրետացնում պատկերը՝ նյութ քաղելով կառուցող-շինարարի, բանվորի և հողագործի ապրումներից: Ուշագրավ է «Հացի երգեր» հովվերգական շարքը և «Լոռու ձորում» լայնաշունչ բանաստեղծությունը, ուր Նորենցը հանդես է գալիս իբրև կյանքի կերպարանափոխությունների երգիչ:

10

Տասնամյակի վերջում զարգացման նոր թափ է վերցնում այսպես կոչված կառուցման քնարերգությունը:

Ի տարբերություն երկաթագարի բանաստեղծական ազդարարների («Պղնձահնչյուն օրկեստր, դու մեր պոեզիա» — Գ. Վանանդեցի, «Շոգի, հոգի, պողպատ...» — Ա. Վշտունի), ի տարբերություն տեխնիկայի պաթետիկ մեծաբանքի, նոր փուլի կառուցման երգերը ռոմանտիկական պաթոսը համադրում են հոգեբանական ապրումի, երևույթի անմիջական ընկալման հետ:

Այս ուղղությամբ փորձեր են կատարում շատերը, բայց առավել ուշագրավ են Գեղամ Սարյանի, մասամբ էլ Վահրամ Ալազանի աշխատանքային երգերը:

Գեղամ Սարյանը (1902—1976) ի տարբերություն կառուցման տիեզերական-կոսմիկական շփանիշները մեծարող բանաստեղծության և ի տարբերություն թղթակցական շնչի բանաստեղծական ակնարկագրության, հանդես եկավ քաղաքագրության այնպիսի էջերով, որոնց մեջ կառուցումը ոչ միայն թեմատիկական առաջադրություն էր, այլև մարդու հոգու ներքին բովանդակություն:

Գ. Սարյանը (Բաղդասարյան) ծնվել է Իրանի Թավրիզ քաղաքում, արհեստավորի-դերձակի ընտանիքում:

Մենդավայրի Արամյան շորսդասյա ծխական դպրոցից հետո սովորել է թեմական դպրոցում (այստեղ իր ուսուցիչն էր Հրաչյա Աճառյանը), այնուհետև իբրև ուսուցիչ աշխատել է գավառական դպրոցներում (1920—1922), ուր կատարել է բանաստեղծական անդրանիկ փորձերը:

Հայ դասականների՝ Հովհ. Թումանյանի, Պ. Դուրյանի, Վ. Տերյանի հետ միասին պատանի Սարյանի հափշտակությունների մեջ են եղել Արեւելքի մեծ բանաստեղծները՝ Ֆիրդուսի, Նայյամ, Սաադի, Հաֆեզ:

«Ծրկու ակունքի» դերի մասին ինքնակենսագրական մի գրության մեջ Գ. Սարյանը գրել է. «Ծթե Դուրյանն ու Տերյանը ինձ կաշառել էին իրենց խոր հուզականությամբ, իսկ Թումանյանն իր ժողովրդական ոգով, գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացմունքներով, ապա պարսիկ պոետները ինձ կախարդել էին իրենց խորությամբ, իմաստությամբ ու գունագեղությամբ»:

Գ. Սարյանի վաղ շրջանի (1920—1922) բանաստեղծությունների վրա զգացվում է Վահան Տերյանի շունչը:

Պատանի Սարյանի ոտանավորները գրավիչ են իրենց կառուցվածքով, հղկված են ու բարեկազմ: Դրանց բովանդակությունը աշխարհում իր տեղը չգտած անհատի ապրումներն են, իսկ տիրապետող տրամադրությունը՝ Թախիծը, որով ողողված էր աշխարհը, կենցաղը, հայրենական հարկը, մարդկային առօրյան:

Բազմաթիվ տարբերակներով ու երանգներով բանաստեղծն արտահայտել է այն միտքը, որ ժամանակը մոխրացնում է ամեն մի գեղեցիկ ձգտում ու մարդուն դատապարտում անամոք տառապանքի: Տենչանքների, պատրանքների և անողոք իրականության բախումը պատանի բանաստեղծը ցույց է տվել ոչ թե ուղղակի հակադրություններով ու ըմբոստ շեշտերով, այլ կյանքի մասին մտածող անհատի խորհրդածությամբ: Դրա բնորոշ օրինակը «Մխախոռա» հանրահայտ բանաստեղծությունն է.

Մխախոռո, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես,
Ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,
Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լռիկ,
Մխախոռո, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկեցիք, ինչպես ես,
Որ խոհեքս բամուն եմ տվել ու տխուր սիրտս՝ քեզ,
Դու ծխիդ ուղտուների, ես մտքերիս մեջ եմ մոլորված,
Մխախոռո, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Դու շիկնում ես, երբ քեզնից սփոփանք եմ ծծում ես,
Ինչպես ես, երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում այդ,
Սակայն կրկին մոռացվում ես, ծերանում ես, ինձ պես, տես,
Ու խամրում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այնպիսի ցավով է բանաստեղծը խոսում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի տրտմալի շեշտով է իր հոգեվիճակը համադրում ինքն իրեն այրվող ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման» վերաբերյալ մտորումը ներսից ճառագայթում է կյանքի անհատնում պաշտամունք:

Օրերի թախիծն ու մենակության վիշտը Գ. Սարյանն արտահայտում է նաև «Վերքեր ու մորմոքներ կան քո հոգում», «Ոչ գիշեր լինեք հիմա, ոչ անձրև տեղար», «Երբ իմ տունը կգաք դուք» քնարական խոստովանություններում: Բանաստեղծը դրանցում շարունակ խոսում է մենակության տառապանքից և կործանվող երազներից:

Գ. Սարյանի վաղ քնարին հատուկ է մի գիծ, որն Ավ. Իսահակյանն անվանում է «երազային մտածում»: Սա առանձին գրավչություն է տալիս նրա քնարական խոստովանություններին, տխրությունը ողողում պայծառ երա-

զանքով: Առաջին ոտանավորներում առանձնապես ուժեղ է հնչում հայրենիքից զրկված մարդու կառուցի տրամադրությունը:

1922-ին Գ. Սարյանն իր երազների ճամփով եկավ Խորհրդային Հայաստան և դարձավ նոր գրականության մշակներից մեկը: Իր ժողովրդի ազատագրված հայրենիքում Գ. Սարյանն ապրեց ստեղծագործական բեղմնավոր կյանք: «Իմ առջև բացվեց նոր գաղափարների ու նոր թեմաների մի հարուստ աշխարհ», — գրել է բանաստեղծն ինքնակենսագրական նոթերում:

Քնարերգությունը հարստացնելով նոր ապրումներով, Գ. Սարյանն ան-



հրաժեշտություն չզգաց վերանայելու ասելիքի արտահայտչական ձևերը: Դասական պոեզիայի ավանդներով դաստիարակված բանաստեղծը հավատարիմ մնաց իր խառնվածքին և չդիմեց ժամանակի պոեզիային հատուկ փորձարարությանը: Ինչպես սկզբից էր, այնպես էլ շարունակեց՝ մնալով դասական բանաստեղծության պարզ ու բնական ոճի երգվյալ կողմնակիցը:

Գ. Սարյանը հանդես բերեց ոգևորություն՝ նոր իրականության երևույթները յուրացնելու ճանապարհին: Նա չբավարարվեց մերտերմական քնարերգությամբ, որ վաղ շրջանի միակ նախասիրությունն էր: Մտերմական ապրումների՝ սիրո, կարոտի, անձնվիրումի բանաստեղծական արժար-

ժույթներից բացի, Սարյանի ստեղծագործության մեջ ընդգծվեցին կառուցման քնարերգությունը, հայրենասիրության, ժողովուրդների բարեկամության մոտիվները, կյանքի ու մահվան, արվեստի ու ժամանակի, պատմության ու արդիականության գեղարվեստական լուծումները:

Կենսական նյութի հարստությունը, բնականաբար, թելադրեց արտահայտման միջոցների ու ժանրերի հարստություն՝ սյուժետային բանաստեղծություններ, պոեմներ, բալլադներ, չափածո նովելներ, ժողովրդական ավանդությունների ու զրույցների մշակումներ: Պոեզիային առընթեր Գ. Սարյանն իր ուժերը փորձեց նաև արձակի ու թատերագրության մեջ. գրեց ակնարկներ, պատմվածքներ, պիեսներ:

1930-ին Գ. Սարյանը հրատարակեց «Երկիր խորհրդային» գիրքը, որին հետևեցին «Երկաթե ոտնաձայները» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուները: Այդ գրքերի բանաստեղծությունների գերակշռող մասն արտահայտում է մտերմական ապրումներ՝ երազանք և կարոտ, սեր և անջատում, թախիժ և սփոփանք: Բայց այդ ապրումները բանաստեղծը այժմ քնարերգում է ոչ թե իրականությանը հակադրվելու սկզբունքով (ինչպես վաղ գործերում էր), այլ աշխարհի հետ իր հարազատությունը խորացնելու նշանաբանով:

Սերը նույն սերն է, կարոտը՝ նույն կարոտը, երազը՝ նույն երազը, բայց փոխվել է այդ ապրումների ներքին բովանդակությունը.

Իմ մորմոքները առունքին տամ,
Ծովից ծով տանեն իմ մորմոքները,
Մի զով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,
Ջինջ աղբյուր դառնան իմ մորմոքները.
Դալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝
Անտառներ դառնան իմ մորմոքները
Եվ շոգ պահերին խըշշան, օրորվեն,
Աշխարհին զով տան իմ մորմոքները...

Ահա մարդասիրական մի բարձր իղձ, որ լցված է կյանքի ու մարդու սիրով: Տխրության մեջ անգամ բանաստեղծը ցանկանում է հաստատել աշխարհի հավերժության ու մեծության միտքը: Առաջնությունը տրվում է ոչ թե անհատին, այլ այն աշխարհին, որը մարդուն միացնում է իր հետ:

Մարդասիրական զգացմունքն է թրթռում Գ. Սարյանի և այն բանաստեղծություններում, որոնք խոսում են մոր կարոտից, և բնության երգերում, և սիրո մասին պատմող չափատողերում: Ահա, օրինակ, սիրային խոստովանություններից մեկը.

Առունք, երբ նա անցնի ձեր մոտով,
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,
Հովեր, ձեզ հանձնեմ սիրտս կարոտով,
Լուր տարեք նրան իմ սիրո մասին:
Անտառներ, երբ նա նստի ձեր զովում,
Խըշշացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին,
Գարնան թռչուններ, երկնքի մսվում
Երգեցեք նրան իմ սիրո մասին:
Հանդեր, արոտներ, այգիներ ծաղկուն,
Բուրեցեք նրան իմ սիրո մասին,
Դուք եք ներշնչել այդ սերն իմ հոգուն,
Դուք էլ հոգացեք իմ սիրո մասին:

Սա սիրո մի հանդես է, որին մասնակցում է բնությունն իր պեսպես արտահայտություններով ու գույներով: Թախիծ կա այս սիրո մեջ: Բայց թախիծը ոչ թե բռնադատում է քնարական հերոսին, այլ նրան մղում է փառաբանելու տիեզերքն ու բնությունը:

Գ. Սարյանի մտերմական ապրումների քնարերգությունը, այսպիսով, մարդու ներաշխարհից ծ: վալվում է դեպի իրենից դուրս գտնվող մեծ աշխարհը: Մինչդեռ վաղ քնարը գծում էր հակառակ ընթացքը՝ աշխարհը կծկվում ու անէանում էր անհատական ապրումների բավիղներում:

Ապրումների անհատականացման ուղղություն ունի նաև երկրի «երկաթե ռոտնաձայները» ներկայացնող բանաստեղծությունը:

Ամենևին չգայթակղվելով ժամանակի բանաստեղծության մեջ բարգավաճած տեխնիկիզմով՝ տեխնիկայի գովեստով, Գ. Սարյանը իր բանաստեղծություններում («Օրացույցը», «Երկաթալարի երգը», «Քարտաշները», «Ժամացույցը», «Քարերիդ երգը երգեմ», «Կգա նա», «Լույսերը», «Քաղաքը» և այլն) կառուցման թեմայի մեջ «որոնում է» մարդկային թրթիռներ: Նոր բարձրացող շենքին, քաղաքային շինարարական հրապարակին, երկաթալարին, մետաղափայլ կառուցվածքներին նվիրված բանաստեղծություններում առարկաները միշտ են՝ արտահայտելու ժամանակակիցների հոգեկան աշխարհը:

Այդ պոեզիայում բաբախում է մի անկեղծ սիրտ, որը ապրում է հայրենիքի պատմական նոր կյանքի ցնծությունը:

Գ. Սարյանի երգը անկեղծ է ու վարակիչ: Սա վերաբերում է հատկապես այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են քաղաքը, որ վաղուց չէ, ինչ մտել էր հայ քնարերգության մեջ:

Առաջին ուրբանիստները հանդես եկան Եվրոպայում՝ XIX դարի վերջում: Նրանցից խոշորագույնը բելգիացի մեծ բանաստեղծ էմիլ Վերհարնն է, որ իր պոեզիայում ներկայացրեց կապիտալիստական մեծ քաղաքի բնորոշ գծերը՝ վիթխարի տեխնիկան, մարդկային հոծ բազմությունները, մարդուն ճնշող, մռայլ բնակարար:

Հայ գրականության մեջ ուրբանիստական մոտիվները տեղ գտան Գ. Վարուժանի, Վ. Տերյանի, Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ: Պոեզիա բերելով մեծ քաղաքների կյանքը, նրանք արտահայտում էին քաղաքների ճնշիչ ազդեցությունը մարդկանց վրա կամ էլ ներբողում էին քաղաքային կյանքի մեջ խլրտացող հեղափոխական տրամադրությունները:

Վահան Տերյանն, օրինակ, քաղաքը ներկայացնում է որպես մարդուն ճնշող, սարսափելի միջավայր.

Ձեր շքեղ շենքերի ծանրությամբ սրտմաշուկ,
Ձեր ահեղ բերդերի համրությամբ վերամբարձ,
Քաղաքներ, ձեր մեջ կա դժոխքի մի շշուկ,
Քաղաքներ, ձեր բանախց արդյոք կա՞ վերադարձ:

Սովետական բանաստեղծների երգերում քաղաքն ըմբռնվում է որպես ժողովրդի վերածնված կյանքի ու հայրենիքի ջահելության խորհրդանշան: Այս թեման պրավել է Գ. Սարյանին: Նրա «ուրբանիստական» ոտանավորներից հայտնի է «Քաղաքը», որ Հայաստանի քաղաքներից մեկի քնարականորեն վերապրված պատմությունն է:

Քաղաքի կենսագրությունն այստեղ ներկայանում է երեք չափումով՝ անցյալով, ներկայով և գալիքով:

«Այս քաղաքում տեսել եմ ես անթափանց մի գիշեր» տողով սկսելով պատումը, բանաստեղծը ներկայացնում է մռայլ անցյալը՝ կիսաքանդ տնակներ, անապակի պատուհաններ, սովալլուկ մանուկներ, որբերի լաց, զանգերի ղողանջներ, աշնանային համր տխրություն:

Այս մեռած, հազիվ շնչող աշխարհից թևակոխելով ներկան, բանաստեղծը տեսնում է միանգամայն հակադիր բնակարար՝ նոր փողոցներ, վեր հաննող տուֆակերտ շենքեր, կառուցման ոգևորությամբ համակված բազմություններ: Հին քաղաքի զանգերի տխրությանը փոխարինում է «վարդագույն խնդությունը»՝ ողողելով մարդկանց ճանապարհը:

Այս քաղաքը հարուցում է ոչ թե օտարացման, այլ հարազատության զգացում: Բանաստեղծն ազդարարում է.

Մ', քաղաք իմ, քեզ այնպես հարազատ եմ ես
Մտերիմ քո տաշած ամեն մի քարին:

Էլ ավելի հրապուրիչ են քաղաքի գալիք օրերը: Բանաստեղծությունն ավարտվում է քաղաքին ուղղված մի քնարական կոչով, որ արտահայտում է հեղինակի երազանքը.

Փոխվել է քո պատկերը, փոխվել է այնքան,
Որ փոխվել է քեզ հետ նա՞ կյանքը հարաճուն,

Ու հիմա քեզ լուսեղեն ու զվարթաձայն,
Օ, քաղաք իմ, վաղվա նոր օրերն են կանչում:

Հայրենական պատերազմի տարիներին, հավատարիմ իր ներհուն խառնըվածքին, Սարյանը գրեց բանաստեղծական պատգամների մի շարք, տալով դրանց «Խոսք՝ բարի երթի» անունը: Ժողովրդական ոճերով ու իմաստությամբ լեցուն պատգամներում («Գնա, քո հոգին թող երբեք չամպի», «Խոսք առաւիտյան», «Մայրական խոսքեր», «Պատգամ» և այլն) բանաստեղծը զինվորներին հորդորում է բարձր պահել հայրենիքի պատիվը, հանգցնել «դաժան հրդեհն աշխարհի» և փառքի ճամփաներով գաղնալ հայրենական տուն:

Գ. Սարյանի բանաստեղծություններում պատերազմը ներկայացվում է նաև իր ողբերգական կողմերով: Ողբերգական ուժով հնչեց նրա այն բանաստեղծությունը, որ արժարժում է իր հերկվորին ու սերմնացանին կորցրած հողի թեման.

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացանները չգարձան տուն.
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չգարձան տուն:

Իշավ երեկոն լուրթ ստվերներով—
Սերմնացանները չգարձան տուն,
Գրկեց հոգիս իր մութ, պաղ թերթով—
Սերմնացանները չգարձան տուն:

Լուսերը վառվեցին իրճիթներում—
Սերմնացանները չգարձան տուն,
Ահեղ լուսթյուն է ճամփաներում—
Սերմնացանները չգարձան տուն:

Գ. Սարյանը ճանաչված է նաև իր պոեմներով ու բալլադներով: Այս ժանրերին նա դիմել է գրական կյանքի բոլոր շրջաններում: Պոեմների մեծ մասի նյութը սովետական մարդկանց հերոսությունն է քաղաքացիական կռիվների, սոցիալիստական շինարարության և Հայրենական պատերազմի տարիներին:

Հայրենական պատերազմի օրերին Գեղամ Սարյանը գրեց իր լավագույն պոեմը՝ «Դեպի կառափնարանը»: Այն ժամանակ դա հնչեց որպես հայ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ոեքվիեմ՝ հոգեհանգստի երգ:

Պոեմը պատմում է 1915 թ. Մեծ եղեռնի զարհուրելի դեպքերից մեկը. երկու հարյուր հայ մտավորականների (գրողներ, ուսուցիչներ, երաժիշտներ, հրապարակախոսներ, հրատարակիչներ, գիտնականներ ու քաղաքագետներ) թուրքական կառավարության հրեշավոր ծրագրի համաձայն տանում են ոչընչացնելու: Բանաստեղծը նկարագրում է այն պահը, երբ հայոց բազմաթյունները վերջին հրաժեշտն են տալիս կառափնարան գնացողներին՝ Կոմիտասին, Գ. Վարուժանին, Սիամանթոյին և մյուսներին.

Այնուհեղ էին նրանք... Այդ շարագույտ նազում,
Հայոց քնարների վարպետները բոլոր,
Հայոց պայծառ մտքի աստղերն էին մարում
Այդ ահավոր ժամին խավարի դեմ անգոր:

Պոեմում, որպես լեյտմոտիվ, հնչում է «Հայոց պատարագի» հուզիչ «տեր ողորմյան»:

սանքի նման տարածվելով օդում, ավելի է ընդգծում կատարվող ոճրի մեծությունը:

«Դեպի կառափնարանը» Սարյանի ստեղծագործության ամենաշիկացած կետն է: Հայոց նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև մեղադրական զայրալից խոսք է՝ ընդդեմ թուրք ջարդարարների ու նրանց հետևորդ գերմանական ֆաշիստների:

30-ական թվականներին լայն տարածում գտան Գ. Սարյանի «արևելյան բալլադները» («Քառզանի մորմոքը», «Կըզ-Կալասի», «Գյուլնարա» և այլն): Դրանք արևելյան դաժան իրականությունը դատապարտող գործեր են:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Գ. Սարյանը գրեց բալլադներ՝ ավանդական և դիցաբանական սյուժեներով («Դելֆորոշ և էլ-Նուրին», «Կիպարիս», «Մարմարակերտ գեղուհին», «Տղան և մահը» և այլն): Այդ սյուժեները բանաստեղծին հուզող համամարդկային գաղափարներն արտահայտելու միջոցներ էին: Կյանքի իմաստի և սիրո բովանդակության, արվեստի էության և մարդկային գործի անմահության, անհատի ազատության ու մարդու ճակատագրի հավերժական թեմաներն այդ բալլադներում ստացել են ինքնատիպ լուծումներ:

Գ. Սարյանի ոտանավորները, լինելով որևէ հոգեվիճակի դրսևորում, միաժամանակ շաղախված են փիլիսոփայական խոհի տարրերով: Պոետն, ահա, թե ինչպես է արտահայտում մարդկային կյանքի անցողիկության ու գործի հավերժության գաղափարը.

Երբ չեմ լինի ես, երբ չեմ լինի ես,
Երգս կմնա թղթերի վրա,
Ապրող տողերն իմ եղբայրների պես,
Համը շշուկով հարց կտան իրար.

—Ո՛ր է միտքը այն, որ փայլ տվեց մեզ,
Աչքերը, որ մեզ թղթին ցողեցին,
Սիրտը՝ հույզերի մի սափուր կարծես,
Որից մենք առառ հույզեր խմեցինք:

Ու մի վերջակետ, աննշմար ու խեղճ
Կասի—բուրբ հավիեցին ձեր մեջ:

Ինչի մասին էլ գրում է Սարյանը՝ դաշտի վրա իջնող ձյան փաթիլների, թե օրացույցի թերթիկի, նոր քաղաքի, թե պատերազմող զինվորի, նրա ոտանավորներում մշտապես ներկա է հեղինակն իր անմիջական տրամադրությամբ, իր հուզական վերաբերմունքով: Եվ այդ նույն վերաբերմունքով համակվում է ընթերցողը: Սրա գաղտնիքն այն է, որ Սարյանը չի մեղանշում արվեստի այն օրենքի դիմ, որը պահանջում է ապրումների արտահայտման բնականություն և հարազատություն: Նա դավանում է այն համոզմունքը, որ պոեզիան ինքը գեղեցկություն է և կարիք չի զգում հավելյալ գեղեցկացման՝ արտաքին արդ ու զարդի:

Ահա, օրինակ, «Մայրամուտի ժամանակը»: Առանց ոճական սեթևեթանքների ու բանաստեղծական պերճանքի Գ. Սարյանն արտահայտում է կյանքի մայրամուտին հասած մարդու ապրումները.

Մայրամուտի ժամանակ արևը թույլ է լինում,
Հողմերը ծուլ են լինում մայրամուտի ժամանակ,

Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուռ են լինում,
Կանչերը ղուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արեն անցնում է, գնում,
Մի այլ ուշիարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեռվում կապույտ, լուկկաց միայն մի լար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Գեղամ Սարյանի բանաստեղծական ներհուն խառնվածքով է բացատրվում և՛ արտահայտման պարզությունը, և՛ պատկերային համեմատությունների նվազագույն օգտագործումը, և՛ լեզվի սահունությունը: Նա հայ պոեզիա է մուծել նաև տաղաչափական նոր սկզբունքներ, որոնք արժանացել են հայ տաղաչափության գիտակի՝ Ե. Չարենցի գնահատությանը:

Բանվորազարկի բանաստեղծությունից դեպի «կառուցման քնարերգություն»,—այսպիսին է Վահրամ Ալազանի գրական նկարագրի պատկերը:

Վահրամ Ալազանը (Գաբուզյան, 1903—1966),—ինչպես սերնդակիցների հոծ բազմությունները, ճաշակում է դառնություն, սարսափի ու գաղթի բոլոր «հմայքները», մինչև որ որբանոցից մտնում է ինքնուրույն կյանք՝ սկզբում աշխատելով իբրև զրաշար, այնուհետև իբրև լրագրող (աշխատել է «Ավանգարդ» թերթում, խմբագրել է «Տպագրական բանվոր» թերթը):

«Բանվորական հուլզերով» լցված Վ. Ալազանը շատ շուտով հայտնվում է Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի ղեկավար կազմում, պարբերական մամուլի էջերը ողողելով ասոցիացիականների հրահանգներով հյուսված «երկաթե երգերով»:

«Հրաքիսպոեզիայի» հնչյունախաղերի և աղմուկների ոլորտներում թափառելուց հետո հակվում է դեպի կառուցման երգերը:

Մինչ առաջին գիրքը՝ «Տարիների խաղը» (1923), բառահնչյունախաղերի հավաքածու էր, ամենակողմանի բանվորադարկ ու մուրճահարված, բանաստեղծական մյուս ժողովածուներում («Երգեր կառուցման և հաղթանակի»—1926, «Մաքսառումներ»—1933) Վ. Ալազանը հակումներ է հանդես բերում՝ հաղթահարելու սխեմաները և մերձենալու ներքնաշխարհի բանաստեղծությանը:

Ծիշո է, այդ բանաստեղծության լիարժեք տիպարը մնում է ծրագրերում, չի դառնում գրական փառս, սուկայն միտումը ինքնին դրական էր, մանավանդ որ այդ միտումի կրողը ուղղափառ ռապակական էր, պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի նախագահը:



Արդեն 30-ական թվականների դռանը Ալազանը որոշակի ընդգծումով ժառանգում է սոցիալիստական կառուցման սխեմատիկ արձագանքի ու արձանագրության դեմ՝ ասպարեզ հանելով բանաստեղծական այն ծրագրերը («Երգեր գրված ինձ համար», «Պոետների հետ», «Մեռած քերթողի համար», «Պոեմ՝ պոետների մասին»), որոնց մեջ նոր քնարերգության ճակատագիրը կապում է կյանքի խոր ներշնչանքների և գեղարվեստական ավանդների համադրման հետ:

Առաջին տասնամյակի «մոլորություններից» հետո Վ. Ալազանը մի առանձին գործով դառնում է հայ դասականների ստեղծագործությանը, Հովհ. Թումանյանի, Դ. Վարուժանի, Մ. Մեծարենցի և այլոց ժառանգությանը, նրանց բանաստեղծական դավանանքի մեջ նշմարելով նաև կառուցման քնարերգությանը անհրաժեշտ լիցքեր: Իր բանաստեղծական ծրագրերը շարադրելուն զուգընթաց նույն «Մաքառումներ» գրքում Ալազանը տալիս է նաև այդ ծրագրերի բանաստեղծական նմուշները («Հանքափորը», «Կարբիդի երգը», «Զորագէտը» և այլն), որոնք գրավիչ են նոր կյանքին բնորոշ պաթոսով, աշխատանքի հերոսների ապրումների արտահայտման կոնկրետ սյուժեներով, հրեգամյակների ներբողով:

Դրանք, կարելի է ասել, աշխատանքի մեծ թեմայի բանաստեղծական հետախուզությունն էին՝ նյութի ուրվագծերի ու պոետիկայի խառնուրդով:

Բանաստեղծական խորություն չունեն նաև Ալազանի գյուղանկարները՝ «Երգեր հողի գրգից» շարքը, ուր մոտավորապես վարուժանյան «Հացին երգի» կոլորիտով Ալազանը փորձում է վերստեղծել ուսմանտիկական գյուղաշխարհը՝ ջրաղացներ, ջինջ լուսիններ, կալեր ու խոտի դեզեր:

Զխորանալով մարդու հոգեբանության մեջ, Ալազանը չի անցնում ավանդական գյուղապատկերների սահմանից:

Վ. Ալազանը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր՝ 1934-ին հրատարակելով «Վաթսուներորդ հորիզոնում» լայն կտավը՝ հայ պղնձագործների աշխատանքի թեմայով:

1935-ին սովետական գրողների պատվիրակության կազմում Վ. Ալազանը մասնակցել է Կուլտուրայի պաշտպանության միջազգային կոնգրեսին՝ Փարիզում: Իր տպավորությունները շարադրել է «Դղյակներ և որջեր» (1936) հրապարակախոսական նոթերի մեջ:

11

Աստիճանաբար հայ պոեզիայում նվազում են հայրենիքի անցյալի տխուր հիշողությունները և, ընդհակառակը, առատանում են վերածնված հայրենիքի խանդավառ ընկալումները:

Հայրենասիրական քնարի լարը թեև հարցականի տակ էր տարիններ շարունակ (Զարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունը 1922-ից այս կողմ այլևս չվերահրատարակվեց), թեև դիրքական ջլապինդ քննադատների ջանքերով Գամառ-Քաթիպան դուրս էր դրվում «արդիականության նավից», այդուամենայնիվ հայրենասիրական ներշնչանքները արգելքների միջով իսկ ճանապարհ էին բացում:

Մասնավորապես 30-ական թվականների սկզբից ծավալվում է Խորհրդային Հայաստանի ծնունդը մեծարող ներբողագրական շարժումը:

Ռոմանտիկական բարձրաշունչ խոսքով բանաստեղծներն իրենց «սրտի խոսքն» էին հղում ազգային և սոցիալական վերածնության ուղին բռնած նոր Հայաստանին ու նրա ապագային:

Միանգամայն օրինալափ էր բանաստեղծությունների բարձրաշունչ, խանդավառ պաթոսը: Դեռ 10—15 տարի առաջ, ինչպես դիպուկ բնութագրել է Ալ. Մյասնիկյանը, Հայաստանը «վշտի, հեծեծանքների, սուգի ու տառապանքների մի դժոխք»²¹ էր, իսկ այժմ, պատմական կարճ ժամանակամիջոցում, դարձել էր լույսերի, «արևի երկիր», փլատակներից վեր էր հանում նրա լուսեղեն կերպարանքը:

Այս ղեացողությամբ զրվեցին բազմաթիվ ներբողներ (անգամ շատ պարզունակ նվիրումներ), որոնց շարքում է նաև Գեղամ Սարյանի հիմնային-հանդիսավոր շնչի «Խորհրդային Հայաստանին» բանաստեղծությունը.

Ո՞վ է ծնել
Շողշողուն այս պատանին,
Լուսազեն ու հրաշյա
Շողշողուն այս պատանին:
Խարտյաշ վարսերը փռել
Լույս է տվել խավարին,
Հույս է տվել սրտերին
Շողշողուն այս պատանին:

Բազմադարյան հայ բանաստեղծությանը անժանոթ էր հայրենիքի այսպիսի պայծառ պատկերավորում՝ զերծ արցունքի ու արյան գույներից, զերծ գանգատի ու ցասման ելելչներից: Ներբողային-ձոներգական բանաստեղծություններում առանձնապես զրավիչ էին բանաստեղծների վստահ, անսասան հայացքը երկրի, հայրենիքի հանդեպ, նրանց տողերի բաց, անկաշկանդ, անմիջական հնչերանգը, պատկերների էներգիան և մածոռային շունչը.

Ողջո՞ւյն քեզ, կյանք ու երեսն,
Քո արևին, հողին:
Կրո՞ին ծպտում է քո աշխան
Խարտյաշ գեղեցկուհին:

Ն. Զարյանի այս տողերին հատուկ հրճվանքը ընդհանուր երևույթ էր: Զգացմունքի վերելքը բնորոշ էր Գ. Մահարու «Արարատյան» շարքին և Գ. Սարյանի քաղաքագրությունը, Ս. Տարոնցու մտորումներին և Վեսպերի ներբողներին, մասնավորապես դեռ բոլորովին երիտասարդ Հովհաննես Շիրազի «գարնանամուտներին»:

Շիրազի բանաստեղծությունները՝ աշխարհի «գարնանացման» աշխարհազգացական տարերքով հերքումն էին «աշխարհի աշնանացման» վաղեմի բանաստեղծական մտայնությունների: Աշխարհի «գարնանացումը» հենվում էր վերածնված Հայաստանի իրականության տվյալների վրա:

Վերածնված Հայաստանի երգը, բնականաբար, ասպարեզ էր բերվում պատմական անցյալի գույների ու պատմական հեռանկարի ֆոնի վրա: Այս օրինալափության օրինակները շատ-շատ են (անցյալ-ներկա-ապագա կառուցվածքով), բայց ամենաբնորոշ օրինակը թերևս Ն. Զարյանի «Վերածնունդ» բանաստեղծությունն էր՝ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի յուրատեսակ գեղարվեստական փրկսոփայությունը: Դիմելով բոլոր-բոլոր հողմերին դիմացած հավերժ կենսունակ ծաղկի ալլաբանությանը, Ն. Զար-

յանը այդ «ծաղկի կյանքի» իմաստավորումով բացահայտում է ժողովրդի բնավորության վեհությունը, հոգու անընկճելի ամրությունը, մաքառման ու գոյության կամքը.

Մի թուփ տեսա ճամփամիջին, ապրեմ-չապրեմ սպիտակ,
նա կոխտովել էր, կըռացել անցորդների ոտքի տակ:
Կաթում էր հյութն, ինչպես արյուն ցողուններից նրա ցած,
եվ տերևներն էին բոլոր փոշեթաթախ, ծվատված,
Բայց նա պահել էր լուսեղեն իր ծաղիկներն անաղաղտ,
եվ արևով էր ողողված նրա հայացքը հըսարտ:
Ես ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,
Ամենօրյա զանդաղ մահից նրան ընդմիշտ ազատել:
Բայց նա ցողունը լուկ զիչեց՝ պայքարելով մինչև վերջ
Ու խորամուխ արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:
Մընաց... նորից նա կարձակի է՝ նոր ծիլեր, է՝ ցողուն,
եվ կըտոկա նախիրների ու հողմերի անցնելուն:
Ետ նայեցի ես մի վայրկյան՝ հեռու-մոտիկ դարերին,
եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ հերոսական քո ուղին:

«Վերածնունդը» ուշագրավ երևույթ էր ոչ միայն պաթոսով, այլև հայ-բնասիրության պատմական շեշտի վերականգնման դիրքերով, եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ այդ թվականներին պատմական հայրենիքը, իբրև եղյալ փաստ ումանց կողմից համարվում էր շեղյալ իրողություն:

Խորհրդային Հայաստանի ներբողագրությունը, իհարկե, անմասն չէր պարզունակ գովքերից և ծնծղաներից, աշուղական նեյնիմներից և պսևոհայրենասիրական կեցվածքներից, սակայն էականը հայ ժողովրդի նոր հայրենիքի գունագծերի բանաստեղծական հայտնագործումն էր:

12

Ե. Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի ծրագրային առաջադրությունների առանցքը, ինչպես երևում է է՝ վերնագրից, է՝ «էպիքական Մուսայի» հղումներից, ժողովրդի պատմության և հոգեբանության տեղաշարժերի արտացոլման պահանջն էր՝ էպիքական արվեստի ձևերով: Այդ ծրագրով Չարենցը հանդես եկավ դեռ «Ամենապոեմի» մեջ, բայց այստեղ է, որ պատմության գծերի ռելյեֆի արտացոլման հետ նա էական նախապայման է համարում նաև հոգեբանական մանրաքանդակի բացահայտումը:

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «էպիքական լուսաբացը» դարձավ գրական տարբեր դիրքերի արտահայտման կիզակետը: Մինչ Չարենցը և համախոհները առաջ էին քաշում արդիականության գլխավոր հարցերը ստեղծագործության նյութ դարձնելու և սխեմատիզմը հաղթահարելու ճանապարհով դարի հոգեբանությունը նվաճելու պահանջներ, ընդդիմախոսները հանդես էին գալիս հակառակ դիրքերից:

Ռապակական քննադատներից մեկը, օրինակ, Հ. Մկրտչյանը, անուղղակի հայտարարում էր, որ նորագույն պոեզիան պետք է զարգանա «էպիքական լուսաբացի» պահանջներին տրամագծորեն հակառակ ուղղությամբ²²:

«էպիքական լուսաբացի» շուրջը բորբոքված կրքերը դեռ չէին հանդարտվել, երբ Չարենցը հանդես եկավ բանաստեղծության ապագա հեռիկն վերա-

բերող իր խորհրդածութիւններով, որոնք կոչված էին պատասխանելու նոր իրադրութեան հասունացած պահանջներին:

Անցնելով զարգացման մի շարք նշանակետեր՝ «Երեքի» ֆուտուրիզմից «Լեֆ»-ի ուղեգծով դեպի «Նոյեմբերական» դիրքերը, այստեղից էլ էպիքական Մուսայի դավանանքը, Չարենցը «Դիրք ճանապարհի» մատչանում ասպարեզ հանեց բանաստեղծութեան, իբրև «բարդ արվեստի» գեղագիտութիւնը:

Դատելով գրողների համամիութենական համագումարի ճառից, այդ ճառի բանավեճային սրութիւններից («Ինչո՞ւ թաքցնենք մեր ինտելիգենտական գլուխները արվեստի բարդութեան խախտ տեսութիւնների ավազներում»), կարող է այն տպավորութիւնը թողնել, թե Չարենցը առհասարակ հարցականի տակ է դնում «բարդ» ու «բարձր» արվեստը: Բանն այն է, որ այդ նույն ճառում Չարենցը տարբերակում էր բարդութեան երկու տեսակ. մեկ էսթետական, «ինտելիգենտական» բարդութիւնը, կյանքի կենդանի աղբյուրներից և հուզական թրթիռներից խզված «բարդ ասոցիացիաների» արվեստը, մեկ էլ այն բանաստեղծութիւնը, ուր արվեստի բարդ կառուցվածքները երևում են «այժմեականութեան նոր սինթեզում», ուր բարդութիւնը՝ «սինթետիկ արվեստը» լիցքավորվում է կյանքի նյութով: Առանց արդիականութեան նոր սինթեզի, առանց կյանքի մշտատրոփ ակունքներից եկող լիցքերի, — գտնում էր Չարենցը, — բարդ արվեստը կարող էր ունենալ «չնչին արժեք»:

Ծառանալով մի կողմից «էսթետական բարդութեան», կյանքից անկախ «բարդ ասոցիացիաների», մյուս կողմից «Դեմյանից և Բեզիմենսկուց մինչև Ժարով և Ուտկին ձգվող «անհաճո պարզութեան», պրիմիտիվիզմի երևույթների դեմ, Չարենցը ժամանակակից և գալիք բանաստեղծութեան սահմանադրութիւնը համարում է այն արվեստը, ուր ի մի են գալիս դասական պարզութիւնը, պոշկինյան պլաստիկան և կյանքի խոր արմատներից սնվող, իր իսկ բառերով ասած՝ «բարդ, բայց ամենալայն մասսաներին հասկանալի սինթետիկ արվեստը»²³:

Նույն ճառի մեջ, «սինթետիկ արվեստի» կողքին, Չարենցը գործ է ածում «վաղվա արվեստ» հասկացութիւնը, դրանով իսկ շեշտը գցելով բանաստեղծական մտածողութեան կիրաւարանափոխութեան խնդրի վրա, նորացման կետի վրա:

Նորացման դրդումներով թե՛ Չարենցի և թե՛ առհասարակ 30-ական թվականների բանաստեղծների (Ն. Չարյան, Վ. Ալազան, Գ. Մահարի և այլք) լայն հուն բացեց գրական ավանդների՝ ժառանգականութեան մոտիվը:

Այլևս ամբողջ խորութեամբ գիտակցվեց, որ բանաստեղծութեան առաջընթացը անմտածելի է առանց գեղարվեստական ավանդների՝ «հին ակունքների» իմաստավորման ու շարունակման:

Այս մտածողութիւնը դարձյալ կուռ տեսք ստացավ Չարենցի գեղագիտութեան մեջ:

Թեև «Նոյեմբերի» շրջանից արդեն բանաստեղծութեան զարգացման ամուր հեցուկը Չարենցը որոնում էր դասական ներշնչանքների մեջ, բայց Ճանապարհի Գրքի էջերում («Արվեստ քերթութեան») է արվեստի ժառանգականութեան ըմբռնումը հասցվում հրամայականի բարձրութեան:

Լավ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեկել, —

Քեզ լոկ ողակ համարիր, և ոչ սկիզբ կամ վախճան...

Ով հանճարներ վիթխարի,— Դանթ, Հոմերոս, Ալեքսանդր,
Ձերն էր արտոն երեկվա,— ձերն է և հունձըր վաղվա...

Ոչ միայն Չարենցի գրքերում, այլև մյուս բանաստեղծների, պարբերա-
բար հոլովվում են համաշխարհային և հայրենի գրականության մեծություն-
ների անունները՝ իբրև կատարելության չափանիշներ, իբրև վարպետության
դասեր:

Իհարկե, առավել թափով արժարժվում է հայրենի գրականության ավանդ-
ների օգտագործման խնդիրը, որը իր հետ բերում է մի շատ անախորժ և հա-
կադիտական վեճ: Խոսքը արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծություննե-
րը միմյանց հակադրելու գծի մասին է, այն գծի, որ տեղ էր գտնում ժամանա-
կի «գրական խորհրդածություններում»:

Բանաստեղծների մի թևը (Վ. Ալազան, Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի) ուներ
արևմտահայ բանաստեղծության «կողմնորոշում», իսկ մյուս թևը հակված էր
դեպի Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ժողովրդական շնչի բանաստեղ-
ծական արվեստի կողմը:

«Արևելահայ» և «արևմտահայ» բանաստեղծության միջև փորված «խրա-
մատը», իհարկե, գրապայքարին ուղեկցող շտապանցություն էր, քանի որ
երկու հատվածներն էլ շատ բան ունեին տալու ժամանակակից բանաստեղ-
ծությանը, նրա զարգացումը դնելով ճիշտ հիմքերի վրա:

13

Գրական ասուլիսներ, վեճ ու վիճաբանություններ, ծրագրեր ու հրովար-
տականեր, բայց բանաստեղծությունը զարգանում էր մի կողմից «լիրիկական
անտրակտի»՝ մարդու ներաշխարհի բացահայտման, մյուս կողմից «էպիքա-
կան լայնության»՝ ժամանակի սոցիալական նյութի արժարժման ուղղությու-
ներով:

Հրապարակախոսական թափի ու ներքողագրական շնչի բանաստեղծու-
թյունների կողքին հայտնվում են մտերմական քնարի օրինակելի նմուշներ,
նախ և առաջ սիրային բանաստեղծություններ:

Դրանց մեջ են Ն. Զարյանի սիրային խոստովանությունները («Դու այր-
վել ես օտար օջախում, ես հասել եմ միայն քո մոխրին»), «Առավոտյան դու
ես իմ խոհն առաջին, երիկոյան դու ես իմ խոհը վերջին», «Դու ինձ կփնտրես,
երբ ես չեմ լինի» և այլն), որոնց պսակը եղավ ապոթեոզային հանդիսավո-
րության հասցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներդաշնակու-
թյան հրովարտակով՝

Շնորհակալ եմ աշխարհից, եբբ որ դու կառ աշխարհում,
Թեկուզ ինձից հավետ հոռու, հավետ անհաս աշխարհում:

«Լիրիկական անտրակտը» իր նպաստն է բերում նաև Գ. Մահարու սիրա-
կանչերին, Գ. Սարյանի «մորմոքներին»:

30-ական թվականներին մեկը մյուսի ետևից բանաստեղծական զորա-
սյան մեջ են մտնում նոր անուններ՝ Խաչիկ Դաշտենց, Սուրեն Վահունի, Թա-
թուլ Հուրյան, Խաչիկ Հրաչյան, Աղավնի, Գուրգեն Բորյան, Մարո Մարգար-
յան, Գևորգ Էմին, Սուրեն Թարյան, «Պիոներ կանչի» բանաստեղծներից՝
Սիլվա Կապուտիկյան, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Նորիկ Նաղարյան և այլք:

նոր անունների ներհոսքով ընդարձակվում է այսպես ասած «լիրիկական ֆրոնտը»:

Արդեն «Գրական դիրքերում» ամրապնդված ժրանվոր-հարվածայիններին՝ մտահոգող ծխնելույզների և անիվների երգի, «մկանների լիրիկայի» կողքին (իսկ դրանց մեջ կային նաև անկեղծ ներշնչանքի բանաստեղծություններ, ինչպես Ջարենցի գնահատությանն արժանացած Վահոն Գրիգորյանի («Անիվ իմ, դարձիր»), բանաստեղծների նոր սերունդը փորձում է դուրս գալ նախապաշարմունքների ազդեցությունից, «պրուլետարական պոեզիան նոր մեքենաների կառուցումն է»²¹ և նման հանձնարարականների սահմաններից: Բանաստեղծների նոր սերունդը մեքենայապաշտական ձոներգներին փորձում է հակադրել սիրո, նվիրումի, կարոտի, ինչպես նաև բնաշխարհի բանաստեղծական ներշնչանքները: Իհարկե, ոչ այնքան սուր ընդգծումով ներքին բանավեճ էր գնում «տեխնիկների» և «լիրիկների» միջև:

Մինչ առաջինները կառուցման «սիմֆոնիաների» տպավորության տակ մոռացության էին մատնում «հոգեբանական մարդուն», քնարերգականները հակված էին դեպի այն բանաստեղծությունը, որը գործ ունի մարդկային զգացմունքների հետ:

Անտարակույս, բարդ չէին նոր բանաստեղծների արտահայտած ապրումները: Նրանց «երգեր»-ում ռոմանտիկական պաթոսի սարք ու կարգով արտահայտվում էին մտերմական հուզապրումները՝ սիրած աղջկա հանդեպ խանդավառ սերը, հայրենի արտերի շշուկները, բնության պես-պես գույների՝ վերջալույսների ու այգաբացների մեծարանքը:

Նոր բանաստեղծներն ունեին նաև իրենց գրական կողմնորոշումները: Խաչիկ Դաշտենցն, օրինակ, իր «գարնանային երգերով», վայրի վալդի և այլն խորհրդանշաններով հակված էր դեպի շարենցյան ավանդները, Աղավնու ներշնչանքները գալիս էին Արագածի-Մանթաշի գունագծերից, Գուրգեն Բորյանին հրապուրում էր երևանյան պեյզաժը, Քաթուլ Հուրյանը և Խաչիկ Հրաչյանը երգում էին «հողի արյունը», Սուրեն Թարյանը՝ վաղամեծիկ և տաղանդավոր մի բանաստեղծ, կրում էր Գ. Մահարու քնարի կնիքը, Հովհաննես Շիրազի ներշնչանքները գալիս էին Ավ. Խաչակյանի ժողովրդական շնչի ու կառուցվածքի բանաստեղծություններից, Մ. Մարգարյանը «Մտերմություն» գրքում սերը դիտում էր իբրև աշխարհի կապը, Գ. Էմինը դիմում էր ուսանողական կենցաղին («Նախաշավիղ»), Հր. Հովհաննեսյանը հակվում էր դեպի մեծարենցյան պաստորալները, Միլվա Կապուտիկյանը՝ փիլիսոփայական խորհրդածությունները:

30-ական թվականների բանաստեղծության հայտնությունը, իհարկե, Հովհաննես Շիրազն էր, որի «Գարնանամուտ» (1935) և «Երգ Հայաստանի» (1940) անդրանիկ գրքերը հռչակում էին կյանքի ջահելության և հավերժության միտքը:

Հովհաննես Շիրազը լիաբուռն դիմում էր նաև բանահյուսական ծագում ունեցող դարձվածքների ու պատկերների:

Հայ պոեզիայի «բանահյուսական հագեցման» ընթացքի բնորոշ երևույթներից մեկը Սողոմոն Տառնեցու (1905—1971) ստեղծագործությունն է:

Պատմական Տարոնի Կոփ գյուղում ծնված պատանին ծննդավայրում և այլուր իր հորից՝ հայտնի բանահավաք Բենսեից, նաև թափառական հեքիաթ ասացողներից պարբերաբար լսում է ժողովրդական պատումներ ու խաղեր, որոնք ամուր դրոշմվում են նրա հոգում:

Թեև հենց սկզբից Տարոնցու ասպարեզը պիտի լիներ ասամոնքային շրն-
չի բանաստեղծությունը, սակայն տրվելով օրերի հրամայականին, նա սկզբ-
նապես հակվում է դեպի տերյանական թախծոտ նվագները, այնուհետև շա-
րենցյան հեղափոխական ութմերը:

Տերյանի և Զարենցի, ինչպես և Հաֆեզի ու Սաադիի միաժամանակյա ազ-
դեցությունն են կրում 30-ական թվականների բանաստեղծական ժողովածու-
ները՝ «Առավոտ» (1930), «Սերունդների երգը» (1934), «Դարերի լեզենդը»
(1935), «Բանաստեղծություններ» (1940):

Մինչ տերյանական կնիքի բանաստեղծություններում Ս. Տարոնցին դր-
սեկորում է բանաստեղծական որոշակի կուլտուրա, նոր իրականության բանաս-



տեղծական արձագանքներում
կամ կրկնում է շարենցյան կա-
ռուցվածքները, կամ էլ մնում է
փաստագրության շրջանակներում:

Տարոնցու բանաստեղծական
կենսագրության մեջ առավելա-
պես ուշագրավ են ժողովրդական
մոտիվավորումները:

Այդպիսին է, օրինակ, «Զրմ-
րուխտ բլբուլ» վերնագրված ժո-
ղովրդական տաղիկների շարքը
(1920—1944), ուր Ս. Տարոն-
ցին, դիմելով հայ ժողովրդական
բանահյուսության պատումային-
քնարական արտահայտչական-
դարձվածքային ձևերին, վերըս-
տեղծում է ժողովրդի հոգեբանու-
թյան ու կենցաղի տպավորիչ
պատկերներ: Այդ շարքի բանաս-
տեղծություններում միջնադար-
յան հայրենների ոգով ու շնչով

Ս. Տարոնցին արտահայտում է գեղջկական աշխարհի ներքին բովանդակու-
թյունը («Պաղ չուր է բխում Բինգուա սարից...», «Դաշտից կուգաս, այ անու-
շակ...», «Յարըս քոն մտել այգին, ծոցն է բացել լուսնյակին» և այլն): Դրանց
մեծ մասը սիրերգեր-պարերգեր են:

Ժողովրդական տաղիկների միջոցով Ս. Տարոնցին արտահայտում է նաև
հեռվում մնացած երկրի կարոտը («Իմ անուշ Մշու աշխարհ, մնացիր հեռու,
հեռու...», «Մովասարի ծով աղբյուրներ», և այլն):

Մենդավայրի կարոտի տրամադրությունն է նաև Ս. Տարոնցու «Երեք
գլխարները» բալլադաշունչ բանաստեղծությունը: Այստեղ ցավագին տխրու-
թյամբ ներկայացված է հին, անցած օրերի հոգեբանությունը կրողների՝ Մոկ-
սի թափառական գլխարների դրամատիկական վերապրումները նոր իրականու-
թյան մեջ, ուր նրանք այլևս անելիք չունեն:

Մենդավայրի երաղով ապրող, ուսերից հին անեղներ կախած երեք գլխ-
արները դեռ իրենց անցյալ կյանքի հետ են, դեռ նահապետական աշխարհի
գույների մեջ են:

Բայց փոխվել են ժամանակները, փոխվել է երգի նյութը, հետևաբար՝

Եվ այսպես անհույս, մոռալ, անուրախ,
Ուսերից կախած երեք անեղներ,
Սովերների պես այս երկրի վրա
Դեռ շրջում եք դուք, մեռնող զգրարներ,
Երեք զգրարներ...

Դրամատիկական խոր բովանդակություն ունի նաև «Մեր արագիլը» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը:

Անցնում է արագիլների վերջին երամը դեպի նոր հանգրվաններ: Այդ երամը թողնում է վերջին երգը սրտակեղեք՝ ուղղված մեռնող ծեր արագիլին («Քո աչքերում նվաղում է կապույտ երազը շամբերի», «Քո երազները մարում են վերջին երգով»):

Հետևում է Մեր արագիլի մահը.

Երամն անցավ թխտոտ երկնով, ու շնայեց երեք հետե,
Ու թողեց որ դու՝ լուռ մեռնես մենակ, տրտում
ու տարագիր,
Միայն քամին ծառերի հետ շշնջաց քո սուգը թեթև,
—Ու դու մեռար, ծեր արագիլ...

Ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ ունեցած ուժգին հարցասիրությունից ծնվեցին «Սասունցի Դավիթ» վիպերգի առանձին հատվածների գրական մշակումները, որոնք մտան 1940 թվականին տպագրած ժողովածուի մեջ: Այդ մշակումներում երևում է նյութի և ժողովրդական արվեստի գաղտնիքների իմացություն:

Տարոնցին գրել է նաև դիստիքոսներ, բեյթեր, «արևելյան քառյակներ»՝ պարսիկ բանաստեղծների հետևություններ: Այդ քառյակներում և խոհական բանաստեղծություններում նա արծարծում է կյանքի ու մահվան, արվեստի և կյանքի, բնության ու մարդու փիլիսոփայական խնդիրներ:

Սողոմոն Տարոնցին բեղմնավոր եղավ պատերազմի և հուպատերազմյան տարիներին, գրելով հակաֆաշիստական, հայրենասիրական, պատմական բազմաթիվ բանաստեղծություններ, սոնետներ, բալլադներ ու տաղեր, որոնք թեև կատարեցին իրենց դերը (հատկապես Հայրենական պատերազմի շիկացած օրերին), սակայն, գրականության պատմության մեջ հիշատակելի են իբրև գրապատմական փաստեր:

Ս. Տարոնցին համաշխարհային պոեզիայի գիտակ էր. դրա վկայությունն է աշխարհի բանաստեղծների թարգմանությունների ծաղկաքաղը՝ «Հազար ու մի երգ» խորագրով:

14

Եթե 20-ական թվականների բանաստեղծության «լայն կտավը» հիմնականում բալլադն էր՝ մարտիրոսագրական թեքումով կամ հոգեբանական դրաման էր («Խմբապետ Շավարշը»), ապա տասնամյակի վերջից հերոսական շնչի բալլադների կողքին շրջանառության մեջ են մտնում նաև պոեմի ժանրատեսակները՝ քնարական, հրապարակախոսական, վիպային:

Արդյունաբերական հսկաներ և կոլտնտեսային շարժում,—սրանք էին նորագույն պոեմի այսպես ասած «սոցիալական-մարդկային հումքը»: Իրականության «живая громада»-ն հրամայաբար թելադրում էր «նոր հերոսների» որոնման պահանջը:

Այս գեղագիտական իրադրության մեջ առաջին պլան են մղվում աշխատանքի մոտիվները, իբրև սոցիալիստական հասարակության շարժիչ ուժեր: Ժամանակի գլխավոր գույնի՝ աշխատանքային վերելքի գեղարվեստական յուրացման համար ժամանակի բանաստեղծները գործուղվում էին «ժամանակի հերոսների» մոտ՝ գործարանային հաստոցների, քաղաքները կառուցողների, կոլտնտեսությունների, այստեղից քաղելու «հումքը»:

Կոնկրետ շարժառիթներով գրված պոեմների մեծագույն մասը թեև բացառապես գրապատմական ու կենսագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում (Վ. Ալազանի «Դարը դարի դեմ», Թ. Հուրյանի «Դնեպրը» և այլն), սակայն դրանք ուշագրավ են նոր թեմաների (առավելապես գործարանային կյանքի) հետախուզության, նյութի հետ «առաջին շփման», աշխատանքային առմանտիկան արծարծելու առումով:

Արդիականության կոնկրետ-առօրեական փաստերը մտնում էին գրականության մեջ իբրև էպիկական արվեստի սկիզբներ, իսկ դա արդեն յուրատեսակ նվաճում էր:

Ժամանակակից թեմատիկայով պոեմի որոշ ավանդներ կապվում են Նաիրի Զարյանի անվան հետ:

Լինելով ստեղծագործական եռանդուն և շուտափույթ խառնվածք, Ն. Զարյանը նախ և առաջ գրեց իր «արդյունաբերական» թեմատիկայի պոեմները («Հնոցի մոտ», «Աղաղակ», «Չուզուն»), որոնք ըստ էության ռապսոդիկ գեղագիտական հրահանգների՝ տեխնիցիզմի, արտահայտություններ էին:

Թեև իր «դոնբասյան» ստեղծագործական գործուղման ընթացքում Ն. Զարյանը անմիջական շփումներ էր ունեցել ածխահատների-մետաղագործների հանքերում և հնոցների մոտ աշխատող մարդկանց հետ, սակայն ավելի ուշադիր էր գտնվել նրանց աշխատանքի արձանագրական մատուցման հանդեպ, քան այն նույն մարդկանց հոգեկան ապրումների, հոգսերի ու տագնապների:

Առարկաների՝ տեխնիկայի գերությունը խլացրել էր աշխատանքային նյութի հոգեբանական-մարդկային պոտենցիալը, գործը հասցնելով, վերջ ի վերջո, գաղափարական սխեմաների:

Արդյունաբերական մոտիվներից Ն. Զարյանը շուտով շրջվեց գեպի հայ գյուղի սոցիալիստական վերափոխման թեմատիկան, որը զբաղեցնում էր նաև ուրիշ բանաստեղծ-հրապարակագիրների:

Պոեմ-ուրվագներից («Մնվում է նոր կյանքը», «Սաքո Միկինյան», «Կարինե») հետո, անկասկած, գրական որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Ռուշանի քարափը» էպիկո-գրամատիկական պոեմը (հեղինակի բնորոշումով «չափածո էպոպեան»), որի առաջին տարբերակը լույս տեսավ 1930-ին, իսկ երկրորդ, հիմնովին վերամշակված տարբերակը՝ 1932-ին:

30-ական թվականների սկզբից՝ մի ամբողջ տասնամյակ, ստեղծվեցին գյուղի մասին պատմող վիպակ, բանաստեղծություն ու պոեմ, սակայն դրանցից և ոչ մեկը պատմական հեռավորության մեջ չի երևում «Ռուշանի քարափի» նշանակությամբ:

Պոեմի արժեքը, ամենագլխավոր արժեքը ոչ թե նրա սյուժետային կառուցվածքն է, այլ մասնավոր սեփականատիրական հոգեբանությունից բաժանվելու գյուղացիական զանգվածներին համակած խոր գրամատիզմի պատկերումը:

Ինչպես կոլտնտեսային շարժմանը նվիրված սովետական պոեմների մեծ մասում, «Ռուշանի քարափում» ևս կենցաղային թեև անշան, բայց պատմա-

կանությամբ շնչող պատկերներով ներկայացվում են հայ գյուղացու ողբերգական ցնցումները, նրա ներքին դրաման, նրա հոգեբանությունը:

«Ռուշանի քարափը», իհարկե, չունի այդ նույն թեմայի մշակման լավագույն բանաստեղծական երկի՝ Ալ. Տվարդովսկու «Երկիր Մուրավիա» պոեմի փիլիսոփայական խորությունը, ոչ էլ նրա հերոսներն ունեն նիկիտա Մորզու-նոկի թափառումների-որոնումների մեծ խորհուրդը, սակայն վավերագրորեն ճշմարտացի է ներկայացված կոլտնտեսային շարժման սկզբնավորման տարի-ների կոնֆլիկտներն ու կենցաղային առօրյան:

«Ռուշանի քարափը» ժամանակի հայ պոեզիայի համապատկերում որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև ոճային առանձին խնդիրների լուծման տեսակետից, մասնավորապես՝ բարձրաշունչ խոսքից ռեալիստական կոնկրետ պատկերին անցնելու, որի համար էլ արժանացավ Ե. Չարենցի գնահատությանը:

Էպիկական խնդիրներ ունեւ լուծելու քաղաքացիական կոնֆլիկտներին նվիրված «Դյուցազնագիրքը», որը, սակայն, ունեցավ միայն առանձին փայլատակումներ, իսկ ամբողջության մեջ մնաց գեղարվեստորեն չիրագործված և գաղափարապես սխալ:

15

Եթե 20-ական թվականներին ամբողջովին հանձնվելով անցյալին, պատմությունն ապրում էր հարաբերական հանգստության մեջ (ասել է թե՛ բանաստեղծական գրիչները լուծյամբ անցնում էին Պատմության կողքով, իբրև «արգելված գոտու»), ապա 30-ական թվականներին, մի շարք հանգամանքների պարտադրությամբ ամբողջ լայնությամբ և խորությամբ հարուցվեց պատմության խնդիրը:

Պատմական գիտակցության կրողը դարձյալ Եղիշ Չարենցն էր, որ «Պատմության քառուղիներով» պատմափիլիսոփայական պոեմի մեջ ասպարեզ հանեց հետևյալ տողերը՝ «անցյալի փառքերի» սնապարծության դեմ.

Եվ ես, ահավասիկ, հին գրքով մեր այս
Իմ տողերը կոփող մի պոեմ—
Ինչ խոսքերով երգեմ և ինչ տենգով պատմեմ
Մեր անանցյալ անցյալը, մեր բնթացքը, որ էլ
Ոչ մի գուսան երգով չողկուշի հին փառքը
Եվ կարտով անմիտ ետ չնայի,—
Չպարծենա այլևս, որ առանց մեզ աշխարհքը
Կրկնեւ պարտեզ մի ամայի...

«Անանցյալ անցյալի» կողքին Չարենցը հրովարտակելով նաև «0, չի եղել մեր գայլը պղնձյա» տողը (որը ամենամեծ ընդհանրացումն է), նկատի ունեւ հայոց ողբերգական պատմությունը՝ լեւի-լեցուն ձախողումներով: Դա էլ հարուցում էր ազգային ինքնաքննադատության կիրքը, հետևաբար՝ ազգային ինքնաճանաչողության կանչը:

Չարենցին, ինչպես մեկ ստանամյակ առաջ, դարձյալ մտահոգում էր «Երկիր Նաիրի» վեպի Առաջաբանի պատմական հարցը. «Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ինչ ենք լինելու վաղը»:

Սա որքան պատմական, նույնքան և արդիական մտահոգություն էր:

Պոեմի և առհասարակ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մյուս պոեմների («Մահվան տեսիլ» և այլն) կապակցությամբ ժամանակի գրական քննադատությունը ասպարեզ հանեց «ազգային նիհիլիստի» խարանը (մինչ այդ նրա անունից անբաժան էր «նացիոնալիստի» վերագրումը), սակայն այդ մտայնությունը (որը շարունակվում է մինչև օրս) սխալ է նախ և առաջ իր միակողմանիության պատճառով:

Հայոց պատմության քառուղիների իմաստավորումը Չարենցին անհրաժեշտ էր ոչ թե նրան վերագրելու «ունայնության» փիլիսոփայությունը, ոչ թե հայոց պատմության ուղիներին նդովք կարդալու, ոչ թե ժխտելու ազգային շարժումների դերը հայոց ճակատագրի մեջ, ինչպես մեկնաբանում են նրա դիրքերը («Չարենցն ասում է՝ մենք զերո ենք»), այլ արտահայտելու իր տագնապը «ազգային բացառիկության» սնամեջ քարոզների հանդեպ և հաստատելու Ազգային Գոյի պատմականության, այսինքն ազգի, իբրև մշտապես զարգացող երևույթի, դոկտրինան: Ազգային ճակատագրի մեկնաբանությունը սկսելով հայության էթնիկական ձևավորման ամենավաղ ժամանակներից (եբրեյներ չկար միասնական հայրենիքի գաղափարը) և անցնելով դարերի շերտերի միջով, իսկ մյուս պատմական շնչի պոեմներով («Մահվան տեսիլ», «Դեպի լյառն Մասիս», «Սասունցի Դավիթ» և այլն) անդրադառնալով XIX դարի և XX դարասկզբի ազգային-ազատագրական մաքառումների ողբերգական փլուզմանը, Չարենցը այդուամենայնիվ մնում է պատմական լավատեսության դիրքերում՝ հուշակելով ազգային պատմության դրական արժեքավորումը՝ «ոսկյա լապտերի լույսով ես դսրձա գալիքի երգիչ...»:

Չարենցի «պատմական տեսության» մեջ եղած դատապարտող, ազգային ինքնաքննադատության շերտերը բնավ կապ չունեն «ազգային ոչնչականության» հին ու նոր տեսությունների հետ:

Չարենցը պատմական պոեմների շարքով, ըստ էության, լուծում էր արդիական խնդիրներ:

Նոր ժամանակների համար բնավ անկարևոր չէր, թե հին ուղիների մեջ ինչ ավանդներ կային, որ պետք է դատապարտվեին և ինչ ավանդներ կային, որոնցով պետք է հիմնավորվեին ազգային նոր ճակատագրի տրամաբանությունը:

Սխալ է գրականագիտության մեջ շրջանառություն գտած այն պատկերացումը, թե Չարենցը անմիացորդ պատմության դատաստանին է հանձնում ազգային ոռոմանտիզմի գաղափարախոսությունը, վերջինիս մեջ շտեմնելով որևէ դրական շերտ: Ազգային շարժումների շարենցյան գնահատության մեջ շատ կարևոր են «Մահվան տեսիլի» տարբերակումները և, մանավանդ այն մոմենտը, որ չէր կարող ժխտել անցյալը՝ ապագայի նեցուկը՝ «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույգը նստած»:

Չարենցի «պատմական տեսության» մեջ առանձնակի տեղ ունի հայ ժողովրդական վիպերգի՝ «Սասունցի Դավիթի» մշակման փաստը: Այստեղ ժողովուրդը հանդես է գալիս իր պատմական երազներով:

Ստեղծել է նա իր հեքիաթները, և իր
Հնամյա վեպում հանճարեղ՝
Իր ապագա կյանքի գաղափարը կարմիր
Եվ անմահ խորհուրդն է գրել...

Հայ սովետական պոեզիայում «պատմական թեմայի» յուրօրինակ արձագանքներն էին հայ ժողովրդական վիպերգի՝ «Սասնա ծռերի» տարբեր ճյուղերի գրական մշակումների փորձերը: 1937-ին Ավ. Իսահակյանը նորից անդրադարձավ 1919-ին գրած «Սասնա Մհեր» վիպերգին, որի նոր տարբերակը արտահայտում էր նոր ժամանակների շունչը:

Գրվեցին նաև պատմական ավանդությունների սյուժետային պոեմներ (Ինչպես Ն. Զարյանի «Արշակն ու Շապուհը»), պատմական սոնետներ, սակայն իր փիլիսոփայական խորությամբ ընդգծվեց Ավ. Իսահակյանի «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծությունը՝ նվիրված ժողովրդական էպոսի ասացողներին:

Մեր գեղուկի պարզ խրճիթում, սուրբ օջախի շուրջը նստած,
Գուսանները մեր խանդավառ, առջները գինի ու հաց,
Վիպերգեցին հաղթանակը գյուցազների մեր մեծազոր
Եվ ծաղրեցին պարտությունը ոսոխների մեր բյուրավոր:
Եվ հյուսեցին պատմությունը հավերժացող ժողովրդի,
Վառ հավատով փառքերը մեր ավանդեցին սրղոջ-որդի,
Տեսան շրեղ մեր ապագան, անընկճելի ազատ ոգին,
Հայրենիքի սիրտ համար միշտ բարձրացրած Թուր-կայծակին:

16

Երեսնական թվականների վերջին հնգամյակը (1936—40) հատկապես բնութագրվում է պոեզիայի արժեթղթերի անկման փաստով: Ժիշտ է, այս տարիներին ևս գրվում են կյանքի թրթիուներով հարուստ բանաստեղծական մանրապատումներ, հանդես են գալիս նոր, շնորհալի անուններ, սակայն պոեզիայի «ընդհանուր գույնը» այլևս անթրթիռ, անհղացում, անապրում պաթետիկան էր:

Զարգացման մեծ արագություն վերցրեց բանաստեղծական օդայի տեսակը՝ այդ տեսակի ավանդական-կլասիցիստական որակով: Բանաստեղծների ամբողջ շարասյունը՝ «լեգիոնը», դրանց միացած նաև ասպարեզը ողողած «քաղաքական աշուղները» առաջին խնդիր էին համարում «տիեզերական անհատի» անսանձ փառաբանությունը՝ տիեզերական շափանիշներով: Իրար ձեռք էին մեկնում անհույզ բանաստեղծությունն ու կեղծ աշուղությունը, հիշյալ տարեթվերի բանաստեղծության ընդգծված հոսանքները:

Հրապարակայնորեն՝ մամուլում և քննադատության մեջ, խրախուսվում էին հատկապես «քաղաքական աշուղների» (Սերոբի և այլոց) երկարաշունչ ձոները, այնքան ուժգին թափով էին խրախուսվում, որ բանաստեղծներն իրենց «բանաստեղծ» կոչումից սկսել էին գերադասել «գուսանի» ընդունելի թիկնոցը:

Թմբուկների և ծնծղանների զիլ ձայների բանաստեղծական համերգը, բնականաբար, խլացնում էր «քնարական սրինգների» մեղմաշշուկ ձայները, որոնք այլևս համարվում էին «անախրոնիզմ», պատմականորեն անհեռանկար...

Բանաստեղծության «հոգեբանական սցեման» ընթացքը, որ սկսվել էր տասնամյակի սկզբին, կանգ է առնում՝ «կանաչ ճանապարհ» բացելով բարձրաշունչ գովքերի, շքերթայնության, անբովանդակ ածականների՝ արևելականություն, հախուռն և անկանգ հոսքի առաջ:

Բանաստեղծության ճակատագրին սպառնացող «աղետները» տեղ են գտնում բանաստեղծների խմբական այն նամակներում, որոնք հղվում էին «հայր-առաջնորդին»...

Բանաստեղծությունը այս պայմաններում հարկադրաբար դիմում է նաև ժածկագրությունների: Վառ օրինակը Ն. Չարենցի «Պատգամը» և մի շարք բանաստեղծություններն էին:



20—30-ական թվականների հայ պոեզիայի զարգացումը թեև չի եղել անընդհատ վերելքի ճանապարհ (եղել են ընդհատումների ու ճգնաժամի տարիներ), այդուամենայնիվ, այդ զարգացումը եղել է դինամիկ ընթացք այն իմաստով, որ այդ տարիներին առաջադրվել են գեղագիտական բարձր սկզբունքներ (հատկապես Եղիշե Չարենցի կողմից) և ստեղծվել են գեղարվեստական գագաթնային երկեր՝ դարձյալ Չարենցի անունով:

20—30-ական թվականների հայ պոեզիան առպարեզ է հանել քնարական շնչի բանաստեղծների՝ Գ. Մահարու, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի և այլոց նվագները, Ն. Չարյանի «Ռուշանի քսրութը» պոեմը, աչքի է ընկել ոճային և ձևական նոր օրինաչափություններով, այդ տարիներին ձևավորվել են գրական ձիրքեր, սակայն ընդհանուր զանգվածի մեջ բարձրանում է Եղիշե Չարենցի վիթխարի անհատականությունը, այն բանաստեղծի, որի ստեղծագործությունները նորագույն պոեզիան օղակվեց բազմադարյա հայ պոեզիայի պատմությանը:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

Հայ գեղարվեստական արձակը՝ ժանրի բոլոր ենթատեսակներով (վիպ-վիպակ, պատմվածք-նովել, ակնարկ-ֆելիետոն), ի տարբերություն նոր հասարակության ծննդյան տարիների գեղարվեստական էներգիայի հիմնական ժանրությունը կրող բանաստեղծական ստեղծագործության, իր նորագույն պատմությունը սկսեց համեմատաբար «խաղաղ», ուժեղ «պայթյուններից» հեռու գրական իրադրության մեջ:

Դա, սակայն, թվացյալ, հարաբերական խաղաղություն էր:

Ճիշտ է, գեղարվեստական արձակի զարգացման ընթացքին բնորոշ չէին պոեզիային ուղեկցող հրապարակային վիճաբանությունների աղմկարար շունչը և թատերագրության բարենորոգչական (ռեֆորմիստական) հրովարտակաների կտրուկ դրվածքը, «սակայն արձակի զարգացման ճանապարհը ոչ միայն անպայքար ու անկոխ չէր, այլև ընդգծվում էր ներքին, «ընդհատակյա» սուր բախումներով, տարբեր սկզբունքների հակադրություններով:

Բախումնային իրադրությունը առհասարակ զարգացման դիալեկտիկայի պարտադիր հատկանիշն է:

Բանն այն է, որ գեղարվեստը մշտապես ձգտում է բովանդակության, ձևի, ոճային արտահայտման գույների նորացման՝ արդիականացման (1896-ին իր օրագրում Լև Տոլստոյը կատարել է հետևյալ նշանակալից գրառումը՝ «Ոչ մի ուրիշ ասպարեզում պահպանողականությունն այնքան վնասակար չէ, որքան արվեստում»), իսկ պատմության արմատական շրջադարձի, այսպես կոչված «երկու աշխարհի սահմանագծի» թվականներին առավել նպատակասլաց ու կրքով է դիմում վաղեմի ըմբռնումների, հասկացությունների, արժեքների վերազնահատման:

Վերազնահատությունը միշտ էլ ենթադրում է բախումնային, ընդդիմադիր կեցվածք անցյալի ըմբռնումների ու արժեքների հանդեպ, անգամ այն դեպքերում, երբ նոր ձևավորվող գրականությունը լիովին օգտվում է «հին արվեստի» շտեմարաններից:

Արդեն դարասկզբից հայ իրականության մեջ առաջադրվում էին գեղարվեստական գրականության բոլոր ժանրերի և արվեստի բոլոր տեսակների արդիականացման պահանջներ: Մասնավորապես արձակի համար առաջնահերթ էր համարվում «գավառական սահմանափակության», «արևելականության», նյութի բարբաղրական մեկնաբանման հաղթահարման խնդիրը:

Դեռ 10-ական թվականներին ներգրավվելով Մաքսիմ Գորկու նախաձեռնած «Հայ գրականության ժողովածուի» նախապատրաստման աշխատանքներին, Վահան Տերյանը անմիջականորեն և շոշափելիորեն վերապրում է հայ արձակի բավականաչափ ցածր մակարդակը նույն ժամանակաշրջանի բանաստեղծական ստեղծագործության համեմատությամբ: Իր թղթակիցներին առա-

քած նամակներում շարունակ գանգատվելով Մ. Գորկու ժողովածուի համար համապատասխան գեղարվեստական արժեքայնության նյութեր չլինելուց, Վահան Տերյանը որոնում է նաև հայ արձակի զարգացման ու վերանորոգման բանալիները:

Վահան Տերյանի և նրա համախոհների հրահանգած գեղարվեստական «նոր հոսանքի», գրական նոր շարժման նպատակը ոչ միայն ավանդական ժանրային կառուցվածքների ու ձևերի վերակառուցումն էր՝ «համանվիրապական» չափանիշների ուղղությամբ, այլև գրականության հասարակական, բարոյական-հոգեբանական պաթոսի լայնացումն էր՝ դարձյալ համաշխարհային արվեստի տեսագծերով:

Ի տարբերություն 900—10-ական թվականների բանաստեղծական ստեղծագործության որակական բարձր թռիչքների, նույն ժամանակաշրջանի հայ արձակը դրսևորում է նախաճգնաժամի բոլոր ստույգ նշանները՝ ի դեմս Ավ. Ահարոնյանի ողբասացական-կերկերուն պսևդո-նոմանտիզմի, Վահան Արծրունու, Ռենի և այլոց պաթոլոգիական-նատուրալիստական «ժառանգականության» դրույթների, անհատապաշտության տարերքին հանձնված «եսին մարդերի», գավառագիր-գյուղագիրների ազգագրական-բարբազրական սահմանափակության, մի խոսքով՝ ի դեմս անմխիթար կացության:

Դարասկզբի առաջին տասնամյակների հայ գեղարվեստական արձակին բնորոշ այս խայտաբղետ «կոլորիտը» հաղթահարելու բնական ճանապարհը «կյանքի խոր հոսանքի» մեջ արիաբար նետվող և հասարակությանը հուզող ամենաարմատական խնդիրներին արձագանքող գրականությունն էր, որը, սակայն, դարասկզբին մնում էր «գրական երազանքների» սահմաններում:

Թեև հասարակական մթնոլորտում արդեն հասունացել էր ազգային ուժեղ վիպասանության պահանջը, սակայն դա իրագործվեց արդեն քսանական թվականների սկզբին, հայոց պատմության հեղափոխական շրջադարձից հետո՝ իբրև այդ շրջադարձի գեղարվեստական արտահայտություն:

Նորագույն արձակի զարգացման համար էական պակասություն էր խզումը իր «թիկունքից», իր ավանդներից:

Թեև հայ գեղարվեստական արձակի ավանդները, ինչպես բանաստեղծությանը, գալիս են դարերի խորքից¹, թեև հայ պատմիչների մատյանները պատմական հիշատակարանների արժեքից բացի ունեն նաև գեղարվեստական նշանակություն, թեև միջնադարում տարածված էին եղել արձակի մի շարք ենթատեսակներ (գրույց, խրատ, ավանդապատում, վարքագրություն, առակ, տեսիլք), թեև XIX դարը և XX դարասկզբը ստեղծել էին հարուստ ավանդներ՝ խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Բաֆու վիպասանությունը, Մուրացանի պատմավեպը, Շիրվանդադեի ռեալիստական վեպն ու վիպակը, Գ. Սունդուկյանի «Վարինկի վեջերը», Պարոնյանի երգիծանքը, արևմտահայ նորավիպագիրների գործերը, Հովհ. Թումանյանի պատմվածքը, սակայն, «սահմանագծի» հոգեբանությունը խանգարում էր ամբողջ խորությունը գիտակցելու ազգային ավանդների նշանակությունը նորագույն գրականության զարգացման համար:

Իրականության մեջ կատարված պատմական տեղաշարժերը, բնականաբար, ասպարեղ էին կոչում գեղագիտական նոր պահանջմունքներ և «հին չափանիշների» վերանայման հրահանգներ:

Այս «պարտադրություն» մասին Ստ. Զորյանը տարիներ անց գրով է. «Սովետական նոր իրականությունը իր հետ բերեց և նոր մարդկային փոխհարաբերություններ, նոր պրոբլեմներ, որոնց նկատմամբ չէր կարելի ան-

տարբեր մնալ... Նոր բովանդակությունը հրամայաբար պահանջում էր նոր
և, նոր ոճ, նոր լեզվական ֆակտուրա»²:

«Նորացման», «վերանայման» այս հրամայականը նշանակում էր հայտ-
նագործել գրականության «սոցիալիստական կոնցեպցիան», որը որքան դյու-
րին էր թվում իբրև տեսություն, նույնքան դժվար իրագործելի էր գործնա-
կանորեն:

Դժվարությունները նախ և առաջ ներքին բնույթի էին՝ կապված «նոր
նյութի», «մարդկային նոր հումքի» յուրացման չափազանց դիմադրողունակ
խնդրի հետ:

Ժամանակաշրջանը հարուստ, բարդ, բազմակնճիռ, ամենօրյա հակասու-
թյուններով լեցուն ժամանակաշրջան էր, որին անդրադառնալու համար գրող-
ները պատրաստ չէին հոգեբանորեն: Այս մասին Ստ. Զորյանը իր «գրական
մտորումների» մեջ ասել է. «Փոթորկի մեջ ընկած մարդը որքան էլ լավ տեսու-
ղություն ունենա, չի կարող տեսնել նրա մեծությունը և ընդգրկել այն»³:

Արդիական կյանքի յուրացման պահանջը, որով հանդես էին գալիս նաև
ուրիշ գրողներ, բխվում էր որոշ «գեղագիտական նախապաշարմունքների»:

Մի կողմից իրեն զգացնել էր տալիս «խեղձատիզմը՝ «կաշվե բաճկոնակի»,
«կենդանի մարդու», «ինտուիտիվ հերոսի», «առույգ հերոսի» տարբերակնե-
րով, արտահայտման պաթոսային գույներով, մյուս կողմից ասպարեզ էր
գտնում «մոդերնիստական հոսանքը»՝ նեոռոմանտիկական գրելաձևով, ութ-
մական ոճավորումներով, անբովանդակ-ֆորմալիստական ձևակառուցվածք-
ներով: «Նոր ձևերի» անվան տակ հերքվում էր «հին» հոգեբանական ռեալիզ-
մը՝ իբրև «պատմական անախրոնիզմ»:

Այս պայմաններում իսկ հայ գեղարվեստական արձակը ի հայտ է բերում
կենսոտնակություն՝ յուրացնելու պատմական նոր ժամանակի նյութը, այդ
նյութի հիման վրա վերանայելու գեղարվեստական հին ձևերը (և ոչ թե «պայ-
թեցնելու» դրանք), նվաճելու գեղարվեստական նոր բնագծեր, ուր նկատելի
դեր է կատարում ուսու նորագույն գրականության փորձը՝ ի դեմս Մ. Գորկու և
Ա. Սերաֆիմովիչի, Ա. Ֆադեևի և Դմ. Ֆուրմանովի, Յու. Լիբեդինսկու և Մ. Բա-
րելի, Լ. Սեյֆուլինայի և Ա. Նեվերովի («Տաշքենդ, հացի քաղաք») գրվածքների,
որոնց թարգմանությունները արժանանում են հայոց պարբերականների գրա-
խոսություններին՝ գերազանցորեն «օրինակելի նմուշի» թեքումով:

2

Գրականության զարգացման առանցքային խնդիրը անհրաժեշտությամբ
դառնում է ժամանակի գլխավոր հերոսի որոնումը: Արձակագիրների ուշադրու-
թյանն են արժանանում, առաջին հերթին, այն մարդկանց կերպարները, որոնք
գտնվում էին պատմական անցքերի կենտրոնում, հեղափոխության և քաղաքա-
ցիական կռիվների առաջին շարքերում՝ աննկուն հեղափոխականներ, անձնը-
վեր ընդհատակայիններ, կուրմիր պարտիզաններ, հայրենի հողի ազատագրու-
թյան մարտիկ-նահատակներ և այլք: Արձակը փորձում էր դնել մարդու և հե-
ղափոխության հարաբերության հիմունքը, բացահայտել հերոսության ակունք-
ները:

Այս խնդիրը ոչ միայն դյուրին չէր իբրև գեղարվեստական առաջադրու-
թյուն, այլև կապված էր որոշակի գեղագիտական նախապաշարմունքների ու

դոգմաների հաղթահարման հետ: Որոշ տեսաբաններ ու գրողներ առաջադրելով «ժողովրդի նավահանգիստ-գանգվածային ուժի» արտացոլման ճշմարիտ պահանջը, դրանով էլ սահմանափակում էին անհատականության՝ հերոսների հոգեկան ներքին աշխարհի բացահայտման հնարավորությունները:

Հեղափոխության հերոսի պատկերման մյուս դժվարությունն այն էր, որ այդ հերոսը գերադանցորեն ներկայացվում էր իբրև ողմանտիկական պաթոսի մարմնացում, իսկ պաթոսը բոլոր դեպքերում ստվերում է իրականության՝ միջավայրի և մարդկանց կոնկրետ պատկերումը և բանը հասցնում է վերացականության, գաղափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ տարրալուծված «սխեմա-կերպարների»:

Կար նաև մյուս նախապաշարմունքը. հերոսությունը ումանց կողմից հռչակվում էր ոչ իբրև անհատական, ոչ մարդկային երևույթ, այլ համարվում էր լուրջ «պատմական անհրաժեշտություն»: Այս տեսակետով մարդը դառնում էր պատմության ածանցյալ տարր, իր հոգեբանությունից և բնավորությունից լիցքաթափված, անդամ սուբյեկտ:

Գեղարվեստական այս և այլ սահմանափակումները (նաև «կաշվե բաձկոնակների» լայն տարածումը, ժողովրդական գանգվածների պայքարի տարերայնության տեսակետը, տրամադրության գերակշռությունը փաստացի իրականությունից և այլն), բնականաբար, արձակի մեջ ունեցան ոչ արդյունավետ բեկումներ: Անդրադառնալով նույն ժամանակաշրջանի ռուսական արձակին, Ա. Տոլստոյը գրել է. «Կենցաղի մանրամասնություններ, բառեր, բառակտորներ,— փայլուն են: Լույս աշխարհ են հանված կյանքի հետաքրքրական բեկորներ... Լարված ռուպեներ, երևույթներ, դեպքեր, տրամադրություններ, բայց ամբողջությունը չի երևում, մարդկանց առկայծումներ, բայց ոչ ինքը՝ մարդը»⁴:

Ա. Տոլստոյը 1924-ին պահանջում էր՝ «Հերոս... Մեզ պետք է մեր ժամանակի հերոսը... Մենք չպետք է վախենանք լայն ժեստերից և մեծ խոսքերից»⁵:

Հայ արձակը թեև շատեղծեց հեղափոխական պայքարի բովով անցած ժողովրդի մոտումենտալ հերոսապատումը, ինչպես դա կատարեց ռուս սովետական արձակը՝ ի դեմս Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթե հեղեղը», Ա. Ֆադեևի «Զախչախումը» («Զարդը»), Դմ. Ֆուրմանովի «Չապաև», Ա. Մալիշկինի «Դաիրի անկումը» վիպական կտավների, սակայն հեղափոխական անցքերի և հերոսների պատկերման մեջ շատ դեպքերում հանդես եկավ գեղագիտական ճշմարիտ դիրքերով:

Դա վերաբերում է, առաջին հերթին, քաղաքացիական կոիվների մասին Ստ. Զորյանի շարահյուսած կտավներին՝ «Քսանմեկ թիվը» վեպին (տարիներ անց, ամբողջացած տարբերակը լույս տեսավ «Ամիրյանների ընտանիքը» խորագրով), «Հեղկոմի նախագահը» (1923) և «Գրադարանի աղչիկը» (1925) վիպակներին:

Թեև ժամանակի քննադատությունը հարցականներ կախեց Ստ. Զորյանի գրվածքների վրա, «անախրոնիզմ» համարելով հերոսների ցուցադրման «հոգեբանական պլանը» (խոսքը վերաբերում էր «Հեղկոմի նախագահին»), այսուամենայնիվ, ճշմարտությունը գրողի կողմն էր:

Չտարանջատելով իր գրական հերոսների սոցիալական և հոգեբանական էությունները, Ստ. Զորյանը հասավ ժողովրդի շահերի և հեղափոխության շա-

հերի միասնության, իբրև պատմական ընթացքի գլխավոր օրինաչափության, ըմբռնմանը:

Հեղկոմի նախագահի և գրադարանի աղջկա կերպարներով Զորյաֆը լուծեց նաև գեղարվեստական այնպիսի մի խնդիր, ինչպես ազգային նոր բնավորության խնդիրն է:

Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտությունն էր գրողին թելադրում, ի տարբերություն հեղափոխության պլակատային-վերացական-պաթոսային մեկնաբանությունների, գնալ դեպի կյանքի ժողովրդական արմատները և ազգային հայկական միջավայրում նշմարել բնավորության նոր գծեր:

Գեղագիտական նույն դիրքերն էր դավանում նաև Ակսել Բակունցը, որը ի դեմս «Բրուտի տղան» և «Սև ցեղերի սերմնացանը» պատմվածքների նահատակ-հերոսների ներկայացրեց ոչ թե առհասարակ հեղափոխականին, այլ հայրենի եզերքի ազատագրության զինվորներին:

Հայաստանում և Կովկասում քաղաքացիական կռիվներն ունեցան ուրիշ գրական արձագանքներ ևս՝ Գ. Աբովի «Առաջին կոմունարը» պատմվածքը, Ս. Թորգոմյանի «Հորձանքում» (1930) վեպը, Վ. Անանյանի «Կրակե օդակում» (1930) վիպակը, Հ. Հակոբյանի «Ագիտատորի հուշերից» (1927), Մովսես Աբաղու «Այրվող հորիզոնը» վեպի առաջին գիրքը (1940), Վ. Թոթովենցի «Բաբու» եռահատոր վեպը, Հր. Փոշարի, Ս. Պայազատի պատմվածքները, սակայն դրանք ոչ թե հեղափոխության պատմական փորձի խոր մշակումներ են, այլ վավերագրական-սխեմատիկ պատումներ փոթորկոտ օրերի մասին:

3

Քաղաքացիական կռիվների վերջին կրակոցների հետ հեղափոխությունը ոչ միայն չի ընդհատվում, այլև շարունակվում է մարդկանց հոգեբանության մեջ, նրանց մի մասին կողմնորոշելով դեպի հեղափոխության առաջ քաշած խնդիրների լուծումը, մյուս մասին դատապարտելով կյանքից օտարանալու սպառնալիքին: Քաղաքական-սոցիալական նոր հարաբերությունների, կյանքի նոր ձևերի ստեղծման ֆոնի վրա ավելի քան ոեւրոպե է դառնում հին կյանքի ձևերը երազողների, վերադարձի ակնկալություններով մոլորվածների դանդաղ մահացման ընթացքը՝ դրան ուղեկցող հոգեբանական ջղաձգումներով ու ֆանտաստիկական հույսերով:

«Երբ նորը հենց նոր է ծնվել,—գրել է Վ. Ի. Լենինը,—հինը մի որոշ ժամանակ միշտ մնում է նրանից ավելի ուժեղ...»⁶:

Այնուհետև, մի ուրիշ անգամ, դառնալով հասարակական կյանքի հեղաշրջման ֆոնի վրա իրենց դարն ապրած հայացքների ու պատկերացումների կերպարանափոխությունը, Վ. Ի. Լենինը գրել է. «...Նրբ չորս կողմն ամենատեսակի աղմուկով ու տրաքոցով կոտրվում և փլվում է հինը, իսկ նրա կողքին աննկարագրելի տանջանքներով ծնվում է նորը, ոմանց գլուխը պտտվում է, ոմանց սիրում է հուսալքում, ոմանք երբեմն չափազանց դառն իրականությունից փրկություն են սրոնում գեղեցիկ, հրապուրիչ ֆրազի հովանու տակ»⁷:

Զարգացման արագություն վերցրած նոր կյանքի անկանգ ընթացքի մեջ հասարակական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական դրաման և յուրահատուկ պնդմանը արտադրում են վաղեմի փառքն ու դիրքը կորցրած մեռյալացների, մեռած ափերի խարխուլ երազներով ապրող «նախկին մարդ-

կանց» բնորոշ տիպը, որոնց իր պատմվածքների վերնագրով Մովսես Արազին տվեց «Անցվորներ» դիպուկ անունը:

«Անցվորների»՝ իրենց համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրում դատապարտված ետահայաց մարդկանց հոգեբանական գալարումներն ու ցնցումները տեղ գտան հայ արձակի շատ գրվածքներում՝ Դ. Դեմիրճյանի («Անցյալի ուրուներ» շարքի պատմվածքները), Ստ. Ջորյանի («Անխուսափելի» պատմվածքը), Նար-Դոսի («Վերջին մոհիկանները»), Գ. Սարյանի («Օտար մարդիկ»), Մ. Արազու, Մ. Մանվելյանի և այլոց ստեղծագործության մեջ, իսկ Ա. Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում երևույթը բարձրացվում է փիլիսոփայական խոշոր ընդհանրացման աստիճանին:

«Անցվորների» թեման առանցքային եղավ Մ. Արազու և Մ. Մանվելյանի սովետական շրջանի ստեղծագործության մեջ:

Արազին (Մովսես Մելիքի Հարությունյան) ծնվել է 1878 թվականին Շուլավեր գյուղում (այժմ՝ Վրացական ՍՍՀ Շահումյանի շրջան), գյուղացու հար-



կի տակ: Արազու առաջին տպավորությունները կապված են գյուղական միջավայրի հետ:

Մենդավայրի ծխական դպրոցում ստանալով նախնական կրթություն (այստեղ հայոց լեզվի ուսուցիչն էր հայտնի բանահավաք Սարգիս Քամայանը), այնուհետև նա թեակոխում է գրքերի աշխարհը, ապրում Խ. Աբովյանի, Բաֆֆու, Հովհ. Թումանյանի ներշնչանքներով:

1892-ին Արազին ընդունվում է Թիֆլիսի ռեալական ուսումնարանը: Այստեղ դասընկերն էր Ստեփան Շահումյանը, որը կազմակերպել էր «Միաժան» անլեզալ աշակերտական խմբակցությունը. ծիածանականները (նաև Արազին) կարդում են արգելված քաղաքական գրականություն, ծանոթա-

նում Բելինսկու, Զերնիշևսկու, Դորբոլյուբովի, Պիսարեի, Մ. Նալբանդյանի աշխատություններին:

Հետագայում Արազին սովորում է Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտում, պահպանելով իր բարեկամական-մտերմական կապերը Ռիգայի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի ուսանող Ստ. Շահումյանի հետ:

Արազու կինսագրության մեջ կարևոր էջ է «պետերբուրգյան շրջանը»: Այստեղ նրա գաղափարական հենակետներն էին բանվորական ցույցերն ու գործադուլները, մարքսիստական գրականության ընթերցանությունը, քաղաքացիական-ազատասիրական շնչի պոեզիան՝ Պուշկինի և Նեկրասովի, լենինյան «Իսկրա» թերթի համարները:

1901 թ. նոյեմբերի 4-ին Արազին մասնակցում է Կազանսկի հրապարակում կազմակերպված ուսանողական հայտնի ցույցին (դրա համար ձերբա-

կալվում է), իսկ 1902-ից իբրև «քաղաքական անբարեհույս», առնվում է ոստիկանական գործակալության հատուկ հսկողության տակ⁸:

Արազին ակնատեսն էր ցարական ինքնակալության դեմ 1905 թ. պետերբուրգյան հոկտեմբերյան և նոյեմբերյան ցույցերին:

Պետերբուրգի հայ ուսանող Արազին իր կյանքի ուղիների վրա հանդիպելով Մ. Գորկու հռչակած գրական նոր հոսանքի գաղափարական պատգամներին, խորապես տարվեց մարդու պանծայման և վերահաս փոթորկի գորկիական ներշնչանքներով: Մ. Գորկու գրվածքները, մասնավորապես «Պառավ Իզերգիլը», «Բագեի երգը», «Մրկահավի երգը» և այլն, Արազու պատկերավոր արտահայտությամբ, «գարնան ամպրոպի նման բերում էին կյանքի նոր ազդանշան, հնչեցնում էին ահագանգի, ճնշված հոգիների պոռթկման, պայքարի մարտակոչը»:

Արազին ոչ միայն ոգեշնչվում է Մ. Գորկու գրվածքներով, այլև ներշնչվում է Նեկրասովի և Կոլցովի պոեզիայի դեմոկրատական մոտիվներով, Գյոթեի «Ֆաուստով» և Ռոբերտ Բեռնսի նվագներով, ուժեղ տպավորություններ է ստանում Գոգոլի և Զեխովի արձակից:

1906-ին Արազին վերադարձավ Կովկաս՝ Թիֆլիս և հանդես եկավ իր գրական գերյուտով: «Մուրճ» ամսագրի սեպտեմբերյան համարում տպագրվեց առաջին պատմվածքը՝ «Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կոնստան», որը արձագանքն էր դաշնակցության դեմ հայ մարքսիստների մղած գաղափարական գոտեմարտի: Այդ պատմվածքում Դաշնակցությունը ի դեմս Արազու գտավ իր խոստումների և սնանկ էության անողոր քննադատին:

Հեղափոխական շարժման նոր վերելքի իրագրության մեջ Արազին հանդես է գալիս մի շարք պատմվածքներով, որոնք տպագրվում են «Կարմիր մեխակներ» և «Բանվորի ալբոմ» գեղարվեստական ալմանախներում, «Պայքար» թերթում:

Այդ պատմվածքներն արժանանում են մարքսիստ-քննադատների ուշադրությանը, մասնավորապես «Արև» և «Կիսատ տունը»:

Այդ տարիների գրական ստեղծագործության համար շատ բնորոշ էր այլաբանության և խորհրդանշանների գրական ձևը, որը կոչված էր թաքցնելու շատ գրվածքների հեղափոխական բովանդակությունն ու մարտական շունչը:

«Լինելով դժվարին իբրև ձև,—գրում է Մ. Գորկին,— իբրև աշխատանք, այլաբանությունը շատ հարմար է իբրև գաղափարի հագուստ, նրա կաղապար... Այլաբանության տակ կարելի է ճարպկորեն թաքցնել երգիծանքը, խաթոցը, հանդուգն խոսքը, նրա մեջ կարելի է գաղափարական վիթխարի բովանդակություն դնել»⁹:

Տրվելով ժամանակի գրականության «այլաբանական պաթոսին», Մ. Արազին իր պատմվածքներում («Մենավոր լապտերը», «Վերջին երազը», «Կիսատ տունը», «Կարմիր հերոսուհին», «Արևը» և այլն) իրականության կոնկրետ գծերի կողքին արտահայտում է կյանքի հեռանկարի՝ ապագա աշխարհի ստեղծման գաղափարը:

Կյանքի հեռանկարի գաղափարը Արազին արտահայտում է իրականության ստուգապատում գծերին զուգահեռ իր կերպարները լիցքավորող խորհրդանշանների միջոցով. այդպիսիք են «Արևը» արձակ բանաստեղծությունը (1913)՝ հիվանդ, ոսկեծամիկ աղջկա արևային անուրջներով, «Պրոմեթևսը» (1913), ուր շղթաված հերոսը Զևսի իշխանությանն է ուղղում կյանքի նորոգման պատգամը՝ «Մենք կստեղծենք մարդ-աստվածների պանծալի կյանքը»,

«կիսատ տունը», ուր գյուղացի Սարգիսը, գալով սոցիալական ինքնագիտակցության, այն խոր հավատին է, որ պարտված հեղափոխությունը նորից շարունակելու է իր հաղթական երթը: Այդպիսիք են «Վանդակներում», «Հեքիաթը», «Խորհրդավոր այգին», «Կարմիր համուլը» և մյուս պատմվածքները, ուր Արազին հանդես է գալիս իբրև հերոսական սերունդների ու ազատագրական պայքարի երգիչ, իր գրվածքներով իսկ հայ գրականություն բերելով բանվորական-դեմոկրատական աշխարհգացողություն, ինչպես նաև արտահայտման բնական, անզարդ ձևեր:

20-ական թվականներին Արազու տարերքը դարձյալ պատմվածքն էր, բայց ոչ թե պայմանական-այլաբանականը, այլ ռեալիստական-հոգեբանականը:

«Արևելյան մոտիվներ» խորագրված մի շարք պատմվածքներից հետո («Խալիլյայի երգը», «Դուշմանի երգը», «Արծաթի տակ»), որոնք 1923-ին տպագրվում են «Մարտակոչում», «Դարբնոց» հանդեսում տպագրված մի շարք հուշային ակնարկներից հետո՝ Արազին 20-ական թվականների կեսից իր պատմվածքներում լայնորեն շոշափում է «ապրողների և անցվորների» թեման՝ ընդհուպ մոտենալով նոր իրականության կարևոր խնդիրներին:

Ապրողների թեմայի լավագույն մարմնացումը 1925-ին «Նորք» հանդեսում տպագրված «Ընկեր Մուկուլը» պատմվածքն է, որի մասին կա նաև Մ. Գորկու դրական գնահատականը:

1929 թ. Սորենտյում (Իտալիա) խմբագրելու համար Մ. Գորկին աչքի է անցկացնում իրեն ուղարկված «Советская страна» գեղարվեստական ամսանախի նյութերը և նամակ է հղում խմբագրական հանձնաժողովի անդամներին՝ հետևյալ բովանդակությամբ. «Բացառությամբ Սուլխիաշվիլու և Արազու պատմվածքների, մնացած բոլորը այնպես են գրված, կարծես թե դրանց հեղինակները XIX դարի 70-ական թվականների օդով են շնչում, իսկ այն, որ օրացույցը ցույց է տալիս XX դարի երկրորդ քառորդը և Հոկտեմբերյան հեղափոխության 12-րդ տարին, հեղինակներին ոչինչ հայտնի չէ»¹⁰:

«Ընկեր Մուկուլը» ընդարձակ պատմվածք է՝ կառուցված մի կերպարի ճակատագրի բացահայտման սկզբունքով:

Պատումը Արազին սկսում է հերոսի էության և արտաքին նկարագրի համառոտ տեղեկանքով.

«Ամեն ինչ փոխվում էր բացի Մուկուլից»:

Տասը տարի էր, ինչ նա պահպան էր կաշվի գործարանում: Այդ միջոցին պետական կարգերը հրկու անգամ հեղաշրջվել էին, գործարանի գլխով հինգ կառավարիչ էր անցել, բայց դժվար թե մեկն ու մեկը նկատեր Մուկուլի վրա որևէ փոփոխություն: Իվ ում էլ հարցնեիր, այն էր ասում, թե աչքը բաց է արեկ, տեսել Մուկուլին նույն հագուստով ու նույն տեղը...

Ամառ-ձմեռ կտեսնեիր Մուկուլին նույն գորշ, կեղտի գույն հագուստի մեջ: Թեպետ նրա կիսավերարկուն բարակ, զինվորական կտորներից էր հավաքած, որոնք վաղուց կորցրել էին նախկին գույնի հետքերը, բայց տակն այնքան լավեր էր հագած, որ հեռվից Մուկուլը նմանվում էր շարժվող պարկի»:

Պատմվածքի սյուժեն զարգանում է արտաքինապես հանդարտ և անշտապ: Արազին նկարագրում է գործարանի պահուկի կենսագրության այն շրջանը, երբ նա տագնապանների մեջ է՝ ոչ այնքան կյանքի իմաստը հայտնագործելու մտահոգությամբ, որքան ընտանիքի հացի խնդիրը լուծելու հոգսերով: Ամեն ինչ՝ կյանքի, վարչաձևի փոփոխությունները նա կապում է հացի խնդրի հետ,

իսկ նրա ուրախութիւնը հասնում է գագաթնակետին, երբ սովետական իշխանութեան օրոք նշանակւում է գործարանի բանվորների հաց բաժանողը:

Այդ օրվանից սոսկ բնազդորեն նրա մեջ սկսում է խոսել կյանքի ծարավը. անիրավացի մեղադրւելով գողութեան մեջ (գործարանի ագահ և ընչաքաղց վարսավիրի կողմից), Մուկուլը իր թիկունքում դդում է բանվորական կոլեկտիվի աջակցութիւնը. «Այնպես է լցվել Մուկուլի սիրտը, որ ի՞նչ հաց, ի՞նչ նեղութիւն, — նա թեկուզ կյանքն էլ տա, հոգը չէ: Ասես մեծանում է, աժդահա դառնում, կոնքերը լցվում են արյունով ու հպարտ-հպարտ կանչում է, իմաց անում բոլորին.

— Հե՛յ, լավ իմացեք, սրանից դենը էլ մենակ չեմ...»:

Նախկինում մոռացված, «աննշան» մարդու հոգեկան արթնացման ընթացքը Արազին ներկայացրել է իբրև սոցիալական միջավայրի ներգործութեան արդյունք. գործարանային հասարակ պահակից «ընկեր Մուկուլ» դառնալու ընթացքը Արազին դիտում է իբրև հոգեբանական երևույթ, պատում ի շարադրանքում հատկապես ընդգծելով հոգեբանական մանրամասները:

«Ընկեր Մուկուլը» նաև ծրագրային նշանակութիւն ունեցող պատմվածք էր Արազու գրական կենսագրութեան մեջ. այդ կերպարով նա նվաճեց «գրական» կոչվող հերոսի կոնկրետ-պատմական նմուշը:

Թեև Արազին գծագրեց նաև ապրողների ուրիշ կերպարներ, ինչպես գուլգացի Հանեսը՝ «Աչքը վախեցած Հանեսը» պատմվածքից, սակայն ոչ մեկը չհասավ ընկեր Մուկուլի աստիճանին՝ ոչ հոգեբանական մշակման, ոչ էլ բնականութեան ու ճշմարտութեան առումներով:

Արազու պատմվածքներից առավել հետաքրքրական է «անցվորների» շարքը՝ «Անցյալի նիրհը», «Հին ժամացույց», «Զառիթափ», «Դեղին նստարանի վրա», «Փուշ Աբելը», «Տեսիլքը» և այլն: Այդ պատմվածքներում Արազին ցուցադրում է հոգեբանական այն գալարումներն ու ցնցումները, որ ունենում են «նախկին մարդիկ»՝ հարուստ տնատերեր, ծերացած գեներալներ, բարձր աստիճանավորներ, կալվածքների կառավարիչներ: Հոգեբանական նրբանկատ անցումներով, մանրամասների առատութեամբ, հումորի հնչերանգով Արազին քողազերծում է այդ մարդկանց ֆանատիկական ծրագրերի սնամեղութիւնը և նրանց ծիծաղելի կացութիւնը նոր միջավայրում:

Այդպիսին է «Զառափաթը» պատմվածքի (1925) հերոսը՝ Բաքվի նավթաշխարհի նախկին ինժեները, որը թեև հարմարվում է նոր պայմաններին, ժողովներում հանդես է գալիս կրակոտ ճառերով, սակայն հայացքը ուղղված է դեպի անցյալը, այն «երանելի օրերը», երբ ինքը դրութեան տերն էր:

«Արա, զառափաթ է՝... շիշը որ շուռ տաս, գլխի վրա դնես, կկանգնի»... Թե ճշմարիտը կուզես՝ էս իշխանութիւնը մի շորս օր ավելի չի դիմանա», — առ է ինժեների սոցիալական երազանքի հենակետը:

«Զառափաթի» հերոսի տարբերակն է Թավարբեկյանը («Տեսիլք»), մի նախկին շինովնիկ, որը խխունջի պես քաշված իր պատյանի մեջ, ապրում է միայն անցյալի հուշերով, սարսափում է նորի հետ շփվելուց, դարձել է կենդանի դիակ:

Անցվորների հեռացումը անկոփ, անբախում երևույթ չէ: Անցվորները բախվում են ապրողների հետ, ինչպես ծեր գեներալը («Անցյալի նիրհը»): Շուկայում, մի խարխուլ արկղի վրա նստած, առջևը փռած մի քանի հնատիպ գրքեր, գեներալը ննջում է, — այդ պահին նրա մոտով անցնում է բանակային

վաշտը՝ իր ոտնաձայնով ցնցելով նրան և հիշեցնելով ասպարեզը թողնելու պատմության հրամայականը:

Արազին ներկայացրել է ոչ միայն «նախկին մարդկանց» հոգեբանական լուռ մենամարտը նոր իրականության դեմ, այլև դասակարգային անհաշտությունները, մասնավորապես կուլակների դիմադրությունը («Փուշ Արեւիլ», «Բարեխոնյան աշտարակաշինություն», «Մուխոտը», «Անխուսափելին»):

Այս շարքում լավագույնը «Փուշ Արեւիլ» պատմվածքն է, ուր նախկին այգետիրոջ ջղաձիգ դիմադրությունը ներկայացնելու համար Արազին գործի է դրել իր ձիրքի հիմնական գծերը՝ սուր, դատապարտող հնչերանգ, հոգեբանական մանրամասների նախասիրություն, ղենողական տարերք:

30-ական թվականներին Արազին հանդես եկավ «Լուսնի շողերով» և «Զրվեծի ցալքում» (1933) ռոմանտիկական վիպակներով, «Այրվող հորիզոններ» պատմահեղափոխական վեպի առաջին գրքով (1940), իսկ Հայրենական պատերազմի տարիներին գրեց և 1959-ին տպագրեց «Իսրայել Օրի» պատմավեպի առաջին գիրքը:

Մխիթյե Մանվելյանը (1877—1944) ծննդավայրից՝ Գողթն գավառի ներքին Ագուլիս գյուղից ծանր, ձախորդ կյանքի հարկադրանքով ոտք դնելով ժամանակի «լուսավորության կենտրոնները» (Քիֆլիս և այլուր), ավագ եղբոր՝ հայտնի մանկավարժ-գրող-բանասեր Լևոն Մանվելյանի միջոցով շփվելով մտավորական շրջանների հետ, ինչպես դարավերջի երիտասարդության մեծ մասը, նույնպես իր խնդիրը համարում է «ազգի լուսավորությանը» նվիրվելը:

Գործունեության հենց սկզբից Մանվելյանը սկսում է հավասարապես ծառայել թատրոնի և գրականության մուսաններին, թեև հետագա տարիներին գրականության ծառայությունը ավելի նվազ տեղ է գրավում նրա կյանքում:

XIX դարավերջի թատերական աշխարհում ունեցած համբավին 900—10-ական թվականներին գումարվում է ճանաչված արձակագրի և թատերագրի անունը:

Արդեն 1904 թ. Մոսկվայի հայ ուսանողների հրատարակչական խմբակի միջոցներով Մ. Մանվելյանը տպագրում է արձակ պատկերների «էսքիզներ» խորագրով ժողովածուն (դա եղավ այդ խմբակի միակ հրատարակությունը):

Այդ գրքով և հաջորդ թվականներին տպագրած դրամատիկական տեսիլներով ու պատմվածքներով Մ. Մանվելյանը հայտնի դարձավ իբրև կյանքի «եստնախորշերի» նկարիչ (Բաբլի «Սև քաղաքի» պատկերներում), իբրև կոպիտ իրականության մեջ ցավագնորեն տառապող աղնվասիրտ մարդկանց դառն, նկուն մորմոքների երգիչ:

Ուշագրավ է հետևյալ հանգամանքը. մինչ իր բեմական կերպարները անձնավորելիս Մ. Մանվելյանը ներկայացրել է այն մարդկանց, ովքեր անգթորեն հալածում են բարոյական բարձր նկարագրի ու նուրբ հոգու տեր «իդեալիստներին», գրականության մեջ ներկայացնում է այդ բիրտ մարդկանց զոհերին՝ մեծ քաղաքի «կիսապրոլետարներին», թշվառներին, որոնք զրկվելով երբեմնի ուժերից և հավատից, գերի են դարձել ճակատագրի կույր կամքին:

Մ. Մանվելյանի պատկերների գեղարվեստական առաջադրությունը կոպիտ իրականությունը բախվող երազների թեման է՝ ողբերգա-կատակերգական այլոթներով. աղքատ ուսանողը մեծ հույսեր է կապում գտած փողի հետ, այնինչ փողերը կեղծ են դուրս գալիս («Կյանքի ծաղրը»), կրկեսի հայանի ծաղրածուն անչնության համար դիմում է բժշկի օգնությանը, իսկ սա խոր-

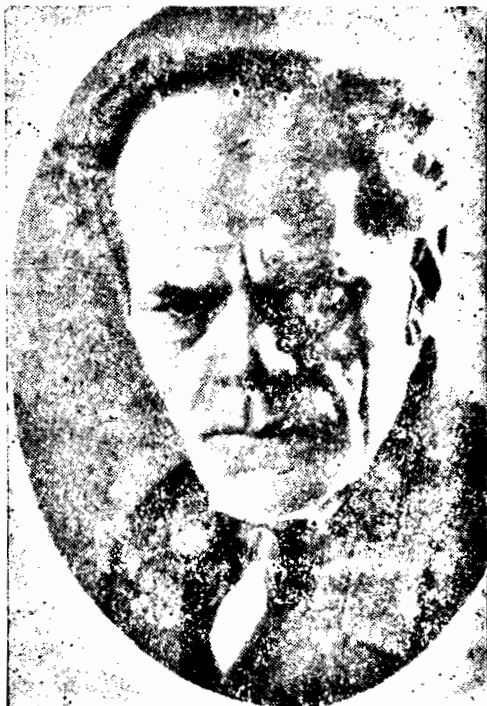
հուրդ է տալիս «սրտանց ծիծաղել», հաճախ գնալ կրկես և նայել ծաղրածուին («Մաղրածուն», 1910):

Արձակ գրվածքները կարեկցության բարոյական շեշտի հետ մեկտեղ ասպարեզ հանեցին նաև պատումային հակիրճ և ֆրագմենտար գրելաձևը, որի համար Մ. Մանվելյանին տրվեց «տեղեգրաֆիստ» անունը: Իր հայրենակից և բարեկամ Լևոն Քալանթարը Մ. Մանվելյանի արվեստի կապակցությամբ «Թերթիկներ իմ կյանքից» գրքի առաջաբանում (1950) գրել է. «Իր աշխարհգացողությամբ, շրջապատի իր ընկալմամբ՝ և՛ անհատական կյանքում, և՛ գրական ստեղծագործությամբ, և՛ բեմական արվեստում ցայտունորեն արտահայտված իմպրեսիոնիստ էր: Նա ապրում և ստեղծագործում էր վայրկենական, անմիջական տպավորություններով... Նա կարծես մի տեսակ վախենում էր մեծ ծավալներից, իրերին և երևույթներին ընդհուպ մոտենալուց»:

Մ. Մանվելյանը իր պատմը վածքներում և դրամատիկական պատկերներում դիմեց էքսպրեսիոնիստական (Լեոնիդ Անդրեևի տառապանքի ու մղձավանջի էսթետացման ոգով) և սիմվոլիստական գեղագիտության դրույթներին: Այս առումով հատկապես ուշագրավ էր 1917-ին բեմ հանված «Դեերի քրքիշը» պիեսը, սիմվոլիստական տարազի մի գործ, որի մասին թատերախոս Ռուբեն Մամուլյանը հաղորդել է. «Խոտածածկ ավերակներում, մարդկանցից հեռու բուն են դրել դեերն ու ալքերը: Գիշերը, լուսնի շողերի մեջ, նրանք պարում են ու ծիծաղում, մինչդեռ մարդկանց մեջ արյուն է հեղվում և սրեր են շողում»:

«Դեերի քրքիշը» հեքիաթ-դրաման Մ. Մանվելյանի ստեղծագործության ուշագրավ էջն էր նաև ժողովրդական մտածողությանը հատուկ խորհրդանշանով արտահայտվելու աշխարհագրական երակով: Ուղղված լինելով պատերազմի արյունոտ խրախճանքի դեմ, Մ. Մանվելյանը հակապատերազմական իր դիրքերը արտահայտում է մարդկանցից սարսափող բնության շարքերի՝ դեերի, խորհրդանշանով: Պիեսում կան նաև ուրիշ խորհրդանշաններ, ինչպես «կարմիր արշալույսի» խորհրդանշանը, որով ակնարկվում է կյանքին սպասվող կերպարանափոխությունների գաղափարը: Այս կետում էլ, ինչպես գրել է Լևոն Քալանթարը, «կսվեց Մ. Մանվելյանի ոճի և մեթոդի վերակառուցումը, «շրջադարձը դեպի ռեալիզմը»:

Մ. Մանվելյանի սովետական ժամանակաշրջանի գրական ստեղծագործությունը ոչ քանակապես և ոչ էլ որակի առումով չունի նրա ձիրքին համապատասխան կշիռը: Դիր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ գրողի հետ մրցակցության մեջ էր դերասանը և հաղթում էր մի շարք դերերի բարձրակարգ:



կատարումով (Մանվելյանը 20—30-ական թվականներին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի արտիստների հռչակված խմբի մեջ էր)։

Այսուամենայնիվ, սովետական տարիներին Մ. Մանվելյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում մշակութային եռուղեռին նաև իբրև գրող։

Նրա գրական ստեղծագործության էջերում հայտնվում են համաշխարհային պատերազմի հուշերը՝ իբրև հակապատերազմական տրամադրություններ արտահայտող պատկերներ։ «Ֆելդֆելը հատինկոն», «Քեռնակիր էջերի տրանսպորտը», «Այրող հուշեր», «Ֆելդֆելը հատինկոնի հավերթ» և մյուս պատումներում հնօրյա տխուր ապրումներին միախառնվում են կատակաբանի հումորը։

Մ. Մանվելյանը գրում է նաև արձակ բանաստեղծություններ, «Ժամանակակից մելոդրամա» վիպակը՝ սիրո թեմայով, ջրանցքի կառուցմանը նվիրված «Անապատը կծաղկի» երկը, մանկական պատմվածքներ, «Թերթիկներ իմ կյանքից» հուշագրությունը, ուր այնքան գունեղ և կարոտով ներկայացնում է իր ծննդավայրի նիստն ու կացը։

Մ. Մանվելյանի ստեղծագործության սովետական շրջանի ամենաարժեքավոր գրվածքը, իհարկե, այդ հուշագրությունն է, թեև հասարակական առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմվածքների այն շարքը, որն իր բովանդակությամբ հարում է անցվորների թեմատիկական գծին։

«Մեր գայլը», «Աղա խոսրովը» և հարակից պատումներում Մ. Մանվելյանը հոգեբանական հավաստիությամբ ներկայացնում է կյանքում բոլոր հենարանները և վաղեմի դիրքերը կորցրած մարդկանց «կատակաողբերգական» վիճակները, նրանց ջղաձիգ գալարումներն ու կործանման փաստերը։ Այդ մարդկանց շարքում են մղձախ Թեանը («Մեր գայլը»), նախկին վաճառականը («Աղա խոսրով») և այլն, կյանքի յուրօրինակ զոհեր։ Եթե վաղ շրջանի պատմվածքներում «կյանքի զոհերի»՝ «կիսապրոլետարների» «կատակաողբերգությունները» արթնացնում էին հեղինակի սրտագին կարեկցական վերաբերմունքը, ապա նախկին մարդկանց «կատակաողբերգական» հոգեվիճակներին նայում է հաղթողի հպարտ հայացքով, մեջտեղ բերելով նաև երգիծական մտրակման հնարը։

4

Երբ հեղափոխություն իր հզոր հոսանքով հասավ երկրի ամենահեռավոր, «կուսական» անկյունները և կյանքի կոշիկով ժողովրդական նախաձեռնության ու ստեղծագործության բոլոր նիրհող ուժերը, ժողովրդի բոլոր ջանքերը ուղղեց նոր կյանքի շինարարությանը, խնդիր դրվեց ամրացնել գրականության և կյանքի կապերը, նվաճել առօրեական հարաբերությունների մեջ արտահայտվող պատմական օրինաչափությունները։

«Ավելի շատ ուշադրություն կոմունիստական շինարարության ամենահասարակ, բայց կենդանի, կյանքից առնված, կյանքում ստուգված փաստերին—այս լուղունգը պետք է անդադար կրկնենք մենք ամենքս, մեր գրողները, ագիտատորները, պրոպագանդիստները, կազմակերպիչները և այլն»¹¹։

Լենինյան այս «սոցիալական պատվիրանի» գլխավոր մեխը արդիականության կոնկրետ նյութը՝ սոցիալիզմի շինարարության առաջին ծիլերը գեղարվեստական գրականության հիմնական առանցքը դարձնելու պահանջն էր։

Անշուշտ, հայ արձակում պատմական նոր երևույթների յուրացումը և պատմական նոր հերոսների գործողությունների պատկերումը շունեցավ նույն արագությունը, ինչ հանդիս բերեց բանաստեղծական ստեղծագործությունը՝ իր աղմկոտ շեշտերով ու թափի, ուժի, արագության հրովարտակներով:

Մանրաբայլ արձակը որոշ ուշացումով տեղ գտավ գրական ընթացքի մեջ: Զարգացման առաջին շրջանում, եթե չհաշվենք Դ. Դեմիրճյանի և Արազու «կյանքի ժպիտը» կրող հերոսներին, արձակում տիրապետող էր գյուղաշխարհի թեմատիկան՝ և՛ հին, և՛ նորացող գյուղի:

Հայ գրականության համար գյուղը ավանդական նախասիրություն էր, կապված հայ իրականության գերազանցապես գյուղական կառուցվածքի՝ բնակչության կազմի ու նրա զբաղմունքների հետ:

Բնականաբար, դասական անցյալից սրղեն հայ գրականության կողմնորոշումը դարձած գյուղի թեմատիկան պետք է լայն տեղ գրավեր նաև հայ սովետական գրականության մեջ, նկատի ունենալով գյուղացիական ճակատագրի առավելագույն դերը հայ ժողովրդի ընդհանուր ճակատագրի մեջ:

Գյուղապատումը թեև գրավեց շատ գրողների ուշադրությունը (Ժամանակի մամուլը ողողված էր նախընթաց գյուղագրության ոգով գրված պատկերներով), սակայն այս ասպարեզում պատմագրական նշանակալից դեր ունեցավ Ակսել Բակունցը, ասպարեզ հանելով իր երկու հայտնի ժողովածուները՝ «Մթնաձորը» (1927) և «Սև ցեղերի սերմնացանը» (1933):

Գյուղաշխարհի պատումը Բակունցի պատմվածքներում ընթանում է երկու ուղղությամբ. մեկ՝ հին գյուղի սոցիալական հարաբերությունների և մարդկանց հոգեբանության («Նամակ ուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին» և այլն) վերհանման, մեկ էլ մթնաձորյան եզերքում արմատներ նետող նոր հարաբերությունների ու կապերի վերարտադրման:

Գյուղի թեմատիկան Բակունցյան ստեղծագործության առանցքային կենտրոններից մեկը լինելով (դա պայմանավորված էր գյուղացիության գրաված գիրքով) ձեռք էր բերում նաև գեղագիտական որոշ կարևորագույն սկզբունքների պաշտպանության նշանակություն:

Թեև 20-ական թվականներին, «շոգե-գութանի» և «շոգեհանդեսի» պաշտամունքային իրադրության մեջ շրջանառություն ուներ առհասարակ գյուղացուն գրականության ետնաբակերում տեղ տալու նախապաշարմունքը, ապա Ակսել Բակունցը առաջիններից մեկն էր, որ հայ գյուղացու ճակատագիրը (և՛ հին, և՛ նոր) համարեց գրականության զարգացման հիմնական ուղղություններից մեկը:

Լինելով սոցիալական խոր մտածող, վերլուծական տարերքի և հոգեբանական թեման գեղագետ, Բակունցը ծառանում էր այսպես կոչված ուման-տիկական, վերացական պաթոսի հերոսների տարածված սխեմայի դեմ: Մառանալով էլ նա հաստատում էր ժողովրդի կյանքի խորքերը սուզվող, հասարակ մարդու ճակատագիրն ու հոգեբանությունը արտահայտող ռեալիստական-ժողովրդային գրականության գեղագիտական նշանաբանը:

Բակունցը ծառանում էր նաև նեղ, «բարձագրական ռեալիզմի» դեմ:

Ա. Բակունցի պատմվածքը ռեալիզմի գեղագիտության իր դիրքերով մի կողմից ակամա բանավեճ էր հայ գրականության «գյուղագրական դպրոցի» դեմ, մյուս կողմից էլ շարունակություն էր հայ ռեալիզմի «սինթեզների» այն ուղղության, որը կապվում է անմիջականորեն Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության հետ:

XIX դարի վերջում և XX դարի առաջին տասնամյակում հայ գրականության երկու հատվածներում՝ արևելյան և արևմտյան, ծավալվում է «գյուղագրության»՝ «գավառի գրականության» շարժումը. գյուղի և գավառի հետ կապված դեմոկրատական շնչի մտավորականները՝ ուսուցիչներ, գյուղատնտեսներ, փաստաբաններ և այլն, պարբերական մամուլում հանդես են գալիս պատկերներով, ակնարկներով, ճանապարհորդական նոթերով, գրույցներով, պատմվածքներով, որոնց մեջ քննադատական սուր դիտողություններ են անում գյուղական հարստահարիչների «բռունցքի», «պարսն Կուպոնի» հզորացող իշխանության, դրամական հարաբերությունների ավերիչ երթի, մարդու բարոյական նկարագրի աղճատման և այլ երևույթների մասին: Կապիտալիզմի բերած ավերածությունների առաջն առնելու, «մոռացված աշխարհի» (սա գյուղագիր Հարություն Շուղուրյանի բնութագրությունն է) փրկության համար գյուղագիրները առաջարկում են «դեղարկչներ» ու «գրադարակներ» (սա Ա. Պ. Չելսովի խոսքն է), այսինքն առաջարկում են «լուսավորության հունդեր» ցանել գյուղական համայնքներում կամ էլ դիմում են «առաքյալների» աջակցությանը:

Հայ գյուղագիրները, որոշ իմաստով որդեգրելով նարոդնիկական սուբյեկտիվ սոցիոլոգիայի դրույթները, կամ հանդես են գալիս իբրև նահապետական անշարժության շատագույններ, միաստիկական ուժ վերագրելով «հողի իշխանությանը», կամ էլ դիմում են «չարին չհակառակվելու» տոլստոյական պատվիրանին՝ խղճի արդարության հանձնարարականներով:

Գյուղագրությունը թեև փաստական հսկայական նյութ է կուտակել գյուղաշխարհի տնտեսական ու բարոյական փլուզման վերաբերյալ, թեև տնտեսական կյանքի պատմաբանները շատ հասկացություններ ճշգրտում են գյուղագրության հավաքած նյութի հիման վրա, սակայն գյուղագրությունը գամված լինելով փաստագրական-ազգագրական-կենցաղային սահմանափակ հորիզոններին, ռեալիզմին ոչ միայն չովեց հեռանկար, այլև ռեալիզմի հասկացությունը սահմանափակեց «հավաստիության», «ճշգրտության», «դիտողության» միակողմանիությամբ:

Թեև Ակսել Բակունցին ևս մի ժամանակ նույնպես դասել են գյուղագիրների շարքում¹², սակայն նա նոր ժամանակների սյն գրողն էր, որ ճեղքեց գյուղագրական կենցաղայնության սահմանները և մերձեցավ Հովհ. Թումանյանի «համադրական ռեալիզմի» բովանդակությանը, այն ռեալիզմի, որը «մարդուց դեպի աշխարհը» գեղագիտությունը շրջեց «աշխարհից դեպի մարդը» բանաձևով:

Սա Հովհ. Թումանյանի մեծագույն գեղագիտական ավանդությունն էր, որին ապավինեց Ա. Բակունցը՝ իր ստեղծագործության ծանրության կենտրոնը դարձնելով շարքային հայ մարդու ճակատագիրը, նրա հոգու անհատակ խորությունների և նրա էության մեջ գործող աշխարհի ներդաշնակության բարձր իդեալների բացահայտումը:

«Բնաշխարհիկ», ժողովրդական կյանքի թումանյանական գեղագիտության սկզբունքներով Ա. Բակունցը պատասխան տվեց նաև ազգային բնավորության ստեղծագործման դժվարին խնդրին:

Մինչ հեղափոխության ժամանակի տեղաշարժերին «շուտափուլի» և հսկանալ արձագանքող գրողները, տրվելով հերոսների «պաթոսային» մեծարանքին, ստեղծում են անկենդան սխեմաներ, Բակունցը ժողովրդական կյանքի բուն խորքերի սուզումներով ասպարեզ է հանում կենդանի, ազգային կյանքը՝

կենդանի, ազգային բնավորութիւններով, հայրենի եզերքի հետ ունեցած արյունակցական կապերով:

Նոր գյուղի զարթոնքին նվիրած պատումներում Բակունցը ոչ միայն հերքեց «հողի իշխանութեան»՝ իբրև բոլոր շարիքների սկզբնաղբյուրի հայացքը («Հողը թշնամի է», «Հողը կործանարար ուժ է» և այլն), այլև հողի ու մարդու դաշինքը, լայն առումով՝ մարդու և Բնութեան բարեկամութիւնը համարեց կեցութեան բարձրագոյն ձևը:

Յրելով նահապետական աշխարհի սրբագործման ուղիների կապական առասպելը, Բակունցը հայ գյուղացիների՝ հողապաշտ-մարդասերների ու ալլասերների կերպարներով հայտնագործեց ժողովրդական ոգու «ոսկեհատիկը», դրանով իսկ գյուղական իրականութեան խնդիրներին տալով զարգացման հեռանկար և համամարդկային բովանդակութիւն:

Բակունցը հայ արձակում հաստատեց պատմվածքի ժանրի մեծ արվեստ: Հենվելով դարձյալ Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական արձակի «անձեռակերտ» կառուցվածքներին և հաղթահարելով ուղիղ գիտական ուղղութիւնը բնորոշ նկարագրական երկարաբանութիւնները և պատկերային ճոխութիւնները, Բակունցը ստեղծեց դինամիկ, թանձր ռեալիստական պատմվածք: Իրապես նա հայ պատմվածքը հասցրեց համաշխարհային պատմվածքի բարձունքը, ինչպես նույն բանը կատարել էր Ստ. Զորյանը 10-ական թվականների մի շարք սքանչելի պատմվածքներով:

Ակսել Բակունցը ձեռք էր մեկնում Ստ. Զորյանին, նույնպես Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործութեան ոգուն հարազատ արձակագրին, որի վաստակը դարձյալ էական դեր էր խաղում հայկական պատմվածքի գեղարվեստական նկարագրի ձևավորման մեջ:

Ա. Բակունցի հմայքն այնքան մեծ էր, որ 20—30-ական թվականների սահմանագծին արձակի ասպարեզ մտած երիտասարդ գրողներից շատերը (Հր. Քոչար, Վ. Անանյան, Ս. Պայազատ և այլք) դիմում էին նրա պատմեւածին և ոճային նախասիրութիւններին:

Թեև գրվեցին շատ պատմվածքներ այլևայլ թեմաներով, սակայն Ա. Բակունցի պատմվածքը մնաց չգերազանցված:

Հայ գյուղի գիտակ էլ, նաև Մաթևոս Դարբինյանը (1889—1937):

Մ. Դարբինյանը ծնվել է Շամշադինի շրջանի Թովուզ գյուղում, գյուղական դարբնի ընտանիքում: Մենդաւլարի ծխական դպրոցում դառնալով գրաճանաչ, 1900-ին ընդունվում է Ներսիսյան դպրոց: Ավարտելուց հետո (1903) անցնում է մանկավարժական աշխատանքի:

1907 թվականից «Խաթաբալա» շաբաթաթերթում լույս են տեսնում Մ. Դարբինյանի երգծական գրվածքները՝ հումորեսկները և ֆելիետոնները, իսկ 1908-ից նա աշխատակցում է «Հասկեր» ամսագրին՝ առականերով, հեքիաթներով, մանկական ոտանավորներով:

Մ. Դարբինյանի հայացքների ձևավորման մեջ էական դեր է խաղում սոցիալ-դեմոկրատական «Պայքար» թերթը, որին Ասլան կեղծանունով թղթակցում է 1916-ից:

20—30-ական թվականներին Մ. Դարբինյանը ապրում էր Թիֆլիսում՝ ակտիվ մասնակցութիւն բերելով տեղի գրական անցուղարձին:

Լինելով «Դարբնոց» հանդեսի կազմակերպիչներից և Վրաստանի պրոլետարական գրողների հայկական սեկցիայի ղեկավարներից մեկը, Մ. Դար-

բինյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում թիֆլիսահայ գրական կյանքին (դիսպուտներ, գրական դատեր, գրական երեկոներ և այլն):

Ունենալով բեղուն գրիչ, Մ. Դարբինյանը Թիֆլիսի հայկական թերթերն ու ամսագրերը («Մարտակոչ», «Կարմիր աստղ», «Կարմիր ծիլեր», «Պրոլետար») ողողում է ֆելիետոններով, ակնարկներով, հեքիաթներով, մանկական բանաստեղծություններով: 1923-ին Թիֆլիսի հայկական թատրոնում բեմադրվում է «Մինիստրներ» կոմեդիան: Գրում է նաև ուրիշ պիեսներ:

Մ. Դարբինյանի արձակ գրվածքներից հայտնի էին «Սուլդին և Բուլդին» հեքիաթը (Ի. Գրիշաշվիլու թարգմանությամբ երկու անգամ տպագրվել է վրացերեն), «Կիկոսը» վիպակը, մի շարք պատմվածքներ:

Մ. Դարբինյանի պատմվածքների նյութը իր ծննդավայրի նախահեղափոխական և ետհեղափոխական կյանքի պատկերներն են:

Ավանդական գյուղագրության ոգով և շնչով գրած պատկերներում Մ. Դարբինյանը ցուցադրում է հին գյուղի տնտեսական փլուզմանն ուղեկցող բարոյական չափանիշների անկման երևույթները:

Մ. Դարբինյանի գյուղաշխարհի պատկերները ընդգծվում են գյուղական կենցաղի հյութեղ մանրամասնություններով, ժողովրդական բառ ու բանի կիրառություններով (որոնք երբեմն հասնում են բարբառային կոպտացումների), հումորով, սակայն վեր չեն բարձրանում պարզունակ ռեալիզմի սահմանափակ դիրքերից:

Հայ գյուղացին հաճախ այդ պատկերներում երևում է իբրև սոսկ նախապաշարմունքներին հյու-հպատակ և ոչ թե բանական արարած:

Բարբազրության նեղ հորիզոնները հաղթահարելու հայտ էին արդեն սովետական շրջանի գյուղապատումները:

Մ. Դարբինյանը իր մի շարք պատմվածքներում («Տեր փռշմանը», «Դրաստի», «Վատավայ պրոկլյատի», «Վլաստը» և այլն) անդրադառնում է հին գյուղից նոր գյուղ անցած կուլակի, տերտերի, տանուտերի կերպարներին, իսկ մի շարք պատմվածքներում էլ ցուցադրում է նախկին շահագործողների դեմ ըմբոստացող գյուղացու կերպարը (այդպիսին է «Փարսադանը» պատմվածքում կուլակի դեմ ոտքի կանգնած նախկին բատրակը):

«Փարսադանը» պատմվածքից բացի նոր գյուղին բնորոշ փաստերի անդրադարձումներ են «Ջարթնող գյուղը» (1930) շարքի պատմվածքները, իսկ «Ջրաղացպան Անտոնը» (Երևան, 1930) ներկայացնում է հայ գյուղացու ճակատագիրը դարասկզբին, ապա քաղաքացիական կռիվների տարիներին՝ դասակարգային դիտակցության փաստով, ապա ետհեղափոխական տարիներին,



երբ շրաղացականը իր շաղացի քարերին է դիմում արդարության և աշխատանքի դերի մտորումներով:

Նոր պատմվածքներում ևս («Ջարթնող գյուղը») Մ. Դարբինյանը ասպարեզ է հանում իր ձիրքի հատկանիշները՝ գյուղացու հոգեբանության ճանաչողություն, գեղարվեստական մանրամասների և նրբագծերի նախասիրություն, ժողովրդական հումոր, սակայն չի հաղթահարում կենցաղայնությունը, իսկ արտահայտության մեջ հաճախ տուրք է տալիս գավառաբարբառի ընդօրինակման նատուրալիստական սկզբունքին:

Թեև Մ. Դարբինյանը թողել է ծավալուն ժառանգություն՝ բազմազան ժանրերով, սակայն անուն է հանել «Կիկոսը» («Գլուխ պահող Կիկոսը») վիպակով, որն առաջին անգամ տպագրվել է «Նորք» հանդեսում, 1926 թ.:

Այդ գրվածքը բարձր է գնահատել Ե. Չարենցը, առանձին հրատարակության (1930) համառոտ առաջաբանում գրելով. «Մաթ. Դարբինյանի «Կիկոսն» այն գրքերից է, որոնք կարիք չունեն ոչ մի հանձնարարականի: Մեր ետհոկտեմբերյան արձակագրության մեջ մենք չգիտենք ոչ մի այլ գիրք, որ այնքան պարզ, այնքան աշխույժ գրված լինի, որքան Կիկոսն է... Հեղինակը կարողացել է գեղարվեստական հնարների զարմանալի պարզությամբ տալ սոցիալական շերտավորման այն պատկերը, որ գոյություն ունի Հայաստանի գյուղում՝ նոյնմբերյան օրերին»¹³:

Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների իրադարձությունների ֆոնի վրա, օգտվելով իր նախասիրած ֆելիետոնային գրելաձևից, Մ. Դարբինյանը կերտել է հայկական գեղջկական Շվեյկի, միամիտ, սրախոս, սուտ հիմար ձևացող Կիկոսի կերպարը, որի միջոցով ծաղրի խարազանի տակ է առնում ամեն տեսակի բռնությունները, կոպիտ ուժի վրա կառուցված իշխանությունները:

Հիտազոտողի ճիշտ դիտումով, Կիկոսի կերպարի մեջ «...զարմանալիորեն ղուգակցվում են հայ ռանչպարի լավագույն գծերը՝ աշխատասիրությունը, խորշանքը հանդեպ «հարամ», առանց աշխատանքի ձեռք բերած վաստակն ու հացը, խաղաղասիրությունը, բնածին օրամտությունը, անզուգական հումորը»¹⁴:

5

20-ական թվականների հենց սկզբից, և՛ պոեզիայում, և՛ թատերագրության մեջ, բայց առավելապես արձակագրության մեջ սկսվում է ծիծաղի՝ երգիծանքի լայն շարժում: Դա պայմանավորված էր, իհարկե, առաջին հերթին, հեղափոխության այսպես ասած «մաքրագործող» հատկությամբ, որի արամաբանությամբ, այն ամենը, ինչը արգելակում է նոր հասարակության առաջընթացին, պետք է արժանանա ծիծաղի դատ ու դատաստանին:

Մեծ հեղափոխությունը, ինչպիսին սոցիալիստականն էր, իր հաշիվները պետք է մաքրեր հին հասարակությունից ժառանգած ռեակցիոն գաղափարների, կյանքի անկենսունակ ձևերի, մի խոսքով ծիծաղի խարազանին արժանի բոլոր տեսակի երևույթների հետ:

Երգիծանքի զարգացման պատմական անհրաժեշտությունը դեռ նոր հասարակության ծննդյան օրերին ասպարեզ կոչեց գեղագիտական դիրքերի մի

ամբողջական շարք, որոնց մեջ ամենատպալմորիչը թերևս բժշկի և վիրահատի դերերի տարբերության վերաբերյալ շարենցյան մտորումն էր:

Առաջին պլան բերելով վիրահատի անդամահատական լանցետի կատարելիք փրկարար դերը, Չարենցը առաջադրում էր ազգային ինքնաքննադատության լայն ծրագիր: Իր երգիծական հետազոտությունների մեջ Չարենցը ուներ համախոհներ, ի դեմս Դ. Դեմիրճյանի, Լեո Կամսարի և այլոց, որոնք անհրաժեշտ էին համարում երգիծարանական ուժերի և պաշարների կենտրոնացում՝ խարխլելու ազգային պատմության նոր կառուցվածքին անհարազատ երևույթների գոյության հիմքերը:

Անտարակույս, երգիծական մտրակման ընթացքում եղան չափազանցություններ, սակայն իր ընդհանուր զանգվածով հայ երգիծանքը լուծում էր առաջադիմության կարևորագույն խնդիրներ:

Իրապես, երգիծական շարժման՝ ծիծաղի, գազաթը եղավ «Երկիր Նաիրի» վեպը, ուր Չարենցը բացեց երգիծական դատաստանի աղբյուրները ազգային ֆեոդալների և ուտոպիաների դեմ:

«Երկիր Նաիրի» «պոեմանման վեպը» ծննդյան իսկ օրից լայն համբավի արժանացավ, իսկ հետագայում նրա հետ կապվեցին հայ վեպի զարգացման ճանապարհները:

Այդ վեպի լայն արձագանքի գաղտնիքն այն էր, որ արժարժում էր հայ ժողովրդի ճակատագրի խնդրը:

Երկիր Նաիրիի իդեալը հայ ազատագրական շարժումների ծնունդն էր: Այն բանից հետո, երբ ժողովուրդը կորցրեց իր հայրենիքի աշխարհագրական սահմանները, դարձավ թափառական-տարագիր, ճակատագրական մի սևեռումով դարձավ միֆական նախահայրենիքի տեսիլքին, այդ տեսիլքի մեջ տեղադրելով իր փրկության ուղիները:

Խեն իր ծագումով և բնույթով Երկիր Նաիրիի իդեալը ժողովրդական հոգեբանության հետևանքն է, այսուամենայնիվ ազգային կատաստրոֆայի ճակատագրական օրերին այդ գաղափարին փարեցին ազգային կուսակցությունները, նրա մեջ տեղադրելով իրենց «դասակարգային բաղձանքները»:

Չարենցը իր վեպում միմյանցից տարանջատում է Երկիր Նաիրիի ժողովրդական-դեմոկրատական և քաղթենիական կոնցեպցիաները, մեծարում Երկիր Նաիրին իբրև ժողովրդական փրկության հույսերի խորհրդանշան և պսակազերծում բուրժուական մեկնաբանությունը:

«Երկիր Նաիրին» բարդ ու բազմաշերտ ստեղծագործություն է և ավելին է. քան զտարյուն երգիծանքը, սակայն նրա գլխավոր ծրագրերից մեկը ազգային ուժանտիզմի հոգեբանության քննադատությունն էր, որը հատկապես պատմության տվյալ հատվածի համար ուներ «փրկարար» նշանակություն: Դա էր պատճառը, որ Չարենցից բացի, ազգային ուժանտիզմի հրահրած պատրանքների ծաղրով հանդես են գալիս Դ. Դեմիրճյանը՝ «Համառոտ անմահներ կամ հավիտենական մահկանացուներ» (1924, «Վերելք») ուժեղ ֆիլիպիկայով, Ա. Բակունցը՝ «Հովնաթան Մարչը» (1927) վիպակով, որի ծաղրի առարկան ազգային ուժանտիզմի ուշացած, ուստի և ավելի հիմարացած վարքագիծն է՝ աներևակայելի ֆանտաստիկական ծրագրերով, Լեո Կամսարի «Ազգային այրբենարան» (1926) քաղաքական ֆելիետոնների շարքը, նույն Չարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը» («Խորհրդային Հայաստան»):

Այս երևույթից բացի երգիծանքի ոլորտի մեջ են մտնում միջազգային կյանքի հարցերը՝ հաճախ ազգային-հայկական բեկումներով և նոր հասարակության արատները, մասնավորապես բյուրոկրատիզմը և կենցաղի անկանոնությունները, ինչպես նաև քաղքենիությունը: Այդ տարիներին ուժեղ է հրնշում հակակրոնական («Անաստվածի» էջերում) և հակակուլակային ծաղրը:

30-ական թվականների արձակի «երգիծական երակը» կապվում է դեռ երիտառարդ գրող Հրայր Գոշարի «Յոսեն Վասպուրի ճանապարհորդությունը» վիպակի հետ, որի նյութը կյանքի կենդանի լիցքերին օտարացած գրողի տարօրինակ մտածումներն են ժամանակի և իր մասին:

Մասնավորապես 20-ական թվականներին (30-ական թվականներին ծիծաղի տեղը նվազում է) երգիծական արձակը աչքի է ընկնում ոչ միայն գեղագիտական ինքնատիպ դրույթներով, ոչ միայն քաղաքական սուր թափանցումներով, այլև տեսակային բազմազանությամբ:

Վեպից («Երկիր Նաիրի»), վիպակից («Հովնաթան Մարչ»), պատմվածքից («Համառոտ անմահները...», «Հանգուցյալ պարոնը»), բացի պարբերական մամուլի էջերը բառացիորեն ողողված էին երգիծական մանրապատումներով՝ ֆելիետոն, «առականման հեքիաթ», պարոդիա, պամֆլետ, երգիծական դիալոգ և էսքիզ: Երգիծանքի «մանր» տեսակները զարգանում են գերազանցապես երգիծական պարբերականներում՝ «Շեշտ» (1923), «Զուռնա» (1924), «Կարմիր մոծակ» (1926), հնագույն երգիծական ամսագրում՝ «Խաթաբալայում» (1906), որը շարունակում է հրատարակվել մինչև 1926 թվականը: «Խորհրդային Հայաստան», «Մաճկալ», «Անաստված» պարբերականները լույս են տեսնում երգիծական հատուկ բաժիններով:

20—30-ական թվականների երգիծանքը, բնականաբար, օգտվում է ավանդական հայ երգիծաբանության (Ռ. Պատկանյան, Հ. Պարոնյան, Գ. Սունդուկյան, Եր. Օտյան) արտահայտչական գինանոցից, ինչպես և երգիծանքի՝ իբրև հասարակության ետադիմական ուժերի «բարեկեցությունը» մտրակող գեղագիտությունից:

Այնքան է մեծանում երգիծանքի հասարակական ներգործության դերը, որ ծիծաղի տրամադրության աշխուժացմանը մասնակցում են բազմաթիվ բանթղթակից-գյուղթղթակիցներ՝ անհամար ծածկանուններով:

Անհրաժեշտություն է զգացվում կազմակերպելու լրագրող-երգիծաբանների ուսուցումը: Թիֆլիսի «Կարմիր մոծակ» պարբերաթերթն, օրինակ, 1926-ին կազմակերպում է «Հակոբ Պարոնյանի շաբաթ», առաջ քաշելով հայ մեծ երգիծաբանի ծառանգության, նրա ծիծաղի առանձնահատկությունների ուսումնասիրության խնդիրը:

Այդ թվականներին երգիծանքի ասպարեզում դեր են խաղում Փալանդուզ Մկոն՝ կենցաղային էսքիզներով, մի շարք երգիծական պարբերականների կազմակերպիչ էդուարդ խոջիկը, Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Թոթովենցը և, առանձնապես, Լեո Կամսարը (1888—1965):

Քսան-երեսնական թվականների հայ գրականության լայնատարած ծիծաղապատումի-ծիծաղահանդեսի տեսադաշտի վրա աչքի ընկնող երևույթ էր Լեո Կամսարի վաստակը, այն հրապարակագիր-լրագրողի, որին արդարացիորեն Գուրգեն Մահարին տեղ էր սահմանում Հակոբ Պարոնյանի և Երվանդ Օտյանի անունների շարքում. «Լեո Կամսարը շատ մեծ գրիչ է և մեկն է մեր երգիծաբանության եռյակին՝ Պարոնյան, Օտյան, Լեո Կամսար (1958-ին Շ. Շահրիկյանին գրած նամակից):

Մենդավայրից՝ Վանից գալով էջմիածին՝ ուսումնառության, Գևորգյան հոգևոր ճեմարանի սան Լեո Կամսարը (ծննդամատյանի անուն-ազգանունն է Աբամ Թովմադյան) ոչ միայն չդարձավ քարոզիչ-քահանա հոր եկեղեցական արարողությունների շարունակողը (ինչպես ծրագրված էր եղել նրա ապագան), այլ «ներքին ձայնի» թելադրությամբ նետվեց մամուլի՝ հրապարակագրության ասպարեզը, ուր կարող էր լիովի գործի դնել ազգային կյանքի զարգացումը խափանող վնասակար երևույթների՝ մտայնությունների ու վարքագծերի հանդեպ ունեցած իր քննադատական անհաշու վերաբերմունքը:

Արդեն նախահեղափոխական տարիներին՝ 1915—1916 թվականներին, Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի պարբերաթերթերում հաճախակի երևում են նորահայտ երգիծաբանի պսամֆլետներն ու ֆելիետոնները, ծիծաղահարույց նոթագրություններն ու կատակերգական շնչի դիալոգները, վկայելով երգիծական դիպուկ նշանառության, ծաղրվող նյութի՝ անձնավորության, դեպքի, փոխհարաբերության խոր թափանցում, ինչպես նաև երգիծական համապատասխան բառաշաղխա և հեգնական հնչերանգ:

Այնքան տպավորիչ էր Լեո Կամսարի գրական-հրապարակագրական մուտքը, որ, իր հեգնախառն պատումի տվյալներով՝ «կովկասահայ բոլոր թերթերի ֆելիետոնիստները իրենց գրիչները վայր դրին», իսկ այդ թերթերի բոլոր խմբագիրները նրան հրավիրեցին «իրենց թերթին աշխատակցելու համար»:

Երգիծաբանին անհրաժեշտ ու պարտադիր տվյալներով 1921 թ. Թավրիզից Լեո Կամսարը վերադարձավ Երևան և ոտք դրեց քսանական թվականների հայոց կյանքի ծայր շիկացման հասած խառնարանը՝ «հաղթության նշանը» կրող արվեստի (սա ծիծաղին տված Ս. Վ. Լունաչարսկու բնութագրությունն է), «գործողության արվեստի» (սա էլ մյուս բնորոշումն է) ուժգին և պայթուցիկ միջոցներով դատ ու դատաստան բացելու «թուփա շարիքային» երևույթների հանդեպ:

Կյանքի բազմակերպարանք շարիքներից, իր իսկ գրավոր խոստովանությամբ, Լեո Կամսարի առանձնահատուկ «քնքույշ» կոմպլիմենտին են արժանացել «երեք գլխավոր թշնամի»:

Դրանցից առաջինը կրոնի ոպասավորներն են, «խաչ ու բուրվառի» առաքետները, որոնց գործունեության այլևայլ կողմերը, մասնավորապես փարիսեցիական վարքագիծը արժանացսով Լեո Կամսարի գրչի սուր խայթոցներին:

Երգիծաբանի մյուս թշնամին դաշնակցությունն է՝ իր սպիկար, անհեռատես գործելակերպով, այն կուսակցությունը, որը ի դեմս Լեո Կամսարի ունեցավ իր ամենահետևողական, դաժան քննադատներից մեկին:

Նրա երգիծանքի մյուս հասցեատերը սովետական ապարատի տարբեր օղակներում բույն հյուսած բյուրոկրատիզմն է, որի դեմ ուղղված ծիծաղը ոչ միայն չմնաց «մանրաթեմայնության» սահմաններում, այլև հասցվեց հասարակական հնչողության աստիճանին:

Այս (և ոչ միայն այս) հասցեներով բացած ամենօրյա-ամենշաբաթյա-ամենամսյա ծիծաղահերթերից գոյացան Լեո Կամսարի «Անվավեր մեռելներ» (1924), «Ազգային այբբենարան» (1926), «Վրիպած արցունքներ» (1934), «Գրաբար մարդիկ» (1955) հայտնի հավաքածուները, որոնցով, ինչպես ծանուցում է ինքնաֆելիետոնը, նա լեզու է գտել բնթերցողների լայն շարքերի հետ. «Ասում, խոսում և ծիծաղում էինք»:

Իբրև թե ոչինչ էլ չի պատահել, այնքան «անմեղ» տեսքով է ներկայացնում լեռ Կամսարը իր գործունեությունը: «Անմեղության» և «կատակարանության» և ոչ մի հետք:

Լեռ-Կամսարյան ծիծաղը իր «ծանրախոհությամբ», «լուրջ կեցվածքով», արմատական եզրակացություններով չափազանց հարազատ է պարոնյանականին: Ի տարբերություն հնակարկատ (փինալի) երգիծաբանների ծակ (փուշ), անրովանդակ խոսքերի ու ժամանցային-զվարճարանական կողմնորոշման, լեռ Կամսարը նորագույն ժամանակներում երգիծանքը դրեց ժանրատեսակին արժանավայել բարձրության վրա:

Տարիներ անց, 1964 թ., անդրադառնալով իր գրական ճակատագրի մեջ Հակոբ Պարոնյանի խաղացած դերին և հայ գրականության պատմության մեջ նրա գրաված առանձնահատուկ դիրքին, լեռ Կամսարը գրում է, որ ինքը միշտ բռնել է մեծ երգիծաբանի «փեշերից», հետևել է ծիծաղի մտրակող-ներգործական ուղղությանը, դավանել է «Ապրել՝ նշանակում է ծիծաղել» նշանաբանը:



Վերհիշենք լեռ Կամսարի խոստովանության («Պարոնյանի գրական հասցեն») մի կարևոր ֆրագմենտը. «Կյանքի մեջ շատ կան լալու բաներ և մարդն էլ իր կյանքի վերջակետը դնում է լացով:

Ձեզ եմ թողնում երևակայել, թե այսպիսի մարդը ինչքան պիտի ցանկանա կյանքի մեջ գեթ մի անգամ ծիծաղել: Իսկ այդ ծաղրը քեզ կտա միայն Հակոբ Պարոնյանը:

Կան, իհարկե, նաև հնակարկատ երգիծաբաններ, որոնց գործերը, կարտոնից շինված կոշիկների նման, խանութից տուն գալիս ճանապարհին... ծակվում են: Այս բոլորից հետո, գուցե գտնվի մի Հերոստրատ, որ ցանկանալով աշխարհում միակը լինել, ժխտի Պարոնյանի արժեքը, ասելով.—իսկ ինչին է պետք մարդուն ծիծաղն ու ժպիտը, մի՞թե առանց դրանց չի կարելի ապրել:

Պիտի պատասխանեմ, որ ոչ, առանց ծիծաղի կյանք չկա: Ծիծաղը հարկալոր է ոչ միայն կենդանի մարդուն, այլև մեռածին»:

Հակոբ Պարոնյանը նրա աստվածն էր, հիմնադ օտյանը՝ «աստծո տեղակալը», որոնց դասերով զինված լեռ Կամսարը 20—30-ական թվականների հայոց կյանքի մթնոլորտը ողողեց ծիծաղի ահազանգերով ու պայթյուններով:

Նրա հիմնական ամբիոնը լրագիրն էր, հատկապես «Նորհրդային Հայաստան» օրաթերթը, ուր տարիներ շարունակ տպագրվում էին «Լեռ Կամսար» ստորագրությունը կրող կիրակնօրյա նոթերը:

Դրանք անկեցվածք, ծաղրի և սրամտության հատուկ նպատակներ չհետապնդող, սովորական-բնական պատումներ ու դիալոգներ են, որոնց ընթաց-

րի «ներքին», ընդհատակյա խորքերից փայլատակում են երգիծական շնչի ընդհանրացումները:

Մանոթանալով Լեո Կամսարի ստեղծագործության էջերին, այնպիսի տպավորություն են ստանում, թե հեղինակը բնավ էլ չի ցանկանում ծաղրել այս կամ այն երևույթը, թե հապտում և խոսում է այնքան անճիգ ու այնքան անմտադիր, որ ամենևին չես էլ զգում երգիծական նշանառության և նյութի երգիծական իմաստավորման պահը:

Թեև պարագոքս է, բայց կարելի է ասել, որ «անմտադիր», «անկեցվածք» պատումը, այսինքն երգիծական հատուկ խնդիրներ շունեցող դիտակետը իսկական երգիծանքի ամենատպավորիչ նշանն է: Լեո Կամսարը նույնպես, ինչպես երգիծաբանական թեքում ունեցող բոլոր գրողները, իրականությունը մշտապես զգում և վերապրում է իբրև կատակերգական-զավեշտական-ծիծաղահարույց դիպվածների ընթացք, իբրև ծիծաղահանդես:

Եկեղեցին, ըստ Լեո Կամսարի պատկերացումների, նույնպես քաղաքական հաստատություն է, ուր «հայրը, որդին և սուրբ հոգին» վճռում են աշխարհի ամենաբարդ հանգույցները: Այդ պատկերացման վկայություններն են «Երկնային պլենում», «Աստված կլսե ամենօրյա զեկուցում», «Արարածները հաշվի են նստեր արարչին հետ», «Հայոց եկեղեցու բարեփոխության կարիքը» և այլ պամֆլետները, ուր «գործող անձինք» — հրեշտակապետներն ու հրեշտակները, աստվածն ու Մարիամ աստվածածինը, եկեղեցու սպասավորները՝ կաթողիկոսները, վարդապետները, քահանաներն ու գրագիրները, իրենց խոսք ու զբույցի մեջ յուրովի մեկնաբանում են «երկրային գործերը»: Բերենք մի հատված «Երկնային պլենումից».

«Հնկ. զեկուցողը ապա խոսքը դարձնելով քրիստոնեության մասին, ըսավ.

— Քրիստոսի ոչ մի պատվիրան չէ պահվեր երկրի երեսին: Ոչ միայն շապիկ ունեցողը մեկը չի տար շունեցողին, այլ Ֆրանսիա, որ 12 շապիկ ունի, Գերմանիո մեկ շապիկն ալ կուզե վրայեն հանել: Անգլիա երեք նեղուց ունի՝ մեկը չի տար Ռուսաստանին: Աստված (Հիսուսին).— Ինչպես կերևի, զավակըս, նորեն պիտի աշխարհ դրկեմ քեզի...

Լսելով հրեշտակապետի զեկուցումը քրիստոնեության մասին, աստված՝ իր որդին նորեն աշխարհ կզրկե...»:

Մի հատված էլ մյուս ֆելիետոնից. «Չորս օր է, ինչ անտեր կթափառինք երկնքին բացերը: Այրիացած Մարիամը կասրի իր սրդի Հիսուսին քով: Հայտնի տեղերեն ուղողներ կուգան՝ չի առներ, կըսեն՝ չեմ ուզեր, որ Հիսուսս խորթ հոր տեր դառնա: Երկինք իր գործերը լիկլիդացիա կընեն: Դժոխքին կրակներուն վրա ջուր լցնելով ածուխ կշինեն ու Եդիս մարգարեի կառքով դուրս կկրեն:

Մենք չենք գիտեր ինչ անենք: Մեզմե շատեր իջան երկիր ու կապրին: Երեկ առտու ես ալ եկա: Գացի Երեանի հին գերեզմանատուն (Կոզերն), ըսի մարմինս գտնեմ, նորեն հագնիմ ու ապրիմ»...

...Ես որոշել էի անպայման գալ երկիր: Եթե գլուխս չգտա վարձու գրիտով պիտի պտտիմ մինչև գլխաբաժանություն»:

Ինչպես երևում է վերոբերյալ հատվածներից, Լեո Կամսարի երգիծանքի մեջ ծանրության կենտրոնը բառ-խոսքն է, այսպես կոչված խոսքային հեղինակը, այն էլ ոչ թե հատուկ ընդգծումներով (կուրսիվով), այլ ամենասովորական պատումային շարահյուսության հեղինական հերքին պաշարների հայտաբերումով:

Լեո Կամսարի երգիծանքի այս առանձնահատկությունը առավելապես երեւում է այն պամֆլետների և ֆելիետոնների մեջ, որոնք արծարծում են «Հայոց հարցի» դիվանագիտական (և ոչ միայն) լուծումները:

«Ազգային այբբենարան» ժողովածուն իր գերակշիռ մասով նվիրված է ազգային պատմության նորագույն շրջանի առանցքային խնդիրների քննադատությանը:

Այդ ժողովածուի Հառաջաբանում Արտ. Կարինյանը գրում է. «Լեո Կամսարը շի հրապարակախոսում և գրեթե միշտ խուսափում է որևէ խորհրդածություն անելու իր զավեշտական «գործիչների» քայլերի ու գործերի առթիվ:

Նա ծիծաղում է, ծիծաղում և—միմիայն այդքան»:

Սա միանգամայն ճիշտ դիտարկում է Լեո Կամսարյան ծիծաղի բնույթի վերաբերյալ: Թեև Լեո Կամսարի «դիրքը» արժանանում է գրականագետի անվերապահ դրական վերաբերմունքին, սակայն նույն այդ «դիրքով» է պայմանավորված նաև երգիծաբանի թուլությունը՝ ամեն ինչ ծաղր ու ծանակի ենթարկելու կիրքը, երևույթների տարբեր շերտերը իրարից չսահմանազատելու կեցվածքը:

Անտարակույս, այդ «դիրքային անկախություն» մեջ դեր ունեն հաճախակի, որն իր կնիքն էր դրել ընդհանուր մտայնության վրա: Այսուամենայնիվ լեոկամսարյան ֆելիետոնների մի մասը (ինչպես, օրինակ, «Հայոց պատմությունը», որը Վանի 1915 թ. հերոսապատմի ծաղրանկարն է, ինչպես, օրինակ, «Հայոց հույսերը» ծաղրող, «էջեր խաղը ու խայտառակություն գրքես» ֆելիետոնը, ինչպես, օրինակ, հայոց բանագնացությունների ծաղրապատումները) քննություն չընենց իր սեփական «խոհերի» բացակայության, իր վերաբերմունքի «չեզոքության» պատճառով:

Անցողիկ այս շերտի կողքին Լեո Կամսարի քաղաքական ֆելիետոնների մի մասը ունի անանցողիկ գեղարվեստական արժեք, որի նշանակությունը Ա. Կարինյանը սահմանել է հետևյալ բնութագրական խոսքով. «Ինչպես մի ժամանակ Պարոնյանի «Ազգային ջոհերը» ապտակել են հայ բուրժուազիայի առաջին նախատեսներին, ճիշտ այդպես և Լեո Կամսարի դիրքը անվերապահ է հասցնում միևնույն բուրժուազիայի նորածե մունետիկներին»:

Ազգային ոռմանաիզմի երգիծական մտրակման առումով ուշագրավ են «Դիվանագիտական գրույցներ», «Կնոջ դերը հայոց պատմության մեջ», «Համաշխարհային բժիշկը, «Ռումբ», «Սկիզբն երկանց», «Քաղաքացի և պետություն» քաղաքական շնչի էջերը, ուր ծաղրի նշանակետը ազգային գործիչների վերասերման փաստերն են (հատկապես էմիգրացիայում), իմպերիալիստական պետությունների որոգայթները, դիվանագիտական կեղծիքները և այլն:

Ազգային թեմայի արծարծումները նույնպես գրված են Լեո Կամսարի դիպուկ, բաց, անկաշկանդ խոսքով, սրամիտ և տպավորիչ բնութագրություններով, վավերագրական շնչով:

30-ական թվականներին՝ «Վրիպած արցունքների» շրջանում, Լեո Կամսարի երգիծանքի մեջ նվազում են քաղաքական-ազգային թեմաները և, հակառակը, ավելանում են «նեքին կյանքի» երգիծական բացահայտումները:

Լեո Կամսարը առանձնապես կարևորում է բյուրոկրատիզմի քննադատությունը («Պզտիկ խլեստակով մը», «Բյուրոկրատիզմի դեմ պիտի չկովել», «Դատարանի պատրաստություն» և այլն):

Իր ֆելիետոններում Լեո Կամսարը ծանրանում է նաև ընտանեկան թեմաների՝ սեր, ամուսնություն, բաժանություն, գրական կենցաղի («Դեպի պրոլետ գրականության հեգեմոնիան») խնդիրների վրա, «գեղագիտական արգելանոցներից» լույս աշխարհ հանելով ամենաաննշան, շարքային իրողություններն ու փաստերը:

Ակամա լուսությունից հետո Լեո Կամսարը նորից գրական-երգիծական պարբերականներում երևում է 50-ական թվականներին: Մամուլի հրապարակումները կազմում են «Գրաբար մարդիկ» շարքի բովանդակությունը, իսկ «Մարդը տանու շորերով» շարքը և «Անտիպ էջերը» լույս են տեսնում 1980 թվականի մեկհատորյակի մեջ: Այդ էջերը գրված են Լեո Կամսարի մյուս զբաղմունքի՝ մեղվապահության զուգահեռ: Բնականաբար խայթոցների հետ նրա երգիծական էջերում ավելացել է նաև «բաղցրությունը», որը գրականագիտական բառարանով կոչվում է «մանրաթիմայնություն»:

6

Արձակի թեմատիկական նախասիրությունները աստիճանաբար կապվում են մարդկային նոր հարաբերությունների ընթացքում ծնվող նոր հերոսների, «պարողների» կերպարագծման հետ, ետին պլան մղելով հեռացած անցքերի և հեռացող հերոսների՝ անցվորների պատկերումը:

«Ապրողները», սկզբնական շրջանում, կյանքի կենտրոնական դեմքերը չէին, իհարկե, այն մարդիկ, որոնք գույն ու շեշտ էին տալիս հասարակական կյանքի զարգացման ընթացքին: Դրանք գերազանցորեն այն մարդիկ էին, որոնք հեղափոխության շնորհիվ, բնազդի սահմաններում, եկան իրենց մարդկային արժանապատվության գիտակցությանը, ինչպես Արազու «Ընկեր Մուկուլը» պատմվածքի (1925) հերոսը՝ գործարանի պահակը, ինչպես Գ. Դեմիրձյանի մի շարք պատումները, որոնց հերոսները, արդար ու արդարամիտ աշխատանքի ազդեցությամբ վերագտնում են իրենց մարդկային էությունը («Հանգստի տանը», «Կայարանի Ակոբը», «Աբդուլը» և այլն):

«Ապրողների» ավելի ջահել սերնդի կերպարների ստեղծումը կապվում է «կոմերիտական պատմվածքների» հետ, որոնց հեղինակներն էին նոր արձակագիրները՝ Մ. Արմեն, Արաքս, Հր. Քոչար, Գ. Բես և այլն:

Ընթերցողների շրջանում լայն արձագանք են գտնում 1928 և 1929 թվականներին Մ. Արմենի հրատարակած «Պատմվածքներ» խորագրված հավաքածուները: Լայն արձագանքի պատճառն այն էր, որ Մ. Արմենը, թեև հապճեպ լուծումներով, առաջադրում էր երիտասարդությանը հուզող մարդու բարոյական վարքագծի խնդիրները («Խորտակվող հոգիների փողոցում», «Խանդ» և այլն):

Արաքսի «Կոմերիտական պատմվածքների» շարքի պատումները («Ալվանը», «Նարգոն», «Է» չուրն իր ճամփով կգնա» և այլն) ներկայացնում են հայ գեղջկահիների հոգեկան վերածնության ընթացքը՝ դարավոր նախապաշարմունքների բեռը հաղթահարելու ճանապարհով:

Արդեն քսանական թվականների վերջերից գեղարվեստական արձակի խնդիրների մեջ, իբրև թեմատիկական հիմնաթել, ամրանում է սոցիալիզմի կառուցման թեման:

Մոտավոր անցյալի նյութերից դեպի նոր կյանքի կառուցման թեմատիկական կատարվող շրջադարձը պայմանավորված էր հանրապետության կյանքում սոցիալիստական շինարարության տնտեսական ու տեխնիկական հիմունքների ամրացման երևույթով, մանավանդ սոցիալիստական պլանի, իբրև սոցիալական առաջադիմության ամենավճռական ու ազդեցիկ ուժի, հոգեբանական-բարոյական դերով:

Մտնելով ժողովրդի առօրեական կենցաղի մեջ և դառնալով գործողություն, «պլանը» արմատականորեն կերպարանափոխեց մարդկանց կենսական զգացողությունները, մարդու մեջ հրահրեց ապագայի հեռանկարներով ներշնչված երազողի խառնվածքը:

Գեղարվեստական գրականությունը նույնպես այդ տարիներին ողողված էր նախագծերով, պլանով, ֆանտաստիկայով. այս ամենի հավաքական անունն էր «սոցիալիստական ուժանտիկա»:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է, որ սոցիալիստական կառուցումը այլևայլ «թեմատիկական գծերի» շարքում տիրապետող-առանցքային խնդիրների շարքն է բերում այսպես ասած «ուրբանիստական գիծը», ասել է թե քաղաքաշինության և ճարտարապետության հարցերի գեղարվեստական յուրացման խնդիրը:

Դեռ 20-ական թվականների սկզբից այս ուղղությամբ մտադիր նախապատրաստական աշխատանքներ է սկսում Դ. Դեմիրճյանը: Ինչպես վկայում են Երկերի 14 հատորյակի VI հատորի ծանոթագրությունները, Դեմիրճյանը կուտակել է փաստական հսկայական նյութ՝ քաղաքաշինության, ճարտարապետության, պլանավորման վերաբերյալ հոգվածների, «թերթային կտրոնների», որոնք այս կամ այն չափով տեղ են գտել նրա ուրբանիստական կտավի՝ «Նոր Մոսկովենտալի» տպագրված հատվածներում (հատվածները տպագրվել են «Նոր ուղի», 1931, № 4, 5, 6, 1932, № 1, 2, «Նոյեմբեր», 1932, № 1, «Վերելք», 1933, № 5 պարբերականներում):

Տպագրված հատվածները չեն գոհացրել Դեմիրճյանին և նա, ինչպես գտնուցում են VI հատորի ծանոթագրողները, նույն 30-ական թվականներին սկսել է վեպի նոր տարբերակը՝ «Քաղաքը» վերնագրով, որի աշխատանքները ընդհատումներով շարունակվում են մինչև 50-ական թվականները:

Դեմիրճյանական գրությունների մեջ կան նշումներ՝ վեպի նոր վերնագրի վերաբերյալ: Այն կոչվելու էր «Միֆ» (կամ «Միֆի դեմ»), որով Դեմիրճյանը, ըստ երևույթին, ակնարկում է մայրաքաղաքի կառուցման միֆական բնույթը:

«Ուրբանիստական թեքում» ունեին նաև մյուս արձակագիրների նոր ստեղծագործությունները, Մ. Արազու «Լուսնի շողերով» վիպակը, ինչպես Ստ. Զորյանի «Սպիտակ քաղաքը» վեպը, Մ. Արմենի «Երևան» էպոպեան և «Քաղաքը բլուրի վրա» վիպակը, և այլն:

Անտարակուսելիորեն, քաղաքաշինության առանցքային թեմայի ֆոնի վրա արձակագիրները լուծում էին ավելի մասնավոր գեղարվեստական խնդիրներ, այսինքն՝ թեմայի մեջ փորձում էին բացահայտել ներքնամարդկային-հոգեբանական մոտիվներ: Այսպես, «Նոր մոսկովենտալի» հանգուցային խն-

դիրներին մեկը այսպես կոչված «հին մտավորականության» հոգեբանական շրջադարձի, կամ ինչպես ձևակերպված է գրականագիտության բառարանում՝ «հեղափոխության և մտավորականության» հարաբերության պրոբլեմն էր, որը չէր կարող շրջանցել Դեմիրճյանի պես արթուն մտքի և սուր զգացողությունների տեր գեղադեմը: Նախ և առաջ այն պատճառով, որ դա ժամանակի արմատական խնդիրներից մեկն էր, որոշ առումով դրա վրա էր կառուցվում հեղափոխության հեռանկարը, այդ կետում էին բացահայտվում ժամանակաշրջանի հոգեբանական սուր կծիկները:

Այդ խնդրի առաջադրման մեջ կար նաև անձնական-կենսագրական շարժառիթը. դաստիարակությամբ և ներշնչանքներով լինելով «հին մտավորական», Դեմիրճյանը այն «ուղեկիցների» շարքումն էր, ովքեր ժողովրդի դատի, նրա պատմական հեռանկարի խորին գիտակցությամբ ընդառաջ գնացին նոր հասարակության սոցիալ-հոգեբանական դինամիկային:

Դրա արտահայտությունն էր «Նոր մոտումենտալի» հղացումը. վեպի կենտրոնում «հին մտավորականության» ներկայացուցիչներից մեկի՝ անվանի, համբավվոր ճարտարապետ Մելիքյանի, շինարարական մտահղացման պատմությունն է: Նա թեև գալիս է «անցյալից», սակայն այնպես է ներշնչված նոր հասարակության կառուցման պաթոսով, որ ծրագրում է «Նոր մոտումենտալը»՝ իբրև քաղաքի կառուցման հիմնական:

Դեմիրճյանը ի դեմս «Նոր մոտումենտալի» նկատի ուներ Երևանի ժողտան կառուցումը, որը ժամանակի ճարտարապետական տարածայնությունների առանցքն էր, ի դեմս ճարտարապետ Մելիքյանի՝ մեծ ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանին, որի ծրագրերի դեմ ծառանում էր երիտասարդ «կոնստրուկտիվիստների» սերունդը:

Ճարտարապետական ուղղությունների բանակոծվր, անշուշտ, սոսկ տեսական հարցասիրություն չէր, այլ քաղաքի հասարակական բովանդակության խնդիր, ուստի և Դեմիրճյանը մտահղացման նոր տարբերակի նպատակի մասին գրում էր. «Վեպի նոր վերակառուցում. նոր մոտումենտալի և միֆի միացմամբ: Ոչ թե մոտումենտալ շենք, այլ՝ քաղաք: Դա է նպատակը և դա է միայն հնարավոր: Մոտումենտալ շենքը եղակի է. հա միայն ինքն իրմով չի պայմանավորված, ինչպես անհատը. նա պիտի միջավայրում բարձրանա...

Հանձնել են քաղաքի նախագիծ տալ, բայց Մելիքյանն զբաղված է մի մոտումենտալով, մոռանում է, հեռացնում է քաղաքը: Մելիքյանը կստեղծի միայն իր բաժինը և կգնա. մի անհատ չի կարող հավերժանալ, հավերժում է ժողովուրդը:

Երիտասարդները դնում են ամբողջ քաղաքի խնդիր, և սա անցնում է: Մելիքյանին հանձնում են քաղաքի նախագիծ տալ: Սա տալիս է և ահա սրա շուրջն է սկսվում պայքարը»¹⁵:

«Քաղաք» տարբերակում Մելիքյանը վերանվանված է Ադոնց, որին և մարտահրավեր են նետում դասական ճարտարապետությանը ծուռ հայացքով նայող, գերժամանակակից ձևերով հափշտակված կոնստրուկտիվիստների ներկայացուցիչները:

Այդ պայքարի նկարագրությունն էր վեպի երկու տարբերակների հենքը՝ այդ պայքարի տարբեր «ֆազերի» շեշտերով:

Հայ գրականության երեսնական թվականների հատվածում գեղարվեստական արձակը մի առանձին սեկտորով դարձավ դեպի՝ այսպես ասած, «մանկության» թեման՝ այդ իսկ թեմայի միջոցով պատմելու ժողովրդական կյանքի տարեգրության էջերի մասին:

«Վերադարձ դեպի մանկություն» շարժումը պսակվեց հայ արձակի գեղարվեստական մի շարք նշանակալից արժեքներով:

Պրոլետարական հին գրող Մադաթ Պետրոսյանի «Մանկություն» պարզալուր հյուսվածքից և ուրիշ հեղինակների «անցյալից» ենթավերնագրով պատմաներից հետո ստեղծվեց այն վիպաշարը (Գ. Մահարի. «Մանկություն և պատանեկություն», Զ. Նսայան, «Միլիտարի պարտեզները», Վ. Թոթովենց. «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա», Ստ. Զորյան. «Մի կյանքի պատմություն»), որոնց նյութը հեղինակների մանկապատանեկան հասակի տպավորություններն են իրենց շրջապատից՝ մարդկանցից, բնությունից, հասարակական կյանքի անցուդարձից:

Այս վիպաշարի յուրաքանչյուր դրվագ ունի իր գեղարվեստական-գաղափարական-հոգեբանական յուրահատկությունը՝ պայմանավորված այն մանկության յուրօրինակ բնույթով, որին անդրադարձել են հեղինակները:

Հայ գրականության անցյալում եղել են «հուշային-մեմուարային» մանկություններ, ինչպես Ղ. Աղայանի, Պ. Պոռյանի, Ալ. Շիրվանզադեի հիշատակարանները, սակայն չեն եղել «վիպային-վիպականացված» մանկություններ:

Այդ թեման գերազանցորեն արժարժվում էր պոեզիայում՝ մանկության էլեգիական կարոտի և մանկության կորստյան ուղղությամբ. «Մանկության օրեր, երազի նման...» և այլն:

Հայ արձակագիրների «մանկության» արժարժումները առավելապես կապվում են նյութի մեկնաբանության գորկիական ավանդներին:

Մինչև Մ. Գորկու հանրաճանաչ եռագրությունը («Մանկություն», «Իմ համալսարանները», «Մառայության մեջ») համաշխարհային գրականության տարբեր հորիզոնականներում ստեղծվել էին մանկության և պատանեկության կերպարի բազմաթիվ տարբերակներ, ինչպես Վիկտոր Հյուգոյի «Թշվառները» բազմահատոր վեպի երեխաների գիծը, Դիկկենսի «Դավիթ Կոպերֆիլդը» և «Օլիվեր Թվիստը», Լև Տոլստոյի «Մանկությունը», Սերգեյ Ակսակովի «Բագրով-թռռան մանկության տարիները», Մարկ Տվենի Թոմ-սոյերյան և Հեքլբերի-ֆինյան արկածապատմաները, որոնցից ամեն մեկը յուրովի արտահայտում էր գեղագիտական որոշակի դիրքեր:

Մանկության դասական պատմաներից նոր հասարակության տարեգրություններին առավել հարազատ էին Մ. Գորկու գեղագիտական սկզբունքները:

Բանն այն է, որ թեմայի մեկնաբանության մեջ մոտենում լուսաստվերի գեղագիտական սկզբունքը (կյանքի լուսավոր և ստվերոտ կողմերի արտադրումը), ի տարբերություն ռոմանտիկների առաջարկած «անաղարտ մանկության-աղարտված հասունության» դրույթի, ի տարբերություն լուսավորիչների «անգրել տախտակի» տեսության, ի տարբերություն ազնվականական միջավայրի «պաստորալային» մանկության և արկածային թափառումների մարկտվենյան գեղագիտության, Մաքսիմ Գորկին գնաց ժանրա-ոճային վերակառուցումների և ռեալիստական խորացումների:

լուսաստվերի ոճաբանութիւնը մասնավորապէս հարազատ էր հայ արձակագիրներին, որոնց նկարագրած մանկութիւնը նման էր ո՛չ Մարկ Տվենի, ո՛չ Դիկկենսի, ո՛չ Լի Տոլստոյի, ո՛չ էլ մյուս վիպագիրների ներկայացրած իրականութիւններին:

Մանկութեան միջոցով «ժամանակի տարեգրութիւն» հյուսելու խնդիրը բացի, հայ արձակագիրները լուծում են նաեւ «ազգային-հայկական» մանկութեան վերստեղծման խնդիրը:

Տարբեր են նաեւ հայկական առանձին գավառների մանկութիւնները. արեւելահայ գավառի՝ Ղարաքիլիսայի մանկութիւնը («Մի կյանքի պատմութիւն») նման է Գ. Մահարու Վանի Այգեստանի, Վ. Թոթովենցի Խարբերդի՝ հին Հռոմեական ճանապարհի, Զ. Եսայանի Կոստանդնուպոլսի՝ Սիլիհտարի պարտեզների մանկութեանը, որոնց մեջ գլխավոր շեշտն ընկնում է ծննդավայրի կորստյան մոտիվի վրա:

Վահան Թոթովենցը՝ բազմաթանր և բեղմնավոր մի գրող, հայ գրականութեան պատմութեան մեջ է գրանցվել առաջին հերթին «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» վիպակով:

Վահան Թոթովենցը (1894—1937) հայ սովետական գրականութեան պատմութեան ամենահետաքրքրական դեմքերից մեկն է, արգասավոր մի գրող, որը հանդես է եկել ամենատարբեր ժանրերով՝ բանաստեղծութեան, արձակի, թատերագրութեան, հրապարակախոսութեան, հուշագրութեան, և թողել մնայուն հետքեր:

Վ. Թոթովենցը ծնվել է 1894 թվականին, Արեւմտյան Հայաստանի Խարբերդի գավառի Մեզինե քաղաքում, ունեւոր ընտանիքում (հայրը պետական գանձապահ էր): Մանկութիւնն անցել է հայրենի գավառի գեղատեսիլ վայրերում, ուր բնութեան հրաշալիքների կողքին նա տեսել է նաեւ սոցիալական անարդարութիւններ և ազգային ողբերգութիւններ՝ մտրակ ու սուր:

Նախնական կրթութիւնը Վ. Թոթովենցը ստացել է Խարբերդի ազգային կենտրոնական վարժարանում, ուր նրա ուսուցիչների մեջ էին արեւմտահայ նշանավոր նորավիպագիրներ Թլկատինցին և Ռուբեն Զարգարյանը: Այստեղ էլ երևում են գրական հակումները: Պատանութեան օրերին նրա գրական կուռքն էր Միսաք Մեծարենցը՝ իր գիշերներով, արկներով, լուսայգերով: Մեծարենցի ուժեղ «ազդեցութեամբ» էլ Վ. Թոթովենցը իր գրիչը թաթախում է Մուսաների ավազանում. «Յանկացա, որ իմ առաջին գիրքը տպվի «Միածանի» նման, միենույն թղթով, ձևով, շապիկով, միենույն տպարանում: Այդպես էլ եղավ: Բայց, էլի, ավաղ, ոչ մի տպավորութիւն չթողեց: Այն ժամանակ միայն ես զգացի, որ գոյութիւն ունի ինչ-որ ներքին մի բան, որ արտացոլվում է տպագրութեան մեջ, գոյութիւն ունի ինչ-որ մի բան, որ Դուրյանն ուներ, Մեծարենցն ուներ, բայց ես չունեի... Տարիներ հետո Պոլսում կոացա Միսաքի շիրիմը համբուրելու, հնձ թվաց, որ Միսաքը խոսեց ինձ հետ, խոսեց արեւի համար տաժաժ բուն սիրով»:

1908-ին տպագրած արձակ բանաստեղծութիւնների «Ավերակ» գրքուկից հետո Թոթովենցը 1909-ին տպագրում է «Մրինգ» բանաստեղծութիւնների ժողովածուն:

«Մրինգ» ժողովածուն չունի զգացմունքների արտահայտման ինքնատիպութիւն, նրա բովանդակութիւնը հայտնի բանաստեղծների մոտիվների մեքենայական ընդօրինակութիւններն էին, իսկ ձեւը բանաստեղծական հայտնի հնարանների կրկնութիւնները:

1908-ին Քոթովենցը անցնում է Ամերիկա՝ «դեղին սատանայի քաղաքը», ուր ծանր տպավորություններ է ստանում հատկապես սոցիալական կոնտրաստներին:

«Ինքնակենսագրության» մեջ Վ. Քոթովենցը պատմում է Ամերիկայի իր հայտնագործման մասին. «Ամերիկան... վերացական բարձունքներից ինձ իջեցրեց և ընդհուպ մոտեցրեց կյանքին: Ամերիկայում ես տեսա կյանքի հատակը»:

Վ. Քոթովենցը աշխատում է իբրև սևագործ բանվոր, ճաշարանի աշխատող, գորգագործ և ավարտում է Վիսկոնսինի համալսարանի պատմական ֆակուլտետը:

1915-ին, առնելով հայկական կոտորածների լուրը, Վ. Քոթովենցը գալիս է նախնյաց երկիրը և մասնակցում կամավորական շարժմանը: Այս շրջանում էլ նա դառնում է Անդրանիկ զորավարի մտերիմ բարեկամը, խմբագրում է նրա գնդի «Ազատամարտ» լրագիրը:

Հայաստանի մամուլում հանդես է գալիս հայրենասիրական շնչի հրապարակախոսական հոդվածներով, ապա 1920-ից նորից զեզերում է «օտար ափերում»՝ Ստամբուլում, Փարիզում, Նյու Յորքում:

1917—20 թթ. նա գրում է «Ողբ անմահության» պոեմը (1917), «Դոկտոր Բուրբոնյան» երգիծավեպը (1918), պատմվածքներ, պիեսներ, լրագրային հոդվածներ:

Այդ երկերում Քոթովենցը հանդես է գալիս իբրև գավառական բարբերի խարաղանող («Տոնոն»), ազգային «բարեգործների» քննադատ («Ազգային բարերարին գերեզմանը», «Ամերիկա գացող հարսնացուն»), թուրքական բռնապետության մոլի հակառակորդ:

Այս շրջանի լավագույն գրվածքը «Դոկտոր Բուրբոնյան» վեպն է, որը նախապես ունեցել է «Հայաստանի Դոն-Քիշոտը» խորագիրը:

Այս երգիծավեպը ունի քաղաքական բովանդակություն. ի դեմս դաշնակցության «շրջիկ պրոպագանդիստի» կերպարի, որը, ինչպես Ծ. Օտյանի Փանշունին (Քոթովենցը շատ բանով հետևել է «Մապլվարի» գեղարվեստական սկզբունքներին) հանդես է գալիս բախտախնդիր գործելակերպով, «ժողովրդասիրական» մտորումներով և ամբոխավարական կոչելով: Իր գրական դիրքերի մասին Քոթովենցը գրել է. «Այս վեպը ես գրած չեմ ծաղրելու, ծիծաղելու և հեգնելու համար: Այս վեպը գրած եմ, որպեսզի մարդիկ կարդան և արտասվեն»:

«Դոկտոր Բուրբոնյանի» և Վ. Քոթովենցի այլ երկերի հիման վրա Ստ. Զորյանը ասել է. «Քոթովենցը ունի... Երգիծողի անկասկածելի շնորհ»¹⁶:



Գրեթե անհաղթ «Դոկտոր Բուրբոնյանը» հիշեցնում է հայ երգիծանքի այլևայլ նմուշներ: Այն իր արդիական հնչեղության համար արժանացավ ջերմ ընդունելության, իսկ վեպի տպագրությունը շարժեց «ազգայնական ճահճի» հալածանքը հեղինակի դեմ:

«Դոկտոր Բուրբոնյանը» թեև ուներ կառուցվածքային-տիպագրման թերություններ, ֆելիետոնային թեթևության տարրեր, սակայն դրանցով իսկ հետաքրքրական էջ էր Վ. Թոթովենցի գրական կենսագրության մեջ: Մասնավորապես ներդաշնակ էր երգիծական առարկայի (հեղափոխության գործիչ «արքայազնի») և արտահայտման երգիծական ոճի կապը, ինչպես և ուշագրավ էր «ազգային հարցին» անդրադառնալու հեղինակային դիրքը:

Վահան Թոթովենցը թեև «օտար ամերիկացի» էր, սակայն ամբողջ էությունով կապված էր բնաշխարհին:

Դեռ 1920-ին, Փարիզում լսելով Հայաստանի ազատագրության լուրը, նա խոստովանում է. «Ինձ այնպես թվաց, թե իմ հոգում հյուսվում է երգ, բացվում է իմ հոգում պայծառ, շինչ և դյուցազնական առավոտ»¹⁷:

Իրեն համակած այդ խանդավառ տրամադրությամբ էլ 1922-ին վերադառնում է Սովետական Հայաստան և հայրենասերի արդար խղճով ու քաղաքացիական պարտքի գիտակցությամբ մասնակցում վերածնվող մշակույթի կերտմանը:

20—30-ական թվականներին նա հանդես է գալիս գրական տարրեր ժանրերով՝ ակնարկ, ֆելիետոն, պատմվածք, վիպակ, վեպ, դրամա:

Ակնարկներն ու ֆելիետոնները թեև գեղարվեստական արժեքով բարձր չեն, սակայն ակնարկները հետաքրքրական են իբրև սոցիալիստական շինարարության նորակառույցների և նոր ավանների մասին պատմող վավերագրություններ, իսկ ֆելիետոնները իբրև հին հոգեբանության դեմ ուղղված մերկացումներ:

Վ. Թոթովենցի պատմվածքների մեջ են «Ամերիկա» (1929) շարքը՝ սոցիալական թեմատիկայով և հումանիստական պաթոսով, գավառական հուշապատումները, որոնց մեջ առանձնանում է «Բաց կապույտ ծաղիկները»:

Այս պատմվածքում հոգեբանական զարմանալի ներքնատեսությամբ Վ. Թոթովենցը հյուսում է որբ պատանու, համետազործ Թորիկի և հանրատան աղջկա՝ Անժելի մեծ սիրո պատմությունը, «հատակի» մարդկանց մեծարման ճանապարհով փախելով գավառական բարբերի ու նախապաշարմունքների ճնշումը մարդկային ազատ հոգիների վրա: Իր մարդկային վարքագծի և հղորսիրո ուժով Թորիկը «հատակից» վեր է բարձրացնում քաղքենիական կյանքի հորձանուտի մեջ տառապող Անժելին, նրա առջև բացելով երջանկության ամբար: Այս պատմվածքի սյուժեով ռեժիսոր Հենրիկ Մալյանը 1981-ին նկարահանեց «Կտոր մը երկինք» հիանալի կինոֆանտաստիկ:

Վ. Թոթովենցի վիպակներից լավագույնը «Հովնաթան—որդի Երեմիայի» պատումն է:

Արվեստի հավերժության և անմահության գաղափարը, — ահա այդ գրվածքի նյութը: Այդ գաղափարի կրողն է բրուտազործների հին, ավանդական տոհմի շառավիղը՝ Հովնաթանը, արձանագործ մի պատանի, լցված կյանքի ու ստեղծագործության անսահման սիրով: Հովնաթանն իր նախնիների պարզ արհեստը՝ բրուտազործությունը հասցնում է դարերի մեջ տեական նշանակություն ունեցող արվեստի բարձրության՝ իր քանդակների մեջ դնելով ժողովրդի մաքառման ու պայքարի պատմությունը, նրա ազատասիրական ու մար-

դասիրական լավագույն տեղերը: Հովնաթանի հմայիչ կերպարով Թոթովեն-
ցը հասնում է գեղարվեստական լայնաձայն ընդհանրացման, հաստատելով
ժողովրդի կենսունակության, դիմադրողական ուժի, ստեղծագործական
անսպառ կարողությունների միտքը:

Վիպական լայն կտավներում Վ. Թոթովենցը շունեցավ այն հաջողությու-
նը, ինչ ունեցավ արձակի կարճ ձևերում. «Բաքու» եռահատոր վեպից բացի
նա գրեց նաև «Նյու-Յորք» վիպակը, «Պերսի Սալվադոր» դեդեկտիվը և այլն:
Գրական-պատմական հետաքրքրություն է ներկայացնում «Բաքուն»՝ իբրև
անդրկովկասյան հեղափոխական շարժումների գրական առաջին արձագանք-
ներից մեկը հայ իրականության մեջ:

Վ. Թոթովենցը գրել է նաև մի տասնյակի հասնող դրամաներ ու կոմեդիա-
ներ («Մահվան բատալիոն», «Պողպատի ճաշ», «Բաքու-Լոնդոն», «Մոխրա-
կույտ», «Հրդեհ», «Սասնա ծռեր», «Նոր-Բյուզանդիոն» և այլն), որոնցից
հատկապես «Նոր-Բյուզանդիոնը» աչքի է ընկնում դրամատուրգիական վար-
պետությամբ՝ դրամատիկական սլացիկ գործողությամբ, հարուստ դիալոգով,
հակասությունների մեջ բացահայտվող հյուսիսեղ կերպարներով:

Վ. Թոթովենցի ժառանգության մեջ ամենաարժեքավոր երկը «Կյանքը
հին Հոռվմեական ճանապարհի վրա» վիպակն է, որը Ավ. Իսահակյանը համա-
րեց «հիանալի և մնայուն» արժեք հայ գրականության պատմության մեջ:

Խնչ էր իրենից ներկայացնում «հին Հոռվմեական ճանապարհը»: Լսենք
հեղինակին. «Մեր փողոցը հին արևելքի այն ճանապարհի մասնիկն էր, որ
ծայր էր առնում հին Հոռվմից, գալիս հասնում էր Բյուզանդիայի հին մայրա-
քաղաքը, ընդհատվում էր մի ակնթարթ կապույտ ծովով, ապա շարունակվում
էր, օղակելով ամբողջ փոքր Ասիան, գալիս անցնում էր մեր տան առջևից և
գնում մինչև «աշխարհի ծայրը»— Բաղդադ...»:

Հին Հոռվմեական ճանապարհը այն նեղ, փոշոտ փողոցն է, որտեղ անց-
նում են հեղինակի կյանքի գլխավոր դեպքերը և որտեղ, ինչպես մի կաթիլ
ջրի մեջ, անդրադառնում են ազգային և սոցիալական պատմության երևույթ-
ները: Ինքնակենսագրական ու ինքնավերլուծական զգալի նյութ պարունակող
այս գրվածքում, պատմելով իր կյանքի «ոգիսականը»՝ հանդիպումներ հա-
րևանների ու փողոցի անցորդների հետ, դիպվածներ հարազատների միջավայ-
րում, անսպասելի հայտնություններ ու «քարքարոտ» ուղիներ, մարդկանց ճա-
նաչողություն՝ սկսած գավառային բարձրատոնիկ անձանցից մինչև ցնցո-
տիապատ գյուղացին, Վ. Թոթովենցը վերարտադրում է անհետացած, հեռա-
ցած կյանքի լույսերն ու ստվերները, ի ցույց է դնում այդ կյանքի հասարա-
կական հոգեբանությունը: Հուշագրական անկեղծ գրելակերպը հեղինակին չի
տանում ավելորդ մանրամասնությունների արահետներով: Ընդհակառակը,
գեղարվեստական սրատես դիտողականությամբ ու հոգեբանական վերլուծման
միջոցով Թոթովենցը նկարագրում է, թե ինչպես իր կյանքի նեղ արահետը հենց
այդ անշուք փողոցի սահմաններում խաչաձևվում է հասարակական կյանքի
լայն ուղիներին, ցույց է տալիս, թե ինչպես են ազգային և սոցիալական երե-
վույթները՝ հակասական ու բարդ անդրադարձումներով, անմիջական կամ
միջնորդված ձևով, մուտք գործում պատանու իմացական աշխարհը:

Պատմողի «չվացուցակը» թեև «հին Հոռվմեական ճանապարհից» այն
կողմ չի անցնում, բայց Թոթովենցը ներկայացնում է գավառի բովանդակային
ու բազմազան կյանքը: Նա անկիրք ու սառը նկարագրող չէ, պատումի «օր-

յեկտիվ» շեշտի միջոցով ընթերցողը անսխալ կերպով ճանաչում է հեղինակի համակրանքներն ու հակակրանքները:

Թոթովենցը դրան հասնում է անցյալի դեպքերի շղթայի միջից կարևորագույնները առանձնացնելու շնորհիվ: Նա ներկայացնում է տարբեր մարդկանց՝ իրենց հետաքրքրություններով, համակրանքներով ու հակակրանքներով, աշխատանքային կենցաղով, դատողություններով, բնավորության գծերով: Գազափարական նպատակասլաց գիրքավորման շնորհիվ «Կյանքը հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» երկը մի անհատի կենսագրության խոստովանությունը լինելուց վերաճում է մի ամբողջ սերնդի գեղարվեստական կենսագրության, սերունդ, որը ցավագին գալարումներով վերապրում է նահապետական հարաբերությունների փլուզումն ու հայրենի օջախի վրա կախված արհավիրքների ծանրությունը, որը տառապանքի ու ցավի միջից անընդուն է լուսավոր եզերքներ:

Թոթովենցի գրվածքը հյուսված լինելով առանձին դրվագներից, որոնցից մի բանիսը, օրինակ, «Աղավինները», ինքնուրույն պատմվածքի արժեք ունեն, ֆրագմենտարության հետ մեկտեղ միասնական գաղափարով ներծծված ռեալիզմագործություն է: Վիպակի ղեկավար-հանգուցային գաղափարը մարդու, նրա ստեղծագործական ուժերի, նրա աշխատանքի ու կոշման մեծարումն է, հայ գրականության անցյալից իկող այն ավանդի հաստատումը, թե ամենաբարձր մարդկային առաքինություններն ու հոգեկան գեղեցկությունները գտնվում են հասարակական կառուցվածքի ցածր աստիճանի վրա կանգնած «ամենաաննշան», հասարակ խավերի մեջ:

Մարդիկ են Վ. Թոթովենցի ստեղծագործության զննումների կենտրոնում, նա ուշադիր հետևում է մարդկանց ամեն ԹԵՄԱԿԻ կերպարանափոխություններին և նրա գրչի տակից դուրս են գալիս հասարակական ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչների կենդանի կերպարներ՝ սկսած մեծատուններից մինչև ցնցոտիավորները:

«Կյանքը...» միաժամանակ, իմացաբանական արժեքից բացի, իսկական արվեստի նմուշ է: Նրանում հեղինակը հանդես է գալիս իր ձիրքի հետաքրքրական կողմերով. մի բանի նրբագծով մարդու կենդանի դիմանկար կերտելու վարպետություն, բառագործածության հմտություն, կյանքի գունանկարչական ընկալման շնորհ, թանձր կոլորիտայնություն, քնարական շունչ: Նաև հումոր՝ մերթ շարճձի, մերթ ծանակող:

Ինչպես «մանկության» թեմայի մյուս արծարծումները, Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակում ևս որոշ առումով իրականությունը երևում է զուեագաղղմաՆ կերպարանքով: Մանկության հեռացած տարիների հուշերն, ինչ խոսք, արթնացնում են գեղեցկության տեսիլքներ, հարազատների ու մտերիմների լուսավոր դիմագծեր, ծննդավայրի բնության պատկերներ և այլն: Այսուամենայնիվ, մանկության լուսավոր գծերի վերհուշի կողքին հայտնվում են նաև նույն կյանքի ստվերները, տգեղ, սահմանափակ բարքերը, խեղված մարդիկ («մոխրակույտերի իշխանները»՝ փողոցների թափառականները), ճակատադրի դոհերը և այլն:

Վ. Թոթովենցի գրվածքը ևս գորկիական լուսաստվերի գեղագիտության արտահայտություններից մեկն է, — մանկության անմեղ հուշաբեկորների տեղը աստիճանաբար գրավում են կենցաղային միջավայրի և հասարակական կյանքի տեսագծերը, այն կյանքի, ուր, թեև ոչ մեծ չափով արդեն հում են

բացում թուրքական բռնապետության սարսափները (ինչպես, օրինակ, հայ հեղափոխականների գլխատումը)։

Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակի անգլերեն թարգմանությունը (Միշա Գյուտյանի) շերտ արձագանք է գտել անգլիագիր ընթերցողների շրջանում՝ իբրև բանաստեղծական բարձր ներշնչանքների և ազգային ուժեղ կոլորիտի ստեղծագործություն։

Զապել Եսայանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսի Իսկյուտար թաղամասում, 1878 թվականին, արդեն վաղեմի համբավը կորցրած ազնվականի ընտանիքում։ Մենդավայրի հայկական վարժարաններում ստացել է բավականաչափ կայուն գիտելիքներ, վաղ հասակից հանդես բերելով գրասիրության-ընթերցասիրության ուժեղ հակումներ։ Գեղարվեստական գրականության բուն հափշտակությունը նրա կյանքում ունենում է ճակատագրական նշանակություն. որոշում է դառնալ գրչի մշակ, կյանքի մասին ունեցած պատկերացումներին տալ գրական ձևի տեսք։ Այս ընտրության մեջ դեր է խաղում ուսուցիչը՝ Մելքոն Կյուրջյանը։ Վաղ շրջանում գրում է գերազանցապես արձակ բանաստեղծություններ՝ մոտավորապես դարավերջի պոլսական գրականությանը բնորոշ սև գիշերների, մենակության, հուսահատ ճիչերի, հոգեվարքի, անկման ու հոգեկան փլուզման պատկերային շարքերով, որոնք թեև գրական աղբյուրների ազդեցությունների հետևանք էին, սակայն ինչ-որ տեղ էլ արտահայտում էին համիդյան մղձավանջի ճնշիչ կաղապարների տակ հուսաբեկության վերջին սահմանը հասած երիտասարդության հոգեվարքային ապրումները։

Դարավերջի Կ. Պոլիսը իր ծանր և դժոժն «կոլորիտով», քաղաքական հալածանքներով հայ մտավորականությանը՝ գրողներին, խմբագիրներին, արվեստագետներին ստիպում է կա՛մ դիմելու տարագրության՝ եվրոպական ուսանելը, կա՛մ էլ պահպանելու համակերպման ու լուծության կեցվածք։

Զապել Եսայանը 1895-ին հարկադրաբար թողնում է Պոլիսը և հանգրվանում Փարիզում, ուր կենտրոնացված էր հայ մտավորականների մի հզոր զանգված։

Այստեղ Զ. Եսայանը շփումներ է ունենում ոչ միայն տարագիր հայ մտավորականների, այլև փարիզյան «գրական սալոնների» հետ, — երկու հենակետեր, որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղում նրա գրական ճակատագրի մեջ։

Կյանքի «փարիզյան հանգրվանը» ուշագրավ է ոչ միայն գրական ըմբռնումների կազմավորման, այլև Զ. Եսայանի աշխարհայացքի հիմնորոշ գծերի արտահայտման առումով։ Փարիզը սոցիալական բազմազան ուսմունքների խառնարան էր, որի հետ ծանոթանալով, Զ. Եսայանը հակվում է դեպի դարի առաջադիմությունը հրահրող գաղափարական ուսմունքները։

Փարիզում Զ. Եսայանը ֆրանսիական պարբերական մամուլում հանդես է գալիս ֆրանսերեն լեզվով շարադրած պատմվածքներով, էսսեներով, արձակ բանաստեղծություններով, հայ գրողների երկերի քննադատական վերլուծություններով, որոնք արժանանում են շերտ ընդունելության։ Շուտով հանդես է գալիս նաև նորավեպերով։

Նրա անունը դառնում է հանրածանոթ։

Զ. Եսայանը Փարիզից 1902-ին նորից վերադառնում է ծննդավայր, ուր ծավալում է գրական բեղմնավոր գործունեություն. պատմվածքներից և ժամանակի հուզող հասարակական և գրական հարցերի մասին գրած հրապարակախոսական հոդվածներից բացի Զ. Եսայանը ասպարեզ է հանում «Սպաս-

ման սրահին մեջ», «Սկյուտարի վերջալույսները», «Շնորհքով մարդիկ», «Կեղծ հանճարներ» վիպական կտավները, որոնցից հատկապես վերջինը մեծ տպավորություն է թողնում ընթերցողների վրա՝ ռեալիստական նկարագրությունների, քաղբենիական միջավայրի արատների մերկացման, հոգեբանական թափանցման համար:



Զ. Եսայանի գրական դիմագծի ձևավորման մեջ անտարակուսելիորեն մեծ է եղել ֆրանսիական գրականության ազդեցությունը: «Մխիթարյան» և «գավառական» հոսանքների կողքին «ֆրանսիական ուղղությունը» լինելով արևմտահայ գրականության տիրապետող մտայնություններից մեկը, ազդեցություն էր թողնում նոր տաղանդների վրա: Դրանց մեջ էր Զ. Եսայանը, որը տարվելով ուսմանտիվով, պառնասականներով, ի վերջո, ինչպես նշում է նրա ստեղծագործության հետազոտող Սևակ Արզումանյանը, հակվում է դեպի Զոլյայի ու Մետերլինկի «նատուրալ-հոգեբանական դպրոցի» գեղագիտական սկզբունքները:

Զ. Եսայանի գործունեության բուռն շրջանը վերաբերում է 1910—20 ճակատագրական թվականներին, երբ նա իր անձնվեր, կարելի է ասել սխրագործության հավասար կենսագրությամբ անմնացորդ բաժանում է հայկական կոտորածներին զոհ գնացող ժողովրդի տառապանքներն ու տվայտանքները: Ճիշտ է, շատերի պես նա ևս որոշ ժամանակ հավատում է «երիտթուրքերի» դիվանագիտական-փարիսեցիական խոստումներին, որոշ ժամանակ էլ հավատում է աղգային կուսակցություններին, սակայն դեպքերի ընթացքի զգաստ վերլուծությամբ երես է թեքում վաղանցուկ ցնորքներից և մինչև խորքը ճանաչում Թուրքիայի նոր կառավարիչների բարբարոսությունը:

Այդ թվականներին արևմտահայ պարբերական մամուլը լեփ-լեցուն էր Զ. Եսայանի հրապարակախոսական կրքոտ հոդվածներով, ուր ամբողջ ուժով հնչում էր նրա առեղծվածները հանդեպ ցեղասպանները և անմնացորդ ժողովրդասիրությունը:

Տասնամյակի ընթացքում հրատարակած գեղարվեստական երկերից ընդգծվում են Կիլիկիայի կոտորածների մասին պատմող «Ավերակներուն մեջ» գիրքը (1911) և իրենց տոհմական հայրենիքից հալածված, տարագրության զատապարտված հայերի մասին պատմող «Ժողովրդի մը հոգեվարքը» (1917):

Սրանք ճշմարտապատում և հուզախոռով վավերագրություններ են հայոց չարաղետ ճակատագրի մասին:

Վավերագրություններից բացի, որբահավաքման դժվարին պարտականություններին զուգահեռաբար, Զ. Եսայանը գրում է նաև գեղարվեստական եր-

կեր, որոնցից ընթերցողների վրա տպավորութիւն են թողնում «Վերջին բաժակը» և «Հուլիս աքսորյալ» (1922) հոգեբանական զննումներով հարուստ վիպակները, ինչպէս նաև «Նահանջող ուժերը» (1923) վեպը, որի նյութը քաղաքական հոսանքների պայքարն է (1926-ին տպագրվել է Երևանում):

Զապել Եսայանը թեև ապրում էր Փարիզում, սակայն ամբողջ էութեամբ, հոգու նրբին թելերով կապված էր ավերակներից վեր հանող Սովետական Հայաստանի հետ: Դրա առարկայական ապացույցը եղավ 1926 թ. ճանապարհորդական տպավորութիւններից հյուսված «Պրոմէթէս ազատագրված» (1928, Մարսել) նոթագիրքը, որը շափազանց տաք տողերով սփյուռքի հայ զանգվածներին պատմում էր վերածնված հայրենիքի մասին: Մի ամբողջ տասնամյակ ծավալելով լայն գործունեություն ի նպաստ Հայաստանի, Զ. Եսայանը 1923-ին գալիս է վերջին հանգրվանը՝ Երևան, 1934-ին մասնակցում գրողների համամիութենական առաջին համագումարին և ֆրանսերեն լեզվով ճառասում ամբիոնից:

Սովետական Հայաստանում սկսվում է Զ. Եսայանի ստեղծագործության նոր փուլը: Գեղարվեստական ակնարկներից և նոթերից բացի տպագրում և ծրագրում է մի շարք երկեր:

Զ. Եսայանի նոր գրվածքների նյութը հուշային իրականությունն էր, անցած-զնացած օրերի և դեպքերի ու դեմքերի վերհուշը:

Այդ շարքում են գեղարվեստական շնչով շարադրված «Ինքնակենսագրությունը» (մնացել է կիսավարտ), ուր կան պոլսական կյանքի ռեալիստական նկարագրություններ, «Կբ:ակե շապիկ» (1934) և «Սիլիհտարի պարտեզները» (1935) վիպակները:

«Կրակե շապիկը» մի ընտանիքի թշվառության կենցաղանկար է, ուր Զ. Եսայանը ի հայտ է բերում ոչ միայն հոգեբանի, այլև սոցիալական շափանիշներով մտածող գեղագետի ձիրք: Կրակե շապիկը խորհրդանշանն է այն մարդկանց, որոնք այրվում են շքավորության մեջ:

«Սիլիհտարի պարտեզները» թեև չի ավարտվել (Զ. Եսայանը գրել և հրապարակել է միայն առաջին մասը), սակայն այդ վիճակով էլ գեղարվեստական անտարակուսելի արժեք է, «Ինքնակենսագրական վեպի» հոսանքի երեվելի մի դրվագը: Իր կառուցվածքով «Սիլիհտարի պարտեզները» «նովելաշար հուշապատում» է, առանձին նովելների շղթա, որով արձակագրուհին ներկայացնում է դարավերջի՝ 90-ական թվականների Կոստանդնուպոլսի բնության, բարքերի, մարդկային հարաբերությունների «պանորաման»:

Վեպը սկսվում է պատմողի ծննդյան փաստի հակիրճ արձանագրությամբ, որին հաջորդում են այդ նույն պատմողի հուշերը ծննդավայրի կախարդական բնության վերաբերյալ:

Այնուհետև նրա տպավորությունների հուշային վերապրումների մեջ տեղ են գրավում հարազատները՝ հայրը, մայրը, ապա հարևաններն ու մտերիմները, վերջապես դպրոցի ընկերներն ու դրսի մարդիկ, տարբեր կենսագրության, խառնվածքների և ըմբռնումների մարդկային մի աշխարհ, որով Զ. Եսայանը իր կենսագրությունը տեղադրում է ժամանակի կենսագրության մեջ և գծագրում ժամանակի դիմագիծը:

Այդ դիմագիծը որոշողը Բոսֆորի կապույտ ջրերի, Պոլսի վերջալույսների և Սիլիհտարի պարտեզների քնարական ներշնչանքները չեն, ոչ էլ հարազատների ժպտացող դիմաստվերներն են, ոչ էլ պատմողի հոգու անբաժան-ցնորային հոգեկան պահերի հիշողությունները:

Որոշիչը մարդկային այն հոգսերն են և ողբերգական անցքերը, որ տեղ ունեն սուլթան-համիդյան «գեշ ժամանակների» մեջ:

Զ. Սալյանը Կ. Պոլսի ընդհանուր բնակարարական և սոցիալական-կենցաղային կոլորիտի ֆոնի վրա գծագրում է նաև հուշերը վերապրողի ինքնանկարը:

Անմիջական և բարի, զգայուն ու մտածող խառնվածքի տեր «հուշագիրը» երևում է նաև իր ազնիվ վարքագծով՝ այլազգի աշակերտների հետ ունեցած հարաբերությունների մեջ, իր բարոյական աշխարհի մեջ ամրացող մարդու հավատով, իր սիրով ոչ միայն դեպի «մերձավորները», այլև առհասարակ դեպի «հասարակ մարդը»:

«Սիրիհտարի պարտեզները» ուշագրավ է նաև գեղարվեստական արտահայտման սկզբունքներով, ուր համադրվում են քնարական անմիջականությունն ու կենցաղի կոլորիտը, արտահայտման երաժշտական-ոթմական կառուցվածքն ու կերպարների գեղանկարչական «դիմապատկերումը»:

Կյանքի վերջին տարիները Զ. Սալյանը նվիրեց «Բարբա խաշիկ» վեպին, որը դարձյալ ուներ ինքնակենսագրական հիմք: Վեպը թեև ավարտված է, բայց անմշակ. ոչ թե մասնական է, այլ որմնակար, ինչպես ինքն է դասակարգել ժամանակակից վեպի ժանրատեսակը՝ լայն գծեր, ընդարձակ կյանք, հարուստ բնավորություններ:

9

Բնականաբար, սոցիալիստական շինարարության ժավալմանը զուգընթաց, զարգացման արագություն է վերցնում գեղարվեստական արձակի ամենահրատապ տեսակը՝ ակնարկը:

20-ական թվականներին ժանրության նժարը գյուղի վերափոխությունների մասին պատմող ակնարկի կողմն էր՝ կապված գերազանցորեն Ա. Բակունցի «Գյուղական նամակներ» և «Գավառական նամականի» շարքերի հետ, որոնք տպագրվում էին «Մարտակոչ» և «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթերում:

Գյուղագրական ակնարկագրության մյուս երևելի էջերը արդեն կոլտընտեսային շարժման եռուղևին արձագանքող Ն. Զարյանի «Բրիգադիւրի բլոկնոտից», «Երկաթավոր փարնան համար» և մյուս ակնարկներն էին: Շուտով, երբ շարք են մտնում Հայաստանի արդյունաբերական հսկաները, ժանրության նժարը թեքվում է արդյունաբերական թեմայով ակնարկի կողմը:

Երկիրը շնչում էր աշխատանքային սխրանքներով ու ռոմանտիկական էնտուզիազմով, վերելքի տրամադրությամբ, որը Ն. Զարյանը անվանում է «Աղաղակ»՝ այդ պաթոսի հետևյալ բնութագրությամբ.

Բարձրացել է մեր հզոր, անծայր հայրենիքում
Վիթխարաթափ մի ալիք, անմար մի աղաղակ:
Այդ աղաղակն է լուսւմ, այդ աղաղակն է հրգում
Յուրաքանչյուր գործարան, յուրաքանչյուր քաղաք:

Այդ մի հորձանք է հուժկու, մի սիրտ է լեռնացող,
Մի հալթական հոնչյուն, ձգված մկանների,
Տիտանական հույզերի որոտաշուշ մի ծով,
Մտքի խիղախ կայծակներ ու տենչերի մրրիկ:

Այդ կառուցման, վերելքի երգ է շոնգալից,
Դոմանների բոց է այդ, մոտորների որոտ,
Այդ կոմունիզմն է կյանքին մեծ քննություն տալիս՝
Մետաղական ձայնի մեջ՝ հերոսական կորով:

«Կառուցման վերելքը» թելադրում է գրողների և կյանքի կապի նոր ձև-
վեր, նրանց երկարամյա գործուղումները արդյունաբերական վայրերը՝ կամ
քրիզադներով, կամ առանձին-առանձին:

Ն. Զարյանն, օրինակ, ինտերնացիոնալ բրիգադի կազմում մեկնում է
Դոնբասի մետաղաձուլական գործարանները ու քարածխի հանքերը: Հայաս-
տանի շինարարական և արդյունաբերական տեղամասերն են շտապում շատ
գրողներ: Պարբերական մամուլում հաճախակի տպագրվում են նրանց ռե-
պորտաժները Չորագէսի, Քանաքեռգէսի, Նրեանի կաուչուկի, Արարատի ցե-
մենտի գործարանների, Ալավերդու և Ղափանի պղնձահանքերի, Լենինականի
տեքստիլ կոմբինատի, երկաթուղային շոգեքարշների մարդկանց աշխատան-
քային սխրանքների ու բնավորության նոր գծերի ձևավորման մասին: Հրա-
պարակվում է «Չորագէսը գրականության մեջ» ուշագրավ ժողովածուն (1934),
որտեղ ներբողային բանաստեղծություններից, վիպական հատվածից (Մ. Շա-
հինյանի «Հիդրոցենտրալ») բացի տպագրվում են նաև շինարարության մարդ-
կանց մասին պատմող ակնարկներ:

10

Հայ արձակում, սկսած դեռ նրա հինավուրց անցյալից, միջնադարյան
առականներից ու զրույցներից, կրոնական ժանրերի (սրբախոսություններ, վար-
քագրություններ և այլն) ստեղծագործություններից ուժեղ է եղել կյանքի փի-
լիսոփայական իմաստավորման գիծը՝ մարդու էության ու կոչման, շար ու
քարի ուժերի, աշխարհի «կարգ ու կանոնի» և այլն, թեմաներով ու բարոյա-
խոսությամբ:

Խոհական-փիլիսոփայական տեսանկյունը ուրույն կերպարանք առավ ու-
մանտիղմի գրականության մեջ, ուր լայնորեն մոծվեցին ժողովրդական
ավանդապատումները՝ պատասխան տալու իդեալի և իրականության անհա-
մապատասխանության, մարդու անիրագործելի երազանքների, գեղեցկության
մարդկային ձգտման հարցերին:

Եթե միջնադարյան գրականության մեջ պայմանականորեն ասած «փի-
լիսոփայական արձակը» հենվում էր գերազանցորեն աստվածաշնչյան-ավե-
տարանական-սրբախոսական սյուժեների վրա, ապա ումանտիկական գրա-
կանությունը առավելապես դիմում էր բանահյուսական և դիցաբանական մո-
տիվներին, ինչպես նաև ուրտահայտման սիմվոլիկային:

Բանահյուսական-դիցաբանական գիծը շարունակեց նաև նեոումանտիզ-
մի գրականությունը, ասպարեզ գալով իբրև աշխարհաճանաչման ուրույն
մեկնակետ:

Այս ավանդության հունի մեջ է զարգացել նաև Ավետիք Իսահակյանի գե-
ղարվեստական արձակը:

Արձակի փորձեր Ավ. Իսահակյանը կատարել է դեռ դարավերջին, գրելով
արևելյան ոճի իր պատումները («Արևի հետ» և այլն): 900-ական և 10-ական
թվականներին ռեալիստական առանձին պատկերներին զուգահեռ Ավ. Իսա-
հակյանը հանդես է գալիս՝ դիցաբանական-աստվածաշնչային և ժողովրդական

բանահյուսութեան սյուժեներով գրված արձակ լեզենդներով («Ավգուստինոսի տեսիլքը», «Աթիլլան և իր սուրբը», «Օմար խայամի վեճը աստծու հետ», «Անան-դան և մահը», «Հրեական առասպել» և այլն):

Ոչ միայն արձակ, այլև շափածո լեզենդներին դիմելու պարբերականու-թյունը Ավ. Իսահակյանը բացատրում է ժանրի հնարավորություններով: Նա գրում է. «Մարդկային տեսիլները, ձգտումները առասպելների, լեզենդների մեջ գտնում են իրականացում, բովանդակություն, վարձատրություն: Այն, ինչ չի կարելի աշխարհում նյութապես իրականացնել, իր կենսագրությամբ, ուրեմն, գտնում է երազների, տեսիլների, լեզենդների, առասպելների, պոե-զիայի մեջ»:

Ավ. Իսահակյան-ստեղծագործողի մեկնաբանությամբ նրա նախընտրած ուղորտը «սովորական, բայց մարդկային գոյությանը մշտապես ուղեկցող կյան-քի լեզենդն է, ձգտումների ու երազների այն առօրեականը, որ փոխակերպ-վելով, նոր բովանդակություն ստանալով հանդերձ, ասես պարպվում է ամեն անգամ և նորից տեսականորեն շարունակվում»:

...Նրա համար (Ավ. Իսահակյանի—Ս. Ա.) ինչ բնական էր աշխարհում՝ լեզենդային էր միաժամանակ: Սրանով Իսահակյանի լեզենդները անմիջակա-նորեն մերձենում են նրա մյուս երկերին, հատկապես արձակ պոեմներին»¹⁶:

20-ական թվականների սկզբին նույնպես Ավ. Իսահակյանը մտնում է գե-րազանցորեն լեզենդային տարերքի մեջ, գրելով մի շարք փիլիսոփայական շնչի գործեր («Սաադիի վերջին գարունը», «Բուդդհան թռչուն», «Ուշինա-րա», «Լի-Թայ պո»), ինչպես նաև աստվածաշնչյան սյուժեի և քնարական շնչի «Լիլիթ» անզուգական արձակ պոեմը:

1926-ից, վերադարձից հետո Ավ. Իսահակյանը հակվում է դեպի պա-տումի ռեալիստական ձևը, գրելով այլ ժողովուրդների ազատագրական-սո-ցիալական պայքարին նվիրված պատմվածքներ («Չինական մեծ պարիսպի եր-գը», «Գերնիկայի նվիրական կաղնին», «Նրանք դրոշակ ունին»), ինչպես նաև հայկական շարքը («Հին գյուղը», «Օջախի ծուխը», «Հովվերգություն», «Համբերանքի չիբուխը» և այլն):

Վերջին շարքը ուշագրավ է ժողովրդական կենցաղի վերին աստիճանի սուր զգացողությամբ և ժողովրդի մարդկանց կերպարների պատկերման հա-րազատ շնչով: Առհասարակ վճռական նշանակություն տալով գեղարվեստական խոսքի խրատական ուղղությանը, Ավ. Իսահակյանը իր պատմվածքներում, որոնք հիշեցնում են դրույց-պատգամներ, ժողովրդական հրապարակախո-սություն, ժողովրդի մարդկանց կերպարների միջոցով արտահայտում է դա-րավոր փիլիսոփայությունը արդար աշխատանքի, մարդու բարձր կոշման, բարի գործի մասին: Այս առումով բնորոշ է «Համբերանքի չիբուխը» (1928) պատմվածքը՝ Օհան ամուսնունմենտալ կերպարով: Սա մարդկային գոյի խոր-հուրդը քննող, «աշխարհի բանը» վերլուծող ժողովրդական իմաստունի կեր-պար է, որը, ի վերջո, գալիս է այն համոզմունքին, որ «Մարդս էս աշխարհքն է եկել աշխատանքի համար»:

Աշխատանքի, իբրև կեցության արմատի դավանանքը նոր և էական գիծ էր Ավ. Իսահակյանի աշխարհայացքային կոորդինատներում:

Արձակի կարճ ձևերի՝ լեզենդի, պոեմի, դրույցի, առակի, հեքիաթի, պատմվածքի վարպետը երկար տարիներ, մինչև կյանքի վերջը, մտորում էր «Ուստա Կարո» պատմա-փիլիսոփայական էպոպեայի շուրջը:

Լինելով էպոսային-ասքային-ասացողական շնչի գրող, Իսահակյանը «Ուստա Կարոյի» հատվածները շարադրել է իրրե ազգային մեծ ասքի առանձին մասեր:

Այդ Ասքի նպատակը, ինչպես Ավ. Իսահակյանն է ծրագրած եղել, հայ ժողովրդի պատմության վերջին շրջանի գլխավոր անցքերի վերարտադրությունն է:

«Ուստա Կարոն» սկսելով տասական թվականներից և այնուհետև շարունակ վերադառնալով ձեռագրին, Ավ. Իսահակյանը ստեղծել է անգամ մոտավոր ուրվագծերով ավարտված տարբերակ:

«Ուստա Կարոն», ինչպես նշում է Ավ. Իսահակյանի արձակի մեկնաբանը, չունի սովորական, ավանդական իմաստով կառուցվածք, սյուժե, ֆաբուլա. դա «գլխավոր հերոսի ուղերթին է ժողովրդյան ու մարդկային ճակատագրերի միջով, իսկ այդ ուղերթի դերը հանգում է ժողովրդական կյանքի մթնոլորտը, ավելի ստույգ՝ «հայկական ոգին» վերհանելուն»¹⁹:

Իրրե նախօրինակներ ունենալով «Դոն-Քիշոտը», «Տիլ Ուլենշպիգելը», ասքային շնչի իսահակյանական ստեղծագործությունը ևս հակված է դեպի էպոսային բովանդակությունը՝ ժողովրդական բարքերի բարոյական մեծ չափանիշների, ժողովրդի հոգեբանության գլխավոր գծերի արտահայտման սլաքով:

«Ուստա Կարոն» գեղջկական-հովվական աշխարհի կապ ու կապակցություններով, իրապես, հայ արձակի մեջ հաստատում էր ազգային-ժողովրդական ոգու հայտնությունը, ժողովրդական առանձնահատուկ աշխարհի բարքերի ու սովորությունների մեջ ծրարված էպոսային ապրելակերպի ու վարքագծի տարրերը:

Ուստա Կարոյից բացի, վերստեղծված վիպային իրականության ծանրությունը կրում են մի շարք ուրիշ կերպարներ՝ Չաուշը, կապիտան Ղազարը և, իհարկե, գեղջուկների այն լայն համայնքը, որի հետ մշտապես հաղորդակցության մեջ է գլխավոր հերոսը:

Ավ. Իսահակյանի արձակի ավանդների յուրովի շարունակությունն է Մ. Արմենի գլխավոր գիրքը՝ «Հեղնար աղբյուրը»:

Մկրտիչ Արմենը (Մկրտիչ Ալեքյան-Հարությունյան) ծնվել է 1906-ին, Ալեքսանդրապոլում (Լենինական), արհեստավորի ընտանիքում: Վաղ հասակում զրկվելով հորից, Արմենը ճաշակում է որբության լուծը, ապա որոշ ժամանակ (1922—1928 թթ.) անց է կացնում իր ծննդավայրի ամերիկյան «հայախնամ» որբանոցներում: Կենսագրության այս շրջանի բնորոշ անցքերը հետագայում գրի է առել ինքնակենսագրական հիմք ունեցող «Սկսուտ № 89» վիպակում:



Որբանոցում էլ գրում է բանաստեղծություններ, տպագրում ձեռագիր-թերթում: Արդեն 1923-ից Արմենի բանաստեղծությունները տպագրվում են քաղաքային «Բանվոր» թերթում:

1923—25 թթ. Արմենը եռանդով մասնակցում է ծննդավայրի գեղարվեստական կյանքին, գրելով ագիտկաներ, սկետչներ, բանաստեղծություններ և այլն: Լենինականի «Հոկտեմբեր» գրական խմբակը հիմնադրվում է Արմենի ամենագործուն մասնակցությամբ (այս մասին նա պատմում է «Ակունքներ» հուշագրության մեջ, որը տպագրվել է Երկերի IV հատորում, 1971-ին):

Բանաստեղծական ժողովածուները («Շիրկանալ», 1925, Լենինական, «Կոմսոմոլիս», 1926, «Երկաթավորվող երկրի երգեր», 1927, Երևան) տեխնիցիզմի և լեֆական օգտապաշտության ոգով գրված ոտանավորներ են՝ «Պողպատի գութանի», «Երկաթե ձիու» կարոտի ապրումներով:

Մ. Արմենը առաջնությունը տալիս է «արտադրական կոլորիտին»՝ կռանին, շշակին, մեքենային:

1926-ից սկսած շափածոյին զուգահեռ Արմենը հանդես է գալիս նաև արձակ գրվածքներով. «Նորք» հանդեսում այդ թվականին տպագրվում է նրա առաջին պատմվածքը՝ «Խորտակվող հոգիների փողոցում» խորագրով: Դրան հետևում են «Կոմերիտական պատմվածքների» պրակները (1928—1929) և «Զուբեյիդա» վիպակը:

Պատմվածքները արձագանք գտան մասնավորապես երիտասարդ ընթերցողների շրջանում, սիրո և ամուսնության՝ 20-ական թվականների կենցաղի համար շափազանց դժվարին հոգեբանական-բարոյական խնդիրներ արծարծելու համար:

«Անձնական կյանքի» և «հասարակական պարտքի» մկրատը Արմենը լուծում է բավականաչափ հեշտ ուղիներով, անձնական պահանջների խլացման հաշվին:

Գյուղից գալով քաղաք, կոմերիտական հրահանգիչը սիրահարվում է մի աղջկա: Այդ սերը, սակայն, կարճ է տևում: Հրահանգիչը հեռանում է՝ «Գնաս բարով, սիրելի Անահիտ, իսկ ես պետք է դիմացի գյուղը հասնեմ»:

Սա է «Խորտակված հոգիների փողոցում» պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը, այն պատմվածքի, որտեղ հոգիների փրկման դրաման ծայր է առնում աղջկա մեջ եղած «հին հոգեբանությունից»:

Մ. Արմենի պատմվածքների մի մասը («Խանդը» և այլն) արտահայտություն են սիրո և ամուսնության վերաբերյալ 20-ական թվականներին տարածված «մի բաժակ ջրի» տեսության:

Այդ պատմվածքները իրենց բնույթով նպատակաբանական էին, արտահայտման ձևերով՝ խիստ պայմանական, թեև Արմենը գրում է նաև երիտասարդության կենցաղի որոշ կողմերը ներկայացնող ռեալիստական պատմվածքներ («Ծաղկավոր շիթը», «Սոնա», «Կարմիր քառակուսին», «Մենավոր մարդկանց մասին»), ինչպես նաև արձակ բանաստեղծություններ՝ «Պատմվածք-երգեր»:

Գյուղական իրականության զարթոնքը ներկայացնող պատումներում հաճախ է Արմենը դիմում ճանապարհի և երկաթի խորհրդանշաններին («Երկաթը փակեց սայլի ճանապարհը», «Երկաթը կարող է տակն ու վրա անել ամեն ինչ և հիմքից փոխել աշխարհը» և այլն):

«Երկաթե» քաղաքակրթության առարկայական ձևերին՝ գնացքին, տրամվայի ուղիներին, հանքափորի գործիքին նվիրված ներբողներից զատ, երկաթ-

ճանապարհ խորհրդանշանը նաև փառաբանությունն է այն «երկաթե մարդկանց», որոնք վճռականորեն ոտքի են ելել ընդդեմ «սայլային», «հյուղակային» նահապետականության:

Մ. Արմենը գրում է նաև հոգեբանական երկեր, ինչպես «Զուբեյիդա» վիպակը, ուր աղբյուրահոս վերածննդյան պատմությունը՝ նախապաշարմունքների, դարերով սրբագործված օրենքների դեմ ըմբոստացումից մինչև իր անհատականության գիտակցությունը, տրված է իբրև հոգեբանական կերպարանափոխություն:

Դեռ գրական մուտքի օրերից Մ. Արմենը աչքի էր ընկնում գեղարվեստական արդիական ձևի ու ոճի որոնումներով՝ հաղթահարելու, իր համոզմունքով, «ավանդական ուսուցիչական ձևերի» միակողմանիությունը:

Որոնման ներքին պահանջը, սակայն, ծայրահեղ կերպեր է ստանում նրա առանձին գրվածքներում՝ բանը հանգեցնելով ոճավորման և ֆորմալիզմի: Այդ գծերով է ընդգծվում «Երևան» վեպը, ուր «արևմտյան» և «արևելյան» ոճերի, հին Երևանի՝ լայնաանների, բաղնիքների, մզկիթների, ուղտերի քարավանների Երևանի և նոր, կոնստրուկտիվիստական ճարտարապետության սկզբունքներով վերակառուցվող Երևանի «հանդիպումը» տրվում է ոչ թե իրական բախումների, այլ գլխավոր հերոսի՝ ճարտարապետ Արմեն Բուդաղյանի երազի ու հալյուցիանացիայի պայմանական միջոցներով:

Իրականության փաստերը տեղադրելով հերոսի ներքնազգացողությունների մեջ, Արմենը հորինում է ներքին հարստությունից, կենդանի գծերից զրկված, «չիմաստավորված» մի իրականություն:

Քննադատության մեջ (Խ. Սարգսյանի գրախոսության) ճիշտ է նկատված, որ «Երևան» վեպում Արմենը «ուրվականացնում է» իրականը և ընդհակառակը, հաստատում է իրականությունից վեր կանգնած «գերօռնալը»²⁰:

Սոցիալիստական քաղաքի «սինթեզի» ֆորմալիստական-սուբյեկտիվիստական փորձը Արմենը պաշտպանում է նաև տեսականորեն, գրելով «Ինչպես են գրվում վեպերը» հոդվածը, ուր հետևողականորեն զարգացնում է գրական ստեղծագործության ենթագիտակցական հիմունքների և ազդակների միտքը:

Արդեն 20-ական թվականներին Մ. Արմենի հետ հուլյսեր է կապում Ե. Զարենցը, նրա մեջ տեսնելով որոնող, նոր խոսք ասելու պատրաստվող գրողին:

Հետագայում նույնպես Զարենցը գնահատում է Արմենին: «Մեր երիտասարդ գրողներից ես ամենից շատ սիրում և հավատում եմ Արմենին», — գրում է 1934-ին, օրագրում²¹:

Իսկ 1933-ին գրել էր իր հայտնի Զոներ՝

Դու մեր մեջ ամենից կրտսերն ես,
Ի՞նչ մոխրի վրա մեր անցյալի
Ուռնակում է քո մեջ ապագայի սերմը՝
Մեր գգրության գալիքը պանծալի:

30-ական թվականների սկզբին քննադատությունը շատ է զբաղվում «Արմենի պրոբլեմով»: Քննադատության ալիքի մեջ են ընկնում ոչ միայն «Երևան» էպոպեան, այլև նրա մի շարք յուրաքանչյուր գրականության առարկայի ու խնդիրների մասին: Հոդվածներում Արմենը արվեստի դասակարգչականության գրույթին մոտենում է նեղ-ուսույթիստական հրահանգների ոգով, բացասելով գրականության գեղագիտական հաճույքի կոշումը, այս վերջինը

շփոթելով ինքնանպատակ էսթետիզմի հետ: Չնայած ծայրահեղություններին, Արմենի դատողությունների «ուսցիոնալ հատիկը» մարդու հասարակական և անհատական հոգեբանության, նրա սոցիալական միջավայրի ու անհատական կյանքի սինթեզը գտնելու պահանջն էր: «Բետոնի և վարդենու, տուֆի և բարդենու սինթեզը» (Արմենի խոսքերն են) գրողին հանում է «մաքուր զգացմունքների» շրջանակներից՝ դեպի սոցիալիստական շինարարության առօրյան: «Երևան», «Երեք սիրավեպ», «Քաղաքը բլուրի վրա» երկերից հետո նա հանդես է գալիս նոր ակնարկներով ու պատմվածքներով, որոնք լույս են տեսնում «Գազաթների երգը» ժողովածուում (1933): Այս ժողովածուի բնորոշ մոտիվը՝ կյանքի նոր ձևերի հաստատման համար ոտքի ելած մարդկանց խանդավառ աշխատանքն է, որի ստեղծարար հորձանքի առաջ, թեև դժվարությամբ ու ցավագին գալարումներով, նահանջում է նախկին պրովինցիան: Պրովինցիալ ռումանտիկայի մայրամուտի թեման արծարծվում է Արմենի շատ պատմվածքներում, դրանց մեջ առավել հետաքրքրականը «Գազաթների երգը» և «Երգ քաղաքի մասին» գործերն են:

Առաջին պատմվածքը նվիրված է հին Դյումրու ուրույն ռոմանտիկային սիրահարված բոստանչի Իսպիրի մտորումներին: Իր կյանքի մեծագույն մասը Իսպիրն անց է կացրել բարդիներով ու ուռիներով շրջապատված իր բոստանում, վայելել նրա բարիքները, ճաշակել նրա անդորրն ու գեղեցկությունը: Ուրախ է անցել նրա կյանքը, սակայն միշտ էլ «մի տխուր քող է եղել նրա բոլոր ուրախությունների վրա»: Հողապաշտ մարդը, կյանքի մայրամուտին, ամեն անգամ աշխատանքից հետո նստել է իր բոստանի հոլիկում և երազել իրեն տանջող հարցի շուրջը: Երազել է ըմբռնել «հողի իմաստությունը», բացատրել նրա գաղտնիքները, որից հետո «գոհ սրտով կթռչի իր բոստանը»: Սեփականության անեղծությանը նախանձախնդիր բոստանչին շուտով հրավիրվում է աշխատանքի՝ սովառզում, որի անհամար մարգերի մեջ կորչում են նրա բոստանի փոքրաթիվ մարգերը. «Իր փոքրիկ բոստանից այդ մեծ բոստանն ընկած Իսպիրն իրեն զգում էր ոչ թե մեծ բոստանների, այլ մի փոքրիկ մարգում»: Նա այլևս ապրում է երկակի կյանքով: Հողի իմաստությունը, իր բոստանի հոլիկը, ավանդական կյանքի ձևերը նրա հոգեբանության մեջ այնքան խոր արմատներ են գցել, որ նա չի կարողանում հաշտվել համայնական կյանքի հետ: Հոգեկան երկվությունը հաղթահարելու ճանապարհը բոստանչի Իսպիրը համարում է վերադարձը դեպի իր նախկին կյանքը՝ անձուկ, բայց հարազատացած կյանք: Նա, սակայն, «չի կարողանում գտնել ճանապարհը դեպի հետ»: Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն հերոսի տարբերակն է Արմենի բոստանչին, հինը կարոտող, հինը անբող մի մարդ: Առաջինի ֆիզիկական անէացումն է հիշեցնում բոստանչու փախուստը, ապա մոլորվելը գիշերային խավարում: Առաջինը պարտվում է նորի դեմ մղած գոտեմարտում, Արմենի հերոսն էլ է պարտվում՝ այն տարբերությամբ, որ սա միանում է հաղթողներին՝ նվաճելու նոր կյանքի գազաթները: Բակունցի հերոսի հոռետեսությանն այստեղ փոխարինում է ժողովրդական մարդու առողջ ըմբռնումը. սրանով էլ պայմանավորվում է երկու հերոսների ճակատագրերի զանազանությունը:

«Երգ քաղաքի մասին» պատմվածքում գավառական քաղաքի արմատական կերպարանափոխության համար մեջ բերված կառքի ու գնացքի, միահարկ տների ու բազմահարկ շենքերի, այլևայլ խորհրդանշանների միջոցով դարձ-

յալ հռչակվում է նորի հաղթանակը հնության դեմ, ցուցադրվում է պրովին-
ցիայի խուճապահար նահանջը նորի հաղթական ընթացքի առջև:

1935 թվականին լույս տեսավ Արմենի լավագույն ստեղծագործությունը և
առհասարակ հայ արձակի ընտիր էջերից մեկը՝ «Հեղինար աղբյուրը»: Վիպակը
ջերմ ընդունելություն գտավ ընթերցողների շրջանում, տարամերժ գնահատա-
կանների արժանացավ քննադատության մեջ:

Բացասող գնահատականների խտացումը հանդիսացավ նախրի Զարյանի
«Փայլուն սրախաղություն, բայց ոչ բուն ճակատամարտ» հոդվածը²²:

«Հեղինար աղբյուրը» ուղիղ գծով կապելով «Երևանի» հետ, հոգևածագիրը
վիպակում տեսնում է սոսկ «Ֆորմալիզմի քմահաճույք», «նահապետական
իդիլլայի ստիլիզացիա», կյանքի ճշմարտության աղավաղում, նատուրալիզմի
և ֆորմալիզմի՝ նույն երևույթի «շիտակ և թարս երեսների խառնուրդ» և ուրիշ
ոչինչ:

Ճշմարտությունը նրանց կողմն էր, ովքեր վիպակի գնահատությանը շմո-
տեցան սոցիոլոգիական չափ ու կշեռքով և, մոռացության շտալով նրա սյու-
ժետային որոշ ճեղքվածքները, այն գնահատեցին իբրև գրական իշխական երե-
վույթ: Ճշմարիտ էր ընդհանուր եզրակացությունը, թե «Հեղինար աղբյուրը»
ստեղծագործական լայն ճանապարհ դուրս գալու նշանաձող է Արմենի գրա-
կան կենսագրության մեջ:

Ի՞նչ աշխարհ էր բացում Արմենը ընթերցողի առաջ, ի՞նչ հարցեր էր ար-
ծարծում, արվեստի ինչպիսի ուժով էր բարձրացնում դրանք: «Հեղինար աղ-
բյուրը» գրքի ճակատին Արմենը գրել է «Ամենասիրելի վարպետ Ավետիք
Իսահակյանին» ընծայականը: Սա երախտագիտության սովորական տուրք չէր,
այլ խորիմաստ մի ակնարկ ազգակցական այն կուպի մասին, որ գոյություն
ունեն Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործության և «Հեղինարի...» միջև: Բանաս-
տեղծական և միաժամանակ ողբերգական, լիրիկական և էպիկական այն
փարթամ կոլորիտը, որ Շիրակի նյութի վրա բացահայտեց Իսահակյանը,—
հանդիսանում է նաև Արմենի գրվածքի մեկնակետը:

«Հեղինար աղբյուրը» անդրադարձնում է ավանդական Գյումրու պլեբեյա-
կան խավի՝ արհեստավորության կյանքն ու կենցաղը, այդ խավի «սրբագոր-
ծած» ըմբռնումները աշխատանքի ու մարդու կոշման, պատվի ու մարդկային
առաքինությունների, սիրո և ընտանիքի մասին:

Վիպակը բացվում է Ուստա Մկրտիչի՝ գլխավոր հերոսի, մահվան նկարա-
գրությամբ. «Լենինականի հին թաղերից մեկում՝ Զորի Բողազում, որն ամե-
նայն իրավամբ դեռ կարող էր կրել Գյումրի անունը, իր փոքրիկ տան մեջ
մեռնում էր աղբյուրների հռչակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչը:

Թեև նա արդեն վաթսուհինգ տարեկան էր, բայց ծերությունը չէր նրա
մեռնելու պատճառը, որովհետև նա դեռ ամրակազմ էր և առողջ: Այնքան ամ-
րակազմ էր նա և այնքան առողջ, որ թվում էր, թե ահա վեր կկենա, կհագնի
իր ավանդական արխալուղը, կդնի իր ավանդական շափխան և, մի անգամ
շփելով իր պայծառ ճակատը, դուռը բաց կանի և նորից դուրս կգնա դեպի աշ-
խարհ: Սակայն նա պառկել էր և մեռնում էր մահապարտի անխուսափելի և
անհետաձգելի մահով: Նա մեռնում էր, որովհետև հասել էր իր նպատակին,
որովհետև վերջացրել էր իր հաշիվներն աշխարհի հետ: Նա դրսում այլևս
ոչինչ չունեւր անելու: Իր վարպետության ողջ քառասուն տարիների ընթաց-
քում նա ճիշտ այդպես էլ համոզված էր, որ երբ ավաբտի իր քառասուներորդ
աղբյուրը՝ պիտի մեռնի»:

Ուստա Մկրտիչը՝ էպիկական մոնումենտալ մի կերպար, իր մեջ ամբարում է ժողովրդի իմաստութիւնը, նրա բարձր խոհը մարդու կյանքում աշխատանքի դերի մասին, ժողովրդի բանաստեղծական ոգին, կենսասիրութեան ծարավը։ Ուստա Մկրտիչը քառասուն տարում կառուցել է քառասուն աղբյուր, — քառասուն ջահ՝ անապական աղբյուր է թողել իր կյանքի ճանապարհին։ Կյանքի մայրամուտին Ուստան նորից նոր վերհիշում է իր կառուցած բոլոր աղբյուրները, նորից նոր մտորում է աղբյուրի նման հոսող կյանքի մասին, և իր բազում իմաստութիւններին գումարում ևս մեկը. «Իսկ հետո թվաց, թե այնտեղ հոսողը բոլորովին էլ իր կյանքը չէր, այլ երկրի արշուճն էր, որ նշանակված էր նրա զավակների երակները կյանք լցնելու համար, իսկ ինքը, Ուստա Մկրտիչը, մի սովորական գյումրեցի էր, որին, սակայն, վիճակված էր եղել բաց անել իր երկրի քառասուն աղբյուրները իր ժամանակակիցների համար, իր երկրացիների համար։

Եվ նա գոհ էր այդ մեծ, այդ բարձր պատվից...»։

Ուստան կարոտով է նայում հեռացող աշխարհին, բայց այդ կարոտը չի վերածվում անհույս գալուրդմաների ու ջղածգումաների՝ մահվան առաջ, որովհետեւ նա չի ապրել անիմաստ։ Իր հարուստ, բովանդակալից, օգտաշահ կյանքով նա նախապատրաստել է նույնքան բովանդակալից մահ՝ անմահութիւնը։

Մահը առեղծված չի դարձնում, նրան միստիկական սարսափներ չի վերադրում ոչ միայն Ուստա Մկրտիչը. այդպես է մտածում նրա շրջապատը, այդպես խաղաղ ու անվրդով են նայում իրականութեանը Ուստայի ընկերները՝ արհեստավորական դասի ներկայացուցիչները։

«Մարդու մեջ մեծ բանքն էր, օր իրան հետ չպիտի մեռնի, որ մարդու մեռնելուն ետեւ պիտի փրկվի։ Կուզեք հոգի ըսեք էդոր անուն, կուզեք՝ գործ, կուզեք—շունչ։ Ըշտը ես խապուրս կշինեմ էդ մեծ բանի փրկութեան համար...»։

Իրենց կյանքի դրամատիկ պահերին հաճախ ասածով «հեղինակութեանը» դիմող և նրա «գործութեան» ապովինող Ուստան և իր «ախպեր» ընկերները «հոգուց» ավելի գերադասում են գործի ու անվան անմահութիւնը։ «Ինչքան որ մեր ճակատին քրտինք կար, տվինք աշխրհքին», — ոգևորված ասում են արհեստավորները, ձեռակերպելով իրենց գոյութեան իրավունքը, իրենց կոչումը։ Աշխատանքի մեծարման գաղափարական մոտիվը իր բարձրակետին է հասնում խնջույքի՝ բարձր արվեստով գրված տեսարանում. «Բացակա Ուստա Մկրտիչն հատկացրին ամենալավ տեղը՝ սփռուցի գլխին՝ ծառի բնի տակ։ Նրա կողքերին նստեցին Օնեան ու Կարոն, սփռուցի մի կողմում՝ Բագրատն ու Սարգիսը, մյուս կողմում՝ Ավետիքն ու Աղասին, շարեցին յոթ բաժակ, օղի լըցրեցին»։

Ավանդական սովորութեամբ բաժակները խփելով բացակա Ուստայի բաժակին, նրանցից յուրաքանչյուրը դառնում է աշխատանքի բանաստեղծ, յուրաքանչյուրն իր բնածին խոհով «իմաստավորում» է կյանքի անկյունաքարը՝ աշխատանքը։ Ահա դրանցից միայն մեկի մաղթանք-դատողութիւնը. «Գործըդ արժեքի քառասուն ախպուր եղավ, Ուստա։ Վով անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց, ում տղեն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց, ում թոռն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց։ Ում ծոռն անցնի՝ էնոնց ջուրը պիտի խմե։ Ամմենքը կանցնին, գործդ չի անցնի, Ուստա...»։

Այսպիսով, Արմենի հերոսները աշխատանքի մեծարման ճանապարհով են գիտակցում աշխարհը, իրականութիւնը, կյանքը, աշխատանքով են լավատես ու ազնիվ, հպարտ ու մարդասեր, լայնախոհ ու բարեսիրտ։

Արմենը, սակայն, չի կանգնում անցյալ կյանքի բանաստեղծական այս կողմերի վրա. նա չի հասարակացնում իրականությունը: Բանաստեղծական հույզերով, բարձր արժեքներով առատ նույն աշխարհը հայտնաբերում է նաև ուրիշ հատկություններ, իր յուրահատուկ դրամաներն ու ցնցումները: Այս վերջինները նույնպես կապված են նահապետական աշխարհի «սրբագործած» օրենքների, նրա ավանդակալի նորմաների, մարդկային հոգեբանությունների, նրա յուրահատուկ արժեվորումների հետ: Ուստա Մկրտիչի կյանքը՝ էպիկական, հարուստ կյանք, — չի անցել այնպես, «անվրդով» ու հանգիստ, իր կառուցած աղբյուրների պես անապական ու վճիտ, ինչպես «ներկայանում» է նա իր կյանքի մայրամուտին: Ուստա Մկրտիչը ամուր կառչել է սերնդե-սերունդ անցած բարոյական այն ըմբռնումներին, որոնց համաձայն «պսակը սուրբ է», վերուստ սահմանված, անքակտելի, նրա դեմ ուղղված ամեն մի հարված՝ խիստ պատժի արժանի հանցանք:

Նույն կերպ է մտածում Գյումրու հայ, Թուրք և հույն ամբողջ դեմոկրատական խավը, որը ի դեմս աղբյուրների հուշակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչի, տեսնում է իր բարոյական ավանդությունների ջերմեռանդ պաշտպանին: Բայց կատարվում է անսպասելին. այն մարդը, որ համաքաղաքացիների մեջ վայելում է ամենամեծ հարգանքը իր դավանած բարոյական ըմբռնումների կայունության համար, ահա այդ մարդը՝ Մկրտիչը, ստանում է ամենածանր հարվածը:

Հեղնարը, Թրքուհու անվան տակ, քաղաքի Թուրքական Թաղամասում, ծաղված տեսակցություններ է ունենում ակնավաճառի որդի Վարոսի հետ: «Թրքուհու» վրա «սեր է գցում» նաև բոստանչի Երանոսը: Ստեղծվում է դրամատիկական մի ծանր փոխհարաբերություն, նահապետական կյանքի բնորոշ դրամաներից մեկը՝ իր նույնքան բնորոշ ողբերգական վախճանով: Վիպակի մեր նշած պրոբլեմատիկային (աշխատանքի փիլիսոփայությանը) զուգահեռ ծավալվում է մարդու անհատականության, զգացմունքի ազատության թեման: Երանոսը՝ հողի հետ միրձավորություն ստեղծած, հողապաշտ ու ազնիվ, լայնախոհ այդ մարդը դառնում է «սիրո» առաջին զոհը: Երանոսը սիրահարվում է «այլադավան» կնոջ՝ նրան ներշնչել են, որ դա «մեղք է» աստծո դեմ: Նա փորձում է օգնություն ստանալ Ուստայից, որը, սակայն, անհաղորդ է մնում նրա առապանքին: Երանոսի՝ նահապետական միջավայրում դաստիարակված մարդու, ըմբռնումների մեջ սերը խոր ճեղքվածք է բացում. «...Ընտանիքի պատիվը սուրբ է... Հմը սերն էլ է սուրբ... Ո՞րն է ավելի սուրբ՝ ասպած գիտե... Վով ընտանիքի համար իրեն սերը սպանե՝ իրեն կըսպանե... Տա ասպած, որ ամեն տեղ ընտանիքն ու սերն իրար բռնեն...»: Տառապանքի մեջ այսպիսի եզրակացության է գալիս Երանոսը: Սիրո և ընտանիքի ներդաշնակության, տղամարդու և կնոջ համերաշխության («...տղամարդն ընտանիքի սունն է, իսկ կնիկը՝ երգիկը») գիտակցման ընթացքի մեջ անգամ Երանոսը չի կարողանում ձնշել իր բնական մղումները և Ուստայի հարկի տակ Հեղնարին շասել գաղտնիքը բացող ճակատագրական խոսքը. «Կենացդ, բաջի...»:

«Մի ուժեղ ճիշ խոռվեց սեղանի խաղաղությունը:

Ուստան նետվեց դեպի կինը»:

Հեղնարը թեև իր ամբողջ էությանը, ինքնամոռացության աստիճան նվիրված է Վարոսին (վկա՝ Հաբիբայի տան տեսակցությունները), սակայն նա լավ գիտե, որ իր արածը «մեղք է» վերուստ սահմանված օրինականության դեմ, որ ինքը՝ «գաղտնիքը բացվելու» դեպքում, ենթարկվելու է հասարակա-

կան ահեղ դատաստանին: Հեղինարի և Վարոսի գաղտնի սերը ուղղված էր հասարակական հենց այդ նախապաշարմունքների, նահապետականության «ուկեզօծված» նորմաների դեմ. ինչպես Երանոսը, Հեղինարն ու Վարոսը նույնպես, իրենց մեջ կրում են մարդու անհատականությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ ուղղված բացասական լիցքը:

Սակայն, ինչպես դիպուկ նկատված է «Հեղինար աղբյուրին» նվիրված քննադատական ռուաջին հոդվածներից մեկում, Հեղինարը «ճեղքում է կնոջ հնազանդության դարավոր օրենքը, բայց ոչ իբրև իրավունք, այլ իբրև մեղք»²³:

Հեղինարի գործած «հանցանքը» նրան տանում է դեպի անխուսափելի կործանում. դեպքից ցնցված ու խուճապահար բնակիչները Հեղինարին տեսնում են անշնչացած՝ հատակին ընկած: «Ահեղ դատաստանից» չի խուսափում նաև Վարոսը: Նա բռնում է Երուսաղեմի ճանապարհը՝ քաղելու իր «մեղքը», թողություն խնդրելու:

Արմենի վիպակում ծայրեծայր, հաջորդաբար հոլովվում է աղբյուրի պատկերը: Վերջին անգամ աղբյուրը հանդես է գալիս «հրաշքի» կերպարանքով. Ուստա Մկրտիչը կառուցում է վերջին, քառասունմեկերորդ աղբյուրը՝ նրա ճակատը զարդարելով «ամեն մի կնիկ իրան մարդու ախպուրն է, ուրիշ հեշ մեկը իրավունք չունի խմելու էնոր ջրեն» խոսքով:

«Հրաշք-աղբյուրը» ցամաքում է անմիջապես, երբ նրան է մոտենում որևէ անցորդ: «Աղբյուրին մոտեցան և հերթով ավազան իջան Հեղինարի եղբայրը, ընկերուհին, ազգականները... Սակայն վայրկենապես ցամաքած խողովակի վերևից օրենքն ասում էր նրանց, որ ամուսնացած կնոջ տերն այլևս նրա ամուսինն է, և նրա վրա իրավունք չունի նույնիսկ ծնող մայրը, նույնիսկ եղբայրը...»:

Իր նկարագրած աշխարհի հանդեպ գրողի վերաբերմունքը պարզվում է վերջաբանից. տարիներ հետո Հեղինարի գերեզմանին է դարձել Վարոսը: Նրա համար այլևս պարզվել է, որ «Հեղինար աղբյուրի» հրաշքը կապված է մի հասարակ մեխանիզմի հետ, որ այդ «հրաշքը» ոչ թե բնության մեջ է, այլ մարդկանց «հավերժացրած» ու «սրբազործած» օրենքների, նրանց երևակայության մեջ: «Ըսել է՝ սո՛ւտ էր ամեն ինչ,—սաղ քաղաքն ավատաց, սաղ քաղաքն ինձի ու Հեղինարին մեղդրեց: Սերը պապանձվավ»,—մտորում է ինքն իրեն Վարոսը, և բղավում ամբողջ ձայնով. «Յա... Ըպը կյանքես ընչի՞ անցավ»: Վարոսի այս խոսքը, անշուշտ, զայրացած գանգատ էր նախապաշարումներով շնչող, մարդկային զգացմունքի ազատությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ:

Անվերժանելի, «շղարշով պարուրված», հանելուկային է համարվել Արմենի վերաբերմունքը՝ իր նկարագրած միջավայրի և իր կերպարների հանդեպ: Ասվել է, թե անորոշ է մնացել գրողի համակրանքը: Բանն այն է, որ Արմենը, ցուցադրելով անցած իրականության մի բեկորը, նրա մեջ արժեքավորում է բոլոր դրական կողմերը՝ ոչ միայն արհեստավորների կենսասիրությունն ու աշխատանքի ծարավը, այլև Երանոսի, Հեղինարի ու Վարոսի հոգեկան արժեքները՝ միջավայրի ստեղծած նախապաշարումների դեմ ուղղված գոտեմարտը հանուն անհատականության հաստատման:

«Հեղինար աղբյուրը» արվեստի բարձր գործ է, նուրբ ու ավարտված: Երկը գրված է բանաստեղծական հարուստ ուժեղությամբ, բառի օգտագործման հազվագյուտ զգացումով, երևույթների խոր ընկալումներով:

Հին Գյումրու կոլորիտը, մարդկանց առօրյա կենցաղը, սովորությունները, նրանց ուրույն հայացքները լուսաբանված են գրական ինքնատիպ միջոցներով: Պերմենի նկարագրությունները (Գյումրու առավուր, խնջույքի տեսարանը, թուրքական թաղամասը և այլն) փայլում են պլաստիկ քանդակայնությամբ ու գունագեղությամբ:

Այս հաջողության մեջ, անկասկած, արտահայտվել է Արմենի՝ հին Գյումրու կյանքի իմացությունը, որ սկսած վաղ մանկությունից նստվածք է տվել նրա գիտակցության մեջ և, բյուրեղանալով, դարձել արվեստի անթառամ արժեք:

Արմենը արգասավոր արձույթներ է: Նրա գրական վաստակի ուշագրավ փաստերից մեկն է «Սկաուտ № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) պատանեկան վիպակների հայտնությունը (1954-ին դրանք միացան մի շապիկի տակ՝ «Կարմիր և կապույտ փողկապներ» անունով):

Այդ վիպակների նյութը 20-ական թվականների սկաուտանոց-որբանոցների կյանքն է՝ հայ որբերի ճակատագիրը, սկաուտական դաստիարակության և բարքերի (հեղանդություն, ստրկամտություն և այլն) մերկացումը:

Սկաուտական միջավայրի որբերի տառապանքի ու վշտերի կողքին, «խնամակալների» բարեպաշտությանն ու անտարբեր վարքագծին զուգահեռ Արմենը ներկայացնում է նաև պատկոմական շարժման ծավալման ընթացքը, այդ ընթացքն էլ դիտելով իբրև մարդկային արժանապատվության արթնացման երեվոյթ:

Մ. Արմենի գրիչը բեղմնավոր եղավ 50—60-ական թվականներին, երբ տեական դադարից հետո նա նորից հայտնվեց գրական ասպարեզում:

Ուրալի ծայր հյուսիսում գտնվող Յասվա գետի ափին ապրող մարդկանց և բնության մասին է պատմում «Յասվա» վիպակը (1953), ուր Արմենը նկատելի հաջողությունների է հասել հյուսիսային բնությունը նկարագրելիս, անտառահատման աշխատանքի շարժարանքները ցուցադրելիս: Արմենը ստեղծել է մի շարք գեղարվեստական վառ կերպարներ, ինչպես «Ուրալյան գեղեցկուհին»՝ Անտոնինան, ինչպես շրջկոմի քարտուղար Յարկինը, ուս հասարակ մարդիկ և այլն:

«Յասվայից» հետո տպագրվեցին «Պատվիրեցին հանձնել ձեզ» ժողովածուն (ուր կան մի շարք ուժեղ պատումներ) և «Ժիրայր Գլենց» երկգիրք, վիպակը, որոնց նյութը հյուսիսային ճամբարների մարդկանց առօրյան է, ինչպես նաև «Ոսկե հնձան» (1957) գրվածքը՝ Արարատյան դաշտի թանձր կոլորիտով և «Գույնզգույն թագավորություն» հեքիաթ-վիպակը:

Մ. Արմենը հաճախ պարբերական մամուլում հանդես է եկել քննադատական-տեսական հոդվածներով՝ գրականության, քաղաքաշինության, գրականագիտական խնդիրների շուրջը:

Մահվանից առաջ նա ավարտել էր «Հոկտեմբեր-նոյեմբեր» գրական խմբակցությունների վավերագրական պատումը («Գլխավոր հունով»), որից միայն առանձին հոդվածներ են տպագրվել գրական մամուլում:

20-ական թվականներին ժողովրդի պատմության թեման՝ հնագույն և նորագույն պատմության ազատագրական շարժումների և կուլտուրական մա-

քառման ճյուղերով, «արգելված գոտի է» ամբողջ սովետական գրականության համար: Լավագույն դեպքում խրախուսվում էին Ռուսաստանի, գյուղացիական-հակաճորտատիրական խռովությունները (Ստեպան Ռազինի, Նմելյան Պուգաչևի շարժումները), իսկ պատմական հնության մեծ ու հարուստ շերտերը համարվում էին յուրահատուկ տարու՝ լուսթյան ուժեղ փականքով:

Հայ գրականությունը, որ XIX դարի ազատագրական հույսերի թելադրությամբ, ստեղծել էր պատմավեպի հարուստ ավանդներ՝ ի դեմս Բաֆֆու, Մերենցի, Մուրացանի հայտնի գրվածքների, Պոկրովսկու դպրոցի և այլ ազդեցություններով խզում է ժամանակների կապը ներկայի և անցյալի միջև:

Այդ և հետագա թվականներին ասպարեզ են գալիս պատմական լեգենդների մշակումներ, ինչպես, օրինակ, Սիրասի ավանդապատումները («Մամեն ու Աշեն» և այլն), որոնք աչքի էին ընկնում ռոմանտիկական հայտնի սիրավեպերի «հանգուցյանների» վիպանման լուծումներով և արտահայտչության կեղծ արդուզարդով:

Բնական է, որ «արգելված գոտին» չէր կարող երկար ժամանակ մնալ այդ վիճակում. արդեն երեսնական թվականներին արձակում ևս, ինչպես պոեզիայում և դրամատուրգիայում, հայտնվում են հայոց պատմության փիլիսոփայական իմաստավորումներ, ինչպես Դ. Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանց» յուրօրինակ ասքը և Ա. Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» վեպը՝ տպագրված երեք հատվածներով:

Երբ Բակունցը գրում էր «Խաչատուր Աբովյան» վեպը, արժյանագիտությունը դեռ չէր «լիցքաթափվել» հարյուրամյա հնություն ունեցող այն առասպելներից, որոնք հայ լուսավորական շարժման մեծագույն ռահվիրային ներկայացնում էին ոչ թե իր գործի պատմական վիթխարի նշանակությամբ:

Բակունցը ոչ միայն նոր մեկնաբանություն տվեց ազգային զարթոնքի մեծագույն ազդարարի գործին՝ նրա կերպարի վրայից դեն նետելով հակադիտական, «նեղ-դասակարգային» լուսաբանությունների թանձր շերտը, այլև, ի տարբերություն XIX դարի ռոմանտիկական պատմավեպի դավանած սկզբունքների, հայ գրականության մեջ արմատավորեց անցյալ ժամանակաշրջանների պատմական դեպքերի ու պատմական անձնավորությունների գեղարվեստական յուրացման նոր սկզբունքներ:

Բակունցը պատմական վեպ գրելուն ձեռնամուխ եղավ այն շրջանում՝ 30-ական թվականների սկզբին, երբ սովետական հասարակության գիտակցության մեջ, ճիշտ է, ցավագին և դժվարին վերապրումներով, հաճախ ոչ հիմնական ուղիներով, այլ թևանցիկ նրբաշափիղներով, որոնվում էին ժողովուրդների ներկան ու ապագան նրանց անցած ճանապարհի հետ կապող գլխավոր հանգուցյանները: Դա նշանակում էր հաղթահարել պատմության անշարժության կամ «կտրուկ» սահմանազատման գոհհիկ ու ոչ պատմական հայացքը, որ լայն շրջանառություն ուներ հեղափոխությանը հաջորդած առաջին տասնամյակում:

Ժողովուրդների կյանքում վերստին արթնանում էր «պատմության զգացմունքը», այն հզոր ճառագայթը, որը ցրելով ժամանակների հեռավորության թանձր մշուշը՝ լուսավորելու էր պատմական զարգացման շղթայի գլխավոր հանգուցյանները: Այդ տարիներին, մասնավորապես գիտական շրջաններում, զգաստ վերաբերմունք է մշակվում գոհհիկ-սոցիոլոգիական կոնցեպցիաների ու պատմագիտական ծուռ սխեմաների հանդեպ: «Jurm und Drang»-ի շրջանի՝ 20-ական թվականների մոլեգնության շափ ծայրահեղ բացասումների

փշալարերի միջով ժողովուրդները քննական հայացք են նետում իրենց անցյալին՝ արքաների ու տիրապետող դասակարգերի պատմությունից զատ առանձնացնելով հասարակության առաջադիմական ուժերի՝ ժողովրդական լայն զանգվածների պատմությունը:

Նոր դարաշրջանի պատմությունը թելադրում էր զուգահեռներ որոնել անցյալ դարաշրջաններում, որպեսզի հաստատվեր մարդկության պատմության մեջ հեղափոխության պատմական անխուսափելիությունը, պրոցեսի անընդհատությունը, շարժման ընթացքը: Հետաքրքրական է նաև այսպիսի մի երևույթ. այդ տարիներին զգալիորեն ընդարձակվում է «պատմություն» հասկացողությունը: «Պատմության» մեջ են դիտվում ոչ միայն պալատական հեղաշրջումներն ու պատերազմները, ազատագրական կռիւներն ու դիվանագիտական բանակցությունները, այլև ժողովրդի քաղաքական ու սոցիալական հոգեբանության, նրա կուլտուրական զարթոնքի հարցերը:

Հասարակական ինքնագիտակցության զարգացման ու հայրենասիրական ձգտումների սրման հիմքի վրա էլ սովետական գրականության դաշտում խոր ակոսներ է գծում պատմական թեման: Դեպքի ունենալով նոր երևույթ, Մաքսիմ Գորկին 30-ական թվականներին արդեն գրում է. «Մեզանում, ի միջի այլոց, ստեղծվեց իսկական և բարձրարժեք պատմական վեպ... որպիսին չի ճանաչել մինչհեղափոխական գրականությունը: Անցյալում, հին գրականության մեջ, եղել են Զագոսկինի, Մոսսուլսկու, Լաշեժնիկովի, Ա. Կ. Տոլստոյի, Վսեվոլոդ Սոլովյովի քաղցր-մեղր, էժանագին երկերը և էլի ինչ-որ բան, նույնքան անարժեք ու նույնքան անհետաքրքիր»²⁴:

Հայ գրականությունը նույնպես, իբրև փոքր ժողովրդի գրականություն, սուր պահանջ է զգում դառնալու ժողովրդի էրթուղիներին՝ գեղարվեստական պատկերով արտահայտելու սոցիալիզմի առաջ բերած կենսաձևի փոփոխությունները և քննելու հեղափոխությանն ապավինած ժողովրդի պատմական մաքառման ուղիները:

12

Եթե չհաշվենք Եղիշե Զարենցի «Երկիր Նաիրի» «այլակերպ» երկը, ապա 20-ական թվականների հայ գեղարվեստական արձակը հիմնականում զարգանում էր կարճ ձևերի՝ պատմվածքի, պատկերի, նոթագրության, ակնարկի ժանրային սահմանագծերի մեջ:

Տասնամյակի վերջում արդեն և երեսնական թվականներին միայն զարգանում է էպիկական լայն կտավը՝ հասարակական կյանքի պատմական խոշոր մասշտաբները արտացոլելու հասունացած պահանջի թելադրությամբ:

Նույն տարիներին տեսության մեջ ամբողջ սրությամբ դրվում է ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի արտահայտման՝ «մոռումնետալ ձևերի» պահանջը: Այդ մոմենտն են ընդգծում 1930 թ. «Գրական դիրքերում» ամսագրի հարցաթերթիկին պատասխանած գրողներն ու քննադատները: Այդ պահանջն էր ընդգծում Դ. Դեմիրճյանը իր «Գրական մտորումների» մեջ, իսկ 1929-ին գրած մի նամակում Ա. Բակունցը ուղղակիորեն զանգատվում էր, թե «Մեր ժողովրդի անցկացրած զարմանալու շափ վիթխարի ճանապարհը դեռ նկատված չէ»:

էպիկական մեծ կտավների ստեղծագործման անհանգիստ խմորումներով էին շնչում մի շարք անվանի գրողներ:

Այսպես, վտարանդիությունից հայրենիք դարձած Ալ. Շիրվանզադեն՝ ռեալիստական արձակի վարպետը, պատրաստվում էր գրելու «Բաբու» էպոպեան, ցանկանալով այդ երկում նորովի մեկնաբանել կապիտալիզմի զարգացումն Անդրկովկասում և հեղափոխական, բանվորական շարժումները:

Սոցիալական-հոգեբանական նովելի վարպետը՝ Նար-Դոսը, ծրագրում էր «Նոր մարդը» ընդարձակ կտավը: Ինչպես երևում է վեպի տպագրված հատվածներից (Թիֆլիսի «Լուսաբաց» պարբերականում) և պահպանված նյութերից (գրառումներ, պլաններ, մտքեր, դիտարկումներ) Նար-Դոսը ծրագրում էր լայն կտավի վրա ներկայացնել բուրժուական հասարակության կործանման և հեղափոխական իդեալների հաղթանակի ընթացքը, ստեղծել պատմության արարիչի՝ «Նոր մարդու» մոտումենտալ կերպարը: Նար-Դոսը գտնում էր, որ «հեղափոխությունը մարդկության պատմության մեջ չեղած խոր ակոս է գցել հին և դեռևս անժանոթ նորի, անցյալի և ապագայի միջև, հսկայական հեղաշրջում առաջ բերելով մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում», իսկ այդ «հեղաշրջումը» պահանջում էր արվեստի մոտումենտալ ձևեր: Դա, ըստ երեվույթին, ամենից խոր գիտակցում էր Ակսել Բակունցը, որը դեռևս 1928-ից սկսել էր շարադրել «Կարմրաքար» էպոպեան: Դատելով տպագրված հատվածներից և կերպարների զարգացման տրամաբանությունից, հայ գյուղաշխարհի «սոցիալական իրականությունը» ներկայացվում է իբրև «...գյուղացիների ապագյուղացիացման» ընթացք, իբրև նորագույն «քաղաքակրթության» արշավանքը նահապետական աշխարհի վրա՝ ավերածությունների ուժեղ հետքերով:

«Կարմրաքարում» թեև գյուղացիությունը ապրում է անցյալի շապականված բարբերի վերհուշային կարգով, սակայն Բակունցը ոչ թե էլեգիա է հյուսում հին գյուղի մասին, այլ զգաստ մտածողի թափանցումով անցյալի այդ կորստի մեջ առանձնացնում է հողի, իբրև ապագայի արժեքի, պահանջման ու բարեկամության մոտիվը:

«Կարմրաքարը» իր ժանրային կառուցվածքով կոչված էր լինելու հայ գյուղի էպոպեան:

Լայն վրձինով, թանձր գույներով, կյանքի երևույթների անընդհատ հոսանքի նկարագրություններով, Բակունցը ցուցադրում է պատմական ժամանակաշրջանը՝ տեսանելի ու «անտեսանելի», էական ու «անէական» հակասություններով, գծերով ու գծիկներով, ռելյեֆով ու մանրամասներով, հոգեբանական ու սոցիալական տեղաշարժերով, — մի խոսքով նա տալիս է կյանքի ընթացքը:

Բակունցյան վիպական սիստեմում գոյություն չունի գլխավոր և երկրորդական դեպքերի, կենտրոնական ու զրվագային հերոսների տարանջատում: Ժամանակի ընթացքը վերարտադրելու համար նա կիրառում է բազմաձայնության սկզբունքը: Բազմաձայնության սկզբունքի կիրառումը տուրք չէ անդեմ մասսայակերպությանը և ոչ էլ անտարբեր նկարագրությանը, այլ էպոպեայի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված ստեղծագործական նպատակ: Ո՞րն է բազմաձայնության սկզբունքի իմաստը. այն, որ Բակունցը, ժամանակի իրականության մեջ չի առանձնացնում մի ուրիշ «վիպական իրականություն», ժողովրդական կյանքի բազմատեսակ բնավորություններից չի ընդգծում մի քանիսը՝ համապատասխան սոցիալական ու հոգեբանական դե-

րով, այլ աշխատում է գրվածքը դարձնել կյանքի անպայմանական ընթացքի հայելին:

«Ժողովրդական վեպի» ժանրային նպատակադրումից է ծնվել վիպասանի առանձնահատուկ ուշադրությունը մասսայական տեսարանների նկատմամբ: Մասսայական տեսարաններն այն հանգույցներն են, որտեղ լուծվում են ժողովրդական կյանքի խնդիրները:

Եթե վեպում ժողովուրդը նկարագրության օբյեկտ է, այսպես կոչված, «սոցիալական ֆոն»՝ ավելի խոր, իմաստալից ու պատճառաբանված արտահայտելու անհատների ճակատագրի կապերը հասարակական հանգամանքների հետ, ապա էպոպեայի ժանրում, ձևափոխության ենթարկվելով, ժողովուրդը դառնում է գոթոդրոքյան գլխավոր սուբյեկտը, ժողովուրդը գիտակցվում է որպես տվյալ դարաշրջանի սոցիալական ու քաղաքական հարաբերությունների զարգացման հիմնական շարժիչ ուժ, ժողովուրդը գիտակցվում է որպես կյանքի կենտրոն:

Դեռ Ն. Վ. Գոգոլն է նկատել վեպի և էպոպեայի տարբերությունը. «Վեպը էպոպեա չէ, ավելի շուտ նա կարելի է դրամա համարել...»²⁵:

Ուրիշները նույնպես վեպը համարում են «ժանրաշարժ» դրամա, նկատի ունենալով նրա կենտրոնացումը անհատական ճակատագրի վրա, իսկ էպոպեան անվանում են էպոս՝ նկատի ունենալով դեպքերի մատուցման մասշտաբայնությունը և կենտրոնացումը՝ ժողովրդի հոգեբանության շուրջը:

Վեպի և էպոպեայի ժանրերի որակական զգալի տարբերությունը պայմանավորված է նաև այն հանգամանքով, որ լուսաչին դեպքում ներկայացվում է հասարակական կյանքի, այսպես կոչված, առօրյան, նրա հարաբերականորեն ըմբռնված «ստատիկան», երկրորդ դեպքում՝ ժողովրդի կյանքի պատմական շրջադարձը, նրա դինամիկան, նրա կյանքի հեղադարձությունը:

Էպոպեայի ժանրում, այսպիսով, ավելի նշանակալից դեր է խաղում ժողովրդի պատմական զարգացումը և այդ ժանրային տեսակը ավելի է հագեցած պատմական բովանդակությամբ:

Ժանրային նոր տեսակների կազմավորումը միշտ էլ տեղի է ունենում հին տեսակների հիմքի վրա՝ կապված արժարժիող նյութի բարդացման հետ: Ինչպես նշում է Վ. Դենպրովը, «այն բովանդակությունը, որ առաջ միայն մաս էր, զեղարվեստական կառուցվածքի մի մոմենտ, սկսում է ինքնուրույնություն ձեռք բերել և գտնել իր յուրահատուկ ժանրային ձևը»²⁶:

Այդպես էլ վեպի մի մոմենտը՝ ժողովրդական կյանքը, մի ուրիշ ժանրային կաղապար է փնտրում. այդ «կաղապարը» հանդիսացավ էպոպեան, որտեղ մոմենտը դարձավ գլխավոր բովանդակություն:

Էպոպեայի հեռանկար ունեւ նաև Վահան Թոթովենցի «Բաքուն»: Ինքը՝ Թոթովենցը, իր այդ լայնաշունչ կտավի ծրագիրը համարել է «դուլցագնեբոլություն» ստեղծելու փորձ²⁷, սակայն այդպես էլ երեք հատորների մեջ չի կարողացել ներկայացնել անդրկովկասյան իրականության հեղափոխական շարժումների խոր պատկերը:

Վիպագրական ծրագրերն ու հայտերը թեև շատ-շատ էին, սակայն դրանք կա՛մ մնացին սևագիր ու անմշակ վիճակում (ինչպես Դ. Դեմիրճյանի «Քաղաքը»), կա՛մ դարաշրջանի այրող խնդիրները պարփակեցին արձակ բարբաղրության սահմաններում, ինչպես Հմ. Սիրասի «Զգրված օրենքը» (վերանվանված «Անահիտ») և Լ. Թարգյուլի «Հսկաների աշխարհումը», կա՛մ էլ լիցքավորվեցին պատումի էկլեկտիկական խառնուրդով, ինչպես Մ. Արմենի «Երևանը»:

Մ. Արմենի այդ վեպը հայ գրականության մեջ «գիտակցության հոսքի» գեղագիտության առաջին նմուշն է, երևի թե վերաբաղված արևմտյան վիպագրության փորձից:

«Ինչպես են գրվում վեպերը» հոդվածում Մ. Արմենը իր գրվածքի քննադատությանը պատասխանեց «սինթետիկ վեպի» հանձնարարականով.

«Արդ, ի՞նչ գրական շկոլայի հմ ես հետևում: Գոյություն ունեցողներից և ոչ մեկին: Իմ էպոպեան գրված է մի քանի պլանով՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, սիմվոլիստական, նատուրալիստական»: Այնուհետև՝ «Ես չեմ կարծում, որ միայն մի անգամ կարողալով «Երևանը», կարելի կլինի բան հասկանալ նրանից: Շատ-շատ նրան կարելի է հասկանալ մի պլանով: Այնինչ նա մի պլանով չի գրված»²⁸:

Արմենը, սակայն, ոչ միայն չհետևեց իր ծրագրած բազմապլանայնության բնական ձուլվածքին, այլև «սինթեզը» տարրալուծեց այլևայլ պատումային-նկարագրական ոճերի արհեստականորեն բարդացված կերպերի մեջ:

Թեև հայ վիպագրությունը (վեպն ու վիպակը) արժեքներ ստեղծեց այսպես ասած «հարակից» թեմաներով, ինչպես «ինքնակենսագրական» պատումների նշանավոր շարքը, սակայն հրատապ-արդիական վեպի խնդիրը մնում էր չլուծված խնդիրներից մեկը:

Շուտով «բաղաբի», «կառուցման» թեմատիկայի համեմատությամբ ժանրության նժարը թեքվեց դեպի գյուղական, կոլտնտեսային թեմատիկան, որի գեղարվեստական յուրացումները աչքի ընկան դեպքերի նատուրալիստական վերարտադրությունով (ինչպես Քր. Թափալցյանի «Կյանքի արշալույսին» վեպը) կամ էլ պաթոսային խանդավառ նկարագրություններով (ինչպես Մ. Մանվելյանի «Անապատը կծաղկի» վիպակը):

Այսուամենայնիվ 30-ական թվականներին ասպարեզ եկավ Ն. Զարյանի «Հացավան» վեպի առաջին մասը (տպագրվեց 1937-ին), ուր ժամանակի իրականության գլխավոր երևույթը՝ գյուղացիության հոգեբանական շրջադարձը, թեև ներկայացվում է վստիխագրության սկզբունքով, բայց վավերագրությունը հագեցված է մարդկային ուժեղ կոնֆլիկտներով ու կյանքի նոր ձևերը, վարքագծի նոր չափանիշները հաուտատող մի շարք ուշագրավ բնավորություններով: Ն. Զարյանը ոչ միայն ցուցադրում է գյուղի սոցիալական ուժերի բեկոսցումը, այլև գյուղացու հոգեբանական արթնացման, նախապաշարմունքներից ազատագրվելու ընթացքը:

«Հացավան» վեպի արժեքը նաև դանգվածի կողքին անհատների ներքին աշխարհի պատկերման միտումն է, ասել է թե՛ կենցաղի կողքին նաև հոգեբանության պատկերումը:

Այսպիսով, հետևելով 20—30-ական թվականների հայ վիպագրության դարգացման ընթացքին, դիտում ենք անհամաչափ ընթացք. «Երկիր նաիրի» «պոեմանման վեպից» հետո, որը իրապես արտահայտում էր վեպի նոր ձևի պահանջը, այլևս մյուս հայտերը անհաջող փորձեր էին մինչև «Կարմրաքարը», որը ինչ-ինչ հանգամանքների պատճառով մնաց անավարտ:

30-ական թվականներին հրապարակվեցին «համապատկերներ» («Բաքու», «Զգրված օրենք» և այլն), որոնք ավելի շուտ ժանրի քայքայման նշաններ էին հայտաբերում, քան ձևավորման:

«Ինքնակենսագրական» վիպաշարը վեպը տարավ քնարականացման հունով, որից թեև չնվազեցին դրամատիկական շեշտերը, սակայն ինչ-որ չափով

պակասեց «կյանքը լայն հոսանքով», էպիպական թանձր գույներով վերաբրտադրելու «սինթեզի» սկզբունքը:

Վիպագրությունը դեռևս կաշկանդում էր քննադատական ռեալիզմի վիպային կառուցվածքը (դա արտահայտվեց նույնիսկ «Հացավանդում»):

Անուհետև, շատ վեպերի ու վիպակների գեղարվեստական տարածությունը և գեղարվեստական ժամանակը սահմանափակվելով կոնկրետ դեպքերով, վիպագիրները բացառեցին «փիլիսոփայական խորհուրդների» հնարավորությունը:

13

Առաջին երկու տասնամյակների հայ սովետական գեղարվեստական արձակը ընդգծվեց ժանրատեսակների և ոճային արտահայտման եղանակների բազմազանությամբ: Թեև տեսությունը հրահանգում էր «պաթոսային» և «սխեմատիկացված» գրականությունը, նաև նույն շաղախի արձակը, սակայն բուն ստեղծագործական ընթացքը ի հայտ բերեց ժանրերի և ոճերի հարստություն, դրանով իսկ հաստատելով նորագույն ռեալիզմի (սկզբում «պրոլետարական ռեալիզմ» անունով, ապա՝ «սոցիալիստական ռեալիզմ»), այսպես ասած «բաց համակարգի» բնույթը: Ծիշտ է, «բաց համակարգ» տերմինը մերօրյա հասկացություն է, սակայն արդեն նորագույն գրականության սկզբնավորման օրերից իսկ կար երևելթի տարերային ըմբռնումը, այլապես գրականությունը (նաև գեղարվեստական արձակը) կամփոփվեր լոկ «գաղափարական» կաղապարների շրջանակներում:

Ոճային արտահայտման սահմանափակումների դեմ այդ տարիներին հանդես էին գալիս հայտնի գրողները, հենակետ ունենալով Մարքսի մի շարք պատվիրանները, որոնցից մեկը հետևյալն է. «Եթե նույնիսկ հասարակական նման պայմաններում ամեն մի անհատ լինեի գերազանց նկարիչ, ապա դա բոլորովին չէր բացառի այն բանի հնարավորությունը, որ ամեն մի անհատ լինեի նաև ինքնատիպ նկարիչ»:

Այս մտքի առարկայական ցլացումն է 20—30-ական թվականների հայ սովետական արձակի ձևագրային բազմազանությունը. Ծ. Չարենցի «Երկիր նախրի» վեպի գրոտեսկային և հեգնական պաթետիկայի կողքին Ստեփան Զորյանի պատմողական արձակի հանդարտ սահանքները, Գ. Մահարու քնարական ներշնչանքների և ժպտացող հումորի կողքին Դ. Դեմիրճյանի հետազոտական-վերլուծական արձակի գույները, Ակսել Բակունցի պատումների ժողովրդական կառուցվածքների կողքին Լեո Կամսարի երգիծանքի լայն գծերը, Վահան Թոթովենցի գեղանկարչական թանձրացումների կողքին Ն. Զարյանի ռեալիստական ճշգրիտ պատումը:

Իրապես, 20—30-ական թվականների արձակը ոճային տարրեր գույների գեղարվեստական խճանկար է, չափազանց հետաքրքրական երևույթ առհասարակ հայ արձակի պատմության մեջ:

Երբ նորագույն արձակը համեմատության մեջ են դնում նախորդ տասնամյակների արձակի հետ, ակներև է դառնում վերջինիս ընդհանուր գորշությունը և նորագույնի արտահայտման ոճային կերպերի հարստությունը:

Մինչ նախորդ տասնամյակներին հայ արձակագիրները հակված էին արտահայտման ավանդական կերպերի կողմը (չհաշված առանձին բացառություն-

ներ), ապա 20—30-ական թվականների արձակագրության մեջ տեղի էին ունենում ներքին խմորումներ՝ գտնելու արտահայտման ինքնուրույն և ինքնատիպ, այլևայլ գրելակերպերից առանձնացող ոճային համարժեքները:

Անհատական ոճային գծերի որոնումների ընթացքում, իհարկե, եղան «ծոռումներ», սակայն գլխավոր միտումը հանգում էր ժողովրդական պատմության ավանդների օգտագործմանը: Այդ գլխավոր ուղղությունը բերեց անհատական տարբերակներ, որոնք և նշանավորեցին հայ արձակի գրելակերպերի հարստությունը:

Գրելակերպերի ընդհանուր գումարից գոյացավ նորագույն հայ արձակի ազգային դպրոցը, որն արդեն 30-ական թվականներին, սկսված թարգմանչական աշխատանքների շնորհիվ, դառնում էր համամիութենական գրականության փաստ: Ե. Զարենցի «Նրկիր Նաիրիից» բացի ռուսերեն թարգմանվեցին Ստ. Զորյանի պատմվածքները և «Մի կյանքի պատմությունը», Ակսել Բակունցի պատմվածքները, Մ. Արմենի «Հեղնար աղբյուրը», Գ. Մահարու ինքնակենսագրական վիպակները, որոնք պերճախոս վկայում էին գեղարվեստական պատշաճ մակարդակ:

Ոճային բազմազանության հետ միասին 20—30-ական թվականների հայ արձակը աչքի է ընկնում ժանրային կառուցվածքների արդիականությամբ:

Այստեղ դեր են ունեցել ոչ միայն համաշխարհային արձակի փորձի յուրացումները (օրինակ, գոգոլյան և այլ աղբյուրների «օգտագործումները» «Նրկիր Նաիրի» վեպում), ոչ միայն XIX դարի ժանրատեսակները, այլև հնագույն աղբյուրների գրական աղբյուրների մեջ ծրարված նոր ժանրագոյացումներն անհրաժեշտ լիցքերը:

Այս կապակցությամբ գրական ընթացքի ճանաչման համար մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Ա. Բակունցի գեղագիտական հայացքները:

1934 թ., գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում, Բակունցն ուրիշ խնդիրներից բացի կանգ է առնում նաև գրականության ժանրային միակողմանիությունը վերացնելու, անցյալի խոշոր վարպետների կողմից արդեն յուրացված գեղարվեստական ձևերի կապանքները հաղթահարելու ու գրական նոր ձևեր զարգացնելու պրոբլեմի վրա: Գեղարվեստական ձևի արդիականացման ու նորացման համար Բակունցը ոչ թե վերացական դեղատոմսեր է առաջարկում կամ ժամանակի «մոդեռն» ուղղությունների ճաշակին հարմարվում, այլ առաջարկում է մի ճանապարհ, որ տանում է դեպի գրականության պատմության հնագույն ակունքները: Մասնավորապես նա սուղ է քաշում հին գրականության որոշ տեսակներ, այդ թվում պատմական ֆոնիկոնի ժանրը զարգացնելու, նրա կպիկական վեհությունը և ճարտարապետական բարեփոխությունը օգտագործելու խնդիրը:

«Վիթխարի հետաքրքրություն են ներկայացնում ժանրի հարցերը,—ասում է Բակունցը համագումարում:—Ես պետք է ասեմ, որ ազգային գրականությունների հիմնական թերությունն է ժանրերի ոչ արդիական լինելը, այն, որ այդ գրականություններն ընկնում են խոշոր վարպետների կողմից արդեն հաղթահարված ձևերի ազդեցության տակ: Ոչ ոք այժմ չի կարող գրել Ռուսթավելու նման: Ես նույնիսկ կասեի, որ այն ձևերը, որոնք հաղթահարված են XIX և XX դարերում այս կամ այն վրացի կամ հայ վարպետի կողմից, ընդօրինակման պատճառով արգելք են հանդիսանում գեղարվեստական նոր ձևերի զարգացման համար:

Ո՞րն է ճիշտ ճանապարհը, Վերադարձը դեպի սկզբնաղբյուրը, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը: Ես նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության հին աղբյուրները, դեպի ֆուկլորը, թեև ֆուկլորը նույնպես ապրում և զարգանում է, այլ ժողովրդական ստեղծագործությանն նոր և իսկական արմատները»²⁹:

Ահներև է, որ Բակունցն այստեղ նկատի ունի ոչ թե ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումն ու դրանց ոճավորումը, այլև գրավոր գրականության այն հուշարձանները, որոնց վրա զգացվում է ժողովրդական մտածողության դեմոկրատական շունչը, «ռամկական» հոգեբանության կնիքը: Այս առիթով նա մատնացույց է անում միջնադարյան պատմական քրոնիկոնը. «Ժանրերի հարցի կապակցությամբ, ես պետք է ասեմ, որ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմական գեղարվեստական քրոնիկոնի ժանրը: Հայկական գեղարվեստական քրոնիկոնների վիթխարի պաշարը չի օգտագործված գեղարվեստական գրականության մեջ: Մեր գրողների պարտականությունն է՝ լինել դրանք, ուսումնասիրել, քննադատորեն վերցնել նրանց էպիկականությունը, խստաշունչ տոնը, լեզվի հարստությունը, խոսքի ժլատ տնտեսման սկզբունքը»:

Ժանրերի հարցը Բակունցը առաջ է քաշում տեսական լայն պլանով, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի շրջանակներում «հին ժանրերի օգտագործման և նոր ժանրերի ձևավորման» դիալեկտիկական բարդ հարաբերությամբ: Այս հարցի մասին նա խոսում է նաև «Литературная газета» թերթում տպագրած «Ժանրերի բազմադանության համար» հոդվածում, գրողներից պահանջելով «բավաբար մտածված վերաբերմունք» դեպի հին ժանրերը նոր ձևով ու նոր միջոցներով լրացնելու խնդիրը. «Ես կարծում եմ, որ ձևով ազդային, էությամբ սոցիալիստական բանաձևը պետք է լեզվի կոնկրետ բովանդակությամբ նաև այս (ժանրի—Ս. Ա.) բնագավառում: Յուրաքանչյուր ազգության գրականությունն իր ավանդը պետք է մոծի սոցիալիստական գրականության ձևերի ընդհանուր գանձարանը: Մինչդեռ համարյա թե մեզնից ոչ ոք չի օգտագործել, օրինակ, արևելյան հեքիաթի ժանրը: Իսկ այդ ժանրը կարող է ավելի արդյունավետ ձևով օգտագործվել, ինչպես ցույց է տալիս թեկուզ և Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» պիեսի հաջողությունը»³⁰:

Բակունցին գրավել է հնագույն ժողովրդական հեքիաթի ոչ միայն գաղափարական բովանդակության, այլև ժանրային կառուցվածքի նորացումը, հեքիաթի արմատական ձևափոխությունը՝ Դ. Դեմիրճյանի գրչի տակ: Այդպիսի մի օրինակ էլ Բակունցը համարում է Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» էպոպեան, որի ժանրային նկարագրի կապակցությամբ նա անում է հետևյալ դիտողությունը. «Տարաս Բուլբան» ճիշտ կհասկանանք, եթե այդ երկն ընդունենք իբրև նմանություն ժողովրդական ավանդավեպին, իբրև մի զրույց, որ փանդիոի նվագակցությամբ պատմում էին ուկրաինական գյուղերում: Գոգոլը վերցնում է ոչ միայն ավանդավեպի նյութը, այլև ձևը... Սակայն Գոգոլը պարզ նմանությունությամբ չի օգտագործել ժողովրդական ստեղծագործության ձևերը: Այդ ձևերը մշակել և հարստացրել է»³¹:

Պատմական քրոնիկոնի, արևելյան հեքիաթի, հնագույն տարեգրության, ժողովրդական ավանդադրույցի և գեղարվեստական ուրիշ ձևերի օգտագործումը Բակունցը պատկերացնում էր ոչ թե որպես պատրաստի, նախադրված կաղապար, որի մեջ պետք է լցնել ինչ-որ նոր բովանդակություն, այլ անհրաժեշտ էր համարում դրանց կառուցվածքում ներմուծել նաև հետագա դարերի

գրական ձևերի փորձը: Ժանրերի նորացումը նա ըմբռնում էր հին և նոր ձև-
վերի փոխադարձ հարստացման ու ներթափանցման ճանապարհով:

Ժանրերի խնդրի այսպիսի լայն դրվածքը՝ տեսական իմաստավորումը,
արտահայտում էր հայ արձակի հասունացման և կատարելագործման հրամա-
յական անհրաժեշտությունը: Իսկ դա նշանակում էր՝ հաղթահարել հայ արձա-
կի մեջ եղած «գավառականություն» կապանքները և արձանագրական, նաղլա-
հեթիաթային ոճի դրսևորումները, գնալ խիղախման ճանապարհով՝ կյանքի
խոր իմացությունները համադրելով գեղարվեստական ավանդների հետ:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1

Հայաստանի կուլտուրական շինարարության լայնաշունչ նախագծումների մեջ առաջին տեղը տրվեց թատրոնի զարգացմանը: Բացի այն, որ հայոց թատերական արվեստն ուներ հեռավոր դարերից եկող մեծահարուստ ավանդներ (դա ինքնին վճռական նախադրյալ էր նորի ստեղծման համար), թատրոնը համարվում էր նաև գեղարվեստի հանրամատչելի, դեմոկրատական այն ձևը, որը կարող էր հրատապ կազմակերպել ժողովրդական զանգվածների հոգևոր դաստիարակության գործը:

Այդ նպատակով էլ սովետական իշխանության հաստատումից անմիջապես հետո Հայաստանում զարկ տրվեց թատերական արվեստի զարգացմանը:

1920—21 թթ. Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Ղարաբախում, Դիլիջանում և այլուր ստեղծվեցին ժողովրդական շրջիկ-թատրոնների հիմունքներով գործող առաջին թատերախմբերը Հայաստանի տարածքում:

1921 թ. օգոստոսի 16-ին Հայաստանի Ժողովրդական ռոտում ընդունեց պետական թատրոն կազմակերպելու մասին², իսկ 1922 թ. հունվարի 25-ին Երևանում, նախկին դաշնակցական պառլամենտի շենքում (մականվանյալ «Տուփ») բացվեց այդ թատրոնի վարագույրը:

Ալ. Մյասնիկյանի խորհրդով³ առաջին պետական թատրոնի հիմնադրման օրը ներկայացվեց Գ. Սունդուկյանի «Պեպո» կատակերգությունը:

Այդ պիեսի ընտրության խորհրդանշական իմաստն այն էր, որ ընդգծվում էր նոր թատրոնի ժառանգական-արյունակցական կապը նախահեղափոխականի հետ, մեկ էլ այն, որ ի դեմս «հասարակ խալխի» սոցիալական զայրույթը մարմնացնող ձկնորս Պեպոյի կերպարի, հռչակվում էր ժողովրդի հաղթանակը «խավարի թագավորության» դեմ:

Այնուհետև թատրոնների կազմակերպվեցին Հայաստանի վարչական (գավառական) կենտրոններում, ինչպես և ստեղծագործաբար ու կազմակերպչորեն վերակառուցվեցին դեռևս մինչև հեղափոխությունը Անդրկովկասի հայաբնակ վայրերում (Թիֆլիս, Բաքու) գործող թատրոնները:

Թիֆլիսում հիմնադրվեց Ստ. Շահումյանի անվան «Որոնումների թատրոնը» (ոեծիսոր Ստեփան Քափանակյանի գլխավորությամբ):

Հայ սովետական թատրոնի զարգացումը, բնականաբար, ընթանում էր ժամանակակից գեղարվեստական ըմբռնումների և ժամանակակից ճաշակի յուրացման ճանապարհով: Այս գործում անգնահատելի եղավ ազգությունների ժողովրդական կոմիսարիատի հայկական գործերի կոմիսարի տեղակալ Վահան Տերյանի եռանդուն ջանքերով ստեղծված Մոսկվայի հայկական թատերական ստուդիայի գործունեությունը (հիմնադրվել է 1919-ին), այն ստուդիայի, ուր կա՛մ դասավանդում, կա՛մ դասախոսություններ էին կարդում այնպիսի մեծահամբավ գիտնականներ, ինչպես Ն. Մառը, Վ. Բրյուսովը, Ն. Ադոնցը, Աշ. Հով-

հաննիսյանը, Ն. Օրբելին, Ա. Զիվիլեզովը և գեղարվեստի այնպիսի նշանավոր բարենորոգիչներ, ինչպես Կ. Ստանիսլավսկին, Ե. Վախթանգովը, Ն. Գյուրջյանը, Գ. Յակուլովը:

Գեղարվեստական բազմազան հոսանք-ենթահոսանքներով և հաճախ ճաշակային հակադիր ըմբռնումներով բարդացված իրադրության մեջ ձևավորվող հայ սովետական թատրոնը համառորեն որոնում էր իր նոր դիմագիծը, թատերական արվեստի պատմականորեն նոր տիպը, իր գեղարվեստական նոր դավանանքը:

2

Հեղափոխական նոր իրականության անմիջական պահանջով սուր կերպով դրվեց թատրոնի խաղացանկի նորացման, ասել է թե՛ ժամանակակից ազգային թատերագրություն ստեղծելու խնդիրը:

Այդ խնդիրն, իհարկե, ուներ իր նախապատմությունը՝ կապված XX դարասկզբի գեղարվեստական կյանքի մեջ սկսված նոր խմորումների հետ:

Ռուս իրականության մեջ դարասկզբին ծայր առած խռովությունը թատրոնի «ակադեմիական» ուղղության դեմ, թափանցեց նաև հայ իրականություն՝ հարցականի տակ առնելով թատրոնի այսպես ասած սյուզիտիվիստական, այսինքն՝ «ոեալիստական» և «նատուրալիստական» ուղղությունները՝ հանուն, մի դեպքում, սիմվոլիստական, մյուս դեպքում՝ ժողովրդական-հրապարակային արվեստի գեղագիտության:

XX դարի թատրոնական ստեղծագործության որոշ սկզբունքներ թափանցեցին նաև քսանական թվականների թատերական կենցաղի մեջ, անտարակույս, ոչ թե հին նշանաբաններով («կենցաղի դեմ—Ոգի»), այլ նորաձև կոշու լողունգներով:

20-ական թվականներին, մասնավորապես, լայն շրջանառություն ուներ առհասարակ «անցյալը խաչելու» կոչը:

Այս դրույթը տեղափոխելով գեղարվեստի բնագավառ («Ստեղծել դիկտատուրա արվեստի ասպարեզում»)՝ և մեխանիկորեն կիրառելով, «ձախ-հեղափոխական» արվեստի տեսաբանները՝ ներշնչված Պրոլետկուտի ժխտական կեցվածքով, այլևս պատմական անախրոնիզմ, «Թանգարանային» «մեռած» արժեքներ էին համարում թե՛ դասական թատերագրությունը՝ Սոֆոկլեսից մինչև Հենրիկ Իբսեն, ներառյալ նաև հայրենականը (Գ. Սունդուկյան, Ալ. Շիրվանզադե, Լ. Շանթ) և թե՛ ավանդական թատրոնի ձևերը:

Նոր իրականությանը համապատասխանող նոր արվեստի ստեղծման հոգեբանական շրջապատճառով թատրոնը կոնֆլիկտի մեջ մտավ իր անցյալի հետ, գեղարվեստական հին ավանդների հետ: «Հին թատրոնի վերացում,— ահա թե ուր է տանում ներկա բեմի էվոլյուցիան,— իր «Գեկլարացիայում» գրում էր հայ ֆուտուրիզմի տեսաբան Կարա-Դարվիշը (Հակոբ Գյունչյան):— Կեղծ բեմի տեղ կյանքի հրապարակ, որտեղ իրար կհանդիպեն մարդիկ և ոչ թե դերասանները»⁵:

Հին կանոններից թատրոնը «ազատագրելու» այս դրույթը փաստորեն ընդառաջում էր թատրոնի, իբրև «ազնվականական արվեստի» վերացման այն պահանջին, որը տեղ էր գտել Պրոլետկուտի տեսական հանգանակներում:

Իսկ «կյանքի հրապարակը» ի՞նչ էր ներկայացնելու հանդիսատեսին:

Այս հարցի պատասխանն է ժամանակի թատերական նոր գեղագիտության սկզբունքներով խելահեղորեն հափշտակված Զարենցի հետևյալ կրտուրով «դատավճիռը».

Բավական է ինչքան ձեզ խաղան
Անտիգոնե,
Նամուս,
Օթելլո,
Քին,
Ի՞նչներիդ է էսօր հարկավոր
«Դատաստան»,
«Զանգ ջրասույզ»՝

Սա ոչ միայն «ակադեմիական», իր դերն «ավարտած» դասական ճաշակի դեմ ուղղված խոռովություն էր, այլև հիմնավորումն էր այն դրույթի, որ ժամանակակից հեղափոխական թատրոնը պետք է հրաժարվի հոգեբանական-սյուժետային թատերագրության ավանդներից, գործունեության նշանաբան և ստեղծագործական դավանանք ընդունելով միայն «գործողության թատրոնի» սկզբունքը՝ անմիջական «բեմական իմպրովիզացիան», կամ ինչպես բնորոշել է Լեոն Բալանթարը՝ «մարդկային մարմնի շարժումը տարածության և ժամանակի մեջ»⁷:

3

Հրապարակային-ժողովրդական թատրոնի՝ թատերական հանդիսանքների և բեմական անմիջական իմպրովիզացիայի գեղարվեստական ճաշակի պաշտպանությունն էր նաև Ե. Զարենցի, Կ. Հալաբյանի և Մ. Մազմանյանի «Standart» ժուռնալի (1924) թատերական ծրագիրը, որը շարադրել էր թատրոնի մեծ բարենորոգիչ Ե. Վախթանգովի «ուղղափառ» աշակերտ, հայազգի ռեժիսոր Ռուբեն Սիմոնովը:

Այդ ծրագրում մասնավորապես ասվում էր. «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակային սահմաններ... Գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է, ուր կլինեն երգեցիկ խմբեր, օրկեստր, մարմնամարզական տոներ և այլն»⁸:

Թատրոնի գլխավոր խնդիրը Standart-ը համարում էր կյանքի կոնստրուկտիվիստական վերարտադրությունը. «Կամերային թատրոնի փոխարեն շարժական խմբերի ագիտ-թատրոն... Ռեպերտուար՝ սուտիր-ագիտ, քաղաքական բուֆֆոնադ, հերոսական ագիտ-դրամա: Հոգեբանության փոխարեն՝ տրոյուկիզմ»⁹:

Հայ թատրոնի անցուդարձը 20-ական թվականներին բնորոշվում էր նաև ուրիշ երևույթներով և միտումներով, բայց մթնոլորտին հիմնական շեշտ տվողը հրապարակային-ագիտացիոն-միտինգային թատրոնն էր՝ ժողովրդական հանդիսանքներ և տոնահանդեսներ, թատերական կարնավալներ, բեմական հանպատրաստից ներկայացումներ, ագիտ-հանդեսներ և այլն, և այլն:

«Առաջ եկան հրապարակային ներկայացումներ,—պատմում է դերասան Վաղարշ Վաղարշյանն իր մեմուարներում:—Կազմվում էին բեմական գործեր պատմության այս կամ այն հերոսապատումներից կամ հեղափոխության ան-

ցուդարձից և մասսայաբար, հազարավոր մարդկանց մասնակցութեամբ խաղացվում հրապարակներում, փողոցներում, մինչև անգամ դաշտերում՝ ձիերի վրա, հրացաններով, թնդանոթներով... Կազմված ինսցինիրովկան փորձվում էր ներկայացման վայրում՝ տեղն ու տեղը, խոշոր շտրիխներով, մեծ կրքերով, մասսաներին իրար դեմ հանելով... Կառնավալները, շքերթները, մասսայական խաղ ու պարը բռնել էին փողոց ու հրապարակ: Դրանք տեեցին մինչև 1925—26 թվականները»¹⁰:

Հայ իրականության մեջ հրապարակային թատրոնի ամենահիշարժան դրվագը Ալեքսանդրապոլի՝ հունական ամֆիթատրոնի բնական կառուցվածքը հիշեցնող «Կազաչի պոստ» վայրում 1922-ին ռեժիսոր Արմեն Արմենյանի բեմադրած «Սասունցի Դավիթ» թատերախաղն էր, որին, ականատեսների վկայությամբ, մասնակցել են մանկատների սաները, քաղաքի բնակիչները, ինչպես նաև Կարմիր բանակի հեծելազորային գնդի մարտիկները, մոտ 10,000 մարդ՝ «դերասան» ու «հանդիսական»:

Հրապարակային թատրոնի կանոններով էին շարադրված նաև այն թատերախաղերը, որոնց տրվեց «ագիտկա» անունը:

Քաղաքական որոշակի միտումներով ներթափանցված տասնյակ ագիտկաները հետապնդում էին զուտ գործնական-լուսավորական նպատակներ՝ ուղղակիորեն ներագրել հանդիսատեսների հոգեբանական-հուզական աշխարհի վրա, ամրացնել նրանց սոցիալական գիտակցությունը և մասնակից դարձնել օրվա խնդիրների լուծմանը:

Ագիտացիոն-գործնական նպատակաբանության իրադրության մեջ թատրոնում առաջատար դիրքեր գրավեցին ագիտատոր-դերասանը, պլակատիստ-նկարիչը, հանդիսարար-խաղավար-ռեժիսորը, հրապարակախոս-թատերագիրը:

Անտարակույս, գավառական և գյուղական վայրերում բեմադրված ագիտկաները որոշ դեր խաղացել են «մասսայական հոգեբանությունը» կազմակերպելու, ժողովրդական լայն զանգվածներին մատչելի միջոցներով սովետական իշխանության հերթական խնդիրները բացատրելու գործում, բայց քիչ թե շատ նկատելի հետք չեն թողել թատերագրության զարգացման վրա:

Ավելին. հոգեբանական բովանդակությունից թափուր, պարզունակ, նախադիր սխեմաներով ձևված ագիտկաններն ու հանպատրաստից թատերապատկերները կարող էին լուրջ սպառնալիք դառնալ թատերագրության զարգացման ճանապարհին, եթե օր առաջ չգիտակցվեր բարձր արվեստի հրամայականը: Այդ ագիտկանները լուկ հայ սովետական թատերագրության «խանձարուրային շրջանի» վավերագրերն են: Ոչ ավելին:

Standart-ի հիմնական սկզբունքներից մեկը գեղարվեստի այսպես կոչված «անմիջական օգուտի»՝ ուտիլիտարիզմի դրույթն էր: Այդ ոգով էր ջարենցը մեկնաբանում նոր արվեստի խնդիրը, նոր հասարակությանը սպասարկող արվեստի տեսականներից առանձնապես կարևորելով ագիտկայի նշանակությունը. «Մենք առաջադրում ենք ագիտկան, ոչ թե վերջին հաշվով ագիտկան, այլ առաջին հաշվով ագիտկոն, որպես արվեստի ամենանպատակահարմար ու միակ ընդունելի տեսակը, որ հարկավոր է մեզ այսօր-արվեստի այն տեսակը, որը զենք է և ոչ թե հայելի, «գեղեցիկն» և «վսեմը» թողնելով ֆիլիստերներին...»¹¹:

Մեծարելով ազիտական և քննադատելով «կախարդական հայելու» տեսությունը, Չարենցը նկատի ունի ոչ թե արվեստի պարզունակ ձևերը, այլ նույն ազիտակալի բարդ կառուցվածքները:

Չարենցը դեռ Մոսկվայում տպրելիս (1922) ականատես էր նորագույն թատերական իրադարձություններին, հրապուրված էր հատկապես Ս. Վախթանգովի «Ֆանտաստիկական ռեալիզմով» («Արքայադուստր Տուրանդոտ») և Վ. Մեյերհոլդի հեղափոխական-ազիտացիոն-միտինգային թատրոնով, ունկընդրում էր ժամանակակից թատրոնը ժողովրդական հին ակունքներով (բալադան, մնջախաղ և այլն) վերանորոգելու կոչերը՝ դա համարելով ապագա թատրոնի դարգացման ճանապարհը:

Նրա էություն մեջ գործում էր բարենորոգչական ուժիզ կիրքը:

Տեսական նոր դրույթներով ու արվեստի նոր պատկերացումներով Չարենցը արդեն 1923-ին շարադրեց «Կապկազ» թամաշան, որը կարելի է համարել ազիտակալի միակ օրինակելի նմուշը հայ թատերագրության պատմության մեջ՝ կյանքի հարուստ լիցքեր պարունակող վառվռուն և չափազանց սուր մի ստեղծագործություն:

«Կապկազը» իսկական թամաշա է՝ «թամամ-թամաշա», ուր իրար են հյուսված ամենատարբեր կառուցվածքային-ոճաբանական շերտեր՝ հնագույն ժողովրդական թատրոնի՝ Ղարադյոզի, բուլեհակային զրնգուն արտահայտչությունը և մայակովսկիական բուֆֆը, դիմակների կոմեդիայի գծերն ու քաղաքական պլակատը, ֆանտաստիկական վերամարմնավորման կերպերն ու հրապարակախոսական ուղղակի խոսքը, բեմական ատրակցիոնն ու կերպարների շարժային բնութագրությունը:

Թատրոնի բարենորոգիչ Չարենցի հղացումով «Կապկազը» պետք է յուրացվեր ոչ այնքան թատերական բեմերում, որքան հասարակական հրապարակներում, պետք է ներկայացվեր իբրև ծիծաղի ժողովրդական հանդես, ուր դիտողները լինելու էին նաև «սյուժետային դեպքերը» գնահատողներ, այսինքն՝ անցքերի քաղաքական մեկնաբաններ:

«Կապկազի» այս յուրահատկության և նրա «այլակերպ» կառուցվածքի բացահայտումն է հանդիսականներին հղած Ղարայի՝ խաղավարի, ցուցմունքը, թե հիմա, իրենք միասին, «շանց կտան» մի «Ղարադյոզ», որի համար չեն պահանջվում հատուկ թատերասարքեր: «Տեսնո՞ւմ եք, բեմը դատարկ է, բան չկա: Ոչ անտառ, ոչ օթաղ, ոչ էլ ուրիշ դեկոր: Մենակ մի զանգ վերից քաշ է տված թուկով»:

Ավանդական՝ հոգեբանական-սյուժետային թատրոնի վախճանը և հրապարակային-ժողովրդական նոր թատրոնի ծնունդը հռչակող Ղարայի հրգվարտակից հետո սկսվում է անդրկովկասյան սելմի ստեղծման ու քայքայման (1918 թ. փետրվար-մայիս) զավեշտական պատմությունն անող հանպատրաստից թամաշան:

Հանդիսարար-խաղավար Ղարան պատեսցնում է բեմում դրված շարխը (անիվը), որը ներկված է տարբեր գույներով:

Դիմը մեկ էլ—մի շարխ,

Որ գառնում է հաճախ,

Փոխում է գույնը՝

Սե է,

Դառնում է առճառ:

Պատվող անիվի ամեն մի նոր գույնը, թատերագրի մտահղացումով, արտահայտում է «անդրկովկասյան կառավարողների» հոգեբանական վիճակների փոփոխությունը, մեկ՝ քաղաքական ամբարտաճանությունը, մեկ՝ սարսափը ժողովրդի հեղափոխական զայրույթի արթնացումից, ապա՝ սոցիալիստական ֆրազբանությունամբ փետրավորվելը և ավանտյուրիստական վարքագիծը, այնուհետև՝ ներքին ջղաձգումներն ու անդորություն:

Մի խոսքով՝ շուտ գալն էլ շարիտ,—

Մեկ է թե շուտ գալն աշխարհքի:

«Կապկազը»՝ շնչով և կառուցվածքով, կերպարների բնութագրման գրոտեսկային եղանակներով, կրում է Վլ. Մայակովսկու «Միստերիա-Բուֆֆի» ուժեղ դրոշմը: Ազդեցությունն առավելապես դգացվում է գործող անձանց՝ սոցիալական հակադիր բեկոների դրամատուրգիական դասավորության մեջ: Վլ. Մայակովսկու բուֆֆոնադի «Յոթ զույգ Մաքուրների» և «Յոթ զույգ Անմաքուրների» կառուցվածքով տեղաբաշխելով իր թատերախաղի հերոսներին, — մի կողմում հին աշխարհի տերերն են (կնյազ, տերտեր, մոլլա, աղամեկիք և այլն), մյուս կողմում ժողովրդական խավը (զինվոր, բանվոր, ամբոխ և այլն), Չարենցը հասնում է պատմական պրոցեսը կրող հասարակական շերտերի պլաստիկ, շոշափելի բացահայտման:

«Կապկազը»՝ նյութի, միջավայրի ռեալիստական զգացողությամբ և պատմական ճշմարտությամբ հագեցած մի «այլակերպ» գործ, հայ թատրոն էր բերում Միծաղի շունչը, հաղթողների զրնգուն ծիծաղը, որով և բացատրվում է նրա բեմական մարմնացումների հաջողությունը Բաքվի (1925) և Թիֆլիսի (1926) հայոց բեմերում: Ուշագրավ է այն փաստը, որ երկու թատրոնում էլ Ղարայի դերակատարը եղել է մեծ ողբերգակ Վահրամ Փափազյանը¹²:

«Կապկազի» դրամատուրգիան Չարենցը համարում էր ժողովրդական թատրոնի իր դավանանքի վառ արտահայտությունը: Դեռ երկար ժամանակ նա մնում է այդ դավանանքին՝ հասկացության «մեյերհոլդյան» թեքումով: Այսպես, «Երևանի ուղղիչ տնից...» նոթերում (1927), նկարագրելով ինքնագործ թատերախմբի գործունեությունը գրում է. «Դա՛ ոչ թե խաղ էր կարծես, այլ մասսայական կենդանի գործողություն»¹³:

Ժողովրդական ակունքների վերադարձի գեղագիտությունը, ինչպես ճիշտ նկատում է Վ. Գրիգորյանը¹⁴, իր կնիքն է դրել նաև «Կապկազից» մեկ տասնամյակ անց Չարենցի գրած «Աքիլլես, թե՛ Պյերո» դրամատիկական ինտերմեդիայի վրա:

«Ժողովրդական թատրոնի» գաղափարը թեև գալիս էր պատմական անցյալից, բայց նոր ուժով հնչեց XX դարասկզբին: Ռուս իրականության մեջ այդ գեղագիտության երդվյալ հետևորդն էր Ալեքսանդր Բլոկը, որը դեռ 1908-ին գրած «Թատրոնի մասին» տրակտատում քննադատելով թատրոնի «չեխովյան» ուղղությունը, այսինքն՝ «գործողությունից թափուր», կիսատոների և նրբերանգների՝ ենթաբնագրի թատերագրությունը, առաջնության դափնին հանձնում էր ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի ձևերին: Ալ. Բլոկը «նոր արվեստի» դիրքերից առաջ էր քաշում ռեալիզմի հարստացման խնդիրը,

«Թատրոն թատրոնի ներսում» նշանաբանի մեջ դիտելով ռեալիզմի զարգացման և հարստացման աղբյուրը:

XX դարասկզբին սկսված թատրոնի բարենորոգման շարժումը նոր թափ առավ հեղափոխության ժամանակաշրջանում, դարձավ ժամանակի նշանավոր ռեժիսորների (Ստանիսլավսկի, Մեյերհոլդ, Վախթանգով, Թաիրով, Կուրբան, Մարջանով, Ռուջսուլյան և այլն) գլխավոր ծրագիրը: «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» մեծարժեք աշխատության մեջ Հ. Հովհաննիսյանը գրում է՝ «XX դարասկզբի թատերական արվեստի նորարարները, փրկելով բեմական վերարտադրության նոր, հոգեբանական թատրոնից տարբեր ձևեր, ոչ սակավ դիմել են միջնադարյան հրապարակային թատրոնի պայմանականությանը: Մեյերհոլդը և Վախթանգովը, ի ցույց դնելով թատրոնի ընդհանրապես պայմանական էությունը, հարստացրել են այն բեմական գործողության միջնադարյան ոճավորումներով»¹⁵:

Հայ իրականության մեջ «նոր թատրոնի» դրոշակակիրներից մեկը եղավ Կ. Չարենցը, որի ինտերմեդիան իր դավանանքի մի նոր վկայությունն էր: «Աքիլլես, Թե՛ Պյերոն» ևս, ինչպես «Կապկազը», յուրօրինակ մասսայական թամաշա է, «բեմ բեմի վրա», ուր պիեսի մասնակիցները որոշում են հերոսի էությունը և գալիս են հետևության, որ իրեն Լեքիլես համարող հերոսն ընդամենը խեղդատակ Պյերո է.

Լինում է, չի լինում
Մի անգո հերոս,
Աքիլլես հնում,
Հիմա—Պյերո՛...

Ինչպես իր բանաստեղծական և արձակ ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ թատերագրականի, Չարենցը դավանում էր նոր, պատմականորեն վերափոխված կառուցվածքները՝ դեմ գնալով թատրոնի իբրև ժամանցի, «զվարճաբանական արվեստի» նախապաշարմունքներին:

Ի հակադրություն հասարակությանը «գեղագիտական քաղցրավենիներ» մատուցող թատրոնի, Չարենցը զարգացման ստույգ ուղղությունը դիտում էր ժողովրդական ակունքների վերադարձի մեջ:

3

20-ական թվականներին՝ հայ ժողովրդի պատմական կյանքի անկյունաքարձի տարիներին, ծիծաղը հասարակական գիտակցության մեջ ծրագրվում էր իբրև անցյալը մեկընդմիջտ պատմությանը հանձնելու, հնության ուրվականներից և կուռքերից սահմանազատվելու ամենահեղափոխական, ամենաարմատական գործողություն:

Ժամանակի անմիջական խթաններով ինչպես գրականության ու արվեստի մյուս ոլորտներում, իսկ ավելի ուժեղ ընդգծումով՝ թատրոնում և թատերագրության մեջ, տեսակարար մեծ կշիռ ձեռք բերեց և դիրքեր գրավեց «Միծաղի՝ «ուրախության» և «հաղթության» գեղագիտությունը:

Այս երևույթի՝ Միծաղի դիրքերի հզորացման խոր բացատրությունը տվել է Մարքսը. «Պատմությունը գործում է հիմնավորապես և բազմաթիվ փուլերից:

անցնում, երբ գերեզման է տանում կյանքի հնացած ձևը: Համաշխարհային-պատմական ձևի վերջին փուլը նրա կոմեդիան է»¹⁶:

Այս նույն տրամաբանությամբ հայ թատերագրության մեջ, նրա ձևավորման շրջանում, ուժեղ դիրքեր գրավեց կատակերգության ժանրը՝ արտահայտչական-ոճաբանական պաշարներ քաղելով դարձյալ ժողովրդական արվեստի ակունքներից՝ հինավուրց թատերահանդեսներից և մնչախաղի զվարճության աղբյուրներից, ինչպես և ժողովրդական բանահյուսության հարուստ շտեմաբաններից:

Միծաղի շեշտը դարձավ ժամանակի գլխավոր շեշտերից մեկը:

Զարենցի «Կապկազի» հետ միասին նույն 1923-ին ստեղծվեց Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունը:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» որոշ իմաստով և որոշ սահմաններում ընդառաջում էր ժամանակի թատերական-թատերագրական նոր ոճի և մտածողության որոնումներին՝ «մատուցական», «հրապարակային» արվեստի միտումներին:

Դրա անհրաժեշտ փաստումն են և՛ արևելյան հեթաթ-սատիրայի, մի այլ բնորոշումով՝ «արևելյան բուֆոնադի» յուրօրինակ կառուցվածքը, և՛ կատակերգականի մատուցման ժողովրդական դրվածքը, և՛, իհարկե, առաջին հերթին, ժողովրդական հեթաթի հանրաճանաչ սյուժեի մշակման «անակնկալը»:

Մինչև «Քաջ Նազարը» Դ. Դեմիրճյանը համարում ունեցող թատերագիր էր: «Վասակ» (1912), «Դատաւտան» (1916), «Հովնան Մեծատուն» (1918—1919) պիեսներում դասական-հոգեբանական դրամայի կանոններով և կառուցվածքով Դեմիրճյանը հասարակական քննության էր դնում «մարդու ճանաչման» մի շարք էական բարոյական խնդիրներ: Թեև այդ պիեսներում ևս երևում էր XX դարի գեղարվեստական ոճի և մտածողության, մասնավորապես իբսենյան հոգեբանական թափանցման արվեստի շունչը, — ևեռն Շանթի կողքին Դ. Դեմիրճյանը նույնպես փորձում էր նոր հուն բացել հայոց դրամայի զարգացման համար, — բայց նրա բարոյախոսական դրույթները դեռևս հանդիպում էին ավանդական դրամայի կառուցվածքի ու ձևի դիմադրությանը:

Բնական է, որ սովետական տարիներին նույնպես՝ «բարենորոգչական» մղումներով ներշնչված և ժամանակի առաջ քաշած նոր հարցերի հանդեպ չափազանց զգայուն այնպիսի գեղագետ, ինչպիսին Դեմիրճյանն էր, չէր կարող մնալ ավանդական գեղագիտության դիրքերում:

Նվ նա գտավ այն ոլորտը, ուր կարող էր յուրացնել գեղագիտական իր նոր ճաշակը, ինչպես նաև արտահայտել էթիկական իր կոնցեպցիան:

Նրա գեղագիտության «փրկարար» հիմքը եղավ ժողովրդական բանահյուսությունը, որը դարեր շարունակ, Մովսես Խորենացուց մինչև Հովհաննես Թումանյան, հայ գրականությանը մատակարարել է ժողովրդի հարուստ կենսափորձն ու իմաստուն փիլիսոփայությունն արտահայտող գաղափարներ, կերպարներ, սյուժեներ, արտահայտչության և ոճական մտածողության պաշարներ:

Օրինաչափ է, որ, առաջին հերթին, ուշադրության պետք է արժանանային բանահյուսական այն սյուժեները, որոնք արտահայտում են աշխարհավերաբերմունքային լայն ու խոր բովանդակություն:

Դրանցից է «կարծեցյալ հերոսի», «պատահմունքով մեծ փառքի տիրացած», բայց իրականում ոչնչություն ներկայացնող հերոսի ժողովրդական սյուժեն, որի միջազգային, ուսական և կովկասյան բազմաթիվ տարբերակ-

ների ու «խմբագրությունների» շարքում ուրույն տեղ ունի նաև հայկական հե-
քիաթի այն տարբերակը, որը հրատարակել է բազմալատակ բանահավաք-
ազգագրագետ Գարեգին Սրվանձտյանցը՝ «Դրժիկո» անունով:

Գ. Սրվանձտյանցի ժողովրդական հեքիաթի գրառումը մի պարզ, սովո-
րական պատում է անբան և վախկոտ, սովորական գեղջուկի մասին, որը շու-
նենալով ոչ մի տվյալ, հանգամանքների բերումով, դառնում է հուշակավոր
մարդ, շարժելով համագյուղացիների «արմանք-զարմանքը»:

«Դրժիկո» հեքիաթի սյուժեի հիման վրա, իհարկե, «կարծեցյալ հերոսի»
այլևայլ միջազգային տարբերակների և բանահյուսական-գրական ավանդե-
րի հարստացման ճանապարհով, հայ գրականության մեջ ստեղծվել են Քաջ
Նազարի գեղարվեստական մշակումները, որոնց մեջ հն Շովհ. Թումանյանի
համանուն հեքիաթը, Ավ. Իսահակյանի «Աղա Նազար» պատմվածքը, Դ. Դե-
միրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունը, Ստ. Զորյանի և Համաստեղի
նույնանուն հեքիաթները և այլն:

Սրանց մեջ գեղարվեստական բարձր արժեքը, անտարակույս, Շովհ. Թու-
մանյանի «Քաջ Նազար» հեքիաթն է, որը սկզբնավորեց «քաջ նազարակա-
նության» երևույթի գրական մեկնաբանության ավանդությունը՝ ուղիներ բա-
ցելով մյուս գրողների համար:

Պատահական չէ, որ ինքը՝ Շովհ. Թումանյանը, իր մշակած բազմաթիվ
հեքիաթներից ամենակարգիներ համարել է «Քաջ Նազարը»։ «Ես միայն մի
հեքիաթ եմ մշակել կարգին»¹⁷:

Շովհ. Թումանյանը, ի դեմս Քաջ-Նազարի, ինչպես մեկնաբանում է գրա-
կանագետը¹⁸, ծաղրում է, իսկա և առաջ, «մարդկային հիմարության խրախ-
ճանքը», երկյուղի և ստորաբարձության այն հոգեբանությունը, որի հիմքի
վրա տվյալ հասարակության մեջ բարձրանում է Ոչնչությունը և իրավունք է
ստանում ամբարտաճանորեն նայելու աշխարհքի վրա:

«Ի՛նչ քաջություն, ի՛նչ խելք, ի՛նչ հանճար»,—դատարկ բաներ են բոլո-
րը: Բանը մարդուն տված բախտն է: Բախտ ունես—քեֆ արա»,—սա է Քաջ-
Նազարի «իմաստությունը», որի հետ Թումանյանը համաձայն չէ՝ իբրև կյան-
քի սկզբունք, բայց միանգամայն համերաշխ է իբրև կյանքի մշտատև օրինա-
չափություն:

Թումանյանի մեկնաբանության մեջ ուշադրավ է կույր նախապաշար-
մունքների վրա հենվող ամբոխային հոգեբանության դեմ ուղղված ծաղրը,
այն հոգեբանության, որով առասպելական հերոսի աստիճանին է բարձրաց-
վում սովորական պարծենկոտ-ստախոսը:

Թումանյանի մշակած հեքիաթում գաղափարական հիմնական դրույթը
հասարակական այն միջավայրի մերկացումն է, ուր Ոչնչությունից այնպիսի
կուռքեր են ստեղծվում, որոնք աղետ են դառնում նույն միջինը հրահրող
«բազմության» համար:

Մեկնաբանությամբ Թումանյանի Քաջ-Նազարից էական տարբերություն-
ներ ունի Ավ. Իսահակյանի Աղա-Նազարը: Սա «կարծեցյալ հերոսի» ավելի
կենցաղային-գեղջկական տարատեսակն է, սոսոքական բնավորություն՝ Թու-
մանյանի «համամարդկային» կերպարի համեմատությամբ:

Ժողովրդական սյուժեի իսահակյանական մշակման մեջ առանձնապես
կարևորվում է «բախտի», «նախախնամության», «կույր ճակատագրի» մոտի-
վը (մեկը բախտ ունի, մյուսը՝ ոչ), ուստի և Ավ. Իսահակյանը հուզական-գա-

դափարական շեշտը գցում է ֆատալիստական հոգեբանությունը պսակազեր-
փելու խնդրի վրա:

Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի վերստեղծած կերպարներից «ան-
կախ», ինքնուրույն կերպար է Համաստեղի Քաջ-Նազարը:

Զբաղմունքով փորագրիչ-արվեստագետ, Համաստեղի Նազարը փայփա-
յում է ինչ-ինչ ցնորքներ, բայց նրա երազանքները փշրվում են՝ հանդիպելով
կոպիտ իրականություն:

Թեև արձակագիրը ցնորքներով ապրող իր հերոսին իջեցնելով երկրային
հարաբերությունների վրա, պսակազերծում է նրա հոգեկան աշխարհի դա-
տարկությունը, բայց և ինչ-որ տեղ էլ կարեկցում է նրան, ասելով, որ մեղա-
վոր է այն իրականությունը, որն անկատար է թողնում «փոքր մարդու» նվազ
երազանքները:

Ի տարբերություն Հովհ. Թումանյանի մոտամենտալ-փիլիսոփայական,
Ավ. Իսահակյանի՝ գեղչկական-կենցաղային, Համաստեղի՝ պայմանական-
երազող Քաջ Նազարների Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության հերոսն իր տի-
պաբանական հատկանիշներով շատ ավելի մոտ է «պատմական» հերոսի
տիպին:

Դ. Դեմիրճյանն, անտարակույս, հետևել է Հովհ. Թումանյանի մշակած
հեքիաթի գեղարվեստական սկզբունքներին և դադափարական դրույթներին,
օգտվել է և՛ թումանյանական սյուժեից, և՛ «փիլիսոփայությունից», բայց
«թույլ է տվել» այնպիսի «շեղումներ», որով քաջ-Նազարի դմբ՝ հավերժական
երևույթը, ներկայացվում է իբրև արդիականության կոնկրետ երևույթ:

«Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» ուսումնասիրության մեջ Տիգ-
րան Հախումյանը գրում է, որ Դեմիրճյանը «Դիտում է կյանքը նրա առանձին
բնորոշ կոնկրետացումների մեջ, լավ գիտենալով, որ դրանք բոլորն էլ ժամա-
նակի հասարակական որոշ հարաբերությունների արգասիք են, որ դրանք ծըն-
վել ու ձևավորվել են ինչ-որ պայքարի բովերում և հանդիսանում են, այդ-
պիսով, գոյություն ունեցող ինչ-որ հասարակական հոգեբանության արտա-
հայտություն»¹⁹:

Այս դիրքերով Դեմիրճյանը Քաջ-Նազարին, ինչպես իր պատմական ու
ժամանակակից մյուս հերոսներին, տանում է կոնկրետ հասարակական հարա-
բերությունների ոլորտը, նրա միջոցով ևս լուծելու «մարդու» իր բարոյախո-
սությունը: «Երբ գրում էի «Քաջ Նազարը», — խոստովանել է Դեմիրճյանը, —
ևս դեռ շարունակում էի մարդու լուսաբանությունը»:

Սա ամենևին չի նշանակում, թե թատերագիրը «մոգեռնացրել է» ժողո-
վրդական բնագիրը, «Քաջ Նազարին» դարձրել պատմական կոնկրետ հան-
գամանքներում ու կոնկրետ հարաբերությունների մեջ գործող պատմական-
իրական հերոս:

Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության մեջ, ի տարբերություն մյուս մշակում-
ների, Քաջ-Նազարն արժանանում է ժողովրդի դատ ու դատաստանին՝ կորց-
նում է տիրակալի գահը:

Քաջ Նազարի կործանման դեմիրճյանական լուծումը՝ աշխարհի վրա անա-
մոթաբար ծիծաղող «հերոսներին» իրենց անասան թվացող բարձրությու-
նից ցած գցելու և մինչև վերջ մերկացնելու զաղափարական-գեղարվեստական
գիծը, անտարակույս, ներշնչված է պատմության հեղափոխական շրջադարձից,
արտահայտում է այդ շրջադարձի հոգեբանությունն ու բովանդակությունը:

Դրանով է բացատրվում նաև Դեմիրճյանի երգիծանքի դաժանությունն ու «չորությունը»՝ մյուս մշակումների ողբերգա-կատակերգական կամ կարեկցական հնչերանգի համեմատությամբ:

Մինչ Հովհ. Թումանյանը ամենևին քե՛ն չունի Քաջ Նազարի հանդեպ (ինչ մեղքի տեր է), նույնիսկ երբեմն կարեկցում է նրան իբրև «հալածվածի»՝ շրջապատից «հալածվածի», ծաղրն ուղղելով հիմնականում երևույթը սնող բարբերի դեմ, մինչ Ավ. Իսահակյանը, ելնելով հերոսին արտոնված նախախնամության հրամայականից, նրա հանդեպ բանեցնում է գեղջկական բարեմիտ, ներող հումորի հնչերանգ, Դեմիրճյանը երևում է միանգամայն ուրիշ կեցվածքով:

Նրա Քաջ Նազարը ոչ թե սովորական գեղջուկն է, այլ ամեն մի քայլով գահին մոտեցող ստահակը, ուստի և Դեմիրճյանը վարվում է «անողոքաբար», մինչև վերջնագիծը հասցնելով քաջ-նազարականության պսակազերծումը:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» ծիծաղի իսկական խրախճանք է, ուր հավասարապես տեղ ու դեր ունեն և՛ կատակերգական դրությունները, և՛ հյուսիսից ու սրամիտ դիալոգը, և՛, մանավանդ, Քաջ-Նազարի «փիլիսոփայության» ինքնատիպ՝ դեմիրճյանական ճկուն պարադոքսները:

«Քաջ Նազարը», Ի. Չարենցի մեկնաբանությամբ, «մեր լեզվի «ազգային ձևի»²⁰ դասական նմուշ է, մի հրկ, ուր Դեմիրճյանը յուրացրել է լեզվի «ազգային ձևի ինքնուրույնության էլեմենտներ կուտակելու»²¹ առաջադրությունը, որի շնորհիվ «նա կարողանում է ինքնուրույն լեզվական էլեմենտներով տալ ոչ միայն կոլորիտը, ոչ միայն երանգը, այլև սոցիալական բովանդակությունը»²²:

Լեզվի ազգային ձևի մշակումը, դարձյալ Չարենցի դիտումով, Դեմիրճյանը տարել է ոչ միայն բառապաշարի», այլ սինտաքսիսի²³, դժվարագույն այգ միջոցի, օգտագործման ուղիներով:

Հայ թատերագրության մյուս նշանակալից գեղարվեստական երևույթը Ալեհսանդր Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» (1926) կատակերգությունն է: Այս գործը ևս ասպարեզ եկավ «հաղթության արվեստի»՝ Միծաղի ծավալման տրամաբանությամբ:

Մինչ «Կապկազը» կառուցված է ժողովրդական թամաշայի՝ թատերահանդեսի սկզբունքներով, մինչ «Քաջ Նազարում» Դ. Դեմիրճյանը դիմել է նորագույն «ֆանտաստիկական ռեալիզմի» արտահայտչությանը, «Մորզանի խնամին» դասական կատակերգության կանոններով կերտված գործ է:

Ստեղծագործական մեծ և արգասավոր ճանապարհ անցած գրողը՝ Շիրվանզադեն, որը հեղել էր մի ամբողջ գրական ուղղության՝ քննադատական ռեալիզմի, ճանաչված պարագլուխը, նաև տեսականորեն հիմնավորել էր խոր հոգեբանության և կյանքի ճշմարտության գեղագիտությունը, բնական է, որ չէր կարող հրապուրվել նորագույն հոսանքների ձևաբանական առաջադրություններով: Նրան լիսվի բավարարում էր դասական թատերագրության արտահայտման լեզուն և ոճը:

Ազգային թատերագրության մեջ «Մորզանի խնամին» երևույթ է և՛ իբրև քաղաքական կատակերգության երևելի նմուշ, ուր նորից փայլատակեց կոնֆլիկտի զարգացման և լուծման, կատակերգական ծաղրի ու դիալոգի վարպետությունը, և իբրև ականավոր գրողի քաղաքական համակրանքներն ու կեցվածքը ներկայացնող ստեղծագործություն:

Մինչև «Մորզանի խնամին» Շիրվանզադեն արդեն անցել էր կյանքի և գրականության մեծ ճանապարհ:

Ապրելով բուրժուական հասարակության ձևավորման պայմաններում՝ (XIX դարավերջ—XX դար) Շիրվանզադեն ճանաչել էր այդ հասարակության խոր հակասությունները և իր ստեղծագործությամբ դարձել կապիտալիստական կարգի ու նրան բնորոշ հոգեբանության համոզված, անհաշտ քննադատը։ Առաջին իսկ պատմվածքից («Հրդեհ նավթագործարանում») սկսած Շիրվանզադեն գեղագետի հղոր վրձինով ներկայացրել է բուրժուական աշխարհի խոր ողբերգությունները, մարդու կործանումը և հասարակական քաոսը։ Մի ինչ-որ ժամանակ փայփայելով լիբերալ-լուսավորական պատրանքներ, ինչ-որ



տեղ ձայնակցելով «մարդու կատարելագործման» բարոյախոսական-իդեալիստական տեսություններին, Շիրվանզադեն, այդուամենայնիվ, եկել էր այն եզրակացության, որ բուրժուական աշխարհը դատապարտված է պատմականորեն։

Շիրվանզադեն պատմության զարկերակն ու ընթացքը զգացող արվեստագետ է։ Ե՛վ իր նախահեղափոխական ստեղծագործության սոցիալական պաթոսով, և՛ մտածողության ռեալիզմով նա պատրաստված էր ընդառաջ գնալու սոցիալիստական հեղափոխությանը։

Շատ կարճ ժամանակ ունենալով տատանումներ, Շիրվանզադեն արտասահմանից վերադար-

ձավ Հայաստան և եռանդուն մասնակցություն բերեց սոցիալիստական նոր մշակույթի կառուցմանը։

Նրա ստեղծագործական ճանապարհի մեջ հայտնվեց «սովետական շրջան» բաժանումը։ Այդ տարիներին (1926—1936) նա գրեց մի շարք հրապարակախոսական հոդվածներ, «Վերջին շատրվան» կինոսցենարը, ավարտեց «Կյանքի բովից» հուշապատումի երկու գիրքը՝ հայ մեմուարային գրականության գագաթը, գրեց «Մորգանի խնամին», որն արդեն կես դար է չի իջնում հայ բեմից։

«Մորգանի խնամին» կատակերգությամբ Շիրվանզադեն ամբողջացրեց բուրժուական հասարակության զարգացման ու կործանման այն պատմությունը, որ նա սկսել էր անցյալ դարի 80-ական թվականներից՝ առաջին ակնարկներից ու պատմվածքներից հասնելով այնպիսի հղոր գեղարվեստական ընդհանրացումների, ինչպես «Քաոսը»՝ հայ ռեալիստական վեպի պսակը, «Պատվի համարը»՝ հայ ռեալիստական դրամայի զարդը, մի շարք այլ մեծարժեք երկեր։

Բուրժուական հասարակության գեղարվեստական նկարագրությունը՝ այդ հասարակության հանդեպ ունեցած քննադատական-մերկացնող վերաբերմունքով, «Մորգանի խնամին» կատակերգության մեջ հասցվում է տրամաբանական ավարտի։

Պատմության ընթացքի խոր կռահումը և այն ըմբռնումը, թե հեղափոխությունը վերջնականապես լուծել է հին հասարակությանը բնորոշ սոցիալական հակասությունները, Շիրվանզադեին դնում են անհաշտ, անզիջում, արմատական հարաբերության մեջ դեպի բուրժուական աշխարհի շղաձգումներն ու քառուր մարմնացնող այն ուժերը, որոնք քաղաքական լեզվով կոչվում են «վերջին մոհիկաններ»:

Այս հասկացության տուկ են խմբվում քաղաքական վտարանդիության անփառունակ ճանապարհը բռնած նախկին կապիտալիստներն ու «սպիտակ գվարդիականները», որոնց «վերադարձի» «սուրբ դաշինքը» արժանանում է հաշտության ու մի եզր շնանդուրծող հեղինակի սպանիչ ու կծու երգիծանքին: Նախկին արդյունաբերողները, իշխաններն ու ցարական զենեբալները «Մորգանի խնամին» կատակերգության մեջ երևում են և՛ իրենց անբովանդակ, մեռած կենցաղով, և՛ իրենց քաղաքական սնանկ ծրագրերով, արտահայտելով դեմոկրատիային թշնամի աշխարհայացքը: Դրանով է բացատրվում ծաղրի խստությունը, ծիծաղի այն որակը, որը կարելի է կոչել՝ «ծիծաղ առանց ներողամտության»:

Շիրվանզադեի ստեղծագործության հետազոտող Հր. Թամրազյանի ճիշտ նկատողությամբ²⁴, «Մորգանի խնամին» իր էությունը քաղաքական կատակերգություն է, թեև նրանում տեղ ունեն նաև կենցաղային և սոցիալական կատակերգության գծերը:

Այս կատակերգության մեջ, Պետրոս Մինթոնի զավեշտական պատմությունից բացի (սա է պիեսի սյուժետային հիմքը) ծավալվում է դրամատիկական սուր կոնֆլիկտ, որի մի ծայրում են քաղաքականապես ու բարոյապես սնանկացած վտարանդիները (իշխան Արդութով-Լալյանկզակ, ցարական նախկին զենեբալ Շպուլենկո, նախկին նավթարդյունաբերող Մինթոն), մյուս ծայրում՝ այդ կործանվող միջավայրի հետ կապերը խզած, սոցիալական առաջագիմության իմաստը կռահած Արտուշեսն ու Լիզան:

Մինչ առաջինները կատակերգության մեջ երևում են իբրև ժխտվող սոցիալական ուժեր, որոնց միապետական ցնորքներն ու վերադարձի սնանկ սպասումները արժանանում են հեղինակի դատ ու դատաստանին, ապա երկրորդներն իրենց քաղաքական համուկրանքներով՝ սոցիալիստական նոր հանրակարգի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքով, դառնում են այդ ժխտվող սոցիալական ուժերի բարոյական դատավորները:

Առաջին շրջանի կատակերգությունը իր նյութը քաղում էր կամ ժողովրդական բանահյուսությունից (ինչպես «Քաջ-Նազարը»)՝ փիլիսոփայական լայն խնդիրների բարձրացնելու համար, կամ էլ երգիծական մտրակման ոլորտի մեջ էր առնում պատմական ընթացքով արդեն դատապարտված հասարակական ուժերին («Կապկազ», «Մորգանի խնամին»)՝ ժողովրդին «հիշեցնելու» իրեն իսկ դեմընթաց ուժերի անփառունակ վախճանը:

Արդիական կյանքի նյութով կատակերգություններ չէին գրվում, մինչդեռ իրականությունը, որն անխտով, իդեալական ներդաշնակություն չէր, տալիս էր դրա նյութը: Հաստատանում էր այդ նյութը կատակերգության ոլորտի մեջ բերելու պահանջը:

1932-ին իր մի հոգևածում Ստեփան Զորյանը այդպես էլ գրեց. «Ինչու՞ չգրել խորհրդային «Ռեկզոր»²⁵, թատերագիրների ուշադրությունը հրավիրելով սոցիալիստական իրականությանը խորթ երևույթների երգիծական խարխուլման վրա:

Ավելի դիպուկ էր Դ. Դեմիրճյանի խոսքը. «Ահագին մի երկիր չի կարողանում գոնե այնքան թերություն ու պատահար ունենա, որ գրականության մի կարևոր ճյուղ, ինչպես երգիծանքն է, «ժաղկի»²⁶։

Հասարակական հարցասիրությանը շուտով տրվեց գեղարվեստական համոզիչ և ուղղակի պատասխան։

Դ. Դեմիրճյանը 1934-ին գրեց «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունը։ Սա իր կառուցվածքով ու մտահղացումով գոգոլյան «Վերաքննիչը» հիշեցնող սուր և նպատակասլաց գործ է։

«Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգության մեջ, համարյա «քաջնազարական» սրությամբ, փայլատակեց Դ. Դեմիրճյանի երգիծական խոսքի վարպետությունը, բայց նույն փայլը շունեցավ հանրային գույքի հափշտակչների մերկացման սոցիալական սրությունը։ Բանը միայն այն չէ, որ կատակերգության մեջ չի երևում բացասական գործող անձանց հակադրվող դրական ուժը (այս դեբը իր վրա է վերցրել հեղինակը՝ «Վերաքննիչը» հիշեցնող միակ դրական կերպարը), այլև այն, որ երևույթը դիտվում է նեղ-բարձրական պլանով, առանց ծանրակշիռ հետևությունների։

«Նապոլեոն Կորկոտյանից» հետո հայ կատակերգությունն այլևս ընթացավ քնարական հումորի հունով, այսինքն հեռացավ հասարակական խոր հարցերի դրվածքից։

Վրա հասավ կատակերգության՝ երգիծական վախճանը։

5

20—30-ական թվականներին հայ թատերագրության մեջ ակոսներ բացեց (իհարկե, ոչ այնքան խոր, երբեմն՝ նոսր ակոսներ) պատմական թեման։

Բացի այն, որ պատմական նյութով վերականգնվում էր «ժամանակների կապը», պատմական շերտեր շոշափող պիեսների սուպարեզ գալը բացատրվում էր նաև գեղարվեստական որոշ ավանդների կենսունակությամբ։

Հայ գրականության XIX դարը բառացիորեն ողողված էր պատմական ողբերգության և դրամայի նմուշներով։ Այդ ժանրերի տարածումը անմիջականորեն կապված էր ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության հետ, որը մի ամբողջ հարյուրամյակ՝ XIX դարի մի ծայրից մյուսը, ժողովրդի լայն խավերին համակած ու հասարակական հոսանքներին զբաղեցնող հիմնական գաղափարախոսությունն էր՝ այլևայլ տարբերակներով։

Հայ կլասիցիստները, իսկ այնուհետև՝ ողմանտիկները, հայոց պատմության խորքերից, պատմագրքերից ու տարեգրություններից, պեղում էին նշանավոր թագավորների, հայրենասեր նախարարների ու զորավարների կերպարներ, նրանց օրինակով կենդանի պահելու ժողովրդի ազգային-հայրենասիրական գիտակցությունը, շրջանառության մեջ պահելու «ազգության մեծարանքի» հոգեբանությունը։

XIX դարը, կարելի է ասել, շնչում էր IV—V դարերի կերպարներով ու կրթերով, զգեստներով ու ապրումներով, — արդիականությունն ապրում էր անցյալի պաշարների հաշվին։

Ավանդական-պատմական թատերագրությունը՝ և՛ կլասիցիստականը, և՛ ողմանտիկականը՝ հավասարապես «արշակյան», «վարդանյան», «սանդուխտ-շուշանիկյան» և այլն ցիկլերով, իր նպատակները սահմանափակելով սոսկ հայրենասիրական զգացմունքի պանծացման ու «անցյալի մեծարանքի» խըն-

գիրներով, չէր բերում գեղարվեստական արժեքայնության պայմանը՝ ճշմարիտ պատմականությունը:

Բնավ պատահական չէ, որ այդ թատերագրությունը արժանանում էր ժամանակի զգաստ մտածողների՝ Մ. Նալբանդյանի, Հ. Պարոնյանի և այլոց սուր քննադատությունը:

Նկատի ունենալով XIX դարում մեծ տարածում գտած «վարդանյան» ցիկլի թատերագրության ոչ պատմական բնույթը, Հ. Պարոնյանը գրում էր. «Մեկուն մեջ կնայիս, որ Վարդանը պատերազմին մեջ կմեռնի, մյուսին մեջ՝ Տղմուտ գետին մեջ կխեղդվի, մեկելին մեջ՝ պատերազմն դառնալեն հտըր կմեռնի, վերջապես ամեն մարդ ուզածին պես կմեռցնեն Քաջն Վարդան. եկու տես, որ Քաջն Վարդան այս ողբերգությանց մեջ ալ կցուցունեն յուր քաջությունը, զինքը մեռցնող ողբերգակներուն մեծագույն մասն ալ ինքը կմեռցունե...»²⁷:

Ավանդական պատմական թատերագրության ամենամեծ թերությունը՝ պատմական ճշմարտության հանդեպ ասպարեզ բերած կամայականությունը, բացատրվում էր, ամենից առաջ, գեղարվեստական մտածողության սոցիալական նստվածքների բացակայությամբ:

Կլասիցիստ և ռոմանտիկ ողբերգակները պատմությանը նայում էին «վերականգնողի» հայացքով, առանց խորամուխ լինելու պատմության ներքին տրամաբանության, նրա իրական, սոցիալականորեն ու հոգեբանորեն հիմնավորված սյուժեների մեջ: Սա էլ, իր հերթին, դուռ էր բացում պատմական սխեմատիզմի, անկենդան հերոսների, պատմական նյութի մատուցման ոչ գեղարվեստական ձևերի առաջ:

Խնքնին հասկանալի է, որ պատմական դրամայի այս ավանդությունը ոչ միայն չէր կարող դառնալ սոցիալիստական թատերագրության զարգացման ելակետը, այլև, հակառակը, պատմական նոր դրաման հակադրվելու էր ավանդականին՝ ասպարեզ բերելով իր նոր սկզբունքները: Այս հակադրության արտահայտություններն էին, մասնավորապես, Եկատերինա Բահաթուրի պատմական ողբերգությունները՝ «Արտավազդ», «Թոնդրակեցիներ», «Սմբատ Բագրատունի» և այլն:

Ուշագրավ է, նախ և՛ առաջ, պատմական ողբերգության հերոսի ընտրությունը: Մինչ ավանդաբար թատերագրությունը դիմում էր թագավորների («արշակյան ցիկլ»), զորավարների («վարդանյան ցիկլ»), քրիստոնեական հավատի նահատակների («Սանդուխտ-շուշանիկյան» ցիկլ) կերպարներին, Ե. Բահաթուրը պատմության սոցիալական բովանդակությունը վերհանելու նպատակով դիմում էր բանահյուսական կերպարներին՝ արքայազն Արտավազդի լեգենդին, Թոնդրակեցիների կես-պատմական, կես-առասպելական շարժմանը և այլն:

Հերոսի ընտրությամբ իսկ արդեն Բահաթուրը հայտ էր ներկայացնում հաղթահարելու պատմական դրամայի ավանդության սահմանափակությունը և պատմականության որակը հիմնավորելու սոցիալական շերտերով:

Պատմական անցյալի մեկնաբանության այս ճիշտ միտումը Բահաթուրի գործերում հասավ ծայրահեղության:

Այսպես, «Արտավազդ» ողբերգության մեջ, հենվելով Մովսես Խորենացու, Եզնիկ Կողբացու և V դարի գրական այլ հուշարձաններում պահպանված տրվյալների վրա, Բահաթուրը փորձում էր տալ լեգենդի իր մեկնաբանությունը: Մինչ «վիշապների» կողմից քարայրում արգելափակված Արտավազդը, միջ-

նադարյան պատմիչի (Մ. Խորենացի) և փիլիսոփայի (Եզնիկ) բացատրության մը, արտահայտում էր շար և բարի ուժերի դիցաբանական պատկերացումը, Բահաթուրի դրամայում նույն Արտավազդը երևում է իբրև մարդկությանը ստրկության շղթաներից ազատագրող հերոս, սոցիալական արդարության առաքյալ:

Այս մեկնաբանությունը, անշուշտ, իր վրա կրում էր ժամանակի շունչը, այն ժամանակի, որը յուրովի խմբագրում էր պատմությունը, ամեն ինչ կապելով «դասակարգային» հոգեբանության հետ:

Պատմական ճշմարտության հայտաբերման իմաստով ավելի ճշմարտանման էր Ծ. Բահաթուրի մյուս դրաման՝ «Թոնդրակեցիները», որի նյութը քաղված է ավանդական պատմագրության կողմից մոռացված միջնադարյան աղանդավորական շարժումներից:

Բայց «Թոնդրակեցիներում» նույնպես արտահայտվեց պատմությունը ըստ ժամանակի պատկերի սրբագրելու միտումը, այն, ինչ կոչվում է «պատմության մոդեռնացում»:

Միջնադարյան աղանդավորական շարժումը, որն իր մեջ անպայման պարունակում էր սոցիալական խոր նստվածքներ, «Թոնդրակեցիներ»-ում երևում է սոցիալական այդ նստվածքների բացարձակացումով, միանգամայն շղթայագերծված միջնադարի բնորոշ հոգեբանական հակասություններից ու պատմական յուրահատուկ գծերից:

Մոդեռնացման ճանապարհով պատմությունը պարզունակացնելու, պատմությանը ռոմանտիկական լուսապսակ հագցնելու միտումը տիրապետող գեղարվեստական հոգեբանությունն էր:

Դա արտահայտվեց և՛ Լ. Միքայելյանի «Գոշ» դրամայում, ուր միջնադարյան ճորտը երևում է ֆեոդալական կապանքները գրոհող, սոցիալական գիտակցության բարձրագույն աստիճանին հասած առաջնորդի դերով, և՛ Վ. Վաղարշյանի «Սասունցի Դավիթ» պիեսում:

Հայ ժողովրդական վեպը, ժամանակի պահանջով, այս տարիներին նյութ է մատակարարում արդիականությանը՝ լուծելու ժողովրդի պատմական մաքառման խնդիրները:

Երևան են գալիս նաև վիպերգի դրամատիկական մշակումներ, որոնց առաջնեկը Գ. Ալթունյանի «Սասունցի Դավիթն» էր, ապա՝ Ա. Աթայանինը, հետո՝ Վ. Վաղարշյանինը:

Բոլոր այս մշակումներում պակասում է էպոսի պատմական շունչը և, հակառակը, իշխում է քաղաքական ու սոցիալական նստվածքների ծայրաստիճան բացարձակացումը, ժամանակի քննադատության լեզվով ասած՝ «հոգի մոդեռնացումը»:

Ընթանալով այդ ճանապարհով, թերևս ցանկանալով արդի ժամանակաշրջանի մեջ տեսնել պատմության արձագանքները, Վ. Վաղարշյանը գրեց վերապատմական, ըստ էության՝ էպոսի բուն ոգուն անհարազատ մի պիես, ուր ծանրության կենտրոնը դարձել էր լարաբական հարկահանների դեմ ժողովրդի բարձրացրած ու սոցիալական լայն ծրագրերով գիտակցված ապստամբությունը:

Պատմական իրադրությունը տեղադրելով էպոսային հարաբերությունների մեջ, Թատերագիրը փաստորեն հասել էր հակառակ արդյունքի՝ պատմության անստույգ մեկնաբանության:

Երեսնական թվականներին հայ թատերագրության մեջ երևում են նաև պատմության ավելի սթափ թափանցումներ:

Դրանց շարքում է Դ. Դեմիրճյանի «Իրկիր հայրենին» (1939)՝ թատերագրության արվեստի առումով էական պակասներ ունեցող մի գործ, որը, սակայն, պատմականության առումով հարազատ է ներկայացնում միջնադարյան Հայաստանի իրադրությունը:

Աղգային անկախության ու օտար կողմնորոշման (բյուզանդական) բարդ քաղաքական հարաբերությունների ընթացքում Դ. Դեմիրճյանը ներկայացնում



է նաև ժողովրդական ներքնախավերին, նրանց հայրենասիրական իդեալների ու դեմոկրատական ձգտումների մեջ դիտելով հայրենիքի կենսունակության աղբյուրները: Անին կառուցող վարպետները դառնում են նաև երկիր հայրենիի պաշտպանները,—սա է գեղարվեստական այն գլխավոր միտքը, որ քարոզում էր Դեմիրճյանի պատմական դրաման:

Հայ թատերագրության մեջ աչքի ընկնող երևույթ եղավ նաև նշանավոր դերասան Մ. Զաճաճի «Շահնամե» պատմական ողբերգությունը՝ արժանանալով լավագույն պիեսների համամիութենական մրցանակաբաշխության երրորդ մրցանակին, Վ. Կիրշոնի և Վ. Կոչերգայի պիեսներից հետո:

Բեմական անվիճելի արժանիքներ ունեցող այս պիեսում, պատմական-բանահյուսական նյութի վրա՝ քաղված արևելյան ֆոլկլորից ու գրական աղբյուրներից (Ա. Դավրիժեցի, Զուլայեցի և այլն) թատերագիրը արժարժում է այն գաղափարը, որ բռնապետությունը և ժողովրդասիրությունը անհամատեղելի հասկացություններ են:

Պայմանականորեն պատմական կարելի է համարել նաև մոտավոր անցյալի՝ Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների որոշ դրվագները ներկայացնող պիեսները՝ Վ. Վաղարշյանի «Օղակումը», Ա. Գուլակյանի «Արշալույսինը», Գ. Սարյանի «Երեք երգը» և այլն:

Սրանց մեջ թատերագրական որոշակի որակ է «Օղակումը»՝ սովետական իշխանության հաղթանակի համար Զանգեզուրի գյուղացիների պայքարի կենդանի տեսարաններով և, մանավանդ, գեղջկական դարավոր փիլիսոփայությունը մարմնացնող Ասլան ամու ցայտուն, հյութեղ կերպարով:

Հայ սովետական թատերագրության ձևավորման տարիներին առաջին և գլխավոր հոգսը, բնականաբար, ժամանակակից իրականության գաղափար-

րական-բարոյական կառուցվածքը արտացոլող ժամանակակից դրամայի ստեղծումն էր, ասել է թե՛ պատմական նոր ժամանակի էությունը, ոգին, հեռանկարն արտահայտող մարդկային բնավորությունների հայտնագործումը:

Հասարակական կյանքի զարգացման դրամատիկ, կոնֆլիկտային-բախումնային, «աններդաշնակություններով» լեցուն իրադրությունը հրամայաբար հարուցում էր դրամայի ժանրի սուր կարիքը, այն ժանրի, որի խնդիրների մեջ կարևորագույնը, ըստ ռուս սովետական հայտնի թատերագիր Ն. Պոգոդինի դասակարգման, կյանքի «աններդաշնակությունները» վերացնելն էր:

«Անցյալի ուրվականներին» դեմ ուղղված սուր երգիծանքը՝ կատակերգության ժանրով, կամ աղգային պատմության հին շերտերի նորովի իմաստավորումը՝ պատմական ողբերգության ժանրով, անշուշտ կարևոր դեր ունեին խաղալու հասարակության կյանքում, բայց վճռական խոսքը սպասվում էր դրամայից՝ նոր հասարակության սոցիալական-բարոյական դիմանկարը հաստատող և՛ կյանքի «աններդաշնակությունների» աղբյուրները բացահայտող ժանրից:

Իսկ ժամանակակից դրամայի յուրացումն ինքնին ստեղծագործական չափազանց դժվարին խնդիր էր:

Մի շարք առումներով:

Բացի այն, որ պատմական նոր իրականության նյութը՝ «դարաշրջանի դինամիզմը», կամ, ինչպես այդ տարիներին էին ասում՝ «պատմության արագությունը», կանխում էր երևույթների բուն խորքերը թափանցելու հնարավորությունը, ասպարեզի վրա էին մի շարք տեսական-գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք ըստ էության, հրահրում էին զարգացման ոչ արդյունավետ, հեղհեղուկ, վիճելի ուղիներ:

Տեսական հրահանգներից ամենատարածվածն ու օրինականացվածն այն դրույթն էր, թե ժամանակակից դրաման կյանքի ճշմարտությանը հասնելու համար անպայման պետք է լինի «մասսայակերպ», պետք է բեմ հանի բացառապես ժողովրդի հավաքական զանգվածներին: Դրամայի «մասսայակերպության» սկզբունքը, ինչ խոսք, պայմանավորված էր ժամանակակից իրականության արմատական էությունը ճանաչելու ելակետով, բայց դառնալով կայուն գեղարվեստական օրենք, ամենից առաջ խփում էր դրամայի բուն էությանը՝ նրանից օտարելով ներքին, հոգեբանական դրամատիզմը, հակամարտ կրքերի և զգացմունքների բախումը:

Տեսական այդ դրույթի հետ անմիջականորեն կապված էր թատերագրության նպատակաբանական ուղղության առաջնայնության գաղափարը՝ անարյուն սխեմատիզմի և վերացական պաթոսի այդ հրահրողը:

Ժամանակի արվեստաբանական-տեսական միտքը դեգերում էր նաև ուրիշ մոլոր ուղիներում, ինչպիսին էր, օրինակ, ժանրի «արմատական» վերակառուցման, այսինքն՝ «կանոնազանցության» հայացքը:

Վերանայել դասական դրամայի բոլոր կանոնները, — անարխիստական այս հայացքը թեև ելնում էր կյանքի մեջ առաջ եկած նոր հարաբերությունների և բախումների արտակարգ սրությունը արտացոլելու անհրաժեշտությունից, բայց, ըստ էության, ականներ էր դնում թատերագրության ստուգված ճանապարհին:

Տեսական սխեմատիկ, հաճախ անորոշ և անկայուն հրահանգներին գումարվում էր նաև թատերագրության «սպեցիֆիկայի» հետ կապված դժվարությունը:

Հնուց ի վեր հայտնի դժվարությունը, թե դրաման (լայն առումով) գրականության դժվարին ժանրն է, ավելի քան ճշտվում էր պատմական նոր իրադրության մեջ, կյանքի նոր նյութի ուժեղ «դիմադրության» պայմաններում։ Քսանական թվականներին թեև երևացին նոր իրականության նյութը շոշափող մի շարք թատերապատկերներ, ինչպես քաղաքացիական կոիվների դեպքերին նվիրված Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրտ երգը» (1926) դրամատիկական էսքիզը, անցյալի գյուղի խավարը պատկերող Լ. Սաղաթելյանի «Մի կտոր հողի համար» պիեսը, գյուղի սոցիալիստական դարթոնքը ներկայացնող Ա. Ղարաբուլյանի «Կոմսոմոլ Աստղիկը», Վ. Վաղարշյանի «Նավթը»՝ առդյունաբերական թեմայով, Ան. Վարդանյանի՝ գյուղական կյանքի պատումները, թեև թատերական ազդագրերում երևացին ուրիշ վերնագրեր, բայց դրանք չդարձան արվեստի երևույթներ, նախ՝ հերոսների միագիծ սոցիալական մեկնաբանության, պիեսների նպատակաբանական սխեմատիզմի, այնուհետև՝ երևույթների մատուցման նեղ-բարձրագրական մեկնակետի պատճառով։

Թեև չկար մեծ զգացմունքների և մեծ կրքերի ժամանակակից դրաման, բարդ, բազմաշերտ կյանքի սուր դրամատիզմը՝ հնի ավերման ընթացքում ծնվող նոր հոգեբանությունը բացահայտող ժանրը, բայց հասարակական հրատապ խնդիրներ հրահրող այդ ժանրի պահանջն այնքան մեծ էր, որ ժամանակի մամուլը բառացիորեն ողողված էր դրամայի կարիքը հիմնավորող քննադատական-տեսական ելույթներով։

Մինչ այլ դեպքերում, ասինք, օրինակ, պոեզիայի և արձակի դեպքում, տեսությունը մշակվում էր նյութից հետո կամ գրական նյութին զուգընթացաբար, այստեղ տեղի ունեցավ հակառակը՝ տեսությունն առաջ ընկավ թատերական գործնականից։

Ժամանակակից դրամայի տեսության հարցերը խոր, երբեմն հակասական, երբեմն վիճելի մեկնաբանություն ստացան Դերենիկ Դեմիրճյանի մի շարք հոդվածներում։ Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիայի մեկնաբան Տ. Հախումյանի միանգամայն ճիշտ դիտողությամբ, Դ. Դեմիրճյանը այդ տարիներին ստեղծեց «սոցիալիստական դրամայի իր համակարգը»²⁸, որը նկատելի դեր խաղաց հայ սովետական գեղագիտական մտքի պատմության մեջ։

Թատերագրության ընդհանուր և «սպեցիֆիկ» հարցերը թեև Դ. Դեմիրճյանին զբաղեցնում էին դեռ նախահեղափոխական տարիներից, բայց նրա մտքերն ու դիտողությունները կայուն համակարգի տակ դրվեցին երեսնական թվականների սկզբին, երբ մեկը մյուսի հետևից լույս աշխարհ եկան նոր թատերագրության զարգացման հարցերն արժարժող, գրականության այդ ասպարեզի հրատապ խնդիրները յուրացնող խորաթափանց հոդվածներն ու հրապարակային ճառերի սղագրությունները։

Հայ սովետական թատերագրությունը 30-ական թվականներին, «խանձարուրային» կամ «նախնական կուտակման» շրջանը անցնելուց հետո, կանգնեց իր զարգացման հեռանկարները պարզելու անհրաժեշտության առաջ։ Սկիզբ առան բուռն, ծայրաստիճան կրթոտ վիճաբանություններ, թատերական մթնոլորտը լցվեց տեսական խոսք ու զրույցով, ուր առանձնապես ծանրակշիռ հնչեց թատերագրական մեծ փորձի տեր և, մանավանդ, ինքնատիպ մտածող Դ. Դեմիրճյանի խոսքը։

Հատկապես կարևորելով դրամայի և իրականության կապերի խորացման խնդիրը, Դ. Դեմիրճյանը այդ կապի գլխավոր պայմանը տեսնում էր ոչ այ-

լուր, քան դրամայի դրամատիզմի, այսինքն՝ ժանրի տոհմական-գենետիկական հատկանիշների վերադարձի մեջ:

Առանց այդ պայմանի՝ դրամատիզացված դրամայի, — ասում էր Դեմիրճյանը, — անհնարին է պատկերել իրականության՝ բանդման և կառուցման ժամանակաշրջանի, ամբողջ բարդությունը, հասարակական զարգացման հակասական, կոնֆլիկտային բնույթը, անհնարին է հասնել բախվող ուժերի ճշմարտությունը:

«Դրամայի դրամատիզմի» հանգույցի լուծումը Դեմիրճյանը ենթադրում էր բուն իրականության մեջ, այդ իրականության զարգացման ներքին զրս-պանակները ասպարեղ հանելով, ավելի ստույգ՝ այդ իրականության ներքին բարդությունը կրող և ներքին բախումները արտահայտող հերոսի մեջ:

Նա առաջադրում էր հոգեբանական հարուստ կինճիռներ, հոգեկան ներքին հակամարտություն ունեցող հերոսի յուրացման՝ իբրև իսկական (և ոչ թե արտաքին) դրամատիզմի, պահանջը:

Դրամայի դրամատիզմի խնդրի տեսական քննության առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է գրողների համամիութենական առաջին համագումարում Դեմիրճյանի ունեցած ճառը, ուր իրեն հատուկ խորությամբ նա բացատրում է «Ներքին հոգեբանական կոնֆլիկտների», հերոսի ինքնաճանաչման, ինքնորոնման էությունը՝ իբրև ռեալիստական կենդանի կերպարներ ստեղծելու լիարժեք պայմանի. «Դրամայի և նրա հերոսների դրամատիկացումը կանգնած է սովետական թատերագրության օրակարգում: Բայց ի՞նչ ձևով դրամատիկացնել դրաման և նրա հերոսներին: Հերոսը, ինչպես դուք գիտեք, ինչ-որ պատրաստի բան չէ: Հերոսը պատրաստվում է լարված գործունեությամբ և դիալեկտիկորեն փոփոխական իրականության կողմից: Հերոսների ձևավորման ուղին դիալեկտիկական է, այստեղ թատերագրի խնդիրն է որոնել և բացահայտել հակասությունների միասնության արվեստը և ցուցադրել զարգացումը»²⁹:

Իհարկե, այդ դրույթով Դեմիրճյանը նորություն չէր բերում դրամայի տեսության մեջ, ուր, սկսած Դիդրոյից և Լեսսինգից ներքին հոգեբանության պահանջը միշտ էլ եղել է իբրև հիմնական պահանջ, բայց այդ դրույթով նա ժամանակակից դրաման պաշտպանում էր այն միտումներից, որոնք շեշտը դնելով արտաքին բախումների վրա, փաստորեն դրաման զրկում էին ժանրի տոհմական հատկություններից:

Սոցիալիստական թատերագրության զարգացման համար 20—30-ական թվականներին բացառիկ կարևորություն ունեցող հարց դարձավ «ժամանակակից թեմատիկայի յուրացման» խնդիրը:

Քրեատոմատիկական դարձած հայացքը, թե ժամանակակից դրաման կյանքի նյութով կարող է լիցքավորվել՝ միայն դիմելով բուն կյանքի երևույթներին, այն ժամանակ չունիր այժմյան պարզությունը:

«Հին» և «նոր» թեմատիկայի հարաբերության խնդիրը քննելով, Դ. Դեմիրճյանը կարևորում էր «սահմանագծեր» չքաշելու, այլ ժամանակակից մոտեցման, «հին նյութի» մեջ եղած արդիական նստվածքները հնչեցնելու մոմենտը, խնդիրը դուրս էր բերում փիլիսոփայական լայն տեսադաշտ, բայց և սովյալ կոնկրետ իրականությունն էր համարում դրամայի արդիականության սկզբնաղբյուրը: Այն իրականությունը, ուր մարդը մաքառում էր կեցության և բարոյականության նոր ձևերի հաստատման համար:

Ժամանակակից թեմատիկան համարելով թատերագրության արդիական դիմագծի ակունքը, Դեմիրճյանն առավել գնահատում էր երկրորդ քայլը՝ թեմայի գեղարվեստական յուրացումը, ժամանակի պատմական նստվածքների իմաստավորումը, երևույթների բուն էությունը հասկանալը։ Մեկ անգամ չէ, որ իր հոգվածներում Դեմիրճյանը խոսում է թափանցումից, իմաստավորումից, խորացումից, «յուրացումից», այդ ամենի տակ հասկանալով ոչ միայն կյանքի մոտիմոտո, ուղղակի ճանաչողությունը, այլև ճանաչողության գեղարվեստական կերպը. «Յուրացումը թեմայի՝ դա միայն ճանաչողությունը չէ։ Յուրացումը դա կյանքի մեջ թափանցելու այն աստիճանն ու դրությունն է, երբ տվյալ կյանքի վայրը, մարդիկ, դեպքերը, գաղափարները դառնում են պատկերներ, կերպարներ, ապրումներ, հուզականություն»³⁰։

Այստեղից հետևում է դեմիրճյանական պարագոքը «թեմայի հնացման» մասին. «Գալիս են որոշ տարիներ, կյանքը մեջ է գցում մարդիկ, դեպքեր՝ դրամատուրգիայի գրչին արժանի։ Եվ հա սկսվում է հետաքրքրական մի երևույթ։ Տվյալ թեման ողողում է բոլոր պիեսների բովանդակությունը։ Ամենքը գրում են տվյալ թեմայի մասին...

Եվ թեման հնանում է...»³¹։

Բայց,— շարունակում է իր միտքը Դեմիրճյանը,— հնանում է ոչ թե թեման, այլ մի ուրիշ բան՝ թեմայի արտահայտման ձևն ու եղանակը, հնանում է մոտեցումը։

Յուրահատուկ պարագոքներով մերժելով «թեմայի հնացման» տեսակետը, Դեմիրճյանը նորից դնում է «օրվա շարիքայինի» և «դարաշրջանի մնայունի» խնդիրը, թափանցման և խորացման խնդիրը, բերելով Ա. Պ. Չեխովի օրինակը. «Օրվա հրատապությունը պատկերող դրամատուրգը՝ եթե չի գրում նրա այն օղակը, որով այդ հրատապությունը կապվում է էպոխայի հետ, անցնում է իր ընտրած թեմայի հետ՝ հնանում է։ Չեխովի թեմաները օրվա շարիքային են եղել իր էպոխայի մեջ։ Բայց նա գտել է մնայուն օղակները, որով և կապել է այդ օրվա շարիքայինը ուրիշ էպոխաների հետ»³²...

Թատերագրության տեսության դեմիրճյանական համակարգում կարմիր թելի պես անցնում է հերոսի պրոբլեմը։ Շարունակ և անընդմեջ հիշեցնելով մարդու նորացման դիալեկտիկան, նոր հոգեբանության աստիճանական արթնացումը, ինչպես և նախազգուշացնելով թատերագրության «սպեցիֆիկայի» արտաքին հանգամանքների մեջ կղզիանալու վտանգից, Դեմիրճյանը նույն հետևողականությամբ առաջնահերթ նշանակություն է տալիս «բնական էությունը»՝ «խարակտերի» դրվածքին, առանց որի թատերագրությունը չի կարող լինել ներգործուն արվեստ։

Բնավորության ճշմարտությունը նա կապում է հերոսի էության հետ։ «Խարակտերը բացվում է գործի մեջ, ներքին հակամարտության մեջ»³³, Դ. Դեմիրճյանն այդ հերոսին ըմբռնում է չախ և առաջ իբրև մարդ, իբրև կենդանի և բազմակողմանի անհատականություն.

«Ի՞նչ բան է խարակտերը։ Դա նախ և առաջ մարդ է։

Մարդկային հատկությունները կարող են միայն խարակտերի ստեղծման հարցում օգնել։ Առանց խորքը թափանցելու, առանց ինքնատիպ գծերի, առանց մարդկային կենդանի հատկությունների խարակտեր չկա։ Խարակտերը որքան ընդհանրացում է, այնքան էլ կոնկրետ է, «տվյալ դեպքում է»։ Խարակտերը պետք է հանդես գա իր մտքերով ու ապրումներով, իր յուրահատուկ գծերով։ Այլապես նա կդառնա վերացական մարդ»³⁴։

Մի ույլ տեղ նա գրում է. «Ասել վերջին խոսքը հենց սկզբից՝ դա մամուլի գիծն է: Այսպես չէ գրականությունը... Նա սիրում է «գնալ խորքերը», թափանցել իրերի փրկստփայլության մեջ, թաքնվել պատկերների ետևը, քողարկել իր տենդենցը, գեղեցկացնել իր ձևերը, գործել իր հուզական ապարատի միջոցով»³⁵:

Սոցիալիստական դրամայի դեմիրճյանական քննություններում մեծ տեղ է տրվում ժանրին:

Խառնվածքով և մտածողությամբ լինելով ավանդական ժանրերը նորացնելու ջատագով, Դեմիրճյանը այս ելակետով էլ դառնում է թատերագրության ժանրային կառուցվածքին, հրատապ համարելով «դարաշրջանի ժանրի» ընդգծումը. «Դրամա, ուրեմն և մոռումենտալ, ուրեմն և մեծակառույց մի օբյեկտ, որի մանրաբանդակը չպիտի խանգարի նրա «սինթետիկ» ստիլին, նրա ընդհանուր դիրքին... Դա մի հասարակական հանդիսավոր հուշարձան է, որ դիտվում է հեռվից, պերսպեկտիվից կամ դեպի պերսպեկտիվը և տարածությունը սքողում է մանրամասները, կենցաղը, հոգեբանությունը...

Հանգույցի, կենցաղի, բարքերի, հոգեբանական նրբությունների ու հայաստանի խճճումների մանրաբանդակը կընկնի հետին պլանը և առաջ կբաշվեն յոշոր գծերը, հաղթական կամարներն ու սյուները, ընդհանուր կառուցվածքի ու շրջագիծը»:

«Մոռումենտալի» տեսությունը որոշ իմաստով արձագանքում էր սովետական դրամատուրգիայի ժանրային էության այն ասուլիսին, ուր մի թևում հանդես էին գալիս Կիրշոնը և Սֆինոգենովը՝ սիրո, կենցաղի անխուսափելի պահանջով, մյուս թևում՝ Վս. Վիշնևսկին և Ն. Պոգոդինը՝ անհատական ապրումների ժխտումով:

Մոռումենտալի և մանրաբանդակի տեսությունը տեղադրելով ընդհանուր, սովետական, համամիութենական թատերագրության գործնականի մեջ, Դեմիրճյանը տարբերակում է երկու ուղղություն՝ «մասսայական» և «անհատական», «զանգվածային» և «կամերային», առաջնությունը տալով «մասսաների կյանքի մեջ կատարված բնկումը» արտացոլող մոռումենտալին, զանգվածային ոճին, սա համարելով նոր ոճի արտահայտություն, իսկ մյուսը՝ «ավանդական»:

Դրականության պատմաբանի իրավացի դիտումով Դեմիրճյանի «այս հայացքներն ունեին իրենց լույսն ու ստվերը: Վերջիվերջո, իհարկե, դրամատուրգը ճիշտ էր նկատում հերոսական-ռոմանտիկական և կենցաղային-հոգեբանական դրամաների տարբերությունները: Իրոք, առաջինում խոշոր դեր են խաղում ռոմանտիկական պաթոսը, ընդհանուր գծերը, երկրորդը նույնպես ձգտում է կերպավորել, բայց գերազանցապես հոգեբանության, ներքին դրամայի և մանրամասների միջոցով:

Դեմիրճյանի հայացքների ստվերն այն էր, որ նա փաստորեն տիպականը տեսնում էր սոսկ ընդհանուրի և հերոսականի մեջ, ռելյեֆներ չէր տեսնում երկրորդի մեջ, այս տիպի դրամաների կերպավորման եղանակը համարելով մանրաբանդակը»³⁶:

Դ. Դեմիրճյանից բացի ժամանակակից թատերագրության զարգացման հրատապ խնդիրները այս կամ այն տեսանկյունով քննության առարկա են դառնում Հ. Գյուլիքխյանի, Տ. Հախումյանի, Գ. Աբովի, Վ. Թոթովենցի, Մ. Զանանի, Լ. Քալանթարի, Վ. Վաղարշյանի, Ս. Մելիքսեթյանի, Ա. Գուլակյանի և այլոց հոդվածներում: Տեսական ասուլիսների հրահրմանը մեծապես

իթանում է 1934-ից հրատարակվող «Խորհրդային արվեստ» ամսաթերթը, որը դառնում է հասարակական այն ամբիոնը, ուր բարձրանում են ժամանակակից հերոսի, թատերագրության ժանրերի, արտահայտչական նոր ձևերի, նատուրալիստական ու ֆորմալիստական միտումների հաղթահարման և այլ խնդիրները:

Սուր վեճերի ու տարաձայնությունների ընթացքում ստեղծվում է տեսական մթնոլորտ, ավել կամ պակաս հստակությամբ պարզվում են սոցիալիստական թատերագրության հանգույցները:

Տեսական իրադրությունը զուգընթաց ստեղծվում են նաև ժամանակակից դրամաներ, որոնք հետաքրքրական են ոչ այնքան իրենց գեղարվեստական արժեքով, որքան որոնումներով, «գրամայի դրամատիզացիայի»՝ հոգեբանական թափանցման, միտումներով: Այս առումով ուշագրավ է Դ. Դեմիրճյանի «Ֆոսֆորային շողը», որն իր իսկ՝ հեղինակի բացատրությամբ, խնդիր ունի «հասարակական կյանքը դրսից տանել ընտանիք»:

Այս մտահղացումը, սակայն, չունեցավ խոր, հոգեբանական իրացում, ինչպես և թատերագրական որակ չեղավ Դ. Դեմիրճյանի մյուս պիեսը՝ «Ժողովրդական ճշմարտության հեքիաթը» պատմող «Կապուտանը»:

Թատերագրության տեսաբան Դեմիրճյանը, որ անհաշտ մարտնչում էր սխեմատիզմի՝ նպատակաբանական արվեստի դեմ, ստեղծագործական իր որոնումներով խուսափեց նույն սխեմատիզմից, կյանքի բարդ հարաբերությունների հասարակացումից:

Հարցը միայն այն չէ, որ այդ պիեսներում կա «մոնումենտալի», հերոսականի պաթոս, և ոչ էլ այն, որ գաղափարները ազդարարվում են հրապարակախոսական անմիջականությամբ: Անհաջողության ավելի խոր պատճառն այն է, որ հեղինակին զրադեցրած գաղափարները թե մեկ, թե մյուս դեպքում, դրվելով կոնկրետ, շատ կոնկրետ, նեղության չափ ճշգրիտ բանաձևերի, դասագրքային սահմանների տակ, թատերագրին ետ պահեցին դրանց գեղարվեստական որոնման ու արտահայտման ուղիներից: Այդ պիեսներում կար ընդհանուր տեսակետը, ընդհանուր, պատրաստի հայացքը, բայց չկար իր՝ թատերագրի ներքին ձայնը, իր անհատական տեսանկյունը, իր դրամատուրգիան:

Դրամայի նոր կառուցվածքի ու ձևի որոնումը հանգեցնելով՝ այսպես ասած «դրամատիկական բանաձևին», դրա կյանքային համարժեքին, Դեմիրճյանը «Ֆոսֆորային շող» (1932) պիեսում, նաև ժամանակի մյուս հայտնի թատերագիր Վահան Թոթովենցը իր «Երկու սուր» (1930), «Մոխրակուլտ» (1936) պիեսներում դարձյալ դիմեցին լուսավորական-բուրժուական դրամայի «ընտանեկան» սյուժեին, ուր հերոսներն են յուրայինները՝ ազգական, արյունակից, բարեկամ: «Ֆոսֆորային շողում»՝ Ռադինը, կինը, Ռադինի քենին, սրա ամուսինը՝ Բերնացկին, «Երկու սուր» պիեսում՝ չեկիստ Ալյոշան, կինը՝ Մարգարիտան, կնոջ եղբայրը՝ Արսենը, կնոջ հորաքույրը:

Խնդիրը «ընտանեկան սյուժեի» ավանդականությունը չէ, այլ այն, որ այդ պիեսներում գլխավոր շեշտը գցելով սոցիալական գծի վրա, թատերագիրները պակաս ուշադրություն են դարձնում մարդկային՝ ներքին հակամարտությունների գծին, որի պատճառով էլ տուժում է դրամայի դրամատիզմը:

Դեմիրճյանն իր դրամաներում, մասնավորապես «Կապուտանում», չկարողացավ ընթանալ հոգեբանական թափանցման արահետներով, այլ գնաց քննադատության (և պաշտոնական կարծիքի) բացած «կանաչ ճանապարհով, որը սխեմատիզմի ճանապարհն էր:

Սխեմատիզմի հունի մեջ էին նաև ժամանակաշրջանի թատերագրության մյուս փորձերը, որոնցից մի քանիսը թեև ունեցան բեմական կյանք, բայց քիչ թե շատ ամուր հետադիծ շթողին թատրոնի պատմության մեջ:

Դրամաների մեծ մասում դրամատիկական շախտմաները փոխարինվում էին հակադրումներով (բացասական ու դրական հերոսների), կերպարները՝ գաղափարական ձայնափողությամբ, հուզականությունը՝ հուզական զեղումներով:

«Ժողով, ճառ, կրակոց,—գրում էր Ստ. Զորյանը 1932-ին,—սրանք են դրամայի «արտահայտչական զենքերը»³⁷:

Այս իրադրության մեջ իսկական դրամայի, արդիական, բրեխտյան իմաստով փիլիսոփայական դրամայի հայտ ներկայացրեց Եղիշե Չարենցը, «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ (1933) տպագրելով «Աքիլլես, թե՞ Պյերո», գործը՝ «դրամատիկական ինտերմեցո» ժանրային անունով:

Չարենցի դրաման, սակայն, չդարձավ ժամանակաշրջանի թատերագրական փաստ, որովհետև վերատպված (1934) հավաքածուի մեջ արդեն չկար այդ գործը:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

1

XX դարասկիզբը հայ իրականության մեջ նշանավորվեց գրական քննադատության դարգացման նոր և բարձր աստիճանով: Դրա առարկայական նշաններն էին առավել եռանդուն մասնակցությունը ընթացիկ գրական շարժմանը, մեթոդաբանական տարբեր ուղղությունների սուր, սկզբունքային բանավեճերը, քննադատության ժանրային ինքնորոշումը («անշատումը» լրագրային հրապարակախոսությունից), ժանրատեսակների բազմազանությունը, հասարակական լայն տեսագիծը, գեղարվեստական արժեքայնության չափանիշների կիրառումը, գրականության զարգացման կենսունակ միտումների սթափ կոահյումները և այլն, և այլն:

Քննադատության առաջընթացի երևույթը հետևյալ կերպ բնութագրեց Հովհ. Թումանյանը. «Մուրճի» օրերից սկսած մեր մեջ երևում են գրական հասկացողության ու ճաշակի տեր մարդիկ, որոնք քննադատության մեջ դնելով գրական-գեղարվեստական խիստ պահանջներ, միաժամանակ իրենց հետ բերում են լուրջ վերաբերմունք ու հարգանք դեպի գրողն ու գրականությունը»¹:

Դարասկզբի հայ քննադատության բուռն զարգացումը պայմանավորված էր առհասարակ գեղարվեստի մեջ «նոր ուղիներ» և «նոր հոսանքներ» հայտնագործելու համար սկսված շարժման ուժեղ թափով, այն շարժման, որը հրահրում էր հայ գրականության գեղագիտական նոր բովանդակությունը՝ գեղարվեստական հին ըմբռնումների ու հնացած պատկերացումների վերանայման նշանաբանով:

XX դարի գեղարվեստական նոր իրադրության մեջ, բնականաբար, տեսական-քննադատական միտքը նույնպես ընդառաջ էր գնալու նոր պահանջներին, տեսականորեն հիմնավորելու էր գեղարվեստի զարգացման ընթացիկ մոմենտի յուրահատկությունները:

Նոր պահանջների յուրացումը ինքնին ենթադրում էր անհաշտություն գրական քննադատության մեջ գործող որոշ սկզբունքների հանդեպ: Առաջին հերթին դա վերաբերում էր Լեոյի «ազգային-ուտիլիտարիստական» մեթոդի» (սա վ. Տերյանի բնորոշումն է) քննադատությանը, որի ելակետը բոլոր դեպքերում գեղարվեստի ազգային-հասարակական օգտակարության գաղափարն էր՝ հաճախ հասկացված նեղ ու միակողմանի, առանց թափանցելու արվեստի ներքին գեղագիտական հարստության և բարդության մեջ»²:

Բնավ պատահական չէ, որ տասական թվականներին գրական բանավեճերում էական հարցականներ կախվեցին Լեոյի գրականագիտական դավանանքի վրա:

Լեոյի «ազգային-ուտիլիտարիստական» ուղղությունը մի տարրերակն էր կուլտուր-պատմական այն դպրոցի, որն ուներ համաշխարհային լայն տա-

րածում՝ տեղային արտահայտություններով: Այդ դպրոցի իպոլիտ-տենական խմբագրությունը տեղ գտավ նաև հայ իրակախության մեջ, քննադատությունը կողմնորոշելով դեպի աշխարհագրական միջավայրի վճռական դերի ընդգծումը:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի կողքին դարասկզբին գեղագիտական որոշակի դիրքերով ընդգծվեցին պատմասոցիոլոգիական և հոգեբանական ուղղություններ՝ սրանց տարբերակներով, ինչպես և ծանրակշիռ հասարակական փաստ դարձավ մարքսիստական քննադատությունը:

1900—910-ական թվականների գրական բուռն վեճերի մեջ մկրտություն ստացած քննադատ-գրականագետ-հրապարակախոսների նոր սերնդի մի շարք հայտնի դեմքեր նշանակալից դեր խաղացին նաև հայ սովետական քննադատության և գրականագիտության սկզբնավորման տարիներին:

2

Հայ սովետական գրականության սկզբնավորման ու ձևավորման շրջանի կենտրոնական, կարելի է ասել՝ առանցքային հարցը նորագույն գրականության բնույթի և հեռանկարի հարցն էր, որին տեսությունը տալիս էր տարբեր, ոչ միանշանակ պատասխաններ: Ինչպես Ռուսաստանում, հայ իրականության մեջ ևս բաժանական թվականների սկզբին առաջին դիրքերի վրա էր Պրոլետկուլտի հրահանգած «պրոլետարական կուլտուրայի» այն մոդելը, որը ենթադրում էր ժառանգորդական թելերի լիակատար խզում՝ հանուն պրոլետարական գրականության «ինքնավարության»:

Որդեգրելով համառուսաստանյան Պրոլետկուլտի հիմնարար դրույթները, այդ կազմակերպության հայ հետևորդները նույնպես ամբողջովին բացասում էին գեղարվեստական ավանդների նշանակությունը, նոր գեղարվեստի կառուցումը հանգեցնելով բացառապես «պրոլետարական հուզապրումների» վերարծարծմանը:

Պրոլետկուլտական հույժ միակողմանի, ըստ էության նեղ-աղանդավորական տեսական առաջադրությունները որոշակի գեղարվեստական պլատֆորմի տեսք առան «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» պարբերականների էջերում³, ուր ամբողջ ձայնով շեփորվում էր «ցեխի գրականություն», այսինքն՝ մի դասակարգի գրականության, իբրև Ապագայի արվեստի, տեսակետը:

Պրոլետկուլտական անխառն ոգով էին շնչում ոչ միայն ռուսական «Кыз-ница» խմբակցության (սա Պրոլետկուլտի մի տարատեսակն էր և «գործնական-արտադրական ցեխը») տեսաբանների՝ Ա. Բոգդանովի, Ն. Լյաշկոյի, Ա. Պլատոնովի հողվածների թարգմանությունների և դրանց վերաշարադրությունների տպագրությունները, այլև հայկական գրական պարբերականների շուրջը խմբված գրող-խմբագիրների ու քննադատների «տեսական հիմնավորումները»:

«Մուրճի», «Դարբնոցի», «Քուրայի» խմբագրականներն ու հողվածները հայ սովետական գրական քննադատության անդրանիկ էջերն են, ներթափանցված նոր գրականության զարգացման հեռանկարը միակողմանի և հապճեպ գծերով ներկայացնող եզրակացություններով:

«Դասակարգային ինքնամոփոխվածության» դրույթի տրամաբանական հետևությունն էր դասական ժառանգության դիկտատորական-վարչական տապալման հրահանգը, անցյալի արվեստի ստեղծագործությունները «հնացած»

ու «սպառնալով» համարելու տեսակետը: Դրա կրողներն էին ոչ միայն մուրճական-դարբնոցականները, այլև «Երեքի» խմբակի հրահանգիչները, որոնք նույնպես իրենց Դեկլարացիայում և դրա հրապարակային մեկնաբանություններում հրահանգում էին «արմատական խզման»՝ հին և նորագույն գրականության սահմանագծի դավանանքը:

Նորագույն գրականության զարգացման առանցքային, գլխավոր խընդիրներին հենքի վրա էլ դիմորոշվեց 20—30-ական թթ. գրականագիտությունը (քննադատությունը)՝ մեթոդաբանական տարբեր ուղղություններով:

3

Ֆրականության զարգացմանն ուղեկցող տեսական հրահանգների և նշանաբան-լոգոտիկաների խառնադմուկի օրերին մարքսիստական տեսակետներով հանդես եկան դեռ հեղափոխությունից առաջ ճանաչված մի շարք տեսաբան-քննադատներ, որոնց մեջ անվիճելի հեղինակություն էր Ալեքսանդր Մյասնիկյանը՝ Ալ. Մարտունին (1886—1925):

Ալ. Մյասնիկյանը ծնվել է Նոր Նախիջևանում՝ հայոց ազգային ազատագրության և սոցիալական առաջադիմության գլխավոր կենտրոններից մեկում, որի ներշնչանքները դեռ պատանության օրերից իրենց խոր դրոշմը դրեցին նրա քաղաքացիական նկարագրի վրա:

Մենդավայրի ծխական դպրոցից (1894—1898) հետո Մյասնիկյանը սովորում է թեմական սեմինարիայում (1898—1903), այնուհետև՝ Մոսկվայի լազարյան ճեմարանում (1904—1906) և Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում (1908—1911):

Ռուսական ազատամտական և հեղափոխական մտավորականության ազդեցությամբ Ալ. Մյասնիկյանը փարում է սոցիալիստական գաղափարախոսությանը (1906-ից ընդունվում է ՌՍԴԲԿ շարքերը), դրա մեջ տեսնելով ռուսական կայսրության մեջ ապրող ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայ ժողովրդի սոցիալական և քաղաքական ազատագրության միակ ճիշտ ուղին:

Արդեն դարասկզբից Ալ. Մյասնիկյանը նետվում է Ռուսաստանում հասունացող սոցիալիստական հեղափոխության բոցերի մեջ և դառնում պրոֆեսիոնալ հեղափոխական՝ այս հասկացության անթերի նշանակությամբ:

1906 թվականից սկսած Ալ. Մարտունի ստորագրությամբ նա հանդես է գալիս քաղաքական-հրապարակախոսական, ինչպես նաև գրաքննադատական հոդվածներով ու հետազոտություններով:

Արդեն առաջին հոդվածներում, որոնք տպագրվեցին 1906—1907 թթ. «Նոր կյանք» (Նոր Նախիջևան) թերթի էջերում, Մյասնիկյանը հանդես է գալիս կուսակցական գրականության լենինյան դիրքերի ոգով, մերկացնելով «գասակարգային համերաշխության» և գաղափարախոսության կարծեցյալ «անկուսակցականության» բուրժուական քարոզները:

Ալ. Մյասնիկյանն իր հոդվածներով յուրովսանն արձագանքում էր սոցիալիստական գրականության և արվեստի ստեղծման այն ջանքերին, որ հայ իրականության մեջ տեսականորեն հիմնավորում էին Ստեփան Շահումյանը և Սուրեն Սպանդարյանը: Այս առումով նախահեղափոխական տարիների նրա գրաքննադատական ժառանգության երևելի դրվագն է «Ինչպե՞ս են գրվում տեքստերները մեզանում» «Նամակ խմբագրությանը» («Մշակ», 1910, № 26), ուր Մյասնիկյանը հանդես է գալիս այն գրախոսության սկզբունքային քննադատությամբ, ուր Քրեդոն (Հակոբ Հակոբյանը) բանավիճում է Բ. Իշխանյանի

«Աշխատանքի գաղափարը Հակոբ Հակոբյանի, Ադա Նեգրու և Շուշանիկ Կուրդիյանի ստեղծագործության մեջ» գրքույկի որոշ տեսակետների դեմ: Այդ «Նամակում» Մյասնիկյանը պաշտպանության տակ է առնում Շ. Կուրդիյանի քնարի հասարակական-պրոլետարական բովանդակությունը, նրա «Արշալույսի ղողանջներ» շարքի սոցիալական պաթոսը՝ ընդդեմ Հակոբ Հակոբյանի միակողմանի և կամայական մեկնաբանությունների:

Գրական քննադատ Ալ. Մյասնիկյանի համար վերին աստիճանի բնորոշ



էր հայ գեղարվեստական գրականության մեջ «նոր հոսանքի» հրահրումը, որի ապագա հորիզոնները նա տեսնում էր ուսնորագույն գրականության, հատկապես Մաքսիմ Գորկու և արևմրտյան նորագույն գրականության, հատկապես էմիլ Վերհարնի ներշնչանքների խոր յուրացման իրադրության մեջ:

1909 թ. Մ. Սարյանին, ապա և Շ. Կուրդիյանին գրած նամակներում Մյասնիկյանը պաթետիկայի հասնող շեշտերով է խոսում «բելգիական սոցիալիստական գրող» էմիլ Վերհարնի բանաստեղծությունների նշանակալից արժեքի մասին, իսկ 1914-ին շարադրած «Արթնացում» հոդվածում՝ դառնալով

ուսական գեղարվեստական կյանքին, իրարից կտրուկ սահմանադատում է անկումային-միստիկական, կյանքը ժխտող և սոցիալական խոր լավատեսությամբ շնչող, հասարակության արթնացումը հրահրող գրական հոսանքները:

Մյասնիկյանը գրում է. «Ահա գրականությունը:

Սանին, Պինկերտոն, Վայնինգեր ու մազոսիզմ՝ մի կողմից, աստվածախույզներ ու միստիկներ, կրոնական պսիխոպատներ ու Մերեթկվուսկի-Գիպպիու-Ֆիլիսոֆյան տիպի ստորարժեք քննադատներ մյուս կողմից:

Այսօր գրականությունը մաքրվում է որոմներից...

Վատ գրականությունը տեղի է տալիս առողջ գրականության, նորից հրապարակի վրա է Մաքսիմ Գորկին, որին դեռ երեկ հիմարների բանակը վախճանի երգ էր ասում: Այսօր քննադատական ցինիզմին փոխարինում է իսկական պրոգրեսիվ քննադատությունը»⁴:

Դարասկզբի գրական նկատողությունների գլխավոր, որոշիչ շեշտը գրականության հասարակական դերի ըմբռնումն էր, որով Մյասնիկյան-Մարտունին պատմական նոր իրադրության մեջ զարգացնում էր անցյալ դարի 60-ական թվականների հեղափոխական-դեմոկրատական քննադատության ավանդները:

Այս առումով հայ քննադատության մեջ նշանակալից երևույթ էր «Գարուն» ամսանախի հրորոգ գրքում (1912) տպագրած պատմագրական ակնարկը Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Մատուրյանի ստեղծագործությունների «հասարակական

արժեքի» մասին, ուր Ալ. Մարտունին հիմնավորում էր հայոց բանաստեղծության «սոցիալական հագեցման» դրույթը՝ հասարակական որոշակի խավերի հոգեբանության և շահերի հետ կապելով բանաստեղծական ստեղծագործության զարգացումը:

Մատերիալիստական-մարքսիստական գեղագիտության հիմնորոշ յուզ ելակետով է նա մեկնաբանում նաև ազգային մշակույթի մի շարք երևույթներ, ինչպես հայ գրերի գյուտը և հայոց տպագրության սկզբնավորումը («Երկու կուլտուրական տոն»—1913), ինչպես Միքայել Նալբանդյանի հրապարակախոսական ժառանգությունը:

Միանգամայն օրինաչափ ու բնական էր, որ իր հեղափոխական գործունեության բուռն օրերին Ալ. Մյասնիկյանն առանձնակի վերաբերմունքով անդրադարձավ Միքայել Նալբանդյանի ժառանգությանը, այն գրողի և մտածողի, որը եղավ XIX դարի հայոց ազատագրության և հասարակական վերափոխման առաջին գծի մարտիկը, հայ իրականության խավարի մեջ ծագած «լույսը»:

1919 թ. Մոսկվայում Ալ. Մարտունին տպագրեց «Միքայել Նալբանդյան» գրքուկը (Հայկական Գործերի կոմիսարիատի տպարանում), որը դեռ 1910 թվականին «Հորիզոն» թերթում ազավաղումներով և կրճատումներով տպագրված տեքստի վերաճշտված տարբերակն էր:

Մ. Նալբանդյանի ժառանգությունը գնահատելով իբրև հայոց դեմոկրատիայի հայացքների և տրամադրությունների արտացոլում, իր այս գրույթով Մարտունին նոր, թարմ խոսք ասաց ավանդական նալբանդյանագիտության մեջ:

Սովետական Հայաստանում և Անդրկովկասում աշխատելու տարիներին (1921—1925), չնայած կուսակցական և պետական աշխատանքի բազումբազում հոգսերին, Ալ. Մյասնիկյանը ժամանակ էր գտնում զբաղվելու նոր գրականության և ազգային մշակույթի զարգացման խնդիրներով:

Դա երևաց նախ և առաջ դաստիկական ժառանգության հանդեպ մշակած գրական ու հստակ վերաբերմունքի մեջ: Մինչ ամենուրեք շեփորվում էին դասականների «տապալման» կամ, լավագույն դեպքում, դասականներից «սահմանազատվելու» կոչերը, Ալ. Մյասնիկյանը պարբերաբար ընդգծում էր, որ անցյալի գրականության խոշոր ներկայացուցիչները արդիականության հուսալի զինակիցներն են:

Այդ մտքով են ներթափանցված «Միք. Նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» (1923), «Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923) հետազոտությունները, որոնց մեջ առանձին ընդգծվում ուշադրություն է դարձված գեղարվեստական գրականության սոցիալական վիթխարի ներգործուն դերի վրա:

Աղանդավորական-նիհիլիստական իշխող մտայնության պայմաններում Մյասնիկյանը անցյալի ժառանգության մեջ կռահում էր ապագայի արժեքները: Այդպիսին էր, նրա հայացքով, Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը, որը խթանելով իր ստեղծման ժամանակի հասարակական ինքնագիտացությունը, Մյասնիկյանի կռահումով, դառնալու է նաև ապագա սերունդների» հոգևոր ու բարոյական դաստիարակության հզոր աղբյուրը:

Ալ. Մյասնիկյանն, իհարկե, տարբերակված վերաբերմունք ուներ ժառանգության հանդեպ, նա ընդունում էր հասարակության սոցիալական առաջադիմությունը խթանող գրականությունը և հանդես էր գալիս ընդդեմ գրա-

հան ռեակցիայի: Այս առումով ուշագրավ են Թիֆլիսի «Նոր աշխարհ» ամսագրի 1922 թվականի երկու համարներում տպագրած «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» և Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծները և բանաստեղծուհիները» հոդվածները:

Դրանք, կարելի է ասել, նույն հոդվածի երկու հատվածներն են, ուր Մյասնիկյանը, նախ մեկնաբանում է գրական քննադատության մեթոդի իր ըմբռնումը (բացառում է և՛ «զուտ գեղարվեստական», և՛ «զուտ սոցիոլոգիական» ուղղությունները), ապա անդրադառնում է Յու. Այխենվալդի «մաքուր գեղարվեստի» դավանանքին, ի ցույց դնում էսթետիզմի հասարակական վտանգավորությունը և պատմական անգորությունը: Մյասնիկյանն ասում է, որ «մաքուր գեղարվեստի» փիլիսոփայությունը սուտ է, որ դա թգաթերև է՝ քողարկելու հոգեվարք ապրող հասարակական խավերի վերակենդանացման յաղձանքները:

Էսթետիզմի ինքնաբավությանը նա հակադրում է «հասարակագիտական տեսակետի» լայնությունը, «սոցիոլոգիային» վերագրելով «գիտությունների մայրը» լինելու դերը⁵:

Ալ. Մյասնիկյանին առանձնապես մտահոգում էր գրական նոր շարժման ճակատագիրը: Դրա առարկայական ցայտուն արտահայտությունն է «Պրոլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի համար 1-ի առթիվ» ընդարձակ հոդվածը («Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267, 268), որը իր մի շարք ինքնատիպ ու խորունկ դրույթներով գեղագիտական ծրագրի նշանակություն ունեցավ նորագույն գրականության զարգացման համար:

Նշանակությամբ պատմական այդ հոդվածում Ալ. Մյասնիկյանը առաջադրեց «հայ գրականության պրոլետարականության և պրոլետարական գրականության հայկականության» վերին աստիճանի դիպուկ բանաձևը, ուր երիվույթը ներկայացված էր դիալեկտիկական ներքին, խոր կապերով:

Մինչ մի շարք տեսաբաններ նորագույն գրականության շրջանակներում էին հանդուրժում ազգային կյանքից քաղված թեմաները և բացասում էին ազգային գեղարվեստական ավանդների գեներտիկական նշանակությունը, Ալ. Մյասնիկյանը, ընդհակառակը, ռեալիստական գրականության ծաղկումը անմտածելի էր համարում առանց այդ վճռական հենարանների:

Մուրճական բանաստեղծների և արձակագիրների հիմնական թուլությունը համարելով նյութի վերացականությունը, ռուս «դարձնոցական» բանաստեղծների արժարժած թեմաների մեքենայական ընդօրինակումը, Մյասնիկյանը նոր գրողների ուշադրությունը ուղղում էր ազգային կյանքի, տեղական նյութի վրա՝ խորհուրդ տալով այնտեղից քաղել ստեղծագործության ներշնչանքները. «Հեղափոխական գրողը, աշխատավորության իդեալներով տոգորված բանաստեղծը հայ կյանքում այս 1922 թվականի նոյեմբեր ամսին պետք է որ տեսնի այն, ինչ որ կա այնտեղ, պետք է, որ երգի այն, ինչ բնական է...»⁶:

Այնուհետև. «Նկարեցեք, գրեցեք ու երգեցեք հայ հեղափոխական տրադիցիա, հայ պրոլետարական սկզբունք: Ունենք ամբողջ հեղափոխական էպոխա, որ ստեղծել է ժողովուրդը... գեղարվեստական ոգի ներշնչեցեք նրան»⁷:

Ամբողջ վճռականությամբ Մյասնիկյանը դնում էր «մթնոլորտի»՝ գրականության զարգացման այդ վճռական պայմանի, խնդիրը. «Այդ մթնոլորտը արդի հայ կյանքն է... խորհրդային շինարարության պեսպես կոչմբն ու ձեվերը, հայ շինականի ու քաղաքի աշխատավորի մտորումները...»⁸:

Թեև «մթնոլորտի» տեսությունը հանդիպեց գրական աղանդավորներին ուժեղ դիմադրությանը (Մյասնիկյանի դեմ գրվեցին վիճաբանական հոդվածներ), բայց և այնպես այդ տեսությունը միանգամայն ճիշտ էր դնում զարգացման նախադրյալների խնդիրը⁹:

«Մուրճ» ամսագրի անդրանիկ համարին նվիրված հոդվածում Մյասնիկյանը ասպարեզ հանեց նաև գրական երկերի արժեքայնության չափանիշը: Նա գտնում էր, որ ամսագրում հրատարակված բանաստեղծություններն ու պատմվածքները «մասամբ ոչ պրոլետարական են, մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ավելի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են»¹⁰:

Գաղափարական խորություն, արդիական նյութ, գեղարվեստական ճաշակ,—ահա եռամիասնական այն չափանիշը, որը, Ալ. Մյասնիկյանի պատկերացումով, պետք է լինի գեղարվեստական ստեղծագործության նախապայմանն ու գրական թուխքների սկզբնաղբյուրը:

Առաջադրելով «մթնոլորտի» տեսությունը, Ալ. Մյասնիկյանը ոչ միայն չէր բաժանում «տեղային սահմանափակության» նախապաշարմունքը, այլև ազգային կուլտուրաների զարգացումը պատկերացնում էր ինտերնացիոնալիստական լայն հիմքերի վրա. «Բայց մենք գիտենք նաև, թե այլ է ձևը և շրջանակը, որոնց մեջ զարգանում է առանձին ազգերի կուլտուրան, բայց բոլորովին այլ բան է, երբ այդ ազգային կուլտուրաները զարգանում են և ոչ միայն չեն խանգարում միմյանց, այլև օգնում են իրար... Մենք աշխատում ենք հավասարվել միմյանց, բայց ընդամին մենք ստեղծում ենք մեր սոցիալիստական, պրոլետարական կուլտուրան»¹¹:

Ալ. Մյասնիկյանի դավանած «կուլտուրական շինարարության» տեսությունն իր լայնաշունչ բովանդակությամբ հենվում էր Կովկասի կոմունիստներին հղած Վ. Ի. Լենինի հայտնի նամակի վրա (այդ նամակը Անդրկովկաս էր բերել ինքը՝ Ալ. Մյասնիկյանը), ուր մեծ առաջնորդը խորհուրդ էր տալիս՝ մեքենայորեն չընդօրինակել Ռուսաստանի փորձը, այլ այդ փորձի մեջ տառը սահմանազատել ոգուց և բովանդակությունից:

Մինչև իր ողբերգական մահը (1925 թվականի ինքնաթիռային վթարը) Ալ. Մյասնիկյանը իր քաղաքական-հասարակական դործունեությունը զուգակցեց գրական-քննադատականի գործի հետ:

Վերին աստիճանի դիպուկ է նշանավոր պատմաբան և հրապարակախոս Լևոյի տված բնութագիրը. «Գերազանցորեն պետական մարդ և գերազանցորեն գրական մարդ: Ինձ և Հովհաննես Թումանյանին հափշտակում էր հենց այդ հանդամանքը: Հայոց գրականությունը Մյասնիկյանի պես մեծ բարեկամ երբեք չի ունեցել»¹²:

Ալեքսանդր Մյասնիկյանը գեղարվեստը հասարակության սոցիալական առաջադիմության պայքարում հզոր զենք համարող քննադատ-հրապարակախոսի այն տիպարն էր, որին ասպարեզ կոչեց XX դարի հեղափոխական անցքերի շիկացած իրադրությունը:

Այդ իրադրության մեջ իր գրական-հրապարակախոսական գործունեությունը սկսեց նույնպես պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Արտաշես Կարինյանը (Գաբրիելյան)՝ դառնալով հայ մարքսիստական քննադատության երևելի դեմքերից մեկը:

Ա. Կարինյանի քաղաքական և գեղագիտական համոզմունքների ձևավորման մեջ կակտն դեր է խաղացել պատանության տարիների օրրանը՝ Բաքուն (ծնվել է 1886-ին, Բալխանիի նավթահանքերի ծառայողի ընտանիքում),

ուր նա կլասիկական գիմնազիայի աշակերտ էր և սոցիալ-դեմոկրատական խմբակների կազմում փարեց հեղափոխական շարժումներին: Նրա պատանեկան ներշնչանքների մեջ էին անցյալ դարի հեղափոխականները՝ դեկաբրիստներից մինչև նարոդնիկներ ու նարոդովոլցիներ, ինչպես նաև գրականության ու արվեստի քաղաքացիական շնչի երկերն ու կերպարները՝ Նեկրասովի և Շևչենկոյի ըմբոստության կանչող բանաստեղծությունները, Տուրգենևի Բազարովը և Չեռնիշևսկու Ռախմետովը, Վոյնիչի «Բոլոր», Ստեփան Ռազինի մասին եղած բանահյուսական պատումները, Չեխովի պատմվածքների ներհուն մտավորականները, Մաքսիմ Գորկու «Բոսյակները», նկարիչներ Մակովսկու և Յարոշենկոյի աքսորական-հեղափոխականների դիմաստվերները:

Բաքվի աշակերտական անլեգալ խմբակների հավաքույթներում Ա. Կարինյանը կարգում է առաջին գրական ռեֆերատները Խաչատուր Աբովյանի, Դլեբ Ուսպենսկու, Անտոն Չեխովի մասին, դրանց մեջ դրսևորելով մի մոտեցում, որն այնուհետև եղավ իր գրականագիտական-քննադատական գործի գլխավոր շեշտը: Դա դեղարվեստը հասարակական հոգսերի և կյանքի առաջադիմության դիրքերից քննելու մոտեցումն էր: Ուշագրավ է այն փաստը, որ իր տպագրած քննադատական անդրանիկ ակնարկը՝ Մ. Գորկու «Հովեկներ» պիեսի վերլուծությունը, 1906-ին տպագրվեց «Գրականություն և կյանք» վերնագրով (տպագրվել է «Մշակում»):

Արտաշես Կարինյանի հոգևոր զարգացման և քաղաքական հայացքների բյուրեղացման մեջ վճռական դեր է խաղում կենսագրության «պետերբուրգյան շրջանը» (1906—1909 թթ.):

Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետի ուսանողը ռուսական հեղափոխության և ռուսական առաջադիմական մշակույթի միջնաբերդում հարուստ լիցքեր է ստանում և՛ մարքսիստական տեսությունից, և՛ անցյալի հեղափոխական ուսմունքներից, և՛ համաշխարհային գեղարվեստական ժառանգությունից:

Արդեն Պետերբուրգից Ա. Կարինյանը հրապարակախոսական-քաղաքական սուր հոգվածներով թղթակցում է կովկասյան մամուլին, իսկ երբ 1911 թ. Ստ. Շահումյանը Բաքվում հիմնադրում է «Նոր խոսք» մարքսիստական տեսական պարբերագիրը, Ա. Կարինյանը դառնում է հանդեսի գլխավոր ղեմքերից մեկը: Նրա վրա է ընկնում այդ պարբերականի գրաքննադատական բաժնի ծանրությունը:

«Նոր խոսքը» տպագրում է Ա. Կարինյանի մի շարք հոդվածներն ու գրախոսականները («Գյուղացին ռուսահայ գրականության մեջ»՝ 1911, № 1—2, 1912, № 5—6, «Գծեր արևմտահայ գրականությունից»՝ 1912, № 3—4, «Քաղաքի երգիչներ. Տերյան Վ., Հակոբյան Հ.—1912», № 5—6 և այլն), որոնք նրան բերում են մարքսիստ-քննադատի համբավ:

Գրականության ժողովրդայնության և ռեալիստական շնչի դավանանքի առումով չափազանց արժեքավոր գրաքննադատական վավերագրեր են 1914 թ. «М. К.», և «Н. Калинин» ծածկանուններով «Պրավդա» («Путь Правды») թերթում տպագրած գրախոսություններն ու հոդվածները (Մ. Գորկու խմբագրած պրոլետարական գրողների ժողովածուի, «Բանվորի գրադարան» հայկական մատենաշարի, Մ. Գորկու «Իտալական հեքիաթների» մասին և այլն):

Այդ շարքում նշանակալիցը, անտարակույս, «Ռեալիզմի վերածնունդը» («Возрождение реализма») հոդվածն է, ուր տասական թվականների ռուս

իրականության գրական շարժումը բնութագրված է այնքան ճշգրիտ, որ այդ ժամանակաշրջանի գրական ընթացքի պատմաբանները դիմում են դրան իբրև մեթոդաբանական կարևոր, քրեստոմատիական ելակետի:

Քննադատը գրում էր՝ «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ ճերկայումս նկատվում է որոշ թեքում դեպի ունալիզմը: Այսօր «կոպիտ» իրականությունը նկարագրող գրողների թիվը շատ ավելի մեծ է, քան մոտիկ անցյալում: Մաքսիմ Գորկին, Ալեքսեյ Տոլստոյը, Բունինը, Շմելևը, Սուրգուլևը և այլ գրողներ իրենց երկերի մեջ նկարագրում են ոչ թե «հեքիաթային հեռու ժամանակները», կամ «խորհրդավոր թախիծներին», այլ իսկական ուսական կյանքը իր բոլոր արհավիրքներով և քաղթենիական առօրյայով... Պրոլետարիատը ուս հասարակության միակ դասակարգն է, որ նորից ասպարեզի վրա է դնում կենսական խնդիրներ ու նպատակներ: Ծվ ահա հենց այսօր էլ ունալիստ հեղինակները ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»¹³:



Այդ տարիների համար վերին աստիճանի էական էր այն միտքը, որ ունալիստ գրողներից շատերը կապված չլինելով անգամ պրոլետարական պաղապարախոսության հետ, այդուամենայնիվ, կյանքի հարուցած խնդիրների ազդեցությամբ ընդառաջ են գնում հասարակության դեմոկրատական շրջանների արթնացող հոգեբանությանը:

Ինչպես «Պրավդայում», այնպես էլ Թիֆլիսի «Պայքար» թերթում տպագրած մի շարք հոդվածներում («Տաճկահայ նորագույն գրականությունից, Ատոմ Յարճանյան»—1916, «Դանիել Վարուժան»—1916, «Քաղաքի պոետը. Վերհարն»—1917, Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի գրախոսությունը—1916 և այլն) Ա. Կարինյանը գրականության երևույթները մեկնաբանում է կյանքի հետ ունեցած կապերի լույսի տակ, հիմնական շեշտը դնելով գեղարվեստի և հասարակական կյանքի առնչությունների վրա:

Նախահեղափոխական տարիներին Ա. Կարինյանի գրած հոդվածները ուշագրավ են նաև մեթոդաբանական այն դրույթով, որի համաձայն գրական երևույթները պետք է քննել իրենց ծնող ժամանակի այրող խնդիրների կոնտեքստի մեջ:

1918—1920 թթ. հեղափոխական շիկացած իրադրության մեջ Ա. Կարինյանը հանդես է գալիս գերազանցորեն քաղաքական հոդվածներով, ամենաբաղձազան հարցեր շոշափող այդ հոդվածները տպագրելով Բաքվի «Բանվորի խոսք», Մոսկվայի «Կոմունիստ», «Կարմիր դրոշ» և այլ պարբերաթերթերում:

Բաքվի կոմունայի անկումից հետո Բուքվի սովետական կառավարության արդարադատության կոմիսար Ա. Կարինյանը Մոսկվայում վարում էր Ազգություներին ժողկոմատի հայկական գործերի կոմիսարիատի գրական-հրատարակչական բաժինը: Այդ օրերին էլ նա տպագրում է «Հին» և «Նոր» գեղարվեստը» մատենագրական ակնարկը (1920, Մոսկվա)՝ իբրև Ա. Բոգդանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գրքի (1920) հավելված:

Հայ գեղագիտության պատմության մեջ այդ ակնարկը ուշագրավ փաստ է իբրև Պրոլետկուլտի «ցեխային» հոգեբանության, «հին արվեստը» տապալտողների սահմանագծի տեսության սկզբունքային բնադատության վառ օրինակ և իբրև գեղարվեստի զարգացման ժառանգորդական հիմունքների կրթորոտ պաշտպանություն:

Ահա, օրինակ, Կարինյանի տեսական դրույթներից մեկը և շատ կարևորը. «Հին արվեստը լի է այնպիսի մոմենտներով, որոնք հարազատ և մոտեն մեզ նույնիսկ ավելի, քան անցյալի հասարակությանը ... Հասել է այն ժամը, երբ հնարավոր է մեկնել և ըմբռնել մեծ արվեստագետների «մոռացված» գործերը, «հին արվեստի» բոլոր հարուստ և բարդ գծերը»¹⁴:

«Հին արվեստի» իբրև «նոր արվեստի» զարգացման կարևորագույն նախադրյալի մեկնակետը Ա. Կարինյանի համար դարձավ կայուն, անսասան դավանանք:

Դա արտահայտվեց 20—30-ական թվականներին գրած մեծաթիվ քննադատական հոդվածներում:

Այդ թվականներին Ա. Կարինյանը հայ իրականության ամենաբեղմնավոր հրապարակախոսներից մեկն էր,—պարբերական մամուլը բառացիորեն ողողված էր անդրկովկասյան պրոլետարիատի հերոսական անցյալն ու հեղափոխության գործիչներին բնութագրող հոդվածներով, դաշնակցության դեմ ուղղված ֆիլիպիկաներով, ազգային շարժումների գնահատություններով, ինչպես նաև գրաքննադատական հոդվածներով ու հուշային նոթերով: Այդ նյութերը տեղ գտան «Դիմքեր և դեպքեր» (1928) գրքում:

Գրաքննադատական նյութերի առանցքը սոցիալիստական նոր գրականության ստեղծման խնդիրն էր, այդ խնդրի երկու կարևոր օղակների՝ դասական ժառանգության զարգացման և կոնկրետ իրականության արտացոլման պահանջի լուսաբանություններով:

Դասական արվեստի հուշարձաններով իր ճաշակը կրթած քննադատը ոչ միայն շտրվեց դասական ստեղծագործությունները «խաչելու», «մյուզեոնները» կործանելու, արվեստի գեղեցկություններից հրաժարվելու նիհիլիստական հոսանքին, այլև հանդես եկավ զարգացման հեռանկարի մեջ «հին արվեստի» արգասավոր նշանակության խոր հայացքներով: Կարինյանի նման կեցվածքը պայմանավորված էր նաև իր վաղեմի բարեկամների՝ Ստ. Շահումյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Վ. Տերյանի մշակած գեղագիտական լայնախոհ պլատֆորմով: Անցյալի ժառանգության բուն հերքման օրերին առանձնապես բարձր էր հնչում Ա. Կարինյանի խոսքը, որը ջերմհոանդ հավատացյալի պես ամենուրեք՝ ամբիոններից և մամուլի էջերից, բազմամարդ լսարաններում և գրական ասուլիսներում, ինչպես Ա. Վ. Լոմաշարսկին ռուսական իրականության մեջ, քարոզում էր դասական արվեստի նշանակությունը սոցիալիստական նոր մշակույթի շինարարության մեջ: Բնորոշ է, օրինակ, նրա հետևյալ միտքը. «Ամեն մի «նոր» շարժում արվեստի մեջ այնքան է ուժեղ, որքան լավ կարողանում է օգտագործել «հին» փորձը»:

Գրականության զարգացման ժառանգական թելերի՝ ավանդների շարունակման և զարգացման տեսակետը իր բուն ոգով ուղղված էր վերացական, անարմատ, կյանքի պահանջներից կտրված փորձարարության դեմ և պաշտպանությունն էր ռեալիստական խորացումների գեղագիտության:

Նորագույն գրականության ձևավորման տարիներին գեղարվեստական շարժման տեսական հանգանակների մեջ լայնորեն հոլովվում էր «почвенная литература» հասկացությունը:

Այդ մտքով է թափանցված նաև Ա. Կարինյանի 1923—25 թթ. գրած հոդվածների այն շարքը, ուր քննադատը անդրադառնում է նոր գրականության ուղիներին և հեռանկարներին («Հայ պրոլետարական գրողները և գյուղացիական Հայաստանը»—«Մարտակոչ», 1923, «Նոր գրականության անհրաժեշտությունը»—«Մարտակոչ», 1923, «Պրոլետարական գրականության մասին»—«Պայքար», 1923, «Արվեստը և պրոլետարիատը»—«Նոր ակոս», 1924, «Մեր օրերի գրականությունը»—«Խորհրդային Հայաստան», 1924, «Դրական հոսանքների բնութագրության շուրջը Հայաստանում»—«Մարտակոչ», 1925, «Նոր ուղիներով»—«Խորհրդային Հայաստան», 1925, «Նորից պրոլետարական գրականության մասին»—«Խորհրդային Հայաստան», 1925 և այլն):

Ա. Կարինյանի բոլոր ծրագրային հոդվածների միջով կարմիր թելի պես անցնում է այն միտքը, որ նոր հասարակության գեղարվեստական տարեգիրները ելակետ պետք է ունենան «կոնկրետ մթնոլորտը»՝ ազգային նյութը բարձրացնելու համամարդկային հնչեղության:

«Նոր ուղիներով» հոդվածում Կարինյանը գրում է. «Չկա և չի կարող լինել առողջ արվեստ այնտեղ, որտեղ այդ արվեստն արտահայտվում է միօրինակ պարբերություններով և կտրված է կյանքից, իրականությունից... Մեր երիտասարդությունը ևս պետք է կարողանա արտահայտել իրական Հայաստանի, գյուղացիական Հայաստանի խոսքը»¹⁵:

«Նոր Սարյանը» ակնարկի մեջ Կարինյանը գրում է. «Այնքան որքան նրանք հեռու կլինեն իրենց կոնկրետ միջավայրից, իրական հողից, ապրող և գործող, պայքարող և մտածող ժողովրդից, նրանց արվեստը կլինի անկենդան և տաղտկալի, նրանց խոսքը կլինի անհամոզիչ, գույներն ու ներկերը՝ ցամաք ու պղտոր, հանգերն ու ուրիշներ՝ անորոշ»¹⁶:

Իր քննադատական նոթերում Ա. Կարինյանը սոցիալիստական նոր գրականության վերընթաց զարգացումը պատկերացնում էր իբրև գրական տարբեր նախասիրությունների և ոճերի համագործակցություն, դրանով իսկ հռչակելով այդ գրականության դավանած գեղարվեստական մեթոդի հարստության դրույթը:

Իր իսկ հռչակած քննադատական սկզբունքների յուրացումը եղան ժամանակակից հայ և ռուս գրողների ստեղծագործությունների վերլուծությունները, հատկապես Չարենցի պոեզիային և արձակին նվիրված «Չարենցը. նորագույն գրագետներ» («Խորհրդային Հայաստան», 1925) ուսումնասիրությունը:

Ա. Կարինյանը գնահատում է մասնավորապես Ե. Չարենցի ստեղծագործության լայնությունը և խորությունը, նրա ստեղծագործության մեջ դիտելով գեղարվեստական հին ավանդների և նոր ժամանակների բովանդակության համագործությունը:

20-ական թթ. Կարինյանը տպագրում է նաև համաշխարհային գրականության մի շարք նշանավոր դեմքերին (էմիլ Լեհհարն, Ուոլտ Ուիտմեն, Անատոլ Ֆրանս և այլն) նվիրված գրական ակնարկներ, նրանց օրինակով նույն-

այն ցանկանալով նորագույն հայ գրականության մեջ հրահրել քաղաքացիական ոգին:

«Գրոհի և փոթորկի» տառնամյակի բուռն և անձնվեր գործունեությունից հետո Ա. Կարինյանը 30-ական թվականների սկզբից արդեն հակվում է դեպի ավելի «խաղաղ», «ակադեմիական թեմատիկան (հուշեր և նոթեր անցյալից, մտորումներ գրողների ու նկարիչների մասին, գրախոսություններ ու ռեպլիկաներ), իսկ 40-ական թվականների սկզբից անմնացորդ նվիրվում է հայ մշակույթի պատմության, գրական փոխառնչությունների, ընդհանուր գրականագիտության մի շարք հիմնական պրոբլեմների մշակմանը:

Նա հանդես է գալիս հայոց հին գրականությանը և թատրոնին նվիրված ինքնատիպ հետազոտություններով («Սոցիալական պայթյարի արձագանքները հայ հին գրականության մեջ», «Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին»), հրապարակում է «Հայ պարբերական մամուլի պատմության» հիմնարար մենագրության առաջին և երկրորդ հատորները (1956, 1960), տպագրում է XIX—XX դարերի հայ, ռուս և եվրոպական գրողների դիմաստվերների (Բայրոն, Պուշկին, Ստենդալ, Գոգոլ, Նեկրասով, Իբսեն, Լոնգֆելլո, Ջերնիշևսկի, Նալբանդյան, Շեքսպիր, Զ. Պարոնյան, Ջեյմսոն, Կորոլենկո, Չուկովսկի, Շոլոխով և այլն) ինքնատիպ շարքը, պարբերական մամուլում հանդես է գալիս ամենատարբեր՝ պատմագիտական, գեղարվեստական, տնտեսագիտական, աշխարհագրական և այլն, թեմաների նոր գրքերի մատենախոսություններով, շարադրում է իր մեմուարների առանձին ֆրագմենտները անցյալի գրական և հեղափոխական գործիչների մասին:

1976 թ. ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի նախագահության հրամանագրով Ա. Բ. Կարինյանը ստացավ Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում:

Ա. Կարինյանը մահացավ 1982 թվականին:

4

20—30-ական թվականներին հայ քննադատությունը (և գրականագիտությունը) ներկայացնում էր մի շարք ուղղությունների և ենթաուղղությունների յուրօրինակ խճանկար, ուր առանձնապես տպավորիչ էր այսպես ասած «ակադեմիական-պատմասոցիոլոգիական» հոսանքը: Այդ ուղղության բովանդակության գլխավոր ազդակներն էին, մի կողմից սոցիոլոգիական համարժեքի» (էկվիվալենտի) պլեխանովյան տեսությունը¹⁷, մյուս կողմից ռուս իրականության մեջ լայն ճանաչում գտած Վ. Մ. Ֆրիչի և Վ. Ֆ. Պերեվերզևի «արվեստի սոցիոլոգիայի» դավանանքը:

Հայ իրականության մեջ ևս դասագրքային հեղինակություն էր ակադեմիկոս Վ. Մ. Ֆրիչի «Արվեստի սոցիոլոգիա» (1923 թ.) հիմնարար աշխատությունը (Թարգմանվեց 1926-ին), որում նա զարգացնում էր իր հիմնական գաղափարները: «Արվեստի դասակարգայնություն» նրա դավանանքի համաձայն, առաջին՝ անցյալի բոլոր նշանավոր գեղարվեստագետները եղել են տիրապետող դասակարգերի սպասավորները և իրենց ստեղծագործություններով ամրապնդել են տիրող սոցիալական կառուցվածքը, երկրորդ՝ արվեստի զարգացման մակարդակը ուղղակիորեն կախված է տնտեսության և տեխնիկայի զարգացման աստիճանից, երրորդ՝ արվեստի և գրականության արժեքայնության գլխավոր պայմանը «օգտապաշտության» տեսանկյունն է, չորրորդ՝

գրականության զարգացման գալիք աստիճանը ենթադրում է նյութի, առարկաների, մեքենաների մեջ տարրալուծված արվեստի ձևեր և այլն:

Ֆրիշեն գեղագիտության արմատականության խնդիրը համարում էր գրական ոճերի հերթափոխության բացատրությունը, ոճի մեջ էլ հիմնական մոմենտը կապում էր դասակարգային հոգեբանության արտացոլման հետ, ինչպես նաև տնտեսության և տեխնիկայի զարգացման մակարդակի հետ: Այս տեսակետին էր նաև Վ. Ֆ. Պերեվերզևը, որի հայացքների («Պերեվերզևի դրպորոցի») շուրջը 1928—30 թթ. կազմակերպվեց հասարակական լայն ասուլիս:

Ռուս գրականության զարգացման պատմական ընթացքը փորձելով իմաստավորել մատերիալիստական սոցիոլոգիայի ոգով, Պերեվերզևը, սակայն, հակված էր դեպի այդ մեթոդաբանության մեխանիստական կիրառությունը: Նա նույնպես, ինչպես Ֆրիշեն, գեղարվեստական երկերի էությունը բացատրում էր «դասակարգային կեցության»:

Արվեստի սոցիոլոգիայի թե պլեխանովյան և թե ֆրիշեն-պերեվերզևական, նաև գոեհիկ սոցիոլոգիական ուղղությունները, չնայած առանձին տեսաբանների «ընդլզումներին», ազդեցիկ դիրքեր էին գրավել ընթացիկ քննադատության և հայ գրականության պատմագրության մեջ:

Պատմասոցիոլոգիական հոսանքի ամենաընդգծված դեմքը հայ իրականության մեջ Հարություն Սուրխաթյանն էր:

Հաջորդում Սուրխաթյանը (Թումանյան) ծնվել է 1882-ին, Հին Ղրիմ (կամ՝ Սուրխաթ) քաղաքում:

Ավարտելով ծննդավայրի երկդասյան ծխական դպրոցը, Հ. Սուրխաթյանն այնուհետև կրթությունը շարունակել է «կյանքի համալսարաններում», եղել է ծխախոտի պլանտացիաների մշակ, ձուլարանի բանվոր և այլն: Ինքնակրթությամբ նա ժողովել է գրական-բանասիրական-արվեստաբանական գիտելիքների հարուստ պաշար: Վաղ երիտասարդական հասակի գեղարվեստական ու թարգմանական փորձերից հետո, 1910 թվականից (երբ վերջնականապես հաստատվում է Թիֆլիսում), Սուրխաթյանը նվիրվում է մանկավարժական (ուսուցիչ էր Հովնանյան դպրոցում և գիմնազիայում), հրապարակախոսական (աշխատակցում էր «Մշակ», «Արոթ» պարբերականներին) և քննադատական-գրականագիտական գործունեության:

1913—1914 թթ. պարբերական մամուլի («Մշակ») էջերում տպագրվում են Սուրխաթյանի հոդվածները՝ քննադատության մեթոդաբանության խնդիրների մասին («Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Գեղարվեստական գրականությունը, քննադատությունը և հասարակությունը»):

Այդ հոդվածներում, ի պատասխան «Բաքվի ձայն» թերթում Յուլյա Խան-զադյանի առաջադրած «գեղարվեստականության չափանիշի» դրույթի, Հ. Սուրխաթյանը գեղարվեստական գրականության, հետևաբար և գրական քննադատության առաջնահերթ խնդիրը համարում է «հասարակագիտական համարժեքի» հայտնագործումը: Այս ըմբռնումն իր վրա կրում է պլեխանովյան գեղագիտության միակողմանիության դրոշմը:

Իր համար պարզելով քննադատի դերն ու տեղը արդի իրականության, հասարակական զարգացման ընթացքի մեջ, Հ. Սուրխաթյանը պարբերական մամուլի էջերը ողողում է ոչ միայն հայ, այլև եվրոպական և ռուս գրականության հանգուցային խնդիրներին նվիրված հոդվածներով՝ պաշտպանելով իր իսկ բառով ասած «առողջ ունալիզմի» գրականությունը:

Ռեհալիզմի համապարփակ հնարավորությունների և հասարակական բովանդակության դիրքերից էլ նա քննադատում է գեղարվեստի այսպես ասած «մոդեռն» հոսանքները՝ անհատապաշտության բազմազան տարբերակները: Նրա քննադատության ուր սլաքներին է արժանանում իրեն նոր արվեստի համբավաբեր հռչակած ֆուտուրիզմը («Խ՛նչ է ֆուտուրիզմը», «Ո՞րն է ուսական ֆուտուրիզմը»—1914):

Քաղաքացիական ավյունով քննադատը մերկացնում է ֆուտուրիզմի հակահասարակական էությունը՝ գեղարվեստական այդ ուղղության հետ չկապելով ապագա արվեստի որևէ հեռանկար:



Տասական թշվառաններին Հ. Սուրխաթյանի գրած հոդվածների շարքում առանձնանում են Լև. Տոլստոյի ստեղծագործության մեկնաբանությունները, ուր նա լենինյան հոդվածների շնչով նշմարում է ռուս մեծ գրողի աշխարհայացքի նաև «գյուղացիական արմատները»:

Հին հունական և եվրոպական (Շեքսպիր, Իբսեն) գրականությանը նվիրված հետազոտություններից բացի, Հ. Սուրխաթյանը հանդես եկավ հայ գրականության զարգացման կենդանի ընթացքի հայտնի անունների՝ Հովհ. Թումանյանի, Վահան Տերյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործության ճշգրիտ և դիպուկ արժեքավորումներով:

Տասական թվականների հեղափոխական նոր վերելքի իրադրության մեջ Հ. Սուրխաթյանը մերձեցավ բոլշևիկյան հրատարակություններին: Նրա հատուկ ուշադրությանն արժանացան սոցիալիստական հեղափոխության շնչով տոգորված ստեղծագործությունները, ինչպես Ալ. Բլոկի «Տառներկուսը», Ծ. Զարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմները և այլն:

Հեղափոխության շրջանի քննադատական գործունեության ուղղակի շարունակությունն էր Հ. Սուրխաթյանի սովետական տարիների գրականագիտական-հրապարակախոսական գործունեությունը:

Վարելով մի շարք պատասխանատու պաշտոններ («Նոր աշխարհ» ամսագրի խմբագիր, Անդրֆեդերացիայի լիսզոր ներկայացուցիչը Հայաստանում և այլն), Հ. Սուրխաթյանը նույն եռանդով և նույն սրդյունավետությամբ ինչպես տասական թվականներին, զբաղվում է բանասիրությամբ՝ այս հասկացության բաղմակողմանի բմբռնումներով:

Լայն հարցասիրությունների բանասեր Հ. Սուրխաթյանը կազմում է զբաղության քրեստոմատիաներ և դասընթացներ, գրում է հետազոտություններ և առաջաբաններ, գրականագիտական ակնարկներ և քննադատական հոդվածներ:

Ընթերցողների լայն շրջաններում սրտագին ընդունելություն գտան նրա կազմած «Գրական գոհարներ» (1922) և «Հայ գրականություն» (1926) երկ-հատոր քրեստմատիաները, ինչպես նաև «Հին հունական գրականություն» (1922) ուսուցման ձեռնարկը և «Հոմերոս, Շեքսպիր» (1935) աշխատությունը:

Համաշխարհային գրականության ականավոր ներկայացուցիչների (Գյոթե, Սերվանտես, Մոլյեր, Իբսեն, Ջեկ Լոնդոն, Գերցեն, Բելինսկի և այլք) մասին գրած հոդվածներից և նրանց երկերի առաջաբաններից (Ֆ. Մ. Դոստոևսկի, «Երկերի ժողովածու»՝ 1934, և Տոլստոյ, «Աննա Կարենինա»՝ 1936) երևում է Հ. Սուրխաթյանի խոր ականածանքը դասական ժառանգության հանդեպ և հավատարմությունը այդ ժառանգության գնահատման լենինյան մոտեցումներին:

2. Սուրխաթյան-գրականագետի համբավին մեծապես նպաստել է նրա ամենօրյա ակտիվ մասնակցությունը ընթացիկ գրական (և մշակութային) կյանքին:

Ինչպես և պետք էր սպասել, նրա հետաքրքրությունների առանցքը եղել է Ն. Զարենցի ստեղծագործությունը: Քննադատելով Զարենցի առանձին վրիպումներն ու մոլորությունները («Երեքի» դեկլարացիան, «Ռոմանս անսեր» և այլն), Սուրխաթյանը ամենայն եռանդով հեղափոխության մեծ բանաստեղծին պաշտպանում էր ասոցիացիական-դիրքական աղանդավորների, օրինակ, Դ. Վանանդեցու և Ն. Դաբաղյանի մշտական գրոհներից:

Հ. Սուրխաթյանը 20—30-ական թթ. բուռն գրապայքարի մեջ հանդես է գալիս նաև «ուղեկիցների» պաշտպանությամբ՝ սուր քննադատելով վարդինիզմի ու նապոստոմականների հակագրական դիրքերը:

Ուշի-ուշով հետևելով նորագույն գրական շարժմանը, Հ. Սուրխաթյանը արդեն 1929 թ. հրատարակեց «Ծառհովիտների հայ գրականություն» աշխատությունը, որը փաստորեն սկիզբն է հայ սովետական գրականության պատմագրության: Ամփոփելով հայ սովետական գրականության զարգացման առաջին տասնամյակի արդյունքները և կանխագծելով նրա զարգացման հեռանկարները, այդ աշխատության մեջ Սուրխաթյանը միաժամանակ ներկայացնում է մի ամբողջ շարք նոր արձակագիրների ու բանաստեղծների դիմանկարներ:

Ի տարբերություն 20-ական թվականներին տարածված «կենսագրական սոցիոլոգիզմի» (որը գրողների ստեղծագործությունը մեկնաբանում էր նրանց կենսագրության՝ սոցիալական ծագման տվյալներով), Սուրխաթյանը ոչ միայն էտիկետներ չի դրոշմում գրական դիմանկարների վրա, այլև հանդես է բերում մեթոդաբանական զգաստ կարգապահություն՝ դրողներին բնութագրելիս: Այդ բնութագրությունները մեծ մասամբ դիպուկ էին և ճշգրիտ, պատմականորեն արդարացված:

«Ծառհովիտների հայ գրականություն» աշխատությունն իր ժամանակի համար նշանակալից երևույթ էր: Դա վկայեց Հ. Սուրխաթյանի գրականագիտական հարցասիրությունների գերազանցապես արդիական պաթոսը: Նորագույն գրականության առաջին պատմաբանը, զարգացման օրինաչափությունները հայտնագործելուց բացի, բնականաբար, լայն ուշադրություն է դարձնում նաև շլուծված խնդիրներին, նորագույն գրականության գեղարվեստական վարպետությունը բարձրացնելու հարցերին: Պատմագրական ականարկի «քննադատական» ուղղությունը, որը արտահայտվեց «Պրոլետարական գրականությունը և նրա զարգացման ուղիները» ընդարձակ ներածության մեջ, ըստ էության

վկայում էր գրականագետի խոր մտահոգությունը հայ գրականության ճակատագրով:

5

Թեև ասպարեզի վրա էին անցյալի ժառանգության քննադատական յուրացման լենինյան պատվիրանները, մասնավորապես Կոմերիտմիության երրորդ համագումարում (1920) Վ. Ի. Լենինի արտասանած պատմական ճառի դրույթները, բայց տեսական միտքը երկար ժամանակ Պաուշած էր «նեղ դասակարգայնության» աղանդավորական կաղապարներից, անցյալի հայ գրողներին, ինչպես նաև ժամանակակիցներին այս կամ այն դասակարգի ու դասի գաղափարախոս-ձայնափողը հայտարարելու հակադիտական դիրքերից:



Արվեստի և գրականության ստեղծագործությունների գեհնիկ-սոցիոլոգիական մեկնաբանությունը ավել կամ պակաս չափով տեղ գտավ 20—30-ական թվականներին հայտնի գրականագետ-հրապարակախոս-լրագրողների հոդվածներում, բայց այդ մեթոդաբանությունն իր ամբողջական տեսքով արտահայտվեց Գուրգեն Վանանդեցու գործունեության մեջ:

Գուրգեն Վանանդեցին (Գուրգեն Փորսուղյան, 1899—1937) իր գործունեությունը սկսեց պրոլետ-ասոցիացիականների շնչի վերացական ու աղմկարար բանաստեղծություններով, բայց հայտնի դարձավ իբրև հայ նոր գրականության պատմաբան և ընթացիկ գրական շարժման քննադատ:

Պրոլետկուտական աղանդի ճաշակով նա տպագրեց Եղիշե Չարենցին քննադատող մի շարք հոդվածներ, ինչպես նաև «Եղիշե Չարենց և Մարտիրոս Սարյան» գրքույկը, որոնց մեջ բանաստեղծի ժառանգությունը անմնացորդ հատկացվում է մանրբուրժուական անառագաստ տարերքին, այդ ժառանգության մեջ բացառվում են հեղափոխական գիտակցության նշույլներն անգամ: Վերակրկնելով «նապոստովական» քննադատության՝ «На посту» ամսագրի (1923—25) տեսաբան-հրատարակիչների՝ Լեւկիչի, Ռադովի և այլոց նեղ-աղանդավորական տեսակետները, Գ. Վանանդեցին Ե. Չարենցին հռչակում է իբրև «անարխո-բուրժուական» պաթոսի կրողը հայ գրականության մեջ: «Ե. Չարենցը և հեղափոխությունը» հոդվածի («Մարտակոչ», 1925) ծուռ, սայթաքուն դրույթները հետագա շրջանի իր հոդվածներում Գ. Վանանդեցին «վերախմբագրեց» Չարենցի ստեղծագործության բացառապես «ազգային» (նացիոնալիստական) պաթոսի դրույթով: Ի տարբերություն քննադատ Նորայր Դաբաղյանի, որը նրա գաղափարական համախոհն էր ընթացիկ գրականու-

թյան զարգացման խնդիրները քննելիս, Գ. Վանանդեցին քննադատության լրագրային-հրապարակախոսական ժանրերից բացի դիմում է նաև գրական ստեղծագործությունների գիտական խորացումների, աշխատում է ինչ-ինչ բացատրություններ տալ այս կամ այն երկի առաջացման և ձևավորման՝ «կենսագրության», նախադրյալներին:

Այսուամենայնիվ նա ևս մնում է անսասան դիրքական, ինչպես Նորայր Դաբաղյանը, վերջինիս հետ կիսելով ռապոդական քննադատության՝ գրական խեղաթյուրումների, հիմնական ծանրությունը:

Ընթացիկ գրական շարժման խնդիրներից Գ. Վանանդեցուն առավել զբաղեցրել են XIX դարի հայ գրականության մի շարք աչքի ընկնող դեմքերի ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության բացահայտումները:

1928-ին Գ. Վանանդեցին տպագրեց «Ռաֆֆու վեպերը» մենագրությունը, երկու տարի անց՝ Շիրվանզադեի ստեղծագործության հետազոտությունը, 1933-ին «Հայ գրականության պատմության ծրագրային յոթհատորյակի երկրորդ հատորի մի շարք առանցքային հոդվածները» («30—40 թթ. ռուսահայ իրականության ընդհանուր բնութագիրը»: «Խաչատուր Աբովյան», «Ռուսահայ հասարակական մտքի հոսանքները 50—60-ական թվականներին», «Պերճ Պողոսյան»):

Թեև Գ. Վանանդեցու գրականագիտական հետազոտությունների ելակետային գրույթները ոչ միայն վիճելի են, այլև անընդունելի՝ գիտության ժամանակակից արդյունքների համեմատությամբ, բայց և նրա աշխատություններում երևում է սաղանդավոր գրիչը, կրթոտ մտածողը, հայոց հասարակական լայնահուն կյանքի բաղմակերպ ու բազմազան դրվագների ինքնատիպ վերլուծողը:

«Ռաֆֆու վեպերը» ունումնասիրությունից սկսած և վերջացրած «Հայ գրականության պատմության» հատվածները Գ. Վանանդեցու հայացքները կրում են որոշակի գաղափարական փոփոխություններ՝ անձուկ աղանդավորականությունից դեպի պլեխանովյան «սոցիոլոգիական համարժեքը»:

Այսուամենայնիվ, շեշտերի տեղաշարժերով իսկ Գ. Վանանդեցին մնում է սոցիոլոգիայի գոեհկացված տարատեսակի ընդգծված դեմքը հայ իրականության մեջ:

* * *

Գոեհիկ-սոցիոլոգիական դոկտրինան այնքան տիրապետող մտայնություն էր, որ տեղ գտավ անգամ Աշոտ Հովհաննիսյանի և Արսեն Տերտերյանի պես ինքնուրույն, անկաշկանդ մտածողների աշխատություններում:

Գեղազանցորեն հայ հասարակական հոսանքների պատմաբան, Աշոտ Հովհաննիսյանն իր գործունեության տարբեր շրջաններում հանդես է եկել նաև պատմական թեքում ունեցող գրականագիտական հետազոտություններով՝ հայ դասական գրողների աշխարհայացքի բացահայտման ուղիներով:

Այդպիսի ուղղություն ուներ նաև «Խաչատուր Աբովյան» (1933) աշխատությունը, որը գրվեց իբրև պատասխան Ակունի Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանի անհայտ բացակայումը» (1932) հետազոտության մեջ առաջ քաշված գրույթներին:

Մինչ Ա. Բակունցը և Աբովյանի աշխարհայացքի մեջ դիտում էր հայ դեմոկրատիայի երազանքների ու հոգսերի յուրովի արտացոլումը, հետադուր ուղ պատմաբանը Աբովյանին կաղապարում էր դասակարգային նեղ վան-

դակաների մեջ, նրան ներկայացնելով մերթ իբրև կրոնական թեորիայի և վանական պրակտիկայի, մերթ էլ իբրև բուրժուական պրակտիցիզմի ու գաղութային ստրկության գաղափարախոսի:

Արդեն 1934-ին գրած «Գրական նկատողություններ»¹⁸ հոդվածում, որը «Հայ գրականության պատմության» երկրորդ հատորի ընդարձակ քննական տեսությունն է, Աշ. Հովհաննիսյանը զգալիորեն վերանայում է իր հայացքը գրականության «դասակարգայնության» վերաբերյալ և նոր մոտեցումներով սրբագրում Խ. Աբովյանի, Պ. Պոռշյանի, Ղ. Աղայանի, Գ. Սունդուկյանի և մյուս դասական գրողների մասին տիրապետող տեսակետները:

Ուշագրավ է թեկուզ այն հանգամանքը, որ երկրորդ հատորը որակված է իբրև «գրականության սոցիոլոգիա», ուր գրողները տեղադրված են «դասակարգային առանձին կամերաներում», մինչդեռ Աշ. Հովհաննիսյանի կարծիքով մեթոդաբանական այդ սահմանափակությանն անհրաժեշտ էր հակադրել լայնաշունչ պատմականությունը՝ XX դարի 30—60-ական թթ. դասական գրողների ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակության բացահայտումը:

Աշ. Հովհաննիսյանի մեթոդաբանական վերանայումների պսակը եղավ Միքայել Նալբանդյանի «Անտիպ երկերի» հրատարակությունը (1935)՝ Առաջաբանով, ժանոթագրություններով և Կոմենտարներով (շուրջ 400 էջ), որը գիտական խոր հոնի մեջ դրեց նալբանդյանագիտությունը:

«Անտիպ երկերում» նալբանդյանական տեքստերի հրապարակումների հետ միասին Աշ. Հովհաննիսյանը միանգամայն նոր բացատրություններ տվեց հայ հեղափոխական ղեմոկրատիայի պարագլխի աշխարհայացքային որոնումներին ու համառուսական ազատագրական շարժումների հետ ունեցած առնչություններին:

Հետագա տարիներին (60—70-ական թթ.) Աշ. Հովհաննիսյանը հանդես եկավ կոթողային աշխատություններով, ինչպես «Միք. Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» (երկու մեծադիր հատորով), ուր խորապես հերկված է 50—60-ական թվականների հայ իրականության բազմաձև յուլթը, ինչպես «Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» դարձյալ երկհատոր աշխատությունը, ուր հազվագյուտ գիտական թափանցումով մեկնաբանված են միջնադարյան հայ ազատագրական լեգենդի սոցիալական ակունքներն ու քաղաքական միտումները:

Այդ աշխատությունները դասական հայագիտության երևելի էջեր են:

6

Սոցիոլոգիայի պերեվերզական տարբերակը արտահայտվեց նաև ականավոր գրականագետ Արսեն Տերտերյանի (1882—1953) որոշ գրականագիտական քննություններում:

Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի (1905) և Պետերբուրգի հոգենյարդարանական ինստիտուտի (1907—1909) դասընթացն ավարտելուց հետո Ա. Տերտերյանը մեկը մյուսի ետևից՝ 1910—1913 թթ., ասպարեզ հանեց Միքայել Նալբանդյանին, Վահան Տերյանին, Հովհաննես Թումանյանին, Շիրվանզադեին, Հովհ. Հովհաննիսյանին, Մուրացանին, Նար-Դոսին, Լևոն Շանթին նվիրված իր ինքնատիպ հետազոտությունները, որոնց մեջ հակադրվելով գեղարվեստի օգտապաշտության դրույթներին, հատկապես կարևորեց հասարակական «անիծյալ խնդիրների» հանդեպ գրողների ու արվեստագետների անկախ

վեցվածքը: Չնայած հայացքների մեջ եղած իդեալիստական որոշ ըմբռնումներին (գեղարվեստը արմատապես սահմանազատում էր «սոցիալիստիկ»՝ հրապարակախոսությունից, նրա էությունը խորթ համարելով պայքարը, մաքառման ոգին և այլն), Ա. Տերտերյանն առաջնության դափնին տալիս էր իդեալիստական, հոգեբանական խորացումների գրականությանը, առաջին հերթին՝ Հովհ. Թումանյանի և Շիրվանզադեի ստեղծագործությանը:

Տասական թվականների քննադատական գործունեությամբ Ա. Տերտերյանը հայ իրականության մեջ ստեղծեց իր դպրոցը՝ «հոգեբանական քննադատությունը», ուր վճռական նշանակություն էր տրվում տվյալ գրողի ստեղծագործության «հոգեբանական կենտրոններին» և առանցքային, կայունացած կերպար-պատկերների հայտնագործմանը: Այս դիրքորոշման մեջ երևում է ռուս հայտնի գրականագետ Օվսյանիկո-Կուլիկովսկու հայացքների ուժեղ ազդեցությունը:

20-ական թվականների սկզբից Երևանի նորաբաց պետական համալսարանում դառնալով դասախոս, այնուհետև երկար տարիներ վարելով հայ գրականության ամբիոնը, Ա. Տերտերյանը ամբողջովին նվիրվեց XIX դարի և XX դարասկզբի գրականության պատմության հետազոտմանը:

Բնականաբար, Ա. Տերտերյանը ևս վերանայելու էր իր մեթոդաբանական դիրքերը: Սովետական իշխանության առաջին տասնամյակում այդ «վերանայումը» արտահայտվեց գեղարվեստական երկերի սոցիոլոգիական վերլուծության կոպտացումներով, գրական ստեղծագործությունը այս կամ այն հասարակական ֆորմացիայի ուղղակի, անմիջական արտադրությունը համարող դրույթի լայն կիրառումով:

Ա. Տերտերյանի գրականագիտական հայացքների բեկման մեջ ևս դեր խաղացին Ֆրիշեն (վերջինիս տեսության շնչով գրեց «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Ֆրիշեն իբրև քննադատ» հոդվածները) և Պերեվերզևը՝ «սոցիոլոգիական դոմինանտի» դրույթով:

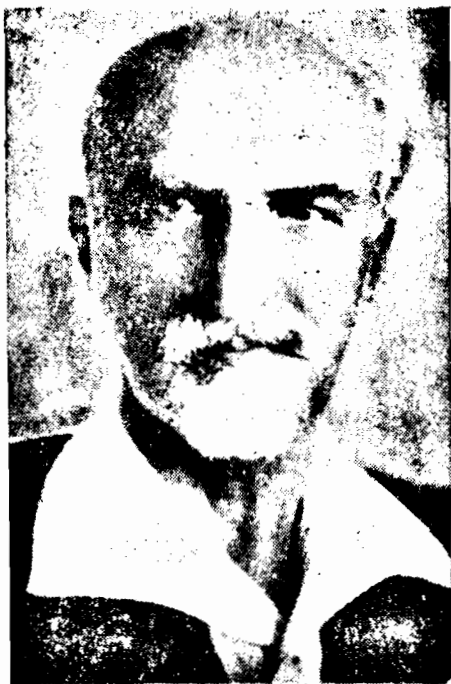
Սոցիոլոգիական կոպտացումների արտահայտություն էին մասնավորապես XIX դարի հայ գրականության մասին դասախոսությունները՝ ապակետիպ Առաջադրությունները, ուր երբեմնի հոգեբան-գրականագետը ընկալվ հակառակ ծայրահեղության մեջ՝ գրողներին բացառապես խմբավորելով նրանց «դասակարգային հայտանշաններին» համաձայն: Դեգերելով վաղեմի նախասիրությունների՝ գրական կերպարների «հոգեբանական անկախության» և նոր դիրքերի՝ գրական երկերի «դասակարգայնության» ուղիներում, Արսեն Տերտերյանը 30-ական թվականների վերջին տարիների աշխատություններում հաղթահարում է «մոլորությունները» և կանգնում գրական ստեղծագործության վերլուծման պատմական դիրքերի, ափելի ստույգ՝ պատմական-սոցիալական և հոգեբանական գեղագիտական միահյուսված ելակետերի, վրա:

Մեթոդաբանական «շրջադարձի» ամենացայտուն դրվագը Բաֆֆու «Սամվել» պատմավեպի 1940 թ. հրատարակության ընդարձակ առաջաբանն էր, ուր Ա. Տերտերյանը հազվագյուտ թափանցումով վերլուծում է հայ խոշոր վիպասանի գլուխգործոցը, բացահայտելով վեպի գաղափարական և գեղարվեստական բազմազան շերտերի հարստությունը:

Առաջաբանի մեծ արժեքը լուի պատմավեպի բարձր գնահատականը չէր. Բաֆֆու ստեղծագործության երկարատև գաղափարական «մշակումից» հետո առաջին անգամ մեզանում հայ խոշորագույն վիպասանը գնահատվում էր

իբրև ժողովրդական մտքերի ու հուզմունքների, հոգսերի ու երազանքների թարգման, իբրև ազգային հոգեբանության արտահայտիչ:

«Սամվելի» Առաջաբանին բնորոշ գրական երևույթները պատմական կապակցությունների մեջ դիտելու դիրքերը արտահայտվեցին նաև Ա. Տերտերյանի նույն տարիների մյուս աշխատություններում, մասնավորապես «Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործությունը» ծավալուն մենագրության մեջ (1941 թ.):



Այդ աշխատությունը արովյանագիտության մեջ երևույթ էր հայ մեծ լուսավորչի ստեղծագործության միջազգային դուգահեռականները բացահայտելու, ինչպես և ի. Աբովյանի գրվածքների սոցիալական ու գեղարվեստական արժեքները ներկայացնելու առումով:

Միասնական ելակետը այլևս դառնում է Ա. Տերտերյանի գրականագիտության գլխավոր շեշտը: Այդ մեկնակետով է գրված նաև «Սովետահայ պատմավեպը» (1944) ուսումնասիրությունը, ուր Տերտերյանը գնահատում է հայոց պատմավեպի նոր աստիճանը՝ ի դեմս «Վարդանանքի» ու «Պապ թագավորի»:

Հետագա տարիներին մինչև իր մահը, Ա. Տերտերյանը հանգես եկավ հայ և ռուս գրողներին

(Գր. Զոհրապ, Հովհ. Հովհաննիսյան, Հ. Պարոնյան, Պ. Պոռչյան, Կոխով, Պուշկին, Բելինսկի, Վ. Բրյուսով) նվիրված նոր ուսումնասիրություններով: Հայ մշակույթին Ա. Տերտերյանի բերած մեծ նպաստը հայ նոր գրականության զարգացման օրինաչափությունների գիտական համակարգի ստեղծումն էր: Այդ գրականության պատմագրությունը առավելապես հենվում է Ա. Տերտերյանի մշակած համակարգի վրա:

7

Պրոլետկուլտի հայտնի տեսաբաններից մեկը՝ Լեբեդև-Պոլյանսկին գրել է. «Գրականագիտության մեջ մենք բոլորս սկիզբ ենք առնում Գ. Վ. Պլեխանովի հայացքներից»:

Սա չափազանցություն չէ: Վ. Գ. Պլեխանովը 10—20-ական թթ. համարվում էր մարքսիստական գեղագիտության առաջին դեմքը, նրա ասույթներով էին մեկնաբանվում գրականության զարգացման օրինաչափությունները, մասնավորապես գեղարվեստի և հասարակական կյանքի փոխառնչությունները: Պլեխանովն ուներ հետևորդներ նաև հայ իրականության մեջ, որոնք նրա բանալիներով էին գնահատում հայ գրականության զարգացման ուղիները: Պլեխանովյան «սոցիոլոգիական համարժեքի» տեսանկյունը առանձին դեպ-

բերում այնքան բացարձակացվեց, որ դարձավ գոհճիկ սոցիոլոգիական հայացքների սկզբնաղբյուրը:

Այնքան ժամանակ, քանի դեռ չէին հրատարակվել Մարքսի, էնգելսի, Լենինի գեղագիտական շնչի հողվածներն ու փաստաթղթերը, այդքան ժամանակ Պլեխանովը մնում էր մարքսիստական գրականագիտության զլխավոր գեմբը:

Արդեն 30-ական թվականների սկզբին իրադրությունը կերպարանափոխվեց: Առաջին անգամ մի շապիկի տակ համախմբվեցին Մարքսի և էնգելսի հողվածները, նամակները, ասույթները. 1933 թ. լույս տեսավ «Մարքսը և էնգելսը արվեստի մասին» ժողովածուն (այդ ժողովածուի հայերեն թարգմանությունը իրացվեց 1934-ին):

Հրապարակվեցին Վ. Ի. Լենինի «Փիլիսոփայական տետրակները»՝ արտացոլման տեսության խորունկ բացատրություններով, տպագրվեցին Լենինյան ժողովածուները կուլտուրայի մասին: Գրականագիտության մեթոդաբանական սկզբունքների մշակման համար հեղաշրջիչ նշանակություն ունեցավ Լուսնաշարսկու «Լենինը և գրականագիտությունը» (1934) աշխատությունը, ուր նոր լույսի տակ երևաց Լենինյան տեսական ժառանգության արդիական արժեքը:

Ինչպես Ռուսաստանում, այնպես էլ մեզանում գրականության տեսական մթնոլորտը ողողվեց մարքսիստական գեղագիտության դրույթներով:

30-ական թվականներին հայ իրականության մեջ ավելի ու ավելի մեծ կշիռ ստացան տեսական խնդիրների քննությունները:

Այս ասպարեզում նշանակալից է հատկապես մարքսիզմի նշանավոր պրոպագանդիստներ Արշավիր Մելիքյանի և Հայկ Գյուլիքեխյանի վաստակը:

Արշավիր Մելիքյանը (1879—1937) ռուսական և եվրոպական ուստաններում ստանալով բարձրագույն կրթություն (սովորել է Խարկովի համալսարանի բնագիտական և Ցյուրիխի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետներում), ուսանողական տարիներից իսկ նետվում է հեղափոխական պայքարի ասպարեզ: Նրա աշխարհայացքի և քաղաքական վարքագծի ձևավորման մեջ վճռական դեր են խաղում անձնական շփումները Լենինի, Պլեխանովի, Լուսնաշարսկու, Ժան Ժորեսի, Բեբելի, Ռոզա Լյուքսեմբուրգի, Կարլ Լիբկեխտի և ուրիշ հայտնի մարքսիստների հետ:

Տեսական հարուստ պատրաստականությամբ արտասահմանից վերադառնալով հայրենիք, Արշ. Մելիքյանը մեծ աշխատանք է տանում մարքսիզմի զաղափարները Հայաստանում տարածելու գործում:

1921 թվականից վերաբնակվելով Թիֆլիսում, Արշ. Մելիքյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում «Կարմիր աստղ», «Նոր աշխարհ», «Պրոլետար» պարբերականներին, Հայարտան և Վրաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի հայկական սեկցիայի, Անդրկովկասյան Կոմունիստական համալսարանի գործունեությանը:

Լինելով խորապես պատրաստված հասարակագետ և տիրապետելով եվրոպական մի քանի լեզվի, Արշ. Մելիքյանն իր գիտելիքների պաշարը գործադրում է ինչպես մարքսիստական տեսության մի շարք հարցերի, այնպես էլ հայ հասարակական մտքի պատմության կարևոր հանգույցների լուսաբանության մեջ:

Նրա հետաքրքրությունների մեջ առաջին տեղերից մեկը գրավում էին գրականագիտության խնդիրները, հատկապես նորագույն գրականության զար-

գացման հեռանկարները: Արդեն 20-ական թվականների վերջում գրած հոդվածներում Արշ. Մելիքյանը հանդես է գալիս նորագույն գրականության գոյությունը հերքողների հրահանգած «անապատի» տեսության քննադատի դերում և ի դեմս Ե. Զարինցի, Սո. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի երկերի հռչակում է այդ գրականության «անշեղ վերելքի» իրողությունը:

Արշ. Մելիքյանը եղել է Անդրկովկասյան Կոմունիստական համալսարանի փիլիսոփայական բուհն ասուլիսների (1927—1928) կազմակերպիչը: Այդ ասուլիսներում մեծ տեղ է տրվել նաև ազգային մշակույթի շինարարության տեսությանը: Արշ. Մելիքյանը ասուլիսների ընթացքում հանդես է եկել իբրև դասական ժառանգության քննադատական յուրացման լենինյան սկզբունքների հետևողական պաշտպան:

Արշ. Մելիքյանի գրական ժառանգության մեջ էական տեղ են գրավում պուշկինյան թեմայով գրած հետազոտությունները, մասնավորապես «Ռուս քննադատները Պուշկինի մասին» ուսումնասիրությունը, որը 1935—36 թթ. առանձին հատվածներով տպագրվեց «Խորհրդային գրականություն» և «Խորհրդային արվեստ» ամսագրերում:

30-ական թվականներին Արշ. Մելիքյանը մեծ գործ արեց մարքսիստական գեղագիտության դրույթների մասսայականացման ուղղությամբ. հիշարժան են «Արվեստի հիմնական խնդիրների մասին» («Պրոլետար», 1929), «Մարքսը արվեստի մասին» («Լրշավ», 1933) հոդվածները:

Արվեստի մարքսիստական փիլիսոփայության ասպարեզում հեղինակություն է նաև Հայկ Գյուլիֆեխյանը (1886—1951): Մենդավալիի՝ Շուշվա, ռեալական դպրոցը ավարտելուց հետո Հ. Գյուլիֆեխյանը սովորել է եվրոպական համալսարաններում (Նյալի, Լայպցիգի, Յյուրիխի, Հալդելբերգի): Գերմանիայում ակտիվորեն մասնակցել է «Սպարտակ» հեղափոխական կազմակերպության գործունեությանը և հեղափոխական կոփվածքով էլ վերադարձել է Ռուսաստան:

Վարելով մի շարք պատասխանատու կուսակցական, լրագրային (եղել է «Կոմունիստ», «Կարմիր Շիրակ» թերթերի, «Վերելք» ամսագրի խմբագիրը) և գիտական պաշտոններ, Հ. Գյուլիֆեխյանը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում Հայաստանի կուլտուրական շինարարության, մասնավորապես արվեստի և գրականության զարգացման խնդիրներին: Ընդհանուր տեսական հոդվածներից բացի Հ. Գյուլիֆեխյանը մամուլում հանդես է գալիս ընթացիկ գրականության արժանատիական խնդիրները մեկնաբանող հոդվածներով:

Ուշագրավ են հատկապես 1930 թ. ծավալված գրական ասուլիսների առթիվ տպագրած «Գեղարվեստական գրականության հիմնական խնդիրները» («Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 80), «Դարձյալ սխեմատիզմի մասին» («Նոր ուղի», 1930, № 4—5), «Նորից գրական սխեմատիզմի և հարակից խնդիրների մասին» («Գրական դիրքերում», 1930, № 8—9) հոդվածները:

Մինչ ուրիշները, ինչպես Հարություն Մկրտչյանը, պաշտպանում էին սխեմատիզմը, իբրև թե նրան բնորոշ «գաղստիարական լայնության» համար, Հ. Գյուլիֆեխյանը սխեմատիզմը համարում էր «անցման շրջանի» ոճը և դնում էր դրա հաղթահարման անհրաժեշտության խնդիրը:

Հանդես գալով սխեմատիզմին բնորոշ հասարակացումների և լոգոնգայնության դեմ, Հ. Գյուլիֆեխյանը առաջադրում էր նորագույն գրականության հոգեբանական խորացման և վարպետության բարձրացման պահանջը:

Լինելով պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի և նրա օրգան «Գրական դիրքերում» ամսագրի ղեկավար-տեսաբաններից մեկը, Հ. Գյուլիքեխյանը իր քննադատական հոդվածներում, բնականաբար, արտահայտում էր նաև ռապակական—«դիրքական» որոշակի հայացքներ: Նորագույն գրականության «իդեոլոգիական շեղումների» և «վրիպումների» զգալի մասը նա հատկացնում էր Ծ. Չարենցին, տեսականորեն հիմնավորում «հակաշարենցյան» քննադատությունը:

Հ. Գյուլիքեխյանի ռապակական դիրքորոշումները, իհարկե, նույնական չէին մարտնչող, երդվյալ ռապակականների անհանդուրժողական քաղաքականության հետ: Գյուլիքեխյանը հանդես էր գալիս իբրև նորագույն գրականության գաղափարական անադարտությունը ջատագովող և խորթ ազդեցությունների թափանցումները հերքող քննադատ:

Այդ բարդ խնդիրների լուծման ընթացքում էլ, բնականաբար, հակվում էր դեպի որոշ նախապաշարմունքներ:

Հ. Գյուլիքեխյանը առաջիններից մեկը եղավ հայ իրականության մեջ, որ սկսեց զբաղվել սովետական գրականության մեթոդի սահմանման խնդիրներով:

30-ական թվականներին մեթոդի սահմանումը տեսության գլխավոր հարցն էր: Մի շարք հոդվածներում Գյուլիքեխյանը տալիս է իր սահմանումները, որոնք թեև կրկնությունն էին յուր սովետական տեսաբանների առաջարկությունների, սակայն աչքի էին ընկնում մեթոդի էության բազմակողմանիության դրվածքով: Գործունեության հետագա տարիներին Հ. Գյուլիքեխյանը դարձավ հայ սովետական դրամատուրգիայի տեսաբանն ու պատմաբանը: 1948-ին տպագրեց «Սովետական դրամատուրգիայի մասին» գիրքը, ուր բնութագրված են սովետահայ դրամատուրգիայի զարգացման փուլերը:

Կյանքի վերջին տարիներին գրեց նաև մանր հետազոտություններ Գ. Սունդուկյանի, Րաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի մասին:



Հայ գրականագիտության և քննադատության ընդհանուր դիմանկարի մեջ որոշակի երանգ ունեն նաև այսպես ասած «գեղագիտական ուղղությունը»: Այդ ուղղության աչքի ընկնող դեմքերից մեկն էր Յուլիա Խանզադյանը:

Յուլիա Խանզադյանը (1886—1935) ծնվել է Ղարաբեղիսայում, հայրենապետ-ազգանվեր քահանա Տեր-Խորենի ընտանիքում: Լազարյան ճեմարանում

և Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում սովորելու տարիներին ի դեմս Յուլակ Խանզադյանի ձևավորվում է հայ մտավորականի իսկական տիպարը. տասական թվականներից մինչև կյանքի վերջը նա զբաղվել է ուսուցչական, լրագրային, կոոպերացիոն, գրական-քննադատական, դասախոսական, թարգմանչական գործունեությամբ:



Յ. Խանզադյանի գլխավոր կոչումը, իհարկե, գրականագիտության-քննադատության մարզն էր, ուր նա թողել է իր որոշակի հետագիծը:

Խանզադյանին գեղարվեստական առաջադիմության խնդիրներով այրվող քննադատի համբավ բերեց «Գարուն» ամսանախի երրորդ հատորում տպագրված «Ավետիս Ահարոնյան» ընդարձակ ուսումնասիրությունը:

Ռեալիստական գեղագիտության չափանիշներով Յ. Խանզադյանն այդ հոդվածում սուր և սկզբունքային քննադատության ենթարկեց Ավ. Ահարոնյանի ըս-

տեղծագործության գեղարվեստական վրիպումները, մասնավորապես գեր-ռոմանտիկ, սենտիմենտալ, արհեստական ոճը:

Գրականության զարգացման նորագույն փուլում Յ. Խանզադյանը պաշտպանում էր խոր ու հարուստ ռեալիզմը և մերժելով մերժում էր անարմատ, տարաշխարհիկ, իրականության կենդանի հոգսերից հեռացած ռոմանտիկական արվեստը:

1913—1914 թվականից Յ. Խանզադյանը տպագրում է քննադատության խնդիրների մասին մի շարք հոդվածներ («Բաքվի ձայն»), ուր վիճում է Հ. Սուրխաթյանի միակողմանի դրույթների, մասնավորապես գեղարվեստական երկերի կոնկրետ պատմական հիմքերի և դրանց համամարդկային բովանդակության միջև եղած խզման դրույթի դեմ: Ինչպես ճիշտ նկատել է էդ. Ջրբաշյանը, Յ. Խանզադյանը «վճռական նշանակություն տալով գեղարվեստական ֆենոմենին», «ի վերջո ընկնում է մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ», մասնակիորեն տուրք է տալիս «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» տեսությանը¹⁹:

Յ. Խանզադյանի հոդվածների համար էականը, սակայն, ոչ թե բանավիճային իրադրությունից ծագած այդ ծայրահեղություններն էին, այլ գեղարվեստական ճշմարտության սկզբունքների հետևողական պաշտպանությունը:

Այս առումով չափազանց արժեքավոր էջեր են հատկապես «Բաֆֆու գեղարվեստական հայացքները» (1913) և «Ակամա Հեղոստրատներ» (1913) լրագրային հոդվածները:

Առաջին հոդվածում Յ. Խանզադյանը խոր բացատրություն է տալիս Բաֆֆու դավանած «ռեալիստական գեղարվեստի թեորիայի» և ստեղծագործության ռոմանտիկական սկզբունքների հասարակական պատճառականության խնդրին, իսկ մյուս հոդվածում հռչակում է Հովհ. Թումանյանի ստեղծագոր-

ժուլթյան համամարդկային նշանակութիւնը. «Եւ չեն տեսնում մեր գրական-
նության այն գագաթը, որ պատիւ կարող է բերել մեծ ազգերի գրականութիւն-
ներին անգամ: Իսկ հայ քննադատները չեն ղգում, որ այդ զվարճախոս, պարզ
ու միամիտ մարդը այնպիսի մեծութիւն է, որ կարող է մի ժողովուրդ պարզե-
րես անել պատմութիւն առաջ»²⁰:

3. Խանզադյանը առաջիններից մեկն էր, որ Թումանյանին դուրս բերեց
իր «անձուկ միջավայրից» և նրա պոեզիայի մեջ նշմարեց հայ ժողովրդի հո-
դեւոր ուժերի թանձրացված անդրադարձումը:

Գրականագիտական գործունեութիւն սովետական փուլում ևս Յուլա
Խանզադյանը հաւատարիմ մնաց գրականութիւն հասարակական խոր բո-
վանդակութիւն և բարձր գեղարվեստականութիւն միասնութիւն դավանանքին:

Բանակովելով 20—30-ական թվականներին բարգավաճած «ձախութիւն»
շռայլութիւնների, արվեստի երկերի գոեհիւսոցիոգիական մեկնաբանու-
թիւնների դեմ, Յուլա Խանզադյանը հաստատում էր պատմականութիւնը
հենվող սոցիոլոգիական վերլուծութիւն մեթոդը: Այս առումով ուշագրավ են
«Վահան Տերյանի երկերի հրատարակութիւնը», «Միքայել Նալբանդյանի «Դի-
ւանի» առթիւ», «Գ. Սումգուլյանի երկերի լիակատար ժողովածուն» հոգված-
գրախոսութիւնները: Ուշագրավ են և՛ հայ գրողների ստեղծագործութիւն
խորքերը թափանցելու առումով, և՛ մեթոդաբանական այն ցուցմունքով, որ
ամեն մի գիտական եզրակացութիւն պարտավոր է հենվել ճշգրտված-ստուգ-
ված փաստերի վրա:

Խանզադյանի դավանանքի արտահայտութիւնն էին «Սուրխաթիւն. գրա-
կան գոհարներ», «Աշխատանքի գրական դպրոց», «Աշխատանքի դպրոց»,
«Արտադասարանային ընթերցանութիւն համար» քննադատական մանրապա-
տումները, որոնք մանկավարժական նկատառումներից բացի, արտահայտում են
որոշակի սկզբունքային վերաբերմունք հայ գրականութիւն անցյալի հանդեպ:
Քննադատելով «Գրական գոհարներում» գրողներին տրված կամայական բնու-
թագորութիւնները, Յ. Խանզադյանը գրում է. «Երբ որ այսքան լայն է դիտ-
վում խնդիրը, պարզ է, իհարկե, նորաստեղծ Ֆամուսովի վերաբերմունքը՝ հա-
վաքել բոլոր ազգասիրական գրքերը և այլն: Միայն չի հասկանում, որ այդ
տեսակետից պետք է ոչնչացնել հայ գրականութիւն խոշոր մասը, որովհետեւ
«այրութիւն» և «ցավիրի» խնդիրը մեծ տեղ է բռնում այնտեղ: Իհարկե, հայ-
կական մուսան գունատ է, արնոտված, մտրակահարված: Ի՞նչ անենք, վար-
չական միջոցներով կովենք հայոց գրականութիւն դեմ, արտաքսելով հեղի-
նակներին, կեղծելով պատմութիւնը, թե՞ գիտական մարքսիստական մեթոդ-
լոգիայով նոր վերաբերմունք մշակենք դեպի անցյալը, հասկանանք այն
պատմական հեռուների մեջ»:

«Պատմական հեռուների» դիրքերից էլ Յ. Խանզադյանը քննադատում էր
20-ական թվականների գրական դեկլարացիաներում արտահայտված անցյալի
ժառանգութիւն ժխտման տենդենցները: Կյանքի վերջին տարիներին Յ. Խան-
զադյանը շարադրում էր «Հայ գրականութիւն պատմութիւն ներածութիւն»
գիրքը, որից մնացել են առանձին հատվածներ:

«Գեղագիտական ուղղութիւն» ամենատպալմորիչ դեմքը Պողոս Մակինց-
յանն էր:

Պողոս Մակինցյանը (1884—1938) ծնվել է Ներքին Ագուլիս գյուղում
(Երևանի նահանգ):

Լազարյան ճեմարանի գիմնադրական դասընթացն ավարտելուց հետո, 1906 թվականից Մակինցյանը սովորում է Մոսկվայի համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետում (ավարտում է 1913 թ.):

Դեռ ճեմարանական տարիներին Մակինցյանը աշխի է ընկնում իբրև ուժեղ «հումանիտար» և հմուտ «լեզվագիտակ», իսկ արդեն համալսարանական տարիներին նրա էություն մեջ արթնանում է գրական-մշակութային, լայն առումով՝ հանրային գործիչը:

Մակինցյանի ընդհանուր-հասարակագիտական և մասնավոր-գեղագիտական հայացքների կազմավորման մեջ վճռական դեր են խաղում, մի կողմից, դարասկզբի ռուսական դեմոկրատական երիտասարդության միջավայրը, մյուս կողմից մտերմությունը և համագործակցությունը հասարակական լայն շահախնդրությունների տեղ ուսանողների՝ Ալ. Մյասնիկյանի, Յ. Խանզադյանի, Վ. Տերյանի հետ: Թեև Մակինցյանը ունեցել է ուրիշ մտերիմներ ևս, սակայն նրան ամենից ավելի գրավել են այս «եռյակի» (ինքն էլ հետը՝ «քառյակի») ծրագրերն ու ներշնչանքները: Հանդես գալով արժեքների վերազնա-հատման ժամանակաշրջանում, Պոդոս Մակինցյանն ու իր ընկերները կողմնորոշվել են դեպի կյանքի բոլոր ասպարեզներում նոր հոսանք սկսելու, հայ իրականության «գավառականության կապանքները» թոթափելու հեռանկարը: Նրանց գործունեության սկզբին այդպիսի հայտ էր «Գարուն» խմբակը՝ համաձուլ Ալմանախի երեք գրքով:

Ալմանախի քննադատական հատորում (1912 թ.) տպագրվում են նաև Պոդոս Մակինցյանի գրած Հովհաննես Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի Դիմանկարները: Այդ դիմանկարների ընդգծված հատկանիշը հայ ականավոր բանաստեղծների ներքին աշխարհը թափանցելու և նրանց ստեղծագործության գեղարվեստական յուրահատկությունները բացահայտելու մղումն էր:

Զինված գեղագիտական ու բանասիրական անհրաժեշտ գիտելիքներով, Պոդոս Մակինցյանը սուզվում է Հովհ. Թումանյանի գերազանցորեն էպիկական արվեստի և Ավ. Իսահակյանի քնարերգության խորքերը, ասպարեզ հանելով այնպիսի եզրեր, որոնք ունեն նաև այժմեական նշանակություն:

Թումանյանագիտության և իսահակյանագիտության սկզբնավորման տարիներին Պ. Մակինցյանը ասպարեզ հանեց մի շարք սկզբունքային, կողմնորոշիչ դրույթներ, ինչպես՝ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության «ազգային-ժողովրդական արմատների», արտահայտման էպիկական ոճի մեջ բեկված խորոշակականության, համամարդկայնության շերտերի, Ավ. Իսահակյանի քնարերգության անհատական ուժեղ դրոշմի, «Աբու-Լալա-Մահարի» պոեմի արդիական հզոր պաթոսի, բանաստեղծին վերագրված «նիցշեականության» հերքման դրույթները:

Նախահեղափոխական տարիներին Պոդոս Մակինցյանը հանդես է եկել քննադատական, հրապարակախոսական, բանավիճական հոգվածներով, սակայն նրա ամենաերևելի գործը Մաքսիմ Գորկու «Հայ գրականություն» ժողովածուին և Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիային բերած մեծարժեք նպաստն է:

Պ. Մակինցյանը Վ. Բրյուսովի գլխավոր խորհրդատուն էր հայ բազմադարյան գրականության հուշարձանների «գասակարգման խնդիրներում» (նրան դասեր էր տալիս հայոց լեզվից, գրականությունից, պատմությունից), իսկ Մ. Գորկու ժողովածուի համար պատրաստել էր տողացիներ և գրել էր «Ակնարկ հայ գրականության» ուսումնասիրությունը:

Ինչպես իր պրակտիկ գործունեության մեջ, այնպես էլ տեսական եզրակացություններում Պողոս Մակինցյանը հակված էր դեպի գեղարվեստականության չափանիշների բացարձակացումը և պատմականության մոմենտի թերագնահատությունը, որը և դարձավ «էսթետ քննադատ» վերագրումի պայմանը:

Իհարկե, էսթետական ինչ-ինչ շոշափուկներ կարելի է մատնացույց անել Մակինցյանի գեղագիտական մոտեցումների մեջ, բայց դրանցով իսկ Մակինցյանը բնավ էլ արվեստը չէր անջատում հասարակական բովանդակությունից: Դա են վկայում իր գրած Դիմանկարները:

Հոկտեմբերից անմիջապես հետո Պողոս Մակինցյանը լրծվում է սովետական իշխանության կուլտուրական նախագծումների իրականացմանը: Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի և Երևանի թեմական դպրոցի նախկին դասատուն շտապում է Մոսկվա և ստանձնում մի շարք կարևոր պաշտոններ: Ազգությունների կոմիտեի արհեստագործ է անում հայերեն գրականության հրատարակման, քաղաքացիական ակտերի ձևակերպման, Լազարյան ճեմարանի վերականգնման ուղղությամբ: Այնուհետև աշխատանքի է անցնում ՌՍՖՍՌ Լուսավորության ժողովոմատում՝ իբրև ազգային փոքրամասնությունների լուսավորության բաժնի վարիչ (ժողկոմն էր Ա. Լունաչարսկին), արտաքին գործերի ժողկոմատում՝ իբրև գրական բյուրոյի վարիչ (ժողկոմն էր Ֆ. Ջեքոնսկին), միաժամանակ Ն. Յու. Մառի հրավերով վարում է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների ամբիոնը (1918-ին):

1921 թ. Պ. Մակինցյանը մտնում է Ալ. Մյասնիկյանի գլխավորած Հայաստանի սովետական կառավարության կազմի մեջ իբրև ներքին գործերի և լուսավորության ժողկոմ: 1922—27 թթ. անցնում է դիվանագիտական աշխատանքի Թուրքիայում (Կ. Պոլիս) և Իտալիայում (Հռոմ), այնուհետև աշխատում է Թիֆլիսում («Заря Востока»-թերթում, ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի անդրկովկասյան ֆիլիալում): Բազմազբաղ հասարակական գործունեությունը թեև շատ ժամանակ էր խլում Պողոս Մակինցյանից, բայց նա ժամանակ գտնում էր նաև գրական աշխատանքի համար:

Քննադատություն, Թարգմանություն, տեքստաբանություն,—սրանք են այն ասպարեզները, ուր Պողոս Մակինցյանը ասել է իր ծանրակշիռ խոսքը:

Ինչպես գրում է Աշոտ Հովհաննիսյանը «Հուշեր և խոհեր Պողոս Մակինցյանի մասին» հոդվածում, «Մակինցյանի ետհոկտեմբերյան քննադատությունը չկարողացավ շարունակել ու զարգացնել բեղմնավոր այն մտքերը, որոնք նա ձևակերպել ու պաշտպանել էր նախահեղափոխական շրջանի մեծ տաղանդով գրած իր գրական-քննադատական ուրվագծերում»²¹:



Այսուամենայնիվ, հա գրեց Վահան Տերյանին («Վահան Տերյանի մահն ու մահերգը»—«Նորք», 1922, № 1) և Նղիշե Զարենցին («Նղիշե Զարենց, Երկերի ժողովածու», «Զարենցը և նրա պոեմները», «Էպիքական լուսաբաց») բնութագրող հետաքրքրական հոդվածները, իսկ «Հայկական Բուալոն և նրա արբանյակները՝ թվով երեք ու կես» գրական ֆելիետոնը հանդիսանում է քսանական թվականների քննադատական մտքի փայլուն երևույթներից մեկը: Հանդես գալով «Երեքի» արշավանքի դեմ՝ ի պաշտպանություն գեղարվեստական ժառանգության, Պողոս Մակինցյանը բանավիճական այդ սուր հոդվածում բանաստեղծ Զարենցին հիմնավորապես անջատում է «պոեզիայի օրենսդիր» Զարենցից, նրա ձախողությունները բացատրում ռուսական գրական միջավայրի՝ կուբիստների, իմաժինիստների, ֆուտուրիստների վաղանցուկ ազդեցություններով:

Մյուս հոդվածներում Պողոս Մակինցյանն ընդհանրապես ճիշտ է գնահատում Զարենցի եզակի դերը հայ նորագույն գրականության գեղարվեստական սկզբունքների ձևակերպման մեջ, թեև առանձին դեպքերում, օրինակ, «Էպիքական լուսաբացի» գնահատման մեջ, թույլ է տալիս կոպիտ սոցիոլոգիական վրիպումներ:

Աշ. Հովհաննիսյանը նկատել է, որ «պատմա-սոցիոլոգիական թեքումը ղգալի ավերածություններ էր կատարել նույնիսկ «Էսթետ» Մակինցյանի քննադատական գործերում»²²:

Ամենացայտուն վկայությունը 1929 թ. «Նոր-ուղի» հանդեսում տպագրած հոդվածն էր Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մասին:

Քննադատ Մակինցյանի հարցասիրությունների առանցքը 20-ական թվականներին, իհարկե, «Զարենցի թեման» էր՝ բանաստեղծի ճակատագրի ու հեռանկարի մտահոգությամբ: Երբեմն էլ նա հանդես էր գալիս բնութագրական-հուշագրական նյութերով (Մ. Գորկու, Վ. Բրյուսովի, Ալ. Բլոկի «Տասներկուսի») ու առաջաբաններով (Գ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի»), որոնք ապացուցում են Մակինցյանի բարձր ճաշակն ու խոսքի կուլտուրան:

Դեռ նախահեղափոխական տարիներից Մակինցյանը զբաղվել է թարգմանչական գործերով («Պանթեոն» հրատարակչության համար թարգմանել էր Արթուր Շնիցլեր), իսկ ետհեղափոխական թվականներին թարգմանում է ռուս և եվրոպական գրականությունների մի շարք դասական հուշարձաններ (Պուշկինի «Բորիս Գոդունովը», Դոստոևսկու «Խաղամուլը», Գ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» առաջին հատորը): Դրանք ոչ թե թարգմանական հերթական հրատարակություններ էին, այլ թարգմանական որոշակի սկզբունքների վրա հենվող ծրագրային հրատարակություններ:

Պողոս Մակինցյանը, լինելով հայ գրականության արժեքների պրոպագանդիստներից մեկը, ռուսերեն է թարգմանել Հովհ. Թումանյանի «Դիքորը», Շիրվանզադեի «Քառսը», Ա. Բակունցի (պատմվածքներ), Գ. Մահարու («Մանկություն»), Մ. Արմենի («Հեղնար աղբյուր») գրվածքները: Թարգմանական նյութերի ընտրությունը ցույց է տալիս, որ Մակինցյանը առավելապես կարևորում է դրանց գեղարվեստական արժեքայնության աստիճանը:

Պողոս Մակինցյանի գրականագիտական-բանասիրական վաստակի պատկեր, անտարակույս, Վահան Տերյանի Երկերի ժողովածուի հրատարակությունն է՝ չորս հատորով (1923—25): Առաջին անգամ նոր ժամանակների գրողը արժանանում է գիտական հրատարակության: Դրա նշանակության մասին ինքը՝

Պողոս Մակինցյանը Վ. Տերյանի Երկերի առաջին հատորին կցած առաջաբանում (1923, Կ. Պոլիս) գրում է. «Մեր հին և միջնադարյան գրականությունից հրատարակված են մի շարք քննորեն ստուգված տեքստեր՝ բաղդատություն՝ բազմաթիվ ձեռագիրների: Մեր նոր հեղինակներից և ոչ մեկը չի արժանացել այդ պատվին: Այդ քիչ է: Հրապարակի վրա գոյություն ունեն պարզապես աղճատված տեքստեր և բացակայում են անգամ մեր ամենակարևոր հեղինակների լիակատար ժողովածուները...: Այդ իսկ պատճառով մեր նոր գրականության ուսումնասիրությունը դառնում է դժվարին մի գործ և գրականության պատմությունը՝ անխուսափելիորեն թերի»:

Վ. Տերյանի բանաստեղծությունների ճշգրտված բնագրերի, դրանց տարբերակների ու ստեղծագործական պատմության աղբյուրագիտական տվյալներից բացի Պողոս Մակինցյանի հրատարակությունը, ինչպես նշվել է, արժեքավոր է նաև տեքստաբանության—(բնագրագիտության) բազմաթիվ տերմին-հասկացություններ ստեղծելու առումով:

Այդ հրատարակությունը փաստորեն սովետական տարիներին իրագործված անդրանիկ գիտական հրատարակությունն է և տերյանագիտության ամուր պատվանդանը:

Գեղագիտական ուղղության հասարակական-պատմական շունչը առավել որոշակի երևաց Սիմեոն Հակոբյանի (1880—1942) աշխատություններում:

Բարձրագույն կրթություն ստանալով Շվեյցարիայում (1902—1907), Սիմեոն Հակոբյանը, բնականաբար, իրազեկ է դառնում եվրոպական գրականության նորագույն հոսանքներին: Դրա վկայությունն էր 1906-ին «Մուրճ» ամսագրում տպագրած «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածը, ուր Ս. Հակոբյանը բացահայտում է գրական նոր ուղղության տարածման հասարակական շարժառիթները: Լինելով կուլտուր-պատմական գրականագիտության հետևորդը, Ս. Հակոբյանը Իպոլիտ Տենի գեղարվեստի տեսությունը խմբագրում է գրական ստեղծագործության տվյալ ուղղությունը պայմանավորող հասարակական-սոցիալական կոնկրետ միջավայրի ներգործության գրույթով: Նրա անդրանիկ մենագրությունը Շիրվանզադեի ռեալիզմի քննությունն էր (տպագրվել է 1911-ին), որին հետևեցին պարբերական մամուլի մի շարք հոդվածները և 20-ական թվականների սկզբին արտասահմանում հրապարակած գրքերը Պ. Դուրյանի, Վ. Տերյանի, Հերանուշ Արշակյանի, ինչպես նաև Ծ. Չարենցի մասին:

Վիեննայում հրատարակած «Արեգ» շաբաթաթերթի մեջ 1924-ին տպագրվեց Ծ. Չարենցի պոեզիայի քննությունը (լույս տեսավ նաև առանձին զրբույկով), ուր միանգամայն հստակ մեթոդաբանական ելակետերով Ս. Հակոբյանը ներկայացնում է հեղափոխական իրականության բանաստեղծի ծնունդը: «Նրա (Չարենցի) արվեստը,—գրում է Ս. Հակոբյանը—հեղափոխության հարազատ արտացոլումն է և բյուրեղացնում է ոչ միայն հեղափոխության առավել կամ նվազ հակիրճ վայրկյանները, այլև լայն ու մեծ թափը»:

Պետք է նկատել, որ կուլտուր-պատմական դպրոցի գրականագետները շատ ավելի հիմնավոր ու ճիշտ էին մեկնաբանում Չարենցի պոեզիայի բովանդակությունը, քան սոցիոլոգիական ուղղության քննադատները: Այսպես, Սիմեոն Հակոբյանի գրքից երկու տարի առաջ՝ 1922-ին, դարձյալ արտասահմանում Չարենցի ստեղծագործությանն անդրադարձավ երդվյալ իպոլիտ-տեևական Արշակ Չոպանյանը և ասպարեզ հանեց այնպիսի գնահատականներ, որոնք մինչև օրս էլ պահպանում են իրենց այժմեականությունը:

Կոահումների հմուտ վարպետը՝ Արշ. Չոպանյանը, Չարենցի հարցում ևս հանդես բերեց հազվագյուտ թափանցում և բնութագրությունների ստուգություն: Նույն հատկանիշներով են աչքի ընկնում նաև Սիմեոն Հակոբյանի գրականագիտական հետազոտությունները, որոնց բնավ չեն դիպել ժամանակի «ձախ» տրամադրությունները: Դրանք դասական գրողների կշռադատված, հիմնավոր բնութագրություններ են, նրանց ստեղծագործության պատմագեղարվեստական արժեքի կական հետևություններով:



Արտասահմանյան դեգերումներից վերադառնալով հայրենիք, Ս. Հակոբյանը մեկ տասնամյակից ավելի եվրոպական գրականության պատմության դասընթաց էր վարում Երևանի պետական համալսարանում: Այդ տասնամյակը նշանավորվեց «Արևմտա-եվրոպական գրականության պատմության ուղղագծեր» աշխատության մեջ (գրվել է իբրև դասագիրք) և XX դարի եվրոպական գրական նոր հոսանքները ներկայացնող գրողների (Հ. Բարբյուս, Հաուպտման, Ռ. Ռոլլան և այլն) տպավորիչ դիմապատկերներով:

«Եվրոպական գրականության պատմությունը» Ս. Հակոբյանը հրատարակեց Հովհ. Մամիկոնյանի համահեղինակությամբ: Վերջինս տպագրեց նաև «Արևմտյան եվրոպայի վերածնության դարաշրջանի գրականու-

թյան պատմություն» երեք պրակները (1939—40):

Ջնայած գրականագիտական տարբերաբնույթ հետազոտություններին և գրականության զարգացման ուղիները քննարկող բանավեճերի մեծ քանակին, միանգամայն սահմանափակ էին կոնկրետ քննադատության օրինակները:

Պարբերական մամուլը տպագրում էր մեծ մասամբ մակերեսային, անտաքիտ բնույթի գրախոսականներ նոր հրատարակված գրքերի մասին, որոնք բնականաբար, չէին կարող եղանակ ստեղծել:

Տասնամյակի վերջում արդեն հրկում են կոնկրետ քննադատության առաջին տպավորիչ օրինակները:

Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում խորեն Սարգսյանի մի շարք հոդվածներն ու գրախոսականները:

«Վահան Տերյան» (1920) և «Լևոն Շանթ» (1930) մանրապատում մեծագրությունների հեղինակը՝ Խ. Սարգսյանը, հանդես եկավ նաև իբրև ժամանակակից գրականության քննադատ. 1928-ին «Նորք» հանդեսում տպագրեց Ա. Բակունցի «Մթնածոր» ժողովածուի մեկնաբանությունը, 1932 և 1934 թվականներին «Գրական թերթում»՝ Մ. Արմենի «Երևան» և «Հեղնար աղբյուր» երկերի բնութագրությունները, որոնք ընդգծվում էին այդ գրվածքների սո-

ցիալական-փրիխսոփայական բովանդակության և գեղարվեստական համար-
ժեքի համադրական վերլուծությամբ:

Այդ հոգվածներում եւորեն Սարգսյանը երևում է իբրև գրական ստեղծա-
գործությունների ընդհատակը թափանցող, դրանց պատկերային ինքնատի-
պությունը հայտնագործող, առանձնահատկությունները ճանաչող քննադատ:

Քսանական թվականներին ժամանակակից պոեզիայի, իսկ 30-ական թվա-
կաններին՝ ժամանակակից դրամատուրգիայի հարցերով զբաղվող քննադատ-
ների մեջ էլ Տիգրան Հախումյանը, որի հոգվածներն աչքի էին ընկնում բա-
նավիճային կրթող շեշտերով ու զարգացման հեռանկարը որոնելու միտում-
ներով:

30-ական թվականներին «Գրական թերթի» (1932) կազմակերպումից
հետո, ասպարեղ մտավ նորագույն գրականության քննադատների բավակա-
նաչափ ստվար խումբ, որոնց մի մասը հակված էր դեպի «գեղարվեստական
համարժեքի» հայտնագործումը (Ռ. Զարյան, Ս. Հարությունյան, էդ. Թոփ-
չյան, Ա. Ինճիկյան, Ս. Սողոմոնյան), մյուս մասը՝ դեպի «դասակարգային
համարժեքը» (Հ. Մկրտչյան, Մ. Մկրյան, Արտ. Ոսկերչյան, Հ. Մամիկոնյան,
Գ. Կուլօղլյան, Աս. Ասատրյան), այդ երկու դիրքերի ծայրահեղություններով:

Վրա հասան քննադատության և, առհասարակ, գրականության զարգաց-
ման դժվարին ժամանակները՝ 1935—38 թվականները, որոնք և իրենց ուժեղ
դրոշմը դրին մտածողության վրա: Գրական վերլուծությունները փոխարինվե-
ցին պիտակավորումներով ու վերագրումներով, ինքնուրույն մտքերի տեղը
գրավեցին պատրաստի կաղապարները, դժվարին իրադրության մեջ էլ սկսվեց
քննադատների ներհոսքը բանասիրության ասպարեզ:

9

Գրականագիտության զարգացման ակներև նշաններից մեկը անցյալ դա-
րաշրջանների գեղարվեստական հուշարձանների՝ բնագրերի, գիտական հրա-
տարակությունն էր: Բնագրագիտությունը թեև անցյալում ստեղծել էր որոշակի
ավանդներ, մասնավորապես հնագրայան (միջնադարյան) ձեռագրերի հրա-
տարակության սկզբունքները մշտելու և գործադրելու ասպարեզում, սակայն
գիտության այդ հյուղի սրդիականացումը սկսվեց քսանական թվականներից:
Վահան Տերյանի երկերի ժողովածուի Պ. Մակինցյանի հրատարակությա-
նը հաջորդեց Հակոբ Պարոնյանի երկերի տասնմեկհատորյա հրատարակությու-
նը, որի գլուխն անցավ խմբագրական հատուկ հանձնաժողովը՝ ՀՍՍՀ Գիտու-
թյան և Արվեստի ինստիտուտի հովանավորությամբ:

Հակոբ Պարոնյանի երկերի աշխատանքների գրեթե ամբողջ ծանրությու-
նը, երկրորդ հատորից սկսած, իր վրա վերցրեց բանասեր-պարոնյանագետ
Սարգիս Մանուկյանը:

Հաղթահարելով նյութերի հայթայթման և դրանց գիտական մատուցման
հետ կապված դժվարությունները, Ս. Մանուկյանը այդ հրատարակությամբ
դրեց Հակոբ Պարոնյանի ժառանգության գիտական հրատարակության հիմ-
նաքարը:

Երեսնական թվականներին հայ նոր գրականության բնագրերի գիտական
հրատարակությունը ստացավ նոր թափ:

Այս ասպարեզի կոթողային աշխատությունը Աշ. Հովհաննիսյանի հրա-

տարակած «Մ. Նալբանդյան, Անտիպ երկեր» (1935, Ծրեան-Մոսկվա) մեծադիր (52 տպագրական մամուլ) ժողովածուն էր:

Ծրեանական թվականներին բնագրագիտական լայն աշխատանքներ սկսեցին բանասերներ հորեն Սարգսյանը (հրատարակել է Պ. Պոռշյանի «Հուշիկները»), Ռուբեն Զարյանը (սկսել է Նար-Դոսի և Հովհ. Հովհաննիսյանի Երկերի հրատարակությունները), Արամ Ինճիկյանը, Հրայր Մուրադյանը, Ասատուր Ասատրյանը, բանաստեղծներ Վ. Նորենցը և Վ. Ալազանը (հրատարակել են Մ. Մեծարենցի Երկերի լիակատար ժողովածուն՝ 1934 թ.):

Բնագրագիտության սկզբնավորման տարիներին հատկապես ընդգծվեցին Երվանդ Շահագիրի (1856—1951) ջանքերը:

Դեռ XIX դարավերջից Ե. Շահագիրը հայտնի էր դարձել իբրև անձնվեր մանկավարժ, հասարակական եռանդուն գործիչ և հայրենի մշակույթի մասունքների արթուն պահապան:

Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը (1879) և նրա լիցեյը (1882), Ե. Շահագիրը շուրջ քառասուն տարի ապրում է Նոր Նախիջևանում, մանկավարժական գործունեությունը (եղել է թեմական դպրոցի ուսուցիչ և տեսուչ) զուգակցելով գիտահետազոտականին:

Իր դաստիարակությամբ լինելով 50—70-ական թթ. հայ ազատագրական և լուսավորական շարժման ականավոր գործիչների արժանի ժառանգորդը, — նրա գաղափարական ներշնչանքները գալիս էին ճեմարանական ուսուցիչներից, իր հորեղբայր Սմբատ Շահագիրից, Ստ. Նազարյանցի և Մ. Նալբանդյանի «Հյուսիսափայլից», — Ե. Շահագիրը ամբողջ էությամբ նվիրվում է հայոց ամենաերևելի գաղութներից մեկի՝ Նոր Նախիջևանի պատմության վավերագրական շարադրանքին, ինչպես նաև Մ. Նալբանդյանի ու Ռ. Պատկանյանի բազմակողմանի կենսագրությունների ամենատարբեր եզրերի բանասիրական քննությանը:

Նալբանդյանական-պատկանյանական բազմաթիվ հետախուզումներից բացի Ե. Շահագիրը գործադրում է մեծ ջանքեր՝ գեղարվեստական-մշակութային գրավոր արժեքները ի մի բերելու ուղղությամբ:

Ե. Շահագիրի հավաքածուների վրա ստեղծվեց Հայաստանի գրական թանգարանը, ուր աստիճանաբար կենտրոնացվեցին բազմաթիվ հայ գրողների ու մշակույթի գործիչների արխիվները:

Ե. Շահագիրը ոչ միայն նյութեր-փաստաթղթեր հավաքող էր, այլև հայ գրականության նյութերը գիտական շրջանառության մեջ դնող ինքնատիպ մեկնաբան:

Արդարև, «նրա միտքը գրական փաստերի ու վավերական տեղեկությունների աներևակայելիորեն հարուստ ու անսպառ մի շտեմարան էր, իսկ ինքը՝ նոր շրջանի հայ գրական ու մշակութային կյանքի յուրօրինակ սկզբնաղբյուրը, մի կենդանի կամուրջ, որն իրար էր միացնում հին ու նոր բանասիրական միտքը»²³:

1922 թ. Լուսժողկոմ Աշ. Հովհաննիսյանի հրավերով տեղափոխվելով Սովետական Հայաստան, Ե. Շահագիրը անխուշ եռանդով լծվում է XIX դարի հայ նշանավոր գրողների (Մ. Նալբանդյան, Ռ. Պատկանյան, Խ. Աբովյան, Գ. Սունդուկյան, Ս. Շահագիր) կենսագրության և ժառանգության հետազոտմանը:

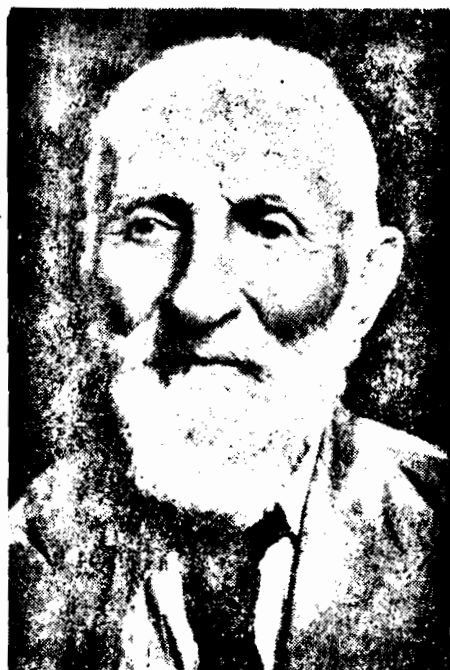
Բազմաթիվ աշխատությունների շարքում հատկապես արժեքավոր են «Դիվան Միքայել Նալբանդյանի» (1932), «Տաշատուր Աբովյանի դիվանը» 226

(առաջին հատորը լույս է տեսել 1940-ին, երկրորդը՝ 1948-ին), «Սմբատ Շահազիզի կենսագրությունը» (1945), դեռևս անտիպ Ռ. Պատկանյանի նամակա-նին,—բնագրագիտական բարձր չափանիշներով հյուսված աշխատասիրու-թյուններ, որոնք ունեն աղբյուրագիտական անտարակուսելի արժեք:

30-ական թվականների վերջում, սովետական գրողների համամիութենա-կան առաջին համագումարում ֆուկլորին Մ. Գորկու տված բարձր գնահատա-կանից հետո, թափ ստացավ հատկապես բանահյուսական հուշարձանների հրատարակու-թյունը:

Այս ասպարեզի հիմնարար աշխատությունները կապված են մեծ հայագետ Մանուկ Աբեղյանի անվան հետ:

Դեռ դարավերջին մուտք գոր-ծելով հայ մշակույթի հետադու-ման բնագավառը, Մանուկ Աբեղ-յանը քննադատական-գրականա-գիտական, լեզվաբանական-քե-րականագիտական, ընդհանուր-մշակութաբանական աշխատու-թյունների հետ միասին հրո-շակվեց նաև իբրև բանահավաք ու բանագետ: Նրա բանահավաք-չական գործի անդրանիկ քայլը «Սասունցի Դավիթ» վիպերգի



տարբերակներից մեկի գրառումն էր: Դա 1886-ին Նախո քեռուց գրի առնված և 1889-ին տպագրած «Դավիթ և Մհեր» պատումն էր, որին հետևեց Մ. Աբեղյա-նի հավաքչական բուռն գործունեությունը:

Տասնամյակների մեղմաշան որոնումների արգյունքը եղան «Ժողովրդա-կան խաղիկներ» (Կոմիտասի համագործակցությամբ) և «Գուսանական ժո-ղովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ» մեծածավալ հավաքածունե-րը, որոնք երկուսն էլ գիտական համակարգությամբ, բնագրագիտական նորա-գույն սկզբունքներին խարոխված ապարատով լույս տեսան 1940 թվականին:

Մ. Աբեղյանի բանագիտակամ աշխատությունների պսակը եղավ «Սասնա Սոեր» ժողովրդական վիպերգի գիտական հրատարակության երկհատորյակը: Առաջին հատորը տպագրվեց 1936 թ., երկրորդ հատորի առաջին գիրքը՝ 1944-ին, երկրորդ գիրքը (Կ. Մելիք-Օհանջանյանի համագործակցությամբ)՝ 1951-ին: Շրջանառության մեջ դնելով «Սասնա Սոեր» վիպերգի բազմաթիվ պատումներ, Մ. Աբեղյանը այդ հրատարակությամբ ճանապարհ բացեց հայ ժողովրդի գեղարվեստական հանճարեղ կոթողի լայն ու բազմակողմանի հե-տադոտության համար:

Այդ պատումների հիման վրա Մ. Աբեղյանը, Գ. Աբովը և Ա. Ղանալան-յանը ստեղծեցին «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագիրը, որը դարձավ ազգային էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարուժյան գլխավոր իրադարձու-թյուններից մեկը:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Պատանության օրերին,—պատմում է հուշագիրը,—Չարենցը ցանկանում էր վերցնել գրքեր ու ձեռագրեր, կողմնացույց ու քարտեզ, ոտքով ու սայլով, ձիակառքով ու գնացքով, մայրուղիներով ու կից ուղիներով դուրս գալ լայն աշխարհ՝ հեռաստանից հեռաստան, ճանաչել մարդկանց ու ժողովուրդներին, կյանքն ու աշխարհը, պատմությունն ու տիեզերքը¹։

«Հարդագողի ճամփորդի» հանդուգն ու միամիտ «Ֆանտաստիկական ճանապարհորդությունը», իհարկե, անկատար մնաց, բայց կարճատև կյանքում (1897—1937) Չարենցն իրագործեց «հոգևոր ճանապարհորդությունը ժամանակի խաղողիներում, պատմության հին ու նոր հատվածներում, համաշխարհային արվեստի հազար ու մի բնագծերում՝ լույս աշխարհ բերելու իր ոգու հերկն ու ցանքը, իր երգի արևը»։

Դրանով էլ նա միացավ XX դարի միջազգային գրականության արևային լուսատուներին, որոնց վիթխարի նշանակությունը մարդկության հոգևոր կենսագրության ու ճակատագրի մեջ Լուի Արագոնը բնութագրել է հետևյալ խոսքով. «Մեր դարի ճակատը կրում է պոետներից մի քանիսի պայծառ անհունների դրոշմը։ Անգլիայում դա Կիպլինգն է, Ֆրանսիայում՝ Ապոլիները և էլյուարը, Գերմանիայում՝ Ռիլկեն, Իսպանիայում՝ Գարսիա Լորկան, Ռուսաստանում՝ Մայակովսկին և Ծսենինը, Հայաստանում՝ Չարենցը և Իսահակյանը։ Ամեն անգամ երբ այդ լուսատուներից մեկն ու մեկը մարում է, թվում է, թե խավարով է պատում աշխարհը։ Սակայն այն ամենը, ինչ նրանք իրենցից հետո թողել են, սովեր չի հղել, այլ՝ խարույկ»²։

Չարենցի էությունը ոչ ոք ավելի խորունկ չի արտահայտել, ինչպես Սարտիրոս Սարյանը՝ 1923 թվականի հանրահայտ դիմանկարում։

Ավանդական ապոլոնյան քնարի փոխարեն, որով սովորաբար գեղանկարիչները պատկերել են բանաստեղծների ներշնչված ողորմատիկական կեցվածքը, Սարյանը կտավի կապույտ ֆոսի վրա, դիմանկարի կողքին, դրել է եգիպտական դիմակ։

Մ. Սարյանը գրում է. «Դիմակի հավերժից եկող, սառած աչքերը, կոնտրաստի մեջ մտնելով Չարենցի կենդանի և խորիմաստ աչքերի հետ, ընդգծում են բանաստեղծի աչքերի անհուն խորությունը»³։

Սարյանական Չարենցի դեմքի վրա դրոշմված է մի անհուն տառապանք, իսկ թափանցող, սուր աչքերը, ասես թե, նայում են հեռուների՝ ժամանակի ու տարածության խորքը՝ գտնելու կեցության հազար ու մեկ հարցերի պատասխանները։

Եգիպտական հնագույն արվեստի ստեղծագործությունը՝ դիմակը, խորհրդանշում է իմացության բևեռների մեջ՝ մարդկության վաղնջական որոնումներից մինչև ետնադարյան թափանցումներ, մաքառող և նորից մաքառող ոգու հզոր ուժը։

Սարյանի դիմանկարի նշանակություններից մեկն էլ, ուստի արվեստագետն Ա. Կամենսկու նուրբ մեկնաբանությամբ, հետևյալն է. «Հնադարյան խորհրդավոր դիմակի ու բանաստեղծի սուրբական դեմքի համադրությունը արտահայտում է այն գաղափարը, որ ամենից ավելի ճշգրիտ կարող է բնորոշել իրեն՝ Զարենցի, դիստիքոսը՝

Երբդ այնժամ է միայն քերթողից իր և դարից իր անցնում,
Երբ աղբնշվում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց»։

Բանաստեղծների և լեռնապարի հնաճաշակ համեմատությունը թերևս ամենաճիշտն է բոլոր համեմատություններից։ Բլրակներն ու բլուրները հեռավորությունից շեն երևում։ Սարերը բազմում են իրար վրա՝ մեկ անհետանալով, մեկ երևալով, նորից հեռանալով, նորից հայտնվելով։ Միայն ձյունափառ բարձրագագաթներն են, որ առանձնանում են լեռնաշղթայից և շողում իրենց հասակի բարձրությամբ՝ ոչ միայն պարզ ու արևոտ օրերին, այլև անգամ խիտ մշուշների պահերին։ Գագաթների հանդեպ սնդոր են ժամանակն ու տարածությունը։ Գագաթներն իրենք ժամանակն են։ Ժամանակի վկաներն են ու թանձրացումները։

Այդպիսի անսասան գագաթ է Նդիշե Զարենցը՝ հայոց Պատմության հավերժական ուղևորը, Ժամանակի մեծ որոնողն ու Ապագայի որսառես մարգարեն, որ բոլորից ճիշտ ինքն է արժեքավորել իր ստեղծագործության էությունը.

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը քո
Հնում, անցյալում—լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ինչ ցնորք ու խաճ,—
Ողջը հավաքել և քեզ է տվել,—

Տվել է, որ դու այդ ամենը այս
Օրերին խառնած, խոր հավատքով լի՝
Պարզես գալիքի ցնորքին անհաս—
Եվ ընդմիշտ մնաս մեծ ու սիրելի։

1

...1912 թվականին Թիֆլիսում հրատարակվող «Պատանի» ամսանախում (4-րդ գիրք) Նդիշե Սողոմոնյան ստորագրությամբ տպագրվում է Կարսից ուղարկված այս բանաստեղծությունը.

Շաղիկները հեզ թեքվում են քամու օրորի տակին—
Եվ լուռ նրա հեռվիցը բերող երգը տխրագին...
Փամին ծաղկունանց շուրթերն է դողդող շոյում, գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում...
Եվ այս ամենը կատարվում է միշտ իրիկնամասին,
Երբ որ տրտում են հեզ ծաղիկները ու մեղմ է քամին։

Նդիշե Սողոմոնյանի «դպրոցական ուռանավորներից» «Շաղիկները հեզ...» բանաստեղծությունն առանձնանում է վարակիչ տրամադրությամբ և ապրումի արտահայտման իմպրեսիոնիստական նրբությամբ։

15-ամյա բանաստեղծի առաջին տպագրված փորձն արդեն որոշակի գեղարվեստական որակ է՝ մեծ ճանապարհի վայելուչ սկիզբ։

Բանաստեղծության պատկերային կառուցվածքում՝ տխուր-երազային հնչերանգում երևում են լասպարեզ մտնող նոր բանաստեղծի՝ մարդու կարո-

տով ու սիրո մտերմությամբ այրվող, բարձր ու վսեմ կյանքի երազներով շնչող աշխարհայացքի ստղմերը:

Վեցտողանոց քնարական վերապրումի մեջ արդեն դրվում է աշխարհա-
ծիւտման ու աշխարհահիացումի բանաստեղծական թեմայի հիմքը: Այստեղից
է սկիզբ առնում երազների ու տեսիլների պատկերային համակարգը (իրիկ-
նաժամ, հեռուներ, տրտում ծաղիկներ), որը շուտով Չարենցի ստեղծագոր-
ծության մեջ դառնալու է հիմնական բովանդակություն:

1914-ին Կարսում՝ բանաստեղծի ծննդավայրում, տպագրվում է առաջին
գրքույկը՝ «Երեք երգ տիրադայուկ աղջկան...» խորագրով: Կարսի գրոսայգի-
ների ծառուղիներում հաճախ երևացող «բաց-շագանակագույն թիկնոցով,
ծխամորճով և մեծ ձեռնափայտով պատանին» այդ գրքով այլևս անվանա-
փոխվում է՝ դառնալով բանաստեղծ Նղիշ Չարենց:

«Երեք երգը...»՝ «Ճամփին», «Անուն գիշերին», «Մեռելոց» ուշագրավ
է թե՛ գրական առնչություններով, թե՛ ապրումների դրամատիկ շնչով, թե՛
մանավանդ, բանաստեղծական տրամադրության կենսական երակով:

«Երեք երգը...» ուներ «...Նվ այդ վերջին սերն է վաղընչական գիշերվա»
բնաբանը՝ քաղված ֆրանսիացի բանաստեղծ Ալբերտ Մամենի «Անավարտ
պոեմներ» շարքի «Ամենտի» բանաստեղծությունից:

«Երեք երգը...» ուներ նաև «Աստղիկ Ղոնդախյանին» ընծայականը, որ
փաստում է այդ երգաշարում արտահայտված ապրումների ինքնակենսագրա-
կան-ինքնամեկնաբանական առնչությունները:

Թեպետև «Երեք երգի...» բանաստեղծական սյուժեն մի կոնկրետ, պատա-
նեկան սիրո կործանման պատմություն է, բայց այդ «եղելության» խորքում
երևում է «թափառաշրջիկների» ու «պատահական անցորդների» սերնդի՝ տա-
սական թվականներին հայ իրականության մեջ հայտնված անհեռանկար ու
անտուն երիտասարդության, տխուր ճակատագիրը:

Անորոշ ճանապարհի, երկնային ու անդերկրային տեսիլքի, թափառական
անցորդի, ճակատագրի (Fatumi) և նման խորհրդապատկերներով «Երեք եր-
գը...» կապվում է սիմվոլիստ բանաստեղծների արտահայտչությանը, գրա-
կան իրողությանը, որ մատնանշել են Չարենցի վաղ քնարի հետազոտողները,
նրա հուզապրումները կապելով Ալ. Բլոկի «Բանաստեղծություններ Գեղանի
Տիկնոջը» գրքի ինչպես նաև ուրիշ սիմվոլիստների հետ:

Ճիշտ չի լինի, սակայն, գրական առնչությունները պարզելով, շտեմել
նաև «Երեք երգի...» հղացման անմիջական, կենսական շարժառիթները՝ այդ-
տեղ արտահայտված իրական ապրումները:

Չարենցի առաջին տպավորությունների աղբյուրը եղել է գավառական
քաղաքը՝ Կարսը, ուր անցել են նրա մանկության ու պատանեկության տա-
րիները:

Գավառական քաղաքում, Չարենցի այնտեղ ապրած տարիներին, թանձ-
րացել էր հնամյա ու ծանր թախիժը՝ դառնաթախիժը:

Արհեստավորների մեղամաղձոտ երգերից, մարդկանց մռայլ և տխուր
հայացքներից, գավառացի պատանիների շփոթված հոգիներից, փողոցներից
ու ճամփաներից, բուլվարներից ու շուկաներից՝ ամեն տեղ ու ամեն ինչից,
ծորում էր անփարատ տխրությունը:

Թախիժը բռնել էր աշխարհը, համատարած շառավիղով փռել թևերը:

Թախիժը բարձրացել էր ժամանակի հոգևոր գերբի վրա:

Թախծի մի իսկական բույն էր Չարենցի հայրական օջախը՝ մարմնացած Արդար աղայի մոայլ «հազարամյա» կերպարանքում:

Այս ամենը Կարս քաղաքի «հոգևոր մթնոլորտի» ու կենցաղային առօրյայի գույներն ու նվագներն էին: Այդ գույներն ու նվագները եղան պատանի բանաստեղծի նախնական կուտակումները:

Տասական թվականներին որպես ընթերցանության առաջին գրքեր ասպարեզի վրա էին Ստանիսլավ Պշիբիշևսկին՝ Homo sapiens-ը, Ֆրիդրիխ Նիցշեն՝ «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», Շոպենհաուերը՝ «Հոգու անմահությունը», Օտտո Վայնինգերը՝ «Սեռ և բնավորություն», գրական նորագույն հոսանքների՝ սիմվոլիստների և իմպրեսիոնիստների բանաստեղծությունները, վեպերն ու դրամաները: Ինչպես հայ պարբերական մամուլի էջերում, այնպես էլ առանձին գրքերով թարգմանաբար տպագրվում էին XIX դարավերջի և XX դարասկզբի գրական անվիճելի հեղինակությունները՝ Հենրիկ Իբսեն և Գերհարդ Հաուպտման, Մորիս Մետերլինկ և Կնուտ Համսուն, Օսկար Ուայլդ և Գ. դ'Անունցիո, Լեոնիդ Անդրեև և Վյաչեսլավ Իվանով, Շարլ Բոդլեր և Պոլ Վերլեն, Վալերի Բրյուսով և Ֆեոդոր Սոլոգուբ, էլի ուրիշ՝ պակաս հայտնի անուններ:

Շառլ Բոդլերի «Ցավի ծաղիկների» անարխիստական իրոնիան, Պոլ Վերլենի՝ կործանվող աշնան մեղմ նվագները, Օսկար Ուայլդի նրբակերտ արձակի ու դրամայի խորհրդապատկերները, էմիլ Վերհարնի ուրբանիստական մոտիվները, Ստեֆան Մալարմեի՝ ինքն իրեն սիրահարված և արևը, աստվածը, ամբողջ աշխարհը այդ եզակի սիրո մեջ ներսուզած նարցիսի կերպարը, Կնուտ Համսունի՝ դեպի բնության նախաստեղծ անդորրությունը կանչող հերոսները, Վ. Բրյուսովի, Ֆ. Սոլոգուբի, Ա. Բելու, Վյաչ. Իվանովի, Օ. Բալլմոնտի բանաստեղծական պատկերները, «Аполлон»-ի և «Музагет»-ի պարբերական հատորներում անվերջորեն հոլովվող «ոգու որոնումները»,—այս պես-պես, և՛ բարդ, և՛ հաճախ տարօրինակ մտայնությունները գրավել էին ժամանակի հոգևոր մթնոլորտը ու տարածել իրենց անդիմադրելի հմայքը:

Ճակատագրական ժամանակաշրջանի հայ ընթերցողը բառիս բուն իմաստով հափշտակված էր նորագույն հոսանքներով: Այդ հափշտակության պատճառների շարքում, ըստ երևույթին, ամենագլխավոր պատճառն այն էր, որ «կոպիտ իրականության» գծերից ավելի դրանց մեջ մեծ տեղ էր գրավում «երազների աննյութական աշխարհը», մարդկությանն անհայտ գաղափարների մեծարումը:

Ճակատագրական ժամանակը նաև պատրանքների կառուցման ժամանակ էր: Հայ հասարակական գիտակցությունը, խորտակված տեսնելով Վադորդայնի հույսերն ու պատրանքները, եռանդագին որոնում էր փրկության նոր շավիղներ:

Ընդհատ է, պատրանքների ծնունդին շուտով հետևեց պատրանաթափը,—համաշխարհային պատերազմը խորտակեց բոլոր հույսերն ու արյունով ներկեց բոլոր պատրանքները,—բայց փաստը մնում է փաստ՝ հայ իրականության անզամ ամենահեռավոր անկյունները թափանցեցին նորդարյա «փրկչական գաղափարները»:

Չարենցը նույնպես տարվում է հասարակական կայուն հենարաններ և սոցիալական որոշակի փորձ չունեցող, անդամաճանք երիտասարդության վաղանցուկ կուռքերով:

Լեհ գրող Պշիբիշևսկու ամբողջ աշխարհում աղմուկ հանած «Homo Sapiens» գիրքը պատանի Չարենցի համար դառնում է յուրատեսակ ավետա-

րան: Այդ գրքի թեման Չարենցի գիտակցության մեջ միանգամայն ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում, մարմնանալով շրջապատից վեր բարձրացող տիտան մարդու՝ փրկչի, կերպարում:

Պատանի Չարենցը հաճախ էր հայացքն ուղղում դեպի սիմվոլիստների խոստացած հեռավոր եզերքներն ու միատիկական տեսիլները, գրքային ներսուզումը համարելով ծանր կյանքի կոպիտ տպավորությունները մոռանալու ամենահուսալի ու փրկարար միջոցը:

Չարենցի բանաստեղծական մկրտությունը զուգահեռաց ժողովրդի քաղաքական հույսերի խորտակման ժամանակին, ուր և ցայտուն հետագիծ թողեց սիմվոլիստական գեղագիտությունը: Այս ուղղության մի շարք կողմեր, ինչպես ճակատագրի և հրաշքի թեմաները, պատրանքի ու հույսի վերապրումը, որոնման՝ նոր ուղիների, կանչը առանձնապես հարուղատ էին Չարենցի անփորձ հասակին: Չարենցի համար աշխարհը ըմբկված գաղտնիք էր՝ լի բազում առեղծվածներով, իսկ նրա տեսագիտությունը հայտնված սիմվոլիստները խոստանում էին աշխարհի փականքները բացելու ինչ-ինչ բանալիներ: Դա էր պատճառը, որ «մի կողմ թողած» նույն ժամանակաշրջանի հայ գրականության մեջ բարձր զարգացման հասած ազգային-ժողովրդական քնարի (Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան) կենդանի ավանդները, Չարենցը առանձնահատուկ սեեռումով դարձավ դեպի հորագույն ուղղությունը:

Սիմվոլիզմը նրա համար եղավ հարազատ գիրկ:

Չարենցի սիմվոլիստական հրապուրանքներին խթանեց նաև այն հանգամանքը, որ նորագույն բանաստեղծները՝ ֆրանսիական և ռուսական մոդեռնի ներկայացուցիչները, աշխարհի քաոսային պատկերացումներով ու տագնապի ահազանգերով ավելի «խոստումնալից» էին երևում, քան աշխարհի բանի իմաստներեն զննող Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը:

Ուշագրավ է նաև այն, որ Չարենցի վաղ քնարի սիմվոլիստական արժարժումները բեկվում են ազգային-տեղական գաղափարաբանության՝ գուշակությունների, հայտնությունների, հրաշքների, կանխատեսությունների մտապատկերով:

Մի կողմից՝ ազգային-տեսական հոգեբանությունը, մյուս կողմից՝ սիմվոլիստների տեսական գեղագիտությունը, — այս երկու իմացական աղբյուրներն են սնում վաղ Չարենցի գեղարվեստական մտածողությունը:

Եթե ազգային տեսիլները կոչված էին պատմության անթափանց մշուշների մեջ կորած հայրենիքը ոտեղծագործելու խնդրին, ապա սիմվոլիստական տպավորությունները կոչված էին արտահայտելու մարդու խորթացումը անհեթեթ, քաոսային իրականությունից:

Տխրադալուկ աղջկան նվիրած «Երեք եղբ...»-ում, ինչպես և դրանից հետո գրած մյուս շարքերում («Հրո երկիր» — 1913—1916, «Տեսիլաժամեր» — 1915, «Լիրիկական բալլադներ» — 1915—1917, «Ծիածան» — 1917) Չարենցը արտահայտում է տասական թվականների անտուն ու թափառական, անդեկ ու անառագաստ երիտասարդության հոգեկան մղումների աշխարհը՝ նրանց ֆանտաստիկան:

Ժամանակի մեծ ու փոքր ողբերգությունները՝ ազգային աննախընթաց աղետն ու ամենասովորական հոգեկան մղումների ոչնչացումը, մարդկանց հայացքները գամել էին այն անառագաստ հեռուներին, որոնք, նրանց կարծիքով, բերելու էին փակուղիներից դուրս գալու ինչ-ինչ լուծումներ ու ելքեր:



Հովհաննես Բաղդասարյան

Սիմվոլիստ բանաստեղծների փոխառյալ կերպարներով, թեմաներով ու պատկերաչիւն կապակցութիւններով, մի խոսքով սիմվոլիստական գեղագիտութեան բանալիներով, Չարենցն արտահայտում է երազասերների սերնդի նոգեբանութեան մեջ հուն րացած հավելյալ աշխարհների տեսիլքը:

Մերթ նրա ստեղծագործութեան մեջ այդ տեսիլք հայտնվում է եզրիպտական անդրշիրիմյան Ամենտի եզերքի նշանով,— մի անծանոթ հանգրվան, որի մասին ասվում է, թե այնտեղ՝

~~Հոգին չի մեռնում: Մարմինը թուլած երկրային փռսում—
Քափառում է նա տիեզերական լարիրինթոսում:~~

Անցնում է բոլոր ճամփաները սուտ ու անբերր երկրի,—
Որ պայծառ, մաքուր, դարձերից հետո,—Քս գրկում բերկրի:

Բայց ե՞րբ կհասնի հոգիս, որպէս անգ, որբացած մի զոհ,—
Մայրամուտային նգերը կապույտ,—լույս եզերքը Քս...

Մերթ տեսիլքը համբառնում է երկինք և նրա ելագիծն են դառնում Հարդագողի «ոսկեման ուղիները».

Մենք սիրել ենք տրամութիւնը մեր հոգու՝
Անբշական ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ սեք,
Ու սիրում ենք առավոտից-իրիկուն
Ճամփա երթալ—ու հավիտյան երազել:
Աչքերիս մեջ մենք պահել ենք երկրային
Ճամփաների հեռունները դյուրական—
Ու անցնում ենք ուղիներով երկրային
Ուր բլուր մարդիկ երազեցին ու չկան...

Մերթ տեսիլի կերպարանք է առնում կապույտի անեզրութիւնը.

Կապույտ հոգու աղոթքն է, թույր,
Կապույտը—թախիծ:

Մերթ «մանուշակագույն մշուշի» մեջ է որոնվում հոգեկան անդորրութեան ակնթարթը.

...Քույր, փովեց ահա իմ տրտում հոգում,
Որպէս երազում ապրած երեկո—
Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն:

Բանաստեղծութեան տեսլական կառուցվածքի սնուցողը «սարսափելի աշխարհից» ստացած տպավորութիւններն էին, որոնց ազդեցությամբ Չարենցի քնարը դառնում է ավելի դրամատիկ և տագնապալից: Իրականութեան տպավորութիւնները՝ գույներն ու գծերը, խորացրին փախուստի-հեռացման թեման, որն այս դեպքում ոչ թե կյանքի դեմ ուղղված արմատական ընդվզում էր, այլ, ըստ էութեան, կեցութեան իղեալական չափանիշների, այսինքն՝ պատրանքի մեծարում:

Չարենցի բանաստեղծական շարքերում այդպիսի դերով երևաց «հեռավոր եզերքների» թեման, որը փախուստի ոչ թե իրական, այլ ֆանտաստիկական-հայեցողական լուծում էր:

Նույն դերով հայտնվեցին նաև Չարենցի քնարի այն նվագները, որ կանչում էին դեպի բնութեան անեզրութիւնը («Որպէս հսկա աղամանդ, տեսա դաճաթը ձյուն...»), դեպի իղեալականի բարձրագույն արտահայտութիւնը՝ դեպի սիրո հեքիաթը:

Այդ հեքիաթին բնորոշ էր իդեալական-ֆանտաստիկական աշխարհի նվաճման այն եղանակը, որի մասին Վահան Տերյանն ասում էր:

Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ հոգու թևերով,
Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ պայծառ ծրագրով...

Սիրո նվազը ևս Չարենցի քնարերգության մեջ «զարդարվեց» սիմվոլիստների արտահայտչական գույներով ու պատկերներով:

Սիրո հեքիաթում իբրև կենտրոնական կերպարներ հանդես են գալիս Բանաստեղծը և Իրիկնային բույրը:

Ինչպես Բլոկը և Տերյանը, Չարենցը ևս ամենակերպին, ամենակենդանի զգացմունքը տեղափոխում է երկնային ոլորտներ և այդ բարձր կետում որոնում իր իսկ միատիֆիկացրած Կանացիության ու Սիրո իդեալը:

Դրամատիկական բովանդակություն ունի բանաստեղծի կառուցած սիրո այն ֆանտաստիկական, որը տեղ է գտել «Հրո Երկիր», «Լիրիկական բալլադներ» և «Միածան» շարքերում:

«Հրո Երկիրը» (1913—1916), ըստ էության, «Միածանի» նախնական տարբերակն է: Այս շարքում Չարենցը կառուցում է ֆանտաստիկական սիրավեպի առաջին դրվագը, ուր, բանաստեղծի բնազդական կոահումով, պետք է որ միասնանան «մարմինը և հոգին», կիրքն ու երազը, Շամիրամն ու աստվածությունը:

Ծրագրում եմ այն Երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեզ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, քույր իմ, կի՛ն:

«Հրո Երկիր» շարքում առաջին անգամ Չարենցի քնարերգության մեջ տեղ է գտնում նրա Հրաշալի Անծանոթուհու «կապույտ դոշակի» խորհրդանշանը, որ ավելի ընդարձակ մեկնաբանությամբ անցնում է «Երեքը» (Գոեմ հավիտենական) և «Հետերա-երազ» բալլադներին:

Բանաստեղծի հոգեկան դրաման է արտահայտում «Միածան» բանաստեղծական շարքը, որն առանձին զբոսկով լույս տեսավ 1917-ին, Մոսկվայում և ուներ «Իրիկնային քրոջս՝ Կարինե Քոթանջյանին» նվիրումը:

Բովանդակությամբ և կառուցվածքով «Միածանը» ամբողջական քնարական պոեմ է, որը վերարտադրում է Աստվածամոր աչքերով աղչկա (Հրաշք աղչկա, Հրաշալի Անծանոթուհու կրկնակի) և բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրո պատմությունը:

«Միածանը» բացվում է մի բնորոշ քառյակով, որը պարզում է այդ սիրո յուրահատկությունը:

Նա աստեղային մի պոետ, Լաբիրինթոս թա Կապույտ,
Քույր, անցնում եմ, որպես աստղ, հոգիս մեռած աստղի փառ,
Այնքան տրտում է հոգիս, բայց միշտ ժպտում է հոգուդ,
Որ երազը չդառնա Գողգոթայի նախապառն...

Աստեղային բանաստեղծ և կապույտ աղչիկ, երազներ և հույսեր, սիրո թուկի հեքիաթի կարոտ և սիրո խոստումներ, ապա՝ կապուտաշյա երջանկության առասպելի կործանում,—սա է, ընդհանուր գծով, «Միածանի» սյուժետային բովանդակությունը:

Ինչպես առհասարակ բոլոր սիմվոլիստների մոտ, Չարենցի բանաստեղծություններում ևս սերը կոնկրետ, զգացական ապրումի գծեր չունի: Դա

անակրեոնյան վայելքի գծերից դուրս, սոսկ հիշողական զուգորդումներով կառուցված գաղափար-խորհրդանշան է:

Դա այն սերն է, որ Այսաշխարհից ծավալվում է դեպի Այնաշխարհ. երկրային առօրյայից դեպի անհայտություն, դեպի ֆանտաստիկական այն եզերքը, որտեղ մարդու հոգին, ազատվելով «սուտ ու անբերր» երկրի տառապանքներից, վերագտնում է իր նախասկիզբ լուսավոր էությունը:

«Հրաշք աղչիկը», «Երիկնային Քույրը», «Կապույտ աղչիկը» աստղային պոեմի պատմած սիրո հեքիաթի մեջ, որի համապատասխան մասերն են «Սիածանը», «Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույնը», «Հրածեղտի երկնոն», «Գազններ» ենթաշարքերում ասպարեղ բերված բազմաթիվ քնարական էությունները, ներկայանում են որպես երազ ու խոստում, որպես հույս ու սպասում, որպես հրաշքներ արարող ուժ:

Կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը՝ սիմվոլիստական պոեզիայի «գունային երրորդությունը», սրանց բնորոշ հմայքներով ու հրաշագործություններով՝ մաքուր արցունքներ, լուսավոր զողանքներ, արևի ոսկի, կանչող կարապներ, լուսեղեն երազներ, օրորվող լճակներ, ոսկեգույն առագաստներ, հասկերի շշուկներ, մայրամուտային հանգստի պահեր, ծիածանի ճաճանքներ, — այս ամենը, որոնք բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրավեպի ու հեքիաթի մասերն ու մասնիկներն են, իրենց տեղը տալիս են իրականության գծերին՝ իրական տառապանքին ու իրական ցավին:

XX դարի բազմազան ուղիների բարդ հարաբերության մեջ երիտասարդ Չարենցի համար հափշտակության առարկա եղան հայրենական պոեզիայի ավանդները, մասնավորապես Վահան Տերյանի և Մխաբ Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը:

Վաղ Չարենցի բանաստեղծական աշխարհի ձևավորմանը ազդակներ են տվել հայրենի գրականության ուրիշ նշանավոր դեմքեր ևս, Գրիգոր Նարեկացուց մինչև Սիամանթո նրան պարզել են մարդկային ապրումներն արտահայտելու բանալիներ ու սկզբունքներ: Բայց ամենից ավելի Մ. Մեծարենցը և, հատկապես, Վահան Տերյանն է Չարենցի քնարերգության վրա թողել ամուր և անջնջելի կնիք:

Վաղ Չարենցը, ինչպես Վ. Տերյանը և Մ. Մեծարենցը, գերազանցորեն տխրության ու տագնապի բանաստեղծ է:

«Անծայր ու խոր տխրությունը» որպես գլխավոր ապրում անցնում է համարյա բոլոր բանաստեղծությունների միջով:

Տխրության բանաձևումներից մեկն է այս խորհրդածությունը, որ կարող է, իբրև բնաբան, դրվել Չարենցի 1912—1917 թթ. բանաստեղծություններն ամփոփող հատորի ճակատին.

Վյանքը—երգի, երկերի պես անհուն, անհուն,—

Վյանքը—կորած աստղերի պես հազարանուն:

Վյանքը—կրակ ճահիճներում՝ կա ու չկա,—

Վյանքը—ճամփորդ, սպասված հյուր, որ պետք է գա.

Վյանքը—երգի, երկերի պես անհուն, անհուն,

Վյանքը—կորած աստղերի պես հազարանուն...

Չարենցի քնարի բազմատարած տխրությունը միանգամայն համարժեք էր այն տխրությանը, որին քաղաքացիական անցաթուղթ տվին Մեծարենցն ու Տերյանը:

«Ցավերով ու հուշերով» ողորված մեծարենցյան քնարի նվագները, բնական է, որ պեսք է գրավելին այն բանաստեղծի ուշադրությունը, որի հայացքի առաջ էր մարդու և ժողովրդի կործանման տխուր իրականությունը:

Արդեն գրական հասունության տարիներին՝ 1933-ին, Չարենցը տվեց Գարնան և լույսի երգչի եզակիորեն խոր ու փայլուն գնահատությունը.

Արյուն է հղել աշխարհում:—Եղել է եղեռն ու կոիվ,
Լեռնացի էն ուժեր վիթխարի՝ ամենի ելած իրար դեմ:

Աշխարհից հեռու մի դյուղում, եղեգնյա մի սրինգ կտրած,
Արև է երգել ու վարուն այս հիվանդ, հանճարեղ պատանին:

Մեծարենցյան արևկանչը, որի մեկնակետը տառապող մարդու հանդեպ ունեցած հումանիստական բարձր զգացումն է («Տուր ինձի Տեր, ուրախությունն ան-անձնական...»), այնքան էր հարազատ Չարենցի հոգեկան կառուցվածքին, որ այդ տաղի նմանությամբ գրեց արևի կենսատու ուժից դաշնություն ակըն-կալող հետևյալ տողերը.

Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
Ես երազեցի արևի մասին:
Շուրջս ոչ մի ձայն ու շշուկ չկար—
Գունատ էր շուրջս՝ գիշեր ու լուսին:
Ես երազեցի արևի ոսկին,
Տենչացի նրա հրաշքը խնդուն՝
Ուղեցի սիրել շշուկն իմաստուն
Արևանման, արնավառ խոսքի,—
Բայց շուրջս այնպես գունատ էր, տկար—
Խոսքեր չկային ու արև չկար...

Միսաք Մեծարենցից ավելի Չարենցի տևական, կարելի է ասել, խելահեղ հափշտակությունը եղել է «բեկված հոգիների» երգչի՝ Վահան Տերյանի, բանաստեղծությունը:

Չարենցի համար Վահան Տերյանը սովորական, վաղանցուկ հափշտակություն չէր, այլ արյան ու կենսագրության մեջ մտած «աստվածային հայտնություն»:

Չարենցի «տերյանական գերությունը» ունեցավ զարգացման երեք աստիճան:

Սկզբում Չարենցը Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների ընթերցողն էր, ապա՝ նրա «գրական դպրոցի» աշակերտը, այնուհետև դարձավ բանաստեղծական ավանդների շարունակողն ու հարստացնողը:

Ընթերցող Չարենցը, ինչպես ժամանակի երիտասարդության մեծ մասը, բերանացի գիտեր Տերյանի նուրբ ու երազային, լուսակաթ ու թավշյա բանաստեղծությունները:

Գրական դպրոցի աշակերտ Չարենցը, ինչպես մյուս հետևորդները, իր բանաստեղծությունները «նախշում էր» տերյանական քաղվածքներով ու պատկերներով, որը ոչ միայն անսովոր մի բան չէր, այլև տասական թվականների բանաստեղծական կենցաղի համար կարծես թի սահմանված անհրաժեշտություն էր:

Գրական ավանդների շարունակող Չարենցը, յուրացնելով Վ. Տերյանի բանաստեղծական աշխուժի «գաղտնիքները», աշակերտելու շրջանում իսկ ձգտում էր երգի ինքնուրույնության՝ իր խոսքին, որով և տարբերվում է հայ քնարերգության անձրևոտ-արցունքոտ անդադատանում սունկի նման հայտ-

ներված է պիգուններից՝ «Վահան Տերյանի սովորներից»։ Ճիշտ է նկատված, որ Եղիշե Չարենցը Տերյանի բնական և ինքնուրույն շարունակությունն է՝:

Չարենցի առաջին իսկ տպագիր բանաստեղծությունը («Ծաղիկները հեզ...») այնքան տխուր-տերյանաշունչ է, որ թվում է, թե քաղված է «Մթնշաղի անուրջներից»՝ սրա առաջին («Տխրություն») և 19-րդ («Թափառականը») երգերից։ Նույնն է տխրության և երազանքի տրամադրությունը, նույնն է նաև ապրումի արտահայտման պատկերային ձևը (Տերյանի մոտ՝ «Ծաղիկներն, ահա, քրնքուշ փակվեցին...»)։

Վահան Տերյանի բանաստեղծության ածականների բառարանը (լույս հանգրվան, սուրբ շշուկ, մենավոր ուղի, ոսկեղեն հեռու, անանց լուծյուն, լուսե երազ, ցուրտ աշխարհ, մոլոր ճամփա և այլն), մտապատկերները (թափառական, փողոց, լապտեր, իրիկնաժամ, գիշեր, ցնորք, հրաշք, լեռնագագաթներ, արեգակ, հեռաստան, հրաժեշտ, աստղեր, մթնշաղ, հայրենական տուն և այլն), դարձվածքները («Վյանքս, նա մի լուսեղեն հեքիաթ էր», «Մութ հեռաստանները դժկամ նայում են ինձ», «Ես մի ճամփորդ եմ մթում մոլորված...», «Միրտ իմ, բաց ես աշխարհի և շարի դեմ, սիրտ իմ բաց», «Ես որպես արևն արդար ու առատ խավար աշխարհում», «Հավիտ քեզ կապված, քեզ օտար եմ ես, հավիտյան օտար, հայրենական տուն», «Եվ անցած կյանքս կդառնա լեզենդ», «Դարձիր իմ մոտ, վերագարձիր դու նորից», «Իմ մեջ մարել է մի լույս արեգակ» և այլն) ոտանավորի մտերմական կառուցվածքը («ես-ի և դու-ի» հարաբերության ձևը), տաղաչափությունը (պայմանական՝ տերյանական չափը), — մի խոսքով Վահան Տերյանի բանաստեղծության ֆակտուրան Չարենցի ստեղծագործության մեջ այն նստվածքն է, որը հալիլով իր ոգևորության հնոցում, նա ստեղծել է Տերյանի գծի բանաստեղծությունները։

Ուշագիր զննելով Չարենցի վաղ քնարը, տեսնում ենք հոգեբանական մի ընթացք, որի սահմանումները հանգչում են հետևյալ կետերում. իրականության մեջ բանաստեղծը չունի և ոչ մի նեցուկ, կանգնած է փակուղիների առաջ, խորտակվել են բոլոր սուրբ երազները, փռշիացել ու տրոհվել բոլոր կապերը։ ~~Գրեցին~~ այլևս չունի ոչ մի հմայք ու գեղեցկություն։ Բանաստեղծին, այս ամենից հետո, մնում է հետևյալ խոստովանությունը.

Ես ուզեցի երգել զովքը աստծու,
Երգել փառքը պայծառ սիրո ու հացի.
Սիրտս լցվեց... բայց չգիտեմ, թե ինչու—
Դորշ օրերի տաղտկությունը երգեցի...

Իրիկնային Քրոջ լուսապստկով հափշտակված Ասպետի ու կապույտի ցնորքներով այրվող երազասերի կողքին Չարենցի բանաստեղծության մեջ հայտնվում է նաև Թափառաշրջիկը, հայրենական օջախներից հեռացած «պատահական անցորդը».

Կան անտես հյուրեր։ Դալիս են նրանք
Անխոս ու անձայն, լուծյան ձոցում
Դալիս են, ապրում ու աճեցնում նրանք՝
Ոչ դուռ ենք բացում և ոչ դուռ գոցում։

Թափառաշրջիկի թեման եղավ այն կենսական պատվանդանը, որի վրա Չարենցը կառուցեց վաղ տարիների երկու շատ կարևոր բանաստեղծություն։

Դրանցից մեկը «Հեռացումի խոսքեր» (1917) քնարական խոստովանությունն է, մյուսը՝ «Հարգազուրկ ճամփորդները» (1917) քնարական բալլադը։

Առաջին բանաստեղծության մեջ Չարինքը տալիս է իր էության հետևյալ բնութագրությունը.

Իմ աչքերի մեջ այնքան կրակներ եմ մարել եւ
եմ հոգուս մեջ, հուսահատ, այնքան առողիւր եմ մարել:
Պյանքը, որ հաւ է դարձել, հեռանալիս չանիծես.
Այանքս կանցնի, կմարի—բայց երգս կա, կապրի դեռ:

Բանաստեղծը հեռանում է պատրանքից: Երազային սերը, շունենալով մարդկային սովորական սիրո զգացական գեղեցկությունը, այլևս չի բավարարում բանաստեղծին: Երազային սերը սահմանափակ է: Դա լիարժեք սեր չէ: Պատվելով անմարմին երազների միևնույն շրջափակում, այդ սերը այլևս դարձել է տխուր, ծանծրալի ու անիմաստ:

«Հեռացումի խոսքերին» ուղիղ գծով միանում է «Հարդագողի ճամփորդները»:

Ո՞րն է կապող օղակը: Դա սոցիալական ծանրածանր իրականության մեջ մարդու հոգեկան մղումների կորստյան բանաստեղծական թեման է, որի մասին բալլադն արձանագրում է հետևյալը.

Թաղված մնաց իմ աչքերում մի անհուն,
կապուտաշյա երջանկության առասպել.
Մի երկնային առնչության պատմություն—
ևւ կարճրացավ սիրտս՝ անուշա ու անբեր:

«Հարդագողի ճամփորդները» բալլադը, որը թափառաշրջիկի շարենցյան թեմայի բարձրակետն է, թեև նորից է արծարծում երազանքի ճամփաների խնդիրը, բայց այստեղ արդեն երազանքը որոշակիորեն խզված է «երկնային առնչության պատմությունից» և հակադրված է նրան:

Հարդագողը երկնքում է, բայց նրան գամված հայացքները այլևս սպասելիքներ չունեն երկնային պարզեններից (սփնտրում ենք անկարելի մի խնդրություն...):

2

Իրականության դեմ ուղղված գանգառի, անուրջների խորտակման ու կյանքի կարոտի բանաստեղծական թեմաներին զուգընթաց Եղիշե Չարենցի վաղ քնարերգության մեջ տեղ է գլուխում հայրենական տան կերպարը:

Իր պատմության խոր ճգնաժամն սպրոդ հայրենիքը, որի ապագան ու ճանապարհը պատած էր անթափանց մշուշով, որի ծանր կացությունը հուսահատության մի լայնատարած հոսանք գծեց հայ իրականության մեջ,—այդ հայրենիքը երիտասարդ Չարենցի համար դարձավ գոյության վերին շափանիշ.

Նյունապատ լեռներ ու կապույտ լճեր:
Նրկիներ, որպես երազներ հոգու:
Երկիներ, որպես մանկական աչքի:
Մենակ էի եւ: Ինձ հետ էիր դու:

Եբբ լսում էի մրմունջը լճի
Ու նայում էի թափանցիկ հեռուն—
Ջարթնում էր իմ մեջ քո սուրբ անուրջի
Կարոտը այն հին, առողային, անհուն:

Կանչում էր, կանչում էր, ևս ուր
Մեկը կարող էր իր կենսամասին:
Իսկ գիշերն իջնում, ծածկում էր հեռուն,
Խառնելով հոգիս աստղային մութին...

Սա այն հոգեբանության արձագանքն է, որ Վահան Տերյանը արտահայտել է հետևյալ տողով. «Ծրագր ես դարձել—հայրենական տուն...»:

«Տեսիլաժամեր» շարքի քնարական էությունները ներշնչված են հայրենական տան կարոտով: Դրանց մեջ հայրենական տունը երևում է տեսիլքի կերպարանքով:

Հայրենական տունը Չարենցի հայացքի առաջ գծվում է անհետացող-հեռացող երևույթի հետևյալ ուրվանկարով.

Անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ
Ու նորից միգում երևում է նա:
Ու նորից չկա: Ու նորից գիշեր—
Փողոցի վրա ու հոգուս վրա:

Իրար կողքի դնելով «Տեսիլաժամերի» բոլոր յոթ կտորները, դժվար չէ նկատել հայրենական տան կարոտով հոգեկան դրաման հազթահարելու բանաստեղծական թեման:

Բանաստեղծին պաշարած գլխավոր միտքն այն է, որ հայրենական տան ամեն մի ակնթարթային երևում կոչված է հազթահարելու ու փարատելու հոգու տիրությունը:

«Տեսիլաժամեր» շարքը աննյութական հայրենիքի, երազային հայրենիքի տեսիլաժամն է: Սա փակագծերի մեջ խցկված, իր ողբերգական արդիականություն բանաստեղծի քնարին դեռևս անմատչելի հայրենիքի ուրվագիծն է: Այստեղ չկան ոչ աղգային դրաման, ոչ ժողովրդական տարերքն ու շարշարանքը, ոչ էլ արժարժվում են աղգային գոյության խնդիրներ:

1915-ին Թիֆլիսում առանձին գրքով հրատարակվեց «Կապուտաշյա հայրենիք» քնարական պոեմը:

«Կապուտաշյա հայրենիքը» կառուցվածքով հին ու հեռավոր հայրենիքի մասին ասված քնարական մենախոսությունն է:

Բանաստեղծը մենախոսում է հայրենիքի որոնման երազներից և նրա առանձին բեկորներից վերստեղծում երևակայական-գաղափարական հայրենիքի ամբողջական իդեալը:

Քնարական մենախոսության մեջ երևում է հայրենիքի երկու պատկերացում:

Դրանցից առաջինը հայրենիքի իրական հատկանիշներն են՝ ճամփաներ, այգի ու տնակ՝ գետի եզերքին, մայրը՝ սեղանն օրհնելիս, հնձվորներ, հողի մշակներ, վանք ու վանահայր և այլն:

Մյուս պատկերացումը՝ իդեալական, դեռևս որոշակիություն չստացած երազ-հայրենիքն է, որի հմայքով ոգևորված երազասերները ճամփաներ են չափում՝ նրան գտնելու համար:

Բանաստեղծին չէր կարող բավարարել այն հայրենիքը, որ «կար», բայց բեկորված էր, զրկված ամբողջականությունից: Նա տեսնում էր մի ուրիշ հայրենիք, որը չկար, բայց կարող էր լինել, կարող էր մարմնանալ հեռաստանում:

Տեսիլքային-ֆանտաստիկական-պայմանական միջավայրի մեջ դնելով իր երազը, Չարենցը բնավ էլ բեկորված առօրյան չէր անշատում իդեալական հայրենիքից: Ավելին՝ իդեալականը լրացնում է իրական հայրենիքի նյութական

գույներով: Մեծարելով հեռաստանը, նա, ըստ էության, մեծարում էր կոնկրետ
բժերով հայտնի իր եղբրբը, որը, սակայն, ապրում էր հոգեվարքի դաժան ժամեր:

Բանաստեղծի ֆանտաստիկան, այսպիսով, կառուցվում է իրական հայրե-
նիքի պատվանդանի վրա:

Պոեմի առաջին հրատարակությունն ունի նախերգանք, որ պարզում է
այդ ֆանտաստիկայի բուն էությունը.

...Երգեցի մի իրիկուն՝ երբ հոգիս լեփ-լեցուն էր
երազներով և արևով՝
Այնտեղ, մեռնող օրվա արնաթաթախ հայացքում
ես տեսա հանկարծ հեթանոս
Հարսանիքը կապուտաշյտ Սիրուհու-Հայրենիքիս...

Այս մեծ տեսիլքին հետևում են առանձին տեսիլները՝ բանաստեղծի երևա-
կայական ճանապարհորդությունը երազ-հայրենիքի լուսեղեն ճամփաներով.

Որոնումիս ճանապարհին անձանոթ
Զոգնեցի, շոգնեցի ես երբեք:
Այրում էր իմ սիրտը հեռու մի կարոտ,
Կանչում էր լույս հեռուներից անեղեր:

Ճանապարհորդության տարբեր հանգրվաններում ասպարեզ են գալիս մեծ
Հույսը՝ մեծ Հրաշքը, սուրբ Երազը, ճերմակ Հայրենիքը, անապական Քույրը,
գթառատ Աստվածը, ինչպես նաև հեթանոսական աստվածների զոհասեղաններն
ու Հայրենիքի ուխտավորները: Վերջապես՝ կատարվում է «կապուտաշյա սիրու-
հու» աստվածավայել հարսանիքը, որի պատկերով բոլորվում է հեթանոսական
խրախճանքը.

Առասպելներ ապրված, առասպելներ դյուրական՝
Անցվորների մասին, որ մի օր անցան ու չկան:
Եվ որսեր եմ ես բերել՝ անտառներում զարնված՝
Ճերմակ, ճերմակ, որպես ձյուն՝ երկնքի մեջ սերմված:
Խաղողներ կան սեղանին, որ քաղել են կույս ձեռքեր՝
Երբ ուզեցել է քամին նրանց գովքը սիրերգել:

Հեթանոսական խրախճանքը, որի «արևառատ սեղանին» կանչվում են
հայրենի երկրի հոգնարեկ ու արդար մշակները, ամբողջացնում է բանաստեղծի
ֆանտաստիկական տեսիլը. իրական Հայաստանի փոխարեն կանգնում է երե-
վակայության մեջ կառուցված Հայաստանի հեռապատկերը:

Պոեմի միջով բանաստեղծի երազին զուգահեռ անցնում են հայրենի դաշ-
տերի հնձվորների կերպարները, որոնց մասին պոեմի վերջում հնչում է հետե-
վյալ դիֆերամբը.

Մ, ոսկեգիրկ, արևաշատ Հայրենիք....
Ես, Քո որդին, Քո զավակը անտուակ—
Պատրաստել եմ խրախճանքի մի ընթրիք՝
Վառելով սերս՝ որպես լուսին ու ճրագ:
Իրիկնամութն արդեն իջավ դաշտերին,
Հնձվորները, վաստակավոր, կզան տուն.
Քող կուշտ ուտին սեղանիս բերքն ու քնին,
Եվ թող խնդա ճրագիս լույսը արթուն:
Օ, սրբազան, արեգնազան Հայրենիք...
Ես շահել եմ՝ սիրով, սիրով լեփ-լեցուն.
Ունեմ հազար զոհարերում ու բարիք
Քո գրկառատ ու հեթանոս Աստուն:

Հունձքը կանցնի: Հավաքելով ամեն ինչ՝
Քանն ժպտաւ, ամեն արցունք ու բարիք՝
Տուն կղանան հնձվորները թիշ-թիշ
Եվ կօրհնեն Քեզ, կապուտաշյա՝ Հայրենիք...

Չարենցի «հեթանոսական հրապուրանքի» մեջ հիմնական հուշապրումը «սրբազան հայրենիքի» սերն էր, որը և նրան, անգամ ուղիների ճգնաժամին, կապում էր ժամանակի հասարակական գիտակցության մեջ անթեղի տակից բոցավառվող աշխարհասիրության երակի հետ: «Սրբազան հայրենիքը» շուտով Չարենցի ստեղծագործության մեջ երևաց ոչ թե ֆանտաստիկական հայեցվածքով, այլ ողբերգական-իրական շնչով:

Հայկական յոթերորդ կամավորական ջոկատի ակամա զինվոր Եղիշե Սողոմոնյանը, Կարսից, որտեղ դեռևս չէին հասել պատերազմի կրակոցները, 1915-ին ճանապարհվեց ռազմաճակատ և ռուսական զորքերի շարքում հասավ մինչև Վանի մատույցները:

Բայց ինչպես մյուս ժողովրդական կամավորները, Չարենցը ևս պատերազմում տեսավ ճիշտ հակառակն այն ամենի, ինչ ներշնչում էին «ազգության փրկության» հրապարակախոսները՝ ավետյաց երկրի հառնումի մասին: Ժողովրդի մեջ ուժ էր ստացել «Նաիրիի փրկությունը սրի ծայրին է» լեգենդը, ամենուրեք հավատում էին դարավոր երազանքի՝ անկախ պետականության, մոտալուտ իրականացմանը: Բայց Նաիրիի երազանքը այդպես էլ մնաց երազանք:

Չկար, չէր եղել երկիր Նաիրին: Նրա փոխարեն ամենուրեք տիրում էր Մահվան՝ արյունոտ կոտորածի, խրախճանքի:

Կապուտաշյա հայրենիքը՝ պատերազմի ճանկերում, ժողովրդի զավակները՝ դանթեական նոր դժոխքի պարունակներում, — սա էր Չարենցի տեսած ու ճանաչած ազգային պանորաման:

Ձինվոր Չարենցը տեսավ պատերազմի իսկական դեմքը՝ «հրացան, հրանոթ, ռումբեր», երկրի տարբեր ծայրերից հայրենիքի փրկության համար զինված մարտիկների «փայտե դիակներ», այլանդակված մարդկային դեմքեր, — մի խոսքով դանթեական սարսափի պատկերներ:

Մահվան անվերջանալի «խայտանկարը», կոտորածների բովանդակ սարսափը, պատերազմի դաժան Աստծո անկարգ ու անիմաստ երթը դառնագին ապրումներով ողողեցին պատերազմի շարքային մասնակցի հոգեկան աշխարհը: Տեղի ունեցավ հերոսության ու մարտիրոսության ողբերգական վերաշրջում:

...Բայց հետո հանկարծ բացվեց մեր առաջ
Մի ավեր ուղի, ուր անհուն ու խոր
Մի տառապանքի խորշակ կար վառած:
Եվ կամաց-կամաց դարձավ վիրավոր
Մեր ոգին անոգ ու բազմահրազ...

Պատերազմի անմիջական գիտումների ու տպավորությունների պաշարով Չարենցը գրեց վաղ ստեղծագործության ամենաուժեղ էջերից մեկը՝ «Դանթեական առասպել» պոեմը, որը նոր բանաստեղծի անունը հայտնի դարձրեց մտավորական հասարակությանը:

«Դանթեականը...» պատումային եղանակով պատերազմի շարքային մասնակցի ռազմական տպավորությունների հուշագրություն է:

Հուշագրող դարձած բանաստեղծը պատմում է, թի ինչպես զինակիր ընկերների հետ «անդորր հույզերով» ու լուսավոր պատրանքներով մեկնելով ռազմաճակատ և ճանապարհին դիտելով մահվան ավերիչ հունձքը, ամայացած գյուղական խրճիթներ ու պատերազմի զոհերի անթաղ դիակներ, դիտելով անվախճան ու անսկիզբ Մահվան դաժանությունը,—կանգնում է ճակատագրական հարցերի լուծման առաջ։

«Ազգամիջյան կոտորածների բովանդակ զարհուրանքը պատկերելու նպատակով...» գրված պոեմը,—սյուպես է բացատրել Չարենցը «Դանթեականի...» հղացման բուն շարժառիթը,—երևույթի ճանաչման շնորհիվ շրջվում է դեպի բանականության հսկողությունից դուրս ընկած իրականության ամենասուր ոլորտը՝ մարդկայնությունը կորցնող մարդու ճակատագրի ոլորտը։

Վաղ շրջանի Չարենցի ստեղծագործության մեջ «Դանթեական առասպելը» այն գործն է, որտեղ ամենից ավելի է օգտագործված սարսափելի իրականության նյութը։ Բանաստեղծը տեսավ մարդկային տառապանքի անհուն ծովը, ժողովրդի անծայր աղետը և դրա կոնկրետ, ամենակոնկրետ արտահայտություններով ողողեց իր առասպելապատումը։ Բայց, շնայած այս հագեցմանը, վաղ Չարենցի ոչ մի գործում այնքան ուժեղ չէ աշխարհահիացումը, որքան «Դանթեականում...»։

Բանաստեղծը պատմում է մի իրականության մասին, որտեղ անգթորեն ուշադրվում է կյանքը և, այդուամենայնիվ, «Դանթեականը...» ոչ թե հաշտեցում է մահվան հետ, այլ կյանքի ու գեղեցկության, աշխարհի ու գոյության դիֆերամբ։

Պոեմի միջով անցնող մահվան ու կյանքի զուգահեռները՝ իրական, շոշափելի մահերն ու ջինջ առավոտի տեսիլները, հոգեկան կսկիծն ու հոգու բերկրանքը, մահվան հովիտն ու կյանքի բարձրությունը, անթաղ դիակներն ու ցորենի ոսկյա արտերը, ավերված գյուղերն ու գյուղական բնության կանաչ շուրջպարը, կյանքի անմեկնելի, քարացած սֆինքսի աստիճանին հասցրած հարցադրումը և սահմաններ չճանաչող բնության պաշտամունքը,—այս և նման՝ իրար հերքող պատկերացումները, ոչ միայն չեն մթափում բանաստեղծի տեսադաշտը, այլև, հակադարձ անդրադարձման օրենքով, նրան բերում են այն ամուր հավատին, որ մահվան գիշերն իր ծանրածանր նստվածքով անգամ անգոր է խափանել կյանքի ջինջ առավոտների ճանապարհը։

Աշխարհի հանդեպ էքստատիկ մի վերաբերմունքով Չարենցը «հավերժական կշռության» ասպարեզից՝ պատերազմից անգամ, իբրև առաջնային ու կենսունակ սկզբունք, հանում է ապագայի երազանքի շերտը։

...Ու պետք է քայլել ու քայլել համառ՝

Հսկա նրազի տենչը բեռ արած...

Ժողովրդի դժոխային նահատակության մատյանը գրելիս, հայ բանաստեղծը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել Ալիգիերի Դանտեի «Դժոխքը»։ Այս առնչությունը սոսկ վերնագրի մեջ չէ, այլ պոեմի բուն էություն։

«Դանթեականում...» շարունակ հոլովվող փակ ուղիները, ջրհորը, անդունդը, փոսերը, հողն ու երկինքը, գետն ու լեռը, ջրահեղձներն ու սատանաները, գանգերն ու մեռյալները, լինելով հայոց դանթեականի իրական նշաններ, միաժամանակ ենթարկվել են մեծ իտալացու գեղարվեստական մտածողության «խմբագրությանը»։

Անգամ պոեմի կառուցվածքը՝ Վիրգիլիոսի առաջնորդությունն ստանձնած բանաստեղծը ընթերցողին տանում է Դժոխքի պարունակներով («Դանթեականի...» ամեն մի հանգրվան, ըստ էության, մի պարունակ է), ինչպես և ամեն մի հանգրվանում բանաստեղծի արած խոստովանություններն ու հղած դիմումները վկայում են «Աստվածային կատակերգության» հետ «Դանթեականի...» սերտ աղերսները:

1917-ին, պատերազմի ստրատեգիական գլխավոր հանգույցներից մեկում՝ էրզրումում, Չարենցը գրում է «Ազգային երազ» պոեմը: Ինչպես «Դանթեական առասպելը», սա ևս պատերազմի անմիջական տպավորություններից բաղկած գործ է:

Ազգային երազը բանաստեղծին երևում է ոչ այլ կերպ, քան կրակահանգեսի պատկերով:

Հայոց աշխարհը կանգնած է անդունդի եզրին՝ անհուսության պոնկին, նա ամբողջովին բռնված է մահվան շնչով,--զղաճիգ, սուր ու դաժան մի կացություն, որի գեղարվեստական ստույգ իլյուստրացիան է Քամու (որը սիմվոլիստների բառարանում ճակատագիրն է) երգը:

Մի կողմից ժողովրդի գոյության սարսափելի գույներ, մյուս կողմից՝ «ազգության պաշտպանների» մակերեսային, անհատապաշտական հայրենասիրություն,-- ահա երկու նախադրյալ, որ Չարենցին հուշեցին մահվան ու կյանքի հավասարեցման գաղափարը:

(Միթե՞ է կյանքը, երազ ու անիլ...)

* * *

Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության առաջին՝ կազմավորման շրջանը (1912—1917 թթ.) հայտաբերեց տրամադրությունների բարդ զիգզագներ:

Մարդու ճակատագրի անորոշության վիրապրում և մարդու հաստատման սուր ծարավ, աշխարհի անճանաչելիության գեղարվեստական կողմնորոշում և աշխարհի գաղտնիքներին տիրելու խոր պահանջ, խորթացում իրականությանից և իրականությանը մերձենալու կրքոտ մղումներ, «անտրամաբանական» հեռացումներ իրական կյանքից՝ դեպի ցնորքների երկինքները և ընդվրդումներ իր իսկ կառուցած ցնորքների դեմ, հայրենիքի պատրանքներ և պատրանքների ողբերգական փլուզումներ, անեծքի խոսքեր և աղոթքի խոսքեր,-- բարդ ապրումների այս շրջանակում է իրեն գտնում վաղ Չարենցի աշխարհածխտումի ու աշխարհահիացումի քնարը:

Հիասթափությունների ու հրապուրանքների, անկումների ու վերելքների, կորուստների ու գտնումների անընդհատ շղթայի միջով որպես վճռական սկզբունք անցնում է աշխարհածխտման մեջ ծրարված աշխարհասիրությունը՝ մարդու, կյանքի և հայրենիքի սերը, որը և եղավ վաղ Չարենցի ստեղծագործության էպիկենտրոնը:

3

Ամենից լքված, բազմատանջ ու հալածական ժողովուրդը, ինչպես երբեք, կարիք էր զգում մեծ տեսանողի ու կռահողի, որը պետք է ասեր ճշմարտությունը. ո՞ր է գնում Հայաստանը՝ կործանո՞ւմ, թե՞ լինելություն:

Հայ գրականության մեջ ժողովրդի «լինել-չլինելու» խնդրի ամենասթափ պատասխանողը, այսինքն՝ մեծ մարգարեն, քանամյա Եղիշե Չարենցն էր:

Չարենցի հետ կատարվեց մեծագույն բեկումը, որի տրամաբանության մասին Մ. Սարյանը գրել է. «Նաիրին ծնեց Չարենցին... Ժայռակոփ պատկերներ և սեպագրեր տեսավ, ծողկազարդ մագաղաթներ և ձուլածո տաճարներ, բայց ծով արյան ու ծով ցավերի մեջ... Բարձրացրեց գլուխը՝ տեսավ շողացու Արևը... Եվ իր հայրենիքի արցունքները սրբելու համար մխրճվեց փոթորիկների մեջ ու ելքեր որոնեց»⁶:

Պատմական փոթորիկների լույսը ճառագեց բանաստեղծի հուզաշխարհում՝ նրան դարձնելով ապագա Հայաստանի կոշնակը:

Մեծագույն հավատով ու անկասելի կողմնորոշումով բանաստեղծը հեղափոխությանը դիմեց հետևյալ կանչով.

Եվ ես գիտեմ որ կգաս՝ մխիթարիչ ու պայծառ:

1918-ին Չարենցը գրում է իր ամենատխուր, մեկամաղձոտ բանաստեղծություններից մեկը՝ «Հատվածը»:

Նորից դիմելով բյուրապատիկ խաչված իր երկրին, խզված ձայնով, համարյա ողբի եղանակով բանաստեղծը հարց է տալիս.

Էն ո՞վ է սրտին քո

Դրել իր

Կապարը—

Էն ո՞վ է թթիվ քո

Հրին.

Հեյ ո՞վ է կոփել կուռ,

Անդուլ այս խավարը՝

Մահե շիրմաքարը

Լոին:

Հայրենիքի օրհասի ճակատագրական ժամին (նկատենք, որ սա թուրքական նոր արշավանքի տարին է), բանաստեղծն ուզում է ճանաչել ոչ այնքան «մահվան շիրմաքար» հրահանգող ուժերը (նրա համար սա այլևս գաղտնիք ու հարց չէր), որքան կռահել այն ուղիները, որոնք Հայաստանին են վերագրվում նրա պատմության ու գոյության հազարամյա Հուրը՝ անխորտակ կամքն ու ոգու անհանգչելի լույսը.

Չարենցի հարցերը («Եվ ո՞վ...», «Էլ ո՞վ...», «Էն ո՞վ...») սոսկ հուսահատության ճիշեր չէին: Այդ հարցերը կոչված էին նաև հայտաբերելու այն ուժը, որ պետք է «թուիք ու թևեր» տար ճղակոտոր ու գետնատարած հայրենիքին: Ուրիշ խոսքով՝ անհրաժեշտ էր կողմնորոշվել քաղաքական բարդ իրադրության մեջ և գտնել համոզիչ պատմական դավանանքը:

Չարենցը փարեց հեղափոխության «կարմիր ամպրոպին» և դա համարեց այն լույսը, որ պետք է ճառագեր ավերակված հայրենիքի անժպիտ դեմքին, նրան պետք է վերագրվեր պատմության «հազարամյա Հուրը».

Վառիր, երկիրս, քո դեմ—մի կարմիր կանթեղ,

Նաիր ժայտոյ վերջին իմ ավեր երկրին.

Տուր վերքերին նրա մառ, վերքերին անդեղ

Կարմիր յպիտը քո սուրբ, քո՛ւյր իմ, Սոմա՛, կի՛ն:

1918-ին իբրև նորակազմ Կարմիր բանակի շարքային պինվոր երիտասարդ Չարենցը մասնակցում է Ռուսաստանի քաղաքացիական պատերազմին: Զինվորի խրամատային կյանքը նա սկսում է հեղափոխության ամենավճռական հանգույցում՝ Յարիցինում, ապա շարունակում է Հյուսիսային Կովկասում:

Հեղափոխության զինվորների ասպետական անձնվիրությունը, ռազմա-
հակաօդային հերոսական տարերքը, ժողովրդական պայքարի կարմիր բոցերը
իրենց իշխանության տակ են սուճում Չարենցի աշխարհը, անհանգրվան ու
տարտամ ուղիներից նրան տանում են դեպի պատմության շրջադարձի ուղի-
ները:

Այս անցման ճշգրիտ բանաձևումն է հետևյալ խոստովանությունը.

Ողջակեզ: Խնդություն: Ու մի
Անհատնում վատնում միասին—
Եվ նոգիս սանձառձակ քնով...
Այսպես էր տասներու թվին...
Սոմա...

Այս գիտակցությամբ էլ Չարենցը դեռ ցարիցիսյան խրամատներից օր-
հասի մեջ գտնվող իր ժողովրդին դիմեց մի հանձնարարականով, որով բա-
նաստեղծը դարձավ մարգարե:

Հե՛յ, հեռավոր ընկերներ ու եղբայրներ,—
Դուք չե՞ք լսում. ձեզ ենք կանչում.—
Ջվարթ ու սեզ.
Եկեք, մտեք շուրջպարը մեր—
Եկեք, եկեք:

Օ՛, կույր է նա, ով չի տեսնում,
Երկինք հասած կրակը թեժ.
Եկեք, եկեք, ով սիրտ ունի
Ողջակիզվող ու հրակեզ...

«Ողջակիզվող ու հրակեզ սրտերին» ուղղված այս հրովարտակը հատ-
ված է «Սոմա» քնարական պոեմից, որը Չարենցը գրել է 1918 թ. հուլիսին,
Ցարիցինում: Նույն տարում «Սոման» լույս է տեսնում Թիֆլիսում, առանձին
գրքուկով:

Առաջին հրատարակության «Սոման» ունի «նոր վեղյա՞ն պոեմ» ենթա-
վերնագիրը և հին հնդկական գրական հուշարձանից՝ Ռիգ-վեդայից, քաղած
հետևյալ բնաբանը. «Սոմա՛, դու վերջին ազատություն...»:

Վեդայական գրականության՝ հին հնդիկների «սուրբ գրքերի» հազարա-
վոր կրոնական հիմքերի ու բանաձևերի մեջ Չարենցին առանձնապես գրավել
է Սոմայի հիմներգությունը:

Ո՞րն է հրապուրանքի պատճառը:

Նախ և առաջ, իհարկե, հնդկական նախակրոնական աշխարհայացքով
Սոմային վերագրված ֆունկցիաների բազմազանությունը: Սոման, հնդկական
իմաստասիրությամբ, ունի բույսից սերված աստվածային խմիչքի՝ խելահեղ
արբեցման հրաշագործ ուժ:

Հնդկական արեգակի և ամպրոպի սոստվածը՝ Ինդրան, ինչպես և նախա-
բուդդայական մյուս աստվածները, իրենց ուժը քաղում և բաղմապատկում են՝
խմելով սոման: Այդ մասին «Ռիգվեդան» ունի հետևյալ բանաձևը. «Սոմա
խմողն արագ խմելով աճեց զորությամբ»:

Սոման, ուրեմն, հրաշագործ է, միայն թե երկրաբնականներին,—ասում է
Ս. Ռադչակրիշնանը,—հրաշքն ու անմահությունը պարգևում է «երկնականարի
երրորդ երկնքում», արևի «հավերժական լույսի» թագավորության մեջ:

Սոման հակ սրբազան կրակի՝ Ագնու, հատկություն ունի. երկրաբնական-
որին զարդ է բերել աստվածային հուրը, այլ խոսքով՝ աստվածային ցասու-
մը, որի առջև ոչինչ են մյուս բոլոր ուժերը:

Սոման, միաժամանակ, ազատության հավերժական նախասկիզբն է,
ձևափոխությունների շարժիչ ուժ:

Եվ, վերջապես, Սոման այնպիսի գործություն ունի, որ ստիպում է արեին՝
բարձրանալ և խավարին՝ նահանջել:

Այսբան «գիտելիտիկական պարադոքսներ»՝ կերպարանափոխություններ
պարունակող Սոմայի աստվածությունը, բնականաբար, ամենահարմար ոլոր-
տն էր, ուր Չարենցը կապույտ թախծի հոգեվարքից հետո կարող էր յուրաց-
նել ըմբոստացող տարերքի վեղազիտական առաջադրությունը: Պարզ ասած
Սոման այն միջոցն էր, որով Չարենցը մարմնացնում է կյանքի արմատական
վերանորոգման սկզբունքի՝ հեղափոխության, իր պատկերացումները:

Ծիշտ է նկատված, որ պոեմի «Առաջին գլուխներում Սոմայի կերպարն
ասես, ծնվում է տառապանքներում և ուժ է հավաքում: Այստեղ հանդիպում
ենք որոշ իմաստով վերացական և կոսմիկական կարգի արտահայտություն-
ների. բանաստեղծը փորձում է «որսալ», «գտնել» ցանկալի կերպարը.

Ու սիրտս աժած մահի անուրջին,—

Մահ էի տեսնում,—

Բայց տեսա հանկարծ քո դեմքը վերջին

Այս ազդածուղչում...

Գնալով աճում է Սոմայի գործունեությունը: «Քաղցր բույրը» փոխակերպ-
վում է սրբազան խմիչքի, յազատության խորհրդանշիչի՝ և, վերջապես, փոթորկ-
վող կրակ-հրդեհի, որը հարակում է «կյանքը այս շար, այս կյանքը տխուր»:

Մարմնացումների (փոխակերպությունների) այս հերթականությունը
արտահայտում է Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի ներքին հարստությունը:

Սոմայից սերված «աստվածային խմիչքից» սկսելով Սոմայի փառաբա-
նությունը, բանաստեղծը ցանկանում է գտնել ամեն ինչից բարձր ուժը, ստեղ-
ծարար ոգին:

Սոմայի առջև բացելով նվիրումի ու սիրո ծես, մեծագույն երանություն
համարելով Սոմայի կամքը, բանաստեղծը այս նվիրաբերումի միջոցով ար-
տահայտում է միասնանալու, միաձուլվելու, զոդվելու, հավաքական ամբող-
ջությամբ գոյությունը նվաճելու միտքը:

Այնուհետև, օրհներգելով հեթանոս հնդիկների դիցաբանական միասե-
րիայում արտահայտված մոլեգին բռնկումը, Չարենցը պոեմի կենտրոն է բե-
րում սրբազան խմիչքի փոխակերպության նոր աստիճանը՝ հուր, կրակ, Ագնի
դառնալը: Կրակը երևում է իբրև կյանքի, գործողության, վերածնության՝ ազ-
դեցության մեծ ուժ ունեցող ուրբատանցիա.

Սոմա, օ՛, Սոմա, օրհնվի թող այն

Վայրկյանը կարմիր աշխարհում այս շար:

Երբ մարդու սրտում առաջին անգամ

Հրի փոթվեցիր ու Ագնի դարձար...

Ձև հրդեհ դարձար, ու կրակ, ու հուր,

Սրտից ծփալով—անցար աշխարհին,

Եվ կյանքը այս շար, այս կյանքը տխուր

Հանձնեցիր հրին.

Պոեմի հետագա հատվածներում արդեն կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում կրակի կերպարը: Բայց սա այլևս ոչ թե նախնական աստվածային տրվածք է, առասպելական աշխարհայացքի բանաստեղծական մեկնաբանություն, այլ «խենթ ամբոխների» կամքն ու ոգին կազմակերպող իրական ուժ:

«Կրակի» կենտրոնական կերպար դառնալը կապված է իմաստային որոշակի նորացումների հետ: Դիցաբանական Սոմայի նախնական հատկանիշները տարրալուծվում են նոր ժամանակի մեջ, հուն բացելով կոնկրետ երևույթների՝ նոր աշխարհը մաքրող հրդեհների, «անվերջ-անվերջ» եկող «ահագին ամբոխների» համար:

«...Այդ ժամանակ,—գրել է Չարենցը մի հոդվածում,—ես հեղափոխությունը ապրում էի որպես ումանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես, որի սկիզբը դրված է 1918 թ. տպված իմ «Սոմա» պոեմում»:

Ծրելի թև անհնար է գտնել ավելի դիպուկ և ավելի ճիշտ մի բնորոշում հեղափոխության շարենցյան ընկալումների էությունն արտահայտելու համար, քան այս բնորոշումն է:

Հուզական պայթյունի գեղագիտությունը, որ «Սոմայից» բացի կիրառվում է ամբոխների ողջակիզումին նվիրված բանաստեղծություններում ու պոեմներում, անտարակուսելիորեն, նշանավորում է բանաստեղծական նոր հայացքի ծնունդը:

Ինչպես «Սոման», «Ամբոխները խելագարված» պոեմը Չարենցը գրել է այն օրերին, երբ «Կարմիր զորքերի» շարքում, զենքը ձեռքին, կռվում էր հեղափոխության պաշտպանության դիրքերում:

Պոեմի առաջին հրատարակության մեջ (1919 թ.) նշված են գրության թվականը, վայրը, հանգամանքները. «1918, Հուլիս: Ցարիցին: Հեղափոխական Կարմիր բանակ»:

Վերհիշելով 1918 թ. անցքերը, Չարենցը գրել է.

Կարմիր բանակ:
Հորդել են հեղեղները սե:
Ահա՛հման դաշտերի վրա
Շաղում են քո թևերը լուսե:
.....
Կայարան:
Ջարթեր,
Ջորթեր:
Ձինվորներ. կարժիր:
Դիշեր:
Ու կարմիր զորքերի վրա
Կործվել է խավարը սե:

«Չարենց-նամե» ինքնակենսագրական պոեմում հիշատակված երկաթուղային կայարանի գրավման հովանոթի պատմությունը, դրա հետ միասին նաև հին աշխարհի զառամյալ քաղաքակրթությունը մարմնացնող քաղաքի պատմությունը,— սրանք են այն դրվագները, որ դարձել են «Ամբոխները խելագարված» ասքի սյուժետային հենակետերը: Բայց սյուժետային կոնկրետ զբաղվածներից ավելի և առաջին հերթին Չարենցի գրվածքում գլխավոր դեպքի արժեք ունի ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական ոգու բռնկումը:

«Խենթ ամբոխների» թիման արդեն կար «Սոմա» պոեմում: Այնտեղ, սակայն, «խելագար ամբոխները» երևում են իբրև Սոմայի՝ աստվածային խմիչքի ներգործությամբ էքստազային բռնկման աստիճանին հասած զանգվածներ,

պայմանական խորհրդանշաններ, նրանք դեռևս չունեն կոնկրետ անուններ ու կոնկրետ գծեր:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմում այդ նույն ամբոխները հանդես են գալիս ստեպներից, քաղաքներից ու գյուղերից պատմության վիթխարի տոնահանդեսին մասնակցելու եկած մարդկանց անվան տակ: Նրանք այլևս պայմանա-ֆանտաստիկական մարմնացումներ չեն: Ավելին՝ պատմության այն կոնկրետ ուժերն են, որոնք կոչված են լուծելու հին աշխարհը կործանելու և նրա փլատակների վրա նոր աշխարհ կառուցելու պատմական խնդիր:

«Գույր տարերքը» վերնագիրն ունի Չարենցի ստեղծագործությանը նվիրված առաջին հոդվածներից մեկը, որի հեղինակն էր Դավիթ Անանունը: Հոդվածի վերնագիրն իսկ խոսում է այն վերաբերմունքի մասին, որ այդ տարիներին (1918—1920 թթ.) գոյություն ունի դեպի Չարենցի ստեղծագործությունն առհասարակ: Ոչ միայն «Ամբոխները...» պոեմը, այլև Չարենցի բանաստեղծական աշխարհը համարվում էր հստակ նպատակներ չունեցող, անառագաստ ու անդեկ տարերքի, կյանքի ու աշխարհի դեմ ուղղված անարխիստական-անհատապաշտական խռովության արտահայտություն:

Վերնագրի ընտրության և, առհասարակ, Չարենցի պոեմի կառուցվածքի մեջ որոշակի դեր է խաղացել Սիամանթոյի աստվածացումի բանաստեղծության պատկերային մթնոլորտը՝ «արև հագած» «ըմբոստացողների ամբոխ», «ամբոխը՝ աչքվներն ու շարժումները ահարկու», «ամբոխները հայկական», «հազարավորներ էին անոնք, հազարավորներ ու հազարավորներ»՝ «ընդվզումի վարպետները», որոնք գալիս էին «ավաններն ու դաշտերն ու արտերն անծայրածիր, դեպի քաղաքներն ու գյուղերն ու հնձաններն հեռավոր»:

Չարենցի պոեմում ուղղակի վխտում են սիամանթոյական դարձվածքներն ու պատկերացումները («Առավոտն առավոտ ու իրիկվն իրիկուն», «հորիզոնն հորիզոն», «եկան, եկան, եկան անոնք...» և այլն, և այլն), որ անկասկած է դարձնում «խելագարված ամբոխների» գրական ծագումը (Սիամանթոն ունի «խելահեղ ամբոխներ» գործածությունը): Ինչպես Սիամանթոյի հայորդիների, այնպես էլ Չարենցի արեգակ նվաճողների «խելահեղ-խելագարված» մականունը, անտարակույս, ուղղակիորեն առնչվում է ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության հետևյալ հատկության հետ. ժողովուրդը իր բանավոր ստեղծագործություններում գրական երևույթներին հաճախ անուններ է տալիս, որոնք առաջին տպավորությամբ պարունակում են բացասական բնութագրության որոշ երանգ, իսկ իրականում արտահայտում են ամենախորդրական բովանդակություն:

«խելագարված ամբոխների» շարենցյան փառաբանությունը համադրելով «խենթ-խելառների» բավականաչափ բարդ համակարգի հետ, մեկնաբանել են իբրև «կործանող ուժերի պաշտամունքի» երևույթ:

Դա արմատականորեն սխալ ու միակողմանի մեկնաբանություն է: Չարենցի էությունը այն է, որ հեղափոխության, իբրև քանդող սկզբունքի, շարենցյան պատկերացումը անբաժանելի է նրա ստեղծարար-կառուցողական սկզբունքից:

Հեղափոխությունն սնհնարին է ներկայացնել այդ երկու սկզբունքների միաժամությունն անտեսելով, սնհնարին է մոռացության տալ հեղափոխության մեջ եղած անցման (դա անցում էր հին կեցությունից նորին) մոմենտը: Անցման ընթացքում ոչ միայն չէր բացառվում կործանման սկզբունքը,



Եղիշ Զարեկ



այլև դա համարվում էր երևույթը լրիվությամբ արտահայտելու ամենաանհրա-
ժեշտ, ամենապարտադիր պայմաններից մեկը:

Պոեմի ամբողջ ընթացքում Չարենցը հիմներգում և փառաբանում է հե-
ղափոխության Բանականությունը, նշանավոր ապոթեոզի մեջ հասնելով
ժողովրդի ստեղծարար ուժի այսպիսի խորունկ ընդհանրացման.

Խավար է մեծ սիրտը նոցա, բայց իրավարում անձայրածիր—
երկինքներ կան կապուտաշյա, հորիզոններ՝ անծայր, անծիր:
Ու աշերհում նրանց կապույտ, ուր իշել է գիշերը մութ—
Հազար բողբոջ կա կրակոտ, ու արշալույս, ու առավոտ:
Նրանց ձգված մկաններում ուժն է նստել խոնավ հողի—
Ի՞նչ ուզեն՝ արևներին նոր տեմպ կբտան ու նոր ուղի...
Եթե ուզեն՝ արեգակներ կըշարտեն երկինքն ի վեր:
Եթե ուզեն՝ վար կըրերեն երկինքներից արեգակներ...
Եթե ուզեն՝ կամբով արի ու աշխարհի հրով վառված...
Ինչե՞ր միայն չեն կատարի ամբոխները խելագարված...

«Ամբոխները...» մտահղացված է իբրև ժողովրդական վիպերգություն,
ժողովրդական դյուցազնավեպ: Ժանրի այս հատկանիշը երևում է պոեմի և՛
փառուցվածքում, և՛ պաթոսի մեջ:

Դյուցազնավեպի ժանրի առանձնահատկությամբ է բացատրվում «Ամ-
բոխները խելագարված» պոեմի պատկերային կառուցվածքը: Բանաստեղծն
օգտվում է ժողովրդի համահավաք հոգեբանությունն արտահայտող հասկա-
ցություններից, ֆանտաստիկական և իրական զոհերը համադրող պատկերնե-
րից՝ բացահայտելու հեղափոխության համատիեզերական ծնունդն ու բնույթը:
Դրա բնորոշ փաստումը արևային տարերքի շարենցյան փառաբանությունն է,
նրա արևապաշտությունը, որ վաղ քնարի անձուկ տարածությունից հետո «Ամ-
բոխները...»-ում դրվեց պատմական ընդարձակ մասշտաբների մեջ: Անցնե-
լով ամբողջ պոեմի միջով, արևի կերպարը վերջաբանում (17-րդ գլուխ) դառ-
նում է դեպի Ապագան շարժվող ամբոխների պատմական գործողության մեծ
խորհրդանշան:

Արևային տարերքի շարենցյան պատկերացումների մեջ, անտարակույս,
էական դեր է խաղացել հեղափոխության բանաստեղծների արևապաշտության
մթնոլորտը: Բայց ավելի վճռական դեր ունեն դիցաբանական-հեթանոսական
ժամանակներից եկող արևապաշտության աղգային ավանդները:

«Արևի պաշտամունքը», լինելով համընդհանուր, տարածված, համայնա-
կան պաշտամունք և բոլոր ժողովուրդների դիցաբանական-պանթեիստական
մտածողությունից անբաժան հատկանիշ, ամեն մի կոնկրետ դեպքում հայտ-
նաբերում է իր սեփական, աղգային, ինքնուրույն բովանդակությունը:

Գ. Յակուլովի մահվան տարելիցին ունեցած բանավոր ելույթում Մ. Շա-
հինյանը հիշում է նկարչի մտահղացած այն «եզակի գաղափարը», որով հիմ-
նավորվում է արվեստի ազգային ոճը: Գ. Յակուլովը իր ինքնակենսագրու-
թյուն-օրագրի մեջ գրել է, որ մշակույթների տարբերությունը բացատրվում է
լույսի տարբերությամբ: Ավելի ստույգ՝ «Ոճը ծագում է արևի ընկալման առանձ-
նահատկությունից», հողագնդի տարբեր մասերում արևը ընկալվում է տար-
բեր ձևով, ուստի և տվյալ ընկալումն էլ դառնում է ոճի առանձնահատկու-
թյուն: Ձևավորման առաջին փուլում Յակուլովի այս տեսությունը վերաբե-
րում էր գեղանկարչությանը (դրան է նվիրված 1914-ին գրած «Կապույտ արև»
հոդվածը): Այնուհետև տարածվեց ընդհանրապես տվյալ ժողովրդի մշակույ-
թի վրա:

Հոգևոր երգերի ծագման արևային ազդակների մասին Հովհ. թումանյանը գրել է. «...մեր Շարականները ոչ մեր հոգևոր հայրերի բացատրած «Շարականացն» են, ոչ էլ հանգ. էմինի ասած արաբական «շեր»-երգ բառիցն են ծագում, այլ ավելի շուտ կապ ունեն շարք-Արևելք, սառակինոս-արևելքի և նման բառերի հետ, և նշանակում են Արևի երգեր, Արևի ծագման, Արևին նվիրված երգեր և իրենք էլ մեծ մասամբ նվիրված են Արևագալին, Արևին և լիքն են Արևով»:

Արևագալաթությունը հայկական արվեստի ազգային ոճից անբաժանելի երևույթ է:

Հայերի համար, ինչպես վկայում են թե հնադարյան առասպելները (օրինակ, Վահագնի առասպելը), թե հոգևոր երգերը, թե ավելի ուշ շրջանում ստեղծված ժողովրդական ավանդությունները (օրինակ, Արևամանուկի ավանդությունը),—Արևը եղել է ուժի և արիության, իսկ առաջին հերթին՝ վերածնության, զարթոնքի, հառնումի, կյանքի խորհրդանշան:

Արևը հայոց աշխարհայացքի դարավոր պատվանդանն է, հայ գրականության և արվեստի գլխավոր սյուժեն, նրա հեթաթն ու տեսիլքը:

Ազգային հոգեբանության հրահրումներով էլ Չարենցը վաղ քնարից սկսած դիմեց արևի ճանապարհի սյուժեին և արդեն «Ամբոխներում...» հասավ այդ երազի նյութականացմանը:

Բանաստեղծական նոր էպոսի պահանջը օդի մեջ էր:

Բնավ պատահական չէ, որ հեղափոխության առաջին տարիներին հիմնային-ձոներգային-նեբրոդական քնարի հետ միասին թե ուս գրականության, թե մյուս ժողովուրդների գրականությունների մեջ ամբողջ երկայնքով մեկ ծավալվեց հեղափոխության էպոսային տարեգրությունը:

Հայ գրականության մեջ հեղափոխական նոր էպոս ստեղծելու պատմական խնդիրը կատարեց Չարենցը, մի բանաստեղծ, որի խռովահույզ տարերքին ու ամպրոպածին ոգուն համապատասխանում էր հեղափոխական զանգվածների պայքարի մոլեգին թափն ու ժամանակի բոցերում թրծվող ժողովրդային սիրտը:

4

«Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Ինչպես երկիրս անսփռ...» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, դառնալով իր կյանքի համար ամենաթանկ հարաբերությանը՝ իր երգի ու իր երկրի հարաբերությանը, Չարենցն այրող շեշտով ու թիապարտի տնքոցով ինքն իրեն, ապա և հայրենակիցներին է դիմում հեռեկալ հարցով.

Եվ այս երգերը իմ կարմիր, ա՛խ, այս երգերը իմ կարմիր,
Որ երգում է անսփռի սիրտս կրակուն—
Ինչպե՞ս պիտի արդյոք հնչեն, ա՛խ, այս երգերը իմ կարմիր—
Իմ ավերակ, իմ որբ երկրում...

Կարմիր երգ և ավերակ երկիր:

Այս մեծ հակասությունը Չարենցի քնարի «պարադոքսն» է: Բայց ոչ միակերպ: 1916—1920 թթ. Չարենցի ստեղծագործությունը ողողված է նման հարցումներով, ինքնաշրջումներով, հակասական ապրումներով, ողբերգական խոստովանանքներով: Հայրենիքի գոյության այդ դժվարին՝ անցման շրջանի նրա քնարը մեկ ուրիշ աղեղի պես լարվում է ու շիկանում, մեկ ճղակոտոր ու դյուրաբեկ ծառի պես խոնարհվում է գետին:

Երկու բեռներին մեջ օրորվող հարցերի ու հոգեբանական պարադոքսների պատասխանը տալիս է այդ նույն «որը ու ավերակ», հալածական ու հոշոտվող, «ահեղ դատաստանի» ցնցումներից մտամոլոր հայրենիքը՝ իր բանաստեղծի առաջ փոխելով իր անընդգրկելի ցավն ու ահավոր, համատարած դառնաթախիծը:

Ահա այդ հարցին Չարենցի տված պատասխանը, որը, վերջին հաշվով նույնպիսի հարց, նույնպիսի մտահոգություն, նույնպիսի խոստովանություն է, ինչպես առաջին բանաստեղծությունից բերված քաղվածքը.

Ի՞նչ է ուզում ինձանից կապույտ մորմորը հրի.

Ի՞նչ է ուզում քո հոգին, հազարամյա նսիրի:

Եվ ինչո՞ւ ես դու փոխել իմ դեմ քո բույրը բուր,

Եվ իմ մորմորը վառել թախիծներով ահավոր:

Մանրածանր նախազգացումներով ու մորմոքներով, «ինչերով ու ինչուներով», «ահով ու մահով» լի այլ տողերը քաղված են 1920-ին գրած այն բանաստեղծությունից, որին տրված է «Անկումների սարսափից» խորագիրը: Հայաստանի տարածամիտ ու բանաստեղծի հոգեվիճակին միանգամայն բնորոշ, արդար խորագիր: Բայց բանը ճշգրիտ խորագիրը չէ, այլ ապրումների այն ողբերգական խորությունը, որով Չարենցը կանգնում է իր իսկ ցնորքների գեմ՝ արտահայտելու կյանքի ձայնը, իրականության ալբախությունները, հայրենիքի ճակատագիրը:

...1919 թվականին, հեղափոխության ժամապահության դիրքերից («Կարմիր զորքերից»)՝ Հյուսիսային Կովկասի հայ պաղթականների վերադարձող խմբերի հետ գալով Հայաստան, Չարենցը տեսավ անկարելի՝ հայրենի տան գլխին կուտակված սև, կապարե ամպերը: Նա նորից, և, թերևս ավելի ցավազնորեն, ավելի իմաստնացած, վերապրեց ասպատակված, նորից ասպատակվող հայրենիքի կործանման սարսափն ու անկման մահազույժը:

Բանաստեղծի այս «վերապրում-վերադարձը» նրա ինքնակենսագրության մեջ դիտվում է որպես մահու շափ դժվարին թվական.

Նորից Հայաստան գնացի

Տասերինը թվի վերջերին:

Այնտեղ—նախի կրկրում,

Հնավանդ ցանկությամբ ուրիշ՝

Արդեն խմբապետ Դրոն

Պարզել էր երեքգույն դրոշ:

Պարզել էր—Երևան քաղաքում

Հնամյա Մասիսին մոտիկ:

Ու լցրել էին հողագույն

Ուրունք քաղաքն անոթի:

Որպես քար՝ տխրությունն իշավ,

Մանրացավ ուտերիս,

Վրաս:

Չարենցը Հայաստան է գալիս մեծ սպասելիքներով ու վառ հույսերով. իր հետ նա բերում էր «Ամբոխները խելագարված» տոնական պոեմի կարմիր տողերն ու լուսեղ գալիքի ղողանջներով լցված հրաբորբ սիրտը: Բայց իր երկրում նա անծանոթ, օտար, անժամանակյա այցելու չէր:

Նա Հայաստանի զավակն էր ու բանաստեղծը:

Թեև նրա թիկունքում էր հեղափոխական պայթյուններով ու ազատաշունչ հողմերով վերածնվող Ռուսաստանը, թեև նա արդեն փարում էր ամբոխների հեղափոխական անսանձ պոռթկումներով միայն վերածնվող Հայաստանի գաղափարին, բայց նրա ամենօրյա հայացքի առաջ էր արյունաքամ, հոգեվարք ապրող երկիրն ու ժողովուրդը, շավղից դուրս ընկած պատմությունը՝ ժողովրդի «հոգեկան տարագրությունը...»:

Ունենալով ճակատագրական ռուպենների հազվագյուտ սուր զգացողություն, մարգարեի խառնվածք, Չարենցն առաջին պարտականություն ու առաջին խնդիր է համարում Հայաստանի ողբերգական կացությանը դիմադարձ լինելը:

Ինչպես Բլոկն իր անշափ պաշտելի «статная царевна» Ռուսիայի, ինչպես Վահան Տերյանը՝ «արքայական», «քնած թագուհու» երկիր Նաիրիի, այդպես էլ Չարենցը լուսապսակ Քրոջ՝ Հայաստանի ճակատագիրը ընկալում է որպես անձնական ողբերգություն, որպես «սիրավեպի» փլուզում: Դրանով է բացատրվում նրա տառապանքի ահագնությունն ու ապրումների ողբերգական շիկացումը:

Չարենցի սիրավեպի ողբերգական փլուզման բարձրակետը 1920-ի հոկտեմբերի 6-ին գրած «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունն է, — եզակիորեն խոր ու անկեղծ մի բանաստեղծություն, իսկապես մի «աստվածաշնչյան սարսռազդու ոճի... սակավադեպ հանճարեղություն»⁹, որ կարող էր դրվել Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրիի» և Հովհ. Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» շարքերի լավագույն կտորների կողքին:

Այդ բանաստեղծությունն անմիջապես հիշեցնում է Ա. Ս. Պուշկինի «Քանի դեռ Ապսլոնը չի պահանջում պոետին որպես սուրբ զոհաբերություն...» գեղագիտությունը, այսինքն՝ քաղաքացիական ծառայության մեծ պոեզիան:

Իր կառուցվածքով «Մահվան տեսիլը» անձնական խոստովանություն է: Դա այն անհատի խոստովանությունն է իր խղճին՝ հայրենիքին, որի սրտի մեջ խոր ճեղքեր են բացել հայրենիքի արյունոտ պատկերները՝ նրա վերքերը, որի էություն մեջ է խուժել ու արյան պես հարազատ դարձել հայրենիքի ճակատագիրը:

Հայաստանն իր վերջին, ամենավերջին օրհասի մեջ է: «Պատմության հարցական» լինելուց նա դարձել է այլևս իրական մի կեցություն, որին սպասում է կախաղանը՝ «մի պիրկ պարան ու երկնուղեշ փայտեր երկու»:

Գահավեժ փլուզվում է բանաստեղծի կարոտներից ու երազներից հյուսված «սիրավեպը», ճակատագրական լուծության մեջ օրորվում է կախաղանը՝ «վերջին քնարը»:

Եվ արդյոք ո՞վ է երազել այդքան դաժան—

Ու լուսավոր առավոտները իմ հոգու

Ո՞վ դարձրեց—մի անկրակ իրիկնաժամ,

Ու գորշ պարան, ու երկնուղեշ փայտեր երկու:

Չարենցի պես արդարախոս ու անձնագոհության պատրաստ անհատը կարող էր միայն հայրենիքի ճգնաժամի համար դատափետել իրեն, անձնական պատասխանատվության ծանրությունը վերցնել իր վրա.

Գուցե այդ ես եմ, որ սրտով իմ լուսնահար,

Ոչ մի կրակ հեռուներից ձեզ չրերի,

Ու ցանկացա, որ շօրհներից ոչ մի քնար

Լուսապսակ, պայծառ գալիքը Նաիրի...

Հայրենիքի զավակը՝ նրա շարժարանաց ժամին, անձնական պարտականության խնդիր է համարում կյանքի զոհաբերությունը՝ հաշտեցնելու անհատների ու երկրի ճակատագրի մեջ բացված «հակասությունը».

Երբամ հիմա: Ու կարոտով տնտիսթար,
Իմ երգիչի երազներով ու հրերով,
Անհրապույր իմ օրերի երգով մթար
Ու նախրյան իմ երազի վերջին սիրով,—
Երթամ մարող ու մարմող իրիկվա մեջ,
Որպես ուրու հալածական, որպես տեսիլ—
Տամ պտրանոցս կարոտին այն երկնուղեշ
Ու օրորվեմ եղբրական ու անբասիր...
Թող ոչ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,

Որիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան.
Եվ թող տեսնեն իմ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ բորբ երկիր, լուսապսակ քո ապագան:
Թող դուրս ընկած իմ աչքերի մեջ կախվածի
Նոքա տեսնեն պայծառ օրերդ ապագա,—
Թող ոչ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ոչ մի սովեր կախաղանին թող մոտ չգա...

Այս տողերն անմիջապես հիշեցնում են նաև Գր. Նարեկացու «Մատյանի...» մեղաները (մեղավորիցս մեղավորը չկա), միայն փոխվել են աղոթքի հասցեները. Նարեկացու երկնային արդարաբնակ աստծուն այստեղ փոխարինել է Չարենցի երկրային աստվածը՝ Հայրենիքը: «Մահվան տեսիլը» նույն «Մատյանի» դրաման է, նույն խոստովանությունը մարդկային խղճի առաջ, միայն այս ինքնավերլուծության մեջ չկա հոգեկան մասնատում ու երկվություն, Չարենցը շունի միջնադարյան ճգնավորի հակամարտության հոգին, ուղբում և հառաչում է, բայց իրականությանը նայում է հետնադարյան մարդու անմիջականությամբ:

Բանաստեղծությունը թեև լցված է մահվան տեսիլի հոգեբանությամբ,— կախաղանը Չարենցը դիտում է որպես «կարոտների գագաթ»,—բայց նրա էությունը, վերջին հաշվով, ոչ թե կործանման միստիկական ինքնամոռացումն է, այլ հայրենասիրական գործողության անհրաժեշտության գիտակցումը:

Այս գագաղությունամբ Չարենցի բանաստեղծությունը մտնում է ապրումների այն հոմեր, որ բացել էր Վահան Տերյանը՝ «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան»-ից մինչև «Երկիր Նաիրի», ուր տրվում է այս ընդհանրացումը.

Որտե՞ղ է աղոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդաղին...

«Մահվան տեսիլի» «քնարական խոստովանության» միջով անցնող անձնավիրումի թեման յուրահատուկ հոգեբանական «մաքրագործումի»՝ «կատարսիսի», դեր է խաղում, նույն բանը թելադրելով նաև կախաղանի շուրջը խրմբված մարդկանց:

Անհատների կործանումը Չարենցը համարում է հայրենիքի համար ստեղծված ծանր իրադրությունից փրկվելու միակ ելքը: Կրկնվում է հայոց պատմության հանրածանոթ տրամաբանությունը. «Վասն հայրենյաց մեռար, դու շատ ապրեցար»:

Չարենցի քնարի այն հատվածը, որի մեջ տեղադրվում են «Ողջակիզվող կրակի» (1918—1920) երեք մասերը, «Փողոցային պլուհին» (1920) շարքի լիրիկական բալլադները՝ թվով յոթ, «նաիրյան դառնաթախծի» ու մորմոքի» թեմաներով գրված մի շարք բանաստեղծություններ, իրենց հուզական բովանդակությամբ այդ շարքերին հարազատ մի քանի ուրիշ էջեր,— բնութագրվում են ներքին մաքառումներով ու հոգեբանական զիզազներով, տրամադրությունների փոխակերպումներով:

Չարենցի 1918—20 թթ. ստեղծագործությունը հակասությունների ու հանգույցների բարդ, չափազանց բարդ կծիկ է: Իրենթե միաժամանակ նա գրում և տպագրում է համարյա իրար ժխտող, միանգամայն «տարբեր» հուզական շեշտ ու բովանդակություն ունեցող գործեր՝ ամենաառույգ, զվարթ ցնծությամբ լի տողերից մինչև ամենամռայլ ու հուսահատական տողերը, ամենապայծառ տրամադրություններից անցում է կատարում դեպի ամենաօտարափելի եզրակացությունները:

Այդ տարիներին նա գրում է «Ողջակիզվող կրակի» մաժորն ու «Լիրիկական բալլադների» («Փողոցային պլուհին») մինորը, ստեղծում է «Անկումների արսափից»-ի մահվան խելագար պարի ու «Աստղիկի» հոգեկան խենթ բոցավառման պատկերները, տարուբերվում է Ամենտի եզերքի ու կարմիր նժույգների բեռներում:

Բանաստեղծություններում Չարենցը խոսում է «երկու իրականության» գոյության մասին:

Մի բևեռում ժողովրդի ողբերգությունն է, նրա արյունն ու տառապանքը, մյուս բևեռում՝ երկրում ահագնացող «հեղափոխական իրադրությունը»:

Վաղ տարիների «քնարական հերոսին»՝ գավառական փողոցների թափառականին, երազասեր ճամփորդին, ծիածանի ասպետին, հավիտենական ճշմարտությունների որոնողին, պատերազմից դարձած կամավորին փոխարինելու է եկել մի նոր հերոս՝ Զինվորը, Քաղաքացին, Բանաստեղծը, որն իր խնդիրներից առաջինն է համարում Հայաստանի և հեղափոխության միասնացման խնդիրը:

Այս գիտակցության գրական փաստաթուղթը «Ողջակիզվող կրակը»՝ վերին աստիճանի հարուստ և հուզական-փիլիսոփայական խոր նստվածքներ ունեցող բանաստեղծական շարքն է՝ բաղկացած «Իրիկուն», «Վերադարձ», «Առավոտ» մասերից:

Այդ մասերը շեն գրվել միանգամից: Դրանք ունեն գրության տարբեր թվականներ: «Իրիկունը» գրված է 1918 թ. փետրվար-մարտ ամիսներին, «Վերադարձը»՝ նույն թվականի հուլիսին, իսկ «Առավոտը» ավարտվել է 1920-ի ամռանը:

Չնայած յուրաքանչյուր ենթաշարք ունի «առանձին», սեփական բովանդակություն՝ մոտիվների իր համակարգը, բայց շարքի երեք մասերը մեկտեղ արտահայտում են կործանվող ու վերածնության անկասելի ձգտումներով այրվող Հայաստանի մեծ թեման:

Մահից՝ ողջակիզումից մինչև կրակ՝ վերածնություն, — ահա բավականաչափ բարդ, բավականաչափ դժվարին, մեծ ցնցումների հետ կապված այն տարածությունը, ուր Հայաստանը որոնում է գոյության խորհուրդը, իր պատմության ու արդիականության վկայությունը, որոնում է նահատակների արյունով ու պայծառ հույսերով, ինքնայրումներով ու երազի ջահերով, որոնում է «փյունիկ-թռչունի» տրամաբանությամբ:

«Առավոտ» ենթաշարքում ես, ինչպես «Իրիկունի» մեջ, ընդարձակ տեղ են գրավում կրակային տարերքի պատկերացումները: Բայց եթե «Իրիկունի» արևապաշտութունը դեռևս կոսմիկական նախնական կեղևի մեջ է և շունի սոցիալական-պատմական հազեցում, ապա «Առավոտի» կրակապաշտութունը արտահայտում է ժամանակի կոնկրետ սոցիալական երևույթի՝ հեղափոխության, հայտնությունը:

Եթե «Իրիկունի» մեջ հրաշեկ արևը երևում է հեթանոսական միստերիայի և տեսիլի կերպարանքով, երևում է որպես արարչության բիբլիական քաղվածք, ապա «Առավոտի» կրակը բազմաթիվ անուններով ու որոշիչներով՝ կաբմիւր կանթեղ, կաբմիւր բոց, կաբմիւր երգ և այլն, ոչ թե դիցաբանական ամպրոպածնության գաղափար է, այլ հեղափոխության տարերք:

Այս մետամորֆոզով՝ արևից կրակ, և երևույթի կոնկրետացումով, Չաբենցը Հայաստանը վերջնականապես պոկում է երկնքի ֆանտաստիկայից և տեղադրում իրականության սահմանների մեջ:

«Առավոտ» շարքի բարձրացող տրամադրությունները քաղված են 1919—20 թթ. իրադրությունից: Դա այն ժամանակն էր, երբ հեղափոխության ալիքները հասել էին նաև Հայաստան ու բերել վերածնության, հայրենական մարած օջախների բոցավառման հույս: Դրանով էլ բացատրվում է կրակի տարերքի անընդհատ ծավալումն ու խորացումը բանաստեղծական պատկերների համակարգում:

Դա այլևս մթնշաղային պահերին հորիզոնում երևացող դալուկ արևը չէ, այլ մի ամբողջ աշխարհ, մի կենդանի ու շարժուն տարերք:

Դա այլևս արևի ֆանտաստիկան չէ, այլ երկիրն իր մեջ առած հեղափոխությունը.

Քո փալլով դու վառել ես երկիրը,
Կարոտով ու փալլով քո անուշ:

«Առավոտի» տոնական ապրումները ծնում են հայրենիքի և հեղափոխության դաշինքի խորհրդանշանը՝ Բրոնզե քրոջ կերպարը.

Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս,
Լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս,
Բրոնզե քույր իմ, բրոնզե քույր իմ, բրոնզե հարս:

Դու վառվել ես օրերի մեջ ու հրում,
Դու վառվել ես կարմրավառ այս օրերում,
Դու վառել ես գալիքները ու հեռուն:

«Բրոնզե քրոջ» կողքին հայտնվում են դեպի գալիքը սլացող կարմիր նժույգները.

Կարմիր նժույգները թռչում են սրբեթաց,
Կարմիր նժույգները՝ բաշերը փրփուր:
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտուք ու հուր...

Չաբենցի կարմիր նժույգների անընդհատ շարքերը՝ իրենց փրփուր-բաշերով, պայտերից որպես նետ արձակած բոցերով, իրենց հողմնային հետագծով, Հայաստանը դուրս են բերում դեպի հեղափոխության անծայր հեռասաններ, նրան դնում աշխարհի դինամիկ կառուցվածքի մեջ:

Պատմության այն ճակատագրական պահին, երբ հասարակական գիտակցությանը սնունդ չեն մատակարարում անզամ «դյուխական տեսիլներն» ու

կապույտ առասպելները, երբ գետնահարվում է անգամ հայկական ռոմանտիկական գաղափարախոսության նեցուկը՝ տեսիլային-վախճանաբանական գիտակցությունը, իր տեղը դիչելով մերկ, սարսափելի, ամենասարսափելի իրականությունը,—պատմության այս տարածամիկ Չարենցի քնարը ծայրեիծայր ողողվում է Հայաստանի և մարդու ողբերգական ճակատագրին բնորոշ թեմաներով:

Այնքան է սրվում բանաստեղծի ողբերգությունը, որ նա դիմում է անգամ ինքնառնչացման ու ինքնաժխտման:

Ծս,—խեղկատակ եմ հիմա,—

ասում է Չարենցը 1920 թ. սեպտեմբերի 16—23-ը գրած «Փողոցային պլուռոնի» լիրիկական բալլադների շարքի վերջին բալլադում:

Բանաստեղծուհի Լեյլիին գրած մի նամակում Չարենցը տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Զեզ համար յոթը բալլադ եմ գրել: Մի բալլադի վերնագիրն է—«խեղկատակ»: Նշանակում է—шут. Ծս եմ:—խեղկատակ: Ոչինչ: Կա՛մ է»:

Այս անակնկալ ու հանպատրաստի խեղկատակությունը՝ արյան վերջին ճիշը, որոշ հետազոտողներ կապում են ժողովրդական բալագանների հայտնի կատակաբանների «ուրախ հեքիաթների» ու գրական դիմակների ափանդների հետ: «խեղկատակ» բանաստեղծության մեջ,—գրում է Լ. Հարությունովը,—կատակաբանի դիմակով հանդես է գալիս արդեն ինքը՝ բանաստեղծը, որը, հայտնելով ամեն ինչ և ամեն ինչի մասին երգելու առաջարկը, անց է կացնում բուրժուական աշխարհում «ստեղծագործողի» ողբերգական ճակատագրի միտքը... Դրամատիկական իրադրությունը քողարկվում է «ուրախ դիմակով»: Չարենցյան դիմակի «ուրախությունը», ինչպես և Բլոկինը, դառնում է մարդկանց ուղղված մեղադրական ու կոչ¹⁰:

Ոչ միայն «խեղկատակը», այլև «Փողոցային պլուռոնի» շարքն ամբողջությամբ, համարվում է դիմակային. առեկտինադի արտահայտություն. «Շարքի միջով անցնում է դիմակի և կրկնորդի թեման, ժաղրածուի և առեկտինադի մոտիվը»:

Ավելին. «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունը ևս դիտվում է իբրև դիմակի արվեստ:

Ինչ-որ հեռավոր կապեր կարելի է հայտարարել, իհարկե, Չարենցի խեղկատակի բացառիկ անկեղծության («Ծս երգում եմ ակամա: Խնչ էլ երգեմ. կուզեք—սեր, Կուզեք—մահ:—Բայց չեմ կեղծում ես երբեք») և Ալ. Բլոկի «Балаганщик» դրամայի կատակաբանի մեջ, բայց դժվար է համաձայնել Չարենցին վերագրվող «ուրախ դիմակի» մտքի և, մանավանդ այն տեսակետի հետ, թե Չարենցի և Տիցիան Տաբիձեի համար («Խալդիական բալագան») հայրենիքը «քաղաքական բալագան էր»:

Չարենցի խեղկատակի արմատները նախ և առաջ պետք է որոնել այն կոնկրետ ժամանակի մեջ, որը թելադրեց նրան իր կյանքին այդ պմենադաժան խոստովանությունը:

«Ծս—խեղկատակ եմ հիմա» տողը Չարենցը գրել է 1920 թ. սեպտեմբերի 23-ին, այսինքն՝ թուրքական նոր հարձակման նախօրյակին:

Արևելյան Հայաստանի սահմանները ներխուժած թուրքական զավթիչներն արդեն պատրաստ էին այն ռազմական գործողություններին, որոնց նպատակի մասին Կովկասյան ռազմաճակատի հրամանատար Քյազիմ Կարաբեքիր փաշան հետևյալ հեռագիրն էր ուղարկել Անկարա. «Մոտ օրերս ևս պետք է

հայտնեմ Ձեզ, որ Հայաստանը շնչված է աշխարհի քարտեզի վրայից»:

Ավերիչ հարձակման դեմ անօգնական ու միայնակ կանգնած Հայաստանի վերքերի երգչին ուրիշ բան չէր մնում, քան խեղկատակի խոստովանությունը: Նա խեղկատակություն է համարում իր զբաղմունքը, անիմաստ է համարում երգը, անտեղի՝ հուզումները:

Բանաստեղծի համար այլևս միևնույն էր, թե ինչ բովանդակություն և ինչ նստվածքներ կունենա իր երգը.

Կուզե՞ք—երգեմ՝

Ձեզ համար

Հիմա:

Այնպես երգեմ, «: զգար—

Ինչ որ կուզեք, կուզեք—սեր,

Կուզեք—մահ:

Սա Մուսայի աղբյուրների՝ ազգային սուրբ իդեալների կործանման և մարդու ոչնչացման երևույթից ծնված հուսահատական ճիչ է, տանջալից ու անքուն օրերի միակ եզրակացությունը:

Չարենցի խեղկատակը անդիմակ է և անկրկնորդ: Եթե Ալ. Բլոկի դիմակները նրա երկրորդ էությունն են, և բանաստեղծի պատվիրանով ինչ-որ տեղ կարող են վերադարձնել հոգեկան հավասարակշռությունը՝ առաջին էությունը, ապա Չարենցի «խեղկատակությունը» նման միստիկական հրաշագործության ուժ չունի: Դա այն անհատի խոստովանությունն է, ով իրեն այլևս չի օրորում «անուշ հեքիաթներով» և «արջի քնքշությունը» համարում է ամենավերին պարզև:

Դա ցավերի ողբերգական պոռթկումն է, որը և նրան կանգնեցնում է ինքնաժխտման փաստի առաջ. ժխտվում են երգը, անհատականությունը, ճանապարհը, աշխարհը, ամեն ինչ:

Քնորոշ է բանաստեղծի հետևյալ եզրակացությունը.

Վաղուց անցել ես դու, Աստղիկ, կյանքից մեր մոլթ,

Թողել ես կյանքը այս հիվանդ քրոջդ մեղկ:

Թողել ես, որ երգեն նրան երգեր լուսնոտ,

Լուսնոտ երգեր երգեն տխուր ձայնով բեկբեկ:

Աստղիկը՝ Չարենցի մեկնաբանությամբ, իր էության մեջ «կտրուկ անցումների» պայթյունների, մեծ ուժ ունի: Նա հզոր, ամենակարող, մարդկային ուժեղ կրթերի խորհրդանշանն է՝ կոչված հիվանդ ու մանր զգացումների տիրապետությունից ազատագրելու կյանքը, արվեստը, մարդուն:

Նա կյանքի շարժումն ու կենդանության ոգին է: Նրա մեջ գործում է աշխարհի բոցավառվող սկզբունքը:

Աստղիկը ոգու խորհրդանշանն է: Իր հզոր ու կրքոտ սիրով նա կոչված է վերածնել, վերակենդանացնել, վերաշրջել զառամած աշխարհը: Պատմական իրադրության ճգնաժամին Աստղիկի գալարքն ու հուրը պետք է դառնա գալիքի ակնադբյուրը, նրա պտղաբերությունը պետք է բացի ժամանակի ու արվեստի նոր ճամփան.

Արի՛, Աստղիկ, հիմա, որպես գալիք կյանքի

Անհուն, բեղուն խավար՝ աստղի համար իմ վառ.

Ճգիր որպես պղինձ, երկաթ եղիր հանքի,

Եինոզ կամքիս համար եղիր կարմիր մարմար:

Աբի, որպէս անմար կրքով լցված զարուն,
Ու կույս եղիր՝ զարնան դաշտի նման խոպան,
Գարնան խանդի նման եղիր բորբոք, եռուն,
Որ եռ, կայտառ, վառեմ քո մեջ իմ նոր համփառ:

«Աստղիկ» բանաստեղծութիւնը Չարենցի մարգարեութիւնն է:

Հոգեւոր կերպարանափոխութիւնների և կեցութեան ներդաշնակութեան գործավոր ուժ վերագրելով հեթանոսական սիրո և հառնող զարնան աստվածութեանը, Չարենցն իր հայացքը արդիականութիւնից շրջում է դեպի ապագան:

Աստղիկի դիֆերամբով նա կանգնում է պատմական լավատեսութեան մակարդակին.

Ինչպես օրերը այս՝ գալիքներով լեղուն—
Այնպես արգանդը քո անհուն լինի թող տոթ.
Աստղիկ, գալիք գարձիր, գարձիր տարերք բեղուն,
Այլեւ մայր գարձիր՝ գալիք կյանքի խորհուրդ:

Արդեն սկսած «Սոմայից» Չարենցը հայ բանաստեղծութեան ամենադիպուկ նետածիգն էր, այսինքն՝ բանաստեղծ, որ առաջինն էր կոահում այն, ինչ տեղի է ունենալու, առաջինն էր գծում ապագայի պատկերն ու պատկերացումները, առաջինն էր հայտարարում պատմութեան տիրապետող դիմանքը:

Չարենցյան դիպուկ նետածգութեան վերահաստատումը եղավ «Երեք ռադիո-պոեմներ»՝ «Նաիրի երկրից», «Դեպի ապագան», «Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի», որը «Բուլոբին, բուլոբին, բուլոբին» հրովարտակային վերնագրով լույս տեսավ Երևանում, 1920-ին:

Ռադիոպոեմների թվագրութիւնը (1920 մարտ-հունիս) վկայում է մի շատ կարևոր էութիւն. դա՝ Չարենցի քաղաքական մտածողութեան զարմանալի պայծառատեսութիւնն է:

Դեռ 1919 թվականից Կարսի հեղափոխական ընդհատակի հետ կապված և նրա ագիտացիոն-լուսավորական որոշ հանձնարարութիւնները կատարող բանաստեղծը դաշնակցական Հայաստանում խիզախեց մի բանաստեղծութեան, որը նվաճելու համար քաղաքացիական արիւթիւնից բացի և դրանից առաջ անհրաժեշտ էր քաղաքական հստակ միտք ու կողմնորոշում:

Մշուշների մեջ նա տեսավ Հայաստանի վրա բացվող նոր առավոտը և, ինչպես առաջին քրիստոնյաները՝ ջերմեռանդ հավատացյալները, ներբողեց ազատ, իրական, Ապագա Հայաստանը:

Չարենցը եղավ հայ իրականութեան ամպրոպի կոահողը:

Հեղափոխութեան ընկալման շարենցյան պատկերացումները կոնկրետ էին և հստակ: Չարենցը չդիմեց ոչ անցյալի ոգիների՝ կրոնական կերպարների գինակցութեանը, ոչ էլ իր երգի մեջ տեղ բացեց ավետարանական հաստիքների համար: Նա հեղափոխութիւնը ներկայացրեց իբրև կոնկրետ ու շոշափելի իրականութիւն: Չարենցի պատկերացրած հեղափոխութիւնը ոչ թե ընկնում է ավետարանական երկնքից, այլ ծնվում է երկրից՝ ժողովրդական կյանքի բուն արմատներից:

Ահա, օրինակ, հեղափոխութեան շարենցյան կառուցվածքը, ուր «կարմիր ապագան» երևում է իբրև ժողովրդի հին ու հավերժական կարոտի վերջին հանգրվան, բազմամրրիկ աշխարհի վերջին կամք.

Ու կանգնել եմ եռ
Լեռների վրա իմ ավեր երկրի,

Կանգնել եմ հաստատ ու երգ եմ ասում
 Խնդասիրտ, արի,
 Եվ նետում եմ իմ երգը հողմաձայն
 Ժողովուրդներին բոլոր կողմերի—
 Բոլոր կողմերում տառապող մարդուն:
 Եվ ասում եմ ես.
 —Եկե՛լ եմ ահա.
 Եկել, հասել եմ դարերի մուժից,
 Անբոց մշուշից հեռու դարերի—
 Եվ բերել եմ ձեզ, կարմիր ձեր երթին,
 Սիրտը նախիր...

Այս հրովարտակը, որ առաջին ռադիոպոեմի («Նախրի երկրից») ամենահուժկու երակն է, իրար է բերում և միասնացնում այնպիսի արժեքներ, ինչպես հեղափոխությունը, երկիր նախրին և պոեզիան.

Նախրի երկրից—իմ ողջույնը ձեզ.
 Ձեր կարմիր հրին—Նախրի կարմիր
 Սիրտը—ողջակեզ:

Ռադիոպոեմներում Չարենցը ծավալում է հեղափոխության արարումի մի այնպիսի պատկեր, որը հիշեցնում է աստվածներին նվիրված հնագույն ծիսակատարությունը, հեթանոսական կուռքերի հանդիսավոր հիմներգությունը: Բանաստեղծն ի մի է բերում «բոլոր կողմերի» ու «բոլոր սրտերի» «ռազիոկայանները», որոնք բարձրաձայն խոսում են հեղափոխության ծնունդից, նրա անխուսափելի լինելությունից և ժողովրդական կամքի ու ոգու միասնացման ընթացքից.

Իրկաթն հսկա մի դիսկի նման
 Բյուր եղբայրների կամքը մեր արի,
 Տիեզերական—
 Նետել ենք արդեն թափով վիթխարի
 Դեպի հողմերը գալիք օրերի,
 Դեպի—Ապագան...

«Ռադիոպոեմները» «ռոմանտիկական պայթյունի» շարենցյան գեղագիտության շարունակությունն են՝ «Ամբոխների...» և «Ողջակիզվող կրակի» վարզացումը:

Ռոմանտիկ լինելով, Չարենցը ռադիոպոեմներում, բնականաբար, պետք է լինե՞ր նաև չափազանցնող, երևույթները տարածության մեջ խոշորացնող:

Նրա քնարը այլևս թևածում է միջմոլորակային սահմաններում, երգի մեջ ասբանում է տարածության լայնության ղգացմունքը, ասել է թե՛ բանաստեղծը տիեզերքը տեսնում է ափի մեջ, երգը տեղադրում է համաշխարհի կառուցվածքում:

Ցնցելով կանոնիկ արվեստի հիմքերը, ռադիոպոեմները ճանապարհ տվին բանաստեղծի մի նոր կերպարի: Դա ամենատես, խորատես, հավերժատես և դյուցազուն՝ հսկա բանաստեղծն է, որն իր սիրտը դարձնելով ռադիոկայան, այնտեղ է հավաքում համաշխարհային պատմության նոր ալիքները և այնտեղից հաղորդում է աշխարհի արթնացման բանաստեղծական ղողանջներ:

Նոր բանաստեղծը իր էությունը պարզում է հետևյալ խոսքով՝

Ես գալիս եմ ահա—Նայեցեք, նայեցեք,
 Ես գալիս եմ ահա—դարերից...

և լրացնում է դա մի ուրիշ խոսքով.

...Ես եմ նախքի մի հոգա պահեա—
ծկել եմ ա՛յա դարերից հեռու
Ու հին մշուշից—
Մշուշի միշից անթիվ դարերի
Իմ հավերժապետ, պայծառ աղբերով
Նայում եմ հեռուն:

Դարերը, որ անցյալն է ու հեռուն, որ ապագան է, կամրջում են աշխարհի ամբողջությունը՝ իրենց մեջ ունենալով աշխարհի նոր կանչերը բռնած հոգա, անհուն բանաստեղծին:

5

Դասական «պահպանողական» արվեստը «սահմանագծային» հոգեբանության մեջ նորագելու խնդիրը Չարենցին թելադրեց նյութին մերձենալու նոր եղանակներ: 1918 թ. հեղափոխական պոեմներից, «Ողջակիզվող կրակ» շարքից, ապա՝ ռադիկալներից հետո Չարենցը գրեց հեղափոխության ծննդյան և հաղթանակի պատումը՝ «Ամենապոեմը» (1920—1921):

«Ամենապոեմը», անկախ ծրարած կոնկրետ պատմական բովանդակությունից, հետաքրքրական է նախ և առաջ գեղագիտական կողմնորոշումներով ու գրույթներով:

Դա ժամանակի նոր գեղագիտությունը բանաստեղծական խոսքով հիմնավորելու, հեղափոխական պոեզիայի ուղղությունն ու բնույթը, բովանդակությունն ու խնդիրները որոշելու մի վերին աստիճանի ուշագրավ փորձ է համասովետական գրականության մեջ:

Արդեն 1918 թ. Չարենցի պոեզիայում խոր արմատներ գցած հեղափոխության էպոսի թեման՝ խելագարված ամբոխների, կրակային տարերքի, ողջակիզվող սրտերի, կարմիր ապագայի, բարձրացող արևի և այլն, ենթաթեմաներով,— նրան բերում է վճռական այն եզրակացությունը, որ պետք է ստեղծել գեղարվեստի նոր ուղղություն ու բովանդակության արտահայտման նոր ոճ:

Գեորգ Աբովի վկայությամբ¹¹ Չարենցը Մայակովսկու ստեղծագործությանը ծանոթ էր դեռ 1916 թվականից, երբ Մոսկվայում հաճախում էր Կ. Բայլմոնտի, Ա. Բելու, Իգոր Սևերյանինի և այլոց աղմկոտ գրական երեկոներին: Այդ ժամանակ Մայակովսկին արդեն գրական հեղինակություն էր՝ սիմվոլիստներին հակադրվող ուրբանիստ բանաստեղծ, որով հետաքրքրվում էին շատ-շատերը: Չարենցը նույնպես: Նախնական ծանոթությունը, սակայն, Մայակովսկու պոեզիայի նորարարական էության գիտակցական ու խոր ըմբռնում դարձավ, երբ Հայաստանի փետրվարյան խռովությունից հետո, 1921-ի աշնանը Չարենցը նորից հայտնվեց Մոսկվայում:

Մինչև Մոսկվա գնալը Չարենցի կյանքում կատարվեց մի նշանավոր դեպք ևս: «Նաիրյան առաջին կարմիր բանակում», որի գնդերից մեկի կոմիսարն էր իր համերկրացի Լիպարիտ Մխչյանը (1894—1921), նա մասնակցեց փետրվարյան խռովության ճնշմանը և սովետական իշխանության վերահաստատմանը:

«1921 թ. փետրվարի 21-ից մինչև ապրիլի 4-ը Ղամարլուի ֆրոնտի քաղաքացիական կռիվների ընթացքում գտնվել եմ Յանիշեսկու կոմանդայում

իրբն մարտիկ»,—գրել է Չարենցը հետագայում, 1937 թ. բազմաթիվ գրավոր «բացատրություններից» մեկում:

«Նաիրյան առաջին կարմիր բանակը», բանաստեղծի սոցիալական-քաղաքական-հոգևոր փորձի հարստացման աղբյուր դառնալով, միաժամանակ նրա առաջ դրեց բանաստեղծական հորիզոնը լայնացնելու, նոր արվեստով ու նոր հոգեբանությամբ զինվելու խնդիր:

Չարենցը գնաց Մոսկվա՝ սովորելու:

Մոսկվայի համալսարանում, ինչպես երևում է մի նամակից, ազատ տեղ չի եղել և չի լուծվել անձնաբաժնի (паёк) հարցը: Չարենցը ժամանակավորապես մտել է Արևելքի Աշխատավորների Կոմունիստական Համալսարանը (ԿՈԻՏՎ), որտեղ հայտնում էր նա՝ «...Մթերքներ են տալիս բավականաչափ»:

Չարենցի հետ Մոսկվայում էր նաև կինը՝ Արփենիկ Տեր-Աստվածատրյանը (1899—1926):

Չնայած կյանքի դժվարություններին՝ ընթացիկ կենցաղի ու ապրուստի ծանր հոգսերին, բանաստեղծը ոչ միայն արտակարգ եռանդով պարապում էր, սկզբում համալսարանի հանրակացարանի, ապա՝ Մոսկվայի հայկական եկեղեցու բակում վարձած տներից մեկի իր անկյունում (1921 թ. մոսկովյան աշունը) նրա կենսագրության արդյունավոր շրջաններից մեկն է), այլև ուշադիր հետևում էր մայրաքաղաքի գեղարվեստական կյանքի նորություններին և ուսու գրականության նոր խմորումներին:

Բանաստեղծի վաղեմի կուռքերը՝ սիմվոլիստները, գրականության մեջ շունեին նախկին դիրքերը. նրանց «երգը երգված էր»: Հրապարակում աղմուկում էին նոր ու նորահայտ հոսանքներ, որոնք բառացիորեն հայտնվում էին սունկի պես: Չարենցն աշխատում էր ճանաչել ու ըմբռնել այդ հոսանքների էությունը, բայց նրան ամենևին չէին հրապուրում ոչ «Кузница» խմբակի «երկաթե երգի» բանաստեղծները, ոչ իմաժինիստները, ոչ էլ մյուս հոսանքները:

Իմաժինիստները՝ Շերշենևիչը, Մարիենհոֆը, Կուսիկովը, Իվնևը և մյուսները, որոնք իբրև ժամանակի պոեզիայի գլխավոր հատկանիշ առաջ էին քաշում «բանաստեղծությունը մարմին չէ, այլ պատկերների ամբոխ» նշանաբանը և բանաստեղծական պատկերը զտում էին հասարակական բովանդակությունից,—չափազանց բացասական տպավորություն են թողնում Չարենցի վրա:

Մայակովսկին, ինչպես շատերի, այնպես էլ Չարենցի աչքին երևում էր ուսական պոեզիայի փրկչի ու նրա զարգացման նոր ուղիները արարողի կերպարանքով:

Անհավանական չէ, որ ամեն ինչի հանդեպ վերին աստիճանի հարցասեր, մայրաքաղաքի գրական բազմաժխոր կյանքին՝ նրա շարժուն ու աղմկոտ «բոհեմային» լավատեղյակ Չարենցը առիթներ է ունեցել լինելու նաև Պոլիտեխնիկական թանգարանում, որտեղ Մայակովսկին զրնգուն բասով հաճախ էր հրապարակային ելույթներ ունենում:

Չարենցի այդ տարիների գրություններում, ինչպես և ժամանակակիցների հուշերում կարևոր վկայություններ կան, որ պարզում են հայ բանաստեղծի «մայակովսկիական հափշտակությունը»: Ահա զրանցից մեկը և, թերևս, ամենապերճախորդ. «Ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը»:

Հեղափոխության երգիչները տեսնում էին ժամանակին հատուկ հոգե-

կան ընդհանրությունները, սոցիալական առաջադիմության միասնական պրոցեսը, որը թելադրում էր համապատասխան գեղարվեստական հայացքներ ու պատկերային-ոճային նույնություններ:

Այս օրինաչափությամբ է բացատրվում նաև Մայակովսկու ու Չարենցի պոեմների՝ «150.000.000»-ի ու «Ամենապոեմի» հղացման, կառուցվածքի, սոցիալական դրույթների խոր ազգակցությունը:

«150.000.000» պոեմը Մայակովսկին գրել է 1919—20 թթ. ընթացքում և տպագրել է 1921 թ. ապրիլին: Այդ ժամանակ Չարենցն արդեն ավարտելիս է եղել (թերևս նաև ավարտել էր) «Ամենապոեմը»: 1922 թ. հրատարակության մեջ (դա պոեմի առաջին հրապարակումն է) Չարենցը պահպանել է Մայակովսկու բանաստեղծության «հետքերը»՝ տողերի աստիճանաձև դասավորությունը, նրա հայտնի «лесенка»-ն:

Որոշակի դժվար է ասել՝ Չարենցը ծանոթ էր Մայակովսկու պոեմին, թե՞ անկախ է հղացել իր գրվածքի կառուցվածքը և բովանդակությունը:

Բայց փաստը մնում է փաստ, որ այդ պոեմներն ունեն մտահղացման, գաղափարների ու պատկերային լուծումների նկատելի ընդհանրություններ:

Դա երևում է արդեն վերնագրից:

«Բոլորի մասին, բոլորի համար և բոլորի անունից» գեղագիտական դրույթը՝ Ամենապոեմի սկզբունքը, ելակետ է եղել նաև Մայակովսկու համար:

«150.000.000»-ը բոլորի, նույնպես Ամենապոեմ է: Մայակովսկին այդ վերնագրով դիմում էր այն ժամանակվա Ռուսաստանի բնակչության կազմին և նրան համարում համահեղինակ: Դա է «գաղտնիքն» այն բանի, որ պոեմը Մայակովսկին տպագրության հանձնեց առանց ստորագրության, այդ անսպասելի «նորությունը» հասկացնել տալով, որ պոեմի հեղինակն ամբողջ Ռուսաստանն է: Պոեմի սևագիր տարբերակներից մեկում Մայակովսկին արել է հետևյալ նշումը. «Առաջ գոյություն ունեին փափկակենցաղ գրողներ... Իսկ այժմ գրողը զանգվածների ձայնն է»: Մի՞թե նույն «զանգվածային ձայնի» տրամաբանությունը չի ակնարկում պատումն ավարտելուց հետո ժողովրդական ընթերցարանին դիմած Չարենցի հետևյալ հղումը. «Այս պոեմս—գու երգեցիր»:

Չարենցի ստեղծագործության նախորդ ուսումնասիրողները (էդ. Զերբաշյան, Ն. Սալախյան, Հր. Գրիգորյան և ուրիշներ) վերնագրերի առնչությունից բացի հայտարարել են «Ամենապոեմը» «150.000.000»-ին կապակցող այլևայլ ընդհանուր կետեր ևս:

Որո՞նք են այդ հայթայթումները:

Առաջին. Մայակովսկու հերոսի՝ ռուսական բիլինայի դյուցազն «Միասնական Իվանի» (Единый Иван) նման հավաքական կերպար է նաև Չարենցի հերոսը՝ «հսկա, բյուրանուն Պողոսը»:

Երկրորդ. ինչպես «միասնական Իվանի», այնպես էլ «բյուրանուն Պողոսի» արարքները հատուկ են ֆանտաստիկական, հրաշապատում հեքիաթների հերոսներին: Նրանք երկուսն էլ ոչ թե սովորական, առօրեական հերոսներ են, այլ դյուցազնական հատկանիշներով օժտված հսկաներ: Առաջինը գոտեմարտում է և ծնկի բերում Ամերիկայի պրեզիդենտ Վիդրո Վիլսոնին, երկրորդը աշխարհ է գալիս հրաշապատումի օրենքով (Աստաֆյան փողոցում ընկած քրտինքի «հրաշքը»):

Ներքո. և՛ Մայակովսկու, և՛ Չարենցի գրվածքներում ներկայացվում է հզորացող ժողովրդի և իրենց սպառած քաղաքական ուժերի, պատմության

կենսունակ, ապրող ու հնացած, մեռնող սկզբունքների մենամարտը:

Չորրորդ. պատմական կոնֆլիկտը ներկայացնելու համար թե՛ Մայակովսկին, թե՛ Չարենցն օգտվում են արտահայտման մի այնպիսի ոճաբանությունից, որտեղ հավասարապես դեր ունեն և՛ էպիկական պատումը, և՛ քնարական բացահայտումը, և՛ երգիծական-գրոտեսկային տիպականացման սկզբունքը, և՛ այլաբանությունը:

Հինգերորդ. ժանրային նկարագրով երկու պոեմները էպոսային շունչ ունեն. մեկը գրված է ռուսական բիլինաների ոճով, մյուսը՝ ֆոլկլորային տարեգրության սկզբունքով:

Վեցերորդ. «Ամենապոեմի» ոտանավորը մայակովսկիական համաշխարհային ոտանավորի ներմուծումն է հայկական տաղաչափության մեջ:

Այս «նմանություն-զուգահեռություններին» կարելի է ավելացնել ևս մի ընդհանրություն:

Մայակովսկին և Չարենցը, մեկը Ռուսաստանի, մյուսը Հայաստանի ճակատագրերի խնդիրը քննում են համաշխարհային պատմության լայն ասպարեզի վրա, իրենց հայրենիքի ապագան պատկերացնում են ընդհանուր մարդկությանը մտահոգող սոցիալական-քաղաքական հարցերի ոլորտում:

Այս ընդհանրություններով իսկ «Ամենապոեմը» ինքնանման գեղարվեստական երևույթ է:

Թեպետև «Ամենապոեմը» պատմում է ամենքի, հանուրի, բոլորի մասին, բայց նրա գեղարվեստական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ ամենքը երևում են սոցիալական որոշակի հոգեբանություն ներկայացնող հերոսների կերպարանքով: «Ամենապոեմը» Չարենցի հեղափոխական տարեգրության այն հատվածն է, ուր առաջին անգամ հանդես են գալիս իրենց սոցիալական բնորոշ դեմքն ունեցող հերոսներ:

Դրանցից մեկը բյուրանուն Պողոսն է, որ ներկայացնում է ժողովրդական արթնացող ու հզորացող տարերքը, մյուսը խանութպան Համոն է, երրորդը՝ վարժապետ Սողոմ: Վերջին երկուսը ներկայացնում են ժողովրդի երազներին ու հոգեկան-սոցիալական մղումներին ընդդիմադիր քաղաքական տարերքը:

«Ամենապոեմի» գործողության ժամանակը համաշխարհային առաջին պատերազմի և հեղափոխության ժամանակն է, գործողության վայրը՝ պատմական այդ անցքերի մեջ ներգրավված Նաիրին՝ ազգային հին պատրանքներով ու սոցիալական նոր երազներով:

Պատումը սկսելով «մուշա Պողոսի» կերպարի բնութագրությամբ, Չարենցը դրանով միանգամայն հստակորեն արտահայտում է իր հուզական-գաղափարական վերաբերմունքը:

Պողոսն է Նաիրյան աշխարհի հիմքը, նրա հետ է կապվում ժողովրդի ապագան, ուստի և նրա կենսագրությունն է դրվում իրադարձությունների կենտրոնում.

Եվ նրանց բոլորի աղաչից
Մի դրոշ առնական ուսին՝
Արշավում է Պողոսը հաստատ—
Ինչում էր փողոցի փռչին:

Ինչում էր փողոցի փռչին,
Ծփծփում էր քանակը հոծ.—
—Անցնում էր դարերի միջից
Մի հսկա, բյուրանուն Պողոս:

«Հրաշքի» ֆանտաստիկայից հետո, որը Պողոսի մարգարեական երազն է՝ աշխարհի փոշոտ փողոցում,— այդ ֆանտաստիկայից հետո Զարենցը ծանրանում է հերոսի կենսագրության այն դրվագների վրա, որոնք բնութագրում են պատմական պրոցեսի ներքին առանձնահատկությունը՝ հնազանդության վերաճումը սոցիալական ակտիվության:

Պողոսի պարզ ու հասարակ կյանքի պատմության մեջ հրեում է այն խոր պրոցեսների արձագանքը, որով ապրում ու շնչում էր ժամանակի հայ իրականությունը:

Աստաֆյան նեղ ու փոշոտ փողոցից «բյուրանուն պուլտների» գործողության դաշտը լայնանում է մինչև ամբողջ «երկրագունդը», նշանավորելով պատմության նոր սկիզբը:

Պողոսի ներկայացրած նաիրյան աշխարհը դրվում է համաշխարհային պատմության ու գալիքի մեջ.

Եվ ոչ թե վարժապետ Սողոմ,
Այլ Պողոսն է հիմա, ըստ որդին,
Որ դեմքը քրտինքով ողող՝
Լծվել է գալիքից ևրթին:

«Ամենապոեմում» իբրև Պողոսին հակոտնյա սոցիալական հոգեբանության ու գաղափարախոսության կրողներ հանդես են գալիս խանութպան Համոն և վարժապետ Սողոմ:

Սրանք նույնպես հավաքական կերպարներ են, ինչպես «բյուրանուն Պողոսը»: Սրանց թիկունքում ևս կանգնած են ժամանակի հայ իրականության բնորոշ սոցիալական խմբերը՝ «խանութպանությունն» ու «վարժապետությունը»: Սրանք այն ուժերն են, որոնք թեև ներկայանում էին իբրև նաիրյան աշխարհի հզորության կրողներ ու նաիրիի հիմքերը ամրացնողներ, բայց իրենց գործունեությամբ փաստորեն փորում էին հայրենիքի գոյության հիմքերը:

Խանութպանությունն ու վարժապետությունը «Ամենապոեմի» կառուցվածքում երևում են իբրև դաշնակիցներ, իբրև «բյուրանուն Պողոսին» ընդդիմադիր սոցիալական հոգեբանության արտահայտիչներ.

Աշխարհի այն ահեղ օրերին,
Աշխարհի ճամփերի մեջտեղում,
Ուր եղել էր հին Նաիրին—
Կանգնել էր—խանութպան Համոն:

Կանգնել էր խանութի առաջ,
Նաիրի պես «հզոր», «անսասան»—
Դնացել էր արյունոտ ռազմազաշտ
Համազասպը՝ «քաջ ջանքեզար»:

Իսկ նրանց երկուսի մեջտեղում,
Քկնոցը նաիրյան քթին՝
Կանգնել էր վարժապետ Սողոմ՝
Նաիրի հարազատ որդին:

Դարերի մշուշից ելած
Ձեռքին՝ հնամյա մի նետ—
Դարերի մշուշի վրա
Գրում էր՝ «Վեց վիլայիթ»:

Սրանք նույնպես, ինչպես Պողոսը, փարում են ապագայի երազներից: Բայց միանգամայն տարբեր է սրանց երազների հեռանկարը: Խանութպանու-

թյան ու վարժապետության փայփայած երազը զուրկ է իրական բովանդակությունից:

«Ամենապոեմը» Չարենցի առաջին կտավն է, որտեղ երևացին ժամանակաշրջանի կոնկրետ գծերը՝ պատերազմը, հեղափոխություն կատարող մարդիկ, հեղափոխությանը դիմագրող սոցիալական ուժերը, Հայաստանի յուրահատուկ կենցաղը և այլն: «Ամենապոեմում» արտացոլվեց հեղափոխության ժամանակագրությունը՝ ամենաբնորոշ հանգույցներով:

«Ամենապոեմը» զուգորդությունների մի վերին աստիճանի բարդ կծիկ է, ուր խաշմերվում են ժամանակի էական երևույթները՝ պատերազմ ու խաղաղություն, ազգային պատրանքներ ու հեղափոխական գործողություն, քաղաքական կյանք ու սոցիալական կենցաղ, աշխատանքի ու կապիտալի հարաբերություն, «հոգևոր Հայաստան» ու իրական Հայաստան, հին ու նոր արվեստ և այլն:

Զուգորդությունների այս կծիկը բացելու համար, բնական է, որ բանաստեղծը դիմելու էր արտահայտչության մի քանի եղանակների՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, ֆանտաստիկական, գրոտեսկային-երգիծական և այլն:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմից հետո «Ամենապոեմը» Չարենցի երկրորդ գործն է, որ հատկապես լայն ուշադրության արժանացավ: Նրա համբավը շուտով տարածվեց Հայաստանի սահմաններից դուրս: Վ. Բրյուսովի նման բազմազբաղ մարդը, ծանոթանալով պոեմի տողացի թարգմանությանը, կատարեց նրա գեղարվեստական թարգմանությունը:

«Ամենապոեմը» նոր խոսք էր հայ պոեզիայում: Եվ բանաստեղծական մտահղացումը, և մտածողության սոցիալական լայնությունը, և ինքնատիպ արտահայտչությունը այդ երկը դնում են հայ սովետական պոեզիայի պատմության գլխավոր արժեքների շարքում:

Ամենապոեմն իբրև ժամանակի գեղագիտության գլխավոր նշանաբան հռչակած բանաստեղծը այդ նույն օրերին գրեց նաև ինքնապոեմը, տալով նրան «Չարենց-նամե» վերնագիրը:

«Չարենց-նամեն», առաջին տպավորությամբ, սովորական ինքնակենսագրական պատում է, ուր ժամանակագրական հաջորդականությամբ հայտնվում են բանաստեղծի կյանքի հիմնական դեպքերն ու կոնկրետ թվականները: Ըստ էության, սակայն, դա ոչ թե ինքնապատում է, այլ նորից ամենապատում: Բանաստեղծը սեփական կենսագրության շղթան դարձնում է շարժառիթ՝ պատմելու և խորհրդածելու ամենապատումի՝ իր սերնդի, իր ժամանակի, իր նախնի, իր հեղափոխության, իր արվեստի ճակատագրի մասին: Այս ամենի համադրության մասին:

Միայն Ամենապոեմի համամոլորակային շունչ ու տրամաչափ ունեցող բանաստեղծը կարող էր գրել «Չարենց-նամեի» նման ինքնապոեմ, ուր գլխավոր երակը պատմության երևույթների ճանաչման ու արժեքավորման երակն է՝ անդրադարձված մի կենսագրության մեջ:

Այդ կենսագրությունը, սկսվելով գավառական քաղաքի ոսկի հեքիաթներից, շարունակվում է պատմության մեծ կերպարանափոխությունների ճանաչումով և հայրենիքի գյուտով:

Իր կենսագրության զրվագները՝ մանկությունից մինչև մոսկովյան «մըրրիկ» (1922), Չարենցը գնահատում է հեքիաթի չափանիշով:

Նաիրիից նետված Մոսկով—
Ծն երգում եմ կյանքս հիմա—
Արևով,
Արյունով,
Ոսկով:

Այդ հեքիաթի գլխավոր արժեքներն են արևը, արյունը, ոսկին, որով ընդհանուր հայտարարի են բերվում բանաստեղծի հոգու երեք ապրումները՝ պոեզիան, հայրենիքը և հեղափոխությունը:

Երեքն էլ բանաստեղծի կենսագրության այն մասունքներն են, որոնք «Չարենց-նամեում» երևում են իբրև հաստատվող ու երկրպագվող, իբրև հոգեկան աշխարհի սահմանները ընդարձակող արժեքներ:

Արդեն «Սոմա» պոեմը, «Ամբոխները խելագարված» հերոսական ասքը, «Ողջակիզվող կրակի» պատկերային որոշ շարքեր «պայթեցնում» էին դասական հայ բանաստեղծության էլեգիական կառուցվածքը: Դա, սակայն, միայն հնչերանգի փոփոխության զուտ ձևական խնդիր չէր: Հնչերանգից առաջ փոխվում-պարզվում է բանաստեղծի աշխարհավերաբերմունքը, նորանում են աշխարհին տված գնահատականները: Իսկ եթե խոսենք ավելի կոնկրետ՝ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ամրանում է աշխարհի գրական ընկալումը: Իսկ նորացած աշխարհավերաբերմունքի ակդեցությամբ կուտակվում են գեղարվեստական նոր հատկանիշներ, էական տեղաշարժեր են կատարվում Չարենցի պոեզիայի թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևական-արտահայտչական կառուցվածքի մեջ:

«Իր և ժամանակի» մասին պատմելու համար Չարենցը ոչ միայն օգտվում է ժամանակի պոեզիայի մեջ կիրառվող գեղարվեստական ձևերից, ոչ միայն յուրացնում է ուսական պոեզիայի, մասնավորապես «ձախ» ֆուտուրիստների ձևական-տաղաչափական կառուցվածքները («Ամենապոեմ» և այլն), այլև գիմում է հայկական միջնադարի արվեստին՝ այնտեղից պեղելու արտահայտման ոճի նոր աղբյուրներ:

Գեղարվեստական այս կողմնորոշման ինքնատիպ արտահայտություններից մեկը եղավ «Տաղարանը», որը Չարենցն ավարտել է 1921 թ. տարեմուտին և 1922-ին տպագրել մոսկովյան երկհատորյակի առաջին հատորում:

Չարենցի գրական ճանապարհի մեջ «Տաղարանն» այն հատվածն է, որտեղ այլևս դեր չունեն բարգացված ինքնազննությունն ու ֆանտաստիկական տեսիլները, ցնորային գիտակցության անգամ հեռավոր շորշոփներն ու «անտրամաբանական» այլաբանությունները, այսինքն՝ բանաստեղծական մտածողության այն տարրերը, որոնցից կառուցված էր նրա առաջին սիրավեպը՝ «Ծիածանը» (1917):

«Տաղարանը» Չարենցի անկաշկանդ, աշխարհաճանաչման մեջ նոր գեղեցկություններ հայտնագործող հոգևոր մատյանն է, որն ունի մի բնաբան («Կու մեռնիմ—չիս տեսնի Սայաթ-Նովի պես...»), երկու մուտք-լուսանցք և քսան տաղ:

Կյանքի երևույթների անվիճելիությունը հասկացրել է Տաղասացին, որ թումանյանական՝ հաշտ ու արգար, «ուրախ» ու խաղաղ վերաբերմունքով պետք է անցնել մարդուն տրված կարճ կյանքի բաժինը, որ իրականության անհատնում և անվերջ հարստությունից պետք է քաղել հոգու զվարթ լույսը, հոգու ներդաշնակությունը, իրականության բնական գույներով պետք է գեղեցկացնել ու զարդարել աշխարհը:

Այս լայն բովանդակությամբ «Տաղարանը» դառնում է աշխարհահիացումի շարենցյան թեմայի հարստացումը և, մանավանդ, դրա խորացումը:

Ինչ ինչու է Սայաթ-Նովան տեղադրվել Չարենցի կենսագրության և, մանավանդ, աշխարհահիացումի մեջ, այն Սայաթ-Նովան, որ հանճարեղ աշուղի ստեղծագործությանը նվիրված առաջնակարգ հետազոտության հեղինակ, բանաստեղծ Պարույր Սեակի փայլուն բնորոշումով, հայ գրականության «Մեծ լեզարածն» էր ու «Մեծ Ըղծավորը»¹², այն Սայաթ-Նովան, որ, ըղծալով աշխարհի գեղեցկությունները, բեզարեց և, վերջիվերջո, կանգնեց փակուղիների առաջ ու դատապարտվեց Հաղպատի մենաստանի կրոնավոր-ճգնավորի սքեմին:

Ինչու է Սայաթ-Նովան դարձել «Տաղարանի» կնքահայրը:

«Տաղարանում» Սայաթ-Նովայի «կնքահայր» լինելու հանգամանքը չի կարելի կապել ոչ գրական ոճավորման հետ և ոչ էլ մեծ աշուղի խաղերի նմանագրության հետ:

Ընդհակառակը՝ Չարենցը իր երգաշարի «սայաթնովյան երանգներով» ու առնչություններով շատ դեպքերում, ըստ էության, վիճում է միջնադարյան երգչի հետ, նրա կաշկանդվածության ու դառնության դեմ հանդիման կանգնեցնելով իր հոգու խենթ աղատությունն ու լուսավոր զվարթությունը, նրա բեղարածությանը հակադրելով վայելումի քաղցրությունը, նրա հուսահատությանը («աշխարհն հիմա շատ է նիղացել»)՝ իր անշիջանելի լավատեսությամբ, աշխարհը նեղ լուսամուտ-փանջարա համարող նրա «տեսությանը»՝ իր լայնածավալ աշխարհասիրությունը:

Աշուղական բանաստեղծության բառակազմին ու աշուղական ձևերին դիմելը, մեր կարծիքով, ունի նաև հետևյալ բացատրությունը. քնարական բանաստեղծության Չարենցի ժամանակի համակարգը ինչ-որ սպառման՝ «ճգնաժամի» մեջ էր, — համենայն դեպս՝ այդպես էր մտածում Չարենցը շատ ժամանակակիցների հետ միասին:

Հանրածանոթ քնարերգության գեղարվեստական «արդուզարդը» անբավարար էր համարվում մարդու իրական գիտակցության լիակատար ու խոր արտացոլման, նրա հոգեկան հարստության բացահայտման համար: Այդ իրադրության մեջ ժողովրդական պոեզիայի «միջնորդությունը», նրա ձևերն ու դարձվածաբանությունը դիտվում էին որպես ամենահարմար գեղարվեստի՝ քնարական բեկբեկուն ոճերն ու ուրիշները հաղթահարելու, աշխարհի բանաստեղծական ներդաշնակության գաղափարը հաստատելու և մարդու ներքին բովանդակությունը բացելու մեջ:

Չարենցի «Տաղարանը» սահմանված էր սիրո, երազի, կարոտի, դառնության, գանգատի, բաժանման՝ հակադիր զգացմունքների ներդաշնակության, մարդու էության խորացման խնդրին: Այդ բանը արտահայտվում է թե՛ տաղաշարի սյուժեում, ուր՝ ամրապնդվում են աշխարհի ներդաշնակության շարենցյան կենսափոխտեսության հիմունքները, թե՛ նրա միջով անցնող բանավեճում, որը կոչված էր սուտ, անգույն, սալոնային-գրքային սիրո ու անկենդան գեղեցկությունների դիմաց փառաբանել սովորական մարդու կենդանի գեղեցկությունը:

Նախ բանավեճի մասին:

Չարենցի բանավեճային շունչը երևում է արդեն 1920-ին գրած «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքից: Ակատագրվելով սիրո հեթաթից՝ «ծիածանի» սրբապատկերից, հրածեղտ տալով սիմվոլիստական բանաստեղծության երազային

ու անմարմին Քրոջը՝ Հրաշքին, Չարենցը որոնում էր սիրերգության այն ավանդությունը, որով պետք է արտահայտեր սիրո զգացմունքի բուն էությունը: Այդ որոնումների ընթացքում նրա ուշադրությունը գրավեց ֆրանսիական պոեմասականների գեղագիտությունը, Մ. Գորկու բնութագրությամբ՝ գրական այդ «...պաղ դպրոցի» ավանդները, որ շատ հարմար էր ժամանակին ընդարձակ տեղ գրաված «տիկնիկային սիրո» արտահայտությունները բացահայտելու համար:

Դալուկ զգացումներ և պուդրայած դեմքեր, գունատ ապրումներ ու անմարմին դիմակներ, անփութ ճայացքներ ու դիմակահանդես, բարալիկ մատներ ու շնչին պահանջներ, սալոնային քաղցր-մեղցրություն ու գրիմ, մի խոսքով՝ հոգեկան դատարկության պճնազարդում,—սա էր ժամանակի անկրակ սիրո առանձնահատկությունը:

Մարդը մանրանալով, դարձավ տիկնիկ, տիկնիկը մտավ սիրո մեջ:

Տիկնիկը դարձավ սիրո գլխավոր դեմքը:

Այս երևույթի առաջին նկատողը եղավ Վահան Տերյանը և գրեց բանաստեղծական այն շարքը, որը կոչվում է «Կատվի դրախտ»: Տերյանը այս շարքում ստեղծեց Գեղանի Պրինցեսայի կերպարը, առաջին հայացքից մեծարման տպավորություն թողնող, բայց ըստ էության պսակազերծվող մի կերպար, որ ներկայացնում է «հոգեկան թափառականների» «բարձր սիրո» ցածրությունը: Ճիշտ է, «Կատվի դրախտում» չկան պսակազերծման բացահայտ ակնարկներ, բայց արտահայտչության հեղանական-կատակային եղանակը, Տիկնոջը ուղղված հանդիսավոր խոսքը («Ո՛վ կարող է շփրել Ձեզ...»), Պրինցեսայի հրեշտակային դիմապատկերը և այլն, վկայում են բանաստեղծի անբավականությունը սալոնային «տաքուկ անկյունների» մեջ ապաստան գտած տիկնիկային սիրո երևույթից:

Բանաստեղծը, թվում է թե, ծնկի է գալիս Պրինցեսայի առաջ, բայց նրա մեջ, եթե կարելի է այսպես սրտահայտվել, գործում է այն սատանան, որ ճանաչում է Հրեշտակի «գաղտնիքները» և մեծարում է նրան՝ կործանելու համար:

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է գրված նաև Չարենցի «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը, որն ունի նաև «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը: Դա Տերյանի «Կատվի դրախտի» ակնհայտ ազդեցությամբ, նրա ոգով ու շնչով գրված երգերի մի փունջ է, ուր գործում է Հրեշտակի ու սատանայի, մեծարման ու պսակազերծման նույն տրամաբանությունը:

Շարքի բանաստեղծությունները կառուցված են առերևույթ մեծարման, բայց, ըստ էության, «իդեալական լուսապսակի» պսակազերծման նույն տրամաբանությամբ.

Էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիւ—
ծս այսօր կուգեմ երգել,
Որպես մի անհայտ զը կիւ:
Արդյոք ո՞ր վարպետը մեծ
Հորինել է դեմքը Ձեր.
Արդյոք ո՞ր Ոգին տվեց
Ձեր դեմքին լուսե գծեր:
Կուգեի երգեր կապել
Եվ գովել երգով անծիր
Էմալե պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիւ:

Չարենցը ծարավի էր կենդանի բանաստեղծության:

Հիմա շատ են երգիչները—հոգու ուզած տաղը չկա,
Ամենայն տեղ խնդություն է՝ սրտի ուզած խաղը չկա,—

այսպես գրեց նա «Տաղարանի» տասնչորսերորդ (ԺԴ) գլխում:

Այս զգացողությամբ՝ անբավականության նշանի տակ («սրտի ուզած խաղը չկա...»), նա հյուսեց «Տաղարանը», ձևանալով «սրտի խաղը» ասող նորոթյա Աշուղ-Տաղասաց: Նա ձեռքն առավ աշուղի ավանդական սագը՝ հրնչեցնելու անարվեստ կենցաղի, կենդանի գեղեցկության, մեծ աշխարհի գնահատության երգեր. «Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ—ու սրտի խաղ պիտի ասեմ»:

Սովորական սիրո լիարժեքության հրգը որոնելիս, Չարենցը, անտարակույս, լուծում է նաև ոճային խնդիրներ. նա դիտավորյալ պարզեցնում հասարակացնում է վերաբերմունքի գրական եղանակները՝ դիմելով աշուղական պոեզիայի արտահայտչությանը: Ոճային խնդիրների լուծումը, սակայն, առաջնային, գլխավոր խնդիր չէ: Ոճից ավելի Չարենցը կարևորում է իրեն գրադեցնող բարոյախոսությունը հարազատ միջավայրում և բնական գույներով արտահայտելու հարցը:

Միջավայրի խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը հատուկ միտումով վերցնում է կենցաղի այն հստովածը (Հավլաբարի թաղ, քուշաներ, ֆայտոն, խնջույքի սուփրա, քեֆ, պանդոկ, դուքանդար, հաց ու գինի և այլն), որտեղ առավելագույն որոշությամբ է երևում հասարակության դեմոկրատական-պլեբեյական խավերի զգացմունքների լայնությունը: Սիրո և խրախճանքի սովոր քաղաքային պլեբեյը բանաստեղծին երևում է բարոյական «կանոններով», որոնցից ճառագայթում է աշխարհի դրական ընկալման թեև տարերային, բայց որոշակի աշխարհայացք: Չարենցին գրավում է այդ յուրօրինակ հոգեբանության մարդասիրական նստվածքը:

Այս իմաստով բնորոշ է «Տաղարանի» չորրորդ (Դ) երգը, որ մասսայական նանալով դարձել է հայ ժողովրդի ուրախության խնջույքներից ու խրախճանքներից անբաժան խոստովանություն.

Ֆայտոն նստած՝ անցնեմ քուշով, պատուհանից վրես նայեմ՝
էշխը անքուն սիրտս ընկնի—ու լաց ըլիմ մինչև էգուց:

Խելքս քամուն, հովին տված՝ երթամ ընկնեմ դուքան ու բաղ՝
Ընկերների սուփրին գինի ու հաց ըլիմ մինչև էգուց:

Երթամ—ուրիշ գողալների գիրկը դնեմ գլուխս տաք՝
Քո էդ անուշ, ազիզ տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց:

Սիրո և բարեկամության իսկական ասպետ է Չարենցի սիրահարը: Դա, սակայն, Դեղանի Տիկնոջը սպասարկող ու նրա քմահաճույքներին գերի ասպետը չէ: Դա ժողովրդական-պլեբեյական բարոյախոսության համն ու հոտը ճաշակած, այդ բարոյախոսության բարձր չափանիշները առօրյա վարքադժին խառնած, աշխարհի առաջ լայն ուրիշը բաց արած մարդն է, որ կարող է սիրո նեղ սահմանները ընդարձակել մինչև համատարած սիրո բարձունքը և այդ բարձունքից նայել կյանքին՝ «պմեն մարդու ընկեր ըլիմ» վսեմ բաղձանքով:

Մինչև տասնութերորդ տաղը՝ «Աշխարհի» մեջ ես էլ մե օր կանցնեմ...» (ԺԸ), «Տաղարանը» ծավալվում է ինքնակենսագրական նյութի՝ Տաղասացի ու Գողայի հարաբերությունների, Տաղասացի ու խալխի առնչությունների, նրա պես-պես ապրումների հայտարերման ու գնահատման ուղղությամբ: Սիրա-

վեպի դասական, կանոնիկ կառուցվածքի մեջ (Տաղասաց, Գողալ, հասարակական միջավայր) Չարենցը շարադրում է իր ըմբռնումների համակարգը՝ աշխարհի ներդաշնակության՝ «հակասությունների հաշտեցման», լայն մարդասիրության ու մարդկայնության բարձր իդեալի, անկեղծ ու սրտալի բանաստեղծության, ժողովրդական-պլեբեյական բարոյախոսության առավելության ու ներման թեմաների մասին: Այդ կառուցվածքում՝ որպես բոլոր թեմաներից ածանցված հիմնական բովանդակություն, անցնում է «աշխարհի մարդկայնացման» գաղափարը: Դրանով «Տաղարանը», իսկապես, դառնում է մեծ կյանքի օրհներգություն, անկախ այդ կյանքի մեջ եղած ողբերգական իրադրություններից ու անկատար կողմերից, վշտից ու ցավից, անկախ աշխարհի զվարթ լույսերին առնթեր ստվերներից:

Բանաստեղծական սուր, անսխալ բնագղը Չարենցին թելադրեց, որ առանց հայրենիքի՝ որտեղ աշխարհագրական կոնկրետ անունով (Հայաստան), դժվար կլինի ամփոփել համատարած սիրո ու ներման՝ աշխարհի ներդաշնակության իր ինքնատիպ կոնցեպցիան:

Ո՞ր երկրի սրտում թախիժ կա այնքան,
ե՞վ այնքան ներում—ո՞ր երկրի սրտում,—

այս վիճազիր խոսքով է Վահան Տերյանը բանաձևել հայ ժողովրդի հազարամյա պատմության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը:

Ներման հոգեբանության պատվանդանի վրա է դրվում նաև այն մեծ ու անբեկանելի հավատը, որ անցնում է Չարենցի տասնիններորդ (ԺԹ) տաղի միջով.

Հազար ու մի վերք ես տեսել—էլի կտեսնես,
Հազար խալիսի ձեռք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Աշնան քաղած արտի նման՝ հազար զոհերի
Զավաքած բերք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Գլուխդ չոր քամուն տված պանդուխտի նման
Հազար տարվա հերք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Նարեկացի, Շնորհալի, Նաղաշ Հովնաթան—
Ինչքան հանճար, խելք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Քո Չարենցին լեզու տվող երկիր Հայաստան,
Հազար ու մի երգ ես տեսել—էլի կտեսնես:

Հայոց պատմության մի ամբողջ տեսություն է անցնում մանրանկարչական տասնատող գաղելում՝ հազարամյա վերքերից ու զոհերից մինչև լուսավոր ապագան, խորտակումից մինչև հաղթանակ, մահից մինչև «հրաշալի հարություն»:

Չարենցը, ինչպես և Վահան Տերյանը, ինչպես և Մարտիրոս Սարյանը, դիպուկ նկատել է Մարիետա Շահինյանը, կարողանում է «նյութի սուր անհանգիստ—շարժումը» լուծել «զարմանալի հանգիստ ներդաշնակությամբ», կարողանում է նվաճել «անհանգստությունը մարելու» արվեստի գաղտնիքները¹³:

Իսկ «ներդաշնակության գաղտնիքին» հասնելու պայմանն այն է, որ Չարենցի համար այլևս աշխարհը ոչ թե խորհրդավոր, մշուշապատ էություն է, ոչ թե անվերժանելի ու անճանաչելի առեղծված է, այլ՝ լույսով ողողված, ճանաչելի և հասկացված արժեք:

«Տաղարանը» փակվում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությամբ:

«Եթե «Տաղարանն» իր քսան տաղով նմանեցնենք քսան բացվածքից բաղկացած ճարտարապետական տարածուն շենքի,— ասում է հետազոտողը,— ապա նրա վերջին՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղը այդ շենքի ավարտական դրվագն է, նրա վեր սլացող կոթողը»¹⁴:

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը, մտնելով ժողովրդի մեջ, դարձել է բանաստեղծական կտակ ու ոչ պաշտոնական ազգային հիմն:

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» ազգային տոն է ու ժողովրդական տոնախմբություն, ուր համախմբված է Հայաստանի ամբողջ պատմությունը՝ առասպելական հնադարից մինչև մեր ժամանակները:

«Դա եզակի, աննախընթաց բան է,— գրում է Ավ. Խաչակյանը:— Նույնիսկ կարելի է ասել, որ եվրոպական, համաշխարհային գրականության հայրենասիրական ժանրի բանաստեղծություններ այդպիսի թափով, այդպիսի ընդարձակ խորքով գրված բան գոնե ես չեմ հիշում»¹⁵:

Ինչո՞վ է այդպիսի մի գործ, որ, աչքի չի ընկնում ոչ մետաֆորական-փիլիսոփայական բարդությամբ, ոչ գեղարվեստական հնարամտությամբ: Դեռ ավելին, ինչո՞վ է զարմանալի մի գործ, ուր բառերը վերցված են իրենց ուղղակի իմաստներով, ուր պատկերային շարակարգը ծավալվում է համարյա թե միապաղաղ ընթացքով, ուր կիրառված է արևելյան բանաստեղծության հանրահայտ կառուցվածքը:

Ինչո՞վ է «զարմանալի զարմանք»:

Նախ և առաջ՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյը՝ «ազգային սուբստանցիան» նրա ներքին հոգեկան ուժերի զարգացման տրամաբանությունը և բնավորությունը արտահայտելու բացառիկ ուժով և խորությամբ:

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» ընդամենը չորս քառյակ է, չորս ավանդական տուն, բայց տասնվեց տողի մեջ բանաստեղծը կարողացել է իրացնել ժողովրդի մաքառման ու գոյատևման փիլիսոփայությունը, մաքառում, ուր իրենց վճռական տեղն ունեն Հայոց Պատմության հոգևոր լույսի աղբյուրները՝ սկսած հնամենի բառից մինչև հավերժական Արարատը:

Եթե ցանկանանք որոշել «ազգային գոյի» դոմինանտը՝ հանված այս բանաստեղծության տրամաբանությունից, ապա դա կլինի լույսը, որ կայծակում է նրա ամեն մի տողից ու բնութագրությունից, նրա առանձին մասերից ու ամբողջությունից:

Բանաստեղծության երկրորդ կարևորագույն հատկանիշն այն է, որ Չարենցը ժողովրդի պատմական երթի ու մաքառման թեման յուրացրել է ազգային մտածողության, ազգային զգացմունքի ու բարոյախոսության, ազգային շնչի ու լեզվի հարուստ պաշարների կենտրոնացումով:

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծության տողերում պատմությունը շնչում է հայերեն. նրանում ուժեղ կնիք է դրել Հայաստանի պատմության դարավոր շունչը: Տաղի բարոյախոսությունը բեկվում է հայերեն. նրանում երևում են ժողովրդի բարոյաբանական խոր նստվածքները: Տաղի ոգին կայծակում է հայերեն. նրանում յուրաքանչյուր բառ ու պատկեր, տող ու պարբերություն իրացնում է հայոց մաքառման ոգին:

Եվ, վերջապես, երրորդ էական հատկանիշը բառի ու էպիտետի, հնչյունագի ու շարահյուսության դասական ներդաշնակությունն է:

Աշտուղական բանաստեղծության՝ «մութամազի», կապանքված կաղապարի մեջ Չարենցը ստեղծել է մի սյուժե, ուր ամեն մի տող ու քառյակ մի ինքնուրույն միավոր է, և շարժման մեջ է դնում մյուսին, և միասնանում է նրա հետ: Տեղի է ունենում, այսպես կոչված շղթայական ռեակցիա, ուր ոչինչ չի մնում իր տեղում, ամեն ինչ տեղաշարժվում է՝ ժողովրդի «ազգային գոյի» պատմությունը հասցնելով «իմ կարոտած սրտի համար ոչ մի ուրիշ հեքիաթ չկա...» մակագրությանը:

6

Նոր ժամանակների հոգեբանությունն արտահայտող հեղափոխական բանաստեղծությունը ստեղծագործելու շարենցյան մղումներն առանձնապես սուր կերպարանք ստացան 1922—1924 թթ. բնթացքում, — անհանգիստ, բուռն, կրքերով շիկացած տարիներ, — որ Չարենցին՝ կոպող բանաստեղծին, նետում էին մեկ այս, մեկ այն գրական շավիղները՝ գտնելու արտահայտման նոր ոճն ու նոր համակարգը:

Չարենցը, որ մոսկովյան շփումների շնորհիվ քաջ ծանոթ էր ռուս իրականության մեջ հեղափոխությունից հետո ձևավորված բազմաթիվ գրական խմբակցությունների տեսական առաջադիմություններին, նոր հոսանքների գեղագիտական դեկլարացիաներին և սեփական ուժերի գիտակցությամբ իրեն համարում էր «նոր պոեզիայի» օրենսդիր, — ձգտում էր շուտափույթ լուծել հայ պոեզիայի արմատական վերակառուցման, նրա զարգացման հին ուղիների վերաշրջման խնդիրը:

Գուրգեն Մահարին «Չարենց-նամե» հուշագրության մեջ «Երեքի» Դեկլարացիայի շրջանը բնորոշում է հետևյալ դիպուկ խոսքով. «Կյրակ՝ Տերյանի և սալոնային կանանց վրա»¹⁶:

Ինչպես Դեկլարացիան, 1922—23 թթ. գրած Չարենցի հոդվածները ևս հայտարարում են հոգեբանական հակասություններ. մի կողմից գրականության նորոգման սլահանջ՝ կապված տնտեսության ու կենցաղի մեջ կատարված արմատական հեղաշրջման հետ, մյուս կողմից՝ այդ պահանջի յուրացման սխալ ու հակապատմական հրահանգներ:

Ուշագրավ է, որ բանաստեղծական նոր ձևի խնդիրը դնելով, Չարենցը հրաժարվում է կյանքի արտացոլման «կոսմիկական շափանիշներից», դարբնոցական հոսանքի՝ բանվորազարկի բանաստեղծության, վերացական պաթոսից և, հակառակը, գեղարվեստական նոր պատկերի ակունքը համարում է այն սոցիալական կոնկրետ միջավայրը, որտեղ ձևավորվում են հոգեբանության նոր գծերը. «Մենք մեր աշխատավորությանը պետք է տանք նրա հոգեբանությանը և կենցաղին բովանդակությամբ ու ձևով համապատասխան նոր երկ, և ձևի խնդրում պետք է ելնենք մեր այսօրյա կենցաղից»:

Նրա «դասակարգային հոգեբանությանը» անհարազատ էին «ապադասակարգայինների»՝ Վ. Տերյանի «կիսայամբ-կիսադակտիլներով» գովերգված «սալոնական անկենդան կանայք» և Ավ. Իսահակյանի «ղեկուլտե հագած գեղջկուհիները», որոնց, մեծ սխալ գործելով, Չարենցը հատկացնում էր սիմվոլիստների գեղագիտությանը:

Մինչև ռուս սիմվոլիստները և նրանց հայ հետևորդները, ըստ Չարենցի, անհատի ազատագրման պայմանը համարում էին «անձնական հաճույքը», մինչ պրոլետարական (հասկանալ՝ դարբնոցական) բանաստեղծները լավագույն դեպքում բավարարվում էին դիմակների վերացական խորհրդանշան-

ներով, Չարենցը բերում էր միանգամայն ուրիշ հուզապրում: Դա բանաձևված է նրա հետևյալ խոսքում.

Ոչ ցնորք ես դու մի դալուկ,
Ոչ հոգու մի հրաշք անգու...

Քափանցիկ այս ակնարկով Չարենցը առհասարակ անպետք էր համարում Սուլյան Քնարը՝ շշուկների, շշունջների, տրամադրություն բանաստեղծությունը ե, հակառակը, առաջին պլան էր մղում ուժի, արագություն, թափի ոճը:

Այս ոգով է գրված «Ռոմանս անսերի» ծրագրային մուտքը՝ «Ոչ սկիզբը», ուր Չարենցն իր «երգի դամշխով» մտրակում է տերյանական սիրերգության ե, առհասարակ, ավանդական-լուսինային քնարերգության «ցնորքները», հին արվեստը («Մի՞թե ձեզ նայեմ, մի՞թե ձեզ, էսօրվա կուզիկ պոետներ») և նրանց տեղը դնում հետևյալ անսեր երգը.

Ռոմանս եք ուզում,
Կամ ոռոման.
Ինչո՞ւ չէ, ոռոման տամ ձեզ:
Բայց
Գիտե՞ք—
Ռոման անռոման
Կամ ոռոմանս անսեր...

Սովորաբար «Ռոմանս անսերի» մասին խոսելիս նրա կողքին են դնում և նրա պաթոսին են հավասարեցնում «Պոեզոգուռնան» (1922)՝ բանաստեղծությունների մի շարք, որով Չարենցը փորձում էր՝ քանդելով պոետական հին կանոններն ու կաղապարները, յուրացնել նոր իրականության նյութը: Տարակուսելի չէ, իհարկե, որ «Ռոմանս անսերի» և «Պոեզոգուռնայի» մեջ Չարենցը հետևում էր Մայակովսկու ֆուտուրիստական ձևարարությանը և ցանկանում էր: Նրա ոգով մեկնաբանել պոեզիայի նոր առարկան: Ավելին, «Պոեզոգուռնայի» մեջ Չարենցի բանաստեղծական պատկերը տրվում է նաև դարբնոցականների հռչակած երկաթի ու Պողպատի, Շոգեղալուստի ու Մեքենայի տարերքին, Պրոլետուլտական «ցեխային» հոգեբանությանը: Բայց աններելի սխալ արած կլինենք, եթե նույն «Պոեզոգուռնայի» մեջ շտեմենք և նրա խորապես մարդկային, եսենիական իմաստով՝ դրամատիկ-բանաստեղծական երակները:

Ինչպես «Ռոմանս անսերը», այնպես էլ «Պոեզոգուռնան» կոչված էին գործնականացնել «Երեքի դեկլարացիայի» տեսական դրույթները: Բայց եթե «Ռոմանսը...» Դեկլարացիայի՝ հին քնարերգականների սիրո պոեզիան ժխտող դրույթի («Սեր անբիծ...») պատասխանն էր, ապա «Պոեզոգուռնան» իրականացնում էր Դեկլարացիայի դրույթներից մյուսը, այն է՝ պոեզիան ծառայության մեջ դնել ժամանակի հասարակական հոգեբանությանը, պատմության նոր վազբին:

Հետևելով «Պոեզոգուռնայի» ֆրագմենտ-բանաստեղծություններից հյուսված «քնարական սյուժեի» ընթացքին, տեսնում ենք շատ բնորոշ մի հոգեբանություն, մի նոր հուզական վերաբերմունք աշխարհի հանդեպ:

Բանաստեղծը, որ իր ամբողջ կյանքում երազել է արևի մասին՝

Ու խաղում էր մեր կապույտ հոգում
Արևի լույսը դեղին...,—

կկել-հասել է մի հոգեվիճակի, որ տեսնում է արդեն իր երկրի նոր ալգարացը և փառաբանում է նրա շաֆրանն ու արևը:

Այս իմաստով «Պոեզոգուտնան» 1921-ին գրած և կյանքի անզուգական ընկերոջը՝ Արփիկին, նվիրած «Ութնյակներ արևին» շարքի անմիջական շարունակությունն է:

Չարենցի ստեղծագործության մեջ Արևի ութնյակները կարևորում են աշխարհազգացման մի շատ էական մոմենտ. առաջին անգամ բանաստեղծն այստեղ է լիովին, անմնացորդ, ամբողջ էություն մի վաղեմի երազը՝ Արևը («Ես երազեցի արևի ոսկին...»), այսինքն տեսնում է իրականացած, հաղթած արևը և նրան է ուղղում իր հոգու ճիշն ու հուզմունքները: «Հիմա ես տրիտլետներ եմ գրում: Տրիտլետներ արևին»,—անափ մի կարոտով խոստովանում է Չարենցը: Արևի երգը նույնացնելով երկիր Նաիրիին, որը ամենից առաջ «արև էր—լույս, կապույտ, հեռու»:

Ութնյակներից յուրաքանչյուրը մի-մի ղողանջ է՝ հաղթած Արևին հղված երկրպագության ջերմ խոսք: Վաղեմի շշուռների ու կապույտ կործանումների, մայրամուտային մեռնող արեգակի փոխարեն բանաստեղծը ասպարեզ է բերում հաղթական արևի բոլոր նրբերանգներն ու որոշիչները:

Արևային տրիտլետները բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի պարզության գեղարվեստական յուրացումներն են: Այդ ութնյակները աշխարհին ու կյանքին ուղղված հիմներգություններ են:

Կապույտից ու մանուշակագույնից հետո՝ ոսկեղեմ արև ու արեգնածին շաֆրան,— այս վառ գույներին հասած բանաստեղծը, բնական է, որ էմալե գունատ պրոֆիլից պետք է գերադասեր իր երկրի երկաթե նոր պրոֆիլը:

Բանաստեղծն ու արևն այնքան են մտերմացել և այնքան են համերաշխվել, որ Չարենցը Մայակովսկու հանգով ու ոճով հայտարարում է.

Ինչ որ չի, չի երազել
Դեռ ոչ մի պոետ-աստղաբիբ.
Ուզում եք՝ որպես գնդասեղ
Արևը խրեմ փողկապիս:
Առնեմ, որպես սինի,
Երկինքը աստղերի խաղով—
Ու տանեմ այն հարսանիք,
Որպես միտք՝ մի ճութ խաղող:

«Պոեզոգուտնայի» բանաստեղծական-քնարական սյուժեում երկրի ապագայի դիֆերամբը, բնականաբար, անկախ չէ այն վերաբերմունքից, որ բանաստեղծն ունի անցյալի հանդեպ:

Հուռնան ու սրինգը, զուռնային ու ծեր սրնգահարը, ձանձրույթ անձրևող փողոցներն ու աշնան տրտում դաշտերը, մի խոսքով՝ «զուռնա-նաղարայի» ու աշնուտի ամբողջ մթնոլորտը, բանաստեղծի պատկերացումով, մարմնացնում են պրովինցիայի բուն էությունը, որի վրա հաղթականորեն արշավում է նոր կենցաղը՝ իր ձևափոխություններով:

Չարենցը «Պոեզոգուտնայում» հռչակում է «պրովինցիայի մայրամուտը» և նոր կենցաղի ծնունդը. նա հրովարտություն է ազգային նոր իրականության ձևավորումը և հնության պարտադիր, անխուսափելի նահանջը:

Երկրի անցյալ կենցաղը ժխտելու և նոր կենցաղը հաստատելու մեջ երկվան բերելով բավականաչափ արմատականություն, Չարենցը, այդուամենայ-

նիվ, հոգեկան մի ներքին, թաքուն դրամայով է բաժանվում այն գծերից ու գույներից, որ երբևէ բնորոշել են իր ազգային իրականությունը:

Հեղափոխությանը «ամենօրյա ծառայություն» բերելու կողմնորոշումը. պոեզիայի մեջ գործնական նպատակներ հայտարարելու մղումները Չարենցին տարան դեպի ազդեցական, որի արտահայտությունն էին «Կապկազ-Յամաշան» (1923), «Կոմալմանխ» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1924), «Մաճկալ-Սաքոյի պատմությունը» պոեմը (1924), «Ստիննեսի մասին» ագիտ-սատիրը (1924) և այլն:

1923—24 թվականները Չարենցի կենսագրության մեջ մտան «իրարամերժ» գեղարվեստական միտումներով: Մի կողմից դասական օկտավներով գրված, նրբագեղ ռապսոդիա՝ «Ասպետական», մյուս կողմից հանրամատչելի զրույցի ոճով կառուցված «Մաճկալ Սաքոյի պատմություն», մի կողմից մուլտիպլիկացիայի բարդ սկզբունքներով շարահյուսված «Սնոուդեն ամուսիններ...», մյուս կողմից կոմալմանխյան պարզունակ հրապարակախոսություն, մի կողմից կոնստրուկտիվիստական ֆանտաստիկա («Ես և Իլիշը»), մյուս կողմից բանաստեղծության ռեալիստական ձև:

Հարց է ծագում. հստակ էին, արդյոք, Չարենցի որոնումները, արդարացիվ՞ած էին, արդյոք, անցումները մի բևեռից մյուսը:

Այս հարցերին դժվար է պատասխանել կամ հաստատական կամ ժխտական նշաններով: Անտարակույս, չարենցյան որոնումներում կան բանաստեղծության դասական կառուցվածքների ու դասական մոտիվների դեմ ուղղված տաքարյուն խռովարարության զգալի տարր, բայց մեծ սխալ արած կլինենք, եթե խաչ քաշենք այդ փորձարկումների վրա և չպարզենք դրանց հոգեբանական-սոցիալական բուն շարժառիթները:

Բանն այն է, որ Չարենցն իր որոնումներով ցանկանում էր հայ բանաստեղծության մեջ բերել իրական կյանքի շունչը, ցանկանում էր ստեղծագործել և հեղափոխության համար, և հեղափոխության հետ միասին:

Առաջին տպավորությամբ Չարենցը մեղանշում է գեղեցիկ արվեստի դեմ և ցանկանում է պոեզիան փոխարինել «առարկաների» դիկտատուրայով: Բայց նրա «մեղանշումը», նրա ընդգծված հակագեղագիտական-հակապոետական դիրքավորումը («Ոչ մի Պառնաս») ավելի բարդ ու ավելի նուրբ երևույթ է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից:

«Հակագեղագիտական» գիտակցված դիրքերով Չարենցը փորձում էր լուծել իրերի էության մեջ թափանցելու խնդիրը, փորձում էր հաղթահարել կոնկրետ-առօրեական «նյութի դիմադրությունը» և քնարական անառարկա պերճախոսության փոխարեն հռչակել բանաստեղծական խոսքի ճշգրիտ, կոնկրետ-նյութական, բնական ձևը:

Չարենցի գեղագիտական ըմբռնումների մեջ հայտնված «մարմնացած, նյութականացած խոսքի» սկզբունքը, բնականաբար, նրան հարազատ է դարձնում այն բանաստեղծներին (Վլ. Մայակովսկի, էմիլ Վերհարն, Ուոլտ Ուիտմեն), որոնց գործերում իրերն ու հարաբերությունները երևում են իրենց նյութական կարծրությամբ, թանձր պատկերավորությամբ, ամենակոնկրետ հատկանիշներով:

Պատահական չէ, որ Չարենցը այս նույն յամանակ՝ 1923-ին, թարգմանություններ է կատարել մեծ ֆլամանդացու՝ էմիլ Վերհարնի («Բանկիր», «Կինը ճամփամիջին», «Լոնդոն», «Դեկտեմբերը») և «անդրօվկիանյան սպիտակամորուս ծերունու»՝ Ուոլտ Ուիտմենի («Մեր օրերը», «Եվրոպա») պոեզիայից,

թարգմանութիւններ, որոնք իրենց «մասնակցութիւնը» բերին Զարենցի ստեղծագործության մեջ հայտնված «երկու աշխարհի» թեմայի բանաստեղծական մեկնաբանությանը:

7

XX դարի աղետավոր ու հանցավոր տարիներին հայ հասարակութիւնը հայացքը մեկնեց անցյալին՝ միակ կարծեցյալ ոեալությանը՝ այնտեղ հաստատելու ժողովրդի կորցրած օրորանը՝ հայրենիքի հեռապատկերը:

Երկիր Նաիրին հակապատմական ու հակաբնական շինվածք չէր, պատմական բովանդակութիւնից զտված, ինչ-որ անհայտ տեղից ու անհայտ աղբյուրներից վերաբաղված ֆանտաստիկա չէր: Այդ լեգենդը կառուցվեց համադեմոկրատական ազգային շարժման ու տարերքի հողի վրա՝ իրականության մեջ ունենալով իր հոգեբանական կաղապարն ու աղղակները:

Լեգենդը արտահայտում էր ազգային դեմոկրատական շարժման որոշ մակարդակը: Նրա մեջ տեղ գտան իմացական տարրեր շերտեր՝ և՛ մասսաների պարզունակ դեմոկրատական գիտակցության տվյալները, և՛ ազգային ոգու կողմնորոշումները, և՛ ժողովրդասիրական երանգով ներթոնված միամիտ ուսուպիաները, և՛ փրկչական վաղեմի պատրանքները, և՛ զարթոնքի հոգեբանության բաղձանքները:

Չնայած այն բանին, որ Երկիր Նաիրին հայ ողմանտիկական գաղափարախոսության ողբերգության ծնունդ էր, — ստեղծվեց ոչ թե այդ գաղափարախոսության հաղթական սպասելիքների, այլ ողբերգական փլուզման ժամանակաշրջանում, — բայց ուներ նստվածքներ, որոնք արտացոլում էին հայ հասարակության գերազանցորեն դեմոկրատական խավերի մաքառման ու հավատի հոգեբանութիւնը, ընդառաջում էին ժողովրդական սպասումներին:

Այդ իսկ պատճառով Երկիր Նաիրիի գաղափարը մեր դարի տասական թվականներին սրբացվեց այն աստիճան, որ դարձավ ազգային նվիրական պաշտամունք: Դրա համար էլ այդ գաղափարապատկերի մեջ տեղադրվեց հառնումի՝ իր այրումից ու սեփական մոխիրներից վերակենդանացող փյունիկ-թռչունի, հնագույն առասպելի մոտիվը:

Անդիմադրելի մի մղումով փարելով «հառնումի» և «հարության» գաղափարին, ժողովրդի համահավաք գիտակցութիւնը արտահայտում էր սեփական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատը:

Այստեղից էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչու Երկիր Նաիրին մտավ ժողովրդի ազգային պատմության ու կենցաղի մեջ իբրև վերածնության խորհրդանշան ու վերանորոգման զինադրոշ, իբրև ազատության համահավաք սպասումներն ու երազանքներն արտահայտող գիտակցության ձև, իբրև դեմոկրատական գաղափարախոսության խարիսխ ու հենարան:

Գրականութիւնից սպասվում էր այն գործը, որ լայնատարած շառավիղով ընդգրկելու էր ոչ այնքան պատմության կոնկրետ իրադարձերը, որքան դրանց բուն էությունը՝ դեպքերի «ոգեկան» բովանդակութիւնը: Սպասվում էր ոչ թե ժամանակի «գրավոր հիշատակարան»՝ մեմուար, ոչ թե անցողարձի փաստագրական-վավերագրական շարադրանք, այլ հասարակական ապրումների գաղափարական ընդհանրացում, ամփոփում, երևույթների պատմական ներձեռնում:

Հասարակության բուն հարցասիրութիւնը շուտով ունեցավ գեղարվեստական պատասխան. «Նորք» հանդեսի էջերում Եղիշե Զարենցը հաջորդաբար

տպագրեց ազգային նոր վեպի երեք մասերը, որոնք 1926-ին ամբողջացան մի գրքում:

Վեպի առաջին մասը՝ «Քաղաքը և բնակիչները» խորագրով, լույս տեսավ «Նորքի» առաջին գրքում (1922), երկրորդ մասը՝ «Դեպի Նաիրի», տպագրվեց հանդեսի երկրորդ գրքում (1923), իսկ երրորդ մասը՝ «Երկիր Նաիրի» լույս տեսավ 4—5 միացյալ համարում (1925): Խմբագրական որոշ շտկումներից ու ոճական մասնակի միջամտություններից հետո «Երկիր Նաիրի» տպագրվեց առանձին գրքով (1926): Սա ուներ «Երկրորդ հրատարակության առթիվ» նոր, լրացուցիչ առաջաբան («Նորք»-ում տպագրվածը սկսվում էր հայտնի Առաջաբանով՝ «Վաղուց-վաղուց մտորում է իմ մեջ...») և Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքից քաղված բանաստեղծական հետևյալ բնաբանը.

Երկիր Նաիրի, երազ հեռավոր,
Քնել ես քնքուշ թագուհու նման.
Միթե ես պիտի երգեմ քեզ օրոր
Եվ արքայական զնեմ գերեզման:

Վեպի տպագրությունը համարվեց հայ գրականության պատմության նշանավոր երևույթներից մեկը: Ժամանակակիցների պատմելով, Զարենցի գործը իսկական ցնծությամբ ընդունվեց հայ մամուլում և առաջին իսկ օրից դարձավ կանոնագիր, դիտվեց որպես նոր գրականության ուղիների հանգուցակետ. մի այնպիսի երևույթ, որը վավերացնում է գրականության ժամանակագրական թվականներից մեկը:

«Երկիր Նաիրի» վեպի ցնծալից գնահատության և հասարակական արբեցումի պատճառը միայն նրա գեղարվեստական բարձր որակը չէր, կամ հեղինակի սիրտ և ատելության թափը, կամ գրական անսովոր ձևը: Սրանք դեր ունեցան, իհարկե, բայց այդքան լայն հարցասիրության զլխավոր պատճառը ազգության ճակատագրի մասին իսկական ազգային գրականության ստեղծման պարագան էր:

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «Երկիր Նաիրի» դարձավ բուռն և միշտ սաստկացող վիճաբանությունների, կրքոտ և մտադիր բախումների, ուղիղ և ծուռ ընթերցումների շիկացման կետ:

«Երկիր Նաիրի» շուրջը բացված խոսակցությունները դուրս եկան սովորական գրական բանավեճի սահմաններից: Եթե գրական պահպանողականներն ու հնասերները խեթ և անհանդուրժող հայացքով վեպի կառուցվածքն ու ձևը համարում էին ամենաքիչը... գեղարվեստի «բնական օրենքները» խարխիղ քմահաճույք, ապա գաղափարական ախտյանները, վեպի բովանդակության մեջ տեսնելով «ռոմանտիկական անցյալապաշտության» գաղափարախոսության սուր քննադատություն, կոպիտ հարձակումներ գործեցին Զարենցի անձի ու գործի վրա:

Հայ մամուլի արձագանքներից բացի «Երկիր Նաիրի» առանձնահատուկ ուշադրության է արժանանում նաև Ռուսաստանի պարբերական մամուլում:

Ժամանակակիցների պատմելով, ուշադրության գաղտնիքն այն էր, որ ընթերցողները հանդիպում էին ազգային գրականության մեծ երևույթի:

Ահա թե անակնկալ հանդիպման մասին ինչ է պատմում վեպի ռուսերեն թարգմանության առաջին ընթերցողը և, հավանաբար, նաև վերին աստիճանի բարդ տեքստի թարգմանության բանիմաց խորհրդատուն՝ Մարիետա Շահինյանը. «...Եվ ահա այն հեռավոր տարիներին իմ առջև դրեցին Զարենցի «Եր-

կիր Նաիրի» վեպի ձեռագիրը, որը հայերենից ռուսերեն էր թարգմանել Հ. Ս. Խաչատրյանցը: Իսկ պետք է գրախոսների այդ ձեռագիրը և նրա համար գրեթե առաջաբան: Առաջին իսկ էջի ընթերցումից հետո իմ վերապրած զգացմունքը ավելի ստույգ չէր կարող բնորոշել որևէ մեկ այլ բառ, քան ցնցում բառն է: Սա, իսկական իմաստով, ցնցված էի: Ես զգացի... այն իսկական ֆիզիկական հուզմունքը, երբ դեմ առ դեմ հանդիպում ես արվեստի ճշմարիտ ստեղծագործության: Դրանք կյանքի հազվագյուտ պահերն են: Բայց այդ պահերն անսխալ են: Արվեստի մեջ իսկականը ճանաչվում է մի ակնթարթում և նրա ընկալման՝ հրճվանքը այրում ամեն մի տարակուսանք, ինչպես շատ ուժեղ շիկացումը մի ակնթարթում գոլորշիացնում է նրա վրա ընկած կաթիլը»¹⁷:

Թեև հայ ու ռուսական մամուլի արձագանքները տառապում էին անխառն ու պարզունակ սոցիոլոգիական մտածողությանը ու սխեմաներին բնորոշ միակողմանիությամբ, բայց կարևորն այն էր, որ դրանց մեջ խոսքը գնում էր ոչ թե շարքային գործի, այլ գրականության երևույթի մասին:

Հայ գրականության,—ներառյալ նաև նրա դասական մեծահարուստ պատմությունը,— ամենից դժվար վերծանվող, բովանդակությամբ և կառուցվածքով ամենից բարդ գրվածքների շարքում է «Երկիր Նաիրի»: Դա է պատճառը, որ ծննդյան օրից մինչև հիմա՝ շուրջ հիսուն տարի, չեն հանդարտվում գանգատներն ու վիճաբանությունները, առաջարկվում են վեպի նորանոր ընթերցումներ և արտահայտվում են նրա ներքին էությունը բացատրող նորանոր մեկնաբանություններ: Մասնավորապես շատ է խոսվում և տարբեր ձևով է խոսվում «Երկիր Նաիրի» գաղափարական պաթոսի, նրա ուղղության և որակի մասին:

«Երկիր Նաիրի»,—իրավացիորեն արձանագրել են Չարենցի ժառանգության հնօրյա և մերօրյա բոլոր հետազոտողները,—ուժեղ և անողոր, սուր և մտրակող ծաղր է՝ դաշնակցության հասցեին:

Վեպի հիմնական ուղղությունը,— դարձյալ ճիշտ նկատել են մեկնիչները,— դաշնակցության վստած անհեռատես ու կորստաբեր քաղաքականության, նրա ավանտյուրաների և նրա մի շարք «պատկանելի» ու «համբավավոր» գործիչների վարքագծի պսակազերծումն է:

Չարենցի գրվածքի բովանդակությունը, սակայն, չի սպառվում միայն ազգային ողմանտիզմի «մազութի-համոյական» տարառեսակի պսակազերծումով:

Վեպի գաղափարական առաջադրության վերաբերյալ ասպարեզում եղած այս բացատրությունը ճիշտ լինելով, միաժամանակ թերի, անավարտ և էական լրացումների կարոտ բացատրություն է:

Բանն այն է, որ այդ բացատրությունը, ըստ էության, թեև ցնցում է վեպի շատ կարևոր խնդիրներ և, ամենից առաջ, հայոց պատմության այն գեղարվեստական կոնցկպցիան, որն առաջ է քաշված վեպում և որն ավելի լայն է նրա կոնկրետ նյութից ու ընթացիկ բովանդակությունից:

Զխորանալով Չարենցի «երգիծական ներշնչման» շատ նուրբ առանձնահատկության և վեպի ըստ ամենայնի բարդ գաղափարական խորքերի մեջ, ուսումնասիրողները «Երկիր Նաիրի» ներկայացրել են որպես ազգային նվիրական արժեքների նիհիլիստական կոպիտ բացասում, որպես հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի ու նրա հերոսական մաքառումների ծխտում և շտապ ենթադրություններ են արել, թե առաջին անգամ հայ գրականության պատ-

մության մեջ Չարենցը այս վեպում հայտնագործում է «հայի ազգային բնավորութիւնը»:

Անգամ Մարիեստա Շահինյանի նման խորաթափանց ու ճկուն մտածողը, որը շատ բարձր է գնահատում «Երկիր Նաիրիի» գեղարվեստական և պատմագրական նշանակութիւնը, անգամ նա էլ տուրք բերելով ժամանակի սխեմատիկ-պարզունակ մտածողութեանը, սխալ ու հապճեպ եզրակացութիւն է անում վեպի գաղափարական առաջադրութեան մասին: Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցը «...առաջին անգամ, կարելի է ասել, հայի «ազգային տիպարը» մարմնավորեց ոչ թե իդեալական հեռապատկերի սկզբունքով (ինչպես նրան ստեղծել էին մեր դասականները՝ Բաֆֆին, Շիրվանզադեն և ուրիշները), այլ նրա՝ ամենօրյա... էութեամբ»¹⁸:

Դասական հայ գրականութեան հարուստ, բազմազան բովանդակութիւնը տեղադրելով սոսկ ազգային-ռոմանտիկական մոտիվների, «ազգային տենչերի» և հայ մարտիկի իդեալական հեռապատկերի անվերջ որոնումներում ու որոնումների բազմամյա ընթացքին հակադրելով Չարենցի գրվածքի ծայր աստիճան թանձր, խստաշունչ ունակումը, Մ. Շահինյանն այս հակադրութեամբ, հենց սկզբից, բացասում է «Երկիր Նաիրիի» հայրենասիրական-էպիկական խոր բովանդակութիւնը, ակամայից գրվանի տակ է դնում «նաիրյան ճակատագրի» շարենցյան մեկնաբանութեան յուրահատուկ երակները:

«Երկիր Նաիրի» վեպի ուսերեն վերջին հրատարակութիւններից մեկի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը ջանացել է վերախմբագրել հայ վեպի էութեան մասին առաջարկած իր հայացքները, սակայն մինչև վերջ չի կարողացել հաղթահարել նախկին՝ խմբագրի առաջաբանում (1933) եղած հնացած տեսական կառուցումները:

Ահա հայ վեպի պատմութեան և «էութեան» նոր խմբագրութիւնը. «Նախահեղափոխական հայ իրականութեան մեջ լայն իմաստով ըմբռնված ազգային վեպ ստեղծելու համար պետական հող չկար (?), որովհետև ժողովրդի վերնախավը (?) հայկական գյուղացիական մասսայի խորագույն շերտերի հետ կապված էր ոչ թե ազգայնորեն-ուկտականորեն, նույնիսկ ոչ թե տերիտորիայով, այլ միայն այդ կապի արհեստական գաղափարով՝ ազգային-ազատագրութեան պայքարի գաղափարով: Այդ իսկ պատճառով կարելի է ասել, որ մինչև «Երկիր Նաիրի» հայկական վեպը, եթե նկատի չունենանք Շիրվանզադեի ունիւստական արձակ գրվածքները, հասակ է նետել այսպես կոչված «բաղձանքների» հողի վրա: Նա մարմնացրել է հայ մարտիկի իդեալական հեռապատկերը, հայոց ճնշման իդեալական հեռապատկերը և այն բախումների իդեալական հեռապատկերը, որ ծնվեցին դասակարգային պայքարի ռոմանտիկայից: Հայ վեպը չի յուրացրել այն կոնկրետ իրականութիւնը, ուր ապրում էին ժողովրդի հիմնական՝ աշխատավոր, մասսաները: Իր ժամանակին այդպիսի գրականութիւնը հրասուալ էր, նա տվել է բազմաթիւ խոշոր երկեր, թեև դրանցից մի քանիսը, իրենց արմատներով մխրճվելով գաղափարախոսական հեռապատկերների աշխարհի մեջ, անխուսափելիորեն ստացան պայմանականութեան կերպարանք և ավելի ազգակից էին հրապարակախոսութեանը, քան մոռնումենտալ արվեստին: Հրապարակախոսութեամբ ողողվեցին, օրինակ, Բաֆֆու վեպերը, դա զգացվում է նույնիսկ «Մեծապատիւ մուրացկաններում»:

Չարենցի գաղափարական ծրագրի և վեպի էութեան վերաբերյալ արտահայտված միակողմանի հայացքները հետևանք էին նաև այն բանի, որ քննա-

դատությունը, հատկապես քսանական թվականներին, սեղմված էր որոշ կապաւարների ու նախադիր սիւնմանների ճնշիչ պատերում:

Վերլուծությունը հարմարեցնելով առօրյա հրապարակախոսական նկատառումներին կառչած էլակետային հրահանգներին, գրական քննադատությունը զանց էր առնում ոչ միայն վեպի երկրորդ պլանը,—տեքստի հետ անընդմեջ գործող և նրան «հակադրվող» ենթատեքստը,—այլև այն «կողմնակի», լրացուցիչ աղբյուրները, որոնք անուղղակիորեն պարզաբանում են Չարենցի գեղարվեստական կտավի ուրույն գաղտնիքներն ու բանաստեղծական խորհուրդները:

Այսպես, առաջին տպավորությամբ ուղղակի մերձեցման ոչ մի եզր չունեն «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը և «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպը:

Նույն՝ 1922 թ., երբ «Նորք» հանդեսում արդեն տպագրվում էր «Երկիր Նաիրի» առաջին մասը, Չարենցի «Տաղարանը» լրացվեց «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» տաղով՝ հայ քնարերգության ամենից ներշնչված, ամենից անկեղծ ու սրտաբուխ փայլատակումներից մեկով:

Հարց է առաջանում. կարո՞ղ էր, արդյոք, նույն գրիչը նույն տարում նույն առարկայի մասին հյուսել և պամֆլետ, և հիմն, կարո՞ղ էր արդյոք ասպարեզ հանել այդքան «ծայրահեղ», իրար բացասող, իրար հերքող գործեր: Մանավանդ, երբ այդ գրչի տերը Չարենցի պես իր երազների ու մտորումների, իր զգացմունքների ու իդեալների մեջ հետևողական-անդրդվելի խառնվածքն էր: Հազիվ թե:

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» շնչով ու ոգով այնքան հարազատ է «Երկիր Նաիրի» վեպին, որ իբրև բնաբան կարող է դրվել նրա ճակատին կամ էլ մի երկրորդ Առաջաբան՝ մուտք, լինել նրա համար:

Նորից կարող են հարց տալ՝ ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու գրվածք, երբ դրանցից մեկում Չարենցը դրսևորում է բացասման այնպիսի մոլեգնած ու հզոր կիրք, որ թվում է, թե իրականության մեջ ոչ մի լուսավոր բան չի տեսնում, իսկ մյուս դեպքում ազգային պատմութունն ու կեցությունը երևում են իրենց ամենալուսավոր, ամենաիդեալական, ամենաբանաստեղծական մարմնացումներով: Ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու կտավ, որոնցից մեկում իշխում են բացասող, դատապարտող գույները, իսկ մյուսը բերում է քնարական հաստատման այնպիսի անլուելի շունչ, որ ազգային պատմության մասունքները բարձրացվում են երկինք:

Եվ, իսկապիս, ինչպե՞ս հաշտեցնել,—սա դեռ բավական չէ,—մերձեցնել երկու գրվածք, որոնցից մեկում ազգային հոգեբանությունը ներկայացվում է որպես ամենայն ծիծաղելիի, անբնականի, անհեթեթ վերաբերմունքի աղբյուր, իսկ մյուսում այդ նույն հոգեբանությունը հրևում է իբրև ազգային հպարտության անսասան պատվանդան, որոնցից մեկում ասվում են անեծքի խոսքեր, իսկ մյուսում ազգային պատմության ավանդական երևութները հաստատվում են աղոթքի աղնվությամբ:

Մահերգն ու սգերգը ինչպե՞ս հաշտեցնել օրհներգի ու օրհորոցի երգի հետ:

Արդյո՞ք առաջինը չի ժխտում երկրորդը, արդյո՞ք դառն ու փշաքաղ վեպի պարողիան չէ բանաստեղծության անսահման նուրբ կառուցվածքը, որի վրա Չարենցը հաստատապես դրոշմել է Հայաստանի բանաստեղծական կերպարը:

Ո՞րն է գեղագիտական այս ճոճվածքի բացատրությունը:

Արդյո՞ք մենք գործ ունենք «երկու Չարենցի» հետ, ինչպես կարծում էին գաղափարական ընդդիմախոսները:

Խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցի գրիչը անկեղծ էր և՛ ժխտման, և՛ հաստատման ժամանակ, և՛ երգիծանքի դառն մեղեդիներ հնչեցնելիս, և՛ սիրո քնարական խոստովանություն անելիս: Այս գեղագիտական պարադոքսի հիմնավորումը պետք է փնտրել երգիծանքի բազմաթիվ առանձնահատկություններից մեկի՝ նրա «անտրամաբանական» էության մեջ:

Քաղաքական կամ այլ տեսակի որևէ իդեալ երգիծանքը հաստատում է հակառակ ծայրից՝ ժխտումով է հաստատում: Նեկրասովին է պատկանում այս «անտրամաբանական» էության դասական ձևակերպումը, որ առաջարկել է Ն. Վ. Գոգոլին բնութագրելիս. «Սեր է քարոզում բացասման թշնամական խոսքով»:

Չարենցի բացասումն ունի սիրելի, ամենաթանկ և սրբության չափ հարազատ երևույթը՝ Նաիրի երկրի ժողովրդական արժեքավորումը, անհարազատ նստվածքներից հեռացնելու, Նաիրիի բուն էությունն անկայուն փրփուրներից սահմանազատելու և միայն էությունը, որ ժողովրդի գոյի իրական ու հավերժական սկզբունքն է, հաստատելու վսեմ նպատակ:

Չարենցն իր ժողովրդի և իր հայրենիքի բարբարոսական խոշտանգման ականատեսն էր:

Չարենցը տեսավ, թե ինչպես իր եզերքը, որ կոնկրետ աշխարհագրական մի անկյուն էր, ժամանակի մեջ մեխվեց որպես արյունոտ հարցանիշ:

Պատմության աղետներից ցնցված մարդիկ իրենց շփոթված հայացքները գամեցին հեռավոր դարերին, նրա խորքերից հանելով հայրենիքի նախապատմական անունը, որպես գոյատևման և «հոգևոր Հայաստանի» խորհրդանշան:

Իր պատմական հայրենիքը՝ ժողովրդի գոյության օրորանք, կորցրած ժողովրդի գլխակցության և հոգևոր աշխարհում գոյացած «չեղյալ Նաիրին», աշխարհագրական քարտեզներում և ոչ մի տեղ չբաղեցնող այդ «խորհրդավոր լեզնեղը» «որտեղի՞ց մեյդան ընկավ»,—հարցնում է Չարենցը և շտապում ասել, որ դա ամենևին էլ իր հորինածը չէ, որ լեզնեղի հայտնությունը կապված է պատմական ու հոգեկան ինչ-ինչ երևույթների հետ. «Սիրելի ընթերցող: Ես չեմ հնարել այդ անունը և պարզապես չգիտեմ, թե ի՞նչ է նա նշանակում: Դուք ե՛ն Նաիրի» նշանակում է ցնորք. ո՞վ իմանա: Դուք ե և նշանակում է՝ «անքաշ պանիր», աստված ինքը գիտե: Կամ, գուցե, «Նաիրի» այն գարին է նշանակում, որ տեսել է երկարականջ քեռին իր այն նշանավոր Երազում: Զգիտեմ: Եվ ի՞նչ նշանակություն ունի վերջապես, թե ի՞նչ է նշանակում «Նաիրի»: «Նաիրին» — Նաիրի է — պրծավ գնաց: Պայմանավորվեք միայն, որ դա, մի շարք այլ բաներ նշանակելուց բացի, մի երկրի անուն է, ինչպես Սողոմոնը — մարդու և... Եվ նորից — խոշընդոտ, սիրելի ընթերցող: — Ո՛րտեղ է, ո՛րն է այդ երկիրը — կարող ես հարցնել դու հիմա, — և ես նորից կարող եմ մնալ քիթս կախ, այսինքն՝ շվարած: Շվարած ոչ թե այն պատճառով, որ չգիտեմ այդ երկրի տեղը, այլ այն հասարակ պատճառով, որ իմ հավաքած պատմական և աշխարհագրական ստույգ տեղեկությանց նայելով — այդ երկիրը շատ քիչ է նման գոյություն ունեցող այլ երկրներին, ասենք — Արգենտինային, Չիլիին, Տաճկաստանին, Ռուսաստանին, կամ թեկուզ Հայաստանին կամ Ալբանիային... Քիչ է նման ոչ թե իր աշխարհագրական դիրքով, բնակիչների կազմով, պետական սիստեմով և այլն, այլն... Հենց այս «այլումն է» բանը, սիրելի ընթերցող: Այս «այլն» է ահա, որ ձեռքնաբեր է

անում ինձ, քարից-քար խփում, խայտառակում: Բանն այն է, որ այդ «երկիրը», այդ շարաքառտիկ «Նաիրին», ինչպես բանաստեղծներն են հաճախ ասում իրենց գերերկրային սիրուհիներին մասին—«և կա, և չկա»: Կա, իհարկե, կա, եթե ոչ ինչպե՞ս պիտի ապրեին «չեղյալ» այդ երկրում մի շարք այնպիսի պատկանելի մարդիկ, ինչպիսիք են Գենեթալ Ալոշը, Օսեփ Նարիմանովը, քոռ Արութը, պ. Մարութեն, — ո՞րը թվեմ: Մարդիկ, որոնց երկրային գոյությունը, ինչպես տեսնում եք, ոչ մի դեպքում չի կարելի, իհարկե, կասկածի ենթարկել: Եվ, միևնույն ժամանակ, չկա, որովհետև... եթե նա լիներ—ապա ուրեմն ինչո՞ւ նա պիտի անվանվեր «Նաիրի» — այսինքն կրեր մի անուն, որը դուք չեք գտնի այսօր և ոչ մի աշխարհագրական քարտեզի վրա»:

Պատմական մեծ իրադարձությունից՝ հեղափոխությունից հետո, Նաիրին, անտարակույս, ուրիշ կերպ է երևում Չարենցին: Նա ցանկանում է իր խոսքն ասել թեև արդեն «հնացած», բայց և շոտացված խնդրի մասին, շարունակում է որոնել Նաիրին, որոնել ոչ թե կորածը՝ տերյանականը, այլ գտածը՝ «հակատերյանականը»:

Այլ կերպ ասած՝ Չարենցը որոնում է Նաիրիի նոր տեսանկյունը:

Այս խնդրի մասին ամենայն հստակությամբ, առանց ծածկագրության, ուղիղ և որոշ գրում է վեպի քնարական Առաջաբանում. «Խ՛նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Խ՛նչ ենք եղել և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը»:

Քնարական մտորման եղանակով ընթերցողին ուղղված այս հարցը, եթե թարգմանենք հասարակագիտական տերմինաբանության լեզվով, ապա կըստանանք հետևյալ սխեման՝ ի՞նչ ճանապարհ է անցել ժողովրդի պատմությունը և ի՞նչ ուղիներով է նա անցնելու այսուհետև:

Ուրիշ խոսքով, Չարենցին զբաղեցնում է ոչ միայն ժողովրդի՝ եղեռնապատումը, այլև հետաքրքրում է Նաիրյան երկրի հեռավոր պատմական անցյալը, իսկ առաջին հերթին՝ ապագա ուղիները: Անցյալի, ներկայի և ապագայի ամբողջ համադրությունը:

«Խ՛նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում...»:

Այս կենտրոնական, գլխավոր հարցի տեսանկյունով էլ Չարենցը դառնում է Երկիր Նաիրիի գաղափարական առաջադրությանը, պարզելով, ամենից առաջ, որ երևույթն ունի երկու կողմ, երկու բեռնացված սկզբունք:

Դրանցից մեկը Երկիր Նաիրիի ժողովրդական պատկերացումն է, այսինքն՝ այն պատկերացումը, որ ժողովրդի դարավոր, առողջ և ազնիվ տոչորումների, նրա երազների բնական շարունակությունն է:

Դրանցից մյուսը «բուրժուական պատրիստիկայի» գաղափարախոսության վրա կառուցված պատկերացումն է՝ ոսկեզօծված առեղծվածի խորհրդավոր շղարշով:

Առաջին պատկերացումը իրականություն դառնալու ժողովրդական երազն է, երկրորդը՝ իրականության կենսական հարցերից հեռացող «հավելյալ աշխարհի» մշուշն է:

Չարենցը իր առաջադրած խնդրի («Խ՛նչ» և «ո՞ւր») լուծմանն է դիմում Երկիր Նաիրիի ժողովրդական ու բուրժուական պատկերացումների՝ սկզբունքորեն հակադիր այդ գաղափարախոսությունների ելակետով, բացահայտում է, առաջին հերթին, այդ երկու ըմբռնումների ներքին անհաշտությունը:

Եթե Վահան Տերյանի և, առհասարակ, հայ ժողովրդի մեծագույն հատվածի՝ նրա դեմոկրատիայի համար, Երկիր Նաիրին պատերազմի արյունոտ մագիլներում կործանվող ժողովրդի փրկության զինադրոշն էր, սպասվող վե-

րածնության և հուլիսի խորհրդանշանը, քաղաքական ազատության և ազգային կուլտուրայի արժեքների պահպանման խարիսխը, ապա դեմոկրատիայի տարերթից հետո կանգնած սոցիալական ուժերի, մասնավորապես դաշնակցություն կուսակցության վարիչների ու գաղափարախոսների համար դա մի հավելյալ, միջակա՛ն աշխարհ էր՝ հետնաշխարհ, որի տեսլացած պատկերի հետ էին առնչվում հայ բուրժուազիայի դասակարգային բաղձանքները:

Եթե հայ դեմոկրատիայի համար նախիրին անպարտ երկրի ապագա հռոմի հենարանն էր, ապա նեղահայաց ազգայնական գործիչների համար նախիրին այն թղատերեն էր, որ կոչված էր «գաղտնագրելու» նրանց դասակարգային ակնկալությունները:

Ինչո՞ւ և ի՞նչ պատճառաբանությամբ ազգության ճակատագրին նվիրված վեպը Չարենցը գրեց ոչ թե որևէ ուրիշ հյուսվածքով, ասենք՝ ահարոնյանական լավահառաչ ողբի բանալիներով (հակառակը, ծաղրեց այդ ոճը), կամ Շիրվանզադեի գտարյուն սոցիալական կտավի օրինակով, կամ հոգեբանական վերլուծության հանրածանոթ կանոններով, այլ երգիծական ոճով:

Ինչո՞ւ Չարենցը դիմեց երգիծանքին:

Հարցն ունի գեղագիտական հիմնավոր պատասխան և նույնքան հիմնավոր բացատրություն:

Երգիծանքի ոճաբանությունը ժամանակի հրամայականն էր, ասել է թե՛ ժամանակն էր թելադրում իրեն պիտանի, իրեն անհրաժեշտ, իրեն վայելուչ արտահայտչական ոճը:

Երգիծանքի տեսագաշտն են մտնում նաև ուրիշ երևույթներ, բայց ամենից ավելի հետևողականորեն և սրությամբ երգիծանքը զբաղվում է «ազգային ուժանտիզմի» հոգեբանությամբ:

Հայոց վերջին պետականության անկումից հետո, շուրջ հինգ հարյուր տարի, պատմական Հայաստանը գրաված օսմանյան թուրքերն անում էին ամեն ինչ՝ բարբարոսական հետապնդումներից մինչև գենոցիդ, վերջ տալու հայ ժողովրդի ինքնուրույն գոյությանը:

«...Թուրքական բռնապետության Սցիլլայի և ոռոսական բռնապետության Խարիբդայի արանքում» (սա հայ ժողովրդի քաղաքական կացությանը դեռ 1899-ին էնգելսի տված գնահատականն է) գտնվող հայությունը, այդուամենայնիվ, փայփայում էր՝ ազգային ու քաղաքացիական ազատագրության մեծ հույսը: Այդ հույսի հիմքի վրա XIX դարում բարգավաճեց ազգային ուժանտիզմի գաղափարախոսությունը, իսկ դարավերջին ստեղծվեցին ազգային կուսակցություններ:

Լինելով ոչ խելամիտ, անհեռատես քաղաքագետներ, այդ կուսակցությունների վարիչները ոչ միայն չկարողացան ճիշտ հունի մեջ դնել ազգային շարժումները, այլև ժողովրդի քաղաքական բախտը տնօրինելիս հրապարակ հանեցին անիրագործելի, մինչև անգամ անհեթեթ ծրագրեր: Նրանց վարած քաղաքականության մեջ բացակայում էր ռեալիստական սթափ ու զգաստ հայացքը: Ավելին. նրանց քաղաքականությունը, ժողովրդի պատմական բախտի ճակատագրական ժամերին, մերձենում էր դոն-քիշոտյան անճարակության ու դիվանագիտական խեղճության: Ազգային կուսակցությունների քաղաքական ավանտյուրիզմը առանձնապես ցայտուն երևաց մեր դարի 10-ական թվականներին: Թուրքական կազմակերպված ու ծրագրված ցեղասպանությանը նրանք պատասխանում էին կամ դաշինքներով (հիշենք 1908-ին՝ «Երիտթուրքերի» հետ կնքած դաշինքը), կամ հավատով (1912—1914 թթ. հայկական

բարենորոգումների հետ կապված հույսերը), կամ ազգային-ռոմանտիկական լողուններով ու պատրանքներով:

Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին, ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի լայն խավերում վերջին անգամ ճառագեց ազատագրության հույսը: Ոգեորվելով ցարական կառավարության սուտ խոստումներով և ազատագրության պատրանքներով, հոգեվարք ապրող ժողովրդի մեջ 1914-ին լայն արձագանք գտավ կամավորական շարժումը, որի նպատակն էր ռուսական սվինների օգնությամբ ազատագրել թուրքական բռնապետության ցանցերում տառապող Արևմտյան Հայաստանը: Հազարավոր հայրենասերներ՝ ժողովրդի բաշ զավակներ, խմբվելով կամավորական զնդերում, միամտաբար կարծում էին, որ ցարիզմը վստահելի նեցուկ կլինի ազատագրության ուխտին և պաշտպան կկանգնի տառապող ժողովրդի ճակատագրին: Այդ հավատը նրանց ներշնչում էին դաշնակցության կարճատես քաղաքագետները, որոնք, «եղբայրական» դաշինք կնքելով ցարիզմի հետ, պատմության դաժան ժամին չկարողացան ղեկավարել ժողովրդի ազատագրական շարժումը և կազմակերպել անգամ Արևելյան Հայաստանի ինքնապաշտպանությունը:

«...Գլորվեցին օրերը, տխուր ու աղետաբեր. զլորվեցին և իրականացան 1914, 15, 16 թվականները—ելան, տեսիլանման... և իրականացան այնտեղ, սահմանի այն կողմը, այնտեղ, ուր պիտի հառնեի տարիների մուժից երկիրը Նաիրի, այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը՝ «նաիրյան ուժերով» բեռնավոր:—Իրականացան այդ տարիները, դաժան ու անկարելի, այնտեղ,—Վանում, Բիթլիսում, Մուշում, Դիարբեքիրում,—այնտեղ—էրզրումում, Սվազում, Երզրնկայում,—այնտեղ—Գարահիսարում... Անապատում ելած միրածի նման՝ ելավ-գետնահարվեց... Ու մնացին—դիեր, դիեր, դիեր,—առտնին զառանցանք: Ու մնացին—ավերակներ...»:

Երբ ավերակված, արյունաքամ Հայաստանում հինգհարյուրամյա խզումից հետո, վերջապես ստեղծվեց սոցիալիստական, արևմտյան երկրների «մանդատներից» անկախ պետականություն, ժողովրդի համար պարզ դարձավ, որ նրան այլևս ոչինչ չեն կարող տալ ռոմանտիկական պատրանքներն ու դիվանագիտական ամուլ կողմնորոշումները: Ավելին. սոցիալիստական հեղափոխության շնորհիվ պետականության տեր դարձած ժողովրդի նոր հոգեբանությանն անհարազատ թվացին այն պատրանքները, որոնք ինչ-որ չափով խոստանում էին համաժողովրդական աղետների կանխում:

Սա էր հասարակական այն նախադրյալը, որ քսանական թվականներին հրահրեց ազգային ռոմանտիզմի դեմ ուղղված երգիծանքի ուժեղ շաշը:

«Երկիր Նաիրի» գեղարվեստական յուրացումների քննությանն անցնելուց առաջ անհրաժեշտ է պարզել ևս մի հարց: Դա «ստեղծագործական պատմության» հարցն է. ե՞րբ է ձևավորվել վեպի գաղափարը և ե՞րբ է գրվել վեպը:

Այս հարցի պատասխանը մեզ տանում է Չարենցի ստեղծագործության խորքերը:

Բանն այն է, որ Երկիր Նաիրին իբրև խնդիր Չարենցին զբաղեցրել է առաջին իսկ գրական քայլերից սկսած, միշտ և շարունակ Չարենցը ապրել է այդ խնդրի հուզական մթնոլորտում, բերել է հարցի տարբեր պատասխաններ ու լուծումներ:

Այս մասին հեղինակը պարզորոշ ակնարկում է վեպի Առաջաբանում. «Վաղուց, վաղուց մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն: Վաղուց ելք

է փնտրում կուտակված մի կարոտ: Մթի մեջ, գիշերի կեսին, կամ ցերեկը, երբ ես զբաղված եմ լինում առօրյա հոգսերով, կամ անգամ երբ ես տարված եմ լինում գինու կամ կնոջ հմայիչ հաճույքով,—նեբսը, սրտիս խորքում, գողի պես զգուշ, կամացուկ շարժվում է նա:

Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ինչպես ժամանակին չվճարված պարտամուրհակ—ծանրանում է սրտիս, անողոք—ուտում է սիրտս:

Հաճախ պատկերանում է նա ինձ, որպես մի վաղեմի բարեկամ. վաղեմի ծանոթի մի նման, որին ես շատ առաջ եմ հանդիպել, բայց կորցրել եմ հետո—օրերի մշուշից ելնում է նա հաճախ, օրերի մշուշից նայում է ինձ: Երկար-երկար նայում է աչքերիս: Ասում է՝ շնո՞ւ ճանաչում: Մոռացե՞լ ես,—ասում է նա,—Ու սահում է էլի, թաղվում է օրերի մշուշում—կորչում է օրերում:

Հազար-հազար տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա ինձ...

Բայց ո՞վ է, կամ ի՞նչ է նա—ահա ամենաէականը: Գուցե մեծ լինի զարմանքդ, սիրելի ընթերցող, եթե ասեմ, որ ես էլ չգիտեմ: Գիտեմ, որ նա—կա, եղել է և հին է, որպես իմ արյունն է—հին: Կա.—զգում եմ, շոշափում եմ սրբ-տով, տեսնում եմ,—բայց հենց որ ուզում եմ բռնեմ, տեսնեմ մարմնավոր, կանգնեցնեմ հաստատ,—կորչում է, դառնում է աներևույթ, ցնդում է, որպես ծուխ, կամ ցնորք...

— Ինչքան, ինչքան անգամ հարցրել եմ ես ինձ, թե ի՞նչ է, վերջապես—Նաիրին: Գուցե քեզ տարօրինակ թվա այս հարցը, սիրելի ընթերցող: Բայց դա նույնքան է բնական, որքան այն հարցը, թե ո՞վ ենք մենք, վերջապես—Նաիրցիներս: Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը:

Ամեն, ամեն անգամ, երբ նման հարցերը կերել են սիրտս,—մեկը, մի ուրիշը կարծես,— ուրվականի նման ելնելով օրերից, օրերի մշուշից, տվել է ուղեղիս շարախինդ մի հարց.—«Չէ՞ր կարելի արդյոք տեսնել մարմնավոր, պատկերացնել հաստատ երկիրը Նաիրի: Նու, թեկուզ հենց իրենց՝ Նաիրցիների կյանքում, կենցաղում: Շոշափել այդ երևույթը—Նաիրյան—սրտով, շոշափել մարմնավոր, պատկերել երկրային... Գուցե սուտ է Նաիրին—չկա... Գուցե—հուշ է միայն,—ֆիկցիա, միֆ:—Ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն...»

Վեպի ծրագրի մասին Չարենցը մտորել է արդեն 1920 թվականին:

Թեև «Երկիր Նաիրին» Չարենցը գրել է մաս-մաս՝ ընդհատումներով (1921-ին Մոսկվայում տվարտել է «Քաղաք և բնակիչները», 1922-ի աշնանը՝ «Դեպի Նաիրին», իսկ 1924-ի փետրվարին, Երևանում՝ «Երկիր Նաիրին»), բայց վեպի ամբողջ ծրագիրը և կառուցվածքը հայտնի է եղել դեռևս այն ժամանակ, երբ հանձն էր առել այդ մոնումենտալ գործը:

Մագում է ևս մի էական հարց. «Երկիր Նաիրին» դեպքերի ժամանակագրություն-հիշատակարան է, թե՞ ուրիշ ժանրի գործ:

Չարենցն, իհարկե, ժամանակագրում-տարեգրում է 1913—20 թվականներին Կարս քաղաքի կյանքում կատարված գլխավոր դեպքերը: Այս շափով ու այս սահմանում էլ վեպը Կարսի այդ տարիների ժամանակագրությունն է:

Բայց հեղինակի նպատակը ոչ այնքան ամենամերձավոր անցյալի դեպքերի հավաստի և ճշգրիտ ժամանակագրությունը տալն է, որքան այդ դեպքերը որոշ աշխարհայացքի լույսի տակ գնահատելը և դրանց «պատմական» նշանակությունը բացահայտելը:

Այս «գաղտնիքը» պարզում են Երկերի ժողովածուի V հատորի ընդարձակ ու մանրակրկիտ գիտական ծանոթագրությունները, որը մեծ ջանասի-

րությամբ, բանասիրական խնամքով և հետազոտական թափանցումով շրջանառության մեջ է դրել Ալմաստ Զաքարյանը:

Պատմական կոնկրետ իրականությունից են վերցված ոչ միայն «Երկիր Նաիրի» վեպի նյութը (հանգամանքներ, հերոսներ, արտահայտման ոճ), այլև նրա բովանդակությունը, իսկ ավելի լայն առումով՝ նաև աշխարհայացքը:

Այդ բովանդակության բուն ատաղձը ժամանակի գաղափարախոսական վեճերն են, նույն խնդրի և առարկայի շուրջը հրապարակում եղած տրամագծորեն հակադիր, թեր և դեմ հայացքների բախումները:

Այս առումով էլ «Երկիր Նաիրին» ոչ թե սովորական քաղաքական, կամ սոցիալական-հոգեբանական, կամ կենցաղային վեպ է՝ կառուցված սյուժետային գծերի համախմբման հանրաժանոթ կանոններով, այլ գաղափարների վեպ է, կամ, ավելի ստույգ, վեպ է գաղափարի վերաբերյալ:

Սա նշանակում է, որ այստեղ գաղափարը ոչ թե նկարագրության՝ պատումի, կողմնորոշում է, այլ ինքը հենց նկարագրության-մեկնաբանության լուծ առարկան է:

Դա Երկիր Նաիրիի գաղափարն է:

Նորից հարց է ծագում. ո՞վ է վեպի գլխավոր այն հերոսը, որ, հանդես գալով իբրև գաղափարակիր, արտահայտում է հեղինակի կողմնորոշումն ու նրա դրական իդեալը:

Այդ հերոսը ինքը՝ հեղինակն է, որ հանդես է գալիս որպես վեպի գլխավոր գործող անձ և կրթող ու սուր վեճ է վարում հայ հասարակությանը հուզող նյութի շուրջը:

«Երկիր Նաիրին» Չարենցի գաղափարական բանավեճն է:

Բանավիճային բնույթը հաշվի առնելով, «Երկիր Նաիրին» կարելի է համարել դիալոգային վեպ:

Դա հեղինակի դիալոգն է ժամանակի հետ՝ կռված այն բանին, որպեսզի տրվի «Ո՞րն է երկիրը Նաիրի» հարցի ճիշտ պատասխանը:

Ճշմարտության դիալոգային որոնման նկգրունքներով կառուցելով «Երկիր Նաիրին», Չարենցը մտնում է հաղար ու մի դերի մեջ՝ պատմողի, տարեգրողի, մեկնաբանողի, հարցնողի, պատասխանողի, մտրակողի, հեգնողի, սփոփողի, կասկածողի և այլն, պարզելու երկիր Նաիրիի Գոյականությունն ու նրա ստույգ, իսկական ու վերջնական հասցեն:

Վեպի մի շարք հատվածներում շարունակաբար Չարենցը խոսում է ուղեգային մորմոքից, սրտի հիվանդությունից, անգո տեսիլքից, միրածից, ֆիկցիայից և այլն, հղումներ, որոնք չափազանց «ուժեղ կռվաններ են» այն ընթերցողների ձեռքին, ովքեր Չարենցին դնում են «ալգային սկյութացիների» և իր ժողովրդի ազգային իդեալների «կործանողի» շարքում:

Հղումներից մեկն էլ հետևյալ բացատրությունն է, որ վեպի վերջաբանում Չարենցը հանձնարարում է ընթերցողին. «Վաղուց հետե մեր գրականության, մանավանդ բանաստեղծության մեջ չկա մի բառ, որ ավելի հոլովվեր, քան «Նաիրի» գոյականը, բայց, չնայած դրան, մինչև իմ սույն այս պոեմանման վեպը, մեր լեզվագիտության ամուլ անդաստանում չէր ճարվում և ոչ մի Մանուկ Աբեղյան, որ զբաղվեր այդ չամիշի պես գործածական դարձած բառի քերականական կազմությամբ,— և ես... նվաստս էի, որ առաջին անգամ զբաղվեցի այդ քերականական հարցով և գլխի ընկա, որ «Նաիրի» բառը ոչ թե գոյական է, այլ—եթե միայն կարելի է քերականության մեջ այսպես ասել— «մազութի համոյական»... «Նաիրին», իբրև քերականության ենթակա մի

հանգամանք, այսինքն իբր բառ գոյություն ունենալուց առաջ՝ վաղուց արդեն գոյություն է ունեցել մի շարք ավելի քան պատկառելի մարդկանց մեջ (կարդա սույն վեպս), որպես ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն... Իսկ նման դեպքերում, ինչպես գիտեք, քիչ գործ ունի անելու լեզվագիտությունը. այստեղ, կարծում ենք, արդեն բժիշկ է հարկավոր, անդամահատական արքան կամ լանցետ և ոչ թե քերականություն»:

Եթե հավատալու լինենք հեղինակի «դաժան» խոստովանությանը, ապա պետք է ճիշտ համարենք այն հանդիմանությունը, թե Չարենցը կասկածի տակ է դնում Նաիրիի գոյականության պարագան, թե Չարենցը Նաիրին ամբողջությամբ հանձնում է «ուղեղային մորմոքի», այսինքն գաղափարախոսական ֆիկցիայի, իշխանությանը:

Բայց խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցը գոյականությունից զրկում է ոչ թե Նաիրին առհասարակ, այլ միայն նրա մազութի-համոյական կտրվածքը:

«Մազութի-համոյականությունը», Չարենցի մեկնաբանությամբ, ազգային իդեալի այն տարատեսակն է, որն իր բովանդակությունը քաղում է ոչ թե ժողովրդական երազներից ու ազատագրության ժողովրդական պատկերացումներից, այլ առանձին անհատների ուղեղային մորմոքից: Դա ազգային իդեալի այն ձևն է, որ, չունենալով խոր արմատներ ժողովրդական լայն խավերի հոգեբանության մեջ, ասպարեզ է նետվում իբրև ինքնասնույց բովանդակության մի տխուր դրվագ:

«Այդ հանճարեղագույն ուղեղը,—վարում է իր բանավեճը Չարենցը,— ուներ հանճարեղագույն հատկություններ... այդ տարօրինակ ուղեղը տարիներ, դարեր շարունակ, հնամենի հնուց կրում էր իր վերոհիշյալ եղջյուրների վրա մի ամբողջ երկիր... այդ զարմանալի ուղեղի վրա էր կանգնած երկիրը Նաիրի, որպես հնում աշխարհն՝ առասպելական այն ցուլի եղջյուրների վրա»:

«...Այդ զարմանալի ուղեղը,— շարունակում է դատողությունները Չարենցը,— կանգնած էր... հենց ինքն իր վրա... Կար, գոյություն ուներ և աշխատում էր, անխոնջ ու մշտնջենական, ինչպես ինքը բնությունը, կամ, ավելի լավ է ասել՝ որպես մի իսկական «պերպետուում-մոբիլ»... գերմանական հայտնի գիտնական Հելմհոլցի նշանավոր թեորիան միանգամայն ժխտելով՝ ապացուցում էր իր կենդանի օրինակով, որ նման մի ինքնաշարժ մեքենա ոչ միայն հնարավոր է սկզբունքորեն, այլև կա, գոյություն ունի և կարող է աշխատել՝ ինքն իրեն սնելով դարեր ու դարեր, մահանալ ու կյանք առնել նորից, իր սեփական աճյունից, որպես եգիպտական մի ֆենիքս-թռչուն: Այսպիսի ահա ինքնասնույց մի թռչուն, բայց, ավելի լավ է ասել՝ «պերպետուում-մոբիլ» էր Համո Համբարձումովիչի ուղեղը. ինքնաշարժ մեքենա, որ, ինչպես ասացինք, ինքն իրեն սնելով՝ դուրս էր թողնում, հանում էր շրջանառության անսպառ քանակությամբ—ոնց ասենք... նու, ազգային եռանդ (էներգիա)...»:

Մազութի-համոյական Նաիրին համարելով քերականական օրենքներից դուրս գտնվող ուղեղային խաբկանք, գաղափարախոսական կեղծիք, Չարենցը դրան հակադրում է գոյականական Նաիրիի սեփական պատկերացումները:

Գաղափարական այս դիրքերի տրամաբանական ավարտումն է երկրորդ հրատարակության (1926) Առաջաբանում տեղ գտած Չարենցի կոչն իր հայրենակիցներին, ուր ասվում է. «Եթե նրանք ունեն ստույգ տեղեկություններ հիշյալ կարևորագույն հանգամանքը ճշտող՝ թող բարի լինեն գրել մեզ, հետևյալ հասցեով.—

Երկիր Նաիրի, Եղիշե Չարենցին»:

Վեպան ավարտվում է ծնվող ու վեր բարձրացող Նաիրիի դիֆերամբով. «Կենդանի մնացածներից շատերն արդեն ազատ են վերոհիշյալ ուղեղային մորմոքից ու սրտի հիվանդությունից և այսօր իրենց երկիրն են շինում—մի երկիր, սակայն, որի գոյական լինելը ճշտելու համար կարիք չկա դիմելու ոչ մի Մանուկ Աբեղյանի, որովհետև այդ պարզապես տեսնում են բոլոր նրանք, ովքեր գործ ունեն հողի ու աշխատանքի հետ»:

Վեպին դարձած գրականագետները, փորձելով գրական զուգահեռներ գտնել «գործող անձ» դարձած հեղինակի համար, մատնացույց են արել գոգոլյան «Դիկանկա խուտորի երեկոները» վիպակի միամիտ պարզախոս ձևացող մեղվապահի՝ Ռուդիկ Պանկոյին, որը պատմում է ուկրաինական գյուղի հովվերգությունը, ինչպես և ականավոր չեխ երգիծաբան Յարոսլավ Հաշեկի «Քաջ զինվոր Շվեյկի արկածները» անմոռաց գրքի անմոռաց հերոսին:

Առավել համոզիչ է քաջ զինվոր Շվեյկի զուգահեռը:

Բանն այն է, որ դիտավորյալ ձևանալով որպես «տարօրինակ» մի սուրյակտ՝ միամիտ, դեպքերից ոչինչ չհասկացող, խենթավուն մի անձնավորություն, «գործող անձ» դարձած հեղինակը բացում է իր հոգու երկու հոսանքի շտեմարանը՝ կծու երգիծանքի առատաբուխ շատրվանն ու նուրբ քնարի հորդահոս աղբյուրները՝ գնահատելու գաղափարախոսությունների պայքարը, ժխտելու կամ հաստատելու երկիր Նաիրիի գաղափարը:

Առաջին հոսանքից հեղինակը լիուլի բաժին է հասցնում «նաիրակերպ արքաներին», երկրորդից՝ ժողովրդական տարերքին: Առաջին հոսանքը նա ասպարեզ է հանում «նաիրյան քաղաքի» «օրերի ու վաստակների» «բնական պատմությունը» շարապրելիս, երկրորդը՝ ընթերցողին ուղղված հարցումների, պաթետիկ-քնարական դիմումների, հրապարակախոսական և այլաբանական խորհրդածությունների միջոցին:

Դաշնակցական կենտրոնի «ազգանվեր» գործունեության դրվագները, այսինքն՝ հասարակական կյանքի ֆասադը, նկարագրելիս Չարենցի պատումի էջերը լցվում են մոլեգին քրքիչներով: Նվ, հակառակը, անսահման վշտով է համակվում հեղինակի խոսքը, երբ շափում է իրենց արտ ու հանդից պոկված, իրենց բնական արմատներից տեղահան արված գյուղացիության մոլորության անդունդը:

Հեղինակը մեկ մեֆիստոֆելյան ժպիտը դեմքին չղաձգորեն ծաղրում է մազութի-համոյական շաղակրատությունը, մեկ իր արցունքներն է խառնում «Տանըրը-մեն աղե ջան, տա-ները-մեենն», երգը՝ «անդուռ վշտի հանձարեղ այդ ոռնոցը», շուրթերին ռազմաճակատ մեկնող հայ տրեխավոր գեղջուկի «պառավաճայն ողբերին»:

Երկու հոսանքի գեղագիտության դիրքերից Չարենցն ասում է, որ «Լույս» նավթային ընկերության Տեղական կոմիտեի գործիչները, ինչպես և վարժապետ վառուդյաններն ու հոգևոր հոտի պարագլուխները՝ սրի և խաշի ասպետները, ժողովրդի քաղաքական իրավունքների իսկական պաշտպանները չեն. նրանց «հայրենասիրությունը» ամբոխավարական աղմկարարությունից այն կողմ չի անցնում:

Մազութի-համոյական «ազգային իդեալի» շարենցյան պսակազերծումը հնչում է որպես մեղադրական թուղթ ու մահվան դատավճիռ:

Ինչու՞ է այդքան անողոք, այդքան անզիջում դատավճիռը, մանավանդ,

երբ գիտենք, որ Չարենցի համար ևս միանգամայն հարազատ ապրում ուներ շնչանք էր «ազգային իդեալը»:

Բանն այն է, որ Չարենցը նմանության-հավասարության և ոչ մի եզր չի տեսնում ազգային իդեալի մազութ-համոյական, այսինքն՝ բուրժուական ըմբռնումների և նրա հակոտնյայի՝ ժուլովորդական պատկերացումների միջև:

Յեւ երգիծանքը գերազանցապես օգտվում է արտահայտման պայմանական ձևերից (հիպերբոլա, ֆանտաստիկա, շարժ, գրոտեսկ և այլն), թեև երգիծանքը դիմում է գերադանցապես այնպիսի գեղարվեստական հնարանների, որոնք առաջին նվազ ոչնչացնում են ճշմարտանմանության տպավորությունը, բայց արտացոլման երգիծական-պայմանական հյուսվածքի էական առանձնահատկությունն այն է, որ իրականությունը սլարտավոր է երևալ կենդանի գծերի ու հարաբերությունների, բարդ կապերի ու ներքին առնչությունների «չթողարկված» ճշմարտությամբ:

Երգիծաբանի վարպետության ու հնարագիտության աստիճանը չափվում է, վերջին հաշվով, նրանով, թե ծիծաղի ոճաբանության սահմաններում ինչ չափով է հարազատ մնում կյանքի ճշմարտանմանությանը, թե գրոտեսկային-չափազանցված-սրված կերպարների և բեռացված դրությունների միջոցով որքան է հավաստի ներկայացնում իրականության «ընդհանուր գույնը»:

«Երգիծական ոգեշնչմանը», առաջին հերթին, ենթարկվում են գավառաքաղաքի նշանավոր ու աննշան, հին ու նոր, պատմական և ոչ պատմական «հիշատակները»՝ Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին, «Լույս» ընկերության տեղական գրասենյակը, Հինգ հարկանի շինությունը և այլն, և այլն:

Ինչու է Չարենցը սկսում իրերի երգիծանքից, ի՞նչ նպատակով ու խորհրդով:

Բանն այն է, որ քաղաքի բնակիչների աչքին «հրաշքի» կերպարանք առած իրեղեն երևույթները, Չարենցի մեկնաբանությամբ, ոչ թե «նախապետության» անցուղարձի անշարժ, համր, լուռ վկաներն են, այլ «նախրցիների» հոգեբանության մասնակիցներն ու մասնիկները: Նախրյան քաղաքի հիշատակները հոգևոր այն կետերն են, որոնք իրենց մեջ ծրարած պատմական ու ժամանակակից ավանդություններով, հայտնի ու խորհրդավոր դեպքերով հասարակական կյանքին պարտադրում են «ազգային եռանդի» մշտաբուխ աղբյուրներ:

Նախրյան քաղաքի «հրաշքների» երգիծական ոգեշնչման բարձր կետը, անտարակույս, նրա «քարե ակնածանքի»՝ «ամենակարող կենտրոն» Հինգ հարկանի շինության «փառաբանությունն» է: Այս շինությունից, ուր կենտրոնացված են գավառի ու քաղաքի ամենաազդեցիկ հիմնարկությունները, «վճիռներ ու ճակատագրեր են ելնում»՝ շարժման մեջ դնելով հասարակական կյանքի բոլոր լծակները:

«Անգո կենտրոն», — շարունակ ու անընդմեջ այսպես որակելով Հինգ հարկանի «Հրաշքի» բովանդակությունը, Չարենցն այդ գնահատականով ուղղում է հասկացնել, որ ամենեկին էլ այդպես չէ, որ Հինգ հարկանի շենքը նախրյան քաղաքի ամենագոյականական երևույթն է, որ նրա մութ ու խորհրդավոր սենյակներում (որտեղից վարժապետ Վառդգյանը մի օր դուրս եկավ ընկերության կապույտ հետքերը կոնակին) ստեղծվում են ազգային կյանքի ծրագրեր ու հեռանկարներ:

Հինգ հարկանի շինությունից բացի, երգիծաբանի առանձնակի վերաբերմունքին է արժանանում նաև «Լույս» նավթային ընկերության տեղական գրասենյակը, — առաջին տպավորությամբ մի անշուք ու աննկատ հիմնարկություն,

որի առևտրական «անմեղ» ցուցանակի տակ կատարվում են «հիացմունքի արժանի» «փառավոր գործեր»։ Այս գրասենյակի հրահանգով են լուծվում ազգային և հասարակական կյանքի բոլոր էական հարցերը և, ինչպես հավաստիացնում է վարժապետ Վառդգյանը, այստեղից են ելնում «սուլթաններ, շահեր և կայսրեր» կործանելու «պատմական կոչերը»։

Քաղաքի տարեգիրը «պատմական հիշատակներից» անցնելով դեպի նրա փողոցներն ու նշանավոր հասարակական հավաքատեղիները (ակումբ, խանութ և այլն), ծիծաղի ոլորտի մեջ է առնում քաղաքի բնակիչներին՝ սկսած երևելի հանրային գործիչներից՝ «Լույս» նավթային ընկերության տեղական գրասենյակի կառավարիչ Մազութի Համոյից, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նաիրիմանովից, Գեներալ Ալոշից, բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչից, Հուսիկ վարդապետից մինչև արհեստավորական խավը, մանր վաճառականների հոգաբարձուների, գավառացի վարժապետների կաղմը, դեռ սրանցից էլ ավելի ցածր աստիճանի կանգնածները՝ մոտակա գյուղերի տրեխավորներն ու «վակզալի բաշիրոզուկները»։

Քաղաքի բնակիչների էության և արարքների, նրանց խոսքի ու գործի, նրանց ամենօրյա լճացած, անշարժ կենցաղի մանրակրկիտ նկարագրություններով, որով լեցուն է հատկապես վեպի առաջին մասը, Չարենցը հետամուտ է «ուղեղային մորմոքի» արտածման ուղիների ճանաչմանը։

Վերին աստիճանի իմաստալից է Չարենցի գեղագիտական վերաբերմունքի մի հատկությունը. Նաիրյան քաղաքի իրեղեն, առարկայական վկաների նկարագրությամբ նա ամեն կերպ աշխատում է դրանց վերագրել կենդանի գծեր և, հակառակը, անցնելով մարդկանց նկարագրությանը, նույն հետևողականությամբ սրանց առարկայացնում է։

Առարկայացված մարդիկ, Չարենցի համոզմունքով, միայն ձևով են մարդ, իսկ էությամբ դիմականեր են, ավելին՝ կենդանի դիմականեր են։

Դարավոր անցյալ ունեցող քաղաքը՝ միապաղաղ ու անգույն կենցաղով, կյանքի քարացած ձևերի հանգեպ պաշտամունքի հասնող վերաբերմունքով, քաղաքի բնակիչների հայացքների սահմանափակությունն ու նեղությունը, — ասում է Չարենցը, — այն սննդարար միջավայրն էր, ուր անհրաժեշտաբար արմատներ պետք է գցեին ֆանտաստիկական պատրանքներն ու ամբոխավարական՝ հոգեբանությունը։

Ն. Վ. Գոգոլն իր «Մեռած հոգիներ» վեպի մասին ասել է. «Ծն ցանկանում եմ այս վեպում, թեկուզ մի եզրից, ցուցադրել ամբողջ Ռուսիան...»։

Մի եզրի գեղարվեստական ծրագիր է ունեցել նաև Չարենցը։ Դա երկիր Նաիրիի մազութի-համոյական տարատեսակի ցուցադրման ծրագիրն է։ Դրա համար էլ դիմել է մի եզրը ներկայացնող երգիծական դիմանկարների շարքին։

Վեպի ամբողջ երկայնքով անցնող Մազութի Համոյին Չարենցը ղննում է ամենայն մանրամասնությամբ՝ նրա կենցաղային, սոցիալական ու քաղաքական կենսագրությունը, որով և ամբողջանում է XX դարի «ազգային միֆը» մարմնացնողի էությունը։

Այս վեպի հեղինակը՝ Չարենցը, խոսք է տվել նաև մի պատմողի՝ իր կրկնակին, որը կոչված է համապատասխան գրական մշակումով, այսինքն՝ գեղարվեստական արտահայտչական այլևայլ միջոցների (հիպերբոլա ու գրոտեսկ, հոնտորական ոճ ու հեգնանք, պատումի ֆեյխտոնային եղանակ ու բանաստեղծական դիմում, օբյեկտիվ նկարագրություն ու սուբյեկտիվ քնարականություն) կիրառությամբ, արտահայտել նրա՝ հեղինակի, տպավորություն-

ներն ու դիտումները, տեսակետներն ու գնահատությունները, վերաբերմունքն ու հակավերաբերմունքը:

Պատմողը, որ հավասարապես նաև նկարագրող-երգիծող-բանաստեղծող-մտածող է, այդ պատմողը, ելնելով հեղինակի ծրագրած բանավեճից, ամեն ինչ ենթարկում է բանավեճի տրամաբանությունը:

Հանձն առնելով բանավիճողի պարտականություն, պատմողը, բնականաբար, նաիրյան քաղաքի պատուհանից միշտ նայում է դեպի դուրս՝ պատմությանն ու ժամանակին, սրանց օգնությամբ է փորձում գտնել նվիրական գաղափարի ձևափոխությունների ընթացքը: Կանխավ և ոչ առանց հիմքի ընդունելով, որ Նաիրիի գաղափարը հավերժական շարժիչ է, պատմողը ասպարեզ է բերում երևույթի ճանաչողության բարդ զինարանը և իր հոգու հրաձգարանից դուրս է նետում խոսքի բոլոր միջոցները՝ սկսած գաղափարական վեճը շահելու համար:

Ամեն մի բանավեճ, բնականաբար, ենթադրում է հարցերի մի որոշակի խումբ, կամ մի էական, գլխավոր հարց և այդ հարցերի խմբին կամ էական հարցին բավարարող պատասխաններ: Հարց ու պատասխանը, այսինքն բանավեճը, իր հետ բերում է ոճաբանական բաղմազան միջոցներ ու արտահայտչության եղանակներ, որոնք բոլորը միասին կոչված են սլարգելու հարցի զրլ-խավոր էությունը:

Գաղափարական հույժ կարևոր հարցին նվիրված վեպում, այն էլ՝ բանավիճային դրվածք ունեցող վեպում, — սա հիանալի ներքնատեսությամբ զգացել է Զարենցը, — այնքան էլ կարևոր չէ հերոսների բանավոր խոսքի հնչերանգը: Այստեղ ավելի կարևոր է այն, թե ինչպես է պատմողի «անխառն» խոսքի մեջ նյութականանում առաջադրված գաղափարախոսությունը: Վեպի այս մասնահատկությամբ էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ «Երկիր Նաիրին» գրեթե համատարած կերպով հեղինակի՝ պատմողի խոսքն է: Ոչինչ օտարամուտ չկա այդ խոսք-բանավեճի մեջ: Եվ չէր էլ կարող լինել, որովհետև Զարենցի սկսած բանավեճը չունի երկու կողմ: Ինքը, պատմողն է և հարց դնողը, և այդ հարցին պատասխան տվողը: Պատմողն է և՛ հաստատողը, և՛ հերքողը, և՛ ծառացողը, և՛ խոնարհվողը: Հեղինակային խոսքն է համախմբում վեպի սյուժեն ու գործողությունը: Այդ խոսքի մեջ են իրար գալիս ճշգրիտ, արժանահավատ, օբյեկտիվ արձակի նկարագրության ունախտական գույներն ու սուբյեկտիվ արձակին հատուկ արտահայտման հուզական եղանակները:

Արձակի տարբեր գույները խառնուրդողը պատմաի ոգեշնչված ու բարձր պաթոսն է, այսպես կոչված՝ հոետորական-պաթետիկ արտահայտչությունը, որը մի դեպքում՝ ժխտման դեպքում, հանգում է «երգիծական ոգեշնչման», մյուս՝ հաստատման դեպքում, «քնարական խոնարհման»:

Պաթետիկ-ոգեշունչ գովաբանության հոսանքի ալիքների մեջ են նաիրյան քաղաքի բոլոր ներկայացուցիչները, առանց բացառության: Այդ գովաբանությունից Զարենցը մեծ բաժին է հասցնում նրանց, ովքեր առավել ցածր են իրենց մարդկային-բարոյական նկարագրով, ովքեր ավելի են արժանի «գովաբանության» ոչնչացնող խարաղանին: Ինչպես օրինակ, բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչը, որի գերագույն ազնվությունը հաստատում է կնոջ հանելուկային ինքնապանության փաստը, ինչպես Վառդգյանը, որի հերոսությունն անցնում է մորթապաշտության ու ստորության եզրերով (ապացույց՝ կոնակի պատմությունը), ինչպես Գեներալ Ալոշը, ինչպես հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, որի համար ծեղի արժեք չունի իր կոչման՝ արդարության ու ճշմար-

տության հարցը, որի արդարամտութիւնն անցնում է սեփական ստամոքսի միջով:

Քաղաքի կենտրոնական անձնավորութիւնը՝ Մազութի Համոն, բնականաբար, դարձել է շարենցյան հեգնական պաթետիկայի հիմնական կրողը: Պատմողի ոգևորութիւնը, երբ նա պատմում է Մազութի Համոյի մասին, հասնում է կատարյալ հրավառութեան. հիացմունքը ողողում է հերոսի ամբողջ էութիւնը՝ հասարակական գործունեութիւնից մինչև կենցաղ, զմայլանքը տարածվում է նրա հետ կապված բոլոր հարաբերութիւնների ու առարկաների վրա: Եվ ամեն անգամ այդ հիացմունքը շրջվում է հակահիացմունքի, աննկատելիորեն վերաճում է սպանիչ մտրակման:

«Երկիր նաիրին» իբրև ժանրային ձև ավանդական-կանոնիկ վեպի ուղղակի հակադրութիւնն է: Ոչ կենսագրական, ոչ սոցիալական-հոգեբանական, ոչ էլ կենցաղային ու ընտանեկան վեպի ավանդական-սյուժետային ձևերը, որոնցից օգտվում էին Չարենցի նախորդներն ու ժամանակակիցները, չէին կարող իրենց կառուցվածքի մեջ տեղադրել Նրկիր նաիրիի գաղափարախոսութիւնը: Անհրաժեշտ էր վեպի այնպիսի ձև ու կառուցվածք, որ համարժեք լիներ «գաղափարների վեպի» մտահղացմանը: Գրական հնարագիտութեամբ միշտ զարմացնող Չարենցը այս անգամ ևս գտավ գեղարվեստական առաջադրութեանը համապատասխանող նոր կառուցվածք՝ ժանրային նոր ձև:

«Երկիր նաիրիի» Վերջաբանը սկսվում է հետևյալ պարբերութեամբ, որը նաև այդ նոր վիպական ձևի անուղղակի խոստովանութիւնն ու գիտակցումն է. «Ահա և ամբողջը, ընթերցող. ահա և մեր սույն պոեմանման վեպը, որը, վերջին հաշիւով ոչ թե վեպ դուրս եկավ, այլ «այլակերպ» մի բան:—«Այլակերպ» բառն առնում ենք շակերտների մեջ, որովհետև այդպես պիտի ասեր սույն այս վեպիս մասին մեզ բավականին ծանոթ Հաջի Օնիկ էֆենդի Մանուկոֆը, այդ հայտնի անգլիախոս նաիրցին, եթե նա կենդանի լիներ և սույն այս վեպս կարդար: Այո, այսպես պիտի ասեր Հաջին, և մենք միանգամայն համամիտ պիտի լինեինք նրան, որովհետև նա, իբր հմուտ անգլիախոս և պատկառելի նաիրցի, հարց պիտի դներ սույն այս վեպիս ձևի ոչ ամբողջական լինելու, նրանում վեպի էլեմենտար կանոնների բացակայութեան և հազար ու մի այլ թերութեանց մասին, ու՝ մեր բազում քանքարավոր քննադատներին ի խրատ՝ պիտի հիմնավորեր իր կարծիքն իր հմուտ անգլիախոսութեամբ և պատկառելի... նաիրասիրութեամբ...»:

Վեպի ծայրահեղ ինքնատիպութիւնն էր այն «տագնապի» պատճառը, որ ունեցել է Չարենցը, ենթադրելով, թե իր «այլակերպ» գրվածքը կարող է շփոթութեան մեջ զգել ընթերցողներին՝ չհասկացվել ու չգնահատվել:

Թեև Վերջաբանի հաջորդ տողերում Չարենցը կտրուկ հայտարարում է, որ էականը բովանդակութիւնն է և ոչ թե ձևը, բայց տվյալ դեպքում ձևի «հերքումը», ինչպես այս վեպում նման հերքման տրամաբանութեանն են ենթարկվում ուրիշ շատ հասկացութիւններ, ձևի հերքումը կատարվում է հաստատման նպատակով:

Վեպի «այլակերպութեան» խոստովանութիւնը իրականում շարենցյան հեգնանքի մի բեկորն է: Ուրիշ ոչինչ:

Չենք սխալվի, եթե ասենք, որ հեղինակին խստորեն մտահոգել է վեպի ժանրային տարբերակման ու կառուցվածքի խնդիրը: Այդ մասին նա բազմաթիվ առիթներով խոսում է վեպի ներսում, հիշեցնելով, մանավանդ, այն պարագան, որ ինքը չի գնացել եվրոպական վիպագրութեան ճանապարհով, շեղ-

վել է ավանդական ուղիներին, որ իրեն ամենևին էլ չի զբաղեցրել հերոսների հոգեբանական աշխարհի զննումը: Նման խոստովանությունները վկայում են Չարենցի «գեղագիտական տառապանքը»՝ գրվածքի ժանրային կառուցվածքը որոշելու հարցասիրությունը: «Երկիր Նաիրիի» ամենաճշգրիտ սահմանումը՝ «պոեմանման վեպ», ընտրել է ինքը՝ Չարենցը:

Պոեմանման վեպ սահմանմանը հարազատ է նաև այն բնութագրությունը, որ «Երկիր Նաիրիին» տվել է Մարիետա Շահինյանը: Խմբագրի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցի գործը «Կարս քաղաքի էպոսն է՝ երեք ցիկլով» և ավելացնում. «Մեր լույսն մի այնպիսի երկ է, գրված գոգոլյան բանալիով, որ եթե պոեմ չէ, ապա լավագույն դեպքում էպոս է, որը գեղարվեստական բացառիկ նշանակություն ունի հայ գրականության զարգացման համար»¹⁹:

Ժանրային այս տարբերակումը, ավելի ճիշտ՝ համարձակ զուգահեռ էպոսի հետ՝ մի գործի վերաբերյալ, որտեղ չկա ոչ մի էպիկական հերոս և էպոսի համար անհրաժեշտ հերոսապատում, առաջին հայացքից կարող է միայն զարմանք առաջացնել: Այս պարադոքսն ունի շատ հիմնավոր բացատրություն, ինչպես և հիմնավորված է «պոեմանման վեպ» սահմանումը:

Ո՞րն է դրանց արդարացումը:

Առաջին. Չարենցի նկարագրած կյանքի խիստ ծիծաղելի պրոդային զուգահեռ, տեքստի ընդհատակում, ձգվում են էպոսային այնպիսի երակներ, որոնք ծիծաղելիին հակադրում են ժողովրդական աշխարհի ու հայրենի եղերքի պոեզիան, ասել է թե՛ Նաիրիի այն ըմբռնումը, որ ժողովուրդը պահպանում է իբրև իր դարավոր հոգևոր փորձից, իր էությունից անբաժան երազ ու գաղափար:

Երկրորդ. Նաիրիի գաղափարը տեղաշարժելով իրական աշխարհից դեպի ֆանտաստիկայի սահմաններ, ռեալ կեցությունից տանելով դեպի մտավարժության ասպարեզ, Չարենցը, այդուամենայնիվ, այս անբնական, բայց անհրաժեշտ քայլն անում է այն տոհմի դիրքերից, որը Նաիրին պսակադրելու փոխարեն ժամանակավորապես ստիպված է պսակադերծել:

Մենդյան առաջին իսկ օրերից փորձեր են արվել պարզելու «Երկիր Նաիրիի» դրական սկզբնաղբյուրները, ավելի ստույգ առնչություններն ու ազդեցությունները: Առաջարկվել են տարբեր աղբյուրներ՝ Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» պոեմը, Սալտիկով Շչեդրինի երգիծանքը, մասնավորապես «Մի քաղաքի պատմությունը», Անդրեյ Բելիի արձակը («Պետերբուրգ»). և, վերջապես, «Վերք Հայաստանին»:

Մի դեպքում առնչության պայման է դիտվել Չարենցի ժանրային կողմնորոշումը (նա էլ, Գոգոլի օրինակով, գրել է «պոեմանման վեպ»), մյուս դեպքում՝ պատումի ոճական կառուցվածքը (Չարենցը Անդրեյ Բելիի հետևություններ դիմել է արձակի ազատ, անկանոն շարահյուսությանը), ապա գեղագիտական նմանությունը (Աբովյանի պես Չարենցը մեծարում է հայրենիքը՝ «փնտլելով»):

Դժվար է, իհարկե, կշռաչափով պարզել գրական այս կամ այն հուշարձանի «ազդեցության աստիճանը» կամ ցույց տալ այս կամ այն գրական հուշարձանից Չարենցի ստացած տպավորությունների սահմանը: Անժխտելի է մի բան, որ «Երկիր Նաիրի» վեպում կարելի է հայտաբերել «յուրացումների» ինչ-ինչ տրվյալներ ու հետքեր, անգամ՝ գրական քաղվածքներ:

Չնայած գրական աղբյուրների «հետքերին», «Երկիր Նաիրին» արվեստի միանգամայն ինքնատիպ որակ է:

Գրականությունների պատմության մեջ անսովոր չեն այն փաստերը, երբ այս կամ այն գրական հուշարձանը ոչ թե միանգամից, այլ աստիճանաբար է բացում ներքին հարստությունը: Այդպիսի բախտի է արժանացել նաև «Երկիր Նաիրին», մեծարժեք մի գեղարվեստական գործ, որի ցրիվ շարվածքի մեջ երևում է Չարենցի կերպարանքը՝ իր մեծ տխրության, մեծ զայրույթի և մեծ երազի պահին: «Երկիր Նաիրին» ոչ միայն արվեստի բարձր չափանիշ է, գրական նորարարության տիպար, այլև արդիական հնչեղություն ունեցող մի գրվածք, ուր տեսնում ենք Չարենցի ճակատամարտն աշխարհի հավերժական շարիքների՝ բռնության, պատերազմի, հոգևոր կաշկանդվածության, ազգային աղանդավորության դեմ:

8

1924 թ. տարեմուտին, հայ գրականության և իր անձնական մեծ բարեկամի՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, հանձնարարությամբ ու եռանդուն աջակցությամբ, Եղիշե Չարենցն ուղևորվում է արտասահման:

Արտասահմանյան յոթամսյա ուղևորությունը, ինչպես երևում է Չարենցի գրած մի շարք նամակներից և «չափածո մտորումներից», վճռական նշանակություն է ունենում նրա կյանքում: Արտասահմանյան տպավորությունների ազդեցությամբ էլ ավելի են ամրապնդվում Չարենցի քաղաքական կողմնորոշումները, ինչպես և էական բեկում է կատարվում նրա գեղագիտական ըմբռնումների մեջ:

Եվրոպական մեծ քաղաքներից՝ նրանց հասարակական գոյաձևի «ընդհանուր գույնից» ստացած տպավորությունների մասին Ալ. Մյասնիկյանին գրած նամակում Չարենցը պատմում է հետևյալը. «Առհասարակ հարկավոր է ասել, որ Եվրոպայում շրջում է ոչ թե «կոմունիզմի ուրվականը», ինչպես ընդունված է ասել, այլ՝ կոմունիզմի սարսափը. այնպիսի մի սարսափ կա այս երկրներում բոլշևիզմի հանդեպ, որ անհնարին է նկարագրել. ամեն մի փոքր շարժումի, ամեն մի խլրտումի, ամեն մի ամենափոքր խլրտումի մեջ այստեղ գտնում են բոլշևիկների մատը և ահավոր թմբուկ են խփում, որ իշխողները արթուն մնան: Ահաբեկված բուրժուան, շշմած եզան նման, արյուն է կալել աչքերին—ու ամեն տեղ, ամեն ինչի մեջ տեսնում է կարմիր գույնը ու բառաչում է վախից, ու ահազանգ է խփում...»:

Չարենցն արտասահման մեկնեց իբրև խորհրդային երկրի բանաստեղծական դեսպան՝ հպարտ այն գիտակցությամբ, որ ինքը նոր աշխարհի՝ ազատագրված ազգերի Միության, քաղաքացին է:

Դեռ նավախցիկում գրած «Դեպի Ստամբուլ» բանաստեղծության «մտնում ենք—արտասահման» տողը աշխարհագրական սահմանագիծ նշանակելուց առաջ նշանակում էր քաղաքական անջրպետ: Դա ավելի ցայտուն գծերով երեվաց Կոստանդնուպոլսում, որի անմիջական տպավորություններով Չարենցը գրեց հրապարակախոսական ուժեղ շնչի «Ստամբուլ» պոեմը:

Սուլթան Ֆաթիի ժամանակներից թեև դարեր են անցել, երկիրը այլևս կոչվում է «Ռեպյուբլիկ Թյուրք», անճանաչելիորեն փոխվել է Պուլսի դիմագիծը («Մի ոտքը մեկնած է Եվրոպա, Մի ոտքը Ասիո մեջքին», Ստամբուլը «հպարտ-դինջ» վայելում է XX դարի քաղաքակրթությունը, «հրճվում է պոռնիկի նման»), բայց առաջվա պես միահեծան, բիրտ, բարբարոս ուժի տակ՝

Հեծում է ամբողջ մի երկիր,
ծվ ոչ թե լոկ մի պատ մարմարե:
Անցել են այն օրից դարեր,
Բայց դեռ հետքը սուլթանի ձեռքի
Մնացել է պատին այս քարե—
Ու մոռյլ ճակատին երկրի...

«Ստամբուլ» պոեմով Չարենցը բացեց արտասահմանյան երկերի շարքը, գործի դնելով իր հրապարակախոսական պաթոսի և երգիծանքի շռայլ աղբյուրները:

Արտասահմանից Բաքվի «Վիշկայի» խմբագրությանը գրած նամակում Չարենցը եկել է մի եզրակացության, որը էական նշանակություն ունի նրա գեղագիտական հայացքների «հիմնական հեղաշրջումը» (սա բանաստեղծի ինքնաբերորոշումն է) հասկանալու համար:

Չարենցը ծառանում է լեֆական-ստանդարտական դոկտրինայի, մարդուն մի կողմով՝ սոսկ դասակարգային խմորով, պատկերելու աղանդավորական կաղապարի, գեղագիտական ինքնասահմանափակման, արվեստն «իրերի արտագրությամբ» փոխարինելու միտումների դեմ:

Կարող է հարց տրվել. ինչու էր Չարենցը ծառանում Standart-ի դրույթների դեմ, մանավանդ որ նրա գեղագիտական նոր ծրագրում ևս տեսակարար մեծ կշիռ ուներ արվեստը կյանքի հրատապ խնդիրներին ծառայեցնելու հրահանգը:

Բանն այն է, որ կյանքի և արվեստի փոխհարաբերությանը Standart-ում տրվում էր միակողմանի բացատրություն, գեհնիկ մատերիալիստների ոգով և դրույթներով արվեստը համարվում էր հասարակական այս կամ այն ֆորմացիայի ուղղակի, անմիջական արտագրությունը: Բացառվում էր արվեստի հարաբերական անկախությունն ու ինքնուրույնությունը, նրա յուրահատկությունը:

Չարենցին, ահա, ամենից առաջ չէր գոհացնում «Standart»-ական «պոզիցիաների» խիստ միակողմանիությունը, ինչպես նաև կամ ձևին, կամ բովանդակությանը առաջնություն տալու, դրանք իրարից անջատելու, դրանց փոխներթափանցումը՝ ներքին կապերը, ժխտելու լեֆական դոկտրինան:

Լեֆի տեսաբանները՝ Արվատովը, Զուժակը, որոնք մարքսիզմը «յուրացրել էին» բողոքանովյան, մախիստական աղբյուրներից և հերքում էին արվեստի ճանաչողական սկզբունքը, կյանքի արտացոլման տեսությանը հակադրում էին արվեստի մեջ «կյանքի կառուցման» նշանաբանը: «Կյանքի կառուցման» լուզունգն, ըստ էության, ոչ միայն ընդհանուր եզրեր շուներ կյանքի խոր յուրացման ռեալիստական հայացքի հետ, այլև ուղղված էր բուն արվեստի՝ հոգևոր գործունեության յուրահատուկ ոլորտի դեմ, արտացոլման լենինյան տեսության դեմ:

Ինչպես «Վիշկայի» խմբագրին՝ Սուրեն Երզնկյանին, այնպես էլ Հարություն Սուրխաթյանին գրած նամակներում, որոնք տեղ-տեղ նույնիսկ բառացի կրկնում են միմյանց, Չարենցն ընդվզում է «ձախ» հոսանքների («Лեф», կոնստրուկտիվիստներ, «մորֆոլոգներ»), գեղարվեստական աղանդավորության ու սահմանափակումների դեմ:

Թեև Չարենցի նամականու ձևով գրված հոդվածներում կան նախկին «պոզիցիաների» ու «դպրոցային» մտածողության որոշ հետքեր, ինչպես, օրինակ, արվեստի աշխարհահռչակ գործերը «յուրաքանչյուր դարաշրջանի տիրող դա-

սի» հոգեբանության կնիքով բացատրելու դրույթը, ինչպես արվեստի յուրահատկության հերքումը («Ոչ մի սպեցիֆիկացիա»), ինչպես ձևի՝ ֆորմայի, հերքումը,—բայց այս թուլություններով իսկ արտասահմանից գրած նամակ-հոգվածները նշանավորում են գրականության ու արվեստի խնդիրների գնահատման նոր աստիճան:

1925-ին գրում է «Պոեմ հերոսականի» Պրոլոգը, ուր արծարծում է բանաստեղծության և կյանքի հարաբերության խնդիրը:

Այս անավարտ պոեմն սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ.

Լեֆյան թմբուկը թողած մի կողմ,
Հատվող տոգերը նետելով դեմ,
Կրկին խրթին մի խոր դողով
Առնում եմ յամբ ես ու քողաղոտ,
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ:

Որոշ ժամանակ հրապուրվելով «Մեֆ»-ի գեղագիտական դոգմաներով, Ջարենցն արդեն զգում է դրանց միակողմանիությունն ու սահմանափակությունը, ուստի և խնդիր է դնում հաղթահարել «ձախ» հոսանքների հրահանգած գրական սխեմատիզմը՝ «Լեֆյան թմբուկի» աղմկարարությունը և մտնել ավելի հանգիստ, ավելի խոր հուն:

Ջարենցի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում այն բանաստեղծություններն ու պոեմները, որոնք անմիջականորեն կապված են Լենինի անվան հետ՝ կամ նրա պատմական մեծ գործի շափածո գնահատականներ են, կամ նրա հետ առնչվող «թեմատիկ պատմություններ», կամ նրա գործով հիմնավորվող «արվեստի հիմնական օրենքի» բացահայտումներ:

Ջարենցի Լենինապատումի առաջին անվանական էջը 1923-ին շարադրած «Ծն և Իլլիշը» ֆանտաստիկական պոեմն է:

Գալիքը հսկող, նետաձիգ բանաստեղծը,—այսպես էր որակավորում իր բանաստեղծական առաքելությունը ինքը՝ Ջարենցը,—անգլիացի նշանավոր ֆանտաստ գրող Հերբերտ Ուելսի «Ժամանակի մեքենայով» մտովին ճանապարհորդություն է կատարում դեպի... 2500 թվականը:

...Հոկտեմբերի հաղթությունից հետո, 1920-ին, արդեն տեղի էր ունեցել Վ. Ի. Լենինի պատմական հանդիպումը անգլիացի գրողի հետ, որի արդյունքը եղավ Ուելսի «Ռուսաստանը մշուշի մեջ» հայտնի գիրքը:

Այդ գրքում Լենինն անվանված է «կրեմլյան երաղող»: Լենինը, Հերբերտ Ուելսի տպավորությամբ, անհավատալի-անիրագործելի-ֆանտաստիկական ծրագրեր է մշակում Ռուսաստանի ապագայի համար...

Ուելսը Լենինյան ծրագրերի ու կոհսումների նկատմամբ ուներ մի վերաբերմունք, որը կարելի է անվանել՝ թերատեսություն: Հեղափոխությամբ տակն ու վրա եղած Ռուսաստանը նրան երևում էր իբրև պատմության ակիքներում խորտակվող նավ: Հերբերտ Ուելսին թվում էր, որ ինքը շուտով լինելու է ոչ միայն Ռուսաստանի, այլև առհասարակ մարդկային քաղաքակրթության կործանման ականատեսը:

Ջարենցի «Ծն և Իլլիշը» ֆանտաստիկան, ըստ երևույթին, հղացվել է իբրև պատասխան Հերբերտ Ուելսի «Ռուսաստանը մշուշի մեջ» գրքում արտահայտված թերահավատության, մի տեսակետ, որն այդ օրերին գտնվում էր համաշխարհային հասարակական կարծիքի կիզակետում:

1924 թ. հունվարյան անփարատելի վշտի օրերին սովետական շատ բանաստեղծներ՝ երկրի բոլոր եզերքներից, առաջնորդի մահվան անմիջական տպավորությամբ, գրեցին Հրաժեշտի բանաստեղծություններ:

Արդեն հունվարի 23-ին Չարենցը գրեց այժմ արդեն քրեատոմատիական դարձած «Լենին» ներբողը:

Այդ բանաստեղծության ուժը միայն վշտի անկեղծությունը չէր, այլև առաջնորդի Գործին տված գնահատականների խորությունն ու հեղափոխական լավատեսությունը:

Արդեն այս բանաստեղծության մեջ կարելի է նշմարել այն էական դադափարական խնդիրները, որ Չարենցը լուծելու էր իր մյուս լենինյան պատումներում:

Լենինի մահը ամբողջ երկրում ստացավ համաժողովրդական սգի կերպարանք:

Հողագնդի բոլոր անկյուններում, նույնիսկ ամենահեռավոր եզերքներում, անմիջական արձագանք գտան ՌԿ(Բ) Կենտկոմի «Կուսակցությանը: Բոլոր աշխատավորներին» Ուղերձի համառոտ, բայց տպավորիչ խոսքերը.

«Լենինն ապրում է ամեն մի ազնիվ Բանվորի սրտում:

Լենինն ապրում է ամեն մի ընչազուրկ Գյուղացու սրտում:

Լենինն ապրում է միլիոնավոր զաղութային ստրուկների մեջ»:

Չարենցի բանաստեղծական սգերգի արտահայտչությունը, հնչյունը, ուժը, պառուզան, ինչպես և գնահատականների կազմը, անտարակույս, ներշնչված է այդ պատմական Ուղերձի բնութագրություններից:

Լենինի մահից հետո, սովետական գրականության և արվեստի առաջնահերթ խնդիրը դարձավ «երկրագնդի վրա երբևէ եղած մարդկանցից ամենամարդկային» գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը:

Դա վերին աստիճանի բարդ և դժվարին խնդիր էր:

Դժվարությունն ամենից առաջ այն էր, որ Լենինի մոտմենտալ և բազմակողմանի էությունը բացահայտելու համար անհրաժեշտ էին ոչ միայն լենինյան պատմական գործի փայլուն իմացություն, այսինքն՝ լենինյան աշխարհայացքի տիրապետում ու վերապրում, այլև գեղարվեստի հզոր ու համարժեք միջոցներ:

Մյուս դժվարությունները Լենինի կերպարի մեկնաբանության հավաստի, այսինքն՝ ոչ միայն քաղաքական, այլև գեղարվեստական համոզիչ տեսանկյունը գտնելն էր:

Անհրաժեշտ էր այնպես ներկայացնել առաջնորդին, որ երևար կերպարի «մարդկային տեսանկյունը» և ոչ թե քաղաքական գործչի պլակատային սխեման:

Ինչպես Վլ. Մայակովսկին, Նդիշե Չարենցը նույնպես առաջին հերթին մտահոգված էր մեկնաբանության խնդրով: Դրա արտահայտչությունն են նրա հետևյալ տողերը, ուր, ինչպես գրում է Պ. Սևակը, Չարենցի մտորումը ստացել է «գեղագիտության հիմնական օրենքի» ուժ.

...Լենին, այո՛, Լենին—բայց ոչ միտինգային,

բայց ոչ թմբուկ թեթև, բայց ոչ պլակատ:

Լենին—այսօր արդեն ասել է զազաթ,

Ասել է—ներքին կառուցում քո նոր թեմայի:

Ա. Անդրեևի լենինյան քանդակների հռչակավոր շարքը, Վլ. Մայակովս-

կու «Վ. Ի. Լենին» պոեմը, Մ. Գորկու «Լենին» հուշագրական ակնարկը, Բ. Պաստերնակի, Ս. Եսենինի, Ն. Ասենի, Պ. Տիշինայի, Մ. Սվետլովի, Գ. Տաբիձեի և այլոց բանաստեղծությունները սովետական արվեստում հաստատում էին լենինապատումի գեղագիտությունը:

Արդեն 1925-ին, արտասահմանում՝ Բեռլինում, Չարենցը տպագրեց «Երեք փոքրիկ պոեմ»՝ «Լենին» շարքից, գրքույկը, ուր տեղ գտան «Լենինն ու Ալին», «Լենին քեռին», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մուծիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» հանրահայտ պատումները:

Դժվար չէ նկատել, որ հասարակ մարդկանց հուզաշխարհի և Լենինի հոգեկան միասնության գեղարվեստական կողմնորոշումը մեծ նշանակություն ունեցավ Չարենցի ստեղծագործության ռեալիստական հիմքերը ամրացնելու մեջ:

Լենինյան պոեմներով Չարենցը ռոմանտիկական ձևից անցավ պատումի ռեալիստական ձևին, արտահայտման ավանդական-ռոմանտիկական ոճից՝ ռեալիստական արտահայտչությանը, ուր էական դեր են խաղում կոնկրետ մանրամասները, ժամանակի նշաններն ու գույները, կենդանի, բնական հնչերանգը:

Մուշա Պողոսից («Ամենապոեմ») և հայ գեղջուկից («Մաճկալ Սաքոյի պատմությունը») հետո Չարենցի բանաստեղծության ոճային համակարգում այդպիսի «դեր ստանձնեցին» թուրք նավաստին, Պիտերի բանվորի տղան, ռուս մուծիկը:

Բոսֆորի ափին Լենինի մահը սգացող թուրք մակույկավար Ալին, հեռավոր Սիրիից գյուղացիներին հուլող հոգսերով Լենինի մոտ եկած մուծիկը, հոր պատմությունների տպավորությամբ Լենինին տեսնելու համար Կարմիր հրապարակ շտապող բանվորի տղան կենդանի մարդիկ են՝ ամեն մեկը ապրումների արտահայտման յուրահատուկ, վերին աստիճանի բնական եղանակներով: Այդ հերոսների պարզ ու հասարակ պատմությունների միջոցով Չարենցը լուծում է գեղարվեստական այնպիսի էական խնդիր, ինչպես շարքային անհատի և երկրի առաջնորդի հարաբերության խնդիրն է:

«Երեք փոքրիկ պոեմի» հրատարակության «Լենին շարքից» հղումը հուշում է, որ Չարենցը ծրագրել էր ավելի լայն ընդգրկումով և բազմակողմանիորեն ներկայացնել Լենինի կերպարը:

Բանաստեղծի ինքնածրագրերի յուրացումները եղան մի շարք նոր գործեր՝ «Կոմունարների պատը Փարիզում» («Ալեքսանդր Մյասնիկյանի հիշատակին»), «Մահվան քայլերգ», «Զուգունե մարդը» և այլն:

Եթե «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմի առաջին տարբերակը («Մյուր-դե-Ֆեդերե») գերազանցորեն Փարիզի հակապատկերների գեղարվեստական յուրացումն է, ապա նոր տարբերակը Չարենցը խմբագրել է այնպես, որ պոեմի առանցքն է դարձել լենինյան գաղափարների փառաբանման ու հաղթության մոտիվը:

Հեղափոխության գործին նվիրումով անձնական վիշտը հաղթահարելու մոտիվի յուրօրինակ շարունակությունն է Արփենիկի հիշատակին նվիրված «Երկու սոսնա»:

Ինչպես պատմության շրջադարձը գնահատելիս Չարենցը վերին չափանիշ է համարում «ապստամբության վարպետի» քաղաքական հեռատեսությունը, գոյությունը գնահատելիս՝ լենինյան մտքի «դիսցիպլինը», այդպես էլ անձնական դրաման չափում է լենինյան վշտի չափանիշներով:

1927-ին, սկզբում Քիֆլիսի «Մարտակոչ» լրագրում՝ թերթոններով, ապա առանձին գրքով, դարձյալ Քիֆլիսում («Չակկնիզա» հրատարակչություն), տպագրվեց Չարենցի արձակի երկրորդ ծավալուն կտավը՝ «Հիշողություններ Երևանի Ուղղիչ տնից»:

Լինելով անհավասարակշիռ, «խենթ» խառնվածք, որը երբեմն նրան հասցենում էր անսանձ մոլեգնություն, Չարենցը 1926 թ. աշնանը Երևանի Աստաֆյան (Աբովյան) փողոցում, օրը ցերեկով, կատարել էր «հերթական», բայց այս անգամ՝ «ճակատագրական խենթությունը». ատրճանակից կրակել էր Երևանի սիրունատես, երևելի աղջիկներից մեկի վրա, նրան պատճառելով մարմնական թեթև վնասվածք:

Այս դիպվածի, իր իսկ որակումով՝ «թրեական ծանր հանցանքի» համար, Չարենցը գատվեց ու դատապարտվեց, դառնալով Երևանի Ուղղիչ տան կալանավոր:

Հայ գրականությունն այս «շարաքաստիկ» ու տխուր պատմությանն է պարտական իր անզուգական էջերից մեկի՝ «Հիշողությունների...» ծնունդը:

Պատմելով այս երկը գրելու շարժառիթների մասին, Չարենցը մի քանի տողով ներկայացնում է նաև գեղարվեստական այն խնդիրը, որ պատմողին հուշել է «արտասովոր աշխարհը»՝ Երևանի Ուղղիչ տան կյանքը:

Այս խնդիրը նաև հեղինակի դիրքորոշումն է. «Իրերի դժբախտ բերումով ես առիթ ունեցա մոտ վեց ամսվա ընթացքում բավականին ծանոթանալու Երևանի Ուղղիչ տան կյանքին և այժմ էլ ուզում եմ նկարագրել այդ հետաքրքիր վայրը, որը... ապրում է մեր աչքերի առաջ իր յուրօրինակ կյանքով... Ես այստեղ պատմելու եմ միմիայն «տպավորություններ» և բնավ հավակնություն չունեմ զբաղվելու խորհրդային կյանքի այդ, ես կասեի՝ դարմանալի անկյան ուսումնասիրությամբ: Այս իմաստով իմ դիտողությունները կունենան բավականին սուբյեկտիվ բնույթ, սակայն ես մխիթարում եմ ինձ այն հույսով, որ դրանք զուրկ չեն լինի որոշ «մարդկային» հետաքրքրությունից...»:

Այս նախնական բացատրության մեջ տրված է գրվածքի գեղարվեստական բանաձևը՝ պատմել բացառապես «մարդկային» հետաքրքրություն ներկայացնող տպավորություններ, ուրիշ խոսքով՝ «խորհրդային կյանքի զարմանալի անկյան»՝ կալանավորական փակ աշխարհի մեջ յուրացնել նրա մարդկային-հուզական բովանդակությունը:

Դեղագիտական սույն կեցվածքը անծանոթ չէր գրականության պատմությանը: Դասական օրինակը տվել էր Ֆ. Մ. Դոստոևսկին՝ Չարենցի գրվածքում բազմիցս հոլովվող «Մեռյալ տունը» (1861—1862) նոթերով, որի գեղարվեստական հեռքերն, անտարակուսելիորեն, կարելի է դիտել «Հիշողություններում...»:

Ֆ. Մ. Դոստոևսկուն համաշխարհային հռչակ բերած «Մեռյալ տունը»՝ դանտեական դաժան տեսարաններով և շղթայակապ Ռուսիայի տաժանակրության ահասարսուռ նկարագրություններով, անշուշտ, չէր կարող ելակետ լինել Երևանի Ուղղիչ տան կյանքի նկարագրության համար, ոչ էլ Չարենցին կարող էր հարազատ լինել քրիստոնեական «հնազանդության» բարոյական այն պատվիրանը, որ իր գրվածքով քարոզում էր Դոստոևսկին:

Այսուամենայնիվ, իր կալանավորական տպավորությունները շարադրելիս Չարենցը աչքի առաջ է ունեցել «Մեռյալ տան» հեղինակի մարդկային դիր-

քերը, «փակ աշխարհի» բնակիչների հոգեբանության յուրահատկությունները բացահայտելու դոստոևսկիական կրթոտ հարցասիրությունը, ինչպես և «Մեռյալ տան» գեղարվեստական կառուցվածքն ու հերոսներին բնութագրելու դոստոևսկիական պատումի եղանակը:

Ամենից առաջ՝ մարդկային դիրքերը:

Անտարակույս, պատմական վիթխարի անշրպետ է բաժանում իրարից Դոստոևսկու «Մեռյալ տան» տաժանակիրներին Չարենցի «Ուղղիչ տան» կուլանավորների ճակատագրից:

Դոստոևսկու «Մեռյալ տունը», որ խորհրդանշում է ցարական Ռուսաստանի հասարակական կառուցվածքի ամբողջ դաժանությունը, այն վայրն է, ուր սպառվում և կործանվում են ժողովրդի կենդանի ուժերը: Իր իսկ՝ Դոստոևսկու որակումով, «Մեռյալ տան» մեջ «իզուր կործանվեցին հզոր ուժերը, կործանվեցին աննորմալ կերպով, անօրինական, անվերադարձ»:

Ջարենցի «Ուղղիչ տունը», ընդհակառակը, այն վայրն է, ուր երբեմնի «շեղվածներն» ու հանցագործները կոչված են իրենց տեղը գտնելու կյանքում, փրկվելու կործանումից, դառնալու հասարակության լիարժեք անդամներ:

Ճակատագրի արմատական տարբերությունը, ոչ էլ մեկի մոայլ, մյուսի՝ լավատեսական շունչը, չի բացահռում հեղինակային վերաբերմունքի նույնությունը, նրանց դիրքերի ընդհանրությունը:

Անկախ բոլոր տարբերություններից՝ պատմական ժամանակ, սոցիալական պայթուս, հեղինակային ուշխարհայացք և այլն, Չարենցին խորապես հարազատ էր ուսս գրականության մեծ մարդասերի հոգեկան շաղախը՝ նրա լայնատարած, անմնացորդ հումանիզմը:

Մարդու գնահատման շարենցյան բարձր դիրքերով է շնչում «Ուղղիչ տունը»՝ մարդկային եղբայրության շարենցյան մատյանը, որի պայթուսի համար չափազանց բնորոշ է նրա ամենավերջին հատվածը. «Վերջին հիշողությունը, որ մնացել է իմ մտքում այդ վերջին օրերից՝ այն երեք շաբաճճի, ցրտից այրված դեմքերով ու սև, պսպղուն աչքերով «խուժաններն» են, որոնց մի ցուրտ երեկո կայարանի ճանապարհին հավաքել էր մեր պետը, դրել կառք և բերել Ուղղիչ տուն...»:

...Այդ օրը նրանց նոր շորեր հագցրին և տեղափոխեցին Ուղղիչ տան խոզարուժարանը, որ գտնվում էր մեր շենքի դիմացը: Հին կալանավորական շորերից մի գիշերվա ընթացքում փոքրացրին ու ծիծաղելի-խոնթոշ զգեստներ կարեցին նրանց համար Անուշն ու Մարգարիտը: Նրանք ապրում էին ծառայողների սենյակի մի անկյունում և գոհ էին իրենց վիճակից: Պետը հարց էր հարուցել, որպեսզի նրանց մանկատուն ընդունեն, բայց գործը ձգձգվում էր: Ես նրանց այդտեղ էլ թողի, այդ երեք փոքրիկ «խուժաններին» — Ուղղիչ տան վերջին օրերիս երեք այդ իմ փոքրիկ ընկերներին — իմ երեխ եղբայրներին...»:

«Ծրեանի Ուղղիչ տնից» գրվածքը գեղարվեստական զարմանալի երևույթ է ներքին աշխարհագրական տրամադրությամբ ու միասնությամբ, ուր դեր ունի համազդացման այն վարակիչ պայթուսը, որն անընդմեջ թրթռում է պատումի ամբողջ ընթացքում՝ «փակ աշխարհի» «Մուտքից» մինչև նրա ելքը՝ «Վերջին օրերը»:

Երբ Չարենցը խոսում է իր տպավորությունների «սուբյեկտիվ բնույթից», առաջին հերթին նկատի ունի իր դրական վերաբերմունքն այն մարդկանց ճակատագրի նկատմամբ, ովքեր ինչ-ինչ պատճառներով, «հոգեբանական», «բիոլոգիական» կամ այլ կարգի շարժառիթներով, երբեմն իրենց կամքից

անկախ, հայտնվել են կյանքի հատակում՝ դարձել են բնակիչները «Ուղղիչ տան»:

Չարենցյան որակավորումով Ուղղիչ տան «անձնակազմը» ոչ միայն միատարր չէր իր մարդկային նկարագրով, այլև շփազանց մեծ տարբերություններ կային բնակիչներից յուրաքանչյուրի ճակատագրի միջև. քրեական ծանր հանցագործների՝ մարդասպանների կողքին Ուղղիչ տան կամերաներում տեղ են գրավել շնչին զանցանք կատարած մարդիկ, մեծ ճանապարհի ավազակների կողքին՝ փողոցային գրպանահատներ, նշանավոր գողերի կողքին՝ «անշառ», խեղճ ու կրակ արարածներ:

Չարենցի հուզական վերաբերմունքը, իր բազմազան տարբերակներով՝ կարեկցանք, խղճահարություն, մտերմություն, հանդիմանություն, ակնածանք, զմայլանք, զվարճանք, դառնաթախիծ հեգնանք և այլն, այն ճանապարհն է, որով նա մտնում է այդ մոլորված «հասարակության սիրտը»՝ ճանաչելու «փակ աշխարհի» մարդկային էությունը:

Այս առիթով ակամա մտաբերում ես «Երկիր Նաիրիի» հերոսների դատապարտման-մերկացման շարենցյան հնչերանգը:

Մինչ ազգային պատմության ճակատագրական օրհասին հայտնված «պատվարժան» «նաիրյան դեմքերը» արժանանում են գրողի դաժան դատ ու դատաստանին՝ շթողնելով հաշտության և ներման ոչ մի ճանապարհ, «Ուղղիչ տան» բնակիչները», ընդհակառակը, արժանանում են գրողի «արդարացմանը»՝ ճանապարհ տալով ներման շարենցյան հնչերանգին:

Բանն այն է, որ սրանք՝ կալանավորական «փակ աշխարհի» բնակիչները, հասարակական այնպիսի լուրջ վտանգ չեն ներկայացնում, ինչպես ազգային կյանքի մակաբույծները:

Մինչ «Երկիր Նաիրի» վեպում Չարենցը առարկայացնում էր նաիրյան քաղաքի դեմքերին՝ զրկելով նրանց մարդկային նկարագրից ու հատկություններից, այլև գոյության հեռանկարից, «Ուղղիչ տան» մեջ, հակառակը, անում է ամեն ինչ՝ մարդկայնացնելու արդեն առարկա դարձած կալանավորներին և նշմարելու նրանց գոյության հեռանկարը:

«Ուղղիչ տան» ամենամեծ արժանիքը, «մարդկային դիրքերից» հետո, իհարկե, տիպագրման, բնավորություններ բացահայտելու շարենցյան հզոր վարպետությունն է:

«Երևանի Ուղղիչ տունը» այս առումով բնավ չի գիշում «Երկիր Նաիրի» վեպին. իբրև թե «անձնական հաճույքի», պարապ ժամերը լրացնելու, հոգեկան դատարկությունը հաղթահարելու մտահոգությամբ գրված «Հիշողություններում...» Չարենցը հերոսներին կյանք ու շունչ տվող նույնպիսի խոշոր վարպետ է, ինչպես «Երկիր Նաիրի» վեպում:

«Ուղղիչ տան...» Չարենցը խոր ու խորաթափանց դիտող է: Վերին աստիճանի պարզ է՝ «պարզունակության» հասնելու շփ պարզ, նրա արտահայտման ոճը: Սվեդին. Չարենցը բնավ չի դիմում գեղարվեստական բարդացումների, այսպես կոչված «գրական հնարանների», չի դիմում որևէ ճիգ ու ջանքի՝ բնավորություններ բացահայտելու համար:

Բնական, ազատ, ինչ-որ շփով «թեթև ու թուլիկ», ինչ-որ տեղ «անկազմակերպ», «ցաքուցրիվ» պատումն էլ բավական է, որ «Ուղղիչ տան» բնակիչները երևան իրենց ուրույն բնավորությամբ, ավելի ստույգ՝ ավարտված անհատականությամբ: Այս առումով, անտարակույս, գեղարվեստական նշանակալից յուրացում է «կալանավորական արիստոկրատիայի» ներկայացուցիչ

Բաղդասարի կերպարը, որին Չարենցը հանձնարարում է իրրև «ամենամաքողական տիպը» կալանավորական հասարակության մեջ:

Նույնը կարելի է ասել նաև Լազգու (որ Ուղղիչ տուն է ընկել իր անբարոյական կնոջ պատճառով), Ասլան բիծու՝ պարզամիտ, անշառ հայ գյուղացու, Բելոգուբովի և Բրավելմանի՝ էությամբ խեղաթյուրված մարդկանց, «Ուղղիչ տան» թերևս բոլոր բնակիչների մասին՝ հյութեղ, կենդանի բնավորություններ, «բնավորության օրենքի» շարենցյան յուրացումներ:

Արտաքին ձևով հեղինակի օրագիր հիշեցնող պատումը (Չարենցը ներկայացնում է իր օրագրային գրառումները) ներքին բովանդակությամբ գեղարվեստական ուժեղ ընդհանրացումն է կյանքի այն անկյան, որը կոչվում է «կալանավորական հասարակություն»՝ յուրահատուկ «կենցաղային կոլորիտով», իր «օրերով ու վաստակներով», բարքերով ու վարքերով:

Ո՞րն է շարենցյան գեղարվեստական ընդհանրացման ծանրության կենտրոնը:

Երևի այն, թե ինչպես մարդկային քայքայված, աղճատված, խեղաթյուրված կապերը սոցիալական նոր ազդակների, առաջին հերթին՝ աշխատանքային նոր հարաբերությունների ազդեցությամբ, վերագտնում են իրենց մարդկային դիմագիծը, թե ինչպես ազնիվ ու հանրօգուտ աշխատանքը, անգամ Ուղղիչ տան նման միջավայրում, հրահրում է մարդու բարոյական վերածնունդը:

Այս մոտիվներն անցնում են «Ուղղիչ տան» բոլոր էջերով, որով և Չարենցի պատումը վերաճում է «մարդկային ռապսոդիայի», ինչպես վերնագրել է ռուս սովետական ականավոր դրամատուրգ Ն. Պոգոդինը դարձյալ կալանավորական աշխարհին նվիրված իր «Արիստոկրատներ» դրամայի առաջին տարբերակը:

10

«Խմբապետ Շավարշը» պոեմում (1928), որը Չարենցի ծրագրած «Ապրտամբություն» մեծ կտավի մի հատվածն է, բայց ամբողջական հատվածը, խմբապետության ճակատագիրը լուսաբանվում է ոչ թե զտարյուն երգիծանքի գույներով, ինչպես «Ազգային երազում» և «Ամենապոեմում», այլ հոգեբանական խորացումների արտահայտությամբ:

Տարբերությունն այն է, որ, հեռանալով երևույթի մակերեսային-արձանագրական և, մանավանդ, պլակատային-հրապարակախոսական լուծումներից՝ ժամանակի գրականության ու կերպարվեստի շատ գործերում տեղ գտած սխեմատիկ հասարակացումից, Չարենցը փորձում է երևույթը քննել ավելի խոր հայացքով, պարզել պարտիզանական շարժման ողբերգական վերասերման պատմահասարակական պատճառները և պատասխանել այն հարցին, թե ինչու խմբապետը, որ մի ժամանակ, իր ծննդյան օրերին, ժողովրդական լայն խավերի աչքին բարձր ու անվիճելի հեղինակություն էր, դարձավ միանգամայն ատելի՝ այդ նույն ժողովրդական խավերի համար:

Շավարշը պարտիզանական շարժման դրաման արտահայտող հերոսը, լայն թափի տեր, կոռուփ, ջլապինդ, ուժեղ անձնավորություն է: Այդպես է հանձնարարում նրան Չարենցը պոեմի նախագրության մեջ՝ Մուտքում, որը որոշ իմաստով նաև պոեմի ավարտամասն է՝ շիկացման բարձր կետը:

Ահա Չարենցի հանձնարարականը.

Խմբապետ Շավարշը:—Մի հաղթ տղամարդ,
երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված.
Այդ հարվածն համարում էր իր զենքի գարդը՝
Մանավանդ, երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած:
Այդ հարվածն ու բեղերը:—Դեղին, ոլորած,
երկու խուրձ հրեղեն, երկու առու,
Որ ծանր իշնելով կզակի վրա—
Նրան տալիս էին «քաշի» համարում:
Եվ մռայլ աչքերը՝ բիրեռում արյուն,
Եվ խիտ հոնքերի գերանդին...

Շավարշի արտաքին առնականությունն շարենցյան այս նկարագրին խորապես ներդաշնակում է նրա հոգեկան աշխարհի փլատակվածության նույն-քան ազդեցիկ, տպավորիչ պատկերը.

...Հյուրանոցում խմբապետ Շավարշը
խմում էր, խմում ու մոռնով լցվում:

Շավարշը խմում էր:—Լուռ, մռայլ բազմած,
Սեղանի գլուխը, որպես ամպ ծանր.
Եվ ամեն մի բաժաճը քամած
Նքան դառնում էր ավելի համր:

Շավարշը, որ մի ժամանակ կարծում էր, թե ինքը և հերոս է, և մարդ, հասել է ճակատագրական-ճգնաժամային մի հոգեվիճակի, երբ մտածում է, որ այլևս ոչ հերոս է, ոչ էլ մարդ... Իր իսկ աչքին նրա անցյալը երևում է իբրև ցնդած երազ ու անիրական լեզենդ, ներկան՝ ունայնություն...

Իսկ ինչ է պատահել, ինչու՞ Շավարշը, որ «իրեն համարում էր անհաղթ արու, որպես հրաշք՝ ելած հայ ցեղի արգանդից», հասել է հոգեկան այնպիսի փլատակվածության, որ այլևս տրվում է ինքնախոշտանգման:

Հերոսի վերասերումը բացահայտելու համար Չարենցն անցնում է նրա կյանքի պատմությանը:

Թուրքական բիրտ բռնություններից իր աշիրաթը փրկելու համար Շավարշը խնուսից գաղթել ու ապաստանել է «Արարատյան հանրապետության» սահմաններում, հուլիս ունենալով, որ «ռուսահայ եղբայրները» աջակցության ձեռք կմեկնեն անխրաժվածներին, որ դաշնակցական կառավարությունը օգնության կհասնի տունն ու տեղը կորցրած, ապաստակվող գաղթականներին...

Նրա սպասելիքները, սակայն, չեն իրականանում: «Արարատյան հանրապետության» մեջ նա բախվում է մի իրադրության, որ այլ կերպ չի կարելի գնահատել, քան «ճգնաժամային կացություն»:

Շրջապատված «տղերքով»՝ պարտիզանական կոիվների մեջ ամրացած մշեցի, կարսեցի, իգդիրցի զինվորներով, Շավարշը վերապրում է և՛ իր աշիրաթի վրա կախված սպառնալիքը, և՛ դաշնակցության «շտաբի» անճարակությունը, և՛ մարդկային արժանապատվության ոտնահարումը, և՛ վաղեմի «փերկչական» իդեալների փլուզումը...

Ամեն ինչ տակնուվրա է անում նրա հոգեկան աշխարհը, երբեմնի «քաշին» մատնելով անօգնական հուսահատության:

Նա ընդվզում և ծառանում է ամեն ինչի դեմ, բայց, առաջին հերթին, դաշնակցական շտաբի դեմ, ուր վարիչ էր ինքը՝ Դրոն.

Ռուսահայ սպաներն են իշխում այնտեղ:
Ռուսացած սպաները:—Օսլայած տղերք,

Ձեռքերին՝ ձեռնոցներ, դեմքերին՝ պուդրա:
Ոչ զենք են տեսել, ոչ կոփ:

Շավարշը խոր կասկածանքների ու հոգեկան գայարումների մեջ է: Առա-
վոտյան ժամը վեցին նա իր խմբով պետք է ներկայանա Դրոյին:

Մինչ կկայացնի ճակատագրական որոշումը, Շավարշը նորից նոր վերհի-
շում է իրենց արտ ու հանդից տեղահան արված մարդկանց հետ պատահած
սարսափները, նորից նոր նրա հայացքի առաջ մեխվում են մահվան տեսիլ-
ները, մտապատկերները ողողվում են ահավոր մղձավանջի տեսարաններով:

Յուրաքանչյուր նոր վերհիշ ու տեսիլք, նոր տպավորություն ու մտածում
խորացնում է Շավարշի հոգեկան ճգնաժամը, նրան դնելով կոնֆլիկտային
հարաբերության մեջ՝ իր հետ:

Շավարշը ընդվզում է, առաջին հերթին, իր դեմ: Ինչու, ի՞նչ պատճառով.
այն, որ հավատացել է դաշնակցության սուտ խոստումներին, որ իր աշիրաթի
բախտը կապել է այն մարդկանց հետ, որոնց համար ազգն ու հայրենիքը
լույ թգատերև է՝ իրենց «դասակարգային բաղձանքները» թաքցնելու համար:

Հազվագյուտ խոր թափանցումով ներկայացնելով Շավարշի հոգեկան
փլատակվածությունը, Չարենցն աստիճանաբար մոտենում է իր այս գրված-
քի գեղարվեստական գլխավոր խնդրին:

Ո՞րն է այդ խնդիրը:

Դա հանցանքի և պատժի հոգեբանության բացահայտումն է:

Ճակատագրական իրադրության մեջ, կորցնելով ոտքի տակի հողը և
փլուզված տեսնելով բոլոր պատրանքները, Շավարշը՝ հզոր ու հպարտ մի բնա-
վորություն, կերպարանափոխվում է այն աստիճան, որ բռնում է հանցագոր-
ծության ուղին.

Այրեց, շարդեց, թափեց, բանդեց, քանդեց,
Գյուղը դաշտ դարձրեց կարմիր հնձի:
Կոտորեց, չհարցրեց ծեր, կին, աղջիկ, մանուկ,—
Մինչև ուշ գիշեր, մինչև ուշ գիշեր ասպատակեց.
Հետո լուսինը կարծես՝ արյան մեջ էր լողանում,
Իսկ գյուղը դիակ էր կարծես՝ կապված իր ձիու
ասպանդակից:

Շավարշի հանցանքը, Չարենցի մեկնաբանությամբ, այն «բաշխ» ողբեր-
գության տրամաբանական շարունակությունն էր, որին այլևս ոչինչ չէր մնում՝
վրեժից բացի:

Իսկ կույր վրեժը անում է անկարելին՝

...Վաղ առավոտվա մեջ
Չարագուշակ, դաժան երգեց մաուզերը
Արյան, մուժի, մահի, ասպատակի երգ...

Ապավինելով այլևս նեմեսիսի՝ վրեժի ուժին, «հերոսը» քայքայվում և
մանրանում է այն աստիճան, որ դառնում է անասնական կրթերի, ցածր
բնազդների ստրուկ:

Շավարշի էության մեջ գլուխ է բարձրացնում հակամարդը:

Շավարշը, Չարենցի մեկնաբանությամբ, դատապարտված է կործանման՝
պատժի: Պատիժը նա կրում է արդեն իր մեջ, երբ այլևս սուտ են թվում բո-
լոր երազները, դատարկ է թվում կյանքը, անմիտ՝ զոհաբերությունները,
անհեռանկար՝ հավատը:

Պսեմում գլխավոր շեշտը հատկացված է ներքին գործողությանը՝ հերոսի ինքնավերլուծմանը, ավելի ստույգ՝ սեփական դրամայի ճանաչմանը, որի հիման վրա էլ «Խմբապետ Շավարշի» ժանրը կարելի է սահմանել «դրամատիկական տեսիլ» անունով՝ օգտագործելով պուշկինյան «փոքր ողբերգությունների» հեղինակային բնորոշումը:

11

Ճանապարհի ամեն մի հանգրվանում, Պ. Սևակի դիպուկ նկատողությամբ, Չարենցը կառուցում էր նոր իջևանատուն, հավատարիմ մնալով իր իսկ սահմանած նշանաբանին. «Քո անցած ամեն մի ճամփին ասա՝ սա ուրիշ է արդեն»:

Բանաստեղծության ուրիշությունը կամ լյարտադիր նորացումը Չարենցը հիմնավորում էր ոչ այլ բանով, եթե... պոեզիայի «պահպանողական էություն»-ը, նրա անփոփոխ ու անփոխարինելի բնույթով:

Չարենցը, որն իր խառնվածքով թշնամի էր ամեն մի «պահպանողականության» և կրթող ջատագովը՝ նորարարության, որ բարենորոգիչ էր՝ այս հասկացության ամենաբարձր նշանակությամբ, այսուամենայնիվ այն մտքին էր, որ պոեզիան չի կարող հերքել իր նախնական էությունը:

Հանդիսանալով ժամանակի և բանաստեղծի փոխասացություն,— դառնում է Չարենցը,— պոեզիան ոչ թե ժամանակից դուրս, այլ ժամանակի բուն խորքերում է որոնում նորացման կենդանի աղբյուրներն ու ինքնահաստատման հզոր լիցքերը:

Պատմության ճանապարհի բեկման ընթացքում ստեղծվեցին «էպիքական լուսաբաց» և «լիրիքական տնտրակտ» շարքերը: Սրանց մեջ տեղ գտան այն գործերը, որ Չարենցը գրել էր 1927—30 թթ. ընթացքում:

Նոր շարքերի հուղական-իմացական էության համար վերին աստիճանի բնորոշ է այն բանաստեղծությունը, որով Չարենցը սահմանում է իր ստեղծագործության ու ճակատագրի նոր սկիզբը, անվանելով դա էպիքական առավոտ.

Սիրով եմ բաժանվում քեզանից,
Իմ հախուռն անփութություն,
Իմ անհոգ օրեր պատանի,
Իմ շոալլ չահելություն:
Ողջունում եմ քեզ խնդությամբ
Եվ ոչ թե դառը ցավով,
Իմ վերջին, վերջին այգաբաց,
Իմ էպիքական առավոտ:

Այս տողերը Չարենցը գրել է 1929-ին, այն ժամանակ, երբ արդեն անցել էր մեծ ճանապարհ՝ «Երեք երգից...» մինչև «Սոմա», այստեղից մինչև «Խմբապետ Շավարշը», երբ նվաճել էր հայ նոր բանաստեղծության բարձունքը:

Նվաճած կետից, ահա, նա նայում է իր ճանապարհին, սահմանելով ստեղծագործության նոր սկիզբ:

Ի՞նչ բովանդակություն են արտահայտում «մեծ ճանապարհ», «անհաս ճանապարհ», «նոր, դժվարին վերելք», «սահման» ու «սահմանագիծ» հասկացությունները, ո՞րն է այդ հասկացությունների գեղագիտական իմացական

տեսանկյունը: Ինչի՞ է ձգտում բանաստեղծը, բանաստեղծության զարգացման ի՞նչ կողմեր են մտահոգում նրան:

Այս հարցերին պատասխանելիս Չարենցը ասպարեղ է բերում ժամանակի համառ և փորձարկող «վերին իմպերատիվը»՝ Հոգսը:

«Էպիքական լուսաբաց» գիրքը նվիրելով «միակ բարեկամին»՝ Ակսել Բակունցին, այդ գրքի վրա Գրիգոր Նարեկացու «օգնությամբ» Չարենցն արել է հետևյալ նշանակալից մակագրությունը՝ «Մի եղէց անպտուղ ՚ի փոքր վաստակոյս՝ իբր ապաշան սերմանող անբերրի երկրի»²⁰:

Դրոշակակրի, սերմնացանի, տեսանողի ու մտածողի բազմազան դերերով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ «Էպիքական լուսաբաց» և «Լիրիքական անտրակտ» շարքերում այդքան մեծ կշիռ ունեցան գեղագիտական արժարժումները՝ արվեստի փիլիսոփայության բանաստեղծական յուրացումները:

Ոչ միայն «Պոետական արվեստ» շարքի էսքիզները՝ թվով 21, այլև բազմաթիվ ուրիշ էջեր՝ փիլիսոփայական մտածմունքից մինչև էպիգրամ, բանաստեղծության էությունը պարզաբանող պատգամներ, ասույթներ, խորհուրդներ և դիտողություններ են:

Թեև բանաստեղծական ուրվագծերը կոչվում են «Ars poetiga», բայց ամենևին էլ Չարենցը խնդիր չի ունեցել շարադրել պոետական արվեստի կանոնների գիրք, ինչպես վարվել են դասական օրենսդիրները՝ Հորացիոսից մինչև Բուալո, մինչև Ռենե Գիլ:

Իր կենդանի-անմիջական, ազատ-անկաշկանդ բնույթով ու նպատակներով Չարենցի գեղագիտությունը նախ և առաջ բանաստեղծի ինքնաքննությունն է, իր ճակատագրի ու ճանապարհի յուրացումը, և, ապա, Իոհաննես Բեխերի գիպուկ խոսքով ասած՝ «պոեզիայի պաշտպանությունը»:

Չարենցի գեղագիտական դավանանքի մեջ առաջին տեղերից մեկը գրավում է «ի՞նչ է պոեզիան» երբեք չհնացող, միշտ նոր էություն և նոր օրենքներ հայտաբերող հարցի պատասխանը:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է, նախ և առաջ, Չարենցի դիմումը ավանդական բանաստեղծության, հատկապես ռոմանտիկականի, հեռո՞ճ և հեռա՞շուկ կերպարին՝ Մուսային:

Անկասկած է, որ Չարենցին հետաքրքրել է ոչ թե ռոմանտիկական բանաստեղծության Մուսայի դիցաբանական մետաֆորը, ոչ թե Մուսայի՝ իբրև ներշնչման և ուժի աղբյուրի, կլասիցիստական-ավանդական պատկերացումը, այլ նույն ավանդական կերպարի ձևափոխված այն տարատեսակը, որ տեղ է գտել Ն. Ա. Նեկրասովի «Երազ» բանաստեղծության մեջ:

Նեկրասովյան Մուսան Չարենցին առանձնապես գրավում էր իր ռեալիստական-պլեբեյական նկարագրի համար. դա այլևս քնարը ձեռքն առած երկրներից առաքված Բիմպիական դիցուհին չէ, այլ վերին աստիճանի սովորական, առօրեական, հողեղեն մի արարած, որի հետ ողու բանաստեղծը խոսք ու զրույց է բացում ժամանակի ամենակենսական և ամենամտահոգի խնդիրների շուրջը, նրանով էլ սահմանելով իր բանաստեղծության ուղղությունը:

Կա նաև հարցի երկրորդ կողմը:

Նեկրասովյան Մուսան Չարենցին գրավել է ոչ միայն ռեալիստական կերպարանքի, այլև հարստության և բազմակողմանիության համար:

Ինչպես Նեկրասովի «Մուսա» հուշակալոր բանաստեղծության մեջ Չարենցի Մուսան ևս միանգամայն իրական, երկրածին, ժամանակի հոգսերով

շնչող մի էակ է, որի հետ նա բացում է խոստովանության անկեղծ զրույց իր անցած էանապարհի, պոեզիայի կենդանի շնչի և կենդանի ոգու, բանաստեղծական բովանդակության և ճշմարտության մասին:

Այս առումով ուշագրավ է բանաստեղծության հետևյալ հատվածը.

Չկարողացա ես կրել կյանքում
Պայծառ անունը քո, որպես դրոշ,—
Եվ ես հասկացա, որ դու ես այդ, դու
Ինձ հետապնդում հատուցման սրով:

Եվ ոռնացի ես, ինչպես մահամեծ
Գազանն է ոռնում մահվան սարսափից,
Ջերբերս ահով կարկառեցի քեզ,
Կարոտով անհուն կարոտեցի ես
Կենդանի շնչիդ, հրեզ ու տապիդ:

Երգի վերադարձի գեղագիտությամբ Չարենցը բնավ չէր այրում քաղաքացիական բանաստեղծության կամուրջները, բնավ չէր հրաժարվում իր ճանապարհից, ինչպես դատում էին նրա որոշ ժամանակակիցներ՝ աղանդավորներն ու գոեհկարարները:

Ճիշտ հակառակը՝ այդ սահմանումով նա արտահայտում էր իսկական պոեզիայի քաղաքացիական ու մարդկային բովանդակության համադրման մտահոգությունը, պատմական նոր դարաշրջանի «իմպերատիվը»:

Չարենցի վերին մտահոգությունը սովետական դասական բանաստեղծությունն ստեղծելն էր:

Իսկ ի՞նչ շափանիշներ էր նա կարեւորում և համարում մեծ, բովանդակալից, իսկական բանաստեղծության պայմանը:

Չարենցը վկայակոչում է այլևայլ պայմաններ, բայց ամենից հաճախ դառնում է բանաստեղծի ժամանակի, ավելի լայն, փիլիսոփայական առումով՝ արվեստի և իրականության փոխհարաբերության վաղեմի, բայց միշտ նոր խնդրին:

Սա նրա գեղագիտական դավանանքի առանցքն է, սկիզբների սկիզբը:

Պարզ-բարդ արվեստի խնդիրը Չարենցը մեկնաբանում է ոչ թե վերացական սխեմաներով, այլ պատմական-հասարակական կոնկրետ մթնոլորտի մեջ, քնարի մասին խոսելիս շարունակ վկայակոչելով հասկացությունների այն շարքը՝ դառ, ժամանակ, պատմություն, որոնք բովանդակություն, նյութ ու ձև, թոփք ու խորք, գույն ու ձայն են տալիս բանաստեղծությանը («Դու քո երգով ընդմիշտ կապված ես այս մեծ դարին», «Ներկան է հիմա իմ դեմ աղմկում», «Ի՞նչ են մեր մեծ դարի հանդեպ երգերը մեր թոթովախոս», «Մեր վիթխարի դարը...» և այլն, և այլն):

Դարի Հոգսը Չարենցին երևում է իբրև իրականության բուն խորքերից եկող ստեղծագործական ազդակ.

Հազար թեկերով քաշում է ներկան
Ինձ հորձանուտը իր լուռ պայքարի:

Չարենցի դիրքերի համար բնորոշ են «Խոհ» բանաստեղծությանը կցված բնաբանները, մեկը՝ Օվիդիոս Նազոնից՝ «Սերը—ահա նրա միակ մեղքը», մյուսը Միսաք Մեծարենցից՝ «Շատ էր լեցուն հոգվույս, ով Տեր, բազմազեղումն այս շրջասփյուռ...»:

Բնաբանները պատահական, հանպատրաստից ընտրություն չէին: Դրանք, ինչպես և բանաստեղծությունը, ունեին բանավիճային ուղղություն:

Ո՞ւմ դեմ էր ուղղված բանավեճը:

Ժամանակակից բանաստեղծության այն «օրենսդիր»—հրահանգիչների դեմ, ովքեր արվեստի «հասարակական լայնության» դիրքերը պաշտպանելով, ըստ էության նեղացնում էին քաղաքացիական բանաստեղծության էությունը, բանաստեղծության ոլորտից դուրս մղելով մտերմական ապրումների շունչը, մարդու հետ աշխարհ եկած «հազար մտորումն ու հազար զգացումը»:

Բազմակողմանի, հոգեբանությամբ հարուստ մարդու դիրքերից Չարենցը ողջունում ու ողջագուրվում է իր բարեկամի, զինակցի, հավատարմատարի՝ Մուսայի հետ, որը բանաստեղծին բախշում է թերևս ամենամեծ հրճվանքը՝ «ոգու ջինջ թախիծը»: Սա ոչ թե վաղ քնարի դառնաթախիծն է, այլ մարդու մեծագույն կարոտը, մարդկայնության ծարավը:

Ժամանակի և մարդու բազմակողմանի էության խոր հերկման պահանջը, բնականաբար, ասպարեզ է բերում գեղարվեստական ավանդների շարունակման ու զարգացման խնդիրը:

Առաջին հերթին Չարենցի հատուկ վերաբերմունքին է արժանանում Ա. Ս. Պուշկինը, «պոետներից ամենապայծառն ու վսեմը», ինչպես բնորոշում է նրան Մամիկոն Գևորգյանին նվիրած գրքի («էպիքական...») մակագրության մեջ:

Չարենցը՝ ուսու դասական գրականության խոր գիտակը, իհարկե, մինչև լինինգրադյան հանգրվանը նույնպես լավ գիտեր Պուշկինին, բայց լինինգրադում՝ հնամենի Պետերբուրգում, որը Պետրոսի քաղաքը լինելուց բացի, հավասարապես նաև Պուշկինի օրրանն էր, նորից նոր, սրբազան դոգով ձեռքն է առնում Պուշկինի հատորները, նորից նոր սուզվում է պուշկինյան անհուն նվագների մեջ՝ պոեզիայի մեծ գանձարանից պեղելով արվեստի «հավիտենական ճշմարտությունները»:

Պուշկինը այլևս Չարենցի համար դառնում է բանաստեղծական խոսքի խորության և կատարելության իդեալ ու չափանիշ, ոգու և մտքի ամենաբարձր փայլատակումներից մեկը, ինչպես Հոմերոսը, Դանտեն, Գյոթեն:

Պուշկինյան բանաստեղծության ի՞նչ սկզբունքներ, ի՞նչ կողմեր են ամենից ավելի արժանանում Չարենցի ուշադրությանը:

Առաջին հերթին՝ Պուշկինի հանճարի խոր առնչությունները իր ժամանակի, իր դարի հոգևոր պահանջմունքների, հոգսերի ու պատմական միտումների հետ:

Չարենցին գրավում էր նաև Պուշկինի ստեղծագործության վերածննդյան շունչը, արվեստի հանճարեղ պարզությունը.

Փնարն է պետք Ալեքսանդրի,
Ու քնարի հետ միասին՝
Այգրան անհուն ու ահագին,
Այդքան պայծառ ու վեհ մի սիրտ:—

Վերին աստիճանի ուշագրավ են Չարենցի մտորումները բանաստեղծության «սպեցիֆիկայի»՝ գրական վարպետության, ութմի ու հանգի, նյութի դիմադրության և այլնի, մասին:

Ինչպես պոեզիայի այլևայլ հատկանիշներին, այնպես էլ վարպետությանը նվիրված մտորումները ոչ թե դիդակտիկական սահմանումներ ու պատվերներ են, այլ սեփական ստեղծագործական փորձից քաղված, «անձնական

ճակատագրի» կնիքը կրող եզրակացություններ, յուրահատուկ «ազատ մտքեր»:

Ի՞նչ կարևոր, էական հետևությունների են բերում շարենցյան «գեղագիտական փորձերը»:

Ահա դրանցից ամենահիմնականը, ծրագրային-սկզբունքայինը, արտահայտված մի ամբողջ տեսություն ամփոփող հետևյալ ֆրագմենտի մեջ.

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կտրի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ թափի,
Ինչպես լենինը—ապստամբության, ինչպես էյնշտեյնը—
Թվի, տարածության, ձգողության, չափի:

Խոսքի վարպետությունը համադրելով քաղաքական և գիտական վարպետության՝ ապստամբության և տարածության գաղտնիքների խոր իմացության հետ, Չարենցն այս համադրությամբ կարևորում է ոչ միայն և ոչ այնքան բանաստեղծության տեխնիկական զինվածությունը, այլ, առաջին հերթին, իրականության խոր ու ամբողջական գեղարվեստական հետազոտությունը:

Կենսագրության լենինգրադյան հանգրվանը (1929 թ. աշուն) եղավ մոտավորապես երազած «բոլզինյան աշունը»:

Լենինգրադում, իր խոստովանությամբ, Չարենցը ճաշակեց հոգեկան խաղաղության, հետևաբար և հաճույքներից բարձրագույնի՝ ստեղծագործության, հաճույքը.

Ճաշակեցիք դու մի զարմանալի հանգիստ,
Օ՛ր, անհանգիստ իմ սիրտ, անհանգրվան ճամփորդ:

Այստեղ, Պուշկինի ոստանում, նա գրեց ոչ միայն «էպիքական լուսաբաց» շարքը՝ Մուսայի հետ բացած մտերմական խոստովանություններով, էպիքական ֆրագմենտներով, չափածո նովելներով, որոնք համախմբված են «Լենինգրադյան ցիկլ» խորագրի տակ, այլև «Լիրիքական անտրակտը», ուր Չարենցի գեղագիտական դավանանքը մեկնաբանող «Ars poetica»-ի յուրօրինակ, շատ ինքնատիպ էսքիզներից բացի, տեղ գտան նաև ուրիշ գործեր՝ «Մանկություն» պոեմը, սատիրական բանաստեղծությունները, էպիգրամները՝ գրական-բարոյական թեմաներով և այլն:

էպիքական ֆրագմենտներով («Հատվածներ չգրված պոեմից», «Չուզունե մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26. 1917») Չարենցը նորից դառնում է սոցիալիստական հեղափոխության ոլորտը՝ նյութ քաղելով Հայաստանի հեղափոխական իրադրության, երկրի վերակառուցման և 1917 թ. Հոկտեմբերի զինված ապստամբության դեպքերից:

Ի տարբերություն հեղափոխության անսանձ, փոթորկոտ, բարձրացող տարերքը ռոմանտիկական-հուզական պայթյունի գեղագիտությամբ («Սոմա», «Ամբոխներ...») և հանդիսավոր-հրովարտակային ոճով (Ռադիոպոեմներ) բացահայտող գործերի, ֆրագմենտներում Չարենցը դիմում է աեալիստական պատումի եղանակին:

Նորագույն պատմության լեգենդի մի էական դրվագն է Պուշկինի «հանգով» հյուսած («Նրա հանգով է, որ հյուսեցի ես էլ այս երգս...») «Չուզունե մարդը», մյուսը՝ դարձյալ պուշկինյան «հանգով» գրված Չմեռային պալատի գրավումը նկարագրող «Հոկտեմբեր 25—26. 1917» ֆրագմենտն է:

Ռուս պոեզիայի պատմության մեջ պուշկինյան պլաստիկական անմրցակից է, իսկ նրա պլաստիկայի գագաթը համարվում է «Պղնձե հեծյալ» պոեմը,

ուստի Չարենցը գեղարվեստական պատկերի իր նոր սկզբունքները մշակելիս ամենից առաջ հենվում էր այդ պոեմի վրա:

Դրա մի արտահայտությունն է «Չուգունի մարդը»:

1929-ին, «Նոր ուղի» ամսագրում (№ 9—10) «Լենինգրադյան ցիկլից» ընդհանուր վերնագրի տակ Չարենցը տպագրեց երեք գործ՝ «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպոլիսյան ամրոցում», «Հոկտեմբեր 25—26. 1917»:

«Չարենցի ստեղծագործական ուղին» հոդվածում Արտաշես Կարինյանը արել է մի ենթադրություն, որը պարզում է «ցիկլային» բաժանման գաղտնիքը. «Հաժանականությունից զուրկ չէ, որ հենց Լենինգրադում նա սկսում է նորից կարգալ լենինի ուսումնասիրությունները, առանձնապես նրա «Գերցենի հիշատակին» հոդվածը: Ինձ թվում է, որ հենց այդ հոդվածում արժարժված մտորումները կարող էին Չարենցին թելադրել այնքան յուրահատուկ կերպով մոտենալ անցյալի հեղափոխական շարժումներին»²¹:

Միանգամայն ճիշտ կռահում:

«Գերցենի հիշատակին» հոդվածը, ինչպես հայտնի է, լենինյան գրական ժառանգության մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում իբրև ուսական ազատագրական շարժման պարբերաշրջանների խորաթափանց վերլուծություն: Բնավ տարակուսելի չէ, որ Ռուսաստանի ազատագրական-հեղափոխական շարժումների լենինյան պարբերացման տպավորության տակ էլ Չարենցը մտահղացել է «Լենինգրադյան ցիկլը», խնդիր ունենալով գեղարվեստական խոսքով լուսաբանել այդ շարժումների պատմական հաջորդականությունը՝ ազնվականական-դեկաբրիստական («Ձմեռային պալատի ներքնահարկում»), ռազմոչինյան-դեմոկրատական («Անակնկալ հանդիպում...»), պրոլետարական-հեղափոխական («Հոկտեմբերի...») էտապները:

«Լենինգրադյան ցիկլը» Չարենցի ստեղծագործության ուշագրավ էջն է նաև պուշկինյան գեղարվեստական ավանդների՝ ժանրի, ոճի, ոտանավորի, ստեղծագործական յուրացման առումով:

Անդեն աչքով իսկ նկատելի է այդ ցիկլի «պուշկինյան ֆակտուրան»՝ հակիրճ, խտացած և պարզ պատում, էպիկական մոտիվների հուզական գունավորում, նյութի ոլիմական կազմակերպման ճկունություն, խստաշունչ արտահայտչություն, պուշկինյան պեյզաժի (Նեա, Պետրոպոլիսյան ամրոց, պղնձե հեծյալ, պատմական հուշարձաններ) նկարագրություններ և այլն:

1932-ի Երկրի մեջ «Անակնկալ հանդիպում...» փոխում է իր տեղը. «Լենինգրադյան ցիկլից» անցնում է «Չափածո նովելների» շարքը, ուր խմբված էին ևս երեք գործ՝ «Homo Sapiens», «Մեծ աղօրյան», «Գանգրահեր տղան»:

«Չափածո նովելները», «ալլակերպ», տարբեր հնչերանգով (առաջին դժպրում՝ քնարական, երկրորդում՝ սատիրական, երրորդում՝ պաթետիկ) հյուսված «Թեմատիկ պատմություններ են», որոնց միջոցով Չարենցը յուրացնում է իր կենսագրության որոշակի հատվածները:

«Homo Sapiens»-ում նա դառնում է կենսագրության վաղ շրջանին, պատանեկան ապրումներին, ուստի և դիմում է այդ նյութին համապատասխանող քնարական-դրամատիկ հնչերանգին:

«Մեծ աղօրյալում» «Թեմատիկ պատմության» նյութը սոցիալիստական շինարարության հուզերանգի խորթացած «փոքր մարդու» հոգեկան ճգնաժամն արտահայտող ապրումներն են, որը և բերել է համապատասխան երգիծական-հեգնական հնչերանգ:

«Գանգրահեր տղան» պատմում է ժողովրդի գալիքի, հասարակության ներդաշնակության բանաստեղծի իդեալի մասին, որը և թելադրել է նովելի ոգեշունչ-պաթետիկ-փառաբանական հնչերանգը:

Չափածո նովելների խմբին, որոշ կողմերով, մասնավորապես իր կենսագրության դրվագի հետ կապված պատումով, միանում է «Մանկություն» պոեմը, որի շարժառիթն էր Գ. Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» գրվածքների հրատարակությունը, որոնց շուրջը ժամանակի մամուլում բուռն վեճեր են գնացել:

Չարենցը ևս որոշել է մասնակցել այդ բանավեճին, բայց ոչ թե գրական հողավածով, այլ չափածո խոսքով, պոեմի համար բնաբան ընտրելով Մահարու բանաստեղծության հետևյալ դարձվածքը՝ «Մանկություն իմ, ոսկեծամ...»:

Չարենցի բանաստեղծական վեճը թեև իր վրա կրում է ժամանակի «սոցիոլոգիական դոկտրինայի» կնիքը, բայց տարբերվում է Գ. Մահարու վիպակների այլևայլ ընթերցումներից՝ մեկնաբանության ազնվությամբ:

Չարենցը նույնպես չի բաժանում «ոսկե մանկության», «չինչ պատանեկության» մահարիական կեցվածքը և, պատմելով տխուր մի դեպք իր կյանքի առավոտներից (նոր զգեստի պատմությունը), գրչակից ընկերոջն է դիմում հետևյալ հանդիմանությամբ.

Եվ դու, Գուրգեն, իզուր ես քո քանքարը դրել,
Որ համոզես, թե քոնը եղել է չինչ լուսին:

Իր իսկ մանկությունը Չարենցը գնահատում է ոչ այլ կերպ, քան «գորշ կտավ».

Ես չգիտեմ հիմա, թե ես ինչ եմ հիշում,
Իմ մանկությունն արդյոք, թե այն անթով,
Այն զարշահոտ անցյալը, որ մեզ համար միայն
Նոգկալի բույր ուներ, ու անարգանք, ու մահ:

Այս գնահատության մեջ դեր է խաղացել Չարենցի իրապես դաժան մանկությունը: Դրա համար էլ նա բերում է իր մանկության պատկերն ու պատկերացումը՝ հերքելու մահարիականը.

Օ, մանկություն իմ, պարզ պատմություն ես դու մի,
Դու քնքշություն, դու մեղմ թովչություն ես բուրում...
Փովում է դեմս ահա քո գորշագույն կտավը—
Եվ իմ հրգի համար ես ընտրում եմ Օկտավը:

[1934-ին տպագրվեց Եդիշե Չարենցի նոր ժողովածուն՝ «Գիրք ճանապարհի» խորագրով:

Չարենցը հավանորեն զգացել էր, որ սա լինելու է իր վերջին, ամենավերջին մատյանը, ուստի և զբոս էր դարձրել համար, դարձրել հանձնելու իր մտքերն ու պատվիրանները:

Նախ՝ խորագրի մասին:

Ի՞նչ իմաստ է արտահայտում «Գիրք ճանապարհի» խորագիրը, ի՞նչ է նշանակում՝ ճանապարհի գիրք:

Հարցին որոշակի պարզություն է բերում խորագրի սկզբնաղբյուրը:

Գեորգ էմինի վկայությամբ խորագիրը Չարենցը «յուրացրել» էր վաղընջական դարերի շինական փիլիսոփայության՝ դաոսականության հիմնադիր Լաո-Ցզիից՝ ծանոթանալով վերջինիս գրքի ուսերեն («Книга пути» Թարգմանությունը)²²:

Այդ վերնագիրն, անշուշտ, պատահական ընտրություն չէր:

Կարգալով դաոսական իմաստասիրության խոշոր դեմքերից մեկի՝ Լաո-Ցզիի «Դաո-Դի-Ցզին» գիրքը, ուր «ճանապարհի»՝ Դաո-ի, ուսմունքը գտել է իր կատարյալ և ամբողջական արտահայտությունը, Չարենցն այնտեղ նշմարել է մտքեր, բանաձևեր, պատվիրաններ, մարգարեություններ և այլն, որոնք հարազատ են եղել այդ տարիների իր մտածումներին:

Դաոսականությունը ոչ միայն միատարր և միակողմանի ուսմունք չէ, այլև վերին աստիճանի հարուստ ուսմունք է՝ բազմաթիվ ու բազմակողմանի իմացական շեշտերով:

Ձևավորվելով մեր թվականությունից առաջ՝ VI—V դարերում, իբրև կոնֆիցիուսականությանը հակադրվող ուսմունք, «դաոսականությունը» սկզբնապես նշանակել է ճանապարհի (Դաո-ի) ուսմունք, հետագայում հեռանալով նախնական «ճանապարհ», «ուղի», «երթ», «ուղղություն» իմաստներից, նշանակել է բնության օրինաչափությունների ճանապարհ, մարդկային կյանքի ճանապարհ («Դաո-դի»), իրերի բնական ճանապարհ (մատերիալիստ Լաո-Ցզիի մոտ), «աստվածային, իդեալական սկիզբ» (դաոսականության իդեալիստական թևի մոտ) և այլն, և այլն:

Դաոսականության ի՞նչ շերտեր կամ գաղափարական ի՞նչ մոտիվներ են գրավել Չարենցին:

Հավանորեն դաոսականության ուսմունքի այն մոտիվը, որի համաձայն իրերը ծնվում, զարգանում և կերպարանափոխվում են միմիայն սեփական ճանապարհի, իրենց մեջ եղած ներքին լիցքերի շնորհիվ, իսկ եթե բացակայում են շարժման ներքին լիցքերը, ապա անհրաժեշտաբար վերածում են իրենց հակադրությանը, այսինքն ճանապարհը ղրկվում է բնական զարգացման հնարավորությունից:

Իրերի սեփական ճանապարհի մոտիվից բացի Չարենցին հատկապես գրավել է հավերժական ճանապարհի գաղափարը՝ դաոսականության փիլիսոփայության գլխավոր կետը:

30-ական թվականներին՝ ստեղծագործական կյանքի նոր հանգրվանում, Չարենցի ստեղծագործության մեջ հիմնական որակ է գառնում իրերի էության փիլիսոփայական թափանցումը:

Իրերից, բնականաբար, նրան ամենից ավելի հետաքրքրում են ժողովրդի պատմական երթի՝ Պատմության ճանապարհի, Գոյի էության՝ Կյանքի ճանապարհի, արվեստի նշանակության՝ Արվեստի ճանապարհի, խնդիրները:

Այդ խնդիրներին համապատասխան էլ Չարենցը դասակարգել է «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն:

«Պատմության քառուղիներով» բաժինը նվիրված է ժողովրդի պատմական հին ու նոր ուղիների քննությանը, «Տաղեր և խոբհուրդներ» բաժինը՝ կյանքի էության փիլիսոփայական մեկնաբանությանը, «Գիրք իմացության» և «Արվեստ քերթության» բաժինները՝ արվեստի հավերժության բացատրությանը:

Չարենցի յուրօրինակ պատմափիլիսոփայության յուրացումը եղավ «Պատմության քառուղիներով» գործը, որով խորագրված է նաև պոեմների ամբողջ շղթան՝ թվով տասը պոեմ:

Սա, բնույթով, քնարական-հրապարակախոսական մենախոսություն է հայոց պատմության քառուղիների, նրա դժվարին երթի՝ անկումների և վերելքների, նրա գոյության հիմնական աղբյուրների մասին:

Այս պոեմի բովանդակությունը շարենցյան ճշտությամբ կարգալու համար անհրաժեշտ է նորից հիշել դաոսականության բանաձևերը: Մեկ այն, որ իրերը ծնվում և կերպարոնափոխվում են սեփական ներքին լիցքերի միջոցով՝ կենսունակության ներքին պաշարներ հայթայթելով, մեկ էլ այն, որ իրերը ձգտում են հավերժական ճանապարհին:

Դաոսականության այս բանաձևը տեղադրելով հայոց պատմության իր տեսության մեջ, Չարենցը դրանց տվել է վճռական նշանակություն:

Պոեմը սկսվում է Հայոց Պատմությանը տրված հետևյալ ընդհանուր գնահատականով.

Պատմության քառուղիներով մենք քայլել ենք երկար՝
Անդեկ, ցաքուցրիվ, անգաղափար,
Հին դարերից մինչև այս հանճարեղ ներկան,
Որ հուրհրատում է մեր դեմ գալիքնափայլ:
Այն անգո առավոտից, երբ լեզենդական
Իր խարույկն է վառել մեր անգո նախահայրը,
Այս Մասիսի հանդեպ, այս անիրական
Արարատյան դաշտում—որպես զրույց անծայր մի
Տարածվել է ուղին մեր անպատմելի,
Անծայրածիր ձգվել ու դարերով ձիգ,
Եվ գնում է այսօր ու երկարվում էլի
Դեպ՝ ինչ անհայտ ափեր ու գալիքներ անծիր...

Մենախոսական պոեմի այս Մուտքը որոշակի տեսություն է հայոց պատմության ճակատագրի և ապագայի մասին:

Պոեմի հաջորդ հատվածները կոնկրետացնում են Մուտքի ընդհանրացումը, ասպարեզ բերելով հայոց պատմության քառուղիները՝ այդ քառուղիների տարբեր ու տարբեր աստիճաններով, տարբեր հատվածներով:

Պատմության քառուղիների իր տեսությունը Չարենցը, բնականաբար, սկսելու էր իտոր հնադարից՝ «նախնիներից փառապանծ», որոնք չեն արել ավելին, քան ստրկության և երկրային անիմաստ ընթացքի «գյուտը»:

Չարենցի կեցվածքը՝ նախնիների հանդեպ անպայմանորեն ժխտական է, դատապարտող:

Ինչու է այդպես:

Ազգի գոյության խնդիրը կապելով մեսիանիզմի քարոզի հետ («Առանց մեզ աշխարհը կլինի՝ ասպարեղ մի ամայի»), նախնիները, Չարենցի պատմագիտական բացատրությամբ, ժողովրդին չեն տվել գոյության ամենախիմաստուն զենքը՝ մաքառման, պայքարի, դիմագրության ոգին:

Օ, չի եղել մեր գայլը պղնձյա,
Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե,—
Նիհար, կողերը լերկ, նա անցել է անծայր
Տափաստաններ, մինչև նա հանգիստ է առել
Այս Մասիսի հանդեպ անիրական,
Այս խորշակյալ, անզուտ Արարատյան դաշտում,

Եվ լուսնի գեմ նստած՝ նա երկար
Ոռնացել է իր վիշաք անկշտում...

«Օ՛, չի եղել մեր գայլը պղնձյա...» դարձվածքը պոեմի գլխավոր, ամեն-
նազխավոր ընդհանրացումն է։ Դրա վրա է հենվում Չարենցի պատմական
տեսությունը։ Մեղավոր են նախ և առաջ նախնիները։

Ի՞նչ են թողել սրանք հետագա դարերին։

Նրանց հորինած առասպելական գայլը՝ «դեմքը տված գալիք փորձանք-
ների հողմին», քայլել է անդեկ, անառագաստ, ոռնացել է իր «անձուկ տա-
ռապանքը»՝

Եվ ոռնոցը նրա
Դարձել է հիմնը մեր անարձագանք—
Ու դարերով հնչել մեր պատմության վրա...

Վաղնջական նախնիների անուղի ճանապարհը,— ասում է Չարենցը,—
շարունակել են «արքաներ անժողովուրդ և գահազուրկ», որոնք հարյուրամյակ-
ների շարունակ, անկերպարանք ուրունների նման, միայն օդային ամրոցներ են
կառուցել, բնավ չմտահոգվելով ազգային գոյության ներքին պաշարների՝
դիմադրության պղնձյա ոգու, մասին։

Գալով հայոց պատմության V դար՝ ազգային գաղափարախոսության
երկունքի ժամանակաշրջանը, Չարենցը դարձյալ պատմությունը գնահատում
է ներքին ուժերի՝ սեփական ճանապարհի դիրքերից, ուստի և պահում է իր
ժխտական կեցվածքը։

Ազգային փրկության առաջին գաղափարախոսներից հետո գալիս են
XVIII դարի՝ դարձյալ անդեկ առաջնորդները, որոնք.

Ելել են գիշերով ու մենակ ճամփորդել են
Դեպի հյուսիս, դեպի հյուսիսային Արշի
Ձրջերը սառցասիրտ ու արնաթաթախ,—
Այդպես մեր գայլն էր հին ճանապարհվում որսի՝
Հյուսիսում, կողերը լերկ և անատամ...

Ապա գալիս են «երեկվա տերերը»՝ ավելի «անկերպարանք, անդեմ»։

Մի ամբողջական հայացքով ընդգրկելով հայոց պատմության երկարածիգ
շղթան՝ հին դարերից մինչև «դարերը նորեկ», Չարենցը, բնականաբար, չէր
կարող շրջանցել ժողովրդի գնահատության խնդիրը։

Իր պատմական տեսության մեջ Չարենցը ժողովուրդը առանձնացնում է
որպես հաստատովող, մեծարվող, դրական արժեք՝

Իսկ ժողովուրդը, որ եղել է հանճարեղ,
Նդել է որմնադիր, եղել է կառուցող,
Քաղաքներ է շինել, պարիսպներ է շարել,
Կամուրջներ է դրել կոր գծով,—

Ժողովուրդը՝

Ապրել է նա իր ճորտային կյանքով,
Խոր խավարում՝ արե երազել,—
Եվ երգել է դարեր իր ոամկական հանգով
Իր խռհերը արդար ու վսեմ։
Ստեղծել է նա իր հեթաթնները,— և իր հնամյա
Վեպում հանճարեղ

Իր ազագազ կյանքի գաղափարը կարմիր
ծվ անմահ խորհուրդն է գրել:

Պատմության քառուղիներում ժողովուրդը եղել է այն ուժը, որ պահել ու
պահպանել է գոյության ոգին և արևի ճանապարհի երազը, այն խարիսխը, ուր
առաջատու է նետել հայոց պատմությունը՝ իր բոլոր երերումներից, իր ան-
վերջ տարուբերումներից հետո:

Պոեմի մի ծայրից մյուսն անցկացնելով ժխտման գիծ, Չարենցն, այսուա-
մենայնիվ, դատապարտում-բացասումից հետո գրում է.

Մուրակի վրա այս խայտաբղետ,
Աշխարհի սկզբից մինչև վախճանը
Երևի առաջին ժողովուրդն ենք մենք,
Որ կամենանք անգամ—դավաճանել
Անկարող ենք փառքին մեր ու պատմությանն անցած

Դեռ ավելին՝

Այդ մենք ենք երևի այն ուզող հասարակող,
Որ Հիսուսի առաքին հակառակ,—
Պիտի մտնենք՝ անգամ ասեղի նուրբ ծակով՝
Ապագայի դրախտը անբառ...

«Հիսուսի առակով» Չարենցը նկատի ունի Մաթևոսի ավետարանի (ԺԹ)
այն հատվածը, ուր Քրիստոսը պատկերավոր ձևով իր աշակերտներին բա-
ցատրում է այսինչ կամ այնինչ գործողության անհնարինությունը. «Դյու-
րին է մախոյ (ուղտի) մտանել ընդ ծակ ասղան, քան մեծատուն յարքայու-
թիւն Աստծոյ մտանել»:

Դժվար է այստեղ նկատել որևէ այլախոսություն:

Ավետարանական առակի հղումը տրամաբանական շարունակությունն է
Չարենցի տեսության, ուր պատմությունը երևում է երկու վերաբերմունքով,—
մեկ իբրև բացասվող, մեկ իբրև հաստատվող արժեք: Բացավում են ազգա-
յին գոյության իսկական աղբյուրները Հանձնարարած նախնիները, հաստատ-
վում է ժողովրդական «անշեջ ոգին», որը ընդունակ է նվաճելու «անծիր» գա-
լիքը, ժողովրդի հավերժության ճանապարհը:

Շարքի մյուս պոեմը «Մահվան տեսիլն» է:

Հարց է ծագում. ինչո՞ւ, ի՞նչ նպատակով Չարենցը դիմեց տեսիլքին, ին-
չո՞ւ նա որոշեց հայ ազատագրական գաղափարախոսության անցած ուղիները
ներկայացնել ոչ այլ կերպ, եթե ոչ՝ միջնադարյան հնաոճ տեսիլքի արտա-
հայտչական միջոցներով:

Խնդիրը միայն այն չէ, որ XIX դարի և XX դարասկզբի ազգային պատ-
մությունը՝ փրկության սպասումներից մինչև մեծագույն աղետը, այսինքն՝
ազգային գոյության ուղիների ողբերգական փլուզումը, կարող էր յուրացվել
ոչ այլ կերպ, եթե միայն մահվան տեսլանկարով, տեսիլային խառնապատ-
կերով, տեսիլային այլափոխություններով ու գույներով:

Սա իր հերթին:

Կա նաև ուրիշ պատճառ, տեսիլքների շարքին գիմելու ուրիշ արդարա-
ցում:

Հայոց պատմության մի ամբողջ բարդ ժամանակաշրջանի երևույթները
տեղադրելով տեսլանկարի շրջանակներում, Չարենցը գեղարվեստական այդ

կառուցվածքով փորձում էր պատմական ճշմարտությունը ներկայացնել իր ամենաօբյեկտիվ պատկերով:

Նրա մտահղացման յուրացման համար ճկուն հնարավորություններ էին տալիս տեսիլային մտածողության և՛ համաշխարհային, և՛ ազգային, և՛ միջ-նադարյան, և՛ նորագույն աղբյուրները:

Այդ աղբյուրները շատ-շատ են:

Դրանց մեջ, իրավացիորեն, առաջին հերթին հիշատակվում է միջնադարյան տեսիլային գրականության ամենամեծ կոթողի՝ Ալիգիերի Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» անդրշիրիմյան թափառումների տեսիլքը, որի անմիջական ազդակներով, արդարև, Չարենցը գտել է «Մահվան տեսիլ» կառուցվածքը:

«Մահվան տեսիլը», ինչպես բազմիցս նշվել է, իր կառուցվածքով «Դոփոքի» արտանկարն է: Բանաստեղծը Դանտեի հետ (ինչպես վերջինս Վիրգիլիոսի առաջնորդությամբ) ճանապարհորդում է մեռյալների աշխարհում և գնահատականներ տալիս մեռյալներին:

Ինչո՞ւ Չարենցն իր թափառումների ընթացքում առաջնորդ կարգեց Դանտեին և ոչ թե մեկ ուրիշի:

Այս հարցի ուղղակի պատասխանը տրված է պոեմի «Մուտքում», որը շատ կարևոր մեկնաբանական մտքեր է պարունակում:

Դրական «ոլորապտույտ ճանապարհներ» անցնելուց հետո Չարենցը եկել կանգնել է «բարձր լեռան» առջև: Դժվարին լեռը, այսինքն՝ պատմության ճշմարտությունը («Դոփոքի» լեռը ևս խորհրդանշել է ճշմարտության) նվաճելու համար նա հայացքը հառում է անցյալի ստվերներին՝ Մտքի, Հանճարի և Քերթության զագաթներին, նրանցից քաղելու և ուժ, և վստահություն:

Նրան պետք էին հենարաններ:

Նեցուկ չէր կարող լինել ոչ Հոմերոսը, որ երգել է հերոսների մահը,
սակայն խաղաղ սրտով, մի մանկական
հեքիաթ իբրև թե,—

ոչ Վիրգիլը՝

«լատինական երգի հռչակը ավետող,—

ոչ Ֆիրդուսին՝

«շուայլորեն փարթամ»:

Սրանք բոլորը միասին թվում են «այնքան թոթովախոս ու միամիտ»:

Այն նյութը, որի մասին պատմելու է Չարենցը, չէր կարելի տեղադրել հերոսական-էպիկական արվեստի շրջանակներում:

Բայց անցյալը այն, այն ուղին, այն ճանապարհը

չարշարանաց,

Որին ահավասիկ ես ուզում եմ մոտենալ—

Չէ՛ լլառն հերոսության, կամ վեհության ուղի,

կամ փառքի ճանապարհ,

կամ իմաստության պարտեզ, կամ ոգորում հոգու,

կամ տքնություն անմահ...

Եվ այն տեսիլը, որ տարիներից հառնած՝

Նստացել է ահա իմ վարանոտ ու զարհուրյալ հայացքի դեմ—

Ոչ փառքի զագաթ է խոստանում, ոչ քերթության Պառնաս,

Ոչ անգամ փողփողյալ տողերի անմրցելի հանդես...

«Չարչարանաց ճանապարհի» տեսիլքը նկարագրելու համար, բնականաբար, պետք էր առաջնորդ ունենալ տառապած հանճարի, մեկին, որ տեսիլ էր մարդկային շարչարանքներն ու սարսափները և կարող էր «հոգու խորքը» նայելով, իր աշակերտին առաջնորդել «մոայլ ուղիներով»՝ հայոց նոր պատմության դժնատեսիլ ճամփաներով:

Այդպիսի զորություն ունեւ Ալիգիբրի Դանտեն, ուստի և Չարենցը նրան է կարգում իրեն առաջնորդ:

Բնորոշ է անցյալի մեծությունների շարենցյան տարբերակումը, ուր Դանտեն ներկայանում է իբրև արյունակից.

Ձեր մարմարոնյա և դաշն դեմքերի փոխարեն,
Իբրև վարպետ միակ, իբրև անկատար մարգարե,
Ահա՛վասիկ հառնում է մոայլ միջնադարից
Եվ կանգնում է դեմս, ով տառապալ հանճար,

քո կերպարանքը քարե...

Անցյալի արնակարմիր տեսիլներից շշմած հայացքներիս

հանդեպ,—

Որ ուղեցույց են հայցում, և առաջնորդ արդար, և

կորովի հանճար—

Պատկերելու համար անցյալի խավարից հառած

զարհուրանքը—

Դժոխքի դժնի մշուշից բարձրանում է քո դեմքը

բազմաշարշար...

Դանտեական Դժոխքից հայոց պատմության շարչարանաց ճանապարհը բաժանում էր ավելի քան հինգ հարյուր տարի և, այդուամենայնիվ, նրանց միջև կային ընդհանուր շատ եզրեր, ուստի և Չարենցը Դանտեին է ապավինում իր ճանապարհորդությունից առաջ:

Չարենցը, ինչպես երևում է թե «Դանթեական առասպելից», թե հետազատարիների գրառումներից, պատանեկան տարիներից սկսած ունեցել է Դանտեի նախասիրություն, ավելի ստույգ՝ «դանտեական ներշնչանք»:

Ներշնչանքի աղբյուրները մի քանիսն էին:

Նախ և առաջ դանտեականության հայկական ավանդները, որ ձգվում են վենետիկյան մենավորից՝ Ղ. Ալիշանից մինչև սիամանթոյական կոտորածի պատկերները:

Տարակույս չի կարող լինել, որ Չարենցը քաջատեղյակ էր հայ դանտեականությանը՝ «Բազմավեպի» հոդվածներին, Մխիթարյան միաբանների, մասնավորապես Արսեն Ղադիկյանի թարգմանություններին:

Այնուհետև գալիս են ռուսական սիմվոլիստները, որոնց առանձնահատուկ վերաբերմունքը դեպի Դանտեն՝ «միջնադարի հանրագիտարանը», ինչպես բնորոշել է Ալ. Բլոկը, անպայմանորեն որոշակի ազդեցություն է թողել Չարենցի գրական ներշնչանքի վրա:

Եվ, վերջապես, հայ իրականությունն իր կենդանի դժոխքով, զարհուրանքի ու սարսափի, տառապանքի ու շարչարանքի մթնոլորտով, չէր կարող չհարուցել դանտեական գուգորդություններ և տպավորություններ:

Դանտեականության այս հարուստ կուտակումներով էլ Չարենցը գրեց «Մահվան տեսիլը»:

Ծիշտ չի լինի, սակայն, դրությունը պատկերացնել այնպես, որ դանտեական «գույներից ու շրջագծից» զատ «Մահվան տեսիլ» պոեմում չեն օգտագործված գրական այլ աղբյուրներ:

«Աստվածային կատակերգության» մտապատկերներից բացի, պոեմում տեղ ունեն և Հուգո Ֆոսկոլոյի «Յաղագս գերեզմանաց տաղի» կառուցվածքային-արտահայտչական տարրերը (Չարենցը ևս, Ֆոսկոլայի նման, տալիս է ոչ թե տնուններ, այլ ակնարկներով հասկացնում է այս կամ այն անձի ով լինելը, նա ևս ոգեկոշում է Դանտեին), և՛ Սիամանթոյի խառնանկարային տեսիլների լայնաշունչ վրձնահարվածները, և՛ Դր. Նարեկացու «Մատյանի...» ոճածեղերը, և՛ «արդիականության Դանտեի»՝ էմիլ Վերհարնի, բանաստեղծական ավանդները:

Հայոց պատմության մահվան տեսլանկարի միջոցով Չարենցը ներկայացնում է ազատագրական գաղափարախոսության ձևափոխությունները՝ հույսի, սպասման, ակնկալությունների, հպոտումի, գահավիժման և այլն, տարրերակներով:

Պոեմի «Մուտքից» հետո, ուր պարզվում են Չարենցի գեղագիտական կողմնորոշումները՝ ժանրի, կառուցվածքի խնդիրները, նկարագրվում են աշակերտի և ուսուցչի (Դանտե) թափառումները հայոց պատմության քառուղիներում:

Ինչպես Դանտեն «Աստվածային կատակերգության» մեջ, Չարենցը նույնպես «Ճանապարհորդական թափառումներից» առաջ պատմում է իր դժվարին ապրումների մասին.

Ժայլում ենք, իրարու բռնած, քայլերով տարտած, երերուն,
Անուղի, ինչպես մուրված երկու կույր, կամ անհոգ մանուկ:
Միևնույն մառախուղն է բռնել թե մոտիկը մեր, թե հեռուն,
Միևնույն լուսթյունն անհոգ:

Ինչպես «Աստվածային կատակերգության» մեջ, «Մահվան տեսիլում» ևս Ճանապարհորդությունը սկսվում է «մթին անտառի» պատկերով, որը տվյալ դեպքում խորհրդանշում է ճանապարհորդներին սպասվող դժվարությունները:

Չարենցը անընդմեջ դիմում է ձայների միջոցով տեսիլքը ներկայացնելու դժվարության հնարանքին («Եվ ահա հնչում է մթին անտառի խորքից մի հառաչ...», «Մի գոռ թնդյուն և ես ընդոստ սթափվեցի ակամա», «...շառաշյուն երգի փոխարեն արծակեց խապոտ հառաչ, որ նման էր քամու կաղկանձի», «անտառը լցվեց ծայրեծայր բարձրաձայն լսացով ու ճիշով» և այլն, և այլն):

Կարելի է հայտաբերել նաև ուրիշ «դանտեսական հղումներ»՝ նկարագրություններ («Դժոխք»՝ «Եվ մակույկով ահա դեպի մեզ է գալիս...»—«Մահվան տեսիլ»՝ «Մոտենում է մեկը, դեպի մեզ, դեպի մեզ է գալիս...»), բնութագրություններ («Օ՛, դու բոլոր պոետների փառք ու լույս», գրում է Դանտեն, «Առաջնորդ, տեր, ուսուցիչ», Վիրգիլի մասին, նույն կերպ է բնութագրում Չարենցը Դանտեին և՛ իբրև առաջնորդ, և՛ իբրև ուսուցիչ), վերապրումներ («Դժոխք», «Ով կարող է նույնիսկ արծակ խոսքերով պատմել արյունն ու վերքերը այն բուլոր, որ ես տեսա իմ սեփական աչքերով»,—«Մահվան տեսիլ»—«Այդ դաժան տեսիլքին ի տես—քայլերով երեք մենք փախանք»), ոճեր, դարձվածքներ, սիմվոլներ (աստղ-լուսին), բայց Դանտեին օգտագործելու գլխավոր տվյալը նրա «Սրբազան պոեմի» կառուցվածքի ընդօրինակումն է:

Չարենցը, ինչպես երևում է մի գրությունից, ուսումնասիրել էր «Աստվածային կատակերգության» կառուցվածքային սկզբունքները:

1937 թ. օրագրային գրառումներում այլևայլ անձնական «գաղտնիքներ» շարքում նա թողել է նաև հետևյալ գրառումը.

«Դանտե. «Աստվ. կատ.» կառուցվածքը... շարքում՝ ինը տառ ինը գլուխ 33 տերցին—101—102 տերցին յուրաքանչյուր շարքում (նայել Энциклопедия): Համեմատել Դանտեի պոեմի առումով մեր և լատինական (իհարկե մեր հին) աղբյուրները:

Հավելում. «Աստվածային կատակերգության» բոլոր գլուխները վերջանում են աստղերի մասին խոսող տողերով...»:

Քե և դանտեական պոեմի այս զննումները արձանագրվել են «Մահվան տեսիլը» գրելուց շորս տարի հետո, սակայն բնավ կասկած չի հարուցում, որ Չարենցը դրանից շատ առաջ էլ տեղյակ էր Դանտեի ստեղծագործական «գաղտնիքներին»: «Դանթեական առասպելը»՝ ճանապարհի կառուցվածքով («Մենք ճամփա ելանք...») և վերելքի նկարագրություններով, վերջիվերջո, ներշնչված է դանտեական թափառումներից:

Քե՝ «Դանթեական առասպելում», թե՛ «Մահվան տեսիլում» «Աստվածային կատակերգության» կառուցվածքային սկզբունքների օգտագործումը հետապնդում է ոչ միայն նյութի ձևական-հնարանքային բացահայտումների խնդիր:

Դանտեական կառուցվածքը այստեղ հանձն է առնում շարենցյան գնահատականները յուրովի անդրադարձնող հայելու դեր:

Չարենցի տեսլանկարում մեկը մյուսի հետևից անցնում են հայոց պատմության հայտնի դեմքերը, նրանք, ովքեր զորավիգ եղան ազատության ուխտին:

Ճիշտ չի լինի ասել, թե Չարենցը այդ պատմական գործիչներին գնահատելիս ասպարեզ է բերում «սիրել-ատել» պարզունակ չափանիշը՝ տեսլանկարում երևացող մարդկային ուրվականների մի շարքին ատում է, մյուսին՝ սիրում:

«Մահվան տեսիլ» պոեմում, անտարակույս, երևում է ազգային շարժման շարենցյան տարբերակումը:

Բայց անկախ դրանից, անկախ պատմության այս կամ «հերոսի» էություն, մի դեպքում՝ հուզական-քնարական, մյուս՝ դեպքում՝ գրոտեսկային-սատիրական բացահայտումից, էական նշանակություն ունի շարժման ընդհանուր գնահատականը, որ բնավ էլ բացասական չէ:

Ոչ մի տրամաբանության չի դիմանում այն տեսակետը, թե Չարենցը մի օր արթնացավ և ոչ այս, ոչ այն, սկսեց քարկոծել ազատագրության հայոց ուխտը, ազգային շարժման նահատակների հիշատակները:

Ճիշտ է, իբրև մտածող Չարենցն ավելի ապագայի հետ էր, քան անցյալի, բայց նա չէր ժխտում անցյալը՝ հենց այն բանի համար, որ ապագան չէր կարող գոյություն ունենալ առանց անցյալի:

Անցյալ-ապագա հարաբերության մեջ ունեցած իր դիրքը Չարենցը ձևակերպել է վերին աստիճանի հստակ՝ «աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույգը նստած»:

Սա է ամբողջ Չարենցը:

Սա է նաև «Մահվան տեսիլի» Չարենցը:

Անցյալի և ապագայի փոխհարաբերության այսպիսի ըմբռնում ունեցող բանաստեղծը չէր կարող հարցականի տակ դնել ազգային ազատագրության, ազգային մաքառման ամբողջ պատմությունը՝ սկզբնավորումից մինչև կոտորածներ, մինչև Մեծ եղեռնի հունձը:

Այդպիսի եզրակացութեան համար հիմք չեն տալիս իր այն գնահատականներն ու արժեքավորումները, որ բերում է ազգային շարժման գործիչների նկատմամբ:

Չարենցի տեսլականարի մեջ «գործող անձինք» չունեն իրենց կոնկրետ անունները. իրենց կենսագրությունից և պատմությունից հայտնի դեպքերն ու փաստերն են ակնարկում նրանցից յուրաքանչյուրի ով լինելը:

Առաջինը ասպարեզ է գալիս Ղևոնդ Ալիշանը: Իր իսկ խոսքերի միջոցով սա յնութագրվում է իբրև մեծ ու անկաշառ հայրենասեր:

Ղևոնդ Ալիշանի Գործի մեջ գլխավոր շեշտը Չարենցը համարում է «նախնայաց փառքի» մեծարանքը: «Վառելով ջահերն անցյալի, իբրև նոր փրկության փարոս», Ալիշանը, Չարենցի բնութագրությամբ, ասպարեզ բերեց «քաջարի այրերի անմահ մի սերունդ»:

Ղ. Ալիշանից հետո իրենց դամբաններից հառնում և տեսլանում են Րաֆֆին և Ռաֆայել Պատկանյանը:

Ռաֆայել Պատկանյանը՝ «Իր ձեռքի պղնձյա շեփորով շեփորեց նա պայքար ու կռիվ»:

Օրյեկտիվ պատմաբանի նման Չարենցը առանձնացնում է ամեն մեկի գործի գլխավոր շեշտը, այն շեշտը, որով նրանք հայտնի են պատմությանը:

Այնուհետև գալիս են՝ Քրիստափոր Միքայելյանը, Սուլթան Համիդի դեմ մահափորձ կատարելու ծրագրերով, որ լոխուր վախճան ունեցավ իր համար. նրա գաղափարակիցները՝ «Երկու մարդ սևագգեստ, մոռյլ, կրծքերին պղնձյա նշան», Ստեփանոս Նազարյանցը՝ ձեռքին բռնած այն գանձարանը, որի անունն էր «քաղաքական անոթ», Պետրոս Դուրյանը («նվագում էր իր խեղճ սրինգով նաև տաղեր վշտի և սիրո»), Գրիգոր Արծրունին, խրիմյան Հայրիկը՝ իր պատմական «շերեփով», Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը, Ավետիս Ահարոնյանը, Սիամանթոն, Դ. Վարուժանը և էլի ուրիշ պատմական անձինք:

Չարենցն, իհարկե, հավասար վերաբերմունք չունի իր «Տեսիլքի» մեջ հայտնված «ուրվականների» հանդեպ. նրա աչքին միևնույն կշիռը չունեն, ասենք, Գր. Արծրունին և Սիամանթոն, Ավետիս Ահարոնյանն ու Դանիել Վարուժանը, մյուսները: Դրա համար էլ նա որոշ տեղ դառնում է դատապարտող, ինչպես Քր. Միքայելյանի հանդեպ՝

Երբ ճիվաղը հանկարծ այն ծանոթ, որ նման էր մարդակերպ հողի,
Մորեխի պես օդում ցատկելով՝ մոտեցավ Արքայի գահին,—

որոշ տեղ էլ՝ խանդաղատագին պաշտող, ինչպես Սիամանթոնի («նա հող էր հայցում՝ խավարին կարկառած ձեռքով իր քարե...»), Դ. Վարուժանի («Եվ զուլալ, արծաթյա ձայնով երգում էր արևի մասին, իր գյուղի արևի մասին, որ մորթել էին ցերեկով...») հանդեպ: Իրենց դամբաններից տեսլացածներին Չարենցը մի դեպքում նկարագրում է գրոտեսկի միջոցներով (ինչպես Գր. Արծրունուն, Քր. Միքայելյանին), մյուս դեպքում քնարական (Պ. Դուրյան, Մ. Պեշիկթաշլյան և այլն):

Այսուամենայնիվ, ազգային ազատագրության նահատակների տեսիլքը Չարենցի համար միայն շարժառիթ է՝ ներկայացնելու հայ ժողովրդի դանտեական Դժախտը, որ պոեմում սիմվոլացնում է կիսալուսնի տակի խավար, մթին «Անտառը»՝ մեռյալների գանգերով, աղաղակներով ու ճիչերով, քրքիջներով ու հեկեկանքներով, նզովքով ու ողբով, արյան հեղեղներով, շարձա-

րանքներով, մահվան խրախճանքով, մահագուլթով, որ շեփորում էր «արքան այն դճդին՝ որդանի նման մորուքով»:

«Մահվան աշխարհի Վարպետի» հետ անցնելով հայոց դանտեականի դաժան պարունակներով, «անցյալի մռայլ եզերքով», Չարենցը փնտրում էր այն լույսը, որ կարող էր իրենց հանել «մութ անտառից»:

«Լույսի տեսիլքը», ինչպես բնութագրում է Չարենցը Լենինի հայտնությունը, եղավ հայ ժողովրդի «փրկարար հուրը»:

Հայոց պատմության իր տեսությունը կառուցելիս Չարենցը չէր կարող շրջանցել այնպիսի խոր ազգային ստեղծագործություն, ինչպիսին «Սասնա ծռեր» ժողովրդական վիպերգն է և, հատկապես վիպերգի Դավթի դուցազններգական-արմատական ճյուղը, ուր, բանաստեղծի իսկ բնութագրությամբ, խտացված է հայության պատմական մաքառման և պատմական երազների բովանդակ էությունը.

Ստեղծել է նա իր հեքիաթները, և իր
Հնամյա վեպում հանճարեղ՝
Իր ապագա կյանքի գաղափարը կարմիր
Եվ անմահ խորհուրդն է դրել:

Հայ ժողովրդական վեպի բացառապես սոցիալական բովանդակության ըմբռնումը առաջին տպավորությամբ պահպանվում է նաև «Սասունցի Դավթ» պոեմում, ուր գրականագիտությունը տեսնում է ժողովրդական բանավոր նյութի «հույժ արդիականացում»՝ «դասակարգային լույսի» որակով և ուրիշ ոչինչ:

Առարկությունների մեծ բաժինն ընկնում է Չենով Օհանի կերպարի, ինչպես և նրա ու Դավթի փոխհարաբերության շարենցյան մեկնաբանության վրա: Չարենցի Չենով Օհանը, իրոք, ավանդական պատկերացումներից արմատապես տարբեր, նոր գույներով և նոր լույսով մեկնաբանված կերպար է:

Մինչ ժողովրդական վիպերգի սկզբնաղբյուրների գրառումներում՝ Գ. Սըրվանձտյանցի («Սասունցի Դավթ» կամ «Մհերի դուռը»), Մ. Աբեղյանի («Դավթ և Մհեր»), Գ. Հովսեփյանի («Սասնայ ծռեր»), Բ. Խալաթյանցի և ուրիշների, որոնց հետ հավանորեն Չարենցը ծանոթ է եղել, ինչպես և վեպի գրական մշակումներում (այստեղ բարձրագույն կետը Հովհ. Թումանյանի մշակումն է) Չենով Օհանը երևում է շրջահայաց, հաշվենկատ, իրադրության պահանջով անսխալ կողմնորոշվող, կյանքային փորձառություն ձեռք բերած իմաստունի տեսքով (չեն մոռացվում նաև նրա մարդկային առանձին թուլությունները՝ ինքնագոհություն, երկշտություն, իրասածի «ծռություն» և այլն): Չարենցի պոեմի Չենով Օհանն ունի ազգային շահերի դավաճանի նկարագիր, հանդես է գալիս Դավթի հերոսական-մաքառման գծին ընդդիմադիր հոգեբանությունը մարմնացնողի կերպարանքով:

Չարենցին հայտնի էին, իհարկե, վեպի բանահյուսական տարբերակների և մանավանդ Հովհ. Թումանյանի գրական մշակման մեջ եղած արժեքավորումները, ուր Չենով Օհանը, անկախ նրա հանդեպ բանեցվող ժողովրդական հումորից, վերջիվերջո, ներկայացվում է Սասունցի Դավթի մաքառման արմատական գիծը մարմնացնող հերոսների շարքում, իբրև Դավթի «համախոհ» ու գլխավոր նեցուկը:

Չենով Օհանի կերպարի և վարքագծի այս մեկնաբանությունը չէր կարող գոհացնել Չարենցին, չէր կարող բավարարել հայոց պատմության նրա տե-

սությանը, որի հիմնական դրույթն է՝ «0՛, չի եղել մեր գալլը պղնձյա» սահմանումը:

Հայոց պատմության իր տեսության մեջ Չարենցն արմատական էր. նա մերժում էր միջին գծի հաշվենկատ, իր կարծիքով՝ անհեռանկար, ազգային շահերի տեսակետից վտանգավոր հոգեբանությունը:

Վիպերգը մշակելիս նրան անհրաժեշտ է եղել մի այնպիսի կերպարային նախատիպ, որի «օգնությամբ» պետք է արտահայտեր երևույթի իր ըմբռնումը:

Այդպիսի տվյալներ նա տեսավ վիպերգի Չենով Օհանի մեջ, որը, դատելով բանահյուսական պատումներից, Դավթի մղած կռվի մեջ վարում էր «ժամանակ շահելու», օտարի «զայրույթը» մեղմելու գիծ:

Չենով Օհանի վարած դիվանագիտական գիծը՝ «պղնձյա ոգու» ըմբռնման համաձայն, մարմնացնում էր աղետաբեր հոսանքը, որը, Չարենցի տեսակետով, բացի վնասից, չի կարող որևէ օգուտ տալ ազգային ճակատագրին:

Ուշագրավ է, որ Չարենցը չէր բաժանում անգամ սկզբնաղբյուր վիպերգի Չենով Օհանին տված դրական գնահատականները և իր պոեմի մի հատվածում ուղղակի վիճում է զրույցն ասացողների հետ.

Եվ, Դավթին, ընկած խավարում քար,
Օգնության կանչեց երկար, երկար,
Եվ զուր է ասում զրույցը հար,
Թե պահուն այդ սև, այդ ժամին չար,
Օգնության եկավ խորհուրդով վառ
Չենով Օհանը, իշխանն այն մառ,—
Նա չեկավ, Չենով իշխանն հայոց.
Սև սրտում՝ սարսափ ու ահ մահու՝
Նա Մելիքին էր նվաստ նայում
Եվ ժողովրդին հրամայում:

Այս ակնարկով («Զուր է ասում զրույցը հար») Չարենցը նշում է ժողովրդական վեպի, իր կարծիքով, միակ ճեղքվածքը, դրա մեջ նշմարելով «համակերպման», նվաստացման հոգեբանության թափանցումը հերոսական մաքառումն ու արմատականությունը փառաբանող պատումի մեջ:

«Սասնա ծռեր» վիպերգի տարբերակներում, դատելով այդ հուշարձանի գիտական մեկնաբանություններից, Չենով Օհանը ներկայացնում է անհամար արհավիրքների և փորձությունների միջով անցած հայ մարդու իմաստուն տիպը:

Այդպես է բնութագրում Չենով Օհանին Դ. Դեմիրճյանը՝ հետևյալ բացատրությամբ. «Նա արդյունքն է հայ ժողովրդի դառն ու խրատական պատմության: Նրա մեջ խտացած է հայ ժողովրդի պատմության նեղ ու դաժան մոմենտների՝ դարերի իմաստությունն ու հեռատեսությունը: Նա տան մեծն է, տան տերը, ժողովրդի հոգսը քաշողը: Եվ եթե Դավթի «գոթություններ» է անում՝ Չենով Օհանը պարտավոր է մտածել այդ մասին, հուզալ, որ տան «ծուռ տղան» մի որևէ փորձանք չբերի տան գլխին ու ժողովրդին...»

Չենով Օհանը դարերի լուծը քաշած, փորձված, համակերպված արտաքինի տակ՝ ըմբոստ ու պայքարող հոգի ունեցող հայ ժողովրդի իմաստուն տիպն է: Նա է, որ երբեմն իր պասսիվ վարկեցողությամբ, երբեմն բաց ու ակտիվ պայքարով, պահել է իր գոյությունը և դուրս է եկել փորձանքների, բուքերի, հեղեղների միջից»²³:

Ձեռնով Օհաննիսիան իր վարքով ու բարքով, իր հաշվենկատութեամբ ու զիջումներով իսկ և իսկ դեմիրճյանական «պատմութեան տեսութիւնը» արտահայտող կերպար է, այնպիսին, որը բնավ չէր բռնում «պղնձյա» ուժեղ և կամային ոգու, բաց, արմատական պայքարի ճանապարհը միակ ճանապարհ համարող պատմական տեսութեանը:

Ուրիշ հարց է, թե դրանցից որն է խրատական սկզբունքը:

Չարենցի «Սասունցի Դավիթը» սյուժետային կազմութեամբ, սյուժետային շղթայի օղակներով համարյա թե վերակրկնութիւնն է Հովհաննէս Թումանյանի «Սասունցի Դավիթի» կառուցվածքի:

Տարբերութիւնը գաղափարական շեշտերի մեջ է, իհարկե, նաև վեպի մշակման գեղարվեստական սկզբունքների:

Դրանք, անհամեմատելի մշակումներ են՝ եթե նկատի ենք ունենում Թումանյանի և Չարենցի պատումների ոճական (և ոչ միայն ոճական) հյուսվածքը:

Եթե Հովհ. Թումանյանը՝ հավատարիմ էպոսի մասին ունեցած իր պատկերացմանը («Ժողովուրդները ոչ մի բանի մեջ էնքան պարզ ու պայծառ չեն երեւում, ինչքան իրենց էպոսի մեջ»²⁴), կերտել է վիպերգի շնչին համահավասար իր գործը, անգամ շեղումներով (հեղինակային ներմուծումներով) պահպանել է ժողովրդական սկզբնաղբյուրների անաղարտ ու անխաթար ոգին, ապա Չարենցը, իր մշակման մեջ, ընդառաջ գնալով էպոսի պատմական կոնկրետացման տարածված վարկածներին, էպոսային նյութը յուրացրել է ոչ թե «հանրամարդկային», համազգային, այլ կոնկրետ պատմական խնդիրներ լուծելու համար, ասել է թե՛ «լայն ժամանակների մեծ ընդհանրացումները», «համակենտրոնացումները», ինչպիսին էր հայկական վեպը, տարրալուծել է «նեղ սահմանագծերի» մեջ:

Կարեւոր չէ, որ Չարենցը «Ֆուկլորիստ» չէր (այս հասկացութեան ամենաբարձր ըմբռնումով), ինչպես Հովհ. Թումանյանը:

Խառնվածքն, իհարկե, գեր ունեցել է:

Հովհ. Թումանյանը՝ ժողովրդական-դյուցազներգական-էպիկական շնչի բանաստեղծ, հայկական էպոսի մեջ գտավ իր հարազատ, ամենահարազատ գիրկը: Դա իր տարերքն էր:

Եղիշե Չարենցը՝ գրեթէ շնչի բանաստեղծ, ինչքան էլ շքեղ ձիրքերի տեր, չէր կարող էպոսային գեղարվեստական մտածողութեան, նրա յուրահատուկ համի ու հոտի այնպիսի խոր թափանցում հայտաբերել, ինչպես դա արեց Հովհ. Թումանյանը: Ծիշտ է, Չարենցը նույնպես էպիկական հզոր տարերքի և ուժի բանաստեղծ էր, բայց նրա էպիկայի հոդն ու պատվանդանը ոչ թե ժողովրդական ակունքներն էին, այլ իր իսկ էութիւնը:

1934-ի օգոստոսի 30-ին Փարիզից բանասեր Ս. Սուքիասյանին ուղղված նամակում Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Հղոր է պոեմների մեջ՝ «Դանթեական առասպելը», «Խմբապետ Շավարշը», «Ամբոխները խելագարված», «Հոգիս ուղիղության է» և այլն: Սրանց մեջ կա շատ տարերք, կիրք ու կորով, թափ ու բոց, շոինդ ու շառաչ, բայց և շատ մտածում ու քարոզ, լավագույն անունով՝ լիբիկական էպիկա»:

Սիւնգամայն ստույգ, անվիճելի բնութագրութիւն, որ պատասխանում է նաև այն հարցին, թե ինչու Չարենցի բանահյուսական մշակումը չէր կարող ունենալ Հովհ. Թումանյանի պատմողական-ասմունքային ոճի վառվռում գույները:

Հայ ժողովրդի պատմության նոր շրջանի զարգացման «գլխավոր գծերն» անցնում են հաշատուր Աբովյանի «Գործի» միջով:

Թեև Աբովյանի գնահատման այս գիտակցությունը կար արդեն նրա կենդանության օրոք («Սա կարծում եմ—գրել է Ստ. Նազարյանը Աբովյանին,— երախտագետ սերունդները մեզ կգնահատեն և մեզ վրա կնայեն զարմացած հայացքով, որպես հայրենյաց մաքուր սիրո գովելի օրինակների վրա»), թեև հայ լայնահուն դեմոկրատիան միշտ էլ ի դեմս հաշատուր Աբովյանի տեսել է ազգային զարթոնքի մեծ պատգամախոսին և իր նվիրական երազանքների արտահայտչին, բայց և անպակաս են եղել նրա գործի ծուռ ու սխալ մեկնաբանությունները, հակապատմական վերագրումները։ Ոչ միայն հեղափոխությունից առաջ, այլև մեր օրերում:

Անհավանական չէ, որ Բակունցի «Հայտնագործած» Աբովյանի անմիջական ազդակներով էլ հայոց «պատմության քառուղիների» գաղտնիքը լուծելու համար Զարենցը դիմեց նաև ապագայի պատգամախոսի կերպարին՝ քննելու նրա պատգամախոսության շափն ու կշիռը:

Զարենցի մտահղացումը եղավ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը:

«Դեպի լյառը Մասիսը» Զարենցի ամենաուժեղ, ամենախորունկ, ամենատարողունակ գործերից մեկն է, բանաստեղծական բացառիկ մի թափանցում:

Իր բնույթով՝ հուզական շաղախով և կառուցվածքով, «Դեպի լյառը Մասիսը» դրամատիկական պոեմ է, ներքին դրամայի կանոններով գրված պոեմ, ինչպես «Խմբագետ Շավարշը»:

Ի տարբերություն սյուժետային-պատմողական պոեմի, դրամատիկականը, շրջանցելով «միջանկյալ» գծերն ու մանրամասնությունները, պատումը անմիջապես սկսում է գործողությունից, հերոսների կենսագրության դրամատիկական շիկացման հասած կետից:

Աբովյանի կյանքի համար սյդպիսի շիկացած կետ էր 1848 թվականի ապրիլի 14-ը՝ նրա «անհայտ բացակայումի» օրը, որի հիշատակությամբ էլ բացվում է պոեմը.

Նա դուրս եկավ տնից առավոտվա ժեզին,
Իր ետևից կամաց դուռը փակեց,
Վերջին անգամ նայեց իր տնակին—
Նվ քայլերը ուղղեց դեպի բաղները:—
Ցուրտ էր:—Արևը դեռ հորիզոնից
Նոր էր փռել աղջամուղջը վաղընչական,
Նվ վաղ առավոտի ծիրանագույն ֆոնին
Հեռվում երևում էր Մասիսը՝ կապույտ
շղարշ հագած...

Սա, եթե կարելի է ասել, պոեմի «արտաքին» գործողությունն է, որին նախորդել է ճակատագրական գիշերը, ուր երևում է Աբովյանի «ներքին գործողությունը»՝ նրա հոգեկան մեծ դրաման.

Գիշերը չէր քնել—Քրքրել էր թղթերը,
Երկար թերթել թղթերը բաղմաթիվ,—
Օրագրեր, գրքեր, ձեռագրեր,
Գրություններ՝ մնացած դեռ Դորպատից:

Սա սովորական գիշեր չէ, այլ ճակատագրական անքուն այն գիշերն է, երբ տրվելով ինքնավերլուծության, հաշատուր Աբովյանը քննում է իր գործի արժեքը՝ ի՞նչ է տվել իր ժողովրդին, ինչով է սատարել նրա գոյությանը,

ի՞նչ նշանակություն ունեն իր մաքառումները ժողովրդի ապագայի համար, ի՞նչ է ներկայացնում իր քաղաքական կոտակը:

Վերջին գիշերը՝ լի ողբերգական ապրումներով և ողբերգական առեղծվածներով:

Աբովյանի դրաման ներկայացնելու համար Չարենցը դիմում է իր իսկ հուշերին, առանձնացնելով կենսագրության բարձրակետերը, բարձրակետերի շարքը, որոնց համար էլ հիմք են ծառայում ձեռագրերը, օրագրերն ու նամակները: Սրանք իր խոհերն են՝ «ուղղված դեպի սերունդները գալիք», իր անկատար ծրագրերն են, իր մաքառման վկայություններն ու հոգու մասունքները:

«Վերք Հայաստանին» Աբովյանի քաղաքական կտակն է իր ժողովրդին, ուստի և ձեռագրի հետ կապված ապրումները Չարենցի պոեմում դառնում են նրա «հոգեկան պայթյունի» հարուցիչները:

Ժիշտ է արդյո՞ք գրված այդ գիրքը, — սա է հարցերի հարցը, որը Աբովյանին կանգնեցնում է տանջալից մտքերի ու կասկածանքների առաջ:

Արդեն մոտենում էր առավոտը, և նա պիտի գնար,
Սակայն կարդում էր դեռ, — և հանկարծ
Տաղնապալից այն միտքը անհնար
Բարձրացավ, ցցվեց ուղեղում՝ զարմանալի ուռուցիկ
ու պայծառ —

Ի՞նչ է ասում այդ գիրքը և ի՞նչ է բարբառում.
Ջուր չէ՞ արդյոք վատնել անհատների իր ձիրքը,
Եվ չի՞ արդյոք եղել իր ողջունած հեռուն
Մի թիարան վատթար, և այդ գիրքը՝
Իր արյունով՝ սրտի յուրաքանչյուր նյարդով,
Իր վերջին ճիգով հորինած —
Չէ՞ արդյոք խեղճության ու սխալի արդյունք՝
Սերունդների երթին ի վնաս...

Խաշատուր Աբովյանին մտահոգող այս հարցի ուղղակի պատասխանը թեև չկա պոեմում, բայց դժվար է համաձայնել «պատմական պեսիմիզմի» վերագրումին, իբրև թե Չարենցը Աբովյանին ներկայացնում է իր «գաղափարական ուխտը» հերքողի կերպարանքով, թե տալով Աբովյանի նախամահյան («գլուխը մահու տալու») տրամադրությունների պատկերը, Չարենցը համաձայնվում է «գաղափարական նահանջի»՝ իրականության հետ համակերպվողի, լեզենդին:

Աբովյանի՞ ժամանակի խավարի դեմ ծառացած միայնակ անհատի, միայնակ մաքառողի խոռոված հոգուց բխած տարակուսանքները, նրա ողբերգական գալարումները բնավ հիմք չեն տալիս նման եզրակացությունների համար: Խաշատուր Աբովյանը իր հանճարեղ գիրքը գրելով, չէր կարող չունենալ կասկածներ, մանավանդ, երբ տեսնում էր ցարիզմի բերած կնոտն ու աղքատությունը «Հայկական մարդում», տեսնում էր «կյանքի ժայռակուռ պարիսպը»՝ լույսի և ազատության ճանապարհին:

Ծանր իրականությունը հարուցում էր ողբերգականը:

Միթե սո՞ւտ է բոլորը և փորձա՞նք...
Միթե մո՞լի է բոլորը, ոգու սայթաքո՞ւմ, —

այս կասկածները Աբովյանին դնում են ճշմարտության որոնումների ճանապարհի վրա:

Պոեմը փակվում է Արարատի և Աբովյանի միաձուլման խորհրդանշական պատկերով.

Դեմը դաշտն էր անծայր, իսկ հեռվում Մասիսը,
կյտն այն վսեմ, որի ճանապարհով մի օր
Բարձրացել էր ինքը և սառցանիստ
Գեղեցկությամբ գերվել:— Եվ այժմ մենավոր
Նա գնում էր կրկին դեպի հեռուն այն լուրթ,
Դեպի կյուր սնհաս ու վեհանիստ,—
Դեպի գագաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը,—
Որ ճաշակն այնտեղ հավերժական հանգիստ:

Չարենցը այլաբանական այս պատկերով արտահայտում է ժողովրդական հավատը մեռնող և հարության առնող հերոսների մասին, որոնց մահը դառնում է սկիզբը մի նոր կյանքի:

~~Չարենցի պատմական մեծության դրվագներն են «Նորք» և «Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմները:~~

«Նորքը»՝ «Պատմության քառուղիներով» շարքի ամենաքնարական պատմը, բացվում է հայոց ավանդական հողի ավանդական խորհրդանշաններից մեկի՝ նաիրյան բարդու, կենսագրությամբ (Ա. ութնյակ).

Բարձրաբերձ բլուրի վրա,
Ավանում այն հին, հայրենի,
Ամրացած հնավանդ իր բնին՝
Բարձրացել էր բարդին այն բուրյան,—
Բարձրացել էր բարդին նաիրյան
Եվ թե լույս, թե մութ օրերում
Իր իրանն էր մեղմ օրորում—
Եվ սիրում էինք մենք նրան:

Նաիրյան բարդին մարմնացնում է իր ժողովրդի պատմության տրտում, վշտալի էջերը, նրա մորմոքներն ու կարոտները:

Մորմոքի և ցավի, կարոտի և վշտի երգիչներից մեկն էր Վահան Տերյանը՝ «մի պոետ մեղմախոս ու խեղճ»:

Թ ութնյակում Տերյանի երգը զուգահեռելով նաիրյան բարդուն, Չարենցը գրում է.

Նա մի օր եկավ ու երգեց
Այն բարդու հմայքը բուրյան.—
Եվ սիրեց մեր ոգին նրան,
Պոետին այդ տխուր ու բարի,
Որ կառած բարդու այդ ծառին՝
Մորմոքաց իր վիշտը նաիրյան:

Չարենցը անպայմանորեն դրական նշանով է արժեքավորում Վահան Տերյանի նվագները, դրանց մեջ դիտելով իր «հնավանդ տան», իր երկրի առանձնահատուկ՝ ուղեմուր, ծանր ճակատագրի, ցուլացումը:

Եվ, այսուամենայնիվ, ութնյակից-ութնյակ («Նորքը» կառուցված է ութատող տներին) նա աստիճանաբար իջեցնում է գնահատականները:

Գնահատականների իջեցումը վերաբերում է ոչ թե առհասարակ Վահան Տերյանի բանաստեղծությանը, որ նրա պաշտամունքն էր, այլ, իր կարծիքով, այդ բանաստեղծությանը պակասող մաքառող, ըմբոստացող տարերքին:

Չարենցն, իհարկե, չարաչար սխալվում էր՝ Վահան Տերյանի նվագների մեջ չգտնելով ոգու տոկունություն, ըմբոստացող տարերքի և մաքառման շեշտեր: Ավելի քան անարդար էր, երբ Տերյանի երազանքները տեղադրում էր անիրական ցնորքի սահմաններում, երբ նաիրյան «վերջին պոետին» վերագրում էր անհույս, նկուն հոռետեսի կեցվածք («Քե չկա փրկության օր աշխարհում մռայլ ու մթին»), երբ Տերյանին պաշարած ահը («Որքան ահ կա իմ սրտում...») համարում էր դարերով պարտված մեր ոգու հարազատ արտահայտությունը:

Արդար չլինելով առանձին գնահատականների մեջ, Չարենցը միանգամայն արդար էր Երևույթը ամբողջության մեջ գնահատելիս:

Արդեն բարձրացել էր հողմը՝ «Ուրազանն արյունոտ», շարժելով մահվան գերանդին, հնձել էր «բերքի նման սուրբ նաիրյան գուսաններ անթիվ», սպառնալիք էր կախվել վերջին հենարանի՝ մեր հրկրի սրբազան բարդու վրա, երբ պայթեց Հոկտեմբերյան փոթորիկը:

Կատարվեց պատմական հրաշքը, հայոց տխուր քնարը թևաբաց սավառնեց աշխարհում:

Մեր ոգին, ոգին նաիրյան,
Ուր գիտեր լոկ մորմոք ու լաց—
Առաջին անգամ թևաբաց
Պավանեց աշխարհում համայն,—
Մոռացած իր մորմոքը ունայն
Իր բույնը թողած այն խեղճ—
Սավառնեց հիզով մի ահեղ
Դեպի աշխարհը լայն:

«Գովք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմի գլխավոր շեշտը կյանքի, գոյության («Ես կյանքի գովքն եմ երգում...») և ժողովրդի ստեղծարար ոգու մեծարանքն է:

Ժողովրդական ոգին մարմնացնում են, ի թիվս այլ արժեքների, նաև հայոց խաղողը, հայոց գինին և հայոց դպրությունը՝ բանաստեղծական մուսայի աղբյուրները:

Երգում եմ ահա այս գովքը ես
Խաղողի մեր բորբ ու լուսատեսք,
Մեր գինու՝ պայծառ ու հրակեզ,
Մեր արվեստների մեծահանդես:
Եվ դպրությունն եմ մեր երգում ես,
Գեղեցկությունը դպրության վես,
Ուր օրերում այս պարզեմ մեզ
Հույզեր հրահուր և մրգեր կեզ:

Չարենցը, հայոց պատմության իր տեսությունը մշակելիս, անհրաժեշտաբար՝ տեսության ամբողջացման կարիքով, պետք է դառնար նաև Հայաստանի բաղադրարարական կոնվենիերի անցքերին:

Սոցիալիստական հերոսապատումից նա, ընտրել է թերևս ամենահուզիչ և ամենադրամատիկական դրվագներից մեկը՝ «Վարդան Զորավար» զրահագնացքի պատմությունը, այն զրահագնացքի, որը Հայաստանում հեղափոխական իրադրության շիկացման պայմաններում առաջինը պարզեց գինված ապստամբության դրոշմ՝ ընդդեմ դաշնակցական հանրապետության:

30-ական թվականները սովետական հասարակության տարեգրության մեջ «աշխատանքային մեծ զորակոչի» տարիներ էին: Ամենուր՝ երկրի բոլոր ծայրերում, սկսվել էր սոցիալիզմի կառուցման հզոր արշավը: Սոցիալիզմի կառուցմանը եռանդուն մասնակցություն էր բերում նաև հայ ժողովուրդը, որն իր դարավոր պատմության ուղիներում առաջին անգամ վայելում էր բոլոր կապանքներից և բռնություններից ազատագրված Աշխատանքի հրճվանքը:

Բուռն և ինքնամոռաց աշխատանքային արբեցման զգացողությամբ են ներշնչված 30-ական թվականների հայ բանաստեղծության շատ էջեր, այդ շարքում նաև Չարենցի «Գալիբի որմնագիրները» և «Համայնական դաշտերի սերմնացանները» ներբողաշունչ պատումները:

Ուրմնադիր և սերմնացան, — սրանք այն հիմնական արժեքներն էին, որոնք պետք է տեղ ունենային, չէին կարող տեղ չունենալ Չարենցի պատմական տեսության մեջ:

13

Արևելյան հայեցող, ներհուն խառնվածք չլինելով (իր «ամպլուան-տարերքն էր»), Չարենցն, այսուամենայնիվ, ինչպես երևում է դեռ պատանեկան քնարից, ունեցել է մարդկային կեցության խորհուրդը մեկնաբանելու փիլիսոփայական հակումներ: Դրա վկայություններն են կյանքի բարդ առեղծվածների և «երազ-կյանքի» արծարծումները, «Սոմա» պոեմի և «Աստղիկ» բանաստեղծության սահմանումները՝ երևույթների ճկուն փոխակերպությունների մասին, առաջին «Տաղարանի» (1922)՝ խայամյան շնչի բանաստեղծությունները և այլն:

Տարիների հետ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ավելի ու ավելի ամրանում են Գոյի խորհուրդները մեկնաբանող բանաստեղծական երակները:

Արդեն 1926-ին գրած «Ռուբայաթներ» (1927, Թիֆլիս) գրքույկում Չարենցը հակումներ է դրսևորում՝ վերանալու «կոնկրետ շարժառիթների», իր «անձնական գաղտնիքների» և տպավորությունների՝ անմիջական-հուզական յուրացումներից՝ մեկնաբանելու կեցության համընդհանուր եզրերը:

Կեցության ներքին փիլիսոփայական խորքը բացելու համար նա դիմում է արևելյան դասական բանաստեղծության կանոնիկ ձևերից մեկին՝ ռուբայաթ-բառյակին: Հինավուրց գրական ձևը ապրումի և մտքի համադրման արդեն մշակված կառուցվածքով այն ոլորտն էր, որը կարող էր տեղադրել բանաստեղծի փիլիսոփայական թափանցումները:

Քառյակի ավանդական-դասական կառուցվածքի մեջ Չարենցը մուծեց իմացության նոր աղբյուրներ: Նրա «ռուբայաթային» մտորումները յուրօրինակ բանաստեղծական ձևակերպումներ են այն մտքերի, որ տեղ ունեին ժամանակի փիլիսոփայական գրականության մեջ, մասնավորապես իմացության տեսության և դիալեկտիկայի նորագույն ձեռնարկներում:

Ժամանակի փիլիսոփայական դրականության մեջ հուղովովոջ ընդհանուր օրենքներից՝ «բանաձև-սահմանումներից», Չարենցը քաղում է այն մասնահատուկ-անհատականը, որը հարազատ էր իր դավանանքին և աշխարհատեսությանը:

Իրար բերելով «Ռուբայաթների» 44 ռուբայիները, դժվար չէ հայտաբերել փիլիսոփայական այն գլխավոր գաղափարը, որ միացնում է դրանց:

Ո՞րն է այդ գաղափարը:

Այն, որ գոյութիւնը նորաձեւումների, նորակազմութիւնների անընդհատ ընթացք է, որ աշխարհը անէացման և ծննդյան, հատումի և գտնումի, կերպարանափոխութիւնների հարուստ սուբստանցիա է, որ անթիվ, անհամար, բազմապիսի ձևափոխութիւններից հետո էլ աշխարհը մնում է կանգուն՝ հաստատ ու ամբողջական:

Այլևայլ պատկերային համեմատութիւններով և զուգորդութիւններով Չարենցը ռուբայաթներում հաստատում է կյանքը՝ ոչ թե իբրև երազ ու տեսիլք, ինչպես վարվում էր վաղ տարիների սիմվոլիստական հափշտակության օրերին, այլ իբրև անընդհատ նորոգվող, իր հատումներից նորանոր գոյներ հայտաբերող, իր մահերից նորանոր ծնունդներ հայթայթող ռեալականութիւն, իբրև զարգացման կենդանի երևույթ:

Գոյութեան ճանապարհը մեկնաբանող ռուբայաթների յուրօրինակ լրացումն են այն ռուբայիները, դիստիքոսները, բեյթերը, որոնք տեղ են գտել «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի «Գիրք իմացութեան» բաժնում:

1926-ի ռուբայաթներից Չարենցի քառյակների նոր շարքը, անտարակույս, ունի որոշակի տարբերութիւններ:

Նախ և առաջ՝ փիլիսոփայական մտածմունքը իր կենսագրութեանը, իր անձնական ճակատագրին մերելու գծով: Երկրորդ՝ դիդակտիկական-խրատական շեշտը վերլուծական-քնարական տարբերքով խորացնելու և, վերջապես, քառյակի դասական կառուցվածքը՝ եզրափակիչ տողի դիպուկ հնչեղութիւնը պահպանելու առումով:

«Գիրք իմացութեան» շարքը Չարենցը գրել է իր «գլոթեական ներշնչանքի» օրերին, որով և բացատրվում է այդ շարքի ընդգծված քնարական ոգին:

Դա են վկայում Ա, Բ, Գ ռուբայիները՝ իմաստուն ոգու մեծարումները.

Այսպես՝ այս ուշ ժամին, եկավ և մտեցավ քո ոգուն
իմացութեան, կշռութեան գիշերային անմահ բուն.—
Ա՛խ, դեռ ինչպես ամենատես, իմաստունն է այն ասել—
Գիշերով է ելնում որսի այդ թռչունը իմաստուն:

Ողջունելով իմաստութեան թռչունի հայտնութեան ժամը, Չարենցը կատարում է հաջորդ քայլը՝ իմաստութիւնը սահմանազատում է հայեցութիւնից.

Ով իմաստուն, այդ շերտիով չի դատարկվի
այս կաթսան,
Քանի-քանի իմաստուններ և հանճարներ անսասան
Այդպես՝ միայն հայեցումով այն ձգտեցին
դատարկել,—

Եվ ոչ միայն հատակն, այլև-մակերեսը շտեման:—

Չարենցը մերժում է արեւելյան անգործնական փիլիսոփայութիւնը՝ հայեցողականութիւնը և մեծարում է ակտիվ, ըմբոստացող տարբերք:

Ճանաչման վերին պայմանը համարելով ինքնայրումը, ինքնաբոցավառումը, կրքերի խարույկը, Չարենցն այդ թեմային է նվիրում նաև «է» ռուբային.

Ա՛խ, շույլ է լինում ոգին-լու մի անգամ իր կյանքում,
Երբ վառվելով, մոխրանալով՝ իր վախճանին է հանգում.
Լինում է միշտ դա լուս, անվիշտ ու երջանիկ այն ժամին,
Երբ իր մահով՝ խինդով, ահով՝ ծնում է աստղ իր հանգույն:

Գոյութեան ճանապարհի շարենցյան տեսութեան ինքնատիպ յուրացումներն են Տաղերը՝ ձոնված ապագայի պարմանիներին, եկվորներին, ճանա-

պարհորդներին, հիվանդներին, մեռյալներին, գրգերին, մանրանկարիչներին, բնությանը, և խորհուրդները՝ հղված քաղաք կառուցողներին ու վարպետներին, գալիքի սերմնացաններին ու գալիքի երգասաններին:

«Տաղեր և խորհուրդներ» շարքը առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում իբրև միջնադարյան հայ բանաստեղծության՝ սաղագրության մեջ մեծ զարգացման հասած բանաստեղծական կառուցվածքները վերաիմաստավորելու, դրանց արտահայտչական հարուստ հնարավորությունները նորովի հնչեցնելու երևույթ:

Ազգային գեղարվեստական ավանդների «միջնադարյան գծի» օգտագործման խնդիրը շատ է զբաղեցնում նաև Չարենցին:

Այսպես, 1934 թվականին, գրողների համամիութենական առաջին համագումարում նա ասաց հետևյալ նշանակալից խոսքը. «...Նա տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, այդ «հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ և ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու երանգների, ձևի ու նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով:

Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց տալիս ինձ՝ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբերվում են խորհրդային մյուս պոետների գործածած ձևերից»:

Մինչև այս խոստովանությունը Չարենցն արդեն «շոշափել» էր հայոց միջնադարը՝ ի դեմս իր առաջին, Սայաթ-Նովայի խաղերով կնքված «Տաղաբանի»:

20-ական թվականներին, սակայն, նա շուներ հայոց նորդարյա բանաստեղծության հնագույն պատմական արմատների, նախահիմքային շերտերի այն թափանցումը, ինչին հասավ 30-ական թվականներին:

«Տաղեր և խորհուրդներ» շարքում, անտարակուսելիորեն, երևում է միջնադարյան սաղասացության ավանդների շունչը: Գրողների համագումարի ճառի համապատասխան հատվածն էլ վերաբերում է, առաջին հերթին, այդ շարքին, թեև ուրիշ առիթներով նույնպես Չարենցը «օգնություն է ստացել» միջնադարյան բանաստեղծական ձևերից՝ ողբերից, տեսիլքներից, հորդորականերից, ներբողյաններից:

Իր իսկ խոստովանությամբ Չարենցն օգտվել է միջնադարյան սաղասացների նյութի մշակման ձևերից, ինքնատիպ կառուցվածքներից, պատումի երանգավորումներից, արտահայտման գույներից:

Այսպես, Ապագայի պարմանիներին ձոնված սիրո եռամաս տաղում (Ա, Բ, Գ) երևում է միջնադարյան սիրո և բնության փառաբանական տաղերի, մասնավորապես Կոստանդին Երզնկացու սիրո տեսիլքների («Մանուկ մը լուսեւէն...») ու Բանբերի, Արեւազալի ու Լույսի մեծարանքի («Բանք յաղագս արեւական արդարության»), «Լույս, ի լուսոյ ծագումն»), բնության օրհներգությունների («Վասն գարնան եղանակաց»), Հովհաննես Թլկուրանցու՝ դարձյալ բնության և սիրո տաղերի («Տաղ վասն սիրո» և այլն) շունչը:

Նվժորներին նվիրած տաղերի մեջ ակնհայտ է միջնադարում տարածված իմաստական ասքերի, այսպես կոչված՝ «խրատական բանքերի», արտահայտման եղանակների յուրացումը (Կոստանդին Երզնկացի՝ «Ահա սկիզբն առնեմ բանից և խրատ տամ հասարակաց», Խաչատուր Կեղառեցի՝ «Նղբայրք, ձեզ խրատ մի տամ...», Նաղաշ Հովնաթան՝ «Խրատ պիտանի վասն հոգևոր...», Ֆրիկ՝ «Քեզ խրրատ մի տամ յիրաւի» և այլն, և այլն):

«Հասարակաց» խրատ սկզբունքներով են շարակարգված նաև Չարենցի յոթնաբանյա խորհուրդները՝ «Ով դուք, որ գալու եք վաղը կառուցելու այստեղ», «Ով, գալիքի սերմնացաններ, որ լիաբուռ նետելու եք ձեր սերմը...», «Ահավասիկ, ով դուք, իմ առաջին խորհուրդը...»:

Չարենցի Տաղարանում կիրառված են նաև միջնադարյան բանաստեղծությանը բնորոշ նույնահանգսության (Ն. Շնորհալու միակերպ հանգերով է գրված «Գովքը») և ճարտասանական դիմումների յուրահատուկ ոճեր (Մ. Նաղաշ՝ «Լսեցեք այսօր և ողբացեք ամենեքեն, դառն արտասուք հառաչեցեք դուք միաբան»—Չարենց՝ «Ողջույն ձեզ, ողջույն ձեզ, ով անծանոթներ»), դարձվածաբանություններ (Մ. Նաղաշ՝ «Ճանապարհ հեռավոր ունես գնալու»—Չարենց՝ «Դու գնում ես դեպի հեռուները վսեմ...»):

Չարենցի Տաղարանը, անտարակույս, ամենից ավելի ներշնչված է միջնադարյան բանաստեղծության տեսակային կառուցվածքներից (ներքոդ և «ուղերձ առ...», գովասանություն և հորդորակ, ավետիս և մեղայական) և, նամանավանդ, պատմական շունչ կրող ոճական-դարձվածքաբանական ձևերից՝ «հավասիկ երգում եմ ես մեղսական քո սերը», «ոչ միայն մարմնով և ոգու անգիտությամբ», «բերքեր անտեսանելի», «պտուղներ վայելքի և սերմեր իմաստության», «այս ճանապարհը ձեզ ի վերուստ սահմանած», «ունայնության սաղմ», «գալիս եք ճաշակելու իմաստություն և մահ», «ես քեզ ապաքինում և օգնություն կտամ», «Ով անդարձ հեռացողներ, ով մեռյալներ» և այլն, և այլն:

«Բանաստեղծի արհեստը» հետազոտության մեջ, դառնալով բանաստեղծական ավանդական ձևերի օրենքների՝ կանոնների, անբավարար տեսական քննությանը, Վ. Բրյուսովը գրում է, որ «արաբ, պարսիկ, հին հայկական բանաստեղծների գործածած շատ ձևեր»²⁵ նույնպես կարիք են զգում տեսական իմաստավորման:

Բրյուսովը, ամենայն հավանականությամբ, նկատի է ունեցել միջնադարյան հայ քնարերգության ավանդական ժանրային ձևը՝ տաղը, «Տաղ՝ ասացյալները», սրանց ամենաբազմազան տարբերակներով:

Տաղերը և խորհուրդները, ինչպես Չարենցն է խոստովանել, հենվում են միջնադարյան տաղարանների «ժանրային մոդելներին», հատած են դրանց «ոսկե օրենքով»: Տաղային նախասիրություններով Չարենցը հերքեց այն սխալ մտայնությունը, թե «իրենց դարն ապրած», իրենց «սպառած» բանաստեղծական ձևերն այլևս չեն կարող ապաստարան լինել նոր բովանդակության արտահայտման համար:

Երևույթն ունի երկու կողմ՝ յուրացման և նորոգման:

Միջնադարյան ավանդական տաղերի, հատկապես խրատական-իմաստական Բանքերի հետ, անտարակույս, Չարենցի տաղերն ունեն և կառուցվածքային (նյութի՝ թեմայի, նախնական շոշափում, թեմայի պատկերային ատողծի զարգացում, նյութի խրատական ամփոփում), և ոճային-արտահայտչական (հոստորական դիմումներ, շրջասություններ, սիմվոլային հղումներ, քնարական պաթետիկայի շեշտեր) ընդհանրություններ: Դրանք, սակայն, վերջին հաշվով, միջնադարյան տաղային ձևերի մեխանիկական կրկնությունը կամ նմանակումը չեն, այլ գեղարվեստական նոր կազմություններ են, ուր տաղային հին կառուցվածքները նորոգվել են՝ ըստ Չարենցի ճարտարապետական «նոր մոդելներին»:

Միջնադարյան խրատական (և մյուս բնույթի) տաղերը ավելի «անգնանոն են», արտահայտման ձևով ավելի ազատ և անկաղապար, Չարենցինը, կարելի է ասել, ժանրային կառուցվածքով ավելի «կանոնիկ են», ավելի համաչափ ու դաշնավոր, ուր, առաջին հերթին, կարևորվում է ճարտարապետական սկզբունքը:

Տաղային ճարտարապետության հիմնաքարը բանաստեղծի դիմում-հղումն է նրանց, ում տրվելու է խորհուրդը: Հղումից հետո անմիջապես տրվում է գրված միտքը, տաղի հիմնական բովանդակությունը, այսինքն՝ գաղափարական արմատը: Այնուհետև հարկ առ հարկ, «ազատ վարիացիաներով», գլխավոր մտքից՝ արմատից, առանձնացվում են այդ մտքի ճյուղավորումները, որոնք, ի վերջո, հավաքվում են կառուցվածքի վերին հարկում:

«Տաղ եկվորներին ողջունելու համար» գործում դիմումից հետո («Ողջունյ ձեզ, ողջունյ ձեզ, ով անծանոթներ») Չարենցն արտահայտում է այն գլխավոր միտքը, որ աշխարհ եկողներն իրենց հետ բերելու են անհուն ու անհատնում պարզներ, «անտեսանելի բերքեր», դրանցով զարդարելու և հարստացնելու են աշխարհը: Սա գաղափարական արմատն է:

Այս մտքին հետևում են բանաստեղծի դնահատականները՝ կյանքում սպասվող դժվարությունների («խնդությունը չի իջնում, իբրև ցող»), աշխարհի անսարքության («այս հինավուրց պարտեզը դեռ խառն է ու խռիվ»), աշխատանքի ստեղծարար դերի («որքան, որքան դեռ ջանքեր են հարկավոր...»), երազանքի («թող ձեր երթը հսկի ապագայի Ղովտը...») մասին: Սրանք էլ արմատից բարձրացող ճյուղերն են, որոնց հետևում է նորից արմատին՝ ելակետային գաղափարին, տանող եզրակացությունը՝

Որ անխախտ ու հաստատ ընթանաք այս ուղին
անծայրածիր,

Այս ճանապարհը՝ ձեզ ի վերուստ սահմանած,—

Որ այնքան հոգնությամբ ճաշակած ձեր

հանապազօրյա հացը

Ունայնության սուգմով չզառնանա...

Ճարտարապետական նույն՝ արմատի և ճյուղերի սկզբունքով են կառուցված նաև մյուս Տաղերն ու խորհուրդները: Մանավանդ յոթ խորհուրդները՝ կառուցողներին, սերմնացաններին, կառուցվածքային առումով ճարտարապետական համաչափության ցայտուն օրինակ են:

Գրական խառնվածքով լինելով բարենորոգիչ, Նղիշե Չարենցը պարբերաբար փորձարկում էր գեղարվեստական արտահայտման նոր սկզբունքներ՝ հաստատելու ժամանակի տվյալ հատվածի համար ամենահեռանկարային և ամենակենսունակ սկզբունքը: Ժամանակակից տերմինով ասած՝ ծրագրում էր գալիքի հերկը:

Չարենցը լավ գիտեր արվեստի զարգացման բարձրագույն օրենքը, որ անշարժությունը, անցյալ դարաշրջանների գեղարվեստական ձևերի մեքենայական ռեստավրացիան արվեստի մահացման ստույգ նշանն է, որ ասպարեզ մտնող յուրաքանչյուր նոր բանաստեղծ պետք է ունենա կոլումբոսյան բնազդ՝ արվեստի նոր ափեր հայտաբերելու, դրանով էլ արվեստի ջահելությունը՝ կենդանի, գործող ոգին, արթուն պահելու համար:

Իր գեղագիտական դավանանքի մեջ զարգացման առաջնային պայմաններից մեկը համարելով ժառանգորդությունը՝ «Ժամանակների կապը», «Չարենցը ավանդների յուրացումը դիտում էր ոչ թե իբրև զուտ «գեղարվեստի

երևույթ», այլ կենսական լայն տարածության վրա, կերպարանափոխվող կյանքի հարուցած նոր հոգսերի յուրացման դիալեկտիկական փոխհարաբերության մեջ:

Սրանով է բացատրվում կյանքի աղբյուրների մեծարման, աստվածացման այն շունչը, որ երևում է Չարենցի գեղագիտական դավանանքում:

Ահա, օրինակ, այն դիստիքոսը, ուր կյանքը դիտվում է իբրև արվեստի ճանապարհի գլխավոր սկզբունք.

Երգը այնժամ է քերթողից իր և դարից իր անցնում,
Երբ առնչվում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց:

Սա էլ մյուս դիստիքոսը, ուր բանաստեղծական ներշնչանքը հավասարեցվում է կյանքի աղբյուրներին.

Ոչ ակունքները Դելփյան, ոչ կախարդանքը Պանի
Չեն հռչակի բեզ պոեմ, եթե խորթ է ոգուգ-առօրյան:

Այս և համաշեշտ գեղագիտական թափանցումներից երևում է, որ իսկական բանաստեղծության գլխավոր սլայմանը Չարենցը համարում է կյանքային-հոգեկան փորձի և մշակութային, կուլտուր-պատմական փորձի բնական օրգանական սինթեզը, այս երկու աղբյուրների դաշնությունը: Առանց այդ դաշնության, առանց Կյանքի և Երգի (այսինքն՝ կուլտուրայի) հանդիպման, բանաստեղծությունը, Չարենցի դավանանքով, չի կարող ունենալ ներգործման հզոր ու առական թափ:

Ռուբայաթներում, դիստիքոսներում, այլևայլ բանաստեղծություններում ասպարեզ տալով գեղագիտական կարևոր դրույթների՝ «էություն և ձևի» արվեստի դժվարին ճակատագրի, «սրտի քնքշության» և «ոգու կորույթի» հարաբերության, հնամյա քերթության ծաղկման, բանաստեղծական լայն տեսադաշտի, ոգու դաշնության, և այլն, մասին, Չարենցը միշտ էլ դրանք մեկնաբանում է պատմության, ժամանակի դիրքերից, ասպարեզ հանելով նաև այս խորհուրդը.

Դարը մեզ մուրհակ է տալիս. բայց այդ փակ մուրհակի
հատուցումը
Սերունդներն են հշտում ապագա, և շատերն են սնանկ
հռչակվում:

Դարի տված մուրհակի իսկական հատուցման մտահոգությամբ է գրված «Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասուսններին» տաղը, ուր Չարենցը միասնական պսակի մեջ է բերում գալիքի բանաստեղծության իր պատկերացումները:

Այս խորհուրդը բանաստեղծության «բազում ուղիներով և հերկերով անցած», բազում սկզբունքներ փորձարկած և իմաստության հասակը թևակոխած պոետի փորձի ամփոփումն է, այն փորձի, ուր տեղի ունեն նաև համաշխարհային պոեզիայի օրինաչափությունները:

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, չարենցյան յոթնաբանյա դասակարգումով, ունի գլխավոր ու պարտադիր հայտանշաններ:

Առաջին հայտանշան. «Երգը երկրից է աճում, և ոչ թե ձայներից կամ բառերից»:

Բանաստեղծության դարավոր ակունքներով ստուգված այս խորհուրդը նշանակում է, որ առանց կյանքային և հայրենական արմատների, առանց բնական հիմքերի, անմտածելի է իսկական բանաստեղծությունը, որ բանաս-

տեղծական արտահայտման միջոցները երկրորդային կշիռ ունեն իրականության արմատների համեմատությամբ:

Երկրորդ հայտանշան. «Երգը—ընթացք է ու հուն, և տեղ է և ոգու ադամանդյա վահան, և բարիք է, և շնորհ անանձնապատկան»:

Այս խորհրդով Չարենցը կարևորում է բանաստեղծության շարժումը կեցության լայն ուղիներում, ստեղծագործական ակտի հարուցած հրճվանքի և անձնականությունից վեր կանգնած երգի դաշինքը:

Երրորդ հայտանշան. «Թեկուզ դարն է ծնում և երկիրն է տալիս երգին շունչ ու ոգի,—բայց երգը երկրից ու դարից միշտ երկար է տևում»:

Մույն խորհրդով Չարենցը դառնում է բանաստեղծության հավերժությանը, արվեստի համամարդկային էությանը, այն արվեստի, որը հաղթում է ժամանակին և բարձրանում պատմության կատարը:

Չորրորդ հայտանշան. «Որքան էլ վեհ լինի ձեր ներկան—շմոռանաք, որ դուք սերմեր ցանեք, որ լինեն դարից ձեր—երկար»:

Ամեն մի բանաստեղծություն, ներշնչվելով իր ժամանակի ապրումներով, միաժամանակ պարտավոր է ունենալ իր ժամանակից վեր բարձրացող բովանդակության պոտենցիան:

Հինգերորդ հայտանշան. «Ոչ մի աշխատանք տքնաչան չէ այնքան, որքան ոգու հերկը.—ի սկզբանն էր բանը, և բանն էր ճիգ ու ջանք, և ջանքին առընթեր էր երգը»:

Այս խորհրդով բանաստեղծությունը պատկերացվում է իբրև աշխատանքի և ոգու (տաղանդի, ձիրքի) համաձուլվածք, այս երկու կարևոր նախադրյալների միագումար:

Վեցերորդ հայտանշան. «Տքնեցեք տքնաչան ու հնչյուններ ցանեք՝ հերկելով հերկերն անցյալի՝ հանուն գալիք օրվա»:

Այս խորհրդով Չարենցը դառնում է «ժամանակների կապի» գեղագիտությանը, հռչակելով արվեստի ժառանգորդական խոր հիմքերը:

Այնուհետև գալիս է յոթերորդ հայտանշանը. «Խորհրդո՛ղ լի ընդունում ապագայի երգը», որով ամբողջանում է Չարենցի գեղագիտական պսակը:

14

«Գիրք ճանապարհին» փակեց Չարենցի ստեղծագործության գրավոր շրջանը. դրանից հետո նրա անունը հազվադեպ էր երևում միայն պարբերական մամուլի էջերում, գերազանցորեն տոնական օրերին, գերազանցորեն տոնական բանաստեղծություններով՝ ձոնով ու ներբողով:

Այդ տարիներին (1934—37 թթ.) Չարենցը համարյա մեկուսացած էր գրական կյանքից, շրջապատից և մարդկանցից:

Դա են վկայում իր իսկ օրագրային գրառումները:

Վերին աստիճանի պերճախոս են այդ տարիների իր գրությունները՝ շափածո և արձակ (նամականի, դիմում, օրագրություն), իր ֆրիկյան շնչի զանգատներն ու նարեկացիական հանգի ողբերը, որոնց մեջ իր և հայոց Հելիկոնի ճակատագրին վերաբերող «մտորումներից» բացի, շատ բնորոշ են վրա եկող օրերի («անորոշ օրերի») նախազգացումներն ու կռահումները:

Արդեն 1934-ին գրած մի շարք բանաստեղծություններում, ինչպես հատուկ է մարգարեական-թափանցող խառնվածքի բանաստեղծին, Չարենցը կռահում էր հասարակական մթնոլորտում կուտակվող ամպերը:

Այդ թվականից արդեն նա գրում է իր տաղնապի ու ահաղանգի երգերը, այն երգերը, որոնք մարդկանց զգոնության էին կոչում՝ կանխելու մոտեցող սպառնալիքը:

1933—34—35 թթ. Չարենցը, բնականաբար, դառնում է իր անցած պոետական ճամփաներին՝ սյդ ճամփաները համեմատելով իրեն վիճակված փորձությունների հետ:

Տաղնապի ու հաշտության նվագներից, ապա և դիֆերամբներից հետո, թվում էր, թե Չարենցը այլևս պետք է դառնար հայրենական երգի «սերմնացանի» վերուստ տրված առաքելությանը, բայց... բանաստեղծի հոգեկան դրաման թևակոխեց սուր կետերի՝ շիկացման, փուլը:

Այդ թվականների էության մասին վերին աստիճանի հստակ գաղափար են տալիս Չարենցի բանաստեղծությունները՝

Եղե՛լ է արդյոք անցյալում, հետո,
Որ պոետները երգերի վերև
Իբրև վերնագիր՝ լոկ թվեր դրեն,—
Որ լինեն դրանք ավելի անհուն,
Ավելի խորունկ և իմաստավոր,
Քան հազարատես գիրքը հաստափոր...

Չարենցի անտիպ թղթերի մեջ կան մեր հասարակության կյանքում տեղի ունեցած կտրուկ փոփոխությունների («Ի՞նչ պատահեց կյանքում») պոետական բացահայտումներ, դառն ապրումների խոստովանություններ:

Գիշերային առանձնության մեջ («ընտելացած արդեն կիսարթմնի կյանքի») նա գրում է իր գիշերային երգերը:

Կեսգիշերային ինքնաքննության այդպիսի մի պահի է գրվել «Իմ լուսաստղը» սոնետը.

Առավոտ կանուխ բարձրացիր,
Երբ նոր, դեռ նոր մարմանդ լուսանում է:—
Կըտեսնես լուսաստղը կապտածիր,
Որ պայծառ ցուքով բարձրանում է:—
Ախ, այդպես բարձրացավ մի օր
Աշխարհում, Չարենց, քո անունը...
Բայց հետո-կյանք անհունը,
Քո լուսաստղը-ցուլուն, ոսկեզոր...

Այդ ոչ թե արևն էր՝ բարձրացավ—
Եվ արրեց ոսկեզօծ քո ցուքը
Իր շքեղ ցութերով պայծառ:—
Ոչ:—Չնշին ամպերի սև զորքը
Պաշարեց արևից առաջ քեզ,—
Իսկ այնտեղ, ներքևում-երգի սով էր:—
Բայց ցնձում էր Պառնասն առանց քեզ...

«Իմ լուսաստղը» սոնետի հետ միևնույն շարքի մեջ է «Վերջին աղոթքը»՝ գիշերվա-առավոտվա, ևրադի-իրականության, անհունի-լուսաբացի սահմանագծին գրած տարբերակներով, ուր Չարենցը ներկայացնում է իր «անկեղծ մտերմությունը» մուսանների հետ, պոեզիայի իր «սրբազնագույն» պաշտամունքը, որը հարուցում է գրական հսկառակորդների անզուսպ թշնամությունը:

Անգամ խռովված այս հոգեվիճակի մեջ Չարենցը դարձյալ պահպանում է հոգեկան աշխարհի մեծագույն կորովն ու անվճատ արիությունը.

Շնորհակալ եմ, Տեր, այն ամենի համար,
ինչ տվեցիր դու ինձ կյանքում իմ խեղճ...

Եվ ապա՝

Ինձ շի ընկճել երբեք և ոչ մի ծանր քար,
Եվ ոչ մի կոճղ՝ ընկած խոփիս առջև:

Դեռ ավելին. իր պաշտած մուսանների սուրբ ու անկեղծ մտերմության համար նա պատրաստակամություն է հայտնում տանել ամեն տեսակ շարձարանք և տառապանք, «անգամ՝ մահ», միայն թե կրի «պարզեղ լույս...»: Մինչդեռ՝ «անապակ պարզեղ վերին՝ դարձավ մաղձ ու ցավ», թելադրելով նաև այս տողերը.

Իմ մահվան օրը կիշնի լուսքյուն,
Մանր կընստի քաղաքի վրա,
Ինչպես մթին ամպ կամ հին տրտմություն
Կամ լուր աղետալի՝ թերթերում գրած...

Եվ համր՝ մի պահ՝ գիշերվա կեսին
Բոլորի սրտում կկանգնի հանկարծ,
Անհաղորդ, ինչպես հեռավոր լուսին,
Իմ դեմքը՝ արդեն հավիտյան հանգած...

Մերթ հանդարտվելով, մերթ մոլեգնելով, մերթ հոգնելով, մերթ ծառս լինելով, Չարենցը նորից գալիս է իր ճակատագրին (Մոյրա-Մոա-ճակատագիր), ասել է՝ դրամայի վերջին, ամենավերջին գործողությանը, որի մասին պատմում են մի շարք գործեր, նաև «Պոեմ անվերնագիր» (1937) գործի Երազների մասին առաջին գլուխը.

Զարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ, ու մութ,
Ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ,
Ոչ թե երազ-զառանցական տեսիլ—
Արդեն վաղուց է, որ ես մատնված եմ այս
Զառանցանքի նման անիրական կյանքին:
Եվ, իոգի նման ծալապատիկ նստած՝
Վարժեցնում եմ հոգիս հայեցումի անկիրք...

Նրան այլևս գրավում են միոտիկական երազները՝ յոգական ինքնաշարձարանքներն ու ինքնաներսուզումները («Արդեն վաղուց է՝ ես ընտելացել եմ այս տարօրինակ իոգային կյանքին»), էդգար Պոի («Ուլալում») բանաստեղծության սև ուրվականները, Ֆրոյդյան պսիխոանալիզը, ճակատագրի հնագույն ուսմունքները, «Այսպես խոսեց զրադաշտի» պատվիրանները:

Ամբողջ կյանքում ապրելու միակ ձևը և գոյության միակ իմաստը «անգին բռնկումը», ոգու բարձրացումը համարած բանաստեղծը ստիպված է տրվել նման հուզապրումների:

Այստեղից մի քայլ է մնում մինչև շուտափույթ մահվան տենչանքը՝ «Տուր ինձ երկինք այդպիսի մահ ու այդպիսի թաղում...»:

Եվ սև թիկնոցը վրան բարձրանում է իբր լեռան գագաթը՝ աղոթքի («Իմ լեռան աղոթքը»).

Քառասունամյա կյանքի քարն ուսերիս վրա,
Արարչական գործիս անագորույն կեսին,
Հղում եմ Քեզ կրկին ահավասիկ ես իմ
Խոհն անտրտունք երթիս՝ աղոթքը իմ լեռան:

Քեզ, ով Բաշխող խոհի և շնորհող եռանդ,
Քեզ, տվողիդ հանճար, և ինքնություն, և ձիրք,—
Դո՛ղ՝ տարփուն հարող, շնորհ՝ բանաստեղծին,
Որ բարբառեն բանիվ և գեղգեղեն ձեռամբ...
Շնորհապարտ եմ, Տեր, ինձ լիաբուռ ձեռած
Շնորհների համար և ձիրքերի անեղծ,—
Որ կոչեցիր երգիչ ու բանաստեղծ,
Նվիրեցիր տաղիդ և էվոլյան քնար:

Շնորհապարտ եմ, Տեր, ես առավել, սակայն,
Որ կոչեցիր դու ինձ ոչ սովորական քերթող,—
Այլ ասպետ, և պետ, և զինակիր,
Նվ սերմնացան աննիւշ—դժնի ժամանակի...

Նարեկացիական «մեղավորիցըս մեղավոր չկա» և «կարեկցիր ինձ, Տեր» հառաչանք-դիմումների ոգով Չարենցը պարզում է իր հոգեկան ներքին պատկերը, ուր հակամարտութունը լուծվում է ոչ թե հոգեկան աշխարհի երկփեղկումով, ոչ թե երկվությամբ, այլ մի այնպիսի հավատով, որ կարող էր ունենալ միայն Չարենցի պես ամուր հոգու տեր Մարդը, «մեղսապարտ դպիրը քերթության արվեստի»: Իր դեմ ուղղված բոլոր հարվածները Չարենցը համեմատում է Արարատի վրա նետված շնչին քարերի հետ:

Գր. Նարեկացու շնչի գիշերային ողբերից և Վ. Տերյանի շնչի աշնան ու մայրամուտի նվազներից բացի, նույն օրերին նա գրեց նաև իր լուսաբացյալ ցնորքները, իր լուսեղեն առասպելները, արվեստի և գոյի հավերժական էությունը հաստատող իր կանչերն ու տեսիլքները:

Դրանց մեջ է բանաստեղծական Մուսայի ծնրադրությունը՝ «Իմ Մուսային» ոտնդոն՝ գրված 1937-ին.

Մաքուր իմ սեր, միակ իմ զեն,
Միակ իմ հուր, իմ սուր, իմ զարդ,
Հույ՝ իմ լուսե, քույր իմ հպարտ,—
Իմ անաղարտ սիրո հույզեր,—
Լույս իմ կյանքի, հույս իմ զվարթ...

Ամեն վայրկյան ու ականթարթ
Դու ես միայն ինձ հետ կիսել
Թե վիշտ, թե վերք, թե երգ, թե վարդ
Մաքուր իմ սեր—

Ինչպես անգետ մանկան համար
Թոփշ ու վազք, ու կարուսել,—
Ինչպես երգչին—քնքուշ քնար,
Ջորավարին—անկոր սուտեր,—
Իմ զեն, իմ սուր, իմ հուր անմար,—
Անհուն իմ սեր...

Մուսայից հետո գալիս է կանանցիության ծնրադրությունը՝ պեսպես ձևերով.

Աստվածամայր, հեռացած կնոջ պատկեր լուսե,
Իրրե Տեսիլք՝ ճառագած երազներում մեր սին...
Քեզ նվիրած հիմներում մենք մեր ցնորքն ենք հյուսել՝
Այն, ինչ տրված ենք ուզել երազներում փիրուզե
Մեր մարմնաբույր, մեր հողե սիրուհիներին...

Միայն առասպելների պսակը, անտարակույս, հելլենական դիցաբանության թեմայով գրված «Նավգիլկե» պոեմի հատվածն է, որը համարելով իր «ամենաշքեղ երկը», Չարենցը նվիրել է «Արփիկին, Արփիկին, Իզաբելլային»:

Արկածներով ու փորձանքներով լի ճանապարհորդությունից հետո անծանոթ կղզում հայտնված և նավզիկեով հմայված Ողիսեսի թեման Չարենցի համար այն ուրոտն էր, ուր կարող էր բացել իր կենսագրությունը:

Նավզիկեն Չարենցի համար նույնն է, ինչ Լաուրան Պետրարկայի, Գյոզալը՝ Սայաթ-Նովայի, Հրաշք աղջիկը՝ Վահան Տերյանի համար:

Դա իր լուսեղեն երազների բարձունքն է՝

Մանկությունից իմ լուրթ-մինչև կեսօրն իմ թեժ,
Իմ օրերում՝ անցած երազի պես,—
Ես սպասել եմ, որ՝ ահա կելնես իմ դեմ,
Ամենօրյա ցնորք, իմ նավզիկեն...

Կյանքի բոլոր հատվածներում՝ «անդարձ տարիների» բոլոր կետերում, կեցության բոլոր շրջադարձերում բանաստեղծի հայացքի առաջ կանգնել է նավզիկեն, այսինքն՝ մեծ կարոտի ու մեծ ներդաշնակության տեսիլքը:

Մերթ աղչկա նման, մերթ մանկական տեսքով,
Մերթ որպես կին՝ տեսած երազի մեջ,—
Մերթ իբրև կույս անեղծ, մերթ մի Մանոն Լեզկո
Պատկերացել է ինձ—իմ նավզիկեն...

Մերթ սպիտակ, որպես մարմարոնյա արձան,
Մերթ մեքենյան կավե մի վազի պես
Մերթ երենյա մարմնով եզրպտուհի դարձած՝
Հմայել է հեռվից իմ նավզիկեն...

Մերթ կոնքերով ողորկ, որպես ձուլված արծաթ,
Մերթ՝ որպես էգ օձ երազի քեզ՝
Մերթ աչքերով կանաչ մի կին դարձած—
Անկեղծ մի կույս կարծած իմ նավզիկեն...

Ամենատարբեր, հաճախ իրար հերքող հատկություններ՝ պարզ մարդկային գծերից մինչև դեմոնական կախարդուհու գծեր, սովորական էությունից մինչև խորհրդավոր էություն,—վերագրելով նավզիկեին, Չարենցը աշխարհի կանացիության սկզբունքի թափանցումից աղեղ է կապում դեպի արվեստն ու գոյությունը:

«Նավզիկեն» ոչ միայն բանաստեղծի սիրո պատումն է, այլև արվեստի իմաստավորումը՝

Նա մերթ կանչել է ինձ սրինգային ձայնով,
Մերթ՝ քնարի քնքուշ նվազի պես,—
Մերթ դուրերով ծանոթ, մերթ միայն նոր,—
Ինձ հարազատ ձայնով—իմ նավզիկեն...

Նավզիկեն՝ իբրև արվեստի անհասկության, բարդության, բազմակողմանիության, կատարելության շափանիշ, Լրևացել է բանաստեղծի կենսագրության մեջ՝ «շրջադարձում, երթում, քայլափոխում ամեն...»:

Իր ճակատագրի յուրացումներից զատ, Չարենցի ներշնչանքների մեջ տեղ գտան նաև հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրին և այդ ճակատագրի նվիրյալներին վերաբերող մտահղացումները:

Կոմիտասին «Հավերժական հանգիստ» ըղձացող օկտավներից, Ակսել Բակունցի ներբողից, Ավ. Իսահակյանին՝ թաշկինակի վրա ձոնած բանաստեղծությունից բացի, գրական թողոնների մեջ կան մի շարք անավարտ էջեր, որոնք վկայում են նրա պատմական և մշակութային հարցասիրությունների շառավիղները:

Քո անունն է՝ Չարենց,
Աստուանսն է՝ «Արև»,
Եվ բառն՝ «հանճարեղ»:

Սրանք Չարենցի տողերն են: Ճշմարիտ, անհերքելի տողեր:

Չարենցը հայ գրականության դարավոր պատմության հավերժական ուղեվորն է, նրա անմահության վկաններից մեկը:

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

Դերենիկ Դեմիրճյանը երկու պատմաշրջանի գրող է: մեկ՝ նախահեղափոխական, մեկ էլ՝ սովետական շրջանների:

Ստեղծագործական ճանապարհի «ակամա» բաժանումը իր կնիքն է դրել նրա գրվածքների բովանդակության և ուղղության վրա: Առաջին շրջանի երկերը բնութագրվում են գերազանցապես իրականության, առհասարակ կյանքի բացասման քանաձևերով, քննադատական վերաբերմունքով, երկրորդ շրջանի երկերը՝ իրականությունը հաստատող դրական պաթոսով, առհասարակ Գոյության մեծարանքով:

Պատմական-ժամանակագրական այս սահմանագծի մեջ, կյանքի տարբեր շերտերի հիմքի վրա և տարբեր լուծումներով, Դեմիրճյանն անդրադարձել է «ներքին մարդու» բացատրությանը, այդ խնդիրը դարձնելով իր գեղարվեստական-փիլիսոփայական-բարոյախոսական հայտնագործումների գլխավոր առանցքը:

Մարդը՝ մարդու, մարդը՝ ժամանակի, մարդը՝ աշխարհի հետ ունեցած հարաբերությունների տարբեր լուծումների, աշխարհազգացական տարբեր վերաբերմունքների մեջ էլ արտահայտվել է Դեմիրճյանի գեղարվեստական զարգացումը՝ բացասման սահմանումներից դեպի դրական իդեալի դիրքերը:

Ինչպես ամեն մի գրող, Դ. Դեմիրճյանը ևս գալիս է գեղարվեստական մշակույթի որոշակի շերտերից ու աղբյուրներից: Նրա անհատականության ձևավորման մեջ դեր են ունեցել և՛ V դարի հայ պատմիչների հրեղեն գրերը, և՛ միջնադարյան արվեստի վերածննդյան գույները, և՛ հայ ժողովրդական վիպերգի արիության դասերը, և՛ բայրոնյան «համաշխարհային թախծի» կեցվածքը, և՛ «ծիծաղ՝ արցունքի միջից» գոգոլյան գեղագիտությունը, և՛ Մ. Նալբանդյանը՝ հրապարակախոսական ջղուտ Ֆիլիպիկաներով, և՛ Յ. Մ. Դոստոևսկին՝ մարդու հոգեկան անձավների միկրոսկոպիկ սուզումներով, և՛ XX դարի նորագույն գրական հոսանքները, և՛ իր ժամանակակիցները՝ Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան, Նար-Դոս:

Գեղարվեստական այս և այլ աղբյուրների խառնարանից Դեմիրճյանը յուրացրել է շատ բան, բայց, իր իսկ խոստովանությամբ, ամենամեծ ներշնչանքը եղել է իր ժողովրդի պատմական-հոգևոր-բարոյական փորձի ճանաչումը, ինչպես և կյանքի հարուստ սևահողը, որի անխոնջ և սրատես, հմուտ և անհագ հետազոտողն էր նա:

Ամենայն առումով՝ կյանքի ներշնչանքների, «կյանքի գիտության» գրող, որի ստեղծագործության ժանրային և ոճային հարուստ կազմը նույնպես վկայում է նրա հարցասիրությունների բազմակողմանիությունն ու խորությունը:

Դեմիրճյանի ստեղծագործության նյութական տարածությունն իր ապրած ժամանակի դրվագներից, ակներև իրողությունից, առօրեական կոնկրետ պահից գնում-հասնում է մինչև ժողովրդի պատմական կյանքի հնագույն շերտե-

րը, մինչև դարերի քողի տակ պահված հոգեբանական արժեքները, անմիջական հուզապրումներից մինչև ժողովրդի հավաքական հոգեբանական-կյանքային տարերքը:

Իր նյութական-պատմական տարածությունը Դեմիրճյանը յուրացնում է ոչ իբրև սովորական տարեգիր, այլ իբրև կյանքի մեկնաբան, միշտ անսովոր, միշտ ինքնուրույն մեկնաբանություններով, փիլիսոփայական խորացումներով, իր շոշափած նյութերի փիլիսոփայական միջուկի բացահայտումներով:

Անտարակույս, Դ. Դեմիրճյանը հենվում է և՛ պատմության, և՛ ժամանակակից գլոսներ՝ տարեգրային տվյալների վրա, բայց այդ տվյալները քննում է իր ուղեությամբ, մշտապես ձգտելով դեպի կեղևների տակ եղած միջուկը, դեպի երևույթների ընդերքը լինի դա պատմական մեծ իրադարձությունը, թե տվյալ կոնկրետ, ամենակոնկրետ երևույթը:

Իր կյանքային պաշարները և դրանց մեկնաբանությունները Դեմիրճյանը տեղադրել է ամենատարբեր գրական տեսակների մեջ՝ քնարական բանաստեղծություն և փիլիսոփայական պոեմ, դրամա և կատակերգություն, պատմեղվածք և ակնարկ, ժամանակակից և պատմական վեպ, գրականագիտական հետազոտություն և քննադատական հոդված, արվեստաբանական վերլուծություն և հրապարակախոսություն, վերջապես՝ «գրական մանրուք»:

Ըստ ամենայնի՝ բազմակողմանի տարերքի, մեծահարուստ ներշնչանքների և գեղարվեստական ինքնատիպ լուծումների գրող, որի ժառանգությունը հայ գրականության երևելի արժեքն է:

1

Ախալքալաքը, ուր 1877 թ. փետրվարի 17-ին ծնվել է Դերենիկ Դեմիրճյանը (ծննդյան մատյանով՝ Դեմիրժողլյանը), թեև «հեռավոր, գավառական» անկյուն էր, բայց շնչում էր դարավերջի հայ գրականությանը բնորոշ ապրումներով՝ ազգային փրկության հույսեր, հայրենասիրական ոգորումներ... Արդեն լուել էին ոռոս-թուրքական (1877—1878 թթ.) պատերազմի կրակոցները, բայց այդ պատերազմի հետ կապված ուժանտիկական շունչը ոչ միայն չէր մարել, այլև գավառի բնակչությանը՝ գյուղացիներին, արհեստավորներին, վաճառականներին, ժողովրդական մտավորականներին, դեռ հրապուրում էր ազատագրության պատրանքներով:

Ամենուրեք հնչում էին զինվորական, հայդուկային, աշուղական նշանավոր երգերը, եկեղեցական բեմերը ողողված էին հայրենասիրության քարոզներով, «լուսավորության կենտրոններից» շրջագայության դուրս եկած թատերախմբերը ներկայացնում էին ժամանակին հուշակված պատմական ողբերգությունները՝ հայոց պատմության հերոսներով ու նահատակներով: Ազգային ոգու ճախրանքը Դեմիրճյանի ծննդավայրի կոլորիտի հիմնական գույնն էր: Ինքնակենսագրության վկայությամբ Դեմիրճյանն իր մանկությունը սկսել է մեկ հայրենասիրական ներշնչանքով, մեկ էլ՝ նյութական անապահով վիճակի տպավորություններով:

Հայրը թեև մի ժամանակ հարուստ վաճառականի դիրք էր ունեցել, բայց ինչ-որ արկածով ենթարկվել էր առևտրական աշխարհի սնանկացման օրենքին, ընտանիքը մատնելով «լիակատար թշվառության»:

Համաքաղաքացիները թեև հորը դեռ պատվում էին «Կարապետ աղա» անունով, բայց դա «արդեն ֆինանսական մտքով անարժեք խոսք էր, ուներ բարոյական նշանակություն»:

Ախալքալաքի մեկդասյա դպրոցից ավելի, մանուկ Դեմիրճյանի համար մեծ ուրախություն էր իր քահանա հորեղբոր ընտանեկան հարկը, ուր եղել է արվեստի պաշտամունք: Այստեղ պարբերաբար հայտնվում էին թափառական աշուղներ և նվագաժողովներ, բացելով երգի ու ասմունքի յուրօրինակ հանդեսներ:

«Արվեստի» առաջին դասերը ստացել է այս միջավայրից, ինչպես և հորեղբոր որդիներից, որոնցից մեկը՝ Ստեփանը, ազգային երգերի հեղինակ էր, բանաստեղծ և «վառվռուն հռետոր-քարոզիչ», իսկ մյուսը՝ Վահագնը, քաղաքում հռչակված թատերասեր: Սա հաճախակի կազմակերպում էր ընտանեկան-բակային» ներկայացումներ, որոնք այդ տարիներին տարածված ազգային ողբերգությունների և կենցաղային ողևիշների խաղացանկի ընդօրինակությունն էին:

Այդ ներկայացումների պարտադիր արդուզարդը՝ սուր և վահան, նիզակ և սաղավարտ, սազ և քամանի, «ազմադաշտում» գլորվող հերոսներ և մահվան շնչում ճառեր ճշացող զորավարներ, — այս ամենը, իր վկայությամբ, բանաստեղծն կլանում են «հանդիսատես» Դերենիկի ուշքն ու միտքը, այնպես են հափշտակում, որ մեկ-մեկ հանդես է գալիս փոքրիկ դերերով և անգամ մտածում... դերասան դառնալու մասին:

Թատերական ոգևորությունը երկար չի տևում. իր հոր և նրա մի վանեցի բարեկամի սրճարանը ավելի զրուցարան էր, քան վաստակի աղբյուր, ուստի և «Կարապետ աղա» բախտը փորձելու նպատակով ընտանիքով տեղափոխվում է Արդահան՝ կնոջ ծնողների մոտ: Արդահանում Դեմիրճյանը հաճախում է Ս. Տեր-Մելիքսեդեկյանի նորաբաց դպրոցը:

Երբ արդեն անմնացորդ սերտել էր դասընթացը, Արդահանի դպրոցի հոգաբարձությունը 1892 թ. հուլիսի 31-ին գրավոր միջնորդում է էջմիածնի Գեվորգյան ճեմարանի տեսչության առջև՝ լսարանական բաժին ընդունելու «աստվածատուր բնական ձիրքերով օժտված», «նախանձելի ընդունակությունների» տեր պատանուն:

Ճեմարանում իր ուսուցիչների մեջ էր բանաստեղծ և թատերագիր, անտիկ, եվրոպական և ռուս գրականության բազմագիտակ Լևոն Մանվելյանը, որից էլ Դեմիրճյանը ստանում է «դասականության» վաղ ներշնչանքները: Ժեմարանում խորանում է հայոց պատմության մեջ՝ մատենագիտական սկզբնաղբյուրներով, ինչպես և ծանոթանում է համաշխարհային գրական հուշարձաններին: Նրա կուռքերն էին Շեքսպիրը, Գյոթեն, Բայրոնը, Հայնե, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը:

Բանաստեղծություններ գրելուց բացի Դեմիրճյանը փորձում է զարգացնել նաև իր երաժշտական ու նկարչական ձիրքերը, խորհրդատուներ ունենալով ճեմարանի ուսուցիչներ Կոմիտասին և Նիկիտե Թադևոսյանին:

1894 թ., երբ Գևորգյան հաստատության ազատախոհ ուսուցիչների մի մասը զրկվում է պաշտոններից, սկսվում են աշակերտական հուզումները: Դեմիրճյանը դրանց տպավորության տակ ինքնակամ հեռանում է Քիֆլիս և կրթությունը շարունակում Ներսիսյան դպրոցում: Այստեղ կրոնի ուսուցիչն էր Պերճ Պոռշյանը: Դեմիրճյանի պատմելով Պոռշյանը վայելում էր աշակերտների հազվագյուտ սերը՝ կրոնական-ավետարանական նյութերից ավելի խոսք ու

գրույց բացելով ազգային պատմության, ժողովրդի հայրենասիրական անցյալի, հայրենագիտության և ազգագրության շուրջը: Պոռշյանը եղել է Դեմիրճյանի գրական ներշնչանքների խրախուսողը:

Դարավերջի Թիֆլիսը՝ աշխույժ եռուզեռով, մանավանդ գեղարվեստական կյանքի նորություններով, Դեմիրճյանի առջև բացում է «նոր աշխարհ»՝ այնքան տարբեր իրեն քաջածանոթ գավառական կյանքից:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ դեռ մի կարգին չճաշակած Թիֆլիսի «համն ու հոտը», Դեմիրճյանը 1897 թ., Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց անմիջապես հետո, հայտնվում է «Ժառանգության» մեջ: Մառախուղումն սկսում է իբրև Արդահանի օգերևութաբանական կայանի դիտորդ: Այս գործը՝ միալար, միապաղաղ ութմով, ձանձրույթի իսկական աղբյուր էր: Շատ շանցած Դեմիրճյանը դառնում է Արդահանի գյուղերից մեկի փոստակայանի վերակացու:

Դեմիրճյանը իր հուշապատումի մեջ կենսագրության այս կետը համարում է ամենասարսափելին՝ գոհճիկ կառապաններ, հարբած ուղևորներ, անքուն գիշերներ, ամեն տեսակետից անհրապույր միջավայր (կյանքի հատակ), որը չէր կարող հոգեկան բավականություն տալ արվեստի ներշնչանքով լեցուն երիտասարդին:

2

Երկու հանդիպում վճռական, կարելի է ասել՝ ճակատագրական, դեր են խաղացել Դ. Դեմիրճյանի կյանքում. մեկը՝ Ավ. Իսահակյանի հետ, մյուսը՝ Հովհ. Թումանյանի «Վերնատան»:

Դեռ Գևորգյան ձեմարանում սովորելիս Դեմիրճյանը «բարդիների արահետներում», «մարգերի շուրջը», «Ներսիսյան լճի ափին», «ձեմարանի պարտեզում» որոնում էր իրենից առաջ Ալեքսանդրապոլից սովորելու եկած Ավ. Իսահակյանի հետքերը, որը աշակերտների շրջանում հայտնի էր «ձեմարանի բանաստեղծ» անունով:

Դեռ Իսահակյանին շտեմած, Դեմիրճյանը հաղորդակցության էր գնում նրա հետ, խորհրդավոր մի բնազդով հոգեկան ներքին կապ էր տեսնում իրենց միջև («Ծն ինձ մենակ չէի զգում, ես նրա հետ էի», — գրել է հուշերում): Իսկ երբ «Տարաղ» հանդեսում կարդում է Իսահակյանի բանաստեղծությունները, նույն բնազդով սպասում է նրա խոսքին՝ իր բանաստեղծությունների մասին, որոնք «ուղեգիր» էին ստացել նույն «Տարաղի» էջերից, 1893 թ.: Ստանում է առաջին նամակը՝ ծանոթության խոստումով, որին հետևում է առերես հանդիպումը Թիֆլիսում: Զրույցների նյութը եղել է բանաստեղծությունը՝ ճաշակալի տալիս բերականներով: Որոշ ժամանակ անց, ստանում է մի ուրիշ, կարևոր նամակ՝ Արդահանում, ուր Դեմիրճյանը զօր ու գիշեր շարշարվում էր իր վերակացուական գործի մեջ:

Այդ նամակը՝ «բանաստեղծական պատվիրաններով», Դեմիրճյանին ավելի է մղում դեպի Ավ. Իսահակյանը, որն արդեն տպագրել էր «Երգեր ու վերքեր» ժողովածուն և դարձել ընթերցող հասարակության կուռքը:

Նամակը գրվել էր 1898 թ.: Մեկ տարի անց, ձեռքն առած իր «Բանաստեղծությունների» (1899) առաջին տետրակը, Դեմիրճյանը հայտնվում է Ավ. Իսահակյանի հայրենի քաղաքում, նրա հարկի տակ: Միասին անց են կացնում ամառանալի օրեր Շիրակի գյուղերում, Ալեքսանդրապոլի հանրային հավաքա-

տեղիներում, ժողովրդական հանդեսներում, Արագածի փեշերին, սարվորների վրանների տակ: Այցելում են Անիի ավերակները:

Գրական գրույցները շարունակվում են նաև Ղազարապատում՝ աստղազարդ գիշերներից մինչև լուսաբացյալ աթլորականչ:

Այստեղ էլ դրվում է մեծ բարեկամության սկզբը՝ արվեստին և ժողովրդյան ուխտին անմնացորդ նվիրումի շափանիշներով:

Այնուհետև, մեկն Ալեքսանդրապոլից, մյուսն՝ Արդահանից, գալիս են Թիֆլիս, ուր այդ տարիներին կենտրոնացած էր հայ մտավորականությունը:

Դեմիրճյանն աշխատում է իբրև Հայոց բարեգործական ընկերության տեսչական քարտուղար, ազատ ժամերը նվիրելով իր բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Դարավերջյան Թիֆլիսը ամբողջովին շնչում էր ազգային մշակույթի զարգացման մտահոգություններով: Մտավոր կյանքը եռուզեռի մեջ էր: Հովհ. Թումանյանը սկսել էր «գրական նոր շարժումը»: Դեմիրճյանը թեև ուներ ծանոթ-մտավորականների լայն շրջապատ, բայց, ինչպես ամենքը, մղվում էր դեպի Հովհ. Թումանյանը: Ավ. Իսահակյանի «բարեխոսությամբ» կայանում է ծանոթությունը:

Դա 1900 թվականին էր², երբ Թումանյանը մտահոգված էր գեղարվեստական նոր շարժումը կազմակերպչական ամուր հիմքերի վրա դնելու խնդրով:

Ձևավորվում է նշանավոր «Վերնատունը», որի հիմնադիր «վեցյակի» մեջ էին Ղազարոս Աղայանը, Հովհաննես Թումանյանը, Լևոն Շանթը, Նիկոլ Աղբալյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը³:

«Վերնատան» «առաքյալներից» բացի խմբակի գրույցներին և ընթերցումներին մասնակցում էին Թիֆլիսում ապրող հայ գրողները՝ Պերճ Պոռչյան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Լեո, Մուրացյան, Լևոն Մանվելյան, Վրթանես Փափաղյան, Հակոբ Հակոբյան, ինչպես նաև խմբագիրներ, հրատարակիչներ, ուսուցիչներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, դերասաններ:

«Վերնատունը» մտերիմների սովորական խումբ չէր, այլ համախոհների ստեղծագործական միավորում՝ գեղագիտական որոշակի դավանանքով:

«Վերնատան» դավանանքի մասին Դեմիրճյանը գրել է. «Շարժում՝ դուրս գալու աղգային սահմանափակությունից, ժողովրդական ազգային կուլտուրա, համամարդկային գաղափարներ, համաշխարհային կլասիկա»⁴:

Դա մի լայն ծրագիր էր, որը խարսխվում էր արվեստի համամարդկային գծերի և ժողովրդական ազգային հիմքերի համագործման սկզբունքի վրա: Այդ դավանանքի որոշակակիրը Հովհ. Թումանյանն էր:

«Վերնատան» հավաքույթներին, որ տևում էին մինչև ուշ գիշերներ, գրական վեճ ու գրույցներից բացի, ընդունված է եղել գրական երկերի ուսումնասիրման «սեմինարական մեթոդը»: Այդ սեմինարներում, կես առ կես, մանրամասնորեն վերնականներն ուսումնասիրել են համաշխարհային գրականությունը՝ սկսած հին հունական ողբերգակներից, XVIII—XIX դարերի եվրոպական և ռուսական գրական հսկաններից մինչև նորդարյա գեղարվեստական հոսանքները:

Հուշագրական նոթերում Դեմիրճյանը գրել է, որ «Վերնատան» սկզբունքներին ինքը մոտեցել է ոչ թե ուղիղ գծով՝ ժողովրդագնացությամբ, այլ «թևան-

ցիկ» արահետներով, մի ոտքը պահած ժողովրդական գեղագիտության հողի վրա, մյուս ոտքը՝ նորագույն հոսանքների, սիմվոլիստական գեղագիտության:

Դեմիրճյանի գեղագիտական «երկփեղկման» ցայտուն վկայությունը իր պոեզիան է, որը, դատելով 1899 և 1913 թթ. բանաստեղծությունների ժողովածուներից, մի յուրօրինակ խճանկար է՝ տարբեր բանաստեղծական շերտերով: Այս մասին Դեմիրճյանը գրել է. «Պատանեկան ողմանտիկական պեսիմիզմ, «բայրոնիզմ», սրա ուսական անդրադարձումները Պուշկինի և Լերմոնտովի նախնական ստեղծագործությունների վրա, Գոգոլի ողմանտիկական Ուկրաինան, «Մեռած հոգիների» բանաստեղծական ռեալիզմը, Հայնեի սիրո հումորն ու արցունքները, Գյոթեի կլասիկական հանգստությունը, խորամիտ փիլիսոփայությամբ ներշնչված Շեքսպիրի համամարդկային կրքերի ծովը... Այս ամենը հաճախ իրար հակառակ հոսանքներով իմ մեջ անդրադառնում էին յուրակերպ: Ես չէի գիտակցում, որ որոնում էի ինձ: Այդ որոնումը երկար տեղեց, նրա խմորումը, զարգացումը, որոշվելը անցավ հրոշ տարիների պրոցեսի միջով»⁵:

Թեև դժվար է Դեմիրճյանի պոեզիայի տարբեր շերտերի համար առանձնացնել կտրուկ անցումների որոշակի տարեթվեր, այդուամենայնիվ ակնհայտ է 90-ական թթ. ողմանտիկական-բարձրացող տարերքի իշխող դիրքը և 900-ական թթ. սիմվոլիստական տարերքի ուժեղացող երակը:

Գեղագիտական կողմնորոշումների այս պատկերը պայմանավորված էր հասարակական կյանքի բեկումնային երևույթներով:

Դեմիրճյանի գրական մուտքը զուգահեռաց հայ հասարակության ազատագրական հույսերի շրջանին. այդ տարիների նրա բանաստեղծություններում հուն բացեցին ճշմարտության որոնման խոռվարար կանչերն ու ժամանակի սարք ու կարգի դեմ ուղղված հարցականները: Իսկ երբ եկան հույսերի խորտակման տարիները, Դեմիրճյանի քնարը ապաստարան գտավ սիմվոլիստական գեղագիտության «անհայտ ուղիների» և տեսիլքների, աշնանաթափի և մենություն ակերում:

Դ. Դեմիրճյանը, — իրավացիորեն գրել է ժամանակի քննադատը, — «անբույժ մենության երգիչն է»⁶, տառապանքի փիլիսոփան, ջարդված, բեկված հոգիների ներանձնացման դրամայի կրողը: Սա է նրա բանաստեղծությունների ընդհանուր բանաձևը: Տարբեր են միայն արտահայտման ձևերը:

90-ական թվականների բանաստեղծական կառուցվածքների էական տարրերն են ծովը, մրրիկը, կայծակը, շանթը, հալածական ամպը, ուժգնացող քամին, շառաչող անձրևը՝ ողմանտիկական (նեոողմանտիկական) տարազի մեջ, 900-ական թվականների բանաստեղծությունների պատկերային նյութն են աշունը, տերևաթափը, անլույս գիշերները, դժգույն օրը, մենությունը՝ սիմվոլիստական արդուզարդի մեջ:

Դարավերջյան բանաստեղծություններում տեղ են գտնում հայ հասարակության մեջ արթնացող փրկության սպասումները, ինչպես, օրինակ, իր առաջին տպագիր ոտանավորի՝ «Ապագայի» («Տարազ», 1893) հետևյալ պատկերը.

Մանուկ առվակը առաջ է հոսում,
Դեպ ծովն է վազում անայլալ խոխոշով,
Եվ ճանապարհին նա կյանք է սփռում՝
Դալար խոտերին գրկախառնվելով...

Բայց երբ որ դառնա ալիք կատաղած,
Նա կխորտակի ահեղ չավերին,

Եվ ամեն ռուպն՝ մորկով բռնված
Կրթիկ կուրծքը կարծր ժայռերին...

Դեմիրճյանը դարավերջյան բանաստեղծություններում ներբողում էր «ահեղ նավերի» դեմ ծառացած կատաղած ալիքների և ծովային տարերքի խենթությունը՝ Հովհ. Այվազովսկու շնչով ստեղծելով բանաստեղծական ծովամարտություն:

Դարասկզբյան բանաստեղծություններում արդեն, երբ վրա հասան փրկության հույսերի փլուզման օրերը, Դեմիրճյանը փարեց «անկոխվ ապրումների» գեղագիտությանը: Տրամադրությունների բեկման ընթացքը շափազանց ընդգծված բնորոշում է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Մովի բացերն ազատ, վայրի,
Ուր մորիկն է տրտնջում զուր՝
Հնկած է գիրկն ալիքների
Մի կայմ բեկված, հուսակտուր...

Մերթ նա զատվում, նետվում է վեր,
Մերթ հուսաբեկ իջնում էլի,
Եվ քանի որ կյանքն է ավեր
Ձի տրտնջում արդեն հիմա:

Չունի մի ելք՝ ձգտի որին,
Իր կյանքն արդեն տխուր կատակ,
Մեկ վեր, մեկ վար, օրը օրին
Հածում է զուր, հոգնած, մենակ...

Դեմիրճյանի բանաստեղծություններում աստիճանաբար նվազում են կյանքի կառուցվածքի դեմ ուղղված հարցականներն ու պոռթկումները և, հակառակը, խորանում են իր ժամանակակիցներին համակած տազնապների ու հուսահատության շեշտերը: Դրա վկայությունն են մենության և անհեռանկարայնության խոստովանությունները («Ու ես մենակ եմ, անսահման մենակ եմ, անսահման մենակ», «Լեռան ծաղկի պես մնացի մենակ»), մահվան ու գերեզմանի տեսիլքները, մայրամուտային աշնան նվազները:

Թեև 900-ական թվականներին Դեմիրճյանն իրեն որակավորում էր ճշմարտության «անտուն ու անհուն մաքաբեի» տեսքով, սակայն իրականում նրա բանաստեղծությունները չէին կրում հասարակական-քաղաքական ապրումների ծանրությունը, լավագույն դեպքում նրա քնարը դեգերում էր տարերային տրտունջների և սենտիմենտալ-լալկան հումանիզմի ափերում.

«Շատ տերևներ թափվեցին
Հուսակտուր այս գիշեր...»:
«Ո՛ւր ես, ախ, ուր ես
Իմ մահվան հրեշտակ...»:

Մինչ Հովհ. Թումանյանը և Ավ. Իսահակյանը, հենվելով ժողովրդական աշխարհազգացության հավատի ու արիության նստվածքներին, հասարակական ծանր ողբերգության մեջ անգամ դառնում էին կյանքի մեծարանքին և «ազատության զանգերին», Դեմիրճյանը դիմում էր անորոշ եզերքների ու դալկացող կյանքի գեղագիտությանը՝ պեսիմիզմի սլաքով: Կյանքը չի տալիս փրկության լաստեր, փշուր-փշուր են լինում բոլոր երազները, կյանքի հյուրերին և խեղճ թափառականներին անգամ «արևը մութն է երևում», ուստի պետք է համակերպվել հավիտենական տանջանքի իրականության հետ,—սա է Դեմիրճյանի նոր հավատը, որի ձևավորման մեջ դեր են ունեցել սիմվոլիս-

տական ուղղության հրահանգները՝ «աշխարհի ունայնություն», «վերջին դատաստանի» մտապատկերներով:

Դարասկզբին Դեմիրճյանը, ինչպես մյուս վերնականը՝ Լևոն Շանթը, անցնում է սիմվոլիստական գեղագիտության դիրքերը:

Եթե դարավերջյան բանաստեղծությունների արտահայտչության տեսակարար որակը գրական-գրքային ձևերի մեջ թափանցած ժողովրդական գույներն էին՝ իսահակյանական թեքումով (ճամփուղ, դարդ, լացող ուռենի, ջաֆել հասակ, առև կյանք), դարասկզբյան բանաստեղծություններում արտահայտչությունը բացառապես գրական էր՝ տերյանական թեքումով (լուսե հաճագրվան, երազ, անձրև, մենավոր ուղիներ, անձև տենչանքներ և այլն):

Դարավերջին Դեմիրճյանը շնչում էր այդ տարիներին բնորոշ իսահակյանական զգացողություններով, դարասկզբին՝ տերյանական ճաշակով:

Գրականության պատմագրության մեջ Դեմիրճյանի նախաշավիղը՝ պոեզիան, դիտվել է ծայրահեղ հակառակ կետերից: Ոմանք բանաստեղծական ներշնչանքները համարել են անկարևոր, շարքային դրվագ նրա կենսագրության մեջ, ուրիշները (օրինակ՝ Հր. Մուրադյանը) հայոց բանաստեղծության մեջ Դեմիրճյանի դիրքերն ամրապնդելու համար... նրան դրել են Վ. Տերյանից առաջ, իբրև տերյանական բանաստեղծական մտածողությունը կանխողի: Բանն այն է, որ իսահակյանական գծից Դեմիրճյանն անցավ տերյանականին այն ժամանակ, երբ արդեն մթնոլորտը լցված էր Տերյանի շնչով: Վ. Տերյանն ավելի էր պատշաճում Դեմիրճյանի «կիսաուրբանիստական» խառնվածքին, ավելի հարազատ էր իր մենավոր բնավորությանը: Կար նաև արտահայտման նոր լեզվի խնդիրը, որը տերյանական դիրքերը բերեց անգամ Ավ. Իսահակյանին՝ ժողովրդագնացին, էլ ուր մնաց Դեմիրճյանը, որը թեև դարավերջին գրած մի նամակում (Ավ. Իսահակյանին) ասում էր, որ «ուրիշ ճամփա չկա... դեպի ժողովուրդը», բայց այդպես էլ չհասավ ժողովրդական ներշնչանքին, փորձեց և... շրջվեց դեպի իր ներաշխարհը, դեպի «նեղ օրերի մեջ» հայտնված քաղաքային մտավորականության զգացողությունները: Նրա դարձը նշանավորվեց ոչ այլ կերպ, եթե... «կյանքի առեղծվածների» փրկիսոփայական սուզումներով, որը երևի թե միակ փրկությունն էր իր պեսիմիզմից: Դ. Դեմիրճյանի խառնվածքի ուժեղ երակը երևույթների փրկիսոփայական իմաստավորումն է, այն երակը, որը գնահատել է նաև Ավ. Իսահակյանը:

Սա վերաբերում է նրա որոշ բանաստեղծությունների և, առաջին հերթին, «Կյանքի տեսիլը» (1904—1912) պոեմին, որին չափազանց մեծ նշանակություն տալով իբրև իր աշխարհագրամանքի անկյունաքարերից մեկին, Դեմիրճյանը անդրադարձել է մի քանի անգամ՝ ստեղծելով պոեմի տարբերակներ: Արդեն բանաստեղծություններում հայտնված փրկիսոփայական հարցադրումներից թելեր են գալիս դեպի «Կյանքի տեսիլը», որի առաջին տարբերակը տպագրվեց 1904-ին, «Մուրճ» ամսագրում:

Այնուհետև, ինչպես երևում է Երկերի առաջին հատորի (1976) ծանոթագրություններից, եղել են մեկ տասնյակի հասնող տարբերակներ՝ մինչև 1913 թ. «Բանաստեղծություններ» գրքում տպագրված «կանոնիկ» բնագիրը:

Հայոց բանաստեղծության մեջ դարավերջին ուժեղանում է Գոյության, տիեզերքի, մարդու ճանաչման փրկիսոփայական տեսանկյունը: Այսպես ասած՝ ռեալությունից, կյանքային ակներև, շոշափելի շերտերից բանաստեղծները ոտք են դնում նաև «տիեզերական առեղծվածների» ոլորտը՝ տիեզերական շափանիշներով բացատրելու Գոյության օրենքները:

Ազգային բանաստեղծության այս ընթացքի յուրովի արձագանքն էր նաև Դեմիրճյանի «տիեզերական պոեմը»՝ «Կյանքի տեսիլը», նույնաբնույթ պոեմներից («Ոչ այս աշխարհի», «Դեպի տիեզերք») ամենահետաքրքրականը:

«Կյանքի տեսիլը» պոեմի կառուցվածքի մեջ, ինչպես նկատել են «Երկերի» առաջին հատորի (1976) ծանոթագրողները, տեղ են գտել եվրոպական գրական հուշարձանների որոշ մոտիվներ՝ Բայրոնի «Մանֆրեդի» աշխարհափախուստը, բնության ոգիների՝ հավերժահարսերի, հայնեական մեծարանքը, մասնավորապես Գյոթեի «Ֆաուստի» և բանաստեղծությունների («Անտառի արքան» — «Erlkönig») ստրուկտուրաները («Վալպուրգյան գիշերի» խառնապատկերը և այլն):

Այս մոտիվները ավելի էական դեր են խաղում պոեմի գաղափարական դրույթների, դեմիրճյանական բնափիլիսոփայական-կենսափիլիսոփայական որոնումների մեջ, քան բազմիցս հղված արաբական լեգենդների հերոսի՝ Անթարի, մոտիվը:

Թերևս Դեմիրճյանը ցանկացել է արաբական սկզբնաղբյուրի հիման վրա ստեղծել երազանքի և կյանքի բախման դրամատիկական պատում՝ սիրային, սիրավեպային սյուժեով, բայց գնացել է այլ ուղղությամբ՝ փիլիսոփայական հարցադրումների, սկզբնաղբյուր լեգենդից թողնելով միայն իր հերոսի Անթար անունը:

Թեև տարբերակներում «Կյանքի տեսիլը» ենթարկվել է բազմաթիվ կառուցվածքային-սյուժետային փոփոխությունների և շեշտերի խմբագրության, բայց նրա փիլիսոփայական միջուկը՝ կյանքի իմաստի որոնման թեման, բոլոր տարբերակներում մնացել է «նույն տարազի» մեջ:

Դեմիրճյանական փիլիսոփայության կրողն է Անթարը, որը դուրս է եկել Մայր Բնության ոլորտները՝ նախ պարզելու, ամեն մի աղամորդու մտահոգող կյանքի՝ վայելքի արժեքը, այնուհետև՝ մարդու տեղը տիեզերական անսահմանության «շրջապտույտների» մեջ, վերջապես՝ բնության մյուս տարրերի և մարդու հարաբերությունը:

Անթարը՝ «առեղծվածները» թափանցողի, ֆաուստյան որոնումների դրոշմի մի հերոս, ինչպես ներկայացնում է Դ. Դեմիրճյանը, կյանքի ու վայելքի, մարդկային երջանկության անսահման տենչերով է լցված: Նրան մտահոգող հարցերի առանցքն է տիեզերքի ամբողջական ընկալումը, որտեղից էլ սպասում է վայելքի իր բաժինը («Ինձ ով կտանի դեպի տիեզերք, ով կտա կյանքի գաղտնիք ու վայելք»):

Անթարը ձգտում է ոչ թե վաղանցուկ, այլ հավերժական վայելքին:

Այստեղից, այս կետից էլ սկսվում է նրա հոգեկան դրաման՝ երազանքի ու իրականության բախման հողի վրա: Նրա որոնումները, որոնք կռված էին լրացնել իր փնտրածը, ըստ էության դառնում են կործանման սկիզբը:

Պոեմի «գործող անձերից» մեկը՝ Ամպը, որը մարմնացումն է «հզոր նյութի» և տիեզերքի «գաղտնիքների» («Ծն նյութն եմ հզոր, գաղտնիքը անլուծ մեծ տիեզերքի») Անթարին խոստանում է տալ իր փնտրած վայելքը՝ կյանքային երջանկությունը և նրան առաջնորդում է դեպի բնության խորքերը:

Անթարն, իրոք, իր տիեզերագնացության միջոցին վայելում է ամպի խոստացած կյանքային բարիքները, Զադուի եփած խմիչքի շնորհիվ նա հաղորդակցության է գնում հավերժահարսին, ըմբռնում ակնթարթը: Կաթսայում եփվող խմիչքի ազդեցությամբ նա բարձրանում է երանության գագաթը:

Ողջո՛ւյն քեզ, գաղտնիք, ահեղ հրաշալի,
Մաքուր թե պղտոր, անուշ թե լեզի,
Ինչ որ էլ լինես՝ հոժար եմ, արի
Միայն տուր վայելք,
Մի կաթիլ վայելք:

Վայելքի ճակատագրական պահը՝ հավերժահարսի կերպարանքով, դառնում է Անթարի տառապանքի սկիզբը, նրա մարդկային տանջանքների աղբյուրը: Նույն «անուշ գիշերը», որ Անթարին գցում է երանության գիրկը, որ նրան դարձնում է կյանքի բանաստեղծ-փառաբանող, այլևս զրկվում է արժեքից, երբ գալիս է կյանքի երազը ժխտող իգին՝ Ամպը, իր դաժան հրահանգով.

Այստեղից են ծագերն անձայն տիեզերքի
Թող կյանքդ կարճ, սա է դուռը հավերժության:

Անթարը, ինչպես հիանալի մեկնաբանել է Ավ. Իսահակյանը, «տանջանքի և հաճույքի հավասարակշռության» դեմիրճյանական գաղափարի արտահայտությունն է, այն գաղափարի, որի համաձայն մարդուս երջանկությունը պատրանք է, նրա ճանապարհը՝ անվերջանալի դրամա, կյանքը՝ ինքնակործանման ընթացք:

Իր գրառումների մեջ, որ կոչվում է «Կյանքի տեսիլը» պոեմի շուրջ նկատողություններ և մտքեր», Դեմիրճյանը Անթարին համարում է «անցավոր կյանքի» դրամայի հերոսը. «Գեղեցիկ ես, անցավոր ես, դրա համար ես այդքան ցանկալի, բայց այդքան ցանկալի վայելքը կյանքը տանում է դեպի ոչնչություն»:

Անթարի դրաման հենց դրանումն է, որ այդ փիլիսոփայությունը ինքը ապրում է, ինքն էլ գործիք է բնության այս խաղի համար: Տանջանքը և վայելքը, մահը, կյանքը միևնույն ոգիներն են տիեզերքի անդունդում... Կյանքի տեսիլը մի դրամա է մարդու (Անթար) և նյութի (Ամպի) միջև»:

Անթարի դրաման պայմանավորված է ոչ միայն հավերժահարսի տված վայելքի՝ սիրո ակնթարթով (սա սեր է անում և անմիջապես հեռանում), այլև այն հանգամանքով, որ իր կյանքային վայելքը հիմնված է ուրիշ էակների, բնության մյուս մասնիկների՝ ծաղիկների, բույսերի, տերևների ոչնչացման, այն էակների, որոնցից Ջադուն պատրաստում է կյանքի խմիչքը՝ «բանը ահեղ և գեղեցիկ»: Այս դրամայի հիմքի վրա Անթարը ինքնավերլուծաբար հանգում է այն մտքին, որ մարդը բնության մեծ շրջապտույտի մեջ նույնպիսի մասնիկ է, ինչպես մյուս տարրերը, ենթակա կյանքի և մահվան, զարթոնքի և կործանման բնական օրենքներին:

Տարիներ անց, անավարտ ինքնակենսագրության մեջ, դառնալով «Կյանքի տեսիլի» շարժառիթներին, Դեմիրճյանը գրել է. «...Իմ լիրիկական բանաստեղծությունների շարքում աննկատելի կերպով հայտնվեց մի պոեմ, որ իր ձևով և բովանդակությամբ այլ էր, քան մինչև այդ իմ ստեղծագործությունը: Դա «Կյանքի տեսիլն» էր: Դա իմ առաջին գործն էր, որի մեջ արտահայտվեցին իմ խոհերը և աշխարհըմբռնման ուղղությունը: Ինչպես իմ հետագա ստեղծագործական ժանրերի մեջ՝ դրամատիկական, վիպական, երգիծաբանական՝ սկսեցին երևան գալ իմ աշակերտական տարիների հակումները դեպի կլասիկներից Շեքսպիրը, Տոլստոյը, Գոգոլը, Մոպասանը, այնպես էլ այստեղ՝ Գյոթեն: Այս պոեմում ես պատկերացրի և անցկացրի իմ բնափիլիսոփայությունը կենսափիլիսոփայության բովով անցկացրած»⁸:

Սա շատ էական խոստովանութիւնն է՝ «Կյանքի տեսիլի» բովանդակութիւնը ճիշտ ընթերցելու համար:

«Կյանքի տեսիլը» պոեմի փիլիսոփայական բազմազան շերտերից Ավ. Խասակյանը առանձնապէս էական էր համարում բնութիւն բոլոր ձևերի հավասարութեան «բոլորովին ինքնուրույն եզրակացութիւնը», որով կյանքի հումանիստական ըմբռնումը հաղթում էր նույն պոեմի մեջ եղած «կյանքի ունայնութեան» հոռետեսական հարցականներին:

Տասական թվականներին Դ. Դեմիրճյանի բանաստեղծական ներշնչանքների մեջ տեղ են գտնում նաև ազգային պատմութեան նյութերը. գրում է «Լենկ Թիմուր» պատմական պոեմը, որի թարգմանութիւնը Վ. Բրյուսովը տպագրում է «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի մեջ:

Հիշարժան է Սարգարապատի ճակատամարտի նահատակներին նվիրված Ռեքվիեմը: Դ. Դեմիրճյանը, ինչպէս պատմում է ականատեսը՝ Հ. Թուրշյանը, կարողացել է նահատակների թաղման սգո հանդեսում:

Ներանձնացման վիճակներից դուրս գալու մյուս ապացույցը «Գարուն» սիրային Տաղարանն է (1920, Քիֆլիս):

Դեռ իր առաջին բանաստեղծութիւններում Դեմիրճյանը սիրո զգացմունքին տալիս էր հոգեկան մենակութիւնը փարատող ուժի դեր. «Եվ դու աստղի պէս եկար ժպտալից, մտերիմ ու հեզ՝ ինչպիս երևկոն»:

Բանաստեղծը մեծարում է սիրո երազային ձևը, այն «երազ-աշխարհը», ուր «սերն անուշ է ու խնդումն անվերջ»: Իրական սիրո տառապանքի կողքին Դեմիրճյանը ապավինելով էր անուրջի հովվերգական կառուցվածքին՝ հեռավոր տնակի, իրիկնային զանգերի ռոմանտիկական մեկնաբանութեամբ.

Հեռու մի տնակ, ոսկե լուսամուտ,
Քնած են վրան մարմար կաղնիներ,
Եվ վառ լույսի հետ խաղում են անփույթ
Ձյունե թովոտն ուրախ թիթեռներ:

Ոսկի մի ճրագ, մի բաց ոսկե գիրք,
Թեքվել է վրան երեսդ գողտքիկ,
Հոսում է գիշեր, և լուռ սենյակում
Օջախն անընդ աչքերն է փակում:

Բանաստեղծի աչքին սերը երևում է լեզենդի կերպարանքով. «Ասում են հեռու, հեռու մի հովտում ապրում էր սերը»:

«Գարունի» մանրապատումների մեջ Դեմիրճյանը այլևս ոչ սիրո ռոմանտիկն է, ոչ էլ «բարի գիշերներից» հետո մենավոր ողբասացը, այլ, եթե կարելի է այսպէս ասել, սիրո, իբրև գոյութեան հիմքերից մեկի, փիլիսոփան:

Քառյակ-վեցնյակ-ութնյակների մեջ թեև տեղ են գտել դժվար սիրո ապրումներ՝ անհասութեան հարուցած տխրութիւնը, հոգեկան տանջանքի պահերը, բեկված սրտի ելեէջները, բայց այս «կոլորիտի» մեջ անգամ Դեմիրճյանը գտնւում է այն մտքին, որ սերը կյանքի վայելքի աղբյուրներից մեկն է, որ ասպետական նվիրումի երևութով է կյանքը հարուստ, ուստի և այդ զգացմունքը արժանի է պսակադրման:

Եթե դարավերջին Դեմիրճյանը իր «պատանեկան պոեմների» դրդումներով գրում էր՝ «Ես չեմ հավատում սիրո պսակին», ապա «Գարունի» քնարական ներշնչանքներում ամբողջ էութեամբ մղվում է դեպի սիրո պսակը, մեծ սիրո վայելքի արարողութիւնը:

Դեմիրճյանի «սրտի դրաման»՝ միանձնուհին, քաղաքաբնակ աղջիկն է, մոտավորապես նարդոսյան մտավորական հերոսուհիների հոգեկան պատկերով: Դա ոչ Ավ. Իսահակյանի մանիների զառ-վառ, կարմրաթուշ գեղջկուհին է, ոչ էլ մթնշաղային անուրջների դալուկ դիցուհին: Դա յուրօրինակ «իդեալիստ» է, գրքերի մեջ թաղված մի աղջիկ, որին սիրահար-ասպետը կանչում է սիրո արարողության:

Դեմիրճյանի Տաղարանի հիմնական որակը ասպետական նվիրումի կամքն է: Իր սիրո առարկան ամենաբարձր կետն է աշխարհում, միակն ու եզակին՝ «իմ միակ արշալույս, իմ վերջին վերջալույս», «իմ դժվար, իմ երբեք», «իմ վերջին մայիս օր», «իմ կյանքի միակ ժպիտ» և այլն:

Սա է, որ կա՝ թեև անմատչելի («Իմ անհաս»), բայց միակը. «էցված եմ քեզանով, ես դու եմ և դու՝ ես»:

Թեև Դեմիրճյանը իր սիրո առարկային որակավորում է «առաքյալ ես, սուրբ ես», «լույս երազ ես» և նման «ոչ զգայական» հատկանիշներով, բայց դա սովորական գրական պերճախոսություն է: «Տաղարանը» դժվար սիրո («իմ գարնան որոնած, իմ աշնան գտնված») նվագներից ավելի լցված է գեղոնիստական-դիոնիսյան վայելքի կանչերով, այս հասկացության «ժողովրդական» խմբագրությամբ՝ կյանքի ու քեֆի, ուրախության և գինու սահմաններում:

«Գարունից» հետո Դ. Դեմիրճյանը մյուս ժանրերի միջնաբարում գրեց և՛ քնարական, և՛ քաղաքացիական շնչի բանաստեղծություններ, հանդես եկավ ժողովրդական առակների մշակումներով և մանկական բանաստեղծություններով (սրանց մեջ են հանրահայտ «Մտերի հարսանիքը» և «Պուլ-պուլ մուկիկը»), կատարեց թարգմանություններ, որոնց մեջ է Պուշկինի «Աքսորյալ դեկաբրիստներին» բանաստեղծության հիանալի թարգմանությունը:

4

Դարավերջին թեև հայտնի բանաստեղծ էր, բայց իրենից անպակաս էին կյանքի հոգսերը՝ հայ գրական աշխատավորի մշտական ուղեկիցները: Դեմիրճյանը մեկ դառնում է Թիֆլիսի բարեգործական ընկերության տեխնիկական քարտուղար (1900), մեկ Բաքվում աշխատանքի է անցնում (1903) Մանթաշեի նավթահանքերում՝ իբրև բանվորական թեյարանի վարիչ, մեկ ապարդյուն բախում է «գրական մեկենասների» դռները, մինչև որ վճռում է գնալ Շվեյցարիա՝ բարձրագույն կրթության: Սկզբում ընդունվում է Ժնևի համալսարանի բնագիտական բաժանմունքը, այնուհետև փոխադրվում է մանկավարժականը, միաժամանակ, իբրև «ազատ ունկնդիր», դասախոսություններ է լսում գրականությունից և փիլիսոփայությունից: Նաև ջութակի դասեր է առնում կոնսերվատորիայում:

Կյանքի «շվեյցարական շրջանը» (1905—1909) վճռական դեր է խաղում Դեմիրճյանի և՛ իմացությունների ժողովման, և՛ աշխարհայացքի խորացման մեջ: «Ակադեմիական» պարապմունքներից զատ նա անձնական շփումների է գնում Ռուսաստանից Ժնևում ապաստանած քաղաքական էմիգրանտների, ուս հեղափոխականների, հայ հասարակական մտավորական խմբերի, ուսանողական շրջանակների հետ: Հասարակական-քաղաքական լայն ծրագրերով շնչող նոր միջավայրի ազդակներով առանձնապես տարվում է սոցիալիստական ուսմունքներով՝ հասարակագիտական գրականությամբ: Դեմիրճ-

յանը մասնակցում է նաև ուսանողական այն հավաքույթներին, ուր ելույթներ էին ունենում Վ. Ի. Լենինը և Գ. Վ. Պլեխանովը:

Անհանգիստ, գիտելիքների ծարավ, ամեն ինչով հափշտակվող բնավորություն, դեռ իր կոշումը չպարզած, Դ. Դեմիժյանը ժնկում շափազանց քիչ ժամեր է նվիրում գրականությանը...

1910-ին գիտելիքների հարուստ բեռով վերադառնում է Քիֆլիս և ստանձնում հայոց լեզվի ուսուցչի պաշտոնը Դայանյան օրիորդաց դպրոցում:

Տասական թվականներին նա վերստին նետվում է գրական ասպարեզ, այս անգամ գերազանցորեն արձակ և թատերագրական երկերով: Բանաստեղծությունն այլևս դառնում է առնթեր գործ, նրան կանչում էին արձակի հեռաստանները և թատերագրության խորությունները, ուր տեսնում էր իր տարերքը: Մանավանդ որ անցել էր «կյանքի համալսարաններով» և, ըստ էության, նախապատրաստվել այն ժանրերին, որոնք, ներշնչանքներից բացի, պահանջում էին հոգեբանության թափանցումներ և կյանքի պաշարներ:

Արձակը, իհարկե, Դեմիժյանի վաղ ներշնչանքների մեջ ունի իր նախապատմությունը. դեռ 1895-ին «Մուրճում» նա տպագրել էր «Իդեալիստը» պատմվածքը, 1905-ին՝ «Աշուղի հեքիաթը» երկու պատումից գրքույկը, 1909-ին «Ջութակը և սրինգը»՝ հնդկական ավանդության յուրօրինակ ոճավորումը:

Սրանք, անգամ «Ջութակը և սրինգը», որին մեծ տեղ են հատկացրել Դեմիժյանի գրական ըմբռնումները բացատրելիս, դեռևս չունեն արձակի այն որակը, որ կարելի է անվանել դեմիժյանական որակ:

«Ջութակը և սրինգը» արձակաշար բանաստեղծության հետևություններից մեկը՝ խոր և թեթև արվեստների տարբերակումը (առաջինի կրողն է ջութակահար Նալը, երկրորդին՝ սրնգահար Հայանթին), անտարակույս, տեղ է գտել Դեմիժյանի գրական դավանանքի մեջ, բայց այդ պատումը արևելյան գծի սիրավեպային կառուցվածքով, բավականաչափ հեռու է տասական թվականների պատմվածքների դեմիժյանական խնդիրներից:

Երբ մի ընդհանուր հայտարարի ենք բերում տասական թվականների պատմվածքների գաղափարական-գեղագիտական շեշտերը, ակներև է դառնում Դ. Դեմիժյանի դոմինանտ բարոյախոսությունը: Դա «բնական մարդու» աղավաղման պատճառների և հետևանքների վերլուծությունն է, որով Դեմիժյանը յուրովի արձագանքում էր «մարդու հեռանկարի» ժամանակակից տեսություններին՝ իր մեկնաբանություններով:

Դեմիժյանի «բնական մարդու» «տեսության» սկիզբը եղավ 1910-ին գրած «Սեփականությունը» պատմվածքը, կատարումով ոչ այնքան ուժեղ, բայց հարցադրումներով՝ հետաքրքրական մի պատում, որի «գրույթները» անցան նրա մյուս պատումներին:

Պատմվածքի «գեպը» հասարակ մի բան է. շվեյցարական գավառի ավաններից մեկում Ժակ Բուրգիելին անունով անձնավորությունը ունի մի այգի, որի մուտքը արգելված է կողմնակի մարդկանց, անգամ՝ երկնաբնակ թռչունների համար: Բայց, խախտելով սեփականության հրահանգը, այգին է խուժում մի հոգնած, շոգից տոշորվող օտարական՝ օգտվելու ոչ թե բարիքներից, այլ ընդամենը... ծառերի ստվերից: Մա է «միջադեպը», որի շարժառիթներով Դեմիժյանը բացում է իր բարոյախոսության կծիկը՝ «մարդու ապամարդկայնացման» պատճառների մասին: Այս հոգեբանության կրողը Ժակ Բուրգիելին է, որը հանգիստ վայելում է սեփականության բարիքները, բնավ

շտածելով, որ դրանով նա խախտել է «բնական օրենքի» սահմանները, բոլոր մարդկանց համար ստեղծված հողի (և կյանքի) հավասարության կանոնը:

«Աչքդ բաց արի՛ր և տեսար այս տունը, այս այգին և ամենքը քեզ ասին, սա քոնն է», — խորհրդածում է Դեմիրճյանը մասնավոր սեփականության էության մասին, այս կետում էլ բռնելով իր հերոսի հանցանքը:

Դեմիրճյանը «հանցավոր մարդուն» կանչում է «ահեղ դատաստանի» պատժին՝ մահվան, որն, իհարկե, խնդրի բարոյական լուծումն էր և ոչ պատմական-սոցիալականը: «Հերթով ու ժամանակով» ամեն բան ընկնում է իր տեղը, բոլոր մարդիկ կանգնում են մահվան իրականության առաջ: Սա, անտարակույս, «աշխարհի ունայնության» և «կյանքի անցողիկության» ուսմունքների արձագանքն էր Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ և այստեղ չէ Դեմիրճյանի պատումի արժեքը, մանավանդ որ ինչ-ինչ սահմաններում հեղինակը ժակ Բուրդիելիեի կործանումը բացատրում է քրիստոնեական-ավետարանական ճակատագրականության շեշտերով: Ավելի էական է պատմվածքի այն շեշտը, որով «հերոսը» տարբերակում է երկու վերաբերմունք՝ իր «ես»-ի վերաբերմունքը ուրիշների հանդեպ և իր «ես»-ի վերաբերմունքը իր հանդեպ: Նրա էության մեջ խոսում է անհատապաշտը, նա այն մտքին է, որ իր ազգին մտած օտարականը «ավելորդ է», որ կյանքի վայելքը սահմանված է միայն իր համար և ոչ թե ուրիշների: Ռուսսոյական «բնական մարդու» տեսությամբ խմբագրված այս բարոյախոսությունը, անշուշտ, ուներ հումանիստական նախադրյալներ, որով և Դեմիրճյանը իր մյուս պատումներում ավելի ցայտուն գծերով զարգացրեց «հավասարության» իր բարոյախոսական դոմինանտը:

«Սեփականություն» պատմվածքի էթիկական ստրուկտուրան այլ միջավայրի (հայկական) և այլ իրադրության (պատերազմի) նյութի վրա անցնում է նաև մյուս պատումներին, առաջին հերթին Դեմիրճյանի ամենահայտնի պատմվածքին՝ «Ավելորդին» (1917):

Ինքնակենսագրական նոթերում Դեմիրճյանը խոստովանում է, որ այդ տարիներին «մարդու էության» խնդրին ինքը մոտեցել է ոչ թե երևույթների սոցիալական պատճառականության, կյանքի նյութի և հոգեբանության կապի տեսանկյունից, այլ ընդհանուր-վերացական բարոյագիտության չափանիշներով: Մոտեցումների նման ուղղության մեջ դժվար չէր նկատել էմիլ Զոլյայի ժառանգական-կենսաբանական չափանիշի, տնհատների բարոյական ինքնաքնության տրոյսոյական ուսմունքի, «սիրի մերձավորիդ» ավետարանական պատվիրանի խաչաձև նստվածքները:

«Ավելորդը» պատմվածքի մեջ գոյակցում են վերոհիշյալ երեք շերտերը:

Հաջի աղան վաճառական է, մեծ կաշի ու հարստության տեր: Սա էլ նրան ներշնչում է այն միտքը, որ ինքը բացառիկ էակ է, որին տրված է աստծո սահմանած կյանքի իրավունքը: Ոչ միայն խուճապի առաջ կանգնած համաքաղաքացիները (քաղաքին են մոտեցել թշնամու զորքերը), այլև յուրաքանչյուրը, սկսած անդամալույծ, անօգնական քրոջից, մտահոգված են լուկ Հաջի աղայի փրկության խնդրով, որովհետև նա է աստծո ընտրյալը այս աշխարհում, նրան է տրված ապրելու վերին իրավունքը: Նա նյութապաշտ է, անհատապաշտ, ընչաքաղց, — բացատրում է Դեմիրճյանը, — ոչ թե սոցիալական միջավայրի գծերը խտացնելու, այլ կենսաբանական ժառանգական հատկանիշների պատճառով:

Սա պատմվածքի գոլյայական շեշտն է՝ նեոդարվինիզմի խառնուրդով:

Հաջի աղան, ճակատագրական մի իրադրության մեջ, պետք է ձեռք մեկնի յուրայիններին, փրկության ձեռք: Դրա կարիքը ամենից շատ զգում է անդամալույծ քույրը, մի բարի, հրեշտակի նման արարած: Հաջի աղան, սակայն, մերժում է օգնությունը, քրոջն իբրև ավելորդի թողնում բախտի բմահաճույթին, դրանով իսկ ոտնակոխ տալիս «սիրիւ մերձավորիդ» քրիստոնեական պատվիրանը: Նա դեմ է գնում աստծո օրենքներին, ուստի և կանգնում է դատաստանի առաջ: Հաջի աղան դատապարտյալ է, պարտավոր է կրել եթե ոչ ուրիշների, ապա իր սեփական անձի դատաստանը, որն արտահայտվում է հոգեկան շարժարանքների ձևով:

Սա էլ պատմվածքի բարոյախրատական շերտն է:

Հաջի աղայի էության մեջ հանցանքից հետո սկսում է խոսել «խղճի ձայնը», նա փնտրում է մեղքերի քավություն, «բարոյական մաքրման» ուղիներ:

Սա էլ, ըստ էության, ինքնաքննության շերտն է:

Չնայած Դեմիրճյանի գեղարվեստական դիրքերի մեջ թափանցած տարասեռ նստվածքներին, նրա պատմվածքում «տարերայնորեն և ենթագիտակցորեն» (սա իր բնորոշումն է) տեղ են գտել նաև հասարակական միջավայրի այն օրենքները, որոնք մարդուն հանում են իր բնական էությունից և դատապարտում բարոյական կատարյալ խեղաթյուրման: Սկսելով բարոյական քննությունից, Դեմիրճյանն ի վերջո գալիս է երևույթների գնահատման սոցիալական ելակետները, հոգու և նյութի հարաբերությունը, ակամա հանգում է այն մտքին, որ աշխարհում իրենք են ղեկավարում մարդկանց արարքները, որ Հաջի աղան «նյութի» լիցքերով հասավ իր անմարդկային վարքագծին:

Ոչ միայն Հաջի աղան, այլև մյուս արձակ պատումների հերոսները՝ գլուղական քահանան, որը ցնծությամբ է ընդունում մյուս ծխի քահանայի մահը՝ իր եկամուտների ավելացման հեռանկարով («Տերտերը»), աշխարհը իր պատյանի մեջ ամփոփած ծայրահեղ ժլատ խանութպանը՝ համանուն պատմվածքից և մյուսները Դեմիրճյանի բարոյական քննությունների լույսի տակ երևում են իբրև խեղաթյուրված ուրվականներ:

Ծիշտ է, Դեմիրճյանը ինչպես պատմվածքներում (այստեղ ավելացնենք նաև «Ստամբուլը»), այնպես էլ դրամաներում («Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն») մարդկանց արարքները գնահատելիս գործի է դնում գույալական կենսաբանական-ժառանգական դոմինանտը, այդուամենայնիվ, «տարերայնորեն» (իր խոսքն է) գալիս է այն մտքին, որ հոգեախտաբանական երևույթները հետևանք են նյութապաշտական բնագոյների: Այս առումով Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ շատ էական դրվագ է «Դատաստան» (1916) դրաման՝ այդ ժանրի իր լավագույն գործը: Դեպքերը տեղի են ունենում Հին Զուղա քաղաքում, պատմական հեռավորության վրա: Բայց «Դատաստանը» ամենին էլ պատմական պիես չէ, ինչպես պատմական պիես չէր Լևոն Շանթի «Հին աստվածները», որի մեջ կիրառված թատերագրական սկզբունքները միանգամայն հարազատ էին Դեմիրճյանին:

«Դատաստան» պիեսում Դեմիրճյանին զբաղեցնում է տվյալ երևույթի հոգեբանական-բարոյական քննությունը: Հին Զուղա քաղաքի դատավոր Թովմասը, խստաբարո և խստակենցաղ մի երիտասարդ, այն մտքին է, որ մարդն առհասարակ իրեն պետք է հեռու պահի աշխարհիկ վայելքներից, այլապես կհամարվի մեղսագործ՝ աստծո սահմանած կարգ ու սարքի դեմ:

Թովմասը քրիստոնեական դոգմաների երգվյալ պաշտպանն է, ախոյան ամեն մի, թեկուզ և չնչին, շեղման: Իր տեսությունը նա գործադրում է նաև իրականության մեջ, ամենաբիրտ հալածանքը սկսելով նկարիչ Նաղաշի դեմ, որը քաղաքում հայտնի էր կյանքի վայելքները փառաբանող կտավներով և գեղեցիկի պաշտամունքով:

Թովմասի հալածանքը սաստկանում է, երբ նրան են հասնում նկարչի և գեղեցկուհի Թանգիկի սիրո լուրերը: Այդ սերը նա համարում է աստծո կարգի դեմ ուղղված հանցանք և բարբերի ալլասերում:

Քաղաքի պատիվը փրկելու համար նա որոշում է Թանգիկին պահել իր տան մեջ: Նկարիչը հրապարակով քարկոծվում է և ամբաստանվում, իսկ Թանգիկը տեղափոխվում է Թովմասի հարկի տակ:

Դիմելով այդ քայլին, Թովմասն ուզում է իր համաքաղաքացիներին ապացուցել, որ մարդ կարող է դիմանալ գեղեցկության դյութանքին և կարող է հեռու մնալ աշխարհիկ վայելքներից:

Բայց կատարվում է անսպասելին, ճակատագրականը. Թովմասի էության մեջ գլուխ է բարձրացնում զգացմունքը, նա գլխովին հափշտակվում է Թանգիկով, բայց հանուն քաղաքի «պատվի» թաքցնում է իր «մեղքը»:

Բայց քաղաքի սրբակենցաղ բնակիչները տեղյակ են ամեն ինչին և պահանջում են խոստովանել «մեղքը», ինչպես և հատուցել անարդար դատապարտված նկարիչ Նաղաշի կյանքի համար:

Թովմասը հրաժարվում է խոստովանությունից:

Այն ժամանակ, երբ ցանկանում է վկայության կանչել Թանգիկին, նրան է հասնում Թանգիկի ինքնասպանության՝ կախաղանի, լուրը:

Այստեղ Թովմասը խոստովանում է իր սերը («մեղքը») և ամբոխի թեւադրությամբ գնում մահապատժի:

«Դատաստան» դրամայում Դեմիրճյանի գեղագիտական իդեալը մարդու հոգեկան կատարյալ ազատության իդեալն է, որի մեջ ակնհայտ է ընդլզումը մարդկային մղումները սահմանափակող հասարակական միջավայրի դեմ:

Մի հայտարարի բերելով Դ. Դեմիրճյանի սոսական թվականների պատմվածքների ու դրամաների գաղափարական հետևությունները, դժվար չէ նկատել դրանց միջով անցնող «մարդու բացասման» բանաձևերը: Այդ բանաձևի տակ են դրված ոչ միայն բացահայտ անհատապաշտները, ինչպես Հաջի աղան կամ իր անձի փրկության համար բոլոր յուրայիններին սրի քաշած Հովնանը («Հովնան Մեծատուն» դրամայից), այլև դոգմաների դեմ ծառացողները, ինչպես դատավոր Թովմասը, այլև ժլատներն ու ազահները, ինչպես խանութպանն ու տերտերը, այլև հասարակ մարդը, ինչպիսին է «Ստամոքս» պատմվածքի հյուսնը:

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանը ժխտում էր մարդու կենսաբանական ձևը: Ճիշտ է, ինչ-որ սահմաններում Դեմիրճյանը դիմում էր նաև կյանքի սոցիալապատմական շերտերին,—ինչպիսիք էին պատերազմը, իրային հարաբերությունները և այլն, սակայն դրանք սոսկ շարժառիթներ էին (ոչ հիմնական գործոններ) մարդու կենսաբանական կառուցվածքը հարցականի տակ առնելու տեսության համար:

Մարդը, Դ. Դեմիրճյանի հայեցությամբ, դուրս գալով աստծո սահմանած բնական վիճակից, դառնում է «մեղավոր», «հանցակիր», ուստի և կորցնում է գոյության հեռանկարը: Փրկության համար Դեմիրճյանն առաջարկում է փարել «աստծո» սահմանած բնական կարգին, մաքրագործվել աստծո լույսով:

Արդեն նախահեղափոխական տարիներին ձեռնարկվեց գեղագետի դեմիք՝ ճանաչական որակը: Ե՛վ իր պոեմներում, և՛ պատմվածքներում, և՛ դրամաներում նա երևաց ոչ թե իբրև «արտաքին դեպքերի»՝ եղևութայինների ու ֆաբուլաների շարագրող, այլ կյանքի նյութի փիլիսոփայական ու խորքը հայտարարող գեղագետ:

Դեմիքճյանի գրվածքները ըստ էության վերլուծություններ են, հետազոտություններ, հարցադրումներ իր պատասխաններով, «առեղծվածներ» ու «կնճիռներ»՝ իր լուծումներով, հոգեբանական կծիկներ՝ իր թափանցումներով:

Դեղարվեստական մտածողության վերլուծական ուղղությունը, երևույթների կապ ու կապակցությունների հետադոտական տարբերքը, հավատարիմ իր գրական խառնվածքին, Դեմիքճյանը գործի դրեց նաև 20—30-ական թվականների ստեղծագործության մեջ:

Այդ տարիների գրական դասակարգումով Դեմիքճյանը «ուղեկից» գրողների մեջ էր, այն գրողների, որոնք եկել էին նախահեղափոխական շրջանի դեմոկրատ-մտավորականների շարքերից: Դեմ առ դեմ կանգնելով պատմական նոր իրականության հարուցած գեղարվեստական խնդիրների առաջ, Դեմիքճյանը, իր իսկ խոստովանությամբ, կարիք ուներ ստեղծագործական դիրքերի վերանայման, ծրագրերի կարգավորման, նոր ժամանակի էության ճանաչման:

Վերին աստիճանի անհանգիստ, կյանքի հարցերով այրվող անհատականություն, 20—30-ական թվականներին Դեմիքճյանն անխափան գործում էր իբրև պատմվածքագիր, ակնարկագիր, վիպագիր, թատերագիր, ֆելիետոնիստ, հրապարակախոս, քննադատ, արվեստաբան, դառնալով գեղարվեստական շարժման կենտրոնական դեմքերից մեկը:

Կարելի է ասել, որ Դեմիքճյանը այդ թվականներին ոչ թե ժամանակի հետ էր, այլ ժամանակի բուն խառնաբաժնում, այնքան ուշադիր էր նա իրականության նոր փաստերի, մարդկանց հոգեբանական «բեկումների» հանդեպ:

Եթե տասական թվականների ստեղծագործության մեջ Դեմիքճյանը «մարդու լուսաբանության» իր գլխավոր խնդրին դիմում էր առավելապես բարոյախոսական տեսակետով, ապա քսանական թվականներից սկսած նա շոշափելիորեն լայնացնում է իր գրվածքների սոցիալական-պատմական տեսողաշուր, մարդկային հարաբերությունները մեկնաբանում է առավելապես սոցիալական գործակիցներով:

Այս լույսի տակ առավել գրական հետաքրքրություն են ներկայացնում Դեմիքճյանի այն պատմվածքները, որոնք տպագրվելով ժամանակի պարբերականներում, 1929 թ. կազմեցին «Նրանց ժպիտը» ժողովածուն:

Նորագույն գրականության համար վճռական նշանակություն ունեցող պատումների շարք էր «Նրանց ժպիտը», առավելապես մարդու նկատմամբ մշակած նոր վերաբերմունքի, մարդու նոր կոնցեպցիայի առումով: Եթե մինչև հեղափոխությունը գրած պատմվածքներում Դեմիքճյանը մարդուն նայում էր իբրև խեղաթյուրված ուրուների, կյանքի բնական շրջագծերից դուրս ընկած անհատապաշտի՝ հոգեախտաբանական գծերով, ապա «Սաթոն», «Կայարանի Ակոբը», «Մերկեն», «Հանգստյան տանը» և հարակից պատումներում նա այլևս մի կողմ է դնում վաղեմի հարցականները և մարդու էության մեջ հայտնա-

գործում է մարդկայնության այն երակը, որը ասպարեզ կոչեց հեղափոխությունը:

«Նրանց ժպիտը» շարքի պատումներից յուրաքանչյուրը մի ճակատագրի պատմություն է: Գրական տիպաբանությամբ դրանք այն հերոսներն են, որոնց մի բառով անվանում են ճակատագրով դատապարտվածներ, «ավելորդներ»:

Նախապաշարմունքների ճնշման տակ խեղճացած, անազատությունը գոյության միակ արդար ձևը համարած հերոսները՝ կայարանի Ակոբը, ծերունի Մերկին, բանվոր Սարգիսը և մյուսները, անմոռնչ տարել են ճակատագրի լուծը, բնավ չմտահոգվելով իրենց կյանքի հնարավոր փոփոխությունների մասին:

Բնական կյանքի շավիղներից դուրս մնացած այդ հերոսների հանդեպ կիրառելով հավասարության իր վաղեմի դոմինանտը, Դեմիտրճյանը կատարեց աշխարհայացքային վճռական շրջադարձը՝ «կենսաբանական մարդուց» դեպի «պատմական մարդու» տեսանկյունը:

Հաշիվները մաքրելով անհատապաշտության խոցը կրող հերոսների հետ, նա դիմեց այն մարդկանց կերպարներին, ովքեր իրենց ուսերի վրա են պահում կեցության ծանրությունը, որոնց տրվում է իրականությունը արարողի՝ դեմիտրճի, նշանաբանը:

Դեմիտրճյանի պատումներում կան և՛ սյուժետային պատմություններ, և՛ բնավորություններ, և՛ բախման ոլորտներ, բայց ավելի էական է նոր հերոսների հանդեպ մշակած վերաբերմունքը՝ խոնարհ, գորովալից, հավատով լի վերաբերմունք:

Խնդիրը միայն այն չէր, որ բոլոր «ավելորդները» հեղափոխության շրջով ապրում են իրենց կյանքի երկրորդ ծնունդը՝ իրավական առումով, առաջինը՝ փաստականորեն:

Սա իր հերթին:

Պակաս էական չէ նրանց հոգևոր վերածնության-զարթոնքի, շարժառիթների իմաստավորման դեմիտրճյանական կերպը:

Հերոսների հոգեկան վերլուծության մեջ առաջին տեղը տրվում է արդար աշխատանքի զգացողությանը, որով «աննշան մարդիկ»՝ կյանքի բուռն եռուզեռին անհաղորդ մի կայարանի Ակոբ, խեղճ ու կրակ մի ծերունի Մերկին, հյուրանոցի ծառայող մի նախկին բանակային Սոկրատ, հանգստյան տանը անգամ անհանգիստ մի բանվոր Սարգիս, գյուղից քաղաք եկած մի գեղջկուհի Սաթո դառնում են պարոսի հերոսներ:

Ինչպիսի՞ ներշնչանքով և անսքող հրճվանքով են խոսում նրանք կյանքի վերադարձի, իրենց ամենաշարքային, համեստ գործի մասին, ինչպես են գուրգուրում աշխատանքի գաղափարը:

«Նրանց ուղին» պատմվածքը Դեմիտրճյանն անվանել է «էտյուդ իրականությունից»: Այդպիսի էտյուդներ, պատկերներ, ուրվագծեր են «կյանքի ժպիտը» շարքի մյուս բոլոր պատումները, ուր Դեմիտրճյանը գծագրում է ոչ թե պատմության զխավոր դեմքերի հոգեբանական բարդ դիմապատկերները, այլ սոցիալական բնագոյներ շրջաններից առնված մարդկանց ներքնաշխարհի բեկումները, մասնավորապես մարդկային առժանապատվության արթնացման ընթացքը:

Այս առումով բնորոշ է հատկապես «Սաթոն» պատմվածքը:

Գյուղից գալով քաղաք, Սաթոն ծառայության է մտնում տեխնիկ Սըմբատյանի ընտանիքում: Տնային աղախնի պարտականությունները նա կատար-

րում է այնպիսի ոգևորութեամբ, ասես դուլներով ջուր բերելը և լվացք անելը մեծ բավականություն են պատճառում Սաթոյին: Դա, իհարկե, այդպես էլ է գյուղական միջավայրում մեծացած, առողջ կազմվածքի տեր, աշխատասեր աղջկա համար: Աշխատանքը նրա տարերքն է, ինչպես որ պետք է լինի ամեն մի կարգին մարդու բնավորության գլխավոր հատկանիշը: Թեև Սմբատյանի քաղքենիական ընտանիքում Սաթոյի վրա նայում են սոսկ իբրև կենսաբանական արարածի, սակայն Սաթոն ինքը գիտակցում է իր մարդկային արժեքը: Թեկուզ և այն բանով, որ ուրիշի տանն անգամ, արհամարհանքի ու նվաստացման պայմաններում իսկ, նա հավատարիմ է մնում գեղջկական մաքուր հոգուն, աշխատավորի իր էությունը:

Դա էլ դառնում է այն հիմքը, որը նախապատրաստում է Սաթոյի հոգեկան վերածնությունը:

Սաթոն աստիճանաբար հասնում է մարդկային արժանապատվության գիտակցմանը: Կարծես այնքան էլ շատ բան չի փոխվել նրա կյանքում. հաճախում է կինո և լիկկայան, գնում է ժողովների, սակայն այս «աննշան դեպքերն» էլ բավական են, որ նա կապվի նոր կյանքին և իրեն զգա իբրև հասարակության լիարժեք անդամ:

«Սաթոն դառավ դեմի, ֆիզուրա, ուրալ»,—այս խոսքերով է բնութագրում Դեմիրճյանը իր պատմվածքի թեման:

«Մարդ զգալու» դժվարին ընթացքի լուսաբանությունը Դեմիրճյանը շարունակում է նաև 20—30-ական թվականների ուրիշ գրվածքներում:

Եթե «Նուանց ծպիտը» շարքի պատումները մի մարդու զգացմունքների ու մտորումների պատկերներ են, ապա 20—30-ական թվականներին գրած ընդարձակ կտավներում՝ վիպակներում, վեպերում, դրամաներում Դ. Դեմիրճյանը դիմում է ավելի լայն, ավելի զանգվածային նյութի՝ ներկայացնելու ժամանակի պատմական բովանդակությունը:

Թեև այդ տարիների իր տեսական հրահանգներում Դեմիրճյանը առավելապես հակված էր դեպի մոնումենտալ-բաբոլաֆանդակային պատկերագրությունը, սակայն գործնականում նա դիմում էր առավելապես կենցաղի միջոցով ժամանակի պատմական բովանդակությունը արտահայտող գեղագիտությանը:

Այդ գեղագիտության արտահայտություններն էին, նախ և առաջ, Հայաստանի ադրբեջանական գյուղերի անցուղարձի մասին պատմող «Ռաշիդ» (1929) և «Նիգյար» (1932) վիպակները:

Թե մեկը և թե մյուսը Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ ունեն նյութի նախնական մշակման արժեք: Ոչ ավելին: Անտարակույս, երկու վիպակներում էլ կան գեղարվեստական առանձին էջեր, «Ռաշիդում»՝ Հասան բեկի հոգեկան պարտուրյան պատկերները և առհասարակ նրա շրջապատի կույր ատելությունը մարմնացնող դրվագները, «Նիգյարում»՝ Ասադի հոգին կրծող խանդը առ կինը՝ Նիգյարը և ադրբեջանական կոլորիտի մասունքները:

Լինելով 20—30-ական թվականների ադրբեջանական միջավայրի վավերագրություններ, «Ռաշիդը» և «Նիգյարը» չափած-ձևված էին իբրև հին և նոր աշխարհների՝ կուլակների և բատրակների («Ռաշիդ»), չադրայի հնազանդությունից ազատագրված կնոջ և նահապետականության բարոյական նորմերին գամված տղամարդու («Նիգյար») բախումների «իդեոլոգիական պրոեկցիաներ»:

Այն դեպքերում, երբ Դեմիրճյանը դիմում է ուղղակիորեն կյանքի (կենցաղի) նյութին, նրա պատկերները շնչում են ռեալիստական արժանահավատությամբ (սա էր գնահատում նաև Ն. Չարենցը): Իսկ այն դեպքերում, երբ Դեմիրճյանը այդ նյութը տեղադրում է գաղափարական սխեմաների մեջ, նրա պատկերները զրկվում են կենդանի թրթիռներից և դառնում թեզերի իլյուստրացիաներ:

Դեմիրճյանի ստեղծագործության այս թուլությունն էր քննադատում Ստ. Զորյանը «Գրողը, քննադատը և հարակից հարցեր» հայտնի հոդվածում: Կյանքի նյութի սխեմատիզացիան Դեմիրճյանը արդարացնում էր «դիստանցիայի տեսությամբ»՝ կյանքի արագությունից շուշանալու պատճառաբանությամբ:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ չափազանց ակտիվ դիրքեր գրավելով նոր իրականության առաջադրած խնդիրների հանդեպ, Դեմիրճյանը երբեմն այդ խնդիրների գեղարվեստական լուծումները տանում էր բացառապես թեզիսների արժարժման ուղղությամբ:

Այլ խոսքով՝ ստեղծում էր յուրօրինակ «էֆապերիմենտալ առձակ», գրական սյուժեների միջոցով պատասխան տալու մի շարք հասարակագիտական-բարոյախոսական խնդիրների:

Էքսպերիմենտալ ուղղություն ունեն մասնավորապես «Երեքը» և «Ցաված սեր» ընդարձակ պատմվածքները: Դրանց մեջ Դեմիրճյանը քննում է «սիրտ առեղծվածը» հետևյալ սխեմաներով՝ ի՞նչ վերաբերմունք պետք է ցույց տալ այն անձնավորությանը, որը ուժեղ զգացմունքներ է տածում իր մտերիմ ընկերոջ կնոջ հանդեպ (սահմանապահ Սյոմայի սերը Մաքսիմի կնոջ՝ Մարուսյայի հանդեպ), ինչպես է տվյալ անձնավորությունը (շինարար-բանվոր Ռուբենը) գնահատում չսիրած կնոջ անձնվիրումը (Սոֆյա Պետրովնան ջերմագին խնամում է Ռուբենի լքված երեխաներին):

Թեև Դեմիրճյանը այս հարցերին պատասխանելիս միանգամայն հեռու է կյանքը քանոնի տակ դնելուց, թեև նա հակված է դեպի մարդկային զգացմունքների արտահայտման անկաշկանդ կերպերը, պաշտպանում է մաքուր բնական իրավունքը, այդ հանգամանքներում իսկ Դեմիրճյանական պատումները շունեն դուրքյունների և բնավորությունների հոգեբանական խորություն և ռեալիստական հավաստիություն:

Նույն թերություններով ընդգծվեցին նաև 30-ական թվականների դրամաները՝ «Յոսֆորային շողը» և «Կապուտանը», որոնք, Դ. Դեմիրճյանի թատերագրության մեկնաբանի տպավորությամբ¹⁰ հենված են բացառապես արտաքին գործողությունների վրա, ուստի և կոնֆլիկտներն ու կերպարները տառապում են ակնհայտ սխեմատիզմով:

Լինելով երազահայաց-ապագայահայաց գրական խառնվածք, Դ. Դեմիրճյանը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել այնպիսի պատմական երեվույթ, ինչպիսին ազգային կյանքի «ուրբանիզացման» ընթացքն էր:

Այդ երևույթը տեղ գտավ «Նոր մոնումենտալ» (1931—32) վեպում և բովանդակությամբ նրան ազգակից «Քաղաք» վեպի անավարտ կամ սևագիր հատվածներում, հեղինակային նշագրություններում և տարբերակներում:

Քսանական թվականների վերջում և 30-ականների սկզբին քաղաքաշինությունը, մասնավորապես Երևան մայրաքաղաքի կառուցումը ժամանակի ամենահրատապ, կենտրոնական խնդիրն էր, որը իր շուրջն էր համախմբել

հայ մտավորականության և ժողովրդական լայն զանգվածների համակ եռանդուն ու ոգևորությունը:

Մայրաքաղաքի կառուցման նյութով Դեմիրճյանը շարադրեց իր վիպական կտավները:

Այդ նյութը, բնականաբար, պետք է «շուշափվեր» ժամանակի համար շատ բնորոշ երևույթի՝ հին մտավորականության, այսպես ասած՝ «սպեցնեերի» վերակառուցման, իհարկե նաև ճարտարապետության տարբեր հոսանքների միջև ընթացող վեճերի վերարժարժման միջոցով:

Դատելով գլխավոր հերոսի՝ ճարտարապետ Մելիքյանի բնութագրման որոշակի տվյալներից, ի դեմս նրա կերպարի, Դեմիրճյանը նկատի է ունեցել Ալ. Թամանյանի անձնավորությունը և կենսագրության որոշակի փուլը: «Նոր մոնումենտալի» սոցիալիստական մեծ կառուցման գաղափարների կրողը՝ ճարտարապետ Մելիքյանը, ինչպես եղել է նախատիպարի հետ, ենթարկվում է ամենակողմանի մշակման՝ իբրև թե անցյալի ճարտարապետական ձևերի միջոցով անցյալ դարաշրջանների հոգեբանությունը վերադարձնելու համար: Ճարտարապետին գրոհում են, առաջին հերթին, ձախ Պրոլետկուլտական հովերով տարված ճարտարապետները, որոնք իրենց «կոնստրուկցիաները» համարում են ճարտարապետության «պրոլետարական ոճի» առարկայական արտահայտություններ:

Տեխնոկրատ—կոնստրուկտիվիստների հետ են նաև ճարտարապետի նախկին ուսանողները, որոնք իրենց հակադասական հայացքներով խոր ցավ են պատճառում ուսուցչին:

Ապա գալիս են լայն հասարակայնության ներկայացուցիչները՝ ի դեմս լրագրողների ու տեսաբանների: Եվ, վերջպես, ճարտարապետ Մելիքյանի դեմ են «նախկին սպեցնեերը», այսպես կոչված բուրժուական ինժեներիան, որը դավանում է «կանխիկ օգուտի» սպառողական փիլիսոփայությունը:

Մելիքյանի ծրագրած «նոր մոնումենտալի» պարտությունը, ըստ էության, ճարտարապետի հոգեկան աշխարհում ծայր առած մեծ ողբերգության գլխավոր շարժառիթն էր, այն ողբերգության, որը եղել էր Դեմիրճյանի մտահղացման առանցքը:

«Նոր մոնումենտալի», ինչպես և նրա մյուս տարբերակին՝ «Քաղաքը» վեպ-ուտոպիային Դեմիրճյանը, դատելով արխիվային հարուստ նյութերից, առանձին նշանակություն էր տալիս իր գրական կենսագրության մեջ:

Բայց այդպես էլ վեպի թե մեկ և թե մյուս տարբերակները չդարձան գեղարվեստական նշանակալից փաստեր, մնացին «գրական երազանքների» մեջ:

6

Հասարակական կյանքի հանդեպ ունեցած չափազանց սուր և արթուն վերաբերմունքը պայմանավորեց նաև Դ. Դեմիրճյանի էության «բացասող տարրերի»՝ երգիծական հնարագիտության զարգացումը:

Քսանական թվականների պարբերականները լեփ-լեցուն էին Դեմիրճյանի «երգիծական մանրուքով»՝ ֆելիետոններով, երգիծական դիալոգներով, հումորեսկներով, որոնք կեռ Կամսարի նույն ժանրատեսակներից հետո ընթերցողների շրջանում ունեին ամենաբարձր պահանջարկը:

Դ. Դեմիրճյանի ֆելիետոններից առավել նշանակալից են նրանք, որոնց ծաղրի առարկան միջազգային քաղաքական կյանքի երևույթներն են՝ դիվա-

նագիտական խաբեությունները, իմպերիալիստական տերությունների ագրեսիայի ծրագրերը, երկրորդ Ինտերնացիոնալի լիդերների օպորտունիստական վարքագիծը և այլն:

Դ. Դեմիրճյանի քաղաքական ֆելիետոնները՝ «Պունակարեի պատերազմը և զարաքիլիսեցի բիձան», «Ազգերի լիզան գայլերի լիզա է», «Յոթ անգամ չափիր, մի անգամ կտրիր» և այլն, իրենց դավաժքների սրությամբ և հիմնավորվածությամբ հարում են Մ. Նալբանդյանի հրապարակախոսական պամֆլետներին:

Դ. Դեմիրճյանը իր ֆելիետոնների մյուս խմբի մեջ անդրադարձել է «ներքին կյանքի» խնդիրներին, կենցաղային հասարակ մանրուքներից մինչև սովետական բյուրոկրատիան, որի անողոք քննադատներից էր Լեո Կամսարի հետ միասին:

Ֆելիետոններից բացի Դեմիրճյանը իր «երգիծական գիտելիքները» տեղադրել է նաև գրական այլ տեսակներում:

Արձակում՝ երգիծական պատմվածքներն են, որոնց մեջ առանձնանում է «Համառոտ անմահներ կամ հավիտենական մահկանացուներ» պամֆլետը:

Դեմիրճյանի աշխարհայացքային կոորդինատների մեջ, ազգային կյանքի առողջացման ծրագրերի տրամաբանությամբ, միշտ էլ էական տեղ է ունեցել ընչաքաղցության, փողատենչության, անձնապաշտության, իշխանամոլության դատապարտումը:

Հասարակական ամենավտանգավոր խոցը համարելով այդ երևույթները, դեռ 1919-ին գրած «Ազգային խայտառակություն» կատակերգության մեջ ծաղրի սուր ծայրն ուղղում է ազգի հակատագիրը տնօրինելու կոշված այն բախտախնդիրների դեմ, որոնք ազգային ողբերգությունն անգամ դիտում են իրեն հարստանալու աղբյուր:

Ընչաքաղցության դատապարտման գիծը Դ. Դեմիրճյանը շարունակում է նաև «Համառոտ անմահների» մեջ, այս անգամ նյութ ունենալով Արարատյան հանրապետության այն գործիչների վարքագիծը, որոնց վրա դրված է «ազգային նոգսերի» իրականացումը:

Անողոք երգիծանքով Դեմիրճյանը ջրի երես է հանում նորագույն «ազգային ջոջերի» ծրագրերի քաղքենիական բովանդակությունը, որը հանգում է բացառապես հաշվի և դիրքի, փողի և իշխանության պաշտամունքին: Ի տարբերություն ծիծաղելի երևույթների մակերեսային մեկնաբանությունների, Դ. Դեմիրճյանը խորապես հասկանում էր դրանց հասարակական վտանգավորությունը, որակելով դա ոչ այլ կերպ, քան «ազգային խայտառակություն»:

«Ազգային խայտառակության» մեկնակետն է նաև 1934-ին Դ. Դեմիրճյանի գրած «Նապոլեոն Կուրկոտյան» կատակերգության ներքին ուղղությունը: Բեն ժամանակի գրական-թատերական քննադատությունը սվիններով դիմավորեց այդ պիեսի հայտնությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում՝ «իրականությունը խեղաթյուրելու», հասարակական արատները խտացնելու մեղադրանքներով, իրականում Դեմիրճյանը խորաթափանց այն գրողն էր, որ դեռ սաղմնավորման տարիներին կռահեց այնպիսի երևույթի խորացման նախադրյալները, ինչպես ժամանակակից քաղքենիությունը՝ սպառողական հոգեբանության յուրօրինակ «փիլիսոփայությամբ»:

Կատակերգության նյութը սովխոզներից մեկի «ղեկավար անձանց»՝ դիրեկտորի, հաշվապահի և մյուսների շահատակություններն են, հանրային ունեցվածքի հափշտակությունները:

Սովխոզի մարդիկ թալանում են հանրային բարիքը՝ «զաղափարական հիմնավորումներով», և սոցիալիզմին նվիրվածության ցույցերով: Նրանք փառաբանում են սոցիալիզմը, որը հնարավորություններ է բացել մարդու կենսաբանական կարիքները բավարարելու համար: Նրանք հորինել են «ուտելու», «ուտելով դեպի սոցիալիզմ» ընթանալու մի ամբողջ փիլիսոփայական համակարգ և այդ «փիլիսոփայությամբ» էլ արդարացնում են իրենց գործելակերպը... Նրանց հետ է նաև վերաքննիչ կոշված, իրականում շրջանային մթերման լիազոր նապոլեոն Կորկոտյանը, որի հայտնվելը սովխոզում սկզբում առաջ է բերում կատարյալ իրարանցում, իսկ այնուհետև տեղի է ունենում ուժերի համագործակցություն-դաշինք:

Դեմիրճյանը ի դեմս «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգության, արդարև, փորձել էր ստեղծել «Խորհրդային Ռեկլոր», պիեսի կառուցման համար դիմելով նախատիպարի կատակերգական միջոցներին (և՛ դրուժյան, և՛ խոսքի): Դեմիրճյանը այդ պիեսում ասպարեղ հանեց վերին աստիճանի կենդանի դիալոգ՝ կերպարների երգիծական բնութագրումներ, որոնցով հասարակական ծանակման սլաքը ուղղում էր ազգային կյանքի առողջընթացին վնասակար, հիվանդագին երևույթների դեմ: Դեմիրճյանի հայտնագործած «խորթ մարդկանց» կերպարները եղան տարիներ անց հայ թատերագրության մեջ հայտնված Բալաբեկի և նման պիեսոնաժների նախորինակները:

«Նապոլեոն Կորկոտյանը» մյուս նշանավոր կատակերգության՝ «Քաջ Նազարի» հետ վկայեց Դեմիրճյանի քաղաքացիական ուժեղ խառնվածքը և երգիծական նշանառության սրությունը:

1923 թ. «Նորք» հանդեսում տպագրվեց Դեմիրճյանի երկրորդ կատակերգությունը՝ «Քաջ Նազար» «արևելյան հեքիաթը»: «Ինքնակենսագրության» մեջ (1948-ին գրած) կատակերգությունը գրելու շարժառիթների մասին Դեմիրճյանը պատմում է. «Մոսկվայից Թիֆլիս էին եկել մի խումբ երիտասարդ ուսանողներ, որոնք Վախթանգովի մոտ, ստուդիայում, սովորում էին: Նրանց մեջ էին Թաթիկ Սարյանը, Գուլակյանը և ուրիշներ, որոնց շեմ հիշում: Նրանք ինձ խնդրեցին ցույց տալ ազգային մի որևէ հեքիաթ, էպոս կամ պատմություն՝ բեմավորելու համար: Ես տվի «Սասունցի Դավիթ», «Քաջ Նազար» և ինչ-որ հեքիաթ: Նրանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին մի էջ կոնսպեկտով տալ «Քաջ Նազար» հեքիաթի սյուժեն: Ես կատարեցի խնդիրքը: Այնուհետև խընդրեցին գոնե մի գործողության շատ համեստ կոնսպեկտ տալ: Այդ ևս կատարեցի: Բայց երբ վերջացրի՝ ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասեն և ես կտամ ավելի մշակված բան: Կոնսպեկտը մեծացավ, և ես երեք ամսում գրեցի այժմյան «Քաջ Նազարը»¹¹:

Հայոց թատրոնի «սոցիալական պատվերով» գրված կատակերգությունը ընդառաջում էր և՛ ժամանակի թատերական մասժողովյան մեջ խոր արմատներ նետած ժողովրդական հանդիսանքի՝ քամաշայի պահանջներին («Պիեսը թամաշա է որոշ չափով» խոստովանել է հեղինակը), և Դեմիրճյանի ստեղծագործության տիրապետող թեմային՝ «ներքին մարդու» մեկնաբանությունը:

«Երբ գրում էի «Քաջ Նազարը», ես դեռ շարունակում էի «մարդու լուսաբանությունը»... Իհարկե, մեր քննադատությունը շատ խանգարվեց գրոտեսկային, հումորային արտաքին ձևավորումից և կարծեց թե մի «զվարճալի» պիես է, ամենաշատը որոշ տիպ է ավանտյուրիստականության: Ոմանք գործը սեղմելին դաշնակցության շուրջը, օգտվելով այն հանգամանքից, որ այդ էլ

կար պիեսում... «Քաջ Նազարի» խոր փիլիսոփայությունը դեռ մինչև օրս էլ անհայտ մնաց հայ քննադատության համար»¹²:

Դեմիրճյանը ուրիշ առիթներով ևս խոսել է իր պիեսի «փիլիսոփայական» ուղղվածության մասին:

«Քաջ Նազար» կատակերգությունը տասնամյակների ընթացքում շատ մեկնություններ ու ընթերցումներ է ունեցել՝ և բեմական, և գրականագիտական, պիեսի կառուցվածքում մատնանշվել են տարասեռ մոտիվների խաչաձևումներ՝ ընթացիկ-պատմականից մինչև հավերժական-փիլիսոփայական: Այնտեղ բավական հարևանցիորեն, կարելի է ասել թուցիկ է խոսվել «մարդու մեկնաբանության» փիլիսոփայական միջուկի մասին, որի ժանրությունը կրում են «սարսափելի մարդու» էությունը բացահայտող «աշխարհը բոլոր միջին է» և «ես հերիք եմ» նշանաբանները:

Այս գլխավոր կետերի վրա է կառուցված Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարի «փիլիսոփայական վերաբերմունքը» աշխարհի հանդեպ:

Դա էլ Դ. Դեմիրճյանի «հեքիաթային հերոսի» նորությունն ու տարբերությունն է և՛ հեքիաթի սկզբնաղբյուր բնագրից, և՛ գրական մյուս մշակումներից:

Հայկական «Քաջ Նազար» հեքիաթի սկզբնաղբյուրը՝ Գ. Սրվանձտյանի գրի առած «Դրժիկոն» իր տիպաբանական առանձնահատկություններով մըտնում է համաշխարհային հեքիաթների այն համակարգի մեջ, որը բանագիտությունը առանձնացնում է «կարծեցյալ հերոսների հեֆիաթ» անունով:

Այս շարքը ունի երկու ենթաշարք. առաջինը այն սյուժեներն են, որտեղ գլխավոր հերոսը ասպարեզ է գալիս ճարպիկ և փորձված խաբեբայի, բախտախնդիր հերոսի գծերով, երկրորդը այն սյուժեներն են, ուր բախտի բերումով ծուլլ, ապիկար և վախկոտ մարդը դառնում է հարստության և իշխանության տեր: Հեքիաթի հայկական տարբերակը՝ «Դրժիկոն», իր տիպաբանական հատկանիշներով հարում է երկրորդ շարքին, ինչպես ռուսական «Թովմա Բերեննիկովը», համակովկասյան «Նազնայ հսկան» և այլն:

«Քաջ Նազարի» գրական մշակումներին նվիրված մենագրական հետազոտության մեջ (անտիպ) բանագետ Սյուզան Գուլակյանը հմուտ վերլուծություններով անդրադարձել է սկզբնաղբյուրի և գրական մշակումների տարբերություններին, սկզբնաղբյուրից ամենից «խորթ, անհարազատ» համարելով Դ. Դեմիրճյանի մշակումը:

Դժվար չէ նկատել, որ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» հենվում է ոչ թե ժողովրդական բնագրի, այլ Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթի կառուցվածքի վրա: Ի դեպ, մոսկովյան հայկական ստուդիայի դերասանները նախապես դիմել են Հովհ. Թումանյանին: Տկարության՝ վատառողջության պատճառով նա հրաժարվել է և խորհուրդ է տվել դիմել Դ. Դեմիրճյանին՝ գնահատելով վերջինիս թատերագրական հնարավորությունները:

Դ. Դեմիրճյանի պիեսի տարբերությունը Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի մշակումներից ոչ միայն ժանրային նոր կազմությունն է (նախորդները մշակել են հեքիաթներ, Դեմիրճյանը հեքիաթը վերածել է պիեսի՝ արեւմտյան դրամատիկական բուֆոնադի), ոչ միայն բազմաթիվ նոր կերպարների ու դրվագների ներմուծումն է հայտնի սյուժեի մեջ, այլև գլխավոր հերոսի, առհասարակ «քաջնազարականություն» կոչվող երևույթի գնահատման նոր և տարբեր տեսանկյունը: Տարբերությունը սկսվում է արդեն այն բանից, որ Դեմիրճյանը իր գրվածքում հանդես է գալիս ոչ թե իբրև ժողովրդական նյութի գրական մշակող՝ բյուրեղացնող, ինչպես Պուշկինը և Թումանյանը, այլ

այդ նյութի շարժառիթներով միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործության շարահյուսող:

Հովհ. Թումանյանին, «Քաջ Նազարը» մշակելիս, գրավել էր նախ և առաջ աշխարհի ժողովուրդների «Թափառական հեքիաթի» հենց ժողովրդական-փիլիսոփայական շերտը, որի համաձայն բոլոր ժամանակներում էլ անարժան, ապիկար մարդիկ դառնում են դրության տերը և ծիծաղում են աշխարհի վրա: Թեև Ավ. Իսահակյանի «Աղա Նազարը» շունի Թումանյանի հեքիաթի հերոսի մոտումենտալությունը և մասշտաբայնությունը, թեև դա կերպարի այսպես ասած շարքային-սովորական-ընթացիկ տարբերակն է, սակայն այս դեպքում ևս, ինչպես Թումանյանի մշակած հեքիաթում, շեշտը դրված է նախախնամության՝ ճակատագրի, ապա նաև միջավայրի անսանձ հիմարության և կույր բնազդների մոտիվների վրա:

Եվ Հովհ. Թումանյանը, և՛ Ավ. Իսահակյանը, և՛ Դ. Դեմիրճյանը, և՛ «Քաջ Նազարի» սյուժեին դիմած մյուս հեղինակները (Համաստեղ, Ստ. Զորյան) նյութը մեկնաբանել են ըստ իրենց աշխարհայացքային և գեղարվեստական կոոռդինատների, ասել է թե՛ այս դեպքում ևս մնացել են իրենց ստեղծագործության գլխավոր հունի և տարերքի մեջ:

Այսպես, Հովհ. Թումանյանին «կարծեցյալ հերոսի» միջազգային թափառական հեքիաթների տարբերակներում գրավել է նախ և առաջ դրանց համարդկային, վերժամանակային և վերտառածական բովանդակությունը:

Մի որոշ ժամանակ փորձել են Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթը «եղմել սոցիալական կոնկրետ միջավայրի սահմաններում» մեկնաբանելով դա իբրև իշխողների դեմ ուղղված սոցիալական երգիծանք: Իրականում Հովհ. Թումանյանին զբաղեցրել է հավիտենական ճշմարտության փիլիսոփայական մոտիվը, որը արտահայտել է էպոսային շափանիշներով՝ վերանալով կերպարի պատմականացումից և սովորականացումից: Այս դեպքում ևս Հովհ. Թումանյանը հենվում է ժողովրդական կենսափիլիսոփայության և գաղափարական կողմնորոշումների վրա: Եթե Հովհ. Թումանյանին առանձնապես հարազատ էր այն միտքը, որ զանգվածներն են իրենց ամբոխավարական հոգեբանության մեջ ունեցածներից կուռքեր ստեղծում և բարձրացնում պաշտամունքի պատվանդանին, ապա Ավ. Իսահակյանը ժողովրդական հեքիաթի մշակման մեջ վերադառավորելով շեշտերը, հիմնական շեշտը տալիս է կույր ճակատագրին՝ նախախնամության կամքին:

Եվս մեկ հարաբերություն. Ավ. Իսահակյանը ֆուլկլորային նյութին է դիմել զանգահարի, ըմբոստացողի իր խառնվածքին անհարազատ կրավորական հոգեբանությունը, պասսիվության վարքագիծը պսակազերծելու նպատակով. Ավ. Իսահակյանի մշակած հեքիաթի հերոսը, ինչպես և պետք էր սպասել բնարական շնչի բանաստեղծից, որոշ սահմաններում ունի քնարական կերպարի նկարագիր, Հովհ. Թումանյանինը էպիկական-սինթետիկ հերոսի բնութագրեր, իսկ Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը...

Ինչպես ժողովրդական հեքիաթի մյուս մշակումներում, այնպես էլ Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության մեջ, Նազարն իր «գործունեությունն» սկսում է ճանձ սպանելուց և ավարտում թագավորական գահի վրա:

Այն շարաբաստիկ օրվանից, երբ գյուղի տիրացուն Նազարի դրոշակի վրա գրում է «Անհաղթ Նազար, քաջն Նազար, մին կզարկի, ջարդի հաղսը» սարսափազդու բառերը՝ նրա բախտի անիվը պտտվում է այնպիսի մի արագության, որ Նազարը մեկ էլ իրեն տեսնում է թագավորական գահին նըս-

տած ու «աշխարհը բռան մեջ»: Պահպանելով ժողովրդական բնագրի հեքիաթային միջադեպերը, թատերագիրը Քաջ Նազարին ներկայացնում է ավելի կոնկրետ ու իրական հանգամանքներում: Դրա համար էլ նա իր գրվածքը անվանում է «հեքիաթ-եղելություն»:

Հեքիաթայինը ծուլ, երկշտ, անբան մարդուն ժպտացող բախտի մոտիվն է, որ Նազարին փառքի աստիճաններով բարձրացնում է մինչև գահակալություն: Եղելությունն այն է, որ կյանքը լիքն է անհեթեթ դիպվածներով, որոնց շնորհիվ մարդկային ողնշտությունը դառնում է դրություն տեր և ամբարտաժան հաճույքով ծիծաղում աշխարհի վրա:

Այսպիսի մեկնաբանությամբ Դեմիրճյանը վերանայում է ժողովրդական հեքիաթի այն հայացքը, որի համաձայն նախախնամությունը՝ ճակատագիրն է կառավարում մարդկանց հարաբերությունները: Դիպվածը, իհարկե, դեր խաղում է կատակերգության հերոսի կյանքում, բայց գլխավոր դերը պատկանում է այն միջավայրին, որ ինքնահնար երկյուղով, ստորաբարշտությամբ, համատարած հիմարությամբ պարարտ հող է ստեղծում բախտախնդիրների առաջացման համար: Թատերագիրը, բնականաբար, ծիծաղում է և Քաջ Նազարի վրա, որը ճարպկորեն խաղում է մարդկային թուլությունների հետ, և առավելապես այն միջավայրի, որը ստրկահաճությամբ ողորմելի մարդուն դարձնում է իր կուռքը, նրան կնքելով ամենաշքեղ անուններով՝ «արեգակ արդարության», «ձյուն մաքրության», «պատկեր գեղեցկության»: Իր գաղափարական հետևությամբ գրողն առաջադրեց կարևոր մի բարոյախոսություն՝ անողոր լինել կույր հավատի ամեն մի արտահայտության հանդեպ, զգաստ լինել մարդկանց էությունը գնահատելիս:

Միանգամայն ուրիշ նկարագրի տեր է Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը՝ ավելի բարդ, ավելի «խառը», բազմակողմանի կերպար, ժողովրդական սկզբնաղբյուրին արտաքնապես ավելի մոտ կանգնած, բայց ավելի հեռացած՝ ըստ էության:

Թատերագրական Քաջ Նազարը իր նկարագրով այն կերպարների շարքում է, որոնք Դեմիրճյանի դասակարգումով հանդես են գալիս իբրև անհատապաշտական հոգեբանության կրողներ՝ Հաջի աղայի, Հովնան Մեծատունի, դատավոր Թովմասի, «Ազգային խայտառակություն» կատակերգության հերոսների:

Քաջ Նազարը բացարձակի է հասցնում անձնապաշտությունը, այս զանդակատնից էլ սահմանելով իր դերն ու տեղը աշխարհում: Հիշենք նրա մտորումների ինքնատիպ շարքը՝ «Իմ ցեղը սուրբ է», «Ժողովուրդը պիտի աշխատի, ես ուտեմ», «Պիտի սրբերի դասը դասվեմ», «Մենք ցեղով աղնիվ ենք», «Աստծո օրենքի մեջ էդպես էլ գրված է, որ մենք պիտի հաղթենք», «Աշխարհը որ կա իմ գերին է» և այլն, և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ «փիլիսոփայական» մտորումների իր համակարգով այս Քաջ Նազարը դեմիրճյանական «աստծո ընտրյալների» ուղղակի շարունակությունն է, դրանց անհատապաշտական անսահման ձգտումների թանձրացումը և, իհարկե, «իմաստնացած», կատարելագործված տարբերակը:

Անհատապաշտ լինելով, Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը, բնականաբար, նաև վտանգավոր է: Նրա մասին Դեմիրճյանը ասում է՝ «սառսափելի մառդ է, երբ ձեռը ուժ ու հնար է ընկնում»:

Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը, արդարև, բախտավոր է, բայց նաև բախտախնդիր է՝ ամբողջովին ներշնչված իշխելու, հրամայելու, վայելելու տենչով,

շատ վայրենի բնագղնեւում, նենգ գործողութիւններում, հարձակողական վար-
քագծով:

Կերպարի և երևույթի այս բնութագիրը, ըստ էութեան, որոշել է Դ. Դե-
միրճյանի մեկնաբանութեան, նրա վերաբերմունքի յուրահատկութիւնը:

Ո՞րն է նրա վերաբերմունքի մեկնակետը:

Արմատականութիւնը:

Նրա մարմնավորած Քաջ Նազարը ոչ «ակամա զոհ է», ոչ էլ «ճակատագրի
ընտրյալ», այլ նորից դիմենք Դեմիրճյանի բնութագրութեանը՝ «սաբսափելի
մաքդ», ուստի և նա գործի է դնում քրքջացող, անգութ, երևույթի հետ հաշ-
տութեան ոչ մի եզր չհանդուրժող ծիծաղի ալիքները՝ արմատապես խարխլելու
քաջնազարականութիւնը՝ իր բոլոր արտահայտութիւններում՝ և արդեն եղած,
պատմական ճանապարհ անցած, և դեռ լինելիք, շարունակվող ձևերով:

Դ. Դեմիրճյանի կատակերգական հեքիաթի կարևորագույն կետերից մեկը
այն է, որ քաջնազարականութիւնը տեղադրում է նաև մյուս կերպարների
մեջ: Դրա կրողներն են նաև Ուստիանը, իշխան Սաքոն, սենեկապետը, թա-
մաղան, տերտերը, պալատականները, հսկաները, Քաջ Նազարի մեծ ու փոքր,
տեսանելի ու անտեսանելի կրկնակները:

Թեև «Քաջ Նազարին» նվիրված առանձին վերլուծութիւններում Ուստիա-
նը համարվել է հակառակադրական գծի արտահայտութիւն (նկատի են ունե-
ցել Ուստիանի դազաճակը և առհասարակ Նազարի հանդեպ ունեցած նրա իշ-
խանութիւնը-կամքը), սակայն, ըստ էութեան, Ուստիանը և Նազարը ներդաշ-
նակութիւններ են: Դեռ ավելին. Ուստիանը ավելի գործնական է իր իշխա-
նական ցանկութիւնների մեջ (իմանալով Քաջ Նազարի զահակալութեան լու-
րը, անմիջապես ցանկանում է թագուհի դառնալ), ավելի համարձակ է իր
վերաբերմունքը, մանավանդ հակաաշխատանքային էութիւնը արտահայտելիս՝
«Ինչ լայեղ է, որ աշխատեմ», ավելի կրքոտ է իր ազնվական ծագումը փաս-
տարկելիս, ավելի անհանդուրժող է ենթակաների հանդեպ:

Ուստիանը Քաջ Նազարի կրկնակն է:

Քաջ Նազարի բազմաթիւ կրկնակներին ասպարեզ հանելով, Դեմիրճյանը
հետամուտ է, Տիգրան Հախումյանի մեկնաբանութեամբ, «քաջնազարիզմ»
կոչվող հավերժական և կոնկրետ-պատմական երևույթի դատաստանին:

Ի տարբերութիւն թումանյանական «հավերժական սիմվոլի», Դեմիրճ-
յանը, ինչպես նկատվել է, քաջնազարականութիւնը ներկայացնում է նաև
իբրև XX դարի ագրեսիւ բյուրոկրատիայի ցայտուն արտահայտութիւն:

Ժամանակակից այս շերտի մասին դեմիրճյանական մտքերի վկայակո-
չումներ է բերում Ա. Զաքարյանը «Քաջ Նազար կատակերգութեան շուրջը»
հոդվածում. «Քաջ Նազարի իշխանութիւնը վախկոտի իշխանութիւն է, ուստի
և ճնշում է պանիկական ուժով», «Քաջ Նազարի» իդեան ոչ թե միայն դաշնակ-
ցութիւնն է, մենշևիզմը, ցարիզմը և այլն, այլև մարդը, որ լրբորեն դաժան է,
երբ իշխանութիւն ունի և սաստիկ մտահոգ իր անձի ապահովութեանը, երբ
վտանգների մեջ է»: Ոչ միայն Նազարը, այլև նազարյանը՝ ամբողջ կազմով,
վկայել է Դեմիրճյանը, «հաճոյակատար, վախկոտ, զարհուրող, քծնող իրենցից
վերևին և դեսպոտ, անգութ, դաժան՝ իրենցից ստորինների հանդեպ»¹³:

Միանգամայն համոզիչ են «Քաջ Նազարը» ևս ազգային ինֆնաֆնադա-
տութեան դեմիրճյանական համակարգում տեղադրելու հիմնավորումները:
Այն տրամաբանութեամբ, որ Դեմիրճյանը հայ ժողովրդի ազգային փլուզման
ճակատագրական թվականներին բանադրելով մորթապաշտութեան, արկաշ

ծախնդրության, մեծագարության, շահատակության, կրավորականության, տիրասիրության հասարակայնորեն վտանգավոր ախտերը («Ազգային խայտառակություն» կատակերգության մեջ, մի շարք բանադրական-դատաստանական չափածո թղթերում), իր ստեղծագործության այդ երակը շարունակեց «Քաջ Նազարի» ժխտական-դատապարտող պաթոսով:

Իրապես Դեմիրճյանը այն մտքին էր, որ Քաջ Նազարը, այսինքն՝ գաճաճ կալը իր շրջապատով, մեծ ու փոքր պալատական շահատակողներով, ոչինչ տալիք չունեն ազգային առաջադիմությանը և նրանցից ունեցած սպասելիքները սոսկ օճառի պղպշակներ են:

Քաջնազարականության՝ իբրև առհասարակ մինչև վերջ դատապարտվող երևույթի դեմիրճյանական արմատական վերաբերմունքը տեղ է գտել կատակերգության ֆինալում:

Այստեղ ուշագրավ է Դեմիրճյանի գաղափարական ստրուկտուրայի հետևյալ եզրը. մինչ տասական թվականների գրվածքներում (դրամաներում և պատմվածքներում) «մեղավորներին» նա տանում էր այնաշխարհի դատաստանին (Բացարձակի՝ առտծո դեմ գործած հանցանքների համար), Քաջ Նազարի և նրա շքախմբի փլուզումը ներկայացնում է այս աշխարհի մեջ՝ իբրև պատմական անխուսափելի գործողություն: Այլ խոսքով հանցանքի և պատժի վաղեմի էթիկական ստրուկտուրան Դեմիրճյանը, հեղափոխական անցքերի ազդեցությամբ, վերանայում է պատմական ժամանակի բովանդակությամբ:

Քաջ Նազարի կործանումը՝ գահընկեցությունը, քննադատության մեջ համարվել է կամ «անախրոնիզմ», կամ «մոդեռնացում»: Դ. Դեմիրճյանի մոտեցումը տարակուսանքների տեղիք է տվել... ոչ թե Դեմիրճյանի, այլ քառանյունական լուսաբանության դիրքերից: Հուշագիրները (օրինակ, Ռուբեն Զարյանը) պատմում են, որ Դ. Դեմիրճյանն ինքը անհամոզիչ էր համարում իր լուծումը՝ պիեսի ֆինալը, — գտնելով, որ դա «հակառակ է» հեքիաթի ոգուն. «Բնավ էլ կարիք չկար, որ ես նոր լուծում գտնեի, քանի որ ժողովուրդը ինքը արել է այդ և չի սխալվել»:

Այս հուշի տվյալներով Դ. Դեմիրճյանը անհամաձայն է... Դեմիրճյանի հետ:

Բայց եթե խնդրին նայենք իր իսկ ասելիքի, իր նյութի, իր էթիկական հայացքների տրամաբանությամբ, Դ. Դեմիրճյանը անպայման պետք է շրջանցեր «Ֆոլկլորային լուծման» սահմանները, պետք է գնար նաև Հովհ. Թումանյանին հակադիր ճանապարհով (մինչև այսօր էլ գահին է և ծիծաղում է աշխարհի վրա) և երևույթը տեղադրեր կոնկրետ-պատմական սահմանագծի մեջ:

Միայն այդ կերպ, եթե Քաջ Նազարի «Ֆանտաստիկայի» հետ գործ ուներ Դեմիրճյանը՝ իր գրվածքներից անբաժան էթիկական հայացքներով: Այստեղ դեր է խաղացել նաև այն հանգամանքը, որ Դեմիրճյանը միակողմանի, մի «հիմնական» գաղափարի արվեստագետ է:

«Հին» գրականության և «հին» թատրոնի դեմ ուղղված իր կրքոտ բանավեճում («Ամենապոեմի» և «Կապկազ թամաշայի» մեջ) ի թիվս Սոֆոկլեսի, Դյումայի, Հաուպտմանի, Շիրվանզադեի պիեսների, Զարենցը հիշատակում է նաև Դ. Դեմիրճյանի «Դատաստան» պիեսը («Ինչերիդ է էսօր հարկավոր «Դատաստան»»), հոգեբանական խորացումների թատերագրությանը հակադրելով գործադրության արվեստը:

Ժամանակի «մասսայական թատրոնի» ուղղությանն ընդառաջ գնաց նաև Դեմիրճյանը՝ «Քաջ Նազար» կատակերգությունը ծրագրելով իբրև զործողության բալետոնի յուրօրինակ նմուշ:

«Քաջ Նազարը» ժանրային խառնուրդ է, որի էությունը Դեմիրճյանը մի գրություն մեջ սահմանել է հետևյալ կերպ. «Քաջ Նազարը... արևելյան ժողովրդական հեքիաթ է՝ վերածված բուֆոնադի: Հեքիաթը կենցաղային բնույթ ունի այստեղ և խառնված է ֆանտաստիկ տարրերով: Ուրեմն՝ հայկական եթնոգրաֆիական ռեալիզմը պիտի հարակցվի ժողովրդական-ֆանտաստիկականին և դուրս բերվի խառն ստիլով ընդհանրապես արևելյան ժողովրդական բուֆոնադ»¹⁴:

Մայակովսկիական-մեյերհոլդական բուֆից, ազգային եթնոգրաֆիական ռեալիզմից բացի «Քաջ Նազարի» կառուցվածքի մեջ իրավացիորեն մատնանշվել են նաև Ն. Վ. Գոգոլի «Ռեկզդրի» երկհյուսվածքային (նլեստակովի և զավառապետության) «ներդաշնակությունը» հարազատ (դիմադրություն և համերաշխություն) կառուցվածքային ներմուծումները (Քաջ Նազարի դաշնությունը իրեն ծնող և սնող ամբողջական շրջապատի հետ):

Կառուցվածքային այս յուրահատկությունն էլ պայմանավորել է Դ. Դեմիրճյանի պիեսի զործող անձանց երգիծական բնութագրումների արտակարգ կենդանությունն ու սրությունը, կատակերգական իրավիճակների ու կատակերգական խոսքի զարմանալի բնականությունը: Ոչ միայն Քաջ Նազարն ու Ուստիանը, այլև պիեսի մյուս բոլոր «պերսոնաժները», մասնավորապես սենեկապետը, ցնդած տիրացուն, թամազան ու վարժապետը տիպագրված են վերին աստիճանի տպավորիչ և կենդանի գույներով:

Դրությամբ և խոսքի կատակերգական արտահայտչամիջոցների հարաբերության մեջ ժանրության նժարը այնուամենայնիվ թեքվում է դեպի խոսքը, որը և դառնում է կերպարակերտման գլխավոր նախապայմանը:

Ժամանակակիցների հուշերի վկայությամբ 20—30-ական թվականների հայ իրականությունը ողողված էր «Քաջ Նազարի» թևավոր դարձվածքներով ու սրամիտ բառապաշարով, մանավանդ դարձվածքներով՝ «բմբուլներդ կթոցնիմ երկինք», «գյաղա, աշխարհքը բեր բոնեմ», «մտքներինս էդ է», «ինչո՛ւ է էսքան տերությունն ու թագավորը, ես հերիք եմ», «Հիմի ուզում եմ, որ ոնցոր մտքիս տալիս է՝ էնպես էլ աշխարհը շարժվի», «կնիկ, ինչ քարվան կտրելու գիշեր է» և այլն, և այլն:

Նման ոճաձևերի կիրառությամբ Դեմիրճյանը յուրացնում է կերպարի մտքերի ներքին ընթացքը, ուրեմն նաև՝ նրա անհատականությունը, առավելապես մեծագաղութային ցնորքը:

Եթե Քաջ Նազարի խոսքը առավելապես հակված է բնութագրելու ապիկար, բախտախնդիր իշխանամոլին, ապա մյուս պերսոնաժների խոսքային պաշարները նույնպես ունեն անհատականացման նպատակակետեր: Օրինակ, «ենեկապետի բառաբանը, որով կատարյալ է դառնում արևելյան շողոքորթի նկարագիրը՝ «պատկերք գեղեցկության, ձյուն մաքրության, ձայն ավետյաց, գրիչ երկնային, կարկուտ բարկության, ծով խելաց, քիմք նրբաճաշակության, կենտրոն տիեզերաց» և այլն, և այլն: Մակդիրավորումների-հարադրությունների մի ամբողջ շղթա, որով պիրսոնաժի կատակերգական էությունը բացվում է առավել տպավորիչ և առավել բնական:

«Քաջ Նազարի» խոսքի առանձնահատկության մասին ասված է. «Քաջ Նազարը» գրելիս Դեմիրճյանը չի գնացել կոմիկական խոսքի կերտման տրոբ:

ված ճանապարհով, երբ երգիծական ներգործությունը նվաճվում է բառախաղերի կամ ակնհայտորեն անհարիր լեզվական զուգորդումների միջոցով: Այս երկում ընտրված է կոմիկական խոսքի կերտման առավել դժվարին ուղի: Ծիծաղը-ծաղրը ոչ թե խոսքի միջոցով է վերագրվում-փոխանցվում կերպարին, այլ բխում է նրա բուն իսկ էությունից, ծիծաղելին-ծաղրելին նրա բնավորության մեջ է, ուստի և երբ հեղինակը կերպարի բերանով բացում է նրա բնավորությունը, ծիծաղելի է դառնում նաև խոսքը: Սա մի տեսակ թաքուն, առերևույթ անկապ, բայց իր խոսքով չափազանց ցայտուն խոսքի կոմիզմ է, երբ ծիծաղելին ոչ միայն խոսքի ձևն է, այլև զլխավորապես բովանդակությունը»¹⁵:

Դ. Դեմիրճյանի մի շարք այլ գրվածքների («Տերտերը», «Դատաստան») հետ միասին Նդիշե Զարենցը 1934 թ. զեկուցման մեջ բնորոշ օրինակներ է բերում նաև «Քաջ Նազարից»՝ փաստարկելու ոչ միայն բառապաշարով, այլև շարահյուսությամբ (սինտաքսիսով) լեզվի և ոճի ազգային ձևը հաստատող գեղագիտությունը:

«Քաջ Նազարը» ծննդյան իսկ օրից եղել է հայոց թատրոնի խաղացանկի ամենաբանուկ պիեսներից մեկը: Թատերական վիճակագրության տվյալներով¹⁶, «Քաջ Նազարը» բեմադրվել է Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի, Դոնի Ռոստովի, Բաթումի, Տաշքենդի, Արմավիրի և այլ քաղաքների դրամատիկական 33 թատրոններում, Երևանի օպերային, Երաժշտական կոմեդիայի և տիկնիկային թատրոններում: «Քաջ Նազարի» սյուժեով ֆիլմ է նկարահանել Երևանի կինոստուդիան: «Քաջ Նազարի» 1924 թ. առաջին բեմադրությունների (Թիֆլիսի և Երևանի թատրոնների) ռեժիսորը եղել է թատերական մտածողության ժամանակակից ձևերով հափշտակված Արշակ Բուրջալյանը: Մյուս բեմադրություններից հիշարժան են Թաթիկ Սարյանինը (Բաքվի թատրոնում, 1933-ին) և Ա. Գուլակյանինը (Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում, 1934-ին):

«Քաջ Նազարի» բեմադրության ամբողջ պարտիտուրան արդեն մշակել էր Վարդան Աճեմյանը, սակայն վերահաս մահը կանխեց հայ թատրոնի մեծ ռեժիսորի մոնումենտալ մտահղացման իրականացումը:

«Քաջ Նազարի» բեմական նկարչության հետ կապված են Մ. Սարյանի, Միքայել և Սերգեյ Արուտչյանների, Գիգո Շարբաբչյանի, ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մաղմանյանի անունները:

Քաջ Նազարի բովանդակալից և հյութեղ դերը հայոց թատրոնի հիսուն բեմադրություններում ունեցել է փայլուն մարմնացումներ, որոնցից թատրոնի տարեգրության մեջ իբրև առաջնակարգ երևույթներ հիշվում են Հովհաննես Աբելյանի, Բազրատ Մուրադյանի, Համբարձում Խաչանյանի դերակատարումները:

7

Գրական ճանապարհի գրեթե բոլոր կետերում Դեմիրճյանը դիմել է ազգային պատմության սյուժեներին և կերպարներին՝ այն հստակ և սպառիչ գիտակցությամբ, որ ամեն մի ժողովուրդ իր արմատների, իր պատմության շարունակությունն է: Հայոց պատմության էջերում նրան հետաքրքրել է ոչ թե եղելությունների արտաքին տեսքը, այսպես ասած՝ «պատմական բուրժուազիան», այլ պատմական տվյալ դրվագի «բարոյական խորհուրդը», մասնավորապես պատմական այն շերտերի բացահայտումը, որոնք այս կամ այն

կերպ խոսում են արդիականության հետ, նեցուկ են դառնում՝ ժամանակակից խնդիրներ արժարժեկու համար։ Գեղագիտական այս սկզբունքը Դեմիրճյանը տարբեր ձևով էր յուրացնում նախահեղափոխական և սովետական տարիների պատմական թեմա ունեցող գրվածքներում։ Առաջին շրջանի համար բնորոշ էր պատմական նյութի նվազ կշիռը՝ «բարոյական-փիլիսոփայական» խնդիրների հարաբերության մեջ։ Այսպես, «Լենկ-Թիմուր» (1905—1912) պոեմում միջնադարյան Հայաստանի աղետավոր իրականությունը լուրջ արժանիք էր «պատմության ունայնության» դեմիրճյանական հարցադրման համար, որով նա գնում էր «կյանքի ունայնության» սիմվոլիստական հրահանգների դիրքերը։

«Վասակ» դրամայում (1912) թեև Դեմիրճյանը ըստ ամենայնի պատմական նյութի ավելի լայն շերտեր էր բացում, բայց դեռևս իր նախասիրության՝ «շառժառիթների» մեթոդի, սահմանների մեջ էր։

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանին այդ դրամայում պերագանցորեն զբաղեցնում էր Վասակի ավանդական «առեղծվածը» իբրև հոգեբանական երևույթ, նրա ներաշխարհի կծիկները, ուր պատմական իրականությունը խաղում էր սոսկ ֆոնի դեր։ Անտարակույս, Դեմիրճյանը հետապնդում էր պատմական ինչ-ինչ ճշմարտությունների բացահայտման խնդիր, թեև ուղ Վասակի կերպարի նոր մեկնաբանության այն խնդիրը, որ առաջարկում էին Մ. Գարադաշյանը և ուրիշներ, սակայն հայոց պատմության դիվանագիտական, անարյուն պայքարի իր տեսությունը Դեմիրճյանը ամրացնում էր հոգեբանական և ոչ թե պատմական նյութով։

«Վասակ» դրամայի կենտրոնական գաղափարը դրական Վասակի քաղաքական ռեաբիլիտացիայի, նրա դավաճանությունը դիվանագիտական ու ստրատեգիական նկատառումներով բացատրելու, նրա վարքագծի մեջ ինչ-որ հեռավոր «ողջախոհություն» ու հոգեբանական տառապանք տեսնելու իդեան, որ Դեմիրճյանը վերցրել էր իր ժամանակի պատմագրության զինանոցից, Տիգրան Հախումյանի «Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» աշխատության մեջ արժանացել է լուրջ առարկությունների։ Տ. Հախումյանը ասում է, որ Դեմիրճյանի գրվածքը պատմական նյութ չի արժարժում («Պատմականությունը երեվութական է, խիստ պայմանական»), որ եթե նա նույնիսկ «գաղտնի նպատակ» է ունեցել Վասակին ցույց տալու «նոր լույսի տակ», ապա պիեսում Վասակը դրվում է այնպիսի դրությունների մեջ և շրջապատը այնպիսի վերաբերմունք է հանդես բերում, որ մեջտեղից վերանում է Վասակ Սյունիի դրական հասկացության խնդիրը։

Ամբողջ հարցն այն է, որ դրամատուրգը «դիտավորյալ է» հեռացել պատմականությունից, որպեսզի, ի դեմս Վասակի, լուսապսակով ներկայացնի բարդ ու ողբերգական այն անհատին, որը, ճիշտ է, ունեցել է բնավորության ժայռահեղ վատ գծեր (փառասեր, իշխանատենչ, միջոցների մեջ խտրություն չգնող), բայց միաժամանակ լինելով ուժեղ քաղաքագետ, ավելի հեռուն է մտածել։ Հախումյանի բերած փաստարկումները՝ թե շրջապատը ոչ մի դրական բան չի ասում նրա վարքագծի մասին, թե Վասակի ինքնախոստովանությունները մերկացնում են նրան, թե «Վասակն ահով ու տագնապով ինքն է առաջինն ասում իր մասին այն խոսքը, որ գիտե հաստատապես ասելու է ժողովուրդը», և այլն,—այս բոլոր փաստարկումները ուժից զրկվում են հեղինակի նպատակադիր վերաբերմունքի առաջ։

Վասակի ինքնախոստովանություններն ու ռեպլիկները, որոնք գերազանցապես հետևյալ որակի են՝ «Մաղդեղանց կրոնը մի ժամանակավոր զգեստ է, կհագնենք, հետո կհանենք», «Դիր սուրդ պատյանը և մերկացրու խոհականությունը», «Թող հանգիստը իբրև գթոտ մայր՝ իր գիրկն առնի մեր հոգնությունը», «Հեզ եղեք զառան պես և համբերող՝ ինչպես ժամանակը» և այլն, — ցույց են տալիս, որ Դեմիրճյանը ոչ թե ուղղափառ դրական հերոսի է պատկերում, այլ տատանվող անհատականության, որը ողբերգական բախման մեջ է իրեն «շհասկացող», հակավասակյան ուժերի հետ:

Որ Դեմիրճյանը ժողովրդի դիրքերից է «իդեալագործել» Վասակին, — դա ակնհայտ է: Սակայն ականերն է նաև այն, որ դրամատուրգը պատմությանը մոտեցել է սուբյեկտիվիստական պատմահայեցության դիրքերից, փորձել է ինչ-որ դետերմինիզմ փնտրել Վասակի վարքագծի և հեռավոր նպատակների միջև: Այստեղ է, ահա, նրա պատմահայեցության թուլությունը:

Ճիշտ է, «Վասակը» ևս մտնում է Դեմիրճյանին դբադեցնող «մարդու թեմայի» շրջանակների մեջ, սակայն, դա, ինչպես նկատել է քննադատությունը, լուծված է այն կոնցեպցիայի ոգով, որ նրան դուրս էր բերում կերպարի ավանդական սահմանագծից:

Պատմության հանդեպ ունեցած բուռն հարցասիրությունը Դ. Դեմիրճյանը պահպանեց նաև սովետական տարիներին: Արդեն 30-ական թվականներին, քսանական թվականների «եռուզեռից» հետո ստեղծված համեմատաբար «խաղաղ» իրադրության մեջ՝ 1935-ին նա գրեց իր արձակի պսակներից մեկը՝ «Գիրք ծաղկանց» փիլիսոփայական ասքը:

Հայտնի է, որ հայ գրողները՝ բանաստեղծները, թատերագիրներն ու վիպասանները, ժողովրդի քաղաքական մաքառումը ներկայացնելու համար նյութ են քաղել հայոց պատմության հերոսական սնցքերից կամ նահատակների կյանքից: Նրանց ուշադրությունից դուրս էր մնացել հայ ժողովրդի կուլտուրական մաքառումը: Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանցը» այն երկն է, որ ի հայտ է բերում այդ թեման՝ նյութ քաղելով հայկական Վերածնության ժամանակաշրջանից:

Մյուս էական նորությունն այն է, որ պատմական մեծահուշակ դեմքերի կամ դիցաբանության առասպելական հերոսների փոխարեն Դեմիրճյանը հերոսներ ընտրեց պատմության անանուն ներկայացուցիչներից:

Միջնադարյան Հայաստանում բարձր զարգացման հասավ գրչության ու գրքի պատկերազարդման արվեստը: Վանական խցերում, ձեթի ճրագի աղոտ լույսի տակ գրիչներն ու նկարիչ-ծաղկողները օրնիբուն ստեղծում էին հայոց գիրք: Միջնադարյան հիշատակարանները նրանց մասին թողել են միայն թռուցիկ վկայություններ, թե այսինչ ձեռագիրը նկարազարդել է այսինչ ծաղկողը կամ այսինչ գիրքը ընդօրինակելու համար տքնել է այսինչ գրիչը...

Պատմվածքի հերոսներ ընտրելով այդ մարդկանց միջավայրից՝ Դեմիրճյանը բացում էր պատմական թեմայի մեկնաբանության նոր ճանապարհ և բերում էր նոր սկզբունքներ:

Վանահայրը, որ նախկինում ճարտարապետ է եղել, նստած իր խցում գրում է մի աշխատություն: Դրա մեջ նա նկարում է նաև շինքեր, տալիս է ճարտարապետական գծագրեր: Իր աշակերտների՝ Զվարթի և Ղունկիանոսի համար նա բարձրաձայն կարդում է գրքի գլխավոր մտքերը: Աշխարհը, — ասում է նրա գիրքը, — հիմնված է կառուցման վրա: Թե՛ քաղաքը, թե՛ խոսքը, թե՛ միտքը, ամեն, ամեն ինչ, հաստատում են կառուցման մեծ խորհուրդը:

Վանահայրն իր գիրքը գրում է, որ սերունդներին կտակի կառուցման մեծ խորհուրդը:

«Եղեք և դուք կառուցողք և դուք շինարարք, որպես մարդիկք երկրի, սիրեցեք աշխատանք, զի կառուցումն և աշխատանք սուրբ են...»:

Պատանի Զվարթը, որ վանք է բերվել կրոնի սպասավոր դառնալու, հափըշտակվում է վանահոր վսեմ կերպարով: Զվարթը նրա միջոցով «խցից դուրս նայում է աշխարհին»: Զվարթն ունի բանաստեղծական շնորհ: Նա հյուսում է կյանքի՝ ծաղիկների վեպը:

«Նա ոգում էր հափշտակված, բառերը անարգել հոսում էին, նա ոչինչ չէր տեսնում,—գալիս է գարունը, ձայն է տալիս հողին, զարթնում է հողը, ձայն տալիս բույր բույսերին: Զարթնում է ձնծաղիկը, ձայն տալիս մյուս ծաղիկներին...»:

Հետո նկարիչ Թադեն բնության ճոխ գույներով դարդարում է վանահոր աշխատությունը, որի մեջ գրի է առնվել նաև ծաղիկների մասին պատմող Զվարթի բանաստեղծությունը:

«Վանահայրը իր նվիրական գիրքը հանձնեց պատանիներին և պատվիրեց լավ պահպանել: Նա մեռավ...»: Մեռնում է նաև վանքի մենախցում արգելափակված Զվարթը՝ «հողում ծաղիկներ»:

Դեմիրճյանը հետևյալն է ասում դարերին ավանդ մնացած գրքի մասին. «Ոսկեհատ մի գիրք, լի լույսեղով և իմաստությամբ: Բոցավառ կենդանաթուղուններ, ձկնագազաններ և ծաղիկներ շրջանակել են երկու վեպ. մեկը, որ խոսում է աշխարհի կառուցողական սկզբունքի, շինարարական աշխատանքի սրբության մասին, իսկ մյուսը, որ կրակե ծապավենի նման հոսում է էջ առ էջ՝ Զվարթի վեպը ծաղիկների մասին»:

Դիրքը ենթարկվում է դաժան փորձությունների: Առաջին փրկիչը լինում է Ղունկիանոսը՝ վանահոր աշակերտը և Զվարթի ընկերակիցը: Սա և նկարիչ Թադեն գիրքը թաղում են քարե պատասպարանում:

Հայաստան են խուժում նվաճողները, ավերում են նրա ավանները, վանքերը, գրադարանները: Լեռների լանջով գնում է Ղունկիանոսը, մեջքին մի պարկ, ձեռքին մի մետաքսե կապոց: Նա հեռանում է մենաստանից, որպիսով գրքերը չընկնեն թշնամու ձեռքը: Ղունկիանոսը գիրքը թաղում է մի լեռնային խարխուլ վանքի դռան առաջ. «Ձյան մեջ մի կիսաթաղ մարդ է երևում, պարկը մեջքին, կողքին մետաքսախառն մի գիրք, որ բացվել և ծպտում է կապույտ երկնքին»:

Դարերը հաջորդում են իրար, երկիրը ասպատակում են տարբեր նվաճողներ, բայց ժողովուրդը աներևակայելի գոհույությունների գնով, փրկում է գրքի կյանքը: Անցնելով ձեռքից ձեռք, շատ անգամ վտանգվելով՝ կառուցման և ծաղիկների գիրքը մնում է կենդանի:

Վերջին անգամ գիրքը փրկում է Հուսիկ անունով մի գյուղացի: Սով էր ամբողջ երկրում: Զրապալապան Հակոբն իր որդուն՝ Հուսիկին է դիմում հետևյալ խորհրդով. «Գնա, Հուսիկ, Դամասկոս: Աղորիքները կանգնեցին: Գնա ցորեն բեր, ցանենք, կենդանությունը չմարի»:

Հուսիկը ճանապարհ է ընկնում և հասնում է Դամասկոսի արաբական շուկան: Այստեղ նա տեսնում է, թե ինչպես մի խուռն բազմություն «ծիծաղելով իրար ձեռքից առնում և բարակ մատներով կողերը բացուխուփ էին տնում մի գիրք»:

Հուսիկը զննում է այդ գիրքը, որը նրա մեջ արթնացնում է հայրենի հովիտների, լեռների, ծաղիկների հարազատ ու մտերիմ գույները:

Նա զինվորին է տալիս ցորեն առնելու համար հորից ստացած փողը և աշխատանքն ու կյանքը մեծարող այդ գիրքը բերում է հայրենիք:

Պատմվածքն ավարտվում է գրքի ներբողով.

«Սև դարերի խորքից գալիս է մի գիրք: Խավարի միջին թափառող լույսի նման դողդողում է, բայց գալիս է, թե ինչ վտանգներ է ապրում, չի տեսնում նա: Ոչ ձմեռ, ոչ խավար: Ոչ կրակն է այրում նրան, ոչ շոգը խեղդում: Հրաշքն է պահում նրան, թե՞ պատահմունքը: Բայց սերունդները խնամում են նրան, թաքցնում, փրկում և ավանդում նրան սերունդներին: Ձեռքեծեռք է անցնում դարերի փորձանքներից, անցկացնում հուր, սուր, ջուր:

Մի կարմիր հողմ փոթորկալի թևերում է ոսկե լույս թերթերը գրքի, որ ընկած մի մեծ ճանապարհի վրա, նայում է նրան մտերմորեն, նա փրկված է իրեն միշտ փրկող ժողովրդի հետ:

Երկաթե գրադարակներում լռում են դարերը: Մի ալեհեր գլուխ հակված է պատմության անդունդը և խոր հովտում տեսնում է ծաղիկներ, ծաղիկներ...»:

«Գիրք ծաղկանց» պատմվածքով հեղինակն արտահայտում է այն գաղափարը, որ հայ ժողովուրդը իր կենսունակությունը պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտերով ու ռազմական մաքառումներով, այլև կյանքի սիրով, աշխատանքի ու գեղեցիկ արվեստների պաշտամունքով, հոգեկան ազատության ծարավով:

Վանահոր, Զվարթի, Ղունկիանոսի և Հուսիկի կերպարներով Դեմիրճյանը բացահայտում է հայ ժողովրդի կենսունակության աղբյուրները: Մի դեպքում այդ աղբյուրը կառուցման իմաստությունն է (Վանահայր), մյուս դեպքում՝ դպրանոցների ազատության ծարավը (Զվարթ), երրորդ դեպքում՝ հայրենականի պաշտամունքը (Ղունկիանոս), վերջապես, հոգու վեհանձնությունն ու անձնագոհությունը (Հուսիկ):

«Գիրք ծաղկանցը» Դ. Դեմիրճյանի կենսագրության մեջ ուշագրավ փաստ էր նաև պատմական նյութի մշակման սկզբունքներով: «Շարժառիթների» վաղեմի մեթոդից նա շրջադարձ է կատարում դեպի նյութի «պատմական հիմքերի» գեղագիտությունը: Ինչպես պարզաբանում է Հրաչյա Թամրազյանը¹⁷, «Գիրք ծաղկանց» ասքը գրելու համար Դ. Դեմիրճյանը օգտվել է Կ. Երզրեկացու երեք տաղից («Ոմանք շարախոսեն զինքն վասն նախանձա», «Բանքըս վարդի օրինակաւ զՔրիստոս պատմե», «Մեկնություն վարդին համառոտ...»)՝ Զվարթի կերպարը գծագրելու համար, Երզրեկացու կենսագրության մի փաստից՝ Ղունկիանոսի կերպարի համարժեքի համար, Վենետիկի Մխիթարյանների Մատենադարանի № 88 ձեռագիր Ավետարանից՝ Հուսիկի հետ կապված գլխավոր դեպքը պատմելու համար:

1938 թ. Դ. Դեմիրճյանը գրեց «Երկիր հայրենի» հերոսական դրաման, որի նյութը հայ-բյուզանդական հարաբերությունների պատմության երևելի դրվագն էր՝ Գագիկ Երկրորդ արքայազնի հայրենասիրական մաքառումը Անիի Բագրատունյաց թագավորության անկախության համար:

Եթե չհաշվենք Սարգսրապատի հերոսամարտի նահատակներին ձոնած մահերգը, Դ. Դեմիրճյանը մինչև «Երկիր հայրենի» երբեք չէր դիմել հեռուստակա նյութի և հայրենասիրական պաթոսի:

Բայց պիեսի հայտնությունը նաև անակնկալ չէր, եթե նկատի ունենանք բարոյական արժեքների անկասելի որոնման դեմիրճյանական կիրքը: Վաղ

թե ուշ իր աշխարհայացքային կոորդինատների մեջ նա տեղ պետք է տար Բայրենասիրության բարոյական կատեգորիային, դրանով լրացնելու իր էթիկան:

Թեև Տ. Հախումյանը այն տեսակետին է, որ «Վասակ» դրամայի համեմատությամբ ուրախական փոփոխությունների չի ենթարկվել պատմական նյութի մշակման դեմիրճյանական ելակետը, իրականում Դեմիրճյանը հեռացել է «շարժառիթների» մեթոդից և ի հայտ բերել թե պատմական դեպքերի վավերագրական հարազատություն, թե պատմական ընթացքի ճշմարիտ ըմբռնում:

«Տարբերությունը ոչ միայն «վարպետացած գրողի», «ցայտուն խարակտերների», «ստեղծագործական խտացումների», այլև պատմությանը մերձենալու եղանակների և սկզբունքների մեջ է:

Մինչ «Վասակ» դրամայում պատմական նյութն, իրոք, շարժառիթ էր իր բարոյախոսական դիրքերի ապացուցման համար, «Երկիր հայրենին» շնչում է խոր պատմականությամբ: Սա վերաբերում է ոչ միայն պատմությունից հայտնի կերպարներին և պատմական եղելություններին (Գագիկ, Պահլավունի, Մագիստրոս, Փառանձեմ, Վեստ-Սարգիս, հետկար), այն ամենին, որոնք արձանագրված են պատմական հիշատակարաններում, այլև պատմությանը անհայտ «մտացածին» կերպարներին ու պատմական կենցաղի մասունքներին:

Դեմիրճյանը մնացել է պատմության սահմաններում՝ արտահայտելու ճողի և ժողովրդի միասնության, իբրև հայրենիքի հավերժության նախապայմանի, փիլիսոփայական գաղափարը: Այդ փիլիսոփայության կրողներն են ոչ միայն Անին կառուցած վարպետներն ու հայրենի հողի փիլիսոփաները («Հող ծանդր է», «Վերջը կմնա էլի հողը, էլի ումիկ», «Հողը չերթար, ումիկ չերթար»), այլև Գագիկ Երկրորդը իր համախոհներով: Իշխանության և ժողովրդի հավաքագրումը՝ Գագիկ թագավորի գործունեության ամենակարևոր կետը, Դեմիրճյանը գնահատում է իբրև պետական մտածողության բարձրագույն արտահայտություն:

Ի դեմս Գագիկի կերպարի Դեմիրճյանը հայոց թատրոնի պատմության մեջ առաջինը բեմ հանեց ժողովրդական զանգվածին հենվող, հասարակության բոլոր հայրենասիրական շերտերը միավորող, հերոսական սխրագործության պատրաստ թագավորի վառվռուն կերպարը:

Գագիկի կերպարն է նաև «Երկիր հայրենի» դրամայի Վարդան-Աճեմյանական բեմադրությունների (երկու անգամ բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ 1940 և 1945 թվականներին, երկու անգամ՝ Լենինականի թատրոնում՝ 1943 և 1956 թվականներին) առանցքը¹⁸:

Գ. Սունդուկյանի սնվան թատրոնի բեմադրությունը գնահատվել է իբրև ժողովրդական մեծաշունչ և լայնագիծ ներկայացում, «ամենահանդիսավոր և ամենահայրենասիրական ներկայացումը, որ երբևէ բեմադրվել է հայ դրամատիկական թատրոնում»¹⁹:

Իր տպավորությունները ներկայացումից Ավ. Իսահակյանը արտահայտել է հետևյալ խոսքերով. «Խոշոր ներկայացում էր, հարուստ ժողովրդական պատկերներով: Ամենից լավ միտքս մնացել է Գագիկ արքայի բեմ մտնելը: Դա անակնկալի բերող, հուզիչ ցույց էր: Հայոց արքան բեմի վրա հայտնվում է հրաշքի պես, ասես բոցերի միջից: Դա ինձ հիշեցնում էր Վահագնի առասպելական ծնունդը: Երևի խարտյաշ պատանեկիկը հենց այդպես բոցերի միջից վազելով է աշխարհ եկել»²⁰:

Դեմիրճյանի պիեսի պաթոսի նշաններից մեկը, ինչպես նկատել է թատերագետը, նրա բառապաշարի առանձնահատկությունն է. «Այստեղ ոգի են առնում բուրգ-պարիսպ-աշտաբակ մեծիմաստ գոյականները, հոդն ասես հատուկ անուն է դարձել, իսկ դրանց կողքին բարձրաձայն հնչում են գոռոզ ածականը և ածականաբար օգտագործվող զայլ բառը: Դրամայի մեջ փաստորեն չկա մի տեսարան, ուր այս բառերը ամենատարբեր ձևերով չհնչովվեն, չկա մի հերոս, որի շուրթերից չհնչեն այս բառերը: Քիչ չեն հոլովվում նաև խիղճն ու աբյուսը: Բայց գայլն ու գոռոզը, հոդն ու պարիսպը ավելի մեծ եռանդով են մտնում գործածության մեջ»²¹:

Ծիշտ է նկատված, որ գայլի պարբերական հղումով Դեմիրճյանը յուրովի բանավիճում է «չի եղել մեռ գայլը պղնձյա» տեսակետի դեմ:

Դեմիրճյանը գրելով «Երկիր հայրենին», իրավամբ բեմ էր հանում հայոց պատմության պղնձյա ոգին՝ ի դեմս, առաջին հերթին, Գագիկ արքայի՝ «Ինձ գայլ են ասում և ճշմարիտ ես գայլ եմ և այս օրերս կպատառոտեմ բյուզանդական գայլին»:

Գագիկի հետ են երկրի հայրենասիրական բոլոր ուժերը, օտարի գերության լուծը չհանդուրժող անեցիները:

Վարելով «հայրենի հողի», հայրենի երկրի կռիվը, Գագիկը պանծացնում էր ազգային արժանապատվության և հայրենասիրական կամքի ժողովրդական պատկերացումները:

«Երկիր հայրենի» դրամայի կապակցությամբ խոսք ու զրույց է գնացել նրա թատերագրական ուղղության շուրջը. շիլլերյան-ռոմանտիկական ձայնափողային դավանանքի, թե՛ շեքսպիրյան-ռեալիստական-հոգեբանական սկզբբունքի արտահայտություն է:

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանի պիեսում կան և՛ շիլլերյան պաթոսի նմանակներ, և՛ շեքսպիրյան հոգեբանական խորացումների «արձագանքներ», ուստի և ստույգ չի վերոհիշյալ հարցադրումը:

«Երկիր հայրենին» ամենայն առումով ուշագրավ երևույթ էր հայ գեղարվեստական կյանքում՝ և՛ իբրև պատմության մեկնաբանություն, և՛ իբրև ժամանակակից հնչեղության դրամա:

8

Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ նոր սկիզբ եղան Հայրենական պատերազմի տարիները: Ինչպես և պեսոք է սպասել քաղաքացիական տարերքի գրողից, Դ. Դեմիրճյանը դուրս եկավ գրական առաջին բնագծեր՝ թիկունքը և ռազմաճակատը զինելու այդ տարիների համար այնքան անհրաժեշտ հոգեկան վառելանյութով:

Ժամանակի շիկացած ալիքների վրա ստեղծվեցին ատելության գիտությանմբ շնչող նրա հրապարակախոսական բազմաթիվ հոգվածները, հերոսության բարձրագույն ձևը՝ անձնագոհությունը ներկայացնող պատմվածքները («Խոշտանգվածի ավանդը» և այլն), կեցության տարբեր եզրերը շոշափող փիլիսոփայական մանրապատումները և, վերջապես, «Վարդանանք» պատմական էպոպեան՝ հայ գրականության թուխքներից մեկը:

Հայրենական պատերազմը Դ. Դեմիրճյանը դիմավորեց այնքան կենտրոնացած, այնքան սթափ, որ պատկառելի հասակում դարձավ աշխարհազորա-

կան և անգամ, ինչպես հուշագիրներն են վկայում, ցանկացավ իրրև «կամա-
վոր զորակոչիկ» մեկնել ռազմաճակատ:

Պատերազմի տարիներին, ըմբռնելով իրադրության ճակատագրական
խորհուրդը, Դեմիրճյանը իրեն պահեց հայրենիքի զինվորի պես:

Նման կեցվածքի համար նա ուներ երկու հիմնավոր պատճառ:

Առաջին՝ վտանգը կախվել էր սոցիալիստական հայրենիքի վրա, որի
հովանու տակ «փոքր» հայրենիքը կառուցում էր իր կյանքը:

Երկրորդ՝ Դեմիրճյանը առանձին ատելություն ուներ առհասարակ պա-
տերազմների՝ կյանքը կործանող ուժերի դեմ:

Ահա այս երկու շարժառիթով նա դարձավ հակապատերազմական գրող՝
այս հասկացության բովանդակ առումով: Նրա հակապատերազմական տրա-
մադրությունները տեղ գտան նաև «Վարդանանք» պատմավեպում, որը, իր
խսկ՝ Դ. Դեմիրճյանի վկայությամբ, ստեղծվեց իբրև սովետական ժողովրդի
մղած ազատագրական-հայրենական պատերազմի պատմական զուգահեռ՝ ժա-
մանակակիցներին պատմության դասերով զինելու մեծ խորհրդով: Մի հոդ-
վածում Դ. Դեմիրճյանը հետևյալ բացատրությունն է տվել իր պատմավեպի
մենղյան շարժառիթին. «Վարդանանք» պատմավեպը ես գրեցի Հայրենական
պատերազմի ժամանակ, երբ վճռվում էր մեր հայրենիքի լինել-չլինելու ճա-
կատագրական խնդիրը... Ես զգացի, որ «Վարդանանքի» պահանջը օդի մեջ
է... Ես հիշեցի հինգերորդ դարը, հայ ժողովրդի կյանքի ու մահի կռիվը պար-
սից բռնակալության դեմ և քանի որ ժողովուրդը դուրս էր եկել հայրենական
պատերազմի՝ ես կամեցա հիշեցնել նրան, որ նա հնում շատ է ունեցել
հայրենիքի պաշտպանության պատերազմներ, որոնց մեջ ամենամեծը Վար-
դանանք պատերազմն էր»²²:

Մեր թվագրության V դարը հայոց պատմության մեջ շրջադարձային ժա-
մանակաշրջան էր: Այս դարում ստեղծվեցին հայոց գրերն ու դպրությունը,
որոնք գաղափարախոսական հզոր ուժ դարձան ազգային գոյության պայքա-
րում (դեռ 387 թվականին, Հայաստանը՝ երբեմնի հզոր ու անկախ պետու-
թյունը, բաժանվել էր Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի միջև):

Սասանյանների պարսկական դինաստիան, շարունակելով Շապուհ 2-րդի
քաղաքականությունը, արդեն V դարում փորձում էր ոչնչացնել պետականու-
թյան վերջին մնացորդները Արևելյան Հայաստանում, խափանել ազգային
կուլտուրայի զարգացումը, հայերի մեջ ևս հաստատել զրադաշտական կրոնը
(կրակապաշտություն):

Պարսկաստանի վարած քաղաքականությունը խոր գծագրություն է առաջ
բերում ժողովրդական լայն խավերում և նրանց բարձրացնում ազգային-
ազատագրական պայքարի: 451 թվականին հայերի և պարսիկների միջև տեղի
է ունենում վճռական ճակատամարտ, որը հայ ժողովրդի պատմության մեջ
մտել է Ավարայրի ճակատամարտ անունով:

Ժողովրդի ազատագրական պայքարը գլխավորում էր հայոց սպարապետ
Վարդան Մամիկոնյանը, որի անունը սրբագործվելով, դարձել է ժողովրդա-
կան հերոսի խորհրդանշան: Թեև Ավարայրի ճակատամարտում հայկական
զորքը պարտություն կրեց, բայց պարսից կողմն էլ չափադանց մեծ կորուստ-
ներ ունեցավ և տեսավ, որ դյուրին բան չէ կոտրել հայերի ազգային անկախու-
թյունն ու պետականությունը, նրանց՝ հայրենիքն ու լեզուն պաշտպանելու վճա-
կանությունը:

Դա է Վարդանանց պատերազմի վիթխարի նշանակությունը հայոց պատմության մեջ: Այս բախտորոշ իրողությունն է կազմում Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի պատմական հիմքը:

Հայ ժողովրդի ազատագրական կռիվների դարավոր շղթայում ամենահեղափոխական օղակը լինելով, վարդանանց շարժումը երևույթ էր ոչ միայն պատմական կոնկրետ ժամանակի՝ V դարի, այլև հայոց տարեգրության հետագա բոլոր դարերի համար ունեցած բացառիկ նշանակությամբ:

Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքը» համարել է իր հայրենասիրական-քաղաքացիական, «մարտական պատիքի» հատուցումը: Ահա թե ինչու վեպը նա գրել է ստեղծագործական հազվագյուտ ներշնչանքի՝ էփեսոսցի պայմաններում, գործի դրել «նևրբին այրման» շարժիչները՝ օր առաջ ընթերցողներին հասցնելու հայրենասիրության պատգամը:

Օրագրային ցուցմունքների համաձայն, «Վարդանանքի» շարադրանքը Դ. Դեմիրճյանը սկսել է 1943 թ. փետրվարին և երկու (Ա և Բ) մասերը միասին ավարտել 1946 թ. մայիսի 14-ին: Այդ ժամանակամիջոցը եղել է տառապալից, անքուն գիշերների, դժվարությունների հաղթահարման, կամքի մեծագույն լարման, ստեղծագործական կենտրոնացման ու ներշնչանքի շրջան:

Շրագրային մի գրառում (1944 թ. մայիսի լույս 3-ի գիշերվա) պատմում է. «Եթե իմ ընթերցողն իմանա, թե ինչ ծանր գիշերների արդյունք է «Վարդանանքը»: Ա մասը գրվեց, ըստ մեծ մասին, հիվանդանոցում, իսկ «կիզբները, որ մաս-մաս գրում տպել էի տալիս ամսագրում» դարձյալ մեծ մասը ասթմատիկ գիշերների ծնունդ էր... Աստված կամ սատանան հասնի ինձ»:

Մի այլ գրառում (1944 թ. մայիսի լույս 22-ի ժամը 2-ի) պատմում է. «Տաժանելի վիճակում (խեղդում է սաստիկ) գրում եմ «Վարդանանքը»: Թե սա ինչպես է ազդելու վեպի որակի վրա, թող դատի սերունդը... Դրիշը հազիվ եմ բռնում...»:

«Վարդանանք», գիտական հրատարակության (7-րդ և 8-րդ հատորների) ծանոթագրությունների համաձայն, ունեցել է երեք խմբագրություն:

Առաջինը Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ձեռագիրն է (451 և 452 ֆոնդեր), երկրորդը՝ առաջին հրատարակությունն է (Ա գիրք—1943, Բ գիրք—1946), երրորդը՝ վերամշակված տարբերակն է՝ 1951 թվականի հրատարակությունը:

Թեև 1954 և 1956 թթ. հրատարակություններում Դ. Դեմիրճյանը դարձյալ վերամշակել է վեպը, սակայն փոփոխությունները նույնքան էական չեն, ինչպես երրորդ խմբագրությանը:

Այսուամենայնիվ վեպի հեղինակային վերջնական բնագիրը համարվում է 1956 թվականի հրատարակությունը:

Դ. Դեմիրճյանին, բնականաբար, վեպը շարադրելիս, ամենից առաջ զբաղեցնում էր Վարդանանց պատերազմի բնույթի, նրա բովանդակության և շարժիչ ուժերի խնդիրը:

1943-ին գրած «Վարդանանց պատերազմը» պատմագիտական հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը հետևյալ կերպ թույլատրեց Ավարայրի տպատմությունը խորհուրդը. «451 թվականի պատմական դեպքերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ որքան փոքր ու համեստ են թվում ըստ երևույթին, սակայն խոշոր են ու խրատական: Նախ և առաջ այդ դեպքերը օղակների շարունակությունն են այն պայթարի, որ մղել է հայ ժողովուրդը օտար տիրակալություն-

ների դեմ և երկրորդ, դրանց մեջ խտացավ և ամբողջությամբ արտահայտվեց հայ ժողովրդի բոլոր պոտենցիալ ուժերն ու խարակտերը:

Վարդանանց պատերազմը մի տիպիկ իրադարձություն եղավ մեր պատմության մեջ, որովհետև այդ անհավասար և վճռական պայքարի մեջ հայ ժողովուրդը դուրս եկավ ազատագրական պատերազմի և օրհասական կոիվ մղելով՝ հասավ իր նպատակին, այն է՝ պաշտպանեց իր ազգային ինքնությունը:

Վարդանանց պատերազմը ժողովրդական ազատագրական պատերազմ է իր բոլոր հիմնական և խարակտերիկ գծերով»²³:

Ոչ միայն հիշված հոգվածում, այլև բազմաթիվ ուրիշ աղիթներով Դեմիրճյանը անդրադարձել է Վարդանանց շարժման հայրենական-ազատագրական-համաժողովրդական-ֆաղափական բովանդակությանը, Ավարայրի վրայից վերցնելով իբրև բացառապես քրիստոնեական հավատի համար մղված կրոնական պատերազմի, նահատակության պատերազմի պատկերացումը: Վարդանանց պատերազմը համարելով ազգային անկախության և ինքնուրույնության ժողովրդական գործ, Դեմիրճյանը, այդուամենայնիվ, բնավ էլ չի բացասում նահատակության մոմենտը, որը, իր իսկ բացատրությամբ իբրև պատմական փաստ տեղ պետք է ունենար վեպի հյուսվածքում:

Այս առումով անշափ հետաքրքրական է վեպի ուսերեն թարգմանության շարժառիթով մոսկովյան հրատարակիչներին 1948 թ. փետրվարին գրած նամակում եղած մեկնաբանությունը: Դ. Դեմիրճյանը գրում է.

«Ենթամիտ համարեցի հրաժարվել հայ-պարսկական պատերազմը կրոնական պատկերելու մտքից: Ես համաձայն եմ, որ այդ պատերազմը ըստ էության բնավ էլ կրոնական չէ, որ այն ծագեց ժողովրդի վճռով և ցանկությամբ. ճիշտ է, հոգևորականությունը պաշտպանում էր եկեղեցին ու կրոնը, նույնը մասամբ և հայ ֆեոդալները, բայց այս երկու դասակարգերը կրոնի և իրենց հողերի հետ պաշտպանում էին իրենց հայրենիքը, ազատությունը: Սակայն դրա հետ միասին վեպի սյուժեն շարադրելիս, շկարողացա շրջանցել պատմական փաստը և դուրս նետել այն: Պարսկական արքունիքի հիմնական նպատակը՝ հայերի վերջնական հնազանդեցումն ու ձուլումը, ծածկված էր հրովարտակի պաշտոնական քողով՝ «ուրանալ քրիստոնեությունը և ընդունել զրադաշտականությունը»: Հենց այս ձևակերպումից էլ հայերը բռնեցին: Այսպիսով, կրոնի մասին խոսակցությունը իբրև «վեճի առարկա» կամա-ակամա անխուսափելի մտավ ինչպես պատմական իրադարձությունների, այնպես էլ վեպի մեջ: Ահա և անուշադիր ընթերցողի այն տպավորությունը, թե պատերազմը ցույց է տրված իբրև կրոնական»²⁴:

Այսպիսով, բնավ չբացառելով պատմական իրադարձությունների մեջ իբրև պատմական փաստ տեղակայված քրիստոնեական հավատի երանգը, Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմի գլխավոր բովանդակությունը համարում է ժողովրդյան մաքառումը, որին իրենց մասնակցությունն են բերում նաև հոգևորականներն ու նախարարները, որոնք «ժողովրդի հետ գործում են ոչ թե միասնական հոսքով, այլ իրենց դասակարգային շահերին համապատասխան՝ սոսկ տակտիկական նկատառումներով, միավորելով բոլոր հայերի ջանքերը»²⁵:

Դեմիրճյանը շարունակ ընդգծում է Վարդանանց պատերազմի համաժողովրդական էությունը, ասպարեզ հանելով հարցի նաև փիլիսոփայական ըմբռնումը. «Ժողովրդական կամ հայրենական է այն պատերազմը, որին ժողովուրդը, իր շահերի բարձր գիտակցումով, իր հայրենիքի անկախության ու ազատության համար մասնակցում է բացի իբրև զորք, նաև կամավորական աշխարհազորի

կամ պարտիզանական զորամասերի ձևով, հանդես բերելով իր կամքը և ձեռնեցությունը: Այդպիսի մասնակցությունը ժողովրդի կողմից փոխում է թե՛ պատերազմի ձևերը, թե՛ նրա ուժը և թե՛ գաղափարը: Պատերազմը ընդունում է այլ բնույթ: Դա ծավալում, դրսևորում է ժողովրդի ողջ ֆիզիկական և հոգեկան կարողությունները, դառնում է իրոք էպիկական, համաժողովրդական, հայրենական»²⁶:

4. Տիրատուրյանի հողվածում նշված են դեմիրճյանական ուրիշ մտորումներ Վարդանանց ժողովրդական շեշտի կապակցությամբ:

Այսպես, մի տեղ Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «Վարդանանց պատերազմը շունի կամ քիչ ունի պալատական, վերնախավային, կամերային սյուժեների հարուստ նյութ: Դա ժողովրդական մասսաների նյութ է... «Վարդանանքը» ժողովրդական սյուժետ է, ժողովրդի պատմություն է»²⁷:

Մի ուրիշ տեղ Դեմիրճյանը գրում է. «Ես ըմբռնել եմ պատերազմի հայրենասիրությունը իբրև արտակարգ, ընդհանուր աղետի, երկրաշարժի ֆորս մաժոր, որ նվազեցնում է (ոչ դանդաղեցնում) ներքին պատմության շարժումը, թափը»²⁸:

Վարդանանց պատերազմի գլխավոր շարժիչ ուժը համարելով ժողովրդական կամքը, Դեմիրճյանը, իհարկե, չէր կարող նվազեցնել նաև այն դերը, որ կատարել էր հոգևորական-իշխանական դասը պատերազմի համաժողովրդականությունը պահպանելու առումով: Իր պատմագիտական մտորումներում Դեմիրճյանը մեկ անգամ չէ, որ խոսում է պատմության մոդեռնացման վտանգից, հատկապես դասակարգերի ներքին հակամարտությունից, նրանց շահերի հակադրությունների ընդգծումից, որը, իր իսկ ասելով դիտմանսներ կմտցնի հայրենիքի պաշտպանության գլխավոր նպատակասլացքի մեջ: Ժողովրդական ցասումը, Դեմիրճյանի ասելով, շատ էական խմբագրումներ է մտցնում նաև նախարարների և հոգևորականության վերաբերմունքի մեջ, կարգավորում ձեգերի ու ջանքերի միացումը՝ հանուն հայրենիքի պաշտպանության:

Դեմիրճյանը պատմության խոր թափանցող էր և հանրագիտակ: Դա երևում է ոչ միայն «Վարդանանց» շարժման բովանդակության բազմակողմանի քննությունից, այլև առհասարակ V դարի հայ իրականության փառափառական-մշակութային լայն ֆոնի խոր իմացություններից:

«Վարդանանց պատերազմը» հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը Ավարայրի «մեծ խորհուրդը» արժեքավորելուց զատ անդրադառնում է նաև «մասնավոր խնդիրների»՝ հայկական ռազմագիտության առանձնահատկություններին, Հայաստանի քաղաքական կողմնորոշումներին և նրան բնորոշ պետականության ձևին (կիսաանկախ դրությունն իբրև պետականության տիպիկ ձև), հարևան տերությունների շրջապատում Հայաստանի գրաված դիրքին, քրիստոնեության և հեթանոսության ներքնապայքարին, Վարդանի և Վասակի «առեղծվածին», բազմաթիվ ուրիշ խնդիրներին:

Դեմիրճյանի աշխատության մեջ, բնականաբար, հատուկ տեղ է գրավում բանասիրության մեջ բազմիցս արժարժված մի խնդիր ևս: Դա Նղիշեի «Վարդանի և հայոց, պատերազմի մասին» գրքի աղբյուրագիտական հաղորատիության խնդիրն է, որը հարցականի տակ էին դրել մի շարք պատմաբան-բանասերներ՝ սկսած Մ. Գարագաշյանից: Հակադրվելով «կասկածամիտ» բանասերներին, որոնք Նղիշեի գիրքը համարում էին հետագա ժամանակների «կեղծիք», իսկ պատմիչին՝ դեպքերը գեղարվեստորեն շարադրող և ոչ թե գիտականորեն

վերլուծող, Դեմիրճյանը հերքում էր այդ թյուր պատկերացումները, գտնելով, որ Եղիշեն «պատմագրության յուրահատուկ ձև է», բանաստեղծական կրակոս ոճի մեջ իսկ վարմանալի ոեալիստական և վավերական, այնքան վավերական, որ Ավարայրին դիմող և ոչ մի գրիչ չի կարող շրջանցել այդ «բազմախորհուրդ աղբյուրը»:

Դրա օրինակը տվեց նաև ինքը, որ պատմագիտական ալլեայլ աղբյուրների շարքից «Վարդանանքում» ամենից շուայլորեն դիմեց Եղիշեի «Պատմության...» կադմեոգոչումներին, իհարկե, իր գեղարվեստական աշխարհի ուժեղ կնիքով:

Եղիշեի Պատմությանից Դեմիրճյանը քաղել է հարուստ տվյալներ թե բուն ապստամբության ընթացքի և թե ժամանակի քաղաքական իրադրության— հայերի ու պարսիկների հարաբերությունների, նաև կրոնական դավանաբանական պայքարի վերաբերյալ: Դեմիրճյանը չէր կարող, իհարկե, համամիտ չլինել Եղիշեի այն մտքին, որի համաձայն Վարդանանց պատերազմը մղվում էր հանուն քրիստոնեական կրոնի գաղափարախոսության և դրա տակ շտեմել պատմական-քաղաքական շատ ավելի մեծ իմաստ: Դեմիրճյանը ցույց տվեց, որ չնայած կրոնական տարազին, 451 թվականին հայերի բարձրացրած ապստամբությունն ուներ քաղաքական նպատակներ, արտահայտում էր հայրենիքի անկախության ժողովրդական գաղափարախոսությունը: Զգալով հայրենի հողը կորցնելու վերահաս սպառնալիքը, ժողովրդական տարերքի գլուխն անցան ժամանակի առաջավոր նախարարները, ինչպես նաև հոգևորական գործիչներ:

Դիմելով հնագույն պատմիչներին (Եղիշեից բացի նաև Ղազար Փարպեցուն, որի «Պատմության» երկրորդ դրվագը ևս նվիրված է Վարդանանց ապստամբությանը), Դեմիրճյանը քննադատաբար է մոտեցել նրանց որոշ հայացքներին: «Վարդանանքը» գրելիս Դեմիրճյանը բավականաչափ շուայլորեն օգտագործել է պատմիչների գրեթե ունի հիշատակված փաստերը՝ դեպքերի ժամանակագրությունը, պատերազմի մասնակիցների գործերին վերաբերող տվյալներ և այլն: Բայց գրողը հանդես եկավ Վարդանանց պատերազմի էություն իր մեկնաբանությամբ, որով ծխտվում էր «կրոնական հավատի համար նահատակության» տեսակետը և հաստատվում այն հայացքը, որ Վարդանանց պատերազմը իր բովանդակությամբ ու խնդիրներով, խորապես ժողովրդական, ազատագրական կոիվ էր: Դեմիրճյանի լուսաբանությամբ, հայ ժողովուրդը V դարում այնքան հասունացավ, որ լիովին գիտակցեց պարսիկների առաջարկած կրոնափոխության ահավոր հետևանքներն իր գոյության համար և մեկ մարդու պես ոտքի կանգնեց՝ արյամբ պաշտպանելու հայրենի հողը, հայրենական կուլտուրան, իր ազգային արժանապատվությունը:

Արտահայտելով ժողովրդական ապրումները, Վարդան Մամիկոնյանը դեպքերից առաջ ազգարարում էր. «...Բռնավորը բնաջնջման սուրն է մեկնում մեր աշխարհին: Հավատքի պատրվակով միտում է մեր ինքնագլխությանը, մեր աշխարհին, մեր ազգությանը... Մեթ նախնիները մեզ կտակեցին հայրենիք և ազգ: Արյամբ պահպանեցին նրանք մեր ազատությունը, հայրենիքը և մեզ հրաման թողին անբասիր պահել այդ սրբությունները: Պաշտպանեք մեզ կտակած գանձերը: Մեռնենք, շտանք թշնամուն ոչինչ»:

Խորապես ըմբռնելով V դարի պատմության առանձնահատկությունները, Դ. Դեմիրճյանը ստեղծեց հայրենասիրության ջերմ զգացմունքով ներծծված,

ժամանակաշրջանի ոգին ու հոգեբանությունն արտահայտող մի երկ, որը հայ պատմավեպի գագաթներից մեկն է:

Ո՞րն է վեպի սյուժեն՝ սեղմ գծերով:

Պարսկաստանի բռնակալ թագավորը՝ Հազկերտ 2-րդը, մի «Թուղթ» է առաքում Հայոց աշխարհ, հրաման արձակելով՝ քրիստոնեական հավատի փոխարեն ընդունել զրադաշտական կրոնը: Նախարարներից էլ պահանջում է, որ գան Տիգրան՝ իր աթոռանիստ քաղաքը և կրոնափոխության երդում տան:

Հազկերտի հրովարտակը, որ պարսից շահերի վաղեմի քաղաքականության մի նոր արտահայտությունն էր, ամբողջ Հայաստանով մեկ բարձրացնում է դժգոհության ալիք: Սպասվող արհավիրքը, որ սպառնում էր վերջ տալ հայությանը, բոլորին դնում է ծանր մտատանջության մեջ: Նախարարների մեծ մասը, որոնց գլխավորում էր հայոց սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանը, համաձայն չէ պարսից թագավորի պահանջին: Միաբանվելով, նրանք մտորում են իրենց հետագա անելիքների շուրջը:

Հազկերտը հայ նախարարներին կանչում է իր աթոռանիստ քաղաք՝ հավատափոխության: Նախարարների մի մասը, մարզպան Վասակ Սյունեցու հետ միասին, ընդունում է նոր կրոնը: Իսկ Վարդանը իր համախոհների ու կողմնակիցների հետ, կեղծ երդում է տալիս, որպեսզի ժամանակ շահի և ուժերը համախմբի: Դա միակ ելքն էր՝ ստեղծված դժվարին կացությունից զուրս գալու համար: Տիգրանից վերադառնալով Հայաստան, Վարդանը միաբանում է նախարարական տներին և գլխավորում երկրում հասունացող ժողովրդական ապստամբությունը:

451 թ. մայիս ամսին, Տղմուտ գետի ափին, Ավարայրի դաշտում, տեղի է ունենում հայերի ու պարսիկների ճակատամարտը: Այդ ճակատամարտում թեև Վարդանը և նրա զինակիցներից շատերը զոհվում են, բայց ժողովուրդը կարողանում է պաշտպանել իր անկախությունը: Հայերը պահպանում են իրենց նախկին իրավունքները և օգտվում զինադադարից՝ պատրաստվելու նոր ճակատամարտերի:

«Վարդանանքի» այս բովանդակությունը հիմնական գծերով համապատասխանում է պատմական անցքերի հաջորդական ընթացքին:

«Վարդանանքը» սյուժետային ճյուղերով, կոնֆլիկտներով և կերպարներով հարուստ, բարդ գրվածք է: V դարի հայոց պատմության և ժամանակի բոլոր կողմերը՝ քաղաքական, սոցիալական ու անձնական կյանքի համարյա բոլոր բնագավառները, հասարակության բոլոր խավերը ներգրավված են վիպական սյուժեի մեջ:

Այդ սյուժեն առաջ են մղում երկու հիմնական կոնֆլիկտ: Դրանցից մեկը Հայաստանի և Պարսկաստանի կոնֆլիկտն է, մյուսը՝ վարդանանք ու վասակյանց, այսինքն՝ հայրենասերների ու հակահայրենասերների կոնֆլիկտը:

Այս հիմնական գծերից բացի, վեպում գործում են իրենց նշանակությամբ նույնպես կարևոր, բայց ստորադաս հարաբերություններ, ինչպես ժողովրդական խավերի՝ շինականների սոցիալական բողոքը նախարարական տների շահագործման դեմ, նախարարական առանձին տների անմիաբանությունը և այլն:

Վեպի գործողության ու կոնֆլիկտի զարգացման համար Դեմիքանն ստեղծել է լարված հանգույցներ, որոնք վճռական դեր են խաղում նրա կառուցվածքի մեջ:

Առաջին հանգույցը Հազկերտի հրովարտակն է և նրան տրվելիք պատաս-
խանք: Այստեղ արդեն երևում են տարբեր դիրքավորումները: Եթե Վարդանը
և ժողովուրդը այդ հրովարտակը գնահատում են որպես ստորացման ու ազ-
գառնչալցման ծրագրի սպառնալիք, ապա Վասակի կողմնակիցները դավա-
նափոխության առաջարկը համարում են սոսկ կրոնով նույնանալու մտադրու-
թյուն:

Վեպի կառուցվածքի մյուս կարևոր հանգույցը պարսկական արքունիք
գնալու հարցի քննությունն է: Հայ նախարարների մի մասը պահանջում է
անհապաղ մեկնել Տիգրան, իսկ մյուս մասը ելք է որոնում ավելի սթափ գնա-
հատելու ստեղծված իրադրությունը և ավելի նպաստավոր վիճակ ձեռք բե-
րելու այդ վիճակից: Տագնապալից մթնոլորտում ավելի որոշակի է դառնում
վարդանանց ու վասակյանց դավանած ուղիների տարբերությունը:

Հերթադառնորեն երրորդ էական հանգույցը Անգղի տարերային ճակատա-
մարտն է, ուր Վասակը վերջնականապես ի հայտ է բերում իր դիրքորոշումը,
իսկ ժողովուրդը՝ իր ապստամբ ոգին:

Այս բոլոր դեպքերը, լարվելով ու շիկանալով, գալիս հասնում են Ավա-
րայրի ճակատամարտին, որը «Վարդանանքի» բարձրակետն է:

Հայ գրականության մեջ թերևս չի կարելի ցույց տալ մի այլ ստեղծա-
գործություն, որն այնքան շատ հերոսներ ունենա, որքան «Վարդանանքը»: Դա
մարդկային ամենատարբեր խառնվածքների ու ամենատարբեր սոցիալական
խմբերի մասին պատմող վիթխարի կտավ է: Ռազմական գործիչներ ու նա-
խարարներ, պետական անձնավորություններ ու եկեղեցականներ, գրչի ու
մտքի մարդիկ, զինվորներ ու զեղչուկներ, ծերեր ու պատանիներ, ուսուցիչ-
ներ ու քարոզիչներ, արհեստավորներ ու արվեստասերներ, մայրեր ու աղջիկ-
ներ, դեսպաններ ու լրտեսներ՝ վիպասանը կարողացել է այս բոլորին ներկա-
յացնել իրենց բնավորությամբ ու հոգեբանությամբ:

«Վարդանանքը» հայ գրականության այն հազվագյուտ երկերից է, որտեղ
հիանալի պահպանված է ռեալիստական արվեստի հանրածանոթ պահանջը՝
ամեն մի կերպար և՛ որոշակի մարդկային անհատականություն է, և՛, միա-
ժամանակ, սոցիալական որևէ հոսանքի ներկայացուցիչ:

Դեմիրճյանի տիպադրման ու անհատականացման վարպետությունը նրա
ուրիշ ոչ մի գործում չէր փայլել այնպիսի ուժով ու տյնքան բազմակողմա-
նիորեն, որքան «Վարդանանքում»: Կերպարները տարբերվում են միմյան-
ցից ոչ միայն իրենց բնավորությամբ, այլև նրանց կերտման միջոցներով:
Հերոսների մի մասին Դեմիրճյանն օժտում է էպիկական-հերոսական գծերով,
մյուսին՝ քնարական տարրերով, երրորդի հանդեպ բանեցնում է երգիծական
(կերպարագծման) հնարը: Վիպասանը գործի է դրել իր բոլոր հնարավորությու-
ները՝ կենդանագրելու 1500 տարվա հեռավորությամբ մեզանից բաժանված
մարդկանց զգացմունքների ու մտքերի, կրքերի ու երազների աշխարհը:

Հայ ժողովրդի ազգային սրբություններից է Վարդան Մամիկոնյանը, որի
անվան շուրջը ժողովուրդն ստեղծել է բազում ավանդություններ և սերունդնե-
րի հիշողության մեջ անմահացրել նրան: Դեռևս Ավարայրի երգիչը՝ Եղիշեն,
իր պատմության մեջ սրբազործեց Վարդանին, մի ամբողջ ժողովրդական
ապստամբություն կոչելով «Վարդանի պատերազմ»:

Այնքան մեծ է եղել Վարդանի գործի հմայքը, որ հետագա դարերում հայ
ժողովուրդը, մեծով ու փոքրով, տոնել է «Վարդանանց օրը»: Վարդան Մամի-
կոնյանի պատկերը եղել է ամեն մի հայ օջախում, հայ աղջիկներն իրենց

օժիտներին մեջ տարել են նրա պատկերը, իսկ ժողովրդական գուսանները մեր նախնիների գովքերում առաջինը հիշել են «քաջն Վարդանին»:

Ինչպես պատմության ու ժողովրդի հիշողության մեջ, այնպես էլ Դեմիրճյանի վնասում ազատագրական պայքարի գլխավոր դեմքը Վարդան Մամիկոնյանն է:

Պատմության մատյաններում մեծ անուն թողած անձնավորության գրական կերպար ստեղծելը գեղարվեստական դժվարին խնդիր է. գրողից պահանջվում է ոչ թե հերոսի սրբապատկեր, այլ նրա մարդկային կենդանի բնավորությունը: Բացի այդ, ամեն մի գրող անարտավոր է իր ժամանակի խոսքն ասել պատմական հերոսի մասին: Դեմիրճյանը, գծելով Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը, մի կողմ է դրել քրիստոնեական նահատակի ավանդական ու հնացած պատկերացումը և բացահայտել զորականի, քաղաքական գործչի և մարդու կենդանի խառնվածքը: Ինչպես պատմական մյուս վեպերի դրական հերոսները, այնպես էլ Դեմիրճյանի Վարդան Մամիկոնյանը, հայրենասեր է իր բովանդակ էությունը: Նա ամեն ինչից բարձր է դասում հայրենիքի շահը: Ռազմական մարտերում թրծված հայոց սպարապետը մարմնացնում է հայրենիքի մաքառումները, տենչերը, երազները և պատրաստ է գլուխը դնել հայրենյաց կովի զոհասեղանին: Բազմաթիվ դրվագներում՝ սկսած Հազկերտի հրովարտակից մինչև Ավարայրի ճակատամարտը, Դեմիրճյանը բացահայտում է Վարդանի հայրենասիրական բարձր գիտակցությունն ու ներշնչանքը: «...Այն, որ ավանդ ենք ստացել մեր նախնիներից՝ մեր հայրենիքը, մեր ազատությունը, մեր իշխանությունը, — դա չենք տա ոչ ոքի», — այսպես է խոսում Վարդանը ոչ թե յուրայինների հետ, այլ պարսից արքունիքում: Նրա ամբողջ գործունեությունն այս հայրենասիրական ուխտի իրականացումն է: Ոչ միայն ինքն է զոհվում՝ հասարակ զինվորների հետ բաժանելով պատերազմի բոլոր դժվարությունները, այլև հայրենասիրական սխրագործության է առաքում որդուն՝ Զոհրակին:

Մամիկոնյան նշանավոր տոհմի բարձր առաքինությունների կրողն է Վարդանը: Հայրենասիրության առաջին դաստիարակը եղել է մայրը՝ Մամիկոնյան Մեծ Տիկինը, որն իր ոգեշունչ խոսքերով անձնագոհության դասեր է տալիս և Վարդանին, և՛ նախարարներին, և՛ հայրենի հողի պաշտպան գեղջուկներին:

Վարդանի հայրենասիրությունը սնունդ է ստանում այն գիտակցությունից, որ իմաստուն կերպով ձևակերպել է Նղիշին իր Պատմության մեջ. «Զգիտակցված մահը մահ է, գիտակցված մահը՝ անմահություն»:

Դեմիրճյանը, ի դեմս Վարդան Մամիկոնյանի, ներկայացրել է ոչ միայն հայրենասեր-զորականին, այլև հայոց պատմության իմաստը ըմբռնող խելացի քաղաքագետին: Թերևս բոլորից լավ նա է ըմբռնում պարսիկների առաջարկած հավատափոխության քաղաքական նպատակները և ամբողջ էությունը դիմադրում է այդ ծրագրին: Նա գիտե, որ կրոնի հարցը միայն շարժառիթ է, խորամանկորեն հյուսված որոգայթ, որը սպառնում է ամենից առաջ հայոց աշխարհի ինքնուրույնությանը: «Մեռնենք և շտանք թշնամուն ոչինչ», — այս եղանակով է նա թելադրում և՛ նախարարներին, և՛ հայրենիքի զինվորներին: Այդ հողի վրա էլ շիկանում են նրա հարաբերությունները մարզպան Վասակի հետ, որը պաշտպանում էր կամավոր ստրկության ծրագիրը:

Վարդանը նաև խոհեմ ու կշռադատող դիվանագետ է: Նրա դիվանագիտական հմտությունը երևում է մանավանդ այն ժամանակ, երբ հակառակ ուրիշ

նախարարների, առաջարկում է գնալ Տիգրոն՝ ժամանակ շահելու և ապստամբությունը նախապատրաստելու համար:

Ուշագրավ է նաև այն, որ Դեմիրճյանը Վարդան Մամիկոնյանին ներկայացնում է որպես ժողովրդական տարերքի էությունը հասկացող ու նրա անշահախնդիր հայրենասիրությունը գնահատող պետական մարդ: Նա գիտե, որ ռամիկ դասակարգը ամենից շատ է շահագրգռված հայրենի հողի պաշտպանությամբ, ուստի և ապստամբությունը նախապատրաստելիս հենվում է նախ և առաջ ժողովրդի ուժի վրա: «Նախարարը վախեցած է այս կովից,—խորհում է Վարդանը,—հոգևորն էլ իր հոգևոր գործերն է հոգում, հոգին փրկում: Նա այդ կարող է անել մի քարանձավում փակվելով և կգոհանա դրանով, եթե մեր աշխարհը ոչնչանա էլ: Բայց ռամիկը կկովի, ռամիկը կփրկի աշխարհը, քանի որ հենց ինքն է աշխարհը»:

Վարդան Մամիկոնյանին վիպասանը ներկայացնում է նրա ներքնաշխարհի բազմակողմանիությամբ և այնքան անմիջական, որ թվում է, թե գործ ունենք ոչ թե պատմության ավանդական կերպարի, այլ կենդանի խառնվածքի հետ: Դեմիրճյանը վկայն անվանել է ոչ թե «Վարդան Մամիկոնյան», այլ «Վարդանանք»:

«Վարդանանքի» ակունքների շուրջը հաղորդման մեջ²⁹ Մ. Ավդալբեգյանը գտնում է, որ «Վարդանանք» բառակազմությունը իր ձևով հարում է հնագույն հայկական և ոչ հայկական սրբա-խոսություններ—վկայաբանություններին, որոնց անունները կազմում են մի գլխավոր նահատակի՝ գաղափարական հերոսի անունից: Դեմիրճյանը իբրև վերնագիր նախընտրել է հայ հին գրականությանը հարազատ Վարդանանք ձևը, «բոլորովին նոր, ժողովրդական իմաստ գնելով նրա մեջ»:

Դա պատահական չէ: Հայոց սպարապետը գլխավորում էր ժողովրդական մի ամբողջ շարժում, ուրեմն և այդ շարժման անունով էլ պետք է կոչվեր վեպը: Շարժման մեջ իրենց տեղն ու դերն ունեն և Վարդանի կողմնակից նախարարները, և հոգևորական դասի առանձին ներկայացուցիչները, և ժողովրդական ապստամբները՝ հայրենիքի զինվորները:

«Վարդանանք» վեպում, գլխավոր հերոսից բացի, Դեմիրճյանն ստեղծել է իրենց քաջությամբ ու անձնազոհությամբ աչքի ընկնող մարդկանց քաղաքի վերադարձը:

Հայ պատմավեպերում նախարարները գերադանցորեն երևում են իրենց անվերապանությամբ ու անիշխանությամբ: Դրական քիչ բան է ասվում նրանց առաջավոր դեմքերի մասին: V դարում նախարարությունն ազգության պահպանության ու հայրենի հողի պաշտպանության հարցում հանդես բերեց ակներև համերաշխություն: Եղիշեն իր «Պատմության...» վերջում թվարկում է այն նախարարների անունները, որոնք իրենց կյանքը տվին հայրենիքի անկախության պայքարին: Դեմիրճյանը ևս, վերանայելով միակողմանի հայացքը, վեպում կերտում է հայրենասեր նախարարների մի շարք գունեղ կերպարներ: Դրանք, իհարկե, չունեն Վարդանի մտքի խորությունը և աներեր հավատը ժողովրդական տարերքի հանդեպ. ավելին՝ նախարարների մի մասը ժողովրդական «անիշխանության» մեջ տեսնում է իր դրյակի թշնամուն և չի բաժանում ռամիկի մեջ արթնացող սոցիալական գիտակցությունը: Բայց, չնայած դասակարգային նախապաշարմունքին, նախարարների մեծ մասը ճակատագրական օրերին հանդես է գալիս բարձր հատկություններով պայքարի

վճռականությամբ, անձնական խիզախությամբ, հայրենասիրական վարքագծով:

Այդ նախարարներից է Ատոմ Գնունին, որը Վարդանից հետո երկրորդ դեմքն է նախարարների մեջ: Սրան Վարդանն այնքան է վստահում, որ Ավարայրի մարտի նախօրյակին կարգում է իր հաջորդը: Ատոմ Գնունին օժտված է պողպատյա կամբով, լեռնական զորականի վճռականությամբ, քաղաքագետի հավասարակշռությամբ: Առանց տատանվելու նա միանում է Վարդանանց շարժմանը և մեծ գործ է կատարում դիմադրությունը կազմակերպելու համար: «Հայրենիքը պետք է փրկենք», — սա է Ատոմի առաջին և վերջին նշանաբանը: Այդ վսեմ նպատակի համար նա անում է ամեն ինչ՝ նախարարների զորագնդերից ընդհանուր զորաբանակ կազմելու համարձակ ծրագրից մինչև իրեն սոցիալապես անհարազատ ռազմիկների ուժն օգտագործելը: Ատոմը երզվյալ ազնվական է, դասային վիթխարի տարբերություն է զգում իր և ռամիկի միջև, սարսափում է ռամիկի ցասումից, բայց վճռական ժամին հանդես է բերում մտքի ճկունություն՝ միասնական ճակատ կազմելով անշխանական ուժերի հետ:

Արտակ Մոկացին՝ մյուս համակրելի նախարարը, նույնպես ունի իր հատուկ դատաշին վերաբերմունքը դեպի ռամիկները: Բայց նա չի սարսափում ժողովրդից, այլ աստիճանաբար համոզվում է, թե ինչքան զորություն և առաջնություն կա գեղջկական այն խրճիթներում, որ արժանացել են նախարարների արհամարհանքին:

Եթե Ատոմ Գնունին վնասում մարմնացնում է հայ ժողովրդի ռազմական կորույթը, ապա Արտակ Մոկացին ներկայացնում է ժողովրդի իմաստությունը: Մա քաջ ծանոթ է հայոց պատմությանը և հնարամտությամբ է խոսում իր ժողովրդի մասին: Ազգային արժանապատվությունն այնքան խոր արմատներ է գցել Արտակ Մոկացու հոգում, որ նա ծեծում է պարսիկներին ստորաբարշող Վասակի ազգականին և դուրս շարտում վրանից: Հայրենական գրի ու դպրության ջերմ պաշտպանը նախ խիզախ կովոդ է: Վարդանը առաջինը նրան է ուղարկում Ավարայր, իմանալով, թե ինչպիսի անձնագոհության է ընդունակ ազգային հպարտությամբ ներշնչված երիտասարդ նախարարը:

Հայրենասերների շարքում են ուրիշ հերոսներ՝ հայոց այրուծիի հրամանատար Գաբրիել Մովսեսյանցը, որն անօրինակ մի վճռականությամբ պարսկական հողից այրուծին հասցնում է Հայաստան, ծեր նախարար Վահան Ամատունին, Ընծայնոց Արսենը, որ հանուն հայրենիքի զոհաբերում է նաև իր սերը, Վարդանի թիկնապահ Արծվին, որդին՝ Զոհրակը, հոգևորական Ղևվոնդ երեցը, մատենագիրներ Եզնիկն ու Եղիշեն, Մեծ Տիկիներ, որ հանդես է գալիս «գինվորյալ ենք» հավասար ենք» կոչով: Ավարայրում նահատակված Անահիտը, որը հանուն հայրենյաց հրաժարվում է իր անձնական երջանկությանից: Հերոսական բնավորություններ են սրանք, որոնցից յուրաքանչյուրի համար Դեմիրճյանը գտել է համապատասխան գույներ և դարձրել լիարժեք կերպարներ:

Հին պատմիչները, հասկանալի պատճառներով, ժլատ տեղեկություններ են թողել ժողովրդի ներքին կյանքի մասին: Ժողովուրդը, նրանց հայացքով, պատմության գլխավոր դեմքը չէր: Սովետական պատմավեպերում ժողովրդական զանգվածները ներկայանում են որպես պատմական դեպքերի վրա ազդող հզոր ուժ: Այս միտումն իր արտահայտությունը գտավ նաև «Վարդանանքում»: Հարցը միայն այն չէ, որ այստեղ կան ժողովրդական կերպարներ և ժողովրդի

անկասելի տարերքը ցուցադրող բազմամարդ տեսարաններ: Ամբողջ վեպը ծայրից ծայր շնչում է այն գաղափարով, որ ժողովուրդն է այն ուժը, որի վրա հենվելով, նախարարությունը կազմակերպեց ազատագրական պատերազմը: Վեպի առաջին գլուխներից մեկում Դեմիրճյանը ցույց է տալիս հայրենի հողը արյամբ պաշտպանելու շինականների հաստատ վճիռը: Այս տեսարանում երևում է նրանց տազնապն ու մտահոգությունը. կգնա՞ն արդյոք նախարարներն իրենց հետ:

Դեմիրճյանի նկարագրած շինականները՝ Սահակը, Առաքելը, Պողոսը, ջրաղացպանը, դարբին Հովակիմը, Վարաժը, Աբրահամ պապիկը, Մարտիրոսը և մյուսներն ունեն այն գիտակցությունը, որ երկիր հայրենին կանգուն է ոչ թե ազնվական ու հոգևորական դասով, այլ ժողովրդի միասնությամբ: «Անձներս վրա դնենք,—աշխարհք ազատենք»—այս նշանաբանից է խոսում գեղջուկներից մեկը Վարդանի հետ:

«Մենք ոտքի տակ ծեծված հող ենք: Կծեծեն, կտրորեն, բայց մենք հա կանք ու կանք: Կապրենք...»,—ասում է մի ուրիշ շինական:

Ժողովուրդն իր վեհությունը ցուցադրում է և՛ Հազկերտի հրովարտակին պատասխան տալու օրերին, և՛ պարսից հարկահաններին դիմադրելիս, և՛ Անգղի տարերային ելույթների ժամանակ, և՛ Ավարայրում: Ժողովուրդը հանդես է գալիս անխորտակելի հայրենասիրությամբ, դուցազնական ուժով, հայրենին պաշտպանելու վստահավատով:

Ժողովրդի ռազմական ոգին ցուցադրելու հետ միասին Դեմիրճյանը ներկայացնում է նաև նրա շինարարական ու աշխատանքային առօրյան: Կյանքի բարձր րմբոնում ունեն նրա հերոսները՝ լինի դա Տղմուտ գետի ափին Վարդանի հետ զրուցող շինականը, թե հեթանոսական պաշտամունքով գերված Մարտիրոսը, ախոռապան Վարաժը, թե Անահիտի վերքերը դարձանող ջրաղացպանի կինը: Իրենց պարզ ու գեղեցիկ կենցաղով նրանք արտահայտում են ժողովրդական զգացմունքների խորությունն ու կյանքի հավերժությունը:

Դեմիրճյանը կերտել է ժողովրդի հայրենասիրական գիտակցությունն արտահայտող մի շարք ցայտուն կերպարներ: Դրանցից մեկը Առաքել անունով գյուղացին է, որը գլխավորում է ժողովրդական զինվորայինների շարժումը: Նա է ժողովրդի գլուխն անցած մտնում եկեղեցի և նախարարներից պահանջում, որ մերժեն Հազկերտի հրովարտակը: Առաքելը թեև անվստահությամբ է լցված նախարարների հանդեպ, բայց ինքը այնքան վստահությամբ է ներշնչում, որ Վարդանը նրան կարգում է ժողովրդական գեղի հրամանատար: Առաքելն ունի և խոր միտք, և շիտակ վերաբերմունք, և հերոսական ոգի: Անգղի եկեղեցում նա ոչնչացնում է պարսից մոգերին և իր գեղի գլուխն անցած սխրանքներն զործում: Ավարայրում:

Ժողովրդական կյանքի մի ուրիշ կողմն է ներկայացվում Սահակի միջոցով: Ըմբոստ գյուղացի է Սահակը: Մոլեգին ատելությամբ նա դիմադրում է պարսիկ հաթիհահաններին: Նրան ենթարկում են ֆիզիկական խռտանգման. բայց նա պահպանում է իր կամքն ու կորովը: Ժողովրդական վրեժի ու ատելության կենդանի մարմնացումն է Սահակը:

Նշպես Վարդան Մամիկոնյանի անունը հերոսության և հայրենասիրության հոմանիշն է, այնպես էլ Վասակ Սյունեցուն՝ դավաճանի: Անարժան և սոոր մարդկանց ժողովուրդը խաբանում է «Վասակ» անունով:

Հայ պատմավեպերում կան դավաճանների կերպարներ, որոնք գծված են միակողմանիորեն, ներկված բացառապես սև գույնով: Հոգեբան գրողին չէր կարող բավարարել «գտարյուն դավաճանի» կերպարը: Նվ նա ստեղծեց դավաճանի բարդ, հակասական կերպար, աշխատելով հիմնավորել Վասակի դավաճանություն հոգեբանական դրդապատճառները:

Ինչպես նկատել է քննադատությունը, Վասակը ևս մարդկային այն բնավորություններից է, որոնք սենն իրենց բացառիկության, իրենց եզակիության սին մարմաջը: Նա իրավացի է համարում միայն իրեն, բարձր է դասում իր անձը: Ինքը և ուրիշ ոչ ոք: Այսպիսի համարում ունեցող գեղմարդը, ասում է Դեմիրճյանը, պետք է որ մոլեգին փառասեր լինի, իսկ այստեղից մինչև դավաճանություն ընդամենը մի քայլ է:

Վասակն անուղղելի փառասեր է: Հայաստանի մարզպանն է, այսինքն՝ ամենաբարձր դիրք զբաղող, վճիռներ արձակող մարդը: Բայց ոչ մի բանի առաջ կանգ չի առնում իր դիրքերն էլ ավելի ամրապնդելու և պարսիկների վստահությունը շահելու համար: Վասակը, իհարկե, ունենում է հոգեկան տառապանքի այրող պահեր, բայց այդ ցնցումները նույնպես բխում են նրա փառասիրտից: Ինչպես հայասեր չէ, այնպես էլ պարսկասեր չէ: Վասակը եսասեր է: Քծնում է պարսիկներին, բայց և հոգու խորքում ատում է նրանց: Սրբ ավագ որդին՝ Բաբեկը, հորը նախազգուշացնում է, թե՛ «Դեն-շապուհը արքա է դառել մեր գլխին», Վասակն իրեն նվաստացած է զգում: Մի՞թե ինքը չի լինելու հրամայողը և չի նվաճելու հայոց թագավորական գահը: Եսասեր մարդուն մինչև հոգու խորքը վերավորում է նաև այն, որ ինքը ժողովրդի մեջ չունի Վարդանի հեղինակությունը, որ նախարարների մեծ մասը հավատում է սպարապետին:

Մենակ մնացած մարդ, որից երես են թեքում որդիները, խորշում են հարազատները, հեռանում են բարեկամները: Վիպասանն, այսպիսով, ներկայացնում է փառասեր մարդու ողբերգությունը, որը և նրան մղում է դավաճանության:

Վասակի բարոյական անկմանը ուղեկցում են դաժանություններն ու արգահատելի արարքները: Նա փորձում է պարսկացնել որդիներին և չի դիմադրում, երբ Հաղկերտը նրանց պատանդ է պահում Պարսկաստանում: Իսկ երբ որդիներն ըմբոստանում են պարսկամուլ հոր վարքագծի դեմ, մորթազերծ է արվում ներսիկը և սպանվում Բաբեկը: Վասակը չի ճանաչում ոչ ընտանիք (սպանում է իր հայրենապաշտպան կնոջը), ոչ հայրենիք, ոչ պատիվ ու խիղճ: Նրա աչքի առաջ պարսիկներն այրում են մագաղաթյա մատյաններով լի վանքը, կեղեքում են հայ շինականներին, անարգում են հայի ազգային արժանապատվությունը:

Նպատակը արդարացնում է միջոցները: Վասակն ընկնում է այն աստիճան, որ իր զորքով միանում է պարսկական զնդերին՝ կռվելու իր սեփական ժողովրդի դեմ:

Քննադատները Դեմիրճյանին երբեմն կշտամբել են այն բանի համար, որ նա Վասակին ներկայացրել է մարդկային որոշ ապրումներով: Այսպես, մարզպանը ծանր ապրումներ է ունենում որդիների կապակցությամբ, դժվարությամբ է արձակում Բաբեկին սպանելու վճիռը: Սրանով, ըստ էության, Դեմիրճյանը խորացնում է դավաճանի նկարագիրը, ասելով, թե մինչև ուր կարող է գլորվել փառքի մոլուցքով լցված մարդը: Լինում են պահեր, երբ Վա-

սակը մտածում է նաև հայրենիքի մասին, բայց ամեն անգամ գլուխ է բարձրացնում նեղ անձնականությունը և նրան մղում ավելի մեծ հանցանքների:

Վեպում Վասակն ունի իր սովերենները՝ իր նման մարդկանց շրջապատը: Դրանցից են Գաղիշոն, որ Վասակին հուշում է նորանոր հանցանքներ, դաժանության մեջ մրցակիցը շունեցող Աբտակ Ռշտունիճ և Կողակը, մի խարդախ ծերուկ, որ առաջնորդվում է «Գրնկնեմ» ոտքերը կլիզեմ, կբարձրանամ՝ գլուխը կկտրեմ» սկզբունքով: Վասակի դավաճանության այս սպասարկուներն ու հանձնակատարները վեպում այնպես են անհատականացված, որ դարձել են մարդկային այս կամ այն արատը մարմնացնող ավարտուն տիպեր. Գաղիշոն՝ քաղաքական ոտահակության, Աբտակ Ռշտունին՝ ֆեոդալական դաժանության, Կողակը՝ բանասարկության:

Անցած 1500 տարվա ընթացքում Վարդանանց պատերազմը հայրենասիրական ներշնչման ու ոգևորության անսպառ աղբյուր է եղել հայ ժողովրդի համար: Սկսած Եղիշեից, որ ոսկեդենիկ գրչով անմահացրեց Ավարայրի քաջերին, մինչև մեր օրերը, գեղարվեստական պրականությունը (նաև կերպարվեստը) շարունակ դիմել է Վարդանանց թեմային: Ղ. Ալիշանը և Ռ. Պատկանյանը, Ս. Շահազիզը և Զիվանին, Հովհ. Հովհաննիսյանը և Լեոն գրել են բանաստեղծություններ, պոեմներ, դրամաներ, որոնց մեջ հավերժացրել են Վարդանանց պատերազմի հերոսներին, նրանց օրինակով դաստիարակել տասնյակ սերունդներ:

Բայց եթե հայ մատենագիրները, ի դեմս Վարդանանց պատերազմի հերոսների, փառաբանել են կրոնական հավատի նահատակներին, եթե XIX դարի գրողները բավարարվել են միայն հայրենասիրական զգացմունքներ արթնացնելով, ապա Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց շարժման մեջ տեղադրել է ավելի խոր ու հավերժական բովանդակություն:

1944 թ. ապրիլի 25-ին իր օրագրում Դ. Դեմիրճյանը գրում է հետևյալ բանալի-տողերը. «Վարդանանքը» խորացնում եմ: Գրել պատմական հայրենասիրական վեպ (միայն) չեմ կամենում. եթե չպիտի լինի վեպում որևէ նոր բան, շարժե գրելը: Ես կարծում եմ, որ ամեն ազգային նշանակություն ունեցող վեպ պիտի համաշխարհային, համամարդկային մի բան ունենա: Դա միայն իրավունք ունի ազգային լինելու կամ արժե միայն այդպիսի ազգային գրականություն ունենալ»³⁰:

Դիմելով ազգային պատմության ձևատագրական իրադրությանը՝ Ավարայրի հերոսամարտին, Դեմիրճյանը, ի տարբերություն ազանդական պատմավեպերի միակողմանի ուղղության, հայոց պատմության նահատակների սխրանքի մեջ հայրենասիրության և հերոսության, պետականության և քաղաքական կողմնորոշման շիրտերից բացի առավելապես կարևորեց կյանքի, գոյության, աշխարհի, հոգեկան լիաբուռն զգացմունքների համար մղված մաքառման գիծը:

Հայրենասիրական-քաղաքական էական խնդիրների կողքին «Վարդանանքում» գաղափարական ծանրությունը կրում է բռնություններից ազատ կյանքի մեծարման փիլիսոփայությունը, որը Դեմիրճյանի բերած նոր շեշտն է պատմավեպի ավանդական կառուցվածքում:

Վեպի մի ծայրից մյուսն անցնում է ավերիչ պատերազմների՝ կյանքի մեծագույն թշնամու, զատապարտման մոտիվը: Բռնավորի՝ սուրը, —ասում է Դեմիրճյանը, —սպառնում է ոչ միայն ժողովրդի ազգային շահերին, այլև ապրելու, վայելելու, կյանքը գեղեցկացնելու մարդկային բնական իրավունքին:

Վեպի մի շարք կերպարների ու տեսարանների միջոցով գրողը ներկայացնում է հողին, ամենօրյա աշխատանքին, ազգային-ժողովրդական ավանդներին հավատարիմ մարդկանց աշխարհը. մի տեղ, հեթանոսական հին սովորություններ, խնջույքի են նստում ձիապան Վարաժն ու իր ընկերները, մի ուրիշ տեղ պատանիները վայելում են նիզակավարժության հաճույքը, մի այլ տեղ շինականը իր մտորումներն է կիսում հայրենի հողի հետ: Ապա՝ նախարարը տրվում է սիրո երազներին, ռամիկը հափշտակվում է բնության գեղեցկությամբ, դեռատի աղջկա հոգում բողբոջում է առաջին անմեղ սերը: Ընծայնոց Արսենն ու Խորիշան վայելում են իրենց սիրո երջանիկ վայրկյանները, նվաճածունները հնչեցնում են հեթանոսական կենսութախության երգերը, բանաստեղծն անում է գինու գովեր, պատանի զինվորները կատակում են, բազմափորձները՝ փխխտափայլում աշխարհի բաների շուրջը:

Աշխարհի և մարդու ներդաշնակության իր որոնումներում Դեմիրճյանը վերացական իր բարոյախոսությունից եկավ դեպի խնդրի կոնկրետ-պատմական դրվածքը: Այս առումով «Վարդանանքի» մեջ ևս կարևոր դեր է խաղում նրա ստեղծագործության համար բնորոշ «հող, հատիկ, հաց» ստրուկտուրան: Սրանք, Դեմիրճյանի դասակարգումով, ոչ թե կենցաղային սովորական հասկացություններ են, այլ մարդու բարոյական որակը, կեցության դաշնությունը, զարգացման լրիվությունը սահմանող չափ ու չափանիշները:

«Հողից» դեպի «հատիկ», «հատիկից» դեպի «հաց» ձգվող տարածությունը ժողովրդական աշխարհի «տիեզերքն է», «հող—հայրենիք» ամրությունը, հետևաբար նաև կյանքի ներդաշնակության ստեղծարար սկզբունքը:

Բռնավորի դեմ ելած հայ շինականները զենքին հակադրում են հացն ու հալիկը, գոյության բարձր ըմբռնումը զարդարելով իմաստուն ժողովրդական խոսքերով. «Ինչքան էլ զենքերը իրար զարկվեն, հաղթանակը հացինն է», «Ահա ջաղացը, ավլիր, սրբիր, տար—ինչքան էլ տանես, հատիկը կա ու կա»:

Հատիկի փառաբանությունը Դեմիրճյանի պաթոսի բարձրակետն է: Այդ լույսի տակ վերին աստիճանի կրթոտ են հնչում հողի ամրության և լերերն ձյունով ամրացնող հավատի մտորումները, որոնք կոչված են բացասելու արհամիրքը. «Մենք ոտքի տակի հող ենք, կանք ու կանք», «Հողը իմաստուն է, դառն և սիրելի», «Նման սերմին եղբ, որ մահ ընդունեց և ծաղիկ ընկավ»:

Պատերազմի մասին պատմող գրքում Դեմիրճյանն առանձնահատուկ միտումով ներկայացնում է ժողովրդական կյանքի այն կողմերը, որոնք արտահայտում են աշխարհի ներդաշնակության համամարդկային գաղափարը: Այդ գաղափարը այժմեական հնչեց Հայրենական պատերազմի տարիներին, երբ ֆաշիստական զավթիչները ցանկանում էին կործանել ծաղկող կյանքը, ամայացնել ամենասուրբ արմերը՝ հողը, ժողովրդին զրկել ապրելու և երազելու իրավունքից:

«Վարդանանք» պատմավեպում ևս Դեմիրճյանը պատմության նյութի վրա շարունակում է «մարդու լուսաբանության» իր գեղարվեստական հիմնական խնդիրը, Վարդանանք շարժումը դիտելով ավելի ընդարձակ պլանով՝ և՛ իբրև ազգային փառափառ, և՛ իբրև մարդկային գոյության կոփ, Ավ. Իսահակյանի բնութագրմամբ՝ «ազատության, ազատ խղճի և կյանքի կոփ»:

Այս շեշտով էլ Դեմիրճյանը «բնական իրավունքի» վաղեմի ստրուկտուրան բարձրացնում է նոր աստիճանի, բյուրեղացնում «ազատ հոգու», կյանքի և մարդու հարազատության փխխտափայլությամբ, հայոց պատմավեպերի մեջ բերելով իր՝ դեմիրճյանական գույնը:

«Վարդանանքը», «Ուազմական քաջության» վեպ չէ լույս, ոչ էլ «ազգային ինքնուրույնության» պատում միայն, ոչ էլ «պետականության հայկական ձև-վի» հրահանգարան՝ առավելապես:

Այս ամենն է՝ գումարած կյանքի և մարդու, բնական կյանքի և բնական մարդու վիպասանությունը, աշխարհի մեծարանքը. «Ապրենք աշխարհով... աշխարհը կյանք է»:

Մեծ աշխարհի մեջ դիսոնանսներ են մտցնում «նյութեղեն» կյանքի «տար-բեր-տարբեր ձգտումները»՝ պատերազմ, արհամարիք, բռնություն, անհատա-պաշտություն, որոնց դեմ էլ ծառանում են հոգեկան կյանքի կարգախոսները, ռամիկներն՝ իրենց ռամկական զանգակատնից («ռամիկը կփրկի աշխարհը»), իմաստունները՝ իմաստության («ստորացեք անձերիդ մեջ, որ հարազատա-նանք հասարակի մեջ», — ասում է պատմիչ Նղիշեն):

Դեմիրճյանը պատերազմ է հայտարարում պատերազմին՝ և՛ հայրենիքի, և՛ մարդու աղաթություն, վայելքի, կյանքի ներշնչանքների, ոգու ազատու-թյան համար: Հիշենք Ղևոնդ Նրեցի պատվիրանը՝ իմաստունների զրույցում. «Զոհեցեք կյանքը՝ վերցրեք ավելի թանկը՝ ազատությունը»:

Այս դիտակետով Դեմիրճյանը «Ուազմական կրակի» կողքին վեպում լայն, չափազանց լայն տեղ է տալիս ժողովրդական կյանքի դրվագներին ու «Իր նրազին» (Ավ. Իսահակյան), պատմության հերոսական անցուղարձը մեկնա-բանելով իրրե գոյության լայնության ու շարունակականության, կյանքի հա-վերժության աղբյուր:

Պատահական չէր, որ հենց պատերազմին, թեկուզև պատմական անցյա-լից, նվիրված վեպում Դեմիրճյանը սրեց մարդուն վերաբերող մտորումների շարքը: Բանն այն է, որ պատերազմները՝ և հին, և նոր, ամենամեծ բռնու-թյուններն են կյանքի և մարդու վրա, բնական գոյությանը սպառնացող ծայ-րահեղ իրադրություններն են, մարդու ողբերգության բարձրակետերը: Դրա-նով էլ պայմանավորված է «Վարդանանքի» ողբերգական ուժեղ շունչը: Դա և՛ հերոսական-դյուցազներգական, և՛ ողբերգական պաթոսի վեպ է, ուր Դեմիրճ-յանը, պատմական կոորդինատներով եկավ դեպի XX դարի հոգևոր երևույթ-ները, դեպի մեծ ու չքեղ կյանքի իր երազը՝ հոգու ազատությունը:

Հայ պատմավեպերի շարքում «Վարդանանքը» աչքի է ընկնում ձևի և ոճի յուրահատկությամբ: Սա երևում է այն ժամանակ, երբ «Վարդանանքը» հա-մեմատում ենք դասական գրողների երկերի՝ Բաքոյի «Սամվելի» և Մուրա-ցանի «Գեորգ Մարզպետունու» հետ:

Այդ երկու գլուխգործոցները գրված են ռոմանտիկական պատմավեպի դասական կանոններով՝ կերպարների բեռնառած, խորհրդավոր հանգույցներ, ոճի հանդիսավորություն, տվյալ կերպարը այս կամ այն բարոյախոսական սկզբունքի մարմնացումը դարձնելու միտում և այլն:

Այնուհետև, դասական պատմավեպերում սյուժեն, կերպարները, գործո-ղությունը ենթարկված են նրանց հեղինակներին զբաղեցրած այս կամ այն կոնկրետ գաղափարի բացահայտմանը: «Սամվելում», օրինակ, այդպիսի խնդիր է հայրենասիրության և հակահայրենասիրության հարցը. «Գեորգ Մարզպետունու» մեջ՝ քաղաքական կյանքում անհատների անձնական հարա-բերությունների դերի հարցը և այլն:

Շարունակելով Բաքոյի և Մուրացանի պատմավեպերի ավանդները, Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» հասավ գեղարվեստական մի նոր ուղևոր:

Ժամանակի հոգեբանությունն արտահայտող կոնկրետ խնդիրներից բացի «Վարդանանքում» Դեմիրճյանն արժարժեց նաև հայ ժողովրդի պատմությանը վերաբերող փիլիսոփայական լայն խնդիրներ: Դրանցից հիմնականը դարերի մեջ հայ ժողովրդի գոյատևման պատճառների քննությունն է, որ նա արեց՝ դիմելով Ավարայրի ճակատամարտին: Ուրիշ խոսքով՝ պատմության կոնկրետ դրվագը Դեմիրճյանն իմաստավորեց ոչ միայն տվյալ ժամանակային հատվածում նրա ունեցած նշանակությամբ, այլև առհասարակ հայ ժողովրդի գոյության փիլիսոփայությունն արտահայտելու համար: Այս խնդիրը լուծելու համար Դեմիրճյանին, բնականաբար, չէր կարող գոհացնել ավանդական պատմավեպը: Դրա համար էլ նա դիմեց պատմավեպի մի ձևի, որտեղ կերպարների հոգեբանական վերլուծությունից և V դարի քաղաքական բարդ իրադարձությունների պատկերացումից բացի լայն տեղ են գրավում ժողովրդի ազգային երազների ու մաքառումների ոգեշունչ գնահատականները, հայրենի հողի ու ժողովրդի հավերժության փիլիսոփայական մտորումները, հայրենական սրբությունները պահպանելու կրքոտ պատգամները և այլն:

Ավանդական կանոններին ստրկաբար չհետևող, արտահայտման նոր ձևեր որոնող արվեստագետ—Դեմիրճյանն ստեղծեց մի գործ, որ ավելի հիշեցնում է հերոսական ասքի և ժողովրդական դյուցազներգության ժանրը, քան վեպը:

Հայ ժողովրդի հերոսական դյուցազներգությունը ստեղծելու խնդիր ունենալով, Դեմիրճյանը, բնականաբար, չէր կարող բավարարվել ոճական մի որևէ սկզբունքի կիրառությամբ: Եվ նա դիմեց արտահայտչական տարբեր ու բազմազան ոճերի՝ էպիկական-դյուցազներգական, քնարական, հրապարակախոսական, հոգեզննական, դրամատիկական, երգիծական և այլն: Այս բոլոր ոճական արտահայտչաձևերը այնպես են ներթափանցված իրար մեջ, որ կադմում են ներդաշնակ ամբողջություն: Միասնացման հիմքն այն է, որ Դեմիրճյանը գտնել է փոթորկոտ ժամանակաշրջանի մարդկանց զգացմունքներին ու խոհերին համապատասխանող հրաշունչ, կրքոտ պատումը:

«Վարդանանքի» ոճի մեջ, ինչպես և պետք էր սպասել, իշխող տեղ են գրավում մարդկանց ու երևույթների պատկերման էպիկական-դյուցազներգական գույները: Սա առավելապես վերաբերում է ուղեմահաճ գործողություններին ու բազմամարդ տեսարաններին, ինչպես գյուղացիների ներխուժումը Աշտիշատի վանք, Անգղի տարերային ապստամբությունը, հայոց այրուձիի վերադարձը Պարսկաստանից, Ավարայրի ճակատամարտը և այլն: Վեպի այս հատվածներում Դեմիրճյանը երևում է իբրև իր ժողովրդի ուժով ու կամքով ներշնչված, նրա ոգու վեհությունն ու հերոսական խոյանքը արտահայտող դյուցազներգակ:

էպիկական հերոսի գծերով են օժտված վեպի այն կերպարները, որոնք ապրում են գիտակցական բարձր կյանքով և ամեն ինչից վեր են դասում ազգային շահերը: Այդպիսին են Վարդանը՝ պատերազմներում փորձված զորահրամանատարը, նրա զինակիցներ Ատոմ Գնունին և Արտակ Մոկացին, Ընծայնոց Արսենը և Սրվանձության Գարեգինը, որոնց էպիկական ոգին ցույց տալու համար վիպասանն օգտագործել է ժողովրդական էպոսին հատուկ կերպարագծման միջոցներ:

Հոգեզննության ոճին Դեմիրճյանը դիմում է այն մարդկանց կերպարագծելիս, որոնք ազգային բարձր շահերին հակադրում են իրենց անձնական նեղ նպատակները: Այս ոճի ամենացայտուն օրինակը Վասակն է: Դեմիրճյանը քայլ առ քայլ հետևում է Վասակի «նեղքին մտքերի» ընթացքին, զննում

է նրա գործողութիւնների անձնական շարժառիթները և ամբողջացնում դավա-
ճանի հոգեբանութիւնը:

«Վարդանանքը» ծայրից ծայր հագեցած է դրամատիզմով, բայց մի շարք
կերպարներ, ինչպես Փառանձեմը, ինչպես Գեղեոնը, այնքան խոր հոգեկան
տվայտանքներ ունեն, որ կարող էին լինել դրամայի հերոսներ:

Գեղեոնը՝ առօրյա հարաբերութիւններում բավականաչափ կամակոր և
ինքնասածի այդ մարդը, զարմանալի կերպարանափոխութիւն է ապրում, երբ
բախվում է հայրենիքի դավաճան իր փեսայի՝ Արտակ Ռշտունու հետ: Անգամ
մահվան զնդանում նա ամուր է պահում հայրենասիրական ոգին և հնչեցնում
իր սկզբունքներին անսասան զինվորայլի կովի ևրգերը:

«Վարդանանքն» աչքի է ընկնում նաև քնարական հագեցումով: Արսենի և
Խորիշայի սերը, Անահիտի ապրումները, հեթանոսական արարողութիւնները,
պատանիների զինավարժութիւնը նկարագրող հատվածներում Դեմիրճյանը
երևում է որպես այդ ամենը վերարտադրող ու դրանցով զմայլվող բանաստեղծ:
Բանաստեղծական խանդաղատանքն է հորդում նաև վեպի այն հատվածներից,
ուր Դեմիրճյանը պատկերում է հայրենի հողի իմաստութեամբ զինված գեղ-
ջուկներին, հայրենական կոիմների պատրաստվող պատանիներին:

Լինելով երգիծանքի մեծ վարպետ՝ «Վարդանանքում» ևս Դեմիրճյանը
առատորեն օգտվում է այդ ձիրքից: Երգիծանքի հիմնալի փայլատակում է,
օրինակ, Կողակի կերպարը: Երգիծական գույներով են ներկայացված նաև
պարսկական արքունիքի դեմքերը: Հազկերտը՝ իր ջղաձիգ պոռթկումներով,
Միհրնեսեհը՝ իր խորամանկությամբ և այլն:

«Վարդանանքի» հյուսվածքի բաղկացուցիչ մասն է նաև մարտնչող հրա-
պարակախոսութեան ոճը: Դեմիրճյանը ոչ թե դեպքերն անկիրք պատմող է,
այլ իր հուղական անմիջական վերաբերմունքով այդ ամենը իմաստավորող:
Հրապարակախոսական ոճն իր բարձրակետին է հասնում վեպի վերջում, ուր
«ամփոփելով» ժողովրդի ազատագրական կովի պատմութիւնը, Դեմիրճյանը
գրում է. «Հայոց աշխարհի ձորերից ու դաշտերից խումբ-խումբ, մենակ, եր-
բմեմ և ստվար զանգվածներով գալիս էին գյուղացիներ, զինված ամեն ին-
չով, որ կարելի էր»:

Գալիս էին անվերջ, սպառնալիորեն անվերջ...

Այգպես անցան օրեր, տարիներ, անցան դարեր...»:

«Վարդանանքը» հայ գրականութեան մեջ նշանակալից երևույթ է ոչ միայն
ոճական գույների հարստությամբ, այլև ինչնատիպ լեզվով:

Հարցը միայն այն չէ, որ Դեմիրճյանը գրել է հարուստ և պատկերավոր
լեզվով, օգտագործել է հայոց լեզվի ժողովրդական և գրական (մասնավորա-
պես գրաբարի) աղբյուրների ոճական դիպուկ ձևերը կամ էլ առանձին խնամ-
քով հոգացել է նախարարին, ռամիկին, հոգևորականին, հերոսին և դավաճա-
նին, պատանուն և իմաստուն այրերին իրենց իսկ բնորոշ խոսքով անհատա-
կանացնելու մասին: Սրանք «Վարդանանքի» լեզվի կարևոր հատկանիշներն
են: Բայց ամենամեծ արժանիքն այն է, որ Դեմիրճյանը վեպը շարադրել է
մի այնպիսի ինքնատիպ լեզվով, որն իր կառուցվածքով, արտահայտչական
գույներով, նրբերանգներով ու հնչմունքով ստեղծում է V դարի՝ 1500 տարեկա
հնավորութիւն ունեցող ժամանակի, լեզվամտածողութեան պատրանք: Սա
ամենադժվարին գեղարվեստական խնդիրն է, որ հաջողվում է միայն գրական
խոշոր անհատականութեաներին:



Դերենիկ Դեմիրճյան



Մանկան Զարյան

V դարի հայ կյանքին բնորոշ լեզվամտածողությունն ենք զգում և նախա-
րարների ու ուսմիկների գրույցների մեջ, և հերոսական գծերով օժտված մարդ-
կանց պաթոսային-բարձրաշունչ խոսքերում և բազմամարդ տեսարաններ
ներկայացնող նկարագրական էջերում, և բնության պատկերներում, և գու-
սանական հին երգերի նմանակներում (իմիտացիա):

Ահա, օրինակ, մի բեկոր իշխան Արտակի և ջրաղացպանի գրույցից.

«— Ասում ես պատերազմը վեր կացավ.— խոսեց Արտակը, որի տրա-
մադրությունը համեմայն դեպս բացվել էր Աստղիկի ուրախ լուրից,— Ի՞նչ
պիտի անես, շինական:

— Հաց պիտի տամ, իշխան: Ինչքան էլ զենքերը իրար զարկեն— հաղթա-
նակը հացինն է: Դուք զենքով զարկեք, մենք հացով,— շեշտեց ջրաղացպանը,
որի դեմքը ծամածովեց ավելի, բայց աչքերը խորամանկ ու հաճելիորեն ծի-
ծաղեցին:

— Կարո՞ղ ես հաց հասցնել այնքան զորքին,— փորձեց Արտակը քթի
տակ ժպտալով:

— Հողը կտա:

— Եթե չտա՞, չի՞նի՞:

— Է՛, է՛, իշխանիկ, ահա ջրաղացս, ավիր, սրբիր, տար... Ինչքան տա-
նես՝ տակներում, անկյուններում, պատածակերում հատիկը կա ու կա: Ես հո
չեմ մենակ, աշխարհքն է: Կհասցնի: Հասցնել կտա... Հացը աշխատողին չի
հասնում՝ թե չէ, հաց շատ..., — խուլ ավելացրեց ջրաղացպանը և գլուխը տխուր
շարժեց:

Իշխանի ու ուսմիկի այս գրույցը քաղվորիչ է ոչ միայն իր պարզությամբ
ու անմիջականությամբ, այլև նրանով, որ այստեղ զգացվում է հնադարյան
հայերենի կենդանի շունչը՝ նրա յուրահատուկ կառուցվածքը («հաղթանակը
հացինն է», «պատերազմը վեր կացավ»), հնչմունքը («թե՛ չէ, հաց շատ»),
ռիթմն ու շեշտը («ինչ պիտի անես, շինական»):

Ահա նաև պաթոսային-բարձրաշունչ խոսքի մի օրինակ, որ հատուկ էր
իշխանական դասի ներկայացուցիչներին: Հավաքվել են նախարարները և խո-
սում են Հազկերտի «Թղթի» շուրջը:

Մոկաց նախարարը ասում է.

«— Ես, տյարք, մտահոգ եմ ու տարակուսանքի մեջ: Իրոք՝ Ի՞նչ պիտի
լինի մեր պատասխանը... Մենք՝ մենք: Բայց երկրի անմիջական պատասխա-
նատուն արյաց առաջ մարզպանն է: Երկպառակություն կընկնի մեջներս:
Սա է դժվարինը»:

Վեճ է ծագում պատասխանի շուրջը: Վեճին մասնակցում է Ռշտունյաց
նախարարը, ասելով.

«Ինչու ենք անձներ» դնում հոգսերի մեջ: Հազկերտի պատասխանը թող
տա կաթողիկոսը: Նա մեր կալվածներով ուռնացել, ձգտում է իշխանության:
Նրանք նեղն են, նրանք կկոպեն իրենց գործի համար, կշանան մեզ ևս կոպեցնել:
Բայց մի՞թե հոգևորականությունը մեր արյունով է կամենում հաղթել և միտել
նորանոր կալվածների, ինչպես և տիրազւթության: Մեր գործը չէ հոգևոր դասի
համար արյուն թափելը: Մեր արյունը մեզ էլ հերիք չի անում արդեն»:

Իր խոսքն է ասում նաև Վարդանը. «Տեր Ռշտունյաց, ոչ է ծամ վեճի և
դժգոհության հոգևոր դասի հետ»:

Նախարարներից յուրաքանչյուրի խոսքի մեջ արտահայտվում է և նրանց
հոգեկան վիճակը (Արտակի մտահոգությունը, Ռշտունյաց տիրոջ դժգոհու-

թյունը, Վարդանի վճռականությունը), և իշխանական դասին հատուկ բարձրաշունչ մտածողությունը: Հնադարյան հայերենի քերականական մի շարք ձև-վերի միջոցով («Ես, տյարք, մտահոգ եմ», «միտել նորանոր կալվածների, ինչպես և տիրազխության», «ոչ է ժամ վեճի և դժգոհության») Դեմիրճյանը հասնում է ժամանակի լեզվական կոլորիտի պատրանքին:

Նույն բանը զգում ենք նաև գուսանական-ժողովրդական երգերի նմանությամբ ստեղծված բանաստեղծական տողերում: Ահա դրանցից մեկը.

Ի վեր, ի վեր ի Մասիս,
Մասիսն ի վեր,
Ազատ քաչերն ի վեր,
Մասիսն ի վեր,
Մուխն հայրենյաց ի վեր,
Մասիսն ի վեր,
Գոչ ազատ գոչենք ի վեր,
Մասիսն ի վեր...

«Վարդանանք» վեպում Դեմիրճյանի լեզուն երևում է նաև այլևայլ հատկանիշներով՝ աֆորիզմի սեղմության հասնող խոր մտքերով, մարդու հոգեկան տվյալ վիճակի համապատասխանող խոսքով, նախադասության կազմության ինքնատիպ եղանակներով, կենդանի դիալոգով, բառագործածության հնարդրություններով:

Ահա վեպի հարյուրավոր աֆորիզմներից մի քանիսը, որոնք թեև վոր խոսքի փայլուն օրինակներ են՝ «Անձներս վրա դնենք՝ աշխարհ ազատենք», «Գինին պիտի երգի, ոչ իրենք», «Նման սերմին եղեք, որ մահ ընդունեց և ծաղիկ ընկավ», «Ռամիկը աշխարհք է քշում առաջ», «Աստծո պատկերը շարդեց երեսին» և այլն:

Իմաստուն դարձվածքներով հարուստ է հատկապես շինականների և գիտության մշակների (Կողբացի, Նղիշ) լեզուն:

Թե՛ հեղինակային պատմողական խոսքը, թե՛ հերոսներինը՝ կառուցված է վերին աստիճանի հյուժեղ, կենդանի, ինքնատիպ:

Դիտենք, օրինակ, վեպի այն հատվածը, ուր նկարագրվում է հասարակ դասի մարդկանց հեթանոսական խրախճանքը: Խրախճանքին մասնակցող յուրաքանչյուր անձ ներկայացված է իր բնավորությանը համապատասխանող կենդանի խոսքով:

Ահա, օրինակ, Վարաժը՝ հին ախոռապետը, որ այս պահին գինով է՝ մոլեգնած ու խռովահույզ: Ահա և գինովցած մարդու խոսքը. «Նստեմ: Իս նստում եմ մենակ ու մենակ նժույգի վրա: Ուրիշ տեղ չեմ նստում... Նժույգի վրա պիտի գնամ թաղվելու»:

Սա էլ Մարտիրոսը՝ իր «ծիսական խոհարարության» պահին. «Ախր, խոռովածը իր ժամն ունի, դամն ունի, համն ունի: Փասյանը առավոտվա կրակի մարմանդն է սիրում: Այ, տես, աստղը ծիկ է անում սարի կատարից—բարի ժամն է»:

Հեթանոսական խրախճանքի, ինչպես և դրան հաջորդող ձիարշավի տեսարաններում Դեմիրճյանի հեղինակային լեզուն ևս շնչում է միջավայրին բնորոշ խոսքի կենդանի, բնական թրթիռներով:

«Վարդանանքում» Դեմիրճյանը հանդես է գալիս որպես դիալոգի փայլուն վարպետ: Վասակի և Գադիշոյի, Վասակի և Կողբակի, Վարդանի և Աթըլի

և այլն, գրույցները իրենց խոր հոգեբանական բովանդակությամբ դիալոգի արվեստի դասական օրինակներ են:

«Վարդանանքի» լեզուն հարուստ է նաև անսպասելի պատկերային գույներով, հին հրովարտական ռեալական ձևերով, առարկաներին տրված թարմ էպիտետներով, մանավանդ կրէնավոր էպիտետներով («փղերը բլուր-բլուր գնացին», «գորգերը անտառ-անտառ շարժվեցին»), խոսքի գրաբարյան ոճավորումներով և այլն:

«Վարդանանքի» հայերենը մեր գրական լեզվի պատմության չափազանց ինքնատիպ երևույթներից է:

Թեև գրական որոշ շրջանակներում Դ. Դեմիրճյանն ուներ «տաբերային գրողի» համբավ, այնպիսի գրողի, որը ամեն ինչ իբրև թե անում է «ենթագիտակցությամբ» սահմաններում, սակայն փաստերը վկայում են հակառակ իրողությունը. լինելով «ազատ» գրական խառնվածք, Դեմիրճյանը այդ «ազատությունը» զուգակցում էր մտադիր ստեղծագործական խնդիրների լուծմանը: Պերճախոս օրինակը թերևս «Վարդանանք» պատմավեպն է: Ստեղծագործական խնդիրների նպատակասլացությունն է վկայում ոչ միայն Դեմիրճյանի ջանադիր աշխատանքը պատմական աղբյուրների հետ, այլև վեպի պոետիկան, ուր «ազատ պոռթկումների» և «ազատ ներշնչանքների» կողքին մեծ տեղ ունեն նաև մտադիր գեղարվեստական առաջադրությունները: «Վարդանանքի» պոետիկայի հետազոտող Զ. Ավետիսյանի մի շարք հրապարակումներ՝ «Վարդանանքի» պոետիկան» («Սովետական գրականություն», 1982, № 6, «Երկխոսությունը և մենախոսությունը «Վարդանանքում» («Սովետական գրականություն», 1979, № 2), «Ժամանակը, տարածությունը և առարկայական աշխարհը «Վարդանանքում» («Գարուն», 1977, № 5), «Դիմանկարի ստեղծման հոգեբանությունը «Վարդանանք» պատմավեպում» («Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», «Հոգիվածներ և հետազոտություններ», 1980) ցույց են տալիս, որ Դեմիրճյանը իր վեպի շարահյուսվածքը «կարգավորում էր» առհասարակ գեղարվեստի օրինաչափություններով և մասնավորապես արդիական գեղարվեստական մտածողության չափանիշներով:

Դեղարվեստական ընդհանուր ճշմարտության և ժամանակային կոնկրետ ճշմարտության զուգադրման օրինակներ են դիտվում վեպի ռոմանտիկական ձևի՝ «հին մոդելի» քայքայումը և «նոր մոդելի» հայտնագործումը (ուր գրել-խավոր տեղը հատկացվում է անցյալի դինամիկ ըմբռնմանը), «Վարդանանքի» երկխոսությունների տարբեր կերպերը (ինֆորմացիոն երկխոսության, բազմաձայն երկխոսության, ռեպլիկային և այլն), առարկաների խորհրդանշանային իմաստավորումները (իրերի ֆունկցիոնալ դերի ընդգծումներով), ժամանակային միավորների («վիպական խրոնոտոպների») շարժունակությունը (կանգնեցնել ժամանակը, առաջ մղել, ետ տանել և այլն), դիմանկարների մարդաբանական հիմնավորումները և այլն:

Զ. Ավետիսյանի հրապարակումներից ամենից առարկայականը և հիմնավորվածը Դիմանկարի պոետիկայի հետազոտությունն է, ուր Դեմիրճյանի արխիվային գրություններից պեղված է նաև հետևյալ ելակետային դրույթը. «Պետք է գրել, նկարագրել կինեմատոգրաֆիապես, այսինքն՝ մեծ տեղ տալ տեսողական ընկալմանը, շարժմանը, շարժումներին, գույներին, ձևերին և անպայման պլաստիկական կողմին, մանավանդ մարդկանց»:

«Վարդանանքի» դիմանկարների դասակարգումը ըստ էթնիկական հատկանիշների, ըստ սոցիալական դիրքի, ըստ հոգեբանական վիճակների և այլն,

խոսում է վիպական «բազմաձայնության» դեմիրճյանական մղումների մասին:

«Վարդանանքը» այս առումով հայ վիպագրության պատմության մյուս նշանակալից էջն է՝ Ծ. Զարենցի «Երկիր նաիրի» վեպից հետո:

* * *

Հայոց պատմության խորքերում թափառող դեմիրճյանական միտքը հենվում էր մաքառման երկու հիմնական արժեքների վրա: Դրանցից մեկը սուրեն էր, մյուսը գիրքը՝ ազգային գոյության անկյունաքարերը:

Ունենալով հայոց պատմության ինքնատիպության այն ըմբռնումը, որ այդ պատմությանը ամենից ավելի հարազատ են հոգևոր շարժումները, հոգևոր վերածնության կողմնորոշումները, Դ. Դեմիրճյանը անհրաժեշտաբար «Վարդանանքից»՝ ազատագրական պայքարի մեծարանքից հետո դիմեց հայոց գրի՝ մեսրոպյան այբուբենի դյուտի վիպասքին:

Ավարայրը, Դ. Դեմիրճյանի պատմագիտական կոնցեպցիայի համաձայն, մեսրոպյան գրերի հայտնագործության ուղղակի շարունակությունն էր:

«Մեսրոպ Մաշտոց» վեպը ծրագրված է եղել իբրև նույնպիսի էպոպեական կտավ (երեք մասից), ինչպես «Վարդանանքը»՝ ազգային պատմության ամենաճակատագրական իրադրության ժամանակի մասին: Թեև 1948 թվականից ձեռնարկված վեպից 1956-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1956, № 9) տպագրվեց միայն առաջին մասը, սակայն ինչպես պարզել են բանասիրական հետախուզումները³¹, Դ. Դեմիրճյանը կյանքի վերջին տարիներին, մինչև մահվան վերջին շունչը, ապրել է իր վիթխարի մտահղացմանը մարմին տալու ծրագրերով՝ հավաքել է հսկայական պատմական նյութ, կազմել է վիպական նախագծեր, շարադրել է ռարբեր մասերի հատվածները, կատարել է մեծաթիվ սևագրություններ:

Դեռ «Վարդանանքը» գրելու ժամանակ Դեմիրճյանն այն մտքին էր, որ իմաստ չունի միակողմանի՝ «միայն պատմական հայրենասիրական» շնչի վեպ ստեղծելը: Նույն այդ կողմնորոշումով էլ նա շարագրում էր հայ առաջին լուսավորիչներին՝ Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի պատմական սխրանքի գեղարվեստական պատումը՝ հիմնական շեշտը պցելով գրերի գյուտով սկզբնավորված մշակութային-հոգևոր վերածնության հեռանկարային նշանակությունը վրա, դրանով պայմանավորելով երկու կարևոր մոմենտ, նախ՝ հայրենիքի ոգու և կամքի իմաստավորումը, ապա՝ մարդկային ազատության, իբրև պոյության գլխավոր նեցուկի, գնահատումը:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է հայոց պատմության տվյալ հատվածում Մեսրոպ Մաշտոցի հայտնության դեմիրճյանական բացատրությունը: Իհարկե, Դեմիրճյանը «խորհրդակցել է» պատմիչների և պատմաբանների հետ, օգտվել նրանցից քրիստոնեության տարածման շարժառիթի, իբրև գրերի գյուտի նախապայմանի վերաբերյալ արտահայտած մտքերից, սակայն ավելի մեծ նշանակություն է տվել օտարի բռնության դեմ ազգային կոնսոլիդացիայի նախապայմանի դերին: Նշանակալից են Դ. Դեմիրճյանի արխիվի այն վավերագրերը, ուր նա խոսում է «հոգևոր վերածնությունից», «միասնությունից», գրերի գյուտով «ազգային գիտակցություն» նվաճելու գաղափարից:

Իր վեպի ավարտված հատվածներում ներկայացնելով հայ-պարսկական շիկայած հարաբերությունները (դրանց բարձրակետն է հայոց Խոսրով թագավորի գերեվարությունը), ապա նաև Հայաստանի ներքին կյանքը՝ եկեղեցա-

կաններ, նախարարական տների պառակտողական հարաբերություններով, Դ. Դեմիրճյանը այդ «պատմական ֆոնը» դարձյալ ծառայեցնում է ընդդիմադրության շարժմանը, իբրև Արշակունյաց հարստության հիմքերի-հիմք ներկայացնելու համար:

Դեմիրճյանը շեշտը գցում է ազգի ներքին պոտենցիալի հայտաբերման վրա,— առաջին պլան մղելով բազմափորձ և խելացի կաթողիկոս Սահակ Պարթևին, թեև պատանյակ, բայց հեռատես և կրակոտ Մեսրոպ Մաշտոցին:

«Մեսրոպ Մաշտոցի» պատմական աղբյուրների առատությունը վկայում է, թե ինչքան մեծ նշանակություն էր տալիս Դ. Դեմիրճյանը այդ կտավին:

9

Դ. Դեմիրճյանը հետազոտող է այս բառի լրիվ և ընդարձակ նշանակությամբ: Հետազոտող՝ ոչ միայն իր գեղարվեստական երկերում, այլև հարուստ տեսական ժառանգության էջերում:

Թեև հատուկ չի զբաղվել գիտական պարապմունքներով, չի գնացել արխիվային պեղումների և վավերագրային հայտնագործումների, բայց նրա տեսական արժարժումները այնքան մեծ կշիռ ունեն, կոհսումներն ու տեսական տեսեր: այնքան ինքնատիպ ու բովանդակալից են, որ կարող են լինել շատ հարցերի գրականագիտական մեկնաբանության ստույգ բանալիներ:

Դեմիրճյան հետազոտողի միտքը գործում էր բազմազան ուղղություններով և ժամանակային-տարածական ընդարձակ շառավիղով: Նրա հարցասիրությունների կենտրոնում, բնականաբար, հայ բազմադարյան գրականության պատմության և նրա արդիականության խնդիրներն էին:

Դեռ 10-ական թթ. ներգրավվելով Հովհ. Թումանյանի ծավալած գրական-կուլտուրական շարժման մեջ, Դեմիրճյանը հանդես եկավ այդ տարիների հրամայական խնդրի՝ գրականության ազգային պաշտպանության վերաբերյալ քննադատական նոթերով («Գրողի իրավունքը», 1913, «Գրականության պաշտպանություն», 1916), որոնք թեև ունեին գերազանցապես հրապարակախոսական ուղղություն, բայց հաճախ երևում էին նաև մի շարք հարցերի խոր մեկնաբանություններով: Հիշատակարժան է, հատկապես, «Պատանի» գրական ամսանախի հարցաթերթիկին տված պատասխանը, ուր գնահատելով գրական իրադրությունը, Դեմիրճյանը ազգային գրականության համամարդկային որակի յուրացումը կապում էր բացառապես նրա «հայրենացման» ընթացքի հետ:

Եթե 10-ական, այնուհետև՝ 20-ական թթ. Դեմիրճյանը միայն մերթ ընդ մերթ էր հանդես գալիս գրախոսական-թատերախոսականներով, մասնավոր «արձագանքներով» ու տպավորություններով, ապա 30-ական թթ. սկսած նա բառիս բուն իմաստով նետվում է գրապատմական, տեսական խնդիրների հորձանուտը՝ գրելով մի շարք ծանրակշիռ հետազոտություններ ու հոդվածներ:

Այս առումով նշանակալից են, հատկապես, ազգային ֆուլկլորի և գրականության հուշարձանների գնահատությունները, որոնց մեջ էլ առաջին տեղերը գրավում են «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգի, Խ. Աբովյանի «Վերքի», Գ. Սունդուկյանի թատերագրության, Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծական աշխարհի ընթերցումները՝ մեկը մեկից խորունկ, մեկը մեկից ինքնատիպ ընթերցումներ:

Ոսկեդարյան հայ մատենագիրներին պատմագիտական-աղբյուրագիտական արժեքի քննությունից բացի, որը տեղ է գտել «Վարդանանց պատերազմը» գիտական հետազոտության մեջ, Դեմիրճյանը լայնորեն անդրադարձել է «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգի մեկնաբանությանը, մի քանի էական հարցերի լույսի տակ՝ գաղափարական բովանդակության հարց, կառուցվածքի, շարահյուսման, ոճի հարց և այլն:

Թեև Մանուկ Աբեղյանը իր նշանավոր էպոսագիտական աշխատություններում տվել էր մեկնաբանության բանալիները, Դեմիրճյանը ևս ասպարեզ հանեց «Սասունցի Դավիթ» իր ընթերցումը՝ չափազանց արժեքավոր ելրակացություններով: Նախ և առաջ խորունկ բացատրություն տվեց վեպի ծագման ժողովրդական հիմք ու ակունքներին (հնությունը), դրա մեջ դիտելով դարից դար փոխանցված և պատմական մի դարձակետի բյուրեղացած ժողովրդական ցասման և ըմբոստ ոգու արտահայտությունը: Նույնքան ուշագրավ էին վեպի պատմական ատաղձի և պոետիկական առանձնահատկությունների բացահայտումները, մանավանդ վերջին կետինը, որով «Սասունցի Դավիթը» ներկայացվում էր ազգային գեղարվեստական մտածողության հնագույն՝ դիցապատմական խորքերի հետ ունեցած սերտ առնչություններով:

Դ. Դեմիրճյանի առանձին ուշադրության առարկան են եղել XIX—XX դարերի գրողները՝ ռոմանտիկներն ու ռեալիստները, արձակագիրներն ու բանաստեղծները, թատերագիրներն ու հրատարակիչները, բայց ամենից ավելի նրան զբաղեցրել է այդ գրականության գագաթների՝ Խ. Աբովյանի, Գ. Սունդուկյանի, Հովհ. Քումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը:

Շատ աշխատություններ են գրվել «Վերք Հայաստանի» վեպի մասին, բայց ոչ ոք այդքան ինքնատիպ մեկնաբանություն չի տվել նրա ժանրային կառուցվածքի «սինկրետիկ» բնույթին, ուր, Դեմիրճյանի դիտումներով, իրար են գալիս արևելյան ժողովրդական և եվրոպական գրական վիպագրության սկզբունքները:

«Աբովյանի գրական ժանրերը» հետազոտությունը արժանագիտության երևելի էջն է:

Գաբրիել Սունդուկյանը նույնպես եղել է բանասերների տեղական հարցասիրությունների տեսադաշտում, բայց դեմիրճյանական մոտեցումները, մանավանդ ազգագրական-ֆոլկլորային-բարբային-կենցաղագրական հիմքերից վերաճող ռեալիստական արվեստի դրույթը մնում է ամենահետաքրքրականը մեծ թատերագրի ժառանգության մեկնաբանությունների շարքում:

Քումանյանագիտության և իսահակյանագիտության համար թանկագին, կարելի է ասել՝ վճռական բանալիներ են Դեմիրճյանի խոր դիտարկումները՝ Հովհ. Քումանյանի ստեղծագործության բոլոր սյուժեներով անցնող «հալածվածության» մոտիվի, նրա բանաստեղծությունների դոմինանտի՝ հառաչանքի, Ավ. Իսահակյանի երգերի ժողովրդական «նվաստ» ոճի հիմնավորումների, «պեսիմիզմ-օպտիմիզմի» և այլ խնդիրների վերաբերյալ: Դիտարկումներ, եզրակացություններ, կոահումներ, առանց որի անհնար է պատկերացնել հայ բանաստեղծության հսկաների ճշգրիտ ճանաչումը:

Ազգային գեղարվեստական հուշարձաններից բացի Դեմիրճյանի զննումների ոլորտի մեջ էին նաև այլ ժողովուրդների, հատկապես ռուս գրականության հուշարձանները՝ «Իգորի արշավանքից» մինչև Մ. Շոլոխով և Ալ. Տոլստոյ, Ֆադեև («Ջախջախում») և Ֆուրմանով («Չապաև»): Նրա բազմաթիվ «ար-

ձաղանքներին» շարքում հետազոտական շնչով ընդգծվում է Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռյալ հոգիներ» վեպի լեզվի և ոճի հետազոտությունը, այն գրվածքի, որի չափազանց բարդ տեքստի հմուտ մեկնաբան-թարգմանիչն էր ինքը:

Դեմիրճյանի հոդվածների գերակշռող մասը նվիրված է ժամանակակից գրականության տեսությանը և ընթացիկ գրական շարժմանը:

Դեմիրճյանը գրել է և՛ արձակի, և՛ բանաստեղծության, և՛ գրական քննադատության մասին, բայց ամենից շատ՝ դրամատուրգիայի: Եթե ի մի բերենք դրամատիկական գրականությանը վերաբերող հոդվածների, ոեցենս-դիաների, Գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառի բոլոր մտքերը, ապա կստանանք սոցիալիստական դրամայի վերին աստիճանի ուշագրավ տեսական համակարգ, ուր գրական այդ ժանրի ներքին սկզբունքները դիտված են բազմակողմանիորեն՝ ըստ ժանրի կանոնների, ըստ «հին» և «նոր» թեմաների հարաբերության, ըստ խարակտերների և գործողության կապերի, ըստ հոգեբանության և կենցաղի առնչության:

Ոչ միայն թատերագրության, այլև գրականության բոլոր ժանրերի համար Դեմիրճյանը վերին պահանջ էր համարում երկի փիլիսոփայական կշիռը, սյուժեի, կերպարի, բառի «փիլիսոփայական ուղղությունը»: Մասնավորապես ուշագրավ են արձակի վավերագրական (ակնարկ) և գեղարվեստական (վեպ) տեսակների դասակարգմանը վերաբերող հոդվածը, արձակի և կյանքի հարատևությանը վերաբերող մտորումները: Այս դանդաղատնից էլ նայում էր գրականության նոր երևույթներին, մանավանդ երիտասարդական գրականությանը, առաջին հերթին արժեքավորելով այն գործերը, ուր արտաքին դեպքերի պատումների մեջ երևում են ներքին կապ ու կապակցությունները: Այդպիսիք էին դադստանցի երիտասարդ արձակագիր էֆենդի Կապիեի ռազմաճակատային ծրագրերը, որոնց մեջ Դեմիրճյանը նշմարեց փիլիսոփայական հարուստ շերտեր:

Դ. Դեմիրճյանի վերլուծական քննությանն արժանացան Գ. էմինի, Ս. Խանզադյանի, Ս. Կապուտիկյանի գրքերը և այլն:

Դեմիրճյանի հետազոտական խառնվածքի արտահայտություններից մեկը հայոց գրական լեզվի քննություններն են: Լեզվաշինարարական մղումների տեր գրող լինելով, Դեմիրճյանը պարբերաբար հանդես է եկել գրական, ավելի հաճախ՝ գեղարվեստական լեզվի զարգացման օրինաչափությունների մեկնաբանություններով՝ հանուն կենդանի, հյութեղ, ազգային լեզվաոճական մտածողության կնիքը կրող արտահայտչության: Լեզվական խնդիրները քննելիս Դեմիրճյանը հանդես է բերել լայնախոհությամբ՝ գեղարվեստական լեզվի առաջ «ըստ չափի» բացելով և ժողովրդական բարբառների, և՛ գրաբարյան հնաբանությունների, և՛ փոխառությունների աղբյուրները, բնավ չվախենալով «մաքուր, բայց անկենդան» լեզվի պաշտպանների ծառացումից:

Դ. Դեմիրճյանի լեզվաշինարարական մտորումները տեղ են գտել մի շարք վավերագրերում («Ղազարոս Աղայանի լեզուն», «Մեռյալ հոգիների» լեզուն և ոճը», «Սասունցի Դավթի» պոետիկան), սակայն ամենից ավելի ամբողջական տեսք են առել «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տեղեկանքները» բանավիճային հոդվածում (ուղղված է լեզվաբան Գ. Սևակի սխալ տեսակետների դեմ), ուր նա երևում է իբրև ազգային գրական լեզվի զարգացման ուղիների և աղբյուրների հմուտ մեկնաբան:

Դեմիրճյանը զբաղվում էր ոչ միայն գրականության, այլև արվեստների (երաժշտության, նկարչության, թատրոնի, ճարտարապետության) զարգացման խնդիրներով:

Դեռևս կյանքի վաղ հասակում հանդես բերելով երաժշտական ձիրքեր, ապա սովորելով Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ջութակի դասարանում (Կ. Սարգսի) և Ժնևի կոնսերվատորիայում, նա մինչև կյանքի մայրամուտը պահպանեց երաժշտության պաշտամունքը:

Դրա ամենապերճախոս արտահայտությունն էր հայ երգի մասսայականացումը Շվեյցարիայի քաղաքների՝ Ժնևի, Լոզանի, Բեռնի, Յյուրիխի հայ ուսանողների շրջանում, նրա մտերմությունը Ժնև ժամանած Կոմիտասի հետ (Կոմիտասի երգչախմբում էր եղել տարիներ առաջ):

Իր հետազոտությունների մեջ են հոգվածները Կոմիտասի պատմական նշանակության, Կարա-Մուրզայի բերած նորության (բազմաձայնության), Դմ. Շոստակովիչի 7-րդ սիմֆոնիայի առանձնատկությունների մասին, բանավեճը երաժշտագետ Արշակ Աղամյանի հետ՝ ազգային երաժշտության «հայկական» և ոչ թե «ընդհանուր արևելյան» բնույթի շարժառիթով:

Դերենիկ Դեմիրճյանը սիրում էր նաև նկարել. «ազատ ժամերին» նա կատարում էր գրչանկարներ, երգիծանկարներ, ընկերական շարժեր, իսկ «Վարդանանքի» տարիներին վեպի սյուժեներով փորձում է անգամ նկարել յուզաներկ կտավներ: Իր կերպարվեստագիտական ըմբռնումները տեղ են դրել մի շարք հոգվածներում՝ նվիրված Գ. Բաշինջաղյանի, Ե. Թադևոսյանի արվեստի բնութագրմանը:

Դ. Դեմիրճյանի ճարտարապետական իմացությունները երևում են նրա «Նոր մոնումենտալը» և «Քաղաքը» վիպական տարբերակներում:

Ամենից ավելի Դեմիրճյանը հանդես է եկել թատրոնի մասին: Բաղմաթիվ թատերախոսականներից բացի նա գրել է «Հուշեր և խոհեր մեր թատրոնի ու դրամատուրգիայի մասին» ընդարձակ, հիմնարար պատումը, ուր անշափ հետաքրքրական են և հուշերը դարավերջի ու դարասկզբի հայոց թատրոնի խմորումների, ուղիների, դեմքերի մասին, և մանավանդ խոհերը, որոնք Դեմիրճյանին բնութագրում են իբրև թատրոնական արվեստի խորունկ տեսաբանի:

«Դեմիրճյանը դերասանի արվեստի մասին» հոգվածում Լ. Հախվերդյանը նրան համարում է «դերասանական արվեստի ամենախորունկ ըմբռնողն ու բացատրողը», մեկնաբանելով ապրումի ու ցուցադրման խաղաղոճների, հուղականության և բանականության դերի, անկեցվածք խաղի, անձնավորման արվեստի, հոգեբանական թատրոնի նրա պատկերացումները³²:

10

Ոչ միայն «Վարդանանք» պատմավեպի լեզուն և ոճը, այլև առհասարակ Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության լեզվաոճական հատվածը հայ գեղարվեստական գրականության ամենահետաքրքրական երևույթների շարքում է:

Գ. Մահարու վկայությամբ Եղիշե Չարենցը մի առիթով ասել է, որ քամոթեցրած թղթի պատառիկից էլ կարելի է ստուգապես ճանաչել Դ. Դեմիրճյանի ձեռագիրը, այնքան դեմիրճյանաբար ինքնուրույն են նրա կիրառած ոճաձևերը և այնքան դեմիրճյանաբար ճկուն են նրա արտահայտման եղանակները: Այս մտքով է ներթափանցված նաև Չարենցի «Մեր գրական լեզվի զարգացման

տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» նշանավոր զեկուցումը՝ կարդացված 1934 թվականին:

Մեկնաբանելով հայոց գրական լեզվի զարգացման ու ձևավորման ուղիները՝ իր պատկերացումների սահմաններում (մոտավորապես Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության դրույթների ոգով), Չարենցը, իբրև գեղարվեստական լեզվի ազգային ձևի, ազգային ֆորմայի իսկական նմուշներ համարում է դեմիրճյանական ոճաձևերը, դրանց ազգայնության կարևորագույն հատկանիշը համարելով շարահյուսական կառուցվածքների (միավորների) հարադատությունը հայոց լեզվի օրենքներին:

Լինելով գեղարվեստական լեզվի հմուտ ճախարակողներից մեկը, Դեմիրճյանն այն մտքին էր, որ այսպես ասած «մաքրությունը» լեզվի հյութազրկման համար նույնքան վտանգավոր ճանապարհ է, որքան ժարգոնային դոբհկացումը: Նա համադրական լեզվի դիրքերի վրա էր, որի համար էլ զնահատում էր նրան, այն էլ շափազանց բարձր, Եղիշե Չարենցը:

Քննության նյութ դարձնելով հայոց գրական լեզվի զարգացման ուղիները՝ կենտրոնաձիգ («Հյուսիսափայլից» մինչև Վահան Տերյան) և կենտրոնախույս (Խաչատուր Աբովյանից մինչև Հովհաննես Թումանյան) թևերով, Չարենցը անդրադառնում է նաև գեղարվեստական լեզվի ազգային, ինքնուրույն ձևերին, հայկական մտածողության բուն արտահայտություններին, դրա օրինակները բերելով Դեմիրճյանի «Տերտերը», «Դատաստան», «Քաջ Նազար» երկերից:

Ելակետ ընդունելով «Լեզուն արտահայտում է տվյալ ժողովրդի մտածողության ձևը» դրույթը, Չարենցն այն կարծիքին է, որ այդ ձևին չի կարելի հասնել ոչ գավառաբարբառով ու գավառական բառապաշարով, ոչ էլ կանոնավոր, բայց նիվելիրովկայի ենթարկված լեզվով:

Գեղարվեստական լեզվի սկզբունքների առումով, Չարենցի եզրակացությունը, մեծ հարստություն են Դեմիրճյանի և՛ հեղինակային, և՛ կերպարային լեզուն, ուր ազգային ձևը յուրացվում է ոչ թե արտաքին գծերով, այլ այն տարրերի կուտակումով, որոնք հատուկ են միայն հայերենին, բխում են նրա շարահյուսական-կառուցվածքային օրենքներից, նրա ներքին տարրերից:

Օրինակներով հաստատելով Դեմիրճյանի ոճի և ձևի հազվագյուտ ինքնուրույնությունը, Չարենցը իր դիտարկումները ամփոփում է շատ վճռական տեսակետով. «Հիմքում ունենալով իբրև լավագույն լեզվի միավոր Վահան Տերյանի գրական լեզուն, պետք է հարստացնենք դա, պատվաստելով այն ինքնուրույն, այն գունագեղ ֆորմը, որոնց լավագույն նմուշները տվել է մեզ Դեմիրճյանը»:

Չարենցի դիտումները փաստորեն հանգում էին Դեմիրճյանի ոճային մտածողության գնահատությանը:

Ինքը՝ Դեմիրճյանը ևս հողվածներում բազմիցս անդրադարձել է արտահայտման լեզվի՝ ոճի խնդիրներին, պտնելով՝ «Մի գրողի լեզուն մյուսից տարբերվում է շատ ու շատ առանձնատկություններով: Ամեն գրող իր գրական ֆակտուրայով ներկայացնում է իր դործի երկու կողմը. մեկ որ նա մասնակցում է ընդհանուր գրական լեզվին, հաստատում, ամրացնում է նրա հիմքերը, երբեմն պարզապես «կրկնում» է հզածը, և երկրորդ՝ մշակում է այդ լեզուն, մտցնելով իր սեփական տարրերը, արբեմն շատ խորը քանդելով և շինելով»:

Ոճը համարելով առավելապես անհատական երևույթ՝ «ոճը խոսքի ժպիտն է, տխրությունը... կենդանի մարդու արտահայտիչ նշանը», «Ոճն սկսվում է այն ժամանակ, երբ խոսքի ձևի մեջ զգացվում է առանձնահատուկ տրամադրություն», «Ոճը մտքերն արտահայտելու ձևն է» և այլն, Դ. Դեմիրճյանը միաժամանակ դնում է ոճային մտածողության զարգացման խնդիրը, մասնավորապես ծառանալով «ճեփ ծեփացման» երևույթի դեմ՝ հօգուտ ժամանակի նոր շնչին համապատասխանող ոճային-խոսքային կառուցվածքների, դինամիկ, հակիրճ, բովանդակավորված խոսքի:

Մայա Ավագյանի ճիշտ մեկնությամբ Դ. Դեմիրճյանը իր ոճային նկարագրով թեև չափազանց բազմակողմանի գրող է, սակայն նրա մոտ հիմնականը «ներբազմային-վերլուծական» սկզբունքն է, ուր կարևոր դեր են խաղում հերոսների հոգեկան, ներքին աշխարհի վերլուծությունները (Ավ. Իսահակյանը Դեմիրճյանին համարում է «հոգեբանական անալիզի վարպետ»), հուզական վերաբերմունքը (Խ հակակշիռ դատողական-տրամաբանական տարրի գերակշռության), կյանքի առանձին բեկորների մեջ ընդհանուր օրինաչափություններ հայտնագործելու հակումը, պրոզայի ռիթմական ձևավորումը: Դ. Դեմիրճյանը իր ստեղծագործության առաջին իսկ էջերից՝ սկսած քնարական ներշնչանքներից («Մի լաց, մի թացիր աչքերդ, աչքիդ լույսն ափսոս է, կանցնի») մինչև ստեղծագործության վերջին էջերը, տվել է անհատական ոճային մտածողության բազում-բազում օրինակներ՝ «հոգեկան անդունդների» բացահայտումներ («Ավելորդը», «Ցաված սեր», «Վարդանանք»), առանձին փաստի (բեկորի) և ամբողջի փոխշաղկապվածության օրինակներ (խոհական մանրապատումները), ռիթմական-չափածո ընդգծված արձակ («Չարգյահը» պատմվածքը—ուղտերի քարավանի ընթացքի բնորոշ ռիթմի նկարագրություններով)³³ և, իհարկե, խառցված խոսքի անհամար օրինակներ, որ սփռված են նրա ստեղծագործության բոլոր էջերում (մոտավորապես այսպիսի խոսքային կառուցվածքներ՝ «Չէիք լինի ստրուկ, եթե չլինեիք ստրուկ»):

Դեմիրճյանի պատվիրաններից մեկն էր «Բարդ կյանքի բարդ արվեստի» պատվիրանը, մյուսը՝ «Գրել պետք է պարզ, ճիշտ, ավարտուն, լայն ընդհանրացումներով» պահանջը:

Դեմիրճյանն ինքը այդ գեղագիտության կրողն էր:

* * *

1945 թ., երբ արդեն ասպարեզի վրա էր իր «գլխավոր գիրքը»՝ «Վարդանանք» պատմավեպը, լայնորեն նշվեց Դեմիրճյանի գրական գործունեության հիսնամյակը: Հոբելյանական հավաքություն, համառոտակի անդրադառնալով իր անցած գրական ճանապարհին, Դեմիրճյանը հետևյալ պատկերավոր խոսքով ամփոփեց իր գործը. «Ես ևս եղա հողի մեջ նետված այն հացահատիկը, որ մեռնում է, որպեսզի գա հացը կենդանի...»³⁴:

Ասաց նաև, որ իր համար մեծ ուրախություն է ժողովրդի սերը և, մանավանդ, այն հանգամանքը, որ գնահատվում է իր սերը ժողովրդի հանդեպ: Սա Դեմիրճյանական հերթական պարադոքսներից չէր, այլ ամին մի գրական մշակի վերին երջանկությունն արտահայտող խոստովանություն՝ իր ժողովրդի դատաստանի առաջ:

Արդարև, Դեմիրճյանը պատվով բռնեց մեծ քննությունը. անցյալ դարի 90-ական թթ. մինչև կյանքի վերջը (1956), երբ հիվանդանոցում, ոսկրացած մատներով կատարում էր իր պատմական նոր վեպի՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի» ձեռագրի սրբագրությունը, Դ. Դեմիրճյանը, տոկուն ու անխոնջ սերմնացանի պես, հայրենի գրականության ցեղերում լիաբուռն շաղ տվեց արիության, լույսի, արդարության սերմերը՝ ժողովրդի գոյության ոգեղենացած հացի համար:

Դա էր իր գեղագիտության գլխավոր շեշտը, որ ժառանգաբար ստացել էր մեծ նախորդներից, հաշատուր Աբովյանի, Միքայել Նալբանդյանի և մյուս մեծերի՝ ժողովրդին անմնացորդ ծառայելու, նրա ինքնագիտակցությունը վառ պահելու պատվիրանից:

ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

«Պապ թագավոր» պատմավեպը ավարտվում է հայ ժողովրդի ճակատագիրը խորհրդանշող ցնցող պատկերով. բյուզանդական կուսակալ Տերենտը իր պալատն է հրավիրում հայոց թագավորին՝ իշխանների հետ և խրախճանքի պահին նենգաբար սպանում նրանց: Սպանվածների մեջ է լինում նաև երիտասարդ տարեգիր Երեմիան, որը ամենուրեք ուղեկցում էր Պապ թագավորին և գրի առնում հայոց պատմության ժամանակագրությունը: Երբ իշխան Բաթը սպանված Երեմիայի ձեռքից վերցնում է մատյանը, պարզվում է, որ «Հայոց պատմության» բոլոր էջերը թաթախված են արյունով: Պատմության այս ողբերգական բովանդակությունը շատ բանով կանխորոշել է հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի զարգացման ուղղությունը:

Հայոց մշակույթի այս էությունը հիանալի է բնութագրել Վահան Տերյանը, գրելով հետևյալ տողերը. «Հայրենիքի երգը հնչել է մեզանում առավել կամ պակաս ուժով՝ Նդիշեից ու հորենացուց սկսած մինչև մեր օրերը: Այդ գաղափարը կարմիր թելի նման անցնում է մեր գրականության միջով՝ սկզբից մինչև մեր օրերը, դարձել է մի անբաժանելի հատկանիշ, գունավորել է մեր ինտելիգենցիայի միտքն ու երևակայությունը դարեր շարունակ, անշուշտ, իր կոնկրետ ձևերի որոշ շեղումներով ու տարբեր գուններով, սակայն էությունմբ միշտ նույնն է մնացել—մի ֆանտոմ է եղել, մի գորություն, որը մղել է դեպի հերոսական մարտիրոսության, դեպի աներևակայելի լարման հոգեկան ու նյութական էներգիայի, մի անհասանելի, մի միշտ բաղձալի ցավատանջ իղձ է դարձել այդ անկախ հայրենիքի, այդ ազգային գոյության գաղափարը»¹:

Միանգամայն բնական էր, որ ազգային-ազատագրական պայքարի դարավոր ճանապարհ անցած ժողովուրդը նոր ժամանակների ազատագրական գաղափարներով թեւավորված, նոր հույսերով ու նոր ակնկալություններով պետք է որոներ իր փրկության ուղիները: Պարզ է նաև, որ հայ նոր գրականությունը դառնալու էր այդ պայքարի գաղափարական զինակիցը: Արդարև, հաշատուր Աբովյանին հաջորդեցին ազատագրական գաղափարի նորանոր շեփորահարներ, ինչպես Ղ. Ալիշանը, Մ. Նալբանդյանը, Բաֆֆին, Խ. Պատկանյանը, մի փոքր ավելի ուշ՝ Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն, Դ. Վարուժանը:

Ազգային-ազատագրական գաղափարները հայ նոր գրականության ուժի և կենսունակության ակունքը լինելով, միաժամանակ նրա «թուլությունն» էին, քանի որ շատ դեպքերում գրողների հայացքից վարագուրում էին համամարդկային գաղափարները, ժամանակի սոցիալական խնդիրները, մարդու հոգեբանությունն ու կենցաղը: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Դանիել Վարուժանի խոստովանությունն ու տրտունջը. «Հայրենիքի վշտին համար՝ երկար ատեն սրտիս մեջ ճնշելով է, որ կսնուցանեմ նոր զգացումներ ու կրքեր. ժամանակ մըն ալ ինձի փաղցր է իմ գրիչս իմ սրտիս մեջ քաթախել»: Ապա խոսելով իր «Յեղիկ սիրտը» գրքի մասին, որի մեջ ամփոփված էին բացառապես հայրենասիրական բանաստեղծություններ, նա գրում է. «Այս հատորը

երբ լույս տեսնե, պիտի սկսիմ ասկե վերջ լոկ կյանքե գրել. ահագին հեղեղ մը կա ներսս՝ որ մինչ ցարդ հայրենիքի դիսկներով թմրված էր»²:

Հայ ժողովրդի ազգային ողբերգությունը երկար ժամանակ խանգարում էր գրողներին՝ «կյանքե գրել», պատկերել կյանքն իր խորությամբ և լայնությամբ, մարդկային հոգեբանությամբ ու կենցաղով, դուրս գալ համամարդկային գաղափարների մայրուղին:

Հայ գրականության նոր սերունդը՝ Հովհ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Մ. Մեծարենցը, Վ. Տերյանը, նաև Ավ. Իսահակյանը և Դ. Վարուժանը, ազգային-ազատագրական գաղափարները ներդաշնակորեն առնչելով համամարդկային խնդիրներին, հայ գրականությունը դուրս բերին զարգացման լայն ճանապարհ: Արարատի կատարի սև ամպերի հետ նրանք կարողացան տեսնել նաև հայ գեղջուկի, հայ աշխատավոր մարդու ճակատին իջած ամպերը և գրել կյանքի երգը, մարդու երգը:

Գեղարվեստական և գաղափարական այս մթնոլորտում էր, որ գրական առաջին քայլերն արեց Ստեփան Զորյանը՝ մեր արձակի խոշոր վարպետներից մեկը: Նրա առաջին իսկ պատմվածքները արվեստի նոր որակ էին բերում և անմիջապես արժանացան գրական հասարակայնության ուշադրությանը:

Իր ստեղծագործական արժատները խորապես մխրճած ազգային կյանքի պարարտ հողի մեջ, Ստ. Զորյանը արվեստի լույս էր ստանում ռուսական և եվրոպական արձակի իրեն առավել հարազատ լուսատուներից՝ Տոլստոյից ու Զեխովից, Ֆլոբերից ու Մոպսսանից: Նա հայ արձակում կատարում էր ստեղծագործական նույն սխրանքը, ինչ Վահան Տերյանը պոեզիայի մեջ, ստեղծելով մի արվեստ, որի ազգային գունեղ հենքի վրա հյուսված էին ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության նրբագույն թելերը:

1

Ստեփան Եղիայի Զորյանը (Առաքելյանը) ծնվել է 1889-ի սեպտեմբերի 15-ին Մեծ Ղարաքիլիսայում³, նահապետական գյուղացու հարկի տակ:

Լեռնահովտի մեջ կրթած մի փոքրիկ ու գեղատեսիլ ավան էր Զորյանի ծնրնդավայրը՝ Լոռու պատմական Վանք գյուղը, ամբողջովին սուզված փարթամ կանաչի մեջ:

Զորակով վաղում էր լեռնային սպիտակափրփուր գետակը, իսկ ձորալանջին խշշում էին դարավոր անտառները, որոնց գով ու թարմ շունչն էր խաղում լեռնահովտի հետ:

Յուրաքանչյուր մարդու համար ոչ մի բան ավելի թանկ չէ, քան հողի այն անկյունը, ուր նա արել է առաջին քայլերը, աչք բացելով՝ տեսել է աշխարհի պես-պես գույները:

Ստեփան Զորյանի համար նվիրական այդպիսի անկյուն էր Ղարաքիլիսան՝ իր կանաչ հորիզոններով, լուսնյակ գիշերներով, ցողաշատ առավոտներով, այլև գարնանային հորդ անձրևներով, մառախուղների թանձր ցանցով, որի միջից դժվարությամբ իր դեմքն էր ցույց տալիս «քնած մանուկը»՝ Արևը...

Զորյանի ամենավաղ և ամենալուսավոր տպավորությունները կապված են ծննդավայրի բնության հետ:

* Ստ. Զորյանի մանկության տարիներին Ղարաքիլիսան արդեն գավառական քաղաք էր, Անդրկովկասի վարչական քարտեզում կոչվում էր Մեծ Ղարաքիլիսա — Большой Караглись.

«Որպէս գյուղացի երեխա,—պատմում է Զորյանը «Խնքնակենսագրական նոթերում»,—սիրում էի անասուններ, սիրում էի դաշտ, անտառ, մանավանդ սարեր ու անտառներ, որ կազմում են իմ ծննդավայրի գեղեցկությունը: Միշտ ցանկանում էի լինել անտառի այս ու այն մասում, բարձրանալ լեռները, ընկերներով կամ մենակ, գնում էինք նոր-նոր աղբյուրներ գտնելու, եղնիկներ տեսնելու, կամ հատապտուղ հավաքելու»:

Բնության հրաշալիքների մեջ մանուկ Ստեփանը թերևս առաջին անգամ դգացել է, որ մարդը Մայր բնության մի մասնիկն է, ինչպէս հողն ու երկինքը, արևն ու լուսինը, ծառերն ու թռչունները, որ արդար բնությունը մարդուն տալիս է երեկ թե մեծագույն բարիքը՝ կյանքի հարազատ շունչը:

Ղարաքիլիսան թեև հայտնի էր բնության ընտիր կտորներով, բայց նրա բնակարին առանձին վեհություն էր տալիս «սրագագաթ լեռան ուղիղ կատարին» բարձրացող մենավոր ծառը, տեղացիների բառով՝ «կենտ ծառը»: Սա, Զորյանի պատկերավոր բնութագրութեամբ՝ «խորհրդանշում էր բարձրութեան երազը»:

Ղարաքիլիսայում կային զանազան արհեստներով (դարբնություն, պայտառագործություն, ներկարարություն, հյուսնություն) և մանրածախ առևտրով (ճոթի և մրգի առևտրով) ապրող մարդիկ, բայց բնակիչների հիմնական մասը իր հանապազօրյա ապրուստը վաստակում էր անասնապահությունից, մասամբ էլ՝ երկրագործությունից և այգեգործությունից (վերջինս Ղարաքիլիսեցիների համար համեմատաբար նոր զբաղմունք էր):

Իր իսկ վկայութեամբ Զորյանի վաղ տպավորությունների մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավել գյուղական աշխատանքը, հողագործների վարն ու ցանքը՝ հայ գեղջուկի ավանդական «Հորովելի» դիմումով, Մայմեխ սարի հոշակավոր ալպիական արոտավայրերը բարձրացող նախիրը, հովիվների վառած կրակները, սարվորների եռուզեռը՝ կիթն ու խնոցին, աշնանային պտղաբաղը՝ Ղարաքիլիսայի կարմրաթուշ խնձորի այգիներում:

Բնությունից և գյուղական աշխատանքից բացի մանկության տարիների պայծառ կետերը եղել են տատի ու մոր պատմած մեկը մյուսից նախշուն հեքիաթները...

Մայրը եղել է հրաշալի պատմող, որի համար էլ դրացիները նրան տվել են «Տիկին Հոմերուս» անունը: Ձմռան երկար գիշերներին սա իր շուրջն է բոլորել զավակներին (չորս եղբայր էին, երեք քույր) և բացել կախարդական հեքիաթների ու զրույցների անվերջանալի կծիկը...

Հայրը միշտ դրսում էր՝ իր գործի հետ, մեկ՝ փոքրիկ հողաբաժնում, մեկ՝ խանութում: Տնային հոգսերի ծանրությունը տանում էին տատն ու մայրը: Վերջինս եղել է նաև «առաջին ուսուցիչը»: Ոչ միայն հեքիաթներ է պատմել «մութ ու լուս աշխարհներից», Զմրութա թռչունից ու Պղնձե քաղաքից, այլև սովորեցրել այբուբենը այն չափով, որ մանուկ Ստեփանը կարողացել է գույնը գույն մատիտներով գրել իրենց եզան, կովերի ու շների անվանատառերը՝ Ցուլակ, Շուշան, Մաղիկ, Զամբար, Բողար...

«Ղարաքիլիսայում,—պատմում է Զորյանը «Խնքնակենսագրական նոթերում»,—կային հայկական հաստատուն տրադիցիաներ, սովորույթներ, ուր կրոնական ու ժողովրդական տոները, ծեսերը կատարվում էին ամենայն ճշտապահությամբ, ջերմեռանդությամբ ու մեծ շուքով: Մեր ավանում կային անգամ հեթանոսական ժամանակներից մնացած ծաղկի տոն (Համբարձում),

անձրևի տոն (Վարդավառ), բերքի օրհնության տոն և նավասարդի ու Բարեկենդանի օրեր...»:

«Այս ամենի հետ միասին,—շարունակում է Զորյանը,—մեր ավանում կար մի տիրող զգացմունք՝ զարմանալի հայրենասիրություն. բոլոր տներում կախված էր «Ոգի Հայաստանի» նկարը՝ Անիի շքեղ ավերակների մեջ նստած մի սգավոր կին, որ հիշեցնում էր հայրենի երկրի երբեմնի անկախությունը և անցած փառքը, նաև V դարի ազգային մեծ հերոս Վարդան Մամիկոնյանի սաղավարտով դիմանկարը, որպես անձնադեմ հայրենասիրության սիմվոլ: ...Ամենքը երազում էին հայրենիքի ազատություն, ամեն տեղ երգում էին Միքայել Նալբանդյան, արտասանում էին Պատկանյանի «Հիմի» էլ լռենք, եղբայրք...»: Երիտասարդների իդեալը խաչ. Աբովյանի խիզախ հայրենասեր Աղասին էր»³:

Յոթ տարեկանից Զորյանը հաճախել է Զաքար վարժապետի մասնավոր դպրոցը (այդ ժամանակ փոխարքա Գոլիցինի հրամանով փակվել էին հայկական դպրոցները), որը բնավ նման չէր այն «պանսիոններին», որ գործում էին «լուսավորության կենտրոններում»:

Մասնավոր դպրոցում նախագիտելիքներ ստանալով, Զորյանն այնուհետև ընդունվում է ծննդավայրի նորաբաց ռուսական դպրոցը, որն ավարտում է 1904 թվականին:

«Ինքնակենսագրական նոթերում» Զորյանը երանությամբ է հիշում իրենց պարտեզի կղմինդրի տանիքով փոքրիկ այն տնակը, ուր մինչև լուսաբաց, մինչև աքաղաղների կանչը կարդում էր հայ և ռուս գրողների գրքերը. «Այժմ, երբ ետ եմ նայում կյանքիս անցած ճանապարհին, ինձ թվում է, թե իմ ամեն հոգսից ազատ, ամբողջովին իմ սիրած գրքերի հետ էի և պատրանքներով լցնում էի մեր պարտեզը, մանուկանդ լուսնյակ գիշերներին»⁴:

Ի՞նչ էր կարդում:

Տարբեր տեղերում՝ ինքնակենսագրական՝ գրություններ, հուշեր և այլն, Զորյանը հիշատակում է այն գրողների ու երկերի անունները, որոնք առանձնապես շարժել են նրա հասարգըությունը:

Դրանց մեջ են և. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Պ. Պոռչյանի և Բաֆու վեպերը, Ռ. Պատկանյանի և Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունները, V դարի հայ պատմիչները, ռուս գրականությունից Պուշկինը, Լերմոնտովը, Կոխլովը, Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»:

«Սովորելով ռուսական դպրոցում,—գրում է Զորյանը մի նամակում,— ես և իմ դասընկերները, բնականաբար, հայ գրականությունից առաջ ծանոթանում էինք նախ ռուս գրականությանը՝ թե դասադրքերում տպված հատվածներով, թե առանձին գրվածքներ կարդալով և թե ուսուցիչների զրույցների միջոցով: Պուշկինի, Լերմոնտովի, Կոխլովի հետ միասին (այն ժամանակ և Տոլստոյին լայն շափերով չէին անցնում) մեր ամենասիրած հեղինակներից էր Նիկոլայ Վասիլևիչ Գոգոլը:

Առաջին երկը, որ կարդացի այդ՝ իր արվեստի թարմությունը չկորցնող հեղինակից, «Շինելն» էր... Զավեշտական և միաժամանակ անշափ խղճալի Ակակի Ակակիևիչը օրերով չէր հեռանում մտքիցս, նա ինձ թվում էր ոչ թե հեղինակի կողմից հորինված պերսոնաժ, այլ կենդանի մարդ, որ աշխատում էր Ք ղեկարտամենտում, քայլում էր Պետերբուրգի փողոցներում... և հանկարծ ենթարկվում է տխուր արկածի: Ես խղճում էի նրան, որ այնքան մեծ

զրկանքով ձեռք բերած շինելը գողերը հանում են հագից... Միևնույն ժամանակ նա ինձ թվում էր բախտից ու մարդկանցից մերժված մի խեղճ, հասարակ մարդ շքեղ մայրաքաղաքի փարթամ հասարակության մեջ, որ կյանքը լայնորեն վայելելով, չի նկատում, չի խղճում Ակակի Ակակիևի չի նման խեղճ մարդկանց...»⁵։

Դարաքրիստայում Զորյանի մանկության տարիներին, հաճախ էին հայտնվում թափառական գուսաններ՝ մաղախն ուսերին։ Շրջելով բակից բակ, տնից տուն, նրանք պատմում էին դյուցազնական ժամանակների Հայաստանի, հայոց պատմության նշանավոր անձանց փառահեղ գործերի, ժողովրդի մղած հերոսամարտերի՝ Ավարայրի, Զեյթունի մասին, իրենց շուրջը խմբված մարդկանց ներշնչելով հայրենասիրական ու ազատասիրական ապրումներ։

Պատանեկան տարիներին Զորյանի վրա առանձնահատուկ տպավորություն են թողել հայ ժողովրդական վիպերգը՝ «Սասունցի Դավիթը» պատմող գզրարներն ու ասացողները. «Առաջին անգամ ես մեր էպոսը լսել եմ մանկությանս օրերին այն թափառական գզրարներից, որ անեղը՝ իրանց ապրուստի այդ միակ գործիքը, թևերի տակ շրջում էին գյուղից գյուղ, ավանից ավան, և բուրդ գզելով ու թաղիք գցելով, զրույցներ ու հեքիաթներ էին պատմում գյուղացիներին»։

Թափառական գզրարների խմբից Զորյանը հատկապես առանձնացնում է նրանց ավագին՝ «Միքել Անշելոյի Մովսեսին նմանող ջլապինդ ծերունուն», որը, իր ասելով, «զարմանալի պատմություններ գիտեր»։

Նրա պատումների մեջ,—գրում է Զորյանը,—առաջին տեղերից մեկը գրավում էր Սասնա դյուցազունների վեպը, որը ծերունին պատմում էր տարբեր եղանակներով, մերթ ժոր տալով, մերթ արագացված ու թմով, ասես «ինքն ականատես է եղել ու մասնակից, ինքն էլ պատմության հետ եկել է հեռվից, հին ժամանակներից, իր զրույցի դարերից»։

Թե ժողովրդական ասացողների ասմունքը, թե իր հարազատ խուլա բարբառով «զրից» անող ծերունիների հյութեղ բառն ու բանը այնքան խոր հետքեր են թողնում, որ հետագայում գրած երկերում շատ անգամ դիմում է այդ ասմունքի ու «զրիցների»՝ կենդանի խոսքի, ոճական գույներին ու պատմողական հնչերանգներին։

Բնության, ազգային-ժողովրդական ծեսերի և գրքերի ներշնչանքները Ստեփան Զորյանի այսպես ասած «բանաստեղծական աշխարհն» էր։ Կյանքը, սակայն, ուներ իր առօրյա պրոզան, տնտեսական հոգսերն ու սոցիալական հակասությունները, որոնք չէին կարող աննկատ մնալ. «Տանուտեր Արսենը հայհոյում էր հորս, ծեր քահանա Տեր Սարգիսը գանգատվում էր իր եկամուտի պակասությունից, քեռի Սիմոնը խոսում էր անտառում թաքնված գանձի մասին, իսկ հարևան Պետրոսը հավան չի կենում երկաթուղուն»։

Սրանք այն նոր երևույթներն են, որոնք նահապետական կյանքի անիվը շրջում են դեպի բուրժուական հարաբերություններին բնորոշ բարքերը։

Ամենուրեք՝ և՛ ընտանիքում, և՛ ընտանիքից դուրս, և՛ շուկայում, և՛ գրասենյակում, խոր արմատներ է տարածում դարի ոգին՝ նյութապաշտությունը, ավելի շեշտելով մարդկանց վիճակների տարբերությունները։

Ստեփան Զորյանը ժամանակի նոր երևույթների՝ նահապետական բարքերի անկման և մարդկային էության աղավաղումների, ականատեսն էր։



Ալեք, Բալունց



Գևորգի Մանուկ

Բուռն, հափշտակված ընթերցանությունը, որ Ղարաքիլիսայից հետո շարունակվում է նաև Թիֆլիսում՝ «լուսավորության կենտրոնում» (Զորյանը 1905-ին եկել էր Ներսիսյան դպրոց ընդունվելու, բայց քննություններից ուշանալու պատճառով չէր ընդունվել), իր իսկ խոստովանությամբ, եղել է կյանքի ճանաչման ու իմաստավորման հզոր միջոցներից մեկը:

Օրեր շարունակ նա ապրել է կարդացած հարյուրավոր գրքերի տպավորության տակ: Դրանցից էլ քաղել է գրական առաջին դասերը՝ հոգու խորքում փայփայելով գեղարվեստի ասպարեզ ոտք դնելու թաքուն երազանքի, որը ծնվել էր դեռ Ղարաքիլիսայում, երբ նա գրական «գաղտնիքների» պատասխաններն էր փնտրում սյլևայլ գրքերում, բայց չգտավ ոչ Պ. Պոռշյանի «Սոս և Վարդիթերում» (կարդացած առաջին հայերեն գրքում), ոչ «Տարաս Բուլբայում» (չնայած ստացած «փառահեղ տպավորությանը»), ոչ էլ «Պատերազմ և խաղաղության» մեջ («այդ խոշորագույն երկում էլ ես գրելու գաղտնիքը չգտա...»):

«Ես եկա, վերջապես, մի եզրակացության, որ գրելու գաղտնիքը գրքերի մեջ չէ, այլ...»:

Դասական գրականության անթառամ երկերից բացի, որոնք, այդուամենայնիվ, բացեցին շատ «գաղտնիքներ», Զորյանի հոգեկան աշխարհի ձևավորման մեջ վճռական դեր ունեցան կյանքից ստացած տպավորությունները:

Ղարաքիլիսան՝ երբեմնի նահապետական վարքով ու բարքով ապրող ամառանոցային գողտրիկ ավանը, նոր կառուցված Թիֆլիս-Կարս երկաթուղու շնորհիվ, ապրում էր հասարակական շրջադարձի տարիներ: Կյանքի ավանդական դանդաղ ընթացքի մեջ խոր ակոսներ էր բացել բուրժուական հարաբերություններին բնորոշ հոգեբանությունը, մանավանդ եսասիրության զգացումը՝ աղավաղելով բարքերը, բարոյական չափանիշները, մարդկանց դատապարտելով փակուղիներ:

Կյանքի մասին ունեցած նախնական, միամիտ պատկերացումները («Աշխարհը թվում էր մի գյուղ հասարակ, արևը՝ անտառի մեջ քնած մի մանուկ, իսկ կյանքը՝ պարզ ու մթին հանելուկ») սկսում են տեղի տալ իրականության պրոզայի առաջ: Կյանքի ճանաչման ընթացքը ավելի է խորանում Թիֆլիսում՝ անդրկովկասյան հասարակական եռուզեռի այդ յուրօրինակ խառնարանում, ուր Զորյանն անց է կացնում իր կյանքի բավական երկար հատվածը՝ 1906-ից մինչև 1919 թվականը:

Թիֆլիսը, որ այդ տարիներին շնչում էր գեղարվեստական մեծ կյանքով, վճռական դեր է խաղում Ստ. Զորյանի գրական ճակատագրի մեջ:

«Սուրհանդակ» թերթում իբրև թարգմանիչ, «Մշակում»՝ իբրև թարգմանիչ և լրագրող աշխատելիս Զորյանը ծանոթություն է հաստատում Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի, «Գեղարվեստի» հրատարակիչ Գ. Լևոնյանի, դասախոսությունների համար Թիֆլիս եկած Վ. Տերյանի, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության նախագահ Հովհ. Թումանյանի, գրական, թատերական, գիտական ասպարեզի մարդկանց հետ, — մի խոսքով ընկնում է մի այնպիսի միջավայր, որն ամբողջապես ապրում էր հայրենի մշակույթի զարգացման մտահոգություններով:

Զորյանին վիճակվում է լինել զրուցակիցը, ունկնդիրը, երբեմն նաև առաջին ընթերցողը հայ գրողների: Հանդիպումները խմբագրատներում, հասարակական վայրերում, ընտանեկան հավաքույթներում երիտասարդ հեղինակի

համար (Զորյանը դարասկզբից արդեն մամուլում տպագրում էր իր առաջին պատկերները) ճշտում են գրողի, մասնավորապես հայ գրողի կոչումը:

Հովհ. Թումանյանը՝ 1913, 14, 15 թվականներին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության ժողովներում արտասանած ճառերով, Նար-Դոսը և Շիրվանզադեն՝ մտերմական զրույցներով, Վահան Տերյանը «Հայ գրականության դալիք օրը» դասախոսությամբ (Զորյանն այդ դասախոսության ունկնդիրների մեջ էր) երիտասարդ գրողին կողմնորոշում են դեպի կյանքի, հոգեբանական խորացումների, «երկրի բուրմունքը» արտահայտող, ողբից ու աղոթքներից, ամեն տեսակ «մողեռն» քամիներից հեռու գրականությունը, դեպի արվեստի ժողովրդական հողը, դեպի ուսու գրականության հյուսիս ռեալիզմը և ֆրանսիականի (Ֆլորեր, Դոդե, Մուպասան) հոգեբանական վերլուծության նրբությունը:

Զորյանը եղել է երիտասարդ գրողների այն խմբի մեջ, որ Հովհաննես Թումանյանի բնակարանում լսել է մեծ բանաստեղծի խորհուրդները գրականության նշանակության ու գրողի կոչման մասին: Նրա վրա անշնչելի տպավորություն են թողել Թումանյանի պատվիրանները, թե՛ «Երիտասարդը պետք է լավ ապրի, որ կյանքին լավ աչքով նայի, լավ բաներ գրի, թե չէ մեր գրականությունը ժանգոտել է լաց ու արտասուքի մեջ», թե «Արվեստը մի թագուհի է, որ սիրում է նվիրվածություն ու շոայություն», թե՛ «Պետք է մեր ժողովրդի լեզուն, կյանքը լավ ուսումնասիրել և այն ժամանակ, ես հավատացած եմ, որ մեր երիտասարդ գրողները կտան ժողովրդին հարազատ գործեր»:

Ոսկե խորհուրդներ, որ ճակատագրական նշանակություն ունեցան Զորյանի ամբողջ կյանքում, ճիշտ հունի մեջ դրին նրա տվյալները:

Կենսաթրթիւ, բնական արվեստի ոգով են շնչում նաև երիտասարդ գրողին Շիրվանզադեի տված խորհուրդները՝ նկարագրել կյանքն իր հարստությամբ և «ոչ թե կյանքի պատառիկները, որոնք, լավագույն դեպքում, ընթերցողի համար կարող են դեսերտ լինել»:

Ինչպես և Նար-Դոսինը՝ «Գրականության մեջ կարևորը և հետաքրքրականը մարդն է՝ իր հոգեբանությամբ»:

Ստեփան Զորյանի գրական մուտքի օրերին՝ տասական թվականներին, մեծ խոսք ու զրույց էր գնում հայ գրականության զարգացման նոր ուղիների, արվեստի բարձր շափանիշների, հայ գեղարվեստը եվրոպական մակարդակին բարձրացնելու խնդիրների շուրջը: Գրական մթնոլորտում թրթռում էր նոր խոսքի պահանջը:

Հասունացած տրամադրությունների խտացումը եղավ Վահան Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությունը:

Վահան Տերյանի կողմն էր գրական երիտասարդությունը՝ արվեստի նոր բարձունքներ գրավելու բուռն մղումներով:

Ստեփան Զորյանի վրա ևս մեծ տպավորություն է թողնում Տերյանի խոսքը:

Դասախոսությունից հետո նա ճանոթանում է իր սիրելի, բոլորի պաշտած բանաստեղծի հետ:

«Մենք շատ ենք հետ մնացել,— ասում է Վ. Տերյանը,— այսպես չի կարող մնալ մեր գրականությունը, պետք է նրան թափ տալ և բարձրացնել...»:

Արվեստի բարձր դասեր տալուց բացի, Թիֆլիսի միջավայրը Զորյանին ներշնչում է աղգային հպարտության զգացմունքներ:

Հայ բազմադարյան մշակույթը երբեք այնքան մեծ ուշադրության չէր արժանացել, որքան տասական թվականներին: Ն. Մառի հնագիտական պեղումներից հետո, որ համաշխարհային կարծիք ստեղծեց հայ ճարտարապետության շուրջը, երևույթ էին Վ. Բրյուսովի և Մանուկ Աբեղյանի հրապարակային այն դասախոսությունները, որով շարժվեց «լուսթյան սառույցը» և ի լուր ամենքի հոշակվեց հայոց միջնադարյան բանաստեղծության և ժողովրդական վեպի միջազգային նշանակությունը:

Թիֆլիսի միջավայրից Ստեփան Զորյանը ժառանգեց նաև մայրենի լեզվի պաշտամունքը, դարձյալ գրական ավագանու, հատկապես Ղազարոս Աղայանի շնորհիվ, որի հետևյալ խոսքը շրջում էր բերնեբերան. «Մի ամաչեք մեր լեզվից: Փողոցով անցնելիս բարձր խոսեք, որ ամենքը, օտարներն էլ զգան, թե կա հայ ժողովուրդ և հայոց լեզու, որը ոչ մի բանով պակաս չէ ուրիշների լեզուներից»:

«Մի ժամանակ,—գրում է Զորյանը ինքնակենսագրական գրության մեջ (1930),—տարվեցի սիմվոլիստներով և իմպրեսիոնիստներով: Բայց դա կարճ տևեց: Ռեալիստները միշտ էլ հաղթում էին»:

Շրջադարձի մեջ, անկասկած, վճռական է եղել գրական ավագների դերը, որոնք, ի դեմս Զորյանի, տեսնում էին «աստծո շնորհով» կոչված գրողին և ամեն կերպ քաջալերում էին նրա գրական մուտքը: Առաջին պատմվածքների մասին բարձր տպավորություններ են հայտնել Շիրվանզադեն, Հովհ. Թումանյանը, Նար-Դոսը, Վրթ. Փափազյանը, Իսկ Վ. Տերյանը որոշել էր իր առաջաբանով, Մոսկվայի «Պանթեոն» հրատարակչության միջոցով տպագրել Զորյանի պատմվածքների հավաքածուն, որը, սակայն, չիրագործվեց պատերազմական հանգամանքների պատճառով:

Բնությունից Զորյանը ստացել էր գրողի ձիրք, գրական միջավայրը տվեց գեղարվեստական ճաշակ, կյանքը՝ մարդու սոցիալական կապերի ու հոգեբանության իմացություն. այս ամենի շնորհիվ գրական ասպարեզ մտավ մի նոր անուն, որը կոչված էր խոշոր դեր խաղալու հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ:

2

Սկսած 1909 թվականից, երբ տպագրվեց «Քաղցածները» հոգեբանական պատկերը, Մտ. Զորյանը պարբերական մամուլում, առավելապես «Մշակի», էջերում, տպագրում էր իր պատմվածքները՝ կյանքի զանազան խնդիրների շուրջը:

1918-ին այդ պատմվածքներից նա առանձնացնում է նյութով ու տրամադրությամբ հարազատ գործերի մի հավաքածու, որն իբրև «պատմվածքների I հատոր» տպագրում է Թիֆլիսի «Պատանի» հրատարակչությունը՝ «Երիտասարդ գրողների գրադարան» մատենաշարով:

Դա հայ գրականության պատմությանը հայտնի «Տխուր մարդիկ» գիրքն էր, որին հետևելու էին պատմվածքների մյուս «հատորները»՝ քաղված դարձյալ պարբերական մամուլից:

Ինչ-ինչ պատճառներով մյուս ժողովածուները լույս տեսան ավելի ուշ («Ցանկապատը»՝ 1923-ին, «Պատերազմը»՝ 1925-ին)՝ 1918-ից հետո գրած նոր գործերի հավելումներով:

Տասական թվականներին գրած պատմվածքները ժողովելով ըստ շարքերի, Զորյանը այդ առանձնացումով ոչ թե ներկայացնում էր իր զարգացումը՝

գրքից գիրք, ինչպես մեկնաբանվել է գրականագիտության մեջ, այլ դրանով ընդգծում էր յուրաքանչյուր շարքի նյութի որակական միատեսակությունը:

«Տխուր մարդիկ» շարքը մեծ տպավորություն թողեց ժամանակակիցների վրա: Դ. Դեմիրճյանը «Տխուր մարդիկ» քննարկման ժամանակ այսպես գնահատեց այդ գրքի «պատմագրական» կշիռը. «Այս գրքում ես զգում եմ մեր ազգային գրականության և եվրոպական գրական ձևերի սինթեզը, ինչ պակասում էր մեզ մինչև այժմ: Հայկական արձակի մեջ ազգային ձևը շատ րոնակում է իր առանձին գոյությունը՝ Աբովյանից մինչև գյուղագիրները և եվրոպական ձևը՝ Շիրվանզադեից սկսած: Առաջին անգամ այդ երկու ձևերի համադրումը ես գտնում եմ այս փոքրիկ գրքի մեջ»:

XX դարի արվեստում, հայ գրականության մեջ նույնպես, ուժեղացավ հետաքրքրությունը մարդու ճակատագրի հանդեպ. կյանքի ընդհանուր սոցիալական գծերի հետ միասին, որ XIX դարի ռեալիզմի գեղագիտական հիմունքն էր, գրականության մեջ տեղ գրավեց նաև առանձին մարդու պատմությունը:

900-ական—910-ական թվականների հայ իրականության համար բնորոշ երևույթ էր տխուր մարդը՝ համընդհանուր սոցիալական ճգնաժամի մեջ հայտնված այն մարդը, որին իրականությունը դատապարտել էր հոգևոր աղքատացման, գոյության մի կետի վրա անշարժանալու, մարդկային բովանդակությունից զրկվելու խաչին:

«Ստեփան Զորյան. տասական թվականներ» (1960) հետազոտության մեջ Խ. Սարգսյանը, զուգահեռ անցկացնելով Ա. Պ. Չեխովի «Хмурые люди» և «Տխուր մարդիկ» ժողովածուների միջև և բնավ չժխտելով ստեղծագործական ներքին առնչությունները, այդուամենայնիվ, էական, անգամ արմատական տարբերություններ է տեսնում Չեխովի և Զորյանի հերոսների սոցիալական տիպաբանության մեջ. «Չեխովի հերոսների համար հեղձուցիչ է ինքնակալական ռեակցիայի մթնոլորտը, նրանց համար անհանդուրժելի է այդ իրականության կեղծիքը, նրա անհոգությունը, քաղցեմիությունը, մարդկային արժանապատվության տրորումը: Ընդհատ է, նրանք այս ամենին պատասխանում են միայն ինքնասպանությամբ, կամ մահվան անտարբեր սպասումով, կամ էպիլեպտիկ ջղաձգումներով, կամ էլ շարունակում են իրենց գոյությունը՝ միշտ դժգոհ ու բարկացած: Բայց նրանց բոլորի մեջ էլ ինչ-որ մի կայծ կա, որ կապվում է ապագայի հետ: Նրանք երազում են ազնիվ ու պոետական. կյանքի մասին, նրանք ունեն «մարդկային տաղանդ»... այսինքն՝ ուրիշի տառապանքը սուր զգալու ընդունակություն, «ընդհանուր իդեալի»... այսինքն աշխարհայացքի մեծ կարոտ: Նրանք առաջ են նայում և ոչ թե ետ: Նրանք իր ժամանակի լավագույն մարդկանցից են: Նրանք վերլնթաց գծի վրա են...»

Բոլորովին այլ են Զորյանի «տխուր» մարդիկ: Նրանք ոչ թե վերլնթացի, այլ վարլնթացի մարդիկ են: Կապիտալիզմի ջրաղացքարը կամ անդառնալիորեն մանրացրել է նրանց, կամ աղճատել, այլանդակել, երկու դեպքում էլ նետել կյանքի վերջին շարքերը»:

Սոցիալական իրենց նկարագրով Զորյանի հերոսները ավելի շատ հիշեցնում են Գոգոլի («Շինեք»), Դոստոևսկու («Խեղճ մարդիկ») հերոսներին, իսկ Չեխովի հերոսները, որոշ իմաստով, ուսումնասիրությանը քաջ ծանոթ «ավելորդ մարդու» տարատեսակն են՝ պատմական նոր իրադրության մեջ:

Զորյանից առաջ հայ գրականության մեջ «տխուր մարդու» դիմագիծը երևաց արդեն Նար-Ռոսի «Մեր թաղը» պատմվածաշարում՝ մարդկային այդ որակը կապվելով որոշակի խավի՝ արհեստավորության և աշխարհագրական որոշակի միջավայրի՝ մեծ քաղաքի արվարձանի հետ:

Զորյանը վերացրեց այդ սահմանագծերը. նրա «տխուր մարդը» այդպիսին է և՛ գավառում, և՛ գյուղում, և՛ «լուսավորության կենտրոնում»:

Այնուհետև. Զորյանի «տխուր մարդու» էությունը որոշվում է ոչ այնքան այդ մարդու սոցիալական վիճակով, որքան այն կյանքի ճգնաժամային իրադրությամբ, որն արտադրում է մարդու այդ որակը, այսինքն՝ հասարակական ակտիվ գծերից ու ձգտումներից միանգամայն զրկված, իրենց նեղ պատյանների մեջ ամփոփված, իրականությունից կենսական զրգիռներ չստացող «տխուր մարդկանց»:

«Թիֆլիսի Սոլդատսկի բազարով... անցնում էր մի երիտասարդ՝ մի փոքրիկ կապոց ձեռքին»:

Այդ երիտասարդը նախկին բանտարկյալ էր, որ նոր էր դուրս եկել բանտից և գնում էր իր հանգուցյալ հոր «լավ ծանոթի»՝ խանութպան Աբելի մոտ, նրանից դրամական օգնություն խնդրելու:

«Բարի և ոռմանտիկ» դեմքով խանութպանը սպասածից ավելի սիրալիր ներս է կանչում անակնկալ այցելուին, որը խանութ մտնելուց առաջ այնքան սուր ապրումներ էր ունեցել: Մտածում էր, կհավատա՞ արդյոք խանութպանը, կմեկնի՞՝ օգնության ձեռք:

Տեղի է ունենում անսպասելին:

Երիտասարդը ոչ միայն չի ստանում ակնկալված շնչին օգնությունը, այլև խանութպանին է թողնում գրպանի վերջին կոպեկները՝ փոխարենը առնելով անպետք մի շաքարաման. «Մի քանի ըոպեից արդեն նա քայլում էր նորից Սոլդատսկի բազարով, նույն կապոցի հետ մի նոր շաքարաման ձեռքին»:

Սա «Շաֆարաման» պատմվածքի բովանդակությունն է:

Ծայրահեղ կարիքի մեջ գտնվող ուսանող Արշամը արդեն քանիերորդ անգամ մտքում որոշում է կայացնում՝ գնալ վաճառական Թևոսի մոտ և պահանջել հասանելիք դասագինը. «Բավական է այլևս, գնամ պիտի և ասեմ՝ «Պարոն, տվե՛ք իմ հասանելիքը»... Այո, այդպես էլ կասեմ, թող նեղանա: Սառը ջուր շատ կա, անամոթ: Ամեն օր «էսօր-էգուց, էսօր-էգուց» և վերջ չկա՝ «էսօր-էգուցին»: Խաբեբա: Փող ես պարտք, տուր, չես տալու, ասա շեմ տալիս: Այն ժամանակ անելիքս կիմանամ: Թե չէ՝ տանել-բերել ու խաբել... Ինքդ լավ գիտես, միջոցներից գուրկ ուսանող եմ և միակ եկամուտը դասագինն է... Պարարտ խոզ է ինքը, կարծես ես էլ իրեն պես ապահով եմ և ամեն օր կակառ եմ խմում...»:

Ուսանող Արշամը հույսեր է կապում ստանալիք դասավարձի հետ. դրանով նոր հագուստ կգնի և ժամանակավորապես կգառնա ապահով կենցաղի տեր:

Դեմ առ դեմ հանդիպելով վաճառականին, Արշամի հոգում կուտակված զայրույթն իջնում է: Նրա հետ էլ տեղի է ունենում նույն բանը, ինչ տեղի ունեցավ «Շաքարամանի» հերոսի հետ: Արշամը ոչ միայն չի ստանում դասավարձը, այլև վաճառականին պարտք է տալիս իր մոտ եղած մի քանի կոպեկը և խորտակված հույսերով դուրս գալիս փողոց:

Սա էլ «Վեռակաճ մարդը» պատմվածքի բովանդակությունն է:

Այս պատմվածքներում երկու խեղճ, անճարակ հերոսների դիմաց կանգնած են երկու մանրավաճառ, թվում է, թե նրանցից ավելի ուժեղ և ավելի զորավոր: Սակայն և՛ Աբելը, և՛ Թևոսը նույնպիսի «տխուր մարդ» են, ինչպես «տխուր» են նախկին բանտարկյալն ու տնային դասատուն: Բանն այն է, որ Ստեփան Զորյանը մարդու «տխուր» լինելը բացատրում է ոչ այնքան նրանց սոցիալական վիճակով. դրանք այն մարդիկ են, որոնք չունեն հոգեկան բարձր մղումներ, ապրում են միօրինակ, ձանձրալի, սահմանափակ կյանքով:

Սա բնավ չի նշանակում, թե Զորյանը զանց է առնում սոցիալական վիճակների տարբերությունը:

Ցայտուն օրինակներից մեկը «Ճաշը» պատմվածքն է:

Այս պատմվածքը բացվում է վերին աստիճանի տպավորիչ նկարագրությամբ.

«Ժամը չորսն է:

Սուրճակ թաղը ճաշում է:

Օրվա այս պահին Թիֆլիսի այդ հարուստ թաղի արտաքին տեսքը խաղաղ էր, ինչպես գյուղի հնձի ժամանակ: Փողոցների և գրասենյակների ծանրախոհ կյանքն ու շարժումը անցել է սեղանատները, ուր, մարդկանց ձայներից բարձր՝ հնչում է ափսեների, պատառաքողների ու դանակների զնգոց: Սպասավորները մեկը-մյուսի հետևից ելումուտ են անում խոհանոցից սեղանատուն, սեղանատնից խոհանոց: Տիրում է մաքրություն, լիություն և ձևականություն: Մարդիկ ուտում են ծանր և խոստում են անվրդով:

Այնուհետև Զորյանը նկարագրում է պարոն Լևոն Ազիզյանի ճաշի հանդիսավոր արարողությունը,—կուշտ մարդու սովորական կենցաղ,—ուր այդ հղիացած ու ձանձրալի, չափազանց ձանձրալի մարդը երևում է հոգեկան աշխարհի բացարձակ դատարկությամբ:

Պարոն Լևոնի ճաշի միջոցին ամեն օր նրա թիկունքում կանգնած է լինում սպասավոր Գրիգորը. «Պարոն Լևոնը մի քանի րոպե լուռ ճաշում է: Սպասավորը, նրա ետևը կանգնած, նայում է նրա թիկունքին, գլխին ու ծնոտներին, որոնց շարժումից շարժվում են և նրա ականջները»:

Լևոն Ազիզյանը՝ անվերջ իր վշտերից պատմող, շարունակ խոհարարի վրա մրթմրթացող, անկապ-անկապ խոսող այդ մարդը ստրկային կախման մեջ է պահում գյուղից եկած սպասավորին, ձգձգելով վերջինիս կուտակած 150 ռուբլու հատուցումը:

Համարյա նույնությամբ կրկնվում է «Շաքարաման» և «Վճռական մարդը» պատմվածքների իրադրությունը: Այստեղ իրար դեմ են կանգնում երկու տխուր մարդ, մեկը՝ ապահով մարդու, մյուսը՝ թշվառ մարդու «տխրությամբ»:

Այս պատկերներում Զորյանը ետ է տանում կյանքի վարագույրը՝ ներկայացնելու այն միջավայրի էությունը, որն իր ծանր կաղապարներով ճզմում է մարդուն:

Անգույն, մանր մարդիկ են և՛ «Շաքարաման», և՛ «Ճաշը» և՛ սրանց ազգակից մյուս պատմվածքների («Օրիորդ Մարիամը», «Բարեկամները», «Կամաց խոսքեր» և այլն) հերոսները: Անզոր և համակերպվող մարդիկ, որոնք ոչինչ չեն ձեռնարկում՝ բովանդակություն տալու իրենց կյանքին: Ավելին՝ իրենց արարքներով բեռ են դառնում կյանքի համար:

Դրանց մեջ են սովորական կատակի պատճառով կախաղան բարձրացող ամուրի հաշվապահը, աշխարհի հետ բոլոր թեկերը կտրած և կյանքի բոլոր տպավորությունները իր թավշաբուրդ կատվի մեջ ամփոփած ծեր գործակա-

տարը, մի թյուրիմացության պատճառով «երջանիկ ամուսնություն» երազող օրիորդ Մարիամը:

Սրանք թեև հարուցում են հեղինակի կարեկցանքը, բայց նրա իդեալը չեն: Ավելին, կարեկցելով կյանքի ձախողակներին, Զորյանը միաժամանակ դատապարտում է նրանց՝ համակերպվող բնավորության, թույլ վարքագծի համար:

Ըստ էության «տխուր մարդիկ» են նաև կյանքի փոքրիկ հրամանատարները՝ թեմական դպրոցի վերակացու Քելեկյանը, որ ցանկանում է «մամուլի նյութ դարձնել» գործից իրեն ազատելու փաստը («Վերակացու»), «Զերմաշափը» պատմվածքի Կարապետը՝ կյանքի սմեն մի արտահայտության հանդեպ ունեցած բնազդական սարսափով, հոգաբարձուն ու քահանան, այլև նույն «Շաքարամանի» ու «Վճռական մարդու» վաճառականները:

Ո՞րն է, Զորյանի դիտումով, այդ հերոսներին «տխուր մարդիկ» դարձնող գլխավոր հատկանիշը:

Ոչ այնքան սոցիալական խեղճությունը, որքան հոգեկան կյանքի ծայրաստիճան ազդատությունը, հոգեկան ստրկությունը:

Դրանք թույլ մարդիկ են, ապրում են տաղտկալի ու անհեռանկար կյանքով, անտրտունջ տանում են իրենց տխուր ճակատագիրը և ամենաթեթև փորձն իսկ չեն անում ընդվզելու կյանքի կապանքների դեմ: Տխուր մարդկանց այս սերունդը, իհարկե իրականության ծնունդ է, բայց նրանց կործանման, անէացման պատճառը նաև իրենք են, իրենց հասարակական պասսիվությունն ու ներքին անազատությունը:

Ի տարբերություն XIX դարի քննադատական ռեալիստների սոցիալական բեռնացումների, Ստ. Զորյանը «տխուր մարդկանց» ներկայացնելիս առավել կարևորում է կյանքի «մանրուքների» ճնշումը մարդու վրա, մանրուքներ, որոնք իրենց լծի տակ մանրացնում և աղքատացնում են կյանքը, մարդկային գոյությունը դատապարտում են պատահականության՝ պատահական դիպվածի:

Տարբերվելով Զեխովից հերոսների սոցիալական տիպաբանությամբ, Ստ. Զորյանը «յուրացնում է» չեխովյան արվեստի որոշ սկզբունքներ, որոնք վճռական տեղ են գրավում նրա պատմվածքի գեղարվեստական համակարգում:

Ինչպես Զեխովը, Ստ. Զորյանն արդեն «Տխուր մարդիկ» շարքում ներսից մեծացնում է պատմվածքի կարճ ձևը, պատմվածքը դարձնելով առանձին անհատների ճակատագրի, մարդու կենսագրություն (և ոչ թե կենսագրության որևէ հատվածի, որևէ միջադեպի պատմություն):

Զորյանի յուրաքանչյուր պատմվածք մի ճակատագրի պատմություն է:

Այնուհետև՝ այդ ճակատագիրը Զորյանի պատմվածքներում երևում է ոչ թե պարզ նկարագրության, այլ հոգեբանական խորացումների գեղագիտության որակով: Այլ խոսքով՝ Զորյանի ստեղծագործության մեջ հայտնվում է դրաման՝ դրամատիկական միջանցիկ թելը, որի միայն նախնական ձևերը կային նախորդների (Նար-Դոս, Վրթ. Փափազյան և այլք) պատմվածքներում:

Զորյանի հոգեբանական թափանցումը իր որակով դոստոևսկիական հոգու մերկացումը, մարդու հոգեկան գաղտնիքների միկրոսկոպիկ բրբրումը չէ, այլ՝ մոպասանյան և չեխովյան հոգեբանական խորացումը՝ հիմնված «պատահական», դիպվածային փաստերից, անգամ անեկզոտային սյուժեներից ծագող ճակատագրական, դրամատիկ կենսավիճակների վրա:

«Տխուր մարդիկ» շարքում Զորյանը Զեխովի և Մոպասանի հետ առնչու-

թյուններ է հայտարարում նաև գեղարվեստական տրամադրությունների, վերաբերմունքի ոլորտում:

Տարիներ անց գրած իր հոգվածում՝ նվիրված Չեխովի վարպետությանը, Զորյանը հետևյալ կերպ է բնութագրել մեծ գրողի առանձնահատկություններից մեկը. «Չեխովը գրում էր կյանքի ստվերոտ կողմերի մասին, չբարձրացնելով իր ձայնը: Դա գրական գիտակցված պրիոմ էր: Ուշագիր ընթերցողը այդ պրիոմի տակ միշտ տեսնում է հեղինակի մեծ սիրտը»:

Մի այդպիսի բան էլ կարելի է ասել իր՝ Զորյանի արվեստի յուրահատկության մասին:

«Տխուր մարդը» ամենևին էլ Զորյանի իդեալը չէ. նա մերկացնում է այդ մարդուն, մերթ հումորով, մերթ երգիծական վերաբերմունքով ծիծաղում է ստրկային հոգեբանությանը վարժված, «տառապող ձախողակների» վրա, որոնք ընդունակ չեն կյանքում լուծելու և ոչ մի հարց:

Թե նյութապես և թե բարոյապես տառապող, թե տանը, թե դրսում պատյանավորված, գորշ, ձանձրալի, անհեռանկար կյանքով ապրող «տխուր մարդը», Զորյանի վերաբերմունքով, դատապարտված է թողնելու ասպարեզը:

Աչքածակ քահանան, հեղեցական տարբերանշանների համար ամեն տեսակի տգեղ արարքի պատրաստ տեր-Հայրապետը («Տիր-Հայրապետ»), դրպրոցի ծայրահեղ կասկածամիտ վերակացուն («Ջերմաշափը»), որը կարգ ու կանոնի հանդեպ ունեցած իր երկյուղով հիշեցնում է Չեխովի «Պատյանով մարդուն», — բոլոր այս հերոսներն արժանանում են հեղինակի դատապարտող վերաբերմունքին:

Զորյանը իր քննադատության սլաքն ուղղում է նաև հասարակական այն միջավայրի դեմ, որն արտադրում է, մի կողմից՝ տաղտկալի ու անհեռանկար կյանքով ապրող մանր մարդկանց, մյուս կողմից, սրանց խեղճությունը շահատակողներին, նույնպես մանր մարդկանց:

Ստեփան Զորյանի վերաբերմունքը հիշեցնում է իր ամենասիրելի գրողներից մեկի՝ Ա. Պ. Չեխովի, վերաբերմունքը դեպի իրենց խաչին դատապարտված, ուղեմուր ու շնչահեղձ լինող հերոսները:

Չեխովին նվիրած ակնարկում Մաքսիմ Գորկին հետևյալ կերպ է բնութագրել գրողի և իր հերոսների հարաբերությունը. «Անզոր մարդկանց այդ ձանձրալի, գորշ ամբոխի միջով անցավ մի մեծ, խելոք, ամեն ինչի նկատմամբ ուշադիր մարդ, նայեց իր հայրենիքի այդ ձանձրալի բնակիչներին և տխուր ժպիտով, մեղմ, բայց խորին կշտամբանքի տոնով, անհույս թախիծը դեմքին, անկեղծ ձայնով ասաց. «Տխուր եք ապրում, պարոնա՛յք»:

Այսպիսին է նաև Զորյանի և իր հերոսների փոխհարաբերությունը: Զորյանը ևս դժգոհում է հերոսների ապրելակերպի ձևերից ու վարմունքներից:

Այնուամենայնիվ, բացասման այս բանաձևը Զորյանի պատմվածաշարում ունի իր առանձնահատկությունը. «Տխուր մարդու» հանցանքը (կամ մեղքը) գալիս է կյանքից, միջավայրից, դառնում է «կյանքի մեղքը», իրականություն է իր մամլակներով մարդուց հանում կենդանի հյուսիսը, դարձնում կամազուրկ, թուլամորթ, հասարակական գրգիռներից օտարված էակ:

Զորյանը պատճառները որոնում է ոչ թե մարդու ներսում, այլ մարդուց դուրս՝ հասարակական կառուցվածքի մեջ, — յուրովի արտահայտելով իր կարեկցական վերաբերմունքը զոհերի՝ «խեղճ մարդկանց», հանդեպ:

Տասական թվականներին գրած պատմվածքներում Ստ. Զորյանը վերստեղծում է նույն իրականության պատկերը, այդ իրականության տարբեր երևույթների, տարբեր հարաբերությունների մեջ հայտնված մարդկանց ճակատագրի միջոցով:

Կյանքի մի երևույթից անցնելով մի այլ երևույթի նկարագրության, Զորյանն այդ «անցումներով» հետապնդում է ժամանակի դիմագիծը, իրականության «բարոյական ջերմաստիճանը» հայտաբերելու խնդիր:

Զորյանական գլխավոր խնդրի ոլորտում են նաև այն պատմվածքները, որոնք ներկայացնում են նույն տասական թվականներին բնորոշ երևույթներից մեկը՝ «մարդու» և «իրերի» բախումը, «մարդու» և «սեփականատիրոջ» հարաբերությունը:

Այս թեման արծարծող պատմվածքները Զորյանը խմբավորել է «Ցանկապատ» շարքում, ցանկապատ բառին տալով սիմվոլիկ իմաստ. իրերը դառնում են մարդուն մարդուց բաժանող ցանկապատեր:

Այս շարքում Զորյանը պատմում է, թե ինչպես են մարդկային սովորական, բնական կապերը կազմալուծվում, երբ այդ կապերի մեջ հայտնվում է «իմ»-ի խնդիրը, երբ գլուխ է բարձրացնում սեփականության բնազդը:

Մի ժամանակ հարաբերական անկախության մեջ ապրած մարդիկ հասարակական ընթացքի նոր փուլում՝ բուրժուական հարաբերությունների սրման պայմաններում, սկսում են ապրել իրենց բնական էությանը խորթ ձևերով՝ իրենց երբեմնի (թեկուզև թվացյալ) ազատությունը ստորադասում են իրային-նյութական կապերի ահեղ ուժին:

Իրերը դառնում են ֆետիշներ, հարուցելով մարդկանց բարոյական վերասերումը:

«Մարդու» և «սեփականատիրոջ» բախումը, իհարկե, գրականության մեջ նոր երևույթ չէր: Մանավանդ XIX դարի համաշխարհային գրականությունը ողողված էր «կատաղած փողերի» «բալզական» թեմայով և սեփականատիրական հոգեբանության մերկացումներով: Քննադատական ռեալիզմը բարձրացավ և զորեղացավ այդ նյութի վրա:

Հայ գրականության մեջ նույնպես, դեռ Զորյանից շատ առաջ, այդ երեւույթը ունեցել է բազմաթիվ արծարծումներ:

Թեմայի մեկնաբանության մեջ Զորյանի բերած նորությունն այն է, որ «մարդու» և «սեփականության» հարաբերությունը նա հասարակական ռեալիտեից տեղափոխում է ավելի «աննշան» ոլորտներ, ուր գործում են բարոյական վերասերման, հոգեկան խոր ճղնաժամի նույն օրենքները, ինչ «ընտիր»՝ դասական իմաստով բուրժուական հասարակության մեջ:

Զորյանի ներկայացրած իրականությունը՝ ըստ ամենայնի խեղճ, «քաղաքակրթության» շավիղներից դուրս ընկած մի իրականություն, այլևս դառնում է «մեծ հասարակության» փոքրացված պատճեն, ուր գոյության դրական սկզբունքներից ավելի կշիռ ունեն բարոյականության ցածր նորմաները:

Այս իրադրության մեջ «տխուր մարդու» կողքին հայտնվում է ծանր մաքուր, որն իր արարքներով աղքատացնում ու տգեղացնում է կյանքը, արժեզրկում է բարոյականության ստուգված չափանիշները:

Մանր մարդու նկարագրի բացահայտումն է «Ցանկապատ» շարքի նյութը:

Զորյանի պատումը այս շարքում երևում է ավելի խոր վերլուծական շրջ-
շով. մինչ «տխուր մարդիկ» գերազանցորեն ներկայացվում էին իրենց գորշ,
տաղտկալի գոյությանը պատշաճող հումորի (զորյանական նուրբ հումորի)
արտահայտչությամբ, առանձին դեպքերում նաև երգիծական մերկացումնե-
րով («Ջերմաշափը» և այլն), ապա «Ցանկապատի» պատմվածքներում գոր-
ծում է պատճառ-հետևանքների վերլուծական սկզբունքը, ուստի և ավելի են
ընդգծվում Զորյանի բացասման բանաձևերը:

Զորյանի նկարագրած իրականության մեջ «աննշան», իրենից ոչինչ չներ-
կայացնող իրը դառնում է մարդկանց կյանքը ճգնաժամային կետի հասցնող
հզոր ուժ:

Ճգնաժամային կետի վրա են Մինասն ու Թևոսը՝ «Ցանկապատ» պատ-
մվածքի հերոսները: Վաղեմի հարևաններ են, տարիների վեճ ունեն բառա-
ցիորեն մի թզաշափ հողի համար: Հողի այդ աննշան պատառն էլ դառնում է
իրարից խորթացնող ցանկապատ:

Մինասն ու Թևոսը այնքան են կլանված իրենց հողաբաժինը մի թզով
ավելացնելու մտքով, որ անգամ ծանր աղետի ժամին (ուր որ է թշնամին
մոտենալու է իրենց գյուղին) ամեն ինչից վեր են դասում սեփականությունը:

Ցանկապատի պատճառով նրանք կանգնում են բարոյական վերասերման
ծանր փաստի առաջ: Զորյանը ցանկապատի, ինչպես և գյուղական աղբյուրի մոտ
կոտրված կօի («Ղաչաղանը»), ինչպես և մի կովի պատճառով թշնամացած
եղբայրների («Մովանը») սյուժեների վերլուծությամբ գալիս է այն եզրակա-
ցության, թե ինչպես կենցաղը իր կնիքն է դնում մարդկանց հոգեբանության
վրա, հոգևոր ազատության զգացումը փոխարինում է «նյութի գերությունը»:

«Մովանը» պատմվածքում, ի տարբերություն «Ցանկապատի», կենցա-
ղային սովորական երևույթը (եղբայրների կոիվն ու թշնամությունը մի կովի
համար) մատուցվում է արդեն փիլիսոփայական լայն պլանով:

Դրա կրողը Մովանն է՝ իր «մտածմունքներով»:

Թե՛ իր տերերի վերաբերմունքի մեջ կատարված փոփոխությունը (առաջ-
վա փաղաքշող վերաբերմունքին փոխարինել է թշնամականը), թե՛ ճանապար-
հորդության ընթացքում (Մովանը փախչում է անտառ, հետո մի տիրոջից
անցնում մյուսին, մի վայրից մյուսը) ստացած տպավորությունները Մովա-
նին կանգնեցնում են բազմաթիվ հարցերի առաջ՝ ինչո՞ւ են մարդիկ անհաշտ,
ինչո՞ւ են շար ու կեղծավոր, ինչո՞ւ են շարունակ կոիվների մեջ, որո՞նք են
ամենօրյա գոտությունների պատճառները, «մտածում էր, մտածում և ոչինչ
չէր հասկանում»:

Այդուամենայնիվ, Մովանի համար պարզ է երևույթը՝ մարդկային հարա-
բերությունների ապականությունը, այդ հարաբերությունների մեջ բուն դրած
կոպիտ հաշվի ոգին, որը և թելադրում է մարդկային կյանքի բացասման հե-
տևյալ եղրակացությունը. «Օ՛, տխուր է մարդկանց աշխարհը»:

Սա գրեթե նույն սահմանումն է, որ արտահայտել է Հովհ. Թումանյանը
«Եղչերուն» (1909) պատմվածքում. «էնպես տգեղ էր թվում ինձ կյանքը»:

Նկարագրելով շարիքը, գույքային հարաբերությունների վրա կառուցված
աշխարհը, սեփականատիրական կրքերի եռուզեռը, Զորյանն, այդուամենայ-
նիվ, բացասման բանաձևը չի դարձնում բացարձակ: Ավելին, դրանց կողքին
դնում է նաև աշխարհի դրական ընկալման բանաձևերը:

Դրական աշխարհատեսության կրողը այս պատմվածքում Մովանն է, որի
գարծը դեպի բնությունը նշանավորում է կյանքի հաղթանակը մարդկային

տգեղ բնազդների դեմ. «Մովանն արածում էր պառավ Զեյրանի կողքին և երբեմն-երբեմն, պուր գավակին ու կողերին խփելով, բարձրացնում էր ծանր գլուխը, և իր խոր, վճիտ աչքերով նայում էր հեռու-հեռու մշուշապատ հորիզոններին, ապա, աչքերը փակելով, դունչը թեթևակի բարձրացնում էր դեպի արևը, կարծես նրան իր սրտի գոհունակությունը հայտնելու ջերմության և առատ կանաչի համար»:

Հովհ. Թումանյանից ժառանգած աշխարհամեծարման այս գեղագիտությունը երևում է անգամ «խնձորի այգին» պատմվածքում՝ Զորյանի թերևս ամենից ավելի ողբերգական բովանդակություն ունեցող գրվածքում:

Սա ևս, ինչպես «Մովանը», գրված է քնարական-դրամատիկական պատումի կանոններով, պատումի մի եղանակ, որը հնարավորություն է տալիս իրականությունը ներկայացնել ծովերներով ու լույսերով, բացասական ու դրական արժեքներով:

Գործողությունը կատարվում է Օրան ավանում, որի հպարտությունը խնձորենիների այգին էր. «Մի իսկական այգի, որի ծառերը կանոնավոր շարքեր կազմած, հավասար հեռավորության վրա, գրեթե հավասար բարձրությամբ կանգնած են, ինչպես պարի պատրաստված՝ ձեռք-ձեռքի տված՝ գարնանը կրով ճերմակած բներով, ամառը՝ ժպտուն ու առողջ խնձորներով բեռնրված, իսկ աշնանը՝ տերեաթափ ու հոգնած քաղից ասես վիրավոր»:

Այս հրաշալի այգին ունի իր հրաշալի այգեպանը:

Մարտին ապերն է՝ բանաստեղծական անմնացորդ նվիրումով իր այգու յուրաքանչյուր ծառին կապված և նրանց ծաղկումով իր կյանքը զարդարող մի ագնիվ ու հպարտ մարդ:

«Մարտին ապերը, — հանձնարարում է Զորյանը, — գիտեր այգու յուրաքանչյուր ծառի կենսագրությունը, ինչպես հայրն իր զավակների, նրանց պատահած դժբախտությունը. ծառի առաջին ծաղկումը նրան պատճառում էր զարմանալի հրճվանք, ինչպես զավակի հարսանիքը ծնողներին. նրանց հիվանդությունը նրան տխրեցնում էր և ստիպում իր հոգածությունը կենտրոնացնել հիվանդ ծառի վրա. կոտրված ճյուղը, կարկտահար ծառը նրա սիրտը լցնում էին դառն վշտերով, իսկ նոր պատվաստների առաջին կանաչն ու ընձյուղումը՝ անասելի բավականությամբ ու հրճվանքով...»:

Մինչ Մարտին ապերը խնձորի այգուց էր քաղում կյանքի գեղեցկությունը և, խնձորենիների նորանոր տեսակներ աճեցնելով, զարդարում էր կյանքը, ուրիշները այգուն նայում էին սեփականատիրոջ ագահ աչքերով: Դրանց մեջ են այգեպանի հարազատ աղջիկը՝ Նոյեմը և նրա գինեվաճառ փեսան՝ Արտուշը:

Երբ մեռնում է Սաբեթ նանը և Մարտին ապերը մնում է մենակ, «հարազատները» ավելի են սրում այգուն տիրանալու ախորժակը: Շուտ-շուտ այցի են գալիս, նվիրվածության ցույցեր են անում, բայց իրենց հոգու խորքում փայփայում են այն միտքը, որ շուտով, շղիմանալով վշտին, Մարտին ապերը կմեռնի և ժառանգության օրենքով այգին կանցնի իրենց ձեռքը:

Մինչ Նոյեմն ու Արտուշը որոճում էին իրենց հանցավոր ծրագրերը, մինչ աշխատում էին Մարտին ապորից հեռու պահել մյուս աղջկան ու փեսային, այգեպանն ամուսնանում է այգում աշխատող «գաղթական» Նունուֆարի հետ: Նրանց ամուսնական դաշինքը, սակայն, ենթարկվում է ծանր փորձության: Դա այնպիսի շարուքամբ է լցնում այգու վրա «աչք տնկած» «հարազատներ»

րին», որ նրանք անում են հնարավոր ամեն ինչ՝ ժառանգական իրավունքը չկորցնելու համար:

«Ծթե ժառանգ ունեցավ, էն էլ տղա, պրծավ»,—խորհրդածում է խանութպան փեսան և իր հանցավոր մտքերը հայտնում կնոջը:

Երբ այլևս անհնարին է դառնում «ցնորված ծերունուն» «գարձի բերելը», Արտուշն ու Նոյեմը դիմում են ոճրագործության:

Նունուֆարը գնում է եկեղեցի՝ ժամերգության: Եկեղեցուց դուրս գալիս նրա առաջ տնկվում է Նոյեմը և հարվածում: Կիսամեռ վիճակում Նունուֆարին տուն են հասցնում, ուր մի շաբաթ հետո փշում է հոգին:

Նունուֆարի մահը տակն ու վրա է անում Մարտին ապոր կյանքը: Խորտակվում են բոլոր երազանքները և խնձորի այգին, որ զարդարում էր նրա էությունը, այլևս դառնում է ամենամեծ թշնամին:

Պատմվածքն ավարտվում է ցնցող պատկերով: Գարնան մի առավոտ այգու պահակը թխկոցի ձայն լսելով, դուրս է վազում: Նա տեսնում է, թե ինչպես, «արխալուղի թևերը քշտած, փեշերը գոտին խրած» Մարտին ապերը գետին է տապալում այգու ծառերը: Նա կործանում է իր կյանքի նեցուկը:

Սա է, հիմնական գծերով, «Խնձորի այգին» պատմվածքի սյուժեն: Բայց նրա բովանդակությունն այս սյուժեից ավելի հարուստ է և իմաստալից:

Խնձորի այգին Մարտին ապերը ստեղծել էր իր ամբողջ կյանքի ընթացքում և նրանից քաղել հոգու լույսը, բարությունը, կյանքի սերը: Մարտին ապերը աշխարհը դիտում է լուսավոր հայացքով, մեծ և ամբողջական չափանիշներով: Դրա մի արտահայտությունն էր նրա ամուսնությունը Նունուֆարի հետ: Դիմելով այդ քայլին, այգեպուրը խախտեց մի շարք ավանդական սովորություններ. նախ այն, որ առաջին կնոջ մահից դեռ մեկ տարի էլ չէր անցել, հետո՝ Նունուֆարը «գաղթական» էր, և, վերջապես, Մարտին ապերը անհամեմատ տարիքով էր նրանից:

Չնայած այս հանգամանքներին,— գրում է նշանավոր քննադատ Խ. Սարգսյանը իր «Ստեփան Զորյան» (1961) գրքում,—«ոչինչ չկանգնեցրեց Մարտին ապորը, մինչև անգամ աղջիկների վայնասունը: Նրա վճիռը անհողողող էր, կամքը՝ անընկճելի: Նրա համար նվիրական էր իր հանգուցյալ կնոջ հիշատակը, բայց նա խղճի խայթ չզգաց ու նրա ձեռքը չդողաց, երբ հաջորդաբար Նունուֆարին տվեց Սաբեթ նանի գլխաշորը, ապա շորերը, վերջը՝ վերարկուն ու ամբողջ տունը: Մարտին ապոր սերը ողջախոհ էր, մաքուր և ազնիվ: Նրա արածը սրբապղծություն չէր, այլ սրբագործություն: Աշխարհը լույս է ու ստեղծագործություն, և Մարտին ապերն ընթացավ աշխարհի հետ միասին, խոնարհվելով նրա օրենքների առջև»:

Մարտին ապերը կենսասիրության ու մեծ կամքի ազգային խառնվածքն է: Միայն կյանքը պաշտոող ու նրա գեղեցկությունը գնահատող մարդը կարող էր կտրատել այն այգու ծառերը, որ նրա համար եղել էր ամենանվիրական բանը աշխարհում: Իր այդ քայլով Մարտին ապերը դրսևորում է ժողովրդական մարդու բարոյական վեհությունը և խոր զգվանքը սեփականատիրական աշխարհից:

Հայ գրականության ամենաուժեղ կանացի կերպարներից է Նունուֆարը: Նա մեծացել է ավանդական միջավայրում և այդ միջավայրից է ժառանգել իր բնավորության լավագույն գծերը՝ առաքինություն, ազնվություն, կյանքի և աշխատանքի սեր: Այդ գծերը տալիս են մարդկայնության մի աքնպիսի բարձր ու անթևի որակ, որը յուրովի է ողողում Մարտին ապոր հոգեկան աշխարհը:

Շատ կորուստներ է ունեցել Նունուֆարը, կորցրել է ընտանիքն ու հարազատներին, բայց վառ է պահել նահապետական հայ կնոջը հատուկ աշխատասիրությունն ու ազնվությունը:

Նունուֆարը հայ կնոջ բարոյական մաքրությունն արտահայտող կերպար է: Նրա բնավորության վեհությունը երևում է հատկապես մահվան տեսարանում. չար, անխիղճ մարդիկ արել են ամենասարսափելին՝ հարվածել են միայն և միայն քնքրության կարոտ կնոջը, բայց նա անտրտունջ տանում է իր դժբախտությունը և անգամ մահվան շնչում չի տալիս հարվածողի անունը:

Պատմվածքում, իբրև լույսի և ստեղծագործության աղբյուր, երևում է Խնձորի այգու «կերպարը»: Խնձորի այգին այստեղ նույն դերն է խաղում, ինչ Բալի այգին Չեխովի համանուն դրամայում:

Քնարական շերմությամբ և խանդաղատանքով է Զորյանը նկարագրել այգին. «Այդ երեկո լույս խաղաղություն էր տիրում խնձորի այգում: Այդ գուցե նրանից էր, որ լիալուսինը փայլում էր պարզ երկնքում և կաթնագույն լույս էր թափում դաշտի, գյուղի և այգու վրա: Դրանից էր գուցե, որ գորտերը մոտիկ ճահճում ու գետափին կրճերում էին խմբով իրենց թախծալի երգը, շները չէին հաշում, խնձորենիները կանգնել էին անշարժ, ասես լուսնով հմայված, իսկ առուն կարծես երազում ծիծաղում էր խոտերի մեջ և մեկ-մեկ ժրպտում լուսնին»:

Սա ոչ թե բնության սովորական պատկեր է, այլ շնչավորված, կենդանի աշխարհ, որն իր գույները ու լույսերն է տալիս այգու իսկական տերերին:

Մարտին ապոր և Նունուֆարի կերպարների կողքին գործում են նաև այն ուժերը, որոնք ամայացնում են աշխարհը և կործանում նրա գեղեցկությունը:

Սեփականատիրական միջավայրի բնորոշ ծնունդն է խանութպան Արտուշը՝ իր մեջ ամբարած այդ միջավայրին հատուկ եսամոլական կիրքը, անմարդկային վարքագիծը, շահախնդրությունը:

Եթե Մարտին ապորը և Նունուֆարին պատկերելիս Զորյանը դիմում է քնարական-հուզական հնչերանգի, ապա, Արտուշի կերպարին դիմելիս, բանեցնում է քննադատական մերկացման հնչերանգը:

Դա երևում է նրա թե արտաքինը և թե բարոյախոսությունը ներկայացնելիս: Արտուշն ունի այն համոզումը, որ հարստանալու համար չպետք է խտրություն դնել միջոցների մեջ, խաբել, եթե անհրաժեշտ է, շողոքորթել, եթե դա է թելադրում իրադրությունը, սպառնալ, եթե դա է պահանջում շահը:

Ահա, օրինակ, Մարտին ապոր հետ ունեցած նրա զրույցներից մեկը, ուր երևում է հեռատես շողոքորթը. «Մի քաշվիր, պապաշա, եթե մի բան կա—ասա, կանեմ, կաջողացնեմ: Ինքը-պրիստավը, գիտես, ինձանից է առուտուր անում: Տանուտեր, բան—բոլորը: ...Եթե մի բան լինի—ասա, եթե խնձոր մնա—իմացրու, մուշտարին գտնեմ...»:

Հաջողություն չգտնելով խոսքով սիրաշահելիս, խանութպանը դիմում է սպառնալիքի: Բայց սա էլ չի անցնում: Այս անգամ նա կազմակերպում է Նունուֆարի սպանությունը, որպեսզի դառնա այգու տերը:

Արտուշը շատ կենդանի կերպար է: Ճիշտ է նկատված քննադատության մեջ, որ «Միշտ մենակ գալով Մարտին ապոր մոտ, նա, կարծես հետը բազմաթիվ մարդիկ էր բերում, մի ամբողջ աշխարհ: Մնալով անձնավորություն, Արտուշը, կարծես ճեղքում էր նրա սահմանները ու ծավալվելով, վերածվում մի ամբողջ սոցիալական շրջապատի»:

Արտուշը գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացում է:

«Խնձորի այգին» գրական սյուժեի կառուցման դասական օրինակ է: Այդ կառուցվածքում չկա և՛ ոչ մի մանրամասնություն, որ դեր չունենա պատմվածքում: Կառուցվածքի կենտրոնը դարձնելով այգին, Զորյանը հերոսների բոլոր արարքներն ու ապրումները համախմբում է դրա շուրջը, վերին աստիճանի նպատակասլաց լուծելով հոգեբանական բախումները:

Պատմվածքում ի հայտ են եկել Զորյանի վարպետության նաև մյուս գծերը՝ ազգային կոլորիտի զգացողություն, հոգեբանական վիճակների պատկերման նրբություն, կենդանի պատում:

Ստ. Զորյանը հպարտ մարդու երգիչն է, այն մարդու, որ անգամ ճգնաժամային իրադրության մեջ պահում է հոգու վեհությունն ու բարոյական ուժը, արժանապատվությունն ու խիղճը:

Դրանց մեջ են «Անհայտ թելեր» պատմվածքի Սանձմը, որի էություն մեջ մայրական զգացմունքը հորձանք է տալիս անասելի ուժով, Շուշանը՝ համանուն պատմվածքից, որ ըմբոստանում է քաղցնիական միջավայրի դեմ՝ հանուն իր պատվի, «Կրակի» հերոսուհին, որ հրկիզեց գավառական քաղաքի ապականության բունը, «Ռոմանտիկ պատմության» Ալին ու Կատարը, որ հանուն իրենց զգացմունքի՝ դեմ գնացին կրոնական-դավանանքային նախապաշարմունքներին, «Պապն ու թոռը» պատմվածքի Նփրեմ պապը, որն իր մահով՝ անտառի հավերժական խշշոցի տակ, սրբազործում է կյանքի ճանապարհը և այլն, և այլն:

Նփրեմ պապը ծեր մարդ է, վաղուց արդեն զրկվել է տեսողությունից, բայց առաջվա նման սիրում է կյանքն ու մարդկանց, ուրախ թրթիռով վերհիշում է այն տարիները, երբ ինքը սարում խոտ էր հնձում և դրանից ստանում էր մեծագույն բավականություն: Նրա ցամաքած երակներում նոր ուժով է պոռթկում կյանքի սերը, երբ ականջին են հասնում սիրած անտառի ձայները: «...Նվ ահա պարզ նրա ականջին է հասնում հինավուրց անտառի խըշշոցը, որ նման է գետի շառալյունի: Անտառը խըշշում էր այնպես, կարծես բոլոր ծառերը երգ էին ասում: Ինչ լավ է խըշշում անտառը, — մտածեց պապը: Այդ խըշշոցը նույնն էր, ինչ տարիներ առաջ: Այդպես խըշշում էր նա, երբ ինքը երիտասարդ էր, ինչ որ շատ տարիներ առաջ: Այդպես խըշշում էր նա, երբ ինքը երիտասարդ էր, այդպես էր խըշշում մերին, երբ նա հասակն առած տղամարդ էր... Այդ խըշշոցը նույնն էր, առաջվանը, նույնը կլինի և միշտ»:

Մահվանից առաջ Նփրեմ պապը խնդրում է թոռնիկին՝ տանել իրեն այն դաշտը, ուր անցել է նրա ամբողջ կյանքը. «...Մի փոքր էլ ականջ դնելով այդ ծանոթ, հարազատ ձայներին, պապը հանկարծ կռացավ և գլուխը խոնարհեց գետին: Նրկար համբուրում էր նա կանաչով ծածկված հողը, անզուսպ արցունքներն առատորեն թափվում էին նրա աչքերից: Մի փոքր էլ և նա ուժասպառ ընկավ կանաչների վրա»:

Կյանքի մայրամուտին բնության հավերժության մտքին հասած Նփրեմ պապը ղտարյուն թումանյանական կերպար է, ինչպիսիք են նաև «Ռոմանտիկ պատմության» հերոսները:

Սա պատմում է այն մասին, թե ինչպես հայուհի Կատարին են և աղբյուրների Ալին, խախտելով կրոնական օրենքը և դեմ գնալով միջավայրի քարացած ավանդույթներին, սիրում են միմյանց: Պատմվածքի առաջին մասում Զորյանը ծանոթացնում է այն միջավայրի հետ, որը ծանր փորձությունների ենթարկելով այլադավան երիտասարդների սերը, այդուամենայնիվ, չի կարո-

ղանում հաղթել կյանքի գեղեցկությանը: Կատարը սիրում է Ալուն, նրա մեջ ամենից առաջ գնահատելով մեծ հոգու տեր մարդուն: Այդ սերն արժանանում է միջավայրի ծաղր ու ծանակին, մյուս կողմից էլ՝ Կատարի ծնողների մոլեգին զայրույթին: Ալին և Կատարը՝ բնության ազատ զավակները, իրենց հոգիները մաքուր և անաղարտ են պահում նաև բաժանումից հետո և, հակադրվելով գոեհիկ միջավայրին, հաստատում են հոգեկան կապի գեղեցկությունն ու սիրո հավերժությունը:

Բարոյական բարձր նկարագիր ունեցող հպարտ մարդկանց զորյանական կերպարների շարքում են և՛ ձկնորս Լեոնը՝ նույնանուն պատմվածքից, որի մեծ սերը մարտահրավեր է քաղթենիներին, և՛ «Կրակը» պատմվածքի հերոսուհին, որը հանուն իր մարդկային արժանապատվության հրկիզում է քաղաքում հայտնված «անառակատունը», և՛ «Սպիտակ տան բնակիչները»:

Այս պատմվածքն ունի մոլդավական երգից քաղված հետևյալ բնաբանը.

Կան մենավոր, մենակ սրտեր
Անհայտ, անտես հեռուներում,
Խոր ու մթին անտառներում...
—Ո՞վ է նրանց ողջուն բերում:

Հեռավոր անտառում, մենավոր սպիտակ տան մեջ, վերջին օրերն են անցկացնում ծերունի ամուսինները՝ «իրենց հավերի և ծեր շան հետ միասին»: Մերունի Վարսուր անտառում կատարած շրջագայություններից մեկի ժամանակ գտնում է եղնիկի ձագ, որն «այնուհետև դարձավ ծերերի հոգատարության ամենասիրելի առարկան»: Անսահման սիրով նրանք կապվում են եղնիկին, բայց նրանց երջանկությունը կարճ է տևում: Եղնիկի անհայտանալուց հետո պառավը վշտից մահանում է, բոլորովին որբ թողնելով ծերունուն. «Այժմ սպիտակ տան մեջ ծերունին սպրդում է մենակ՝ իր շան հետ միասին: Շուտշուտ նա իջնում է գյուղ և այցելում պառավի գերեզմանը... Հաճախ նստում է նա իր կացարանի շեմին և հայացքը հեռուն նետած, հիշում իր պառավին և ինչ-որ լուռ դնդնում ինքնիրեն: Երբեմն էլ, —այս լինում է առանձնապես երեկոները, — երբ մութն իջնում է անտառի վրա, նա դառնում է ոտքերի մոտ պառկած շանը և խոսում նրա հետ.

— Էդպես Բողար, այ Տոն էլ չկա, — ասում է մեղմ, մտերիմ ձայնով, — նա մենակ թողեց ու գնաց: Նա էլ չի գա, Բողար, էլ չի գա: Անխիղճ այ Տո, խեղճ այ Տո...»:

Մերունու համար կյանքն ու անտառի գեղեցկությունը այն ժամանակ իմաստ ունենին, երբ նրա հետ կողք-կողքի ապրում էին տարիների անբաժան ընկերը՝ բոլոր ուրախություններին ու տխրություններին արձագանքող պառավն ու եղնիկի ձագը:

«Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքով Զորյանն ասում է, որ մարդու երջանկության համար անհրաժեշտ են լիարժեք կյանք, սիրող սրտեր և մարդկային միջավայր:

Հպարտ մարդու զորյանական իդեալն ամենից ցայտուն գծերով երևում է տասական թվականների մյուս բնորոշ երևույթը՝ պատերազմը արտացոլող գրվածքներում:

Պատերազմը՝ իր բերած ավերածություններով, մանավանդ՝ բարոյական փլուզումներով, մարդկային գոյության համար նույնպիսի սպառնալիք էր, ինչպես սեփականատիրական կրքերի սանձազերծումը:

Ուստի և Զորյանը տասական թվականներին այդ թեմային անդադար-
ձալ ավելի շատ, քան որևէ այլ նյութի:

1914-ին գրած «Ընթերցողները» և «Հովիվներ» պատկերներից հետո,
որոնք ներկայացնում են պատերազմի թվացյալ «անհոգ», «կատակային» ըն-
կալումը, «ընդհանուր գծերը», Զորյանը անցավ պատերազմի ողբերգությանը,
սրա կոնկրետ՝ և՛ ցավագին, և՛ հերոսական, մարդկային դրսևորումներով:

Պատերազմը՝ երևի թե գոյության ամենածանր իրադրությունը, մարդու
ճանաչման ամենամեծ փորձարանը, Զորյանի պատմվածքներում տեղ գտավ
և իր հրահրած տազնապնդումով, և ողբերգական անցքերով, բայց ամենից ավե-
լի՝ մարդու ազատության կապանքների դեմ ծառացող հերոսական այնպիսի
բնավորություններով, ինչպես լեհ հայրենասեր պան Պրծեվիցկին համանուն
պատմվածքից, «Զաքարի հարսը» պատմվածքի էսքերը, որ պատիվը փրկե-
լու համար ընտրեց ինքնակամ մահը, գարշինյան շնչով կերտված Վահանը
(«Վահանի ցավը»), որին պատերազմի հիշողությունն անգամ հանում է հո-
գեկան հավասարակշռությունից, «Օհանի մահը» պատմվածքի հերոսը՝ Թըշ-
նամական բանակի զինվորին փրկելու իր վերին աստիճանի մարդկային վե-
րաբերմունքով և այլն, և այլն:

Պատերազմի եղելությունները ներկայացնող պատմվածքների շարքում Զոր-
յանի ստեղծագործության բարձրակետը, անտարակույս, 1920-ին գրած «Պա-
տերազմը» պատմվածքն է, խոր ու ամբողջական մի ընդհանրացում, ուր երե-
վույթը ներկայացվում է պատճառների ու հետևանքների բարդ կապերով:

Դեպքերը տեղի են ունենում Կաղնուտ գյուղում, հայկական աննշան
գյուղերից մեկում, այնքան աննշան, որ «երբ պետական որևէ պաշտոնյա է
եկնում շրջանը պատելու, նա բնավ Կաղնուտ չի մտնում:

Կաղնուտը... այստեղ ամեն ինչ նույնն է, ինչ որ մեր բոլոր գյուղերում—
մի փոքրիկ, տխուր եկեղեցի՝ քարերը մամուռով ծածկված, փայտե շորս ոտի
վրա կանգնած բարձր մի դանգակատուն՝ զանգի թելերը սյուներից մեկին կա-
պած, մի փոքրիկ տներտեր, որ կարդալու ժամանակ ակնոցը թելով կապում է
ականջներին, մի խանութպան, որի կապույտ ներկած դռներով խանութում
նավթի հետ միասին ծախում է «փունջուխով» կանֆետ և մի տանուտեր, որը
կառավարում է մոտակա երկու՝ Կաղնուտից ավելի փոքր ու աննշան, գյու-
ղեր,— և քահանայի որդի լինելով, սիրում է խոսել գրաբար.— «Զի քոյե, հա-
մենայն դեպս»:

Ինչպես նահապետական բոլոր գյուղերում, Կաղնուտում ևս, մարդիկ ապ-
րում էին այնպես, ինչպես՝ հարյուրավոր տարիներ առաջ. վար ու ցանքս էին
անում՝ կռիվ տալով բնության հետ, եկեղեցի էին գնում՝ ամենօրյա աղոթքի,
ապրում էին անտրտուն՝ այն հավատով, որ ճակատագիրն է այդպես կա-
մեցել:

Բայց հայկական գյուղը՝ Ստ. Զորյանի սիրելի միջավայրը, մեծ աշխար-
հից մեկուսացած և կղզիացած չէր. ամեն աշնան Կաղնուտի «տղերանցը տա-
նում էին սաղաթ»՝ աշխարհի ծայրերը և այս բոլորը սովորական էր թվում,
քանի դեռ «կռիվ չէր ընկել»:

Պատերազմը միանգամից ցնցում է հավիտենական անշարժ թվացող
գյուղի «բնական կյանքը», տակնուվրա է անում ամեն ինչ, մի հարվածով
գյուղացուն պոկում է իր խաղաղ աշխատանքից և նետում պատերազմի ար-
հավիրքների մեջ:

Պատերազմը դառնում է գյուղացիների դատողությունների, նրանց մշտ-
քերի, խոսք ու գրույցի առանցքը:

«Կոիվ, էս նեղ մաշալին էդ էր պակաս,—խոսեց առաջինը Միրանանց
Արշուն:

— Բա մեր արտերը, արտերը, ո՞նց պիտի անենք,—բղավեց ժամհարի
տղա Զաքարն իր հաստ, բամբ ձայնով:

Ու ամեն կողմից սկսեցին՝ «արտեր, արտեր»...

Բոլորը խոսում էին արտերի մասին, որովհետև արտերը հասնելու վրա
էին, իսկ անդարդ Սեթուն, ինչպես ամեն բանում, այստեղ էլ անդարդ ձե-
վացավ:

— էհ, տնաշենի տղերք, արտեր, արտեր... էնտեղ կհնձեք էլի, մարդ
թե արտ մին չի՞...»:

Մինչ գյուղի «կանցելարում» գյուղացիները մտասույզ գրուցում են աղե-
տի շուրջը, ցավատանջ վերապրելով անհույս ապագան, այդ նույն պահին
գյուղում շառաչում է խալիփա Արսենի՝ տանուտերի մտրակը, որը նոր զին-
վորներ է հավաքագրում, ուղարկելու ճակատները՝ «Վարշավի, Ադեսի, Կո-
վելի» կողմերը:

Ամենախոր հոգեբանական դրաման ապրում է Մաճկալանց Դավիթը.
«Նրան թվում էր, որ ամենը, ինչ կատարվում է շուրջը, երազ էր, հանկարծա-
հաս, ծանր մի երազ: Կոիվ. ի՞նչ կոիվ, որտե՞ղ, ինչի՞ համար: Հինգ տարի
«ծառայությունից» հետո մի քանի օր էլ չկա եկել է—նորից հրացան, նորից
կազարմա, այն էլ ո՞վ գիտի որտեղ... Եվ կոիվ բառը կարծես հարվածում էր
նրա գանգը—կոիվ, կոիվ»:

Այս ճակատագրական պահին լիովին դրսևորվում է Մաճկալանց Դավթի
վերաբերմունքը դեպի պատերազմը. նրան ամեն բանից առաջ տանջում է ծե-
րացած ծնողների անօգնական վիճակը, հոգնած ու բեզարած հայրը, որը չի
կարող հնձել «սարի խոտը», պառավ մայրը՝ Մարան նանը, և մեկ էլ կինը՝
Վարդիշաղը, որի հետ նոր էր ամուսնացել: Իրական ու դաժան փաստերից
գլուխ չհաննելով, Դավիթը դիմում է խալիփայի «գթասրտությանը»՝ մի երկու
օրով ետ ընկնելու: Բայց մերժում ստանալով, միանում է դեպի օտար ափեր
գնացող, դեպի անհայտություն մեկնող զինվորների խմբին. «Հաղթ կուրծքը
դուրս գցած, գլուխը բաց, հին շինելն ուսին, գնում էր նա և փնթփնթում
տանուտեր Արսենի վրա: Նրա հետ գնում էին պառավ մայրը՝ Մարան նանը
մի քանի ձու և երկու խաշած հավ կոնատակին, և կինը՝ Վարդիշաղը, նույն-
պես մի կապոց ձեռքին»:

Զորյանն այնուհետև նկարագրում է գյուղի կյանքը, նրա բնակիչների ան-
հանգստությունը տղերանց համար և, մանավանդ, Դավթի մոր հոգեկան ծանր
ապրումները, որ ապրում էր միայն աղոթքներով ու հույսերով:

Զորյանը անմիջականորեն չի անդրադարձնում ռազմաճակատը, չի նկա-
րագրում ռազմի տեսարաններ, այլ պատերազմը մեկնաբանում է Մարան նա-
նի ապրումների միջոցով: «Նանը որդու նամակները պահում էր ծոցում և եթե
մեկը հարց էր տալիս Դավթի մասին,—հանում էր դրանք և ցույց տալիս.
«էս երկու նամակն է դու արել...»: Ու նամակները ծոցին, ամեն կիրակնա-
մուտ գնում էր եկեղեցի, չեչից շինած կարմիր մոմեր էր վառում և աղոթում
Դավթի համար.—«Տեր, դու խնայես ամեն դարիբի ու ամեն կորածի...»: Պա-
ռավ նանը ինքն էլ էր տեսնում, որ կոիվը մեծ է, շատ մեծ... ամեն օր, ամեն

աստծու օր ու գիշեր, պոեզը չէր կտրում պոեզի ետևից, և ամեն օր վագոնները տանում էին զինվոր, զինվոր,—հրացանով, անհրացան»:

Խոր դգայմունքով է վերարտադրել Զորյանը նանին համակած տխրությունը, նրա մայրական անեզր վիշտը, նրա վարանամիտ, անշարժ հայացքը դեպի այն ճանապարհները, որտեղից գյուղ են մտնում սալդաթի շինել հագած վիրավոր գյուղացիները: Բնությունն էլ՝ աշնանային մուսլ գույներով, այս պատմվածքում հնչում է որպես գյուղացու անսահման թախիծը լրացնող տարր. «Աշուն է, քամի, տան առաջի բարդիները խշշում էին և տերևաթափ լինում, նրանց հետ խշշում էին և բուրբ բարդիները, խշշում էին միատեսակ խուլ, համատարած խշշոցով, և ընդհանուր այդ խշշոցի ժողովից բացի գյուղում ուրիշ ձայն չէր լսվում: Խշշում, խշշում էին բարդիները և նրանց դեղնած տերևները խմբով թռչում էին քամու հետ կամ օդապտույտ տատանումներով թափվում գետին...»:

Դավթի պառավ ծնողների վիշտը խորանում է այն բանից հետո, երբ հարսը հեռանում է տնից, կատարյալ դարձնելով օջախի քայքայումը: Հոգեբանական բեկում է կատարվում նանի ըմբռնումների մեջ, աստծուց գութ ու կարեկցանք խնդրող պառավն այլևս չի հավատում արարչի ամենազոր ուժին. «Եթե նրանում մի զորություն կար, էսենց չէր ըլնի,—ասում էր նա հաճախ»:

Մի գարնանային օր Դավիթը վերադառնում է գյուղ, վերադառնում է մի ոտքը կաղ, տխուր, հոգնաբեկ և դանդաղ քայլերով, գլխարկն աչքերին քաշած մոտենում է հայրենական տան շեմին, որտեղ նրան սպասում էր հոգեկան մի ամբողջ դրամա:

Պատերազմի ժամանակ հերոսի հոգեկան աշխարհում սկսված բեկման ընթացքը ավելի է խորանում գյուղում, երբ Դավթի համար ականհայտ է դառնում իր ընտանիքի վերջնական փլուզումը և, մանավանդ, իր անպետքությունը՝ ֆիզիկական աշխատանքի համար: Դավիթը գնում է իրենց վարատեղը՝ տեսնելու հորը: Նա գյուղի փողոցներով անցնում է ինչպես օտարական. «Ոչ մի տեղ, ոչ կարպատում, ոչ Պոլշում, ոչ էլ Ռուսաստանում նա իրեն այնպես մենակ ու օտար չէր զգացել, ինչպես այստեղ՝ իր հայրենի գյուղում»:

Հայրենի հողի վրա Դավթի ապրած հոգեբանական դրաման սոցիալական խոր դրամայի է վերաճում, երբ նա երկար բացակայությունից հետո որոշում է օգնել հորը, բռնել մաճն ու գնալ արորի ետևից. «Զորորդ թե հինգերորդ ակոսի վերջում, սակայն, արորը հանկարծ դուրս պրծավ ակոսից և վարածն ընկավ: Դավիթը ոտը դեմ տվեց՝ արորն իր տեղը գցելու, և հանկարծ... ծունկը բռնեց ու չոքեց: Ի՞նչ պատահեց: Նա սաստիկ ցավ զգաց. ծընկին դիպած հին գնդակի առնչված այնպես ծակեց, կարծես մեկը շամփրեց նրան, ոտից մինչև գլուխ վազեց մի տաք հոսանք, և քրտինքը միանգամից ծածկեց նրա ճակատը»:

Այդ գործողությունը կրկնվում է մի քանի անգամ, նորից նույն ցավերը, և Դավիթը հայրենի հողի վրա վերապրում է աշխատանքի համար իր ավելորդության զգացումը: Աշխատավոր հայ գյուղացու ծանր ողորբագրությունը աստիճանաբար զարգանալով, ավարտվում է գյուղացիների «վլաստի» ներկայացուցչի, սպանությամբ. «Դավթին անմիջապես ձերբակալեցին և տարան ներս, երբ նրա մոտ եղած թղթերը վերցրին, գրագիրը նրանց մեջ գտավ մեկը, զինվորական վարչությունից տված մի թուղթ, որի վրա գրված էր. «Դավիթ Մաճկալով, 28 տարեկան, ազատվում է զինվորական ծառայությունից անպետքության պատճառով»:

Մաճկալանց Դավիթն, այսպիսով, իր կյանքի ուղին ավարտում է այնպես, ինչպես Զորյանի «Անտառում» պատմվածքի հերոսը՝ Ալեքսանը: Երկուսն էլ դառնում են մարդասպան, մեկը սպանում է անտառապետին, մյուսը՝ գյուղապետին: Բայց թե մեկը և թե մյուսը ոճրագործներ չեն. կյանքի իրական և դաժան փաստերի վերլուծությունը նրանց տանում է նույն ուղիով՝ ըմբոստացում «վյաստի» գեմ:

Այս ընդհանրությամբ հանդերձ երկու կերպարների էության տարբերությունը որոշակի է: Ալեքսանի հայացքը լայն հորիզոններ չի ընդգրկում, նա կյանքը ճանաչել է միայն մի կողմով՝ հարուստի և աղքատի հակադրությամբ, ուստի նրան պակասում է վերլուծող միտքը: Այդ պատճառով էլ Ալեքսանը չի կարողանում ազատագրվել իրեն կաշկանդող նախապաշարմունքներից:

Ուրիշ բնութագիր ունի Մաճկալանց Դավիթը:

Դավթի միտքն անցել է կյանքի բարդ հակասությունների միջով և նախ միայն ծնունդ տվել նրա պլերբյական ազնիվ գայլույթին: Խոր իմաստ կա այն բանի մեջ, որ նա հերոսանում է ոչ թե պատերազմի առաջին գծում, այլ հարազատ հողի վրա: Աշխատավոր հայ գյուղացու մեջ խոսում է հողի ձայնը, հայրենական հողը ևս մասնակցում է նրա տրամադրությունների խմորմանը և դառնում այն կետը, որտեղից սկսվում է նրա գիտակցության բեկումը:

Դավիթը մարդկային այն գրական է, որ իբրև հոգու մեջ խմորվող նոր տրամադրություններով ճանապարհ է բացում Զորյանի հեղափոխական հերոսների առաջ:

Դավիթը հպարտ մարդու գորյանական շարժի բարձունքն է:

* * *

Զորյանի պատմվածքները ներկայացնում են հայ իրականության մի ամբողջ ժամանակաշրջան՝ մարդկային հոգսերով ու տառնապանքով, հակասություններով ու դրամաներով: Համապարփակ բնութագրման այդ արվեստին Զորյանը հասավ՝ նվաճելով ռեալիզմի բարձրագույն կանոնը՝ բնավորությունների օրենքը, ուր ի մի եկան զենսական մանրամասնություններն ու հոգեկան ներթափանցումը, հազվագյուտ դիտողականությունն ու եղելությունների պատմական իմաստավորումը:

Իր պատմվածքների մեծ մասը Ստ. Զորյանը գրել է տասական թվականներին: Այդ տարիներին գրական ճաշակի օրենսդիրը համարվում էր Ա. Պ. Զեխովը, որը, ինչպես գրել է Լև Տոլստոյը, ստեղծեց «միանգամայն նոր... ամբողջ աշխարհի համար նոր գրելաձև»:

Զեխովը ռեալիզմի պատմության մեջ բացեց նոր ուղիներ, նրա «հայտնագործած» կարճ պատմվածքի ձևը տարածվեց ամբողջ աշխարհով մեկ և ունեցավ հետևորդներ՝ գրական տարբեր հորիզոնապաններում:

Հայ իրականության մեջ չեխովյան արձակի սկզբունքների ստեղծագործական յուրացումը կապվում է ամենից առաջ Ստ. Զորյանի գործի հետ:

Մինչ Զորյանի նախորդներն ու ժամանակակիցները պատմվածքը իջեցնում էին ազգագրության ու բարբաղրության աստիճանին, մինչ հայ արձակը տատանվում էր նկարագրայինության և պատմողականության ընեռներում, Զորյանը հաղթահարեց և՛ ազգագրական կարկատանների գայթակղությունը, և՛ պատմմի նաղլաբանական կապանքները, տալով հոգեբանական արվեստի նոր որակ:

«Զորյանի ժամանակակիցների երկերի մեջ, չնչին բացառություններով,— գրել է Հր. Մաթևոսյանը,— ածականների որակումների մեջ խնդրվում ու կապերը քանդել չէր կարողանում գործողություն-կերպար հասկացությունը», մինչդեռ Զորյանը ստեղծեց արձակ բառարվեստի գլխավորը՝ կերպարը:

Այս կետում նրա ուսուցիչն էր Զեխովը, որից նա առավ նաև վարպետության այլ դասեր՝ խոսքի առավելագույն խտացում, հեղինակային ձայնի նվազեցում, ֆաբուլայի թուլացում, ներքին դրամատիզմի ուժեղացում, քնարական և դրամատիկական տարրերի միահյուսում, ենթաբնագրի մոծում և այլն, և այլն: Զեխովյան գաղափարական իդեալները ներշնչել են Ստ. Զորյանին, մանավանդ պատյանավոր աշխարհի՝ քաղքենիության դեմ ընդվզման և «կյանք-այգի» խոբհրդանշանի («Բալենու այգին»—«Խնձորի այգին») թեմաները, ինչպես դա մանրամասն մեկնաբանում է Ս. Ալեքսանյանը իր «Ռեալիզմի պատմությունը» աշխատության մեջ¹⁾:

Ստ. Զորյանը մեզանում բերեց գործողության և հոգեբանական թափանցման, գեղարվեստական մանրամասնի և ասմունքի բնական հնչերանգի ճաշակը, դրանով իսկ հայկական պատմվածքը տանելով միջազգային չափանիշների ասպարեզ:

Համաշխարհային և հայրենի գրականության մեջ նվիրական շատ անուններ կային, բայց Զորյանի պաշտամունքը, նույնիսկ կարելի է ասել բարձրագույն իդեալը Հովհաննես Թումանյանն էր:

«Հայ բանաստեղծների մեջ,— գրել է Զորյանը դեռ 1919 թվականին,— դժվար է ցույց տալ մեկին, որի բոլոր գործերը այնպես հարազատ լինեն ժողովրդին, որքան Թումանյանին: Անգրագետ գյուղացուց սկսած մինչև ներբաճաշակ մտավորականը հավասարապես հասկանում են Թումանյանին և զմայլվում նրանով: Սա մի բացառիկ երևույթ է, որ ինքնին ապացուցում է բանաստեղծի մեծությունը, մի երևույթ, որ ցույց է տալիս, թե բանաստեղծը իր ժողովրդի մասից ու արյունից է, այնքան հարազատ, որ եթե մի օր աշխարհի բոլոր ժողովուրդների բանաստեղծության ցուցահանդես լինի, հայ ժողովուրդը ուրիշ ոչ ոքի չի կարող ուղարկել, բացի Թումանյանից, իբրև օրինակ պտարյուն հայ բանաստեղծի...»:

Թումանյանի ստեղծագործության այլևայլ բարձր հատկություններից բացի, Զորյանին նախ և առաջ գրավում էր խոր ժողովրդական-ազգային ոգին, պատումի, պատկերի, մտածողության, ոճաբանության, հնչերանգի հայկականությունը:

Ստեփան Զորյանի պատմվածքը ևս լուծում էր պատումի ազգային ոճի բարդ խնդիրը, նեցուկ ունենալով ժողովրդական հյութեղ ասմունքը, հայոց լեզվի անհուն շտեմարանը, լեզվի պատկերավորության աղբյուրները: Իր արվեստը երբեք չի ջեցնելով ժողովրդականի ոճավորման աստիճանին, Զորյանը միաժամանակ դիրժ միաց ոճի արիստոկրատական դեմդիզմից, հայրենի գրականությանը տալով սովոր, առողջ, հավաք ու դիպուկ լեզվով գրված բնաշխարհիկ ոճի երեկելի նմուշներ:

4

Ինչպես ամեն մի գրող, Ստ. Զորյանը ևս ունի ինքնաբնութագրություններ, որոնցից թերևս ամենասպառիչը սա է. «...Երբ նայում եմ իմ անցած գրական ճանապարհին՝ ինձ թվում է, թե ես պատմագիր եմ, դեպքերի ընթացքին հետևող մի համեստ տարեգիր: Իմ գրական առաջին քայլերից՝ 1910 թվից

սկսած մեր կյանքում տեղի ունեցան շատ խոշոր դեպքեր ու փոփոխություններ և դրանցից կարևորները (ոչ բոլորը, իհարկե) որևէ չափով անդրադարձան իմ գրվածքներում, այլ խոսքերով ասած՝ ես դարձա կարծես պատմական երևույթների արձագանքող»:

Արդեն տասական թվականների պատմվածքներում Ստեփան Զորյանը երևում է տարեգրի խառնվածքով: Նրա պատմվածքները շնչում են ժամանակի բնորոշ գույներով, ժամանակակիցների հոգեբանության մեջ անդրադարձված պատմական «կոլորիտով»:

Հիշենք, օրինակ, «Զրհուրի մոտ» պատմվածքը, ուր զարմանալի կենդանի թափանցումով Զորյանը նկարագրում է զինվորի շինել հագած երեմանի գեղջուկների քաղաքական ինքնագիտակցության ձևավորման ընթացքը:

Կամ, հիշենք, «Երկաթուղին», ուր կառապան Պետրոսի կերպարի միջոցով Զորյանը ներկայացնում է փոխանցման շրջանի հոգեբանությունը:

Կարսի երկաթուղու կառուցումը, — դա երևում է նաև Հովհ. Թումանյանի «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքից, — հարուցում է նահապետական գյուղացիության խոր դժգոհությունը: Երկաթուղու սուղոցը ազդարարում է մանր տնտեսատերերի հոգեկան դրաման:

Այդ խավի ներկայացուցիչն է կառապան Պետրոսը: Սա ամեն կերպ աշխատում է պահպանել սրբազործված հին կարգը՝ «քառաձի ֆուրգոնի իշխանությունը» և ինքն էլ հավատալով իր ասածներին, եռանդով սկսում է ապացուցել, որ երկաթուղին «սատանայական բան է», որ վաղ թե ուշ նորից հաղթական կերպարանքով լծելու է իր հռչակավոր ֆուրգոնը և սլանալու է քաղաք: Կառապանի ուրախությունն անցնում է չափ ու սահմանից, երբ լուր են տալիս, որ գյուղացիներից մեկի կովն ընկել է գնացքի անիվների տակ. «Մի շաբաթից ավելի գյուղի փողոցներում շրջելով՝ ամեն պատահածի պատմում էր կովի դեպքը և ավելացնում, որ գնացքը քանդելու է գյուղացիների տունը, կտրելու է նրանց հացը, և շատ ուրիշ բաներ, ու միշտ, որպես օրինակ, բերում էր կովը: «Ձեզ օրինակ էն օրվա կովը»... Ու այս ասելով, առաջարկում էր, թե լավ կլինի խնդիր տան տերության, որ «մաշինեն» ուրիշ տեղով բանեցնի:

— Դրենք, թե — ախպեր, շենք ուզում, քու վնասն էլ քեզ ըլնի, քու օգուտն էլ. աշխարհը մեծ, դու միջին, քու մաշինեն տար որ կողմով կուզես բանեցրու, միայն թե մեր գյուղից հեռացրու...»:

Կառապանի հուսահատ «կոիվը» ավարտվում է նրանով, որ վաճառքի է հանում ամբողջ Երևանի նահանգում հայտնի ձիերը, ինքն էլ աշխատանքի մտնում մղսակա երկաթուղային կայարանում. «Այդ կայարանում դուք կտեսնեք «պիտուկ մորուքով, կիսամուշտակով և ավելը կռան տալիս մի ծերունի: Դուք կտեսնեք նրան կայարանի լապտերի սյունի մոտ կանգնած և ձեռքերը կրծքին խաչած»:

Նա ամեն օր, օրը երկու անգամ, կանգնում է այդտեղ և սպասում, որ գնացքը հեռանա: Իսկ երբ գնացքը շվոցով շարժվում է տեղից, և մարդիկ հեռանում են իրենց տները, նա վերցնում է ավելը կռան տալիս և սկսում է սրբել պլատֆորմը մարդկանց թողած կեղտից, որի մեծ մասը լինում է արեւվածադղի սերմ և ընկույղի կճեպ:

Դա ինքը մեր հարևան Պետրոսն է»:

Սովորական փաստը Զորյանի համար դարձել է այն նյութը, որով խորացել է ժամանակաշրջանի հոգեբանության մեջ և տվել դրա տարեգրության բնորոշ էջը:

Տարեգրողի գորյանական խառնվածքը ավելի ցայտուն երևաց հեղափոխությունից հետո՝ 20—30—40-ական թվականներին գրած երկերում:

Տարեգրության շունչ ունեն և՛ Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների, և՛ սոցիալիստական շինարարության, և՛ Հայրենական պատերազմի պատումները:

Հավատարիմ տարեգրի իր խառնվածքին, Զորյանը առաջիններից մեկը եղավ, որ դիմեց քաղաքացիական պատերազմի անցքերին: Սովետական շրջանում նրա գրած առաջին գործը ունի անգամ տարեգրային վերնագիր՝ «Քսանմեկ թիվը», որը երկար տարիներ մնալով անտիպ, 1963-ին լույս տեսավ արդեն նոր վերնագրով՝ «Ամիրյանների ընտանիքը»:

Շուտով Զորյանը տպագրեց «Հեղկոմի նախագահը» (1923) և «Գրադարանի աղջիկը» (1925) վիպակները, որոնք առաջին գործի հետ միասին կազմում են հեղափոխության պատումների շարքը:

Նրեք գործ՝ երեքն էլ, ըստ էության, տարեգրություն, վավերագրական պատումներ, ուր Զորյանը անշտապ ու ներհուն ոճով ներկայացնում է Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների ընթացքը:

Տեղի ունեցած անցքերին ականատես-տարեգրի նետած հայացքը բնավ չի նշանակում, թե Զորյանը բավարարվում է եղելությունների, հեղափոխական դրվագների արձանագրությամբ: Ծիշտ հակառակը-վավերագրական տվյալները նրան անհրաժեշտ են եղել ավելի հիմնավոր լուծելու իր գեղարվեստական խնդիրները, որոնց մեջ կարևորագույն խնդիրը պատմության և մարդու կապերի բացահայտումն էր, ասպարեզ եկած պատմական նոր հերոսի հոգեբանության թափանցումը:

Այս խնդրի լուծումը կապված էր գեղագիտական բնույթի դժվարությունների հետ: Նոր մարդը դեռևս ձևավորման ընթացքի մեջ էր, — արագընթաց դեպքերը հաճախ ավելի էին ընդգծվում, քան այդ դեպքերն առաջ տանող մարդիկ, ուստի և միանգամից դժվար էր ճանաչել հերոսական բնավորության ձևավորման բարդ ճանապարհը:

Կար և՛ մյուս դժվարությունը. մի շարք տեսաբաններ, տարված «համաշխարհային հեղափոխության» ոռոմանտիկայով, գրականությանը պարտադրում էին զանգվածային, հավաքական խմբերի նկարագրություններ, որը փաստորեն մարդկային կենդանի անհատականությունը տարրալուծում էր «ընդհանուր սկզբունքի» մեջ:

Տեսության թյուրիմացություն, որը 20-ական թվականներին գրականության մեջ գտավ գործնական մարմնացումներ՝ ի դեմս հեղափոխության պաթոսային-վերացական բազմաթիվ արժարժումների:

Վերացական պաթոսի՝ «կոսմիկական ոռոմանտիզմի» իրադրության մեջ Զորյանն ընտրեց պատմական դեպքերի ու հերոսների ռեալիստական յուրացման ուղին, որը ենթադրում է կոնկրետ միջավայր՝ այդ միջավայրի իրական հակասություններով, մարդկային կենդանի բնավորություններ՝ իրենց աշխարհավերաբերմունքով, հոգեկան ներքին կյանքով, անհատականությամբ, դավանանքով: Այս առումով Զորյանի ստեղծագործության մեջ ուշագրավ գործ է «Ամիրյանների ընտանիքը»՝ 1921 թվականի փետրվարյան խռովության պատումը, ուր դեպքերի ժամանակագրությանը զուգահեռ տրվում է Հայաստանի պատմական շրջադարձի օրերին երևան եկած հակադիր գաղափարախոսությունների ու տարբեր հոգեբանությունների բախման պատկերը:

Պատումի կենտրոնում Ամիրյանների ընտանիքն է, ուր, ինչպես մանրանկարներում, բեկվում են ժամանակի գծերն ու գույները:

«Մեծ չէր Ամիրյանների ընտանիքը, բայց մեծ դեպքեր անցան նրա գլխով մի շատ կարճ ժամանակում... և բոլորը անսպասելի», — այս ժանուցումով բացելով վիպական պատմության կծիկը, Զորյանն այնուհետև տարեգրի անշտապ շարադրանքով ներկայացնում է այդ մեծ դեպքերի հանդեպ Ամիրյանի ընտանիքի վերաբերմունքը, որի մեջ էլ բեկվում է ժամանակի գլխավոր էությունը՝ հայ ժողովրդի պատմական հեռանկարի խնդիրը:

Դեմ-դիմաց կանգնում են հայրը և որդին՝ նշանավոր, վաստակած գյուղատնտես Օհանես Ամիրյանը և Մոսկվայից վերադարձած ուսանող Արամը, որոնք ընդունում են Հայաստանի պատմական զարգացման միանգամայն տարբեր ուղիներ և հեռանկարներ: Պատմությունը նրանց դրել է ճակատագրական ընտրության առաջ՝ փարել մեկ, կամ մյուս ճանապարհին: Երկուսին էլ հավանարապես մտահոգում է Հայաստանի վերածնության ուղիների հարցը, երկուսն էլ այրվում են հայ ժողովրդի փրկության ծրագրերով: Այսպիսի հավասարեցումը ոչ միայն պատմական սխալ չէր, այլև բարդ ժամանակի առանձնահատկությունն էր, այն ժամանակի, որն ուներ երկու հայտարար, որոնցից մեկի կրողը որդին էր՝ Արամը, մյուսինը՝ հայրը: Նրանք հավասար էին իրենց երազանքներով, բայց հավասարաբեռ չէին այդ երազանքների իրագործման կոնկրետ ուղիները:

Արամը, Զորյանի մեկնաբանությամբ, ազգի «պատմական հանելուկ» լուծումը կապում է ազատագրության սոցիալիստական ճանապարհի հետ, այդ իսկ պատճառով էլ վճռականորեն ու հաստատակամորեն խզում է կապերը սոցիալական այն տարրերից՝ իր ընտանիքի, առևտրական Գաբրիել Զալյանի (սիրում էր սրա աղջկան՝ Նվարդին), սրանց համախոհների միջավայրից, որը կառչած է հայ ժողովրդի փրկության հին ու աղետաբեր ճանապարհից:

Ընտանիքի հորը ամենից ավելի անհանգստացնում է այն միտքը, որ հեղափոխությունը կարող է կործանել հայրենիքի գաղափարը, «նրան վշտացնում էր այն, որ բոլշևիկները Հայաստանն ուզում են տանել «ինչ-որ անհայտ, անորոշ միջազգային ճանապարհով» ու բոլոր հիմնարկների գլխին տնկում են միատեսակ դրոշներ, որոնք նրա սրտին ոչինչ չեն ասում... Ամիրյանին այնպես էր թվում, թե հին կյանքը հին շապկի նման պատռվում է հազար տեղից, այնպես որ էլ կապել-միացնել անկարելի կլինի...»:

Օհանես Ամիրյանի գաղափարական դիսպուտի մեջ առանձին տեղ է գրավում «դասակարգային հաշտության» քարոզը, որին որդին պատասխանում է հետևյալ խոսքով. «Համոզե՛լ... ի՞նչ համոզել, երբ նրանք զենք են վերցնում կովելու և մեզ տապալելու: Ուրեմն և մենք նրանց դեմ ուրիշ բան չենք կարող գործածել, եթե ոչ զենք: Դասակարգային կռիվն ուրիշ կերպ չի լինում, հայրիկ»:

Հայրն ու որդին իրենց «անհաշտությունը» դրսևորում են ոչ միայն գաղափարական վեճի մեջ, այլև կոնկրետ վարքագծով: Հայրը «անակնկալ», շատերի համար անսպասելի որոշում է զենքով պաշտպանել իր համոզմունքները և հրացանով կովել բոլշևիկյան ուժերի դեմ, որոնց մեջ էր, իբրև քաղաշխատող, իր հարազատ որդին: Ի դեմս Օհանես Ամիրյանի Ստ. Զորյանը ներկայացնում է ազգային փրկության հին ուղիներին ֆանատիկորեն նվիրված մտավորականի հոգեկան աշխարհի փլուզումը, ի դեմս Արամի՝ քաղաքական պայքարի ելած նոր սերնդի հոգեկան լուսավորման ընթացքը:

Վեպի գլխավոր հերոսների շարքում է նաև փիլիսոփայության դոկտոր Ռուբենը, հայ գրականության հետաքրքրական կերպարներից մեկը, հայեցող, կյանքին փիլիսոփայական բարձունքից նայող, «միջին գծի» դավանանքի տեր մի բնավորություն, որի կերպարով Զորյանը ընդգծում է պատմական դեպքերից հեռու մնալու՝ «չեզոքության» հոգեբանությունը:

«Ամիրյանների ընտանիքում» Զորյանը երևում է իբրև երևույթների սոցիալական ու հոգեբանական խորքերի մեջ թափանցող, պատմական եղելությունները հերոսների ներքին մտքերի միջոցով արտացոլող գեղագետ:

Իրականության սոցիալական գծերի բացահայտման և մարդկային հոգեբանության ներթափանցման գեղարվեստական սկզբունքի ցայտուն օրինակ է նաև «Հեղկոմի նախագահը» դրամատիկական-հուզական շաղախ ունեցող երկը, ուր Զորյանը հեղափոխական աշխարհզգացույցը ներկայացնում է իբրև ներքին հոգեբանական դժվարությունների հաղթահարման ընթացք:

Ճիշտ է, ժամանակի գրական քննադատությունը, ելնելով «զանգվածների» գեղագիտության դիրքերից, հարցականի տակ է դրել Զորյանի սկզբունքները՝ համարելով դրանք «կամերային» անձուկ ոճի ու պսիխոլոգիզմի վերապրուկներ, բայց ճշմարտությունը, վերջիվերջո, Զորյանի կողմն էր. հեղափոխության հերոսին ներկայացնել ոչ միայն «կաշվե բաճկոնակով», այլև իր հուզապրումներով, տառապանքով, հոգեբանական դժվարություններով, իր «ներքին մղտքերով»:

«Հեղկոմի նախագահը» վիպակի գործողության վայրը գավառական քաղաքն է, ուր իշխանությունն իր ձեռքն է վերցրել Հեղկոմը:

Մովեստական կարգերի հաստատման շիկացած, տագնապալի օրերն են:

Դրուխյան լարվածությունն ավելի է ընդգծում գիշեր-ցերեկ քաղաքի վրայով սուրացող քամին. «Մանր, անհանգիստ օրեր էին ու քանի օր էր քամիներ էին փչում անընդհատ, գիշեր, ցերեկ: Զյունը թափում էր տանիքներից, ձյունով խփում էին լուսամուտներին, դեզերի խոտը ցրիվ էին տալիս բակերում և վնգվնգում շարունակ: Մերկ ծառերը, հեռադաշտերը, նման, նվում էին անվերջ... երբեմն էլ օդի միջով, կարծես երկաթաթև նժույգներ էին սլանում— վրզզ... տները դողում էին. լուսամուտները դողում էին, մարդիկ դողում էին»:

Դրվածքի առաջին պատկերները ներկայացնում են հեղափոխության հեղքը, ինչպես և այն վերաբերմունքը, որ մարդիկ ունեն «անհանգիստ ժամանակի» հանդեպ: Բնորոշ են այս առումով սևաշոր պառավի ցաքուցրիվ դատողությունները. «Հասկանում չեմ էս ինչ բան ա... հրեկ կաթն ու կորեկ ախպեր տղերք էին, էսօր թուր ու թվանք... Հասկանում չեմ... Բալշովիկ, դաշնակցական, էլ ինչ—չես իմանում...»:

Սևաշոր պառավի մտորումների մեջ արդեն զժագրվում է վիպակի հոգեբանական սուր բախումը:

Պառավը գնում է փեսայի՝ հեղկոմի նախագահ, բուլշևիկ Փսեփի մոտ. ուզում է իմանալ, թե ինչու են բանտարկել իր որդիներին:

Վերջիններս կապված են եղել Երևանում ապստամբած խոռվարարների հետ և նույնպիսի դավադրություն էլ ծրագրել են իրենց քաղաքում:

Հեղկոմի անդամները սպասում են նախագահի վճռին: Սա պետք է մահապատժի որոշում կայացնի իր կնոջ՝ Վիրգինի եղբայրների նկատմամբ, որոնք նաև իր մանկության ընկերներն են եղել: Տանը նրանց սպասում են կանայք, երեխաները, մայրը:

Օսեփի առաջ կանգնում է ճակատագրական հարցը. հանուն անձնական զգացմունքի ներքե՞լ հեղափոխության թշնամիներին, թե՞ պաշտպանել հեղափոխության շահը:

Ընդհատակի բովով անցած, բազմաթիվ վտանգներ հաղթահարած, պայքարի մեջ կոփված այդ մարդը կյանքում առաջին անգամ կանգնում է նման ծանր հոգեկան կացության առաջ: Վերգինը, որ անսահման նվիրումով կապված է եղել ամուսնուն, նրան է դիմում եղբայրներին խնայելու խնդրանքով:

Իրադրությունը սրվում է Օսեփի և Վերգինի բացատրության տեսարանում: Օսեփը թեև հիմնավորում է հեղկոմի սահմանած մահապատժի անհրաժեշտությունը, բայց և չի ազատվում տանջալի մտքերից. «Կարելի՞ է արդյոք չիրած կնոջ եղբայրներին սպանել,—ինքն իր հետ խոսում է Օսեփը,—և գալ կնոջ երեսին նայել, ժպտալ, նրա հետ հացի նստել և, վերջապես, ապրել նրա հետ նույն հարկի տակ: Մտածում էր Օսեփը և քայլում ձեռքերը կաշվե բաճկոնակի կրծքազրպանները դրած... Նա ակամա կանգ առավ, ինչպես հանկարծ բացվող վիհի առաջ»:

Հոգեկան դժվարին մաքառումից հետո հեղկոմի նախագահը հեղափոխական պարտքի զգացումը գերադասում է անձնական շահերից: Նրա բնավորության վճռականությունը երևում է հատկապես այն տեսարանում, երբ դատավճռից հետո վերադառնում է ընտանիք, ուր սպասում է իր սիրած կինը: Տեղեկանալով մահապատժին, Վերգինը «մնաց անշարժ կանգնած և լռեց: Նա զարմացած էր, հանկարծակիի եկած: Լռեց, մի վայրկյան մարդու երեսին նայելով, այնպես, ինչպես նայում են օտար, թշնամի մարդուն՝ պաղ, զննող հայացքով, ապա դիմեց նրան խուլ ձայնով,—իսկ ի՞նչ ասավ քո խիղճը,—հարցրեց նա՝ նույն պաղ, զննող հայացքը մարդու երեսին:

Օսեփը, զգալով կնոջ հայացքն իր վրա, աչքերը բարձրացրեց և նայեց նրան:

— Իմ խիղճը հանգիստ է,—ասավ հանդարտ, անայլայլ»:

Չակփռ հեղափոխության անշահախնդիր զինվորն է: Անձնականի համար նա չի կարող դավաճանել իր հեղափոխական պարտքին և խղճին:

Պետք է նկատել, սակայն, որ հերոսի բարոյական մաքրությունը և գաղափարական համոզվածությունը ցույց տալով, Ստ. Զորյանին չի հաջողվել նույնքան խոր զգացմունքով ներկայացնել Օսեփի անձնական դրաման: Երբ ցնցված ու ահաբեկված Վերգինը թողնում-հեռանում է ընտանիքից, Օսեփը վերին աստիճանի սառը տոնով ասում է. «Բարի ճանապարհ:» Հեղափոխականի կերպարի այսպիսի «ուղղագիծ», ինչ-որ չափով սխեմատիկ պատկերացումը արտահայտում էր ժամանակի շունչը:

Նույն գծի վրա է նաև «Գրադարանի աղջիկը», հուզական շաղախով տարբեր («Հեղկոմի նախագահը» գրված է ներքին դրամայի կանոններով, սա՝ ասմունքի), բայց ըստ էության հեղափոխության մասնակիցների ներքին աշխարհը բացահայտող մի անհավակնոտ ու պարզալուր երկ, որ տասնամյակներ շարունակ մնում է դպրոցական քրեստոմատիաներում:

«Գրադարանի աղջիկը» ուշագրավ է ոչ միայն հայկական գավառի հեղափոխական ութթմը հաղորդելու առումով, ոչ միայն գրադարանի աղջկա ու նրա լվացարարուհի մոր կենդանի բնավորություններով, այլև օղբային պատմո-

ղական արվեստի՝ ժողովրդական ասմունքի ու ժողովրդական հնչերանգի կիրառությամբ:

Գեղարվեստական այդ դժվարին խնդիրը Զորյանն արդեն լուծել էր իր պատմվածքներում. բայց բոլորովին այլ բան է, երբ գործ ունես ավանդական նյութի հետ, ուրիշ բան, երբ հեղափոխության նման ոչ ավանդական երեվույթը ներկայացնում են ազգային ասմունքային ոճով:

Իր ստեղծագործության մեջ Ստ. Զորյանը հաճախ է անդրադարձել հայ կնոջ կերպարին: Դա պատահական նախասիրություն չէ, այլ պատմության հարուստ փորձից բխած համոզմունք՝ հայ կնոջ քաղաքացիական և բարոյական բարձր նկարագրի մասին:

«Խոհեր մեր էպոսի մասին» հոդվածում Զորյանը գրել է. «Հանձին Սովինարի, էպոսում հանդես է գալիս կնոջ բարոյական ուժի մի բարձր տիպար, որ պատիվ է բերում մեր էպոսին և մեր ժողովրդին»:

«Մեր պատմիչների վկայությամբ, — ասում է նա մի ուրիշ առիթով, — հայ կանայք մասնակցել են օտար հափշտակիչների դեմ մղված ռազմական գործողություններին և բազում հերոսություններ են կատարել»:

Նա հիշում է V դարում պարսիկների դեմ մղված Վարդանանց պատերազմի մասնակից հայ «փափկասուն տիկիներին», XII դարում սելջուկների դեմ մղված կռիվներում խիզախությամբ աչքի ընկած կանանց, որոնց մեջ էր Անիի առասպելական քաջուհին՝ Այծեմնիկը:

Նման բարձր համարում ունենալով հայ կանանց մասին, գրողը, բնականաբար, մարդկային բարձր հատկանիշներ է տեսել նաև իր ժամանակակիցների մեջ:

Վիկտորիան՝ գրադարանի աղջիկը, եղավ հայ կնոջ հոգեկան-բարոյական գեղեցկության և քաղաքացիական արիության մասին գրողի ունեցած պատկերացման մի նոգ. բարձր արտահայտությունը: Նրա կերպարում ի մի ձուլվեցին հայ կնոջ ազգային-ավանդական ոգին և հեղափոխության մարտիկի հատկանիշները:

Վիպակում Վիկտորիան երևում է մոր պատկերացումներով: Դպրոցական տարիների, գրադարանում անցկացրած անքուն գիշերների, արգելված գրքերի ընթերցանության, վերնահարկում ապրող տերերի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի, մայրամեկյան միտինգում արտասանած ճառի և ուրիշ դրվագների մասին պատմելով, մայրը ամբողջացնում է հաստատուն վարձագծի տեր աղջկա կերպարը:

Գրադարանի աղջկա կերպարով Զորյանն առաջին անգամ հայ գրականության մեջ ներկայացրեց կին-հեղափոխականին, նրա էության մեջ ընդգծելով ոչ թե ռոմանտիկական գոհողության հոգեբանությունը, այլ իր գործի արդարության և ճշմարտության խոր համոզմունքը:

Ժամանակի տարիգիր Ստ. Զորյանը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել նոր հասարակության այնպիսի երևույթներ, ինչպես գյուղացիական տնտեսությունների համայնացումը, նոր քաղաքների կառուցումը, ժողովրդի կուլտուրական վերածնունդը: Հայ ժողովրդի սոցիալիստական կեցության որոշ երեվույթներ տեղ գտան «Վարդաձորի կոմունը», «Սպիտակ քաղաք», «Լիկկայանի վարժուհին» և այլ գործերում: Զորյանի պատումներում թեև չկան կյանքի նոր գծերի խոր, մոնումենտալ պատկերումներ, բայց և այնպես երևում են ժամանակի ինչ-ինչ գույներ:

«Վարդաձորի կոմունը» պատմվածքում, օրինակ, հավաստի շեշտերով են ներկայացված առաջին կոմունայի կազմակերպիչների՝ Բենոյի և նրա ընկերների, սկսած գործի դժվարությունները, «Լիկկայանի վարժուհին» պատմվածքում՝ գրագիտության ծարավ բանվորների ապրումները, իսկ «Սպիտակ քաղաքը» վեպը պատմում է առաջին քաղաքաշինարարների՝ Տիգրանի և բանվորական միջավայրի, ռոմանտիկ կառուցողներին համակած աշխատանքային ոգևորության մասին.

Դրանք «պատմության հիշատակարաններ են»:

5

Ստ. Զորյանի արձակը ոչ թի նկարագրական, այլ գերազանցորեն պատմողական է: Նա պատմում է ժողովրդական պարզալուր ասացողների նման՝ բնական բառուբան, դիալոգի կառուցման ժողովրդական կերպեր, խոսքի կենդանի շեշտադրություն, լազգային հնչերանգի գույներ և այլն:

Հովհ. Թումանյանի «անձեռակերտ» արձակից ծառանգած այս հարստությանմբ, ինչպես և հումորի ու քնարական ներշնչման շոյլ տվյալներով, Զորյանն այն գրողն էր, որ պետք է գրեր (չէր կարող չգրել) նաև մանուկների համար:

Դա իր տարերքն էր:

Զորյանն ականատես էր այն մեծ գործին, որ 1900—1910-ական թվականներին անում էր Հովհ. Թումանյանը՝ հայ մանկական գրականությանը զարկ տալու համար: Նրա աչքի առաջ էր Թումանյանը հրաշագործում իր մանկական սքանչելի բանաստեղծություններն ու պատումները՝ ավանդություններ, լեգենդներ, հեքիաթներ, մշակում ֆոլկլորային նյութեր, թարգմանում և փոխադրում օտար ժողովուրդների բանահյուսության նմուշներ: Զորյանի գրական նախասիրությունները կազմավորվեցին «Հասկեր» և «Աղբյուր-Տարազ» հանդեսների բուռն գործունեության շրջանում, հայ դպրոցների համար օրինակելի դասագրքեր ստեղծելու օրերին: Այդ դասագրքերի պսակը եղավ Հովհ. Թումանյանի, Լեոն Շանթի և Ստեփան Լիսիցյանի «Լուսաբերը», որն, իր պատմելով, մեծ տպավորություն է թողել Զորյանի վրա:

Հովհ. Թումանյանի և Ղ. Աղայանի, «Հասկերի» և «Լուսաբերի» մթնոլորտից Զորյանը քաղեց այն մեծ դասը, որ գրականությունը պարտավոր է հոգեկան սնունդ տալ նաև մանուկներին՝ ներշնչել բարոյական բարձր չափանիշներ, հայրենի բնության սեր, գեղեցկի զգացում, մայրենի լեզվի պաշտամունք, հարստացնել գիտելիքների պաշարը:

Իր ստեղծագործության համեմատությամբ շատ էլ մեծ չէ մանուկ և պատանի ընթերցողներին հասցեագրված Զորյանի պատմվածքների թիվը, բայց դրանց մեջ կան հուզական խոր վայելք հարուցող էջեր:

Առաջին տեղում են, իհարկե, բնասիրական և կենդանագրական (անիմալիստական) մանրապատումները («Մի գիշեր անտառում», «Քեռի Սերոբի պատմածներից», «Չալանկը», «Շամոն», «Շեկոն», «Մուկն ու ձուն», «Ճագարը» և այլն), որոնց վրա զգացվում է բնությունն ու կենդանական աշխարհը մեծաթող Հովհ. Թումանյանի պատումների շունչը:

Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի մշակումներից հետո Զորյանը գրի առավ «Քաջ Նազարի» մի նոր տարբերակ, ուր, ինչպես

նախորդ մշակումներում, շեշտը դրված է հանգամանքների բերումով մեծ դիրքի հասած անարժան մարդու պատմության վրա: Զորյանը մշակել է նաև Հազարան Բլբուլի հանրահայտ հեքիաթը, որը այդ ժանրի նրա լավագույն գործն է: Նրա մշակած կամ ժամանակակիցներից գրի առած գրույցները համառոտ բարոյախոսական խրատներ են արվեստի հուզական ոգու («Զրույց շնչի մասին», «Զրույց երգի մասին»), բնական, «անզարդ» գեղեցկության բարձր արժեքի («Զրույց գեղեցկի մասին», «Զրույց մուխոտի մասին») և այլ կենսական խնդիրների վերաբերյալ:

Մանկության օրերի անմոռաց հուշապատում է «Մի գիշեր անտառումը»՝ Բնձորա անտառի գունեղ նկարագրությամբ: Գրավիչ պատմությունների մի յուրօրինակ աշխարհ է «Քեռի Սերոբի պատմածներից» պատմվածքը՝ կենդանիների մասին հյուսված գրույցներով («Արջը», «Արջն ու վարազը», «Զին», «Գայլերը»), ուր պատմողի բնական ասմունքը տրված է այնպես, որ բնավ չես զգում հեղինակային միջամտության հետքեր:

Ըվ մեկ անգամ կարդացել է, չի կարող մոռանալ Զորյանի կենդանագրական պատմվածքների «խելացի», ղգայուն կենդանիներին՝ գնացքի ետևից վազող հանապարհորդ Զիկոյին, այն կատվին, որ իր կաթով կերակրում է իրենց մորը կորցրած շան ձագերին, Չալսնկ շանն ու Շնկո ձիուն:

Ստ. Զորյանը գրական մշակման է բերել նաև ժողովրդական հեքիաթներ, պատմական ավանդություններ և ժողովրդի մեջ տարածված գրույցներ: Նրա մշակած հեքիաթները, իհարկե, չունեն Ղ. Աղայանի հեքիաթների կախարդական խորությունը. նրանք ուշագրավ են իրեն ժողովրդի վառվռուն երևակայությամբ մեջ բեկված բարոյախոսության յուրացումներ:

Հեքիաթի մեջ, ինչպես հայտնի է, տարածված սյուժեներից մեկը բարի և շար ուժերի պայքարի սյուժեն է: Այդպիսիք են նաև Ստ. Զորյանի մշակումները («Հարին ու Մարին», «Մահակը» և այլն):

Արձակի «կարճ ձևերից» Ստ. Զորյանը շուտով անցավ մեծ կտավի:

1934 թ. լույս տեսավ «Մի կյանքի պատմություն» վեպի առաջին գիրքը, 1939 թ.՝ երկրորդը, առաջինի հետ միասին:

Ժանրային կառուցվածքով «Մի կյանքի պատմությունը» պատկանում է վեպի այն տեսակին, որը գրականագիտությունն առանձնացնում է «ինքնակենսագրական վեպ» անունով:

Դա, իհարկե, պայմանական առանձնացում է, որովհետև, ի տարբերություն այնպիսի ժանրերի, ինչպիսիք են օրագրությունը, հուշապատումը, մեմուարը, ինքնակենսագրական վեպը ոչ միայն ներկայացնում է եղելություններ՝ դեպքերի հավաստի պատմությունը, այլև լուծում է գեղարվեստական ընդհանրացման խնդիրներ:

Այս իմաստով «Մի կյանքի պատմությունը» առնչվում է ինքնակենսագրական ժանրի այն ավանդույթի հետ, որ ուսու գրականության մեջ հաստատելին Ս. Ակսակովը, Լև Տոլստոյը, Վ. Կորոլենկոն, Մաքսիմ Գորկին և եվրոպական գրականության մեջ՝ Դիկկենսը, Զյուսսը, Դոդեն՝ ինքնակենսագրական վեպերի հանրահայտ շարքերով:

Վեպը բացվում է քնարական մի մենախոսությամբ, ուր Զորյանն ականարկում է իր պատումի կենսագրական բնույթը. «Անդորր երեկո է: Դուրսը ձյունը, իմ սիրած ձյունը իջնում է հանդարտ: Իջնում է նա մերկ ծառերի վրա, տների վրա, փողոցների վրա: Իջնում ու ծածկում ամեն ինչ—խնամքով, հա-

վասար ու գիշերը դառնում է մարմարյա: Իջնում ու ծածկում է նա հեռունները--- հեռու՝ և ուղի ու արահետ, և գյուղ ու քաղաք, և սար ու անտառ: Նա բռնել է այսօր հորիզոնից հորիզոն, ու թվում է ձյուն է գալիս ամբողջ տիեզերքում: Գալիս է նա մեծափաթիլ ու հանդարտ, անարգել ու համարձակ, ինչպես եկել է դարեր շարունակ, ինչպես գալիս էր մեր մանկության օրերին, ինչպես պիտի գա և մեր գերեզմանի վրա, և այն ժամանակ, երբ աշխարհում էլ չենք ունենա ոչ անուն, ոչ հիշատակ....

...Կրակս ուրախ ժպտում է օջախում, և չգիտես ինչպե՞ս, ի՞նչ կախարդանքով, հուշեր են զարթնում իրար հետևից ու, ինչպես նկարը էկրանի վրա, հաջորդում են միմյանց այդ հուշերը բաղմերանգ, այդ հուշերը ուրախ ու տխուր:

— Ձեզ ո՞վ կանչեց, իմ հեռավոր, իմ մոռացված հուշեր: Արդյոք ձյունը բերեց ձեզ, այս երեկո՞ն խաղաղ, թե՞ օջախիս կրակը տարավ ինձ ետ, դեպ այն օրերը, երբ աշխարհը թվում էր մի գյուղ հասարակ, արևը՝ անտառի մեջ քնած մի մանուկ, իսկ կյանքը, կյանքը—պարզ ու մթին հանելուկ»:

Այս մեջբերումից իսկ երևում է, որ Զորյանը հենվում է իր հուշերին, սուզվում է իր մանկության մեջ՝ պատմելու իր սերնդի ճակատագիրը, նորից վերապրելու իր կյանքի առավոտը՝ տխրություններով ու ուրախություններով, դառն ու քաղցր հուշերով:

Զորյանի պատումն, այսպիսով, հիշողություն է մանկության ու պատանեկության մասին, ավելի ստույգ՝ վերադարձ է դեպի մանկությունը, էլ ավելի ստույգ՝ հրաժեշտ է մանկությանը:

Վերադարձի-հրաժեշտի այս կապակցության մեջ է Զորյանի վեպի յուրահատկությունը:

Մինչ հեղինակը տարիների հեռավորությունից դառնում է իր մանկության տպավորություններին, հերոսը՝ հեղինակի կրկնակը. հրաժեշտ է տալիս, որովհետև ժամանակը սահմանափակում է մանկությունը:

Մինչ հեղինակը, դառնալով մանկությունը, ակնթարթին տալիս է հավերժականի իմաստ, անսահմանափակ հեռանկար, հերոսը շատ որոշակիորեն զգում է, որ կյանքում, այդուամենայնիվ, կան սահմաններ:

Ոչ միայն տարիքային, այլև պատմական-հասարակական սահմաններ: Հեղինակի վերադարձը դեպի մանկություն, դեպի հայրենական տուն, դեպի հայրենի բնություն,— այս վերադարձը չի ճանաչում և ոչ մի պատնեշ, և ոչ մի սահման: «Ահա մեր դաշտերը՝ հնձած արտերով ու գետնախնձորի ցանքսերով, ահա աշիան անտառը՝ դեղնափայլ ու տխուր, ահա և աշնան սառնաշունչ քամին, որ զրնգում է այդ անտառում, և տերևները—կարմիր, դեղին ու նարնջի—թափվում են, թափվում և քամու բերանն ընկած տարվում հեռու...

Ահա մեր երկինքը կապույտ ու ջինջ, ուր կռունկների եռանկյունի վաշտերը իրար հետևից շտապում են հարավ և վերևից ահա մեծ ընդմիջումներով լսվում է նրանց դյուրական ձայնը.

— Կըրչըկ... կըրչըկ...»:

Այս և նման քնարական խոսքերով հեղինակը կրկնում է մանկությունը, երգում է այդ մանկության հմայքները, մինչդեռ հերոսը, որ գտնվում է արդեն իրական հանգամանքների մեջ, վերադարձում է կյանքը՝ իր դառնություններով, տագնապներով, վշտերով ու ցավերով, նաև լուսավոր տպավորություններով:

Վերադարձի-հրաժեշտի գեղագիտությամբ էլ պայմանավորված է «Մի կյանքի պատմության» կառուցվածքը: Սուրինը դիտում է իր շրջապատը՝ դեպքերով ու մարդկանցով, Զորյանը հետևում է նրա դիտումներին և անհրաժեշտության դեպքում, իր հուզական, երբեմն էլ հեղինակյան վերաբերմունքով միջամտում:

Վեպի առաջին մասում Սուրենի զննումների նյութը գավառական քաղաքն է՝ իր մարդկանցով, իր բարքերով, իր բնությամբ:

Հերոսի մանկությունը վշտերով ու հոգսերով լի մանկություն է:

Մի կտոր շաքարի պատճառով այնպիսի իրարանցում է սկսվում հարազատների մեջ, որ գործը հասնում է բաժանության («Բաժանք» գլուխը):

Այս պատմությունը՝ «աննշան», «անմեղ» մի պատմություն, խորհրդանշում է բարքերի անկումը՝ իր հետքը թողնելով մանկան հոգու վրա:

Եվ այսպես շարունակ՝ միջավայրի նորանոր տպավորությունները՝ սեփականության շուրջը մղվող վեճերը, սակավահող գյուղացիների ամենօրյա տրտունջները, հարևանների դաժանությունը, սոցիալական ու քաղաքական ճնշման փաստերը (ցարի հրամանով փակվում են հայոց դպրոցները) կաթիլ առ կաթիլ ներծծելով իր մեջ, Սուրենը հասունանում է այն աստիճան, որ սկսում է մտածել կյանքի «անիծյալ հարցերի» շուրջը:

Գիտենալու-չգիտենալու այս հարաբերության մեջ է ձևավորվում Սուրենի բնավորությունը, մի ընթացք, ուր վճռական դեր են խաղում կյանքի և դրամատիկական, և լուսավոր երևույթները:

Դաժան կապալառուի կողքին այդ նույն կյանքում կար վարժապետ Զաքարի նման հոգատար մարդ, երկաթուղու գծամասի տիրոջ՝ դաժան Կարլ Կարլիչի կողքին՝ տավարած Մադաթ բիձա, որն ամբողջովին լցված է բնության մեջ և ներշնչում է ամենքին բնության մեծ սեր, կային ազնիվ հողագործներ, սրտակից դասընկերներ, որոնք ներկայացնում են վանկության լուսավոր էջերը:

Հերոսի պատանեկան հասակի տպավորություններին է նվիրված վեպի երկրորդ մասը:

Մի կյանքի կենսագրությունն այստեղ, բնականաբար, տրվում է ավելի բարդ ու ճյուղավորված հարաբերությունների մեջ, քան առաջին մասում:

Հրաժեշտ տալով մանկությանը, Սուրենը հայտնվում է Թիֆլիսում՝ «լուսավորության կենտրոնում»: Նա այլևս հասունացած մի պատանի է, որ սկսում է կյանքը ճանաչել արմատապես՝ իր տազնապներով, հակասություններով, խորքերով:

Այս մասին նա անում է հետևյալ խոստովանությունը. «Կամաց-կամաց կարծես փլվում, փոխվում է իմ պատկերացումը աշխարհի մասին»: Փլուզվում է կյանքի հեքիաթը՝ ճանապարհ տալով իրականության ճշմարտությանը, ուր իրենց սյուժետային դերն ունեն և քեռի Շամիրը՝ իր գեղջկական անաղարտ խորհուրդներով, և ճեմարանցի Տիգրանը, և ընդհատակային-հեղափոխական Միքայելը, մարդիկ, որոնք հետագիծ են թողնում տարաստիճան հայ մտավորականի հոգեկան աշխարհի ձևավորման ընթացքի վրա:

Վեպում աստիճանաբար լայնացնելով հերոսի և կյանքի շփման կետերը՝ հայրենական տնից մինչև քաղաքական բարդ շրջանակներ, մանկական տպավորություններից մինչև հասունացող հերոսի ինքնագիտակցություն, պատանեկան երազներից մինչև կյանքի իմաստ տենդագին որոնումներ, Զորյանը,

ճիշտ նկատել են Բ. Բրայնին և Ս. Խիտարովան «Стефан Зорьян» գրքում, հետամտում է «պատմությունը անհատի մեջ» գերցնելու գեղագիտությունը:

Վեպի մի ծայրից մինչև մյուսը, փոխնիփոխ հաջորդականությամբ, ձրգվում են իրականության դրական և բուցասական արժեքները, որոնք կոչված են հերոսի ճակատագիրն ու բնավորությունը ցուցադրելուց բացի, ներկայացնել նաև իրականության դինամիկան՝ «տիպական հանգամանքները»:

Այս հատկությամբ «Մի կյանքի պատմությունը» վերաճում է «պատմության հիշատակարանի», ժամանակաշրջանի տարիգրության:

6

Ստ. Զորյանի ստեղծագործության այսպիս կոչված «պատմական չիղը» սկիզբ առնելով քսանական թվականներին գրած «Հոռմեական նովեներով», այնուհետև ամբողջացավ նրա երեք պատմավեպերում՝ «Պապ թագավոր» (1944), «Հայոց բերդը» (1960), «Վարազդատ» (1967):

Առաջնորդում պատմական նյութով միայն դրվագաբար (հոռմեական կենցաղի մասին պատմող նովեններից բացի Ստ. Զորյանը գրել էր նաև «Սմբատ Բագրատունի» մեծ պատմվածքը) զբաղված գրողը ստեղծագործական կյանքի վերջին քսանհինգամյակը գրեթե ամբողջովին նվիրեց պատմական նյութի մշակմանը: Դա, իհարկե, պատահական հսփշտակություն չէր և ոչ էլ հնասերի հարցափրություն հեռավոր անցյալով:

Զորյանը այդ նյութին դիմեց ոչ թե պատմության վրա նստած բազմաշերտ փոշին մաքրելու, ոչ էլ անգամ պատմական այլաբանության նպատակով, այլ, ամենից առաջ, ժողովրդի անցյալի տարիգրության մեջ եղած քաղաքական ու բարոյական փորձը ժամանակակիցներին ավանդելու համար:

Իր եռագրության նյութը Զորյանը քաղեց հայոց պետականության ամենածանր շրջանից՝ IV դարի վերին աստիճանի բարդ, խառնակ իրադարձություններից, Արշակ Երկրորդի—Պապի—հետպապյան դարաշրջանից, որը պատմական գրականության մեջ՝ Փավստոս Բուզանդից ու Մովսես Խորենացուց մինչև նոր դարերի պատմագիտական հետազոտությունները, լեցուն էր բազմաթիվ պատմաքաղաքական «առեղծվածներով»:

Զորյանի մուտքը IV դար հայ գրականության մեջ, իհարկե, առաջինը չէր: XIX դարի սղգային զարթոնքի իրադրության մեջ ստեղծված «արշակյան ցիկլի» բազմաթիվ պատմական ողբերգություններից բացի, IV դարը «պատմական սյուժե» տվեց Բաֆֆուն՝ «Սամվել» վեպի համար:

Մինչդեռ Բաֆֆին իր ժամանակի հասարակական հոգեբանությանը և սղգային շարժումների արդիական ծրագրերին արձագանքելու համար IV դարի «պատմական տարազը» ծառայեցնում էր «հայրենասիրության» զգացմունքի բարոյական քննությանը, դեգերելով գերազանցորեն այդ հասկացությունների գեղարվեստական իրացման ուղիներում, Զորյանի պատմավեպերը, լինելով այլ ժամանակի թելադրանք, կոչված էին հարուցելու ժողովրդի պատմական փորձի և գիտակցության այլ եզրեր ու դասեր:

Իրանց մեջ գլխավոր, էական դասը ինքնուրույնության համար ժողովրդի մղած պայքարում առաջին հերթին իր ներքին կարողություններին, իր սեփական հոգևոր միջոցներին ապավինելու մտահոգությունն է:

Այս գլխավոր գաղափարով են շնչում ժամանակագրորեն միմյանց անմիջաբար շարունակող «Հայոց բերդը»՝ Արշակավանի (ինքնուրույնության ներքին ամրոցի) կառուցման սյուժեով, «Պապ թագավորը»՝ երկրի պատմական-շինարարական վերակառուցման ու բարենորոգումների սյուժեով, «Վարազդատը»՝ դրածո հովանավորի արտաքսման ու անկախությունը կորցնելուց հետո սեփական գրով ինքնուրույնությունը պահպանելու սյուժեով:

Ինքնուրույնության՝ իբրև ժողովրդի գոյության հիմնական նախապայմանի գեղարվեստական ըմբռնումը Զորյանը կարող էր առավել խորությամբ յուրացնել ոչ այլուր, եթե ոչ IV դարում՝ բովանդակությամբ սուր ու դրամատիկ մի ժամանակաշրջան, երբ հանգամանքների բերումով խաչավորվում էին այլևայլ քաղաքական կողմնորոշումներ, այլևայլ գաղափարախոսություններ, պատմական-հոգեբանական հակասություններ: Դարաշրջանի ընտրությունը ոչ թե ավանդական պատմական շրջագծերի մեջ մնալու ցանկություն էր, այլ գրողի պատմագիտական սուր զգացողության դրսևորում:

Պարսկա-հեռոմեական բարդ հարաբերությունների խաչմերուկներում հայտնված Հայաստանը, ինչպես մեկնաբանվում է նորագույն պատմագիտական գրականության մեջ, ապրում էր իր ճգնաժամային շրջանը: Հայ Արշակունիների թագավորության վերացման քաղաքականությանը, որ անդուլ հետևողականությամբ իրականացնում էին պարսկական-բյուզանդական «հովանավորները» իրենց տեղական համախոհների՝ այսպես կոչված «պարսկասեր» ու «հոմեասեր» հոսանքների արտահայտիչների հետ միասին, միանում էր նաև երկրի ներսում եղած քաղաքական-սոցիալական սուր հակասությունների ծանրությունը:

Հայ նախարարական ինքնակա տները՝ իրենց հարաճուն կենտրոնախույս ձգտումներով, հոգևոր իշխանությունը՝ աշխարհիկի դեմ ունեցած ուժեղ մրցակցությամբ, անվերջ պատերազմներից, ծանրացող հարկ ու տուրքից ուժասպառ եղած շինական դասի տնտեսական թուլացումը սպառնալից վիճակ էր ստեղծել երկրի ճակատագրի համար¹¹:

Ստեղծված դժվարին իրադրության մեջ, օտարասեր ու ինքնուրույն քաղաքական կողմնորոշումների բարդ կացության առաջ Հայաստանը կարիք ուներ այնպիսի քաղաքագետների, որոնք պետք է կարողանային ստեղծել իր իսկ ներքին ուժերին ապավինող, հզոր, կենտրոնացված ժողովրդի ճակատագիրը տնօրինող պետականություն:

Մինչև հորենացին ու Փավստոսը, արտահայտելով ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության տեսակետները, բացասական գնահատական են տալիս Արշակին ու Պապին, Ստ. Զորյանի պատմական ներքնատեսությունը թելադրում է այլ մոտեցում: Արշակ Երկրորդն ու սրա որդի Պապը, ինչպես և Մամիկոնյան տան սպարապետները (Վասակ, Մուշեղ, Մանվել) Զորյանի դիտարկմամբ (որը հիմնված է ժամանակաշրջանի խոր ու բազմակողմանի քննության վրա) այնպիսի քաղաքական-ազդեական գործիչներ էին, որ ի հայտ բերելով պատմական հեռանկարի զգացողություն ու պետական մեծ խելք, իրագործում էին երկրի ինքնուրույն կողմնորոշման քաղաքականությունը:

Հերոսների այս շարքի, ինչպես և դարաշրջանի ընտրության մեջ արտահայտվել է Զորյան-պատմավիպասանի մտածողության ռեալիզմը:

Իր վեպերում նա ընդառաջ չգնաց Մովսես Խորենացու և, հատկապես, Փավստոս Բուզանդի վերաբերումներին ու գնահատականներին՝ թե Արշակը «չար, ոճրագործ բնավորություն էր», Արշակավանը՝ «գործ անմտության»,

Պապը՝ շվայտ, սանձարձակ վարքագծի տեր և այլն, այլ տվեց այդ գործիչների նոր մեկնաբանություն:

Եվ Արշակ Երկրորդը, և Պապը, անտարակույս, իրենց ժամանակի ու սոցիալական միջավայրի հարազատ ծնունդն են՝ կաշկանդված և՛ դարաշրջանի պատմական սահմանափակություններով, և՛ դասային նեղ շահերով, և՛ ժամանակի գաղափարական հակասություններով: Ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել: Ստ. Զորյանը վերահաս էր պատմական այս ճշմարտությանը և բնավ չփորձեց լուսապսակ դնել վաղ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի նախապաշարմունքներն ու դասային կրքերը կրող հերոսների գլխին, ինչպես վարվում էին XIX դարի ոռոմանտիկները՝ ձեռնամուխ լինելով պատմական անցյալի այս կամ այն նշանավոր անձնավորության գեղարվեստական վերարտադրմանը:

IV դարի հայ պատմական գործիչների գնահատության մեջ Զորյանը, սակայն, ի հայտ բերեց պատմագիտական ուսուցիչ, Արշակի և Պապի գործի գլխավոր ուղղությունը՝ ինքնուրույն, կենտրոնացած պետականություն ստեղծելու ջանքերը արժեքավորելով իբրև հասարակական առաջադիմության՝ պատմական զարգացման միտումի արտահայտություն, մի բան, որ չէին ըմբռնում ոչ նրանց ժամանակակիցները, ոչ էլ պատմության հետագա շրջանի շատ մեկնաբաններ:

Այս դիրքորոշման համար անհրաժեշտ էր պատմության սոցիոլոգիական վերլուծում, որպեսզի խառնակ, «անկարգ» պատմական փաստերից կառուցվեր նրա այսպես ասած՝ «կոնստրուկտիվ ամբողջականությունը»:

Այդ ամբողջականության սկիզբը, պատմության տրամաբանությամբ, եղավ Արշակ II-ի հանդուգն ծրագիրը՝ Արշակավանի կառուցումը, որի տարեգրությունն էլ՝ արշակյան ու հակաարշակյան հոսանքների ուժեղ հակասություններով ու սուր բախումներով, «Հայոց բերդը» վեպի սյուժետային բովանդակությունն է:

Հայ պետականության ճգնաժամին, երբ թվում էր, թե խորտակվել էին այդ պետականության անկախության բոլոր սյուները, երբ ֆեոդալական կենտրոնախույս շահերը երևան էին եկել իրենց ամբողջ մերկությամբ, այս իրադրության մեջ Արշակը այլ ճանապարհ չէր տեսնում՝ բացի երկրի բոլոր ուժերի համախմբումից:

«Կստեղծեմ իմ բերդը,--ասում է Արշակը,--որ լինի ամենքի բերդը, և լինի ամենից հզոր, քան նախարարաց բերդերը, ու դրանով ես կմիաբանեմ նոցա, և այդ միաբանությունը կդառնա հայոց բերդ, անխորտակ բերդ... Թշնամին անզոր կլինի կործանել նորան...»:

Այլևայլ առիթներով մեկնաբանելով բերդաբաղաբի նշանակությունը երկրի ապագա ճակատագրի համար, Արշակը շարունակ ակնարկում է «ներքին բերդի», «հոգևոր բերդի» գաղափարը, դրա մեջ դնելով ավելի խոր ու հեռանկարային իմաստ, քան բուն բերդաբաղաբի շինությունն էր:

Այս քաղաքի գաղափարը կապելով Արշակի հետ, Զորյանը բնավ հակված չէ տեղայնացնելու երևույթը, այլ պատմական կոնկրետ շարժառիթը ընդարձակում է հայ ժողովրդի պատմական անցյալին բնորոշ այն երևույթի քննադատության համար, որի անունն է անմիաբանություն:

Արշակը, Զորյանի մեկնաբանությամբ, պատմական այն գործիչն է, որ խորապես զգում է այդ աղետաբեր երևույթը և իբրև խելացի քաղաքագետ, փորձում է կանխել անմիաբանության հետագա ընթացքը: Հայ պետականու-

թյան ճակատագրի մեջ, իհարկե, վերջին իոսքը պատկանում էր արտաքին թշնամուն («Հայոց բերդն» էլ ավարտվում է Արշակի և Վասակի գերությամբ ու Շապուհ արքայի արշավանքով, որից հետո «Արշակավանից մնում է «ավերակը»), բայց պակաս նշանակություն չի ունենում ներքին թշնամու՝ նախարարների դիմադրությունը, որով և պայմանավորվում է պետականության փլուզումը: Ահա թե ինչու վեպում առաջին պլան է մղվել նախարարների պայքարի թեման՝ ընդդեմ Արշակի, որին նրանք վերագրում են «ազգային պատուհասի», միահեծանության, «շարության» հատկանիշներ, ըստ էության պաշտպանելով իրենց «ղղյակի» շահերը:

Սկսած Արշակի հրովարտակից անմիջապես հետո ներսեհ Կամսարակոն իշխանի սմբողում կայացած խորհրդածողովից մինչև Մերուժան Արծրունու առաջնորդությամբ դեպի Հայաստան կատարված պարսկական արշավանքը, նախարարությունը հանդես է գալիս որպես մի ուժ, որի վրա է կառուցվում օտար նվաճողի քաղաքականությունը: Այս հանգույցում է Զորյանը դիտում կենտրոնական իշխանության և ժողովրդի դաշինքի պատմական անհրաժեշտությունը: Նախարարներից հեռացած «տիրափախ» շինականները Արշակի մեջ ամենևին էլ չեն գնահատում իդեալ-գործչին, բայց անսխալ բնադրով կռահում են նրա գործելակերպի ճշմարտությունը, ավելի ստույգ՝ այդ գործելակերպի առավելությունը՝ երկրի անկախության շահերը իրենց անձնական բաղձանքներին ստորադասող նախարարների վստած գծից: Շինականները հոժ խմբերով Արշակավան են գնում ոչ այնքան Արշակին, որքան իրենց երկրին նեցուկ լինելու համար՝ ընդդեմ նախարարների:

Այս տեսանկյունն է, ահա, գրողին հուշել՝ վեպում լայն տեղ տալու շինական դասի տրամադրություններին, որոնք պատմության ճգնաժամային իրադրության մեջ պաշտպանում են ոչ թե թագավորական գահը, այլ իրենց երկիրը, մաքառում են ոչ թե հանուն Արշակի, այլ հանուն իրենց սոցիալական երազանքների:

Այսպիսի մոտեցումը բխում է Զորյանի պատմագիտական ճշմարտացի դիրքորոշումից, որը բնավ չի ելնում հայ հասարակության վերնախավի ու շինականների ինչ-որ «միասնության», շահերի ինչ-որ համընկնման ու նույնացման տեսակետից: Այս մոտիվն է ակնարկում վեպի հենց սկզբնամասում նկարագրված այն դրվագը, երբ Արշակավան փախչող շինականները՝ Քորգոմն ու մյուսները, սպանում են իշխան Դավիթ Համունուն՝ լավ հղացված վիպական մի դրվագ, ուր դրվում է նախարարների ու հասարակության ստորին խավերի անհաստեղի հակամարտության թեման:

Եթե նախարարները վեպում երևում են դավաճանության, ուխտադրժության, նենգ գործարքների, եղբայրասպանության, հավատազանցության վարքագծով, հայրենիքի ընդհանուր շահը ստորադասելով իրենց «ղղյակի» ու կալվածքների ապահովությանը, շինական դասը, թեև կողոպտված ու նահատակվող, թեև նետված դաժան փորձությունների մեջ, հանդես է բերում հայրենասիրական շահերի բարձր ըմբռնում: Գաղափարական-բարոյական այս պաթոսն անցնում է «Հայոց բերդը» վեպի մի ծայրից մյուսը, յուրովի բեկվելով Արշակ Երկրորդի՝ վեպի գլխավոր հերոսի, հոգեբանության մեջ:

Հայ պատմիչները, քննելով մեր պատմության այս դժվարին ժամանակաշրջանի անցքերը, «ամենայն շարյաց» արմատը համարում էին Արշակի իբրև թե «ուճաբործ» բնավորությունը: Ստ. Զորյանը, ամենևին չմեղմելով հայոց թագավորի բնավորությունը, որը հասնում է դաժանության (ինչպես,

օրինակ, Ներսէս Կամսարականի ողջ տոհմի ոչնչացումը և այլն), ի դեմս Արշակի ներկայացնում է ողբերգական անհատի, որը մի կողմից խորապես ըմբռնում է երկրի խաղաղության հիմնական պայմանի՝ «ներքին բերդի» անհրաժեշտութիւնը, իսկ մյուս կողմից ստիպւած է դիմել արարքների, որոնք դեմքն թաց են իր իսկ դասակարգային բաղձանքներին: Արշակավանի կառուցումը՝ թագավորի իդեալը, եթե իբրև հղացում կոչված էր սանձելու նախարարների հարաճուն կենտրոնախույս ձգտումները, մյուս կողմից լինելու էր իր կործանման պատճառը, որովհետև պատմութեան ընթացքը դեռևս չէր նախապատրաստել նման իդեալի իրագործման հողը, դեռևս պետութիւնը ծվատում էին իր իսկ ներքին հակասութիւնները՝ և քաղաքական, և սոցիալական կյանքի ասպարեզներում:

Արշակավանի կառուցումը, ինչպես դա երևում է վիպական ամբողջ պատումի ընթացքում, ամենեին էլ չի թուլացնում ժամանակաշրջանի դրամատիզմը: Արշակի հրովարտակը նրա դեմ է հանում ոչ միայն նախարարներին, այլև եկեղեցուն, որը իր վարած քաղաքականութեամբ փաստորեն դառնում է նախարարական անմիաբանութեան նեցուկը:

«Հայոց բերդում» Արշակ նրկրորդը, Զորյանի մեկնաբանութեամբ, պետականորեն մտածող, թափանցող խառնվածք է, բայց նրան հատուկ են իր դարաշրջանի բոլոր սոցիալական ու բարոյական նորմերը:

Արշակավանը՝ «ինքնավարութեան ներքին բերդը», ծնվեց իբրև արտաքին ու ներքին ուժերի դեմ ուղղված ամրոց, բայց կործանվեց, իսկ Արշակն էլ՝ անքուն գիշերներից ու անհանգիստ ջանքերից հետո արգելափակվեց պարսից Շապուհ արքայի բերդում:

Արշակավանի մեջ տեսնելով միայն իր կամքի արտահայտութիւնը, իր իմաստութեան մարմնացումը, Արշակ թագավորը փաստորեն իր իսկ գործը դատապարտում է ձախողման, իսկ իրեն՝ մենակութեան: Այստեղից էլ նրա կերպարի խոր ողբերգականութիւնը, ուր վերջին տեղը չեն գրավում նաև անձնական կյանքի բարդ հանգամանքները, նրա մարդկային թուլութիւնները:

Նուագրութեան առաջին գիրքը փակվում է հեղինակային հետևյալ ծանոթագրութեամբ. «Իսկ ի՞նչ եղավ Հայոց բերդը: Պարսիկները նահանջի ճանապարհին իրենց ողջ կատաղութիւնը թափեցին Արշակավանի վրա և ավերեցին այն հիմնահատակ: Ի՞նչ այդ օրվանից հայոց բերդաքաղաքը մնաց ավերակ...»:

Հայոց պատմութեան մեջ ոկսվում է Արշակ թագավորի և Փառանձեմ թագուհու որդու՝ Պապի ժամանակը, որի գործին էլ նվիրված է եռագրութեան երկրորդ գիրքը՝ «Պապ թագավորը»: «Պապի մեջ,—ասել է Զորյանը,—ինձ գրավել է նրա լուսավոր պետական միտքը, ազգային պատմի բարձր գիտակցութիւնը»:

Թեև Արշակի պես Պապը նույնպես հայ պատմագրութեան մեջ դատապարտվել է իբրև այլասերված ու շվայտ անձնավորութիւն, նրա վրա բարդվել են ծանր հանցանքներ (ինչպես Ներսէս կաթողիկոսի սպանութիւնը), բայց խորանալով պատմական սկզբնաղբյուրների մեջ, Զորյանը յուրովի է լուսաբանել պատմական անցուդարձը:

Իհարկե, Զորյանի մտահոգութիւնը միայն Պապին «ռեաբիլիտացիայի» ենթարկելը չի եղել. իր վեպում նա ցանկացել է ներկայացնել հայ ժողովրդի պատմութեան առաջավոր դեմքերից մեկին, որը պայքարել է օտար նվաճողների դեմ՝ հանուն աղգային անկախութեան, ֆեոդալական մասնատվածութիւն ու կենտրոնախույս շահերի դեմ՝ հանուն կենտրոնացված, միասնական

իշխանության, կրօնական ֆանատիզմի դեմ՝ հանուն աշխարհիկ կրթության ու լուսավորության:

Պապը թագավոր է դառնում պատմության այն հաստիքում, երբ անվերջ պատերազմներից ու արշավանքներից, ինչպես և նախարարական տներին հասկենտրոն վարքագծից ուժասպառ Հայաստանը կարիք էր զգում երկրի ինքնուրույն գոյության համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող այնպիսի խնդրի լուծման, ինչպիսին կենտրոնական իշխանության և նախարարության միասնությունն էր:

Կանգնելով այդ քաղաքական հոսանքի գլուխը, Պապը Զիրավի ճակատամարտից՝ պարսից զորքերին երկրից դուրս վճռելուց հետո, ձեռնամուխ է լինում Հայաստանի համապետական շահերն արտահայտող այնպիսի բարենորոգումների, որոնք ընդառաջ էին գնում երկիրը անկախ ու Վանատշելի տեսնելու՝ ժողովրդի նվիրական երազանքներին:

Արշակը ևս վարում էր երկրի ինքնուրույնության քաղաքականություն, բայց խճճվելով ժամանակի իրարամերժ միտումների ու անձնական կյանքի հակասությունների մեջ, չկարողացավ իրացնել իր ծրագիրը՝ կոտրել ամենից առաջ նախարարական ինքնագլխությունը:

Պապը, շարունակելով Արշակի քաղաքական գիծը («Մենք լինենք մեր նեցուկը»), միաժամանակ վարում է միանգամայն նոր քաղաքականություն, վճռական նշանակություն տալով կենտրոնական իշխանության և նախարարության ներդաշնակությանը: Հեռատեսորեն նա մերժում է «որքան քիչ նախարար, այնքան լավ» արշակյան սկզբունքը, դժգոհ նախարարներին վերադարձնելով նրանցից խլված կալվածքները: Այդ քայլին նա դիմում է բոլոր կենսունակ ուժերը համախմբելու, արքունի միասնական հզոր բանակ ստեղծելու նպատակով, առանց որի անհնար է երկրի տերիտորիալ ամբողջականության պահպանումը:

Պապը Հայաստանը գտավ ավերված, քանդված, կողոպտված, գրեթե ամառի վիճակում: «Ինչո՞ւ երկիրը հասավ այս դրության... Ո՞վ է մեղավոր», — այս հարցին Պապը պատասխանում էր՝ նախ և առաջ նայելով երկրի «ներքին վերքերին»։ «Պապը գիտեր, լսել էր, որ հայ նախարարների մեջ չկար ընդհանուր երկրի շահագրգռություն: Զէր եղել նաև մի իշխանություն, որ այս ամենը հասկացներ նրանց, յուրաքանչյուր նախարար անում էր այն, ինչ ցանկալի և նպատակահարմար էր գտնում իր համար, իր դիրքի համար, իր շահի համար: Ամեն նախարար ուներ իր զորքը և անհամաձայնության դեպքում անջատվում էր կենտրոնից կամ քաղաքական ներքին պատերազմ սկսում: Երկրի դեմ արտաքին պատերազմ ծագելիս նախարարները ավելի սեփական անձի և կալվածքի մասին էին մտածում, քան երկրի, իսկ վտանգի դեպքում երբեմն կամ հնազանդվում էին թշնամուն, կամ մատնություն և կաշառքով ապահովում իրենց...»:

Նախարարների «տարամերժ ու իրարամերժ» ձգտումները արմատախիչ անելու համար Պապը վճռականորեն դնում է երկրի ինքնուրույնության ամրապնդման խնդիրը, մատենագիր Երեմիայի հետ կիսելով իր հետևյալ մտքումները. «Բնության մեջ, ինչպես գիտես, ամեն բույս ունի իր գույնը, ամեն ծաղիկ՝ իր բույրը, ամեն կենդանի՝ իր ձայնը, ամեն թռչուն՝ իր երգը... Եվ ոչ մեկը դրանցից չի հրաժարվում բնության տված այդ հատկություններից... Ինչո՞ւ մենք մեր կամքով պիտի հրաժարվենք մեր գույնից, մեր ձայնից, մեր երգից և կրկնենք ուրիշներին...»:

Պապի քաղաքական գծի բուն էությունը արտահայտված է Երեմիային ուղղված հետևյալ խոսքի մեջ. «Բավական չէ, որ պարսիկն ասում է՝ «աղոթեցեք ինձ նման», բյուզանդացիք ևս ցանկանում են, որ մենք աղոթենք իրենց նման, մենք ևս մեր հերթին բաժանվում ենք երկու մասի, որոնցից մեկն ասում է. «եկեք աղոթենք պարսիկների նման», մյուսը՝ «աղոթենք հռոմի նման...» ...հա մեր դժվարությունը, Երեմիա... Մի խումբ ձգտում է մի կողմ, մի այլ խումբ՝ այլ կողմ, և սակավները միայն հենվում են սեփական հողին... Մեր ժողովրդի տալիսը ավերում է ավելի այս կամ այն հայ նախարար, Բաբելոնյան Մինչև հիմա այդպես է եղել. բավական է մեկը, մի նախարար դժգոհի կամ գծովի թագավորից՝ իսկույն ձիավազ գնում է Տիգրոն կամ Բյուզանդիոն, թե՛ «եկեք մեր թագավորին խրատեցեք կամ փոխեցեք, նա վատ խորհուրդ է հղացել ձեր դեմ, նա ուզում է կանգնել այս կամ այն կողմը և վնասել ձեզ»։ Այդպես վարվեցին մեր նախարարները Խոսրով թագավորի հետ, պապիս հետ, և հորս հետ... Եվ այս է զարմանալի, Երեմիա,—խոսեց նա նորից տրտմալիցամբ,—նախարարների չափ, գուցե ավելի, զարմանալի են մեր հոգևոր հայրերը, եկեղեցու սպասավորները. ճանապարհին, հիշո՞ւմ ես, որ շենը գրավում էինք եկեղեցուն էր, հողը եկեղեցուն էր, շինականը եկեղեցուն էր, և թե ո՞րն է պետությանը՝ չիմացա... Իսկ վարդապետները... Նկատե՞լ ես, այնպես են պահում իրենց, թվում է՝ նոքա են տերերը երկրի... Հրամայում են ոչ միայն քահանաներին, այլև շինականներին, անգամ նախարարներին...»։

Վերլուծելով երկրում ստեղծված իրադրությունը, Պապը գալիս է այն մտքին, որ առկա ուժերը միավորելու, ֆեոդալական ինքնամոփոփածությունը հաջթահարելու վճռական քաղաքականությունը ոչ մի արդյունք չի բերի, եթե չսահմանափակվեն եկեղեցու իրավունքները, քանի որ եկեղեցին ազդեցիկ դիմել էր գրավել պետության մեջ, թեև նախարարներից ավելի մեծ չափով սպառնալով պետության կենտրոնացման ու անկախության քաղաքականությունը։

Եկեղեցու իրավունքների սահմանափակման քաղաքականությունը (եկեղեցուն տրված հարկերը՝ պտղին ու տասանորդը վերացնելը, կուսանոցների ու անկեղանոցների փակումը, եկեղեցական կալվածքների մի մասի բռնագրավումը և այլն), ինչպես և կաթողիկոսների ձեռնադրման նախկին կարգի փոխումը եղավ Պապի գլխավոր մտահոգությունը։ Թեև նրա այդ բարենորոգումները տեղի էին ունենում եկեղեցու սուր դիմադրության պայմաններում, բայց, ինչպես մեկնաբանում է վիպագիրը, ճանապարհ էին բացում երկրի հզորության ծրագրերի իրականացման համար։

«Պապ թագավոր» վիպում, այսպիսով, Հայաստանում իրականացվող բարենորոգումները կապվում են, մի կողմից, օտար հպատակության գծի միրժման հետ («Օտարի օգնության հույսը նման է սոմպի. կարող է անձրև տալ և չտալ»), իսկ մյուս կողմից՝ ներքին աններդաշնակության վերացման, «ներքին վերքերի» ապաքինման հետ, այսինքն՝ նախարարական ինքնազլխության ու հոգևոր դասի անսահմանափակ իշխանության վերացման հետ։

«Վարազդատ» վեպի ներքին բովանդակության բացահայտման համար շատ կարևոր բանալի է Վերջաբանը, որը սկսվում է հետևյալ խոսքով. «Պատերազմը վերջացավ։ Իսկ հետո... Ի՞նչ եղավ այնուհետև։ Այնուհետև, ինչպես գրում է ժամանակի ժլատ տարեգիրը, ցրված ավագները հավաքվեցին՝ «նորից նոր ուստանը հայոց»՝ Դվին, և նորից Պապի ավագ որդուն՝ Արշակին,

կարգեցին գահակալ, իսկ Մամիկոնյան Մանվելին՝ խնամակալ ու սպարապետ... Մուշեղի փոխարեն: Ու Մանվելը երկիրը կառավարեց հանգիստ ու խաղաղ: Եվ տարիներ...»:

Զորյանի ակնարկած «հանգստությունը» սոսկ հարաբերական հասկացություն է. Կարնո դաշտում խայտառակ պարտությունից հետո երկրից արտաքսվել են գերված թագավորը՝ Վարազդատն ու բյուզանդական դուքսը՝ Պրոկոպոսը, ստեղծվել է թեև խաղաղ մի վիճակ, բայց Մանվելին մտահոգում է «Հայոց երկրի ապագան...»: Խնչ պետք է անել:

Դալիս են դեռ երիտասարդ Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը: Մանվելը նրանց է վստահում հայրենիքի զորության ու անկախության վահանը լինելու խնդիրը. «Մենք ձեզ հետ ենք, Սահակ սիրելի և Մեսրոպ հարգելի, միայն գտեք մեր հոգին ու ոգին զթրացնողը... գտեք մեր գիրը, մեր ճակատագիրը... այն, որ կմիաբանի մեզ և դալար կպահի մեր կենաց ծառը... և շմոռանաք, որ այս պատերազմը եղավ նաև լեզվի համար... Միով բանիվ՝ խորհեցեք մեր ապագայի մասին...»:

Վերջին պատկերից ու վերջին խոսքից հետո՝ գնալով դեպի վիպական պատումը, որ ներկայացնում է Բյուզանդիոնից իբրև Արշակունի ուղարկված Վարազդատ թագավորի գահակալության կարճատև շրջանը (374—378)՝ իր չափազանց արույն «կոլորիտով», տեսնում ենք մի նոր գիծ ժողովրդի ինքնությունության զորյանական պատկերացումների մեջ:

Ո՞րն է այդ նոր գիծը: Դա հայրենասիրական զգացումի հայտարարումն է:

Վարազդատը Հայաստան է եկել իբրև հայ թագավոր, բայց նրան միանգամայն խորթ են իր երկիրը, նրա հին ավանդույթները, սրբությունները: Վարազդատը շարագործ չէ ըստ էության, ինչպես բյուզանդական պատվիրակները կամ Պրոկոպոս դուքսը, որ նրան շարունակ պահում է տաճնապի վիճակում: Բայց նա դառնում է շարագործ: Բանը միայն այն չէ, որ Վարազդատը, ըստ պատմագրության տվյալների, «դյուրահավատ» է, պարզամիտ, անփորձ՝ պետություն ղեկավարելու համար (եղել է կրկեսի նշանավոր դերասան): Սրանք իրենց հերթին: Սակայն ավելի վտանգավոր է այն, որ նա կտրված է հայրենական արմատներից, չգիտե իր մայրենի լեզուն, չի մերված իր երկրի շահերի հետ, մի խոսքով օտառի դաժան է՝ արտաստ ամեն քայլի դավաճանելու ընդհանուր գործին:

Վարազդատի այս էությանը է բացատրվում այն պարագան, որ նա առանց դժվարության ընկնում է հռոմեական հովանավորի սարքած ծուղակը՝ Պապի սպանության առեղծվածը վերագրում է Մուշեղին («...Պապին սպանել են հայ իշխանների սաղրանքով»)՝ հայրենասեր հայ սպարապետին ուղարկելով մահապատժի: Վարազդատը իր պետության մեջ օտար մարմին է, ուստի առանց որևէ տատանման և ժողովրդի դիմադրության պայմաններում անգամ երկրի հարստությունն ուղարկում է բյուզանդական կայսեր՝ իբրև հպատակության վկայություն:

Դրածո, խորթացած թագավորը ոչ միայն սատարում է հայ եկեղեցու ձուլումը բյուզանդականին, այլև մայրենի լեզվի ձուլումը հունականին, որը բյուզանդական նենգ, նվաճողական քաղաքականության մեջ գրավում է առաջին տեղերից մեկը:

«Վարազդատ» վեպում նկարագրված դեպքերից անավել խոր իմաստ ունի հռոմեական սպայի առաջարկին ի պատասխան («Խնչ՞ և լեզվով չլինենք մի»)՝

նրա լեզուն կտրելու պայմանը: Գրիգորիսը և նրա ընկերները կատարելով այդ «վայրենի արարքը», բնավ չեն կասկածում իրենց արարքի անհրաժեշտության մեջ, դրանով իսկ հասարակ ժողովրդի հայրենասիրական զգացումը հակադրելով երկրի կենսական հարցերին անհաղորդ թագավորի կործանարար քաղաքականությանը:

«Վարազդատի» գաղափարական պաթոսի համար չափազանց բնորոշ է հայ իշխանների՝ Մանվելի ու մյուսների, էության մեջ թափանցող այն գիտակցությունը, որ վենքից բացի անհրաժեշտ է ունենալ ավելի ուժեղ զենք՝ գիրք, անկախության ամենազորեղ վահանը: Վեպի վերջին պատկերներով Զորյանը ակնարկում է այն իրողությունը, որ հայ ժողովրդի պատմությունը թևակոխում է իր նոր շրջանը. «Բոլորը սպասում էին արեին...», — ասվում է վեպում այն բանից հետո, երբ երկրից քշվում են հռոմեացիները՝ Վարազդատի հետ միասին, և Հայաստանը բռնում է երկրի ինքնուրույնության այն ճանապարհը, որը այլևս լույս է ստանալու հայրենի գիր ու գրականությունից:

Զորյանի պատմական եռագրությունը պատմավեպի ժանրի զարգացման արդիական՝ ռեալիստական փուլի, արտահայտություն է:

Եթե XIX դարի հայ դասական պատմավեպը («Մամվել», «Գեորգ Մարգպետունի», «Երկունք») յուրացնելով վալտերսկոտյան պատմավեպի ավանդները, պակաս ուշադրություն էր դարձնում ժամանակաշրջանի ներքին կյանքի խորքերին՝ պատմության մեջ փնտրելով այս կամ այն բարոյախոսական թեզի ապաստարանը, ապա XX դարի պատմավեպը, յուրացնելով պատմագիտության արդի չափանիշները, խորանում է պատկերվող ժամանակաշրջանի սոցիալական կառուցվածքի մեջ՝ այդտեղից ածանցելու պատմության դասը:

Այս հիմնական տարբերությամբ է բացատրվում նաև դասական ու արդիական պատմավեպերի ոճական կողմնորոշումը. մինչ դասական ռոմանտիկական պատմավեպում պատմականությունը երևում է պայմանականության սահմաններում, ավելին՝ չեն կարեորվում պատմական ճշմարտության (հավաստիության) եզրերը, ապա ժամանակակից պատմավեպը՝ ի դեմս այդ ժանրի լավագույն օրինակների, հաստատում է պատմական դարաշրջանի թրեմական-վերլուծական խորուցման սկզբունքը: Այստեղից էլ՝ արդիական պատմավեպի (ասենք՝ «Վուրդանանքի» կամ Զորյանի եռագրության) հիմնավորումը պատմական ստույգ ուղեյուրներով, այդ ժանրի պատմագիտական հագեցումը:

Ուրիշ հարց է, որ Դեմիրճյանը և Զորյանը իրենց վեպերում հաճախ բանավիճում են պատմական փաստաթղթերի հետ (ուր երևում են դրանց հեղինակների կողմնակալ գնահատականները), հաճախ պատմական աղբյուրը մեկնաբանում են յուրովի՝ դրա մեջ փնտրելով պատմության իսկական տրամաբանությունը և ճշմարտությունը՝ արդիականության դիրքերից:

Ստ. Զորյանի եռագրությունը, այս առումով, հայ ժողովրդի IV դարի պատմության տարեգրությունն է: Սա բնավ չի նշանակում, թե Զորյանի վեպերը պատմության վերաշարադրանքն են կամ իլյուստրացիաները: Խոսքն այն մասին է, որ տարբերակելով իրականության յուրացման երկու ձևերը՝ պատմագիտական ու գեղարվեստականը (որոնց մեջ, անշուշտ, կան որոշակի սահմանագծեր), Զորյանը, ինչպես և պատմությունը դիմող ամեն մի ճշմարիտ շեղագետ, իր վիպաշարը գրել է և պատմական ժամանակաշրջանի խոր իմացությամբ, և պատմության վերաբերյալ իր սեփական հայացքով:

Դարի քաղաքական ու սոցիալական շփազանց բարդ հարաբերությունները հասկանալու համար Զորյանը խորագնին ուսումնասիրել է և սկզբնաղբյուրները (Փավստոս Բուզանդ, Խորենացի, Հռոմեական պատմիչներ), և այդ դարի անցքերի նորագույն պատմագիտական վերլուծությունները՝ Գաբազաշյանի, Լեոյի, Ն. Մանանդյանի և այլոց աշխատությունները, այսինքն՝ ստանձնել է պատմաբանի դերը։ Զինված պատմությամբ, Զորյանը մշակում է իր գեղարվեստական հայացքը՝ քննական վերաբերմունքը, որով և պատմական կոնկրետ իրադրությունը տեղադրվում է ժամանակային ու տարածական ավելի լայն սահմանների մեջ, քան բուն IV դարի իրադարձություններն են։ Այս լայն հայացքով նրա պատմական հուսադրությունը «դարի կենսագրությունից» վերաճում է ժողովրդի «պատմական կենսագրության», այլ խոսքով՝ XV դարը դառնում է ժողովրդի ճակատագրի «փիլիսոփայությունը» արժարձելու շարժառիթ։

Պատմական եռագրության մեջ դառնալով հայոց պետականության ակունքներին՝ այդ պետականության համար բնորոշ քաղաքական-սոցիալական գաղափարախոսության այլևայլ շերտերով, Զորյանը առաջադրում է գեղարվեստական մի ուրույն հայեցակետ, որը կարելի է ձևակերպել իբրև մարդկանց բարոյական գիտակցության ու բարոյական պատասխանատվության քննություն։

Նեոավոր անցյալից ասպարեզ հանելով պատմական հայտնի ու անանուն գործիչներին, Զորյանն ակնարկում է պատմության դատաստանը նրանց նկատմամբ, մի մասին հատկացնելով պատմության արդարացումը, մյուս մասին՝ պատիժը։

Սրանից չի հետևում, թե Զորյանն իր խնդիրը սահմանափակում է պատմական անձնավորությունների վարքագրությամբ. հակառակը՝ հեռանալով վարքագրության սահմանափակ ոլորտներից, նա եռագրության մեջ հատկապես կարևորում է պատմության ձայնը, որով և բացատրվում է եռագրության վիպական յուրահատկությունը՝ համայնապատկերային կառուցվածքն ու սոցիալ-հոգեբանական հագեցումը։ Այդ անելու համար Զորյանը, բնականաբար, պետք է դիմեր դարաշրջանի լայն համապատկերին, ուր երևում են հասարակության բոլոր շերտերը՝ թագավորական պալատից մինչև գեղջկական խրճիթներ, նախարարական տներից մինչև հոգևորական ժողովներ, երևում են ժամանակի մարդիկ՝ ժողովրդի պատմության ու ինքնուրույն գոյության հարցի հանդեպ ունեցած իրենց վերաբերմունքով։

Զորյանի ներկայացրած պատմական իրականությունը բարդ, խճճված իրականություն է՝ բարձրացող և իջնող գծերով, խոր հակասություններով ու տարամբժ, դրամատիկ կրթերով։ Հայաստանը նվաճելու համար Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի բացահայտ ու բողաբված ակնկալությունները՝ մի վողմից, երկրի ներսում խորացող կրոնական ու դասային մասնատվածությունը՝ մյուս կողմից, հրահրել են քաղաքական ու սոցիալական մի մեծ դրամա, որը լուծելու համար պահանջվում է և համառ պայքար, և գործնական կենսագիտություն։

Զորյանի եռագրության՝ իբրև ռեալիստական ռճաբանության կանոններով գրված ստեղծագործության ստույգ նշաններից մեկը, պատմական դիմքերն ու դեպքերը IV դարի հոգեբանությամբ հագեցնելն է։

Ինչպես Արշակի, այնպես էլ Պապի, ավելի պակաս խորությամբ՝ Վարդգեսի ճակատագրի մեջ արտահայտվել է IV դարի իրականությունը, ինչպես

և պատմութեան հերոսների անձնական դրաման, որը պայմանավորված էր ոչ այնքան նրանց անձնական կենցաղի հանգամանքներով, որքան նրանց քաղաքական հույսերի խորտակումով: Սա նշանակում է, որ Զորյանը գնացել է պատմական հերոսների հոգեկան աշխարհի խորացման ճանապարհով, մի բուն, որ առավել ամբողջական է արտահայտվել Արշակ II-ի կերպարում՝ ի դեմս «Գնեկ-Տիրիթ-Փառանձեմ» հարաբերության:

Հոգեբանական խորացումը վերաբերում է ոչ միայն եռագրության, այսպես կոչված, «գլխավոր կերպարներին», այլև շատ ուրիշ հերոսների: Մասնավորապես հոգեբանական ստույգ նկարագրով են ներկայացված Տերենտը («Պապ թագավոր»), Պրոկոպոսը («Վարազդատ»), մի շարք նախարարներ (Ներսէս և Սպանդարատ Կամսարականները, Հայր-Մարդպետը), հոգևոր դասի ներկայացուցիչներ (Խազ ձախկոսյոսը), ռազմական գործիչներ (Բաթ Սահառունին, Գնեկ Անձեացին), մտավորականներ (Երեմիա արքայադպիրը), շինականներ (Թորգոմը), զինվորներ (Հրահատը): Արանք բոլորը կենդանի բնավորություններ են՝ ներկայացված ռեալիստական տիպակերտման՝ անհատականացման ու ընդհանրացման շափանիշներով:

Ժամանակի քաղաքական ոգին վեր հանելու համար Զորյանը պատկերում է ինչպես տարբեր հոսանքների ու հասարակական շերտերի ներքին հակասությունները, այնպես էլ դարաշրջանի «իրային» միջավայրը (կենցաղ, ազգագրություն, նյութական կուլտուրա և այլն): Այս առումով հայ գրականության մեջ եզակի էջեր են նախարարական բերդերի՝ Կամսարականների ամրոցի («Հայոց բերդը»), Արշակունիների պալատի («Պապ թագավոր»), Բագրատունիների դղյակի («Վարազդատ»), ժողովրդական խրախճանքների ու ժեսակատարությունների նկարագրությունները:

Եռագրության մեջ Զորյանը հրեում է նաև իբրև մարազրության վարպետ. նախիչևանի գիշերսմարտի, Զիրավի ճակատամարտի, Բյուզանդիայից հայրենիք վերադարձող Պապի զորախմբի զանգվածային տեսարանները նկարագրված են գեղարվեստական խոր ներշնչումով, ռազմագետի ձիրքով:

Վիպաշարի, մասնավորապես, «Պապի» ռեալիստական որակի մի արտահայտություն էլ նրա լեզուն է՝ հայոց լեզվի պատմական շերտերով, ժամանակակից գրական հայերենի հուզական գծերով հագեցած, պատումային ձևով հնարավորություններ հայտաբերող, պատմական վեպի իսկական լեզու, որ հարստացնում է հայ արձակի ոճական շտեմարանը:

7

Ստ. Զորյանի գրական ժառանգության մեջ հատուկ տեղ և կշիռ ունեն մեմուարները, գրական-քննադատական հոդվածները, ռուս և արևմտահայկական գրողներից կատարած թարգմանությունները:

Զորյանի մեմուարները ժամանակի անցուղարձը մանրամասնորեն ներկայացնող հիշատակալուրաններ չեն, ինչպես Շիրվանզադեի «Կյանքի բովիցը», ոչ էլ իր ստեղծագործական ճանապարհն ու դավանանքը մեկնաբանող օրագրություններ, ինչպես Վահրամ Փափազյանի «Հետադարձ հայացքը»:

Դրանք իր ավագ ժամանակակիցների ու մտերիմների մասին պատմող հուշային դիմանկարներն են՝ գրված զորյանական բնական, խորաթափանց, հուզական խոսքով:

ինչպես արձակի մյուս ժանրերում, հուշագրության մեջ ևս Զորյանը մնում է նույն հավաստի, հավատ ներշնչող, «բնորդի» էությունը՝ նրա մարդկային խառնվածքն ու ստեղծագործական-քաղաքացիական նկարագիրը դիպուկ գծերով հոգեբանական նրբերանգներով ներկայացնող պատմող:

Մի ուրիշ գնահատելի կողմ էլ ունեն Զորյանի հուշագրական պատումները. դրանցում ամենեւին չկան այդ «սուբյեկտիվ» գրական տեսակետից անբաժան ինքն իրեն ցուցադրելու երևույթի, ինքնավերագրումների հետքեր:

Այս հատկությամբ էլ Զորյանի հուշերը ստանձնում են սկզբնաղբյուրի դեր, այնքան վավերական են նրա պատումները, այնքան ստույգ՝ պատկերացումներն ու զննումները:

Եվ միասամանակ կենդանի, հյուսիս, արտահայտիչ, այնքան կենդանի և այնքան արտահայտիչ, որ վերանում են հուշը գեղարվեստական արձակից բաժանող սահմանագծերը: Զորյանի մեմուարը օրինակելի գեղարվեստական արձակ է, ուր երևում է բնավորությունների վերստեղծելու նրա մեծ վարպետությունը:

Ահա, օրինակ, Ղազարոս Աղայանի մասին պատմող հուշը, ուր անփնչելի գույներով երևում է նրա առպետական-ժողովրդասիրական բնավորությունը. յուրաքանչյուր մանրամասն կոչված է հիշեցնելու ժողովրդի կարիքներով ու հոգսերով լսարոգ «ուսուցչի» էության այդ գիծը:

«Վաղ առավոտ, երբ մարդիկ խմբերով շտապում էին իրենց գործին՝ պաշտոնատուն, գործարան, դպրոց, Աղայանը, ձեռները մեջքին դրած կամ որևէ իր բռնած, հանդարտ քայլում էր Վելյամինովսկայա փողոցի մայթով և հետաքրքիր, ուշադիր նայում անցորդներին, ընդունելով նրանց բարևները:

Այդ պահին՝ նա թվում էր մի զորավար, որ դուրս էր եկել ստուգելու իր վաշտերը, տեսնելու, թե յուրաքանչյուր ոք կատարում է իր պարտքը:

Հաճախ, երբ նա կանգնեցնում էր այս կամ այն ծանոթին և խոսում հետը, ինչ թվում էր միշտ, թե հարցնում է.

— Ամեն ինչ կարգի՞ն է ձեզ մոտ: Ժողովրդին չի՞ պատահել մի աղետ, մի վնաս...»:

Զորյանն իր հուշերում «բնորդի» այս կամ այն նրբագիծը հիշելիս (օրինակ, Թումանյանի ժպիտը, կամ Ռոմանոսի քայլվածքը, կամ Նար-Դոսի «քաշվածությունը», կամ Հ. Կոջոյանի բնակարանը) իր մեկնաբանություններով ընթերցողի համար ճանապարհ է բացում դեպի իր «հերոսների» հոգեբանությունը:

Նրա պատումներում չկան ցաքուցրիվ, անիմաստ տեղեկություններ. իմաստավորված է ամեն ինչ՝ «բնորդի» արտաքինից մինչև հոգեկան նկարագիրը, եղելություններից մինչև իր իսկ հուշագրողի գնահատականները, մեկը մյուսից դիպուկ ու առարկայական, ներշնչված ու ճշմարիտ:

Ստ. Զորյանի գրականագիտական նյութերի սովոր մասը հայ և օտարազգի գրողների բնութագրություններն են, իր իսկ անվանումով՝ «Ուրվագծեր»:

Չլինելով հետազոտություններ, ինչպես Դ. Դեմիրճյանի մի շարք հոդվածներն են, Ստ. Զորյանի «Ուրվագծերը» ամփոփում են շափազանց արժեքավոր նյութ իր նախասիրությունների, իր նախասիրած հեղինակների ստեղծագործական գաղտնիքների, գրական վարպետության և հոգեբանության, վե-

պի ու պատմվածքի կառուցվածքի, դասական հեղինակների գրելաձևի յուրահատկությունների մասին»

Զորյանի հոգվածները կրում են իր սեփական տպավորությունների ուժեղ կնիքը:

Այլ խոսքով նրա գրականագիտական վաստակի մեջ զուգակշիռը ոչ թե հետազոտողի, այլ գրողի կողմն է, որ ի հայտ է բերում երանգներ ու առանձնահատկություններ բացահայտելու անվրեպ հմտություն, անթերի ճաշակ, ձևի և ոճի գաղտնիքների սուր զգացողություն:

Այս առումով Թանկագին էչեր ևն Պուշկինի, Զեխովի, Շիրվանզադեի արձակի առանձնահատկությունները վերհանող հոգվածները, Հովհ. Թումանյանի ազգային-ժողովրդական ոճի փայլուն բնութագրությունը, Հովհ. Թումանյանի «Պատրանքի» և Ղ. Աղայանի «Միծեռնակի» սպառիչ մեկնաբանությունները:

Զորյանը իր գրականագիտական ժառանգության մեջ ևս երևում է տարեգրին բնորոշ գնահատականների ճշտությամբ, ազգային-մշակութային գործիչների պատմական նշանակությունը խորությամբ ըմբռնելու հատկությամբ. որս վկայություններն են առաջին և երկրորդ լուսավորիչների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Խաչատուր Աբովյանի գործի հակիրճ, բայց ըստ ամենայնի սպառիչ իմաստավորումները:

Զորյանի գրականագիտական ժառանգության մեջ երկու հոգված՝ «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը» (1919) և «Տերյանի մահը» (1920), ունեն բացառիկ պատմական արժեք իբրև գրողի քաղաքացիական խղճի ու գեղարվեստական անվրեպ ճաշակի վավերագրեր:

Այն օրերին, երբ շատ-շատերը, դրանց թվում և ժամանակի ճանաչված տեսաբանները, Հովհ. Թումանյանին համարում էին ընդամենը «Լեռան երգիչ», «գեղջուկ», երեխաների համար առասպելներ ու հեքիաթներ պատմող, Ստ. Զորյանը ասպարեզ հանեց «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը» հարցը և տվեց մի պատասխան, որ առաջին անգամ հայոց ազգային մեծ բանաստեղծը երևաց իր համամարդկային նշանակությամբ, ժողովրդական խոր տարերքով:

«Տերյանի մահը» հոգվածը ևս ականավոր քնարերգուի առաջին լիարժեք հրապարակային գնահատությունն է և նրա մեծ վաստակի պաշտպանությունը այն «լուծությունից», որին արժանացավ կոմունիստ բանաստեղծ Տերյանը դաշնակցական Հայաստանում:

Ինչեւով դասական գրականության երկրպագուն, Ստ. Զորյանը աշախուրջ հետեւել է նաև ռուս սովետական գրականության նորություններին, դեռ 1920-ական թվականներին գրելով առաջին հոգվածները Ա. Ֆադեևի, Ա. Նեվերովի, Լ. Սեյֆուլինայի երկերի մասին, որ երևում է նրա ակտիվ շահագրգռությունը սովետական գրականության ճակատագրով: Այդ մտահոգությամբ են շնչում նաև քննադատական ելույթները, որ Զորյանը հանդես է գալիս սոցիալիստական նոր գրականության բարձր որակի, դարաշրջանին արժանի գեղարվեստական խոսքի, բարձր վարպետության չափանիշներով:

Զորյանը անդրադարձել է նաև ընթացիկ գրականության զարգացմանը, իր ուշադրությունը կենտրոնացնելով մասնավորապես գրական վարպետության, նյութի հոգեբանական մշակման, արտահայտման լեզվի ու ոճի, ազգային ավանդների յուրօրցման և այլ խնդիրների վրա:

Անձնական խոսակցությունների ժամանակ Ստ. Զորյանը հաճախ ասում էր, որ ինքը թարգմանիչ է: Դրանով թերևս նա ցանկանում էր ընդգծել թարգ-

մանչի բարձր կոչումը և թարգմանությունների վիթխարի նշանակությունը ազգային գրականությունների զարգացման մեջ:

Լև Տոլստոյ, Տուրգենև, Լև Օստրովսկի, Գարշին, Չեխով, Անդրեև, Պրիշ-վին, Մոպսսան, Բիչեր-Ստոու, Մարկ Տվեն, Ստեֆան Ցվայգ, Սենկևիչ, — սրանք տարբեր միծուխան, բայց բոլորն էլ գրողին սիրելի աչք հեղինակներն են, որոնցից թարգմանություններ է արել:

Զորյանի թարգմանական գործի պսակը, անտարակույս, Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայի թարգմանությունն է, ուր ռուսական հողի մեծ գրողը երևում է իր խոսքի հզոր ուժով, «խորաթափանց սրատեսությամբ», արվեստի մոգական շնչով:

Մի հոգվածում Զորյանը հետևյալ կերպ է բնութագրել ստեղծագործական այն բավականությունը, որ ստացել է Տոլստոյից կատարած թարգմանություններից:

«Որպես Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղության», «Կոզակների» և մի քանի այլ մանր գործերի թարգմանիչ՝ անհրաժեշտ եմ զգում ընդգծել այստեղ մի հանգամանք. շնայած նրա երկերի թարգմանության դժվարության՝ ես ստեղծագործական մեծ ուրախություն էի ապրում՝ այնքան խոր հայտնագործությունների էի հանդիպում ու շատ բան էի սովորում: Թափանցելով նրա մեթոդի ու արվեստի մեջ՝ մարդ ավելի է զգում նրա վարպետությունը»:

Ստ. Զորյանը նաև եղել է Լև Տոլստոյի երկերի հայերեն տասնհատորյակի (1948—1950) խմբագիրը:

* * *

Իր ստեղծագործական կյանքում Ստ. Զորյանը բարձր պահեց ունալիզմի՝ ճշմարտության, բնականության, հոգեբանական խորացումների արվեստի դրոշմը: Նա երբեք տատանումներ ու խոտորումներ չունեցավ դասական գրականությունից ժառանգած այդ բարձր սկզբունքներից:

Խորաթափանց տարեգրի հայացքով զննելով իր ապրած ժամանակը, որը լի էր պատմական մեծագույն անցքերով, Ստ. Զորյանը գեղարվեստական շխաժող պատկերներով վերարտադրեց հայ ժողովրդի անցած ճանապարհը՝ կապիտալի ժանր իշխանությունից դեպի ազգային ու սոցիալական վերածնություն, «սխուր մարդկանց» կյանքի գորշությունից դեպի «պարզ հոգիների» զգացմունքների վեհությունը:

Ստ. Զորյանը նվաճեց արվեստի դասական պարզության ու խորության գաղտնիքները: Դրանով է բացատրվում նրա գրվածքների լայն մասսայականությունը բոլոր հասակների ու բոլոր շերտերի ընթերցողների շրջանում:

Զորյանի անունը վաղուց դուրս է եկել Հայաստանի սահմաններից, նրա գրքերը լայն ճանաչում են գտել սովետական բազմազգ ընթերցողների մեջ:

Վիճակագրության տվյալներով Ստ. Զորյանը հայ այն արձակագիրն է, որ ամենից ավելի է թարգմանվել և հրատարակվել ռուսերեն լեզվով: Բավական է հիշել, որ «Դրադարանի աղջիկը» ունեցել է ռուսերեն տասներեք հրատարակություն, «Մի կյանքի պատմությունը»՝ ինը հրատարակություն, շատ պատմվածքներ տպագրվել են հինգից վեց անգամ:

1973-ին «Художественная литература» հրատարակչությունը սկսեց Ստ. Զորյանի երկերի տպագրությունը՝ հինգ հատորով, 1976-ին ավարտվեց հրատարակությունը:

Ստեփան Զորյանը հայ մտավորականի իսկական տիպար էր, որի էությունը մեջ այնպես ներդաշնակում էին բարձրաճաշակ գրողը, խստաճաշակ քաղաքացին, պարզաճաշակ մարդը:

Զեխովյան՝ «մարդու մեջ ամեն ինչ պետք է գեղեցիկ լինի» նշանաբանի կենդանի մարմնացումն էր Զորյանը՝ գեղեցիկ արվեստ, բարեկիրթ վարվեցողություն, առօրյա ժխորից վեր կանգնած հպարտ էություն, խղճի մաքրություն, պարտքի խոր ղգացում իր գործունեության սկզբից մինչև կյանքի վերջը (մահացել է 1967 թ. հոկտեմբերի 14-ին):

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն գրողը, որի ճանապարհը անցավ իր ժողովրդի տառապանքի, այնուհետև՝ նրա վերածննդի ու ազգային զարթոնքի ուղիներով, որի հայացքի մեջ դրոշմվեցին Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի նահապետական իմաստուն դիմագծերը, որ եղավ Մարտիրոս Սարյանի, Մանուկ Աբեղյանի, Հակոբ Կոչոյանի բարեկամը, որն իր աշխատասենյակում ամեն օր խոսք ու զրույց էր անում Խ. Աբովյանի, Զեխովի, Լ. Տոլստոյի, Վ. Տերյանի նման մեծությունների հետ:

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն քաղաքացին, որ գրականությունից ավելի շատ խոսում էր ժողովրդի ճակատագրից ու պատմությունից, հայրենի երկրի հուշարձաններից ու ճարտարապետությունից, որ ամենայն մանրամասնությամբ հիշում էր հայոց շարադետ պատմության համարյա բոլոր դրվագները, որ զարմանալի մի ուշադրությամբ հետևում էր նոր Հայաստանի ծաղկումին և երբեք, ոչ մի առիթով, չխոսեց իր գրքերից:

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն մարդը, որ ուներ ցնծացող կանաչի հազվագյուտ պաշտամունք, որ սիրում էր ոչ միայն բնության, այլև մարդու հանգստությունն ու կենցաղի պարզությունը, որ համեստ էր ծայրահեղության չափ ու նրբանկատ իր խոսքի մեջ:

Հրաշալի կերտվածք, որ հրեույթ եղավ մեր ժողովրդի պատմության մեջ:

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Ակսել Բակունցի ունի «Ծիրանի փողը» վերնագրով մի սքանչելի պատմը-վածք: Դրողի հիշատակարանում՝ ուղեգրությունների տետրում պահպանված տպավորությունների «սովորական» գրառում է պատմվածքի բովանդակու-թյունը:

Ճանապարհորդ գրողը,—վկայում է հիշատակարանը,—ամառնային մի արևոտ օր, ձիով բարձրանում է հայկական լեռնային գյուղերից մեկը, որտեղ բնակություն էին հաստատել հրդեհներից և հրացանների կրակից հազիվ փախած, սովահար ճանապարհների փոշին և մոլեգին հուսահատությունն ար-դեն իրենցից թոթափած հայ գեղջուկները: Դրանք Սասունցի Դավթի, Ձենով Օհանի, առյուծասիրտ Մհերի՝ հայկական ժողովրդական էպոսի հերոսների շառավիղներն են, որոնք «քարայծի արահետներով» անցնելով լեռից լեռ, դաշտից դաշտ, մուրմուլով բյուր ճամփաներում ու գտնելով նոր ճամփաներ, վերստին հաստատվել են մի բարձրադիր ու գեղեցկանիստ գյուղում, որը կոչ-վում է Ձյանբերդ:

Ճանապարհորդն այստեղ հանդիպում է մարդկանց, որոնք անսովոր, նույնիսկ ցնցող տպավորություն են թողնում նրա վրա: Առավելագույն ուժեղ և յուրահատուկ տպավորություն է թողնում «լեռան գյուղերի ամենալավ մար-դը»՝ սրնգահար Հազրոն:

Ո՞վ է Հազրոն: Նրա մասին գրողի հիշատակարանը արձանագրում է հե-տևյալը. «Նրա հայրենիքը եղել է քարոտ Սասունը, այդ խուլ երկրի ամենախուլ անկյունը, որտեղ ձորերը դառնում են կիրճեր և լեռների գագաթները ապա-ռաժներ:

Նրա մանկությունը խաղացել է այդ քարափների վրա: Ինչպես Ֆավն, այդ պատանին փող է նվագել քարանձավների ստվերում, և նրա պարզ եր-գերին արձագանքել են ձորերը: Նրբեմն կարկուտն է շարդել նրան, երբեմն քարերն են քերծել դեմքը, ցուրտը և արևը խանձել են նրա կուրծքը, ինչպես լեռան լանջը: Նա կռվել է գաղանների հետ, և նրանց հետ, որոնք հրացանների կրակոցների աղմուկով քշում էին նախիրը, ոչխարը, առևանգում կին ու երեխա: Թվում էր, թե մինչ մահ կապրի այդ ժայռերի վրա, ինչպես իր պապերը...

Բայց պայթեց պատերազմը, եղավ զորաժողով, բռնություններ, հրդեհե-ցին դաշտի գյուղերը, հրդեհաձիգները ձորերով բարձրացան մինչև լեռների գագաթները, մինչև նրանց խեղճ խրճիթները, հրացաններ որոտացին և շո-ղացին սրեր, ամպերի փոխարեն քարափների վրա նստեց այրվող գյուղերի ծուխը: Բոցը հասավ դեղնած արտերին, կրակը լափեց և սերմ, և սերմնացան»:

Հրից ու սրից, հալածանքից ու աղետներից փրկված ժողովրդի բեկորն է Հազրոն, իրենից անբաժան ավանդական ծիրանի երկար փողով, որով նա, վշտի թի ուրախության պահերին, հնչեցրել է հայրենի երկրի երգերը:

Հազրոյի երգի աղդեցության տակ գրողի հիշատակարանում հավելվում է հետևյալ գրառումը. «Հազրոն հանեց ծիրանի փողը, այն կարմրավուն որին-

գը, որի վրա նվագել էր կապույտ լեռների երգերը, և նրա մատները խաղացին ծիրանի փողի վրա:

...Նվագում է, այս տնգամ ոչ թե լեռնականների կորովի երգը, որից բորբովում է արյունը,—այլ հովվական պարզ մի երգ: Կա և՛ թախիծ այդ երգի մեջ, կարծես մեկը մոլորվել է խոր ձորերում և տխուր հեկեկում է, կա և ջինջ ուրախություն, երբ լեռների վրա ծագում է արևը, ելնում է ծուխը, մշակը գնում է աշխատանքի, վերջապես կան և կարոտի հնչյուններ՝ վերադարձի և վերջին հույսի»:

Բակունցի պատմվածքներից մեկ ուրիշը՝ «Բրուտի տղան», պատմում է Հայաստանում տարածված ժողովրդական արհեստներից մեկի՝ բրուտագործության հռչակավոր վարպետ Ավագի մասին, որն ամեն անգամ ավանդական շարխի վրայից ցած դնելով կավից պատրաստված ամանները, մեկուսի կամ բարձրածայն, ասում է պապերից լսած իմաստուն խոսքը՝ «բարի վայելում»: Իսկ իր կողմից հեղինակը այսպես է բացատրում բրուտ Ավագի գործի արժեքը. «Գինի» պիտի լսմեն այդ կծից, թե՞ աղջիկը հարսանիքի ջուրը սլիտի տանի, և ո՞վ է այն հարսը, որ մեջքը օրորելով այդ կուժը պիտի կրի,—բոլորին, այդ անհայտ հարսներին և աղջիկներին է ասում բրուտ Ավագը պապերից լսած խոսքը...»:

Սրնգահարն ու բրուտագործը՝ ժողովրդական արվեստի ներկայացուցիչները, մեկն իր անխորդախ, պարզալուր նվագով, մյուսն իր կենսահայացքի լայնությունից ու մարդասիրությունից, բացատրում են առհասարակ Բակունցի վերաբերմունքը դեպի արվեստի նպատակները:

Հզոր ուժ վերագրելով արվեստի բոլոր տեսակներին, Բակունցը նախ և առաջ ելնում է դրանց մեջ արտահայտված կենսական բովանդակությունից: Հիշատակելով սրնգահարի, բրուտագործի, ավելացնենք նաև ժողովրդական ասմունքողի («Մուրդյի գրուցը»), անանուն գորգագործի («Կյորես») ու ժամանակի տարեգրի («Բրուտի տղան») բարձր վարպետությունը, նա հատուկ առանձնացնում է այդ վարպետության միջոցով կյանքի ժողովրդական սկզբունքների արտահայտման անհրաժեշտությունը:

Բակունցը մեծարում է ժողովրդական կյանքի արմատների վրա բարձրացող արվեստը:

Այդպիսին էր նաև իր ստեղծագործությունը՝ հայրենի հողի ավիշներով և ժողովրդական զգացմունքներով սնվող Բակունցյան արձակը, որ չափազանց բարձր էին գնահատում ավագ ժամանակակիցները՝ Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Մ. Սարյանը, Մ. Շահինյանը, «բանաստեղծ-ընկերը»՝ Նզիշե Զարենցը:

Դեռ քսանական թվականներին գրած նամակներում Ավ. Իսահակյանը հիշում է Բակունցի պատմվածքները և դրվատում նրանց ռեալիզմը, իսկ 1934-ին Փարիզի «ՀԶԿ» լրագրում տպագրում է գրական տարեկան տեսություն, ուր Բակունցին համարում է հայ արձակի առաջին դեմքը:

Մարտիրոս Սարյանի հետ ունեցած մի զրույցում նա ասել է. «Կոմիտասի երգերի և քո գույների առթիվ խոսում են իբրև այնպիսի հրաշքի մասին, որը չի կարելի բառերով արտահայտել: Բայց, իմ կարծիքով, դա այնքան էլ ճիշտ չէ: Հայաստանում կար մի գրող, որի բառերը զրնգում էին կոմիտասյան ուժով և փայլվում էին քո կտավների բոլոր գույներով: Դա Ակսել Բակունցն էր»:

Դեռ 1927 թ. Չարենցը գրեց «Ակսելին» «Մթնածորը» կարդալուց հետո՝ քառատողը, 1936-ին մի շարք քանաստեղծություններում փառաբանեց նրա

«աստվածային տաղանդը», իսկ այնուհետև, Բակունցի «անհայտ բացակայումի» տպավորության տակ գրեց «Եվ բառերի համար քո մարմարյա...» տողով սկսվող ներքոդ ողբերգականը, որը կարող է համարվել մեր ժամանակաշրջանի երկու մեծ գրողների մեծ բարեկամության գեղարվեստական հուշարձանը.

Եվ բառերի համար քո մարմարյա,
Զնամենի բուրյան, որպես մեր հին
Քարաքանդակ անդուռ մատուռների
Անջնջելի գրերը հնադարյան,—
Եվ մյուսների նման սրբազնագույն,
Քո երգերի մաքուր սկիհներում պահված
Խորհուրդների համար մշտահմա,
Որպես խորհուրդը մեր այրական ոգու,
Քո «Միրհավի» համար և լուսեղեն՝
Արիենիկի հուշով սրբագործված հավետ,
«Ալպիական ծաղկի» այն բուրավետ,
Որ բուրելու է հար աննյութեղեն,
Եվ վերջապես քո վեհ, հերոսական
Սերմնացանի համար, որ ձեռքերով վսեմ
Շաղում է շողք ու սերմ անանձնական,
Այս ամենի համար և ծիրանի
Հազարամյա փողի համար քո այն,
Որ դարերով տենչած խաղաղության
Երգն է հնչում, և մեր ժողովուրդը քանի
Ունի գեթ ափ մի հող արեգակի ներքո,
Հնչելու է երգեր եղբայրական:
Այս ամենի համար, օ՛, խեղճ իմ բարեկամ,
Ծա քեզ օրհնում եմ արդ իմ տնադարտ երգով,
Այս ամենի համար և քո եղբրական
Տառապանքի համար, որ արդ կրկին
Վեհություն է խառնում քո անաղարտ երգին,
Ծա քեզ պարզում եմ ձեռք եղբայրական:
Եվ ներողում եմ քեզ ահա կրկին անեղծ
Իմ շուրթերով, ինչպես օրեր առաջ,
Երբ դու դեռ այր էիր մի անարատ,
Եվ ես ընկերն էի քո քանաստեղծ:

1

«Ալեքսանդր Բակունց, որդի Ստեփանի, ի գեղչեն Գորիս»—ժամանակակիցների վկայությամբ այսպիսի գեղումով էր Բակունցը սովորաբար ներկայացնում իրեն՝ մտերիմների ու բարեկամների շրջապատում:

1899-ին, հունիսի 13-ին Ստեփան Թևոսյանի բազմանդամ ընտանեկան հարկի տակ ավելանում է փայտե շարժական մի օրորոց ևս: Մնվում է Ակսել Բակունցը, ըստ չափաբերական մատյանի մետրիկական վկայականի՝ Ալեքսանդր Ստեփանի Թևոսյանը: Թե ինչպես են անցել Բակունցի «ոսկե մանկություն» տարիները,—կարելի է իմանալ նրա թուղած գրավոր վկայությունից: Տարիներ հետո գրած համառոտ ինքնակենսագրության մեջ նա ասում է հետևյալը. «Մնողներս ունեցել են և՛ հող, և՛ հարստություն, բայց ես չեմ տեսել ոչ այդ հողը, և ոչ հարստությունը: Ես հիշում եմ մի դարհուրելի չքավորություն, «մի տուն լիքը մանուկներ» և այդ՝ գավառական քաղաքում, որտեղ հասարակական դիրքը որոշում էին կուպեցի արշինը և շինովնիկի շինը»:

1905 թվականից սկսած հաճախում է Գորիսի ծխական դպրոցը, ուր Ալեքսանդրն իր ընկերների մեջ աչքի է ընկնում գերադանց առաջադիմությամբ: 1910 թ. մայիսին տրված ավարտական վկայականի բոլոր առարկաների դիմաց նշանակված է «գովելի»: Նկատի ունենալով Ալեքսանդրի արտակարգ ձիրքն ու ուսման հանդեպ ցուցաբերած ծառայւմը, Գորիսի 152 բնակիչներ 1910 թ. օգոստոսի 10-ին «Սասուն» գրատանը մի խնդրագիր են կազմում և ուղարկում Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսին՝ հայցելով նրա աջակցությունը Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սաների դասարանական բաժինն ընդունելու աղքատ և բազմանդամ ծնողների դավակ, բայց «առանձնահատուկ ընդունակությամբ» ռոժտված պատանուն:

1910 թ. աշնանը Ալեքսանդրը մեկնում է էջմիածին, հայրենի Գորիս քաղաքից տանելով տպավորությունների բավական հարուստ պաշար:

Գևորգյան ճեմարանում նա հսկայական հետաքրքրություն է հանդես բերում գիտելիքների տարբեր բնագավառների նկատմամբ, առանձնապես հրապուրվելով հայրենի ժողովրդի քաղաքական պատմությամբ, լեզվով ու գրականությամբ:

Բակունցի ուսման տարիներին Գևորգյան ճեմարանում էին խմբված հայ կուլտուրայի ու հայագիտության այնպիսի խոշոր դեմքեր, ինչպես հանճարեղ Կոմիտասը, հայ ժողովրդական բանաստեղծության ռահվիրա Հովհաննես Հովհաննիսյանը, ժողովրդական բանահյուսության ու հայ հին գրականության անգուգական գիտակ Մանուկ Աբեղյանը, հայտնի բանասեր Կարապետ Տեր-Մկրտչյանը, լեզվաբաններ Հրաչյա Աճառյանը և Գրիգոր Ղափանցյանը, բանասեր ու բառարանագետ Ստեփան Մալխասյանցը, պատմաբաններ Հակոբ Մանանդյանն ու Աշոտ Հովհաննիսյանը:

Ճեմարանին կից գտնվում էր հայկական հին ձեռագրերի շտեմարանը՝ Մատենադարանը, որի եռանդուն հաճախորդներից էր Բակունցը: Մագաղաթյա ձեռագրերի ու հնատիպ գրքերի հարստությունը՝ «նախնական երկրի վավերագրերը», հարցասեր պատանու առաջ բացում են դարավոր առեղծվածները՝ ժողովրդի պատմության էջերը, հին հայերենի իմաստները, մատենագիրների, բանաստեղծների, վարքագիրների, ժամանակի տարեգիրների թողած գրական գանձերն ու քաղաքացիական ավանդները:

1915-ին, հավանորեն գաղափարական նոր տրամադրությունների ազդեցությամբ, Բակունցը Շուշվա «Փայլակ» թերթում թղթակցություն-ֆելիետոն է տպագրում Գորիսի քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի կամայականությունների դեմ: Այդ ելույթի համար նրան բանտ են նստեցնում: «1915—16 ուսումնական տարում»,—գրում է Բակունցը,—գաղթի պատճառով փակվել էր ճեմարանը և ես այդ տարին ուսուցիչ «հրավիրվեցի» Զանգեզուրի Լոր գյուղը: Ամառը ես «չարություն» էի արել, որը և կարելի է հաշվել իմ գրական մկրտությունը, եթե չհաշվենք «Հիմար մարդը» վերնագրով մի հեքիաթ, որ 1913 թվականին տպեց «Աղբյուր» ամսագիրը: Այդ ամառ ես ֆելիետոն էի տպել կարծեմ սոցիալ-դեմոկրատական մի թերթում, մեր քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի դեմ: Ինձ բանտարկեցին, եղավ «փոթորիկ», և ես բանտարկության 34-րդ օրը ազատվեցի, որպեսզի ուսուցիչ գնամ այն հեռու գյուղը՝ Լոր»:

Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը, որի դասարանական բաժինը Բակունցն ավարտում է 1917-ին,—դասերը վերսկսվելուց հետո,—կարևոր էջ է նրա կենսագրության ու մտավոր զարգացման մեջ: Այստեղ է նա սկսել իր գրական

առաջին փորձերը, անքուն գիշերներ լուսացրել գրքերի վրա, խոր կերպով ուսումնասիրել հայրենի գրականության անցած երկար ու դժվարին ուղին: Նրա գրական հետազա կյունքում պակաս նշանակություն չի ունենում Զանգեզուրի ձորերի մեջ կորած հեռավոր լոր գյուղակում անցկացրած կարճատև ժամանակը: Այս պարագան, որպես իր կյանքի գլխավոր դեպքերից մեկը, հատուկ ընդգծում է նաև ինքը. «Առաջին անգամ ճանաչեցի գյուղը, նրա մարդկանց: Հետո շատ անգամ այդ թվի հիշողությունները օգնել են ինձ»:

Բակունցի կենսագրության ետճեմարանական (1917) շրջանը առանձնապես ուշադրով է նրա քաղաքացիական նկարագրի ճանաչման իմաստով: Անհետևանք թողնելով Գեորգյան ճեմարանի լսարանական բաժնում սովորելու համար ներկայացրած իր դիմումը և նույնիսկ այն բանից հետո, երբ ճեմարանի մանկավարժական խորհուրդը որոշում է նրան տեղափոխել լսարանական բաժին, Բակունցը «օրերի կանչով» նետվում է հասարակական կյանքի հորձանուտը. «Ամառը՝ հասարակական տշխատանք, աշնանը՝ զինվոր մինչև 1918-ի հունիսը (էրզրում, Կարս, Սարդարապատ...)»:

Կապուտաշյա հայրենիքի հույսերով ու երազներով 1917 թվականի ձմռանը (դեկտեմբերի 26-ին) Գորիսից էրզրում հասավ Ակսել Բակունցը:

Շարքային զինվոր՝ հետևակային ու հեծյալ Բակունցը էրզրումից զորքերի հետ գալիս է Կարս, Սուրմալու, այստեղից հասնում է Սարդարապատ, ուր 1918 թ. մայիսին տեղի է ունենում հայ ժողովրդի պատմության հերոսական ճակատամարտերից մեկը՝ Սարդարապատի գոյամարտը: Բակունցը մասնակցում է հայկական նոր Ավարայրին:

1918 թ. նրևանի «Ժողովուրդ» թերթում տպագրվում են Բակունցի մի շարք էություն-ականարկները («Անտառում», «Աշտուր», «Աղոթք»), որոնց մեջ, ինչպես Զարենցը «Դանթեականում...», նա քննադատական խեթ հայացքով է գնահատում անդեկ ու անսուղագաստ շարժումները, արտահայտելով խորին հիասթափություն՝ խոստացած «պատրանքների» հանդեպ: Հազարավոր մարդկանց տրամադրությունների խտացած հայտարարն են Բակունցի հետևյալ տողերը. «Հայրենի աշխարհս անհայտ հեռուներից կանչում էր ինձ, հմայում: Ես դիտում էի ձյունապատ շղթան, որի մյուս փեշերը հայրենի աշխարհի ջրերով էին ոռոգվում: Գիտեի, որ այնտեղից երևում են իմ հեթանոս հայրենիքի արգավանդ ու բերրի դաշտերը, և սրբազան Եփրատը ոլոր-մոլոր, լեռան փեշերը քերելով՝ անցնում է դաշտերի միջով և ցողում ծաղիկները եղեմական»:

Եվ մի օր, երբ արևի մարող շողերը փայլվում էին լեռնակատարին, ես իմ երազած աշխարհի ճամփեն բռնեցի. ես ցանկացա մարմինս թրջել սրբազան գետի մեջ և բարեպաշտորեն նորից երկրպագել հեթանոս հայրերիս աստվածներին, ամենաճերմակ արջառներին զոհելով:

Ու քայլեցի ես ուրիշների հետքով, շատերի պես: Ծամփեն երկար ու զրժվարին, ճամփեն արհուտ ու մոլոր, բայց քայլեցինք մենք հավատով ու անտրտունջ: Եվ հոգնած, արևավառ ճակատով, հյուծված ու վտիտ, գալիք օրերի կարոտով էինք ջերմանում, երբ մի օր մեր երգիկից ծուխը պիտի ելնիր, և վայելքի, աշխատանքի երգերը պիտի լսվեին դաշտերում, սարերում: Մեր ոտքերը մաշվեցին քայլելուց, մեր ծնկները կքվեցին ծանր բեռից...

Իզո՞ւր, իզո՞ւր, իզո՞ւր...

Ե՛վ արյուն, և՛ քրտինք, և՛ զոհ, և՛ զրկանք, և՛ արցունք:

Մենք վերադարձանք՝ այդ ճամփաները նդովելով, այդ ճամփաները, որ հազար-հազար մատաղ կյանք լափեցին ու հագեցան:

Մեր ուխտը մեզ անմիտ թվաց, մեր ճամփան կորստաբեր, և մնացինք շվարած: Մեկը շեղավ, որ մեզ նոր ճամփաներ ցույց տար, որ ամոքեր մեր հիվանդ սիրտը և թե տար, նոր թևեր՝ ապրելու, ստեղծելու:

«18—19՝ Երևանում սրբազրիչ և ռեպորտյոր:

19—20 թվի հունիսը՝ ուսանող պոլիտեխնիկումի և դասատու որբային գիմնազիոնի: 20—23՝ ուսանող հարկովի գյուղատնտեսական ինստիտուտի: 1923-ից հետո՝ ագրոնոմ»—այսքան համառոտ է ներկայացնում Բակունցն իր կենսագրության բավական երկար հատվածը «Ինքնակենսագրության» մեջ:

Ձնայած նյութական ծանր վիճակին, այնուամենայնիվ, Բակունցը 1919 թվականի աշնանը կամքի մեծ լարման գնով ճանապարհ է ընկնում դեպի «անհայտ հեռունքը»՝ ընդհատված կրթությունը շարունակելու: Նպատակակետը Մոսկվան էր, սակայն նա կանգ է առնում Թիֆլիսում և ընդունվում տեղի պոլիտեխնիկումը: Այնուհետև նա գնում է հարկով՝ հայաշատ մի քաղաք, ուր նա սկզբում հաշվապահ է դառնում և ապա ուսանող՝ գյուղատնտեսական ինստիտուտում:

1923 թվականին հարկովի ինստիտուտի առաջադեմ ուսանողը, գյուղատնտեսի մասնագիտությամբ, վերադառնում է Հայաստան և դառնում հանրապետության հայտնի «ագրոնոմներից» մեկը: Պատերազմներից կաթվածահար եղած, համարյա թե քայքայման եզրին հասած Հայաստանի գյուղը կարիք ուներ գիտության հիմունքներով զինված, լուսավորական խնդիրներով խանդավառված մասնագետ-գյուղատնտեսների: Այդպիսին էր Ակսել Բակունցը, որը մի կարճ ժամանակ պաշտոնավարելով Երևանի սերմնաբուծարանում և գյուղատնտեսական ինստիտուտում (ականավոր սելեկցիոներ-բուսաբան Միքայել Թումանյանի մոտ), այնուհետև դառնում է «թափառական» գյուղատնտես Ջանգեզուրի գավառում (1924—1926):

Աշխատելով իբրև գավառի գլխավոր գյուղատնտես (տեղական էր նորավարտ լաբորանտ Շ. Մ. Աղաբաբյանը) և գավառական խորհրդի հոգեբանի վարիչ, իսկ 1926-ից էլ դառնալով գյուղատնտեսության մինիստրության հոգվարչության պետի տեղակալ և վարելով այլևայլ պաշտոններ, Ակսել Բակունցը այդ տարիներին (մինչև 1931 թվականը) այնքան հարուստ և բազմազան գյուղատնտեսական գործունեություն է ծավալում, որ դառնում է գյուղատնտեսական ասպարեզի հանաչված հեղինակություններից մեկը: Նրա գործունեության հիմնական ձևը զանգեզուրյան գյուղերի տնտեսական կյանքին առնչվող գործնական խնդիրների կարգավորումն էր: Հողաշփություն, սահմանային վեճեր, սեռագում, գյուղատնտեսական նոր կուլտուրաների արմատավորում, միջգյուղյան ճանապարհներ, ագրոքիմիական միջոցառումներ, սերմացուի տեսակավորում, խոտացանություն, կոթնատնտեսական արտելների կազմակերպում, գյուղական կոոպերատիվների ստեղծում, վարկային ընկերությունների հիմնում, գյուղատնտեսության տարբեր ճյուղերի (անասնապահություն, թռչնաբուծություն, այգեգործություն, մեղվաբուծություն և այլն) զարգացում, նոր տեխնիկայի օգտագործում և այլն. ահա խնդիրների այն ոչ լրիվ շրջանակը, որ մտահոգել է գավառի գյուղատնտեսին:

Վավերագրերը վկայում են պետական-ժողովրդական մտածողության բարձր աստիճան, որ հատուկ էր «լուսավորչական» խառնվածքի գործիչներին:

Մինչև գրական պրոֆեսիոնալիզմի դիրքերում ամրապնդվելը, Բակունցը կյանքի շատ բնագավառներ է անցնում, իսկ կենսափորձի հարստություն

այն հիմնական նախադրյալներից մեկն էր, որ ապահովեց նրա մեծ հաջողությունը գրականության ասպարեզում:

Դյուղական ուսուցիչ, շարքային ռազմիկ, թերթերի լրարեր, հասարակական աշխատող, ուսանող, գյուղատնտես, գյուղթղթակից, գրող,—ահա ընդհանուր գծերով Բակունցի կենսագրության զարգացման կորագիծը: Բոլոր այս զբաղմունքների մեջ կարելի է հետևել մի ներքին կապակցություն, քանի որ դրանք բոլորը Բակունցի համար հանդիսացել են միևնույն նվիրական ու մեծ փորձի լրացումն ու շարունակությունը: Մի դեպքում ալբերինարանը ձեռքին, նա գրեր էր սովորեցնում գյուղական երեխաներին, որոնց համարում էր ժողովրդի ապագան, մյուս անգամ՝ հրացանն ուսած, պաշտպանում էր հայրենի հողը՝ ժողովրդի մշտական գոյության խարխսիւր, ապա ոգևորված նոր կյանքի առաջին բողբոջներով, գյուղատնտեսական գիտելիքներով էր զինում հայրենի հողի սերմնացաններին, մի այլ անգամ դառնում ամեն մի նորի նախանձախնդիր թղթակից և վերջապես ընտրում է գրչի աշխատավայրը՝ կոչում՝ գրելու ժողովրդի համար, հյուսելու նրա պատմական բախտի ու հոգևոր փորձի, նրա կենսուժի ու ապագայի երգը:

2

Գեղագիտական հայացքների խմորման և տարբեր ըմբռնումների ուր պայքարի իրադրության մեջ Երևանի և Թիֆլիսի օրաթերթներում՝ «Խորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ», «Заря Востока»,—մեկը մյուսի ետևից սկսեցին տպագրվել Զանգեզուրի գավառական գյուղատնտես Ակսել Բակունցի թղթակցությունները, զրույցները, պատկերները, ակնարկները, նամականիս: Բնորոշ է, որ գրական այդ «մանրուքը» գերազանցապես լույս էր տեսնում երևույթների, դեպքերի ու գյուղական անցուդարձի հավաստիությունը հաստատող վերնագրերով. «Մեր գյուղերում», «Գավառական նամականի», «Նամականի գյուղից»: Բնորոշ է նաև, որ ակնարկների մյուս խումբը վերնագրված է այն գյուղերի ու ավանների անուններով, որոնցից ստացած իր տպավորությունները, գյուղական կենցաղի ու աշխատանքի իր ամենօրյա զննումներն էր նա հանձնում ընթերցողի ուշադրությանը՝ «Կյուրա», «Խոտ», «Բիշանագ», «Շաթրիղ», «Արմաշ», «Էծեն», «Սարալու» և այլն:

1923—1925 թվականների ընթացքում Բակունցը զբաղվում էր բառիս բուն իմաստով՝ գյուղագրությամբ, զանգեզուրյան գյուղերի կենցաղային առօրյայի տարեգրությամբ:

Գրական-էսթետիկական խնդիրներից ավելի գյուղթղթակից ու ակնարկագիր Բակունցին հետաքրքրում էր հայ գյուղի հեղափոխական վերափոխության հետ կապված ընթացիկ հարցերը հասարակական քննության առարկա դարձնելու հարցասիրությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, Բակունցը հետամուտ էր նաև գրական որոշ դիրքերի պաշտպանության: Այս առումով ուշագրավ են Բակունցի նամականիում արտահայտված մի շարք մտքեր, որոնք պարզում են նրա ակնարկագրական աշխատանքի բովանդակությունը, բնույթն ու ուղղությունը:

1924 թվականին «Նամականի գյուղից» հոդվածում նա խստորեն քննադատում է հայ գյուղը իդեալագործող այն «քնարերգականերին», ովքեր հովվերգու Վրոնաշչիկի աչքերով են դիտում կյանքը: «Մութ ու տգետ գյուղացին այնքան էլ հեշտ չի ճարում այն չոր հացը, որ ուտում է և չկա ամենևին այն իդիլիան, որի մասին երգում է պոետը»,—եզրակացնում է Բակունցն իր նամակում:

Ակնարկագրությունը Բակունցի համար ճանապարհ էր դեպի մեծ գրականություն:

Չէին սխալվում նրանք, այդ թվում նաև գրողի բարեկամները, ովքեր գեղարվեստականության իմաստով մեծ տարածություն էին տեսնում Բակունցի առաջին շրջանի (1923—1926) ակնարկների ու նրա պատմվածքների միջև: Այդպիսի մի դիտողություն էլ արել է Չարենցը: Ահա Չարենցի անթվակիր մի գրությունը, որտեղ Բակունցի ակնարկների գեղարվեստականության պակասն է մատնանշվում. «Նրա գրական լաշատանքի երկու կողմը՝ հիանալի նովելիստ և մակերևաստին օջերկիստ: «Մթնածորը» — գյուղական ակնարկները»⁵:

Մամուլում ուրիշ տեսակետներ էլ են արձանագրվել ակնարկագիր Բակունցի մասին, լավ և վատ, ճիշտ և սխալ, բայց դրանց մեջ իշխող է եղել մի թյուրատեսություն, որի համաձայն Բակունցի ակնարկների գեղարվեստական թուլությունը դիտվում է իբրև ստեղծագործական երկվության արտահայտություն, իբրև նոր ժամանակների հետ գրողի ունեցած հոգեկան խզումների հետևանք:

1928 թ. «Դրական դիրքերում» հանդեսում տպագրված մի հուլիսի 1928 թ. հայտարարվում է, թե Բակունցը որպես գեղագետ՝ «իր կապերը չի խզել անցյալից», թեև որպես մտածող՝ «կապված է նորի հետ»⁶:

Բանն այն է, որ գյուղական ակնարկների մեծ մասը գրված են 1924—1926 թվականների ընթացքում, երբ Բակունցը գյուղատնտես էր, զբաղմունքի բերումով շրջում էր Զանգեզուրի գյուղերում, դիտում էր գյուղացիական առօրյան և իր անմիջական գրառումները՝ նամակների, թղթակցությունների, հոդվածի, ճանապարհորդի տպավորության, ակնատեսի լրագրային դիտողության ձևով ուղարկում էր կենտրոնական օրաթերթերին (նաև «Մաճկալին») ոչ այնքան մտահոգված նյութի գեղարվեստական ձևավորման, որքան նոր գյուղի գործնական, անհետաձգելի, ցավոտ հարցերը հասարակության ուշադրությանը հանձնելու խնդիրներով:

Բակունցը ներկայացնում է գյուղում արմատներ գցող նոր կենցաղի մատող տունկերի աճեցման դժվարությունները՝ հեղափոխության առաջին օրերին («Արտեիլա», 1925), փորձում է գտնել հնի անհետացման և նոր կենցաղի ծնունդի պատմական օրինաչափության կոնկրետ դրսևորումը մարդկանց հոգեբանական աշխարհում («Տրախտորի մաշին», 1925), ցուցադրել «գարնան կանաչի պես» ծլող հորի բախումը հին կենցաղի հետ, որը տանում է դեպի կյանքի նոր ձևերի հաղթանակ. «Հին կապերը թուլանում են, տեղ-տեղ մի թեթև հարվածի են սպասում, որ իսպառ վերանան»:

Զափազանց զգայուն ու ուշադիր էր Բակունցը ռեալականության հանդեպ, և, այդուամենայնիվ, ներքին պահանջ էր զգում՝ «ազատագրվելու» այդ ռեալականությունից՝ հանուն բարձր արվեստի, հանուն կենսական ու գեղարվեստական ճշմարտության միաձուլման:

3

Արդեն 1925—1926 թթ. պարբերական մամուլի էջերում, գերազանցորեն «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում, տպագրվում են գեղարվեստական այն պատումները, որոնք մտան «Մթնածոր» ժողովածուի կազմի մեջ: Այդ տասնութ պատմվածքները «Մթնածորի» առաջին հրատարակության մեջ ունեն հետևյալ դասավորությունը՝ «Մթնածոր», «Վանդունց Բաղին», «Աքարում», «Այուսարի լանջին», «Միրանի տափ», «Միրհավ», «Հանափանք», «Գյուլբահարի հա-

մար», «Մինա բիբին», «Խաղլացավ», «Զորբան», «Օրանջիա», «Մրոց», «Մըթ-նաձորի շարքը», «Խոնարհ աղջիկը», «Լառ-Մարգար», «Սաբու», «Ալպիական մանուշակ»:

«Մթնաձորի» տպագրությունն ապժանացավ տարբեր, կարեղի է ասել՝ հսկադիր վերաբերմունքների: Մինչ գյուղացիական Հայաստանում ընթերցողների լայն շարքերը, ի դեմս Ակսել Բակունցի, տեսան իրենց մեծ և փոքր դրամաների, իրենց երազանքների և հայացքների հարազատ արտահայտչին, ժողովրդական ցավի ու կարոտի գեղագետին, ժամանակի գրական «հրահանգիչները» հանդես եկան Բակունցի ստեղծագործության այնպիսի վերագրումներով, որոնք հետագայում գրականագիտության մեջ որակվեցին «Լեզնեղ Բակունցի մասին» անունով:

Բակունցը «հնչեցնում է հին գյուղի մահացման ողբը»⁷, Բակունցը սրբագործում է նահապետական հետամնաց բարքերը, Բակունցը կեցության իդեալական ձևն է համարում անմարդաբնակ քարանձավների լռությունը, Բակունցը նզովում է «քաղաքակրթությունը»,—ահա վերագրումների ոչ լրիվ շարքը:

Աշխարհայացքային զուգահեռներ էին որոնում ոչ միայն կնուտահամսունյան «դիցաբանական սագաների» և բակունցյան Մթնաձորի ծննդաբանության «անհիշելի ժամանակների», ոչ միայն «երկաթի հյուրի» և մուժիկային Ռուսաստանի հանդիպումից ծնված դրամայի եսենիյան կերպի, այլև «մարդուն» և «գազանին» հավասար մակարդակի վրա դնող իմաստասիրության միջև, այլև «հողի իշխանությունը» գյուղացու հավերժական ճակատագիրը համաբող տեսությունների միջև:

Բակունցի ստեղծագործության սխալ մեկնաբանությունների սկզբնաղբյուրը ոչ միայն ժամանակի գեղագիտական իրադրությունն էր, ուր առաջին դիրքերի վրա էր Պրոլետկուտի «գրական մոդելը», այլև Բակունցի հասարակական-բարոյական պաթոսի սխալ պատկերացումը:

Դառնանք «Մթնաձորի» մեջ տպագրված պատումների ժամանակային ընդգրկման սահմաններին, որը շատ էական մոմենտ է Բակունցի ստեղծագործության պաթոսը ճիշտ ընթերցելու համար: «Մթնաձոր» շարքում կան, իհարկե, պատմվածքներ նախահեղափոխական գյուղի կյանքից, բայց պատմվածքների ճնշող մեծամասնության «սյուժե-ֆաբուլաները» քաղված են քսանական թվականների գյուղի իրականությունից, այն ժամանակաշրջանի, երբ թեև հայոց աշխարհը բռնել էր պատմական զարգացման նոր ուղին, այդուամենայնիվ, շատ բանով դեռևս պահպանվում էին հին կենցաղի և հոգեբանության, նահապետական ապրելակերպի և նախապաշարմունքների գծերը:

Շարքի պատմվածքներում Բակունցը հատուկ ընդգծում է մթնաձորյան գյուղերի ծննդաբանական խոր արմատները և միանգամայն «անվթար», «քաղաքակրթության» հետ ամենևին եզրեր չունեցող դիմագիծը:

Ահա նրա հանձնարարականներից մեկը. «Մրոցը մի ուրույն աշխարհ է և երբ ձորի ափով անցնում եք, մի անգամ էլ բարձրանում սարը և իջնում մի ուրիշ ձոր, այնպես է թվում, թե վերջին սարը ձեզ ծանոթ աշխարհի սահմանն էր, իսկ սարից դենը, դեպի ներքև, ընկած է անմարդաբնակ մի երկիր, որի անտառներում արջերը վայրի տանձ են հավաքում և լուսնյակ գիշերներին հաստաբուն կաղնիների մոտ գլորվում, կիսաշոր տերևների վրա արջապար խաղում»:

Սա էլ մյուս հանձնարարականը. «Մի ուրույն աշխարհ է Մթնաձորը, քիչ է ասել կուսական և վայրի: Թվում է, թե այդ մոռացված մի անկյուն է այն օրե-

րից, երբ դեռ մարդը չկար և բրածո դինոզավրը նույնքան ազատ էր զգում իրեն, ինչպես արջը մեր օրերում»:

Իրապես, ինչպես երևում է պատմվածքների սյուժեներից, Մթնածորը մի այնպիսի աշխարհ է, ուր դեռևս միմյանցից չեն անջատվել իրականությունն ու առասպելը, առօրյան ու լեգենդը, ուր մարդն ու արջը ապրում են կողք-կողքի, ուր բնության և գյուղի միջև չկան էական տարբերություններ: Բնությունը գյուղի մեջ է, գյուղը՝ բնության ծոցում:

Մի խոսքով մթնածորյան գյուղը բոլոր կողմերով նահապետական, մոռացված, անմատչելի աշխարհ է, այնքան «մոռացված», որ «ճամփի վրա կունալ խոտ է միայն» և այնքան անմատչելի, որ «ժամանակն այստեղ ուրիշ ընթացք ունի, որի նվազ միավորը դարն է»:

Բակունցն անդրադառնում է, նախ և առաջ, Մթնածորի ողբերգությանը, այդ եզերքի բնակիչների սոցիալական թշվառության պատկերներին:

Այս առումով առանձին «ցիկլ» են կազմում «Մթնածոր», «Օրանջիա», «Տիգրանուհին», «Խաղաղամիտ», «Այու սարի լանջին», «Հանավանք» կենցաղանկարները:

Գյուղացի Վասիլը («Տիգրանուհին») այնքան է խեղճացել հոգս ու պարտքի ծանրությունից, որ ձմռան մի գիշեր էլ մտքում դնում է օրագիր պահել՝ դրա մեջ գրանցելով իր կենցաղի մանրամասնությունները:

Հին Ֆրազահանի խունացած էջերի վրա Վասիլը գրի է առնում շաբաթվա կարևոր անցքերը, ինչպես, օրինակ. «Մայրս գնացել էր իր եղբոր որդու տունը՝ զոնադ շորս օրով: Վարսենիկը (կինս) զբաղված էր տանը մանր գործերով: Կովը տվավ 12 գրվանքա կաթ, Մաղիկը՝ ոչ: Տիգրանուհին գնացել էր ջաղաց՝ ալյուր աղալու, բայց նորաթ չլինելու պատճառով եկավ տուն: Չէր աշխատում գոմեշը: Բադալի տղան տվավ իր պարտքը՝ վեցը կոտ ցորեն: Առա մի բահի կոթ: Եվս մի շաբաթում հավերը 12 ձու ածեցին, որից 5-ը ծախեցինք, ընդամենը 10 կոպեկ...»:

Հին երազահանը լցվում է թվերով, տոկոսներով, տվյալներով, — պակասում են դատողությունն ու զգացմունքի ղեղումները: Գյուղացին այնքան է կլանված իր առօրեական ողբերգություն մանրամասնություններով, որ անգամ ժամանակ չունի վերապրելու այդ ողբերգությունը:

Դառնալով սոցիալական թշվառության հիշատակագիր, գյուղացի Վասիլը հատկապես արձանագրում է իր քրոջ՝ Տիգրանուհու հետ կապված անցքերը, որոնք միշտ դրվում են «պարտքի դիմաց» կամ «պարտքի կողմանից» շարակարգության մեջ:

Հարազատ քրոջ մահն անգամ ոչ մի ցնցում չի առաջացնում Վասիլի մեջ և նա «հանգիստ սրտով» օրագրում գրանցում է. «Տիգրանուհին մահացավ առանց կարծիքի, տեղոց-տեղ, լավ թաղեցինք, Լեղավ ծախսը ութ մանեթ փողով, ևս մի փութ գարի տերտերին, գումարով 9 մանեթ 80 կոպեկ: Նաև առի երկու մոմ»:

Եթե «Տիգրանուհին» պատմվածքում Բակունցն արժարժում է հայ գյուղացուն ծննդից մինչև մահվան օրը ուղեկցող «պարտի», «տոկոսի», «վաշխի», ավանդական թեման, Լեթ «Խաղաղամիտ» նա արժարժում է գյուղացու կյանքից անբաժան սնտրի նախապաշարմունքների ճնշման նույնքան ավանդական խնդիրը, ապա մի շարք պատմվածքներում Բակունցը ներկայացնում է ողբերգության այն տարատեսակը, որի հարուցողը ոչ թե «թշնամանքն է» բնության հանդեպ, այլ բնության անմեացորդ, բուռն սերը:

Այդպիսի բովանդակությամբ է ներկայացված ռաբբիությունն, օրինակ՝ «Օրանշիա» պատմվածքում: Սա այն ձորակի անունն է, ուր գյուղացի Մանասը որոշում է կառուցել իր տունը: Գյուղի բնակարի երեկ թե ամենագեղեցիկ հատվածն է («Ամեն գարնան մասրենիներն են ծաղկում, բացվում են վայրի վարդերը՝ դեղին, սպիտակ»), ուստի և Մանասի դեմ է հանում տանուտեր Դավիթին և Առաքելին:

Մինչ Մանասն ապրում է իր բանաստեղծական անուրջների հետ, Առաքելը հրդեհում է Մանասի տունը և նրան վերագրելով կազակ զինվորի սպանությունը, աքսորել տալիս «հեռավոր տունդրաները»:

Ինչպես պատմվածքի սկզբնամասում, վերջնամասում ևս հանդես են գալիս ծաղկած մասրենիները: Այս «հղման» ներքին իմաստն այն է, որ բնությունն իր գեղեցկությամբ կործանում է նրանով հմայված ազնիվ հոգիներին: Բանն այն է, որ գեղեցիկ բնությունը՝ կանաչով պատած ձորակը, ձորակում ծաղկած մասրենիները, պարզ երկինքը, գյուղական մթնշաղը, մի բան են խոստանում, իրական կյանքը՝ մի ուրիշ բան:

Հին և նոր հոգեբանությունների լուռ մենամարտի ցայտուն վավերագիր է «Մթնածորի «շարքը» վերին աստիճանի խորունկ պատումը: Ժայռի պռնկին նստած մի ալևոր ծերունի իրենց գոյության հավիտենական անշարժությանը վարժված շինականներին պատմում է ձորերի տեսիլքների և նրանց մշտապես համակած տագնապների մասին. «Հա, էդ ժամանակ էլ,—շարունակեց ծերունին իր պատմությունը,—ձորում շատ վախ կար: Այ տղա, դուրս եկա Մթնածորիս դուխը, աչքիս մեջ շող երևաց: Լուսնյակ էլ գիշեր էր: Հըմի ոչ շողքն ա հեռանում, ոչ էլ էս եմ կարում ետ դառնալ: Ասում եմ արջ ա, ինձ հլա չի տեսել: Մին էլ...»:

Մերումու ցարուցրիվ մտապատկերների մեջ իրար են խառնվում բնությունը, լուսնյակ գիշերը, ձորերի արջը և «բազում շարքերը»: Ալևոր ծերունու բորբոքված երևակայությունը նորանոր տեսիլներ է բարդում ասածի վրա, երբ հանկարծ հեռվից լսվում է ձիու ոտնածայն. «Փողոցում կանգնել էր մի կին, տղամարդու գլխարկով: Կինը պինդ բռնել էր ձիու սանձը...»:

Նոր «տեսիլքի» հայտնությունից տագնապած ծերունին թեև շարունակում է Մթնածորի լուսնյակի ու արջի պատմությունը, սակայն իր իսկ պատումի ընթացքի մեջ երևում է նրա շփոթմունքը նորի մուտքի հանդեպ, որը մարմնանում է քաղաքից եկած ձիավոր հրահանգչուհու կերպարանքում:

Քաղաքի կինը իր հետ բերում է «քաղաքակրթության շունչը» և բնության տեսիլքները մղվում են ետին պլան: Պատմվածքի այս հանգույցում ալևոր ծերունուն, իբրև Մթնածորի էության մարմնացում, փոխարինում է նոր «տեսիլքի» առաջ արբեցած գյուղացի Սաքանը:

Քաղաքակրթության լրաբերը՝ հրահանգչուհին, տալիս ու վրա է անում նրա հոգեաշխարհը, ցրում Մթնածորի միջական պատկերացումը և Սաքանին կանգնեցնում Մթնածորի նորացման առեղծվածի առաջ. «Երազում Սաքանի աչքում երևաց Մթնածորը: Սպիտակ շոր հագած մի կին վազում էր իր ետևից, մոտենում էր, որ բռնի, կանգնում էր կինը, ծիծաղելով հետո փախչում ձորն ի վեր»:

Բակունցը ներկայացնում է այն գյուղացու հոգեբանական շրջադարձը, որը թեև զգացմունքներով կապված է մթնածորյան եղբրեին, սակայն ընդառաջ է գնում քաղաքակրթությանը՝ իր եղբրեի նորացման գաղափարին:

Բակունցը ներկայացնում է նաև նոր հարաբերությունների ծնունդը հին գյուղի կողքին: Մրոց գյուղի բնակիչներն օրինակ («Մրոց»), թեև լարդեն գյուղ-

խորհուրդ և խրճիթ-ընթերցարան ունեն, բայց դեռ ապրում են հեթանոսական բարքերով: «Մրոցում շատ տներ մինչև այժմ տոնում են մի ուրիշ նոր տարի, որին նավասարդ են ասում: Ինչպես հեթանոս նավասարդի գիշերը զարթնում են, ճրագները վառում և լուսադմին ճաշ անում»:

Գյուղացիներին «հրաշք» է թվում քաղաքից եկած թղթի այն կտորը, որով վերջ էր տրվում երկու հարևան գյուղերի հողային հին վեճերին («Միրանի տափը»): «Թեկուզ թուղթը շատ փոքր էր և հասարակ, բայց ամենամեծ ռումբն էլ այդպիսի լադուկ չէր հանի Մրոցում, ինչ հանեց թուղթը», — արձանագրում է գյուղի տարիգիրը:

Նոր կյանքի անսովոր, «հեքիաթ-հրաշքային» ըմբռնումն է Բակունցի գյուղական տարեգրության առանցքը: Բակունցը ոչ առաջ է ընկնում իրադարձություններից, ոչ էլ իրականությունը մեկնաբանում է միակողմանի գծերով, իբրև «երկաթյա աղմուկների» կամ «օրերի շփոթի» արտահայտություն:

Իհարկե, Բակունցը շունչի հարցականներ, ինչպես Սերգեյ Ծանկինը, որը տազնապով էր հետևում դարի տեխնիկական հրաշքի՝ գնացքի ետևից անհույս վազող կարմրաբաշ մտրուկին:

Իմ ծիծաղելի, իմ անգին հիմար,
Ո՛ր ես սլանում, չգիտե՞ս միթե,
Որ քո տոհմակից ձիերին հիմա
Հեծելազորն է հաղթել պողպատե:
(Քարգմ. Հ. Սահյանի):

Բակունցը, ոչ միայն չի հաշտվում հին իրականության հետ, ոչ միայն չի իդեալագործում իր եզերքը, այլև ողջունում է նորի արտահայտությունները Միջնաձորում: Ծիշտ է նկատել ժամանակի գրականության հետադուտողը, թե «Ակսելը նկարչի վրձնին միացրել է տրուբադուրի քնարը»⁸:

Բակունցն, արդարև, ժողովրդական կյանքի իսկական տրուբադուր էր: Գեղագիտական այդ կեցվածքը խթանեց Բակունցի ստեղծագործության այն գիծը, որի մասին ռուս քննադատը գրել է. «Նրա ներքնաշխարհի խորքերում, ինչ-որ տեղ ծվարել, թաք է կացել Զանգեզուրի հասարակ, անգրագետ գյուղացիների վերին աստիճանի սիրելի, մայրական տաք կաթով ցողված գեղջկական կեցությունը: Թող որպես նախատիպ դրա համար լինե՞ր Նոր կամ մի ուրիշ աղբատիկ հայկական գյուղ: Սակայն այդ խոտի, այդ սնահավատությունների ու ասացվածքների բույրը, այդ համարյա թե նախնադարյան կյանքի բույրը, որտեղ բնակիչների օջախը ծուխ է արձակում կտուրների երդիկով և որտեղ մարդիկ ապրում են ձիերի, ոչխարների ու կովերի կողքին, ահա այս ամենը լցվում է Բակունցի ստեղծագործությունը, ուղեկցում նրան որպես շվիի անպաճույճ նվագ»⁹:

Գյուղաշխարհի բանաստեղծական էությունը մարմնացնող կերպարներից մեկը Խոնարհ աղջիկն է համանուն պատմվածքից, այն աղջիկը, որի միայն արտաքինի նկարագրությունը բավական է պատկերացում տալու նրա հոգեկան անսահման քնքշություն, սարերի սովոր գեղջկուհու մասին: Ահա բակունցյան տպավորություններից մի քանիսը. «Մոխրագույն շորեր ուներ, գլխին՝ տանը պորժած բրդի շալ», «Նրա հագին երկար գոլերով կարմիր չիթ էր: Զեռքերը պահել էր գոգնոցի տակ, կանգնել կտուրի ծայրին: Կանգնել էր Խոնարհը և մատնեով խաղում էր գոգնոցի եզրի հետ: Մի անգամ միայն ցանկապատի ետևից

նայեց ինձ և ժպտաց», «սպիտակ քարի մոտ, գոգաձև ընկած երկարադարձ արտերում քաղհան անող կանանց մեջ տեսա խոնարհին»:

Բակունցի մեկնաբանությամբ խոնարհը ժողովրդական հեքիաթի ոգիացած հերոսուհին է, ինչպես և ժողովրդական ասքի հերոսն է «Միրհավը» պատումի Դիլան դային:

Սա սպրում է կյանքի մայրամուտը և իր այգու առաջ նստած՝ վերհիշում ամբողջ կյանքը, որի բարձրակետը եղել է Սոնայի հայտնությունն իր այգում. «Կարծես հավը էր թաքնվել անտառի մթին խորշում: Ապա վիզը երկարեց, ինչպես կաքավը դեղնած արտերում խշշյուն լսելուց, և մի ջահել կին դուրս եկավ սիմինդրի խիտ արտից: Դուրս եկավ, ճոճեց բարակ մարմինը, որպես եղեգ և կաքավի մանր քայլերով սուրաց դեպի հնձանը»:

Կյանքի մայրամուտին Դիլանը նորից վերապրում է սիրո բռնկման պահը և ձեռքն առնում հրացանը՝ արնակալու միրհավի հետքերով որոնելու իր կործանված սերը: Դիլան դային թեև շատ զարուհներ և աշուններ է անց կացրել, սակայն դեռ հին երազների հետ է. «Լինե՞ր այնպես, որ ինքը հնձվոր լինե՞ր, նրանց արա՞ր հնձի, Սոնան հաց բերե՞ր իրեն, շապիկը քրտնե՞ր և քրտնած նստե՞ր կողքին»:

Դիլան դային սիրո հպատակն է, այն սիրո, որը նրան բարձրացնում է հրանության գագաթը և ձուլում հայրենի ուշ աշնան, հնձանի, անտառի, ծաղիկների, միրհավի, ոսկեդեղձան հյուսերով աղչկա գույներով ողողված աշխարհի անսահմանությանը:

Բակունցյան աշխարհզգացողության պայմանականորեն ասած «բանաստեղծական երակի» բարձրակետը «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքն է, վերին աստիճանի խորունկ և գրավիչ մի պատում, ուր Լեոնային Հայաստանի ավերակ բերդերի, ալպիական գլխահակ ծաղիկների, քարե արժիվների, բրոնզափայլ լեռների, սպիտակ ամպերի «շքեղ ֆոնի» վրա ներկայացված են բարդ ու հակասական կյանքի դրամաները՝ օջախի առաջ քրմուհու պես շոքած գեղջիկուհու և կորեկի արտում մանգաղը հուսահատ շարժող հնձվորի դրամաները:

Պատմվածքում երկու տեղ՝ մեկ սկզբում, մեկ վերջում, Բակունցը դիմում է հետևյալ մետաֆորին. «Ծաղկեփոշու մեջ թաթախված գունավոր բզեզին մանուշակը ճոճք էր թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»:

Զուգահեռ անցկացնելով բնության և մարդկային կյանքի միջև, այդ հազվագյուտ իմաստալից պատկերով Բակունցը հերքում է նման մոկերեսային պատկերացումները կյանքի մասին, կյանքի հիմքը համարելով բարդությունն ու անվերջ կրկնվող հակասությունները: Իր իսկ փիլիսոփայական պատկերի արտահայտությունն է նկարագրած գյուղաշխարհը, որի հոգսերի ու ցավերի հանդեպ անտարբեր մնացին և հնություններով հափշտակված հնագետը, և բնությանը զմայլված նկարիչը:

Մինչդեռ արվեստի ինդիրն է, Բակունցի հայեցվածքով, հովվերգական արտաքին փայլի տակ տեսնել նրա խոր ողբերգական բովանդակությունը, գյուղական աղքատ կենցաղի մեջ նշմարել իսկական մարդկային արժույթները: Հայացքի այս ուղղությամբ Բակունցի էթիկան դառնում է նրա գեղագիտության խարիսխը:

Դեռ արտասահմանյան թափառումների օրերին Ավ. Իսահակյանն ուշիուշով հետևում էր հորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական կյանքին և իր տպավորություններն ամենամյա զբաղման տեսությունների ժանրով հրապարակում Փարիզի հայկական պարբերականներում:

Ավ. Իսահակյանի քննադատական նոթերի շարքում առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1934 թվականի տեսությունը («ՀՕԿ», Փարիզ), ուր նա ոչ միայն գնահատում է «Սև ցեղերի սեռմնացանը» հռչակավոր ժողովածուն (հրապարակված 1933-ին, Հակոբ Կոչոյանի նկարչական ձևավորումով՝ դրավյուրաներով), այլև հակիրճ խոսքով բնորոշում է առհասարակ Ակսել Բակունցի ստեղծագործության ներքին, «միջանցիկ» բովանդակությունը:

Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Նրա ստեղծագործությունների վրա,— թեև որոշ չափով ազդված Կուսոու Համսունից,— անհատական կնիքն է դրված, այնքան թարմ են և ինքնուրույն, և զգացված ամեն մի պատկերն ու արտահայտությունը: Զեղուն, խորունկ լիրիզմով տոգորված են նրա պատմվածքները, առանց ոսքի տակից կորցնելու իրականության հողը, և նրանց վրա ծփում է բնության մեծ Պանի հզոր շունչը:

Զարմանալի գեղարվեստական-օրգանական կերպով կատարված է նրա ստեղծագործության մեջ ենթակայականի և առարկայականի ներդաշնակ ձուլումը:

Հզոր է Ակսելի մեջ բնապաշտական (պանթեիստական) զգացողությունը: Նա ապրում է, զգում է հողը, սարերը, եղբայրական մի բարությանը համակված է դեպի բույսերը, թռչունները, կենդանիները...»:

Հայոց մեծ բնապաշտը՝ Ավ. Իսահակյանը, իրեն հատուկ նրբատեսությամբ կրտսեր գրչակցի ստեղծագործության ներքին ծալքերում նշմարել է գեղարվեստական այն որակը, որը ոչ թե սովորական գիծը կամ նրբագիծն է Բակունցի դիմանկսորի, այլ, կարելի է ասել, նրա անհատականության բուն առանցքը:

Թափ առնելով ազգային բնապաշտության մեծահարուստ ավանդներից, որի սկիզբը հասնում է մինչև Խաչատուր Աբովյան (իսկ եթե վեր առնենք դարերի ծածկոցները՝ մինչև Գր. Նարեկացի և Կոստանդին Նրզնկացի) և այդ ավանդները համադրելով իր իսկ ներաշխարհում խոր նստվածքներ տված բնության անմիջական, «փորձային» տպավորություններին, Ակսել Բակունցը, արդարև, վերստեղծեց Բնության իր արվեստանոցը, դրա մեջ տեղադրելով աշխարհի և մարդու կապերի իր յուրօրինակ պատկերացումները: Կարելի է ասել, որ նա բնության մեջ մոդելավորեց իր կյանքային կոորդինատները, բնության մեջ «ծրագրեց» աշխարհի իր փիլիսոփայական կառուցվածքը, իր, այսպես ասած, «հոգեկան տիեզերքը»:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ բնությունը թեև հանդես է գալիս ոչ թե միանշանակ դերով, այլ պես-պես կերպերով,— այսուամենայնիվ, նրա բնապաշտական սուզումների կենտրոնը, եթե երևույթին նայենք լայն շափագծերով, Բնության այն ըմբռնումն է, որի բովանդակությունը հիանալի է մեկնաբանել Մաքսիմ Գորկին ռուս մեծ բնախույզ-գրող Մ. Պրիշվինին գրած նամակներում:

Մի նամակում Գորկին ասում է. «Երբեք մի փիլիսոփայող քննադատ կգրի Զեր «բնութապաշտության» կամ «հողապաշտության», կամ «երկրապաշտության» մասին, և Զեր մարդկային դեմքը կծածկի գովեստների մոթով կամ

խրատների մանանեխով: Իսկ ահա, ինձ համար Դուք այժմ, հենց այսօր, հաստատում եք միանգամայն արդարացի, Ձեր կողմից ամուր հիմնավորված գեո-օպտիմիզմ, որը վաղ թե ուշ մարդկությունը կընդունի իբրև իր կրոնը: Թեև մարդկանց վիճակված է ապրելու փոխադարձ սիրո և բարեկամության մեջ՝ իր բնության հետ, եթե մարդը կոչված է լինելու իր բոլոր տեսածների տիրակալն ու տերը և ոչ թե ստրուկը, ինչպիսին նա այժմ է,—ապա այդ երջանկությանը նա կարող է հասնել միայն Ձեր արահետով»:

Բակունցի «բնապաշտությունը» համադրելով պրիշվինյան «հողափիլիսոփայության» հետ, կարող ենք դիտել շատ ընդհանրություններ, ինչպես «մեծ Մոր»՝ Բնության սրբագործումը, հողի, իբրև կեցության վճռական հենարանի, մոգեկավորումը, հողի և մարդու բարեկամության զուգորդական ըմբռնումը, էլի ուրիշ ընդհանուր գծեր, որի շարժառիթներով Բակունցն անձնական բարեկամություն էր հաստատել բնության փիլիսոփայի և բարոյախոսի հետ¹⁰:

Մ. Պրիշվինից բացի, ինչպես երևաց Ավ. Իսահակյանի փարիզյան նոթերից, ինչպես վկայում են մամուլի արձագանքները, Բակունցի ստեղծագործությունը զուգահեռեցի են նորվեգական մեծ գրողի՝ Կնուտ Համսունի ստեղծագործության հետ:

Իրապես, Բակունցը հափշտակված է եղել Կնուտ Համսունի երկերով, հատկապես «Պանը» պոեմ-վիպակի իսահակյանական թարգմանությամբ, սրռակիրորեն կրել է նրա նրբահյուս, թավշային, հեքիաթային ոճաձևերի ազդեցությունը, բայց ինչպես պարզում է Բակունցի երկերի գաղափարախոսական «կտրվածքը», նրա աշխարհայացքը ավելի ազգային-հողային ներշնչանքների ծնունդ է, քան օտար գրականության պատվաստ:

Կնուտ Համսունը, ինչպես նրա վաղ շրջանի ստեղծագործությունը, մեկնաբանում են տրեմտաեվրոպական գրականության պատմաբանները, սարսափով և հարցականներով էր նայում «Նոր Դարին» և բնությունը հակադրելով կապիտալիստական արշավանքին, «բնական կյանքի» ազատությունը՝ «քաղաքակրթության» ավերածություններին, հանդես էր գալիս «նոր ուսսոցյականության» պատգամներով:

Դիմելով ֆրանսիական մեծ փիլիսոփայի գաղափարական գինարանին, Համսունը ևս այն մտքին էր, որ արարիչը (բնությունը) ամեն ինչ ստեղծում է կատարյալ տեսքով, իսկ Նոր Դարի քաղաքակրթությունը աղավաղում է գոյության կատարյալ ձևերը, մարդուն դարձնում է դիմազրկված ուրվական:

Դարի այս էական հակասության լուծման բանալին Համսունը համարում էր վերադարձը դեպի բնության պարզությունը, դեպի «գիցարանական սագաների» շրջանին բնորոշ անտառային հովվերգությունը:

Ռուսոյականության համսունյան տարբերակի կրողն է «Պանը» վիպակի լեյտենանտ Գլանը՝ նորվեգական ծովաժայռերի, անտառների, մարգագետինների մեջ ապաստանած միայնակ ու թափառաշրջիկ հերոսը, որը հեռացել է դեպի «կանաչ աշխարհը»՝ այնտեղ մարմնավորելու իդեալական կյանքի իր անուրջները: Բնության անդորր, խաղաղ անկյունների հետ լեյտենանտ Գլանի առնչությունները երերուն, փխրուն առնչություններ են՝ ավելի զգացմունքային, քան բնական: Դրանք նաև կյանքից հեռացած փախստական անհատապաշտի առնչություններ են:

Բակունցի աշխարհազգացությանը միանգամայն խորթ է մարդու կրավորական կեցվածքը բնության առաջ: Նրա պատմվածքների հերոսները ծնրադրում են բնության առաջ, իրենց էությունը ձուլվում բնության ձևերի մեջ, բնություն-

նից քաղում իրենց բնավորության ամբողջականության տարրերը՝ կարոտ, երազանք, բարոյություն, մարդասիրություն: Իր դավանանքով Բակունցը բնության և մաքուր միասնության փիլիսոփան ու բարոյախոսն է, ասել է թե՛ նա մարդուն գիտում է ոչ թե իբրև բնությունից անջատ կենսաբանական արարածի, այլ բնությանը ձուլված, բնության հավերժության շունչը իր մեջ կրող անհատականություն:

Սա, իհարկե, ոչ միայն նոր հայացք չէր «մաքո-բնություն» իրադրության մեջ, այլև շատ հին, մինչև մարդկության անտիկյան հասակը խորացող դավանանք էր՝ բնափիլիսոփայություն, որը XIX դարավերջին և XX դարում բորբոքվեց նոր թափով՝ իբրև հասարակական որոշակի հոգեբանության, ավելի ստույգ՝ ընդվզող հոգեբանության արտահայտման ձև:

Ակսել Բակունցն իր ամբողջ ներքին էությունը դիմադարձ լինելով բնությանը, նրա մեջ տեսավ, առաջին հերթին, մաքուր դաշնակցին, մարդու ուսուցչին, բարոյական դասերի խորհրդատուն, մարդու ամենահարազատ, արյան պես հարազատ տարրերը: Աշխարհագրացական նման շաղախով ողողված պատմվածք է, օրինակ, «Այու սարի լանջին» մանրապատումը, ուր Բակունցը ներկայացնում է բնության արդար զավակի՝ գյուղի «հանրային հոտի» նախապան Պետու կենսագրությունը:

Թեև ծայրստիճան աղքատ մի գեղուկ է Պետին, սակայն բնավ չի զգում իր վիճակի ծանրությունը, որովհետև ամբողջովին հափշտակված է Մայր-Բնության հրաշքներով. «Երբեմն նրա աչքին էր ընկնում մի շքեղ բզեզ, կամ մի թիթեռ-գունավոր թևերով, կամ դիտում էր, թե ինչպես են մրջյուններն աշխատում հերվա բույնը սարքելու,— Պետին գլուխը օրորում էր և ինքն իրեն խոսում»:

— Փա՛ռքդ շատ, այ աստված, որ էսպես հրաշք բաներ ես ստեղծել:

Ուշագրավ է Պետուն տված հեղինակային բնութագրությունը. «Ինչ-որ վեհություն կար Պետու շարքաշ, պղնձագույն դեմքին, փոս ընկած աչքերում անհուն բարոյություն կար և միամիտ սեր դեպի խոտը, կովը, ծաղիկները...»:

Ինչպես Պետին, իրենց բնության անտրոհելի մի մասն են զգում նաև բանկունցյան շատ հերոսներ:

Օրինակ՝ Դիլան դային, «Միրհավը» պատմվածքի այն լուսերես ծերունին, որը կյանքի մայրամուտին վերհիշելով իր սիրո հեթանոսական բռնկման հեքիաթը՝ իր այգու հնձանը եկած Սոնային, այդ հուշը վերապրում է բնության շքեղ արդուզարդի մեջ, անտառային մթին խորշերի, դեղնած արտերի, կաթավենների, տաք հնձանների, արնափետուր միրհավի հարազատ միջավայրում:

Կամ հիշենք «Սև ցեղերի սերմնացանը» ավանդապատումի հերոսին՝ հաղթահասակ սերմնացան Սեթին, որն իր հոգեկան ուժերը քաղում է հայրենի բնության «հողային» շնչից և իբրև իր հերոսական կենսագրության արդար հատուցում իր մաքուր արյամբ ողողում է հայրենի հողի ցեղերը. «Թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»:

Ակուիլ Բակունցի ստեղծագործության «բնության կողմնորոշումները» մոտավորապես նույն բովանդակությունն ունեն, ինչ Ֆրանսիացիները դնում են «պեյզաժ» բառի մեջ, որը ստուգաբանվում է իբրև երկրի և ապրելակերպի սինթեզ:

Այս առումով թերևս ամենացայտուն օրինակը «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքն է, ուր լիոնային Հայաստանի դեղանկարչական միանգամայն

ինքնատիպ պատկերի կողքին ընդգծվում են նաև «մարդու և բնության» հարաբերության բակունցյան փիլիսոփայական մտորումները:

Մի որոշակի աշխարհազգացական բովանդակություն է արտահայտում ալպիական մանուշակը, որը պատմվածքում երևում է նախ և առաջ իր «անվթար», բնական տեսքով. «Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է, ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը՝ ծիրանի գույն»:

Այս բնութագրությամբ ալպիական մանուշակը հանդես է գալիս լուկ գեղանկարչական դերով, իբրև լեռնային Հայաստանի հեքիաթային գեղեցկության խորհրդանշան, կարելի է ասել՝ իբրև Հայաստանի էմբլեմատիկ պատկեր:

Գեղանկարչական դերից բացի նշանակալից են ալպիական մանուշակի «սոցիալական», «հոգեբանական», «փիլիսոփայական» խնդրառությունները:

Չնայած երկիրն ունի վերին աստիճանի գեղեցիկ բնություն, — ասում է Բակունցը, — սակայն նրա բնակիչներն այնքան խորն են թաղված իրենց առօրյա հոգսերի մեջ, որ ժամանակ անգամ չունեն վերապրելու բնության գեղեցիկ պարգևները: Այս մտքի պատկերադարձում է Բակունցի հետևյալ պարբերությունը. «Ամեն գարնան, երբ Կաքավաբերդի լանջին բացվել է ալպիական մանուշակը, այժ ու ոչխար քշել են բերդի լանջերը, պարկը պանրով լցրել ու ձմեռը կրծել կորեկ հաց և այծի պանիր»:

Ալպիական ծաղկի «հոգեբանական» խնդրառության արձագանքն է բակունցյան հետևյալ նուրբ պատկերը. «Տող կաթեց ալպիական մանուշակի ծաղկաթերթերի վրա»:

Ալպիական մանուշակի այսպիսի դրամատիկ կառուցվածքը հետևում է այն դեպքին, երբ հնձից վերստացնում է հոգնած հնձվորը և իմանալով, որ Կաքավաբերդ եկած նկարիչը ալպիական ծաղկի կողքին նկարել է իր կնոջը, մահակով հարվածում է նրա թիկունքին:

Եթե վերոհիշյալ պատկերը («ցող կաթեց...») ցրում է գեղջկական կենցաղի հովվերգական պատկերացումները և առաջին պլան բերում նույն կենցաղի դրամատիկական էությունը, ապա ավելի մեծ գեղարվեստական-փիլիսոփայական ընդհանրացում է պարունակում բանաստեղծական այն մետաֆորը, որը երևում է երկու անգամ՝ մեկ պատմվածքի սկզբում, մեկ՝ վերջում. «Մաղկափոշու մեջ թաթախված գունավոր բզեզին մանուշակը ճոճք էր թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»:

Փոխաբերական այս պատկերը՝ բնության երևույթի զուգահեռական համեմատությունը մարդկային կյանքի հետ, ոչ միայն սովորական, «անխորհուրդ» պատկեր չէ՝ կառուցված բնության նյութից, այլև վերին աստիճանի իմաստավոր ընդհանրացում է:

Պետք է նշել, որ Բնության բակունցյան աշխարհայացքն ունի մի քանի առանցքներ, այսպես ասած՝ էպիկենտրոններ: Դրանցից մեկը հայացքների կոսմոգոնիական-պանթեիստական ուղղությունն է, որով Բակունցը ընդհանրության եզրեր է հայտաբերում Մարտիրոս Սարյանի գեղանկարչության հետ, ուր վաղ շրջանի «Հեքիաթներից» սկսած մինչև ամենավերջին շրջանի «Նաալուր-մորտային» վրձնահարվածները, աշխարհը ներկայացվում է իբրև ֆանտաստիկական, դարմանահրաշ տեսիլքների մի անսահման շղթա, իբրև կերպարանափոխությունների պիս-պեսություն և տարասեռ մասերի ներքին կարգ ու համաձայնություն: Այդպիսին էր նաև Բակունցի ընկալումը՝ մարդուն իբրև տիեզերքի մաս և շարունակություն դիտելու նրա հայացքը, որով էլ թերևս բացատրե-

վում է երկու մեծ արվեստագետների խոր, ներքին համակրանքը միմյանց հանդեպս (դրա արտահայտությունն էր Ա. Բակունցի և Մ. Սարյանի համատեղ այցելությունը Գորիս՝ գրողի ծննդավայրը (1934-ին), այն այցելությունը, որը պսակվեց մի շարք դանգեղության բնապատկերներով և Բակունցի մոր՝ Բոխչագյուլի (նշանակում է վարդերի փունջ) դիմանկարով)։

Տիեզերական, համամարդկային շնչառության տակ են պատկերացվում նաև բուսական և կենդանական ուշխարհները, իբրև մարդուն հեռավոր դարերից հսրադատ այնպիսի «համակարգեր», որոնք հենարան են հանդիսանում մարդու և բուսության «հավասարակշռությանը»։

«Հավասարակշռության» դավանանքը Բակունցի ստեղծագործության մյուս առանցքի՝ աշխարհի էպիկական պատկերացման հիմքն է։

Մթնածորյան եզերքի էպիկական կառուցվածքի փլուզումը ներկայացնելով, Բակունցը այդ փլուզման նախադրյալները համարում է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հասարակական կյանքի մեջ եղած այն շղաճգումները, որոնք մարդուն անշատում են իր էպիկական կեցությունից՝ բնության հովանավորությունից և նրան դնում ներքին դիմադրության հարաբերությունների մեջ նույն բնության հանդեպ։

Հասարակական կյանքի և բնության մեջ տարված ուղիղ, բայց ոչ միակերպ գծերը Բակունցի աշխարհայացքի մեջ մոտեցին նաև բնության դրամաների, նրա կոնֆլիկտային բնույթի պատկերացումները, որով Մթնածորը երևում է իբրև «քաղաքակրթության» դիմանկարի հակառակ երեսը։

Այսուամենայնիվ, բնության և մարդու հարաբերությունների մեջ տեղ գտած բախումների պայմաններում իսկ Բակունցը ամբողջ ուժով վերապրում է բնության և մարդու բարեկամությունը՝ իբրև կեցության կատարյալ ձևերից մեկը։

Այս սլաքով էլ նրա ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս մյուս «առանցքը»՝ Հողի կիրույար-խորհրդանշանը, որը աշխարհագրական տարածք նշանակելուց առաջ, Բակունցի գեղջուկ հերոսների համար նշանակում է և՛ կեցության անփոխարինելի աղբյուր, և՛ զգացմունքների բյուրեղացման ճանապարհ, և՛ բարոյական արժեքների զարգացման հենարան։

Բնությունը գաղափարական այս կապակցության մեջ իրապես երևում է իբրև «հզոր արվեստանոց», ինչպես բնության մասին գրել է ուս բնափիլիսոփա-բանաստեղծ Ն. Զաբոլոցկին։

Առանցքային մոմենտ է նաև Բակունցի ստեղծագործության մեջ պարբերաբար երևացող անտրոպոմորֆիզմի ժողովրդական տարբերակը՝ բնության երևույթների մեջ հոգեկան գծեր տեսնելու նրա առանձնակի վերաբերմունքը։ Այդ հայացքի դասական ներշնչանքն է, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքը, ուր այնպես են նկարագրված այգին, հնձանը, արնակոլոլ միրհավը՝ իր ոսկեփետուրներով, որ դրանք երևում են մարդու կերպարանքով և ասես թե ամբողջացնում են Դիլան դայու հոգեկան աշխարհը։ Առանց «մարդակերպ» բնության այդ աշխարհը կլինե՞ր թերի։

Բնութապաշտության հարուստ կոորդինատները պայմանավորված են մի շարք էական հանգամանքներով. Բակունցը բնության մեջ է ամբողջապես, թաթախված նրա գույներով, ձայներով, շնչով, մթնոլորտով, «հոգով» ու կերպարափոխություններով։ Նա ոչ թե ուսումնասիրում կամ նկարագրում է բնությունը, այլ զգում է նրա հավերժական շունչը ու կենդանի, հզոր տարերքը։

Դրա արտահայտությունն է, փիլիսոփայական թափանցումներից բացի, Հայաստանի բնության, մասնավորապես դանգեզուրյան պեյզաժի բակունցյան գեղանկարչությունը, որը բնության ազգային ինքնատիպ գծերը վերարտադրելու առումով հայ արձակի բարձրակետն է:

Իզուր չէ, որ Ակսել Բակունցի անունը տալիս առաջին հերթին հիշվում են բնության նկարչական անթերի վերարտադրությունները:

Հայկական պեյզաժի դասական մարմնացումներ են հատկապես մթնաձորյան զգացողությունները, ինչպես, օրինակ, Կաքավաբերդի հանդիսավոր կեցվածքի նկարչական վերակրկնությունը («Լուսնուն կա ավերակներում, միայն ձորի մեջ աղմկում է Բասուտա գետը...»), ինչպես «Միրհավը»՝ քնարական և էպիկական գույների խրախճանքը, ինչպես բնության զուլալ գույների մեջ թաթախված խոնարհ աղջկա վերածննդյան շնչի դիմանկարը: Դասական ուժ ունեն նաև «Սև ցեղերի սերմնացանը» գրքի մի շարք բնապատկերներ, օրինակ, համանուն պատմվածքի սև ցեղերի գրաֆիկան, «Բրուտի տղայի» ժայռապատկերները («...մի ժայռ՝ կարծես արևի դեմ խոնարհվել է հեթանոս քրմուհին»), «Սպիտակ ձին» պատմվածքի անսահման տխրությամբ ողողված բնության գունակերպությունները, «Ծիրանի փողը» բանաստեղծական ասքի քարափների հեքիաթաշունչ գունագծերը:

Բնապատկերային գեղանկարչության հազվագյուտ ձիրքի ուժով Ակսել Բակունցը վերարժարժեց ազգային բնությունը՝ իր հողով, լեռներով, ծառ ու ծաղկունքով, երկնքով ու ամպերով, անձրևներով ու ամպրոպներով, անտառներով ու մարգագետիններով, թռչուններով ու կենդանիներով, բնության մյուս տարրերով: Եվ այդ ամենը նա մատուցեց ոչ թե իբրև սոսկական վերատպություններ, այլ անհատական և «փիլիսոփայական» վերաբերմունքով, ժանրային տարբեր ձևերի ու ոճերի մեջ: «Սաբուն», օրինակ, հիշեցնում է միջնադարյան մանրանկարչության գույների վառվռունդությունը, «Ալպիական մանուշակը»՝ «նկարված է» էպիկական շնչով, «Օրանջիան»՝ իմպրեսիոնիստական դուրաբեկ, չրաներկային գույներով, «Մթնաձորը»՝ «ժանրային» գծանկարով:

Բնությունը, այսպիսով, Բակունցի ստեղծագործության մեջ կյանքի «փիլիսոփայական ներսուզման» աղբյուր լինելուց բացի կատարում է նաև ոճակառուցման դեր:

Սրանք են «Բնությունը և Ակսել Բակունցը» հարուստ նյութի ուրվագծերը:

5

30-ական թվականներին Ակսել Բակունցի գրական նկատողությունների մեջ հայտնվում է այսպիսի մի «անակնկալ» եզրակացություն՝ ժամանակակից գրականության զարգացման ուղիների ու հեռանկարի մասին. «Որտե՞ղ է ճշմարիտ ճանապարհը. վերադարձ դեպի սկզբնաղբյուրները, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը: Ես նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության աղբյուրները, դեպի ֆոլկլորը, այլ վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության իսկական և նոր ակունքները»¹¹:

Ի՞նչ «սկզբնաղբյուրի» ու «ակունքի» մասին է խոսքը: Բակունցը արդյո՞ք կոչ էր անում դեպի բանահյուսություն, դեպի ֆոլկլորային կերպարներ՝ և ձևավե՞ր, սյուժեներ՝ ու ոճե՞ր, նմանակներ ու եղանակներ: Ոչ ամենևին: Բակունցն ինքը ընդգծում է, որ խոսքը չի վերաբերում ֆոլկլորին: Ընդգծում է՝ տարբերակելու համար «ժողովրդական ստեղծագործության իսկական ակունք»

Տների» իր ըմբռնումը, որը միանգամայն այլ բովանդակություն ունի, քան «Ֆուկլորին վերադառնալու» եզրակացությունը:

Ուրեմն, ո՞րն է նրա հայտարարության իմաստը:

«Ժողովրդական ստեղծագործության ակունք» ասելով, Բակունցը նկատի ունի ժողովրդական վերաբերմունքը աշխարհի ու պատմության հանդեպ, նկատի ունի ժողովրդական աշխատեցացումը և ժողովրդական կյանքի այն բազմազան ու մարդկային հարստությունը, որը պետք է դառնար ժամանակակից արվեստի զարգացման բնահողը:

Այս հայացքը Բակունցին տանում է դեպի ժողովրդի մարդու պատկերման էպիկական, դիրքորոշումը:

էպիկական սկզբունքը, բնականաբար, նոր որակ է հաղորդում բակունցյան ուսուցիչին, դարձնելով այն սինթետիկ, բազմակողմանի, ոչ միայն իրականության արտաքին «ճշմարտությանն» ու լուսանկարչական «հավաստիությանը» հետամուտ, այլև երևույթների ներքին բովանդակությունը, մարդու և պատմության ներքին միասնությունը իմաստավորող:

Մարդու պատկերման ժողովրդական այս լայն մեկնակետը կար արդեն Բակունցի մթնաձորյան կենցաղանկարների շարքում, բայց կար առանձին տարրերի ձևով:

Բակունցի գեղարվեստական մտածողության այս հատկանիշը առավել ցայտունությամբ արտահայտվեց ետմթնաձորյան պատմվածքների շարքում, որոնց մեջ են հայ ժողովրդի աղգային բնավորության ու ժողովրդական աշխարհզգացման այնպիսի խոր ընդհանրացումներ, ինչպես «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Միրանի փողը», «Լառ-Մարգարը», «Սպիտակ ձին», «Ծղբայրության ընկուղենիները», «Բրուտի տղան», «Սև ցելերի սերմնացանը»:

Այդ պատմվածքներն իրար միացնող ընդհանուր, նշանակալից գաղափարը հայ ժողովրդի աղգային-դեմոկրատական խառնվածքի, նրա համառ կենսատկունության և ապագայի անխախտ հավատի, նրա պատմական մաքառման ու պատմական լավատեսության փրկսոփայությունն է:

Այս տեսակետից հայ գրականության մեջ իսկական գեղարվեստական հայտնությունն էր «Լառ-Մարգարը» պատմվածքը:

Մի կերպարի՝ գյուղական հասարակ ջրվորի կերպարի վրա է հենվում բակունցյան այս գեղեցիկ էջը: Այս պատմվածքում, Բակունցը ավելի խոր, սոցիալապես ավելի զգայուն մտածող արվեստագետ է, քան առաջին կենցաղանկարներում: Լառ-Մարգարը, որպես կյանքի երևույթ, որպես կենդանի իրականություն, հայտնի էր Բակունցից դեռ շատ առաջ, սակայն, նախորդները չէին «տեսել» մարդկային այդ բաղադրությունը, և նա առաջինը հայտնագործեց այդ կերպարը գրականության մեջ: Բակունցն իր այդ գյուտը նվաճեց գաղափարական նոր տեսանկյունի, հետևապես նաև գեղարվեստական նոր ու բարձր վարպետության շնորհիվ¹²:

Ո՞վ է Լառ-Մարգարը: Գյուղական սովորական մի ջրվոր, որը, սակայն, հարուստ կենսագրական անցյալ ունի: Լառ-Մարգարը կյանքի դժվարին, փշապատ ճանապարհներ է անցել՝ «ճամփի փոշին իր մազերի վրա», իր ժողովրդի տեղահան արված բեկորների հետ միասին վայրից վայր է թափառել, ձգերձից եղերձ, կորցնելով շատ բան իր ունեցվածքից և ոչինչ չկորցնելով իր հոգուց: Կորուստների առաջ անհողդողդ մարդը շփոթվել է երբեմն ու շվարել, բայց պահպանել է հոգեկան աշխարհի ամենակարևոր, թանկագին արժեքը՝ կենսասիրությունը, որի հրաշագործ ուժով նա նորից նոր վարել է հայրենի

անմոռուն հերկը, նորից գութան է քշել, «ցելի ակոսներն է ծրել»,—այս ամենը ոչ թե անձնապատան սկզբունքի դրդումով, ոչ թե սեփական անձի պաշտպանության համար, այլ գիտակցական այն բարձր մղումով, թե ժողովրդի ապագան գտնվում է նրա որդիների ձեռքում:

Շատ կորուստներ է ունեցել Լառ-Մարգարը անցած բոլոր ճանապարհներին, բայց անսասան է պահել աշխատանքի սերը: «Նրա համար,—սկսում է պատումը Բակունցը,—ամենից մեծ հաճույքը այգին ու արտերը ջրեն էլ: Երբ բորիկ, արևից խանձված ոտքերով քայլում էր առվի եզերքով, բահով ճումները առվից դեն գցում, որ ջրի հոսանքը սահուն լինի,—Լառ-Մարգարին այնպես էր թվում, թե ջրի պապակ արտերն ու ծարավ այգիները տապ արած, իրեն են սպասում:

Առավոտ ջուրը կապելիս նա ջրի հետ էլ գնում էր, մինչև ջուրը այգուն հասներ: Արևից շորացած հողը, տեղ-տեղ ճաքճաք, ագահությամբ ծծում էր ջուրը, ճեղքերից օդի պղպղակներ էին դուրս գալիս, ձայն հանում, ասես հողը հազար պոռչ ուներ և անհագ ծարավ»:

Աշխատանքի սիրով է ողողված Լառ-Մարգարի բանաստեղծական աշխարհը, աշխատանքն է զարդարում արտաքնապես ոչնչով աչքի չընկնող, «ոտքերը բարակ ու երկար», արագիլ հիշեցնող ջրվորին,—աշխատանք, որ նրա համար մեծագույն արժեքն է աշխարհում:

Հայրենի գյուղը նա թողեց աշխատանքի ամենաթեթև պահին. «...Կտավառը կապույտ ծաղիկներն էր բացել, ծիրանն արդեն դեղնել էր: Վար էր անում, արորը փափուկ հողում ամռան ցելի ակոսներն էր ծրում: Երբ մի անգամ էլ դարձավ, աչքն ընկավ արահետին: Մասրենու մոտ պառավը կանգնել, ձեռքով էր անում:

— Գեղը խռովտուք կա, մարդ,—կանչում էր պառավը:

Եզներն արձակեց, առուր հողի մեջ խրած քողեց»:

Հայրենի գյուղում կիսատ թողած վարը ավելի բազմապատկեց Լառ-Մարգարի սերը աշխատանքի հանդեպ. «Լուսնյակ գիշերներին, երբ գյուղը քնած էր բեզարած մրափով, հովը սառնություն էր բերում ցերեկվա շոգից խանձված դաշտերին, լուսնյակ գիշերներին, երբ բարդու վրա իր բնի մեջ հանգստանում է արագիլը, որ լուսաբացին լառ-լառ թևերը փռած իջնի ճահճուտի վրա,—Լառ-Մարգարը մինչև լուսաբաց աշխատում էր:

...Ամայի արտերի միջով անցնում էր Լառ-Մարգարը, ջուր տալիս ծարավ հասկերին:

Լուսաբացին արտատերը արտը ջրած պիտի տեսնի, պիտի ժպտա և կռահա, մատներով տրորի թաց հողը, տեսնի՝ խո՞րն է ծծել ջուրը, Լառ-Մարգարը ջուրը վարա՞ր չի կապել»:

Արդար աշխատանքի սիրո՞ւ Լառ-Մարգարի բնավորության այս գլխավոր հատկության վրա է կենտրոնացնում Բակունցն իր ուշադրությունը, այդ զգացմունքի արմատները բացատրելով որպես հողի հետ կապված աշխատավոր մարդու կյանքի փորձից հանված գերագույն ուժ ու անխափան իմաստություն:

Լառ-Մարգարը փիլիսոփա չէ, մտքի մարտիկ չէ, անվախ ու քաջ հերոս էլ չէ, նա համեստ ջրվոր է ընդամենը, բայց կյանքը և հարազատ ժողովրդի պատմությունը նրա մեջ «դրել են» արդար և փորձությունների մեջ ստուգված «փիլիսոփայական» տեսակետ՝ անհունորեն լայն նրա առօրյա զբաղմունքից, մաճկալի ու ջրվորի նրա գործից:

Տեղահանութեան, թե արհամիրքի օրերին Լառ-Մարգարը երկու մտահոգութիւն է ունեցել՝ առանց կորստի տեղ հասցնել հայրենի ծիրանուտից իր պառավի հավաքած ծիրանի կորիզները և մեկ էլ՝ անվթար պահել թոռանը՝ Թորոսիկին: Նա ծոնկի կգար, եթե չպահպաներ այդ արծեքները: Իսկ նա ծոնկի չեկավ, հուլիս հայացքը միշտ նրա հետ է, որովհետեւ ծիրանի կորիզները պահ տալով մայր հողին, նա տեսնում է արեւի տակ բարձրացող մատաղ տունկերը և դրանց կողքին, գլուղական դպրոցի երեխաների մեջ օրեցօր հասակ նետող Թորոսիկին:

«Ան ցելերի սերմնացանը» հավաքածուում կան այնպիսի պատմվածքներ, որոնց հերոսները իրենց կյանքի ուղին անց են կացնում ողբերգական ցրնցումների մեջ: «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Նղբայրութեան ընկուզենիները» պատմվածքներում Բակունցը նորից դառնում է մթնաձորյան գլուղերի միջավայրին ու հերոսներին, նորից պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնց վրա ծանրացել են սոցիալական իրականութեան շղթաները:

Այս պատմվածքներում Բակունցը ճշմարտութեան բուռն զգացումով է վերարտադրում հին գլուղի, նրա մարդկանց ապրած դրաման՝ միաժամանակ լայն գաղափարական հայեցակէտի շնորհիվ, նա տալիս է նաև հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի էպիկական վեհութիւնը, ժողովրդի մարդկանց խոր մարդկայնութիւնը անմարդկային իրադրութեան մեջ:

Ո՞րն է «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի թեմա-գաղափարը: Դա ժողովրդական բնավորութեան լավագույն գծերի դրվատումն է, սոցիալական-հոգեբանական այն երևութի պատկերումը, որ ինչքան աճում է անմարդկայնութեան կոպիտ ուժը, այնքան ժողովրդի մարդը տասնապատկում է իր առաքինութիւնները, որքան թեքվում է մարդկային իրավունքների ոտնահարման նժարը, այնքան ավելի է լարվում իսկական մարդկայնութեան հակաժարը: Սա հոգեբանական հասարակ գործողութիւնն է, այլ ներքին հարստացման ընթացք, որ Բակունցը ցուցադրում է փայլուն վարպետութեամբ:

Պատմվածքի «դեպքերի» կենտրոնում գտնվում է Բակունցի ստեղծագործութեան մեջ ոչ հազվադեպ գլուղական նահապետներից մեկը՝ Արթին պապը: «Դեպքերը» սկսվում և ավարտվում են նրա կյանքի խաղաղ, ապա ողբերգական պահերի նկարագրութեամբ: Ասենք նաև, որ «դեպքերը» այստեղ գերազանցորեն տրված են հերոսի հոգեբանութեան ներքին գործողութիւնների միջոցով:

«Նամակը...» սկսվում է Արթին պապի մոտումենտալ կերպարի անմոռաց նկարագրութեամբ. «Իրիկնապահին՝ Արթին պապիս նստելու տեղը կամարակապ դարպասի նիշն էր, որի ներքեի մասը, գետնից մետրաչափ բարձր, կռկիկ տաշած էր, քարե աթոռի պես սարքած:

Կնստեր իր տեղը, կկոթներ հոնի կարմիր մահակին, գլուխը մի կողմի վրա կթեքեր, և եթե զրուցընկեր չունենար, ինքն իրեն կխոսեր ու քթի տակ կժրպտար: Երբ նա ժպտում էր, նրա կապույտ աչքերը փոքրանում էին և աչքերի տակ շարվում էին բարակ կնճիռներ:

Դարպասի մոտ իրիկնապահին նստելը պապիս հին սովորութիւնն էր: Կովերը արոտից էին տուն գալիս, վարից՝ հոգնած ու դանդաղ քայլերով, եղները, պառավ ատամների տակ ծամելով ճամփի եզերքից պոկած խոտը: Ու նստած տեղից պապս մեզնից մեկին մի բան էր պատմիրում:

— էգուց Ալա եզը վարի շտանեք,—կամ թե,—մի տեսեք էն քուռակն ինչի՞ է կաղում:

Հետո պիտի վեր կենար, խոտը հոնի փայտով հավաքեր և մոտեցներ Ալա եզին, կամ շոյեր քուռակի հիվանդ ոտքը»:

Արթին պապի այսպիսի պատկերումը մի տեսակ բնաբան է և կերպարի համար, և ամբողջ գրվածքի համար: Բակունցն այստեղ կենտրոնացրել է այն ամենը, ինչ կա պապի կերպարի մեջ, նրա էության մեջ՝ իրիկնապահի պես խաղաղ ու անդորր հոգի, ազնիվ ու խելոք վարքագիծ, աշխարհ տեսած ու ճանաչած մարդու հազվագյուտ մտերմությունն նույն աշխարհի հետ, զարմանալիորեն հոգատար, խանդաղատանքի հասնող վերաբերմունք դեպի շրջապատը, մարդու և մարդկայնության կարոտ:

Եվ վերջապես՝ հավատ դեպի մարդը: Այդ հավատն է նրա դեմքից ետ վանում տառապանքի քողը և դիտողի վրա գամում կապույտ աչքերից ճառագայթող ժպիտը՝ «բարի ու անշար մարդու ժպիտը»:

Արթին պապը,—ինչպես նրան ներկայացնում է գրողը,—մարդկայնության մի անհանգիստ, կրքոտ ու վեհանձն քարոզիչ է. թոռներին ու մերձավորներին նա անվերջ պատգամում է անխախտ պահել հոգու մաքրությունը և աղնվությունը: Այս սկզբունքները նրա բարոյական էության տարրերն են: Այսպես է նա ապրել կյանքում ու այդ բարոյական բեռով հասել խոր ծերության: Սակայն, նա որքան հավատարիմ ու անդավաճան է մնացել իր խղճին, որքան անսասան է եղել իր գործողությունների մեջ, նույնքան անխիղճ են վարվել նրա հետ: Որքան արդարամիտ է նրա վարքագիծը, նույնքան անարդար ու անողորմ են վարվում պապի հետ:

Արթին պապը գիշեր ու զօր, քնած թե արթուն, տառապում է իր աքսորական որդու անհայտ բախտով: Ի՞նչ էր պատահել: Հայտնի էր միայն, որ նրա որդին՝ Եգորը, «զինվոր եղած ժամանակ ընդդիմացել է և հրացան է քաշել հրամանատարի վրա»: Իսկ որտե՞ղ է, ո՞ւր է աքսորված Եգորը,—ստույգ հայտնի չէր:

Գյուղում պտտվող զանազան սուտ ու սխալ տեղեկությունները Արթին պապի հոգում չեն հանգցնում անթեղած վիշտը, որը մերթ բոցավառվում է օրպես պայծառ հույս, մերթ դառնում մարմրին տվող կայծ», նրա վիշտը հույսի է նման, որովհետև պապը ծարավի է մարդու իդեալին և տկար կայծ է, որովհետև հույսը խաբուսիկ է, անուրջ՝ ճշմարտության և արդարության տարրական նորմերը ոտնահարած, մարդկայնության բոլոր արտահայտությունները կլանող աշխարհում:

Արթին պապի միամիտ հավատից էլ ծնվում է ռուսաց Թագավորին նամակ գրելու գաղափարը: Այդ հավատն էլ դառնում է Արթին պապի կործանման պատճառը:

Մերունին, մանկան երևակայությամբ, պատկերացնում է նամակի «ճանապարհորդությունը»՝ քաղաքից քաղաք, միամիտ պարծանքով խոսում է իր գրած նամակի մասին, հիացած-ապշահար նկարագրում է գրագրի թղթի զորությունը («էնպես դալամ ունի, որ քարին կղնի, քարը կճաքի»), դես ու դեն է ման ածում թղթի այն կտորը, որ «վավերացնում է նամակի գոյությունը»:

Օրերը հալվում են, սակայն չի ստացվում նամակի պատասխանը: Արթին պապը, սակայն, ոչ մի կերպ չի կորցնում հավատը: Օրերից մի օր, հույսը սրտում, նա ոտք է դնում գյուղական պրիստավի մոտ իմանալու, թե ի՞նչ տե-

դեկուբրուն կա Ռուսաց թագավորին գրած նամակից, որով նա խնդրել էր պարգևել որդու անհայտացման «առեղծվածը»:

Բայց պրիստավի մոտից նա դուրս է գալիս ավերված հոգով ու ֆիզիկապես խոշտանգված. «Հանկարծ դռները բացվեցին, երևացին մի քանի ձեռքեր, իրար խառնված մարմիններ, անթիվ փայլուն կոճակներ և այդ ամենի մեջ պապիս ալեհեր գլուխը:

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին:

...Պապս փոշոտ գլխարկը թափ տվեց ու դարձավ ինձ.

— Ձին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա:

Բերանից արյուն եկավ: Ես տեսա նրա շարդված ատամը: Արյունը թթի հետ խառնված կաթում էր նրա արխալուղի վրա»:

Իրական են թե պապը և թե նրա հետ կատարված դեպքը: Բայց միատեսակ իրականություն չեն մարդն ու շեղյալ, անվավեր նամակի պատասխանը: Ավելին, շեղյալ նամակն ավելի հզոր է ու զորավոր, քան կենդանի մարդը և ի վերջո, նրա ճակատագիրը որոշվում է նամակի թյուրիմացությամբ:

Բակունցը Արթին պապի հետ կապված պատմությունից վերցնում է ոչ միայն փաստը, այլև վերաբերմունքը դրա նկատմամբ: Ուրիշ խոսքով փաստը հեղինակը վերցնում է այն իրականության հետ միասին, որտեղ ստեղծվում է երևույթը, որտեղ թագավոր-նամակ հարաբերությունը շրջվում է իր հակառակ իմաստին. հույսը դառնում է ողբերգություն:

«Նամակ Ռուսաց թագավորին» պատմվածքին հավասար, միևնույն շարքում է կանգնած «Սպիտակ ձին» պատմվածքը:

Պատմվածքում նկարագրված գործողությունը տեղի է ունենում համաշխարհային պատերազմի շրջանում: Հեղինակը ցույց է տալիս այն ահավոր ազդեցությունը, որ հայ գյուղացու տնտեսական ու բարոյական կյանքում կատարում է պատերազմը, բացելով հակասություններ, որոնք թեև վաղուց կային, բայց մի տեսակ նիրհած ու կցկված էին, չէին հայտնաբերվել ամբողջ բացորոշությամբ:

Ներխուժելով հայ գյուղացու հարկի տակ, պատերազմը շրի երես է հանում գյուղաշխարհի հակասությունների ամբողջությունը, բախման մեջ դնելով ժողովրդական ու հակաժողովրդական ուժերը, երազն ու իրականությունը, գեղեցիկն ու տգեղը, մարդկայինն ու անմարդկայինը, պատրանքն ու առօրյան: Այս երկու սկզբունքների՝ անհատի հոգևոր, բարոյական ազատության ու հասարակական շարիքների, երազի ու իրականության, գեղեցիկի ու շարության բախումը, ծավալվելով հոգեբանական խորահուն դրամայի պլանով, հասցվում է մինչև լուծման ծայրագույն սահմանը:

Պատմվածքը բացվում է «Երազի ու հույսի սկզբունք» մարմնավորող գյուղական մի խեղճ կնոջ՝ Շարմաղ բիբու կերպարով: Յոթնասուն տարի ապրել է իր հարկի տակ, անխոս աղոթել աստծուն, երկրպագել նրա սպասավորներին Շարմաղ բիբին: Յոթնասուն տարի շարունակ ավանդապահ հայ կինը անտրտունջ, ինքն իր մտքերի հետ, կամովին կատարել է միևնույն արարողությունը. «Շարմաղ բիբին երեկոյան, երբ ժամհարը քաշում էր եկեղեցու զանգերը,—խրճիթի ծանր դուռը տնքալով բաց էր անում: Երկար ու կերկեր, իբրև արևելյան թախծոտ երգ, ճռնչում էր հին դուռը, երբ պառավի դողացող ձեռքերը ձգվում էին դեպի դռան մաշված ունկը: Խավար խրճիթում դռան երգին արձագանքում էր պղինձների զնգոցը և Շարմաղ բիբու շինչ ձայնը.

— Քո փառքը շատ, էսօր էլ զանգերը զարկին,—մրմնջում էր այդ լուս-
տերես կիներ, որին իրիկնային զանգերը ավանդում էին անձնական անդորրը:

Այս պատկերում ամփոփված է կեցության մի կատարյալ հանգստություն
ու վեհություն: Այդ «հանգստության» հիմքն այն է, որ կյանքն անցնում է թեթև
ու մեղմ սահանքով, երկնային օրհնությամբ, հույսի ու անանձնական սպա-
սումների հերթագայությամբ:

Շարմաղ բիրեն մինչև իր կյանքի մայրամուտն անդամաճան ու անշար
հավատացել է, որ զանգերի ղողանջների հետ երկնային մի օրհնություն է ներս
մտնում իրենց խրճիթը և դրա համեմատ կառուցել է իր անուրջները երջան-
կության ու բախտի ոսկեթև աղավինների մասին, որ գալիս են երազած ան-
տեսանելի աշխարհից ու նրա գեղջիկական միամիտ հայացքով՝ թևածում աշ-
խարհի վրա, գյուղի վրա, իրենց խրճիթի վրա, բոլոր խրճիթների վրա, ավե-
տելով խաղաղություն ու բարություն:

Բայց կատարվում է «անսպասելին»: Երազող կնոջ ամենօրյա աղոթքի՝
նրա գերազույն հույսի պոռթկման պահին, գյուղական գլրի ձայնի շարագուշակ
ու ահավոր որոտը խլացնում է եկեղեցական զանգերի ղողանջը. «է-հե-հեյ,—
ալիք-ալիք դիզվեց՝ ձայնը,—ծողովուրդ... Թագավորի հրամանով առավոտը
կանուխ ձիատերերը ձիով քաղաք, հեյ-հեյ... Ով շտանի, թագավորի հրամանով
տունը, տեղը, է-հե-հեյ...»:

Եկեղեցական զանգերի ղողանջի և գլրի կանչի հակադրության իմաստը
«մարդկային» ու անմարդկային բացահայտումն է: Գլրի կանչը ազդարա-
րում է անմարդկայինը, շարիքի սկզբունքը:

Հայկական փոքրիկ գյուղը գլրի մի կանչով խուճապահար ենթարկվում
է մարդկային տառապանքների բարձրացող ալիքին, գլրի մի կանչով հիմնա-
հատակ փուլ է գալիս Շարմաղ բիրու կառուցած երազների աշխարհը, տնտե-
սական ծայրահեղ քայքայման սպառնալիքը դաժան պարտամուրհակի նման
կախվում է բոլոր խեղճերի ու թույլերի վրա:

Շարմաղ բիրու ռամիկ հավատից՝ նրա աղոթքից մինչև գլրի կանչը,—
այսպիսին է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի առաջին հորձանքի բովանդակու-
թյունը:

Պատմվածքի այս առաջին հորձանքին իրավամբ առանձին ու կարևոր
նշանակություն է տալիս հեղինակը: Սա լավ հղացված բնաբան է ամբողջ
պատմվածքի դրամատիկական էության համար: Այստեղ ձևակերպված գա-
ղափարը այնուհետև ավելի նշանակալից ու կոնկրետ բովանդակություն է
ստանում, երբ մի կողմ է դրվում Շարմաղ բիրու «Երազի պատմությունը» և
պատմվածքի հոճն է մտնում նրա սյուժետային կոնկրետությունը՝ Սիմոնի և
նրա ձիու իրական պատմությունը:

Երբ հնչում է գլրի կանչը, ծայր է առնում, ավելի ճիշտ՝ գիտակցվում է
Սիմոնի հոգեբանական ու սոցիալական ծանր դրաման: Շատ էր շարշարվել,
շատ էր պատեպատ խփել իրեն Սիմոնը, մինչև որ ձեռք էր բերել իր ընտա-
նիքի նեցուկը՝ Ցուլակ անունով ձին, «կապտավուն մորթով, որի վրա, ինչպես
աստղերը, ցրված էին սպիտակ նշաններ: Երկար, ալիքաձև պոչ ուներ Ցուլա-
կը: Եվ ասում էին, թե հին ու ազնիվ ցեղի շառավիղն էր այդ ձին, որ Սիմոնը
գնել էր մի երկու տարի առաջ, փոխարենը տալով իրենց եզը, մի անմայր
հորթ, մի կարպետ և երկու բեռ ցորեն»:

Գյուղացու զայրույթը անցնում է ձիու նկատմամբ ունեցած սիրո և կոպ-
տության, հույսի ու ցավի, կարոտի ու դժգոհության, քնքշության ու վրդով-

մունքի պրիզմայի միջով,—հոգեկան հակադիր տրամադրություններ, որոնք արագ-արագ հաջորդում են միմյանց, սրում նրա ներքին կոնֆլիկտը ոչ թե իսկական մեղավորների հետ, այլ «իր» հետ, իր «ձիու հետ»։ Զերմ գորովանքով ծուլակին փափայլող, նրան բոլորանվեր կապված Սիմոնը պատեպատ է դիպչում, հուսադրում իրեն, թե՛ «ռուսի դազախը սրա վրա կառող է նստի»... Չէ, չեն տանի»,—նորից հերքում քիչ առաջ մտքով անցածը, վրդովվում, ապա թեթևացած շունչ քաշում՝ նորից ազոտ հույսի ակնկալիքից։

Սիմոնը Հոգեբանական դաժան ճգնաժամի մեջ է։ Այս ճգնաժամը պատմվածքի երկրորդ հորձանքն է, իսկ սրա բարձրակետը այն տեսարանը, երբ գյուղացին գոմ է մտնում ու ձիու առաջից վերցնում խոտի խուրձը, կարծես թե իր առաջ կանգնած էր ոչ թե վաղեմի, սպասած, երազած բարեկամը, այլ թըշնամին, իր դժբախտություն պատճառը։

Անեզր տխրություն է պատում Սիմոնին և նրա ընտանիքի անդամներին, երբ գալիս է ձիուն գոմից հանելու ժամը. «Տխուր ժամ էր, երբ Սիմոնը դռներից հանեց ձին։ Կարծես ներսը նա զարդարել էր մի դազալ, իսկ դուրսը սպասում էին այդ վայրկյանին, որ աղի արտասովեն...

Տանեցիները դանդաղաքայլ հետևեցին մինչև հարևանի դուռը, ասես հուղարկավոր էին մի թանկագին դազաղի, որին ուղի էին գցում մահվան անվերադարձ ճանապարհով»։

Տխուր կոլորիտով նկարված այս տեսարանին հաջորդում է պատմվածքի մյուս, թվով երրորդ հորձանքը՝ ձիատեսերի երթը դեպի մեծակա ֆաղաֆ։ Սգի թափորի է նման ձիավորների լուռ շարժումը. «Բոլորն էլ իրենց դժվար մտքերի հետ էին, ձիերն էին համեմատում իրար, ուշի-ուշով դիտում, որպեսզի որոշեն, թե ո՞րը նորից կվերադառնա այս ճանապարհով և որի՞ սանձն ու սարքը տերը շալակած տուն կբերի, որպես մեռած մարդու զգեստներ, որոնց վրա այնպես դառնաղի ողբ են ողբում գյուղի կանայք»։

Այս տեսարանում, Սիմոնից բացի, պատմվածքի մեջ են մտնում նաև ուրիշ գյուղացիներ, նույնքան խեղճ ու կրակ, նույնքան շվարած ու տանջված, նույնպես իրենց ֆիզիկական ու կենսական առողջ հյուսիսը տաժանակիր աշխատանքում մաշած։

Նրանք բոլորը՝ Սիմոնի համագյուղացիները, գյուղից հեռանում են՝ հոգսը սրտներում ծանրացած, մտամոլոր, երկյուղած, անթարթ հայացքները հառած երկնքին, «կարծես մի քաղցր աչք նայում էր այնտեղից և փրկության ազոտ հույս էր ներշնչում»։

Դառնանք Բակունցի պատմվածքի մյուս՝ թվով չորրորդ հորձանքին։ Մարդկանց և ձիերի շարքերը հասնում են քաղաք. «...Վրնջում էին ձիերը՝ մետաղաձայն ու երկարածոր, ինչպես տխուր երգը, կարծես վերջին հրաժեշտն էին ուղարկում լեռնային կապույտ լճերին, որոնց ջրից խմել էին, տափաստաններին, որտեղ անցել էր նրանց մանկությունը և ամայի գոմերին։ Մեկը թափ էր վրնջում, մյուսը՝ արծաթահնչյուն և բարձրանում էր հետևի ոտքերի վրա, ինչպես գազազած ցուլ, ձգում էր սանձը և շէր ուզում իջնել այդ անվերադարձ ուղիով»։

Հասնելով ձիերի հավաքատեղը, Սիմոնը ամբողջովին համակվում է Յուլակին փրկելու զգացումով, ամբողջովին խմորման մեջ է, թեև թվում է, թե նրա հոգու մեջ ոչ մի շարժում չկա։ Այդ խմորումը նրան բերում է որոշակի վճիռ, նրան գործելու մղումներ է տալիս։ Բայց ի՞նչ։ Հանցանք, որ ծնվում է մարդկային հոգու մոլեգնությունից։ Իսկ ո՞րն է Սիմոնի գործած հանցանքի

կոնկրետ արտահայտությունը: Նա ետ է դարձնում Յուլիին և քշում դեպի գետափ. «Այդպես փախչում են սարսափից: Այդպես փախչում է հոտը, երբ կայծակն ահռելի որոտով խփում է մոտակա ժայռին: Այդպես դողահար վազում է գազանը, երբ հրդեհվում է անտառը»:

Եվ պարտված, խուճապահար, անզոր մարդու այդ փախուստին հետևում է բուն հանցանքը. «Սիմոնն անսովոր արագությամբ ձիու համետը հանեց: Արևի տակ փայլվեց ձիու ողորկ և գեր մեջքը: Ապա նույն արագությամբ կռացավ և գետնից վերցրեց մի շեշաքար»: Հուսահատ կատաղությամբ նա շեշաքարը քսում է ձիու մեջքին,—գործողություն, որ Բակունցը նկարագրել է գեղարվեստական նուրբ անցումներով, գործողություն, որին նա հոգեբանական անսովոր իմաստ է տվել: Յուլիի մեջքին բացված վերքը,—ասում է Բակունցն այդ գործողությամբ,—խոր վերք է բացում նաև Սիմոնի սրտում: Դա անհուսորեն պարտված մարդու մաքառումն էր իր դեմ, նրա զայրականած բողոքն էր աշխարհի կարգի դեմ, սոցիալական անարդարության դեմ:

Պատմվածքի վերջաբանը,—վերադարձող գյուղացիների շարքից առանձնացած Սիմոնը դատապարտում է իր արարքը և արտասանում զղջումի սրբաբանուշ խոսքը՝ «Հենց իմ փիսուկները մնաց, Յուլակ... Հիմա հազար ձիու մեջ անտեր խրխնջում ես»,—ընկալում ենք որպես պոռթկացող բողոք կյանքի կապանքների դեմ:

Քննարկված պատմվածքների մեջ արտահայտված ժողովրդական ոգու հաղթանակի մոտիվին ուղիղ գծով միանում է «Եղբայրության ընկուզենիները» ծավալուն պատմվածքի ողբերգական թեմայի մեջ բացված հումանիզմի մոտիվը:

Այս պատմվածքում նույնպես Բակունցի խոսքը հետամուտ է ազգային բնավորության էպիկական բովանդակության վերհանմանը: Պատմվածքի հերոսը՝ Աթա ապերը նույնպես, ինչպես Արթին պապն ու Լառ-Մարգարը, իր վեհ էությանը կարծեք թե լրացնում է ազգային էպիկական բնավորությունների հերոսների շարքը՝ գրական մշակման բովով անցած մի նոր կերպարով: Այստեղ էլ մենք տեսնում ենք գեղարվեստական այն սկզբունքների մարմնավորման օրինակը, որի իմաստը հետևյալն է. հայ գեղուկ ժողովրդի սրտի ու խղճի պարունակությունն ավելի զորավոր է, քան սոցիալական, իրավական, կրոնական, դավանանքային բոլոր պատենշները: Այստեղ էլ արձակագիրը առաջ է քաշում ու հիմնավորում աշխատավոր մարդու հումանիստական բարձր էության խնդիրը, նյութ ընտրելով հայկական գյուղի պատմության դրամատիկական շրջաններից մեկի՝ հայ և ադրբեջանական ազգամիջյան արյունոտ ընդհարումների շրջանից:

Ծանր, դաժան օրեր են, վաղվա օրվա տագնապը գյուղացիներին նորից հավաքել է Շուղունց կոչվող քարատակը, որ այժմ «օգա չէր, ինչպես հիսուն տարի առաջ, այլ շտաբ, բազար և մինչև անգամ կլուք»: Գալիս են գյուղացիները այդ քարատակը, խոսում, զրուցում, հիշում անցած «երանելի ժամանակները», խորհրդածում սլատերազմի ընթացքից, թանկ ու էժանից, գյուղական աշխատանքից, քաղաքական խնդիրներից, այս ու այն կողմից ստացվող լուրերից: Հավաքվում են քարատակը և, բնականաբար, մեջտեղ է գալիս ժողովրդական երգիծանքի անսպառ հանքաքարը. մեկի հանգիստ ծորացող պատումի միջոցին հանկարծ շառաչում է մյուսի սրախոսությունը, մեկի խորհրդածության դանդաղ երկունքը ընդհատվում է ընդհանուրի դղրդացող ծիծաղի մեջ, ջրաղացսյան Անդրու սիրտ մղկտացնող սազի նվագի պահին դուրս է

նետվում Աթա ապոր աղմկոտ սաբրը, մեկի անմեղ հարցասիրությունը հետևում է մյուսի հեգնական պատասխանը: Ժողովրդական տոնահանդես է հիշեցնում գյուղական աշխատավորների հավաքույթը:

Կենցաղային գունեղ պատկերներ են, որ հաջորդում են իրար, սրախոսություններ են, որ առկաթում են ամեն մի քայլափոխի, կծու, դառն հեգնություն արտահայտություններ են, որ գյուղացիների համար վահան են ծառայում՝ իրենցից վաղվա տագնապները ետ վանելու նպատակով:

Քարանձավն ապրում է վաղվա հույսով ու երազներով, սակայն հույսի ծայրն ամենևին չի երևում: Առջևում ականապատ դաշտ է, ավելի ծանր օրեր են սպասվում: Դաշնակների և մուսավաթականների հրահրած հայ-ադրբեջանական ազգամիջյան անմիտ ընդհարումներին միանում է պլեբեյական խավերի ավելի զորավոր ու անհաղթահարելի թշնամին՝ սովը:

«Մտավ 1920 թիվը, ձմեռը զոռեց, սովը սաստկացավ,— արձանագրում է ժամանակագիրը:— Հաց չկար, ցամաք հաց, գարեհաց և նույնիսկ կորեկի բլիթ չկար: Իսկ ձյունը գալիս էր և գարնան ոչ մի նշան չէր երևում: Այդպիսի ձյուն Աթա ապերը իր կյանքում չէր տեսել: Իզուր Տեր-Նորընծան ամեն օր գուշակում էր «բարեխառնություն օդի և ջերմություն ջրի»: Ցերեկը ձյունը դադարում էր, երևում էր սառն արևը և նոր ձյունի ցուլքն ընկնում էր ժայռի լանջին: Մարդիկ հագվիլ էին մաքրում դուռ ու բակ և ցրտին կուշ գալով՝ մի կերպ արահետ էին բացում դեպի հարևանի տունը, երբ գորշ ամպերը նորից էին կախվում. սկսվում էր ձյունը, լեռնային երկրի ձյունը, որ իջնում է անընդմեջ...»:

Մահվան արհամիրբը մտնում է հուսահատ ու աղքատ գյուղաշխարհը, սկսելով իր դաժան ավերածությունը: Այդ ավերածությունը դադար չունի, ամեն օր խլում է նորանոր կյանքեր: Ողբերգությունն սպասելիորեն ընթանում է դեպի իր «կատարելությունը»: Ողբերգության այդ պատկերը Բակունցը վերարտադրում է առանձնապես տպավորիչ ու ճշմարտացի: Սակայն նրա գեղարվեստական խնդիրը տվյալ դեպքում ողբերգության ցուցադրումը չէ: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես մահվան հուսահատ ջղաձգումների մեջ հաղթում է մարդկայնությունը, կյանքի սարսափների մեջ էլ մարդկային խիղճն ու սիրտը ավելր զորավոր են դուրս գալիս:

Ժամանակի, ապա նաև գյուղի կացության ընդհանուր պատկերի միջից, առանձնանում է մարդկայնության թեման:

Գյուղացիների հոժ զանգվածի միջից գրողը առանձնացնում է Աթա ապոր կերպարը:

Պատմվածքի սկզբում Աթա ապերը ներկայանում է մյուս գեղջուկների հետ, ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ, նրանց հավասար դերով, իսկ այնուհետև հեղինակը նրան է հանձնում գաղափարական ամբողջ բեռնվածությունը, ավելի ստույգ՝ մեծակտավ նկարի կոմպոզիցիայի մեջ նա դառնում է կենտրոնական ֆիգուր: Նկարը խմբվում է նրա շուրջը:

Բակունցն իր այս հերոսի մասին ասում է, թե նա ծանր ժամանակներում այն հույսն էր, որին դիմում էին գյուղացիները. «Յորեն լեզու էր, որ նման էր ցորեն հացի»: Ժողովրդական աղետի պահին Աթա ապերը հանգիստ ու դադար չունեի, «հոնի տերօղորմյայի հատիկները գցելով», նա գուշակում էր, թե երբ պիտի բացվի լավ օրը, հուսադրում էր բոլորին, թե մենք «սրով չենք կոտորվիլ, սովից էլ չենք կոտորվիլ», դրացիներին համոզում էր նեղ օրերին իրար օգնել, ժողովրդական առածն էր մեջ բերում՝ բարեկամը ճանաչվում է դժբախտության մեջ և, այս ամենը նրա համար, որպեսզի խաղաղությամբ

ծխան գյուղական խորհիթների երդիկները, որպեսզի հողագործը վաղվա օրը արդար խղճով հայրենի ցեղերին հանձնի իր գոյություն սերմերը:

Աթա ապերը մարդասերի նույն կերպարն է, ինչ որ առաջինք Բակունցի մյուս պատմվածքներում, նրանց նման կարեկից ու մեծահոգի, հոգով շռայլ ու զգայուն՝ ուրիշների դժբախտության հանգեպ: Նրա մարդասիրությունը սոսկ խոսք ու պատգամ չէ, այլ նախ և առաջ գործողության ծրագիր, որ նա զարդարում է գեղջկական աշխարհից ծնված իմաստությամբ: «Իմ խոսքն էն է, որ էլի մենք իրար ցավ կիմանանք: Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը: Էն էլ որ շլինի, գետը թող քշի տանի մարդուն: Էն որ կտունկը թուխպի մեջ ցրիվ է գալիս, լսե՛լ եք, ոնց են իրար կանչում ու մինն էլ չի կորչում: Ուրեմն մենք էն երկնային թռչունի չափ էլ չկա՞նք... Իրար ձեռք բռնեցեք, մինչև դուրս գանք էս դժվար տարին»:

Գյուղական իրականության բոլոր սպառնալի տարուբերումներին ու ժամանակի խիստ հողմերին դիմացած լեռնցի ծերունին, որ կյանքում երբեք լաց չէր եղել, երբ տեսնում է սովահար երեխաների դիակները, այնպիսի մի ողբ է արձակում, որ զրնգում է ամբողջ լեռնաշխարհը:

Այդ ողբ չէր, այլ ահարկու բողոք կապույտ երկնքին, բողոք, որին ձայնակցում էր ձմեռվա քնից զարթնող բնությունը և քարի արծիվը, որը երգի աղմուկից դուրս էր թռել, — քարե արծիվն իր թևերի վրա տանում էր մարդու բողոքը մահի դեմ»:

Աթա ապերը ժողովրդական մարդու հարուստ փորձով գիտի, որ դժբախտությունը կարելի է հաղթել միայն սիրով ու խղճով, միայն անհաշվենկատ վերաբերմունքով: Իր կենսափորձը նա ձևակերպում է հետևյալ բանաձևով. «Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը»:

Ժողովրդի տառապանքը նրան հասցրել է ինքնամոռացության: «Աթա ապերը գալիս էր տուն և քունը չէր տանում: Պառավը մի կտոր կորեկ հաց էր մեկնում նրան, բայց ծերունին այդ էլ չէր ուտում, խաբելով, թե տեր-նորրն-ծայի տանը ոսպով ճաշ է կերել: Եվ երկար, շատ երկար, մինչև աքլորականչ երբեմն մինչև լուսումութ, — նրա միտքը թեաժում էր իր կյանքի անցած ճանապարհների վրա՝ հին օրերից, երբ նրա կյանքն անցնում էր ժողիկների ու սառնորակ աղբյուրների, բարձր խոտերի մեջ, — մինչև գյուղի խառնակ առօրյան, մինչև այս դժբախտ օրերը»:

Շատ բան չի կարողանում պարզել Աթա ապոր որոնող միտքը, շատ բան էլ նա կապում է երկնքի հետ, ճակատագրի անունն է տալիս, քաղաքի դեմ է ծառս լինում («Հացը եթե կշեռք տեսավ՝ արտերը կչորանան»), մոլորված իրեն այս ու այն կողմն է գցում, բայց և այնպես գեղջկական արդար բնազդի սահմանում ճանաչում է իրականությունը, ըմբռնում է շարիքը. «Հայը ո՞րն է, թուրքը ո՞րն է, դաշնակցականը ո՞րն է, մուսավաթը ո՞րն է»: Այս հակադրությունից է գալիս շարիքը, իսկ շարիքի դեմ պետք է վահան դարձնել սիրտը, շարիքին պետք է հաղթել մարդկայնությամբ:

Անվիճելի վարպետությամբ է զարգացնում Բակունցն իր այս պատմվածքը և հերոսի բնութագրման նպատակով կանգ է առնում մի դրվագի վրա, որտեղ ավելի խոր ու լիակատար է բացվում Աթա ապոր զգացմունքների, նրա իսկական մարդկայնության իմաստը:

Ո՞րն է այդ դրվագը:

Մինչ Աթա ապերը մտածում էր օրերը տաքանալուն պես գնալ ծանոթ թուրքերի մոտ, մի ձիաբեռ բրինձ խնդրելու, այդ նույն ժամանակ նրա հար-

կի տակ անսպասելիորեն հայտնվում է նրա մոտիկ քրովան՝ ադրբեջանցի Օրուչը: Եվ Աթա ապերը նրա հետ կիսում է իր վերջին կորեկի պարկը, իր ընտանիքի վերջին հույսը, Օրուչի այցելութունը դիտելով որպես ազգամիջյան կոփմեներին վերջ տվող կտունկի ավետիք:

Բակունցը նկարագրելով այդ դրվագը, նորից դիմում է իր նախասիրած լուսաստվերի հնարքին, — ժողովրդի մարդու էպիկական վեհությունը հակադրվում է տիրողների շնչինությանը: Լուսաստվերը հատկապես ընդգծվում է պատմվածքի վերջաբանում: «Մենք ձեր հույսովն ենք ապրում, Օրուչ քրովա», — ճանապարհում է իր բարեկամին Աթա ապերը և մի քանի ընկույզ դնում գրպանները՝ երեխաների համար: Այս միջադեպը նոր լույս է գցում հարևան ժողովուրդների աշխատավոր մարդկանց հինավուրց կապին. «Հայերի և թուրքերի մեջ բարեկամության այդ ձևը հին էր... Գուցե թե դաշնի այդ ձևը գալիս է այն ժամանակներից, երբ լեռնցի խաշնարածները և դաշտի երկրագործները բարեկամ դարձան, համոզվելով, որ լեռն ու դաշտը մի մայր երկիր է»: Ժողովուրդների բարեկամության խոր իմաստը մեկ անգամ էլ երևան է գալիս պատմվածքի վերջնամասում. դաշնակ զինվորները ճանապարհահին բռնում են Օրուչին և հայ կոմունիստների հետ գնդակահարում Սորանի ձորում:

Հայրենի հողը ցողվում է երկու դրացի ժողովուրդների զավակների արյամբ:

Վեհանձնության անմոռաց դրվագ է Աթա ապրը և Օրուչի բարեկամությունը, որը դիմանում է ամենաթանր փորձություններին և ծնունդ տալիս Կղբայրության այն ընկուզենիներին, որոնք իրենց ամենօրյա խշշոցով հավերժացնում են ժողովուրդների հինավուրց սրբազան կապը:

30-ական թվականներին Բակունցը գրեց «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքը:

Պատմական ընթացքի երկու կողմերը՝ նորի ծնունդը, աշխարհի ջահելությունը, կյանքի վերակառուցումը և անցած օրերի կարոտը, անցյալի վերջին բեկորների հոգեբանական դրաման, հնի մահացումը «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում արված է փիլիսոփայական խոր իմաստավորումով: Պրոբլեմը դիտված է իբրև դարաշրջանի նշանակալից երևույթներից մեկը:

Այստեղ արտահայտվել է Բակունցի գաղափարական, թեմատիկական, գեղարվեստական նորարարությունը, թեև որոշ իմաստով, նույնիսկ առանձին մանրամասնություններով ու մանրագծերով պատմվածքը «գրական ծագում» ունի: Խոսքը Ն. Վ. Գոգոլի «Նևսկի պողոտա» վիպակի ակներև ազդեցության մասին է, որ արտահայտվել է նախ և առաջ պատմվածքի մտահղացման մեջ: Գոգոլն իր վիպակում հավաքական կերպար է դարձնում Պետերբուրգի Նևսկի պողոտան, որի մասնիկներն են դառնում հերոսները, նախ և առաջ նկարիչ Պիսկարը: Սրա երազանքների կործանումը կապվում է այդ պողոտայի հետ: Բակունցը Գոգոլի օրինակով գլխավոր կերպար է դարձնում Երևանի Աստաֆյան փողոցը, որի մի մասնիկն է դառնում նրա անանուն հերոսը: Սա ևս կործանվում է նույն այդ փողոցում, ավելի ճիշտ իր խարխուլ երազանքներով կլանվում է փողոցի կողմից:

Փողոցն առ ֆադաբը հավաքական կերպար դարձնելու գեղարվեստական նախասիրությունը նախ և առաջ կապվում է դրանց համայնապատկերը նկարող հեղինակների սոցիալական մտածողության լայնության ու ընդգրկման հետ: Գոգոլի գափառական քաղաքը՝ Միրգորոդը, նրա Նևսկի պողոտան, Սալտիկով-Շչեդրինի Դյուպով քաղաքը, Ծ. Չարենցի գավառական քաղաքը՝

Կարսը, այդ քաղաքի (որիս-Մելիքյան ու Ալեքսանդրյան փողոցները, Բակուն-
ցի Կյուրեսն ու Աստաֆյան փողոցը,—այս օրինակները, որ կարելի է շարունա-
կել, կոչված են ոչ միայն ներկայացնելու միջավայր ու հանգամանքներ, այլ
նախ և առաջ ցուցադրելու հասարակական կյանքի հակապատկերներն ու
մարդկանց սոցիալական հոգեբանությունը: Իհարկե, տարբեր բովանդակու-
թյուն ունեն այդ բոլոր փողոցների ու քաղաքների կերպարները, տարբեր գե-
ղարվեստական խնդիրների լուծմանն են կոչված դրանք: Բակունցի «Պրովին-
ցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, մասնավորապես Աստաֆյան փողոցը
կոչված է արտահայտելու ժամանակի գլխավոր հակասություններից մեկը՝ սո-
ցիալական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական գլխապտույտը, անցյալի
հետ իրենց կապերը չիզած հերոսների յուրովի ողբերգությունն ու պեսիմիզմը,
նրանց «փիլիսոփայության» կործանումը: Բակունցը Աստաֆյան փողոցից
բացի նկարագրում է նաև Երևանի մյուս, ոչ կենտրոնական, այլ, այսպես
ասած, անհետաքրքիր, «խաղաղ» փողոցները: Գավառական քաղաքում ամեն
մի փողոց ունի իր անկրկնելի պատմությունը, իր առանձնահատկությունները,—
Բակունցը ծայր աստիճան կոնկրետ հատկանիշներով է նկարում այդ փողոց-
ների կյանքը, նրանց կենցաղն ու բնակիչներին:

Երևանյան մի շարք փողոցներում կատարած հեղինակային «շրջագայու-
թյունը», նրանցից յուրաքանչյուրի սովորական պատմությունն ու առօրյայի
չափ սովորական կյանքի վերարտադրությունը կոչված են ընդգծելու՝ կոնտ-
րաստի օրենքով, Աստաֆյան փողոցի անսովոր, մյուսներից առանձնացվող,
մյուսներից հեռացող բովանդակությունը:

Այս առանձնացման իմաստի մասին Բակունցը գրում է. «Նրանք բոլորը
փողոց են, հաղորդակցության անոթներ և նրանցից ոչ մեկի անունը չի կապ-
ված երազների, բամբասանքների, այլատեսակ շաղակրատությունների, դա-
տարկապուրտ թափառումների և ժամանակի վատնման հետ, ինչպես այս փո-
ղոցն է, որի նկարագրությունը հիմա կանենք, ապա կպատմենք մի ուրախառիթ-
ղեպք և նրա հետ կապված մի անանուն մարդու եղերական վախճանը»:

Քաղաքի փողոցների համառոտ նախադրությունից հետո առաջին պլան է
մղվում Աստաֆյան փողոցը, որտեղ մյուս փողոցներին բնորոշ երազային,
մեղմ, ջրաներկային փափուկ գույները փոխվում են իրենց հակադրությանը:

Աստաֆյան փողոցը նույն արժեքն ունի Երևանի համար, ինչպես Նևսկի
պողոտան Պետերբուրգի համար:

«Ճշմարտության դեմ կմեղանչենք, եթե այս տարածությունը, որ կոչվում
է Աստաֆյան, անվանենք փողոց, որովհետև մեր քաղաքում այս փողոցը հըռ-
շակված է նաև իբրև ժամադրավայր, նավահանգիստ... Նա նաև պատկերա-
սրահ է... Այս տարածությունը սովորական առումով փողոց չէ, այլ ունի այն-
պիսի հատկանիշներ, որոնցից զուրկ են քաղաքի մյուս փողոցները»,—գրում
է Բակունցն իր փողոցի մասին:

«Նևսկի պողոտա» վիպակի հետ Բակունցի պատմվածքը «շաղկապող»
հանգույցներից մեկը գլխավոր փողոցների նկարագրության հարադատու-
թյունն է, նկարագրություն, որ հետամուտ է փողոցի սոցիալական բովան-
դակության վերհանմանը:

Գոգոլյան ուրիշով ու կոլորիտով ներկայացնելով Աստաֆյան փողոցի
շարժումն ու ներքին պարունակությունն օրվա տարբեր ժամերին՝ առավոտից
մինչև իրիկուն, վերստեղծելով հասարակության հավաքական կերպարը՝ ար-
տաքին, տեսանելի հատկանիշներով, Բակունցը հասնում է հին, քաղցրեխական

կենցաղաձևերի ու նոր, սովետական առօրյայի, Աստաֆյանի «անբան» երթե-
վեկների, նրա հրապույրներին գերված «հոգևոր անձանց» և փողոցի «հրա-
պույրների» նկատմամբ անտարբեր «աշխատանքի մարդկանց» լուռ, զսպված
հակամարտության բացահայտմանը: Աստաֆյանի «հասարակության» միջից
նա չի առանձնացնում հերոսների՝ մանրակրկիտ վերլուծելու նրանց հոգեբա-
նությունը: Նա ներկայացնում է լոկ մարդկանց առանձին ուրվագծեր ու ըստ-
վերագծեր, անգույն ու անդեմ զանգվածների մասնիկներ, որոնք կարծես թե
դուրս են եկել դիմակահանդեսի: «Հասարակության» ամենօրյա շարժման մեջ
չկան մարդիկ, այլ կան դիմակներ, չկան ընդգծված անհատներ, այլ կան
հագուստներ, ձևեր, մարմնի մասեր: «Ահա գնում է մեկը և գիտե, որ քաղաքի
ամենագեղեցիկ ոտքերն իրենն են, գնում է և ոտքերը փոխում այնպես կաթա-
վաքայլ, կարծես ափսոսում է կոխել գետինը: Ահա և մեկ ուրիշը՝ երկար ու սև
արտևանունքներով, որոնց տակից երևում են մթին աչքերը, ինչպես աստղերը
ջրհորի մեջ: Կան և կապույտ աչքեր, այնքան վճիտ, որ նրանց մեջ արտացոլ-
վում է զգեստի ծփանքը, ինչպես անտառի շորորը լեռնային լճակի մեջ: Կան
և հոլանի բազուկներ և ինչեր չկան և ինչ ձևեր, ձևերի որպիսի կորույթուն,
ամենը նուրբ...»:

Ակամա համեմատության մեջ ես դնում Աստաֆյանի բնակիչներին Բա-
կունցի ժողովրդական բնավորությունների հետ, որոնք ընթերցողի առաջ կանգ-
նում են իրենց լիաբուռն բնավորությամբ ու շուրջ հոգով, իրենց երազների
գունագեղությամբ և անհատական աշխարհի փայլով: Այդ համեմատությանը
բերում է Բակունցն իր վերաբերմունքով, շեղակի երգիծական լեզվով, իր
պատկերների ենթաբնագրով: Ենթաբնագրի իմաստն այն է, որ այդ «ան-
գույն», դիմակավորված, «զանգվածային» հասարակությունը խորթ է ժողովրդ-
դական կյանքի բուն էությունը, որ սրան բնորոշ են ձգտումների քաղցրենիական
սահմանափակությունը, հայացքների ֆիլիստերական նեղությունն ու հոգեկան
դատարկությունը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում Աստաֆյան փողոցի հա-
մայնապատկերը երկրորդ նախադրությունն է՝ մի ավելի էական սոցիալական
խնդրի լուծման համար: Նախադրություն, որ նախապատրաստում է պատ-
մվածքի գաղափարական ու գեղարվեստական չափազանց խոր իմաստը:
Այստեղ արդեն Բակունցը «բաժանվում է» «գրական աղբյուրից» և մեշտեղ
բերում իր գեղարվեստական խնդիրը: Մի կողմ թողնելով պատմվածքի մյուս
գծերը, այսպես ասած, նրա «հասարակական երակը», Բակունցն անցնում է
պատմվածքի «անհատական երակին»՝ անանուն հերոսի հոգեբանության վեր-
լուծությանը: «Այնուամենայնիվ, ամենահրաշալի այդ ժամերի նկարագրու-
թյունը չի կարող գերել մեր գրիչը և մեզ ստիպել մոռացության տալու մի էա-
կի, որին մենք պետք է անվանենք անանուն մարդ, որովհետև մի առանձին
բան չի ավելանա, եթե հիշենք նրա անունն ու ազգանունը, նկարագրենք նրա
դեմքն ու պատմենք նրա կյանքը, թեկուզ համառոտագրած»:

Բակունցի հերոսը քաղցրենիության ախտանշաններով վարակված «զանգ-
վածի» մի մասնիկն է, որին հեգնանքով ու նուրբ ընդգծումով հեղինակը հան-
դես է բերում առանց անուն-ազգանվան: Նորից գործ ունենք մարդու դիմա-
կի հետ. դիմակ ոչ միայն արտաքինապես, այլև ներքին էություն: Այդպես էլ
ներկայացնում է հեղինակն իր հերոսին. «Գիշերային այդ ժամին երկու խուլ
փողոցներից... դուրս է գալիս մի վտիտ մարդ, մի անանուն մարդ: Նա կանգ-
նում է երեք բարդիների առաջ, նայում է ներքև, տեսնում է փողոցի գետինը,

որ շողում է լուսեանի թափ և լսում է ջրերի ձայնը: Հետո նա բարձրացնում է վերարկուի օձիքը և մայթի վրայով գնում է դեպի վեր: Փողոցի վերջում հաանհայտանում է և երկար ժամանակ չի երևում»:

Քաղաքի գիշերային այցելուն տարօրինակ մենակյաց է՝ փախած կյանքի աղմուկներից, անձնապատանած իր պատյանի մեջ, ֆիլիստերության չափ սկեպտիկ՝ նորի հանդեպ: Նա խորշում է նոր կյանքից, փողոցի լուսեանից, նախ անցուդարձից, նրա մարդկանցից: Նա սարսափում է քաղաքակրթությունից: Անանուն մարդն ունի իր պատկերացումների աշխարհը՝ աննյութական, անհետացած ու խարխուլ մի աշխարհ, ունի իր երազանքները, իր անպտուղ ու անիրագործելի անուշները:

Ո՞րն է նրա աշխարհը, նրա երազանքների իմաստը:

«Նա կփակեր փողոցի բոլոր մուտքերը կապի պատերով, կթողներ միայն մի դռնակ, որով մտներ միայն սայլը: Նա հողին կհավասարեցներ բոլոր բարեղեն տները և նրանց փոխարեն կկառուցեր կապի խճիթներ, նրանց կառուրին չարդախ, որպեսզի լուսեանկա գիշերներին բնակիչները չբարձրանային վերև և լուսեանկը շողք գցեր փայտե օրոգոցների վրա: Նա կկտրատեր բոլոր լարերը և բնակիչներին կհրամայեր, որ ձմեռը ձեթ վառեն, մնացած ժամանակ ելնեն արևի հետ և պառկեն մթնով: Ելնեն արևի հետ և աշխատեն իրենց պարտեզներում, այգիներում, ցանեն սոխ ու սխտոր, ոսկեհատ ցորեն և հրնձաններում ոտքերով ձմլեն խաղողը: Նա կցանկանար տեսնել համեստ աղջիկներ, արծաթե մախչալով, գլխանոցներով, երկար-երկար ծամերով, որոնց ծայրերին լինեին ուլունքներ: Աղջիկները սափորներով գինի բերեին հնձաններից, մարեն մառանից հաներ սպիտակ լավաշ, յուղ ու պանիր, ինքը նստեր կտուրի վրա, ներքևը ջրեր խոխոջային, վերևը՝ երկնքի խոր կապույտը: Հավիտյան այդպես մնար այս փողոցը, բերդի պես դրսից անշատված խոր խրամատներով, կապույտ ծուխը բարձրության վերև և ածխի միջից ինքը նայեր Արարատին ու հիանար: Թող ամբողջ աշխարհում թագավորներ երկաթը և միայն այստեղ իշխեր կավը, քարը, փայտը: Դրսից չհասներ ոչ մի հնչյուն, ոչ մի օտար աղմուկ և ոչինչ չվրդովեր նրա հանգիստը:

Անեղծ մնար պրովինցիան...

Այդ էր նրա ցնորքը...»:

Բակունցը անաղարտ տեսքով մեջ է բերում անանուն մարդու երազանքը, որ հանգում է իրենց դարն ապրած կեցության պատմական ու հնավանդ ձևերի իդեալականացմանը: Դա, սակայն, միայն իդեալականացում չէ: Պրովինցիայի ջերմեռանդ պաշտպանի երազանքը՝ նրա պատրանքների աշխարհը, չտրուվի վեճ է կյանքի նոր ձևերի ու երևույթների հետ: Վեճ, որ նրան դարձրել է մարդախույս, անձնապատան-ուրվական, վեճ, որ նրան տանում է դեպի ստվերային գոյության ոլորտները, նրա մարդկային էությունը դարձնում հնադարյան ֆետիշ:

Զհաշտվելով նորի հետ և սոցիալական հոգեբանության նկարագրով անպատրաստ լինելով ընդունելու հեղափոխության հրաշագործ վերափոխությունների իմաստը, անանուն մարդը, բնականաբար, ապավինում է նախնադարյանի հրապուրիչ «կուռքերին»՝ հայացքի խորքում հեռավոր դարերի պատմականորեն հեռացած կյանքի կարոտը: Առանց սոցիոլոգիական կանխակալ տեսդեցի, բայց հերոսի հոգեբանական աշխարհի նրբերանգներն ի ցույց դնելով, Բակունցը բացահայտում է հնության և սկեպտիցիզմի փիլիսոփայության սոցիալական արմատները, հնի կրողների պատմական դատապարտվածությունը:

«Անանուն հերոսի» մասնավոր երազանքը պատմվածքում վերաճում է հնադարյանի ու քաղաքակրթության գոտեմարտին:

«Պրովինցիալի մայրամուտը» ուշագրավ վերջաբան ունի, որ պարզում է այդ գոտեմարտի հանդեպ գրողի վերաբերմունքն առավել որոշակի. «Աշխատավոր ժողովուրդը մի օր շրջվեց դեպի այս փողոցը: Սկսվեց այն, ինչ անշնչելի կմնա մեր փողոցի պատմության մեջ: Բահերով ու բրիչներով զինված մի բազմություն գրոհի դիմեց: Փորեցին գետինը և արևի տակ շողաց այն հողը, որ երբեք արևի երես չի տեսել: Հող լցվեց մայթերի վրա, առաջացան խրամատներ և գուբեր, խճաքարերի կույտեր, որոնք վերջ տվին այդ փողոցի սիրահարների հոգևոր երթին: Քաղաքից դուրս արդեն հաստատ քայլերով մերթ ընդ մերթ քաղաքին և նոր փողոցներին էին մոտենում պողպատե գծերը... Եկավ և այն օրը, երբ առաջին վագոնը սուրաց այս փողոցով: Խնդություն էր ու ազատության աղաղակներ: Կարծես զրահազնացք էր, որ քաղաքի բնակիչներին բերում էր փրկություն բազմադարյան ստրկությունից:

Փողոցն ուրիշ դարձավ: Թեքվեց պրովինցիալի դեղնած արևը: Բացվեց մի վիհ և այդ վիհը կլանեց այն միակն ու անկրկնելին, որ հայտնի էր որպես Երևան քաղաքի Աստաֆյան փողոց»:

Տրամվայի կապտագույն ուղիները խորհրդանշում են «սայլային-հյուղակային» աշխարհի նահանջը քաղաքակրթության առաջ:

Այս իմաստն է ակնարկում պատմվածքի զարմանալի նուրբ ու բազմանշանակ վերջվածքը. «Մի գիշեր այն անանուն մարդը, որ վերջին սիրահարն էր այս փողոցի, դուրս եկավ նեղ փողոցների լաբիրինթոսից, որտեղ ամեն տան մեջ, ամեն ներքնահարկում խոսում էին այդ վիթխարի հաղթանակի մասին: Դուրս եկավ մարդը, նայեց իր երեք բարդիներին: Նրանք կանգուն էին, և երբ սլացավ լույսերով ողողված վագոնը, նա բնաղդաբար սեղմվեց բարդիներին: Ապա արագ-արագ բարձրացավ վեր, դեպի այն բարձրությունը:

Այստեղ նա տեսավ ուղիները, որ ձգվում էին փողոցի ամբողջ երկարությամբ: Դրանք գնում էին հեռու, խառնվում ուրիշ ուղիների, անցնում աշխարհից-աշխարհ:

...Հետո պատահմամբ գտան մի վերարկու, որ կռթնել էր քարին, մի զույգ կոշիկներ և հնաձև գլխարկ: Այդ ամենն այնպես էր, որ կարծես մեջը մարդ կա՝ գլխարկի տակ զլուխ, վերարկուի մեջ՝ իրան և կոշիկների մեջ՝ ոտքեր: Բայց ոչինչ չկար: Կարծես մարդը շորերի միջից հրաշքով դուրս էր եկել և անհետացել»:

Ցանտաստիկ հրաշապատումը և հիպնոսացումն ունի կոնկրետ հասարակական հիմքեր:

Այս պատկերի մեջ երգիծական անողորմությամբ բացահայտվում է անիրական կյանքի երազանքի վերջնական փլուզումը իրական կյանքի ուժեղ հորձանքի առաջ, պեսիմիզմի նեղ հոգեբանության կործանումը հեղափոխության առաջընթացի առաջ:

Անանուն մարդը պրովինցիալի զոհն է: Պրովինցիան է «իր ներքին հմայքներով» մղում դեպի կործանում: Բայց պրովինցիան իր այդ լիցքը ստանում է նոր միջավայրի գոյության շնորհիվ: Պրովինցիան և նոր միջավայրը կարծես թե կապված, և կապված չեն իրար: Նրանց հարաբերության այս ներուժը, անկախությունը և կախվածությունը մեկը մյուսից, արտահայտվում է պատմվածքի երգիծական բնույթի ու ոճի մեջ: Դա միանգամայն ռեալիստա-

վան և զգալի շափով նուրբ իրոնիա է, «կարեկցությամբ» պատասպարված հեգնանք, որ իր սահմաններում թույլ է տալիս նաև հոֆմանյան ֆանտաստիկական հեգնանքի տարրեր: Ֆանտաստիկական հեգնանքի արտահայտությունն է պատմվածքի վերջաբանը՝ շուրերի միջից դուրս եկած և անհետացած մարդու պատկերը: Գեղարվեստական իմաստալից պատկեր, որի խնդիրն է պեսիմիստների սերնդի մանրացման, փոշիացման, կլանման փաստի հուշակումը:

6

1935 թվականին, «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքի հետ միասին, մի գրքում, լույս տեսավ Բակունցի հասուն շրջանի ավարտված ստեղծագործություններից մեկը՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրությունը:

«Կյորեսը» Բակունցի վաստակի և, ընդհանրապես, հայ գրականության երգիծաբանական ուղղության բարձրագույն երևույթներից մեկն է, նրա իսկական կոթողը: Պատահական չէ, որ գրական քննադատությունը առանձին ջերմությամբ ու ակնածանքով է արտահայտվում Բակունցի այս գրվածքի մասին ու անվերապահորեն դասում է ռուս և հայրենի գրականության մեջ երրևէ ստեղծված երգիծանքի անկրկնելի արժեքների շարքում, կողք-կողքի¹³:

Փաստերը վկայում են, որ Բակունցը ոչ միայն խորապես ըմբռնում էր երգիծական գրականության հուշարձանները, այլև, որպես ստեղծագործող, զգում էր երգիծանքի յուրահատուկ պոետիկական բովանդակությունը: Նրա իմացությունն ու զգացողությունը արտահայտվել են «Հովնաթան Աարը» վիպակում, «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, ուրիշ պատկերներում, բայց ամենից ավելի՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրության էջերում:

Գրական երևույթները ուղղակի կամ անուղղակի ստեղծագործական ազդակներ են եղել Բակունցի գրվածքի համար, հարստացրել են երգիծանքի մտածողությունն ու կուլտուրան: Սակայն «Կյորեսի» պատկերների հյուսվածքը, իրոնիայի ձևերը, կատակերգականի տեխնիկան հենվում են ժողովրդական-ազգային, երգիծական մտածողության տարրերի վրա:

Պատմական ի՞նչ գծերով ու բովանդակությամբ է բնութագրվում այն իրականությունը, որ Բակունցը ներկայացնում է «Կյորեսում»:

Ժամանակագրության նախաբանում մի էպիկական ընդարձակ հատվածով Բակունցը տալիս է պատմական ժամանակաշրջանի սպառիչ ու սեղմ բնութագրությունը. «Քաղաքն ուներ երկու անուն՝ Գորիս և Կյորես: Երրորդ անունը՝ Կորիս,—տալիս էր միայն մի մարդ՝ դեղավաճառ Քյալլա Մատուրը, որը քաղաքում հռչակված էր որպես փիլիսոփա և հին գրքերի սիրահար...

Քաղաքն ուներ երկու անուն և այդ երկու անվան մեջ, ինչպես ընկուզի ձրկու կճնպի մեջ, պարփակվում էր մի քաղաք՝ երկու իմաստով, մի բնակավայր՝ երկու տարբեր ժողովրդով, որոնք ունեին իրենց առանձին սովորությունները, առանձին շահերը և մինչև անգամ նրանց անունները տարրեր էին և պատահում էր, որ այդ երկու ազգերը իրար լեզու չէին հասկանում: Մի կողմը «օտարականներն» էին, կամ ինչպես կյորեսացիք էին ասում՝ ղարիբականներն էին,—մյուս կողմը՝ բուն Կյորեսն էր և նրա միջնաբերդը՝ Շենը, և նրա նշանավոր պարագլուխները՝ Ղաթրինի Աղալոն, որ բռնած էլը գետնից բարձրացնում էր, Պարան-Պարան Ավանեսը, որի ձայնը հասնում էր մինչև Դրնգանի ձորը, Գյուրջի Օբին, որի լեզվից վախենում էր մինչև անգամ քաղաքագլուխ Մատթեոս բեյը:

Ղաթրինի Աղալուն, Պարան-Պարան Ավանեսը, Գյուրջի Օբին և շատ ուրիշ կյորեսուցիներ. լինելով բուն Կյորեսի պարագլուխները, ժամանակակից շեն եղել։ Այդ մի դինաստիա էր հողագործների, բրուտների, ներկարարների, դարբինների ու տավարածների, ցեղային դինաստիա, որ ի դեպ, գլխավորում էր բուն Կյորեսի և նրա միջնաբերդ Շենի կոփվր Գորիս քաղաքի և նրա «օտարականների» դեմ...

Կար Գորիս և կար Կյորես։ Երկու տարբեր ժողովուրդ էին և տարբեր էին նրանց լեզուն, սովորությունները, անունները և մշտաբորբոք կրակի նման նրանց միջև վառվում էր հին կոփվր»։

Բակունցի այս պարբերության մեջ,—իսկ ամբողջ գրվածքի միջով անցնում է «երկու ազգի» մոտիվը, ամբողջ գրվածքը կառուցված է երկու հոսանքների հակադրության վրա,—արտահայտված է նրա ստեղծագործության մտահղացման ելակետային սկզբունքը։

Կյորես և Գորիս անունները տվյալ դեպքում հանդես են գալիս որպես պատմական-սոցիալական որոշակի իմաստ պարունակող ծածկագրություններ և ոչ թե որպես բնականավայրի սոսկական անուններ։

Ո՞րն է դա հասարակագիտական իմաստով։ Նահապետական կենցաղի, ավանդական աշխարհի բարքերի ընդհարումը «քաղաքակրթության» աշխարհե երևույթների հետ, ընդհարում, որ պատմական ակնթարթի մեջ կենտրոնացնում է ժողովրդական կյանքի մի ամբողջ ծանր ու անտանելի ողբերգություն։

Կյորեսի անվան հետ են կապված ժողովրդական առողջ սկզբունքները, կենցաղի գեղեցկությունները, ազգային արժեքները, Գորիսի անվան հետ՝ ամեն ինչ համահարթող «քաղաքակրթության» գորշությունը, ժողովրդական կենցաղի կործանումը, առաջին անվան հետ՝ իսկական կյանքը, հասարակ ժողովրդի ինքնատիպությունը, երկրորդի հետ՝ կեղծ, թափանցիկ, բանաստեղծական փայլից զրկված կենցաղը, առաջինը պատասպարում է ժողովրդական աշխարհի բուն էությունը, նրա պոեզիան ու ոգևորությունը, իսկ երկրորդը հանդես է գալիս որպես այդ նույն կյանքի արտաքին, քայքայվող պատյանը։

Կյորեսը և Գորիսը որպես պատմական կյանքի տարբեր կողմեր մարմնացնող հասկացություններ, արտահայտում են հայկական կյանքի անցման դարաշրջանի ողբերգական ճշմարտությունը։ Գյուղական արդար համայնքի ուստպիական անուրջներով ապրող, ավանդապահ, աշխարհին իր բանաստեղծական գազաթից նայող հողագործի կամ արհեստավորի համար, որոնք Կյորեսի հիմնական բնակիչներն էին, դաժան ողբերգություն էր «քաղաքակրթության» դարի՝ «կուպեցի արշինի» ու շինովնիկական միջավայրի բարոյականության ազդեցությունը, որ բերում էր բարքերի ապականություն և, բնականաբար, բնակչության հոգեկան աշխարհում ծնում վախի ու հուսահատության խռովահույզ տրամադրություններ՝ ժամանակի ավերիչ երթի դեմ։

Անցման ժամանակաշրջանի ցավագին ողբերգությունը Բակունցի «երգիծական հովվերգություն» համարյա բոլոր կոնտրաստային պատկերներին ուղեկցող, նրանցից անբաժան բովանդակությունն է։

Պատմելով փոխանցման շրջանի՝ նահապետականության ու կյանքի բուրժուականացման սկզբունքների բախման հիմքի վրա առաջացած ողբերգության մասին, Բակունցը, սակայն, եղբերգություն չի կարդում անցյալի հանդեպ։ Նա չի արդարացնում ժողովրդական ներքին խավերի ահաբեկված տագնապն ու սարսափները քաղաքակրթության նորամուծություններից։ Ավելին. նա իր երգիծանքի ոլորտի մեջ է առնում թե հասարակության, այսպես կոչ-

ված, «ընտրյալ» մասին, վերջինիս հասարակական արատները և թե ներքին խաղերի միամիտ անուրջների պատմական սահմանափակությունը:

Բակունցի իրոնիան հարվածում է հասարակության երկու բեկոնները հավասարապես՝ և Գորիսի, և Կյորեսի բնակիչներին, միայն թե նրանց կյանքի կոնտրաստների խորությունը համապատասխանաբար առաջ է բերում իրոնիայի տարատեսակներ. մի դեպքում իրոնիայի միջով անցնում է լիրիկական սիրո մեղեդին, մյուս դեպքում՝ էպիկական ատելության լիցքը: «Կյորեսի» այս առանձնահատկության կապակցությամբ ճշմարիտ դիտողություն է արել պրոֆ. Վ. Կիրպուտինը. «Բակունցի իրոնիան ուղղված է կյանքի երկու բեկոնների դեմ, սակայն այդ իրոնիան լեցուն է մաղձով, սարկազմով, ատելության, երբ նրա հարվածներն իջնում են վերնախավի վրա, իսկ եթե հարվածն ուղղված է դեպի ներքև, նրանում թրթռում է համակրանքի, կարեկցության, ցավի և զայրույթի զգացումը՝ հետամնացության համար, վայրենի սովորությունների համար, պայքարի անընդունակ մարդկանց համար»¹⁴:

«Կյորես» երգիծական տարեգրության համար որպես բնաբան օգտագործված հռոմեական իմաստունի նշանավոր արտահայտությունը՝ «Օ, ժամանակներ, օ, բարքեր» (O, tempora, o, mores) յուրատեսակ լույս է գցում Բակունցի ստեղծագործության իմաստին, ավելի ստույգ՝ բացատրում է թեմայի մեկնաբանության ու նյութի արծարծման ուղղության էությունը: Հին, ավանդական, տոհմական Կյորեսի ու նորածագ, «նորոգվող», ավանդականից ձերբադատված Գորիսի կենցաղային կոլորիտի, նահապետական «ասպետությամբ» արբագործված հին բարքերի ու նոր ժամանակների աղետավոր բարոյականության կրկնվող և մշտապես սաստկացող սոցիալական բախումների յուրաձև դրսևորումները նկարագրելով, Բակունցը ծավալում է «ժամանակների ու բարքերի» թեման:

Պատմական ընթացքի առաջ բերած ողբերգական երևույթները, դրանցից ամենաէականը՝ «հողագործների» ազգի անհետացումը «քաղաքակրթության» հղորդության առաջ: Բակունցը դիտում է որպես ժողովրդական կյանքի դեմոկրատական ոգու, հայրենասիրական ոգևորության, աշխատավորական գծերի կորստյան սկիզբ:

Նկարագրված բազմաթիվ դրվագներից և ժամանակագրության էջերում, տողամեջ արված հեղինակային «կողմնակի» դատողություններից ընդգծվում է լեզվի մասին ասված բանաստեղծական ներշնչված խոսքը, որով փակվում է «Կյորեսը»: Դա անմիջական ու սերտ առնչություն ունի գրվածքի գաղափարական մտահղացման հետ: Բուն պատմությանը չմերվող, «կողմնակի» մոտիվը, հեղինակային ընդգծված վերաբերմունքի շնորհիվ, դառնում է գրքի փնտրոնական մոտիվներից մեկը:

Ի՞նչ առումով է ժողովրդական լեզուն այդպիսի անհրաժեշտ ու կարևոր, կարելի է ասել՝ վճռական տեղ գրավում Բակունցի գրվածքում: Պատասխանը պետք է փնտրել այն իրականության մեջ, որի հեռացած պատկերներն է ոգեկոչում հեղինակը:

Հին բեյերի շառավիղները, հարուստ վաճառականները, չինովնիկական վերնախավը, — պատմում է ժամանակագիրը, — իրենց էության մեջ կրում են այնպիսի հատկանիշներ, որոնք ավելի ու ավելի են հեռացնում նրանց ժողովրդական աշխարհի նվիրական արմատներից: Նրանց համար արդար վաստակն ու ազնիվ աշխատանքը խորթ հասկացություններ են: Նրանք հավելյալ տարր են՝ ժողովրդական առողջ օրգանիզմի վրա պատվաստված, որովհետև

հեռացել են ժողովրդական կյանքի ակունքներից, ժողովրդի հոգևոր պահանջ-
մունքներից և, բնականաբար, խոսում են կամ «չալ հայերենով», կամ ուսե-
րենի ու թուրքերենի խառնուրդով, կամ գրոց լեզվի անկենդան ու անկյանք ոճե-
րով, ինչպես Սյունյաց հին թագավորությունը երազող Պավլի բեյ Օրբելյանը
և «Տեր զի բազում» անունով հայտնի հոգևորականը:

Իսկական, կենդանի ժողովրդական խոսքը՝ կյոբեսբեներ: Բակունցը հա-
կադրում է հասարակության «ընտրյալ» մասի լեզվի խայտադեպությունը,
վերջինիս «հույժ քաղաքավարի ու բլադարողների» լեզվին, — դրանով իսկ, լեզ-
վական արժեքավորման միջոցով, հասնելով խոր ընդհանրացման՝ ցածր ու
վերին խավերի սոցիալական նկարագրի, նրանց «հոգևոր շահերի» տարբերու-
թյան, հայ ժողովրդի ապագա կառուցվածքում մայրենի լեզվին վերապահված
առաջնակարգ դերի մասին:

«Լեռնային քամու նման դեպի երկինք պտույտ անող» մայրենի բարբա-
ռի՝ ժողովրդական լեզվի պահպանման ու զարգացման հարցը, այնքան կըր-
քոտություն մը պաշտպանված դասական հայ գրականության մեջ՝ խաչատուր
Աբովյանից մինչև Նզիշե Զարենց, — կենտրոնական այն հանգույցներից մեկն
է, որով անցած-գնացած կյանքը նկարագրող «Կյորեսը» արձագանքում էր նաև
ժամանակակից հարցերի:

Նահապետական կյանքի ու «քաղաքակրթության» մենամարտը, երբ
առանձնապես վիթխարի չափերի էր հասնում գյուղացիության՝ հողից կտրը-
վելու և օտար հորիզոններ չվելու, կովկասյան էլիտրադոն՝ Բաքուն, մարդկա-
յին հոծ զանգվածներով լցնելու ընթացքը, Բակունցը ներկայացնում է ավելի
լայն պլանով, ոչ թե իբրև «քաղաքակրթության» և «ազատ բնության» ընդհա-
րույթ, այլ որպես սոցիալական մի այնպիսի կերպարանափոխություն, որը
դառնում է գյուղացիության դանդաղ ու տանջալից մահացման, աշխատանքի
կործանման սկիզբ:

Բակունցն ըմբռնում էր պատմական շարժման ուղղությունը: Ժամանա-
կագրության էջերում այդ պրոցեսը նա արտահայտում է հետևյալ, դրամա-
տիզմով հագեցած նախադասությամբ. «Հողը հողագործի ձեռքից գնում էր և
դա անխուսափելի էր, ինչպես մահը, ինչպես մայրամուտը...»:

«Կյորեսը» ժանրային կառուցվածքով ու ձևով հիշեցնում է միջնադարյան
պատմական քրոնիկոնի ժանրը: Տարեգրող հեղինակը պատմիչի ժառանգա-
յին հանդարտությամբ ու մանրանկարչի համբերությամբ քայլ առ քայլ,
անշտապ ու մանրամասն, ծավալում է գավառական իրականության սոցիա-
լական բազմատեսակ երևույթների, այդ կյանքի հերոսների, նրանց ընտանե-
կան ու հասարակական կենցաղի, գործերի ու վաստակների, սոցիալական ու
հոգեբանական հակասությունների մանրակրկիտ նկարագրությունը:

Ձանգեզուրյան գավառական կյանքի ակնարկները, ինչպիսիք են «Կյորե-
սի» տասնմեկ գլուխներից յուրաքանչյուրը, միանում են իրար որպես լայնա-
տարած շղթայի առանձին օղակներ, որոնց խնդիրն է կյանքի իրական, բնա-
կան, չմիջնորդված սյուժեի վերարժարծումը:

Քաղաքի բնակիչների կազմը, որ նկարագրում է Բակունցը, բնականա-
բար, միասեռ է: Նրանց մեջ կան «հերոսներ», որոնք իրենց ձեռքն են վերցրել
հասարակական կյանքի ղեկը և կատարում են մեկը մյուսից անմարդկային
արարքներ: Կան նաև այնպիսի հերոսներ, որոնք հանդիսանում են կյանքի
դրական սկզբունքների պաշտպանները: Հերոսների այդ երկու, իրար հակա-
դրվող ու ժխտող խմբերի ներկայացուցիչները գլխավոր ենթոսի՝ կյանքի

հորձանուտի մեջ են,—բոլորն անհրաժեշտ գաղափարական բեռով. նրանցից յուրաքանչյուրի միջոցով արտահայտվում է ժամանակի կամ միջավայրի այս կամ այն առանձնահատկությունը, հասարակական հոգեբանության այս կամ այն կողմը, պատմական շարժման այս կամ այն մոտիվը:

«Կյուրեսի» մեջ նկարագրված մարդկանց, բարքերի, սովորությունների ռեալիստական ժայռագույնս արժանահավատությունը պայմանավորված է նրանով, որ Բակունցի նկարագրական ձիրքը ղեկավարում է ճշմարտության խստապահանջ զգացմունքը: Այդ նույն զգացմունքն է ղեկավարում նաև Բակունցի իրոնիան, որի միջոցով գրվածքում առանձնանում են ողբերգության դաժան ճշմարտությունը՝ լիբիկական մեղմ երանգների կողքին, կծու, սարկաստիկ, անողոր ծաղրը՝ հումորի տխուր շիթերի կողքին, գավառական քաղաքի առօրյա պրոզան՝ ռոմանտիկական բարձր ոգեշնչման կողքին, կատակերգականը՝ ողբերգականի կողքին:

Ողբերգական իրոնիան հանդես է գալիս և որպես ժխտող սկզբունք, և որպես բացասման ուժ, և որպես լիբիկական վերելքի նախապայման:

«Բակունցը հիանալի տիրապետում է իրոնիայի վարպետությանը,—գրում է Վ. Կիրպուտինը,—իսկ իրոնիայի արվեստը դժվարին արվեստ է: Իրոնիան ի սեր իրոնիայի շատ հեշտությամբ կարող է վերածվել էժանազին զնգեկության կամ սուբյեկտիվ սկեպտիցիզմի, որ ամեն ինչ դարձնում է ծաղրի առարկա և հաստատուն հող չունի իր ոտքերի տակ: Բակունցի իրոնիային ուղղություն է տալիս նրա աշխարհայացքը»¹⁵:

7

Անցնելով արձակի կարճ ձևերի՝ ակնարկի ու պատմվածքի վարպետության դպրոցը, հմտանալով «գրական արհեստի» գաղտնիքների մեջ և իբրև արվեստագետ հասունանալով, արդեն 20-ական թվականների վերջում Բակունցը Ն.Լորբին պահանջ է զգում մանրանկարից թեկուխեւու մեծակտավ արձակի բնագավառը:

Մեզ անհայտ ու անծանոթ է Բակունցի ստեղծագործական լաբորատորիան. չեն պահպանվել նրա գրվածքների ձեռագիր օրինակները, նրա դիտողությունների ու մթերումների ծոցատետրերը, նրա գրառումները՝ նյութի, թեմայի, ժանրի, ուժի ու ոճի շուրջը: Չկան Բակունցի երկերի գրության կոնկրետ շարժառիթների վրա լրացուցիչ լույս սփռող կենսագրական նյութեր, սակայն մի բան ակներև է, որ գրականության մեջ Բակունցը եղել է իսկական աշխատավոր, որ երկունքի ծանր ցավերով են ասպարեզ եկել նրա հղկված, բյուրեղացած գրվածքները, և գրողը, ունենալով կայուն ու անբասիր ստեղծագործական վարքագիծ, հարազատ է մնացել բարձր արվեստի կոչմանը:

Թե իր պատմվածքները և թե հատկապես էպիկական մեծ կտավները՝ «Կյուրես» պատմական-երգիծական քրոնիկոնը, «Կարմրաքար» և «Խաչատուր Աբովյան» վեպերը կերտելուց առաջ Բակունցը վիթխարի գործ է ստանձնել՝ թե անցած ժամանակների հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների, սոցիալական կառուցվածքի, նյութական միջավայրի, կենցաղային-ազգադրական կոլորիտի ուսումնասիրության, թե այդ գրվածքների գաղափարական կոնցեպցիան ճշտելու, կառուցվածքն ու ձևը որոշելու, լեզվական-հնչերանգային ուժի գտնելու համար:

Այդ երեք կապիտալ գործերից, դժբախտաբար, Բակունցը ամբողջացրեց միայն զանգեղուրյան ակնարկների շարքը՝ «Կյուրեսը», իսկ «Կարմրաքար» ու «Խաչատուր Աբովյան» վեպերը մնացին անավարտ և ընթերցող հասարակությանը հայտնի դարձան պարբերական մամուլի էջերում հրատարակված առանձին բեկորներով: Չտալով ամբողջի լիակատար պատկերը, վեպերի այդ բեկորները, այդուամենայնիվ, պարզում են դրանք ստեղծագործող վարպետի՝ աշխատանքի ուղղությունը, նրա մտահղացումների և կատարման յուրահատկությունները:

Հենվելով դարձյալ գյուղաշխարհի, նրա բնակիչների սոցիալական հոգեբանության և կենցաղի անդուգական իմացության վրա, Բակունցը պատրաստվում էր իր երկարամյա զննումները, իր տպավորություններն ու դիտողությունները, իր քաղաքացիական իդեալները հանրագումարի բերել մի կապիտալ երկի մեջ: Այդ մոտումենտալ գրվածքը լինելու էր «Կարմրաքարը», որը նույն իրականությունն է պատկերում, ինչ որ բակունցյան պատմվածքների մի ղգալի մասը, միայն ավելի ընդարձակ տեսադաշտով և ստեղծագործական ավելի լայն հայեցակետով:

«Կարմրաքարի» հստակածներում ավելի, քան Բակունցի մի ուրիշ ստեղծագործության մեջ, արտահայտվել են նրա բազմաշնորհ ձիրքի հատկանիշները՝ կյանքի դրվագների իմաստավորման արվեստն ու հոգեբանական վերլուծման վարպետությունը, լիրիկական «սուբյեկտիվիզմն» ու էպիկական տարբերը, երգիծական հնարագիտությունն ու գեղարվեստական պատկերի նկարչական թանձրացումը:

«Կարմրաքարը» արտացոլում է դարասկզբի՝ հեղափոխության նախօրյակի հայ գյուղի սոցիալական իրականությունը, այսինքն՝ այն ժամանակաշրջանը, երբ սրընթաց արագությամբ ծայր առած կապիտալիստական արշավը արդեն մուտք էր գործել նաև ուսական կայսրության հեռավոր ու խուլ անկյունները, ջնջելով նահապետականության սրբագործված կապերը և դրանք փոխարինելով հակամարդկային արատներով:

«Կարմրաքարը» այն ժամանակաշրջանի պատկերն է ներկայացնում, երբ ոմանք «հարստանում էին, ոմանք աղքատանում: Հարստացողը մի աչք ավելի էր տուն շինում, կամ մի կտոր հող առնում, զույգ եզը դարձնում երկու-երեք, ընկնում՝ բարձրանում: Մեկը մյուսին ոտնատակ էր տալիս: Կովում էին, գլուխ չարդում, պատահում էր, որ մարդ էին սպանում: Ոմանք ուրիշ քաղաքներ էին գնում վաստակի և այդ վաստակը, որպես հնչուն արծաթ, քանդում, խարխլում էր այն, սպասում էր թեթև շնչի՝ փլվելու համար»:

«Այն ժամանակ քաղաքը մեծ չէր,—դատում են Բակունցի նկարագրած գյուղացիները,—դերձակը դուքան լուներ, ձեռքին մի ասեղ էր, մի մկրատ: Տնետուն ման էր գալիս և աշխատում, և տանն էլ հաց ուտում: Երեք օրում մի արխալուղ էր կարում: Քաղաքում մի քանի դուրգար կային և ներկարար, բայց դուքանդարը շատ էր: Թավրիզից ուղտերի քարավանով ճոթ ու կտոր էին բերում, շիլեյի, գյուլի արխալուղ, շաքարը փափուկ էր, մի քիչ դեղին... Հիմա Հիբանի որդի Մկրտումի խանութում տասը փութով էլ կարելի է շաքար առնել և այն էլ լավը, կապույտ խալերով, շուտ չհալվող... Նրանք հիմա շիլեյ չեն ծախում... ուզող չկա:

Առաջ նեղ կածան էր, բայց քանի-քանի մարդ ծեծեցին ու կածանը մի քիչ լայնացավ, ճանապարհ շինվեց մինչև քաղաք: Իսկ ինչ է դառել այդ քա-

դաքը. ինչ տներ, ինչ խանութներ, ո՞ր է առաջվա դերձակը, որ մկրատը թևի տակ տնետուն էր ման գալիս:

Ճանապարհը բացվեց: Կարմրաթարից շատ մարդ դուրս գնաց: Ավան ամին մեկ-մեկ հաշվում էր նրանց, որոնք հեռացել էին գյուղից: Տասներկու հոգի Բաքու էր, Մատուրի թողը Պետրոպոլ է լինում:

Կածանը դառնում էր ճանապարհ: Այս դիտողությունը գյուղական բնակարի ձևափոխության սովորական պատկերում չէ, այլ հագեցած է պատմական խոր բովանդակությամբ: Այդ «ձևափոխությունը» գյուղաշխարհի պատմության, հայ գյուղի ներքին կյանքի հեղաբեկման ընթացքն է ամփոփում իր մեջ: Մաճ ու արորին, իր հողի պատառիկին սոցիալապես զամված գյուղացու համար բնակարի փոփոխությունը ամենամեծ ողբերգությունն էր, նրա կարծեցյալ «ազատության» կործանման սկիզբը, նոր ճանապարհը՝ «անազատության» ճանապարհն էր:

Պակաս կարևոր չի նաև վեպում արծարծված այն թեման, որը կապվում է ժողովրդական առողջ տարերքի, ժողովրդական խավերի զգացողությունների հետ:

Պահպանելով ժամանակի պատմական ու սոցիալական հատկանիշները՝ հայ գյուղի բնութագրության մեջ, ժամանակաշրջանը դիտելով զարգացման ընթացքում, Բակունցը միաժամանակ կանգ է առնում նաև հայ գյուղացիության կենցաղի լուսավոր ու առաջավոր գծերի վրա, ժողովրդական կենսափոխության ու վարքագծի այն երևույթների վրա, որոնք կապվում են հայրենի հողի, աշխատանքի, մարդկայնության, բարոյական ազնվության հասկացությունների հետ: Այստեղ այս գրվածքում նույնպես, Բակունցը արծարծում ու զարգացնում է իր ստեղծագործության առաջատար թեման, բացում է «մոռացված աշխարհի», հասարակայնորեն «անզարգացած իրականության» բանաստեղծական ու մարդկային բովանդակությունը, ժողովրդական կյանքի՝ ապագայի համար պիտանի արժեքները:

Հայ ժողովրդի դարավոր պատմության ամենանշանավոր երևույթներից մեկն է խաչատուր Աբովյանը, իր գործի պատմական արժեքով հավասարազոր մեսրոպյան նշանագրերի գյուտին, Վարդանանց ճակատամարտին, զեյթունցիների ազատագրական պատերազմին:

Խաչատուր Աբովյանի սխրագործությունը՝ նրա հրեղեն գրիչն ու ազգային ինքնագիտակցության պատգամը, նշանակալից դեր խաղաց հայ հասարակական կյանքում՝ հեղափոխական գործիչների ու մտավորականների շարքերում, Միքայել Նալբանդյանից մինչև Ստեփան Շահումյան, Պերճ Պողոսյանից մինչև Ծղիշե Զարենց:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր նվիրական անունը ժողովրդի պատմության մեջ: Ակսել Բակունցի համար հայկական պատմության ամենագրավիչ կերպարն էր խաչատուր Աբովյանը, որի մասին նա ասում է. «Հիանալի ֆիգուրա՝ ոչ միայն իր գրական նշանակությամբ, այլև իր կյանքով»:

Մեծ խորհուրդ է պարունակում այն փաստը, որ Բակունցի ստեղծագործության կարապի երգը եղավ ազգային կյանքի վերածնության և ժողովրդի քաղաքական զարթոնքի շփոթահար խաչատուր Աբովյանին նվիրված անավարտ վեպը:

Այդ վեպից «Խորհրդային գրականություն» հանդեսի 1935 թվականի երեք համարներում (№ № 1, 2, 3) տպագրվել է երեք ամբողջական, ավարտված հատված:

«Արովյանի պորթլեմբ» հարյուրամյա անցյալ ուներ հայ հասարակական մտքի պատմության ուղիներում: Թե նախասովետական ժամանակաշրջանում և թե մեր օրերում մեծ գրողի, խիզախ մտածողի, լուսավորական շարժման պարագլխի և իմաստուն քաղաքագետի ժառանգությունն ու անձնավորությունը ստացել է ամենատարբեր մեկնաբանություններ՝ սկսած «կղերամիտ ու կրոնասեր» գործչի պիտակից մինչև հայ բուրժուական շրջանների գաղափարական էքսպանսիան փառաբանողի նախատիպը: Արովյանի անձնավորության և նրա անհայտացման դարավոր առեղծվածի պատվանդանի վրա իրենց «դասակարգային» նիզակներն են ճոճել հայ կղերականության քուրմերն ու լիբերալ հրապարակախոսները, «հոգեբանական դպրոցի» տնաբույս մետրերն ու «ֆատալիստական նախախնամության» առաքյալները, ստեղծելով հակադիտական տեսությունների ու գաղափարների մի թանձր շերտ...

«Միստիկ հայրենասեր», որ հայերի ազատագրական ակնկալությունները կապել է ոչ այլ բանի, քան նախախնամության ողորմածության հետ, շունենալով քաղաքական քիչ թե շատ որոշակի ծրագիր ու շահագրգռություն:

«Զգացմունքների աշխարհի մեջ» տարուբերվող, գրգռված անձնավորություն, որի մթազնած միտքը անկարող էր կողմնորոշվել ժամանակի հասարակական բարդ անցուդարձերում:

Հայերի հատուկ պատմական առաքելության՝ ազգային մեսիանիզմի ու քացառիկության քարոզիչ:

Ցարիզմի գաղութային քաղաքականության անվերապահ ազդարար ու սպասավոր, որն իր գաղափարական ըմբռնումներով իջել է մինչև ցարական սատրապների ձգտումների աստիճանը:

Ժամանակի հասարակական-քաղաքական գոտեմարտից հեռու կանգնած ու առհասարակ պայքարի անընդունակ հնազանդ պաշտոնյա:

Հաշտեցման քարոզիչ՝ թագավորական պետության խոնարհ հպատակի տիրքերում կանգնած:

Եվ այլն, և այլն:

Այսպիսի՝ պարսավագրության չափերի հասնող գույներով էր ներկայացնում նաչատուր Արովյանի գործն ու անձնավորությունը հին պատմագրությունը՝ ժողովրդական կյանքի վերածնության ու ազգային զարթոնքի ազդարարի բարձունքից նրան «իջեցնելով» մինչև «դասակարգային կախվածության» ճահիճը...

Խ. Արովյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության պատմական արժեքի գնահատության հարցում նախահեղափոխական շրջանում արտահայտվել է նաև տրամագծորեն հակադիր ըմբռնումը, որը նրան կապում է ժողովրդական կյանքի նվիրական արմատների, հայ դեմոկրատիայի արմատական շահերի ու տրամագրությունների հետ, նրա գործի մեջ անսահմանորեն բարձր գնահատելով հայկական «մեռած կյանքի» նորոգման քաղաքացիական կրթությունը, վիթխարի հայրենասիրությունն ու ժողովրդասիրությունը, աննահանջ ու անվարան պայքարը խավար ժամանակների ու հանգամանքների դեմ՝ հանուն հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական կյանքի վերածնության: Այս գնահատությունը, ծայր առնելով ժողովրդի «մտածմունքներից»՝ ժամանակակիցների գրույցներից ու պատկերացումներից, Պ. Պոլշյանի և Մ. Նալբանդյանի, Ղ. Աղայանի և Ստ. Ոսկանի միջոցով հասնում է մինչև Հովհաննես Թումանյան և Ավետիք Իսահակյան, մինչև Վահան Տերյան ու Ստեփան Շահումյան, — որոնք հիմնական շեշտը դնում են ոչ թե Արովյանի համար անխուսա-

փելի պատմական թուլությունների, այլ նրա ժառանգության առաջադիմական-դեմոկրատական էության վրա:

20-ական թվականներին նորից նոր «Արեւիկայի հարցը» անցնում է «գաղափարական վերանայման քավարանով»... Եվ նորից Արեւիկայի վաստակի վրա, այս անգամ արդեն գոհ՝հիկ-սոցիոլոգիզմի ջանքերով, բարդվում են նոր մեղքեր, նորից աղճատվում է Արեւիկայի դիմապատկերը: Մասնավորապես շրջանառության մեջ է մտնում «գաղափարական նահանջի» հին ակունքներ ունեցող լեգենդը, — իբրև թե Արեւիկանը, կյանքի վերջին շրջանում, համակերպվում է իրականությանը, վերանայում է իր նախկին հայացքներն ու փառում քրիստոնեական գաղափարախոսությանը:

30-ական թվականների սկզբին, երբ անցյալի պատմական արժեքների գնահատության ու գիտական մեկնաբանության հարցը առանձնապես սուր կերպով էր դրվում, — նորից ասպարեղ է գալիս Խ. Արեւիկայի պատմական դերի, նրա աշխարհայացքի ուղղության, նրա գրական վաստակի ու անձնավորության վերագնահատության խնդիրը:

Անհրաժեշտ էր մարքսիստական գիտության լույսի տակ քննել այդ ամենը, ասել նոր ժամանակների ստուգված խոսքը Արեւիկայի մասին, ցրել պատմության մշուշը, պարզել առեղծվածներն ու գաղտնիքները, և ոչ թե եղածներին ավելացնել նորերը: Անհրաժեշտ էր Արեւիկայի գործն ու աշխարհայացքը միանգամից դիտել երկու պատմական իրականության լույսի տակ. ալիք իրականության, որի ծնունդն էր նա և այն իրականության, որ իր խոսքը պետք է ասեր նրա մասին: Բնական է, որ այսպիսի մոտեցումը հնարավորություն կտար Արեւիկային տեսնելու առանց «քրեատոմատիական ողորկության», նրա վիթխարի ուժով ու պատմական առանձին թուլություններով:

«Արեւիկայի հարցի» գիտական լուծմանը մասնակցում է նաև Ակսել Բակունցը, ստանձնելով պատմաբան-բանասերի դեր: 1932 թ. Արեւիկայի «անհայտացման» առեղծվածի մասին նա հատուկ գիտական հետազոտություն է գրում և հրատարակում առանձին գրքով: Աշխատությունը կոչվում է «Խաչատուր Արեւիկայի «անհայտ բացակայումը» (արխիվային նոր վավերագրերի ու անհայտ նամակների հիման վրա գրեց Ակսել Բակունցը):

Այս ուսումնասիրության հրապարակ գալու բուն դրդապատճառը եղել է Խաչատուր Արեւիկայի մասին գրվելիք վեպի ծրագիրը: Փաստն ինքնին խոսում է այն մասին, թե ինչքան լրջորեն էր Բակունցը մոտենում առաջադիր ստեղծագործական խնդրին, որքան պատասխանատու էր զգում պատմական վեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը պահպանելու հարցում: Ծնվելով ստեղծագործական ծրագրի պատմական ակունքները բացելու միջոցին, Բակունցի ուսումնասիրությունը, սակայն, «վիպական նկատառումներով» ու վիպական խնդիրներով չի սահմանափակվում: Այն միաժամանակ, ամբողջ սրով պայման է այդ տարիների համար հաղվագչու բարեխղճությամբ առաջ էր քաշում Արեւիկայի գործի ու անձնավորության շուրջը գոյություն ունեցող և արդեն հնացած տեսությունների վերանայման խնդիրը:

Անկարելի է այն փաստը, որ Բակունցի աշխատությունը սովետական ժամանակաշրջանում լույս տեսած առաջին մենագրությունն է Արեւիկայի մասին և սովետական արեւմտագիտության աչքի ընկնող նշանաձողը:

«Խաչատուր Արեւիկայի «անհայտ բացակայումը» ուսումնասիրությունը նվիրված է երկու գլխավոր, արմատական պարզաբանման:

Առաջին հարցը Աբովյանի «անհայտ բացակայումի» առեղծվածի նոր-բացատրության փորձն է, երկրորդը՝ Աբովյանի աշխարհայացքի ու քաղաքական դիրքորոշման վերագնահատության խնդիրը: Առաջին հարցի պատասխանը Բակունցի գրքի թուլությունն է՝ «աքիլլեսյան գարշապարը», երկրորդինը՝ նրա կարևորագույն ծառայությունը արժանագիտությանը:

Որո՞նք են Բակունցի ուսումնասիրության այդ երկու կողմերը: Աբովյանի անտիպ հիշատակարանների, նամակագրության, նրա գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին տվյալների, նորահայտ արխիվային վավերագրերի, ժամանակակիցների հիշողությունների ու ժողովրդի մեջ շրջող գրույց-ավանդությունների հիման վրա Բակունցը մեկ առ մեկ քննում է Աբովյանի անհայտացման վերաբերյալ գոյություն ունեցող, հանրածանոթ ու անծանոթ ենթադրությունները («սև կառեթի»՝ քաղաքական աքսորի լեգենդը, ինքնասպանության՝ «գլուխը մահու տալու» տեսակետը, սիրային հողի վրա նրա դեմ կազմակերպված դավադրության վերսիսն և այլն) ու առաջադրում է «անհայտ բացակայումի» կամ «կամոփին հեռանալու» մի նոր տեսակետ, որը հանգում է հետևյալին.

Աբովյանն իր կյանքի վերջին շրջանում հուսախաբվում է ռուսական ղենքի հաղթությունից, առհասարակ Ռուսաստանի դիրքորոշումից սպասած իր քաղաքական-սոցիալական ծրագրերի ու ակնկալությունների մեջ, և առնելով «անհանգիստ ժամանակի»՝ 1848 թվականի եվրոպական հեղափոխության համբավը, «շարժվում է տեղից», հայ փախստական գյուղացիության մի մեծ խմբի հետ հեռանում է «ռուսական պետության սահմաններից»՝ Արաքսի մյուս ափը: Աբովյանի «հարկադրյալ փախուստը», նրա գաղափարական «շրջադարձը», Բակունցը չի կապում որևէ քաղաքական խմբակցության գործունեության հետ, այլ նրա անցումը դիտում է որպես «Հայաստանի ներսի մասում»՝ պապենական հողերում երկրագործությամբ զբաղվելու նպատակով արված քայլ:

Բակունցը գրում է, որ Աբովյանը կյանքի վերջին շրջանում «անձնական հուսախաբություն» էր ապրում, որի գլխավոր պատճառն այն էր, որ «ցարական ռեժիմը հայոց ազգի»՝ այսինքն նախկին «Հայկական մարզի» գյուղացիության համար ակնկալած բարիքների փոխարեն բերեց կնուտ և աղքատություն»¹⁶:

Հուսախաբությանը հետևեց «փախուստը այն միջավայրից, որտեղ այլևս ոչ մի կուլան չունենր»¹⁷:

Իսկ ի՞նչ գործ ունեն այստեղ 1848 թ. եվրոպական շարժումները: Այս հարցին Բակունցի տված պատասխանից պարզվում է, որ «հեղափոխության լուրը միայն առիթ էր, արտաքին հարված, որը նրան տեղից շարժեց այնպիսի նպատակով, որ անմիջական ոչ մի կապ չունենր 1848 թվի հեղափոխության հետ»¹⁸:

Իսկ փաստացի ի՞նչ տվյալներով է պարզաբանում Բակունցը Աբովյանի «շրջադարձը»՝ նրա հարկադրյալ փախուստը: Նա հենվում է գերազանցորեն այն մի քանի վկայությունների վրա, որ պարունակում է «ժողովրդի մտածմունք» կոչված գրի առնված փաստաթուղթը (նամակը)՝ Աբովյանի «չերեալու» պատճառի մասին: Նամակագրի ենթադրյալ հույսը՝ «ուժուտը», թե մի օր Աբովյանը կերևա, նրա հավաստիացումը, թե նրան տեսել են այս ու այն վայրում (Ակոռի, Կարս, Գյանջա և այլն), Բակունցը դարձնում է «զորեղ փաստարկներ», խորամուխ չլինելով դրանցում ընդգծված ցանկության, հույսի և

ուչ թե հավաստիության մեջ: Մերձակա մյուս փաստարկը, թե պաշտոնական գրագրություններում Արեովյանին դիտում են որպես «անհայտ բացակայող» (այդպիսիք էին կոչվում նրանք, «որոնց մասին հաստատ տեղեկություններ ունեն, թե անվտանգ անցել են սահմանը»), նույնպես չէր ամրապնդում առաջարկված հիպոթեզը: Եվ, վերջապես, Բակունցի մեղքերած գերմանացի ճանապարհորդների տեղեկությունները՝ Մորից Վագների և Ֆր. Բոդենշտեդի թողած վավերագրերը, ընդգծում են Արեովյանի անբավականությունն իր միջավայրից ու նրա «անանձնական» հուսահատությունը, բայց չեն բացատրում անհայտացման նոր ուղիներ:

Բակունցի նոր տեսակետը քննություն չընկնեց:

Պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանը 1933 թ. հրատարակած «Արեովյան» պատասխան գրքում իրավացիորեն նոր վերսիսան համարում է ավելի «վիպական-բեկտրիստիկական», քան գիտականորեն համոզիչ տեսակետ, որ առաջ չի շարժում Արեովյանի «անհայտացման» առեղծվածի լուծումը, այլ «Արաքսի մի ափից տեղափոխում է մյուս ափը»¹⁹,—դարձյալ անպատասխան թույնելով հարյուրամյա վաղեմություն ունեցող գաղտնիքը: Պատմաբանը սրամտորեն Արեովյանի կորստյան առեղծվածը համեմատում է մեռնող և վերադարձող հերոսների (Արտավազդ, Մհեր և այլն) ժողովրդական առասպելաբանության հետ և դրանով բացատրում «ժողովրդի մտածումների» մեջ անդրադարձած «հեռանալու և մի օր երևալու» մոտիվը:

Բակունցի առաջ քաշած էմիգրացիայի տեսակետը և փաստական առումով, և մանավանդ՝ իբրև եզրակացություն, սխալ էր ու գիտականորեն չհիմնավորված: «Առեղծվածի» լուծման նախկին ուղիներին բանասերը հավելում էր մի նոր առեղծված...

Իսկ ո՞րն է Բակունցի ուսումնասիրության դրական տեղեկանքը՝ «փախուստի» լեգենդին և առհասարակ հնացած տեսակետներին ներուստ հակադրվող կոնցեպցիան: Դա Արեովյանի ժառանգության ու գործունեության ներքին բովանդակությունը որոշելու հարցում Բակունցի հանդես բերած պատմական խորաթափանցությունն է:

Հարուստ փաստարկումներով ու վավերագրերով ներկայացնելով Արեովյանի հերոսական մաքառման ուղին, նրա պայքարը ընդդեմ ցարական շինովնիկության, էջմիածնի հոգևորականության, հայ վաճառականության «ոսկե գահի», Բակունցն այդ ակտիվ ու հետևողական օպոզիցիայի հիմքում տեսնում է գյուղացիական դեմոկրատիայի հետ Արեովյանի ունեցած մերձավորագույն առնչությունները:

Աշոտ Հովհաննիսյանը լեգենդ ու նախապաշարմունք է դիտում Արեովյանին «գյուղացիական գաղափարախոս» համարող տեսակետը:

Այս բանավեճի մեջ գործ ունենք մի հետաքրքրական երևույթի հետ. Աշոտ Հովհաննիսյանը, որ այնքան հմուտ կերպով ու փայլուն տրամաբանությամբ հերքեց «փախուստի» տեսակետը,— այդ ամենը կատարում է հակապատմական նախադիր սխեմայի համաձայն Արեովյանի և հայ դեմոկրատիայի մեջ «գաղափարական խրամատը» հաստատելու նպատակով:

Պատմաբանը Արեովյանին համարում է ոչ թե ժամանակի քաղաքական մթնոլորտի զոհ, այլ նրա ողբերգությունը, նրա «վերապրած հոգեկան զալալումները» դիտում է որպես դավանած գրական ուղղության՝ ռոմանտիզմին քնորոշ «պաթալոգիական անցրադարձում»:

«Խաշատուր Արովյանի անհայտ բացակայումը» հետազոտությունը՝ վե-
րագնահատության սլաքով, յուրատեսակ տակտիկական քայլ էր Բակունցի-
կողմից՝ ավելի խոր, իսկական արմատներով ու բնորոշ կապակցություննե-
րով հասկանալու Արովյանի անձնավորությունն ու նրա ժամանակը, ավելի
ճիշտ ըմբռնելու պատմության զարգացման գլխավոր ուղղությունը՝ հակասու-
թյուններով ու զիզգազներով, և ճիշտ որոշելու նշանավոր անհատի պատմա-
կան գործողության էությունը:

Գիտնական-բանասերը նախապատրաստեց-նախորդեց արվեստագետին
ոչ միայն սեփական գեղագիտական կոնցեպցիայի որոնումներով, այլև վի-
պական անհրաժեշտ նյութի հայթայթումով: Ուրիշ խոսքով՝ գիտական ուսում-
նասիրության արդյունքները կոչված էին Բակունցի արձակը սնելու ոչ միայն
գաղափարներով, այլև պատմական հավաստիություն ներշնչող աղբյուրնե-
րով, փաստերով ու եղելություններով:

Խնչ նշանակություն էր տալիս Բակունցը պատմական աղբյուրներին,
ինչպիսի՞ հարաբերություն էր նա ենթադրում պատմական փաստի, իրական-
տվյալի ու գրական հորինումի միջև, ինչպիսի՞ մոտեցում էր մշակել ժողո-
վրդի անցյալին նվիրված գրվածքի պատմական նյութի ճշգրտության հարցի
կապակցությամբ:

Այս հարցերի պատասխանների համար ունենք երկու կարևոր աղբյուր-
Առաջինը՝ անավարտ վեպի հատվածներն են, երկրորդը՝ Ն. Վ. Գոգոլի «Տա-
րաս Բուլբա» էպոպեայի հայերեն թարգմանության համար Բակունցի գրած
առաջաբանն է:

Անդրադանալով Գոգոլի գրվածքի ստեղծագործական պատմությանը,
նրա ակունքներին ու կազմավորման տարրերին, Բակունցն ասում է. «Տարաս
Բուլբայի» մեջ հիշատակված հերոսներից շատերը ոչ միայն պատմական անձ-
նավորություններ են, որոնց մասին Գոգոլը տեղեկություններ է հավաքել հին
տարեգրությունից, այլև ոմանք եղել են հեղինակի նախահայրերն ու նրանց
մասին ավանդել է տոհմական քրոնիկան... Գոգոլի ստեղծագործության հա-
մար պատկերների, ոճի և նյութի անսպառ աղբյուր էր այն անգիր վեպերն ու
զրույցները, որ նա լսում էր բանդուրիստներից ու շնորհալի պատմող ծերունի
կողակներից: Եվ «Տարաս Բուլբայի» շատ էջեր, հատկապես պատերազմի
նկարագրությունները, ամբողջովին, երբեմն ընտրությամբ, առնված են այդ
անհայտ պատմիչների ավանդած պատմություններից»²⁰:

Գոգոլի երկի իրապատում հիմքերը մատնացույց անելով, Բակունցը չի
մոռանում նշել նաև «ոչ իրապատում» պարագան, բովանդակության այն
հարստությունը, որ «Տարաս Բուլբան» դարձնում է գեղարվեստական խոսքի
անկրկնելի կոթողներից մեկը: «Նրա (Գոգոլի—Ս. Ա.) հանճարեղ երևակայու-
թյունը պիտի ստեղծեր և հագնեար այն ամենով, ինչ ամենից չքնաղն է «Տա-
րաս Բուլբայի» մեջ. ստեպը՝ արևով ողողված, նրա անսահման հարթությունը,
որտեղ Գոգոլի երևակայությունը, ինչպես սանձակոտոր նժույգ, կարող էր
անարգել խայտալ. նա կարող էր ճախրել, ինչպես հպարտ ուրուր, նա հողմի
նման կանցներ Դնեպրի առափնյա եղեգների վրայով, վարար ջրերի հետ,
կաղմկեր Սև ծովի վրա և ոչ մեկը չի թողել այնպիսի էջեր, որտեղ լինեի այն-
քան արև, այդպիսի սանձարձակ տարերք և այդ տարերքի նման դուռնա-
ղուններ»²¹:

Այս մեջբերումներից պարզ է դառնում, որ «Տարաս Բուլբայի» գրավիչ
հատկություններն են դիտվում, մի կողմից՝ պատմական նյութի հավաստիու-

թյունը («Տեղեկություններ է քաղել տարեգրություններից», «ավանդել է քրոնիկան», «աղբյուր էին անգիր վեպերն ու զրույցները»), մյուս կողմից՝ ստեղծագործական երևակայությամբ կերտված գեղարվեստական պատկերը («Ծրեակայությունը... սանձակոտոր նժույգ»):

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի տպագրված հատվածները վկայում են Բակունցի երկարատև ու ջանադիր քննական աշխատանքը պատմական ժամանակաշրջանի համար բնորոշ վավերագրերի և Աբովյանի ձեռագրերի հետ, որոնք վեպի կառուցման տարիներին մեծ մասով դեռևս հրապարակված չէին²²։ Գիտնականի հազվագյուտ բարեխղճությամբ ու աղբյուրագետի կորուվով նա ուսումնասիրել է Խաչատուր Աբովյանի հարուստ արխիվը՝ դորպատյան շրջանի հիշատակարանները, գիտական և ուղեգրական ուսումնասիրությունները, նամականին, պաշտոնական գրագրությունը և վերջապես՝ նրա գրական ստեղծագործությունը։ Այնուհետև, Բակունցն իրեն «վերածնելով» պատմաբանի, ազգագրագետի, լեզվաբանի, ճանապարհորդի,— ծանոթացել է ժամանակաշրջանի այլևայլ գրավոր աղբյուրների՝ եկեղեցական կոնդակների ու հոգևոր գործիչների գրություններին, դատարանական արձանագրություններին, պարսկական տիրապետության և ռուսական զորքերի հետ կապված պաշտոնական վավերագրերին, ազգագրական ժողովածուներին, ապա՝ բանավոր զրույցներին, գրառումներին, դրա լեզվական բնագրերին։ Պատմական հեռավորության՝ հնության դրոշմը կրող տվյալների ու բեկորների միջոցով հմուտ հնագետի աչքով նա վերականգնել է դարաշրջանի կենցաղի ու սովորությունների, աշխարհագրական ու էթնիկական միջավայրի, նիստ ու կացի, հասարակական տարբեր շերտերի փոխհարաբերությունների «պատմագիտական» նկարագիրը։ Այդքանն, իհարկե, բավական չէին պատմական գրվածք գրելու համար։ Դրանք, այսպես կոչված, «ատաղձն» ու «շինանյութն» էին՝ գեղարվեստական կառուցվածքի անհրաժեշտ տարրերը։

Անցյալ կյանքի մասին պատմող գրավոր հուշարձանների օգնությամբ, որոնք հաճախ ցաքուցրիվ, կցկտուր, «հարևանցի» տեղեկություններ են պարունակում այս կամ այն իրադարձության մասին, նա հայտաբերում է հարյուրամյա վաղեմության մարդկային կենդանի հարաբերությունների, սոցիալական ու հոգեբանական կրքերի բնական հյուսվածքը, պարզում է անցյալի հոգեբանական «գաղտնիքները»։

Այս կամ այն պատմական աղբյուրի օգտագործումը կամ բացթողումը կապված է ընտրության սկզբունքի հետ։ Տվյալ փաստի ընտրության մեջ արտահայտվում է ոչ միայն դրա գեղագիտական նշանակությունը, այլև գաղափարական մեկնաբանության ուղղությունը։ Փաստերի բացթողումը նույնպես գեղագիտական որոշակի դեր ունի։ Պատմական եղելության և՛ օգտագործումը, և՛ բացթողումը հավասարապես կախված է գրողի կոնցեպցիայից։ Պատմական նյութով գրողը մասնավորապես կարևոր շեշտը դնում է այն բանի վրա, որ իրականության փաստը չկղզիանա, այլ բացվի իր լայն հնարավորություններով, դառնա արվեստի ճշմարտության նախադրյալ։

Պատմական-իրական փաստից «չհեռանալու» և միաժամանակ այդ փաստի կամ փաստաթղթի սոցիալական ու հոգեբանական էությունը արվեստի արժեքի վերածնելու օրինակներով հարուստ է «Խաչատուր Աբովյան» վեպը։

Ահա, օրինակ, «Դործ Մայրանա, դստեր Մկրտումի» գլուխը։

Մայրանը իրական անձնավորություն է եղել՝ Մարիամ անունով²³։ Նա ազգակցական կապ է ունեցել Աբովյանի հետ («Քեռադստեր իմոյ»— հիշատա-

կում է նրա մասին Աբովյանը) և հանգամանքների բերումով ապրելիս է եղել Աբովյանի մոր հարկի տակ:

Մարիամը անչափահաս է եղել («11-ամի կենաց»), երբ նրան բռնությամբ ամուսնացրել են Երևանի բնակիչ Նիկողոս Սուքիասյանի հետ: Բռնի ամուսնությունը ծանր հետևանք է ունենում: Մարիամը թողնում-հեռանում է, դատապարտվելով հոգեկան ծանր վիճակի: «Ողորմելի որբն ու այրին»—ասում է Աբովյանը նրա մասին²⁴:

1838 թ. մայիս ամսից սկսած Մարիամի գործի, նրա իրավական ու մարդկային դատի պաշտպանությունը դառնում է ժամանակի մեծ աղմուկ հարուցած գործերից մեկը, մի քանի տարի շարունակ իր վրա հրավիրելով հասարակության ուշադրությունը: Էջմիածնի Սինոդի կարգադրիչ մասի վավերաչքերը վկայում են, որ Սինոդը մի քանի անգամ քննել է «քանաքեռցի Մարիամ Մկրտումյանի գործը» և չնայած դրան, անհետևանք է թողել ամուսնալուծության խնդիրը:

Մարդկային ոտնահարված իրավունքի կրքոտ ու հետևողական պաշտպանությամբ այդ տարիներին հանդես է գալիս Աբովյանը: 1844 թվականին «այսահար» Մարիամի գործի առթիվ Աբովյանը երեք դիմում է ներկայացնում Էջմիածին՝ կաթողիկոսական տեղապահ և Սինոդի ատենադպիր Բարսեղ արքեպիսկոպոսին ու սպառնում նրան, որ հարցը դրական լուծում չստանալու դեպքում նա կդիմի քաղաքացիական իշխանությունների միջամտությանը: Դրական պատասխան չստանալով, Աբովյանը գրավոր «աղերսագրություն» է ներկայացնում «վեհափառին»՝ Ներսես կաթողիկոսին (1845 թ. փետրվարին)՝ «ողբալի որբս այս» Մարիամի մասին: Նա աղաչում է շուտափույթ պատասխան տալ խնդրամատույցի հարցին:

Բակունցը չի սահմանափակվում պատմական արժանահավատ փաստը վեպի հյուսվածքին պատվաստելով, այլ ընտրություն է կատարում ձեռքի տակ եղած փաստերից՝ հաշվի առնելով նախ և առաջ նրանց պատմական հարազատության աստիճանն ու գեղարվեստական հնարավորությունը:

Նա, մասնավորապես, մեծ ուշադրություն է դարձնում հերոսների բնավորության պատմական հարադատության խնդրին՝ պատմականության գրել-խավոր պայմանին: Այս իմաստով զգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում վեպի գլխավոր հերոսի՝ Աբովյանի կերպարի «պատմականության» հարցը: Աբովյանի բնավորության և ճակատագրի հետ կապված բոլոր մանրամասնությունները Բակունցը քաղել է նրա ժամանակի գրավոր աղբյուրներից ու ավանդություններից: Վերցնենք, օրինակ, վեպի «Դեպի Լյառն Մասիս» նախերգանքը, որտեղ վերարծարծվում է Արարատի վերելքի պատմությունը: Այս գլխի համար Բակունցն օգտագործել է Աբովյանի հոգվածը՝ «Նոր վկայություն պարոն պրոֆեսոր Պարրոտի՝ Արարատի գագաթը իսկապես բարձրանալու մասին», Ֆր. Պարրոտի, Մ. Վազների աշխատությունները, Աբովյանի գորպատյան հիշատակարանները և ուրիշ հնախոս աղբյուրներ, որոնցում կան բնորոշ տվյալներ այդ փաստի կապակցությամբ: Աղբյուրները, մասնավորապես, արժեքավոր տեղեկություններ են թողել հոգեկան այն ծանր ապրումների մասին, որ ունեցել է Աբովյանն իր համագյուղացիների երգմնազանցության լուրն առնելով. «Երգմնագրութիւնք եկեալ ի Հայաստանն»:

Այսպիսով, պատմական աղբյուրների ու վկայությունների օգտագործման ձևը չի հանգում անփոփոխ փոխառության: Բակունցը էական «սրբագրումներ» է մտցնում նախնական, առաջնային փաստաթղթի մեջ, էմպիրիկ նախասկիզ-

բը մշակելով, հասցնում գեղարվեստական պատկերի: Նրա վեպում կան, իհարկե, ուղղակի փոխառության նմուշներ նույնպես. դա մասնավորապես վերաբերում է ժամանակաշրջանի լեզվական կոլորիտը պահպանելու համար օգտագործված ոճական դարձվածքներին, բառային արտահայտություններին, արտահայտման «հնարույր» ձևերին: Այսպես, Աբովյանն իր ծանր վիճակի մասին նամակ է ուղարկում Գաբրիել և Պետրոս Պատկանյաններին, գանգատվելով հայրենակիցների սառն անտարբերությունից. «Հայրենիքն իս, որ անհաց, և անշոր, և անպաշար տարեգրեաց զիս, ահ, մեղանշեմ՝ զինչ ասեմ ես, հայրենիքն իմ անպարտ է յայսմ ամենայնի, խստապարանոց որդիք նորա անցուցին ընդ իմ զանցս զայս, որդի անուն թշնամիք նորա, յորոց ի ձեռս տառապի և դժբախտն իմ Հայրենի»²⁵:

Այս նամակից Բակունցն օգտագործել է «անհաց, անջուր, անպաշար տառեգրեցին ինձ» ոճաբանական հարմար ձևը և կրոնավորներին տրված «խրատապարանոց» արտահայտությունը: Լեզվական իրողությունների ուղղակի «հայթայթման» ուրիշ շատ օրինակներ կան վեպում. պատմական ու լեզվական կոլորիտի պահպանման համար Բակունցը պեղում էր ժամանակի գրավոր լեզուն և գտնում հարմար ու արտահայտիչ բառաձևեր:

Բակունցի համար բնորոշը «ուղղակի փոխառությունները» չեն, այլ նյութի ստեղծագործական մշակման սկզբունքը: Այս առումով հետաքրքրական են նաև դորպատյան միջավայրին նվիրված էջերը: Աբովյանի դորպատյան հիշատակարանի և «Նաչատուր Աբովյան» վեպի համապատասխան մասերի ուշադիր համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Բակունցը համարյա լրիվ պահպանել է իր գրվածքի փաստական նախասկիզբը, ղեպքերի, տեղանունների, անձնանունների, ուսանողական շարժումների վավերականությունը, երևակայություն մի հնարել ոչ մի ղեպք, ոչ մի զրվագ, ոչ մի փոխհարաբերություն: Նախորագույնս հավատարիմ է մնացել սկզբնաղբյուրներին:

Բակունցի վեպը, սակայն, խստորեն ստուգված և արժանահավատ փաստական հիմք ունենալով, միանգամայն հեռու է պատմական փաստաթուղթ լինելուց: Պատմական իրականությանը Բակունցը մոտեցել է քննախույզ պատմաբան-բանասերի ջանասիրությամբ և հեռացել է նրանից որպես գեղագետ, այսինքն՝ պատմական նյութի գիտական ուսումնասիրությունը դարձրել է յուրահատուկ դիտակետ՝ պատմական փաստերի միջից զինված աչքով դուրս բերելու դրանց հոգեբանական, հուզական բովանդակությունը և տալու իր ինքնուրույն գեղարվեստական մեկնություն՝ Աբովյանի ու նրա ժամանակի մասին: Բակունցի վերաբերմունքն արտահայտում էր պատմական վեպի շարժումը՝ ղեպի ստուգված փաստը:

«Նաչատուր Աբովյան» վեպը գեղարվեստական որոշ առանձնահատկություններով և ժանրային սկզբունքներով խախտում էր հայկական պատմավեպի շարժման ավանդական ուղղությունը և, միաժամանակ, նոր գծեր էր բերում այդ ուղղության մեջ: Հայկական վեպի անկյունաքարը հանդիսացող «Վերք Հայաստանին», որը և արդիական, և պատմական վեպ է միաժամանակ, ինչպես խորիմաստ դիտում է Գ. Դեմիրճյանը «Նաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը» ուսումնասիրության մեջ²⁶, մի կողմից «արձագանքում էր եվրոպական ոոմանի» ժանրային հատկանիշներին, իր մեջ էր առնում վերջինիս կազմավորման «սինկրետիկական էլեմենտները», մյուս կողմից՝ մերձենում էր արևելյան վիպասանության՝ սիրավեպերի ու հերոսավեպերի ժանրային կառուցվածքին՝ հեքիաթային գունավորումներ, էպոսի հիպերբո-

լային ոճի տարրեր, ռեալիստական նկարագրություններ, հատկապես լիրիկական շեղումներ, որոնք «երբեմն մեջ են ընկնում երաժշտության կանգնեցի նման՝ արձակաշար շափածոյի շարահյուսությամբ, երբեմն էլ իբրև սյունաշար ուտանալոր, երբեմն էլ իբրև սոսկական երգ»:

Նամակներից մեկում Աբովյանն անդրադառնալով իր վեպի ժանրային ձևի հարցերին, ասում է, թե այն պետք է համապատասխանի ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակին. «Ժողովրդին օտար կերակուրներ մատուցելը թվում էր ինձ անհարմար ու անբնական: Երկար մտորումներից հետո միտքս ընկավ Աղասու դժբախտ պատմությունը: Սակայն ի՞նչ ձևով ես այն պիտի վերարտադրեի: Որպես եվրոպական ճաշակի ու ոճի վեպ: Դա հո վերին աստիճանի անմտություն կլիներ: Բանաստեղծությունը, ինչպես և վեպը, իմ կարծիքով, պետք է համապատասխանի ժողովրդի գաղափարներին ու զգացմունքներին»²⁷:

Այս զգաստ գիտակցություն էր Աբովյանին մղում դեպի վեպի ժողովրդագրական, ազգային ձևի ընտրությունը, որը և եղավ գերազանցապես արևելյան վիպասանության ժանրը: Սա, ինչպես իրավացիորեն մատնանշում է Դ. Դեմիրճյանը, «Աբովյանին փրկեց այն համատարած ռոմանտիզմից ու սենտիմենտալիզմից, որի մեջ նա կրնային լիովին, եթե փորձեր տալ զուտ եվրոպական ոոման: Մինչդեռ «Վերք Հայաստանին» բովանդակում է շատ ռեալիստական տարրեր, որ պարագործալ ձևով գալիս են արևելյան ռոմանտիկ վիպասանությունից, որին դիմեց նա և որը նրան տարավ հակառակ, լիովին հաջադատ ուղիով, այսինքն՝ դեպի ժողովուրդը, դեպի ռեալիզմի աղբյուրները»:

«Վերք Հայաստանին» ուղղակի իմաստով հանդիսացավ այն մայր գետը, որից ճյուղավորվեցին և նոր հուն մտան հայկական վեպի բոլոր ուղղությունները՝ Պ. Պոռշյանի և Աղայանի սոցիալական վեպերը («Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Արություն և Մանվել», «Երկու քույր») Բաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերը («Խենթ», «Կայծեր») և, վերջապես, պատմական վեպը:

Հայկական պատմավեպի ուղղության մեջ սկսվեց, հարաբերական իմաստով, երկարատև ընդհատում, մինչև հրապարակ եկավ Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանը», մի վեպ, որ կոչված էր նորարարական խնդիրներ լուծել պատմական վեպի ժանրի ու պոետիկայի բնագավառում: Բակունցը ոչ միայն պատմավեպը «մաքրեց» խրատական-դիդակտիկական մոմենտներից, ոչ միայն թոթափեց մի կողմից «հեքիաթայնության», մյուս կողմից ռոմանտիկական հանդիսավորության, կերպարների բեռնացման ոճի ազդեցությունը, այլև պատմական նյութի յուրացման նոր սկզբունքներ հայտնագործեց:

Ավանդարար եկած «հնի ազդեցություններից» ազատագրվելու ընթացքը սոսկ ձևի ու ոճի արտաքին փոփոխության հարց չէր, սոսկական ձևաբանության առաջադրանք չէր, այլ ներքին խոր ընթացք, կապված պատմական իրականության լուսաբանության նոր տեսանկյուն մշակելու խնդրի հետ:

Պատմական այն վեպերի համեմատությամբ, որոնցում պատմությունը առանձնացվում էր որպես որոշակի ընդգծված դրվագ՝ լինի դա ժողովրդական մի խոշոր հերոսամարտ, թե ավելի փոքր մասշտաբի իրողություն, — դա կարևոր չէ, — Բակունցի գրվածքը առաջին հայացքից ավելի «կամերային» տպավորություն է թողնում: Զկան բազմաբանակ արտաքին գործողություններ, սյուժեի առատ ճյուղավորություններ և այլն: Թվացյալ «կամերայնությամբ» Բակունցը յուրովի բանավիճում էր՝ հին պատմավեպի, այսպես ասած, «մասշտաբայնության» հետ, և դրանով իսկ ճանապարհ էր հարթում դեպի պատմական նյութի գեղարվեստական արտահայտման նոր եղանակը, նոր սկզբունքը:

Ո՞րն է դա: Այն, որ Բակունցը պատմական տվյալ նյութը չի գիտակցում որպես ժողովրդի պատմական պրոցեսից առանձնացված դրվագ, որ նա XIX դարի ազգային-լուսավորական զարթոնքի շրջանը վերցնում է իր լինելիության ու անընդհատության ընթացքում,— Բակունցը տալիս է կյանքի անպայմանական ընթացքը, «կյանքի հոսանքը»:

«Խաչատուր Աբովյանը», այսպիսով, «կյանքի հոսանքի» վեպ է, որտեղ նվազագույնի են հասցված գրական պայմանականությունները և առավելագույնի՝ ժամանակաշրջանի պատմական լրիվության զգացողությունը, կյանքի ղգացմունքը:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի պոետիկան նույնպես դեմընթաց էր գրելակերպի հնացած հնարներին և ոճաբանական նոր գծեր էր բերում գրական տեխնիկայի բնագավառում: Բակունցը հաղթահարեց վիպական ավանդական դուգահեռների, խճճված հանգույցների, խորհրդավոր դիպվածների ընտելությունը, որով և հասավ պատմողական գծերի գրաֆիկական հստակության ու գործողության պարզության: Այս բանին մեծապես օգնեց դրամայի օրենքների կիրառությունը վեպի արվեստում:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպը բարձր էր գնահատում Նդիշե Զարենցը: Ռուբեն Զարյանն իր հիշողություններում վերականգնում է խոսակցությունը Զարենցի հետ:

«Գնում էի տուն, հանդիպեցի Զարենցին:

— Ի՞նչ գիրք է:

Ցույց տվի:

— Հա, «Կյուխլան» է, «Վազիր Մուխթարը» կարդացե՞լ ես:

Ասացի, որ կարդացել եմ:

— Իսկ «Կյուխլան»-ն: Ամենալավն է: «Կյուխլան» «Վազիրից» լավ է: Բայց սպասիր, թող մի Ակսելը «Աբովյանը» մեջ բերի, տես, Տինյանովն ինչ կանի...

Լուռ քայլում էինք:

— Տինյանովը էրուդիտ է: Գրել էլ գիտե: Բայց գրող չի: Այսինքն կոչված չէ: Ակսելն իսկական գրող է: Եվ ոչ էլ պակաս էրուդիտ: Սպասիր, մի քիչ էլ սպասիր և այն ժամանակ կտեսնես, թե ինչեր կանի մեր բարեկամը»²⁸:

9

Բակունցի ռեալիստական մեթոդի գլխավոր հատկանիշներից մեկը կյանքի, մարդկանց, երևույթների մատուցման հավաստիությունն է, նրա ներկայացրած մարդկային աշխարհի գեղարվեստական անվիճելիությունը: Բակունցի պատմվածքները՝ նյութով ու կերպարներով գերազանցորեն «փոխառություններ են» կյանքից ու շրջապատի երևույթներից, գերազանցորեն քաղված են անմիջական զննումներից. դրանք ունեն կամ ինքնակենսագրական, կամ պատմական (եղելության իմաստով) աղբյուր:

Բակունցի ստեղծագործական աշխարհում մեծ դեր են խաղում «տեսածն» ու «լսածը», հերոսների նախատիպը և սյուժեի նախօրինակը: Նրա սյուժեները, ինչպես ասում են, կախված են գրչի ծայրից:

Ուշադիր հետեւելով Բակունցի պատմվածքներին, նկատում ենք, որ նա դրանք պատմում է կամ որպէս մանկութեան տարիների «մոռացված» հիշողութիւններից մնացած մի բեկոր, կամ որպէս որեւէ իրական դեպքի ականատես, կամ որպէս ճանապարհորդի գրառում, կամ որպէս մանկութեան տարիներին լսած որեւէ պատմութեան կամ զրույցի վերարտադրութիւն, կամ որեւէ ծանոթից լսած իրական դրվագ: Ուրիշ խոսքով, Բակունցն իր պատմվածքի կամ սկզբում կամ վերջում, կամ որեւէ այլ հանգույցում, ընդգծում է իր պատմութիւնների՝ բնական սյուսնների հավաստիութեան ու անվիճելիութեան հանգամանքը:

Այսպէս, «Նամակ ուսաց քաղալորին» պատմվածքի սյուսնն «վերապատմելուց» հետո, Բակունցը տալիս է հետեւյալ բացատրութիւն-տեղեկանքը. «Շատ տարիներ են անցել: Այդ անցյալը ինձ համար դարձել է հիշողութիւն, որ հետզհետեւ ընկղմվում է մոռացութեան անդունդը»:

Մի ուրիշ պատմվածքում՝ «Մի ձմեռան գիշեր», պապն ու տատը հանդես են գալիս նույն անուններով՝ Արթին ու Նազու, որը ամրապնդում է նախատիպերի գոյութեան փաստը:

Ահա «Խոնարհ աղբիկը» պատմվածքի սկսվածքը. «Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնշում: Լուռ էինք: Ես մտրակի ծայրով զարկում էի ծառերի տերևներին, պոկում տերևները կամ թափահարում ծառի կախ ընկած ճյուղերը, և գիշերվա ցողը անձրևի նման թափվում էր ձիու վրա, ինձ վրա...

— Այս կածանով տասներկու տարի առաջ գնացի Ձորագյուղ, — ասաց ընկերս: Թվում էր, թե ինքն իրեն էր խոսում:

Նայեցի նրան: Ժպտում էր: Կարծես միտքն էր ընկել մի երջանիկ դեպք, որի ականատեսն են եղել արահետը և հին անտառը»:

«Մուռլի գրուցը» բացվում է նրա վավերականութիւնը հաստատող հետեւյալ գործնական տեղեկանքով. «Երկուրդ օրն էր՝ Մաղդայում էինք, Այագյազի լանջի ամենաբարձր գլուղներից մեկում, որտեղից բացվում է հիանալի տեսարան դեպի դաշտը: Ներքև փոված էր Արազգայանի տափարակից մինչև Անի կաշարանը հասնող ընդարձակ տափարակը, գլուղերն ու քաղաքները, որ ցամաք դաշտում կսնաչ պարտեզների էին նման, երկաթուղում սպիտակ կաշարանները, անբաժան ակացիներով ու բարդիներով:

Ես և ընկերս նստել էինք քարին, հիացմունքով դաշտին էինք նայում և փորձում գտնել ծանոթ գլուղերը: Լսում էինք, թե ինչպէս էր բահը զրնգում, երբ խրվում էր ավազոտ հողում»:

«Եղբայրութեան ընկուզենիները» պատմվածքը փակվում է ժողովրդական լեգենդ դարձած պատմութեան ականատեսի վկայութեամբ. «Մինասի տղան ցանկապատի հետևից զրույցի է մտնում անցորդի հետ, հարցնում է՝ ո՞վ է, ո՞ւր է գնում և եթէ անցորդը չգիտէ, թե ինչ ընկուզենիներ են, Մինասի տղան պատմում է, ինչպէս հին զրույց»:

Միջնադարյան գրիչների՝ ժամանակագիր-տարեգիրների ոճով Բակունցը պատմվածքների մեծ մասին կցում է նման «հիշատակարաններ», որոնց խնդիրը ոչ միայն հուշական վերաբերմունք արտահայտելն է, այլև պատմվածքների սյուսնի ու բովանդակութեան իրական լինելու փաստի ընդգծումը: Կոնկրետ նախատիպից դեպի ընդհանրացում ճանապարհը կապված է նախ և առաջ՝ պեղարվեստական այնպիսի կատեգորիայի էութեան ըմբռնման հետ, ինչպիսին

սյուժեն է: Դեռ Ա. Ս. Պուշկինը, ինչպես ցույց է տալիս ռուս հայտնի գրականագետ, համաշխարհային գրականության սյուժենների հիմնալի գիտակ Վ. Շըկլովսկին, սյուժեի հասկացողությունը հանգեցնում է այն առարկայի կամ հերոսի իմաստին, որոնց գրողը դիմում է: Պուշկինի համար սյուժեն նույնիմաստ էր առարկայի հետ: Նրա միջոցով է շրջանառության մեջ մտել сюжет—предмет բանաձևը: Այս բանաձևը այնպիսի նույնականություն է, որ ենթադրում է ոչ թե գրական սյուժեի և պատկերվող առարկայի ու հերոսի մեխանիկական հարմարեցում, այլ սյուժեի միջոցով իրականության գծերի, երևույթների, կապակցությունների հայտնագործություն: Բացատրելով Պուշկինի բանաձևի իմաստը, Շկլովսկին գրում է. «Сущность предмета выясняется в событиях и противоречиях... Сюжет каждого произведения исторически конкретен. При этом, с одной стороны, он предлагает изображение событий, черты которых отображены художником, с другой—в нем не могут отражаться литературные традиции, навыки художественного мышления, предыдущие моменты сознания и т. д. В нем передается событие, которое произошло или могло произойти, но оно отобрано и оформлено»²⁹.

Ռեալիստական սյուժեի այդպիսի ըմբռնումը հայ գրականության մեջ իր կատարյալ արտահայտությունը գտավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործություններում՝ նրա պոեզիայում ու արձակում:

Հովհ. Թումանյանը կայունացրեց «սյուժե-առարկա» սկզբունքը, ելնելով այն համարյա բացարձակ ճշմարտությունից, թե ամենից բանաստեղծական, ամենից բնական ու անխարդախ սյուժենները «իրականության սյուժեններն են», թե առօրյայի կոնկրետ փաստերն ավելի խոր ընդհանրացումներ ու գեղագիտական արժեքներ են պարունակում, քան սյուժետային «հետաքրքրաշարժ» հնարումները: Միշտ, գրեթե միշտ ուղեցույց ունենալով այս կամ այն կոնկրետ, իրական դրվագը, հետևելով երևույթի փաստացիությանը, Բակունցը, սակայն, այդ սկզբունքը չի հասկանում բառացիորեն: Նա բոլոր դեպքերում դառնում է տվյալ կոնկրետ երևույթի, տվյալ փաստական իրողության տիրակալը, գեղարվեստական կերպար, միջավայր ու գեղարվեստական աշխարհ ստեղծող խոսքի արվեստագետ:

Այսպես, օրինակ, «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքը իր սովորական՝ փաստական դիրքում հնչում է սոսկ իբրև մանկական տարիների մոռացված տպավորություններից քաղված մի մեմուարային հուզիչ դրվագ: Այնինչ, Բակունցի գեղարվեստական մեկնաբանությամբ այդ դրվագը ճեղքում է փաստագրական կեղևը և դառնում ժողովրդական կենսափիլիսոփայության վերաբերյալ մի սինթետիկ, լայնաձայն ընդհանրացում:

Հենվելով սկզբնաղբյուրի վրա, Բակունցը, աստիճանաբար, տառանց աղարտելու իրական դեպքի բնականության տպավորությունը, հեռանում է սկզբնաղբյուրից՝ դեպի հայ գյուղացու բանաստեղծական քնքուշ հոգու, նրա էությունից անբաժան արդար ու զարմանալիորեն սմբողջական վարքագծի, նրա սրտի միջով անցած ու ժողովրդական տառապանքից ծնված ազնիվ կենսափիլիսոփայության հայտնագործումը:

Արթին պապը, ինչպես դա ուղղակի ասում է Բակունցն ու հաստատում են ժամանակակիցների հիշողությունները, իրական անձնավորություն է, գրողի ազգականը, պապը՝ մոր կողմից: Ամբողջ գավառում հայտնի է եղել նրա հոգու խոր ցավը՝ արքորական որդու կապակցությամբ: Որդին բշվել է Սիրիի, — հավանաբար քաղաքական անբարեհույս անձնավորություն լինելու

պատճառով: Պապի կողքին գոյություն է ունեցել գավառական ադմինիստրացիան, որի ներկայացուցիչներին հաճախ է դիմել Արթինը՝ աքսորյալ որդուց որևէ լուր ստանալու հույսով: Հավանորեն եղել է նաև ինչ-որ նամակ-դիմումի հարց, բայց չի եղել նամակի այն տեսակը, որ արդեն բոլորովին ուրիշ բովանդակություն է հաղորդում Բակունցի գրվածքին: Արթին պապի շարժարանքներից ստացած այն բոլոր տպավորություններն ու միջավայրի այն զննումները, որ կատարել է Բակունցը, իրար կողքի դնելով, դեռևս չենք ստանա գեղարվեստական կերպար: Առանց նամակի մոտիվի, դեռևս անհայտ են գրվածքի մտահղացումն ու թեման, լայն առումով՝ անհայտ է նաև Արթին պապի կերպարի աշխարհը: Թեման ու կերպարը անհայտ են ոչ թե որպես նյութ, այլ որպես բովանդակություն: Նամակը բերում է պատմվածքի իսկական, նշանակալից թեման, որը ոչ այնքան պապի հետ կապված ցավալի դեպքն է և ոչ էլ որդուց լուր ստանալու ամենօրյա ու երբեք չհանդարտվող մտատանջությունը, այլ արդարության որոնման այն անսասան ձգտումը, որ այդպես շարժարում է Արթինին և ի դեմս նրա՝ հայ գյուղացիությանը: «Ռուսաց թագավորին» գրած նամակի իմաստն այն է, որ պատասխանը չի ստացվում.— իսկ հարցը տրված էր պատասխանի համար: «Ձին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա»,—ասում է Արթինը այն բանից հետո, երբ գնացել էր ոչ թե ստանալու, այլ որոնելու, մի անգամ ևս որոնելու հայ գյուղացիությանը ամբողջ կյանքում տանջող հարցի պատասխանը:

Կյանքից ստացած տպավորությունների հոսանքի մեջ «հեղինակային» մոտեցում է ոչ միայն նամակի մոտիվը, այլև նրա իմաստալից վերջաբանը. մահվանից առաջ Արթին պապը վերստին խոսում է նամակի պատասխանի մասին, ոգևորում է կենդանի մնացածներին՝ պատասխանի հույսով: Չեղյալ նամակի հետ շղթա են կազմում պատասխանը, սպասումը, հավատը: Պատասխանը, իհարկե, գալիս է՝ Արթին պապի ողբերգական գալարումների ձևով,—և նոր շղթա են կազմում հավատի կոռուստը, սպասման անիմաստությունը, պատասխանի դաժանությունը:

Դիտելով Բակունցի պատմվածքի «սյուժետագիտությունը», տեսնում ենք, որ ելնելով փաստական ճշգրտությունից, նրա սյուժեն անցնում է առօրյայի կոնկրետ փաստի հոգեբանական ու սոցիալական բովանդակությունը բացելու միջոցով գեղարվեստական ճշմարտությանը հասնելու աստիճան:

Ահա, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքի սյուժեն:

Կյանքի մի պատառ է նրա բովանդակությունը: Դիլան դային ջահել օրերին հափշտակվել է հարևանի աղջկանով, բայց հարուստ ծնողները ուրիշ փեսացու են ընտրել: Մեռել է Սոնան, բայց Դիլան դային ապրում է անցած սիրո վերհուշներով: Այս սխեման, հավանաբար, այն տասնյակ հայտնի «կենդանի պատմություններից» մեկն է, որի վրա կառուցել է Բակունցն իր պատմվածքը: Սյուժետային այս հիմքից բացի հեղինակը օգտագործել է իր քաղաքային դիտողությունները, բնության և մարդկային հոգեբանության հարուստ զննումները, իր տպավորությունները: Դիլան դային հանդես է գալիս նաև Բակունցի ուրիշ գործերում (օրինակ, «Դավառական նամականին»),— հանգամանք, որ վկայում է իրական անձնավորության գոյության փաստը: Ժրական Դիլանից հավանորեն որոշ գծեր անցել են պատմվածքը, բայց ոչ թե նրա հետ կապված այն մեծ ընդհանրացումը, որ մատուցում է Բակունցը:

Բակունցի պատմվածքում Դիլան դային հանդես է գալիս տարբեր տարիքներում՝ ջահելության օրերին և կյանքի մայրամուտին՝ խոր ծերության

հասակում: Հասակային տարբերությունը սյուժետային այն կարևոր քայլերից մեկն է, որով Բակունցը մոտենում է «կենսական պատմության» գեղարվեստական լուծմանը: Անցել են տարիները, գլորվել են օրերը, բայց Դիլան դայու մեջ դեռ չի խլացել այն հզոր զգացմունքը, որով նա ճանաչում և ընդգրկում է աշխարհը, որով նա ոտք դրեց կյանք և որի հետ միասին հեռանում է կյանքից:

Սյուժետային մյուս կարևոր մուծումը վիրավոր, արնակոլու, փես-րահան արված միրհավի կերպարն է: Սա արդեն ոչ մի կապ չունի այն «կենսական պատմության» հետ, որին դիմել է դրողը: Միրհավը իր համար, Դիլան դային՝ իր համար: Այդպես է եղել կյանքում: Սակայն բակունցյան բնական սյուժեի գեղարվեստական կազմակերպումը պահանջել է, որ նա դիմեր «մերձավոր» այդ կերպարի միջամտությանը: «Մերձավոր»՝ տվյալ կոնկրետ հարաբերության մեջ: Միրհավը ոչ միայն սյուժետային զուգահեռ է,—այդպիսի իմաստ նա անպայման ունի պատմվածքում,—Միրհավի անունով է կոչվել պատմվածքը ամբողջությամբ. ոչ թե «Դիլան դայի», ոչ թե «Սոնա», այլ «Միրհավ»: Այս վերնագիրը կոչված է ընդգծելու, որ խոսքը ոչ թե կոնկրետ սիրային պատմության մասին է, այլ առհասարակ մարդկային զգացմունքների որոնման և կործանման մասին: Միրհավը արդեն սիմվոլ է, ինչպես և սիմվոլ է նրա մարդկային զուգահեռը՝ Դիլան դային: Մասնակի դրվագից դեպի խոր ընդհանրացում,—այսպիսին է «Միրհավ» պատմվածքի սյուժետային ձևափոխության ընթացքը:

«Գյուլբահարի համար» պատմվածքում դեպքերը զարգանում են բացառապես կենցաղային պլանով: «Երբ «փաշայի» գաղթականության ալիքը պղտոր,—պատմում է Բակունցը,—տարիներ առաջ լափին տվեց Դրմբոնի ձորերին և հեռացավ, պղտոր ալիքը դրնգան ձորերում թողեց մի տաշեղ՝ խնուսցի տեր-Մարուքին»:

Շուտով տեր-Մարուքը դառնում է գյուղի ծխատեր քահանան: Տեր-Մարուքից բացի «Դրմբոնում կա մի կին՝ Գյուլբահարն այրի, երկու որբատեր... տունը գյուղի ծայրին: Գյուլբահարը՝ մարդաթող Գյուլբահարը՝ «գարնան ծաղիկ»: Եթե ապրեր Թլկուրանցին Դրմբոնում, Գյուլբահարի համար երեի կասեր.

Գնա բահար, այլվի բահար.

Այլվի կուտան սիրո խաբար...

Թլկուրանցու փոխարեն տեր-Մարուքն է մտքում ասում, թե ինչ փափուկ միս ունի Գյուլբահարն այրի: Ծարպոտում է տերտերը, եռում է արյունը երակներում, և զատկին մասունք տալիս նրա ձեռքը կամացուկ շոյում է Գյուլբահարի թշերը»:

Շուտով «հոգևոր հորդորը» դառնում է մարմնավոր և Գյուլբահարը հաճախ է այցելում տեր-Մարուքին:

Ահա դեկամերոնյան նովելները հիշեցնող այն հասարակ պատմությունը, մարդկային այն սովորական կապը, որ չեն հանդուրժում գյուղում կաղմակերպված կոմսոմոլի բռնի անգամները: Գյուղի կոմսոմոլը՝ նահապետական աղաթի ու նոր օրերի բարոյականության պաշտպանը՝ հանցանքի մեջ բռնելով տեր-Մարուքին ու Գյուլբահարին, վճիռ է կայացնում քահանային գյուղից աքսորելու մասին. «Առավոտյան գյուղի մեկդանում, կաղնու շվաքի տակ, ուր ամռան շոգին նախրից ետ արած հորթերն են դինջանում, կաղնու շվաքի տակ գեղական ժողովը որոշում է տեր-Մարուքին գյուղից հանել»:

Պատմվածքի պարզ սյուժեն մինչև այստեղ ծավալվում է փոքր «խորհուսանքի»։ Դրանից հետո էլ կարծեք թե պատմվածքում բացակայում է ենթաիմաստը։

Ամբողջ գլուղը քարավանի նման շարժվում է դեպի դատարան։ Դատարանը, սակայն, անսպասելի վճիռ է արձակում. մեղավոր է ճանաչում այն դրմբոնցիներին, որոնք անօրինակ ձեռով հետապնդել են տեր-Մարութին։ Դերերը փոխվում են. հանցադորժը՝ մեղադրող, վկաները՝ մեղավոր։ Դերերի այս տեղափոխության մեջ էլ արտահայտվում է Բակունցի պատմվածքի իմաստը. անօրինական են այն աղմուկ-աղաղակը, դրմբոնցիների «չարախոսությունները», որոնցով նրանք ուղղում են խլացնել քահանայի ու Գյուլբահարի միջև արթնացած բնական զգացմունքը։

Պատմվածքի խոր իմաստը մի անգամ էլ ընդգծվում է վերջաբանում. «Աղմուկով հեռացան դրմբոնցիք, հաղթանակից վերադարձող բանակի պես։ Միայն տեր-Մարութն է՝ հարցական նշան, միտք անում, թե էլ որտե՞ղ կա Դրմբոն, ժամի զանգեր ծնվան, շարական ու Մաշտոց և Գյուլբահար, Գյուլբահար...»։

Մարդկային հոգու ներքին ձայնը հակադրվում է արտաքին կաշկանդումներին, — ահա բակունցյան վերջաբանի գաղափարական խնդիրը։ Բակունց-հեղինակը նույնպես վիճում է այդ կաշկանդումների դեմ, վիճելով՝ հաստատում բնականի հաղթանակը։ Այդ վեճը ենթադրաբար արտահայտման ձևերից մեկն է։

Բակունցյան ենթաբնագիրը, այսպիսով, բնագրի շարունակությունն է, նրա լրացումը։ Դրանից էլ սյուժեի այն բնականությունն ու կյանքի անպայմանական արտահայտման տպավորությունը, որ բակունցյան ռեալիզմի գլխավոր սկզբունքն է։

Բակունցն ունի այսպիսի մի արտահայտություն. «Լսե՛լ եք դուք այն արթուն խոսքը, որ հոսում է ինչպես իմաստուն զրույցը...»։

Արթուն զրույցի նման հոսող իմաստուն խոսք, — այս բանաձևի իմաստին է ենթարկված Բակունցի գրվածքների ձևն ու կառուցվածքը։

Նրա պատմվածքները շունեն սովորական իմաստով, դասական նովելին հատուկ կառուցվածքային տարրերի հերթագայություն՝ հանգույց, բարձրակետ, լուծում։ Ավելին. նրա աշխարհազգացումը թելադրել է կառուցվածքի մի այնպիսի ձև, որ թվում է, թե նրա պատմվածքը շունի ոչ սկիզբ, ոչ վերջ։ «Անսկիզբ ու անվերջ» պատմվածք, որ ոչ թե «կառուցված է» իրականության նյութը դիտող ու մշակող վարպետի կողմից, այլ պոկված է այդ իրականությունից, նրա մի անձեռակերտ բեկորն է, նրա մի կոնկրետ հատվածը։ Այս տպավորությունը, իհարկե, ստեղծվում է բակունցյան պատմվածքի ներքին էությունից, նրա պատմվածքի կառուցվածքի ժողովրդական ոճից։ Իրականությունը Բակունցը ներկայացնում է որպես ժողովրդական հայացքի անդրադարձում և դրան համապատասխան այնպես պատմում այս կամ այն «կենսական պատմությունը», որ թվում է, թե գործ ունես ժողովրդական բանասացների հորինած որևէ հեքիաթի, ավանդապատմի կամ զրույցի հետ...

«Անպլան» պատմվածքի սկզբունքը, որ կիրառում է Բակունցը՝ կյանքի ճշմարտությանը ավելի հարազատ մնալու, երևույթների արմատներին ավելի մերձենալու նպատակով, նրան թելադրել է մի ուրիշ կառուցվածքային եղանակ։ Դա մեմուարային պատմվածքի, հուշ-պատմվածքի եղանակն է։ Քննադատության մեջ նկատված է, որ Բակունցն առհասարակ իր գրվածքներում հաճախ է դիմում անցած-գնացած դեպքերի, հեռացած եղելությունների վերհուշին։ Բակունցյան սովորական վերհուշների, «վերհուշների մեջ եղած վեր-

հուշներին» բազմաթիվ նմուշներ է դիտել Ռ. Իշխանյանը «Երբ հուշը դառնում է ներկա...» ուսումնասիրության մեջ³⁰։ Սակայն, մեր կարծիքով, նա միակողմանի է բացատրել վերհուշի դերը Բակունցի պատմվածքում, հանգեցնելով այն գերազանցորեն քնարական անմիջականության առաջացնելու նպատակին։ Ընդդեմ է, վերհուշը այդպիսի դեր նույնպես խաղում է՝ դառնալով հուզական շեշտի կենտրոն, սակայն, վերհուշի իմաստն ավելի խոր ու ավելի բարդ է, քան սոսկ քնարական տպավորություններ առաջ բերելը։ Ռ. Իշխանյանի հոգվածում քնարական հուզականության բնութագրություն են համարվում Ավ. Իսահակյանի իմաստությամբ ծանրացած հետևյալ տողերը. «Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպես նուրբ, հեքիաթ են կարծես, կարծես երազ ես տեսնում, այնպես կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա, և իրական ներկան դառնում է երազ»։

Ավ. Իսահակյանն այս դիտողությամբ առանձնացնում է Բակունցի հուշի ծրագրային բնույթը, նրա ոչ այնքան արտաքին հուզականության դերը, որքան աշխարհի նրա տեսողականության ուրույնությունը։

Շատ պատմվածքներ նա կառուցում է ներկա դարձած վերհուշի և վերհուշ դարձած ներկայի հերթագայությամբ, — կառուցման մի ձև, որի իմաստը դարձյալ առօրյայի հեքիաթային բովանդակության հայտաբերումն է։

Բակունցն ունի պարզ վերհուշային և բարդ վերհուշային պատմվածքներ։ Առաջինի օրինակն է «Խոնարհ աղջիկը»։ Կառուցման շափազանց պարզ սխեմա ունի սա. հեղինակը հիշում է այն գյուղը, որտեղ տարիններ առաջ ուսուցիչ էր, հիշում է գյուղական աղջիկներից մեկին՝ Խոնարհին, որն իր սիրո փթթման շրջանն էր ապրում։ Անցյալը կառուցման իմաստով դառնում է ֆոն, որի վրա գծվում է Խոնարհ աղջկա պորտրեն։ Սա նկարչական կտավ է, — կոմպոզիցիայի կենտրոնում աղջկա «Ժանրային» դիմանկարը, որը վերցված է թեև ամենօրյա, սովորական ռեալության մեջ, լեռնային գյուղի կենցաղի ու բնության գույների սովորական հարաբերություններում, սակայն գրողի ողբշունչ ընկալումով այդ ռեալությունը ընկալվում է որպես սիմվոլիկ «հեքիաթայնություն»։ Խոնարհի պորտրեն՝ նրա մեկնաբանությունը որպես հեքիաթի հերոսուհու, ավելի է ընդգծվում, երբ վերհուշը բաղդատվում է ներկայի հետ. Խոնարհը մայր է արդեն, խեղճ, հոգսի տակ, աշխատավոր հայ գյուղացու կին։ Այս բաղդատությունը՝ միևնույն անձնավորության երկու տարբեր պորտրեն՝ տարբեր հասակներում, հանկարծակի անցումը երազային գույներից նրա ուղղակի հակադրությանը, — կառուցվածքային այս հնարագիտությունը հենց այն աշխարհազգացման արտահայտությունն է, որ Ավ. Իսահակյանը ձևակերպել է. «կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան» բառերով։

Եթե «Խոնարհ աղջիկը» կառուցման պլանով նման է բազմաֆիգուր ֆոն ունեցող դիմանկարչական կոմպոզիցիայի, ապա «Միրհավը» կառուցման տարրերով հիշեցնում է երաժշտական բարդ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություն։

Դիլան դալու մեմուարը, նրա կյանքի «թանկագին հուշը», որ այնպես վարպետորեն թղթին է հանձնել Բակունցը, պարունակում է կյանքի այնպիսի ըմբռնումներ, որոնք կարող էին առաջանալ մարդու աշխարհազգացման հարստության նրբին ասոցիացիաներով։ Բնորոշ է, որ «Միրհավը» պատմվածքում վերհուշը ավելի ու ավելի մեծ տեղ է գրավում, երբ Դիլան դալին մոտենում է իր կյանքի մայրամուտին. ներկան իր տեղը զիջում է անցյալի պատ-

կերներին: Նորից գործ ունենք հայտնի ձևակերպման հետ. «Հուշը դառնում է ներկա և ներկան երազ»: Վերհուշը, այսպիսով, պատմվածքում ձեռք է բերում կառուցվածքային տարրի արժեք, դառնում է տրամադրությունների փոխանցման, ռիթմերի փոփոխության միջոց:

Կառուցվածքային մյուս հատկանիշը պատմվածքը մի կերպարի վրա կառուցելու, այդ կերպարը կենտրոն դարձնելու եղանակն է: «Միրհավի» մեջ՝ 'Իլյան դային, «Լառ-Մարգարում»՝ գյուղի ջրբաշխը, «Միրանի փողում»՝ սրբնգահար Հազրոն, «Տիգրանուհու» մեջ՝ գյուղացի Վասիլը և այլն, — այն կերպարներն են, որոնք Բակունցի պատմվածքների կառուցվածքում դառնում են ձգողական այն ուժերը, որ խմբավորում են մյուս տարրերը՝ բնության և կենցաղային միջավայրի պատկերներ, պատմական ու հոգեբանական զուգահեռներ:

Ժողովրդական լեզվամտածողության հետ է կապված Բակունցի պատումի հակիրճությունն ու ճշգրտությունը: Ռոմանտիկական գրականության երկարաշունչ, միջանկյալներով լի, ծանրաբեռնված նախադասությունների փոխարեն, ռեալիստները, դրանց թվում և Բակունցը, գրականություն բերին սեղմ, խտացած, կենդանի ու բնական խոսքի կուլտուրան: Բակունցը կատարելագործեց արձակի տեխնիկան՝ ոչ այն է խոսքը վարդարելու, ոչ այն է՝ արտասովոր խոսքային կառուցվածքների կիրառության, ոչ այն է՝ գրական պերճախոսության, այլ ճիշտ հակառակը՝ նախադասությունը պարզեցնելու, սովորական խոսակցական ոճերին մոտեցնելու ճանապարհով:

Ակնհայտ է նաև Բակունցի հակիրճ ու սեղմ, պարզ ու թեթև գրական տեխնիկայի կապը միջնադարյան ժողովրդական արձակի՝ զրույցի ու առակների արտահայտման պարզության ու կոնկրետության հետ, հանգամանք, որին ուշագրավ զուգահեռներով անդրադարձել է գրականագետ Մ. Ավդալբեգյանը «Ա. Բակունցի կազմած «Աղվեսագիրքը» ժողովածուն» հոդվածում:

Բաղդատելով միջնադարյան առակների թարգմանության և Բակունցի պատմվածքների տեքստերը, բանասերը ցույց է տալիս, թե ինչպես հնագույն արտահայտչական ոճերը (որոշիչի ետադասություն, ենթակայի կրկնություն նախադասության մեջ և այլն) մասնակցում են գեղարվեստական նոր ոճաբանության ձևավորմանը, հարստացնում են գրողի ռեալիստական դիտողականությունը:

Արտահայտման սկզբունքներով շինելով «արխաիկ», Բակունցը դիմում էր այն հնագույն ոճերին, որոնք ստեղծվելով ժողովրդական միջավայրում, ժողովրդական լեզվամտածողության ազդեցությամբ, նոր արձակի մեջ էին բերում միջնադարյան զրույցների ու առակների, մանրավեպերի ու հիշատակարանների ոճաբանության դեմոկրատական հոսանքը:

Ինչո՞ւ Բակունցը օգտվում է հատկապես հիշյալ ժանրերի ոճերից ու արտահայտման եղանակներից: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա այդ ժանրերի ծագումը կապում է ժողովրդական միջավայրի հետ: Այսպես, 1935 թ. թարգմանած «Աղվեսագրի» առաջաբանում, որ նա անվանում է հնագույն ոճով՝ ճախաշավիղ, Բակունցը գրում է. «Բոլոր առակագիրներից ու պատմիչներից առաջ առակը հորինել է ինքը՝ ժողովուրդը»: Այնուհետև նա ասում է, որ առակագիրը լիարուն օգտվել է ժամանակի ժողովրդական բանահյուսությունից, վերամշակել է այն ըստ նպատակադրման և այսպիսով գրի են առնվել բազմաթիվ անգիր զրույցներ: Առակախառն քարոզների հետ

գրականության մեջ խուժել է առակը և մանրամասն, իսկ վերջիններս իրենց հետ բերել են նաև ժողովրդական լեզու ու ոճ»:

Հնագույն ոճաբանության տարրերը Բակունցը միախառնում է խոսքի ժողովրդական սկզբնաղբյուրներին: Նա դեն է նետում այն լեզվաոճական միջնապատերը, որ գրականություն մոծեցին ռոմանտիկները, նախ և առաջ մտահոգվելով, որ խոսքը լինի կոնկրետ, ճշգրիտ, արտահայտիչ, համապատասխանի նկարագրվող երևույթին:

Արտահայտման ճշգրտությունն ու կոնկրետությունը Բակունցի ոճական ուղծման կենտրոնն ու միջուկն է, թեև առանձին դեպքերում նրա ոճը ունենում է տատանումներ՝ ռեալիստական պատումից դեպի ռոմանտիկական գրեթե անհատական խոսքից մինչև բիրելական ոճի հանդիսավորությունը:

10

Գրական ստեղծագործության «չրադացը» ցանկանալով ուղղել կենդանի խոսքի վարար ալիքների հունը, Բակունցը ոչ միայն չէր բացառում գրաբարի օգտագործման անհրաժեշտությունը, ոչ միայն կողմ էր փոխառություններին³¹, այլև ժողովրդական լեզվի աղբյուրների՝ բարբառների օգտագործման հարցում դեմ էր ազգագրական ճշգրտությանն ու բարբառի ոճավորմանը, գրականության մեջ բարբառների անգիտակից ու հախուռն արշավանքին: «Ծն ժողովրդական բանահավաք կամ ազգագրագետ չեմ»,—բողոքում էր Բակունցը, երբ նրան ասում էին, թե «Միրանի փողը» պատմվածքում շեղումներ կան Սասունի բարբառից³²: Նա գտնում էր, որ հախուռն մոտեցումը առաջ է բերում «լեզվի իստնվաթություն» ու «թլվատություն», ուստի և պահանջում էր ստեղծագործական, մտածված վերաբերմունք: «Պետք է բարբառները կշռել դեղատան կշեռքի ճշտությամբ և վարվել այնպես, ինչպես այդ անում են ռուսական գրողները, որոնցից ես կբերեմ մի փորձ: Նրանք վերցնում են ժողովրդական մի արտահայտություն, մեկնաբանում այդ արտահայտության օրենքը և հետո իրենք այդ օրենքի հիման վրա կառուցում այն նոր բառը, որ անհրաժեշտ է ստեղծել: Այդ տեսակետից Թումանյանի փորձը շատ ուսանելի է մեզ համար»³³:

Լեզվական նատուրալիզմի հետ միասին Բակունցը մարտնչում էր գրքայնության, լեզվահորինման ֆորմալիստական պաճուճանքի, անբովանդակ ու մշուշապատ ֆրազի դեմ,—պայքարը տանելով գեղարվեստական խոսքի պարզության, ճշգրտության, գեղեցկության հունով, գրականության լեզուն «դիմակ-խոսքերից», մակաբույծ բառերից, անկենդան ու կոպիտ ձևերից, ոճի կեղծ նմանակներից ազատագրելու, ժողովրդական ակունքներին մոտեցնելու ճանապարհով:

Բակունցի խոսքը հենվում է լեզվական երկու շերտի վրա: Առաջինը՝ հայ գրականության հին ու նոր գեղարվեստական հուշարձանների լեզվական հարստությունն է, մյուսը՝ համաժողովրդական կենդանի խոսքի հարստությունը: Այդ երկու շերտերի միահյուսումը Բակունցը, սակայն, դիտում էր ոչ թե որպես լեզվական երկու տարբեր որակների մեխանիկական համադրություն, այլ որպես միասնական գեղարվեստական որակական երևույթը կազմակերպող տարրերի բնական բաղադրություն:

Գրական լեզվի և ժողովրդական-խոսակցական լեզվի ոճական տարրեր շերտերի համադրությունը Բակունցի ստեղծագործություններում ենթարկվում է ժողովրդական լեզվամտածողության միասնական օրենքին:

Տեղական բարբառային բառերն ու ոճական դարձվածաբանությունը համարելով անհրաժեշտ ու պիտանի արժեքներ գրական լեզվի հարստացման համար, Բակունցը, սակայն, չի տարվում ինքնանպատակ կոլորիտայնությամբ և ոչ էլ այնքան «հողեղեն» է դառնում, որ ջնջում է գրականության լեզվի և գեղջուկի խոսվածքի սահմանները:

Ծիշտ է նկատված, թե բարբառային բառերը նրա գրվածքներում «նման են այն դաշտային ծաղիկներին, որոնք ավելի գեղեցիկ են երևում մշակված ծաղիկների կողքին»³⁴:

Ժողովրդական բառարմատներն ու դարձվածքները, խոսակցական սովորական ոճերն ու բարբառների լեզվական իրողությունները Բակունցն այնպիսի վիրտուոզությամբ է օգտագործում, որ թվում է, թե գործ ունես ամենաբարեկազմ, արիստոկրատական լեզվի հետ: Այնինչ, «ոճի դենդիզմը» Բակունցի պատումի միայն արտաքին, խաբուսիկ, թվացյալ տպավորություն է, իսկ իրականում, էությունը Բակունցի լեզուն կյանքի թրթռումներով ու շրջով հագեցած կենդանի խոսքն է, որ հեղինակի գրչի տակ շողշողում է բազմազան հուզական երանգներով:

Ահա, օրինակ, Բակունցի նրբակիրթ, «արիստոկրատական» լեզվով գրած պատմվածքներից մեկը՝ «Միրհավը»: Այստեղ բարբառային բառիմաստներն այնքան հմտությամբ են օգտագործված ու «կարված» լրական լեզվի բառերին, որ բոլորովին չեն նկատվում այդ «կարերը»: Օրինակ. «Անտառը ծանոթ էր նրան, գիտեր, թե որտեղ է սիրում բույն դեռլ ու կանչել միրհավը, մթին անտառների ոսկեփետուր թուշներ: Անտառի մեջ մամռոտ ժայռեր կային, արջաբներ, քամուց ընկած դարավոր կաղնիներ, որոնց վրա սունկերը շար էին ընկել: Մառերի կիսաշոր ճղները մամռոտել էին և կիսախավարի մեջ կարծես հետին ոտքերի վրա բրդոտ արջեր էին կանգնած:

Ժայռերին չհասած՝ դիմացից լսվեց հրացանի պայթյուն: Աղմուկից զրնգաց անտառը, դեղին տերևներից ցողի խոշոր կաթիլները մետաղի ծանրությամբ ընկան խազալի վրա: Մթնկա խորշում թփրտաց գիշերահավը:

Ո՞վ պիտի լիներ: Կայծքարով հրացանի ձայն չէր, իսկ գլուղում ուրիշ բերզան չկար:

— Տեսնես ո՞վ է որս անում, — մտածեց նա:

Տերևները խշշացին: Դիւան դային տապ արավ: Պահվեց քարի ետևը: Միրհավն էր: Հանգիստ, բուշուշ անելով փոխում էր արնագույն տոտիկները և կտուցով քրքրում լորենու փափուկ տերևները: Դիւան դային թաքստոցից գլուխը հանեց նշանի, հրացանի փողը երկարեց քարի վրա: Բայց հանկարծ թռավ միրհավը, հետքից մի ուրիշը, ապա երրորդը, չորրորդը...»:

Մեջբերված հատվածում լեզվական կազմությունը բարբառախառն գրական հայերենն է, բայց այդ կազմության մեջ բարբառային ձևերը (ճղները շար էին ընկել, արջաբներ, տապ արավ, բուշուշ անել, բերդան և այլն) այնպիսի նրբությամբ են տեղադրված գրական հյուսվածքը, որ բոլորովին չենք զգում դրանց ներկայությունը:

Բակունցի գրվածքներում պատումի ժողովրդայնության սկզբունքի խորացմանը զգալի շափով նպաստում է հերոսների խոսքի ու հեղինակի խոսքի, հերոսների լեզվամտածողության ու հեղինակի նկարագրական ոճի ար-

տահայտման եղանակների միասնությունը, այդ երկու տարրերը իրար մոտ բերելու, «նույնացնելու», միաձուլելու և միասեռ տեսքով ներկայացնելու ձգտումը:

Բակունցի պատմվածքներում թե հերոսների խոսքի և թե հեղինակի պատումի միջև չկան քիչ թե շատ էական տարբերություններ: Հեղինակի պատումը նույնպես գտնվում է ժամանակի ժողովրդական-խոսակցական լեզվի օրենքների իշխանություն տակ, սնունդ է ստանում այդ լեզվին բնորոշ շարահյուսական կառուցվածքից ու արտահայտման հնչերանգից, խոսակցական պարզ հոսանքից ու կենդանի շեշտներից: Ժողովրդական կենդանի լեզվի ալիքները ուղղություն են տալիս նրա հեղինակային խոսքին: Դա, սակայն, գտարյուն փոխառության ու ոճավորման երևույթ չէ, այլ ենթարկված է գեղարվեստական ստեղծագործության բարդ օրենքներին, որը ինքնին կոչված է բացառել լեզվի ազգագրական վերարտադրությունը և ներկայացնել բարբառի պատճենման հնարավորությունը:

Ի՞նչ ճանապարհով է Բակունցը հասնում գեղարվեստական այդ խնդրի կատարմանը:

Նրա գրվածքներում դեպքը պատմողը միայն հեղինակը չէ: Պատմողը հանդես է գալիս երկու դերով, միացնում է երկու անձնավորություն: Առաջինը դրանցից այն միջավայրի ներկայացուցիչն է, որ լսել կամ տեսնել է տվյալ կոնկրետ դեպքը կամ տվյալ կոնկրետ հարաբերությունը: Երկրորդը՝ արվեստագետ հեղինակն է, որ գրական մշակման է ենթարկում «կենսական պատմությունը», գտնում է դրա մատուցման ձևն ու կառուցվածքը: Միջավայրի ներկայացուցիչը նույնպես, ինչ-որ անտեսանելի ձևով, հանդես է գալիս որպես պատմող, մտնում է պատմվածքների գործող անձանց շարքը և իրեն հատուկ արտահայտման եղանակը հաղորդում հեղինակի խոսքին:

Պատմողի կերպարը Բակունցի ստեղծագործություններում հաճախակի տատանումներ է ունենում՝ նույնանալով հերոսներին և ընդլայնվելով՝ մինչև հեղինակը և, այս ճանապարհով, գեղարվեստական երկը դառնում է ավելի բազմապատկեր, գույներով բազմազան ու կենդանի: Պատմողը և հեղինակը փոխարինելով միմյանց, տարբեր հարաբերությունների մեջ են մտնում հերոսների հետ:

Բակունցի անհատական միասնական ոճի մեջ կատարված այս փոփոխությունները ցույց տալու համար վերցնենք «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակը: Հեղինակից բացի, այստեղ կա նաև նրանից առանձնացած պատմող: Վերջինս ականատեսի ստուգապատում ոճով պատմում է Արթին պապի կյանքի ողբերգական էջը՝ նրա բնավորության, վարքագծի, սովորության բոլոր մանրամասնությունները: Պատմողը մեջ է բերում նաև Արթին պապի խոսքի ժողովրդական ձևերը:

Պատմողը ամբողջ պատումի ընթացքում շարունակ տատանումներ է ունենում. մեկ փոխարինում է հեղինակին և հեղինակ դառնալով մեկնաբանում է գեպքերը, մեկ մտնում է հերոսի մաշկի մեջ՝ նրա ուրույն մտածողությամբ ու ձևով, նրա հայացքով վերարտադրելու անցուղաձր: Պատմողը հեղինակ է դառնում, երբ Արթին պապի ներքնաշխարհից դուրս երևույթներն է ներկայացնում, ավելի ստույգ՝ երբ պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնք ինչ-որ դեր են խաղում պապի կյանքում: Իսկ «նույնանում» է հերոսի հետ բոլոր այն դեպքերում, երբ ցուցադրում է պապի ներքին ապրումները, նրա հոգու տազնապներն ու ալեկոծությունը:

Առաջին դեպքում պատմողը «օբյեկտիվանում» է՝ մի տեսակ «չեզոք» դիրք է գրավում, երկրորդ դեպքում՝ «սուբյեկտիվանում» է, ամենասերտ մերձեցումն է հաստատում հերոսների հետ:

Ոճական ուրիշ երևույթի ենք հանդիպում՝ կարդալով «Միրհավը»: Այստեղ չենք տեսնում հեղինակի ու պատմողի այն հարաբերությունը, որ կար նախորդ պատմվածքում: Պատմողի դերը իր վրա է վերցրել հեղինակը: Դիլան դայու չիրո պատմությունը տրվում է առանց միջնորդ-պատմողի, միայն հեղինակային մեկնաբանությամբ:

«Միրհավում» նույնպես բացակայում է հերոսի անմիջական խոսքը: Խոսքի երկու շերտերը՝ հեղինակայինն ու հերոսինը, այնպես են միահյուսվել, որ դժվար կլինի տարանջատել: Ուրիշ խոսքով հեղինակի և հերոսի մտածությունները այնպիսի ոճական միասնության են հասցված, որ պատումը ընկալվում է որպես միակտոր հոսանք: Օրինակ. «...Արևը խաղում էր մայրամուտի ամպերի հետ: Անտառում լուռություն էր: Միրհավը թռել էր հեռու... Մամռոտ քարի վրա երկու փետուր էր ընկած, դեղնագույն, սև պուտերով, իսկ թփի շոր ճյուղերին՝ արյան կաթիլներ:

Դիլան դային ձորով իջավ ներքև:

Երբեմն երազ էր թվում միրհավը, բայց մտրակի տեղերը մրմռում էին, աչքի տակ ցավ էր զգում, ոտքերը թեթև դողում էին:

Սեղմել էր հրացանի տաք փողը, ինչպես միրհավի մարմինը, որին միայն մեկ վայրկյան շոշափեց և մատների ծայրով զգաց, որ բմբուլը փափուկ է: Միրհավի մարմինը՝ տաք բմբուլ, ինչպես Սոնայի մարմինը լաշվարդ շապիկի տակ:

Տուն չգնաց: Քարքարոտ արահետով իջավ այգին: Ծոռչաց հնձանի դռնակը, ներս մտավ, մեկնվեց բարե հատակի վրա...»:

Միայն հեղինակն է պատմում, բայց նրա պատումը չէր ունենա այն գեղեցկությունն ու դրամատիկական հագեցումը, եթե նրա խոսքի մեջ աննկատելիորեն մտածված չլիներ Դիլան դայու պատկերացումներին բնորոշ արտահայտման ուրույնությունը:

Դիտված բոլոր ձևափոխությունները բնական հնչերանգներով են մարմնավորվում Բակունցի պատմվածքներում, — այնքան բնական, որ չի կարող խոսք լինել ոճավորման մասին: «Արվեստը որպես հնարանք» ձևապաշտական բանաձևը խորթ էր Բակունցի գեղարվեստական մտածողությանը:

Կ. Զուկովսկին, ուսաց լեզվի փայլուն գիտակներից մեկը, ունի այսպիսի մի արտահայտություն՝ «ժողովրդական գեղագիտական ճաշակ»: Բակունցի մասին կարելի է ասել, որ նա ունի բառի ընտրության ու գործածության ժողովրդական գեղագիտական ճաշակ, որով և պայմանավորված է նրա արձակի արտահայտչական միջոցների՝ համեմատությունների, դարձվածաբանության, էպիտետի, մետաֆորների ժողովրդական հիմքը, նրա «բառային պատկերների» բնականությունն ու անմիջականությունը:

Ժողովրդական ֆոլկլորային ակունքներ ունեն Բակունցի կիրառած գարձվածքայնությունը, այլաբերությունը, մետաֆորները: Ստեղծվելով ժողովրդի լեզվաոճական առօրյայում, լեզվի արտահայտչականության այդ միջոցները գրական կիրառության ժամանակ պահպանում են խոսքի ժողովրդական կառուցվածքը և նախադասությունը դարձնում են ավելի սեղմ ու ավելի արտահայտիչ:

Գ. Դեմիրճյանի ձեռագիր թղթերի մեջ պահպանվել է գնահատականի այսպիսի մի բեկոր. «Բակունցը բառաորոնում շունի»:

Դեմիրճյանը նկատի ունի ոչ թե ուղղակի բառաորոնումը, այլ նոր բառերի ստեղծումը: Իսկ թե ինչու էր Բակունցը՝ լեզվի օրենքների փայլուն դիտակը, հրաժարվում նոր բառեր հնարելուց, դա նույնպես որոշակի սկզբունք էր նրա համար: Այդ մասին նա ասում է. «Շատ անգամ ստիպված ենք լինում հնարել բառ, իրար կցել ու նոր խոսք ստեղծել, այն ժամանակ, երբ մեր գյուղերում հազար տարիներ գործ են ածվում որոշ տերմիններ ու բառեր»³⁵:

Իր գրական աշխատանքը, այդ թվում նաև գրվածքների լեզվական ձևավորումը, նա չէր պատկերացնում ժողովրդի անմիջական շփումից անկախ: 1929 թ. գրած մի նամակում Բակունցն ասում է, որ մտադիր է դուրս գալ շրջագայությամբ՝ ժողովրդագիտական նյութեր հավաքելու նպատակով. «Որոշել եմ սապոգներ հագնել, մի սումկա ուսս գցել, ման գալ գյուղեր, քաղաքներ, հավաքել փշուրներ և մի քանի բան ստեղծել»³⁶:

* * *

Ակսել Բակունցը հայ մշակույթի հավիտենական շարժումը մտած սիրելի ու թանկագին անուններից է, որի վաստակը ընդմիշտ կապրի սերունդների հիշողության մեջ, նրանց հոգում առաջ բերելով երախտագիտության նույնպիսի զգացմունքներ, ինչպիսին ունեն նրա հանդեպ այսօրվա ընթերցողները:

Արդեն մեծ տարածություն է բաժանում մեզ Բակունցի ողբերգությունից և ուրիշ այդպիսի տարիներ կրողորեն,—բայց միշտ, ինչպես առաջին ալպիական ծաղիկը, թարմ ու բուրավետ կմնա Բակունցի վաստակը՝ ժամանակի ընթացքի մեջ ավելի իմաստնացած, միշտ կհիշվի ազնիվ ճշմարտությամբ ծանրացած նրա հայացքը, որի մեջ երևում են ժողովրդի ապագայի հրացուլը, նրա ճակատագիրն ու շուայլ ավանդները:

Ամեն մի նոր սերունդ նրա ստեղծագործության մեջ կբացի նոր արժեքներ. մերթ կայծքարի նման փայլատակող, մերթ աշնան անտառի տերևների նման խշշացող, մերթ լիքը հասկերի նման ճայթող, մերթ պողպատի պես զրնգացող ակսելյան բառերի գեղեցիկ հյուսվածքից կբաղի հայրենի հողի, մայրենի լեզվի, ազգային բնավորության, երկրի բնության և ճշմարտության մեծ սերը,—նվիրական սկզբունքներ, որոնց շագախից էլ կազմված էր Բակունցի անկրկնելի անհատականությունը:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

Դու կամեցար թո՛ւ երգերով
Լինել հեռու ու անաղարտ,
Երգողական թո՛ւ ձեռներով
Բռնել միայն դափնի ու վարդ,
Բայց կռչեցին օրերը քեզ
Որպես մարտիկ, շեփորահար...

Այս տողերով է բնութագրել Գուրգեն Մահարին իր ստեղծագործությունը՝ Ճշմարիտ ինքնանկար-խոստովանություն՝ հանված անցած ճանապարհի և սեփական զեղարվեստական փորձի տվյալներից:

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության մեջ, արդարև, առանձնահատուկ երանգ է ստացել ժամանակի ու դաշտային ծաղիկների, շեփորի ու վարդի, օրերի շառաչի ու գարնան անձրևի, դարաշրջանի ու ջինջ, վճիտ աղջկա, ժողովրդական լայն կյանքի ու ճերմակ, խըշշացող բարդիների ավանդական «հակասությունը»: Դա հասարակական և անձնական ապրումների, կոլեկտիվ ու անհատական զգացմունքների, պոեզիայի առարկայի և նրա դերի հարցն է, որը Մահարին լուծում է դրական ձևով և սկզբունքորեն ճիշտ: Այդ երկու կողմերը հանդես են գալիս անխլկի միասնության մեջ. ոչ կարմիր կակաչների սերն է ղոհաբերվում պղնձե քնարին, ոչ էլ պոեզիայի տեսադաշտից դուրս է մզվում նրա էությունը՝ քաղաքացիական բովանդակությունը: *

«Կարմիր կակաչներ» (1947—1948) բանավիճային պատմվածքի մեջ, ամփոփելով իր երկարամյա մտորումները արվեստի նպատակների շուրջը, Մահարին հանդում է հեղափոխական նոր իրականության և մարդկային քրեքուշ հույզերի, ժամանակի և աշխարհի «բոլոր ծաղիկների» բարձր սինթեզի անհրաժեշտության գաղափարին:

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության «թաքուն արդիականությունը» չհասկացվելով, քննադատության կողմից դիտվել է իբրև հեռացում ժամանակի այրող խնդիրներից, որակվել է «ստեղծագործական չեզոքություն» անունով, իսկ նրա որոնումները ինքնատիպ և ինքնուրույն գրելաձևի բնագավառում համարվել են սոցիալապես չիմաստավորված ոճի ու ձևի դրսևորում: Տխուր թյուրիմացություն, որի մեջ անհրաժեշտ ուղղումներ մտցրեց ժամանակը:

1

Գուրգեն Մահարին («մետրիկական» վկայականով՝ Գուրգեն Աճեմյան¹) ծնվել է 1903 թվականի օգոստոսի 1-ին, Վանում: Հայրը՝ Գրիգոր Աճեմյանը, ծննդավայրի դպրոցներից մեկի տեսուչը, հայտնի էր իբրև կրթված անձնավորություն, նաև քաղաքական գործունեությամբ՝ «արմենական» կուսակցության շարքերում (1907-ին դառնում է ներկուսակցական պայքարի ղոհներից):

Նախնական կրթությունը Գ. Մահարին ստացել է Վանի նորաշեն և Երամ-
յան վարժարաններում, աչքի ընկնելով իբրև ընթերցասեր աշակերտ։ Առա-
ջին ընթերցանության նյութերի մեջ էին «Մեղրագետ» դասագիրքը, արևմտա-
հայ բանաստեղծների ժողովածուները, Շիլլերի «Վիլհելմ Տելլը», Բաֆֆու
«Կայծերը»։

«Ոսկե մանկությունը»՝ «ամենամեծ արևը երկնքի վրա», շարունակվում
է կարդացած գրքերի ներշնչանքներով, մինչև աղեստավոր-սևավոր 1915 թվա-
կանը, երբ «չքացավ քարտեզի վրայից այն, ինչ կոչվում էր Արևմտյան Հա-
յաստան և մեկուկես միլիոն հայերի արյունից մի անգամ էլ ծաղիկները կար-
մրեցին և վերջալույսները արյուն հագան...»²։

1915 թվականին, հերոսական ինքնապաշտպանությունից հետո, Վանի
բնակիչները ևս բռնեցին գաղթի ճամփաները՝ շարժվեցին դեպի Կովկաս։

Դաղթողների մեջ էր նաև Մահարին՝ մոր և եղբայրների հետ. «Ես էջ-
միածին ընկա, հետո Դիլիշան, հետո Երևան, քաղաքից քաղաք, փողոցից փո-
ղոց, մայթից մայթ, որբանոցից որբանոց»։

1917-ին, երբ արդեն սկսել էր «գաղտնի տեսակցությունները» Հեյկոնի
մուսանների հետ, Մահարին դառնում է Երևանի թեմական դպրոցի աշակերտ։

Այդ օրերի իր ներշնչանքների մասին գրել է. «Կարդացի Տերյանի «Մթն-
շաղի անուրջները»։ Ահռելի տպավորություն։ Թեմական դպրոց։ Արսեն Տեր-
տերյան։ Երևան, երկրորդ որբանոց։ Խմորատիպ թերթ՝ «Նպատակ»։ Առաջին
արձակ և չափածո բանաստեղծություններ։ Առաջին անգամ տպվում եմ Երևա-
նի «Աշխատանք» շաբաթաթերթում՝ 1917 թ. նոյեմբերի 23-ին։ Ապա Թիֆլի-
սի «Վան-Տոսպում», «Հորիզոնում», Երևանի «Ժողովուրդ»-ում։ Աշակերտա-
կան «Վերածնունդ» շաբաթաթերթում՝ երգիծական նամակների շարք։ Թիֆլի-
սի «Վան-Տոսպում»՝ գրախոսական-հոդված «Հրազդան» գրական ամսանախի
մասին՝ Մենարփունի ստորագրությամբ։ էլի կեղծանուններ՝ «Գ. Արփունի»,
«Գ. Դժհուն», «Գուրիս», «Գուրգեն», «Գ. Մահարի»³։

Սկսնակ Մահարու վաղ տպավորությունների մեջ էր տասական թվական-
ների գրական երիտասարդության կուռքը՝ Վահան Տերյանը. «Իր տխրաշունչ
ու թավշե շնչով ինձ օրորել էր Վահան Տերյանը և անձրևով ու մշուշով լցվել
էի ես, որբանոցը, Երևանը, աշխարհը»⁴։

Վահան Տերյանի լուսեղեն անուրջների կողքին հայոց Հեյկոնում տիրա-
պան դիրքեր էր գրավել այսպես կոչված «գաղթականական» պոեզիան՝ մեռե-
լոցի, մոռացումի, ունայնության, կիսալուսինների, անլույս գիշերների, սև
ուրվականների, գերեզմանների, աղոթքների, ստվերների պատկերային դա-
լուկ շարքերով, որոնց շունչն ակներևորեն զգացվում է Գ. Մահարու վաղ
(1917—1922) քնարի ոճային համակարգի վրա. «Երկնքում թռչուններ են մե-
ռել, մաղում են փետուրներ հեռավոր...», «Ձորն է ընկել իրիկնային բեկուն
քամին...», «Արտամետյան գիշերներ իմ հրգերի պարտեզում», «Խոհեմ կղա-
նան մոռացումի հովիտեն...», «Անսկիզբ, անվերջ անձրևն է երգում...», «Ցայ-
գը անլույս, սևասև...», «Ձար կյանքում չկար ոսկե բանալին...», «Դու մի նուրբ
աղջիկ ես, դու մի սև վերջալույս...»։

Առաջին բանաստեղծությունների տպավորության հիման վրա «Վան-
Տոսպ» թերթը 1918 թվականին, ի լուր ամենքի, հայտարարեց. «Թուրքահայ
որբ գրականությունը որբ մահարիներով պիտի ծաղկի»։

Հայ ժողովրդի վերջին, ծանրածանր դեպքերի բնորոշ կոլորիտն արտահայ-
տող «կապույտ առասպելների», մոխրագույն զանգերի, մենավոր գիշերների,

խորտակված պատրանքների նվագները, իր իսկ բնորոշումով՝ «մեռնող երգերը»; չէին հնչում սպասածին պես: Մահարին խոստովանում է՝ «աշխարհը հուր է հագել, բո երգը չի ճանաչում» (1919), այդ խոստովանության միջոցով արտահայտելով բանաստեղծական նոր ուժմերի հասունացած պահանջը:

Գ. Մահարու բանաստեղծություններում, ի տարբերություն հայոց Պառնասում «նարեկացիություն» ճովողող, անհույս աղոթքներին տրված գրիչների, կային նաև արեալին լույսի շերտեր, հույսի երազանքներ՝ «Մթնշաղի կապույտ թևին՝ արևի ոսկին...», «Լույս կա դարձի կածանում», «Հոգիս մի կարմիր թռչուն-փարվում է արևին»...

Սա բանաստեղծական իր տեսագիծն էր, որով հաղորդակցության էր գնում Վահան Տերյանի) և Միսաք Մեծարենցի արեականչների հետ՝ «Երեկոներդ հնչում են հիմա որպես մոխրագույն, հեռավոր զանգեր՝ երգերիս կապույտ մարգերի վրա...» (1922):

Բանաստեղծության մեջ յուրացնելով կապույտը, Գուրգեն Մահարին, բնականաբար, անջատվում էր սևագույն տեսիլներից և կապույտի ճամփաներով մղվում դեպի արևալին գույները: Նրա «արեալին տարերքի» ծննդյան մեջ, անտարակույս, դեր է խաղում Եղիշե Չարենցի հեղափոխական ուժմերի և հրային շիկացումների բանաստեղծությունը:

«Դժգույն էր և աղքատ դաշնակցական Հայաստանի Պառնասը: Դաշնակցական Պառնասն այդ դժվար տարիներին բռնված էր գինարբուքով և թղթախաղով:

Որբանոցային «գրական» աշխարհում սիրված էր Վեսպերը, որը ստեղծել էր մի տեսակ գաղթականական պոեզիա.

Ոսկե աշուն է նստեր մեր մոխրացած տան բոլոր,
Ոսկեդեղին տերևներ հագող թափեր են պարտեզ...

Ոստանիկը իրեն նման կարճ ու թեթև բաներ էր գրում, Ֆենիքսը ճոռում ու կեղծ կլասիցիզմով նարեկացիություն էր անում, Արամենուհին իր սախարինն լիրիզմով սեր էր ճովողում...

Այս գորշ ֆոնի վրա Չարենցի անունը պայթեց ռումբի նման:

Սիամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզվում, Վարուժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանոսականը, թափառում էի Մեծարենցի «Ճամփաներում վրա», ինձ գրավում էր Թեքեյանի «Հանրմը», Կնուտ Համսունի «Պանը»:

Ու ես տեսա-ճանաչեցի Չարենցին.

Հեռու, մոտիկ ընկերներին, աշխարհներին, արևներին,
Հրանման հոգիներին...

Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ուժերը, պատկերները, գույներն ու ստվերները:

Նոր էր աշխարհը, առնական, խորին:

Հեղափոխությունը ես՝ Եղիշե Չարենցով ընդունեցի այն ժամանակ: Լցվեցի ես, որբանոցը, Երևանը, ամբողջ աշխարհը՝

Շփոթ երգերով, ու ազմուկներով:

Երևանի երբեմնի «անգլիական բուլվարում» ծանոթանալով արդեն համբավի հասած Եղիշե Չարենցի հետ (Նիկոլ Աղբալյանի «Հայտնագործումից»

հետո), Գ. Մահարին պարբերաբար հայտնվում էր այն որբանոցում, ուր իբրև որբերի դաստիարակ աշխատում էր բանաստեղծը:

Նա իր հետ տանում էր բանաստեղծությունների ձեռագրերը՝ կարծիքի: Դրանք արձագանք չէին գտնում՝ վհատ ապրումների և տեխնիկայի անկատարության պատճառով:

Մահարին պատմում է. «Ես նրան տվի մի տետր: Անհամբեր և ջղային կարդաց, շուտ տվեց, էլի կարդաց, չհավանեց, անցավ, կրկնեց և մատը դրեց մեկի վրա.

— Ա՛յ, այս մեկը լավն է...

Արտասանեց առաջին տոմար.

Փռել եմ ես կապույտ նազանքների մուժում,
Ինչ-որ իզուր ու զուր ցրել եմ ու թողել
Հին գլուղների ճամփին, ճամփաների փողում...»:

Այդ օրերին էլ դրվում է Չարենց-Մահարի մտերմության և գրական համագործակցության սկիզբը, որը ճակատագրական դեր խաղաց գրական այլևայլ ուղիների վրա տատանվող Մահարու բանաստեղծական անհատականության ձևավորման մեջ:

2

Քսանական թվականների սկզբից «որբանոցային տղաների»՝ «կսնակ բանաստեղծների հետ Ալեքսանդրապոլի «Բանվոր» թերթի սրբագրիչ Գուրգեն Մահարին ներգրավվեց պրոլետարական գրական շարժման մեջ՝ նախ իբրև Ազատ Վշտունու «Մուրճ» (1922-ից), ապա՝ Եղիշե Չարենցի «Նոյեմբեր» (1925-ից) խմբակցությունների եռանդուն անդամ. թե մուրճական, թե նոյեմբերական շրջաններում Մահարին երևաց իբրև գրական խնդիրներով այրվող խառնվածք՝ միշտ դիրքերի վրա, գրապայքարի հորձանուտում:

Թեև այդ տարիներին նա կատարում է նաև արձակի փորձեր, լենինականի ագիտ-սատիր թատրոնի («Լաստ») համար գրում էր ագիտ-օպերետներ՝ ագիտականեր, մամուլում հանդես էր գալիս հրապարակախոսական և գրական-բանավիճային հոդվածներով, սակայն իր բուն կոչումը տեսնում էր բանաստեղծական մուսանների մտերմության մեջ:

Պարբերական մամուլի հրապարակումներից բացի, տասնամյակի ընթացքում լույս են տեսնում «1920—23?!» (1923), «Տիտանիկ» (1924, Ալեքսանդրապոլ), «Շիրակի ջրանցքը» (1925, Լենինական), «Բարդիներ» (1927, Երեվան), «Վարսակներ» (1928, Թիֆլիս) գրքերը, իսկ 1932-ին՝ քնարական բանաստեղծությունների, պոեմների և բալլադների հավաքածուն՝ «Մրգահաս» խորագրով, Մ. Սարյանի նկարչական ձևավորումով և դիմանկարով:

Լինելով տպավորվող բանաստեղծական խառնվածք, Մահարին իր «քնարական աշխարհը» կառուցելիս, բնականաբար, սկզբում գնում է սիրելի բանաստեղծների հետքերով: Նրա տողերն են խուժում տերյանական-մեծարենցյան հուզապրումներ, վարուժանյան-թեքեյանական ոճաձևեր, եսենինյան քնարի իշնող-տխուր գույներ, շարենցյան բարձրացող-պաթետիկ տրամադրություններ, լեֆիստական-ֆուտուրիստական պատկերներ՝ վերացական, կոսմիկական հաստորության խառնուրդով:

Վաղ տարիների բանաստեղծական թճանկարը ձևավորվում է հիշյալ «ակունքների» խաչավորումից:

Մերթ Գ. Մահարին հրապուրվում է լեֆական հնչախաղերով և «երկաթե երգի» պաշտամունքով, մերթ նրան գրավում են Չարենցի «Ռոմանս անսերի» դրույթները, մերթ՝ եսենինյան բոհեմական-կաբակային ըղձանքները («Գնամ հիմա բոսյակի պես, ընկնեմ փողոց—ընկեր գտնեմ»), մերթ նույն Եսենինի «դեղջկական տխրության» զանգերը, մերթ մեծարենցյան գունախաղերը, մերթ էլ տերյանական սիրո կանչերը...

Այս բոլոր «ակունքները» Գ. Մահարու բանաստեղծություններում երևում են կամ ուղղակի յուրացումների, կամ էլ «անուղղակի» անդրադարձումների տեսքով:

Դեգերելով բանաստեղծական ավանդական և նորաճաշակ ուղիների վրա («Վերջալույսի գիշերի» և նման ավանդական պատկերների կողքին նա գրում է «արևը՝ կարմիր աֆիշա» հույժ ժամանակակից տողը), Մահարին դեռևս շուրջ ինքնուրույնության ներքին ուժ, ուստի և «հարկադրաբար» դիմում էր պրական աղբյուրներին՝ հաճախ անճիշտ մեկնաբանություններով:

Գ. Մահարին հոգեկան շփման եզրեր գտավ հատկապես նէպական միջավայրի գրական մոդելի՝ «եսենինականության» հետ:

Ինչպես ժամանակակիցներից շատերը, Գ. Մահարին ևս խոնկերով բուրոզ, գյուղական զանգերով ղողանջող եսենինյան տխրության մեջ չէր նշմարում ուսա բանաստեղծի դրամայի բուն էությունը և տեսնում էր լոկ «քաղաքակրթության»՝ գյուղի ավերման սկզբնապատճառի շեշտը: Դրա արտահայտությունն էր իր «Փառասունքը»՝ չեղյալ Հիսուսին հավասարող գյուղացու կերպարով, որը «երկաթե հյուրի» դեմ ուղղված Եսենինի «Сорокоуст» բանաստեղծության հայկական արձագանքն էր:

Ա. Վ. Լուսաշարսկին դառնալով Ս. Եսենինի ստեղծագործության միակողմանի պատկերացմանը, գրում էր.

«Հարկավոր չէ Եսենինին և եսենինականությունը բացարձակապես նույնացնել: Հարկավոր չէ ոչ թերագնահատել, ոչ էլ գերագնահատել Եսենինին: Եսենինը շատ նուրբ հոգով մարդ էր, արտակարգորեն ճկուն և արտաքին աշխարհի բոլոր տեսակի շփումներին շատ դյուրին ենթարկվող:

Եսենինը գյուղից եկավ ոչ թե որպես գյուղացի, այլ որոշ իմաստով որպես գյուղական ինտելիգենտ: Բայց նա հիանալի գիտեր գյուղը, նոր ձևով արտացոլեց այն պոեզիայում և շուտով մոդա դարձավ: Պետք է ասել, որ այն շրջանում, երբ նա եկավ մայրաքաղաք, ուժգնորեն հրապուրվում էին գյուղով, գյուղում որոնում էին ճշմարտություն և հայտնություններ:

Գյուղի մասին, գյուղական այն տխրության մասին, որ բուրում են խնկով և ղողանջում զանգերի պես,—Եսենինի գրած բանաստեղծությունները նշանավորում են ստեղծագործության առաջին շրջանը:

Եսենինի ստեղծագործության մեջ անդրադառնում են սոցիալական որոշ շերտերին համակած գաղափարական և հոգեբանական երբեմուները, բայց նա ներքին դժվարին պայքարով ձգտում է հասկանալ պատմական պրոցեսի ուղությունը, ձգտում է հասու լինել, թե «ո՞ր է տանում մեզ դեպքերի ճակատագիրը...»:

Մահարու հայացքների սահմանափակությունը, գումարած դրան նէպի շրջանում ստեղծված այն գաղափարական-հուզական անկայուն միջավայրը, որը չէր ըմբռնում հեղափոխության ժամանակավոր տակտիկական նահանջի

իմաստը և որի հետ կապված էր Մահարին, անշուշտ, սննդարար հող էին ստեղծում եսենինականության տարածման, մասնավորապես քաղաքի դեմ ուղղված նահապետական-գյուղացիական խռովության տեսակետի «որդեգրման» համար:

Դիմելով «սկզբնաղբյուրներին», Մահարին որոնում էր իր երգի ճանապարհը:

Նրա ճանապարհը, սակայն, բախվում էր գրական իրադրության արգելքներին և ժամանակի գեղագիտական նախապաշարմունքներին:

«Երկաթի երգի», իբրև բանաստեղծության գլխավոր սկզբունքի, մեծաբանքի պայմաններում, դասականության հերքման դարբնոցա-մուրճական դիրքերի տարիներին «անհատական» (մտերմական) սկզբունքը համարվում էր կամ գրական հին ավանդների անժամանակյա վերապրուկ, կամ նույնիսկ քաղթենիություն:

Դեռևս չէին ճշտված նորագույն քնարերգության զարգացման սահմանները, ավելին՝ «գրական օրենսդիրները» անհասական ամեն մի հուզապրում կապում էին իր դարն անցած հոգեբանության վերադարձի հետ:

Այս մտայնության դեմ առաջիններից մեկը ծառացավ Գ. Մահարին: Հայ դասականներին նվիրված ձոներից բացի նա գրեց նաև մի շարք բանավիճային բանաստեղծություններ: Դրանց մեջ էր «Վերջինը» (1924) ծրագրային բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Տիտանիկ» ժողովածուն:

Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,
Վերջին կարոտն եմ նախաբաղձ,
Ինձանից հետո վիճ կբացվի,
Սահմանագիծը կլինի պարզ:

«Սահմանագծի» հոգեբանական չղաձգությունը, յուրօրինակ ռեակցիա լինելով «սրնգային», մտերմական, անհատական քնարերգությունը հարցականի տակ դնող հայացքների դեմ, իր բուն էությունը բնավ էլ միակողմանի տեսակետ չէր: Նեոֆուտուրիստական հափշտակություններից և բոհեմական ըղձանքներից «աղատագրված» Մահարին կոչ էր անում վերականգնել դասականության խզված կապերը, քնարերգության մեջ պղնձե նվագների կողքին տեղ բացել նաև մտերմական ապրումների արտահայտման համար:

Մի քանի տարի անց Մահարին գրեց իր տագնապների հերթումը՝ «Առաջինը» բանաստեղծությունը (1927), ուր ասում էր.

Ես վերջինը չեմ, հասկացեք ինձ,
Եվ բոլր կարոտն իմ վերջինը չէ,
Կմահանա դու, կապույտ քախիթ,
Այնքան ետ երգեք պիտի հենց:

Ծիշտ չի լինի ասել, թե «կապույտ քախիթը» հաղթահարվեց վերջնականապես, առանց հոգեբանական ներքին հակասությունների. բանն այն է, որ Գ. Մահարու քնարի մի երակը մնաց ողբերգական մանկության և հայրենի եզերքի ողբերգական կարոտի սահմաններում, «կապույտ տարերքի» հետ:

Այսուամենայնիվ, նրա քնարերգության մեջ բարգավաճեց հայրենի հրճանների և այդեստանների, ակացիանների և բարդիների, «ոսկե, հասկե աղջիկների...» և ոսկեհանգերձ արտերի, զարնան անձրևների ու լուսինային հովվերգության տարերքը:

Քեկ ժամանակի քննադատությունը սրեր է ճոճել Գ. Մահարու բարդինների և վարսակների, սերերի և լուսինների դեմ⁹, անգամ նրա քնարը համարել է ժամանակավրեպ՝ հազար ու մի որակավորումներով («մեղչանական», «անհատապաշտական», «մանր բուրժուական»¹⁰ և այլն), բայց այդ պայմաններում իսկ նա ստեղծել է վերին աստիճանի մահարիական իր երգի աշխարհը՝ «իմ այգում հասել է իմ երգը,—չեմ եղել երգի մուրացիկ»:

Գ. Մահարու քնարական ներշնչանքներն ունեցել են նաև պաշտպաններ Դրանց մեջ էր նրա ստեղծագործության զարգացման ընթացքին ուշի ուշով հետևող Եղիշե Չարենցը, որը «Մրգահաս» ժողովածուն արժեքավորել է «Մակագրություն մի գրքի վրա» հայտնի ձևով:

Պայծառ է մեր երկրի գալիքը,
Մ', բերրի հերկերի գուսան:—
Թող հավետ ապրի այս ծաղիկը
Մեր գաշտերում բուսած...

Ե. Չարենցը Գ. Մահարու քնարը գնահատում էր նախ և առաջ, իբրև «նոյեմբերական» դավանանքի յուրացում՝ երկրի առարկայական գույների արծարծումների, ապա նաև՝ զգացմունքների բնականության համար:

«Մրգահասը», արդարև, նորագույն քնարերգության գեղարվեստական հայտն էր:

Դուրգեն Մահարու ներշնչանքների մեջ առաջին տեղը գրավում են բնության բանաստեղծությունները:

Միանգամայն յուրօրինակ է նրա բնակարանային քնարերգության կառուցվածքը: Տխուր և տրտում, խոնարհ և դալուկ բնության ավանդական պատկերային շարքերի դիմաց, որոնցով ողողված է եղել հայոց բանաստեղծությունը, աշնան և տերևաթափի, մայրամուտի և մթնշաղի գույների փոխարեն իր բանաստեղծություններում Մահարին բացում է արևային, պայծառ, զրնգացող գույների շքեղ հանդես, ուր գլխավոր սահմանակետերն են «զվարթ այգեստանները», «ոսկեվոր արտերը», «խրխնջացող գարունները», «ոսկե հնձանները», երկնամերձ բարդիներն ու դաշտային կակաչները, հայրենի երկրի շինչ երկինքն ու լույսի նման թափանցիկ օդը:

Սա բնանկարչության միանգամայն նոր որակ էր: Դրա հարուցողը իր վերածնված երկրի, զրնգացող հայրենիքի «կարմիր մրգահասն էր»:

Այս զգացողությունից էլ սկիզբ են առնում նրա գունագծերը. ոչ թե աշնանային միալար և բեկված տերևաթափ, այլ աշնանային «դաշտերի դեղնաբաշ ձի», ոչ թե առվակներին թեքված վշտակոծ ուռենիներ, այլ երկինք միտող, «ճերմակ հարսների» կերպարանք առած բարդիներ, ոչ թե գիշերային անլույս այգիներ, այլ վարար լույսերով շնչող վարդաստաններ, ինչպես նաև «հուռթի», «հզոր», «կատաղի» այգեստաններ, ոսկեթաթախ հնձաններ:

Գ. Մահարին «ժպտացող բնության», «ժպտացող հողի, ժպտացող արևի» բանաստեղծն է: Նրա քնարական բառարանի պատկերային մասերն են «ամառային ոսկե սինին», «ոսկեթև թիթեռը», «գարնան անձրևը», «կարմիր ծաղիկները», «գունավոր ծիածանը», «ոսկեհանդերձ բարդին», «լուսավոր գետը», «հասկերի բաց խուրձը», «ոսկեվար արտը»:

Ժիշտ է նկատված, որ Մահարու բանաստեղծական մտածողությունը գունավոր է, որ նա «մի զարմանալի ու անկարելի հնարանքով կարողանում է գունավորել ամեն ինչ, այգեստանների կանաչի մեջ վառել նուրբ կարմիրը, ջրերի

կապույտին փոել լուսնկալույսի ոսկին, աշնան դեղին հրդեհին խառնել անձրևի արծաթը»¹¹։

Բնության հնչեցման մահաբաժան կերպը ոչ միայն «հերքումն էր» ան-
ժպիտ, տխուր բնանկարչության ավանդների, այլև այն հանգրվանն էր, որի
միջոցով բանաստեղծն արտահայտում էր իր հարազատությունն աշխարհի
պես-պես դրվագներին, առհասարակ կյանքին։

Դրա հաստատումն են շատ բանաստեղծություններ, ինչպես օրինակ այս
մեկը.

Հոսում են երգերս հիմա
Նման լուսաշուր գետի,
Անցնում եմ իմ երգերի հետ
Ողողված արևից շողթով.
— Ընդունիր, երկի՛ր. ընդունիր,
Խնդությունը բոլորս,
Ես այս դաշտերի տրիբուն
Եվ ծաղիկների ժողկոմ...:

Մահաբաժան համար բնությունն այն կետն էր, որով իրար էին գալիս եր-
կիրն ու երգը՝ «Իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ...»։

Հայրենի երկրի արևային ու զրնգուն գույների մահաբաժան
արբեցումը («Ձնգա արևը թող...», «Օ՛, ողողիր մեր հուլիսները...», «Քո արե-
վով, քո դողով...», «Օ, հնձաններ ոսկեգույն...», «Երկիր դաշտային, կարմիր
ծաղիկ...» և այլն) ճանապարհ էր դեպի վերագտնված հայրենիքի կերպարը
(«Իմ ելնող երկիր, նոր իմ կարոտ, քո բացվող օրն է իմ դեմ շողում...»), այն
հայրենիքի, որը նախորդան «կապույտ առասպելներից» այլևս դարձել էր նոր
առավոտների շունչը իր վրա կրող իրականություն։

Դրանով է բացատրվում նաև Մահաբաժան բանաստեղծությունների յուրա-
տեսակ պաթետիկան՝ հիմնային շնչով, որին հասավ «տխուր և տրտում» նվագ-
ներից հետո։

Մահաբաժան պեյզաժն ավելին է, քան սովորական բնության պատկերը։ Լի-
րիկական մանրանկարների մեջ դիպուկ, երբեմն անսպասելի նրբերանգներով
փոխելով հայրենի աշխարհի գեղեցիկ անկյուններից մեկի շռայլ գույներն ու կո-
լորիտային երանգները, Մահաբաժան արտահայտում է, Մարքսի խոսքերով ասած՝
«ժպտացող բնության» ըմբռնումը։ Մահաբաժան գլխավոր տրամադրությունը, որն
անցնում է նրա բանաստեղծությունների միջով՝ մարդու, կյանքի, աշխարհի
սերն է, բնության և մարդու ներդաշնակության զգացումը։ Ահա «Այգեստան-
ներ» (1927) բանաստեղծությունը, որտեղ Մահաբաժան երգում է Արարատյան
դաշտանկարի գույների շքեղությունն ու գեղեցկությունը։

Այգեստաններ մթին, սաղարթավոր ու վեհ,
Այգեստաններ, որոնք կարկամել են, տարվել
Բլուրների վրա ու բլուրներն ի վեր...
Այգեստաններ...

Այգեստաններ հուլիսի ու կատաղի, հզոր
Բազուկներով կանաչ ու մրգերով գեղին,
Այգեստաններ, որոնք վարարել են այսօր,
Սպասում են սիրով իրենց հավաքողին։

Խնկանման խաղող ու տանձ ու բալ ու գեղձ,
Իմաստություն՝ աշնան մրգերի պես հլուսած,

Իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ,
Երգի նման անմահ, երգի նման ասուն...
Առեք, առեք երգըս ոսկեբառ ու հզոր,
Այգեստաններ բերրի ու ձեր գիրկը տարեք...
Այգեստաններ, դուք, որ վարարել եք այսօր,
Այգեստաններ...

Մահարու բառարանում հաճախակի հոլովվող «ամառային ոսկե սինի», «փառահեղ աշուն», «գարնան անձրև», «ոսկեհանգերձ բարդիներ», «անձրև-վով շնչող վարդեր», «լուսաշուր գետ», «հասկերի բոց խնձոր», «շռայլ այգեստաններ» և նման ուրիշ փոխաբերություններն ու մակդիրները,— արևային, պայծառ երանգներ,— ցույց են տալիս, թե որքան հարստացել է նրա քնարերգությունը հոգեբանական աշխարհը: Իսկ արևային զգացողությունը ծնվել է հետզհետե խորացող այն կապից, որ բանաստեղծը զգում է վերաշինության հզոր տենդով ապրող իր երկրի, իր ժողովրդի հետ:

Օ՛, աղողի մեր հովիտները,
Ցորենով, մրգերով ու վարդերով,
— Հասունություն, դու որ գալիս ես
Ոսկեվար, ոսկեվար մեր արտերով...

Երգի և նոր կյանքի բնական զուգորդումից են ծնվում բանաստեղծի՝ Հայրենիքին ձոնած հավատով լի խոսքերը:

Ես մի բառ քո ոսկեբարբառ
Ու անմահ պղնձի գրքում,
Ես՝ քո երգը, երգիչը վառ,
Վար իշած խնդության տորից:

Բանաստեղծի տողերի մեջ անդրադառնում է նոր աշխարհի գեղեցկության ցուրը:

Ջնգա արևը թող
Իմ երգերի վրա
Ու իմ երկրի անդող
Ցերեկներին շռայլ,
Ջնգա արևը թող,
Խնդությամբ իր անտակ,
Իմ երգերի հորդուն
Երանգներին տարտամ...

Արբեցած նոր աշխարհի կառուցման պաթոսով, մարդու փառահեղ գործերով ու վաստակներով, Մահարին իր պոեզիայի շրջապտույտի մեջ է առնում կյանքի բազմազան երևույթներ՝ սկսած հայրենի դաշտերի կարմիր ծաղիկներից մինչև համայնական դաշտերի «քրտնաթոր հերոսները»:

Երկաթվար մի բազուկ մի նոր աշխարհ է կռում,
Մի նոր երկիր է երկնում նախրյալ իմ երկրում,—

անկեղծ ոգևորությամբ գրում է բանաստեղծը, աշխատելով գտնել այդ նոր երկրի բանաստեղծական արտացոլման ճշմարիտ ու պատկերը:

Վաղ տարիներին իր ներաշխարհի բովանդակությունը Մահարին արտահայտում էր «հին այգու» անհեռանկար մենակյացի կերպարով:

Ա՛խ, հին այգու դռան ետ,
Կնստեի տրտում,
Կիշներ զիշերն անեղբ,
Այգում և իմ օրտում:

Անելանելի թախծի և անափ տխրության այս երգին փոխարինելու է գալիս այգու կերպարանափոխված պատկերը.

Ե՛կ, անգին, երգիս այգին,
Ե՛կ, այնպես զով է այնտեղ,
Ե՛կ, զգա շունչը կյանքի,
Ու բաղիր ջողուն վարդեր:
Ե՛կ, անգին, ես քեզ համար
Պահել եմ վերջին նուռը,
Գիշեր է, լույս է վարար
Ու բաց է այգուս գուռը...

Հիմնային-վերընթաց տարերքը բնավ չի նշանակում, թե Մահարու քնարերգության «մարգերից» նվազեցին կապույտ ներշնչանքների՝ հին կարոտների պատկերները.

Ինձ կանչում էր ողջ գիշեր,
Հնօրյա, հին մի կարոտ...

Այդ տրամադրություն հարուցողը հեռվում մոլորված հայրենի եզերքն էր.

Ա՛խ, իմ դաշտերը լայն ու արձակ,
Եվ մեր խրճիթը, կալը, դե՛ղը,
Երազի նման եկան, անցան,
Սպիտակ իմ գառ, թողի քեզ ել:
Եվ օրորում էր իմ սիրտը թույլ
Անուշ շրշույնը հեռու արաի,
Ու գլխիս վրա խշշում էր խուլ,
Դաշտերում թռչած ճերմակ բարդին...

Հնօրյա կարոտի արահետներով Գ. Մահարու քնարերգության սահմաններն են խուժում մանկության գույները՝ այլևայլ զուլորդություններով:

Առաջին հերթին՝ կորցրած սիրո պատկերներով. որի բարձրակետը, անտարակույս, «Կարոտ» բանաստեղծությունն է.

Սիրած, ոռկե աղջիկ, դեզին, հասկե աղջիկ,
Աղջիկ իմ ջինջ աչքով,
Իզուր տարվեցիր դու անձրևների կանչից,
Իզուր հեռացար դու...
Ապրում էիր պայծառ դաշտերում՝ իմ հողու,
Մաղիկ էիր բացված,
Բարձու մի ծառ էիր, իմ բարդենի, իմ քույր,
Իմ ծաղկավոր անցյալ...
Ա՛խ, անձրևից հեռո դու ծիածան դարձար,
Շքեղ հուր ու երահ,
Բլուրներից ընկար, արոտներից արձակ
Ու մարդերի վրա...
Հեռո ցնդեց այն էլ, ո՛ւր ես, սեր իմ սիրած,
Ոսկեթե իմ թիթեռ,
Աղջի՛կ էիր, թե՛ վիթ, ցնորք, մուժ ու միրած,
Աղջի՛կ էիր միթե...

Ահա օրը բացվեց լիմոնի պես լուռ
 Ու նրա պես անուշ,
 Ա՛խ, էլ չէի նշ, ոչինչ իմ սիրտը չի հուզի,
 Ա՛խ, էլ ոչ մի անուն:
 Սիրած, ասկի աղչիկ, սիրո լուսն օրրան,
 Մի՞թե էլ չես դառնա.
 Փկ խառնվիր երգիս, այս արևոտ օրվան,
 Այս ջրին ու զարնան...:

Գ. Մահարու սիրերգներն իրենց բնույթով գերազանցապես վերհուշային պատումներ են անցած-հեռացած, չիրականացած, կյանքի դաժան հանգամանքներում ավերված սիրո մասին:

Պատանության ճամփաներին հանդիպել է ցնորք աղչիկը, «հրաշալի ան-
 ծանոթուհին»՝ իբրև լուսնոյն երազ, բայց փշրվել է երազի կառուցվածքը.

Նույն գետն է աչից,
 Գիշերը սև է,
 Զինչ, վճիտ աղչիկ,
 Մեռավ քո սերը:
 Խրխնջում է դռան
 Ոսկեբաշ իմ ձին,
 —Չես հասնի նրան,
 Մի նայիր սանձին...

Բանաստեղծին երևում են «դեղնածամ մանկության» պատկերները, որոնք, բնականաբար, հարուցում են անդարձության ապրումներ՝ «անձրևը երգեց թաղման պատարագ...»:

Սիրո վերհուշային պատումներից հուզական խոր լիցք ունեն հատկապես «քնարական մոնոդրամները»՝ «Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին», «Բարդիններ» և այլն:

Ինքնակենսագրության տվյալներով Չալոյի մասին բալլադում Մահարին առաջին սիրո կօրստյան նյութի հիմքի վրա արտահայտում է առհասարակ կյանքի գեղեցիկ սկզբունքների ավերման դրաման: Մանկության հուշերի մեջ Չալոն երևում է իբրև ամենապայծառ կետը՝ հարուցելով բանաստեղծական հրաշքի վերապրումը.

Չալոն իմ շունն էր, շալ-շալ աչք ուներ,
 Չալոն շքեղ էր, պայծառ Չալո,
 Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր
 Մածկվում էր տատիս շալով:

Ես հանում էի մեր հին զգրոցից
 Գույնզգույն լաթեր ու սրմա,
 Զարդարում էի պուլից մինչև վիզ
 Ու տանում զաշտերը նրան:

Չալոն քայլում էր պլրուհու նման,
 Սլվյան պուլը բռնած ցից,
 Քսվում էր ոտիս, մոռում էր մոռյլ,
 Մոռում էր հպարտ հանույթից...

Այս հովվերգությունը ավարտվում է, սակայն, ծանրածանր հանգամանք-
 ների բերած ողբերգությամբ.

Գաղթի մութ ճամփին կորավ իմ շունը,
 Ո՞վ գիտի ա՛ր ձին կոխոտեց...

Շուրջ մեծում էր վերջին աշունը,
Չմնաց ինձ ոչ մի բնկեր...

Երազից իրականություն, իրականությունից դարձյալ երազ,—այսպիսին է
բալլադի «անցումներին» էությունը:

Գաղթի ճամփաներին խորտակված մանկության խորհրդանշանը, Չալոյից
բացի, նաև խաժ աչքերով և ոսկեգույն մազերով այն աղջիկն է, հուլիսյան
տաք գիշերներին որթատունկի տակ խոնարհված այն աղջիկը, որի մշուշված
հայացքից երևում է առաջին սիրո պատկերը.

Չալոն է նայում նրա աչքերից,
Չալոն է տխուր նայում...

Մանկության գույներից գալով դեպի իր ներկան, այդ «անցումով» Մահա-
րին ավելի է սրում մանկության անդարձության թեման («Օրերի հեռվում նրա
հաշոցը հնչում է կարծես լալով...»), ավելի է շիկացնում երազի անիրագոր-
ծելիության բանաստեղծական թեման:

Ինչ-որ շափով, հատկապես մոնոդրամայի կառուցվածքով և հուզական
անմիջականությամբ Սերգեյ Եսենինի «К собаке Карагалева» հրաշալի պա-
տումը հիշեցնող Չալոյի բալլադի յուրօրինակ լրացումն է «Բարդիները»՝ ար-
տեզրին հանդիպած հրաշք-աղջկա («Դու այնքան աղջիկ, այնքան անմեղ...»)
կերպարով:

Ինչպես առաջին դեպքում, այստեղ ևս երազի կառուցվածքը տեղի է տա-
լիս դաժան կյանքին.

Առաջին հանդիպում... և ինձ թվաց,
Որ նման ես դու ճերմակ գառի,
Ուղեցի քեզ հետ դաշտը գնալ,
Ու հասնել ճերմակ բարդի ծառին:

Ուղեցի, բայց դու գնացիր տուն,
Եվ երազ դարձար, դարձար վերհուշ,
Սփռվեց գորշագույն մի իրիկուն,
Ու մի շուն հաշեց հեռվից հեռու:

Համարյա նույնությամբ կրկնվում է իրադրությունը. երազի պես գալիս-
անցնում են մանկության գունավոր պատկերները՝ դաշտն ու խրճիթը, կալն ու
դեզը, այդ կետից էլ սրելով երազի կորստյան վերապրումը.

Ու զլխիս վրա խշռում էր խոզ
Դաշտերում թողած ճերմակ բարդին:

Մանկության հուշերը Գ. Մահարու ներաշխարհում բեկվում են ոչ միայն
«տխրության սաղմոսներով», այլև մահարիական ժպիտներով.

Արագիլներ, կաշաղակներ, գծեր,
Քեֆ արեթ, քանի լուսին կա դեռ...

* * *

Ա՛խ, ծղրիդներ շատախոս,
Լուսրեկայի հետ
Մեղեցի ձեր պատճառով
Այսպես պոետ:

Գ. Մահարու քնարերգությունը ոչ թե լուսանցք է նորագույն հայ բանաս-
տեղծության մեջ, այլ նրա հիմնավոր էջերից մեկը: Նշանակալից է այդ քնար-
երգության արժեքը՝ մի քանի առումներով:

20—30-ական թվականների գրական եռուզեռի մեջ, երբ բանաստեղծությունը բաժանում էին այլևայլ տարատեսակների՝ «արտագրական», «քաղաքացիական», «մտերմական» և այլն, Մահարին վերացրեց այդ սահմանագծերը, բանաստեղծությանը վերագրածրեց ներքնաշխարհի՝ հոգեկանության հատկանիշը, ստեղծեց կարոտի, սիրո, բնության բանաստեղծությունը:

«Տանջանքով երկնում էինք նոր երգի նոր ապագան»,—սա ոչ թե դրական կեցվածք էր, այլ ստույգ բացահայտումը այն դժվարությունների, որ կանգնած էր նորագույն բանաստեղծության առաջ: Ինքը դրա կրողներից մեկն էր:

Գ. Մահարին երևույթ է նաև իր՝ մահարիական ինքնուրույն «ոճի գլուխով»: Փորձարկելով տերյանական-մեծարենցյան-շարենցյան-եսենինյան քնարի ավանդները, նա ստեղծեց իր որակը՝ իմպրեսիոնիստական ոճի շաղախով:

Ճիշտ չի լինի, իհարկե, Մահարուն վերագրել իմպրեսիոնիստների փիլիսոփայական խորացումներ, գեղագիտական հատուկ առաջադրանքների լուծումներ:

Պարզապես ծայրաստիճան զգայուն, սուր քնարական խառնվածքի դեր-դուաներով նա իր բանաստեղծություններում առավելապես հակված է դեպի երևույթի սնմիջական հուզական արձագանքը, առաջին տպավորությունը, որը կ' բերում է իմպրեսիոնիստական ոճաձևեր՝ նրբագծեր, ուրվագծեր, գունախաղեր, հոգեբանական պաուզաներ, ֆրագի «անտրամաբանական» կառուցվածքներ և այլն:

Գ. Մահարու քնարերգությանը բնորոշ ուրվագծային-նրբագծային-էսքիզային ոճաբանությունը երևում է նաև իր այսպես ասած «սյուժետային» գործերում՝ պոեմներում և բալլադներում: Ոչ միայն «Շիրակի ջրանցքը՝ լեֆիստական բուրմունքի» այդ նմուշը, այլև մյուս պոեմները («Գյուղերի երգը», «Կեսգիշերից մինչև առավոտ», «Վերջին մայիսը», «Արնախեղդ վարդեր» և այլն) Գ. Մահարու ստեղծագործության ընդհանուր հաշվեկշռի մեջ ունեն սոսկ թեմատիկական վերակառուցման արժեք: Ինքնաբացահայտումների քնարերգուն այդ պոեմներում արդեն դիմում է սոցիալական նյութին՝ հայ գյուղերի նախահեղափոխական կյանքի իրադրությանը և քաղաքացիական կռիվների անցքերին: Պոեմ-ուրվագծերը ուշագրավ են նաև ժողովրդական ոճաբանության (բառապաշար, արտահայտչաձև, դարձվածաբանություն և այլն) հղումներով:

Մահարու ոճային մտածողությունը շատ ավելի հարմար էր բալլադի ժանրին. դրանով է բացատրվում նրա բալլադների («Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ ուռենու, դարբնի սև տղայի և երևող արևի մասին», «Բալլադ ուսուղիվորի մասին», «Շուր սառի բալլադը») գեղարվեստական կատարման ավելի բարձր աստիճանը:

Ահա «Շուր սառի բալլադը (Նոյեմբերյան ֆրագմենտ)».

—Ինչո՞ւ ես լուռ, մայրիկ...

Ես հիշում եմ հիմա

Կռիվը Շո.ր սառի:

—Ինչո՞ւ ես տխուր, մայրիկ...

Քանի կտրիճ ընկավ

Շուր սառի մոթ լանջում:

—Դու լալիս ես, մայրիկ...

—Մաղիկներն են կանչում

Շուր սառերի լանջում,

Շուր սարերի վրա
 Մի օր ընկան նրանք,
 Հանգան որպես կրակ...
 Ախ, մնացին անտես
 էս արևին կարմիր,
 Որ բարձրացավ, առես,
 Շուր սարերի լանջից...
 —Դու ծպտում ես, մայրիկ...
 —Շուր սարերի լանջում
 Սաղիկներն են կանչում...

Սակավաթիվ այս չափատողների տարողությունը մեծ է, դրանք կրում են կարևոր բովանդակություն: Հերոսական պայքարի մի ամբողջ դրամա է ամփոփված մոր և որդու զրույցի մեջ. արդար գործի, ժողովրդի երջանկության համար նահատակվել են հայրենի աշխարհի կտրիճները, կարմիր արյունով են ներկել նրանք հայրենի լեռները, կանչում են սարերի ծաղիկները, բայց նրանք չկան... Այս բալլադի մեջ ողբերգական կոլորիտը միահյուսվում է լավատեսական վերջվածքին, հաստատվում է գիտակցված նահատակության՝ անմահության գաղափարը, որը Մահարու նաև մյուս բալլադների հիմնական գաղափարն է:

Նրեսնական թվականների երկրորդ կեսից՝ 1936-ից սկսած Գ. Մահարու բանաստեղծության մեջ նվազում են ուրախ, «արևային» ապրումները և, հակառակը, ուժեղանում են տխուր, բեկված տրամադրությունները:

Գ. Մահարին այլևս ձեռք է քաշում իր երկրային «հովվերգություններից» և ծովային կապույտ երգերից, ստեղծագործության նյութ դարձնելով սիբիրյան տարագրության մեջ հայտնված անհատի դրամատիկ հուզապրումները: Այդ բանաստեղծությունները համախմբվում են «Անդունդն է վեր» շարքում (Նրկերի ժողովածու, հատոր I):

Թեև կյանքի վերջին տարիներին Մահարին նվիրված էր գեղարվեստական արձակին, սակայն երբեմն-երբեմն հանդես էր գալիս նաև բանաստեղծություններով:

Դրանք գերազանցորեն իր կյանքի ճանապարհի հուշային վերապրումներ են՝ ողողված իր բնավորությունից անբաժան հումորով և կյանքի անհազ ծարավով:

Գ. Մահարին վերջին տարիների բանաստեղծություններում ևս, ներքին պահանջով, դառնում է «արևային արվեստի» վաղեմի նախասիրությանը, տխրության մեջ անգամ հնչեցնելով լուսաճառագման, արևալույսի ուրիշներ.

Գույների հանդես, արև անմար...

Կամ՝

«Ողջուն քեզ, գալիք, մեծ առավոտ»:

Գ. Մահարին իրեն համարում է վերջին նահատակը՝

Ես գիտեմ, վերջին գոհն եմ ես երկրիս,
 Նախորդան վերջին փարավոնը...

«Ներաշխարհի» բանաստեղծը վերջին բանաստեղծություններում ավելի մեծ չափով է դառնում անանձնական նյութերին, լայնացնելով իր ստեղծագործության թեմատիկական բովանդակությունը: Գրում է մի շարք հիանալի բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հայոց ալբուբենի տառերին նվիրված «36» խորագրով Ձոնն է:

Քննադատութեան մեջ հայտնվել է այն միտքը, որ Գուրգեն Մահարին թեև «ասպարեզ եկավ իբրև բանաստեղծ, բայց հաստատել է իրեն ու գրական արժեքների տեր դարձել իբրև արձակագիր»¹²:

Գ. Մահարու արձակը, անտարակույս, գեղարվեստական ծանրակշիռ երեւելով է, բայց նրա բանաստեղծական ներշնչանքները ևս, մասնավորապես այգեստանների ու հնձանների, բարդիների ու կակաշների, անտառի ու անձրիվի, մանկութեան ու սիրո երգերը, ընդգծված տեղ են գրավում ժամանակի հայ բանաստեղծութեան խճանկարի մեջ: Իզուր չէ, որ Չարենցը Գ. Մահարուն գնահատում էր «վերին շնորհքով» խոսքով¹³, իսկ Ալեսեյ Բակունցը «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, ի դեմս նրա ակնարկում է այն բանաստեղծին, «որից առավել քանքարով ոչ ոք չի նկարագրել բարդիները, լուսինը, ջրերի երգեցիկ զրույցը...»¹⁴: Շահան Շահնուրին գրած մի նամակում Մահարին տրտուճջով գրել է. «Իմ արձակը եղավ բանաստեղծութեանս գերեզմանաբարը» (27 մայիսի, 1966 թ.)¹⁵:

Գ. Մահարու արձակը:

Առաջին պատմվածքը գրել է 1923 թվականին: Դա «Մի զույգ կոշիկների պատմությունը» երգիծական պատկերն է, որը նույն տարում լույս է տեսել նաև ուկրաիներեն: Ստանալով Պավլո Տիշինայի խրախուսական նամակը, Գ. Մահարին իր բանաստեղծութեան միջնարարում գրում է նաև արձակ՝ ֆելիետոնաշունչ պատկերներ, հոգեբանական էտյուդներ, օրագրային-հիշատակարանային նոթեր, որոնց մի մասը տպագրում է «Միտո, խանդի և նիցցայի պարտիզպանների մասին» (1929) հավաքածուի մեջ: Առաջին գրքում արդեն երևում են Գ. Մահարու արձակին բնորոշ այն գծերը, որոնք «մահարիական որակ» դարձան հաջորդ տարիների գրվածքներում: «Անսյուժե», համառոտ, խտացած պատում, քնարական անկաշկանդ հնչերանգ, զրնգուն, «շարաճճի» հումոր, նախադասութեան ֆրագմենտային կառուցվածք, լուսաստվերի ոճաբանություն, շեղումներ շարահյուսման տրամաբանական և քերականական կանոններից,—այսպիսին են Գ. Մահարու արձակի արտահայտչական սկզբունքները: Գ. Մահարու արձակը ոճային առումով թեև իր բանաստեղծութեան շարունակությունն է, սակայն զտարյուն բանաստեղծական արձակ էլ չէ:

Գ. Մահարու պատմվածքների մի շարքը նվիրված է քսանական թվականների գրականութեան էական խնդիրներից մեկին՝ ընտանիք, սեր, խանդ, անհատի ազատություն:

Նոր հոգեբանության, բարոյական նոր ըմբռնումների կազմավորման տարիներ էին, ժամանակի հասարակագիտական միտքը եռանդով զբաղվում էր ժամանակակից ընտանիքի և սիրո «առեղծվածով», բաղբենիության դեմ մղած պայքարում հասնելով այնպիսի ծայրահեղությունների, որ անհատական ամեն մի ապրում, անգամ՝ սիրո զգացմունքը, համարվում էր «բաղբենիական հոգեբանության մնացուկ»: Գ. Մահարին, որ իր բանաստեղծություններում մեծաբարում էր անհատական ապրումները, արձակում ևս, արդեն բանավիճային շեղումով, «խառնվում է» հասարակագիտական խոսակցություններին, ասպարեզ հանելով հարցերի իր պատասխանները:

Սիրո և ընտանիքի շարքի համար բանալի կարող է լինել «Ինչպե՞ս են գրվում պատմվածքները»¹⁶ բանավիճային հոդվածը, ուր Գ. Մահարին նուրբ հեղանքով «դիմադրում է» գռեհիկ ըմբռնումների ուժեղացող տարափին,

մարդու հոգեկան կյանքի զիգզագները համարելով գրականության զննումների գլխավոր առարկան:

Բանավիճային շեշտ ունեն նաև այդ նյութի արձակ պատումները:

Հիտաբրբրական կառուցվածք և լուծում ունի, օրինակ, «Ծրբ գարունը բացվում է...» եղելություն-հեքիաթը:

Բանֆակի ուսանողներ Գարեգինը և Գոհարը, մթնոլորտի աղդեցությամբ, սերը համարում են «բուրժուական նախապաշարմունք» և բաժանում են հասարակական պարտքի ու անհատական զղացմունքի ենթադրյալ խրամատի հայացքը: Խնչ նոր մարդ, էթե նա պետք է գերի մնա իր ապրումներին:

Այսուամենայնիվ, դեպքերն այնպես են դասավորվում, որ «կողմերը» վերեն բարձրանում միամիտ հայացքներից և ամբողջ էությամբ տրվում են սիրո պսակին:

Այս պատմությանը հետևում է զտարյուն մահարիական լուծումը՝ պատմվածքին կցված հետևյալ «հեքիաթով»։ «Լինում է մի աղջիկ (առանց չլի լինումի»), հետո էլ մի տղա: Նրանք փնտրեցին առիթներ իրար հանդիպելու և երբ բռնեցին իրար ձեռները, այդ շատ դուրեկան թվաց նրանց և մարդիկ ասացին, որ նրանք իրար սիրում են: Նրանք քիչ էին հանդիպում մեկ-մեկու, իսկ երբ հանդիպում էին, աշխատում էին շտեսնելու տալ: Այսպես անցան գարուններ, ամառներ, աշուններ և ձմեռներ, մինչև որ նրանք ծերացան: Մերության օրերին անգամ, երբ նրանք փողոցում պատահամբ հանդիպում էին, էլի կարմրում էին, կարմրում և խուսափում:—Ծն ձեզ կպատմեի այս հեքիաթը, բայց միևնույն է, ձեզանից ո՞վ կհավատա դրան...»:

Մահարիական վերջվածք՝ երևույթի հեգնական գնահատականով, որ նշանակում է հերքման մեջ՝ հաստատում: Այս պատմվածքի նախադրույթի հոգեբանական խոր բացահայտումն է «Սիրո, խանդի և նիցցայի պարտիզպանների մասին» պատումը:

Երկու անձնավորություն, դաշնակցական բանակի սպան, որ նաև հարստության տեր է և շարքային հեղափոխականը, սիրում են Մելինին: Սա կանգնած է ճակատագրական ընտրության առաջ, առաջինի մոտ գրավում է բարեկեցիկ կյանքի հեռանկարը, երկրորդի մեջ՝ զգացմունքը: Ո՞ւմ հետ գնալ, — խճճված իրադրության մեջ Մելինը մերժում է հեղափոխականի սերը և նախընտրում հարուստ սպային:

Մերժման պատճառաբանությունը. «Ծն մարդ եմ և մի կյանք ունեմ, ես ուզում եմ քո սեղանի վրա այդ ատրճանակի փոխարեն նիցցայից պատվիրած ծաղիկներ տեսնել, ես նրանց հոտն եմ սիրում և ոչ թե ձեր վառողի հոտը: Իսկ դուք ուզում եք բոլորիս վայրենացնել...»:

Դեպքերը դասավորվում են այնպես, որ Մելինը սպայի հետ փախչում է արտասահման:

Պատմվածքում էական դեր են խաղում հեղափոխական-հերոսի մտորումները: «Գաղափարական հերոսն» այն մտքին է, որ լիարժեք, բարձր զգացմունքների՝ ծաղիկների վայելքի համար, անհրաժեշտ է «նիցցայի պարտիզպաններին» վերադարձնել հոգեկան ազատությունը:

Ե՛վ հիշատակված, և՛ մյուս կենցաղանկարներում («Աշնանային պատմություն», «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» և այլն) Մահարին ոչ այնքան պեպքերն է վավերագրում՝ իր հեղինակային հետևություններով, որքան ընթերցողի հետ զրույց է բացում կենցաղի դժվարին խնդիրների շուրջը:

Այս առումով ուշագրավ է հատկապես «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» պատմվածքը, ուր Մահարին բանեցնում է իր բանավիճային ձիրքն ու նուրբ հումորը:

Հեղինակն ուղղված է առավելապես Թեանյանի դեմ, որը տարված հասարակական գործունեությամբ, աչքաթող է անում իր ընտանիքը, կնոջը՝ Սոֆիկին: Բնականաբար քայքայվում է ընտանեկան ներդաշնակությունը. «Իսկ ձախից ոչ մի լուսին չբարձրացավ, որպեսզի լուսավորեր գոնե մի սովորական սեր, ուրիշ մի սիրուց լուսնահար...»:

Մահարու պատմվածքներում չկան քանդակված կերպարներ ու հոգեբանական «լուրջ» գործողություններ, նրանցում իշխողը հեղինակի քնարական հնչերանգն է, դեպքերի մատուցման, ազսպես ասած, հարևանցի, ի միջիայլոց պատումը, անմիջական զրույցի ձևը:

Պատմվածքների տխուր երանգները դառնում են զրնգուն, լուսավոր, ժպտացող, երբ Մահարին արդեն նկարագրում է բնական հարաբերությունների մեջ հյուսված սերը:

«Արևոտ և փոշոտ ճանապարհով գնում էր կուսդպրոցի ուսանող Սերգոն, ճամփու պաշարի և գրքերի պարկն ուսին, քթի տակ մոմալուով ինչ որ դաշտային երգ», — սկսում է Մահարին հերոսի նկարագրությունը («Էլեկտրական լուսին»), ապա անդրադառնում է մանկական «հիշողություններին»՝ Թամուշի հետ միասին «կառուցած» չրաղացը գետափի, գյուղական առաջին դպրոցը, միևնույն նստարանի վրա նստած՝ առաջին բառեր հեգելը, հետո էլեկտրականի հիմնադրումը՝ խնձորաղաց-չրաղացների տեղում, կոմսոմոլի բչիչի վկայականով քաղաք մեկնելը: Կենցաղային այս նրբագծերից «ստեղծվում է» մի կերպար-կենսագրություն, մարդու հիանալի բաղադրություն, որի ներքին աշխարհը ամբողջովին ողողված է կյանքի վարար լույսով, որի համար փոխադարձ սերն ամենամեծ բարիքն է կյանքում. «Նա տեսավ փողոցում էլեկտրական լույսը, իսկ վերևում լուսինը... էլեկտրական լուսինը...»:

Մահարին կիրառում է պատմվածքների կառուցման յուրահատուկ ձևեր, խուսափում է սյուժետահորինման ծանոթ սխեմաներից և ուղղագիծ ֆաբուլաներից:

Կառուցվածքով և սրամիտ լուծումով հետաքրքրական է «Հին այգու պատմությունը», որտեղ իբրև գործող անձեր հանդես են գալիս ծառերը: Պատմվածքը սյուժե չունի, այգին՝ «լեզու առած», պատմում է իր հին և նոր տերերի մասին: Առաջին զրույց. «Ըս նորից և նորից շնորհակալ եմ Բեյնար Բեյնարովիչից: Նորից խնամված են իմ արմատները, ծաղկաստանն այս տարի հարուստացել է նորանոր բնակիչներով, իսկ անցյալ տարվա վայրի դաշտերի տեղ բնակություն հաստատեց կեչիների մի նոր սերունդ»: Բեյնար Բեյնարովիչը լիովին վայելում է տերևազարդի կանաչ ծիծաղը: Սակայն փոխվում են ժամանակները. «Բեյնար Բեյնարովիչից խլեցին տունը և ինձ. պարտիզայանը նույն սիրով խնամեց իմ ճյուղերը, բայց իմ ծառուղիներում երևացին օտար մանուկներ և տերևաթափի վերջին մրգերը նրանք կերան: Իսկ պարտիզայանի մեծ տղան, նա, որ ամեն օր մեկնում էր տնից սպիտակ ձեռներով ու վերադառնում սև ձեռնոցներով, նա սկսեց սվելի հպարտ ման գալ»:

Այգու ծառերի զրույցի ընթացքում Մահարին գծագրում է հնի դանդաղ անէացման պատկերը: «Բեյնար Բեյնարովիչի տանը ինչ-որ վատ բան է կատարվում: Նրանք արձակեցին իրենց սպասուհուն և կաթը ծախեցին...», — պատմում է այգին: Հինը անվերադարձ կերպով թողնում է իր նախկին դիրքե-

րը, իսկ նորը, որ ներկայացվում է պարտիզպանի սև ձեռքերով տղայի խորհրդանշանային կերպարով, վստահորեն մուտք է գործում կյանք. «Պարտիզպանի սև ձեռներով տղան ստացավ Բեյնար Բեյնարովիչի սենյակներից մեկը»։ Մա հասարակ տեղափոխություն չէ, այլ կյանքի նվաճում՝ կապված ժամանակի օրինաչափությունների հետ («Բնակվենք մեր շինած տան մեջ և վայելենք մեր մշակած այգու պտուղները»,—հորդորում է տղան՝ տիրոջը հավատարմորեն ծառայող պարտիզպանին)։

Այսպես, ծառերի խշշոցի, նրանց զրույցի մեջ քանդակվում են այգու հին տերը՝ Բեյնար Բեյնարովիչը և նրա խեղճ, բայց հավատարիմ պարտիզպանը, ապա հանդես են գալիս սրանց որդիները՝ իրենց հոգեկան աշխարհի նոր կառուցվածքով։

«Հին այգու պատմությունը» այլաբանական խորունկ իմաստ ունի։ Բեյնար Բեյնարովիչի «անտրտունը» վտարումը աշխարհից և այգու վրայով սև ձեռքերով փողոց անցկացնելու գործողությունը արտահայտում են այն իրողությունը, որ հինը արմատներ չունի իր համար անհարազատ սոցիալական միջավայրում, որ աշխարհի բոլոր պարտեզների և բոլոր փողոցների ապագան «սև ձեռներով» մարդկանց է պատկանում։

Սա անցվորների և եկվորների՝ 20-ական թվականների գրականության մեջ տարածված թեմայի յուրահատուկ արտահայտությունն էր։

Այդ թեմային է նվիրված նաև «Մայրը» պատմվածքը։

«Զյունը թափվում էր այսպես և մի տարի առաջ։ Քաղաքն իր փողոցներով, տանիքներով ու ծառերով մուշտակավորվում է։ Շուրջը հանդարտ է, օդի ոչ մի շարժում, ոչ մի անհանգստություն։ Միայն թափվող փաթիլներն են խշշում խուլ, ստորերկրյա ջրի նման խուլ խշշոցով։ Հատ ու կենտ անցորդներ ձյան սպիտակ շերտով վարդարված շտապում են, ուր որ նրանցից մեկը հազաց ու նրա ձայնը ձյունապատ փողոցում խուլ արձագանքեց։

...Մի կին գնում է։

Անութի տակ շորեղենի մի կապոց, ձեռքին պարենավոր մի զամբյուղ, դանդաղ ու դժվար գնում է նա»։

Հակիրճ այս նախաբանից հետո Մահարին ներկայացնում է միայնակ կնոջ մենախոսություն-խորհրդածությունը իր որդու՝ սխալ ճանապարհի վրա կանգնած Տեփուսի մասին, որը հակապետական հանցանքի համար բանտարկվել է ուղղիչ տան «անարև խցում»։ Մի տարի է, որ կալանավորված է որդին և այդ մի տարվա ընթացքում աշխարհից վերացած, վշտի տակ կորացած պառավ կինը ապրում է հոգեբանության փոփոխության մի տանջալից ընթացք. «Զէ, նա չի տանի, որ բոլորի մայրերը հպարտախան իրենց զավակներով, իրենցը համարեն այս երկիրն ու նրա արևը, իսկ ինքը, զլխիկոր, մաշի Ուղղիչ տան անուրախ ճանապարհը»։

Մոր մեջ կուլում են երկու զգացմունք՝ սերը դեպի միակ որդին և այդ սերը հերքող գիտակցությունը, թե որդին սխալ ճանապարհի վրա է, արժանի չէ մայրական գորովալից վերաբերմունքին. «Ամեն մարդ իր գործին, ամեն մարդ քարի վրա մի քար է դնում, մի շյուղ է հասցնում,—գու միայն ծուռ ճանապարհի վրա, դու միայն քո ձեռքով պատժված, դու միայն...»։

Մայրական ցավի միջից լսվում է դառապարտող հնչերանգը՝ հանցավոր մարդու նկատմամբ, որը պատմության տրամաբանությամբ դատապարտված է հեռանալու ասպարեզից։

Հեղափոխական իրականությունը մերվելու մի ուրիշ դրվագ է ներկայացնում «Զիզդագներում» պատմվածքը: Հայրենիքին օգտակար լինելու բարձր պաղափարով ներշնչված, բայց ժողովրդին ծառայելու ճշմարիտ ուղիները չճանաչող Վարդան Նարինյանը դառնում է դաշնակցական բանակի ակամա զինվոր: Անցնելով պատերազմի ավերածությունների և դաժանությունների բուժվով, ականատես դառնալով հայ գյուղացիության և «խմբապետական» տարերքի խոր հակասությանը, մտորելով իր դրությունը «խառը ժամանակներում», «Որոտ» խմբի զինվորը պատերազմի դաշտում ապրում է հոգեկան լուսավորման ընթացք և այն անգամ ոչ թե ակամա, այլ խորին հավատով ու գիտակցությամբ կանգնում է սոցիալիստական հեղափոխության դրոշի տակ:

«Զիզդագներում» պատմվածքը, ինչպես առհասարակ, Մահարու շատ զորվածքներ, հյուսված են առանձին ֆրագմենտներից, որոնց մեջ առերևույթ բացակայում է սյուժետային թելերի կապակցությունը: Իրականում դա այդպես է: «Սյուժետային» կուռ մտածողության բացակայությունը ամենևին չի խանգարում, որպեսզի ընթերցողը զգա նկարագրվող ժամանակաշրջանի կյանքի բնորոշ դիրքը, կյանքի առանձին բեկորների հտնախորքում տեսնի փաստերի հոգեբանությունը:

Մահարու արձակի ոճաբանության համար բնորոշ է «Կարմիր կակաչներ» պատմվածքը (1947—48 թթ.), ուր Վահան Տերյանի կյանքի մի դրվագի միջոցով գրողն արծարծում է հեղափոխության և արվեստի փոխհարաբերության խնդիրը: Մոռացված մի պատմության վերհուշ է պատմվածքի սյուժետային «միջուկը». քաղաքում հայտնի ծաղկավաճառատուն է այցելում Երևան ժամանած բանաստեղծը՝ Վ. Տերյանը, և ծաղկավաճառի աղջկան պատվիրում է կարմիր կակաչներ պահել իր համար: Իսկ հայրը Տերյանի համար պահված ծաղիկները հանձնում է լավ տղերանց: Դեպքն առերևույթ մեծ տարողություն չունի, բայց էական են այն դատողությունները, որ հյուսվում են ծաղիկների շուրջը: Վ. Տերյանը՝ ծաղիկների բանաստեղծը, արդեն ոտք դրած հեղափոխական պայքարի ուղին, ժողովրդի աղատագրական պայքարի իմաստը տեսնում է այն բանում, որ արդարություն լինի, որ այլևս «լքախժեն աշխարհի ծաղիկները», աշխարհը մարդու առաջ բացվի պայծառ, արևային գուններով:

Արձուկագրի հայացքը անցյալից թևակոխում է ներկան. նախկին ծաղկավաճառատան տեղում, առվի մոտ «16 տարեկան մի աղջիկ փռել է կարմիր կակաչներ: Մոտենում են անցորդները, ոմանք հատով, ոմանք փնջերով գնում են կարմիր կակաչներ, վճարում են և քայլում առաջ»: Նրանց մեջ է ծաղկավաճառի դուստրը՝ «սև մետաքսե շորերով կինը», որը կարմիր կակաչներով փունջը ձեռքին «Տերյանի փողոցով բարձրանում է դեպի վեր և կարմիր կակաչների թերթիկները հատ-հատ պոկում ու նետում է մայթին»:

Հեղափոխությունը, — ասում է Գ. Մահարին կարմիր կակաչների խորհրդականշանով, — ոչ միայն չի խորտակել՝ գեղեցկությունը, այլև մարդուն է բաշխել «միլիոնավոր կարմիր կակաչներ», որոնց «ուրախության» համար նահատակվեցին ժողովրդի լավագույն զավակները:

Պատմվածքում, ինչպես արձակագիրն է խոստովանում, չկան «լայնարձակ» արձակին բնորոշ «կենդանի մարդիկ», որոնք «ապրում են, շնչում, սիրում են, տանջվում, ժպտում են, լսվիս, պայքարում են, հաղթում»:

Այսուամենայնիվ մահարիական պատումները վերարտադրում են ժամանակի բնորոշ ֆրագմենտները: Այդպիսին են «Թե ինչ պատմեցին» («Հոկտեմ-

րերյան քանդակներ») մանրանկարները: Պատմում են երաժշտական շորս գործիք՝ դաշնամուրը, ջութակը, սրինգը, շեփորը:

Յուրաքանչյուր գործիք բացում է իր սիրտը: Ժամանակավոր կառավարության օրհասն է, ճարճատում են հին աշխարհի հիմքերը, վիթխարի աղմուկների մեջ լռել է դաշնամուրի ձայնը, լքվել է ու մոռացվել՝ իր նախկին տերերի կողմից:

Դաշնամուրի շուրջը այլևս չեն հավաքվում կյանքի տերերը, այլևս մեծ դահլիճում չեն հնչում ռոմանսներն ու վալսերը, թվում է, թե եկել է արվեստի կործանման սկիզբը... Ժողովուրդը հեղափոխություն է կատարում՝ էլ ինչ երաժշտություն, ինչ ռոմանսների ժամանակ է, ժողովուրդը լենինին է լսում, ուրեմն անհրաժեշտ է լռել,—ավարտում է իր խոսքը դաշնամուրը:

Ջութակի խոսքը՝ «Իմ լարերը կարող են հնչեցնել և՛ օրորոցի երգի պայծառ բերկրանքը, և՛ որդեկորույս մոր կսկիծն ու դառնությունը»,—ընդհատվում է փողոցում պայթած համալարկից, որը ստիպում է ջութակին մտնել իր պատյանը՝ մինչև զա ժամանակը: «Իսկ առայժմ կարմիր աստղակիրը մատը պարզեց դեպի փողոցը (դեպի զինվորական նվագախմբի մարտական քայլերգը)»,—այս է պահանջում ժողովուրդը:

Գյուղի երիտասարդ հովիվը՝ վարժ սրնգահարը գնաց կոիվ,—պատմում է սրինգը,—«հրացանի հետ ինձ էլ վերցրեց հետը»:

Սրինգը նույնպես լռում է. «Իմ տերն էլ կրակում էր, կրակում ու չէր էլ մտածում իմ մասին: Իսկ եթե հիշեր ինձ ու փորձեր նվագել... չէր լսվի իմ երգը, իմ երգը, որը սիրում է արձակ դաշտերի խաղաղությունը և լուռությունը կանաչապատ բլուրների»:

Սոցիալական մեծ ցնցումների ժամանակ հնչում է միայն շեփորը, ոտքի հանելով նրանց, «ով ճորտ է, մերկ է և ստրուկ», կովի կոշելով ազատության զինվորներին: «Ըստ չպետք է լռեմ,—ասում է շեփորը,—որպեսզի երկրում բարձր, սովելի բարձր և արվեստով հնչեն դաշնամուրի, ջութակի և սրնգի երգերը»:

«Հոկտեմբերյան քանդակների» մեջ Մահարին վերադառնում է դեպի «հանդ ու թևավոր» պատմության այն օրերը, երբ ահաբեկված էսթետները, հեղափոխության մեջ «գուշակում էին» բոլոր գեղեցկությունների կործանումը, «Մաքուր արվեստի» դիրքերից ողբում էին հոգեվարքի մեջ գտնվող անցյալը, չկամենալով ըմբռնել կյանքի երկաթե տրամաբանությունը՝ ժամանակավորապես լռում է նուրբ երաժշտությունը, որպեսզի նոր ուժով հնչի հեղափոխությանը նորոգված երկրի վրա:

Գ. Մահարու պատմվածքների մի մասը, ամփոփված «Լուսյան ձայնը» (1964) գրքում նվիրված է մեր երկրի Հյուսիսում ապրող մարդկանց կյանքին: Մահարու Հյուսիսը նույնքան հետաքրքրական է և հարազատ, որքան նրա նկարագրած Հայաստանը:

Մահարին կտրողանում է գրավիչ դարձնել պատմվածքը՝ առանց «գրավիչ», «հետաքրքրաշարժ» սյուժեների: Այդ սկզբունքով են գրված «Մի անգամ դերեզմանատանը», «Արջը ծխամորճով», «Անմեղ մեղավորներ», «Ողբերգություն թռչնանոցում» և մյուս պատումները:

«Մի անգամ դերեզմանատանը» պատմվածքի հիմքում դրված է հետևյալ դեպքը. մահացել է ֆերմայի ջրկիր Վասյայի կինը՝ յոթնասունամյա Մարիա Մախանշուկը և նա մեծագույն հպարտությամբ է հիշում հավատարիմ կողակցին, որը խնդրեց, որ իր գերեզմանը միայն Վասյան փորի, ոչ մի «օտար» մարդ

չմոռենա: Չնայած վշտին, Վասյան այնուամենայնիվ, գոհ է կյանքից, գոհ անցյալից, իր պառավից, բայց նրա երջանկությունը կյանքի մայրամուտին խռովում է մի հասարակ միջադեպ: Գերեզմանատուն է գալիս կոտնտեսության հաշվապահ Իվան Սերգեյիչը և նրանց մեջ տեղի է ունենում հետևյալ խոսակցությունը:

«Տուր... դու հանգստացիր...

Վասյա դային բահը հեռացրեց ու մոմաց.

— Պետք չէ... ես կփորեմ:

— Հանգստացիր, էլի կփորես,—պնդեց Իվան Սերգեյիչը:

— Պետք չի,—կրկնեց Վասյա դային,—հանգուցյալը հրամայեց, որ ես... ես չթողնեմ օտար մարդիկ...

— Օտա՛ր,—հատ ու կենտ ատամների միջից մոթմոթաց Իվան Սերգեյիչը, և նրա աչքերի մեջ բռնկվեց մի շար բոց:

— Օտա՛ր...,—նա ձեռքը մեկնեց դեպի բահը՝ չկտրելով իր հայացքը Վասյա դայու աչքերից:

Վասյան նայում էր նրան կարծես հիպնոսացված, կամաց-կամաց նա խեղճացավ, կարծես սմբեց, փոքրացավ և բահն անցավ, ինքն էլ չիմացավ թե ինչպես, Իվան Սերգեյիչի ձեռքը:

Դեպքի շարադրանքից հետո Մահարին պատմվածք է մուծում դաշտային արահետի պատկերը. «Վասյա դային ձեռքը մի քանի անգամ խփեց ծնկին, հողը թափ տալու համա՛ր արդյոք և մշուշված հայացքը հառեց դեպի դաշտերն ու արահետները: Իսկ արահետները խաշաձևում են իրար, բաժանվում, տեղ-տեղ զուգահեռվում, հետո կորցնում են իրար, կարծես պատահաբար կանչում են հեռվից և իրար չեն լսում, չեն լսում»: Այս պատկերով Մահարին ականարկում է այն մասին, որ կյանքը ավելի բարդ է ու ավելի հարուստ, քան կարող է թվալ առաջին տպավորությամբ: Գեղագիտական այս դիրքերի բարձրակետերը եղան «Հյուսիսային շարքի» երկու գործերը՝ «Սև մարդը» և «Մաղկած փշալարեր» պատումները:

«Սև մարդը» ընդարձակ պատմվածքում ի դեմս բրուտ Աշոտ Դայու մոնումենտալ կերպարի, Մահարին արտահայտում է այն բարոյախոսությունը, որ ինչպիսի դժվարագույն պայմաններում էլ գտնվելիս լինի մարդը, պարտավոր է հավատարիմ մնալ իր մարդկային կոչմանը, պատվախնդրությանն ու աշխատավորի էությանը: Այս դիրքերից էլ նա դատապարտում է «սև մարդուն»՝ գող Սանասարին և նրա հոգեկան վերածնության մեջ խաղում ճակատադրական դեր: Կյանքի ծանրածանր պայմաններում մարդկային բարձր առաքինությունների կրողներն են նաև «Մաղկած փշալարեր» վիպակի հերոսները՝ նկարչուհի Շարթը և կառապան Մամոն: Դժվար սերը նրանց բարձրացնում է հոգեկան արիության աստիճանին:

Ե՛վ «Սև մարդը», և՛ «Մաղկած փշալարերը» գրված են հոգեբանական խոր թափանցումով, արձակին վայել վերլուծություններով, իհարկե, նաև Գ. Մահարուց անբաժան քնարական շնչով և հումորով:

«Մանկության» նախաբանի մեջ իր մտահղացման մասին Մահարին գրում էր. «Տարիները լողոտել են շատ բաներ, օ՛ր, այո շատ գծեր են քնշվել և շատ պայծառ դեմքեր մշուշվել։ Ես ուզում եմ փրկել մնացածն ու հնարավորը իմ մանկության խորասուզվող մակույկից... Հիշել եմ ուզում, վերհիշել և գրել, գրել հեշտ ու թիթև, գրել և զգալ, որ քունքերս խփում են ներքին հուզմունքից, գրել անմշուշ, պայծա՛ր, պայծա՛ր, այն քաղաքի երկնքի նման, այգեստանների կանաչի և լուսնկա գիշերների խորության նման...»։

Գեղարվեստական վերին աստիճանի կարևոր խնդիր, որը, սակայն, ժամանակի գրական քննադատության մեջ արժանացավ ծուռ ու սխալ մեկնաբանությունների։

Վկայակոչելով մանկության և պատանեկության Մահարու քնարական բացահայտումները («մանկության խորասուզվող մակույկ», «իմ ծափ, իմ ծիծաղ, իմ կապույտ, ոսկի պատանեկություն»), շխորանալով պատումի գեղարվեստական յուրահատկությունների մեջ, դիրքական-ռապական քննադատները հեղինակին վերագրեցին ոչ միայն անցյալի սրբազործման մեղադրանքը, այլև «նացիոնալիստական անցյալի վաղաժամ կորստյան» իբրև թե ողբերգական վերապրումի լեգենդը։

Իրականում Գ. Մահարու եռամաս պատումը («Մանկություն» և «Պատանեկություն» գրվագներին 1955-ին միացավ «Երիտասարդության սեմին» մասը) ոչ մի կապ չունի նման վերագրումների հետ։ Վերջին գրվագի ստեղծագործական կենսագրության մասին Գ. Մահարին պատմում է հետևյալը. «1953 թվականին ես Ձերթինսկում աշխատում էի որպես տեղական փոքրիկ, կոլխոզային շուկայի գիշերային պահակ։ Ժամը 5-ին սկսվում էր իմ գիշերը և առավոտյան ժամը 10-ին միայն վերջանում։ Ձմեռային սառնաշունչ, երկար գիշերներ։ Ես և Անտոնինան ապրում էինք շուկայի փոքրիկ պահակատանը։ Դա մի հյուղակ էր հիրավի հազիվ ոտների վրա կանգնած։ Տանջալից էին երկար գիշերները, անվերջանալի։—Նստիր և գրիր,—ասաց մի օր Անտոնինան,—հիշտ է, գրածներդ երբեք լույս չեն տեսնի, բայց գոնե գիշերներդ կկարճես... կամ, ո՞վ գիտե, գուցե...,—պետք է միայն... չմեռնել... արդարությունը կհաղթի,—գուցե հազարերորդ անգամ կրկնում եմ ես։

Ես նայեցի պահակատան փոքրիկ, խարխուլ սեղանին, նրա վրա դրված նավթի լամպին։ Իմ մեջ ասես հնչեց հնօրյա, լավ օրերի հետ կապված մի երգ, վաղուց-վաղուց մոռացված։ Ես ինձ գտա տեղական վաճառականություններից մեկում, գնեցի աշակերտական տետրակներ, աշակերտական գրիչ ու թանաքաման, ու երբ գիշերն իջավ, նստեցի իմ խարխուլ սեղանի մոտ ու մոտ քաշեցի նավթի լամպը։ Ասես մի կոճակ սեղմվեց և օրերն ու շաբաթները, ամիսներն ու տարիները թափվեցին դեպի ետ։ Ես հասա 1930 թվականին և մտքիս աչքերով տեսա իմ «Մանկություն և պատանեկություն» գրքի վերջին էջի վերջին տողը։

«—Այո՛, մայրիկ, պատանեկությունը վերջացավ...»։

Դեռ տասներեք տարի առաջ ես գիտեի թե որտեղ եմ հասել և որտեղից պիտի շարունակեմ։ Նստեցի և գրեցի.—

«Օրը կիրակի էր։

Սուրենի և Խորենի հետ պատուհանից ներս մտանք մայրիկի սենյակը, որը նման էր մի փոքրիկ, քառակուսի տուփի...»։

Ու նկատեցի աշակերտական տետրի սպիտակ էջերը»¹⁷։

Ինքնակենսագրական նյութի հիման վրա Մահարին ներկայացնում է այն սերնդի մանկությունը, պատանեկությունը և երիտասարդությունը, որն անցավ ժողովրդի պատմության ողբերգական շրջանի ծանրածանր դեպքերի միջով:

Անցյալի իդեալականացման վերագրումը տեղին կլիներ, եթե Մահարին ինչ-որ չափով նվազեցներ կյանքի ողբերգական երևույթների հնչեղությունը, եթե հարթեր իրականության կնճիղները, եթե մոռացության տար ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջանի և նրա առավել ողբերգական հատվածի՝ արևմտահայության գալթի, տեղահանության ցնցող ու սարսափելի անցքերը: Գրքի «արժաթաշուր», «ոսկեծամ», «ջինջ լուսնային» էջերի կողքին մահարիական հնչերանգով և հումորով ներկայացված է դարգացման բնական հունից դուրս ընկած, աղավաղված, ցավագին մանկությունը: «Միամիտ, հիմար և ծիծաղելի ժամ,—խոստովանում է գրքի հերոսը,—քեզ կարող էր ստեղծել միայն պատերազմը և աննորմալ այն տեղահանությունը, որ դարձրեց Հայերին և Սաթիկին, ինձ և Մելինին՝ բեղմնավորող ծաղկափուռի և լառէջք, որոնք հանդիպում են միմյանց պատահական մի ձիու ստամոքսի մեջ... Իսկ ե՞րբ ձիու ստամոքսի մեջ, որքան էլ բարեպատեհ լինի ծաղկափուռը և լառէջքի հանդիպումը, ծաղիկներ են բուսել...»:

Էլ ի՞նչ ոսկեզօծում, երբ մանկության ճանապարհներին չեն բուսնում անգամ ծաղիկներ... Մահարին ակամա հերքում է անցյալի սրբագործման լեգենդը, բայց հերքում է մի տեսակ ժպիտով, հեգնանքի հնչերանգով: Սա Մահարու գրելաձևի յուրահատկությունն է: Այս մասին ճիշտ դիտողություն է արել Լեվոն Հախվերդյանը. «Ժպիտ էլ կա, ժպիտ էլ: Տեսեք, թե ինչ դառնագին խաղ է խաղում թշվառացող ժողովրդի մասին պատմող գրողի դեմքին: Կոտրված ժպիտ, որ շաղախված է արյունով: Այդ նույն ժողովրդի մասին ժպիտով չե՞ն գրել Պարոնյանը, Օտյանը, «Վշտի ծիծաղի» հեղինակ Առանձարը... Այո՛, կա նաև վշտի ծիծաղ: Բայց ինչո՞ւ վշտի ծիծաղ, երբ պետք է լինի վշտի լաց: Հենց բանն էլ այն է, որ ծանրագին վշտի մասին չի կարելի լալով գրել, մեծ երգիծաբանն է ասել՝ խեղճության վրա արտասուք թափելն՝ ապացուցել է, թե արյուն չունենք թափելու: Դա ունի և իր գեղագիտական բացատրությունը: Մեծ վշտի այն ահ ու սարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար լինի կարդալ: Դրա համար էլ գրականության մեջ այնքան շատ են ողբերգության մասին երգիծանքով գրող հեղինակները՝ Դիկկենս, Գոգոլ, Տվեն, Օտյան, Շոլոմ-Ֆելեյխեմ...»¹⁸:

Ո՞րն է, երկու խոսքով, Մահարու ինքնակենսագրական պատումի ընդհանուր, «մեծ» թեման. հայ ժողովրդի արևմտյան հատվածի ծանրագին ճակատագիրը համաշխարհային առաջին պատերազմին նախորդող և հաջորդող տարիներին, նրա անասելի տառապանքը գաղթի ճանապարհներին և, ապա, դաշնակցության տիրապետության օրերին, ժողովրդի մարդկանց անցուղիները ծանր կյանքի մղձավանջի միջով դեպի պատմական այն սահմանագիծը, երբ «Հառնեց երկիր Նաիրին՝ ավերներից և մոխիրներից և հնամյա ու հավերժական Մասիսների առաջ պարզեց իր դրոշակը՝ մուրճ ու մանգաղով և Արարատի ծագող արևով»:

Հայ գրականության համար վճռական նշանակություն ունեցող այդ թեման Մահարին վերապատկերել է տաղանդավոր գրչով և ինքնատիպ արվեստով: Այդ թեմայի մեջ նա միաժամանակ բացել է նրա տասնյակ ենթաթեմաները՝ բազաբական ճնշում, սոցիալական անարդարություն, տնտեսական աղքատու-

թյուն, ցավ ու տառապանք, մարդկային արժանապատվության կորուստ, որբութիւն, ազգային վիշտ, լավ գալիքի և պայծառ եղերքի կարոտ,— և այլն, և այլն:

Պատմողից բացի, որը գրքի կենտրոնական հերոսն է, եռագրութիւն մեջ ներկա է նաև հեղինակը, որն անցած կյանքի, հեռացած օրերի, «մոռացված» հուշերի նկատմամբ ունի իր առանձնահատուկ վերաբերմունքը:

Դեպքերը նկարագրում է ականատեսը, դրանք իմաստավորում է դարձյալ ականատեսը,— բայց արդեն հասունացած, ըստ որում վերջինս տեղի-անտեղի «չի խառնվում» հերոսի ապրումների ընթացքին, այլ մի թաքուն ակնարկի, քնարական մի շեղման, հումորի մի բեկորի միջոցով արտահայտում է իր վերաբերմունքը:

Զովաշունչ, խիտ այգեստանների և կանաչների մեջ թաղված Վան քաղաքում է անցնում հերոսի անկրկնելի մանկութիւնը: Դա անկրկնելի, բայց ամենևին էլ անխռով, իդեալական, «խաղաղ» մանկութիւն չէ: Մահարու գրքի մասնուկ հերոսը, ճիշտ է, երգում է այդ մանկութիւնն իր «կապույտ շրջափան», բայց այդ երգի մեջ այնքան ցավագին տխրութիւն չեն շնչում, այնքան ողբերգական հնչյուններ կան, որ այդ երգը դառնում է բացասումն այն միջավայրի, որտեղ անցնում են աշխարհի վրա դեռ նոր միայն աչք բացող հերոսի առաջին տարիները: Մանուկ հերոսին դեռ անծանոթ են գաղթի ու արհաւիրքի ծանր օրերը, իրականութիւնը նա նայում է դեռ մանկան վճիռ հայացքով, նրա ընկալումները կոնկրետ-զգացական հայեցողութիւնից այն կողմ չեն անցնում, բայց այդ անմիջական պատկերացումների մեջ Մահարի-հեղինակը շատ ճշմարտութիւններ ու «գաղտնիքներ է» հուշում Մահարի-հերոսին: Մանկութիւնն հիշողութիւնները պատմելու ճանապարհով Մահարին ցուցադրում է, թե ինչպես են մեծ կյանքի դեպքերը կաթիլ-կաթիլ սուզվում երեխայի հոգու մեջ, ինչպես են «դրսի» անցքերը խոր ճեղքվածքներ թողնում մանկութիւնն մեջ, ինչպես են արտաքին միջավայրի դրվագները սևով ներկում պայծառ մանկութիւնը: Հիշենք հոր մասին պատմված եղելութիւնը. «Հիշում եմ, որ մեկը մեռավ, թե՛ իրեն սպանեց:

— Աճմունց պարոն Քրիքորը...

— Քո խոր՝ քեռիդ սպանեց,— ասաց գրեթե շշնջալով՝ ինձանից մի քանի տարով մեծ, մեր դրացի Սերունը:

— Ինչի՞...

— Դհեզ, չե՞ս գիտե, հերդ արմենական էր, քեռիդ՝ դաշնակ...

— Բա քո խերն ի՞նչի...

— Հնչակ...

Հնչակ, դաշնակ, արմենակ,— միայն այս մնաց հիշողութիւնս մեջ այս եղերական զրույցից:

Գրքի հաջորդ դրվագներում՝ «Խորհրդավոր գիշերներ» և «Վանքը» ինչ-որ չափով «լուսավորված» հերոսը պատմում է դաշնակցութիւն «ազգափրկիչ» «վաստակների» մասին, իր ձևով բացահայտելով քաղաքական ավանտյուրիստների և հասարակ խավերի միջև գոյութիւն ունեցող անդունդը:

Բնորոշ մանրամասնութիւններով առատ են Մահարու «Մանկութիւն» էջերը: Ահա «Զուհակներ» գլուխը՝ հին աշխարհում մարդու ողբերգութիւնն մի թանձր, ավարտված պատկեր: Զուհականոցի տները՝ Հակոբ աղան, տիրոջ իրավունքով և տիրոջ մոլուցքով խորտակում է երկու պատանիների՝ Սեդրակի և Քինոյի, նորաբողբոջ սերը: Հակոբ աղան երիտասարդ շուհակին հրամայում է իր դազգահից շորս արշին կտավ կտրել սիլած աղջկա պատանքի համար:

«Սեդրակը շարժվեց ձուլած բրոնզի պես, շափեց կտավը, կտրեց և ընդհանուր լուսթյան մեջ շարժվեց դեպի Հոսկոր աղան և պարզեց նրան սպիտակ կտավը: Բոլորն էլ կարծում էին, թե մի վատ բան պիտի պատահի:

Հակոր աղան գունատվել էր ձեռքի կտավի պես... Բայց Սեդրակը նույն հանգստությամբ դարձավ իր տեղը:

Նույն գիշեր, երբ ես հանգիստ քնել էի տատիս հետ, տատս ինձ զարթեցրեց.

— Գուրիս, Գուրիս, յանկուն ի:

Ես չգիտեի յանկուն ինչ բան էր, բայց երբ աչքերս բացի և մեր սենյակը լուսավորված տեսա կտավի լույսից, հասկացա...»:

«Մանկություն» ավարտվում է քնարական շնչով գրված մի վերջաբանով. ուր Մահարին, կարծեք թե բանավեճի մեջ մտնելով իր գրքի ապագա անբարեխիղճ ընդդիմախոսների հետ, բացատրում է իր գեղագիտական-գաղափարական խնդիրը. «Այն բաղաժպտում է ինձ հրապույրից զրկված պլուրալիստի, համառորեն կախվում է ուղեղիս թելերից և չի ուզում հեռանալ:—Նրա մշուշում իշխանն է անցնում մաուզերը ձեռքին, Հյուսեյն փաշեն մտնում է Շահբազյանենց տուն՝ խնջույքի, իսկ Նազելին քահ-քահ ծիծաղում է ինձ վրա:

— Իշխանն իմ հոր դոստն ի...

Հետո չբավոր գյուղացիներին են ծեծում անցյալի կապույտ մշուշում: Անցյալի կապույտ մշուշը չի խանգարում, սակայն, որպեսզի ես տեսնեմ նրանց դեմքերի վրա մտրակի կապույտ երիզները: Քինոյի հուղարկավորության ձայնն եմ լսում, երիտասարդ ջուհակը կանգնել է ձեռքին բռնած շորս արշին սպիտակ կտավ, հետո ջուհականոցի կապույտ բոցերը կարմիր են ներկում անցյալի կապույտ մշուշը»:

Խիստ գործնական, վավերագրական հաղորդումով է սկսվում հերոսի պատանեկությունը. «Ես դուրս եկա Վանից և բռնեցի Կովկասի ճանապարհը»:

Հնրոսի կյանքի այս շրջանը հեղինակի կողմից բնութագրված է «կապույտ և ոսկի պատանեկություն», որի վերաբերյալ հիշողությունների «արծաթ և հրստակ ջրերում», սակայն, լողում են «դառնություն, արյուն և սև»:

Ինչպես «Մանկության» մեջ, այստեղ էս մոտեցումը նույնն է. պատանեկության ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի ճիշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է իբրև լացի ձևերից մեկը:

Գաղթի ոլորվող ճանապարհ: Մարդկային մի անծայրածիր քարավան՝ սովահար ճանապարհներով, անքուն ու հոգնած, անօթևան ու քաղցած, խուճապով ու անդադար, մերկ ու բոկոտն, ոտքով ու սայլակներով, թախիծով ու մալեգին ուղևորվում է դեպի Կովկաս՝ «փրկության եզերքը»:

Պատանի հերոսը ճանապարհին կորցնում է հարազատներին. «Ինչպես եղավ, որ ես մենակ մնացի: Ի՞նչ ուժ իմ ձեռքը հանեց տատիս ձեռքերից... Չկան Անուշը, Սուրենը, Խորենը...

— Մայրիկ... Խորեն...

Ես չսեցի իմ ձայնը: Գնում եմ կարծես երազի մեջ, հիպնոսված, շարժում եմ ոտքերս և թվում է, թե նրանք իմը չեն: Աչքիս դեմ երևում են հրեղեն բծեր, — այդ հոգնությունից է, անքնությունից և քաղցից:

Ես ընկնում եմ ճանապարհի եզերքին»:

Դեպքերի ալեպատույտի մեջ ընկած, անօգնական ու մոլորված պատանի հերոսի մտապատկերների մեջ գծվում են Վանի հերոսական պաշտպանության, կամավորական խմբերի կոիվների, կսկծացող ցավով իրենց ծննդավայրը թող-

նող, գաղթի ճամփաներին մոլորված, արդարության ու կարեկցանքի ծարավ, հուսահատության վերջին սահմանագիծը հասցված մարդկանց կյանքի մեկը մյուսից ծանր դրվագները: Ֆրագմենտար այս դրվագներից յուրաքանչյուրը նվիրված է մի առանձին թեմայի, պարզում է այն ժամանակվա պատմական իրականության մի առանձին կողմը: Ահա անանուն, բայց իսկական հայրենասեր-հերոսի մահարիական նկարագիրը: «Խրժ-խրժ, է՛յ խրժ-խրժ: Խելագա՞ր էիր թե հերոս: Ես էլ չգիտեմ, բայց դու տասը օր և տասը գիշեր չքնեցիր: Երգելով խաղացիր մահվան հետ: Երգելով բարձրացրիր վերավորներին, իսկ երբ թաղում էին սպանվածներին, դու երգում էիր:

Վարդ մի բացվիր առավոտվա շաղերով,
Ազիզ բալա, վարդ քաղեցիր մաղերով:

Իսկ տասներորդ օրը, ուշ երեկոյան, մի գնդակ ծակեց քո քունքը:

— Տղերք,— ասիր, ձի զարկին, թե մեռա, ինչ կասեք ասեք. կքնեմ, կըզարթնեմ... տասը օր է չեմ քնե... վարդ մի բացվի... էն վարդը դուք եղեք... Ես մեռա...»:

Կամ ահա գաղթի «սավթրական» տեսարաններից մեկը. «Գետ է, կիրճ և զարհուրելի գիշեր:

Բերկրի: Բենդի-մահու...

Հասել է թշնամին և կրակում է լեռներից:

Գալարվում է մի դանթեական խուճապ: Փախչում են, տրորում են մեկ-մեկու, կանչում են իրար ու նորից:

Դիսախոիվ նն կինեռը, իսկ տղամարդիկ՝ արյունոտ աչքերով:

Թողնում են սայլերը, անասունները, ձիերը՝ վազում են դեպի կամուրջը, շատերն իրենց գետն են նետում՝ նորից դուրս չգալու համար: Մայրը գիտը շարտեց իր երեխային և թեթևացած առաջ վազեց: Գնում է մայրը և ծիծաղում է, գնում է մայրը և նորից ծիծաղում, գնում է մայրը ու խելագարվում է»:

Ժողովրդի «որբանոցային կյանքի» շրջանն առաջին անգամ Մահարու գրչի և դիտողականության շնորհիվ գրականության մեջ ստանում էր հարազատ, ճշմարտացի գեղարվեստական վերարտադրություն:

Ինչպես «Մանկության» մեջ, «Պատանեկության» մեջ ևս պատմող հերոսը ինչ-որ չափով հեռավորության վրա է գտնվում հեղինակից:

Բայց այստեղ հեղինակը սոսկ հուշարար չէ հերոսի համար, այլ նաև մեկնաբան: Նա ոչ միայն հերոսին պատմում է նրա անցյալը, այլև մղումներ է տալիս՝ իմաստավորելու իրենցինքները, տեսնելու նրանց կապերը, անհրաժեշտ եզրակացություններ է թելադրում ժամանակի մասին:

«Պատանեկության» մեջ մուծված «հավելյալ», օբյեկտիվ պատմություններն ու օրագրային գրառումները, այլաբանական խորհրդածություններն ու «կողմնակի» դրվագները արտաքուստ ցրիվ տպավորություն թողնելով, ներքուստ խիստ միասնական են, պատմական բովանդակությամբ հագեցած:

«Աշխարհը դիտելով իր կետից», պատանի հերոսը իմաստավորում է ժամանակի իրադարձությունները, արտահայտում իր ուրույն վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ: Նրա «կենսափիլիսոփայությունը» փայլուն արտահայտություն է գտել «Անտառային հեթաթը» բանաստեղծական ութմով գրված պլիսում:

Համայնության անառաչային ֆեյսայի մասին հեթաթը մտնելով Գուրիաի հոգեկան աշխարհը, հետաքրքրական ձևափոխության է ենթարկվում:

«Անտառային ֆեյա:—Սպիտակ աղա՛վնին իշել է լճափը, թողել է իր փետուրները լճափին, դարձել է աղջիկ և լողացել է լճի արևոտ ջրերում: Հետո փչել է անտառային մի քամի և ցրի՛վ է տվել լճափի սպիտակ փետուրները: Աղջիկը դուրս է եկել աղա՛վնակերպվելու և չի գտել, չի գտել իր փետուրները: Հետո նա մտել է անտառ և եկել, բնակություն է հաստատել ահա այս անտառային փոքրիկ տնակում և ապրում է որպես մարդացած աղա՛վնի, որպես անտառային սպիտակ ֆեյա»: Յա Համսունն է: Մահարու հերոսը այս հեքիաթին շարահյուսում է իր կյանքի պատմությունը. «Անտառային ֆեյա: Դու սպասում էիր ինձ: Դու գիտեիր, որ ես պետք է գամ հեռու-հեռավոր երկրներից: Երբ ես դուրս եկա իմ երկրից, դու տեսար քո երազը:—Գալիս է մի տղա. գալիս է յոթ սարով ու յոթ ձորով. գալիս է արյունոտ ուղիներով ու հոգնած...»:

«Անտառային հեքիաթի» ուղղակի շարունակությունն է «Ծղնիկը» գլուխը՝ «Անտառապահն ուղղեց հրացանի փողը դեպի թփուտները: Ես և Նունիկը մատներով փակեցինք մեր ականջները, որոտը խլացնելու համար:

—Բո՛ււմ, բո՛ււմ, բո՛ււմ...

Պայթեց երեք որոտ իրար հետեից:

Թփուտների մեջ մի բան թփրտաց:

Անտառապահը հրացանը հենեց ծառին և դիմեց դեպի թփուտները: Մենք լսեցինք նրա հեռու, չոր ձայնը...

— Թյուհ, սատանա...

Նա գրկել էր մի բան, և գալիս էր կարծես դժվարությամբ, ծնկին տալով: Մոտեցավ, կանգնեց ու ծանրացած բազուկներով, խփած որսը բռնեց լուսնի դեմ, իր գլխից մի քիչ բարձր, իրենից մի քիչ հեռու, լավ տեսնելու համար:

Լուսնի գունատ շողերի դեմ բռնել էր նա...

Բիլու դիակը, Բիլու դիակը...»:

Հերոսի անմիջական պատումի կողքին «հայտնվում է» արձակագիրն իր խոսքով. «Մարդ, ընթերցող, որքան տարօրինակ է լինում որբերի սերը, որքան տարօրինակ...

Տարիներ են անցել, տարիներ այդ օրից, բայց ամեն անգամ, երբ լուսնկա է գիշերը, ես իմ դեմ տեսնում եմ Բիլու դիակը... Իսկ ականջներիս մեջ խըշշում է խռոված անտառը... խռոված ու լուսնահար անտառը...»:

Հարուստ, խոր, բովանդակալից ենթաբնագիր ունի Մահարու գրքի այս անգուգական էջը, մի ենթաբնագիր, որի իմաստը հանգում է քնքուշ երազի ու կոպիտ իրականության, լուսեղեն անուրջների և ողբերգական հանգամանքների ընթացքին:

Բիլու ճակատագիրը խորհրդանշում է հաղարավոր հայ որբերի «տարօրինակ»՝ ոչ ծանր ճակատագիրը «խռոված» այն տարիներին, երբ մարդկային կյանքը ենթարկված էր «կույր պատահականություններին»:

Փշրվեց անտառի գեղեցիկ հեքիաթը, կործանվեց պատանի հերոսի երազների երևակայական ամրոցը, երջանկության սպիտակ աղա՛վնին անդարձ հեռացավ՝ փոխակերպվելով կապույտ թռչունի: Դեպքերի ալիքը հերոսին մի վայրից նետեց մյուսը, մի կարոտից տարավ մյուսը. նա վերստին տեսավ հարա-

դատ ու օտար, երևույթներ, «տխուր և ուրախ» դեմքեր: Նրա առաջ ծառացավ նոր ուղիների որոնման, նոր եզերքների հարցը:

Այդ մասին է պատմում գրքի «Երիտասարդության սեմին» մասը:

Երիտասարդական հասուն հասակը,— այս հասակի աչքերով է հերոսը նայում կյանքին,— բնականաբար, ավելի լայն իրականություն է ընդգրկում: Գրական ու հասարակական միջավայր, քաղաքական կուսակցություններ և հոսանքներ, քաղաքացիական պատերազմ ու գաղթականություն, դիվանագիտական հարաբերություններ ու «Հայկական հարց», տնտեսական «առօրյա» երևույթներ ու հեղափոխական ցույցեր, նոր դեպքեր ու նոր մարդիկ, բարեկամներ ու թշնամիներ, նոր տեղավայրեր՝ Թիֆլիս, Վլադիկավկազ, Բաթում, Երևան,— ահա, ընդհանուր գծերով, հերոսի «շփման» նոր կետերը:

Գուրգեն Մահարին «Երիտասարդության սեմին» գրքում ևս շարունակում է հայ ժողովրդի ողբերգության թեման, բայց ոչ միայն ականատեսի դիտումներն է տալիս, այլև փորձում է բացահայտել ժողովրդական ողբերգության պատճառները՝ ո՞վքեր են պատասխանատու անլուր տառապանքի ու անթիվ դժբախտությունների համար:

«Խառնակ ժամանակների» Հայաստանն է վերհիշում հերոսը, այն ժամանակները, երբ երկիրը կանգնած էր անդունդի եզրին, երբ «հայն այդքան հարուստ... հասարակ ջուր ծախողի օրական վաստակը հազար ռուբլուց պակաս չէր» և, չնայած դրան, երկրում գործում էր մահվան սառը գերանդին: «Բարեկամներից» լքված Հայաստանը դիվանագիտական նիստերում ճանաչվում էր սոսկ իբրև աշխարհագրական հասկացողություն, նրա «կառավարման մանդատը» մի «հովանավորից» անցնում էր մյուսին:

Ռեալիստական թանձր ներկերով է վերարտադրված «խառն ժամանակների» կենցաղային կոլորիտը՝ ջուր ծախող, ոտաբոբիկ երեխաներ, գրքերի կազմից կերակուր եփող գյուղացիներ, ճաշի հերթի կանգնած տանջահար գաղթականներ, ուղտերի քարավաններ, պարենավորման քարտեր, պառլամենտի դռների առաջ սովից գալարվող որբեր, շուկաներում վխտող փերեզակներ:

Դաշնակցությունը Մահարու գրքում հանդես է գալիս որպես հակաժողովրդական կուսակցություն: Այս թեման բարձրակետին է հասնում այն տեսարանում, երբ դաշնակցության արկածախնդրությունից խորապես հիասթափված գորավար Անդրանիկը «Մի բաժակ թեյ» պանդոկում շարադրում է իր կարծիքը. «Ինչո՞ւ լռեցիք, ինչո՞ւ չեք խոսեր: Անդրանիկե՞ն կքաշվիք: Ո՞վ է Անդրանիկը: Ի՞նչ է Անդրանիկը: Տաճկահայաստանի երկինքը սևացավ վառվող քաղաքների ու գյուղերի ծխից: Յոթը գարուն, յոթը ամառ, յոթը աշուն անձրևի փոխարեն սև ջուր է թափվելու երկնքից, յոթը ձմեռ սև ձյուն է իջնելու ավերակ Հայաստանի, Կիլիկիայի, Զեյթունի, Սասունի, Շապին-Գարահիսարի, Մուշի ու Վանի լեռների ու դաշտերի վրա: Ո՞վ է մեղավոր... Բայց մեղքը, ավելի շուտ ոճիրը գործված է: Թափված է մեկ ու կես միլիոն հայերի՝ մանուկների ու ծերունիների, ուսուրների ու բռնաբարված դուստրների արյունը...—Ու մեղք է գործված, պետք է փնտրել մեղավորին, հանցանք՝ հանցավորին, ոճիր՝ ոճրագործին... Եթե ես չեմ մեղավորը, հապա ո՞վ է: Փնտրել, գտնել և խաչ հանել ոճրագործին...»:

Ո՞վ է մեղավոր: Դաշնակցության «քաղաքագետները» և արևմտյան դիվանագիտության «բարերարները»,— պատասխանում է Մահարին իր գրվածքով: Հասարակայնորեն կ'արևոտ այս թեման սպառիչ բնութագրություն է ստացել վեպի գործողություններից առերևույթ ածանցվող, բայց ըստ էության նրա խըն-

գիրներին սերտորեն մերվող «Արարատյան միջ կամ ապագա պատմաբանի համար հում նյութեր» գլխում: Չարենցյան «Նրկիր Նաիրի» վեպի ահեղ երգի-ժանքին բնորոշ «միամիտ» ծաղրի ձևով Մահարին վերարտադրում է դաշնակցության Արտաքին գործոց մինիստր Դաշունու և նրա կնոջ՝ Եկատերինա Պարսամովնայի զրույցը համաշխարհային քաղաքականության մեջ Հայաստանի պատմական դերի շուրջը, նրա պաթեաիկան լրացնելով հետևյալ մերկացնող մանրամասնով. «Նրա (Դաշունու) ականջներում ցնծության զանգեր էին հնչում, սաղավարտների և վահանների շաշյուն, սուսերների շառաշյուն:

Այդ միջոցին էր, որ Գուրգեն Վահանյանը 50 դեղին թուրքական ոսկիներ հնչեցնելով թափեց թեյի պարագաների սկուտեղի վրա, ու նրանց ձեռները միացան փոխադարձ սիրով ու պետական վստահությամբ:

Մահարու մերկացնող պաթոսը ուղղված է ոչ միայն դաշնակցության արտաքուստ «հրաշագործ», «ազգանվեր», բայց ներքուստ՝ ողորմելիության շափխղճով գործելակերպի, այլ արևմտյան պետությունների կեղծ բարեպաշտության դեմ: «Մենք ի՞նչ իմանայինք, որ հայերը չպիտի կարողանան իրենց վայելուչ պահել. մի մասը գնացել, առանց ծանր ու բարակ կշռադատելու կռաորվել է...», — ասում է Քերզոնի դիվանագիտության բանբերը, ապա խոսքով լուծում տալով «հայկական հարցին», բռնում է դարձի ճամփան՝ «անհետաձգելի գործերը» կարգավորելու:

Մահարու գրքի բարձրակետում հնչում է հեղափոխական ճանապարհով, Սովետական Ռուսաստանի օգնությամբ Հայաստանի ազգային ու սոցիալական ազատագրման թեման: Գրքի հերոսը գտնվելով խառնակ ազդեցությունների կենտրոնում, արդեն իր կյանքի հասունության շեմին կանգնում է մուրճ ու մանգաղի իշխանության դրոշի տակ:

Մահարու գրքի «Վերջերգը» հերոսի կյանքի Ողիսականը ամփոփում է նոր իրականության և երկրի ապագայի վերաբերյալ լավատեսական պատկերով. «Մորս եմ տեսնում հաճախ երազում: Տատիս վաղուց է, որ շեմ տեսնում: Բայց ի՞նչ կապ ունի այս գրվածքիս վերջաբանի հետ: Ոչ մի կապ: Ես ուզում էի միայն ասել, որ հաճախ մորս տեսնում եմ երազումս: Իսկ կողքի սենյակում, ննջարանում, զարթնել է չորս ամսական երեխաս և խոսում է... Ի՞նչ է խոսում, ի՞նչ լեզվով: Հաստատ կարելի է ասել, որ դա աղավնիների բարբառն է, — զո՛ւ-զո՛ւ... և պետք է ենթադրել, որ նա պատմում է իր հարուստ կենսագրությունը. «Մնվել եմ չորս ամիս առաջ, Երևան քաղաքում:

Այսպես էլ է սկսվում մանկությունը, ով դու, որ հայելու միջից նայում ես ինձ թափված գանգուրներով, ալեհեր մազերով պսակված ճաղատով և ախուամենայնիվ ժպիտով»:

Ակներև է, որ այս վերջաբանով Մահարին հաստատում է մանկության նոր որակի ձևավորումը, այն մանկության, որի ոչ թե ակամա, այլ իրական, գալիքին վստահ ժպիտը հերքում է հին մանկությունը:

Մահարին իր վիպակներում հեռացել է նկարագրական արձակի հանրածանոթ կանոններից: Մանկության ու պատանեկության մասին պատմելիս նա գերազանցապես օգտվում է երևույթների արտահայտման քնարական միջոցներից՝ ածականի հստակա կիրառություն («անտառը գանգրահեր», «լուսինը ջինջ»), որևէ դարձվածքի երկհերթ կրկնություն («ծիծաղեց, զրնպուն ծիծաղով ծիծաղեց»), մի պարբերության վերջին տողը մյուսի առաջին տողը դարձնելու հնարանք («սիրտս երգում է... երգում է սիրտս»), ռիթմական-երաժշտական նախադասություններ և այլն:

Հազիվ թե հնարավոր լինի ցույց տալ մեկ ուրիշին, որ Մահարու պես կարողանա հնչեցնել սովորական բառերի քնարական տրամադրությունը: Վիպակների շատ հատվածներ ունեն երգի կառուցվածք ու երգի հնչերանգ: Ահա դրանցից մեկը. «Ամեն ինչ լուսնով է հարբած: Ես առանց մի փոքրիկ վախ զգալու՝ մտնում եմ անտառ: Գնում եմ ծանոթ կածանով, քայլում եմ սովերների, ժանյակների վրայով, իսկ սիրտս երգում է:

Երգում է սիրտս, իսկ ես լցվում եմ նոր ճայթող հունգերի, նոր ծաղկող ծաղիկների և հասնող առաջին պտղի երգով: Թվում է, որ ես լսում եմ ծիլերի ծլելը, լսում եմ ավիշի երգը, նա երգելով բարձրանում է դեպի ծառերի գագաթը, և ապրում են ծառերը, իսկ լուսինը նրանց քաշում է:

Լուսինը քաշում է անտառին,—դրանից է, որ հաճախ կանգնում է ավիշների ընթացքը նրա երակներում և անտառի սիրտը սկսում է ավելի արագ բաբախել...

Ես լսում եմ իմ սրտի տրոփը, այդ իմ սիրտն է, իմ սիրտն է տրոփում, անտառի սիրտն է տրոփում, աստծո սիրտն է տրոփում...»:

Երևույթների մատուցման քնարական եղանակը առանձին ուժով երևում է բնության պատկերներում: Դրանցից մասնավորապես տպավորիչ է անտառի պատկերը՝ առվակի միալար խոխոջ, մենավոր կածան, վարարած լուսին, բլուրների «կանաչավուն գլուխներ», անտառապահի տնակ, անտառի վրա իջնող անձրև: Սա հայ գրականության լավագույն բնապատկերներից է:

Գ. Մահարու վիպակների ոճի մյուս հատկանիշը հումորն է: Նրա արձակը լիքն է ծաղրով ու ծիծաղով, հեգնանքով ու ժպիտով,—հումորի բոլոր տարրերը գործի են դրված իրրե ողբերգությունն ուժեղացնող միջոցներ:

Որբանոցային կենցաղից Մահարին ընտրում է այնպիսի դրություններ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և ողբերգական՝ բովանդակությամբ:

Ահա մի հատված այն օրագրից, ուր պատանի հերոսը գրի է առնում օրվա տպավորությունները. «Այսօր եկավ Արտաշի մայրը և գտավ Արտաշին: Արտաշի մայրը լաց եղավ, Արտաշն էլ լաց եղավ: Հետո հավաքվեցին որբերը, նրանք էլ լաց եղան: Ծկան օրիորդներ, օրիորդներն էլ լաց եղան: Բոլորն էլ, մի խոսքով, լաց եղան: Շատ ուրախ էր...»:

Ահա մյուս օրինակը. որբանոց է եկել մի լուսանկարիչ: Նա «կարգադրում է, որ բոլոր երեխաները տխրեն ու լացեն: Բայց սխառահեց մի զարմանալի բան. ցուցադրական լացը փոխվեց իսկական լացի և իզուր կարգադրիչը կարգադրում էր. բավական է, բավական է, էլ պետք չէ»:

Գ. Մահարին տխուր դեպքերի մասին գրում է ժպիտով ու ծիծաղով: Բայց դա կոտորված, աղավաղված ժպիտն է ու ակամա ծիծաղը: Ժպիտ, որ շաղախված է արյունով, և ծիծաղ, որ ծնունդն է ախրության:

Գ. Մահարին իր գրվածքի համար նյութ չի որոնում իր կենսագրությունից, իր կենսափորձից, իր վերապրումներից դուրս: Նա գրում է զգացածի մասին, պատմում է տեսածի մասին, իր մասին: Քայլ առ քայլ վերլուծում է իր հոգեբանությունը՝ տարբեր հասակներում: Մահարու արձակի ոճական այս հատկանիշը՝ պատումի անձնականացումը գիրքը չի դարձնում «հերոսի» հետ կապված դեպքերի սոսկական շարադրանք: «Հերոսի ինքնակենսագրություն» իր հետ բերում է նորանոր հոգեբանական երանգներ, ներքին գործողության շրջադարձեր, նորանոր թեմաներ ու ենթաթեմաներ: «Մեմուարային» հիմք ունեցող գիրքը հարստանում է հերոսի ապրած ժամանակաշրջանի էական փաստերով, ժողովրդի պատմության հերոսական ու ողբերգական դրվագներով, հարստա-

նում է պատմողից արդեն հեղինակ դարձած գրողի մտածմունքներով, նրա տխուր և ուրախ ապրումներով: Հերոսի կյանքը շղթայվում է ժամանակի երե-վույթներին, գիրքը ձեռք է բերում տարեգրության գծեր:

Գրքի բոլոր մասերում Մահարին պահպանում է անցքերի անմիջական ար-տացուման սկզբունքը, դրանք մատուցում է այնպես, ինչպես երևացել է սկզբ-բում երեխային, ապա՝ պատանուն, այնուհետև՝ երիտասարդին:

«Մանկության» մեջ ամեն ինչ մանկական է, չկա «վերլուծության» հեռա-վոր նշույլ անգամ: «Պատանեկության» մեջ սրվում է հեղինակի միտքը, նա տանջագին վերապրում է հայ մանուկների ողբերգության, հարազատ ժողո-վրդի տառապանքների ծանրությունը, իսկ «Երիտասարդության սեմին» գրքում հերոսը դառնում է ավելի դատողական, «նստած», այստեղ հումորին և ժպիտ-ներին փոխարինում են փայլատակող ծաղրն ու մերկացնող հնչերանգը:

Մահարու արձակը ուրիշ ունի, որը չի թուլլատրում, որպեսզի նախադա-սույթյունը աղոտանա, բեկրեկվի, կորցնի իր ձևը: Հենց այդ բանաստեղծական ուրիշն ու նուրբ հնչերանգը Մահարին հմտությամբ օգտագործում է ոչ միայն քննություն նկարելիս կամ երգելիս, այլև մարդկային փոխհարաբերություններ ու ապրումներ ցուցադրելիս, այլև երկխոսության դեպքում:

Մահարու արձակի կապակցությամբ սովորաբար դիմում են «քնարական» քնորոշմանը, որը, ըստ էության, նեղացնում է նրա արձակի բովանդակությու-նը: Բանն այն է, որ քնարական սկզբունքի ուժեղացումով Մահարին չի դադա-րում նաև վերլուծող լինելուց, նա կարողանում է խաղաղեցնել հուզականության ալիքները՝ կյանքը վերլուծաբար, մարդկային ճակատագրերով յուրացնելու, կյանքի տվյալ հատվածը փիլիսոփայորեն իմաստավորելու համար:

«Մանկության և պատանեկության» արժեքը միայն հուզականությունը և տրամադրությունը չէ, այլև հայ ժողովրդի պատմության դժվարին տարիներին մարդկային ճակատագրերի գեղարվեստական յուրացումը:

Այս գրվածքը, ինչպես և շարունակությունը՝ «Երիտասարդության սեմինը», հերքում են Մահարու՝ իբրև «տարերային գրողի», վաղեմի լեգենդը: Բանն այն է, որ տրամադրության հետ միասին նրա արձակն ունի խորություն, բառի օգ-տագործման արտիստականության հետ՝ բնավորությունների կերտման պլաս-տիկա, մահարիական հումորի ու սրամտության հետ՝ թափանցում, պատկերի հատվածայնության հետ՝ իրականության նյութի լայնացում, ոճական նախա-սիրությունների հետ՝ երևույթների սոցիալական քննություն:

Գ. Մահարու հուշագրական եռագրությունը գրական ավանդների զարգաց-ման նոր սկիզբներից մեկը եղավ հայ արձակում: Անհարկի մանրամասնու-թյուններով ու միջանկյալ նախադասություններով ծանրաբեռնված պատումի դիմաց Մահարին բերեց հուզական-զուգորդական, դինամիկ խոսքի կուլտուրա, ուր կարևոր դեր են խաղում իմաստային-այլաբանական-խորհրդանշային շեշ-տերը:

Գ. Մահարին մտադիր էր շարադրել «Ինքնակենսագրության» նաև չորրորդ գրվածքը՝ «Երիտասարդությունը»: Դրանից նրա թղթերի մեջ պահպանված 74 մեքենագրական էջերը տպագրվեցին «Սովետական գրականություն» ամ-սագրում (1978, № 6): «Երիտասարդության» նյութը դարձյալ 1920—21 թթ. Երևանի կյանքն է, մասնավորապես որբանոցային առօրյան:

«Այլովոդ այգեստաններ» վիպասքի ստեղծագործական կենսագրությունը թեև սկսվեց Երեսնական թվականներին՝ «Գուրգեն խանի տոհմը» պատումի հատվածներով («Վերելք», №№ 2—3, 4—5), սակայն կենսագրության «ակամա լռության» տարիները խափանեցին գործի կազմավորման բնականոն ընթացքը և Գուրգեն Մահարու մտահղացումը գեղարվեստական փաստ դարձավ միայն վաթսուական թվականներին:

Պատումի տասնութերորդ Ասքում (սա գրվածքի բազմաթիվ «լիրիկական անտրակտներից» մեկն է) Գ. Մահարին վաղուց ի վեր իրեն պարտադրված «բեռի» մասին գրել է. «Ի տվնչյան և ի գիշերի, առանց հաշվի առնելու հանգրսուտի օրն ու կիրակին, եթե ոչ հինգ, ապա ապահովաբար շորս տասնամյակ է, ինչ նրանք անձամբ ծեծում են իմ դուռը և խնդրում են, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին, որ արձանագրեմ նրանց գործերն ու անունները փառաց մատչանում: Նրանք փնտրել և գտել են իմ հասցեն, անկախ նրանից, ես տա՛նն եմ, թե ճամփորդության մեջ, հարո՛ւստ եմ, թե աղքատ, աշխատունա՞կ եմ, թե անդամալուծ...»

Այսպես հետևեցին նրանք ինձ տարիներ ու տասնամյակներ շարունակ և հետևում են մինչև այսօր...»:

Ըստ տարեցույցի այս խոստովանությունը վերաբերում է 1966 թվականին, երբ Գուրգեն Մահարին մի քանի տարվա «արարման վայելքից» և հոգնությունից հետո (դա են վկայում իր բարեկամներին առաքած նամակները), վերջապէս (բայց ոչ վերջնականապես) մարեց պարտամուրհակը՝ ձեռվորեց Վանի վիպասանությունը:

Մինչ Մահարին վերջակետ էր դրել Վանի իրական պատմությանը և իրեն ալլես օրորում էր մեռած քաղաքի՝ «անհետացած ոստանի» վերակենդանացման «հեքիաթով»՝ պարտքը համարելով մարած, «Այլովոդ այգեստանների» տպագրությունը հրահրեց հասարակական ու գրական մեծ աղմուկ:

Վիպասքի հրապարակային (և բանավոր, և գրավոր) քննություններում¹⁹ արտահայտվեցին միանգամայն սկզբունքային, արդարամիտ տեսակետներ հեղինակի «վրիպումների» վերաբերյալ:

Սուր քննադատության արժանացավ «եկվորներին» և «տեղացիներին» հակադրության գիծը, անճիշտ համարվեց պատմական առանձին գործիչների, օրինակ, Արամ փաշայի գեղարվեստական բնութագրությունը, էական պահանջներ ներկայացվեցին Վանի 1915 թվականի հերոսական ինքնապաշտպանության դրվագները անտեսելու կապակցությամբ:

Եվ այլն, և այլն:

Վնպի քննություններում թեև տեղ գտան նաև անձնական կրքերին հենվող տպավորություններ (ամենասարսափելին՝ իբրև թե թուրքերի կատարած ոճիրը... Մահարին վերագրում է զոհերին), մակերեսային, ոչ գրական հայացքներ («Մահարին աղավաղել է Վանի կենցաղը», «Մահարին սխալ է ներկայացրել» այսինչ կամ այնինչ փաստը), բայց «պատահարի» զգաստ վերլուծությամբ գրողը կարևորություն տվեց մի ամբողջ շարք դիտողությունների, մահվանից առաջ հասցրեց դրանց ուղղությամբ վերախմբագրել Վանի ասքապատումը՝ առանձին հատվածների հապավումների և առանձին դրվագների հավելումների ճանապարհով:

1979-ին, հեղինակի մահվանից տաս տարի անց, տպագրվեց «Այրվող այգեստանների» նոր տարբերակը (Գրողի Երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում)՝ հետեյալ առաջաբանով («Երկրորդ հրատարակության առթիվ»)։ «Միակ կապարյալ գիրքը ես կգրեի, եթե միայն կարողանայի» — այսպես է ասել, եթե չեմ սխալվում, ֆրանսիական գրող Ժյուլ Բենարը։ Հայ գրողին մնում է կրկնել Բենարի այս ասույթը։

...Եվ ո՞ւմ, ո՞ւմ մտքով կանցնի, իր զավակի դագաղի վրա ողբացող մոր ողբասացության մեջ քերականական կամ հնչյունական սխալներ որոնել, գտնել կամ չգտնել... Կամ վշտից ծամածուլած նրա դիմագծերում ժպիտ հիշեցնող նշույլներ փնտրել, տեսնել կամ չտեսնել...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

28 հունվարի, 1968 թ.ա։

Հեղինակային այս խոսքը բնավ էլ դիմադրություն չէր քննադատությանը և ոչ էլ «մեղքերի» արդարացում։ Մահարին ընթերցողին պարզապես հուշում է գեղարվեստի գնահատման այն ճշմարտությունը, որ ամեն մի ստեղծագործության պետք է մոտենալ իրեն իսկ բնորոշ օրենքներով և, ասպա՝ շեշտերը գցել ամենակարևոր կետերի վրա։

Արդեն առաջին տարբերակի «Վերջաբանը՝ որպես նախաբան» մուտքի մեջ Գ. Մահարին տվել էր իր վիպասքի ճշգրիտ ընթերցման բանալիները՝ դառնալով «Երկիր նաիրի» համայնաբանդակին, որի միջով, ինչպես ինքն է բնութագրում, «անցնում են մեր վաղվա վեպի ճանապարհները»։

Ելակետային այս դրույթը հաստատելիս Մահարին նկատի ունի, առաջին հերթին, Չարենցի վեպի ողբերգական-երգիծական շունչը՝ հակառակ ազգային ուժմանտիզմի ողբասացական ուղղության, որն իրականությանը նայում էր գույնզգույն ապակիների դիտակով և կենդանի մարդկանց դարձնում սրբապատկերներ։

Հրաժարվելով լուսապսակի՝ գունազարդման և սրբացման գեղագիտությունից, Մահարին հակվում է դեպի ռեալիզմի հոգեբանական-կենցաղային տարատեսակի գեղագիտությունը, որի տրամաբանությամբ, ինչպես ինքն է վկայում, որոշ հանգամանքներում ստիպված է տրվել ծիծաղի տարերքին՝ ողբալացի փոխարեն։

Նորից, ինչպես Չարենցի դեպքում, ասպարեզ է գալիս Վահան Տերյանի գաղափարները՝ դարձվածքը՝ իբրև բնաբան.

Մի՞թե ես պետք է երգեմ քեզ օրոր

եվ արքայական ղենձ գերեղման...

Տերյանական այս զգացողությունն է նաև «Այրվող այգեստանների» ներքին շաղախը։ Իսկ ողբերգական անցքերի մասին Մահարին չէր կարող պատմել ոչ այլ կերպ, քան ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով, ինչպես վարվել է նաև մանկության ու պատանեկության սթանշելի պատումներում։

«Վերջաբանը՝ որպես նախաբան» նույն Առաջաբանում Մահարին իր պատումի նպատակի մասին գրել է. «Եղել է մի քաղաք — բազմահազար բնակիչներով, որոնք սիրել են իրենց ծննդավայրի հողն ու ջուրը, հնամենի վանքերն ու հուշարձանները։ Ու մի օր ավերվել է այդ նաիրյան կախարդական ուստանը, իսկ նրա խաղաղասեր ժողովուրդը ցրվել է աշխարհով մեկ։ Այս եմ ես երգել, երգել ի խորոց սրտի...»։

Պատահական չէ այստեղ «երգի», «սրտի երգի» հիշատակությունը։

Մահարին արդարև, երգում է Վանը, վերակենդանացնում է ծննդավայրի գծերն ու գույները՝ բոլոր ընթերցողներին ներշնչելու «վանեցիության» զգացմունք:

Այս սլաքով «Այրվող այգեստանները» միանում է ծննդավայրի անհանգ-լելի սերն ու կարոտը ծրարող մահարիական արձակ և բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Վասպուրական-Վաեր համաշխարհային առաջին պատերազմի տառիներին, այդ պատերազմի անմիջական նախօրյակին և ծավալման ընթացքում, մահավանդ 1915 թվականին վերապրում է իր դարավոր գոյության ամենաողբերգական շրջանը, երբ «անբոց ու անկրակ, իրենց ծխի մեջ խեղդվելով, այրվում են աղետավոր այգեստանները»:

Պատումի գեղարվեստական տարածությունը Մահարին հատկացնում է հորժանվող Վանի պատմությանը՝ մինչև վերջին ճակատագրական գիշերը, երբ հնադարյան ոստանը դատարկվում է վանեցիներից, երբ խուճապի մատնված բնակիչներն իրենց քաղաքի վրա կամար կապած սև ծիածանի տակով բռնում են գաղթի՝ բյուրերի նահանջի, ճամփաները: Դա ինչ խոսք բարդից էլ բարդ, ժայրահեղ շիկացած կետերի աստիճանին հասցված իրադրություն էր, որն իր անբեկանելի հրամայականն էր դրել առանձին անհատների, սոցիալական առանձին խմբերի, գործող ազգային կուսակցությունների առաջ՝ որոշելու իրենց դիրքը ընթացիկ և գալիք իրադարձերի հանդեպ:

Այդ իսկ «հրամայականով» «Այրվող այգեստանների» էջերում ասպարեզ է գալիս Վանի համայնաբանդակը՝ բնակչության սոցիալական, դավանանքային, ազգային, կուսակցական ամբողջական կազմով:

Այո՛, Մահարու գրվածքը ևս համայնաբանդակ է, ինչպես Զարենցիներ:

Բայց կան նաև էական տարբերություններ:

Մինչ «Երկիր նաիրին» քաղաքական վեպ է, ավելի ստույգ՝ տարբեր գաղափարախոսությունների գոտեմարտը ներկայացնող պատում է՝ Կարսի հասարակական անցուդարձի և կենցաղի ֆոնի վրա, մինչ Առաջաբանում հիշվող մյուս գրվածքը՝ Ա. Բակունցի «Կյոռեսը», «պատմական քրոնիկոն» է, «Այրվող այգեստանները հոգեբանական-կենցաղային վեպ է՝ Վանի «պատմական անցքերի» ներդիրներով:

«Ես չեմ սնել իմ գործը արխիվների փոշով»,—Առաջաբանում Մահարին տալիս է նաև այս բացատրությունը, ընթերցողներին հուշելով, որ ինքը չի սուզվել պատմական հիշատակարանների խորքերը, այլ ծննդավայրի «դեպքերն ու դեմքերը» վերարտադրել է ականատեսի անմիջական տպավորությունների ուղիներով: Վանի կառուցվածքի մեջ տեղադրելով իր տպավորությունների և հիշողությունների հարուստ ավարը, «ապրված նյութը», Մահարին «պատմության ձայնը» վստահում է Ասքի հերոսներին, որոնք և իրենց արարքներով բնութագրում են ժամանակի այս կամ այն եզրը:

Հոգեբանական ծավալուն նկարագրով է ընթերցողին ներկայանում, նախ և առաջ, Վանի համբավավոր վաճառականներից մեկը՝ Օհանես աղա Մուրադ-խանյանը (համաքաղաքացիների խոսվածքով՝ Ախանես աղան), հայ գրականության մեջ երբևէ ստեղծված ամբողջական կերպարներից մեկը, որի հետ կապվում են վիպական հանգույցների հիմնական թելերը: Ախանես աղան, այսպես ասած, Վանի «առանցքն» է (Իհարկե, ոչ Մազութի Համոյի՝ Կարսի «առանցքի» իմաստով), նա է մարմնացնում տոհմական-պատմական վանեցիությունը՝

հոգեբանական գալարումներով, ներքին զիգզագներով և կերպարանափոխութիւններով:

Ասքապատումը Մահարին բացում է նրա կենցաղի որոշ կողմերի նկարագրութեամբ՝ խորհրդանշանի արժեք տալով դրանց: Լինելով Վանի «դրախտի» կերտողներից մեկը, Ախանես աղան այդ պատճառով էլ թերևս չափազանց սուր է վերապրում ծննդավայրին սպառնացող վտանգները:

Իրականութիւնից առաջ նրան խոր անհանգստութիւն են պատճառում չար երազները:

Թեև Վանը դեռևս իր ամենօրյա գեղեցիկ կերպարանքի մեջ է՝ զվարթ առավոտներ, թոնիրներից բարձրացող ծխի բուլաներ, շուկայական եռուն անցուղարձ, խոսք ու զրույց, թեև Վանը դեռ ապրում է հին օրերի բարի հիշատակներով, բայց մթնոլորտը արդեն շնչում է վերահաս աղետի նախազգացողութիւններով:

Դրանք առաջին հերթին բեկվում են Ախանես աղայի էութեան մեջ. իբր կյանքի ամենատոնական օրն իսկ («լաճ ի ծնվի») տեսած երազները («հուրձ-խուրձ կանաչ օձեր», ամբարից դուրս պրծած մկներ) նա մեկնաբանում է իբրև վերահաս «սև գիշերների» ստույգ նշաններ:

Վիպական առաջին իսկ դրվագներից Ախանես աղան երևում է տխուր-ողբերգական և զրնգուն-կատակերգական գույների շաղախի մեջ: Դրա ցայտուն արտահայտութիւնն է նրա հեթանոսական խենթ պարը իր տոհմի սկզբնավորող Մուրադխանյան նախահոր մեծադիր նկարի առջև: Այդ պարի անսանձ, հախուռ: ուժով խորհրդանշում է պարտվող մարդու, պարտվող տոհմի, պարտվող բաղաձի անփարատելի տագնապները:

Շուտով Ախանես աղայի առաջ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում են մեկը մեկից բարդ, հակատագրական առեղծվածներ, որոնց առաջին պատասխանները կոչված է տալու ինքը՝ հիմնադիր և համբավվոր տոհմի շառավիղը: Ախանես աղան հոր «կտակի» համաձայն ծառանգել է մեծ հարստութիւն, ստեղծել իր դիրքին վայել վաճառական ընկերների շրջապատ, որոնց հետ սովորաբար կիսում է իր մտքերը ոչ միայն առևտրական գործերի, այլև Վանի անցուղարձի շուրջը:

Դեռ երեկ նշանավոր «եռյակի» մյուս անդամներին՝ Սիմոն և Փանոս աղաներին նա «հանգստացնում» էր «արուն ջուր չի դառնա, սրտներդ բաց պահեք» խոսքով, իսկ այսօր նրան նույնպես հասնում են «քոլոզների» սպառնազրեքը և իր իսկ այգուց լսվում են ահաբեկիչ կրակոցները:

Շատ ժամանակ չի անցել, բայց մեկը մյուսի ետևից մարմնանում են Ախանես աղայի շարագուշակ երազները. իր այգու պայթյուններին հետևում է «կոռնախների» («սև ակնոցավորի» և «կարճահասակի») գիշերային անակնկալ հայտնութիւնը փոքր եղբոր՝ Մխոյի գեղջկական հարկի տակ, ապա Աղթամարի վանքի կողոպուտի և վանականների սպանութեան լուրը մյուս եղբոր («վարժապետ» Գեորգի) մասնակցութեամբ, այնուհետև ավագ եղբոր՝ Համբարձումի մահվան լուրը՝ Կոստանդնուպոլսից, «գեշ» հիվանդութեան հետևանքով...

Նշանավոր վանեցի, այլևս թողած քունն ու հանգիստը, մտորում է Վանի հեռանկարի շուրջը, դրա հետ կապելով նաև իր գոյութեան հեռանկարը:

Մավալվող դեպքերի հանդեպ նրա վերաբերմունքի առումով բնորոշ է զրույցը Սիմոն և Փանոս աղա-համախոհների հետ, ապա և մյուս զրույցը՝ դարբին Արաբոյի հետ:

Վանի նշանավոր վաճառականները, նստած երկարական անասուններին (ի դեպ, տարեց վանեցիները ասում են, որ իրենց ծննդավայրի վաճառականները երբեք ավանակ չեն նստել—Ս. Ա.), դուրս են եկել քաղաքամեջ՝ «ճանապարհորդության»:

Թեև արտաքուստ հանգիստ, բայց ներքուստ երեքն էլ հուզված են այն աստիճան, որ հարմար են գտնում իրենց օրն անցկացնել «Ասկերան» կադի-նոյում:

Նրանց, բնականաբար, ամենից ավելի մտատանջում են իրենց ոսկիների շուրջը մոլեգնող «ազգափրկիչ» գործողությունները: «Սա կյանք չէ, սա ազգային գործ չէ, սա ավազակություն է»—բնութագրում է Փանոս աղան ստացված «թող-թերի» բովանդակությունը: Նրան համամիտ են նաև Սիմոն և Ախանես աղաները: Երեքն էլ զգուշաբար «ո՞րն է ելքը» հարցի պատասխանը թողնում են օդից կախված, մինչև որ Ախանես աղան իր վերաբերմունքը շարադրում է դարբին Արաբոյին, մեջտեղ բերելով «ղզեզի բնի» պատմությունը:

Ախանես աղայի և Արաբոյի մտքերի զուգահեռ վերաշարադրանքից երե-վում է, որ Մահարին ճիշտ ուղղությամբ սրբագրել է «Այրվող այգեստանների» առաջին տարբերակի մեծ վրիպումը:

Դարբին Արաբոն, 1896-ի «մեծ դեպքի» առասպելական քաջերից մեկը, այն Արաբոն, որի «անունն ու համբավը դիրքից դիրք էր անցնում») Ախանես աղայի առաջ շարադրում է իր տեսակետը Վանին սպառնացող «նոր դեպքե-րից» առաջ. «Օհանես աղա, ես միտք չունեմ քեզպես մարդուն օր-ցերեկով խելք սովորեցնել կամ խորհուրդ տալ: Ես՝ ներողություն: Դու կասես զգեզի բուն է, որ զգեզի բունի հետ չխաղաս, զգեզներին հանգիստ թողնես, զգեզները շերամի ո՞րդ կդառնան, աբրշո՞ւմ կշինեն, թռթռեկի՞ կփոխվին... չէ... զգեզների բան-գործ կծեղն է... էս են մեղր շինող արհեստավոր մեղրի զգեզը չի, վայրենի զգեզ է... որ բունի հետ չխաղաս՝ չի՞ կծի... կասես՝ Արամ-Իշխան, է, երթանք քեզ հետ Կիլիկիա, Օհանես աղա: Կիլիկիայի մեջ Իշխան-Արամ՝ կար, որ բռնեցին, մեր-մանուկ սրի քաշեցին... Օհանես աղա, լավ հիշի, ինչո՞ւ դու, մե մատ էրեխա, թշնամացեր ես զգեզների հետ, ոտնատակ ես արե... Կա-չկա անմեղ տեղ քե բռնեի, կծե՞ր են դու էլ քո վրե՞ժն ես հանի... Թե չէ՞ ինչո՞ւ դու թթռեկ-ների հետ խաղալու տեղ՝ ընկեր ես զգեզների ետևից...»:

Հետագա դեպքերը Ախանես աղային (ինչպես և նրա համախոհներին) կանգնեցնում են նորանոր «հանելուկների» առաջ. ինչո՞ւ ոստիկանապետ Ագ-յահը եկավ իր տուն, ինչո՞ւ Արամը և Իշխանը «եկե արին» Մուշեղ Բաղդշյա-նին, ինչո՞ւ ստեղծվեց Դհերցի Դավոյի գործը: Ինչուներ, ինչուներ: «Շատ վեր-դիր, ծանր ու թեթև արին ու եզրակացությունը նույնն էր.— դրությունը լուրջ է: Փանոս աղան ասաց՝ չհանդամ, մի օր ծնվեր ենք, մի օր պիտի մեռնենք.— այսպես ասաց, բայց աչքերի մեջ և վախ կար, և վիշտ: Սիմոն աղան ասաց՝ այսինքն, որ գլուխներս խփենք պատին, ի՞նչ կլինի, գլխին կլինի,—այսպես ասաց, բայց աչքերից երևում էր, որ պատրաստ է առնել գլուխը և խփել պա-տին, ինչ կուզի թող լինի... ինքը լսեց, ոչինչ չասաց, թե՞ ասաց՝ արյուն չուր չի դառնա, որին Սիմոն աղան պատասխանեց,—այո, արյուն չուր չի դառնա, բայց չուր կարող է արյուն դառնա...»:

Բնական հունից դուրս ընկած կյանքը ստեղծում է, ահա, նման անելանելի ծուղակներ՝ մարդկանց դատապարտելով ապրելակերպի ողբերգա-կատակեր-գական ձևերի: Ամենացայտուն օրինակը դարձյալ Ախանես աղան է: Ծննդա-վայրի հանդեպ նրա սերն այնքան ուժեղ է, որ կարող է հասնել ողբերգական

շափերի, բայց դաժան հանգամանքների բերումով նա դառնում է ընդամենը... այգու ծառերի տակ թաքցրած ոսկիների գերին, իսկ «ազգային հերոսի» լուսապսակը կրում է ոչ այլ ոք, եթե... իր գինեմուլ, արկածախնդիր, ամենից լքված եղբայրը՝ Գևորգը:

Լինելով վեպի «առանցքային» հերոսը, Ախանես աղան բնավ էլ գաղափարակիր հերոսը չէ, ուստի և իրավազոր չեն հեղինակի և հերոսի վերաբերմունքները հավասարության նշանով ներկայացնելու փորձերը: Այս կետում ըննադատությունը ճիշտ չէր նաև առաջին տարբերակի պայմաններում:

Ախանես աղայի «ներքին մտքերը», ազգային կուսակցությունների, հատկապես «մայր կուսակցության» ընդդիմադրական վարքագիծը դատապարտող նրա փիլիպիկաները արտահայտում էին հասարակական որոշակի շերտերի կենսահայացը, այդ շերտերին (վաճառականությանը) բերելով «չեզոքության»՝ «միջին գծի», դիրքերը: Իր տեսակետը ավելի որոշակի Ախանես աղան շարադրում է «Վան-Տոսպ» շաբաթաթերթի ամենօրյա ընթերցող Գաբրիել աղա Դեմիրճյանին, հիշելով «պատմության դասերը». «Սահմանադրությունից ի՞նչ խեղճ տեսանք, որ հեղափոխությունից ինչ տեսնենք...»: Եվ մեկը և մյուսը շատ լավ գիտեն, որ միանգամայն արդար են իրավունքների և ազատության իրենց պահանջները, բայց նորից, «դառը փորձը» հիշելով, գալիս են «պետություն և հպատակ» անլուծելի հանգույցին: Նրանց տրամաբանությունը նահանջում է «պետության դեմ ի՞նչ կարող ենք անել...» համակերպության քարոզների առաջ: Անտրտունջ, անկոծիվ գոյության «փիլիսոփայությունը»՝ Ախանես աղայի և սոցիալական համախոհների դավանանքը, իրականում նշանակում էր ճակատագրին հանձնել Վանի հեռանկարը: Իսկ «ճակատագիրը» ի դեմս թուրքական բարբարոսության (Ջևդեթ փաշայի և այլոց), իր ձևով է տնօրինում Վանի ապագան, հնադարյան քաղաքը... դատարկելով նրա տոհմական բնակիչներից:

Մինչև վերջին, ճակատագրական «սև գիշերը», մինչև Վանի ողբերգության ամենավերջին գործողությունը, Ախանես աղան ականատես է լինում «նշանավոր» ու աննշան շատ դեպքերի, աստիճանաբար փլուզվում են նրա դիրքերը՝ ավարտին հասցնելով կերպարի ողբերգա-կատակերգական էությունը:

Ախանես աղան, ըստ ամենայնի, Վանի ողբերգությունը կրող հերոսն է, որին, սակայն, վիճակված է իր կյանքը ավարտել կատակերգական «կոլորիտի» մեջ:

Ճիշտ հակառակն է տեղի ունենում «վարժապետ» Գևորգի հետ, որը կատակերգական դերից վերաճում է Վանի հերոսամարտի ողբերգական հերոսի, անցնելով «մաքրագործման» ուղիներով:

Վանապատումի մեջ մեծ տեղ տալով «երգիծական ոգեշնչման» ոճաբանությանը, — ծիծաղի ուղեծրի մեջ են վեպի շատ կերպարներ, — Գ. Մահարին բնավ էլ չի նվազեցնում իրականության ողբերգական ծավալները:

«Այլովող այգեստանները» այնպիսի զտարյուն երգիծական պատում չէ, ինչպիսին է, ասենք, Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը»: Դա ավելի շուտ բանաստեղծական-հուզախոռով ասք է ողբերգական անցքերի մասին, որոնց ծանր տպավորությունը թեթևացնելու համար Մահարին «ակամա»... դիմել է երգիծական՝ հեզնական բնութագրումներին, իր հանրածանոթ հումորի շուրջ աղբյուրներին:

Ազգային ողբերգության գլխավոր գծին զուգահեռ «Այլովող այգեստանների» գեղարվեստական տարածությունը գրավում են գործող կուսակցությունների (արմենականներ, հնչականեր, դաշնականեր) վարքագծի բացահայտումները:

Եթե առաջին տարբերակում Գ. Մահարին հանդես էր գալիս «ետին թվով մարգարեի» դերով («չպետք է այս անեին, այն անեին»), ապա նոր խմբագրության մեջ կատարել է շեշտերի տեղափոխություններ՝ դատապարտող մարգարեից դառնալով «անկողմնակալ» ժամանակագիր:

Դրանից բնավ չի նվազել Վանի ղեկավար գործիչների սխալների և ավանտյուրաների քննադատության թափը (Աղթամարի վանքի դեպքերը, Միհրան Մանասերյանի գործարքները, «քոլոդների» կամայականությունները հայոց գյուղերում, և այլն, և այլն), ոչ էլ սրբապատկերի կերպարանքն են առել ազգային ապստամբության կազմակերպիչները:

Հրաժարվելով պլակատի սխեմատիզմից, Գ. Մահարին քաղաքական գծի հերոսներին և՛ (ինչպես Վանի շարքային բնակիչներին) ներկայացնում է իրենց կյանքի դրամատիկ բովանդակությամբ:

Այս առումով բնորոշ են Արամ փաշայի անքուն գիշերվա տագնապալի մտորումները և նրա հուշատետրային մեկնաբանությունների քաղվածքները: Ինչպես՝ «Ստեղծված այդ կացության առաջ կանգնել և մտածել, թե ո՞վ է եղել չափավոր, ո՞վ ծայրահեղ, ո՞վ է ճիշտ կամ ո՞վ է սխալվել այս կամ այն կոնկրետ գործում, նշանակում է զբաղվել ծիծաղելի ժամավաճառությամբ... Թող պատմությունը ջոկի հասիկն ու մղեղը»: Ինչպես՝ «Զհամողենք մեզ և ժողովրդին, թե մեղ խաբեցին: Մենք մեզ խաբեցինք...»: Ինչպես՝ «Ժողովուրդն արցունք էր թափում, երբ մենք չկայինք, եկանք մենք և ասացինք, հիմարությամբ եք զբաղված, պետք է ոչ թե արցունք, այլ արյուն թափել»: Ինչպես՝ «Եվ եղավ արյուն ու շեղավ ազատություն»:

Վանի նահանգապետը թեև չի «մաքրաղարդվել» ոչ իր կենցաղային նկարագրից, ոչ էլ գործունեության ճակատագրական սխալներից, այդուհանդերձ վեպի նոր տարբերակում երևում է իբրև ազգային տառապանքի կրողներից մեկը:

Դրա փաստումն են Վանի վերջին գիշերվա աղետավոր ժամի իր մենախոսությունները, ուր պարտված հերոսը, հանրագումարի բերելով շարշարանաց ուղին, դառնագին ապրումներով է ողողում պատումը. «Եվ ո՛ւր, ո՛ւր է դիմում մոլորված, տեղահան, խուճապահար ժողովուրդը, ո՛ր լուսավոր ափերի կարոտով լողում է փոթորկահույզ կյանքի ծովում նրա մոլթ ճակատագրի խաբխուլ առագաստանավը և սպասո՞ւմ է նրան մի փրկարար նավահանգիստ...»:

Արամի կերպարը սրբագրելով «ողբերգական հերոսի» պլանով, նոր տարբերակում Մահարին ընդառաջ է գնացել մեմուարային գրականության և արխիվային վավերագրերի տվյալներին, որոնց համաձայն Արամը իր զգաստ մտածելակերպով «եզակի բացառություն էր» «մայր կուսակցության» գործիչների մեջ և չէր բաժանում «ղաշնակցական խմբապետների անսանձ արարքները»²⁰:

Վերախմբագրված տարբերակում Արամի ողբերգության ընդգծման պատճառով որոշ չափով ստվերի տակ է մնացել ռամկավար Արմենակ Նկարյանը, որը բուլղարացի Գրիգորի և Կայծակ Առաքելի հետ միասին, իբրև Վանի ինքնապաշտպանության զինվորական շտաբի անդամ, ակնատես անձնավորությունների վկայությամբ, մեծ դեր է խաղացել հերոսամարտի ժամանակ:

Հերոսամարտի հիմնական ծանրությունը Մահարին արդարացիորեն դրել է ժողովրդական տարերքի վրա: Նոր տարբերակի հավելումներում կարմիր թելի պես անցնում է այն միտքը, որ անկախ կուսակցական շահերից, ծննդավայրի և հայոց հայրենիքի սիրով կրակված Վանի ժողովուրդը տարերային մոլեգնու-

թյամբ ոտքի է կանգնում ճակատագրական պատերազմի՝ ընդդեմ Զեդեթի արյունահեղության:

1915 թվականի համազգային ողբերգության շղթայի տպավորիչ օղակներից մեկը Վանի ինքնապաշտպանությունն է, որի մի շարք կարևոր դրվագներին դիմելով (բերդաքաղաքի կոռլիները, Փուլադ բեյի սպանությունը, թուրքական զինանոցի հրդեհումը, Համուդ աղայի զորանոցի պայթեցումը, հայդուկների կրակոցները և այլն) Մահարին «Այրվող այգեստաններին» հաղորդեց հերոսականության, հետևաբար և պատմական ճշմարտության այն շունչը, որի նվազ քանակի համար արդարացիորեն քննադատում էին առաջին տարբերակը:

Վերախմբադրման ընթացքում Մահարին, ըստ երևույթին, ավելի ուշադիր է եղել 1915 թվականի ապրիլ-մայիսյան դեպքերի մասին վկայող պատմական հիշատակարանների հանդեպ (օրինակ, Ա—Դո-ի «Մեծ դեպքերը Վասպուրականում 1914—1915 թվականներին» գրքի), որոնց մեջ բազմաթիվ տեղեկություններ կան ժողովրդական ապստամբության մարտիկների առասպելական քաջությունների մասին:

* * *

«Այրվող այգեստանները» իր կառուցվածքային-ոճային նկարագրով միտում է դեպի այսպես կոչված «ազատ արձակը», ասել է թե՛ արձակի այն տեսակը, որ կաշկանդված չէ վիպական խստորոշ, քրեատոմատիական կանոններով:

Առհասարակ իր գրական բնավորությամբ լինելով «կյանքի հոսանքի» գեղագետ, Գ. Մահարին վիպային իրականությունը յուրացնում է իբրև իրական նախօրինակների (դեպքերի) և իրական նախատիպերի (հերոսների) համադրական (սինթետիկ), որակ, ուր տեղ ունեն պատումային բազմաթիվ շերտեր՝ նկադագրություններ (Վանի Բերդի, այգեստանների, փողոցների, շուկաների, գրադարանների, դպրոցների առարկայական նկարագրությունները), քնարական շեղումներ (հեղինակի դիմումները Վանի հեռավոր՝ նախապատմության նշաններին), ինքնակենսագրական հուշեր (իր կենսագրության առանձին փաստերի թափանցիկ հղումները), հրապարակախոսական միջամտություններ, Վանին բնորոշ «կենցաղային կոլորիտի» հյութեղ ոճավորումներ, հիշատակարանային մեջբերումներ (Արամի հուշատետրի քաղվածքները՝ «Ծ՞րբ պիտի բացվի արշալույսը»), բանավիճային հարցումներ, Վանի բանահյուսության՝ երգերի, օրորոցայինների, ասմունքային ոճերի անդրադարձումներ, և այլն, և այլն:

«Այրվող այգեստանների» կառուցվածքը, անտարակույս, համապատկերային վեպի ժանրատեսակի արձագանքն է՝ Վանի ամբողջական կյանքի ընդգրկման առումով, բայց և միաժամանակ համաչափապատկերի յուրօրինակ խմբագրությունն է. վեպի կառուցվածքի հենակետերը ոչ այնքան «ֆարուլային» դիպվածային կապերն են (թեև դրանք ևս ունեն իրենց որոշակի տեղը), որքան առանձին հերոսից դեպի Վանի ընդհանուր կյանքը ձգվող ներքին-հոգեբանական օղակները:

Ասենք, որ ոճային տարբեր հնչերանգների գոյակցության պայմաններում հիմնական ծանրությունն ընկնում է երգիծական հնչերանգի վրա:

Դեռ գրական մուտքի օրերից Մահարին ունեցել է «երգիծական» նախասիրություններ, իսկ այնուհետև խորանալով համաշխարհային երգիծական գրականության պատմության մեջ, զինվել է երգիծանքի հարուստ պաշարներով:

Հյուսիսային տարագրության օրերին, ինչպես երևում է Վ. Ալազանին գրած նամակներից (1953)²¹ Գ. Մահարին նորից ու նորից ընթերցել է ուսագրականության հուշարձանները, մասնավորապես չորս անգամ անդրադարձել է ազգային ինքնաքննադատության կոթողին՝ Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռյալ հոգիներին»։ Նրա վաղեմի հետաքրքրությունների մեջ են եղել Սվիվթը, Չեխովը, Երվանդ Օտյանը, Հ. Պարոնյանը, Լեո Կամսարը, «Քաջ Նազարը» (իր ծրագրերի մեջ էր «Քաջ Նազարի» արձակ մշակումը՝ հայկական Դոն-Քիշոտի կամ Շվեյկի նման կերպարների հեռանկարով)։ Միով բանիվ՝ լինելով հայկական ժիծաղի վարպետներից մեկը, Գ. Մահարին դիմում է երգիծական բնութագրման ամենատարբեր ձևերին՝ սովորական շարժից ու կատակից մինչև մտրակող, աններող ծաղրը, երգիծական ոգեշնչման ուղղությամբ խորացնելու պատմական իրականության օբյեկտիվ պատկերը։ Նրա ժիծաղի ուղեծրերի մեջ են հայտնվում շատ «պատկառելի վանեցիներ», ինչպես Հակոբ աղա Կանդայանը (Ակբաջան), որը երևի թե Ախանես աղայի կերպարից հետո «Այրվող այգեստանների» մյուս ամենակենդանի կերպարն է՝ գծագրված երգիծական թանձր գույներով («Մեկ՝ Վան, մեկ՝ Հակոբ Կանդայան»), ինչպես պարոն Համբարձում Երամյանը, այդ «կախարդական անձնավորությունը», որը թեև իրեն համարում է «չեղդը-շեֆ», սակայն, «Երբ Վան էր ժամանում մի նոր կուսակալ, կամ այլ բարձր պաշտոնյա, երբ երեք կուսակցությունները փակ ժողովներ էին գումարում «իրենց դիրքը ճշտելու համար», պարոն Երամյանը, ընկած էր ուսուցիչներից մեկի թևը, օր կիրակի քշում էր նոր ժամանած կուսակալի տունը՝ բարի գալուստ ասելու, իր ուրախությունը հպատակությանը հայտնելու։

— Ես ոչ մի փարթիայի հետ ոչ մի կապ չունեմ. իմ փարթիան հայ ժողովրդի անխարդախ և բոլորանվեր հպատակությունն է հանդես Օսմանյան բարձրագույն զահակալության...»։

Այնուհետև գալիս են ավելի շարքային վանեցիների երգիծական-հեգնական-ծաղրական բնութագրումները, որոնց շարքում անմոռանալի են Պոլսից Եկած փաստաբան Հրանտ Գալիկյանի և պճնազարդ Սահակ-Սյուլիի դիմանկարները՝ վերարտադրված նրանց խոսքի, խոսակցությունների յուրահատուկ եղանակների միջոցով։

«Այրվող այգեստանների» երգիծանքի՝ դիպուկ ծաղրանկարների, անեկզոտային պատմությունների, զավեշտախաղերի և հարակից ոճաբանության կողքին լայն տեղ ունեն «հակաժիծաղի» ոճային շերտերը՝ հերոսների միանգամայն ռեալիստական բացահայտումները (Մյուզուրի և Հայոց ձորի «Խեբա» վանքի կառավարիչ Միհրանի կապերը), էպոսային-հոետորական խոսքակառուցվածքները («Հե՛յ, Շատախի բարձրաբերձ սարեր, անդնդախոր ձորեր, որ սիրով ապաստան եք տվել և՛ հերոսին, և՛ ավաղակին։ Հե՛յ, Կաճետի համբավավոր ծոեր և այդ Մոերի մեջ երկու ամենածու՛ Չաթո ու Շերո»), բանաստեղծական-հուզական ոճաձևեր, վավերագրություններ և այլն, և այլն։ «Այրվող այգեստանները» կարելի է համարել հայոց լեզվով երբևէ ստեղծված բառային խրախճանքներից մեկը՝ այնքան բազմազան և հարուստ են բառազորածությունները, այնքան ճկուն են բառային անցումներն ու բառային կապակցությունները, այնքան կենսաթրթիռ, անդիմակ են բառերը։

— * —

Հայ արձակի պատմության մեջ «Այրվող այգեստանները» գեղարվեստական հուշարձան է՝ արժանի բազմակողմանի և խոր հետազոտության²²։

Դա համադրական (սինթետիկ) արձակի իսկական նմուշ է՝ կառուցված-
քային-պատումային անկախ նկարագրով, ոճային բազմատեսակ գույների,
շաղախով, վերին աստիճանի կենդանի, արտիստականության աստիճանին
հասցված գրելակերպով:

6

Խառնվածքով բազմասեր՝ բազմակողմանի հետաքրքրությունների տեր
գրական անհատականություն, Գուրգեն Մահարին բանաստեղծության և արձա-
կի գլխավոր հուններից բացի պարբերաբար, կարելի է ասել՝ առանց ընդհա-
տումների, դիմել է նաև զուգահեռ ժանրերի՝ հրապարակախոսության, թատե-
րագրության, քննադատության, հուշագրության, նամակագրության:

Դեռ պատանի հասակում՝ 1918—20 թթ. Մահարին թղթակցություններ է
տպագրել ժամանակի պարբերականներում, խմբագրել է «Վերածնունդ» աշա-
կերտական շաբաթաթերթը, իսկ այնուհետև՝ 20—30-ական թվականներին,
ապա նաև 60-ական թվականներին, մինչև կյանքի վերջը, հանրապետական
մամուլը ողողել է օրվա քաղաքական անցուղարձին, կյանքի նոր երևույթներին.
գրականության արդի մոմենտին նվիրված հոդվածներով, որոնք վկայում են
նրա քաղաքացիական անհանգիստ նկարագրի: Իբրև երևույթների վերլուծու-
թյուններ Գ. Մահարու «հրապարակախոսական արձագանքները» աչքի չեն ընկ-
նում խոր և հստակ դիրքերով: Նա այնքան «շուտափույթ», «բանաստեղծավարի»
է արձագանքել ժամանակի բարդից էլ բարդ խնդիրներին, որ դեռ 20-ական
թվականներին իր բարեկամը՝ Աղասի Խանջյանը, հարկ է համարել նամակով
կանխել նրա չափազանց «ոգևորությունը»՝ «Ուրիշ խնդիրների մեջ մի խառ-
նըվիր...»:

«Խառնվելը», սակայն, ինչ-որ տեղ էլ ունեցել է դրական նշանակություն՝
Մահարու հայացքն ուղղելով կյանքի հրատապ խնդիրների կողմը:

Թատերագրության բնագավառում Գ. Մահարու առաջին փորձերը Ալեք-
սանդրակյուլի «Լաստ» ագիտ-թատրոնի համար 1923—24 թթ. գրած օպերետա-
յին թերում ունեցող ագիտականներն էին, որոնք հիշարժան են և իբրև ժամանակի
հեղափոխական պաթոսի տուրքեր և իբրև թատրոնի ավանդական ձևերը նոր
կառուցվածքներով նորոգելու հայտեր:

Գ. Մահարին ևս, ինչպես Ծ. Չարենցը «Կապկազում», մարտահրավեր էր
նետում հոգեբանական արվեստի ավանդներին («Մեզ ի՞նչ թե կա մի Սալումե,
հալում է Յոքանի համար...») և նոր թատերագրության գլխավոր գրույթը հրո-
շակում էր գործողությունը, պայքարը («Կյանքը մեր, կոխը մեր...»):

Իր ստեղծագործական կյանքի մյուս շրջաններում նույնպես Մահարին գրել
է կատակերգություններ, դրամատիկական քանդակներ, էսյուդներ, դրամաներ
(«Մարդը մարդուն...»), գործի է դրել դիալոգի և հումորի իր ձիրքերը, սակայն
աչդպես էլ նրա թատերագրությունը չի դարձել թատրոնի երևույթ՝ դրամատի-
կական լարի թուլության և հրապարակախոսական, բանաստեղծական լարերի
«ուժգնության» պատճառով:

Մահարի դրամատուրգը ակներևորեն զիջում է և՛ բանաստեղծին, և՛ ար-
ձակագրին:

Այսպես կոչված «զուգահեռ ժանրերից» անտարակուսելի արժեքներ են
Գ. Մահարու հուշագրությունները:

Դեռ 1933-ին, «Գրական թերթում» նա տպագրել էր հոբելյանական հուշը Զարենցի մասին, որն այնուհետև դարձավ «Զարենց-նամե» հուշագիմանկարի հիմքը:

Լինելով Ե. Զարենցի սակավաթիվ մտերիմներից մեկը և նրա մեծության անվերայ գնահատողը (Գ. Մահարին է դեռ 1920-ին տպագրել առաջին բանաստեղծական ձևերը Զարենցին՝ «Օրերը մեր կապույտ, կապույտ առասպել» — «Հայաստանի ձայն»), հուշագրողը հակիրճ, բայց դիպուկ բնութագրություններով, հուշային ֆրագմենտներով, մտերմական շեշտով և բանաստեղծական ներշնչանքով վերակերտում է իր մեծ ժամանակակցի կերպարը՝ նրա բնավորության անմիջական գծերով, հոգեկան աշխարհի գաղտնիքներով, հայացքների անկախությամբ:

Գ. Մահարին վերստեղծել է նաև իր մյուս նշանավոր ժամանակակիցների՝ Ակսել Բակունցի, Աղասի Խանջյանի, Վիլյամ Սարոյանի, Հրաչյա Ներսիսյանի հուշային դիմանկարները, — վերին աստիճանի կենդանի և ինքնատիպ պատումներ, որոնք հայ հուշագրության մեջ հաստատեցին ժանրի մահարիական որակը:

Գուրգեն Մահարին մեր օրերի սակավաթիվ հայ գրողներից էր, որ հավատարիմ մնաց գրական նամակագրության (էպիստոլյար ժանրի) վաղեմի ավանդներին, ստեղծեց իր նամականին, որն ունի ոչ միայն անձնական-կենսագրական, այլև գեղարվեստական արժեք:

Նրա թղթակիցների մեջ էին նաև արտասահմանի նշանավոր հայ գրողները, խմբագիրները, մտավորականները: Լայն ու անընդհատ նամակագրություն է ունեցել հատկապես Շահան Շահնուրի, Համաստեղի, Արամ Հայկազի, Գր. Շահինյանի հետ:

Գ. Մահարու մեծաթիվ նամակները գերազանցապես պատմում են իր կենսագրությունից՝ հոգեկան ապրումներից, գրական ներշնչանքներից, ստեղծագործական մտահղացումներից: Դրանք, սակայն, ամենևին էլ «անձնական» բնույթի չեն, որովհետև անձնականության հենքի վրա անդրադարձնում են նամակագիր-գրողի մտորումները գոյության ու մահվան, պատմության հիշատակների ու ժամանակների կապի, անցողիկի ու հավերժականի, առավելապես՝ գրական ստեղծագործության բազմազան կողմերի մասին:

Ինչպես երևում են Գ. Մահարու էպիստոլյար հարուստ ժառանգության առանձին էջերի հրապարակումներից՝ իր որդու և ստեղծագործության մեկնաբանի՝ Գրիգոր Աճեմյանի²³, նրա նամակները սովորական թղթակցություններ չեն, այլ գեղարվեստական նամակներ՝ լեփ-լեցուն պատկերավոր խոսքի և մահարիական զրնգացող հումորի փայլատակումներով:

Գ. Մահարին նամակներ հատկապես շատ է գրել կյանքի վերջին տարիներին (Գր. Աճեմյանի վիճակագրությամբ նա տարեկան գրում էր 130—150 նամակ), մանավանդ իր ճանապարհորդական ուղևորությունների (Մոսկվա, Լիտվա-Պալանգա) ժամանակ, նամակը համարելով կյանքի հետ հաղորդակցության և իր ներքին աշխարհի բացահայտման «ամենակարճ» ճանապարհը:

Բառիս իսկական իմաստով գրական մարդ, ազգային գրականության դարգացման շահերով այրվող խառնվածք, Գ. Մահարին շարունակ հանդես է եկել նաև գրական քննադատի դերում:

Դեռ 1918 թ. նա գրախոսություն է տպագրում «Հրազդան» գեղարվեստական հավաքածուի նյութերի մասին («Վան-Տոսպ» թերթում) և այնուհետև, ստեղծագործական կյանքի բոլոր հանգրվաններում, հանդես է գալիս հոգևածներով ու գրախոսություններով:

20—30-ական թվականների նրա «քննադատությունը» առավելապես նվիրված էր նորագույն քնարերգության զարգացման խնդիրներին: Հանդես գալով մամուլի գրական ասուլիսներում, Մահարին միանգամայն շրջահայաց պաշտպանում էր քնարերգության «մարդկային», հուզական, բանաստեղծական բովանդակությունը գեհիկ-սոցիոլոգների պարտադրած մերկապարանոց սխեմատիզմի, քարոզչության, պլակատի հրահանգներից:

Գ. Մահարու գեղագիտական դիրքերի բացահայտման համար ուշագրավ են պարբերականներում տպագրած այն «նամակները...», որոնց մեջ նա «պոեզիայի դասեր» է տալիս սկսնակ բանաստեղծներին՝ դասականների վկայակոչումներով:

Քննադատ Գ. Մահարին առավել բեղմնավոր եղավ 50—60-ական թվականներին:

Պատերազմի և հտպատերազմյան տարիներին հանդես եկած բանաստեղծների (Պ. Սևակ, Ս. Կապուտիկյան, Գ. էմին, Մ. Մարգարյան, Հ. Սահյան, Հր. Հովհաննիսյան, Վ. Դավթյան) ժողովածուների խորաթափանց գրախոսականներից, արձակի նոր երևույթների (օրինակ՝ Հր. Մաթևոսյանի «Ալխոյի») գնահատումներից, «հոբելյանական արձագանքներից», ընթացիկ գրականության միտումների և հեռանկարների շուրջը վարած մեծաքանակ հարցազրույցներից բացի Մահարին հանդես եկավ նաև գրականագիտական նոթերով: Դրանցից առանձնանում է Հովհ. Թումանյանի մասին պատմող «Այս հմուտ, հանճարեղ լուսնին» (1969) էսսեն, որն առհասարակ թումանյանագիտության լավագույն էջերից մեկն է:

Գ. Մահարին հանդես է եկել նաև թարգմանություններով, գերազանցորեն արձակ գրվածքների: Դրանցից հիշարժան է էմ. Կազակեկի «Աստղ» բանաստեղծական վիպակի թարգմանությունը:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՎՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՈՅ

1. «Մշակ», 1901, № 1:
2. Հր. Քամրազյան, Եղիշե Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը, «Պատմա-քանասիրական հանդես», 1977, № 1:
3. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951, էջ 465:
4. Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու՝ երեք հատորով, հ. 2, 1961, էջ 314—317:
5. Նույն տեղում, էջ 319:
6. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 311:
7. Ս. Սարինյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, Երևան, 1979, էջ 301:
8. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 240—241:
9. Նույն տեղում, էջ 240:
10. «Մեհյան», 1914, № 1:
11. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 335:
12. Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 275—276:
13. Նույն տեղում, էջ 302:
14. «Պատանի», գրական-գեղարվեստական ամսանախ, Քիֆլիտ, 1919:
15. Նույն տեղում, էջ 275—276:
16. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 419:
17. «Вопросы литературы», 1970, №№5, 6.
18. Նույն տեղում:

20—30-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ

1. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, (5-րդ հրատ.) հ. 7, էջ 133:
2. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 453:
3. ЦГА. Арм. ССР, Фонд выписок, № 226:
4. ЦГАОР СССР, ф. 1918, л. 40, л. 75.
5. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 42, էջ 65:
6. Ալ. Մառտունի, Խորհրդային Հայաստանի ուղին, 1924:
7. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 453:
8. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 43, էջ 237:
9. Նույն տեղում, էջ 238:
10. Նույն տեղում, էջ 238:
11. «Մուրճ», 1921, № 4:
12. «Նոր աշխարհ», 1922, № 3:
13. «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 5:
14. Նույն տեղում:
15. «Ապագա», «Փարիզ», 1925, № 8:
16. «Երևան», Փարիզ, 1925, № 12:
17. Ավ. Բաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1977, էջ 305:
18. Հայաստանի մասին մանրամասն տե՛ս Արտ. Մխիթարյան, Վրաստանի սովետահայ գրականությունը (1966, Երևան), ինչպես նաև Գ. Լեոնյանի «Հուշերը» (1959, Երևան) և Պահարեի «Քատերական հուշերը» (1960, Երևան) գրքերում:
19. Պաղոս Մակինցյան, Հայկական Բուսլուն և նրա երեք ու կես արքանյակները, «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157, 2. Սուրխարյան, Մի գրական դեկլարացիայի առթիվ, «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, Ա. Կարինյան, Վտանգավոր սայթաքում, «Պայքար», 1923, № 2, 3. Խանգաղյան, Աշխատանքի գրական դպրոց, «Պայքար», 1923, № 5:
20. Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 29—30:

21. Զ. Ղուկասյան, Սովետահայ գրականագիտությունը 1929—30-ական թթ., Ե., 1981:
22. Դ. Գառապադյան, Գրական կյանքը 1920-ական թթ. առաջին կեսին, «Գարուն», 1980, № 5:
23. Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 259:
24. «Կարմիր աստղ», 1924, № 5:
25. «Մարտակոչ», 1924, № 241:
26. «Քուրա», 1923, № 1:
27. «Կարմիր աստղ», 1922, 12 մայիսի:
28. «Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին», Երևան, 1957, էջ 69:
29. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 100:
30. Ասոցիացիայի 1925 թվականի հաշվետվության մեջ ասվում է «...Գրվեց արական գրականությունը որքան էլ ձևական ընդօրինակումներ է կատարում և պետք է կատարի հին գրականությունից, բայց իր բովանդակությամբ պետք է ուղղակի հակադրվի նրան» («Խորհրդային Հայաստան», 1925, 11-ը հունվարի):
31. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 5 հուլիսի:
32. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 19 հուլիսի:
33. «Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին», էջ 131:
34. Նույն տեղում, էջ 132:
35. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 13 հուլիսի:
36. Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 425—426:
37. «Մարտակոչ», 1925, 27 սեպտեմբերի:
38. «Խորհրդային Հայաստան», 1929, 1 մայիսի:
39. «Գրական թերթ», 1932, № 3:
40. «Նոր ուղի», 1930, № 1:
41. «Գրական թերթ», 1933, № 7:
42. «Բաց նամակը» առաջին անգամ տպագրվեց 1957-ին, Ս. Սարյանի կազմած «Ե. Զարենց-գրականության մասին» գրքում, այնուհետև մտավ Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի մեջ:
43. Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 220—221:
44. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1959, էջ 166:
45. «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 79:
46. М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 29, М., 1955, стр. 370—371.
47. «Известия», 1931, № 108.
48. Մ. Գորկի, Ազգային փոքրամասնությունների գրականությունը, «Սովետական գրականություն», 1956, № 6:
49. «Նոր ուղի», 1929, № 4:
50. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 174:
51. Г. Табидзе, Стихотворения, М. 1960, стр. 159.
52. «Գրական դիրքերում», 1927, № 3—4:
53. «Գրական թերթ», 1937, 11 մայիսի:
54. «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 28:
55. «Գրական թերթ», 1939, № 13:
56. «Գրական թերթ», 1939, № 26:

Պ Ո Ն Զ Ի Ա

1. «Կարմիր աստղ», 1921, № 20:
2. Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 17:
3. Նույն տեղում, էջ 18:
4. Ալվատ Զաֆադյան, Հեղափոխության տարիների Զարենցի քանաստեղծական շրջադարձը, «Արաբեր հասարակական գիտություններ», 1977, № 2: Թիֆլիսի գրական մթնոլորտի համար նշանակալից երևույթ է եղել «Երեք»՝ Վլ. Մալկոմյանի, Դ. Բուդյակի, Վ. Կամենսկու շրջադարձային «Թիֆլիսյան հանգրվանը», որի արձագանքները հասել էին նաև 1917 թ. ֆետտերիստ Կարա Դարվիշի հետ մտերմացած Եղիշ Զարենցին:
5. Ե. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 554:
6. Նույն տեղում, էջ 91—92:
7. Նույն տեղում, էջ 91:
8. Նույն տեղում, էջ 82:
9. Նույն տեղում, էջ 97—98:

10. Ստ. Շահումյան, Գրականության մասին, 1948, էջ 105—106:
11. А. АКОПЯН, Новое утро, М. 1928.
12. Դ. Դեմիրճյան, Առակի մասին, «Սովետական գրականություն», 1952, № 3:
13. Ե. Զարեհ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 22:
14. Նույն տեղում, էջ 45:
15. Вл. Маяковский, Собр. соч. т. II, стр. 246.
16. Էդ. Զրբաշյան, Բանաստեղծական էպոսի նոր ուղիները («Հոկտեմբերը և հայ գրականությունը», 1967, էջ 361):
17. Ե. Զարեհ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 108:
18. «Գրական դիրքերում», 1928, № 6:
19. Էդ. Զրբաշյան, Զորս գաղաթ, 1982, էջ 351:
20. «Գրական դիրքերում», 1930, № 4:
21. Ալ. Մյասնիկյան, Հետիւր երկեր, էջ 378:
22. «Նոր ուղի», 1930, № 1—3:
23. Ե. Զարեհ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 280—282:
24. «Մուրճ», 1922, № 3:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1. Ավանդական բանասիրությունը հայ միջնադարյան գրականությունը հետազոտել է միակողմանի ուղղությամբ՝ լույս բանաստեղծության, իսկ նորագույն հետազոտություններում (Մ. Ավդալբեգյան, Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը, Ա. Մաապյան, Միջնադարյան գրույցներ, Ք. Դավթյան, Վարքագրության ժանրը և այլն) միայն առաջին քայլերն են կատարվում հնագույն հայ արձակի զարգացման հարցերը մշակելու ուղղությամբ:
2. Ստեփան Զառյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1977, էջ 19:
3. «Նորք», 1925, № 1:
4. Л. Тимофеев, Пути развития литературы после Октября, «Известия» АН СССР. 1957, т. XVI, выпуск 5.
5. А. Н. Толстой. Полное собр. соч. т. XIII, 1949, стр. 288.
6. Վ. Ի. Անիկ, ԵԼԺ, հ. 39, էջ 23:
7. Նույն տեղում, էջ 14:
8. Վրացական ՍՄԷ պետական կենտրոնական արխիվ, ֆոնդ 4, գործ 31, քերթ 408: Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1958:
9. М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 54—55.
10. Մ. Գաղկի, Ազգային փոքրամասնությունների գրականությունը, «Սովետական գրականություն», 1956, № 6:
11. Վ. Ի. Անիկ, ԵԼԺ, հ. 39, էջ 14:
12. Ա. Տեւտերյան, Նկատողություններ հայ գյուղագիրների մասին, Երևան, 1927:
13. Ե. Զարեհ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 660:
14. Արտ. Մխիթարյան, Վրաստանի ժողովրդական գրականությունը, 1966, էջ 127:
15. Տե՛ս Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի (1982) ծանոթագրությունները, էջ 658:
16. «Գայթար», 1923, № 4:
17. «Գրական դիրքերում», 1930, № 11—12:
18. Գ. Հովհաննիսյան, Բաճակյանի ստեղծագործական աշխարհը, 1969, էջ 175—176:
19. Նույն տեղում, էջ 240—241:
20. «Գրական քերթ», 1933, № 17:
21. Ե. Զարեհ, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 477:
22. «Գրական քերթ», 1936, № 11:
23. «Գրական քերթ», 1936, № 12:
24. М. Горький, Собр. соч. т. 25, стр. 254.
25. Н. В. Гоголь, Собр. соч. т. 8, 1952, стр. 481.
26. В. Днепро, Проблемы реализма. 1956, стр. 481.
27. «Խորհրդային Հայաստան», 1927, № 63:
28. «Գրական քերթ», 1938, № 7:
29. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 214.

ՔԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Դեռևս 1916 թվականից Հյուսիսային Կովկասի և Ռուսաստանի հարավի հայաբնակ թողաչեերում (Պյատիգորսկ, Կրասնոդար, Աստրախան, Սիմֆերոպոլ, Դոնի-Ռոստով և այլն) կազմակերպվում են առաջին սովետական հայկական թատերախմբերը, իսկ 1919-ին Մոսկվայում կազմակերպվում է Հայկական առաջին դրամատիկական ստուդիան: Թատերական ձեռնարկումների ողջշնչողը Ազգությունների Կոմիտարիատի Հայկական գործերի կոմիտարիատն էր:
2. Թատրոնի կազմակերպումը հանձնարարվում է Պ. Մակինցյանին, Մ. Գևորգյանին, Լ. Քալանթարին: Վերջինս մշակում է նոր թատրոնի պլատֆորմը՝ հիմք ընդունելով «Թատրոնական օրգանիզմի»՝ «անսամբլայնության» գաղափարը:
3. Լ. Փալանթար, Արվեստի մայրուղիներով, Երևան, 1963, էջ 121:
4. «Խորհրդային Հայաստան», 1923, 9 նոյեմբերի:
5. «Նոր աստղ» (Թիֆլիս), 1921, 27 ապրիլի:
6. Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 6:
7. «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 25 հունվարի:
8. Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 58:
9. Նույն տեղում:
10. Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1958, էջ 530:
11. Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 41:
12. Իր «Հետադարձ հայացք» մեմուարներում Վ. Փափազյանը շափազանց բարձր է գնահատել «Կապկազը», գրելով թե՛ Չառենցը «կարողացել էր ամփոփել իր ժամանակի շունչը, երբեմն հասնելով նույնիսկ Արիստոֆանի ամեն ինչ ծաղրող հումորին, ամեն ինչ բուժող Ռաբլիի ծիծաղին, ամեն դիմակ պատռող Դանտեի ակնարկին...» («Հետադարձ հայացք», հ. 2, 1957, էջ 57):
13. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 428:
14. «Չառենցը նորից դառնում է ժողովրդական թատրոնի ակունքների»՝ դրա վերակենդանացման մեջ տեսնելով թատրոնի ապագան: Չառենցը այս փորձով գնում էր դեպի էպիկական թատրոնը, որի գեղագիտական համակարգը նույն տարիներին ձևակերպվել էր Բերտոլդ Բրեխտի արվեստում» (Վ. Դրիզդույան, Սովետահայ դրամատուրգիայի ձևավորումը, էջ 51):
15. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 283:
16. «Маркс и Энгельс об искусстве», т. I, М. 1957, стр. 53.
17. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 47:
18. Լ. Հախվերդյան, Քումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 399—404:
19. Տ. Հախումյան, Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, 1958, էջ 138:
20. Ե. Չառենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 333:
21. Նույն տեղում, էջ 327:
22. Նույն տեղում:
23. Նույն տեղում, էջ 329:
24. Հր. Թամրազյան, Շիրվանզադե, 1961, էջ 568:
25. Ստ. Զառյան, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1964, էջ 325:
26. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5:
27. Հակոբ Պարոնյան, Երկեր, հ. 9, Ե. 1973:
28. Տ. Հախումյան, Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան:
29. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет.
30. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 8, էջ 205—206:
31. Նույն տեղում, էջ 206:
32. Նույն տեղում, էջ 208:
33. Նույն տեղում:
34. Նույն տեղում, էջ 210:
35. Նույն տեղում, էջ 47:
36. «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 1, 1961, էջ 617:
37. Ստ. Զառյան, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 502:

1. Հովհ. Քուլմանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951, էջ 269:
2. Էդ. Զրբաշյան, Հայ գրական քննադատությունը XX դարի սկզբին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1978, № 1:
3. Կեո 1917 թ. հեղափոխությունից անմիջապես հետո Պրոլետկուլտը ունեցավ լայն արձագանքներ: Այսպես, 1919-ին Թիֆլիսում սկսեց հրատարակվել «Пролетарская культура» (հրատարակիչ-խմբագիր Սուրեն Երզնկյան) շաբաթաթերթը: Թերթի հոդվածներում վերաշարադրվում են մայր ամսագրի՝ պետերբուրգյան «Пролетарская культура»-ի «բանավոր դասակարգի ինքնուրույն կուլտուրա» ստեղծելու դրույթները, մասնավորապես այն դրույթը, որն միայն բանվորական ծագման գրողներն են ի վիճակի արտահայտելու բանվորի հոգեբանությունը, իսկ մտավորական խավից դուրս եկած գրողներին անմատչելի են բանվորի ներքին աշխարհի շարժումները:
4. Ալ. Մյասնիկյան, Ընտրի երկեր, 1957, էջ 117—118:
5. Նույն տեղում, էջ 421—422:
6. «Ենթահրդային Հայաստան», 1922, № 268:
7. Նույն տեղում:
8. Նույն տեղում:
9. Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. 1925-ին, մշակելով «Նոյեմբեր» խմբակցության Դեկլարացիան, Ե. Զարենցը հիմնավորապես հանձնում էր Ալ. Մյասնիկյանի վերահիշյալ հոդվածի տեսական եզրակացությունների վրա:
10. «Ենթահրդային Հայաստան», 1922, № 267:
11. Ալ. Մարտունի, «Ենթահրդային Հայաստանի ուղին», Թիֆլիս, 1924, էջ 45:
12. Ան, Ալ. Մյասնիկյանի հավերժական հիշատակին, «Նոր ակոս», 1945, № 5:
13. «Путь правды», 1914, № 5:
14. Տե՛ս Ա. Բողանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գրքի (Մ., 1920) հավելվածը:
15. «Ենթահրդային Հայաստան», 1925, № 185:
16. «Մարտակոչ», 1924, 18 հուլիսի:
17. Կ. Վ. Պլեխանովի այդ տեսության բանաձևումն է նրա հետևյալ միտքը. «Փննադատի առաջին խնդիրն է՝ տվյալ գեղարվեստական երկի գաղափարը արվեստի լեզվից սոցիոլոգիայի լեզվի թարգմանելը, որպեսզի գտնի այն, որը կարող է համարվել տվյալ ստեղծագործության սոցիոլոգիական համարժեքը»:
18. «Ենթահրդային գրականություն», 1934, № 3—4, 1935, № 1:
19. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, 1979, էջ 186—187:
20. Ց. Խանգալյան, Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 26:
21. Պողոտ Մակինցյան, Դիմագծեր, 1980, էջ 323:
22. Նույն տեղում:
23. Պ. Հախբաշյան, Սովետահայ բնագրագիտության անցած հանապարհը (տե՛ս «Գրականությունը և ժամանակը», 1980, էջ 315:

ԵՂԻՇՆ ՉԱՐԵՆՑ

1. Տե՛ս Վիվանի (Զիդիշյան) «Զարենցի հետ» հուշը («Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 279):
2. Лун Арагон, Памяти Аветика Исаакяна. «Правда», 1957, № 294:
3. Մ. Սարյան, Արվեստը բերնելու զարմանալի ընդունակություն («Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին», էջ 22):
4. А. Каменский, О Сарьяне. «Новый мир», 1962, № 1:
5. Հ. Սարխաթյան, Եղիշ Զարենց, «Դարբնոց», 1922, № 1:
6. Մ. Սարյան, Զարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:
7. Հ. Սալաթյան, Ժամանակիկ շունչը դարձիր, էջ 52—53:
8. Հովհ. Քուլմանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 130:
9. Պ. Սևակ, Զեկույցում Զարենցի մենդյան 70-ամյակին, «Գրական թերթ», 1967, № 40:
10. Л. Арутюнов, Егнше Чаренц, Эволюция творчества, Ереван, 1967, стр. 15:
11. Գ. Արավ, Մի քանի համառոտ գրվածքներ Զարենցի վերաբերյալ իմ հիշողություններից (տե՛ս «Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին», էջ 104):
12. Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 309:

13. Մ. Շահինյան, Մարտիրոս Սարյանի գաղտնիքը, «Գրական թերթ», 1965, № 35:
14. Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 199:
15. Ավ. Խաճակյան, Զարենցի հետ Վենետիկում («Հիշողություններ. Ե. Զարենցի մասին», էջ 20):
16. Գ. Մահարի, Զարենց-Նամե, էջ 32—33:
17. Մ. Шагинян, Предисловие (в книге «Страна Наири», Ереван, 1960).
18. Մ. Шагинян, Предисловие редактора. В книге «Страна Наири», М., 1935, стр. 7.
19. Նույն տեղում:
20. Գր. Նաբեկյան, Մատյան ողբերգության, Բան. Բ. ր, Թարգ. Մ. Խերանյանի:
21. Ա. Կարինյան, Եղիշե Զարենց, 1974, էջ 76:
22. «Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին», էջ 391:
23. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 143—144:
24. Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 392:
25. В. Брюсов, Избранные произведения, т. II, М., 1955, стр. 313.

ԳԵՐՆԵՆԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

1. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 6, էջ 517:
2. Նշվում են նաև ուրիշ թվականներ՝ 1899, 1902:
3. Դրական այս խմբակցության «Վերնատուն» անունը, Դեմիրճյանի հուշի տվյալներով, ունի երկու բացատրություն: Մի բացատրությամբ այդ անունը կապվում է խմբակցության հանգրվան-հավաքավայրի հետ, որ էր Քիֆլիսի Բերտուղյակյա փողոցի վրա գտնվող № 50 տան Հովհ. Քումանյանի բնակարանը՝ շենքի վերին հարկում («Վերնահարկ-վերնատուն»): Երկրորդ բացատրությամբ՝ խմբակի անդամները կատակով իրենց համեմատում էին Քրիստոսի աշակերտների հետ, որոնք միասին Աստծուց տենչում էին ստեղծագործության սրբազան հուրը:
4. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 8, էջ 199:
5. Նույն տեղում, էջ 200:
6. «Մշակ», 1913, № 272:
7. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 444:
8. Նույն տեղում, էջ 445:
9. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1978, № 2:
10. Նույն տեղում:
11. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 670—671:
12. Դ. Դեմիրճյան, Անծանոթ էջեր, 1974, էջ 292.
13. Ա. Զաֆարյան, Քաջ Նազարի շուրջը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը» հոդվածների ժողովածու, 1980):
14. Դ. Դեմիրճյան, Անծանոթ էջեր, 1974, էջ 292:
15. Մ. Ավագյան, Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության ոճի հարցեր (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 211—212):
16. «Քաջ Նազարի» բեմական պատմության դրվագները (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 90—97):
17. «Գիրք Մաղկանցի» պատմական հիմքերը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը»):
18. Թատրոնի պատմաբանի հավաստումով Վ. Անեմյանն իր բեմադրությունների ընթացքում Դեմիրճյանի տեքստի կոդքին ստեղծել է բեմական տարբերակը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 97):
19. Լ. Խալաթյան, «Երկիր հայրենին» բեմի վրա («Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 112):
20. «Երեկոյան Երևան», 1975, 27 սեպտեմբերի:
21. «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 114:
22. «Սովետական Հայաստան», ամսագիր, 1947, № 9:
23. «Սովետական գրականություն», 1943, № 3:
24. «Կարուն», 1970, № 5:
25. Նույն տեղում:
26. «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1952, № 10:
27. ԳԱԹ, ԴԴՅ, № 764:
28. ԳԱԹ, ԴԴՅ, № 2167:
29. ՏԵ՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 170—175:

30. ԳԱՔ, ԴԻՑ, № 115:

31. Լուսիկ Կարապետյան, Մեարույ Մաշտոց վեպի պատմական աղբյուրների հետքերով (տե՛ս «Գ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 176—193):

32. ՏՃՆ «Գ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 217—218:

33. Այս պատմվածքի «տիմի» վերլուծությունն է Ս. Ավագյանի «Գ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության ոճի հարցեր» հոդվածը («Գ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 193—207):

34. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8:

ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

1. Վառան Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1961, էջ 251—252:

2. Դ. Վարուժան, Նամականի, 1965, էջ 172:

3. Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 4:

4. Նույն տեղում:

5. Գ. Հովհան, Ն. Վ. Գոգոլը և հայ գրականությունը, 1964:

6. Հետազոտում, Երկերի ժողովածուների հրատարակության ժամանակ, Զորյանը վերադասավորեց այդ շարքերը և ավելացրեց նույն տասական թվականներին գրած, բայց չտպագրված ուրիշ գործեր կս:

7. Խ. Սարգսյան, Ստ. Զորյան, 1960, էջ 109—110:

8. «Литературное наследство», т. 60, 1960, стр. 875.

9. Զ. Մաքեոսյան, Ստեփան Զորյան, «Հայրենիքի ձայն», 1970, № 38:

10. Е. Алексанян. Армянский реализм и опыт русской литературы. Ереван, 1977.

11. Դարաշրջանի մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Նալբանդյան, Գրողը և պատմությունը (Երևան, 1970) գրքում:

ԱԿՍԵՆ ԲԱԿՈՒՆՑ

1. Ավ. Իսահակյանի և Մ. Սարյանի գրույցի այս պատասխիկը հրատարակել է Զ. Սուխոյանը՝ Ա. Բակունցի 60-ամյակի օրերին («Литературная газета», 1959, № 132):

2. Չարենցի այս բանաստեղծությունը գրվել է Բակունցի «անհայտ բացակայումի» շրջանում, 1937 թ.: Առաջին անգամ հրատարակվել է իմ «Ակսեն Բակունց» մենագրության մեջ:

3. Ա. Բակունցի ձեռքով գրված կենսագրական միակ պատասխիկը պահվում է ԳԱՔ-ում:

4. «էջեր Ակսեն Բակունցի գյուղատնտեսական գործունեությունից» (Երևան, 1969, «Գիտելիք»-ընկերություն) գրքուկում Լ. Բեգլարյանը լուսաբանում է այդ խնդիրների մանրամասնությունները: Պատմաբան Վ. Ղազխեցյանը վերջերս հայտարարել է բազմաթիվ արժեքավոր վավերագրեր Բակունցի գյուղատնտեսական գործունեությունից, որոնց մի մասը մտել է Երկերի ժողովածուի չորրորդ հատորի (1984) մեջ:

5. Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Չարենցի ֆոնդ:

6. «Գրական դիրքերում», 1928, № 5:

7. «Գրական դիրքերում», 1927, № 2:

8. Զ. Սուխոյան, Ետնդետնաբերյան հայ գրականություն, 1929:

9. В. Курпотин. Любовь к простым людям, «Лит. газета», 1956, № 63.

10. Դրա մասին է վկայում Գ. Մահարու հուշը. «Ժամանակակից ուս գրողներից մեծ սիրով սիրում էր Պրիշվինին: Մոսկվայում օրերով լինում էր նրա մոտ և մեծ ոգևորությամբ պատմում նրա մասին: Չարենցը դիտեր, որ Պրիշվինը նրա թուլությունն է: Գրողների առաջին համագումարի օրերին, երբ Ակսենը կորչում էր, Չարենցը խանդում էր: Երբ երևում էր Ակսենը, անխուսափելի էր հետևյալ հարցը.

— Ո՞ւր էիր կորել:

— Պրիշվինի մոտ էի:

— Դու էլ մարդ ես գտել:

— Ռուս մեծագույններից է: Մարդ: Անտառաչին հեքիաթ:

— Թո՛ղ, է՛...—բարկանում էր Չարենցը:

Իսկ երբ մի անգամ նորից Ակսենը կորել էր, Չարենցն անկեղծացավ.

— Պրիշվինը մեծ, հետաքրքիր գրող է, հետաքրքրական ֆիգուրա: Եվ իդուր չէ, որ Ակսենը սիրում է նրան: Ընդհանուր շատ բան կա նրանց մեջ» («Ակսենյան քանդակներ», «Գրական թերթ», 1959, № 49):

11. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 212.

12. Կյանքի մարդուն գրականություն բերելու, գրական կերպար դարձնելու այս դժվարին վարպետության մասին է ակնարկում Կ. Ջելինսկին «Ակսել Բակունց» հոդվածում, գրելով. «Ձեռքերն առում էր, թե կարելի է պատկերացնել անապատ, բուրգեր, սֆինքս՝ դեռևս դրանք չտեսած, բայց այն, ինչ չի կարելի ոչ մի կերպ երևակայել, դա իր դրան շեմքին պաղած թուրք սափրիչի գլուխն է»։ Սա միանգամայն իրավացի է։ Այդպես էլ որևէ ձևով չի կարելի պատկերացնել այդինքն չրոդ, թափառական մշակ (առ-Մարգարին, որի պատկերն այնքան փայլուն կերտել է Բակունցը («Дружба народов», 1956, № 5)։
13. «Նրա Լրգիծական էջերը, օրինակ, «Կյորեսը»... Հիրավի անմեան են։ Նրա «Գաղափարական ակնարկներն» իրենց խաթող ուժով ստիպում են վերհիշել Շչեգրինին» (К. Зелинский, Аксель Бакунц. «Дружба народов», 1956, № 5)։ «Երգիծական գրականության սրանչելի նմուշ է «Կյորեսը», որի տեղն իրավամբ Չարենցի «Երկիր Նաիրի կողքին է» (Ռ. Ջառյաև, Ա. Բակունցի Երկրի համար գրված առաջարան, 1955, էջ 11)։ «Կյորեսը» հանդիսանում է Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» երգիծական վեպի լրացումը, որի արդյունավետ ազդեցությամբ էլ, հավանաբար, գրվել է» (В. Кирпотин, «Литературная газета», 1956, № 63)։
14. В. Кирпотин, Любовь к простым людям. «Лит. газета», 1956, № 3.
15. Նույն տեղում։
16. Ա. Բակունց, Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը», 1932, էջ 57։
17. Նույն տեղում, էջ 62։
18. Նույն տեղում, էջ 52։
19. Աղոտ Հովհաննիսյան, Աբովյան, 1933, էջ 76։
20. Ակսել Բակունց, Գրականության մասին, էջ 35։
21. Նույն տեղում, էջ 92։
22. Բակունցը Աբովյանի ձեռագրերը ուսումնասիրել է գրողի թոռան՝ Կ. Աբովյանի տանը, երբ դեռ նրանք հանձնված չէին գրական թանգարան։
23. «Մայրան» ձևը պատմական աղբյուրներում միայն մեկ անգամ է պատահում։ Դա վրիպակ է, սակայն այնքան մոտ է ժողովրդական հնչմանը, որ Բակունցը ընտրել է անվան այդ ձևը։
24. Խ. Աբովյան, Դիվան, հատ. 1, 1940, էջ 46։
25. Նույն տեղում, էջ 32։
26. «Սովետական գրականություն», 1941, № 2։
27. Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VII, էջ 391։
28. Ռ. Հադյան, Չարենցի հետ («Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին», էջ 358)։
29. В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, М., 1955, стр. 19.
30. «Սովետական գրականություն», 1962, № 2։
31. Գրաբարի օգտագործումն ավելի գրական էր համարում պետականության, փրկիստիայության, ռազմական տերմինոլոգիայի ասպարեզում, իսկ գեղարվեստական գրականության ասպարեզում մասնակի օգտագործումը կապում էր նյութի պահանջի հետ։
Փոխառությունների մասին Բակունցն ասում է. «Պրոլետարական հեղափոխությունից հետո մեր ժամանակակից լեզուն կրում է խոշոր ազդեցություն այնպիսի մի լեզվից, ինչպիսին է մեր Հոկտեմբերյան հեղափոխության հայրենիքի լեզուն։ Փոխառությունների ասպարեզում մենք ավելի իրավունք ունենք վերցնելու ուսուց լեզվից, քան մեկ ուրիշից»։
32. Վ. Նաբեց, Պայծառ անուն, «Երևան», 1959, № 211։
33. Ա. Բակունց, Գրականության մասին, էջ 125։
34. Խորեն Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928, գիրք առաջին։
35. «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 4։
36. Ա. Օրդուխանյանին 1929 թվականի ապրիլի 16-ին գրած նամակից։

ԳՈՒՐԳՆԵ ՄԱՀԱՐԻ

1. Գ. Մալարու էնեսագիրների լուսարանությամբ նրա նախնիները սերում են Պարոկատունից՝ «աշխարհի երկրից», որի համար էլ զորավաճառությամբ զբաղվող երրեմնի «Մուրազխանյանները» վանում մկրտվել են «Աճնմյաններ» ազգանուն-տոհմանունով։
2. «Ներքնակենսագրություն» (Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1966, էջ VI)։
3. Տե՛ս «Ներքնակենսագրություն» գրված Սուրեն Աղաբաբյանի համար (1959-ին շարադրված ձեռագիրը պահվում է իմ թղթերի մեջ)։
4. «Գրական թերթ», 1933, № 3։

5. «Զարեհի մասին», «Գրական թերթ», 1933, № 3:

6. Նույն տեղում:

7. Գ. Մահարու ստեղծագործության հետազոտողներ Գր. Աճեմյանը և Ս. Բողոսյանը, հենվելով բանաստեղծի մի «վրիպակի» վրա, թի ինքը նսենինին կարդացել է միայն 1924 թվականից, սխալ են համարում 1922—23 թթ. նվազների մեջ «նսենինյան արձագանքների» տեսակետը: Թեկուզե այն փաստը, որ Գ. Առնյանի արխիվում հայտնաբերվել է «Կարակներ» անտիպ շարքը՝ 1922-ի թվագրությամբ, ինչպես նաև նսենինին բնորոշ գույների, հնչերանգների, «ճաձների «յուրացումները», վկայում են Մահարու հափշտակությունը ուսում բանաստեղծով և նրանից կրած ազդեցությունները:

8. А. В. Лукачарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 438.

9. «Ինքնակենսագրության» մեջ Մահարին պատմում է, որ իր սիրային բանաստեղծությունը («Զգիտեմ, քեզ եմ սիրում, թե իմ սերը») «Գրական դիրքերում» ամսագրում տպվել է... «մտքերի փոխանակության» կարգով, իսկ բնականորեն համար նա հետացվել է (1927-ին) պրոլետարական գրական միությունից:

10. Դրանց դիպուկ պատասխանն է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Բայց ինչո՞ւ մանր, կույրեր եք մի՞թե
ես խոշոր, խոշոր բուրժուական եմ,
եվ իմ երգն է իմ հարստությունը
Դրամագույլը, հիմնականը:
Շահագործել եմ ես բարդիներին
Նրանց բողոքին անգիտակ,
Քնից զրկել եմ արագիներին,
Հանդերն եմ առել հանգի տակ...
Ու գանձեր ունեմ ես անհատնելի
Լճերում բացել եմ վարկեր,
Մերկացրել եմ ջահել թփերին,
Լուսնի հետ քեֆեր եմ սարքել...

11. Վ. Դավթյան, Քնարերգու Մահարին, «Գրական թերթ», 1973, № 33:

12. Լ. Հախվերդյան, Մահարու գրիչը, «Սովետական գրականություն», 1959, № 10:

13. Ե. Զարեհի անտիպ թղթերի մեջ պահվող սևագրությունից (ԳԱԹ):

14. Ա. Բակունց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1976, էջ 315:

15. «Գարուն», 1977, № 2:

16. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 298:

17. Դ. Մաճարի, Երկերի ժողովածու, հինգ հատորով, հ. 1, էջ III:

18. Լ. Հախվերդյան, Մահարու գրիչը, «Սովետական գրականություն», 1957, № 10:

19. Տե՛ս «Բաների համալսարանի», 1967, № 2, «Լրաբեր», 1967, № 10:

20. Տե՛ս Ա. Հառաբյուլյան, Վանի ինքնապաշտպանությունը 1915 թվականին: «Բաների Հայաստանի արխիվներ», 1977, № 3:

21. Տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1978, № 1:

22. «Գուրգեն Մահարի» մենագրության մեջ (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակություն, 1981) Ս. Բողոսյանը տվել է «...Այգեստանների» ընդարձակ և շատ կողմերով հետաքրքրական վերլուծությունը: Մասնավորապես ուշադրով են վեպի քննադատական պաթոսի, սոցիալական որոշ շերտերի (օրինակ, վաճառականության հանդեպ անհաշտ վերաբերմունքի), վիպական որոշ հնարանների, պատմական հիշողությունների հղումների, երգերի, երգչների և այլն եղած գիտարկումները:

23. «Գուրգեն Մահարին նամակներում», «Սովետական գրականություն», 1978, № 1:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

- Ջրգար (Ե. Զարենցի հայրը) 231
 Ջրիլյան Հովհ. 34, 369
 Արեղյան Մանուկ 67, 75, 227, 286, 288, 321, 398, 411, 453, 457
 Արով Գևորգ 35—37, 39, 42, 67, 69, 71, 87, 119, 192, 227, 260
 Արովյան Խաչատուր 7, 11, 12, 22, 74, 116, 120, 202, 211, 212, 214, 226, 293, 324—326, 397, 398, 401, 403, 404, 407, 412, 451, 453, 467, 491, 494—503, 567
 Արովյան Կ. (Խ. Արովյանի թոռը) 567
 Աղաձյան Արշակ 400
 Ջեղուց, Ն. 171
 Ա-Դո 555
 Աթայան Ա. 186
 Ալաղյան Վահրամ (Գարուգյան) 35, 36, 42, 46, 49, 50, 62, 71, 83, 87, 90, 94, 101, 102, 105, 106, 110, 226, 558
 Ալեքսանյան Ելենա 1428
 Ալթունյան Գ. 186
 Ալիշան Ղևոնդ 317, 320, 388, 404
 Աթաձատուլա Աննա 64
 Ակսակով Ս. 141, 436
 Ակսել տն'ս Բակունց Ակսել
 Ահարոնյան Ավետիս 116, 218, 320
 Աղաբաբ Զակար 40, 81
 Աղաբաբյան Շ. Մ. 459
 Աղայան Ղազարոս 74, 75, 141, 212, 344, 411, 435, 436, 450, 451, 453, 495, 503
 Աղազնի 106, 107
 Աղբալյան Նիկոլ 12, 344, 519
 Աճառյան Հրաչյա 94, 457
 Աճեմյան Գրիգոր (Գ. Մահարու հայրը) 517
 Աճեմյան Գրիգոր (Գ. Մահարու որդին) 558, 568
 Աճեմյան Վարդան 369, 566
 Այխենվալդ Յու. 200
 Այվազովսկի Հովհ. 346
 Անանյան Վ. 119, 129
 Անդերսեն 81
 Անդրանիկ զորավար 143, 544
 Անդրեն Ա. 297, 452
 Անդրեն Լեոնիդ 125, 231
 Անտոկուսկի Գ. 64
 Անունցիո Գ. զր 231
 Ազգլինե 226
 Առանձար (Գույումճյան Մխակ) 539
 Առաքել Դավթիժեցի 187
 Ասատրյան Ասատուր 35, 225, 226
 Ասատուր Գ. 65
 Ասեն Ն. 298
 Ասլան տն'ս Դարբինյան Մ.
 Ավագյան Մայա 402, 566
 Ավդալբեգյան Մայիս 384, 511
 Ավետիսյան Զավեն 395
 Ավերբախ Լ. 91
 Արազի Մովսես (Հարությունյան) 35, 40, 62, 119—124, 127, 138, 139
 Արամ Հայկազ 558
 Արասխանյան Ավ. 75
 Արաքս 36, 42, 138
 Արզումանյան Սեակ 148
 Արխատֆան 563
 Արծրունի Գրիգոր 66, 320
 Արծրունի Վահան 116
 Արմեն Սկրոբլ (Ալեքյան-Հարությունյան) 36, 46, 53—55, 64, 74, 87, 138, 139, 153—161, 165, 166, 168, 222, 224
 Արմենյան Արմեն 36, 174
 Արմենուհի 519
 Արշակ Երկրորդ 439, 440, 441
 Արշակյան Հերանուշ 223
 Արշարունի Ա. 41
 Արվատով 295
 Արուտյան Միքայել 369
 Առուտյան Սերգեյ 369
 Արփենիկ (Ե. Զարենցի կինը) տն'ս Տեր-Առա-վաձատրյան Արփենիկ
 Աֆինոզենով 60, 192
 Բաբել Ի. էմ. 117
 Բազրիցկի էդ. Գ. 86, 89
 Բաժան Մ. 64
 Բակունց Ակսել 35, 36, 49, 54, 56—59, 64, 119, 120, 127—129, 132, 150, 156, 162—164, 167—169, 211, 222, 224, 306, 324, 339, 454—477, 479—486, 488—494, 496—516, 531, 550, 558, 566—568
 Բահաթուր Եկատերինա 185, 186
 Բալլմոնտ Կ. 260

* Անձնատվությունների ցանկը կազմեց Ս. Անաստասյանը:

Բալլադներ 0. 231
 Բայրոն 206, 342, 348
 Բաշալյան լեռն 35
 Բաշթուկ-Միլիթյան Ա. 36
 Բաշինջաղյան Գ. 400
 Բաբրյուս Հանրի 65, 224
 Բարսեղ (արքեպիսկոպ.) 501
 Բարտո Ա. 81
 Բերբլ Ա. 215
 Բեզլարյան Լ. 567
 Բեզին Դ. 60, 91, 82, 86, 105
 Բելլինսկի 105
 Բելի Անդրեյ 64, 231, 260, 293
 Բելինսկի Վ. Գ. 120, 209, 214
 Բեխեր Իռնանես 65, 306
 Բենսկ 107
 Բևա Գ. 138
 Բերնս Ռոբերտ 121
 Բիշեր-Ստուռ 452
 Բլոկ Ալեքսանդր 23, 60, 176, 208, 222, 230,
 234, 252, 256, 257, 317
 Բոգդանով Ա. 40, 196, 204
 Բոդենշտեդ 498
 Բողեր Շարլ 231
 Բողսյան Սիլվա 568, 569
 Բոխլազյուլ (Բակունցի Ճալը) 471
 Բորյան Գուրգեն 106, 107
 Բրայնիսո Բ. 439
 Բրեխտ Բերտոլդ 563
 Բրյուսով Վալերի 62—64, 70, 171, 203, 220,
 222, 231, 265, 331, 350, 411
 Բրովկա Պ. 67
 Բուալո 306
 Բունին Ի. Ա. 203
 Բուլլյակ Դ. 69, 561
 Բուրջալյան Արշակ 177, 369

Գալիմբերյան Զարուհի 35
 Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պաականյան Բ.
 Գաստե Ա. Կ. 41, 71
 Գատով Ա. 64
 Գարազաշյան Մ. 370, 379, 448
 Գարշին Վ. Մ. 452
 Գարսիա Լորկա 228
 Դերցեն Ա. Ի. 209
 Գիպպիուս 198
 Դյոթեն 121, 209, 308, 342, 345, 348, 349
 Դյուլիթերիյան Հ. 51, 91, 192, 205—217
 Դյուտյան Մ. 147
 Դյուրջյան Հակոբ 35, 172
 Դյուրջյան Միլոն 147
 Դոգոլ Ն. Վ. 23, 121, 165, 169, 206, 281, 290,
 293, 342, 345, 349, 368, 399, 407, 412,
 483, 499, 539, 556
 Դուիցին 9, 407
 Դուլցե Վ. 63, 64

Դորկի Մաթսիմ (Պեշկով Ա.) 23, 55—58, 60—
 63, 115—117, 121, 122, 141, 163, 198, 202,
 203, 220, 222, 227, 268, 298, 416, 436, 467
 Դորոգեցկի Ս. 63
 Դրիգոր Նարեկացի 235, 253, 306, 318, 337, 467
 Կրիգորյան Հր. 86, 262
 Գրիգորյան Վահան 107, 176
 Կրիշաշվիլի Ի. 103
 Կուլակյան Արմեն 187, 192, 362, 369
 Կուլակյան Սյուզան 363
 Կեռոզյան Մամիկոն 308, 563
 Դաբաղյան Նորայր 42, 49, 50, 91, 209—217
 Դադիանի Շ. 67
 Դանտե Ալիգիերի 242, 308, 316—319, 563
 Դաշտենց Խաչիկ 106, 107
 Դավթյան Վահագն 559
 Դավիթ Անանուն 248
 Դարբինյան Մաթեոս 40, 129—131
 Դարբինյան Սուսան 35
 Դելլանով Ի. Դ. 74
 Դեմիրճյան (Դեմիրջուլյան) Դերենիկ 15, 18,
 35, 36, 50, 54, 57, 80, 120, 127, 132, 133,
 138—140, 162, 163, 165, 167, 169, 178—
 181, 187, 189—193, 216, 322, 340—392,
 394—403, 412, 435, 447, 450, 455, 502, 503,
 516, 565, 566
 Դիգորո Դենի 190
 Դիկկենս Զ. 141, 142, 486, 539
 Դյումա Ալ. 367
 Դենպրով Վ. 165
 Դորոլյուրով Ն. Ա. 120, 206
 Դոդե Ալֆոնս 410, 436
 Դոստոևսկի Ֆ. Մ. 23, 209, 222, 299, 300, 340,
 412
 Դրո (Կանայան Դրաստամատ) 393, 304
 Դուրյան Պետրոս 95, 142, 223, 320

Եզնիկ Կողբացի 185, 186, 385, 394
 Եղիշե (պատմիչ) 379, 380, 382—385, 388, 390,
 394, 404
 Եսայան Զապի 35, 57, 141, 142, 147—150
 Եսենին Սերգեյ 60, 73, 86, 298, 465, 521, 528,
 568
 Երզնկյան Սուրեն 40, 48, 295, 564
 Երմիլով Վ. 90, 91

Զաբուլոցկի Ն. 471
 Զագոսկին Մ. Ն. 163
 Զարգարյան Ռ. 142
 Զարյան Կոստան 13
 Զարյան Նաիրի 36, 42, 46, 49—52, 57, 58, 71,
 74, 82, 83, 90, 103, 105, 106, 110, 113,
 114, 150, 151, 157, 166, 167
 Զարյան Ռուրեն 225, 226, 367, 504
 Զաքարյան Ալմաստ 286, 366
 Զաքար (վարժապետ) 407

Ջելինսկի Կ. 567

Ջուլա էմիլ 148, 353

Ջոհրաբ Գրիգոր 214

Ջորջան Ստեփան 21, 35, 49, 50, 58, 62, 64,
116—120, 129, 139, 141, 143, 167, 168,
179, 183, 194, 216, 359, 364, 405—419,
421—443, 446—453, 566

Ջուրաբյան Մարո 35

Էդգար Շահին 35

Էյուուր 228

Էմին Գևորգ 106, 107, 312, 399, 559

Էնգելս Ֆրիդրիխ 215

Էնգեր 25

Էֆենդի Կապիկ 399

Քաղեսոյան Նիկոլ 36, 342, 400

Քաիրով 177

Քալեաթ 25

Քամանյան Ալեքսանդր 34, 140, 380

Քամանյան Միքայիլ 459

Քամրազյան Հրանտ 183

Քամրազյան Հրաչյա 373

Քարգյուլ Լյուսի 165

Քարյան Սուրեն 106, 107

Քափալցյան Քր. 166

Քերպիրազյան Վահրամ 57

Քերեյան Վահան 35, 519

Քլեյստինսի 142

Քոթովենց Վահան 35, 50, 119, 133, 141—147,
165, 167, 192, 193

Քորգոմյան Ս. 40, 119

Քոփլյան Էդ. 225

Քոնստանյան Հովհ. 8, 9, 11, 12, 14, 16—19, 21,
22, 26, 27, 29, 30, 34, 36, 43, 58, 63, 72,
78, 82, 83, 85, 93, 95, 102, 106, 116, 120,
127—129, 178—181, 195, 199, 201, 208,
212, 213, 218—220, 222, 232, 250, 252, 321,
323, 340, 343, 344, 346, 363, 364, 367, 397,
398, 401, 405, 407, 409—411, 418, 419, 428,
429, 435, 450, 451, 453, 495, 506, 512,
559, 565

Քուրչյան Հ. 350

Քեսոյան Ստեփան (Բակունցի հայրը) 456

Փան Փորեա 215

Փարով 105

Փուկովսկի 88

Փրենն Հենրիկ 172, 208, 209, 231

Փզարկլա (Չարենցի կինը) 337

Քլլեշ Բելլա 65

Քնճիկյան Արամ 225, 226

Քչխանյան Բ. 198

Քչխանյան Ռ. 510

Քպոլիտ Տեն 223

Իսահակյան Ավետիք 13—20, 34, 35, 43, 72, 77,
83, 95, 106, 107, 113, 145, 151—153, 157,
179—181, 220, 228, 232, 271, 272, 323,
339, 340, 343, 344, 346, 347, 349—351, 363,
364, 374, 389, 390, 397, 398, 402, 404, 405,
435, 453, 455, 467, 468, 495, 510, 566

Իվանով Վլադիսլավ 231

Իվանով Վսեոլոդ 67

Իվնե 261

Լաո-Ցզի 312

Լաշեմսիկով 163

Լեբեդև-Պոլյանսկի 214

Լեյկիշ 210

Լեյլի (Սահակյան Փառանձեմ) 256

Լենին Վ. Ի. 17, 18, 23, 27—31, 119, 296—298,
310, 321, 352, 536

Լեո (Բարախանյան Առաքել) 195, 201, 344,
388, 448

Լեոնիդ Գ. 67

Լեո Կամսար (Արամ Քովմաղյան) 132—138,
167, 360, 361, 556

Լեսսինգ 190

Լերմոնտով Մ. Յու 23, 74, 342, 345, 407

Լիբեդինսկի Յու. Ն. 63, 117

Լիբկինսխտ Կ. 77, 215

Լիսիցյան Ստեփան 435

Լյաշկո Ն. 196

Լյուքսեմբուրգ Ռ. 215

Լոնգֆելլո 206

Լուի Արագոն 228

Լոնաշարսկի Ա. Վ. 60, 63, 77, 80, 134, 204,
215, 221, 521

Լոնյան Գաբեգին 78, 409, 568

Խալաթյանց Բ. 321

Խալամ 95

Խանզազյան Սերո 399

Խանզազյան Ցուլակ 12, 14, 15, 50, 307, 217—
220

Խանյարյան Հակոբ 35

Խանոյան Ս. 40

Խանդյան Աղասի 55, 557, 558

Խաչանյան Համբարձում 369

Խաչատրյան Հ. Ս. 278

Խաչատուր Կելառեցի 330

Խիտարովա Ս. 439

Խլեբնիկով Վ. 69

Խնկո-Ապեր (Աթաբեկ Խնկոյան) 35, 42, 80—
82

Խոշիկ Էդվարդ 42, 133

Խրապչենկո Մ. 16

Խրիմյան Հայրիկ (Մկրտիչ) 320

Մատուրյան Ալ. 199

Մերենց 162

- Կազակերի էմ. 559
 Կամարի Հակոբ 35
 Կամենսկի Ա. 229
 Կամենսկի Վ. 561
 Կամո (Տեր-Պետրոսյան Սիմոն) 77
 Կամսարական Տիգրան 35
 Կանայան Ստեփան 50
 Կապուտիկյան Սիլվա 106, 107, 399, 559
 Կասյան Սարգիս 29
 Կավերին Վ. 63, 64
 Կատան Իվան 64
 Կարա-Դարվիշ 36, 38, 69, 172, 561
 Կարա-Մուրզա 400
 Կարապետ (Դ. Դեմիրճյանի հայրը) 342
 Կարինյան (Դարբինյան) Արտաշես 137, 201—206, 310
 Կիպլինգ 228
 Կիրլոն Վ. 60, 187, 192
 Կիրպոտին 63, 64, 490, 492
 Կնուտ Համսուն 231, 467, 468, 519
 Կոլցով Մ. 60, 64, 121
 Կոմիտաս 227, 339, 342, 400, 455, 457
 Կոչերգա Վ. 187
 Կոչոյան Հակոբ 450, 453, 467
 Կոստանդին Երզնկացի 330, 373, 467
 Կորյունկո Վ. 206, 436
 Կոխով Ի. Ա. 81, 214, 407
 Կրուչինիս Վ. 69
 Կուլոզյան Գ. 225
 Կուսիկով 261
 Կուրբան 177
 Կուրդինյան Շաշանիկ 35, 198

 Հալաբյան Կարո 39, 72, 173, 369
 Հալվերդյան Լևոն 400, 539
 Հախումյան Տիգրան 33, 61, 180, 189, 192, 225, 366, 370, 374
 Հակոբ Զուղայեցի 187
 Հակոբյան Հակոբ 35, 40—42, 63, 64, 74—80, 98, 119, 198, 344
 Հակոբյան Սիմեոն 223, 224
 Համաստեղ 179, 180, 364, 558
 Հաշեկ Յարոսլավ 288
 Հաչկունի Գ. 41
 Հայնե Հ. 342, 345
 Հայրապետյան Հ. 81
 Հարությունյան Ս. 225
 Հարությունով Լ. 256
 Հատուգման Գերհարդ 222, 224, 231, 367
 Հաֆեզ 95, 108
 Հելմհոլց 287
 Հերոստրատ 135
 Հյուգո Վիկտոր 141
 Հոմերոս 308
 Հովհաննես Բլկուրանցի 330

 Հովհաննիսյան Աշոտ 171, 172, 211, 212, 221, 222, 225, 226, 457, 498
 Հովհաննիսյան Հենրիկ 177
 Հովհաննիսյան Հովհ. 34, 64, 87, 198, 199, 212, 214, 226, 388, 457
 Հովհաննիսյան Հրաչյա 106, 107, 559
 Հովսեփյան Գարեգին 321
 Հորացիոս 306
 Հրաչյան Խաչիկ 106, 107
 Հուրյան Թաթուլ 106, 107, 110

 Զերծինսկի Յ. 221
 Զնեկաձե Բորիս 89

 Ղազարիցյան Վ. 567
 Ղազար Փարպեցի 380
 Ղազիկյան Արսեն 317
 Ղանալանյան Արամ 67, 227
 Ղարազյուլյան Ա. 189
 Ղափանցյան Գրիգոր 457

 Զուղուրյան Հարություն 128

 Մազմանյան Միքայել 39, 72, 173, 369
 Մաթևոսյան Հրանտ 428, 559
 Մալարմի Ստեֆան 231
 Մալեզյան Վահան 35
 Մալիշկին Ալ. 64, 118
 Մալխասյանց Ստ. 457
 Մալյան Հենրիկ 144
 Մակինցյան Պողոս 12, 34, 31, 65, 219—223, 225, 363
 Մակովսկի Վ. Ե. 202
 Մահարի Գուրգեն (Ահեմյան) 36, 42, 46, 47, 49, 54, 64, 71, 72, 74, 83, 87, 89, 90, 92, 93, 103, 105—107, 114, 133, 141, 142, 167, 168, 222, 272, 311, 400, 517—559, 567, 568
 Մամիկոնյան Հովհ. 224, 225
 Մամիկոնյան Մանվել 440
 Մամիկոնյան Մուշեղ 440
 Մամիկոնյան Վասակ 440
 Մամուլյան Ռուբեն 125
 Մայակովսկի Վլ. 37, 60, 69, 70, 86, 88, 89, 176, 228, 260—263, 273—275, 297, 561
 Մանանդյան Հ. 448, 457
 Մանդելշտամ Իոսիֆ 64
 Մանթաշե 351
 Մանվելյան Լևոն 124, 186, 342, 344
 Մանվելյան Միքայել 35, 50, 120, 124—126, 166
 Մանուկյան Սարգիս 225
 Մառ Ն. Յու. 171, 221, 411
 Մատե Զալկա 65
 Մարգարյան Մարո 106, 107, 559

Մարիամ Մկրտումյան (Խ. Աթուշյանի ազգական-
ներ) 500, 501

Մարինենոֆ 261

Մարինետտի 69

Մարկ Տվեն 141, 142, 452, 539

Մարշակ Ս. 81

Մարջանով 177

Մարքս Կ. 167, 177, 215, 524

Մելիքյան Արշավիր 215, 216

Մելիքյան Մելիք (Դեղուշկա) 35

Մելիքյան Ռոմանոս 36, 450

Մելիքսեթյան Ս. 192

Մելիք-Օհանջանյան Կ. 227

Մեծարենց Միսաք 21, 92, 102, 142, 226, 235,
236, 307, 405, 519

Մեյերհոլդ Վ. 175, 177

Մեսրոպ Մաշտոց 396, 397, 451

Մետերլինկ Մորիս 148, 231

Մերեժկովսկի 198

Միրաբյան Վ. 35

Միգակիչ Ադամ 88

Միքայելյան Քր. 320

Միքիլ Անշելո 408

Միսթարյաններ 317, 373

Միշլյան Լիպարիտ 89, 260

Մկրյան Մ. 66, 225

Մկրտիչ Նազաշ 331

Մկրտչյան Հարություն 49—52, 104, 216, 225

Մյասնիկյան Ալ. (Մարտունի) 9, 14, 29, 30, 89,
103, 171, 197—201, 204, 220, 221, 294,
298, 564

Պոլին 205

Սոպասան 349, 405, 410, 415, 452

Սոսալսկի 163

Սովսես ետրենացի 178, 185, 186, 404, 439,
440, 448

Սուրադյան Բագրատ 369

Սուրադյան Հրաիր 226, 347

Սուրաբյան 116, 162, 212, 344, 390

Յակուլով Գ. 172, 249

Յանիշևսկի 260

Յարոշենկո 202

Նազարյան Նորիկ 106

Նազարյան Ստեփանոս 226, 320, 324

Նազրմ 25

Նազոն Օվիդիոս 307

Նալբանդյան Միքայիլ 11, 20, 22, 74, 120, 185,
199, 206, 212, 226, 340, 361, 403, 404,
407, 494, 495

Նախո 227

Նազաշ Հովնաթան 330

Նար-Դոս 15, 34, 61, 62, 120, 164, 212, 226,
340, 344, 409—411, 413, 415, 450

Նեկրասով Ն. Ա. 74, 120, 121, 202, 206, 281,
306

Նեվերով Ա. 117, 451

Ներսես կաթ. (Աշտարակեցի) 501

Ներսես Շնորհալի 331

Ներսիսյան Հրաչյա 558

Նիցշե Ֆրիդրիխ 231

Նորենց Վաղարշակ (Իրեցյան) 35, 36, 92—94,
106, 226

Շահազիզ Երվանդ 226

Շահազիզ Սմբատ 226, 388

Շահինյան Գր. 558

Շահինյան Մարիետա 63, 249, 270, 277, 279,
293, 455

Շահնուր Շահան 531, 558

Շահրիկյան Ե. 133

Շահումյան Ստ. 28, 74, 120, 197, 202, 204,
494, 495

Շանթ Լևոն 10, 21, 43, 172, 178, 212, 344,
347, 354, 435

Շապուհ II 376

Շարբաբյան Գիգո 36, 369

Շերշենկի 261

Շերմիսկի Ս. 67

Շերսպիր Վ. 208, 342, 345, 349

Շիլլեր Ֆր. 88, 518

Շիրազ Հովհ. 103, 107, 114

Շիրվանզադե Ալ. 15, 34, 35, 57, 64, 116, 141,
164, 172, 181—183, 213, 222, 223, 279,
283, 344, 367, 405, 409—412, 449, 451

Շկլովսկի Վ. 506

Շմելով Ի. Ս. 203

Շնիցեր Արթուր 222

Շոլոխով Մ. 206, 398

Շոլոմ-Ալեյխեմ 539

Շոպենհաուեր 231

Շոտաևիովիչ Դմ. 400

Շչեդրին տե՛ս Սալտիկով-Շչեդրին

Շչենկո Տ. Գ. 202, 206

Ոսկերչյան Արտ. 225

Ռաուանիկ 519

Ջարենց Նիկիտ (Սողոմոնյան) 21, 23, 35—37,
39, 42, 47—51, 54, 56—59, 63—65, 68—
73, 83, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 101, 102,
104—108, 111, 112, 114, 131, 132, 155, 163,
167, 168, 173—178, 181, 194, 205, 208—
210, 216, 217, 222—224, 228—239, 241—
339, 359, 367, 369, 396, 400, 401, 455,
458, 461, 483, 491, 494, 504, 519—521,
523, 531, 549, 550, 557, 558, 561, 563,
564, 566, 567

Ջևրով Ա. Գ. 10, 23, 121, 128, 191, 202, 206,
405, 412, 415, 416, 421, 427, 428, 451—
453, 556

Չերիշևսկի Ն. Գ. 120, 202, 206

Չոպանյան Արշակ 35, 223, 224

Չուբար Ե. 53

Չուժակ 295

Չուկովսկի Կ. 206, 515

Պալազատ Ս. 119, 129

Պապ (Քաղ.) 439, 440, 441

Պաստերնակ 298

Պատկանյան Ռաֆայել 66, 133, 217, 326, 227,
320, 328, 404, 407

Պատկանյան Գաբրիել 502

Պատկանյան Պետրոս 502

Պարոնյան Հակոբ 22, 116, 133, 135, 137, 185,
206, 214, 225, 539, 556

Պարրոտ Յր. 501

Պեշկինալլան Մկրտիչ 78, 320

Պետրարկա 338

Պետրոս Առաջին 308

Պետրոսյան Մադաթ 35, 141

Պերեվերզև Կ. Յ. 206, 207, 213

Պերվոմայսկի Լ. 64

Պինկերտոն 198

Պիսարև Դ. Ի. 120

Պլատոնով Ա. 196

Պլեխանով Գ. Վ. 214, 215, 352, 564

Պշիբիշևսկի Ստանիսլավ 231

Պսոգոդին Ն. 60, 188, 192

Պս էդգար 71, 336

Պոկրովսկի 162

Պոռյան Պերճ 66, 141, 212, 214, 226, 342—
344, 407, 409, 494, 495, 503

Պրիշվին Մ. 452, 467, 468, 567

Պուգաչև Եմելյան 162

Պուշկին Ա. Ս. 23, 74, 81, 120, 206, 214, 222,
252, 308, 309, 342, 345, 351, 363, 407,
451, 506

Ջանան Մ. 187, 192

Ջավախիշվիլի Մ. Ս. 67

Ջեկ Լոնգոն 209

Ջեմալ 25

Ջիվանի 388

Ջիվիլիզով Ա. 172

Ջրբաշյան Էդ. 91, 218, 262

Ջուզայեցի տե՛ս Հակոբ Ջուզայեցի

Ռարլե 565

Ռադով 210

Ռադչակրիշևան Ս. 245

Ռաֆայել 70

Ռեն Լյուդվիգ 65, 116

Ռենար Ժյուլ 549

Ռենն Գիլ 306

Ռիկե 228

Ռիլսկի Մաքսիմ 64

Ռոժենսոսովենսկի Վ. 64

Ռոմեն Ռուլան 224

Ռոմանոս տե՛ս Մելիքյան Ռոմանոս

Ռուսթամիլի Շ. 168

Սաադի 95, 108

Սալախյան Հ. 262, 566

Սալման 50

Սալտիկով-Շչեգրին 293, 483, 553, 567

Սահակ Պարթև 396, 397

Սահյան Համո 559

Սաղաթելյան Լ. 189

Սամեն Ալբերտ 230

Սայաթ-Նովա 63, 65, 267, 330, 338

Սանին 198

Սարաչև Կ. 400

Սարգսյան Խորեն 155, 224—226, 412, 420

Սարինյան Ս. 11

Սարմեն 36, 42, 74, 83

Սարյան Գեղամ (Քաղաքապետ) 36, 46, 74, 83,
92, 94—101, 103, 106, 114, 120, 187

Սարյան Բաթիկ 362, 369

Սարյան Մարտիրոս 34, 63, 84, 85, 198, 223,
229, 244, 270, 369, 453, 455, 470, 471, 520,
566

Սարյան Ս. 561

Սարոյան Վիլյամ 558

Սելիվանովսկի Ա. 49

Սելֆուլինս Լ. 60, 117, 451

Սենկևիչ 452

Սեյաֆիմովիչ Ալ. 60, 117, 119

Սեբոբ 113

Սերվանտես 209, 222

Սիմանթոն 21, 22, 99, 235, 248, 318, 329,
404, 519

Սիմոնյան Դր. 56

Սիմոնով Ռուբեն 173

Սիպիլ 35

Սիրաս Հմայակ 36, 42, 162, 165

Սուլգուր Ֆեոդոր 231

Սալովյով Վսեվոլոդ 163

Սողոմոնյան Ս. 225

Սոֆոկլես 172, 367

Սպանդարյան Սուրեն 79, 197

Սպենդիարյան Ալ. 34

Սվետլով Մ. 64, 89, 298

Սվիժժ Ջոննաթան 556

Ստանիսլավսկի Կ. 172, 177

Ստենդալ 62, 206

Ստեփան (Դ. Դեմիրճյանի ազգականը) 342

Ստեփան Ռսկան 495

Ստեփան Ռազին 162, 202

Սրվանձտյան Գ. 179, 321, 363

Սուլթան Համիդ 320

Սուլխիաշվիլի 62, 122

Սունդուկյան Գ. 116, 133, 171, 172, 212, 217,
226, 397, 398

Առաքելիկ Կ. 50, 63

Առաքելիկ 203

Առաքելիկ Լաւրաթիւն 5, 31, 33, 89, 207—
209, 218, 295

Առաքելիկ Երկրորդ 501

Առաքելիկ Ա. 323

Անակ Գորգին 58, 399

Անակ Պարտիւր 267, 297, 305, 559

Անեքիւնի Իգոր 260

Վաղներ Մարից 498, 501

Վաղներ Սկոտ 88

Վաղներ Սկոտ 172, 173, 175, 177

Վահագն (Գ. Դեմիրճեանի ազգականը) 342

Վահանեան Բնակ 49

Վահանի Ա. 89, 106

Վաղարշեան Վաղարշ 173, 186, 187, 189, 192

Վաղարշեան Օտտո 198, 231

Վահանեան Գորգին 42, 49—51, 53, 71, 94,
209—211

Վահանի Կ. 41

Վարդան Մամիկոնեան 376, 382, 407

Վարդանեան Անուշաւան 35, 42, 189

Վարդանեան Դանիէլ 21, 22, 98, 99, 102, 320,
404, 405, 519

Վեպեր 83, 92, 103, 519

Վերին Պոլ 71, 83, 231

Վերին Էմիլ 98, 198, 205, 231, 275, 318

Վիլսոն Վիլսոն 262

Վիլսոնի Վանդուկ 192

Վիրգիլիոս 243, 316, 318

Վլադիմիր Ազատ 35—37, 39, 41, 42, 80, 60, 69,
71, 83—86, 94, 520

Վլադիմիր 202

Վուրդուկ Ա. 67

Տարիս Գալաթիոն 89, 298

Տարիս Տիգրան 64, 65, 256

Տարիս Սողոմոն 36, 83, 89, 90, 103, 106—
109

Տեր-Աստվածատրեան Արիստիկ 261, 274, 298,
337

Տեր-Գրիգորեան Էմիլ 50

Տեր-Խորեն (Յ. Խանգաղեանի հայրը) 217

Տեր-Մելիքեանի Ա. 342

Տեր-Մկրտչեան Կարապետ 457

Տերեան Վահան 7—9, 14, 20—22, 29, 36, 59,
68, 69, 71, 72, 77, 83, 87, 90, 92, 94, 95,
98, 108, 115, 116, 171, 195, 204, 208, 212,
220, 222, 223, 225, 234—237, 239, 252, 253,
268, 270, 272, 277, 282, 326, 327, 337, 338,
340, 347, 401, 404, 405, 409—411, 451, 453,
495, 518, 519, 535, 549

Տերեան Արսեն 12, 50, 211—214, 518

Տիգրանեան Արմեն 36

Տիգրան Ե. 60, 63, 64, 88, 89

Տիգրան Յուրի 24, 504

Տիգրան Պապի 64, 67, 89, 298, 531

Տիգրանեան Կ. 379

Տոլստոյ Ա. 67, 118, 163, 203, 398

Տոլստոյ Լ. 17, 18, 23, 66, 115, 141, 142, 208,
209, 349, 405, 407, 427, 436, 452, 453

Տվարդուկի Ա. 111

Տուրգենև Ի. Ա. 202, 452

Դաֆֆի 22, 66, 74, 116, 120, 162, 213, 217,
218, 279, 320, 390, 404, 407, 439, 503 518

Ճալոյ Ստեփան 452

Ուալլո Օսկար 231

Ուելս Զերբերտ 296

Ուիլսոն Ուիլսոն 205, 275

Ուալսեանի Գլի 202

Ուոլկին 105

Փալանդուկ Մկ 133

Փալանդուկ Բուզանդ 439, 440, 448

Փալանդուկ Վահրամ 176, 449, 563

Փալանդուկ Վրթանես 15, 344, 411, 418

Քալանթար Լեոն 36, 125, 173, 192, 563

Քամալեան Սարգիս 120

Քալանթարեան Սա. 36, 171

Քալանթար Կարապետ 256

Քուլար Զրաշա 119, 129, 133, 138

Օստրովսկի Ա. 452

Օվսյանիկո-Կուլիկովսկի 213

Օտյան Երվանդ 21, 35, 133, 135, 143, 539, 556

Օրբիլի Զովսեփ 67, 172

Օրդուխանեան Ա. 568

Օրդուխանեան Գ. Կ. 28

Յաղեն Ա. 91

Յաղեն Ա. Ա. 60, 66, 67, 117, 118, 398, 451

Յեղիկ Կ. 67

Յենիքս 519

Յիլիսոֆեան 198

Յիրգուսի 95, 316

Յլոբեր 405, 410, 567

Յոսկոլոն Նիկոլո Զուգո 318

Յորդ Ուլա 64

Յրանո Անտոն 205, 436

Յրիկ 330

Յրիկ Վ. Մ. 40, 206, 207, 213

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	5
Նորագույն գրականության ակունքների մոտ	7
20—30-ական թվականների գրական շարժումը	25
Պոեզիա	68
Գեղարվեստական արձակ	115
Քատերագրություն	171
Քննադատություն և գրականագիտություն	195
— Շղիշե Չարենց	228
Դերենիկ Դեմիրճյան	340
Ստեփան Զորյան	404
Ակսել Բակունց	454
Գուրգեն Մահարի	517
Սանտրագրություններ	560
Վնձնանունների ցանկ	569

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐՈՒՈՂԻ ԱՂԽԱՐՀԱՆ

ՀՍՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ 1

Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անատոսյան
 Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
 Տեխ. խմբագիր՝ Լ. Կ. Հաբուսյունյան
 Սրբագրիչ՝ Է. Ա. Սոխիկյան

ИБ 938.

Հանձնված է շարժածքի 23. 05. 1985 թ.: Ստորագրված է տպագրության 29. 01. 1986 թ.:
 ՎՅ 04512: Չափը 70×108¹/₁₆ թուղթ № 2: Տառատեսակ՝ «գրքի սովորական», բարձր տպագրություն: Պայմ. 51,1 մամ., տպագր. 36,0+4 ներդ. մամուլ: Ներկ. մամուլ 51,1: Հրատ.-հաշվարկ. 44,2 մամուլ: Տպաքանակ 8000: Հրատ. № 6429: Պատվեր № 325: Գինը 3 ռ. 70 կ.:
 ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
 пр. Маршала Баграмяна, 24.