

Ա. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

2

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

2

ՏՊԵՑԱԻ ԳԻՐՔՍ ԱՐԳԵԱՄՔՔ
ԱԼԵՔՍ ԵՒ ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՀԻՄՆԱԳՐԱՄԻ
ԱՌ Ի ՅԻՇԱՏԱԿ ՆՈՐՈԳ ՀԱՆԳՈՒՑԵԱԼ
ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆԻ





ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
(1922—1986)

2804

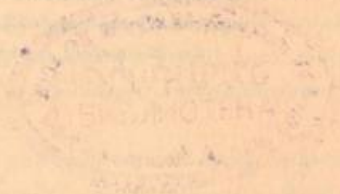
3(47.925)
Ch - 43

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ԵՐԿՐՈՐԳ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԱԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1993

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

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

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր Ա. Գ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության և ներշնչված է բանասիրական գիտությունների դոկտորների Գ. Գ. ԱՆԱՆՅԱՆԸ և Զ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԸ

Աղաբարյան Ա. Բ.

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

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

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

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

Ա 4603020000 80—89 703(02)—93

15BN 5—8080—0316—4

© Հայաստանի ԳԱԱ հրատարակչություն, 1993

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱՔԱՐՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

Գրականագիտական ու բննադատական գործունեության շուրջ քառասնամյա ճանապարհ է անցել Սուրեն Աղաբարյանը՝ թողնելով ծանրակշիռ մի վաստակ:

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

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

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

Թվարկվածներից առանձնակի ուշադրության է արժանի Ստեփան Զորյանին նվիրված հետազոտությունը:

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

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

ությամբ, և Ա. Չեխովը՝ պատմվածքի ժանրային կուլտուրայի վարպետու-
թյամբ: Հետաքրքրական են «Տխուր մարդիկ», «Յանկապատը», «Սովանը»,
«Պապն ու թոռը», «Սպիտակ տան բնակիչները», «Երկաթուղին», «Պատե-
րազմը», «Խնձորի այգին» պատմվածքների նրբին վերլուծությունները, որոնց
քննությունը առաջ են բաշխում և հիմնավորում գաղափարական-տեսական
նման կարևոր հարցեր. այն, որ «...իր կերպարների, պատկերների, տրա-
մադրությունների նվիրական էությունը դարձնելով հասարակ մարդկանց
պաշտպանությունը՝ էգոիստական միջավայրի և սոցիալական շարիքի գրոհ-
ներից»¹, — Զորյանը իր գրվածքների դեմոկրատական լիցքով հակադրվում էր
բուրժուական հասարակությանը, այլև գրական խորթ ուղղություններին:

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

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

Մեր օրերում գրականագիտության առջև ծառայած առաջնահերթ խն-
դիրներից մեկն էլ խորհրդային դասական գրականության էական բաղա-
պիսի անդրադարձումների ու շերտերի հիմնավոր վերհանման ու իմաստա-
վորման անհրաժեշտությունն է՝ խորհրդային երկրի հոգևոր կյանքի ու մշա-
կույթի պատմության վերանայվող-վերագնահատվող կենարար ոգով: Սա
հավասարապես վերաբերում է և հայոց գրականությանը, ինչպես Զորյանի,
այնպես էլ Գ. Դեմիրճյանի, Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Զ.
Ծսաչանի, Վ. Թոթովենցի ժառանգության նորովի մեկնությունը՝ Խ. Սար-
գսյանի նշած «էպոխաներ բնութագրելու» խորքային տեսանկյունից:

Եվ իրոք. արդյո՞ք «Հեղկոմի նախագահում» կամ «Սպիտակ բաղա-
բում» անդրադարձված ճշմարտությունները կարելի է հանգեցնել այն պար-
զունակ բարոյաբանությանը, որ տասնամյակներ շարունակ գրականագի-
տությունը ծուռ հայելիով հոլովում է մշտապես Թումանյանի ու Չեխովի,
տեականորեն և և Տոլստոյի հումանիստական վեհ իդեալները դավանած, ապ-
րած-վերապարծ Զորյանի այդ և մյուս գործերը վերլուծելիս: Զէ՞ որ, ինչ-
պես հետևում է վերը բաղված տողերից՝ մարդու պաշտպանությունը «էգո-
իստական միջավայրից և սոցիալական շարիքի գրոհներից», — Աղաբաբյանը
հիմնավորապես որսացել էր գրողի գեղարվեստական մեկնակետը և, սա-
կայն, հասկանալի պատճառներով այդ գործերը վերլուծելիս ճշմարիտ մեկ-
նակետը պետք է որ լռելյայն շրջվեր:

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

² Նույն տեղում, էջ 18:

³ Նույն տեղում, էջ 50:

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

Ամեն դեպքում հայ ժողովրդի նորագույն ժամանակների սոցիալ-տըն-
տեսական, հասարակական-քաղաքական ու հոգևոր իրական պատմությունը
անհնար է շարադրել՝ շրջանցելով գրականությունը: Ավելին. առանց շափա-
ղանցության կարելի է ասել, որ գրականությունը պատմագրության համար
պետք է որ ստանձնի կողմնորոշող դեր: Դա գրականագետներից ու քննա-
դատներից պահանջում է կյանքի բուն ճշմարտության մեկնակետից գրա-
կանության իսկական վարպետների ապրած ժամանակաշրջանի ու ստեղծա-
գործության համակողմանի իմացություն, այլև իմաստավորման համարձա-
կություն, որպիսին անցած դժվարին ժամանակներում բազմիցս ցուցաբերել
է Սուրեն Աղաբաբյանը:

Այդպիսիք դժվար չէ որսալ հենց Զորյանին նվիրված քննվող մենա-
գրության էջերում:

Հայանի է, որ Զորյանի «Պապ թագավորն» ու Դեմիրճյանի «Վարդանան-
բը» լույս տեսնելուն պես՝ Ավ. Իսահակյանի, Ա. Տերտերյանի, Վ. Թերզի-
բաշյանի, Խ. Սարգսյանի, Էդ. Թոփչյանի արձագանքներով, արժանացան
բարձր գնահատության: Սակայն 50-ական թվականներին ներքին հրահրում-
ների և վերին հրահանգների մակարդակով վեպերի շուրջը բորբոքվեց գա-
ղափարական ինչ-ինչ մեղադրանքների մթնոլորտ: Հակառակ այդ ամենի՝
Աղաբաբյանը «Պապը» համարում է անվերապահ նվաճում, շեշտում «գե-
ղարվեստական կերպարներ կերտելու գրողի մեծ վարպետությունն ու հա-
մարձակությունը»⁴:

Համարձակ հարցադրումներով ու վերանայումներով է շարադրված և
Գուրգեն Մահարու դիմանկարը, էպոս առաջին ծավալուն հիմնարար խոս-
քը գրողի ստեղծագործության վերաբերյալ: Պոեզիայից ներկայացվում են
բալլադները («Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին», «Բարդիներ») և սի-
րերգության լավագույն էջերը, արձակը՝ առաջին փորձերից ներառյալ «Հու-
սիսային շարիք» աքսորական կյանքի սրտառու պատմվածքները: Բնութա-
գրվում է Մահարու արվեստը՝ քնարական պաթոսի և զվարթ հումորի խա-
ղացվուն միաձուլյ շաղախով: Թվում է, սակայն, գրականագետը փոքր-ինչ
ավելի է ծանրացել շափածոյի վրա, և, թերևս, այդ էլ առիթ է տվել գերա-
դրական այն գնահատականներին, որպիսիք տեղ են գտել հետագա այլ աշ-
խատություններում:

Յուր բազմերանգ, բազմաթիվ գրված Գուրգեն Մահարին հայոց գրա-
կանության պատմության մեջ հաստատուն տեղ է նվաճել «Մանկություն»,
«Պատանեկություն» և «Երիտասարդության սեմին» եռերգությունը, հետագա
տարիների արձակով, այդ թվում «Այրվող այգեստաններ», «Փշալարերից
այն կողմը» գործերով, այլև հուշագրությունը, որոնց համակող արտիստիզմը,
մեկ կամ ավելի հերոսների կյանքին ու կենսագրությանը ձուլված ժողովրդի
ճակատագրի ողբերգադրամատիկ անդրադարձումների արժեքը՝ մնալուն
«Թաքուն արդիականությունը», իսկապես ասած, դժվար է գերազանահատել:

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

⁴ Նույն տեղում, էջ 184:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Այս հաջորդականությամբ էլ ընդհանուր ակնարկում վերանայվում և ճշտվում են անհատի պաշտամունքի տարիներին արմատավորված բազմապիսի կամայական թյուր հրահանգներ: Այսպես. այլևայլ մտավախություններից ձերբազատվելով, բնութագրվում է հայ գրողների անվերապահ կողմնորոշումը հեղափոխության հանդեպ, լիաձայն հնչելույթն են արժանանում Հովհ. Թումանյանի հռչակած «հարազատ ու իրական հողի վրա» բնաշխարհիկ գրականություն ունենալու պատգամը, Ալ. Մյասնիկյանի նույն բնույթի արժարժումները, ժամանակի ոռոսական գրական խմբակցությունների ու ամսագրերի վկայակոչումներով՝ օրյակտիվ բնույթով վերագնահատվում են Չարենցի գլխավորած և մյուս խմբակցությունների գաղափարական դիրքերն ու հակամարտությունները՝ «Երեքի», «Ստանդարտի» և «Նոյեմբեր» միության զեկլարացիաներով ու ծրագրերով, առողջ ու խոտոր միտումներով: Նորարարական ու ավանդական (այլև ամուլ) թևերով, թեմատիկ արժարժումներով ու արժեքայնությամբ անհամեմատ լայնահայաց ելակետերից իմաստավորվում են պոեզիայի, արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման գլխավոր ուղղությունները՝ ամեն զեպքում հարցադրումների խմբավորվածությունում ուղենշային բարձրարվեստ գործերի՝ Չարենցի պոեզիայի, արձակում՝ Զորյանի ու Բակունցի ստեղծագործության, Չարենցի «Երկիր Նաիրի» և «Երևանի ուղիղ տնից» երկերի, դրամատուրգիայում՝ Գ. Գեմիճյանի «Քաջ Նազար» և Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» կատակերգությունների շուրջը: Այդ ընթացքով շոշափվում են նաև ժամանակաշրջանի գրապատմական, գաղափարական ու տեսական այլևայլ հարցեր ու ըմբռնումներ:

⁵ «Литературная газета», 1987, 19 հունիսի:

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

Նույն այս բաժնում տեղադրված Ն. Զարյանի դիմանկարում ամբողջացվում է 20-ից 60-ական թվականների կեսերը ձգվող նրա գրական գործունեությունը: Հանդամանորեն բնութայն են առնվում ընդունված կարգով նշանաձողային համարվող «Ռուշանի քարափը», «Հացավանը», «Ջայն հայրենականը», պատերազմի տարիների սիտոսիկ շնչի շափածո մյուս էջերը, «Արա Գեղեցիկը», «Պարոն Պետրոս...»:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ «Литературная газета», 14 января, 1956.

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

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

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

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

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

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

Նույնը կարող ենք՝ ասել՝ հետևելով Համո Սահյանի 60—80-ական թվականների ստեղծագործությանը, որի ղեպքում ղժվար լի լինի նման շեշտեր որսալ անգամ նրա, այսպես ասած, բնակարային բանաստեղծություններում: Սա վկայում է, որ և՛ Շիրազը, և՛ Սահյանը, ամեն մեկը յուրովի, առնչվում են Իսահակյանի ավանդներին, բայց առավել ևս հավատարիմ են կյանքի, մարդկային հարաբերությունների, հարազատ ժողովրդի ու մարդկության ճակատագրի սեփական ղզացողությունն ու դավանանքին:

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

Եթե առաջինում շեշտվում էր Շիրազի բանաստեղծության գեղանկարչականությունը, այստեղ ուշադրության են առնվում նաև նրա «քանդակազործական» ուրույն վարպետությունը, «կյանքի երևույթները սիմվոլներով երկայնցնելու նախասիրությունը», այլաբանական-այլախոսական այլևայլ խորհրդանշաններ, որոնցով նրա «Փոկլորակերպ բնականությունը», փոխառնությունը բնության հետ տարբերակվում է Սահյանի նմանատիպ տարբերից:

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

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

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

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

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

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

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

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

Պատմավեպերից հանգամանորեն ներկայացվում է «Մխիթար սպարա- պետը»՝ XVIII դ. Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի գլխավորած ազ- գային-ազատագրական շարժման ժամանակների սոցիալ-քաղաքական ռազ- մադիվանագիտական իրավիճակով, գլխավոր և մյուս հերոսների բարդ փոխ- հարաբերութիւններով ու հակամարտութեամբ:

Պատմագիտական բազմակողմանի իմացութիւնների հետ միասին շեշտ- վում է ժողովրդական կյանքի ու տարերքի զգացողութիւնը, որից և հետևում է գրողի ժանրային նախասիրութիւնը: «Մխիթար սպարապետը» համարվում է ժողովրդական հերոսապատում, նույն նախասիրութեամբ հշուտված «Խո- սեք, Հայաստանի լեռներ» պատմավեպը՝ ժողովրդական եղեռնապատում:

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

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

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

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

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

բարակ փաստագրութիւն-կենցաղագրութիւնն արդեն առնչվում է նատու- րալիստական ոճին, ավելի ճիշտ՝ սովորական մանրախոսութեամբ:

Կենցաղագրական-փաստագրական, կառուցվածքային թերութիւններ են արձանագրվում նաև Քր. Թափալցյանի «Պատերազմ» և «Ռսկե հովիտ» վեպերը ներկայացնելիս, մի կարևոր վերապահութեամբ, որի համաձայն, այդ գործերը ամենից քիչ են ենթարկված «իրականութեան զուսպագրման» միտումին: Ասել է՝ «Թ տարբերութիւն «գյուղական հովվերգութիւնների», Թափալցյանը «ներկայացնում է գյուղի ավերման, սեփականատիրական կրքերի բորբոքման, գյուղացիների ապագայուղացիացման, կեղծ հայրենասի- րական հրավառութեան, ղեկավարման սխալ երևութիւնները»: Առավելութիւն- ներ, որոնցից, ըստ հարկի, հետևում է Թափալցյանի քաղաքացիական կեց- վածքի ազնվութիւնը, բայց և գրականագետի ճշգրիտ կողմնորոշումը՝ մեր օրերի հրապարակայնութեան պայմաններում միայն արժարժեղ սոցիալա- կան ծանր հետեանքներով հղի երևութիւնների հանդեպ:

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

«Սովետահայ գրականութեան պատմութեան» երկհատորյակին զուգա- հեռ՝ Ս. Աղաբաբյանի գլխավորութեամբ և Ս. Խիտարովայի և Ա. Գրիգոր- յանի եռանդուն աշխատակցութեամբ պատրաստվում է նաև հայոց խոր- հրդային գրականութեան պատմութեան ռուսերեն հրատարակութիւնը: Այս հրատարակութեան նախաձեռնութիւնը պատկանում էր ժամանակին Մ. Գոր- կու անվան համաշխարհային գրականութեան ինստիտուտի գիրեկտորի տե- ղակալ Արփո Պետրոսյանին, որը և շարադրել է գրքի «Հայոց գրականութեան պատմական ճակատագիրը» վերնագիրը կրող առաջին ծավալուն գլուխը: «Найка», հրատարակչութեամբ գիրքը լույս տեսավ 1966-ին, ինչպես Գոր- կու անվան ինստիտուտում կազմակերպված լայն քննարկմանը, այնպես էլ մամուլում արժանանալով բարձր գնահատութեան:

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

Անշուշտ, այդ ժամանակամիջոցի մի զգալի մասը հատկացվել է Եղիշե Գարենցի ժառանգութեան քննական մեկնութեանն ու գնահատութեանը: Ար- դյունքը եղավ ԳԱ հրատարակչութեամբ լույս տեսած գրականագետի «Եղի- շե Գարենց» երկհատոր մենագրութիւնը (առաջին հատորը՝ 1973-ին, երկ- րորդը՝ 1978-ին), որի համար Աղաբաբյանն արժանացավ Հայկական ԽՍՀ 1979 թ. պետական մրցանակի:

XX համագումարից հետո Գարենցի մեծութեան իրավունքները ուժի մեջ են մտնում աստիճանաբար, և զարմանալի են կյանքի անակնկալները. «Եղիշե Գարենց» խորագրով առաջին գրքի (1954) հեղինակն էր իր ժամա- նակին «Գրական գիրքերում» ամսագրի խմբագիր, «ձախ» տեսաբան Նո- րայր Դաբաղյանը: Ամսագիր, որի էջերից քաղմիցս գաղափարական-քաղա- քական ծանր քարեր էին նետվել բանաստեղծի վաստակին: Եվ ահա, որ- րութեան ու քաղցածութեան հետ «ձախութեան հիվանդութիւն» և ապա ծանր

Հյուժախտով արքայի ճաշակած ն. Գարաղյանը այժմ քաղնում էր իր կամա-
ակամա մեղքերը: Կամա-ակամա, քանի որ արքայից վերադարձել էր ստա-
լինյան բռնությունների էություն մինչև վերջ գիտակցված համոզմունքներով,
որպիսիք առիթի դեպքում զգուշորեն փորձում էր հասկացնել իր ուսանող-
ներին:

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

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

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

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

Ժամանակի գրական շոշերի հակաշարենցյան ոտնձգություններն այն-
քան զորեղ էին, որ այնպիսի շարենցապաշտ, որպիսին Հակոբ Սալախյանն
էր, 1956-ին հրապարակած «Եղիշե Չարենց» գրքում լուրջան էր մատնել ոչ
միայն «Գիրք ճանապարհին», այլև՝ «Էպիբական լուսարացը»:

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

րի մեծարանքի անեղծ խոսքերով ու հուշերով: Այդիսկ առումով շարենցա-
գիտության համար կարևոր ներդրում էր 1961-ին լույս տեսած «Հիշողու-
թյուններ Եղիշե Չարենցի մասին» ժողովածուն: Չարենցագիտությունը առաջ
էր շարժվում նաև հետազոտական առանձին հոդվածներով, ինչպես և հան-
գուցային որոշ հարցեր շոշափող Ա. Գրիգորյանի «Եղիշե Չարենցի պոեզիան»
(1961), Լ. Արուստյանի «Չարենց. ստեղծագործության էվոլյուցիան»
(1967), Զ. Սալախյանի «Ժամանակիդ շունչը դարձիր» (1967) հայերեն և
ուսերեն լեզվով հրատարակված գրքերով:

Հասունանում էր բազմակողմանի և հիմնավոր մենագրության անհրա-
ժեշտությունը, որին առանձին հոդվածներով, զեկույցներով նախապատ-
րաստվում էր Ս. Աղաբաբյանը: Միաժամանակ ձևավորվում է և մենագրու-
թյան կառուցվածքը՝ ստեղծագործական զարգացման երկու շրջանով: Այն
է՝ գրական մուտքից մինչև հրաժարվելը լեֆյան հովերից, ապա հաջորդը՝
«նոյեմբեր» միության ժամանակներից (1925—1926 թթ.) մինչև կյանքի
վերջին տարիների ստեղծագործությունը:

Համապատասխանաբար Աղաբաբյանի մենագրության առաջին և երկ-
րորդ հատորում տեղագրված այս շրջաններից ամեն մեկը բովանդակում է
հանգուցային բազմապիսի հարցեր և լուծումներ:

Առաջինում այդպիսիք են Չարենցի առնչությունը խորհրդայնապաշտության
հետ, որ քննության է առնվում XX դարի առաջին տասնամյակների հայոց
բանաստեղծության միտումների լայն ֆոնով, ապա հեղափոխական պոեմ-
ներով անցումը ուժանտիկական-հուզական մեկնակետին՝ հրապարակային
լայնաշունչ ոճով ու արտահայտչականությամբ. այնուհետև զանգվածային-
դեմոկրատական հնչողության ամենապոետներ ու ինքնապոետներ, այդ
թվում շարենցյան դիրքորոշումը՝ Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության,
«Լեֆի» հետ ունեցած աղերսների լայնահայաց վերհանումներով, և վերջա-
պես հատորը եզրափակող գլուխը՝ նվիրված «Երկիր նախիբ» պոեմանման
վեպին, որ գրականագետը ներկայացնում է քնարական-երգիծական բազ-
մաճյուղ-բազմաբնձյուղ դարձագրումներով, զաղափարական բազմախոր-
հուրդ բեռնավորվածությամբ:

Եվ որ, իրոք, սաույց է ու կարևոր, ինչպես առաջին, այնպես էլ երկ-
րորդ հատորում Աղաբաբյանը մշտապես շեշտում է, որ «...գրական նախա-
սիրություններից ավելի Չարենցի ստեղծագործական զարգացման մեջ դեր
են խաղացել պատմական ճակատագրական բարդ երևույթները»¹³:

Բայց և հասկանալի է, որ առաջին հատորում գրականագետը այդ երեկ-
վույթներին անդրադառնալու ավելի հնարավորություն ուներ, քան երկրոր-
դում: Եվ սակայն, այստեղ ևս երբեմն իրական հանգամանքների վկայա-
կուշումներով, երբեմն այդպիսիք, հավուր պատշաճի, լուրջամբ շրջանցե-
լով Ս. Աղաբաբյանը, այնուամենայնիվ, ասում է իր կարևոր ասելիքը:
Ասում է, գործի դնելով քննական-վերլուծական այնպիսի մոտեցումներ, որ-
պիսիք ուղղակի-անուղղակի հուշում են, թե ինչպիսիք են եղել բանաստեղծի
մաքառման պաթոսը, պատգամների և խորհուրդների տրամադրությունները
պայմանավորող հասարակական հանգամանքները: Ամենակարևորը. կարո-
ղանում է ամեն անգամ խոսեցնել-հնչեցնել շարենցյան շափատողների խոր-
բային տարողությունը, լինեն դրանք «Էպիբական լուսարացի» պուշկինյան,

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, գիրք 1, Երևան, 1973, էջ 134:

նեկրասովյան, նալրանդյանական հղումներն ու ներշնչանքները, թե «Գիրք ճանապարհի» պոեմների, պատգամների ու խորհուրդների փխրսոփայական բաղմածալը ոգորումները:

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

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

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

Այդ աշխատանքի արդյունքն է «Հայ սովետական գրականության պատմություն» առաջին գրքում զետեղված «Գերենիկ Գեմիրճյան» ծավալուն գիմանկարը:

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

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

¹⁵ «Գրական թերթ», 1983, 5 մարտի:

ու անհատականացման վարպետությանը, ժանրային, կառուցվածքային ու լեզվաոճական յուրօրինակություններին:

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Ս. Ք. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, գիրք 1, էջ 364, 366, 367:

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

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

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

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

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

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

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

Քննադատի շափազանց պատասխանատու գործունեությանը, առավել ևս մեր ժամանակներում, երբ տարեցտարի բաղմապատկվում է «անպտուղ», «անբերրի» անկոշիկների թիվը,—բնությունից այդ կոչումով ծնված սակավարիվ ընտրյալներին ուղիքն ու միտքը հառած՝ անկասկած կարող են դբադվել գրականության պատմության հիմնավոր դպրոց անցած, անպայման նույնպես արվեստի զգացողությանը ու ճաշակով օժտված անհատներ, որպիսիք նույնպես լինում են ինչ-որ շափով հազվադեպ:

Գրական քննադատին ներկայացվող ամենաառաջին պահանջը գեղարվեստական շափանիշների անվրեպ ու անխախտ գործադրումն է, իսկ այդ շափանիշներին կարելի է ընտելանալ, այդպիսիք կարելի է յուրացնել ու

դավանել միայն և միայն անցնելով գրականագիտական լուրջ աշխատանքի ծանր բովով:

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

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

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

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

¹⁷ „Литературная газета“, 1982, 17 февраля.

Իրոք, միայն էսթետիկական լսողության աչդօրինակ զգայնությամբ կարելի էր այդքան մոտեցումներ կամ բանալիներ գտնել ամենատարբեր մեծության գրողների, նրանց տարբեր-տարբեր ստեղծագործությունների բնութագրման ու գնահատության համար, միաժամանակ շոշափել գեղարվեստական-գեղագիտական տեսական բազմապիսի հարցեր, մշտապես լինել գրականագիտական առաջընթացի հետ, այն էլ այսպիսի հաստատուն դիրքորոշումով. «Մուրեն Աղաբաբյանը,— գրել է Ալ. Գիմշիցը,— գրական նորարարության վճռական ու հետևողական մարտիկ է: Եվ նորարարության նրա շափանիչները խորապես ձիշտ են: Նա մերժում է այն դատողությունները, որոնցով նորարարությունը հակադրվում է ավանդներին, ովքեր այն հանգեցնում են ձևական նորամուծությունների: Նրա համար արվեստի նորացումը որոշակիորեն առնչվում է գրողի հեղափոխական դիրքորոշմանը, նրա սոցիալական և զաղափարական փորձին»¹⁶:

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

• •

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

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

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

ԱՄՄԱՍ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

1941—1956 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

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

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

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

Գեռ պատերազմի տարելիցին «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» (1942) հոդվածում Ավետիք Իսահակյանը գրում էր. «Լույսի և ազատության այս փրկարար և մեծագույն պայքարին իր սրտառուչ մասնակցությունն է բերում հայ փոքրիկ ժողովուրդը, որը մեծ է, սակայն, իր քաղորդիների հերոսությամբ, որոնք իրենց հայրենասիրությամբ, անձնազոհությամբ վերստին տալիս են իրենց մայր ժողովրդին ազնվության նորավկայականները»³:

Մասկվայի մատույցներում և Ղրիմի թերակղզում, Գնեպրի և Վոլգայի ափերին, պաշարված կենդանիներում և կովկասյան լեռնանցքներում, Կարպատներում և Բեռլինի տակ կատարած հերոսական սխրանքների համար շուրջ 70 հազար հայ զինվոր, սպա և զենեկալ պարզատրվեցին շքանշաններով, իսկ ավելի քան հարյուր հոգի արժանացան Խորհրդային Միության հերոսի կոչման:

¹⁶ „Литературная газета“, 1974. 16 января.

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

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

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

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

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

Թիկունքում մնացած գրողները մտան ժողովրդական աշխարհագորի մեջ: Հանդես գալով Երևան քաղաքի մտավորականության հակաֆաշիստական միտինգում (1941-ին), Գ. Գեմիրճյանն ասաց. «...Ես ինձ մարտիկ եմ զգում և շեմ զլանա մեր հայրենիքի ազատության համար թափել արյանս վերջին կաթիլը»:

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

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

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

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

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

Հայոց գրականությունը ծննդյան իսկ օրից զարգացել է իբրև մաքսիմալ գրականություն, մաքսիմալ ընդգեմ պատերազմների ու կոտորածների, հանուն կյանքի ու լույսի, ազատության ու խաղաղության: Պատմության դասերը շեն մոռացվում: Ժողովրդի մեջ ամուր նստած էր այն գիտակցությունը, որ ֆաշիզմը իր վաղեմի թշնամին է, այդ գիտակցության սնուղը եղավ ոչ միայն ժամանակակից գրականությունը՝ հերոսապատմի գեղարվեստական տարեգրությունը, այլև «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, դասական գրականությունը՝ Մովսես Խորենացուց և Եղիշեից մինչև Խաչատուր Աբովյան և Բաֆֆի, Մ. Նալբանդյան և Ռ. Պատկանյան, Հովհ. Թումանյան և Միամանթո, Մ. Պեշիկթաշչյան և Պ. Գուրյան, Տերյան և Գ. Վարուժան: Բաֆֆու և Մուրացյանի պատմական վեպերը հաստատապես մտան զինվորական ընթերցարան: Կայն մասսայականություն էր վայելում Զարենցի հերոսական ասքապատմը: Ռազմաճակատում լայն տարածում ունեին Հովհ. Հովհաննիսյանի «Սարն ի վեր...», Պ. Գուրյանի «Իմ մահը», Ավ. Իսահակյանի «Ռազմակոչ», Ն. Զարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» և այլ հայրենասիրական բանաստեղծություններ:

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

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

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

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

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

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

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

2

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

«Ամեն ինչ ուղմաճակատի համար» կոչին փոխարինեց «Ամեն ինչ աշխատանքային նոր վերելքի համար» լուղունգը:

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

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

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

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

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

Համագումարում լավեցին խորհրդահայ գրական կյանքը լուսաբանող հետևյալ ղեկուցումները. «Սովետական հայ գրականությունը և նրա զարգացման ուղիները» (Հր. Գրիգորյան), «Սովետահայ գեղարվեստական արձակը և նրա զարգացման հեռանկարները» (Մ. Մկրտչյան), «Սովետահայ պոեզիան» (Ռ. Վարդապարյան), «Սովետահայ գրամատուրգիան» (Ս. Հարությունյան), «Հայ գրականությունը Հայրենական պատերազմի օրերին» (Գ. Գեմիրճյան), «Սովետահայ գրականության լեզուն» (Տ. Հախումյան), «Գրական բնագաղափարային արդի վիճակն ու խնդիրները» (Հովհ. Մամիկոնյան), «Արտասահմանյան ժամանակակից հայ գրականությունը» (Էդ. Թոփչյան):

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

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

Համագումարից հետո հայ գրականության զարգացման հարցերը հատուկ բնութայն առարկա դարձան ԽՍՀՄ գրողների միության XII պլենումում 1948-ին (գեկուցող՝ Հմ. Սիրաս, հարակից ղեկուցող՝ Կ. Սիմոնով): Ձեկուցումներում առաջ քաղվեցին մի շարք սխալ գրույթներ, հատկապես պատմական թեմայի լուսաբանման կապակցությամբ:

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

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

Համագումարի գեկուցումներում և հետոների ելույթներում առանձնապես սուր դրվեցին ժողովրդի կյանքի և աշխատանքի հետ գրականության կապերի ուժեղացման, ժամանակի հերոսների բազմակողմանի արտացոլման, «անկոնֆլիկտայնության» տեսության ծնած սխեմատիզմի հաղթահարման, գեղարվեստական ձևերի և ոճերի բազմազանության, սոցիալիստական ոճալիզմի ազանգավորական բմբռումների քննադատության խնդիրները:

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

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

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

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

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հակաֆաշիստական հողավածներով հանդես եկան նաև Գ. Գեմիլճյանը, գրականագետներ Ա. Կարինյանը, Հ. Գյուլիբեկյանը: Նրանց հողավածների առանցքը՝ ֆաշիզմի «ոսասյական տեսության» հրահանգած «ստրկությունը գաղափարախոսության», ֆաշիստական ագրեսիային սպասարկող գրականության մերկացումն է («Փաշիզմը և գրականությունը», «Գրականության պղծումը» և այլն):

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

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

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

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

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

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

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

Պ Ո Շ Զ Ի Ա

1

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

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

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

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

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

Ե՛լ՛ն՛՛, լսեցե՛ք, ձայն տվեք իրար,
Ամենքդ ե՛ք ոտքի, մարդ քնած չկա՞.
Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու զրահ,
Գոտեպնդվեցե՛ք ատելության միտ,
Գոտեպնդվեցե՛ք անձնազո՛հ կամքով,
Գոտեպնդվեցե՛ք աճեղ վրեժով,
Շառաշե՛ք ուժգին, կաղնիներ հզոր,
Խույ վրնշացե՛ք, նժույզներ խիզախ,
Մրդի նման զարկեցե՛ք շեփոր,
Գեպի ուղմի դաշտ, դեպ հերոսացում,
Գեպի ուղմի դաշտ՝ սուրբ գրոշի տակ,
Գեպի բարձունքը մահի ու փառքի,
Վանեցե՛ք հեռու թշնամուն վայրագ,
Մեր խրճիթներից, մեր հնձաններից,
Մեր արտ ու կալից վանեցե՛ք հեռու:
Հավերժ պիտ մնա հայրենիքը մեր,
Հզոր և ազատ և հավերժ կանգուն
Մեր իդեալների սուրբ արևի տակ¹⁶:

Համաշափ, հանգիստ ուրիշների փոխարեն ուղմական օրերի պոեզիան դիմում է լարված ուրիշների, ազատ շարահայտության, հուզական լիցք պարունակող խոսքերի: «Սասունցի Գավիթ» հերոսական վիպերգից բանաստեղծները վերաբաղում են բանավոր խոսքի կենդանի հնչերանգ, ինչպես նաև կերպարներ («Թուր-կայծակի», «Բուռնիկ Զալալի» և այլն):

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

Ռազմերգական էին ոչ միայն Աղավնին, Ս. Տարոնցին և Ս. Վահունին, Թ. Հուրյանը և Գ. Բորյանը, այլև այնպիսի քնարական մեղծ խառնվածքի բանաստեղծներ, ինչպես Գ. Սարյանը և Հ. Շիրազը:

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

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

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

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

Վահունին հայտնի է դարձել իբրև «Ասք Իգորի արշավանքի մասին» ստեղծագործության, Բուկաշչույի «Դեկամերոնի», Պուշկինի պոեմների («Բախլիսարայի շատրվանը») և բանաստեղծությունների թարգմանիչ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Քարույ Հուրյան

Լեռներ Միկենզեյան, ծառեր թեահատված,
եվ թփուտներ դալար, արյունոտված, անկյանք,
բանաստեղծն է ահա ձեր փեղերին կանգնած՝
Չեոքին նունակներ ու սրտի մեջ կրակ:
Նա թողել է տունն իր և իր մանկանց սիրած,
Նա երգեր է թողել անաղարտ ու անտիպ,
Չեր փեղերին, լեռներ, անվախ ու կրծքաբաց,
Մարտ է մղում բոլոր ոստիների հանդեպ...¹⁷

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

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

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

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



Գուրգեն Բորյան

խանում էր Բորյանի ումանտիկական խառնվածքին: Ռոմանտիկական շաղախի մեջ էլ շարունակվեց նրա հետագա դրական կենսագրությունը:

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

Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր,
Ինչպես ճամփան այս հարդազողի...
Չլինե՞ր ցերեկ, լինե՞ր գիշեր
եվ անցնե՞ինք մենք գաղտազողի.

Անցնե՞ինք մեկտեղ... եվ իրարու,
Ինչպես աստղերը՝ երկնքում հեռու,
Շշնջալիք մենք սիրո խոսքեր...
Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր.

Չըշտփե՞ինք մենք ուղին անցած,
եվ շնչե՞ինք երբեք մենք հետ.

Չըհարցնե՞ինք՝ ս՛րբան մնաց...
Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...
եվ այդ ճամփի պես հար երջանիկ
Սիրո խորհուրդը լինե՞ր անմեռ,
Լինե՞ր հավերժ ու... Մենք բայլե՞ինք,
եվ ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...¹⁸

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

...ես՝ կրկնակի՝ խաչված կարտից քո,
ես՝ հարություն առած քո սուրբ ձեռքով:

Կամ՝

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

Կամ՝

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

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

Գու բացեցիր նորից իմ տան դուռը, եկա՛ր,
Վերջալույսն էր մարում բարձու սաղարթներին,
Մենք նստեցինք բեզ հետ այնքան երկա՛ր, երկա՛ր,
Մեր տենչերին, հոգու երազներին գերի...

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

Բորջանի քնարերգության մյուս՝ տիրապետող երակը հայրենիքի և նրա զինվորի հարաբերությունն է: Անդրկովկասյան ռազմաճակատի «Կարմիր զինվոր» թերթի զինվորական թղթակից Գ. Բորջանը պատերազմի տարիներին հանրապետության մամուլում տպագրում է հավատարմության և հաղթելու վճռականություն մարտում տպագրում է հավատարմության և հաղթելու վճռականություն լեզուն բանաստեղծություններ, որոնք ամփոփվեցին «Մարտիկի երգումը» (1941) և «Կրակն լեզվով» (1942) ժողովածուներում:

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

...մի խոսք ունենք հրեայից և այն էլ տար որդիներինս.
Բարի՛ հետ գան հողն հայրենի
Կամ վահանով, կամ վահանին...
Գարեր եկան, դարեր անցան, բայց անմեռ է պատգամը հին,
Մեր բաշ նախնայաց խոսքն իմաստուն՝ կամ վահանով, կամ վահանին...

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

Ես գիտեմ, դու կգա՛ս
դու կգաս մի վառ օր,
Հաղթության ավետիք,
դու թռչուն լուսավոր...
Կշողաս վաստակած
գինվորի աչքերում,
Արևներ կվառես
իմ հզոր աշխարհում...

Հաղթական մարտականչերից և ահազանգերից բացի, Բորջանի քնարերգության մեջ շղթա են կազմում օրորոցայինները, ռազմական ընկերների հիշատակին ձոնած հոգեհանգստյան երգերը, սպայական տխրաուրախ վալսերը, կյանքի ու մահվան մտորումները, ապա նաև՝ երևանյան լուսաբացների, Նորքի գարնան հանդեսների նվագները, որոնք բանաստեղծը, հավաքելով մի գրքում, անվանեց «Լիրիկական ինտերմեցցո»: Բորջանի քնարը անցած-հեռացած տարիներից հուշում է մի շարք ոչ անկարևոր դասեր՝ հոգու մաքրություն, խղճի հավատարմություն, ասպետական նկատագիր, ինքնայրման պատրաստակամություն:

Բորջանի ռոմանտիկական խառնվածքն են վկայում նաև հետադաշում գրած բանաստեղծությունները («Երևանյան լուսաբաց», 1947) և դրամաները: Այդպիսին է «Բարձունքներում» (1949) հերոսական դրաման՝ ռոմանտիկական շնչի ասք, նվիրված Կովկասյան լեռնանցքի պաշտպաններին: Ուժեղ, տպավորիչ գործ է «Նույն հարկի տակը» (1958), որը դարձավ «Մարտյան եղբայրներ» կինոժապավենի գրական առաղձը:

•
•

Պատերազմի տարիների հայոց բանաստեղծության որակական հարստացման նշաններից մեկն էլ զգացմունքների կոնկրետացումն էր: Դա առաջին հերթին վերաբերում է այնպիսի մեծ ու խոր զգացմունքի, ինչպիսին է հայրենասիրությունը: Նախապատերազմյան շրջանի նկարագրական-հոստորական գովքերին և բարձրագույն ծնողաներին փոխարինեցին հայրենիքի կոնկրետ պատկերացումները: «Հայրենական պատերազմը, — գրում է Մ. Շահինյանը հայ բանաստեղծների ուսերեն ժողովածուի առաջաբանում, — մղեց նորովի իմաստավորելու հայրենիքի զգացմունքը. ոչ թե «ընդհանրապես», վերացական հայրենիքը... այլ իր երկրի այն կոնկրետ, իր մանրամասներով թանկ այն անկյունը, որտեղ աշխատել ես, հասակ առել, սովորել, սիրել, թողել մորդ ու սիրելիներիդ»¹⁰:

Հայրենական տան պատկերի կոնկրետացումով բանաստեղծությունը «վերադարձավ զեպի իր ակունքները», տեղ բացելով և՛ ազգային պատմության, և՛ ազգային բնակարի խորհրդանշանների՝ երկրի օրնամենտի, և՛ կեցության նոր դժերի համար:

Հայրենի լեռներն ու գետերը, ազգային ժողովրդական վիպերգի կերպարներն ու հայկական ճարտարապետության հուշարձանները, երկրի աշխարհագրությունն ու պատմությունը, Սևանն ու Արարատը — այս ամենի զուգորդություններով հյուսվեց հայրենիքի միասնական և անխզելի կերպարը:

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

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

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

Պատերազմը խորացրեց բանաստեղծության կապերը հայրենի երկրի աշխարհագրության և բնության հետ:

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

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

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

Հայրենիքից զրկված ժողովրդի անտունիները ժամանակակից պոեզիայում արտահայտում են հակադիր բովանդակություն՝ վերագրած հայրենիքի զգացումներ: Այս առումով շափազանց բնորոշ է Գ. Էմինի «Երգ կուռնկի

մասին» գործը, որն իր բովանդակությամբ ժողովրդական-պանդխտական ավանդական «կուռնկների» ժխտումն է: Նման եղանակով էմինը դիմում է արտասահմանյան հայությունը՝ նրանց հրավիրելով նորոգ, վերածնված հայրենիք:

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

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

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

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

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

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

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

է շարժառիթ՝ փիլիսոփայութեան մեծարեւու մարդկային բանականութիւնը, մարդու հզոր ուժը, այն մարդու, որն իր պատմական ծննդից մինչև այսօր, կրելով աշխարհի բոլոր տառանգանքները, այդուամենայնիւ, կարողանում է իրեն ենթարկել բնութիւնը, թափանցել Տիեզերքի առեղծվածների խորքերը: «Բիրբիականում» Շիրազը, դիմելով «մարդկութեան շարժարանքին», դրանով իսկ արձագանքում էր ազգային պատմության, «հայոց վշտի» թեմային, այն նշութին, որին XX դարասկզբին դիմում էին հայոց բանաստեղծները (Հովհ. Քումանյան, Սիւսանյան, Ավ. Իսահակյան, Վ. Թեքեյան, Վ. Տերյան և ուրիշներ)՝ արտահայտելու ոչ այնքան հատուցման, որքան ժողովրդական ցասման, «բարկութեան բոցի» տրամադրութիւնները:

Նույն ավանդների հունի մեջ էր նաև Գ. Սարգսյանի «Գեպի կառափնաբան» փոքրածավալ պոեմը, որը և՛ հոգեհանգստյան (ոնքվիսմ) ողբ է 1915-ի հայոց եղեռնի նահատակների հիշատակին և՛, միաժամանակ, մեղադրական թուղթ՝ մարդկութեան հին ու նոր ստոխների դեմ:

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

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

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

Սարգսյանը իր բալլադներում մշակում է նաև արևելյան ու անտիկ պատմադրեցաբանական սյուժեներ՝ սիրո և անմահության թեմաներով («Գեպի օրը և էլ-նուրի», «Մարմարակերտ զեղուհին» և այլն), իսկ Ս. Տարոնցին մեծապես դիմում է հայոց պատմության հերոսական դրվագներին:

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

2

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

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

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

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

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

Ռազմի հիշողությունների կողքին պոեզիայում հնչեց նաև հաղթողների տունդարձի մոտիվը:

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

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

Հոծ փողոցներում ազմուկ ու շահաշ,
Հոտում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,
Մի մարդ սեղան է բացել տան առաջ,
Լցրել թասերը ոսկեփայլ գինով:

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

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

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

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

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

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

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

Դրանց մեջ էին նաև Սարմենն ու Աշոտ Գրաշին:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ապա՝

Երբ ես մահանամ, ինձ խարոյկ հետեմ՝
Մոխրանամ նրա ուրախ բոցերում
Մոխրս ավել հովին սրաթն,
Որ տանի շաղ տա նա ձեռքով թեթև
Իմ Ղարաբաղի կապույտ լեռներում...»²¹

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

Եվ երրորդը՝ ֆուկլորային պարզունակ մտածողության տուրքն է:

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

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

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

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

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

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

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

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

Պոեզիայի սահմանների ընդլայնման պահանջից ծնվեցին «զյուղական» և «արդյունարերական» կոչված մի շարք պոեմներ (Գ. Սարյան՝ «Հրաշալի երունդ», Ն. Զարյան՝ «Արմենուհի», Պ. Սևակ՝ «Անհաշտ մտերմություն», Վ. Գավթյան՝ «Պատուական» և այլն), որոնցում հայ իրականության մեջ սկսված աշխատանքային վերելքը ներկայացվում էր արհեստական, շինծու բախումային հակասություններով, ոճային զուսազարգող արտահայտություններով:

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

Առակազրության մեջ աչքի ընկավ Արշավիր Գարբինե (Արշավիր Մնացականյան, 1910—1980):

Մնվել է Խանլարի շրջանի Գետաշեն գյուղում (Աղբյուրական ԽՍՀ): Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Բաքվում, բարձրագույնը՝ Մոսկվայում (սովորել է կինեմատոգրաֆիայի ինստիտուտի սցենարական բաժանմունքում):

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

Գրել է պատմվածքներ, սցենարներ, ակնարկներ, հրապարակախոսական, մտերմական, մանկական, երգիծական բանաստեղծություններ, սակայն համրավի է հասել իրրե առակազրի («Крокодил» ամսաթերթը և Գինզբուրգի թարգմանությունները տպագրել է նրա առակների ուսերեն հավաքածուն):

Գարբնու առարկաների նյութը և՛ արտաքին՝ միջազգային, և՛ ներքին կյանքի երևույթներն են: Մի շարք առարկաներում անդրադառնում է միջազգային թեմաների՝ ծաղրի սուր, մերկացնող ծայրն ուղղելով գերազանցորեն նոր պատերազմի հրձիգների դեմ («Կոլորադյան բզեզը», «Լուսն կոնգրեսում» և այլն): «Առարկաներ» վերնագրված երեք ժողովածուներում (1952, 1955, 1959), «Ազգիսը դրախտում» գրքում (1969) առարկաները անդրադառնում է «ներքին թշնամու»՝ բյուրոկրատի, ստորաքարշի, բծնողի, գոփողի, կաշառակերի կերպարներին, մերկացնում է կյանքի առաջադիմությունը խանգարող արատները:

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

Գարբնու առարկաները, ինչպես նշել է Գ. Գեմիթյանը, բերում են նոր լեզվաճանաչական ձևեր ու կառուցվածքներ, սակայն մեծ մասամբ, նույն Գեմիթյանի ասելով, այդ առարկաների կենդանիները «սխալ ամպլուայի, սխալ դերի պատահական ֆունկցիայի մեջ են»²², ասել է թե՛ նրա կենդանիները, ի վերջո, ոչ թե մարդիկ են, այլ կենդանիներ:

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

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

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

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

Այսուամենայնիվ, չհասնելով գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի, ռազմաճակատային նամակներն ու ակնարկները ստեղծում էին հուզական մթնոլորտ, որը անհրաժեշտ էր պատերազմի տարիներին: Հայոց զրահանությունը թեև անձանոթ չէր «հրացանավոր մարդու» պատկերման ավանդությունը՝ գեղաբաղադրական կոմիկների մասնակիցների պատկեր-

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

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

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

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

Հր. Քոչարը պատերազմի տարիների ռազմաճակատային կյանքի գեղարվեստական տարեգիրն է:

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

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

Օգսեն Վասպուրի կերպարը վիպակում գծագրված է Քոչարին բնորոշ հումորիստական վերաբերմունքով:

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

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

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

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

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

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

«Հերոսների ծնունդը» ակնարկների հեղինակային դատողությունները), ժո- ղովրդների եղբայրության հղոր ուժի մասին և այլն: Նման խորհրդածու- թյունները ոչ թե հեռացնում են գրողին տեսած ու զգացած կենսական պատ- կերների ճշմարիտ վերարտադրությունից, այլ հակառակը՝ խորացնում են անմիջական տպավորությունից ստացած պատկերը նոր իմաստավորումնե- րով:

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

Պատմվածքի նյութը հեռավոր Ամերիկայից ուղարկված հայուհու նա- մակն է Հայրենական պատերազմում փառաբանված հայ զենեակալին: Օս- մանյան արյունոտ յաթաղանի բոլոր սարսափները ճաշակած ժողովրդի դուստրը ենթադրում է, թե զենեակալ իր հարազատ եղբայրն է: Բայց պարզ- վում է, որ վերջինս արյունակցական կապ չունի անձանոթ կնոջ հետ: Հայ ժողովրդի ճակատագրի համար բնորոշ այս «սյուժեն» Քոչարի գրչի տակ, պատկերավոր հրապարակախոսության ուժով, վերաճում է հայրենասիրու- թյան իսկական հիմնի: Հայուհու և զենեակալի փոխադարձ նամակները մեր- ձեցնում են նրանց հոգիները, նրանց արյունակից է դարձնում նույն ժողո- վրդի արմատից ծնվելու, նույն ժողովրդին փորձության ժամին զորավիզ լինելու հանգամանքը:

Քոչարի ակնարկներից ու պատմվածքներից ուղիղ գծով ճանապարհ է ձգվում դեպի «Մեծ տան զավակները» երկհատոր վեպը (1952, 1959): Այս- տեղ կենտրոնացան հեղինակի ոչ միայն հարուստ կենսափորձն ու խորհրդ- դային ժողովրդի ազատագրական պատերազմի բովանդակության ըմբռնումը, այլև արձակի կարճ ձևերից շատ հերոսներ ուղղակի մտան վեպի գործողու- թյունների դաշտը (Բարենկոն՝ «Բարեկամություն» պատմվածքից, բաշկիր էմիլովը՝ «Եղբայրներից», հույն զինվոր Պավել Իվանիզին, քաղաքի Մալիշևը՝ «Մեր քույրերը» ակնարկից, հրամանատար Բորիս Յուրչենկոն և ուրիշներ):

Վավերագրական-փաստագրական հիմք ունի նաև վեպի սյուժեն ամ- բողջությամբ: Դա քաղաքացիական կոնֆլիկտի տարիներին Հայաստանում կոռու գնդի հիման վրա ձևավորված զիվիզիայի պատմությունն է՝ Հայրե- նական պատերազմի ուղիներում: Հավասարիմ մարտական, հերոսական ա- վանդներին, զիվիզիան պատերազմի առաջին իսկ օրից մեկնում է ռազմա- ճակատ: Քոչարը պատկերում է զիվիզիայի մասնակցությունը պատերազ- մին՝ պաշտպանական մարտերի ու նահանջի (I հատոր), Վոլոգդրայան ճա- կատամարտի ու խորհրդային զորքերի հակահարձակման ժամանակ (II հա- տոր):

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

Վիպական համառոտ նախադրույթներից հետո, որ կոչված է ներկա- յացնել խաղաղ կյանքի ընդհանուր պատկերն ու ներքին բովանդակությունը, վիպասանը հենց ռազմաճակատից էլ սկսում է Գալունովի, ապա զենեակալ և Յանոպոլյանսկու գլխավորած մարտական միավորման զինվորների ու հրա- մանատարների կյանքի տարեգրությունը. թշնամին առաջ է շարժվում, հայ- րենի բղկտված հողի վրա տեղի են ունենում պաշտպանական ծանր ու անհղ

մարտեր: Ռմբակոծվում են քաղաքներն ու գյուղերը: Հրամանատարության պահանջով հետ է քաշվում նաև գեներալ Յասնուպոլյանսկու զինվորի՝ թողնելով Հյուսիսային Գոնեցում զրաված բնագծերը:

Հարկադիր նահանջը դառնում է զինվորների «նազմական մտածումների» գլխավոր նյութը, սկսած շարքային հանձնակատար կիսավակից մինչև բանակի ռազմական խորհրդի անգամ Մաքսիմ Լուգանսկոյը, հայրենիքի պայծառ կերպարն իրենց հոգիներում, դառնություններ են մտածում նահանջի մասին: Նրանք թշնամուն են թողնում հայրենի հողը, հավատալով իրենց գործի արդարությանը, նահանջում են՝ վերադարձի հույսով:

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

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

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

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

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

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

հեռանկարի զգացողություն: Նա հին գեներալ է, փայտե կերպով՝ ծանոթ է ռազմական տեսությանը, անգիր գիտե կլաուզիցի գրքերն ու կլաուզիցի հուշերը. սակայն չի կողմնորոշվում առկա իրադրության մեջ և պատերազմն էլ չի դիտում որպես կենդանի մարդկանց կենդանի գործ: Գալունովի բաշտությունը ցուցադրական է, արտաքին, երևութական, այն թշնամու տեսիլկայից ահաբեկված ու հուսահատված մարդու զգացողությունից ծնված քաշտություն է:

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

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

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

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

պնդվող հերոսությունը՝ «ուխաբով շինան», աղետաբեր հետեանքներ է բերում զորամասին:

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

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

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

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

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

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

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

խարհի հանդեպ զգացմունքային վերաբերմունքով, բարոյախոսական ընդհանրացումներով:

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

Գրվածքում մեծ տեղ են գրավում հայկական կենցաղն ու ազգագրությունը: Սրանք, ինչ խոսք, նպաստում են տեղական կուրիտի վերստեղծմանը: Բայց այդ «շրջապատով» չի սահմանափակվում կերպարի զոյությունը, ոչ էլ Քոչարը լուծում է ազգագրական-կենցաղային խնդիրներ: Դա կադրատահայտում է նրա զգացմունքային աշխարհում ու բարոյախոսական ըմբռնումներում, նրա հոգու սլացքով:

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

Աշխարհը նրա աչքին երևում է համատարած ունայնության պատկերով: Եվ այս ամենից հետո՝ կյանքի ամենաողբերգական ընթացքից հետո, երբ թվում է, թե ընդմիշտ փակվել են կյանքին դառնալու բոլոր ուղիները, Նահապետը անիմանալի մի թռիչքով վերստին դառնում է բարձր կեցությունը: Իր կյանքի ողբերգական գալարումների ընթացքում մի անընդգրկելի, մեծ մտահոգություն է ունեցել՝ անշեջ ու անվթար պահել հայրենի օջախը: Նա ծունկի կգար, եթե շահապաներ հոգեկան այդ միակ կապը աշխարհի հետ: Նահապետը, ուժեր քաղելով ժողովրդի ազգային բնավորության այդ մըշտարուխ ախուներներից, ոչ միայն ծունկի չի գալիս գովարությունների առջև, ոչ միայն վայր չի դնում գոյության զենքերը, այլև ավելի սուր է դրամ կեցության զեղչեցությունը: Օջախից բարձրացող ծխի, ավերված հայրենական տան նորոգման գաղափարը՝ հայկական դարավոր պատմության հավերժական երևույթը, արդարացնում է Նահապետի անըմբռնելի քայլը՝ նոր ամուսնույնը թողնելով հետո: Նահապետը ունենում է զավակներ, թոռներ, հայրենի հողի վրա կառուցում է նոր տուն, աշխատանքով դարդարում հայրենի հողը և մեռնելուց առաջ, նոր տոհմի նահապետի իրավունքով, բարոյական այսպիսի պատվիրանով դիմում հայրենակիցներին. «...եթե կուզեք իմ հիշատակ հարգեք, իմ պատվիրաններ պիտի կատարեք: Կիսկրեմ, որ ոչ մեկը լաց չլինեք, երբ որ ես վախճանվեմ: Ես չեմ մեռնի, ես մոմի պես վառվա և հիմա կսպառվեմ... Շատ ենք լացեք, բավականի, թող լացից չկուրանաք: ... Կցանկանամ, որ դուք և ձեր զավակներ պատերազմ ու կոտորած շախմաք, խաղաղության մեջ ապրեք... սեր ու համեմարչություն անպակաս էլնեն ձեր սրտերեն»:

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

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

Գրա արտահայտությունն էին հայոց պատմավեպի երկու նշանավոր դործերը՝ Դ. Գեմիրճյանի երկհատոր «Վարդանանքը» (1943—1946) և Ստ. Զորյանի «Պայ թագավորը» (1944):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Վերջերս միայն, երկերի ժողովածուի տասներկուհատորյակի առաջաբանում Զորյանը գրել է. «Գարեբ շարունակ հայ պատմագիրները և պատմագետները կարգացել են Փալատոսի այդ անիրավ տողերը երիտասարդ թագավորի հասցեին և կա՛մ շտեմնել են ձևացրել այդ գրքի էջերում եղած հակասությունները, կա՛մ, իրենք էլ լինելով կրոնավոր մարդիկ, մանավանդ ներսև Մեծի երկրպագու,— Պայի վրա բարդված մեղադրանքները կրկնել են նույնությամբ:

Միայն 20-րդ դարի սկզբում, երբ պատմական քննական ոգին մուտք է գործում նաև մեր մեջ, առաջին մարդը, պատմագետը, որ նկատում է Փալատոսի խոսքերի պարզ հակասությունը և փորձիշտան մաքրում է Պային գարեբի նզովքից,— լինում է Մազաթիա Գարագաշյանը»:

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

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

Եթե Պայը լիներ ուրիշ ազգի պատմության մեջ՝ նրան կզնեին անշուշտ Պերկլեսի, Պիդիստրատի և Գրաքոս եղբայրների կողքին...»³⁶: Ստ. Զորյանը անհամաձայն է Պային տված Փալատոսի և խորենացու գնահատականներին և գրելով «Պայ թագավորը» տալիս է կերպարի իր մեկնաբանությունը՝ իբրև «պետական լայն մտածողության» կրողի:

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

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

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

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

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

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

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

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

Իր պատմական նովելների նյութն ու սյուժեն Խեչումյանը քաղում է հայկական միջնադարից՝ հիշատակարանների մեջ պահպանված գրույցներից և ավանդություններից: Դա, անշուշտ, «գրքային վերաբերմունք» չէր աշխարհի հանդեպ՝ անցյալ դարի ոտմանտիկներին բնորոշ կենսախոյս կեցվածք հիշեցնող յուրատեսակ դիրք: Նրա հետաքրքրությունը միջնադարով ունեւ ուրիշ խորհուրդ: Մշակելով միջնադարյան սյուժեներ, Խեչումյանն ուներ այդ դարաշրջանի վերածնության հոգեկան



Վիգեն Խեչումյան

բարձր արժեքները և հայրենասիրական-գեմոկրատական տարերքը բացահայտելու գեղարվեստական խնդիր: Իրական բերում էր պատմական նյութի նոր ըմբռնում և պատմական հերոսի նոր ընտրություն:

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

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

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

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

այլն կյանքի աշխարհականացման դարաշրջանի շունչն ու ոգին ծրարած անհասականություններ, դոգմաներից ազատագրված զգացմունքներով: Վերածնության դարաշրջանի ոգին կրող այդպիսի ազատախոհ հերոս է «Աստվածամայրը» նովելի ծագող շոքերը: Հաղթահարելով կրոնական դոգմաների բոլոր պատնեշները, հրաժարվելով հոգևորականի բարձր դիրքից, մանրանկարիչ Հովնանը ձեռք է մեկնում հասարակ դասի միջից դուրս եկած Անահիտին և իր մեծ սերը դրոշմում ձեռագիր մի մատյանի վրա՝ ի դեմս Աստվածամոր և Մատթեոս ավետարանիչի մանրանկարչական կերպարների:

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

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

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

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

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

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

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

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

«Զվարթնոց» գրքում նա ի հայտ բերեց միջնադարյան արտահայտչության ռեալիզմները: Դա էլ նրա պատմի թույլությունն էր:

«Զվարթնոցին» հետևեցին «Գիրք պանդխտության» ժողովածուն (1959)՝ ժողովրդական դրույցների և լեզունգների մշակումներով: Այս պատմվածաշարի մասին Պ. Սևակը գրեց. պատմությունից «ինքն է սարքում մի փոքրիկ խարույկ՝ մի վառելանյութից, որ մինչև հիմա չի նկատվել որևէ մեկից»⁹⁹: Գրան հետևեց «Մեզ մոտ, հարավում» (1955) անհաջող վեպը՝ գործարանային կյանքից, «Գույներ և երանգներ» (1962) արվեստագիտական ակնարկների հավաքածուն և, վերջապես, «Գիրք լինելության» (վիպասանություն, գիրք առաջին՝ 1966, գիրք երկրորդ՝ 1971), դարձյալ միջնադարյան Հայաստանի կյանքը վերարտադրող պատմվեպը:

«Գիրք լինելությանը», ինչպես պատմական նովելները, նվիրված է հայկական միջնադարին՝ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածի» բացահայտմանը, նրա լինելության փիլիսոփայությանը: Ի տարբերություն պանդխտային սկզբունքով շարադրված «Աշուտ-երկաթյան» բնույթի պատմվեպերի, Խեչումյանի երկը բարդ, մտածական հարուստ պաշարներ պարունակող գիրք է: Ինչպես գրում է Պ. Սևակը իր ներշնչված գրախոսականում «...պատմությունը նրա համար մեջք ու թիկունք չէ, որին հենվում են, այլ դեմք ու երես, որին նայում են»¹⁰⁰:

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

Վ. Խեչումյանը, շարունակում է Պ. Սևակը, «...մեր պատմության հավաքական գոյականները դարձնում է հատուկ անուններ»¹⁰¹, հերոսներ ընտրելիս դիմում է ոչ թե կլասիկ հայրենասերների սրբապատկերներին, այլ բուն ժողովրդական տարբերին: Այս կետում Խեչումյանը մնում է «Զվարթնոցի» դիրքերում. ոչ թե հավատարիմ մնալ պատմական փաստերի առձեռն տվյալներին, այլ՝ պատմական իրականության ներքին շարժումը ներկայացնելով, հնչեցնել մարդկային կրքերի հավերժական ընթացքը, արդիականությանը հարազատ սիրո և աշխատանքի, մարդկայնության և ազգային արժանապատվության զգացմունքներ:

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

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

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

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

Նվ ալպես, ինչպես նովելներում, նա վեր է հանում իրեն հարազատացած մանրանկարիչների, ծաղկողների, գրիչների, տպագրիչների, ճարտարապետների հոգեկան նստվածքը, նրանց գործի հանրագումարը, այդպես էլ «Գիրք լինելության» վեպում բացահայտում է ժողովրդի հոգեկան արժեքների թանձրացումը՝ հին դարերից ազդեց կապելով դեպի նրա արգիականությունը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Թեև Սիրասը ի հայտ է բերում արևելյան միջավայրի զգացողություն, բայց և այնպես նրա մշակած լեզունները շեն բարձրանում պարզունակ, արկածային սյուժեներից և շքեղ, վերամբարձ ոճաբանությունից:

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



Հմայակ Սիրաս

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

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

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

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

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

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

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

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

«Անահիտը» ոչ միայն կայուն արժեք չդարձավ նորագույն

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

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

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

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

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

Պատերազմական իրականության նատուրալիստական պատկերման ուղի-ությունը առավել ցայտուն արտահայտվեց Քրիստափոր Քափալցյանի ստեղծագործության մեջ:

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

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

Այլևայլ գեղարվեստական ակնառու թերություններով հանդերձ, Քափալցյանի առաջին կտավները աչքի բնական նյութի մատուցման բախումային սուր դրություններով, գյուղական իրականությանը բնորոշ հակասու-թյունների արտացոլման ձգտումով:

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

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

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

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

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

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

Դիտվել է, որ թերությունները ծայր են առել նախ և առաջ վիպական սխալ կառուցվածքից: Վեպի հիմքը և կենտրոնը դարձնելով Հայկազ—Մովի-նար—Արամ կենցաղային պատմությունը, Քափալցյանը պատերազմական իրականությունը վերարտադրել է իբրև զեպերի ու հերոսների էկլեկտիկ միացություն: Վիպասանը գրվածքը ծանրաբեռնել է անկապակից փաստերի նկարագրություններով, վիպական տարածությունը լցրել է սյուժետային բազմաթիվ ճյուղերով, որոնք ոճական միասնության փոխարեն բերել են պատմության խաչտարզեություն, հոգեբանական խորացումների փոխա-րեն՝ նյութի հետ կապված դրվագների մակերեսային վերարժարում:

Քափալցյանը իրականության բարբաղր-տարեգիր է իր խառնվածքով: Դրա արտահայտությունն է նաև «Ոսկե հովիտ» վեպը, որի նյութը գյուղա-կան կյանքի երևույթներն են՝ գարգացման դժվարություններն ու հակասու-թյունները, հոգսերն ու տագնապները:

Ի տարբերություն «գյուղական հովիտների», Քափալցյանի վե-պը ներկայացնում է գյուղի ավերման, սեփականատիրական կրքերի բորբո-ր-

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

«Ոսկե հովիտ» վեպում ևս Քափայցյանը երևում է իբրև բազմամարդ
տեսարանների լավ նկարիչ: Քննադատությունը «Ոսկե հովիտի» կապակ-
ցությունները նույնպես խոսեց նյութի բարքագրական նեղացման նախասիրու-
թյունից: «...Վեպի արխիտեկտոնիկան քիչ է մտահոգել հեղինակին...,—
թյունից է Ա. Ինճիկյանը: — Հեղինակը ձգտել է, որքան հնարավոր է, մեծ շա-
պարներ է հանգես բերել, սրանց դրել բազմազան իրավիճակների մեջ, ար-
հեստականորեն ստեղծելով մի բավական բարդ վիպական հյուսվածք»⁴²: Վե-
պի կոնֆլիկտի և կերպարների մասին սուր դիտողություններ է արել նաև
Հր. Քամրազյանը⁴³:

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

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

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

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

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

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



Գարեգին Սևունց

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

հորդավոր» իրավիճակներ ներկայացնող արկածայինությամբ, տեսահորիզոնի
սահմանափակվածությամբ:

Սևունցը պատերազմի տարիներին ղինվորական ծառայության մեջ էր
Իրանում: Իրանական սպավորություններով նա գրեց «Ազատության պողո-
տա» (1947) վիպակը, «Իրանական Նոթերը» (1949) և «Թեհրան» (1952)
բազաբական վեպը:

«Ազատության պողոտան» «Թեհրանի» նախնական տարբերակն է, իսկ
«Իրանական Նոթերը» փաստերի վրա շարահյուսված քաղաքական հրապա-
րակախոսություն է: Ակադեմիկոս, նշանավոր պատմաբան Ծ. Տարլին «Պրավ-
դայում» տպագրած գրախոսության մեջ՝ գնահատելով «Թեհրանի» լայն ար-
ձագանքը ընթերցողների շրջանում, նրա ժանրային կազմությունը համարեց
«վեպ-ժամանակագրություն»⁴⁴: Դա, իսկապես, ժամանակագրություն է, որով
ներկայացված է Իրանի հասարակական կյանքը՝ տնտեսական-սոցիալական,
քաղաքական-դիվանագիտական, բնտանեկան-կենցաղային բոլոր երևույթ-
ներով, Ռզա շահ Փեհլևի տիրապետության օրերին՝ համաշխարհային
երկրորդ պատերազմից մինչև 1943-ի վերջում կայացած երեք պետություն-
ների Թեհրանի կոնֆերանսը:

«Թեհրան» վեպում իրար դեմ կանգնած են երկու Իրան. մեկ քաղաքա-
կան-հետադիմական, որին հովանավորում են անդիլական, ամբերիկյան, զեր-
մանական իմպերիալիստները, մեկն էլ՝ ներքին և օտար ունակցիոն ուժերի
դեմ ազատագրական պայքարի բարձրացած դեմոկրատական շարժումը:
Ռզա Փեհլևի բռնակալական ուժերը երկիրը հասցրել է քաղաքական փլուզ-
ման և ստրկացման աստիճանին: Այդ իրադրությունն ավելի է խորանում
պատերազմի տարիներին: Եվ, բնականաբար, հարուցում է առաջադիմական-
դեմոկրատական-ազատագրական պայքարի բարձրացող ալիք: Ազատագրա-
կան պայքարի առաջին գծում են «Ազատության պողոտա» ընդհատակյա
կազմակերպության ղեկավարները, առաջին հերթին Շեմս Ազադին՝ իր հա-
մախոհներով (Տիգրան, Շովքաթ, Ամին և այլք):

Սրանք արտահայտում են աշխատավորական Իրանի շահերն ու ազա-
տագրական բազանքները, ժողովրդական խավերին համախմբում ընդլզելու
օտարերկրյա գաղութարարների լծի դեմ: Ժողովրդի ազատագրական շարժու-
մը, ինչպես մեկնաբանում է վիպագիրը, հենվում է բանվորական և գյուղա-
ցիական շերտերի, այդ միջավայրում հասունացող տրամադրությունների,
ընդլզող տարերքի վրա: Գ. Սևունցին իրապես հաջողվել է ճիշտ ներկայաց-
նել, այսպես ասած, «ներքնախավերի»՝ բանվոր-գյուղացիների, ուսանողնե-
րի և մտավորականների տրամադրությունների կազմավորման ընթացքը:

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

Վիպագիրը շատ ավելի բարդ քաղաքական խնդիրներ է լուծել իրանա-
կան ունակցիան ներկայացնելիս: Շահական Իրանը քաղաքական խառնակու-
թյունների մի անվերջանալի շղթա է, ուր տեղական կալվածատիրական ու-
ժերի, պալատական պաշտոնյաների, Խոսրով Խավարի, դատավոր Նամվա-
րի, ինստիտուտի դասախոսներ Ղորանիի, Վսուդիի և այլոց կողքին գործում

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Անապատում» վեպի գոր-



Ստեփան Ալաջաջյան

ծողություն վաչրը կիվիական անապատն է, ժամանակը՝ 1942 թվականը, հերոսները՝ անապատում մոլորված զինվորական փոքրիկ ջոկատի մարդիկ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

նական վարքագծի մերկացնողն է, վաշտի զինվորներին լուսավոր գաղափարներ ներշնչողը:

Եթե Զեֆր, երեսպաշտ քահանա նովելյուր և սրանց համակիրները ցանկանում են զինվորներին դարձնել «կայսրության» կամադուրկ գործիքներ, ապա Պանսոն, սիրիացի հայ Տիգրան Արաղյանը և սրանց համակիրները մարդու մեջ, ինչ ազգի էլ պատկանի, գնահատում են զգացմունքների ազատությունը, հոգեկան հարստությունը:

Վեպի գլխավոր հերոսների աշխարհայացքների բախումը առավել ցայտուն արտահայտվում է այլազգի զինվորների հանդեպ ունեցած վերաբերմունքում: Թեև անապատից քշերին է հաջողվում փրկվել, սակայն փրկվածները (Նեբրիճ, Ռուհի, Քասիմ, Սազադի և այլն) ի հայտ են բերում ազգային և սոցիալական շահերի հասուն գիտակցություն:

«Պարտություն» վեպով Ալաջաջյանը կրկին հաստատեց իր գրական ձիրքը: «Պարտությունը» առանձնանում է նաև իրականության հանդեպ ավելի խոր հայացքով: «Անուպատում»-ից այստեղ անցած կերպարների կողքին դործում են մի շարք նոր կերպարներ՝ քաղաքական ավելի բարդ հարաբերություններով:

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

Ալաջաջյանի գրական մուտքն արժանացավ արձակի կենդանի դասականների՝ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի ուշադրությանը: Ի դեմս տպագրած գրվածքների նրանք տեսան արձակագրության մի նոր ոճ, վերին աստիճանի գինամիկ, նկարագրական ավելորդություններից բեռնաթափված պատում, որի ծանրության կենտրոնը կերպարների հոգեբանական բացահայտումն է:

Հիսնական թվականներին գրական ասպարեզ մտած արձակագիրների ստվար խմբի մեջ Ալաջաջյանը աչքի ընկավ սեփական ձեռագրով, ոչ միայն պատումի նշաններով՝ գեղանկարչական թանձրացումներ (այդպիսիք են արաբական տոթակեզ անապատի անսանձ սամումի և սիրիական քաղաքի անցուղարձի տեսարանները), կերպարների հոգեբանական հագեցում, գործողություններն առաջ շարժող երկխոսություններ, — այլև ստեղծագործության գլխավոր թեմայով, որ այնուհետև դարձավ նրա բոլոր գրվածքների անբաժան հատկանիշ:

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

Պարզ էր այլևս, որ վաղ թե ուշ Ստեփան Ալաջաջյանը անդրադառնալու էր իր տոհմի պատմությանը: Դրա անցաթուղթը եղավ «Եղեգները շխոնարհվեցին» երկհատոր վեպը: Մինչև այդ վեպի հրատարակումը արձակագիրը հանդես եկավ հայրենազուրկ մարդկանց ողբերգական պարտմաները, ինչպես և նրանց բարոյական անկման դրվագները ներկայացնող «Առանց հայրենիքի», «Փչունիկ» վիպակներով, որոնցով հայրենագործության թեման արժարժվում է դարձյալ մարդկային արդարության որոնման անկյունաքարով: Հայրենիքի որոնման մտորումները վիպագրին տարան դեպի հետ, դեպի

պատմական կիլիկիայի ափերը, որտեղ մեր գարասկզրին մի բուռ գեյթունցիներ մահու և կենաց պայքար էին մղում թուրքական հրոսակների դեմ:

Թեև նկարավեցին, բայց շխոնարհվեցին. «Եղեգները շխոնարհվեցին»:

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

Ալաջաջյանի վիպասքի հերոսները պատմության շար ուժերի քմահաճույքով դրված են ամենաանարդար պայմաններում: Ի պատասխան այդ անարդարությունների, որոնք ասպարեզ են հանում ոչ այլ ինչ, եթե... իրենց անընկճելի ոգին ու մաքառման կամքը՝ հաստատելու ապրելու մարդկային իրավունքը: Այդ ոգու կրողներն են վիպասքի տղամարդ ու կին հերոսները, առաջին հերթին՝ Փառենը, որը դառնում է ճակատագրի քմահաճույքին հանձնված հալածական և անպաշտպան համայնքի զիմադրության շարժման կազմակերպիչը: «Եղեգները շխոնարհվեցին» գրվածքը, թեև պատմական հերոսապատում է, այսինքն գործ ունի «պատմական հիշողության» սլաքով վերարժարժված իրականության հետ, սակայն նրա էական հատկանիշն է նաև ժամանակակից իրականության յուրօրինակ զուգահեռը լինելու հանգամանքը:

Ազգային արժանապատվությունը և հայրենասիրությունը բարձր պահած վիպական հերոսները, հեղինակի մեկնակետով, այդ հասկացությունների տեական մաքառման պաթոսը լրացնում են նաև ապրելու մարդկային իրավունքի համընդհանուր զաղափարով:

Կինելով հոգեբանական թափանցումների վարպետ (դա են վկայում առաջին վեպերի հերոսների հոգեկան աշխարհի սուղումները), Ալաջաջյանը «պատմական հիշողության» այս վեպում նույնպես իրար է հյուսում սյուժեի պատմական ու հոգեբանական եղրագծերը, դրանով իսկ հասնելով նկարագրած կյանքի ճշմարտության յուրացման:

«Եղեգները շխոնարհվեցին» վիպասքին հետևեցին մի շարք այլ պատումներ, որոնք համախմբվեցին «Ոսկեդույն ծիրկաթին» (1981) հատորի մեջ՝ ներկայացնելով իր կենսագրության առանձին հատվածները, մտքերն ու ապրումները, իր հոգու կյանքը:

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

«Անառագաստ նավակներ» խիզախ, աներկյուղ, հպարտ մարդու խոստովանությունն է աշխարհին և միաժամանակ նրա ծնրադրումը կյանքի պեսպես կերպերի առջև:

«Եղեգները շխոնարհվեցին» վեպով Ալաջաջյանը հաջողությամբ շարունակում է վիպասանության այն գիծը, որ, իրավամբ, կապվում է հաշիկ Դաշտենցի անվան հետ:

Խաչիկ Դաշտենցը (Խաչիկ Տոնոյի Տոնոյան, 1910—1974) ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Բիթլիսի վիլայեթի Խոթ-Բոնաշեն գավառի Դաշտաղեմ գյուղում: Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Ալեքսանդրապոլի (այժմ՝

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

1932-ին էլ վերաբերում է «Երգերի գրքով», ասել է՝ բանաստեղծու-
թյամբ, սկսած նրա գրական ուղերթը, որ արժանացել է Ծ. Զարենցի հատուկ
վերաբերմունքին⁴⁵: 1936-ին լույս տեսած «Բոց» բանաստեղծությունների
գիրքն արդեն այնքան աղմուկ հարուցեց, որ Գաշտենցը ստիպված հեռա-
ցավ Մոսկվա և խարխուս նետեց օտար լեզուների ինստիտուտի անգլերեն
լեզվի բաժնում, նախապատրաստվելով թարգմանչի կոչման:

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

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

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

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

«Խոզեղանի» հերոսները հայ
ժողովրդական էպոսի հերոսների
շառավիղներն են, նրանց նման
բարի ու խաղաղասեր, վեհանձն
ու արգարադատ մարդիկ, որոնց
կյանքն ու աշխատանքը խոտվում
են թուրքական բեգերն ու բուրդ



Խաչիկ Գաշտենց

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

րագրությանը: Սասունցի շինականները տենդագին նախապատրաստվում են
նշելու ազգային-ժողովրդական տոնը, սակայն շուտով նրանց պարզ ուրա-
խությունը խառնվում են ողբն ու տառապանքը: Մխի հսկայական բուլաներ
են բարձրանում հայ շինականների երգիկներից, թուրք բռնակալները սկսում
են ահավոր սպանող, հրի ու սրի են մատնում անզեն գյուղերը: Անմեղ ու
անզեն, իրենց արտ ու հանդով զբաղված մարդկանց արյունը հոսում է լեռ-
ներում ու ձորերում, երեսան մտրվում է օրորոցում, կինը՝ թոնրի պանկին,
Վարդավառի տոնի համար գաթաներ թխելիս, ամուսինը բարդենու տակ՝ սա-
մի շինելիս: Շատերն իրենց նետում են Մեղրագետի ալիքների մեջ:

Գաշտենցը հաջող է նկարագրել սասունցիների կենցաղն ու ազգային
սովորությունները (հասնելով մինչև ազգագրական մանրամասնություններին),
հյուսել գույներով է ներկայացրել աշխատավոր մարդկանց կերպարներն ու
բնությունը, սակայն պատշաճ խորությամբ չի ցուցադրել սասունցիների հե-
րոսական դիմագրությունը թուրքական բռնակալներին, նրանց անձնուրաց
բաջությունն ու դուրացազնական ոգին:

Այս ամենը Գաշտենցն իրագործեց «Ռանչպարների կանչը» փայլուն վի-
պասանությունում, որը կարճ միջոցում ունեցավ երկու հրատարակություն,
մեկ՝ 1979-ին, մեկ էլ 1985-ին՝ մեծ տպաքանակով. նույն 1985-ին Մոսկվայի
«Советский писатель» հրատարակչությունը Գաշտենցի այդ գրվածքը տպա-
գրեց ռուսերեն (թարգմ. Անահիտ Բայանդուր):

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

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

Այդ մարդկանց անուններն ու գործերը հյուսվել են լեզենդին, հեքիա-
թին, առասպելին և սերնդեսերունդ անցնում են բերնեբերան:

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

Հիրավի, «Ռանչպարների կանչը» ժողովրդական վիպասը է, «վիպասա-
նություն», պոետիկայով ամենասերտ աղբյուրներով կապված ժողովրդական
բանահյուսության աղբյուրների, կարելի է ասել՝ «Սասունցի Գավիթ» վի-
պերգից սերող ասացողական-ասմունքային արվեստի հետ: Ասմունքը
«Ռանչպարների կանչի» մեջ բացահայտորեն կայուն բնավորություն ունի,
ուր իրար են գալիս ասքը և փաստագրական նյութը, բանավոր խոսքն ու
գրավոր հիշատակությունը, լեզենդը և տարեգրությունը, հեքիաթը և եղե-
լությունը: Այս ամենը կազմավորում են «Ռանչպարների...» կենսական տա-
րածությունը և պայմանավորում հեղինակի գեղարվեստական հայտնագոր-
ծումներն ու դիրքերը:

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

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

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

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

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

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

թղվել է մեր շորս կողմը և դուրսը դրել մեր կրծքին: Ընդունիր իմ կանչը աստուծական և կանգնիր այստեղ, հրեզեն, կանգնիր այնտեղ»:

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

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

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

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

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

Երրորդ մասում Մախլուտոյի կենսագրության պատումի ղեկը իր ձեռքն է վերցնում հեղինակը՝ նույնպես ասացող Գաշտենցը: Նա պատմում է Մախլուտոյի ամերիկյան և փարիզյան օրերի մասին, երբ զլխահակ հետեվում էր Անդրանիկի հուղարկավորությանը գեպի Պեր-Լաշեզի գերեզմանատուն, պատմում է համաշխարհային երկրորդ պատերազմի տարիներին ֆրանսիական հայրենասերների՝ Գիմագրության շարժմանը մասնակցության մասին, նաև հայրենագարծության, երբ Սմբատ զորավարը (նույն ինքը Մախլուտոն) պահակ էր կոմիտասի անվան զրոսայգի-պանթեոնում:

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

Վանքին գրկից տենթի հողաթմբի կողքին բարձրանում է նաև Մախլուտոյի հողաթումբը, ուր երկու տարի անց գրանիտի հուշարձանի վրա գրվեց. «Տառնի հայդուկ Մախլուտոյի (Մաքառ Բորոյան) հիշատակին»:

1872—1956 թթ. իր դասընկեր Աստիգ, Մշո Մոսի գյուղացի»:
Պարզվում է նաև այս առեղծվածը՝ Մախլուտոն հուշակավոր զորավար Մաքառն էր, որին ծանոթ էինք նաև մենք:

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

Արդարև, վիպասքի հերոսները, որ հաշվվում են տասնյակներով, հայ հողագործ շինական-առնիկներ են, բառիս բուն նշանակությամբ՝ ռանչպարներ: Գրանք սերմնացաններ են, մաճկալներ, հնձվորներ, ջրաբաշխներ, դարբիններ, արհեստավորներ (ինչպես Անդրանիկը), իրենց հող ու ջրին, հանդ ու ձորին, իրենց ընտանեկան օջախներին, զուլանին ու մանգաղին գամված մարդիկ, որոնք, չհանդուրժելով իրենց իրավունքները, առաջին հերթին՝ ապրելու գերագույն իրավունքը բռնադատելու լուծք, արդար զայրությունով ու ցամառն շանթերով ոտքի են կանգնում՝ կատարելու ժողովրդի կամքը:

Այս հայեցակետը՝ հայդուկային շարժման համաժողովրդական բովանդակությունը, Մախլուտոն (հեղինակի հեռ միասին) ներկայացնում է պեսպես, դարմանահրաշ, բայց իրական գրվագներով: Մախլուտոն հանդես է գալիս իբրև անցքերի յուրօրինակ մեկնաբան, Աղբյուր Սերոբի և Գևորգ Զառուչի, Անդրանիկի և Մամարցեի գործերի գնահատող: Ինչպիսի դառնություններ ու խոր մտմոքով է խոսում նա, օրինակ, Զառուչի «մեղքի» մասին, որը Ալվառինջու թունդ գինով հափշտակվելու հետևանք էր: Նա յուրովի գատապարտում է Գևորգ Զառուչի՝ հայդուկային ասպետական օրենքներին չվախելով արարքը, դա համարում է բաց՝ հայդուկային ամբողջ շարժման համար: Վիպասքի ռամկական շաղախի մասին է վկայում նաև աշխատանքի, իբրև մեծագույն մարդկային արժեքի, գնահատությունը: Հերոսներից շատերը հողու ամբողջ էությունը երազում են խաղաղ ու արդար աշխատանքային կյանք:

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

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

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

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

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

Երբեք էլ իմ կարգացած վերլուծական հոդվածներից լավագույններից մեկի մեջ՝ «Բրաբրոն ծաղիկ որոնողը» խորագրով, որի հեղինակն է Մուշեղ Գալշյանը, ասված է. «Ուխտին հավատարիմ՝ զենքին պսակված, նրանցից շատերը փաթաթվեցին իրենց պատանքացու կտավներով և, որպես Բրաբրոն ծաղիկ հունգեր, թաղվեցին սարերում: Ով մնաց՝ տեսավ հայ զոզոթան ու տեղահանվող, Ակվոզ, մորթվող ու այրվող ժողովրդի համար դարձավ պաշտպան բանակի խորհրդանիշ և բանակ, առաջնորդի խորհրդանիշ և հույս: Եվ ապա նոր, կամքի խորհրդանիշ և կամք, հույսի խորհրդանիշ և հույս: Եվ ապա այդ բերքից էլի ով մնաց, մի առավոտ տեսավ, որ արդեն ավեր ու անշունչ աշտ բերքից էլի ով մնաց, մի առավոտ տեսավ, որ արդեն ավեր ու անշունչ աշտ երկրում, Մուշեղ վեր՝ Միրանկատարին ծաղիկ է Բրաբրոն ծաղիկը...»⁴⁸:

Խաչիկ Դաշտենցի մեկնաբանությամբ Անդրանիկի, Մախլուտոյի և մյուս նվիրյալների որոնած Բրաբրոն ծաղիկը Մարդարապատի ահեղ ու փրկարար ճակատամարտն էր, որը ավերակված Հայաստանին բերեց նոր կյանք ու խաղաղություն, այն սվինը, որին սատարելով հին ֆիդայիները գյուղացու տաքեղով որբեր են հավաքում ապագա Հայաստանի համար. «որբեր հավաքենք, շիթիլ անենք Հայաստանի համար»:

Ռանչպարության գաղափարը դնելով աշխարհագրագողության հիմքում, այսինքն հայդուկային շարժումը համարելով գեմոկրատական բովանդակության շարժում, Դաշտենցը իր ճշգրիտ, պատմական, անձնվիրյալ, ողջացեպցիայով էլ բացատրում է հերոսների հերոսական, անձնվիրյալ, ողջակիզման պատրաստ վարքագիծը, նրանց արարքների էպիկական վեհություններ, նահատակվելիս անգամ հոգիներում վառ պահած լավատեսությունն ու հեռանկարի անվճատ զգացողությունը:

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

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

ան քայլ փաստարկելով՝ գատապարտում օսմանյան բռնությունները: Այս անու-
մով բնութագրական է Անդրանիկի և նրա մերձավոր զորավար Մախուրտայի
երկխոսությունը հեռավոր Ամերիկայում՝ «Բրաբրոն ծաղիկը» հատվածում:
«—Ես իմ ամբողջ կյանքում Բրաբրոն ծաղիկը փնտրեցի աշխարհում,
ասում է Անդրանիկը: —Ես էլ, դու էլ այդ ծաղիկի հետևից գնացինք: Խենթ
էինք և խենթ երազ ունեինք: Ոչ ոք դեռ չի գտել այդ ծաղիկը: Ասում են
այդպիսի ծաղիկ չկա: Բայց եղան մարդիկ, որ մեզնից շուտ գտան գեպի
այդ ծաղիկը տանող շիտակ ճամփան: Մենք սխալ կողմից փնտրտուրի
կլանք և մոլորվեցինք քերձերում»:

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

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

Գաշտենցը կատարում է այդ նվիրական, թանկագին խորհուրդը, գրում
է «Ռանչպարների կանչը» էպոսային արձակը:

Վեպի մասին գրած չափազանց հետաքրքրական ուսումնասիրության
մեջ Մ. Բախտինը գրում է, որ դա անցյալից մեզ հասած միակ ժանրն է,
որը չի ենթարկվում կանոնացման, դարգանում է և ձևափոխությունների են-
թարրեր: Արգարև «Ռանչպարների կանչը» վեպ չէ դասական նշանակու-
թյամբ. չկան ոչ ցայտուն սյուժետային փոխհարաբերություններ, ոչ հոգեբա-
նական խորացումներ, հերոսների ներաշխարհի մանրակրկիտ վերլուծում-
ներ: Գրական դավանանքով արտաքննապես «պահպանողական» Գաշտենցը
լուծում է մեծապես նորարարական խնդիրներ, վեպի կանոնիկ ձևը նորոգե-
լով ժամանակակից արձակին բնորոշ սիմբոլիկ զգացողությամբ, այդ սիմ-
բոլիկ հայտնագործելու համար դիմելով ազգային պատմության զեղարվես-
տական հուշարձանների ոճական գունազոծներին, ժողովրդական դարավոր
փորձի մեջ բեկված արտահայտման եղանակներին:

Ազատագրական շարժման վիպասը ստեղծելու համար Գաշտենցը հազ-
վագյուտ թափանցումներով օգտվել է այդ շարժման էությունը ամենից ավե-
րի պատշաճող պարզ ու բնական, պարզունակության շափ պարզ, միամիտ,
«անարվեստ», «աամիկ» պատումի ձևերից ու բառապաշարային-գարձվածա-
բանական շերտերից:

Սա արձակի այն որակն է, որն իր բնոճանուր կոլորիտով մերձենում է,
այսպես կոչված, «պրիմիտիվիզմի» արվեստին, Փիրոսմանիի, Վանո Խոջա-
բեկյանի և այլոց արտահայտչական տեսագծերին: Վերագարձը գեպի «պրի-
միտիվիզմ» XX դարավերջի գրականության համար շատ բնորոշ ուղղու-
թյուն է, որի մոտացված շերտերը Գաշտենցը հայտնագործեց հայոց բանա-
հյուսական պատմությունում, ներկայացնելով վերին աստիճանի տպավորիչ
պատմություններ:

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

«Զմոն»՝ պատմությունն այն կնոջ, որին գյուղի կանայք ցանկանում են մե-
կուսացնել գյուղից՝ լիրք վարքի համար. «Սասնո ճամփի վրա Տատրակ
անունով մի գյուղ կար: Ճանճիկ սարը իր մերկ ծունկը ծալելով սեղմել էր
կրա ծոծրակին, իր ունաթաթի վրա խաղացնելով բրգածև բարդիների մի
գեղեցիկ պուրակ:

Եկա, եկա ու դեմ առա այդ գյուղին:

Զմոյին ևս այդտեղ տեսա:

Զմոներ ամեն տեղ կան:

Աշխարհը չի կարող լինել առանց Զմոների:

Մեծահարուստ տներից մեկի առաջ կանգնած էր գյուղի ոսոր, դիսին
թաղիքն սև գգակ, նախշուն դոտին մեջքին ոլորած, ծխատուփը խրած գո-
սու տակ:

Գյուղի բոլոր կողմերից բազմություն էր հավաքվում ոսոր շուրջը, դը-
խավորապես կանայք: Աջից ու ձախից հարսներ էին գալիս, և ի՞նչ շար-
ժաղ հարսներ: Ոմանք աղբյուրից էին տուն դառնում, լիքը կփերը ուսերին,
ոմանք նոր էին գնում ջրի, բայց ջրի ճանապարհը փոխելով շտապում էին
գեպի ոսոր ապարանքը: Գալիս էին քաղվոր կանայք, գալիս էին սարվոր կա-
նայք, ու ամենքը կանգ էին առնում ոսոր տան առաջ: Ու բոլորի դեմքին
բոլորի արտահայտություն կար, դժգոհություն և դաշրույթ: Մեկ-մեկ եկան,
խումբ-խումբ եկան, լիք կփերով եկան, գատարկ կփերով եկան, խոտով ու
խոտակապով եկան, փոցխով ու մանգաղով եկան: Եկան, մոտեցան, խոտ-
քան ու շրջապատեցին ոսորին:

Պատումային այս սիմբոլը, որ տիրապետում է ամբողջ գրքի հյուսված-
քում, գալիս է հայ ժողովրդական էպոսից: Գաշտենցը վիպասը գրելիս
առատորեն օգտագործել է բանահյուսական նյութեր՝ քնարական և էպիկա-
կան երգեր, թևավոր դարձվածքներ և ավանդապատումներ, դիմել է տեղա-
գրական-ազգայրական, աշխարհագրական, հիշատակարանային աղբյուր-
ների՝ առավելագույնս հարազատ մնալով պատմության ձայնին:

Վերոհիշյալ հորվածում Մ. Գալշտյանը գրում է, որ Գաշտենցը «մեզ է
ժառանգում հայրենի եղբրքի կենդանի բարտեզը», — բնակավայրեր, վան-
քեր, ճանապարհներ, լեռնաշղթաներ, բերդեր, աղբյուրներ, բուսական ու
կենդանական աշխարհ, կամուրջներ, տարազներ... «Եվ այս ամենը բարա-
խուն, հունցված սիրո ու կարոտի շնչով:

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

Սա էլ վիպասին հաղորդում է արդիական խորհուրդ:
«Նոգեգանից» հետո 50-ական թթ. «Ձնհալի» նախամիջնորդում հրա-
տարակվում է նաև Լ. Թարգյուլի «Կոմիտաս» վեպը:

Կյուսի Թարգյուլը (1905—1955) ծնվել է Վանում: Գաղթելով Կովկաս,
կրթություն է ստացել թիֆլիսի Հովհաննյան-Գայանյան դպրոցում, այնուհե-
տև Երևանի պետական համալսարանում և Մոսկվայի խմբագրական-հրա-
տարակչական ինստիտուտում: Վաղ տարիների երկերից է «Հսկաների շար-
քում» վեպը (1937), որը արդյունաբերական նյութի առաջին դրվագներից
մեկը կոչվի:

Գրել է նաև պատմվածքներ, գերազանցապես մանկանց համար:

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

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

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

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

Անահիտ Սահինյանը ծնվել է 1917-ին, Ստեփանավանի շրջանի Վարդաբլուր գյուղում: Եղբոր՝ անվանի ճարտարապետ Ալեքսանդր Սահինյանի հետքերով սովորել է Երևանի շինարարական տեխնիկումում, այնուհետև Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում (ավարտել է 1941-ին):



Անահիտ Սահինյան

«Վայելը» (1942) վերնագրով առաջին վիպակը արժանացավ ուշադրության, Գ. Գեմիհյանը գնահատեց հեղինակի սուր գիտողականությունը և հոգեբանության ցուցադրման ունակության կերպը⁴⁹:

«Վայելը» կանխորոշեց Սահինյանի նախասիրությունը՝ բարբային-սոցիալական արձակի հակումը: Գրա արտահայտությունն էր նաև «Նաշուղիներ» բաղամաջուղ և բաղմահերոս վեպը (1946):

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

անգույցների և մարդկային հոգեբանության զիզագնների բացահայտման ինքնուրույն շնորհիվ հասարակության առաջադիմության ճանապարհը: Վեպն, սակայն, կյանքի նյութի կողմնորոշումը, գեղարվեստական խնդիրների հասարակական կարևորումը, բարոյական մաքսիմալիզմը, «գրական-ձևական խաղերի» հանդեպ բացասող կեցվածքը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Իսկ Արտաշեսը՝ նրա համար անակնկալ, բայց անսպասելի շեր իրերի այսպիսի դասավորությունը՝ բնտանիքում օրեցօր խորացող այն ձեղքվածքով, որ ծայր էր առել բնտանիքի վերաբերյալ սեփական «չերմոցային» հայացքների պատճառով:

Ահա մի բնտանեկան կոնկրետ դրամա՝ բարդ հանգուցով, որ պահանջում է լուծում: Կյանքի անողորմ դարձարձումներով ստեղծված այս խճրճված փոխհարաբերությունը ներկայացնելով, Մահինյանը, բնականաբար, պետք է որոններ լուծման բանալին: Իսկ որտե՞ղ: Հեղինակը պատասխանը պատրաստի չի դնում ընթերցողի առջև, որպես բարոյախոս, որպես սոցիոլոգիական կանխակալ թեզ, այլ պատասխանը որոնում է հերոսների կենսագրության, նրանց անցյալի և ապագայի, հասարակական առնչությունների, նրանց բարոյական հատկությունների մեջ: Այս դիրքերից էլ վեպում սկսվում է ազնիվ ու շահագրգռված, կրքոտ ու համոզված պայքար ոչ թե Մաճկալյանի, Արտաշեսի ու Շաղիկի դեմ, այլ նրանց բարոյական ներքին կատարելագործման համար, բոլոր տեսակի վաղանցուկ քամիներին դիմացող հաստատուն բնտանիքի, մարդկային բարոյականության սկզբունքների հաստատման համար:

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

չորության ճանապարհով հասավ ճշմարտության, վերադարձավ բնտանիք: Այս ձևով է մտածում ոչ միայն հերոսուհին, այլև «տուժած» կողմը՝ Մաճկալյանը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հուրունցի գրելակերպի ամենարժեքը գիծը քնարական շունչն է՝ նուրբ հունորի և բանահյուսական ոճ ու դարձվածքների համադրությամբ:

Դա, բառիս իսկական իմաստով, քնարական արձակ է, ուր տեղ ունեն և հրապարակախոսական-հուզական շեղումները, զեղչկական գրույցին հատուկ հարցուպատասխանները, ժողովրդական դարձվածաբանությունը, առարկաների զեղանակարչական ընկալումները, մտերմական պատումային շերտերը:

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

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

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

1930-ին ավարտում է կենինականի մանկավարժական տեխնիկումը:

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

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

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

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

Արծվնակի հուշապատումը վերականգնում է կենցաղի գունացմանը հարուստ ժամանակի գրամատիզմը, գյուղի ներքին կյանքը: Չնայած կերպարի որոշ ձեղբվածքներին (սոցիոլոգիական անբնական գույներ և կոշտացումներ), առաջին հատորում ներկայանում է իբրև ինքնատիպ բնավորություն:

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



Աղավնի

զիծական լիցքեր, մերթ հումորի շերտեր, մերթ ժողովրդական ասմունքի տարրեր, մերթ դրամատիկական սուր ապրումներ: Հիմնական շաղախով բուլղակային այդ ոճը, կարելի է ասել, նորութուն էր հայ արձակույթում:

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

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

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

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

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

«Շիրակի» տպավորիչ կերպարներից են Արծվնակի քեռին՝ գյուղի հայտնի ձկնորս Աղաբեկը, ուստա Դավիթը՝ օրնիբուն աշխատավորը, բոստանչի Նիկոլը, միտանի Ավետ ապերը՝ ճշմարտություն որոնողը, որը ճշմարտության վիպական բարոյներից աստիճանաբար անցնում է հեղափոխական դործողության գաղափարին: Ավետ ապերը հանդես է գալիս իբրև ժողովրդական դիմված պայքարի գաղափարակիր, գյուղացիությանը կողմնորոշում

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Այսպես, «արեգացած» հեղինակը անխառն կարոտով ու ներողամիտ համորով է պատմում «համաշխարհային» հեղափոխության շուտափույթ համբավարների՝ նախկին կոմերիտական աշխատող Մուկուշի մասին, նրա թուլություններն անգամ մատուցելով իրեն առաքինություն: Ծիշտ հակառակը՝ ցասումով ու ոչնչացնող ծաղրով է պատմում «Պուճուրի» մասին, որը ստրուկի հոգեբանությամբ աստիճանաբար մոտենում է «աթոռին»:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Պատմվածքը դարձավ մի շարք արձակագիրների կայուն նախասիրությունը:

Դրանց շարքում է Բենիկ Սեյրանյանը, որը ծնվել է 1913-ին, նոյեմբերյանի շրջանի 4-րդի գյուղում (այժմ՝ Շավարշավան): Թբիլիսիի մանկավարժական տեխնիկումից հետո կրթությունը շարունակել է Երևանի մանկավարժական ինստիտուտում, ապա վերադարձել է Թբիլիսի:

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

Քեկ գրեկ է նաև պիեաներ ու վիպակներ, սակայն, տարերքը մնում է նովել-պատմվածքը:

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

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

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

Այդ հատկությունները պատմվածքագիրը տեսնում է ծեր անտառապահ Ուսեփ ամու («Միրանաբարի անտառապահ») վարձույթների, ընտանեկան սրբությունը անխախտ պահած գերջուհիների հավատարմության մեջ («Մաղկած ալիքներ», «Անթեղած կրակներ»), անծանոթ մարտիկի կյանքը փրկած աղջկա կերպարում («Գյուլիսապահ»), գեղապետ Լոռեցյանի էություն մեջ, («Առաջին պարզեր»), միլիցիոներ աղջկա հպարտ կեցվածքում («Փաթիլների տակ»):

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

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

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

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

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

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

Ավագյանի պատմվածքների մեծ մասի նյութը քաղված է իրանական միջավայրից:

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



Աբիգ Ավագյան

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հայ գեղարվեստական արձակում, շնայած մեծ քանակին, չկար նոր արակ նաև ժանրի նորացման ու ձևերի բազմազանացման առումներով:

Տիրապետող էր դեռևս 30-ական թվականներին Միրասի «Զգրված օրենքից» և նմանատիպ գրվածքներից ծայր առած «կեղծ-էպիքական լայնություն» կազմարը՝ «կյանքում այդպես է լինում» հակագեղարվեստական ելակետի տրամաբանական արգասիքը:

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

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

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

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

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

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

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

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

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

Պատերազմի տարիների թատերագրությունը տասնյակ սխեմատիկ-հոստորական պիեսների կողքին ստեղծեց նաև գեղարվեստական արժեքի գործեր: Առաջին տեղում է Ն. Չարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունը (1946): Օգտագործելով անտիկ և կլասիցիստական ողբերգության, ապա նաև պոլշիկիական «ժողովրդական դրամայի» և Լ. Շանթի թատերագրության ավանդները, գործի ղեկավար իր ստեղծագործական ձիրքերը, Չարյանը գրեց պատմաառասպելական նյութով ժամանակակից հարցերին (անհատի և պետականության, հերոսի և հայրենիքի) պատասխանող «Արա Գեղեցիկը»:

Առհասարակ թատրոններին զրավում էր պատմական թեման: Դրա արտահայտությունն էին Մուրացյանի «Գևորգ Մարզպետունի» և Բաֆֆու «Մամվել» պատմավեպերի բեմավորումները և բեմագրությունները:

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

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

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

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

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

Թեև հետպատերազմյան շրջանի թատերագրությանը կոչ էր արվում դիմելու ծիծաղի գեներին, սակայն ասպարեզում կամ բնարական շնչի վողկվի կատակերգություններն էին (ինչպես Արամ և Սշոտ Պապայանների «Մեծ հարսանիքը», 1945), կամ պատմակենսագրական թույլ պիեսները Մ. Նալբանդյանի, Ն. Արուստյանի և այլոց մասին, կամ կենցաղային թեքում ունեցող կատակերգական սխեմաները (ինչպես Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը», Ն. Չարյանի «Աղբյուրի մոտը»), կամ էլ ոտմանտիկական պաթոսի երկերը (ինչպես, Լ. Ղարաբաղյանի և Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Այս աստղերը մերն են», Գ. Բորյանի «Բարձունքներում»): Թատերագրության զարգացման համար դժվարին ժամանակներ էին: Ժանրային դժվարությունը ավելանում էր տեսական հրահանգավորումը՝ թատերագրությունը զարգացնել «անկոնֆլիկտայնության» հունով, իբրև լավի և էլ ավելի լավի, կամ լավագույնի բախում: «Անկոնֆլիկտայնության տեսության» առաջարկած ճանապարհները, բնականաբար, հարուցում էին անկենդան և անարյուն կերպարներ, այսպես կոչված, «իդեալական հերոսներ», որոնց վրա դրվում էր ճշմարտություններ ազդարարելու ծայնափողային դեր:

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

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

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

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

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

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

Բեմական հաջողություն ունեցան Ալեքսանդր Արախանյան-Մանուկ-յանի (1911—1981) թատերգությունները:

Ա. Արաքսմանյանը ծնվել է Լենինականում, ուսուցչի ընտանիքում: Ծնողները նաև թատերական աշխարհի հետ կապված մարզիկ էին, որոնք, ղեռ պատանուության օրերին, Քիֆլիսում նրան ներշնչել են թատրոնի և գրականության սեր:

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

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

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

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

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

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

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

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

Հետագա տարիներին դրած բազմաթիվ պիեսներից աչքի ընկան «Վաթսուն տարի և երեք ժամը» (1965), «Բեկորը շարժվում է» (1967), «Հյուսիսային ռապսոդիա» (1979) թատերագրությունները:

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

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

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

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

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

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

է արվեստի արտացոլման տեսութեանը և գեղարվեստական գրականութեան տարբերութեանը նվիրված հոդվածը:

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

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

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

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

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

Խ. Սարգսյանը նաև բնագրագետ էր (նա է հրատարակել Պ. Պոռոյանի «Հուշիկները», Գ. Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը»՝ գիտական ծանոթագրություններով), գրական թանգարանների կազմակերպիչ (նրա գործոն մասնակցությամբ են հիմնադրվել Հովհ. Թումանյանի տուն-թանգարանը Դսեղում, Հովհ. Հովհաննիսյանիներ՝ Էջմիածնում, Պ. Պոռոյանիներ՝ Աշտարակում):

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

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

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

Պատերազմի ավարտի ժամանակաշրջանում «Հայոց հին գրականության պատմություն» կոթողային աշխատությունը հրատարակեց նշանավոր հայագետ Մանուկ Արեղյանը:

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

1887-ին հայոց լեզվի ուսուցիչ էր Շուշիյա թեմական դպրոցում, իսկ 1889-ին դառնում է Թիֆլիսի Հովհաննյան օրիորդաց դպրոցի տեսուչ: Դեռ 1886-ին Մ. Արեղյանը էջմիածնում նախո քեռուց գրի էր առել «Դավիթ և Մհեր» ասմունքը, որը Գ. Սրվանձտյանի պատումից հետո երկրորդ գրառումն էր: 1889-ին «Մուրճը» տպագրում է Մ. Արեղյանի առաջին հետադուտությունը՝ նվիրված «Սասունցի Դավթին» («Ազգային վեպը»): Սկսվում է նրա գիտական գործունեությունը՝ իբրև բանահավաք-ժողովրդագետ: Երիտասարդ Արեղյանին գրավում է նաև հրատարակախոսության և գրաքննադատության ասպարեզը: Ազգային կյանքի վերանորոգումներին վերաբերող հրատարակախոսական հոդվածներով և գրական նորույթների մատենախոսություններով աշխատակցում է «Նոր-Գար» թերթին:

Շուտով (1893—1898) Մ. Արեղյանը հայտնվում է կիրոպական համալսարաններում (Ենայի, Լայպցիգի, Բեռլինի և Փարիզի՝ Սորբոն)՝ կուտակելով գիտելիքների հարուստ պաշար:

Կենսագրության «կիրոպական հանգրվանում» Մ. Արեղյանը շարունակում է իր գիտական գործը, որի պսակը եղավ գերմաներեն լեզվով շարագրված «Հայ ժողովրդական հավատալիքը» աշխատությունը, որը պաշտպանեց իբրև գիտություն և ստացավ փիլիսոփայության դոկտորի աստիճան, միաժամանակ գերմաներեն լեզվով լույս տեսավ Լայպցիգում:

1898-ին վերադառնալով հայրենիք, Մ. Արեղյանը ուսուցչական ծառայությանը (Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց և այլն) զուգընթաց ծավալում է հայագիտական բուռն գործունեություն՝ և՛ իբրև բանագետ-ազգագրագետ, և՛ իբրև լեզվաբան, և՛ իբրև բանասեր-գրականագետ:

Նախախորհրդային տարիներին գրած աշխատություններից լայն հռչակ են արժանանում «Հայ ժողովրդական առասպելներ Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ» (1901, էջմիածին), «Ժողովրդական խաղեր» (1904), «Հայ ժողովրդական վեպը» (1906—1908, «Ազգագրական հանդես»), «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմությունից» (1908, «Արարատ»), «Մովսեսի Խորենացուց Պատմություն հայոց» (Տիֆլիս, 1913), «Ս. Գրիգոր Նարեկացի» (1916, «Ազգագրական հանդես»), «Աշխարհաբարի քերականություն» (1906, Վաղարշապատ) գործերը: Նախախորհրդային տարի-

ների կենսագրական ավյաններից ուշագրավ է Արեղյանի համագործակցութիւնը Կոմիտասի հետ, ժողովրդական և հոգեոր երգերի արժեքավորման ուղղութիւնը:

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

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

Մ. Արեղյանի գիտական սխրանքը երևում է հատկապես հայ ժողովրդական վեպի՝ «Սասունցի Գավթի» հրատարակութիւնն ու մեկնաբանութիւնը, հնչյուս և հայ հին գրականութիւնն պատմութիւնը համակարգման ու մեկնաբանութիւնն ասպարեզում:

Հայոց էպոսագիտութիւնն զագաթն է հանդիսանում «Սասնա ծռեր» հայ ժողովրդական վեպի պատմմաների երկհատորյակը (աշխատակցութիւնը Կ. Մելիք-Օհանջանյանի): «Սասնա ծռերի» առաջին (1936) և երկրորդ (մասն առաջին՝ 1944, մասն երկրորդ՝ 1951) հատորները՝ գիտական ծանրակշիռ ծանոթագրութիւններով, «Սասունցի Գավթի» համահավաք բնագիրը (Կ. Արեղյանի և Ա. Ղանալանյանի հեղինակակցութիւնը, 1939), իսկ ժողովրդական վեպին նվիրված հոգովածները այն հիմնաբարն են, որի վրա բարձրանում է ժամանակակից հայոց էպոսագիտութիւնը: Նշանակալից է նաև Արեղյանի վաստակը հին գրականութիւնն զեղարվեստական հուշարձանների լուսաբանութիւն գործում: Դեռ զարակցրից, ներգրավվելով հայագիտական լայնահուն շարժման մեջ, Մ. Արեղյանը դասախոսութիւններով և գիտական ուսումնասիրութիւններով արձագանքում է ազգային գրականութիւնն զանձերի լուսաբանման Հովհ. Թումանյանի կոչերին և արժանանում մեծ բանաստեղծի քաջալերանքին:

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

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

«Հայոց հին գրականութիւնն պատմութիւնն» առաջին (1944) և երկրորդ (1946) գրքերին նախորդում են մի շարք աշխատասիրութիւններ (Կորյունի «Վարք Մաշտոցի»՝ բնագիրը և աշխարհաբար թարգմանութիւնը, 1941. «Հայոց միջնադարյան առակները և սոցիալական հարաբերութիւնները նրանց մեջ», 1935. «Վերածնութիւնը հայոց հին գրականութիւնն մեջ», 1941. «Հովհաննես Սարկավագ», 1944 և այլն):

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

հարստութիւնը, ոչ միայն պարբերացման նոր սկզբունքներով, այլև մեթոդաբանական նոր մոտեցումներով⁵³:

Ի տարբերութիւն XIX դարի ավանդական բանասիրութիւնն (Ս. Սոմալյան, Ա. Գաթրիճյան, Ստ. Պալասանյան, Գ. Զարրհանալյան, Վրթ. Փափազյան, Ա. Զամինյան և այլն), Մ. Արեղյանը գիտական ամուր հիմքերի վրա է դնում գրականութիւնն զարգացման օրինաչափութիւնների և պարբերացման ճիշտ սկզբունքների որոնման խնդիրները:

Արեղյանի շրջանաբաժանումով հայոց հին գրականութիւնն պատմութիւնը ներկայացվում է «Նախնական առասպելա-պատմական բանահյուսութիւնն», «Սկզբնական-քաղաքական մաքառման գրականութիւնն», «Վերածնութիւնն գրականութիւնն», «Գրականութիւնն նորագույն 17—19-րդ դարերում» մեծ բաժիններով՝ սրանց տասնյակ ենթազուխներով⁵⁴:

Մ. Արեղյանի գիտական քննութիւնն են արժանացել հին առասպելները, ավանդական վեպը, գրերի գյուտը, թարգմանական գրականութիւնը, պատմագրութիւնը, ժողովրդական վեպերը, վիպական բանահյուսութիւնը, վայրենութիւնները, հոգեոր երգերը, առակագրութիւնը, բնարեղբութիւնը, տաղասացութիւնը և այլն:

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

Մ. Արեղյանի աշխատութիւնը, իրավամբ, ունի դասական արժեք: «...Պատմութիւնն» մեծագույն արժանիքը «մաքառման գրականութիւնն» տեսութիւնն հայտնագործութիւնն էր, ինչպես նաև հայոց գրականութիւնն Վերածնութիւնն ինքնատիպ երևույթի գնահատումը: Արեղյանը՝ ներշնչված հայոց գրականութիւնն զարավոր բովանդակութիւննից ու երկարամյա փորձից, ամենաստույգ կետում գտավ նրա մաքառման էութիւնը, որ արտահայտվել է «Վահագնի երգի» հեթանոսական պատասխանից սկսած բոլոր ժանրերում և բազմատեսակ ստեղծագործութիւններում: Հայոց հին գրականութիւնն էութիւնն արեղյանական սահմանումը գիտական խոր կոհում էր և համահունչուն Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ հայ ժողովուրդը նորից ոտքի էր կանգնել հայրենիքի հետ միասին պաշտպանելու իր մշակութային գանձերը:

Հայրենական պատերազմի ավարտից հետո գրական քննադատութիւնն առանցքը դարձան զեղարվեստական շարժման նոր միտումների քննութիւնները:

Թատերագրութիւնը և արձակը, թարգմանութիւնը և մանկական գրականութիւնը, իսկ առավելապես պոետական ստեղծագործութիւնը դարձան գրական բուն ասուլիսների նյութ: Հիշարժան են 1946-ի ասուլիսը քնարեղբութիւնն մասին՝ Տ. Հախումյանի զեկուցման շուրջը և 1954-ի ասուլիսը պոեզիայի մասին՝ Հր. Թամրազյանի զեկուցման շուրջը: Երկու քննարկումն էլ անցել են սուր բանավեճային շեշտերով:

Բուն վեճեր հարուցեց «Литературная газета»-յում 1948-ին Ա. Կարապետյանի տպագրած «Ընդդէմ բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկներին» հոդվածը⁵⁵, որին, ի պատասխան, «Պրավդայում» (հոկտեմբերի 15-ին) տպագրվեց Պ. Պոսպելովի «Տենդենցիոզ և անբարեխիղճ քննադատութիւնն էմ» հոդվածը:

Հայ խորհրդային գրականությունը դառնում է արդեն գիտական ընդհանրացումների նյութ: Դրա մի արտահայտությունն էր 1947-ին Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի նստաշրջանը, որտեղ զեկուցումներով հանդես եկան Աս. Ասատրյանը, էդ. Քոփչյանը, Հ. Գյուլիբեխյանը, Ա. Կարինյանը, Ս. Հարությունյանը և այլք: Նստաշրջանի նյութերը դարձան «Սովետական գրականության պրոբլեմները» կոլեկտիվ մենագրության հիմքը:

Ընթացիկ բնագրատությունը դարգանում էր «Գրական թերթի» և «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի էջերում, ի հայտ բերելով ինդիքների սկզբունքային դրվածք, բնագրատական ավյուն, զեղարվեստական-գաղափարական շափանիշների կիրառման համարություն: Մեծ թափ ստացավ հատկապես պայքարը գրական խոտանի դեմ՝ հանուն գրական վարպետության բարձրացման:

Գրականագիտության մեջ նույնպես, սոցիոլոգիական կոշտացումներով իսկ, սկսվեց շարժում դասական ժառանգության բնագրատական յուրացման համար: Հրատարակվեցին Գ. Արովի «Գարբիել Սունդուկյան» (1953), Աս. Ասատրյանի «Հակոբ Հակոբյան» (1955), «Հայ գրականությունը և ուսսական առաջին ռեոլյուցիան» (1956), Վ. Քերգիրաշյանի «Շեքսպիրը հայերին» (1956), «Հայ գրամատուրգիայի պատմություն» (գիրք I, 1959), Ռ. Զարյանի «Արովյանի կյանքը» (1954), Գ. Հովնանի «Մարսիմ Գորին և հայ կուլտուրան» (1951), Հ. Ղանալանյանի «Ավ. Իսահակյան» (1955), Հր. Մուրադյանի «Գերենիկ Գեմիրճյան» (1954), Ա. Ոսկերչյանի «Ստ. Շահումյանի գրական հայացքները» (1947), Վ. Պարտիզոնու «Խաչատուր Աբովյան» (1952), Ս. Սողոմոնյանի «Թոմասիական գրամայի տեսությունը» (1947), «Եվրոպական գրականության ուրվագծեր» (1954), Վ. Նալբանդյանի «Վարդանանց պատերազմը և Գ. Գեմիրճյանի «Վարդանանքը» (1955), Գ. Ստեփանյանի «Արփիար Արփիարյան» (1955), Ս. Արեղյանի «Հայ մամուլը և ցարական գրաքննությունը» (1957) մենագրությունները:

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

Արամ Ինճիկյանը (1910—1975) ծնվել է Ախալցխա քաղաքում: 1929—1932 թթ. աշխատել է իբրև ուսուցիչ սկզբում Գորիսի շրջանում, այնուհետև Դսեղ գյուղում: 1932-ին Երևանի մանկավարժական ինստիտուտից փոխադրվել է համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը և ավարտել 1933-ին: Նորից աշխատել է իբրև ուսուցիչ և լրագրող, իսկ 1934—1937 թթ. սովորել է համալսարանի ասպիրանտուրայում: Գիտական աշխատող էր արդեն, երբ կանչվում է խորհրդային բանակ և մասնակցում սպիտակ ֆինների դեմ մրդվող կոմիսներին (1939—1940): Այնուհետև մասնակցում է Հայրենական մեծ պատերազմին (1942—1945):

Գեո ասպիրանտուրայում սովորելու տարիներից Ինճիկյանը բացառիկ նվիրումով զբաղվում է Հովհ. Թումանյանի ժառանգության հետազոտությանը, այն համարելով իր կյանքի գլխավոր գործը:

Բանակից զորացրվելուց հետո գրում է Արա Գեղեցիկի առասպելի գրական մշակումներին վերաբերող ուսումնասիրությունը: Հիմք ունենալով հայոց ազգային առասպելին Մովսես Խորենացու «Պատմության» մեջ տրված մեկնաբանությունը և Արայի պաշտամունքի մեթոդը գիտական բացատրությունները (Գր. Ղափանցյանի և այլոց), Ինճիկյանը բացահայտում է հայ

և օտարալեզու զեղարվեստական մշակումների էությունը, առաջնությունը տալով ն. Զարյանի դիցապատմական ողբերգությանը՝ ոչ միայն բանաստեղծական ձևի, այլև բովանդակության ճշգրտության առումներով:

Հիսնական թվականներին Ինճիկյանը զբաղվում է Մ. Նալբանդյանի ժառանգությանը, հրատարակելով «Միքայել Նալբանդյան» մենագրությունը (1954) և «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը»: Վերջինս Նալբանդյանագիտության երևելի էջերից է, որով Ինճիկյանը շրջանառության մեջ է դրել Նալբանդյանի կյանքի շատ անհայտ էջեր: Այնուհետև գրել է դասականների երկերի առաջաբաններ (Հ. Ալամզարյանի և այլն), ճշգրտել է գրական բնագրեր (Պ. Պոռչյանի, Ս. Պեշիկթաշյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի), շարագրել է հայ նոր գրականության պատմության հինգատորյակի առաջին հատորի ներածությունը, որը փաստորեն XIX դարի առաջին հիսնամյակի հայոց հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքի համառոտ ու համակարգված պատմության ուրվագիծ է:

Կյանքի վերջին տարիներին անմնացորդ նվիրված էր իր կուռքերի՝ Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի գործի հետազոտությանը:

1869-ին լույս տեսավ «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869—1899» մենագրությունը, որտեղ մեծ բանաստեղծի դարավերջյան կյանքն ու գործը լուսարանված են բացառիկ խնամքով, մանրակրկիտությամբ, նորահայտ փաստերի մեկնաբանություններով:

Բանասերը չհասցրեց գրել իր ծրագրած Թումանյանի գիտական կենսագրության երկրորդ մասը (դարասկզբի կյանքն ու գործը), ինչպես և անավարտ մնաց Ավ. Իսահակյանին նվիրված ծավալուն աշխատությունը, որի համար կատարել էր վիթխարի նախապատրաստական աշխատանք (դա են վկայում թողած քարտարաններն ու թղթապանակների գրառումները):

Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակում առաջին քայլերն արեց բնագրատ-գրականագետների նոր սերունդը, որին վիճակված էր վճռական դեր խաղալու հետագա տարիների գրական-գրականագիտական շարժման մեջ: Տպագրվեցին Հր. Թամրազյանի «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1956), էդ. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» (1955), Հ. Սալախյանի «Ն. Վ. Գոգոլ» (1952), Ս. Սարինյանի «Քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ» (1955), Լ. Հախվերդյանի «Մեր օրերի հայ գրամատուրգիան» (1955), Պ. Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը» (1955), Ս. Աղաբաբյանի «Նաիրի Զարյան» (1954) և «Ստեփան Զորյան» (1955) մենագրությունները:

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ մանկական գրականության դասական շրջանը կապվում է «Աղբյուր» և «Հասկեր» հանդեսների գործունեության հետ, այն հանդեսների, որոնցում Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Ստ. Լիսիցյանի և այլոց հետ տպագրվում էին Աթաբեկ Խնկոյանի առակներն ու Հայրապետ Հայրապետյանի բանաստեղծությունները: Հենց վերջիններս էլ եղան խորհրդային շրջանի ման-

կական գրականության սկզբնավորողները, պարբերական մամուլում տպագրելով բնությանը նվիրված բանաստեղծություններ, ալլախոսություն-առակներ, բարոյախոսական նյութեր՝ բանաստեղծական շնչի ոճ ու դարձվածքներով:

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

Մանկական գրականության շարքերն են ներգրավվում ժամանակի հայտնի բանաստեղծներն ու արձակագիրները (Ստ. Զորյան և ուրիշներ), իսկ Ե. Զարենցը 1930—1934 թթ. հանդես եկավ մանկական գրականության դարգացմանը վերաբերող հոդվածներով և բանախոսություններով, ամենայն սկզբունքայնությամբ արժարձելով մանուկների համար ստեղծվող գրականության գեղարվեստականության, դաստիարակչական բնույթի, լեզվաոճական որակի հարցերը: Նրան բնավ չէր բավարարում 1929-ին հիմնադրված «Հոկտեմբերիկ» մանկական ամսագիրը (խմբագիր՝ Արարս), թեև այն որոշ գրական գործ արեց նոր մանկագիրների (Վ. Վարդանյան, Մ. Կորյուն, Վ. Տալյան և այլք) հայտարարման ուղղությամբ:

30-ական թվականներին մանկական գրականությունից վերաճում են առաջին պատանեկան գրվածքները, որոնց մեջ էին Ստ. Զորյանի «Սև Սեթոն» («Նուժան Արշուն» լույս էր տեսել 1928-ին), Վ. Անանյանի «Կրակե օղակի մեջ» (1930) և «Որսը» (1934) գրքերը, Մ. Արմենի «Սկառու» № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) գրվածքները:

Պատերազմի տարիներին ևս գրվեցին մանկական երկեր՝ Գ. Գեմիճյանի «Պուլ-պուլ մուկիկը» ալլախոսությունը, Մ. Կորյունի հեքիաթ-պիեսները, Արաբսի, Լ. Թարգյուլի պատմվածքները, Հո. Պողոսյանի բանաստեղծությունները, Ն. Զորյանի «Ամենագաղան» երգիծական պիեսը:

Այս անունների մեջ անտարակուսելի է Մկրտիչ Կորյունի (1913—1984) վաստակը: Մնվել է Կարսի Ղզլախաշխ գյուղում:

Ունեցել է աշխատանքային բազմակողմանի գործունեություն: Տպագրվել է դեռ պատերազմից առաջ, սակայն արգասավոր գործ է արել հետպատերազմյան տարիներին, հանդես է եկել մանկական բանաստեղծություններով՝ գրված նախադարձականների համար, առակներով, հեքիաթներով ու պատմվածքներով, գրել է մանկական պիեսներ, որոնք լույս են տեսել «Չարիկն ու Քաջարիկը» ընդհանուր շապիկի տակ:

Մ. Կորյունի մանկական շափածոն լայն ընդունելություն է ունեցել նախադարձական և դարձական հասակի երեխաների մեջ:

Մ. Կորյունը կատարել է նաև թարգմանություններ Ս. Մարշակից, Գրիմ եղբայրներից, Կ. Չուկովսկուց («Բժիշկ Այբուրիտը») և այլն:

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

Արժանից մինչև Հովհ. Թումանյան ձգվող ազգային դասական ավանդույթների մասին:

Այդուամենայնիվ, ճանաչված գրողների՝ Ն. Զորյանի և Գ. Սարյանի, Գ. Բորյանի և Ս. Կապուտիկյանի կողքին երևացին նոր բանաստեղծների և արձակագիրների անուններ: Նախադարձականներին հասցեագրված մանկական շափածոյի ասպարեզում ուշագրավ էին Գ. Սարյանի («Խաղընկերներ»), Ս. Կապուտիկյանի («Փոքրիկ Արա, ականջ արա», «Տանը, բակում, փողոցում») ժողովածուները: Լայն համբավի արժանացան Գ. Բորյանի «Փայտե ձի», Խ. Հրաչյանի «Փնթի Սեթը», Թ. Ղարիբյանի «Լուսիկի կատուն», Վ. Վարդանյանի «Տնակը», Վ. Տալյանի «Փեշը» քրեատմատիական բանաստեղծությունները, նաև Մ. Կորյունի առակներն ու հանելուկները, Ն. Միքայելյանի, Ս. Խարազյանի, Ս. Մուրադյանի առանձին բանաստեղծությունները:

Մանկապատանեկան արձակը աչքի ընկավ թեմատիկ և ժանրային բազմազանությամբ:

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

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

Գիտական ֆանտաստիկայի ասպարեզում աչքի ընկավ Աշոտ Շայրոնը (Գասպարյան, 1905—1982), որը, անցնելով բանաստեղծության դպրոցը, 1942-ին գրեց «Գիշերային ծիածան» վիպակը՝ հայ գրականության մեջ ժանրի առաջին նմուշը: Այնուհետև գրեց պիեսներ և կինոսցենարներ, բայց առավել շափով կենտրոնացավ գեղարվեստական գիտաֆանտաստիկայի վրա, իրար հետևից տպագրելով «Սպիտակ սովերների աշխարհում» (1951), «Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանները» (1955), «Երկիր մուրաբակի գաղտնիքները» (1960) վեպերը:

Շայրոնի վեպերը գրավիչ են հետաքրքրաշարժ սյուժեով, գործողությունների սրընթաց թափով, պայմանական իրադրությունների և հերոսների կապերով, սակայն դրանց մեջ թույլ է հերոսների ներքին աշխարհի հոգեբանական թափանցումը և անհամոզիչ են գիտական կոնստանսների հիմնավորումները:

Նորագույն ժամանակների հայոց մանկական գրականության ծաղկումը և ճանաչումը կապված է Վախրանգ Անանյանի (1905—1980) անվան հետ:

Վ. Անանյանը աչք բացեց Հայաստանի հյուսիսային գեղատեսիլ անկյուններից մեկում: Դա նախկին Գիլիջանի գավառի Պողոս-Քիլիսա (այժմ՝ Շամախյան) գյուղն էր, որտեղ ամեն ինչ՝ իր մանկությունը, գյուղական կենցաղն ու աշխատանքը, գյուղացու ապրելակերպն ու ծեսը, ամեն ինչ շաղախված էր բնության կանաչ շնչով:

Նրա կենսագրությունը բնության անմիջական շարունակությունն է, այն բնության, որի պաշարներն ու տպավորությունները եղան Անանյանի և՛ արձատր, և՛ ցողունը, և՛ պսակը: Երբեք նա չունեցավ ողբերգական խզումներ իր արձատրներից և երբեք առիթ չունեցավ վերապրելու «Լինեի շրթան սարերում հեռու» հանրածանոթ բաղձանքը:



Վախրանգ Անանյան

Բնության ազատ որդիներից մեկը, որ քաղաք գալով, թեև փոխեց տավարածի տրեխն ու «մոխր» փափախը, մահակի տեղ ձևորն առավ գրիչը, բայց ուշքն ու միտքը սար ու ձորերի հետ էր, քարանձավների, որսի, իր ծառ ու ծաղիկների հետ:

Նրա կենցաղը մնաց բնության «կանոնների» հետ, ազատ կենցաղը, զգացողությունները մնացին բնության սահմանագծին, աշխարհատեսության աղբյուրները եղան բնության անհամար ու պես-պես փոխակերպությունները: Այս հավատարմությունը էր քայքայում Անանյանի վարքուբարքի, գրական ու գիտական գործի, բարոյախոսական դավանանքի հավվագյուտ ներդաշնակությունը:

Բնությունը եղել է նրա կայուն, անփոխարինելի դասագիրքը, թեև Անանյանը ստացել է նաև գրական դասեր: Իր իսկ գրավոր վկայություններով ինչ-որ տպագիր բան «ճանկն է ընկել», հետք տարել է սարերը, հովվական վրանները և սուղվել գրքերի զաղտնիքների մեջ:

Ընթերցող Անանյանը լավ, շատ լավ է իմացել իր «հաշիվը»: Գեղջկական անսխալ բնազդով նա մատը դրել է այն գրականության վրա, որը հարազատ էր սեփական գրական գեներին և որը կարող էր ճանապարհ դուրս բերել իրեն:

Ճանապարհի առաջին գրքերը եղան Հովհ. Թումանյանը՝ հայ գրականությունից, Ի. Ս. Տուրգենևը՝ ռուսականից: Մեկի բնաշխարհիկ շնչով ներթափանցված, ազգային գույներով և ժողովրդական շեշտերով հարուստ պատմությունները՝ «Անուշից» մինչև «Արջաորս», մյուսի «Որսորդի հիշատակարանը»՝ ռուսական բնության և ռուս մուժիկի հզոր պատկերազրույցներով:

Վ. Անանյանը հրաշալի պատմող է:

Ինչ է պատմում: Որսորդական արկածներ, բնագիտական գրույցներ, գյուղական մասլահաթ ու անեկդոտ, ճանապարհորդական տպավորություններ, մանկության հուշեր, կենդանական և բուսական աշխարհի գաղտնիքներ և այլն:

Անանյանը որսորդական համազգեստով, հրացանն ուսած, որսորդ ընկերների հետ միասին ոտքի տակ է տվել ամբողջ Հայաստանը՝ աշխարհագրական ու բնակլիմայական բոլոր գոտիներով և իր թափառումների ընթացքում կուտակած պաշարները, տպավորություններն ու զննումները հանձնել թղթին:

Դրանից գոյացել են նրա որսորդական պատմվածքների պրակները (1947, 1949, 1953, 1958, 1959), որոնք հայ կենդանադրության վառ էջերն են: Մեր գրականության մեջ մինչև Վախրանգ Անանյանը կենդանադրությունը՝ այս հասկացության գեղարվեստական նշանակությամբ, հարուստ պատմություններ չի ունեցել: Մի հոգվածում Անանյանը բավական նեղացած գրում է, որ 1500 տարվա գրականության մեջ ամեն ինչի համար տեղ է բացվել, բացի կենդանիների «ներքին կյանքից»: Դա համարում է մեծ անարդարություն: Եվ փառք է տալիս Հովհ. Թումանյանին, որ, սկզբնավորելով հայոց կենդանադրությունը, «սիրտ ու հոգի տեսավ յուրաքանչյուր կենդանի արարածի մեջ...»:

Ահա և Հովհ. Թումանյանի խոստովանությունը. «Վերջին ժամանակները... ինձ սաստիկ զբաղեցնում է կենդանիների ու բույսերի կյանքը—ես արդեն նրանց այնպես եմ նայում, որպես մարդուն—կենդանի ու բնական արարած»⁵⁶:

Վախրանգ Անանյանը ընդարձակեց կենդանադրության սահմանները, կենդանական աշխարհը ներկայացնելով իբրև յուրահատուկ ձևերով ապրող աշխարհ, որտեղ չեն բացառվում և՛ «խելացի գործողությունները», և՛ հոգեկան ապրումները, և՛ բարոյական ինչ-ինչ նորմեր՝ մայրական բնազդ, ծննդավայրի կարոտ և այլն:

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

Նրա արջերը նույն արջերն են, եղնիկները՝ նույն եղնիկները, քարայծերը՝ նույն քարայծերը, ինչպես բնության մեջ: Միայն թե Անանյանը իր իսկ սեփական գնումների և գիտական գրականության, մասնավորապես Բրեմի հանրածանոթ «Կենդանիների կյանքը» գրքի⁵⁷ տվյալների միջոցով կենդանական աշխարհի մեջ հայտնաբերում է հանրակեցություն, ինքնապաշտպանություն, սերնդապահպանման «մարդկային բնազդներ»:

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

Վախրանգ Անանյանը նաև բնանկարիչ է՝ հայրենի բնության գույներն ու գծերը, խաղերն ու գաղտնիքները, քնքշությունն ու տարերքը, շունչն ու հոգին խորապես զգացող բնանկարիչ: Ե՛վ որսորդական մանրապատումներում, և՛ բնասիրական զրույցներում Անանյանը զարմանալիորեն անմիջական ու ներշնչանքով ներկայացնում է հայկական բնանկարը՝ քարափներ ու եղեգնուտներ, կիրճեր ու հովիտներ, ամպեր ու անձրև, ծաղիկ ու թուփ, դարնանամուտ ու աշնանամուտ:

Անանյանի բնանկարչությունն աննպատակ, անխորհուրդ բնանկարչություն չէ: Անանյանը նաև բնության բարոյախոսն է ու փիլիսոփան: Իհարկե, շարաշար կոստավներ, եթե Անանյանի բնանկարչության մեջ որոնենք «ազատ բնության» և քաղաքակրթության ռուսոսյական հակադրություններ, բնականի և սոցիալականի խզումներ, նույնիսկ բնության էլեգիական կարոտի շեշտեր:

Անանյանի բնափիլիսոփայությունը իր հիմքով առնչվում է այն հայացքին, որ առանց բնության հետ շփվելու մարդը աղբատանում է հոգով, կորց-

նում է էության ինչ-ինչ կողմեր, պարզապես մանրացնում է սեփական ամբողջականությունը: Իսկ բնությունը, նրա ճիշտ հայացքով, վերադարձնում է մարդու փաստական էությունը, ի մի է բերում նրա հոգեկան կառուցվածքը:

Սրանով է, թերևս, բացատրվում Անանյանի բնապատկերների կյանքային հրճվանքը: Անանյանը շունի տխուր, մելամաղձոտ, սրտամաշ բնապատկերները: Նա «ուրախ» բնության երգիչ է: «Կանաչ աշխարհի» ամեն մի երևույթից, ամեն մի բեկորից՝ թփի վրա նստած ցողի կաթիլից, դաշտահավերի ձայներից, ծառի առաջին բողբոջից սկսած նրա բնության նկարագրությունները ողողված են անզուսպ հրճվանքով, բնության հետ մշտական բարեկամության գնալու ապրումներով:

Մարդու և բնության բարեկամության դավանանքով Անանյանը հարազատության եղբեր ունի հայ մեծ բնապաշտ Ակսել Բակունցի և ռուս մեծ բնապաշտ Մ. Պրիշվինի հետ: Ինչպես Պրիշվինը, ինչպես Բակունցը, Անանյանը ևս բնությանը նայում է մարդակերպության (անտրոպոմորֆիզմ) ժողովրդական տարբերակի՝ դարից դար փոխանցված, ավանդական հումանիզմի դիրքերից, այն հայացքով, որ բնության և՛ բուսական, և՛ կենդանական հատվածներն արժանի են մարդու արձագանքին, նրա քննույն, բարի, հուզական վերաբերմունքին, որ բնությունը շոսայելով ներքին ուժերը, կարիք ունի մարդու աշակցությանը:

Քիչ չեն այն պատումները, որոնց մեջ Անանյանը հայտնաբերում է բուսական և կենդանական աշխարհի «հոգեկան գաղտնիքները», ինչպես, օրինակ, սարի շներին համակած տազնապը, կանաչ թփի անբարբառ կարոտը, որսորդական շների հուզմունքները, մայր արջի մղկտոցը սպանված թոթովների համար, վայր բնկնող տերեւների տխրությունը:

Մ. Պրիշվինն ունի շատ նշանավոր մի խոսք, որով բացատրում է իր նման բնության «խենթերի» էությունը. «Ինձ հարկավոր է բնության ինչ-որ թել, որ նման լինի մարդուն»: Մի ուրիշ խոսք էլ՝ «ոեալիզմը հոգու տեսիլքն է բնության պատկերների մեջ»:

Թեև Անանյանը երբեք չի զբաղվել այսպիսի «բարդ փիլիսոփայություններ», բայց նրա էություն մեջ ապրել է բնության և մարդու հարազատության նույն զգացողությունը, բնության հավերժության նույն շունչը: Դրա ապացույցն է նաև «Ես, որդիս և բնությունը» պատումների շարքը, որտեղ Անանյանը իրեն հատուկ հափշտակվածությամբ դասեր է տալիս բնության ներքին գաղտնիքների, հազվագյուտ ներդաշնակության, բնության «մարդկային կեցվածքի»՝ բարություն և շոսայելության մասին:

Հիսնական թվականներին Անանյանը դարձավ միջազգային համբավի տեղ պատանեկան գրող: Այդ համբավի մեջ դեր ունեցան և՛ որսորդական-բնասիրական պատումները, և՛ «Սևանի ափին» (1951) ու «Հովազաձորի գերիները» (1956) գրքերը, որոնք, երկու տասնյակի հասնող թարգմանություններից բացի, ունեցան նաև կինեմատոգրաֆիական մարմնացումներ:

Ենթադրում են, որ այդ վիպակների հաջողությունը օտարազգի ընթերցողին անձանոթ «էկզոտիկ Հայաստանի» բացահայտումն է: Սա իր հերթին: Վ. Անանյանը ընթերցողի առջև բացում է մի նոր բնություն, ինքնատիպ մի անկյուն, հրաշքների մի գանձարան, որը չի կարող շփոթաբերել ժամանակակից հարցասեր ընթերցողին:

Սա միակ պատճառը չէ: Մյուսը Անանյանի պատումների բնական, հարգատ, անկաշկանդ շունչն է, գրելակերպի ուրախ շեշտը, իր առարկայի հրաշալի գագացողությունը:

Եվ, վերջապես, Անանյանի գրքերը գրավիչ են իբրև պատանեկության սիրելի ժանրի՝ «գիտաարկածային» գրականության երևույթներ:

Սևանա լճի դարավոր առեղծվածները պարզելու համար ոտքի ելած պատանիների խումբը՝ ծեր որսորդ Ասատուրի գլխավորությամբ («Սևանի ափին»), հայկական առաջին ոտքինդոնադայի տղաները՝ իրենց ռոմանտիկական արարքներով («Հովազաձորի գերիները») չէին կարող չհրապուրել ռոմանտիկայի ծարավ պատանի ընթերցողներին: Մանավանդ որ գիտական որոնումների ու արկածների նկարագրությամբ գրողն արժարժում է պատանեկան հասակի համար կենսական նշանակություն ունեցող բարոյական խնդիրներ, ինչպես իսկական ընկերություն, կամքի դաստիարակություն, պատվախնդրություն, ազնվության ըմբռնում և այլն:

Անանյանի հերոսներն իրենց տեղն ունեն սովետական պատանեկության սիրելի հերոսների՝ Ա. Գայգարի, Վ. Կավերինի, Լև Կասիրի հերոսների կողքին՝ իբրև հայրենասիրության, մարդասիրության, կամային բնավորության մարմնացումներ:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր գլխավոր գիրքը: Վ. Անանյանի համար այդպիսին են «Հայաստանի կենդանական աշխարհի» հինգ սովոր հատորները: Զարմանալի հատորներ, որոնցով ի մի եկան կենդանաբան-գիտնականը և գեղարվեստական խոսքի վարպետը, պատմաբանն ու բանասերը, լեզվաբանն ու որսորդը, հնագետն ու ազգագրագետը:

Այդպիսի մի ինքնատիպ և հարուստ աշխատություն շարադրելու համար անհրաժեշտ էր ունենալ Մխիթարյան միաբանների ճգնավորական համբերություն, «մի կում ջրով, մի նշխարով» աշխարհի բոլոր վայելքները հաղթահարելու կամք: Չես հավատում, որ այդ հատորները գրել է մեկը, որը տարին տասներկու ամիս, գրեթե բոլոր եղանակներին, եղել է բնության ծոցում, որը բնավ սրբակենցաղ չի եղել՝ «մի նշխարի» դավանանքով, որն իր կենցաղը կառուցել է ազատ բնության վայելքների հողի վրա:

Անհավատալի է նաև այն պատճառով, որ մի այդպիսի աշխատություն գրելու համար անհրաժեշտ է անցնել գիտական մեծ դպրոց՝ նշանավոր գիտնականների հսկողությամբ ու խորհուրդներով: Իր միակ գիտական խորհրդատուն եղել է ինքը, իր բնածին տարերքը, աստծո տված շնորհքը:

Անանյանի աշխատությունը հայոց կենդանական աշխարհի ամբողջական պատմությունն է՝ հին-հին դարուց մինչև մեր օրերը: Դա, կարելի է ասել, հայոց կենդանական աշխարհի վեպն է, օրինակելի մի աշխատություն, որում տեղ ունեն և՛ ժայռապատկերների գաղտնիքները՝ իր վերժամումներով, և՛ հնադարյան պատմիչների ու ժամանակագիրների մատյաններից ու «քրոնիկներից» քաղած տեղեկությունները՝ իր մեկնաբանություններով, և՛ հայոց կենդանական վեպի պատմությունները, և՛ միջնադարյան մանրանկարչության թռչնակերպ ու կենդանակերպ պատկերները՝ իր թափանցումներով, և՛ հայոց լեզվի կենդանագրական բառապաշարը՝ իր ստուգաբանություններով, և՛ կենդանաբանական գրականության համաշխարհային աղբյուրները՝ համեմատություններով, և՛ վերջապես՝ անձնական փորձի կուտակումները:

Ամեն մի ընթերցող Անանյանի գրքում կարող է գտնել իր ուզածը. կենդանաբան-դիտնականը՝ կենդանական աշխարհի գաղթը տեղից տեղ, փոխակերպության և կենդանիների սովորությունների նկարագրություն, պատանի ընթերցողը՝ որսորդական և բնագիտական հափշտակիչ նովելներ, հոգեբանը՝ «անլեզու բարեկամներ» հոգու թափանցումներ, բնասերը՝ «կանաչ աշխարհի» հրաշալիքներ:

Եվս մի առանձնահատկություն. Վ. Անանյանը ներկայացնում է ոչ թե բնագիտական բնությունը, այլ «աղբային» կենդանական աշխարհը՝ կենդանիների բնավորության աղբային դեբրով, մեր լեռան ու ջրի, մեր օդի ու բնության կնիքը կրող կենդանական սովորություններով ու բնագրներով:

XIX դարում հայ իրականության մեջ շափազանց հարգի էր հայրենագիտությունը: Իր այս աշխատությանը Անանյանը շարունակում է հայրենագիտության դասական ավանդը, նորից արձագանքելով Հովհ. Թումանյանին, որն այնքան մեծ նշանակություն էր տալիս այս բնույթի գրքերին՝ ժողովրդի ինքնաճանաչման գործում:

«Հայաստանի կենդանական աշխարհը» հայրենագիտության երևելի կոթող է:

Վախժանյանը Անանյանը, եթե չհաշվենք իր գրքերի կենսագրությունը վերաբերող որոշ բացատրություններ, համարյա թե գրական խնդիրներով չի զբաղվել. նրա և՛ բանավոր, և՛ գրավոր խոսք ու զրույցի նյութը եղել են գերազանցորեն բնության գործնական խնդիրները՝ անտառապատում և ծառատնկում, այգեգործության ժողովրդական և գիտական հիմունքների համադրում, կենդանիների և թռչունների անհետացող տեսակների վերականգնումն ու բազմացման ուղիների որոնում, բնության պահպանություն՝ որսադողերից, անտառահատներից և այլն և այլն:

Այս հարցերն են նրա «գրականության տեսությունը», նրա գրական դավանանքի գլխավոր կետերը:

Վախժանյանը Անանյանի հայրենի բնության հրապարակախոսն է նաև, կրքոտ, բանիմաց հրապարակախոսը, որը հարյուրավոր մեծ ու փոքր լրագրային հոդվածներով առաջարկում է այն ձևերն ու եղանակները, որոնք պետք են բնության պահպանությանը, փորձի փոխանակության է գնում այն ժողովուրդների մոտ, որոնց մոտ ավելի բարձր աստիճանի են հասել այդ գործերը: Դրա վկայությունն է «Չեխական բարբեր» ակնարկների շարքը (1959), որում Անանյանը իր «զանգակատնից» նայելով չեխ ժողովրդի կյանքին, տեսավ բնագործնական արժանի շատ բան և շտապեց տեղյակ պահել հայրենակիցներին: Սա նրա հրապարակախոսության օրինակներից մեկն է, իսկ դրանք շատ-շատ են, և դրանցում Անանյանը երևում է իբրև բնության պահպանման սոցիալական ու կուլտուրական երևույթի նպատակասլաց բարոյիչ:

Դրական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում՝ քսանական թվականների վերջից, շուրջ հիսուն տարի, Վախժանյանը դիմել է իր մանկություն և պատանեկության տարիների «սյուժեներին» («Մանկությունը լեռներում», «Անցյալից»): Դա սոսկ մարդու անմոռաց հասակի հանդեպ անանյանական առանձնահատուկ վերաբերմունքի տուրք չի եղել, այլև այն դանդակատուներ, որի բարձունքից Անանյանը նայել է «կյանքի հոսանքին»՝ պատասխանելու իրեն առանձնապես մտահոգող բարոյախոսական

խնդիրների, այդ «պատասխաններով» իսկ ասպարեղ հանելու իր դավանանքի գլխավոր կետերը:

Զեռընթաց ճանապարհորդությունը դեպի Սկիզբը, անտառներում և հանդերում հասակն առնող գեղջուկ պատանու նախնական տպավորությունների և զգացողությունների աշխարհը, — ամեն մեկին վիճակված այդ ճանապարհորդությունը նախորդ գրվածքների առանձին հատվածների հարաբերությամբ ամբողջական տեսք է առել ամենավերջին գրքերից մեկում՝ «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» (1978) ինքնապատումում:

Ժանրատեսակով «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» հարում է հայոց նորագույն գրականության մեջ բավականաչափ խոր ակունքներ բացած «մանկության և պատանեկության» պատումների հոսանքին, սիրելի և գրավիչ այն գրքերին, որոնցում «հուշագիրները» վերստին «կրկնում են իրենք իրենց», ավելի խոր իմաստավորումով և բազմապատկված ներշնչանքով պատմում են իրենց Սկիզբը, այսպես ասած՝ աշխարհամուտքը:

Դրելը թափախելով հեռավոր մանկության դրնգուն, վճիտ, մաքրամաքուր գույների, իր աշխարհամուտքի հուշային տպավորությունների մեջ, Անանյանը ինքնակրկնվել է այն աստիճան բնական, ինքնանման, «բնորդին» հարազատ, որ թվում է, թե ընթերցողը գործ ունի ոչ թե տպագրական լուսկայաց տառերի հաղորդածների, այլ դարասկզբից մեր օրերը հասած ասացող-պատմողի անմիջական, կենդանի խոսքի հետ: Պատմողը բացում է տպավորությունների կծիկը և թել-թել մանում հնօրյա ապրումներն ու մտորումները, հանգույց առ հանգույց ներկայացնում իր կենսագրությունը:

Նրա փոքրիկ բնակիչը ձևավորվում է հին վրանի միջավայրում, որի կոնկրետ նշաններն են զեղջկական առտնին տեսարանները, միջգյուղային և ներգյուղային հարաբերությունները, ազգակցական-ընտանեկան-հարևանական-ընկերական կապերը, անտառային-կաթանային բնությունը, սարվորային-հանդային աշխատանքները, գյուղական իրականություն թափանցող լուսավորության լրարերները (ուսուցիչ-թերթ-գիրք), բաղաբարկրության աղտոցությունները:

Չնայած իրենց «սովորականությունը», գյուղական կյանքի նշանների այդ խումբը էական դեր է խաղում Անանյանի հերոսի հոգեաշխարհի ձևավորման մեջ, նրա հոգու «զգրված տախտակի» վրա գրանցելով նորանոր տպավորություններ:

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

Կյանքը պատանի հերոսի առջև դնում է բազում հանելուկներ, որոնց բովանդակությանը նա հասու է լինում ամենին էլ ոչ այնքան դյուրին ու-

դիներով: «Հանելուկները» շարքը նրա համար սկսվում է նախնական հուզմունքներից՝ առաջին վիշտ, առաջին կարոտ, առաջին հետաքրքրություն, որը «բոլեցի տղային» մղում է դեպի «կոտների աշխարհը» (Գիլիջանի ատաններից նա ոտքով հայտնվում է Սևանի ափերում), նրա հոգու մեջ ցուլացնելով նոր եզերքին բնորոշ գույներ:

Այնուհետև գալիս են բնության բազմաթիվ երևույթների հետ կապված «հանելուկները», այսպես ասած՝ «բնության հրաշքների» բացատրությունները, իսկ դրան էլ հաջորդում են մարդկային հարաբերություններում եղած «անհայտների» անդրադարձումները հին վրանի փոքրիկ բնակչի աշխարհում:

Վախթանգ Անանյանը բնության, կյանքի, մարդկային հարաբերությունների բազմազուն խճանկարի միջոցով ոչ միայն ներկայացնում է «լեռնային պատանու կյանքի վեպի» «մեկ տարվա դեպքերը», ինչպես հին գրիչների նման խոստովանում է «Վերջաբան-հիշատակարանում», այլև այդ դեպքերի հիման վրա «հուշում է» մի շարք դասեր՝ ուղղված ժամանակակից պատանեկությանը:

Գրանց թվում առաջին տեղում է մարդկային հարաբերությունների պարզության, ճիշտ ապրելակերպի դասը, որը հեղինակի ուղեկցությամբ վարում է վրանի փոքրիկ բնակիչը: Ե՛վ «կոտների աշխարհում»՝ իր նոր ծանոթների ու ընկերների շրջապատում, և՛ իր գյուղի անտառներում ու հանդերում լեռնական պատանին հանդես է գալիս իբրև զուլալ զգացմունքների ու պարզ բնավորության կրող, որին միանգամայն խորթ են ու անհասկանալի կյանքում եղած մութ բնագոյները:

Ազատ բնության ազատ զավակը, — ինչպես պատանի հերոսին դասակարգում է գրողը, — իր էության խորքերից ճառագայթում է բնության և կյանքի անսահման կարոտ, շուրջ բարություն՝ հասակակից պատանիների, խոր հարգանք՝ գեղջկական համայնքի բազմափորձ նահապետների հանդեպ:

Նրա նկարագրի հիմնորոշ գծերը գրողը բացատրում է մի շարք գործոններով, որոնց շարքում վերջին տեղում չեն նաև ժողովրդական բարոյախոսության այն կուտակումները, որոնք հին վրանի փոքրիկ բնակչին են հասնում ասպետական վարքագծի տեր, քաջ և արդար մարդկանցից:

«Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» պատանեկան գրականության նշանակալից երևույթ է ոչ միայն բարոյական պաթոսով և ճանաչողական պաշարներով, այլև նյութի մատուցման եղանակներով: Հերոսի կենսագրության մեկամյա ընթացքը բաժանելով առանձին նովելատիպ պատմությունների, Անանյանն այդ «նովելները» այնպես է իրար կցել, որ բոլորը միասին ներկայացնում են «կյանքի հոսանքը», ասել է թե՛ իրականության բնական, շփոթնորոված ընթացքը:

Վ. Անանյանը միջազգային լայն ճանաչում ունի: Գրական վիճակագրության տվյալներով նա ամենից ավելի թարգմանված հայ գրողն է: Նրա վիպակները և պատմվածքները թարգմանվել են աշխարհի շատ լեզուներով, տպագրվել մեծ տպաքանակներով:

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՅԱՆ

Նաիրի Զարյանի բազմաթանր ստեղծագործությունը՝ պոեզիայի, արձակի, թատերագրության, բնագրատության, հրապարակագրության ճյուղերով, հայ ժողովրդի խորհրդային շրջանի պատմության յուրօրինակ գեղարվեստական տարեգրությունն է: Նրա էջերում գրանցվել են խորհրդային հասարակության ծննդյան, զարգացման-փոխակերպության տարիների ամենակարևոր, առանցքային երևույթները: Ապագա պատմաբանը, փորձելով գրի առնել խորհրդային հասարակության իրագործությունների «պատմությունը», շատ դեպքերում կարող է դիմել ն. Զարյանի գրվածքներին՝ «ժամանակի հիշատակարաններին»:

Գրական կյանքը սկսելով քսանական թվականներից, Զարյանը կենսագրության մյուս բոլոր հանգրվաններում հավատարիմ մնաց իր գլխավոր թեմային՝ հեղատեմբերյան հեղափոխությանը նոր ճանապարհ բռնած Հայաստանի ճակատագրին:

Կինելով քաղաքացիական բուռն խառնվածքի և լայն հետաքրքրությունների արվեստագետ, ն. Զարյանը մշտապես ապրեց ժամանակի գլխավոր հոգսերով, արձագանքեց ժամանակի «նշանաձողային» երևույթներին՝ հաստատելով առօրյաի հետ խոր արմատներով կապված գեղագիտությունը: Երբեք նա չնմանվեց իր մի բանաստեղծության մեջ նկարագրված այն «նըր-

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

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

Գրանով են բացատրվում ոչ միայն նրա ստեղծագործության կյանքային լայն շունչը, գեղարվեստական փայլատակումները, այլև ժամանակի բնությանը շրդիմացող շատ էջերի ներկայությունը նրա մատչաններում, նրա ստեղծագործական զարկերակի անհավասարաչափ բարախումները՝ առիթմիան, նաև կենսագրության առանձին վրիպումները, որոնց առիթով նա խոստովանել է՝ թե՛ «արձագանքել է սուտ կանչերի»:



Նաիրի Զարյան

ն. Զարյանը անցել է մեր պատմության դժվարին, կտրուկ ճանապարհներով, բախումնային կեանքներով, երբեմն արել է այն, որ չպետք է անել, երբեմն հանձնվել է արագության անդեկ տարերքին, բայց իր տողերով (իննեն դրանք հզոր, թե դալուկ) կանգնած է եղել ժողովրդի ճակատագրի կողքին:

1

ն. Զարյանը (Հայաստան եղիազարյան) ծնվել է 1900 թ. վերջին, ամենավերջին օրը. «Երբ ես զրել-կարդալ սովորեցի, տեսա մեր տան սյունին դանակի ծայրով փորագրված հետևյալ արձանագրությունը. «Մանչ Հայաստան ծնյալ է 1900 թվականի դեկտեմբերի 31-ի գիշեր կամօքն Աստծու Ամեն»:

Մենդավայրը՝ Արևմտյան Հայաստանի Վանի վիլայեթի Խառակոնիսը, այն գյուղն է, որտեղ ավանդության համաձայն ծնվել է Նահապետ Քուշակը: ն. Զարյանի մանկությունը, սակայն, օրորել են ոչ թե սիրո և հոգու ասպետության ժողովրդական շնչի հայրենները, այլ ժամանակի անսանձ ու շար հողմերը, որոնք մուկնում էին Արևմտյան Հայաստանի գյուղերի ու գյուղակների վրա:

Վերհիշելով կյանքամուտը, մի բանաստեղծության մեջ Զարյանը գրել է.

ես չեմ ունեցել անհոգ մանկություն,
եմ պատանության երջանիկ օրեր,
եմ ջահելության կաղնին փոթորկուն
կովի հողմերն են անսանձ օրորել...

Մի շարք բանաստեղծություններում («Հրաժեշտ», «Բաբվում՝ մերոնց մոտ» և այլն), «Իմ մասին»² ինքնակենսագրական գրություն մեջ և հատկապես «Երկրորդ կյանք» մեմուարների առաջին գրքում Զարյանը գունեղ մանրամասներով հիշում է կենսագրության խառակոնիսյան շրջանը, որում իրար էին գալիս ամենատարբեր գունագծեր՝ գյուղացիների հողագրկությունը, թուրքական իշխանությունների հարուցած սարսափները, գյուղական օջախների քայքայումը՝ պանդխտության աղետներով, ուրարտական և միջնադարյան պատմական հիշատակները, հովվական կենցաղը, Արձակի գավառի գեղջկական երգերն ու հեքիաթները, որ պատմում էր մայրը, դպրոցական հանդեսներն ու եկեղեցական ծեսերը և այլն և այլն: Մեմուարներում Զարյանը այդ ամենին հատկացնում է շատ կարևոր դեր իր հոգեկան աշխարհի բովանդակության լիցքավորման մեջ՝ մանկության և վաղ պատանության տպավորությունների հետ կապելով կյանքի լուսաստվերների նախնական զգացողությունները:

Մի թևում միայնակ, խղճուկ, խարխուլ հյուղակների Խառակոնիսն է՝ «տխուր զրնգացող գերանգիններով», իրիկնային մուժի սովերներով, դանդաղընթաց սայլերով, մյուս թևում՝ մանկության պայծառ երկինքը, գյուղական երգիկից կաթած արեգակի շողը, ցորենի դեզերը, մայրական հարազատ գիրկը. «Արևն էր նայում աչքով մայրական, եմ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

«Երկրորդ կյանք» ինքնապատմումն՝ տնտեսական-սոցիալական կյանքի գրվազներին, գեղջկական պատանիների երազներից, հովվական կյանքի էջերից, առտնին և կենցաղի փաստերից բացի, վերհիշվում են նաև Խառակոնի-

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

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

Բայց պատահեց այնպես, որ սևով ներկվեցին ոսկելույս անուրջները, 1913-ին մահացավ հիվանդ հայրը, 1914-ին՝ մայրը, թուրքական յաթաղանին զոհ գնաց բազմանդամ զերգաստանը, և 1915-ին Զարյանը «մահվան բարավանի» շարքում բռնեց գաղթի ճամփան:

Կովկասում նրա առաջին հանգրվանը Բզզիրն էր, որտեղ նա, իբրև քաղցից ու ժառապառ գաղթական, խնամակալվեց ասորի գյուղացիների կողմից, ապա անցավ Վաղարշապատ, այստեղ էլ «Ճաշակելով» տիֆլիսյան համաճարակը: Վաղարշապատից հետո հայտնվեց Գիլիջանի որբանոցում (1916-ին): Ամենամտերիմ ընկերն էր Գուրգեն Աճեմյանը՝ Մահարին: Վերջինս «Պատանկություն» էջերում ամենայն մանրամասնություններով պատմել է որբանոցային կյանքի ու իրենց բանաստեղծական երազների մասին:

Որբանոցի դպրոցի հայոց լեզվի ուսուցիչ Տիգրան Շահբազյանը խրախուսել է սաների բանաստեղծական փորձերը, որոնք շուտով (1917—1918 թթ.) տպագրվում են Թիֆլիսում հրատարակվող «Վան-Տոսպ» շաբաթաթերթում (մինչև պատերազմը հրատարակվում էր Վանում):

Վաղ պատանության տարիներին Զարյանի առաջին ընթերցանության գրքերն են եղել կերմոնտովի «Դեր»՝ Սաղաթյանի թարգմանությունը, Պուշկինի բանաստեղծությունները, Գյոթեն և Շիլլերը, Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանած Շեքսպիրականը, հայ հեղինակներից՝ Հովհ. Քումանյան և Վահան Տերյան, որոնց հանդեպ սերը հասել է պաշտամունքի:

Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. տարիներ առաջ Արամ Ինճիկյանը Հովհ. Քումանյանի արխիվում հայտնաբերել է Հայաստան եղիազարյանի բանաստեղծության ձեռագիրը («Ժառանգություն»), որը, երևի թե, հայոց մեծ բանաստեղծին են ներկայացրել նրա որբանոցային շրջագայությունների ժամանակ:

Շուտով ն. Զարյանը և Գ. Մահարին Գիլիջանից անցնում են Երևանի թեմական դպրոց, որտեղ նրանց գրական փորձերը խրախուսում է Արսեն Տերտերյանը: Ինչպես նրա բանաստեղծությունների առաջին ընթերցողը՝ Գուրգեն Մահարին, Զարյանը ևս «գաղթականական պոեզիայի» (վեսպերյան շնչի) տուրբերից բացի, հյուսում է տերյանական շնչի բանաստեղծություններ՝ տխրության, կարտի, անբախն սիրո նվազներով:

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

Գիշերը մինչ լույս անձրևը լացեց,
Տանիքի վրա տրտում անակիս.

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

Այդ հանդիպումները, ինչպես խոստովանում են նրանց հուշային ֆրագմենտները, ճակատագրական նշանակություն են ունենում և՛ Ն. Զարյանի, և՛ Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղու ձևավորման, սկսնակ բանաստեղծներին «գրքային տրադիցիաներից» կողմնորոշելով դեպի ժամանակի հրատապ և հասարակայնորեն կարևոր խնդիրները, դեպի հեղափոխության առօրյան (ի դեպ Ե. Զարենցի խորհրդով է Հայաստան Եղիազարյանը անվանափոխվել Նաիրի Զարյանի): Նշանակալից է Ն. Զարյանի հուշի այն պատարիկը, բայց որի Զարենցը խորհուրդ է տալիս ծանոթանալ Վլ. Մայակովսկու պոեզիային³:

2

Զարենցի պահանջների յուրացումն էր «Մուրճ» ամսագրի № 1-ում Ն. Զարյանի տպագրած «Շիրակի դաշտերում» բանաստեղծությունը, որն արժանացավ Ալ. Մարտունու՝ Մյասնիկյանի, գրական գնահատականին: Ամսագրի մասին տպագրած ծրագրային հոդվածում, քննադատելով մյուս հեղինակների անառարկայական-վերացական պաթոսը, Ալ. Մյասնիկյանը գրանցից առանձնացնում է Ն. Զարյանի ոտանավորը, իբրև հաջողված փորձ՝ արտահայտելու հայ աշխատավորի որոշակի հոգեբանությունը:

Ն. Զարյանը այդ ժամանակ (1922—23), թեև ապրում էր Ալեքսանդրապոլում, բայց ուշի ուշով հետևում էր մայրաքաղաքի գրական նորություններին: Ամենամեծ հայտնությունը, իր իսկ պատմելով, եղել է Մյասնիկյանի հոդվածը՝ հեռանկարային գեղագիտական ելակետներով, ինչպես նաև «Երեքի» գեկլարացիայի՝ գրականությունը իրականությունը մոտեցնելու դավանանքը:

1923-ին Ն. Զարյանը Ալեքսանդրապոլից գործուղվում է Երևանի պետական համալսարան և սովորում պատմագրական ֆակուլտետում: Այստեղ նա եռանդուն մասնակցություն է բերում թե՛ նորակազմ Պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի գործունեությանը, թե՛ Համալսարանի գրական-գիտական կյանքին: Նրա ուսուցիչներն էին Մանուկ Աբեղյանը, Հակոբ Մանանդյանը, Հրաչյա Աճառյանը, Հայկ Գյուլիբեկյանը, Ցոլակ Խանզադյանը և նշանավոր այլ մտավորականներ:

Դեռ համալսարանի ուսանող Ն. Զարյանը տպագրում է «Ջրանցքի կապույտ երկրում» հավաքածուն (1926), արձագանքելով հայ իրականության սոցիալական զարթոնքի երևույթներին՝ ջրանցքաշինություն, էլեկտրիֆիկացիա և այլն: «Հրաժեշտի» խոսքեր ասելով հայրենի գյուղին, Ն. Զարյանը դիմում է նոր իրականության նյութին:

Այդ օրերին գրականության մեջ լայն հորձանք տված «շիրկանայան պոեզիայի» նմուշը՝ «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գիրքը, հեռու էր բարձր

արվեստի չափանիշներից: Նկատի ունենալով այդ պարագան, Ն. Զարյանը գրել է «գեղարվեստական խաղությունը» արդարացնող հետևյալ տողերը՝

Գրչովն իմ պրոլետպոետի,
Իմ կոպիտ, անտաշ տղերով,
Մանյակներ մաքուր մարգարտից
Գիտեմ, որ շարել չեմ կարող:
Հանգերս կը հնչեն կոշո,
Բռտերս՝ ոմանց գոհ՜հիկ,
Եվ այդ ո՛ր բանակն է քնթուշ
Նազանքով գնում գրոհի:

Զարյանի Մուսան ընդառաջում էր դարբնոցական-մուրճական առարկայապաշտության և տեխնիցիզմի դավանանքին, մուրճի և ծխնելույզի, շշակի ու մկանի կողմնորոշումներին: Թեև այդ դավանանքը օտարում էր մարդկային ապրումների անհատականացման սկզբունքը, այդուհանդերձ գրական նշանակություն ունեցավ պատկերի ատաղձը իրականության նյութով հագեցնելու առումով: Այնուհետև իրականության նյութի ավելի առատ օգտագործումներով նա խորացնում է իր պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, ինչպես և հակվում դեպի կյանքի երևույթների մասշտաբային ընդգրկմանը:

Կյանքից ստացած նրա հարուստ տպավորություններին այլևս նեղ են գալիս քնարական բանաստեղծության կաղապարները և նա, ժամանակի սուր խնդիրների արտահայտման հարկադրանքով, դիմում է պոեմի ժանրին: Տասնամյակի ընթացքում գրում է պոեմների երկու շարք, մեկը՝ քաղաքացիական կոիվների թեմայով, մյուսը՝ արդյունաբերական, որոնք 1933-ին համախմբվում են «Հարվածներ» ժողովածուի մեջ:

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

Իբրև ժամանակի վավերագրություններ, իհարկե, Զարյանի շափածո այդ պատումները ներկայացնում են ինչ-ինչ հետաքրքրություն, բայց ոչ այն չափով, որ համարվեն Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» և Վլ. Մայակովսկու «Լավ է» հանճարեղ պոեմների հետ, ինչպես վարվում է «տիպաբանական ընդհանրությունների» մեթոդի սիրահար Սերգեյ Դարոնյանը «Նաիրի Զարյան. Կյանքը և գործունեությունը» (1982) մենագրության մեջ⁴:

Ն. Զարյանի և, առհասարակ հայոց խորհրդային շրջանի պոեզիայի զարգացման համար ավելի նշանակալից էին արդյունաբերական թեմայի մշակումները («Հնոցի մոտ», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Աղաղակը», «Չուղուն» անավարտ պոեմը), որոնցում բանաստեղծը ներկայացնում է «նյութի դիմադրության» գեղարվեստական հաղթահարման հայտ: Ի դեպ, այդ պոեմների շարժառիթը Ն. Զարյանի 1931-ի ուղևորությունն էր Գոնրասի հանքերն ու գործարանները՝ «Իզվեստիա» թերթի գրողների ինտերնացիոնալ բրիգադի կազմում:

Զարյանի պոեմները ևս կրում են ռապսոդիական տեսաբանների հրահանգած

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

Բնական թվականներին Ջարջանը շարունակում էր նոր կյանքի հետազոտությունը, որին մեծապես նպաստում է 1927—31 թթ. լրագրային գործունեությունը «Աշխատանք», «Անաստված», «Գրական գիրքերում» պարբերականներում:

3

Ժամանակի օրվա զգացողությամբ Ջարջանը «արդյունաբերական մոտիվներից» շուտով շրջվեց դեպի հայ գյուղի սոցիալիստական «գարթոնքի» թևատրիկան: 1930-ին տպագրեց «Ռուշանի քարափը» պոեմի առաջին, 1932-ին՝ երկրորդ՝ հիմնովին վերամշակած տարբերակը, որով և իր գրական գործունեության «նախապատմությունից» թևակոխեց ստեղծագործական հասունության շրջանը:

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

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

Կոլտնտեսային շարժումը, արգարև, ներհակություններով լեցուն երեւոյթ էր գյուղացիության դարավոր տարեգրության մեջ, պատմության «մեծ բեկումը», որի կամքով սեփականատիրական աշխարհը, հարկադրված էր անզր դիչել հանրային կեցության սկզբունքներին: Այդ «անցումը» իր հիմքերով խորապես շիկացած՝ դրամատիկ, շատ դեպքերում սուր ողբերգական, ներհակ ջղաձգումներով հարուստ ընթացք էր, մեր ժամանակի գեղարվեստական տարեգրներից պահանջում էր գյուղացիական զանգվածների հոգեբանության խոր թափանցում:

«Ինչպես եմ գրել «Ռուշանի քարափը» հողվածում ն. Ջարջանը պատմում է պոեմի գրության շարժառիթների ու սկզբունքների մասին: Նա գրում է, թե ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության հաջողության կարեւոր պայմանն այն է, որ գրողը լավ ճանաչի կյանքը, մասնակցություն ունենա այդ կյանքին, լինի դեպքերի կենտրոնում: Առանց դրան, մանավանդ ժամանակակից գրողը չի կարող առաջ շարժվել: Միաժամանակ բանաստեղծը գրում էր, որ կյանքի ճանաչողություն ասելով չպետք է հասկանալ տուրիստական հապճեպ այցելությունները՝ նոր թեմաներ ու հերոսներ «որսալու» համար: Ինորոշ է հետևյալ խոստովանությունը. «Կոլտնտեսային շինարարությունը դարձավ իմ անձնական գործը»:

Խորհրդային գրականության մեջ գյուղը հատկապես լայն ուշադրության արժանացավ կոլտնտեսային շարժման (1929—1933 թթ.) տարիներին, երբ գյուղացիության վիթխարի զանգվածը բաժանվեց սեփականատիրական անցյալից և միավորվեց կոլտնտեսություններում: Այս անցումը հեշտ ու խաղաղ ընթացք էր: Դարերով իր հողակտորին գամված գյուղացին մեկընդմիշտ պետք է բաժանվեր սեփականությունից, իր կենցաղից և ապրելու նոր սկզբ-

ունքներով: Պետք է հրաժարվեր անհատական սեփականությունից և անցներ համայնական հոգեբանությանը:

Որքան էլ գրավիչ էին նոր կյանքի հեռանկարները, բայց գյուղացիության մեծամասնությունը, անգամ ընչազուրկները, դժվարությամբ՝ դիմադրելով էին հրաժեշտ տալիս կյանքի սեփականատիրական ձևերին: Կոլտնտեսային շարժումը ի հայտ բերեց գյուղացիության ներքին հակասությունները, ողբերգական գալարումները: Այս երևույթի մասին գրվեցին մի շարք գրքեր՝ Մ. Շոլոխովի «Հերկած խոպան» վեպը, Ա. Տվարդովսկու «Երկիր Մուրավիա» պոեմը և այլն:

«Ռուշանի քարափը» արժանացավ ժամանակակիցների գնահատությանը: Վերակառուցվող գյուղի կյանքն այստեղ ցուցադրվում է ժամանակի համար տիպական հոգեբանությամբ ու ճշմարտացի պատկերներով: Ջարջանը մի առիթով գրել է. «Ռուշանի քարափում» նկարագրված մարդկանց «կյանքը ևս հինգ մատի պես գիտեի»:

Պոեմը Հայաստանի գյուղերից մեկում կոլտնտեսության ստեղծման պատմությունն է: Ալեքսանը՝ գլխավոր հերոսը, կարմիր բանակից զալիս է գյուղ: Նա ունի մեծ ծրագրեր ու երազանքներ, ցանկանում է, որ իրենց գյուղը ևս լծվի նոր կյանքին, հրաժեշտ տա հետամնացությանն ու աղքատությանը: Գյուղական ակտիվիստների հետ միասին Ալեքսանը ձեռնարկում է այդ գործին: Բայց որքան վճռական են դարերով անշարժ կյանքը վերափոխել ցանկացող մարդիկ, նույնքան համառ են իրենց գոյության հետ հաշտված, հողատիրությանը կառչած, սեփականությունն ամեն ինչից վեր պատռ գյուղացիները: Նոր գործին դիմադրում են ոչ միայն գյուղական կուլակները (որ հասկանալի էր), ոչ միայն միջակ տնտեսատերերը, այլև նույնիսկ ծայրահեղ աղքատները: Դա բացատրվում էր նրանով, որ գյուղացին ամուր կառչած էր սեփականությունից, դավանում էր «թող քիչ լինի, բայց իմը լինի» սկզբունքը:

Նա տուն էր գալիս Կարմիր բանակից,
Թեթև էր ինչպես լինների պարան,
Գրքերով լեցուն մի պարկ շալակին,
Կրծքին՝ մի կարմիր աստղած նշան...

Ալեքսանը գյուղ է գալիս վառ հեռանկարներով ու ձգտումներով: Քարաշամբը ոչնչով չի տարբերվում մյուս գյուղերից՝ ոչ անշուք արտաքինով, ոչ էլ մարդկանց մեջ ամբարված հին սովորությունների բեռով: Տարիներն անզոր են եղել որևէ բան փոխելու գյուղի կյանքում:

Նույնն է լաշինի խորխուղ արաբան,
Աթարի ամրոցն ու մարագը հին,
Բրդե բրբրված փափախի նման
Խոտի գեզն է նույն կտորի գլխին:
Եվ գյուղի ծայրին ցածրիկ ու բարակ
Իրենց հողաշեն հյուղն է կրեմ,
Որ ոչ բակ ունի, ոչ լիքը մարագ,
Ոչ էլ խոտի գեղ կտրան վերևում...

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

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

Բայց ամբարձուի բուխարիկի մոտ,
Այն հին, «հայրենի օջախի առաջ»,
Նախկին օրերի մանուկ հուզումով
Հիմա չեն պատմում երկար ու բարակ
Հասկա շարքերի և արձաձարավ
Վիշապի մասին՝ երեքդիսանի:
Բուրբ սարերից ավելց ու տարավ
Մի աշխարհացունց երկաթե բամբի:
Էլ չարք ու հեքիաթ չկա սարերում
Եվ կիսակործան մատուռների մեջ:
Աճում է այնտեղ անաս՝ մի սերունդ,
Որին ծանոթ է և՛ պայքար, և՛ վեճ...
Էլ չարք ու հեքիաթ չկա սարերում
Ու ոչ էլ խավար մտուրում կովի:
Եվ հիմա այնտեղ էլ չի վախենում,
Զի խելագարվում և ոչ՝ մի հովիվ:

Բանաստեղծը ցույց է տալիս կոլտնտեսության ստեղծման դժվարին, բայց հաղթական ուղին, առաջին անխուսափելի դժվարությունների և փորձությունների հաղթահարումը: Թշնամիները ցանկանում են տապալել առաջին զարնանացանը, արժեքազրկել կոլեկտիվացման գաղափարը, սակայն ձախողվում են, քարաշամրում հաղթականորեն ավարտվում է «բոլշևիկյան ձախողում են, քարաշամրում հաղթականորեն ավարտվում է իր գարավոր ընթացքը»:

Արժատախի շուտ եկավ մի գարավոր անտատ,
Հազար տարվա կյանքը իր ճանապարհը շեղեց...

Հավատարիմ մնալով իրականությանը, Զարյանը «Ռուշանի քարափում» ցուցադրում է սեփականատիրական հոգեբանության հաղթահարման բարդ ու դժվարին ընթացքը:

Հովասը՝ Ալեքսանի հայրը, կաշինը, Մուքոն և մյուս գյուղացիներն ապրում են անտեսական ինքնուրույնությունը կորցնելու հոգեկան դրամա:

«Սեփականատիրոջ հոգին» և «աշխատավորի հոգին»՝ գյուղացիական տարերքի երկու բևեռները, սոցիալական բեկման շրջանում արտահայտվում են ավելի քան որոշակիորեն: Մի օրավար հողը, որի վրա օրնիբուն շարշարվել է կաշինը, կամ միակ լծկանը, որ հաղիվ ձեռք է գցել Հովասը, կամ մի կոտ սերմացուն, որ հավաքել է Մուքոն, այնքան զորեղ են, որ իրենց վրա են բևեռում գյուղացիների միտքը: Ահա մի տեսարան. գյուղացին իր ցորենին պարկը բերել է՝ խառնելու համայնական սերմացուին: Նրա համար դա կյանքի ու մահի հարց է: Այդ քայլով նա պետք է հրաժարվի անցյալից: Մովորական գործողությունը նա կատարում է անասելի դժվարությամբ, ապես, անցնելու է «մազե կամուրջի» վրայով: Գործողությունը կատարելուց հետո էլ՝ «նա երկար, երկար նայեց իր ցորենի հատիկներին», կսկիծով ու ցավով վերապրեց տեղի ունեցածը:

«Ռուշանի քարափի» հերոսները՝ կաշինը, Մուքոն, Հովասը, տիպական բնավորություններ են և իրենց հոգեբանությամբ արտացոլում են գյուղացիության կյանքում տեղի ունեցած մեծ բեկման ներքին էությունն ու բար-

դությունները: Նրանք նույնպես, Շուրխովի կոնգրատ Մայրանիկովի նման, արյունով ու արցունքով են պոկում այն լարը, որ նրանց շարունակում է կապված պահել անցյալի հետ: Հերոսների հոգեբանության միջոցով Զարյանը ցույց է տալիս մենատնտես գյուղացուց կոլտնտեսական դառնալու ընթացքի հոգեբանական բարդությունը: Դժվարությամբ են նրանք մտնում կոլտնտեսություն, վախենալով այնտեղ կորցնել իրենց անտեսական ինքնուրույնությունը: Հովասը քեռին՝ Ալեքսանի հայրը, այնքան մեծ կարոտով է երազել սեփական անասուն ունենալ, որ, երբ վարկ է ստանում ու ձեռք բերում տարիների փայփայածը, այլևս չի ուզում կոլտնտեսություն մտնել: Նա, թեև սրտով կոլտնտեսության կողմն է, բայց դեռևս չի ցանկանում հրաժարվել պապենական անցյալից:

Ո՞նց եմ շահել, ո՞նց եմ պահել,

Քորփա, շահել է՞ր դանեն.

Իսկ դու էսօր վեր ես կալել,

Թե կոլեկտիվ կտանեմ...

Հովասը բողոքում է ու այս հողի վրա բախվում որդու՝ Ալեքսանի հետ: Արդեն կոլտնտեսական դարձած ժամանակ էլ Հովասը չի հաշտվում այն բանի հետ, որ ուրիշները խարազանով հարվածում են իր եզանը:

Եվ հորիկ քշողն ահագին ճիպտն ուրեց,

Քափով հարվածեց Հովասի եզան սկորին:

— Ո՞ւ՞ր, — տերաց Հովասն իր նիհար եզան փոխարեն

Եվ ներքև թռավ, բարկության կրակն աչքերին...

Նա այն աստիճան բարկանում է, որ խարազանով մտրակում է պատանի հորիկ քշողի ծնկներին ու այդ հողի վրա գուլանավորների մեջ առաջանում է մի ամբողջ վեճ:

Գյուղացիների հոգեկան աշխարհում այնքան խոր արմատներ է գցել մասնավոր սեփականության զգացմունքը, որ նրանք ամեն առիթով պատրաստ են դուրս գալ կոլտնտեսությունից ու վերադառնալ իրենց պապենական շուրջ ու արորին: Գրամատիկական սուր երկընտրանքի առջև են կանգնած նաև մյուս հերոսները, որոնց հոգեբանության առանձին պահերը Զարյանը վերարտադրել է ռեալիստական արվեստով:

Հայոց գրականության որևէ այլ գրվածքում այնպես ճշմարտացի և հարազատ գույներով չի ներկայացված գյուղի սոցիալ-տնտեսական շրջադարձի սկիզբը, ինչպես «Ռուշանի քարափում»: Պոեմում Զարյանը ստեղծել է ժամանակի բարդությունն արտացոլող սյուժե, գրամատիկական բախում՝ սոցիալական հակադիր ուժերի միջև, դասակարգային պայքարի սրությունն արտահայտող կառուցվածք:

«Ռուշանի քարափը» երևույթ էր նաև ոճական միտումներով: Մինչև պոեմը Զարյանը հայտնի էր որպես վերամբարձ խոսքի բանաստեղծ: Առաջին անգամ կիրառելով ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, նա հասավ իրականության ավելի խոր արտացոլման: Կոնկրետ պատկերը պարզեցրեց նրա խոսքը, հարստացրեց այն ժողովրդական կենդանի ոճերով, զեղջուկների լեզվամտածողությամբ և բնական հնչերանգով: Արտացոլման ռեալիստական սկզբունքը հաստատելու մեջ դեր խաղացին և՛ հասարակական այն միջավայրը, որի երևույթներին դիմեց բանաստեղծը, և՛ գրական ավանդանքները, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի էպիկական պոեմի ավանդ-

ները: Ն. Զարյանի պոեմն, բստ էության, գրական տարբեր ոճերի միջև մըղ-վող երկարատև պայքարի արդյունք էր: «Ռուշանի քարափը»՝ նոր, թարմ հոսանք ներարկելով, պոեզիան մոտեցրեց կյանքին: Շատերը «Ռուշանի քարափի» ոճի պարզությունն ու մատչելիությունն ընդունեցին իբրև «ուրույն գեղջկական» պարզունակության արտահայտություն:

Անշուշտ, Զարյանը հասկանում էր, որ օգտագործել գասականներին՝ դեռևս չի նշանակում սահմանափակվել ավանդույթով: Նա ըմբռնում էր, որ ավանդույթը ելման կետ է հետագա զարգացման համար: Զարյանը նույնություններ չի կրկնել թումանյանի պոեմների առանձնատկությունները, այլ ստեղծել է նոր կյանքի կենդանի հատվածն արտացոլող նոր սյուժե ու նոր դրություններ: Այս տեսակետից միանգամայն սխալ է 30-ական թվականներին արտահայտված կարծիքը, թե «Ռուշանի քարափում» չի հաղթահարվել թումանյանի պոեմների ձևը. «Ծայրահեղ աստիճանի ակնբախ է, բոլորի կողմից ճանաչված, որ «Ռուշանի քարափի» ձևը Հ. թումանյանի պոեմների, առանձնապես «Անուշի» ձևն է: Թումանյանի ձևն է, ինչպես իր ամբողջ կառուցվածքով, նույնպես և առանձին տարրերով. նույն է պիկական պոեմը, խառն ուրիշներ, մետրիկան...»:

Հետևաբար «Ռուշանի քարափի» բովանդակությունը ՆՈՐ է, տեղավորված ՀԻՆ, ճիշտ է, կլասիկ ձևի մեջ... Այս պատճառով սկսվել է խիստ անտոգոնիզմ ձևի և բովանդակության մեջ... Թումանյանի ձևը չի հաղթահարվել. բովանդակությունը, այսպես ասած, ձուլվել, կուլ է գնացել ձևին...»:

Անշուշտ, «Ռուշանի քարափի» և «Անուշի» միջև կան սյուժետային որոշ զուգահեռություններ, սակայն, դա հիմք չի տալիս պնդելու սխալ տեսակետը: «Անուշի» հետ «Ռուշանի քարափը» պոեմի առնչության մասին Ն. Զարյանը մի առիթով ասել է. «Շատ է ակնարկվում թումանյանի ազդեցությունն իմ պոեմի վրա: Ազդեցություն, իհարկե, կա: Բայց այդ սոսկ կրկնություն չէ: Իմ վերցրած իրականությունը, մարդիկ, նրանց գործերը, նրանց լեզուն և հոգեբանությունը միանգամայն հակադիր է այն բոլորին... Ես օգտագործել եմ թումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը»:

«Ռուշանի քարափը» պոեմում, ինչպես արձանագրում էր ժամանակի քննադատությունը, Զարյանը յուրացրեց ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, որը կարելի է համարել նրա նվաճումը:

«Բանաստեղծական պատկերի կառուցումը սովետահայ պոեզիայում» հոդվածում քննադատ Ս. Հարությունյանը գրում է. «...Ռուշանի քարափում» պատկերը և տողը պարզ են, անպաճուճ, «գեղջկական»: Դրա մեջ էր թումանյանից եկող արագիցիայի պահպանումը և զարգացումը՝ արված գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման նյութի հիման վրա: Դա երևույթ էր, արվեստի մեջ դժվար ուղի: Բայց Զարյանը դրա վրա կանգ չառավ: Ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը նա շտրացրեց: Եթե մեկդի դեննր նրա լիրիկական «շեղումները» և երկրորդական նշանակություն ունեցող գործերը, ապա «Ռուշանի քարափից» հետո նրա համար տիպականն այլևս կոնկրետ պատկերումը չէ: Նա կոնկրետ սյուժեներ չի մշակում կամ քիչ է մշակում, նա չի պատմում և պատմելով չի պատկերում, այլ դատում է, խորհում և իր դատողություններին ու խոհերին մի որոշ ձև տալիս»:

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

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

1935-ին, Սերգեյ Գորոդեցկու թարգմանությամբ, «Ռուշանի քարափը» լույս տեսավ Մոսկվայում, ռուսերեն: Ս. Գարոնյանի «Նաիրի Զարյան» զբրբում բերված են Գորոդեցկու հետ նամակագրության նմուշներ, որոնք վերաբերում են հատկապես պոեմի շփոթի՝ «Եթե մերի փոփոխությանը»՝ կապված ռուսական տաղաչափության բնույթի հետ:

4

30-ական թվականներին գրվեցին ժամանակակից թեմայով առաջին վեպերը: Մինչ այդ ժամանակի կենսական հարցերը արտացոլում էին փոքր կտավները՝ պատմվածք, նովել, ակնարկ: Մեծ կտավների համար անհրաժեշտ էր գրական ու կենսական հարուստ փորձ: Բացի այդ, նոր վեպը պարտադրում էր այնպիսի կառուցվածք, որտեղ պետք է երևար մարդու և հասարակության միջև ստեղծված նոր հարաբերությունը: Եթե քննադատական ռեալիզմի վեպի անկյունքարն անհատի և հասարակության հակադրությունն էր, ապա սոցիալիստական ռեալիզմի համար հիմնական ելակետ պետք է ծառայեր անհատների և հասարակության շահերի միասնությունը: Այսպես ըմբռնեց իր խնդիրը նաև Զարյանը, ձեռնարկելով «Հացավան» վեպը:

Ինչպես «Ռուշանի քարափը», այնպես էլ «Հացավանը» Զարյանը գրեց գյուղում կատարվող դեպքերից ստացած անմիջական տպավորություններով: Ամիսներ շարունակ նա եղավ Հայաստանի գյուղերում, անձամբ մասնակցեց կոլտնտեսային շարժմանը: Լինելով գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման եռանդուն պաշտպաններից մեկը, ելույթներ էր ունենում գյուղական բազմամարդ հավաքներում, թերահավատ գյուղացիներին բացատրում էր կյանքի նոր ուղիների առավելությունը, միջամտում էր կնճռոտ հարցերի լուծմանը:

Գյուղում կատարած աշխատանքը գրողին հարստացրեց գյուղացիների հոգեբանության, կենցաղի, տրամադրությունների ու խոսվածքի ճանաչողությամբ:

«Հացավանի» առաջին գիրքը լույս տեսավ 1937-ին, իսկ շարունակությունը տպագրվեց մեկ տասնամյակ ընդմիջումից հետո՝ 1947-ին*։ Հայտնի բանաստեղծը այդ վեպով ճանաչվեց-ընդունվեց նաև որպես արձակագիր:

«Հացավանը» ժամանակագրորեն շարունակում է «Ռուշանի քարափում» նկարագրված անցքերը՝ հայ գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման ընթացքը: Ընդամենը մի քանի տարի է իրարից բաժանում այդ երկու գրվածքում ներկայացված գյուղը. «Հացավանում» գործողությունը տեղի է ունենում երեք տարի անց, 1933-ին: Կարճ ժամանակում, սակայն, էական փոփոխություններ են կատարվել: Անցյալ է դարձել «Ռուշանի քարափի» դյուղը, որտեղ նոր էր ձևավորվում համայնավարական կենցաղը և գյուղացին դեռևս ապրում էր սեփականության օրենքներով: Արտացոլելով գյուղում նոր տնտեսաձևի հաղթության շրջանը՝ հին կացութաձևի խորտակումը, «Հացավա-

* 1950-ին տպագրվեց ռուսերեն (Մոսկվայում, Աննա Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ), 1965-ին լույս տեսավ «Սովետական վեպի հիսուն տարին» մասնաշարով (վերջաբանը՝ Ս. Աղսարյանի):

Սրբապատկեր չորսձնելով իր հերոսին, շխտափելով նրա թույլ կողմերը ցույց տալուց, ն. Զարյանը բացահայտում է գյուղի կազմակերպչի հոգևոր աշխարհի հարստությունը, նրա եռանդը, աշխատանքային ոգևորությունը: Լամբարյանի կերպարի դարգացումը արտացոլում է մեր հասարակության նոր տնտեսական շինարարության տարիների, մարդկանց հոգևրանություն արմատական վերափոխությունը:

Լեոն Լամբարյանի կերպարը գծելիս Զարյանը հաշվի է առել տիպագրության այն պահանջը, ըստ որի մարդուն պետք է ցուցադրել և՛ հասարակական գործունեության մեջ, և՛ անձնական կյանքում: Լինելով երազող բնավորություն, Լեոնը անձնական երջանկության հարցը պակաս կարևոր չի համարում մյուս հարցերից: Գառնալով իրեն, նա զգում է, որ անձնական կյանքը դասավորվել է ոչ այնքան հաջող. առանց հոգեկան կապի ամուսնացել է Արուսի հետ, որը «ձերկ հավատարմությունից բացի, ուրիշ արժանիք չունի»:

Անձնական երջանկության մեջ, — դատում է Լեոնը, — մերկ հավատարմությունը շատ քիչ բան է: Երջանիկ լինելու համար անհրաժեշտ է, որ ամուսինները գիտակցաբար հասկանան իրար, միմյանց հետ կիսեն կյանքի դժվարությունները, աշխատեն ու պայքարեն բարձր նպատակների համար: Այդ ամենը նա տեսնում է Հասմիկի մեջ:

Ն. Զարյանը, սակայն, բաժանությունը չի համարում հարցի ճիշտ լուծում: Նախ, նրանց միացումով քայքայվելու էր մի բնտանիք, ուր, Արուսից բացի, կային հայրական զգացմունքի կարոտ երեխաներ: Կար նաև Վասակի խնդիրը, որը նույնպես սիրում էր Հասմիկին: Ծանր է կանգնել հավատարիմ բնկերոջ երջանկության դեմ, — այսպես է մտածում Լեոնը: Հասմիկն իր հերթին աշխատում է խլացնել բնական զգացմունքը: Նա ասում է, որ չի ցանկանա երջանկությունը կառուցել մի ուրիշ բնտանիքի դժբախտության հաշվին: Նրանք երկուսն էլ խոհեմաբար «հրաժարվում են» իրենց սիրուց: Չնայած հարցի նման լուծմանը, Զարյանը իր վեպում հաստատում է այն միտքը, որ անձնական երջանկությունը ենթադրում է մեծ, լիարժեք զգացմունք:

Լեոն Լամբարյանի հետ միասին գյուղի վերակառուցման համար պայքարում են նաև ուրիշները՝ տարեց մարդկանցից մինչև գյուղի երիտասարդները: Գրանցից է Վասակ Զորանյանը: Գյուղի հոգսերով ու հեռանկարներով ապրող, գյուղացիների նկատմամբ հոգատար, անմիջական բնավորություն է Վասակը. նրա էությունը խորթ են ծուռ ու մուռ ուղիները, եսասիրական հակումները, անտարբերությունը: Նոր Հացավանի կառուցումը Վասակի համար կենսական անհրաժեշտություն է, կյանքի գործ ու բարձր նպատակ: Հացավանով են պայմանավորված նրա բոլոր արարքներն ու հոգեկան ապրումները:

Լեոն Լամբարյանը, գալով Վասակի հայրենի գյուղը, նրա առջև գծում է գրավիչ հեռանկարներ, բայց և հիշեցնում է պայքարի անհրաժեշտությունը: Վասակն էլ ունի այդ գիտակցությունը՝ պատրաստ է հասարակական գործի համար մի կողմ թողնել անձնական բոլոր հարցերը: Բնորոշ է հետևյալ փաստը. Լեոնը և Վասակը սիրում են Հասմիկին, բայց Վասակը զգում է գյուղի կույակների սարքած որոգայթը, մոռանում է հոգեկան տանջանքները՝ անաղարտ պահելով նոր Հացավանի գաղափարը:

Մացակ Ավագյանին անհասկանալի է թվում այն բանը, որ Վասակը,

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

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

Ազնիվ նկարագրի տեր հերոսուհի է Հասմիկ Զուրարյանը՝ Հացավանի անասնապահական ֆերմայի աշխատող, հուղական հարուստ աշխարհի տեր մի գյուղական աղջիկ: Ամոթխած ու երազող խառնվածք է, նրբազգաց ու ոգևորվող: Հասմիկին այնքան է ոգևորում նոր Հացավանի կառուցումը, որ սովորական առօրյան նրան պատկերանում է հեքիաթի նման: Նա ունի իր գործի ու նպատակի ստույգ գիտակցություն, ուստի և դժվարին ժամերին հանդես է բերում հաստատուն վարքագիծ ու մձուականություն: Հասմիկը սիրում է Լեոնին, բայց մեջը այնքան բարոյական ուժ է գտնում, որ հանուն հանրային գործի զոհաբերում է անձնական զգացմունքը: Նա զգացմունքները բանականությանն ստորադասող, գաղափարի հերոսուհի է: Զարյանը գտել է ողմանտիկական հրապուրիչ գույներ՝ Հասմիկի կերպարը կենդանի ու տպավորիչ դարձնելու համար: Ս. Գարոնյանի «Նախրի Զարյան» գրքում ճիշտ է նշված բարդու (բարձրահասակ, բարձրաշեն, երկնասլաց, հինավուրց և այլն) նշանակությունը կերպարի ողմանտիկական մեկնաբանության տեսակետից¹⁰:

Լեոն Լամբարյանի և նրա համախոհների մղած պայքարը ենթադրում է մյուս բևեռի գոյությունը ևս: Հակառակ դեպքում չէր ստացվի վիպական կոնֆլիկտ, և գրական հերոսները անելիք չէին ունենա: Նոր կարգերին դիմադրում են նաև այն գյուղացիները, որոնք ամուր կառչած են իրենց սեփականությունից: Սրանց դիմադրությունը, սակայն, այն հողն է, որի վրա իր գործունեությունն է ծավալում նոր իշխանության սոցիալական հակառակության:

Ժամանակները փոխվել են, հետևապես պետք է փոխվեն նաև պայքարի եղանակները: Հացավանի կառուցման տարիներին թշնամիները զենքը ձեռքին հանդես չէին գալիս իշխանության դեմ: Նրանք դիմում են պայքարի նոր ձևերի. ներկայանում են որպես բարեկամներ, բայց ներսից քայքայում են կոլտնտեսությունը: Այդպիսին է Մացակ Ավագյանը, ուժեղ բնավորության տեր մի մարդ, որը ոչ մի կերպ չի կարողանում հաշտվել իր զորության կորստի հետ: Նա բացահայտելու է իր ունենում նոր կարգերի դեմ: Ավելին՝ ձևացնում է, թե ամբողջ էությունը նվիրված է Լեոնի սկսած գործին, շահում է նոր նախագահի վստահությունը, և, ըստ այդմ էլ, հարմարեցնում է յուր պայքարի տակտիկան՝ ամեն կերպ գյուղացիների աչքին վարկաբեկելով այն մարդուն, որը գլխավորում է նոր Հացավանի կառուցումը: Մեկ օգտագործում է Լեոնի և Հասմիկի սիրային պատմությունը, մեկ կաշառում է բջիք բարտուղար Վարդան Ղազարյանին, մի այլ դեպքում կըթվորուհի Անուշ Աղամյանի միջոցով սիրախաղ է սարքում՝ վարկաբեկելու Լեոնին, ապա կեղծագրերի միջոցով նրան գուրս է բերում որպես հանրային գույքի հափշտակող:

ն. Զարյանը, ի դեմս Ավագյանի, կերտել է ցայտուն կերպար: Մյուս բացասական կերպարները (Վարդուհան, Մաթոս Գրիգորյան, Եփրեմյան) համեմատաբար ազոտ են ներկայացված:

Կոլեկտիվացման տարիներին գյուղացիությունը միատարր չէր ո՛չ սոցիալական դրուժյամբ, ո՛չ էլ հոգեբանությամբ: Զույգերի կողքին կային միջակ տնտեսատերեր, հավատացողների կողքին՝ թերահավատներ, սեփականությունը պաշտամունք դարձրածների հետ նաև այնպիսիներ, որոնք ունեին աշխատավորի մաքուր հոգեբանություն: Մարդկային տարբեր հակումները կոլեկտիվացման հոգեբանության վերածելը և համայնական համակեցությունը ստեղծելը ամենադժվար գործն էր: Ավելի դժվար, քան կուլակության դեմ պայքարը:

Ն. Զարյանը, կյանքի թելադրանքով, վեպի առանցքն է դարձրել այն երևույթը, թե ինչպես գյուղացին, հաղթահարելով հոգեբանական թուլություններն ու նախապաշարմունքները, դառնում է հանրային շահերով ապրող մարդ: Հեղինակը մի քանի հերոսների միջոցով ցույց է տվել մարդկային արժանապատվության արթնացման ընթացքը գյուղացիների միջավայրին: Այս իմաստով բնորոշ է Ասատուր Զուրաբյանի կերպարը: Ծանր կյանք է ապրել Ասատուրը, պատանեկության տարիներին ենթարկվել է գյուղի հարուստների ծաղր ու ծանակին: Հալածված մարդը վախեցել է և՛ աստծուց, և՛ երաշխից, և՛ գյուղի հարուստներից: Ասատուրն այն գյուղացիներից չէ, որոնց տանջում են հոգեկան ներքին ապրումները, որոնց մեջ կռվում են սեփականատիրոջ և աշխատավորի հոգեբանությունը: Նա ամբողջ էությունը հողի աշխատավոր է: Երբ կոլտնտեսական է դառնում, նորից մտնում է մարդը՝ հողի հետ կապված նույն գյուղացին: Անպատմելի հիացմունքով է նա գիտում հացով բեռնված գյուղական սայլերը և տիրոջ հոգատարությունը պահպանում է հանրային բարիքը, կռիվ սարքելով այն կոլտնտեսականի հետ, որը հանրային նախիրից անջատում է սեփական եզր: Գառնալով աշխատանքի վարպետ, Ասատուրը պապենական հողերում կառուցում է նոր կյանք: Կառուցման հետ վերափոխվում է նրա ներքին աշխարհը: Նրա մեջ արթնանում է մարդկային արժանապատվության զգացմունքը: Գյուղում հայտնի «Ժնկան Ասոյին» այժմ կոչում են «Ընկեր Ասատուր», մի բան, որ երանություն է լցնում նրա հոգին:

Բնորոշ է նաև Ալաշկերտից եկած «գաղթական Հարություն» ճակատագիրը: Բուն հայրենիքից տեղահանված այս մարդը, որ կյանքում ճաշակել է միայն դառնություններ, նորից է սկսում կենսագրությունը՝ հայրենի եզերքի կարոտը առնելով կոլտնտեսային աշխատանքից: Նա վայր է գնում գաղթականի ցուպը և դառնում կոլտնտեսական:

Երբ է, ավելի դժվարությամբ, վերափոխվում են մյուս գյուղացիները ևս: Գյուղի ամենաթերահավատ մարդը՝ Առաքել ամին, կեղծի դատավարության օրը դիմում է տալիս՝ մտնելով կոլտնտեսություն: Գոմապահ Պողոսը, կթվորուհի Անուշ Ագամյանը, դեզերի պահակ խաչոն, անզամ բամբասասեր Յոթթոժիմերանը սկսում են ավելի ազնվորեն կատարել իրենց գործը: Նրանց մեջ գեո շատ կա սեփականատիրոջ հոգեբանությունից, բայց համայնական աշխատանքը աստիճանաբար մաքրում է նրանց էությունը «անխժալտ անցյալի» բեռից և կապում կոլեկտիվի հետ:

«Հացավանք» շունի բարդ կառուցվածք, սլոժետային բազմազան ճյուղավորումներ: Հեղինակը վեպը կառուցել է դեպքերը ժամանակագրորեն

վերարտադրելու սկզբունքով: Դա Հայաստանի գյուղերից մեկում տեղի ունեցած դեպքերի վիպական ժամանակագրությունն է: Մի գյուղի դեպքերի նկարագրությամբ էլ Զարյանը ցուցադրում է ժամանակի բախումները, գյուղացիության ճակատագրի արմատական փոփոխությունը:

«Հացավանք» կառուցվածքը ենթարկված է հերոսներին՝ ըստ իրենց դասակարգային հատկանիշի սահմանազատելու սկզբունքին. ցուցադրվում են երկու բեռնի միջև տեղի ունեցող բախումներ: Այդ բախումները, սակայն, ունեն պատմական իմաստավորում. բախվում են ոչ թե հերոսների մասնավոր շահերը, այլ նրանց հայացքները՝ պատմության ճակատագրական երևույթի նկատմամբ:

Հիմնական թեմայից բացի, «Հացավանք» կան մի շարք զուգահեռ թեմաներ: Գրանցից է ընտանիքի ու նոր բարոյականության խնդիրը, որով հեղինակը խորացնում է սոցիալական հարցերի լուսարանությունը: Այդպիսին է մարդկանց ճակատագրի հանդեպ բյուրոկրատական անտարբերության մտտիվը, որ գրողը կապում է շրջկոմի բարտուղար Սանգարյանի կերպարի հետ:

«Հացավանք» կառուցվածքում ուշադրություն է գրավում նաև ժամանակի կենցաղի հարազատ նկարագրությունը: Սակայն կենցաղը, հատկապես վեպի վերջին մասերում, դառնում է տիրապետող, թուլացնելով երկի հասարակական բովանդակությունը: Կեղծի դատավարությունից և Մացակ Ավագյանի մերկացումից հետո գործողությունը շրջվում է մանր ինտրիգների կողմը, և վեպի ռեալիստական գույները խամրում են:

Վերամբարձ ոճի նախասիրություն ունեցող Զարյանը «Ռուշանի բարափը» պոեմում արդեն հասավ ռեալիստական պարզ պատկերին: Այս հատկանիշը խորացավ «Հացավանքում»: Ոճի փոփոխությունը պայմանավորված էր կյանքի հանդեպ հեղինակի ավելի անմիջական և առարկայական վերաբերմունքով: Վեպում կոնկրետ-առարկայական նկարագրությունները զուգակցվում են պատումի հուզական հագեցումին, կենցաղի բնական գույները՝ ճշգրիտ ու պարզ շարադրանքին: Վեպում գրեթե չկան երկարաշունչ և ածականներով ծանրաբեռնված նախադասություններ: Հեղինակը գործի է դնում նախադասության կազմության ավելի սեղմ, հատու ձևեր և հասնում ցանկալի տպավորության: Ն. Զարյանը մի հոգովածում նշել է, որ իրեն հատկապես զբաղեցրել է վեպի լեզվի խնդիրը և դրա համար շատ անզամ դիմել է իր գրառումներին¹¹:

Քսանական թվականների ոռոմանտիկական բարձրաշունչ խոսքի, ինչ-որ տեղ վերացական պաթոսի համեմատությամբ Ն. Զարյանի 30-ական թվականների պոեզիան ավելի ու ավելի է հակվում «դեպի իրականության գծերը», դեպի որոշակի առարկայական պատկերը: Դրա արտահայտությունն էր այլ միայն «Ռուշանի բարափը» պոեմը, այլև շատ բանաստեղծություններ, որոնք տեղ գտան «Ամրոց» (1935) և «Հավերժական զագաթներ» (1939) հավաքածուներում:

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

բունքների ձուլվածքով: Կրթութեան հրատարակատնություն և սրտալի բնարականություն, լուրնագային վերամբարձություն և մեղմ շնչառություն, արտահայտման տարերային պոսթիվում և պատումի հանդարտ ընթացք, ոճական բարեկերպություն և շափատողների սիմբոլիկ տարուբերումներ, կոնկրետ պատկերավորություն և փիլիսոփայական մեթաֆորականություն, դասական ոտանավորի կանոնիկ շափեր և սիմբոլի անսպասելի շրջադարձեր՝ այսպիսին Լև Զարյանի բանաստեղծության հիմնական հատկանիշները:

Նախի Զարյանը, ինչպես և 30-ական թվականների խորհրդային բանաստեղծների մեծ մասը, «Երողջովին Նվ՛րված էր «Նոր երգի» ստեղծման հոգսերին: Տասնամյակի սկզբին ուսումնառության գնալով Մոսկվա և Լենինգրադ (1931—1932 թթ. սովորում էր արվեստագիտության պետական սկադեմիայի գրականության բաժանմունքի ասպիրանտուրայում), Ն. Զարյանը ավելի մոտիկից է ծանոթանում ուսական բանաստեղծության նոր խմորումներին և այդ տպավորությունների տակ վերապրում ժամանակի «գազաֆնային» երգի երազները:

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

Զարենյի «էպիքական լուսաբաց» գրքի բանաստեղծական ծրագրերից հետո գեղագիտության հարցերին ամենից շատ անդրադառնում է Զարյանը՝ նույնպես բանաստեղծական ծրագրերում:

Այդ բնույթի բանաստեղծություններից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1934-ին գրած «Ֆիրդուսին», որը կարելի է համարել «գազաֆնային» երգի ծրագրի շափածո շարադրանք: Դիմելով պոեզիայի հավերժական գազաֆնին՝ պարսիկ մեծ բանաստեղծ Ֆիրդուսուն, Զարյանը պաշտպանում է այն միտքը, որ բանաստեղծությունը գարից վեր բարձրանալու համար պարտավոր է անմնացորդ սուզվել ժամանակի բարդ հորձանուտը, ներշնչվել պատմական առաջընթացի հոգևոր գաղտնիքներով, գտնել ժամանակաշրջանի հերոսին վայել գեղարվեստական վառ ձև, որովհետև այդ հերոսը՝

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

Զարյանը հրատարակում է դարաշրջանի երգի գեղագիտությունը.

...երգ, որ լինի կյանքի համար,
ն՛վ հայելի, և՛ դարդ, և՛ զենք...

Պետք է նկատել, որ գեղագիտության կետում էլ ծայր են առնում Զարյանի «գիրքերի» հայտնի հակասությունները, այնուհետև վերածվելով բաղաբացիականի: Մինչ ծրագրային բանաստեղծություններում («Քալիբր իմ երգ», «Պարաք», «Ֆիրդուսին» և այլն) Զարյանը խոր հավատով մեծարում է իրականության կենդանի շունչն արտահայտող գեղարվեստը, ապա առանձին

կույթներում հարցականի տակ է դնում իր իսկ հուշակած գրական սկզբունքների մարմնացումները:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել 1932-ին տպագրած «Բաց նամակ ընկ. Եղիշե Զարենյին» հոդվածը¹², որում ուսպպական անհանդուրժողականության դիրքերից (Ն. Զարյանը հայ իրականության մեջ շեշտված ուսպպական էր) բննադատական կրակի տակ է վերցվում այնպիսի խորունկ մատչան, ինչպիսին «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն էր: Միանալով այդ մատչանի անբանբար ընդդիմախոսներին, Զարյանը ևս Զարենյին դասում է ոչ թե կյանքի գլխավոր հունով, այլ՝ արահետներով քայլող գրողների շարքը:

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

Քո մահը իմ կորուստն է գառնակեզ,
Ես ողբացել եմ քեզ հազար անգամ:
Հազար ափսոս, որ դու կենդանի չես,
Իմ ախոյան, վարպետ և բարեկամ:

Լինելով ներքին ալեկոծությունների և պոսթիվումների հակասական խառնվածք, Զարյանը շարաշար սխալվում էր ոչ միայն Զարենյի հետ բանակոխ մղելիս և ոչ միայն գրական հակառակորդների դեմ ամենօրյա պայքարում: Զարյանը հակասական կեցվածքով է երևում նաև բուն ստեղծագործության էջերում:

Այսպես. զգալի տուրք տալով անհատի պաշտամունքին («Ստալին» օղան, «Գլուցաղնագիրք» մեծածավալ պոեմը), Զարյանը նույն այդ շրջանում ասպարեզ է հանել գրվածքներ («Բանակային ու բանաստեղծք», «Երկու հանձարեզ գլուխ» և այլն), որոնք բանավեճային ուժեղ լիցք էին պարունակում նույն այդ տրամագրությունների ու մոլորությունների դեմ:

«Երկու հանձարեզ գլուխ» բանաստեղծության սյուժեն հայտնի գրվազն է Գյոթեի և Բեթհովենի կյանքից, որի սկզբնաղբյուրը Ռոմեն Ռոլանի «Գյոթե և Բեթհովեն» գրքի գրվազն է, որ հայտաբերել է էդ. Ջրբաշյանը¹³.

Եվ այդ պահին այդ անտառի մտով
Գանդազաճեմ նրանք անցնում էին՝
Ոսկեզօծված անհուն մայրամուտով,
Իրենց հանձարներով արևային:

Մեկը բարձրահասակ և գեղիբան՝
Որպես նուր արբաշական այգու
Մյուսը վայրի, կոպիտ կաղնու նման՝
Խոխ գանգուրներով և ահարկու:

Մեկը մարմնով, հոգով ծանրագործված
Շքանշաններով իր գոտ գարի,
Վսեմ որպես օլիմպիական աստված,
Տիպար հզորության ու հանձարի:

Իսկ մյուսը պարզ, անշուք և գլխաբաց,
Կրճի վրա և ոչ մի ժողովեն,

Մոխածավալ հոգուն ոչ մի կապանք,
ճանապարհով բայում էր վեհորեն:

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

Անցնեք առանց վախի, ճակատը պարզ,
Զգար հոգում ստորության արատ:

«Ամբոց» և «Հավերժական զագաթներ» ժողովածուներում հնչում է նաև
Հայաստանի վերածնության մտտիվը:

Գաղափարի պարզություն, զգացմունքի վարակիչ ուժ, բնգհանրացման
ձգտող կերպավորումներ՝ այս հատկանիշներով է աչքի ընկնում ժողովրդի
պատմական ճանապարհի էությունը բացահայտող «Վերածնունդ» բանաս-
տեղծությունը:

Գարեբ շարունակ հայ ժողովուրդը ծանր պայքար է մղել օտար զավթիչ-
ների դեմ: Նրա ավանդական հոգում «Հազար թրեր կոտրվեցին կայծակ
ների սաստկությամբ», բայց, անցնելով փորձությունների միջով, ժողովուրդը
պահել է հոգու ամրությունը, բնավորության վեհությունը, անընկճելի կամ-
քը: Եվ զիմել է հողմերին՝ նման այն հավերժ կենսունակ ծաղկին, որի այ-
լարանական պատկերով ցույց է տալիս ժողովրդի ճակատագիրը:

...Մի թուփ տեսա ճամփամիջին, ասրեմ-շապրեմ սպիտակ,
նա կոխտովել էր, կրոացել անցորդների ոտի տակ:
Կաթում էր հյութն ինչպես արյան ցողուններից նրա ցած,
եվ անրեններն էին բոլոր փռելիքներս, ձվատված,
Բայց նա պահել էր լուսեղեն իր ծաղիկներն անաղարտ
եվ արեով էր ողողված նրա հայացքը հրպարտ:
Նա ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,
Ամենօրյա դանդաղ մահից նրան ընդմիջա ազատել,
Բայց նա ցողունը լոկ գիշեց՝ պայքարելով մինչև վերջ
եվ խորամուտ արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:
Մրնաց... նորից նա կարճակի և՛ նոր ծիլեր, և՛ ցողուն,
եվ կրտակա նախիրների ու հողմերի անցնելուն:
Նա նախցի ևս մի վայրկյան՝ մոտիկ-հեռու դարերին
եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ, աղետավոր քո ուղին:

Զարյանի քնարերգության առանձին էջեր՝ և՛ բաղաբացիական, և՛ մտեր-
մական շնչի բանաստեղծությունները, իրացնում էին այն փրկիսոփայություն-
ներ, որ Ուոլտ Ուիտմենը ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Մեր կարմիր արյունը
եռում է շծախաված ուժերի հրով»: Բանաստեղծի ձայնը հնչում է խոր հա-
վատով ու ինքնավստահ: Միանգամայն ճիշտ է Պ. Անտոկուսկին, գրելով՝
Ն. Զարյանի «...բանաստեղծություններում... լսվում է խիստ ոգեշնչված
մարդու ձայն»¹⁴:

Ն. Զարյանի 30-ական թվականների բանաստեղծական նկարագիրը ամ-
բողջացնում են էպիգրամները, երգիծական պոեմները («Վեպի հերոսները»
«Պոեմ... ստեղծագործական մեթոդի մասին»), ինչպես և մեծաթիվ թարգ-
մանությունները ռուս և եզրայրական ժողովուրդների բանաստեղծներից
(Պուշկին, Լերմոնտով, Մայակովսկի, Բագրիցկի, Կուպալա և այլն):

Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ Նաիրի Զարյանի ձայնը հըն-
չեց նոր ուժով: Գեղարվեստական խոսքի բազմազանությունը նա ընտրեց
որպես արժանի սպառազինում խորհրդային մարտնչող ժողովրդի կերպարը
արվեստի միջոցներով վերարտադրելու համար: Գրեց քնարական, խոհական
և հրապարակախոսական բանաստեղծություններ, ուղերձներ, լիրո-էպիկա-
կան պոեմներ, դրամատիկական երկեր, քաղաքական սատիրա («Ամենա-
զազան»), ծաղրանկարների մակագրություններ («Արմատազի պատուհան»
շարքը), ակնարկներ («Յասման զավակը», «Արծվարույն», «Մերոնք»), ու-
ղեգրություններ և այլն:

Այդ ժամանակաշրջանի Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ կան առա-
վել կամ նվազ վարպետությամբ գրված էջեր, բայց բոլոր դեպքերում էլ
այն իսկական ստեղծագործություն է, ունի իր ուղղությունը, հասարակական
խնդիրները, իր ուժեղ պոետական շնչառությունը, վառ ձևը:

1941-ի հունիսի 22-ին, պատերազմի հենց առաջին օրը Զարյանը գրեց
սրանչելի տողեր Հայրենիքի սիրո վսեմ զգացմունքի մասին.

Դու բազր ես, հող իմ հայրենի,
Զկա քեզից անուշ անուն,
Բայց վտանգի ահեղ ժամին,
Երբ սպառնում է թշնամին,
Դու ավելի ևս բազրանում:

Հինգտողանոց բանաստեղծության մեջ արտահայտված հայրենասիրա-
կան զազափարը այնուհետև տիրապետող դարձավ պատերազմի շրջանի նրա
ստեղծագործության մեջ: Դրանով նա սկսում էր ռազմաշունչ օրերի պոետա-
կան ժամանակագրությունը, ձգելով շղթան «Հայրենի հողից» մինչև 1945-ին
Ֆաշիստական Գերմանիայի դեմ խորհրդային ժողովրդի տարած պատմա-
կան հաղթանակի մասին գրված «1945 թվի մայիսի 9-ը» բանաստեղծու-
թյունը:

1941—1945 թթ. ընթացքում Զարյանը հրատարակեց բանաստեղծու-
թյունների մի քանի ժողովածու («Մարտակոչ»՝ 1941 թ., «Վրեժ»՝ 1942, «Շի-
կացած հոգով»՝ 1943, «Լսեք, դարեր»՝ 1943), որոնց թեմայով վերնագրերն
ինքնին վկայում են բանաստեղծի քնարի մարտական սրությունն ու նպատա-
կալացությունը: Ասացինք, որ այդ բանաստեղծություններում արտահայտված
մտախմբների հիմնական ելակետը հայրենասիրությունն է: Դրանից է ծայր առ-
նում և՛ նրա սերը, և՛ ատելությունը, և՛ վիշտը, և՛ կարոտը, և՛ հերոսության
գովքը, և՛ թշնամուն ջախջախելու կոչը, և՛ հավատի խոսքն ու վրեժի կանչը:
Խորհրդային մարդու համար բնորոշ այս բոլոր նվիրական զգացմունքները
նրա պոեզիայում շեն մասնատվում, այլ հանդես են գալիս իբրև ամբողջա-
կան հոգու արտահայտություններ, իբրև մարդկային մարդու հոգեկան կերա-
վածքի գրսևորումներ:

Պատերազմի առաջին օրերին գրված բանաստեղծություններում («Նա
սիրտի կախվի»՝ հուլիսի 7, «Միցկևիչ և Հիտլեր»՝ հուլիսի 23, «Գերմանիա»՝
հուլիսի 26 և այլն) իշխող տրամադրությունը հավատի և ատելության խոս-
քերն են: Բանաստեղծը հաղթանակի խորին հավատով ու ատելության հզոր
ուժով ժողովրդին հրավեր էր կարդում՝ բնաշնչելու զազանացած, մարդկա-
յին խիղճն ու բանականությունը կորցրած թշնամուն: Այդ ատելությունը

ծայր է առնում մարդու, նրա բանականության, նրա մեծ ուժի նկատմամբ
ունեցած սիրուց, այսինքն՝ շարիքի արմատները ոչնչացնելու դիտակցությու-
նից: Այն առաջ է գալիս որպես շարիքի կործանման պահանջ: Այդ ատելու-
թյունն ունի կենսական-հումանիտարական խոր բովանդակություն և ավարտ-
վում է կյանքը հաստատող, հեռանկարային պատկերով:

Ես անսնում եմ պարզ-աշխարհաստան այս թե՛ստե՛սում
Հիտլերի գոռոզ երկաթե հորգան պիտի ջախջախվի
Եիվազն օրհասի պարանը ձեռքին պատրաստ է պահում —
Նա պիտի կախվի:

Մածկելու համար իր սնիրների մերկությունը բիրտ
Նա չի դանելու արտ-աշխարհում և ոչ մի տեղե,
Զի լինի տանջված երկրի երեսին մարդկային մի սիրտ,
Որ նրբան ներքը:

Զարյանն իր բանաստեղծություններում ցուցաբերում է ֆաշիզմի վայրագ
էությունը («Գերմանիա», «Նա պիտի կախվի»), մերկացնում է ֆաշիզմի հե-
տադիմական բնույթը, որն իր դիվային ռազմի մեքենան շարժում է ժողո-
վուրդների դեմ, ոչնչացնում ազատասեր ազգերի մշակութային նշանավոր
հուշարձանները («Միցկևիչ և Հիտլեր»):

Բանաստեղծը մեծ հավատով ասում է, որ ազատասեր ժողովուրդներն
իրենց սուրբ ցասման կրակների վրեժխնդիր բոցով կմոխրացնեն ֆաշիզմը,
որ խորհրդային ժողովուրդը մարդկության ապագան կփրկի բարբարոսու-
թյան խավարից:

Բարբարոսներ, կարծում եք զուր, արձանը փշրելով,
Փշրում եք լե՞ ժողովրդի ազատամարտ օգի՞ն:
Երբե՞ք Ամեն մի լե՛հացի սրտի խորքում խրոտվ,
Իրեք բմբուս իգեալ կրում է իր Միցկևիչին...

1942-ին բանաստեղծը լինում է զործող բանակում: «Տավրիդյան պարա-
նոցում» ուղեգրությունների մեջ պատմում է, թե ինչպիսի խանգավառու-
թյամբ են դիմավորել նրա բանաստեղծությունների ընթերցումը ժովային-
ները՝ սուզանավում կազմակերպված հավաքույթի մասնակիցները:

Պատերազմի առաջին օրերի համար ընդդեմ ռազմականչային լիբիկայի
փախույն արտահայտություններից մեկն է Զարյանի «Ուղերձ իմ ժողովրդին»
բանաստեղծությունը, որը խորհրդային Միության ժողովուրդների հայրենա-
սիրական բնահանուր վերելքով պայմանավորված ազգային արժանապատ-
վության գզացմունքի ցայտուն դրսևորումներից է: Շիկացած ատելությունը,
անսահման սերը դեպի հայրենիքը, հաղթանակի անշեջ հավատը մղումներ
են տալիս բանաստեղծին՝ հայ ժողովրդի և իր անունից պատգամ տալու
աշխարհի տարբեր եզերքներում սփռված հայ ժողովրդի դավակներին՝ ջախ-
ջախելու թշնամուն, իրենց ուժգին հարվածները միացնելու «վիշապաբազ»
մեր բանակի ուժին և եղբայրական ժողովուրդների միաձույն կամքին:

Իմ հայ ժողովուրդ, դու ազատության անմահ նահատակ,
Որտեղ էլ որ կաս այս հողմազայար երկրի երեսին,
Ո՞ր կիսազնոցում, ո՞ր ծովի ափին, ո՞ր երկրի տակ,
Կա՞ր քո սրբուն... զա՞րկ այս հրեշին...

Զա՞րկ վերջին անգամ վիշապահալած կայծակով քո հին,
Վերջին նե՛սն է սա ծնված աշխարհում...

Բանաստեղծի ատելությունն ունի որոշակի բովանդակություն, ուղղված
է մահվան դեմ, ժողովրդի և մարդկության թշնամու դեմ: Դա ուժեղ, համար-
ձակ ատելություն է, որ հրկիզում է թշնամուն:

«Ուղերձ իմ ժողովրդին» բանաստեղծությամբ Զարյանը ցուցադրում է
հայ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն հատկությունները, հիշում
է նրա հերոսական պայքարի ավանդները, անցած ծանր ուղին՝ մինչև պատ-
մական այն սահմանագիծը, երբ մեր ժողովուրդը միացավ «խորհրդային
ժողովուրդների մեծ ընտանիքին»:

Զարյանի ստեղծագործության լավագույն էջերից է «Արզաբյանդի խըն-
ձորները»: Բանաստեղծը պատմում է այն ծեր կնոջ մասին, որն իր նորա-
տունկ այգում խնձորներ է աճեցնում, որպեսզի միշտ դալար մնա կյանքի
ծառը, կանգուն լինի հայրենի հողը և նրան շղիպչեն օտար խորշակները:

Հայրենիքի անառիկության ու անպարտելիության գաղափարն արտա-
հայտելու համար Զարյանն օգտագործել է միջնադարյան քնարերգու Կրիզո-
րիս Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշեն տուն և այգի...» բանաստեղծու-
թյան կառուցվածքը: Աղթամարցին տաղում պատմում է կյանքի ու աշխար-
հի այն պաշտամունքից, որ ունի այգեպանը, որի էությունն ամբողջովին
ողողված է կանաչ գարնան մեջ ցնծացող այգու երգով: Այգեպանը ողբեր-
գական շեշտով ասում է.

Քար եմ բերեր սարերոյս,
Փուշ եմ կրեր ձորերոյս,
Պատ եմ բոլորեր այգոյս,
Կասեն թ' «Արե՛կ ե՛լ այգոյս»...¹⁵

Միջնադարյան տաղից վերցնելով այգու պատկերը, Զարյանը այն դարձ-
րել է հայրենիքի խորհրդանշան (Աղթամարցու ստանավորում այգին կյան-
քի ծաղկման ու մահվան ժխտման խորհրդանշան է):

Մեր կինը լիքը սրտով ու միամիտ պարծանքով բանաստեղծին ներս է
կանչում իր այգին:

— Բարով եկար, որդի, հազար բարով,
Միշտ անց կենաս դալար ճանապարհով,
Քոնն է այգին, մտիք դու համարձակ,
Քող Հիտլերին դիպչի հազար կայծակ...

Նա այգու ստեղծման պատմությունն է անում, դրա մեջ դնելով հայ-
րենիքի կառուցման այլարանական միտք:

Իմ զավակներն են քաջ՝ փորել այգին,
Մեր զով հովերն են օրորել այգին,
Մեր արևից է կարմրել այգին:
Ես եմ այգին պահել ու փայտաշիկ,
Ասում են ինձ, արի, այգուցըդ ել:
Թշու՛ռ ելնե՛մ ես իմ տնկած այգուց.
Հազար զավակ ունե՛մ, հազար առյու՛ժ...

Եթե այգին խորհրդանշում է հայրենիքը, ապա պատավը մարմնացնում
է ժողովրդի հավատը, ուժն ու կենսասիրությունը: Նա գիտե, որ քաջ ու ար-
դար զավակներ ունեցող երկիրը չի կարող ծնկի գալ ոչ մի բարբարոս ուժի
առջև:

իր այդու նեղ սահմաններից հայ գեղջկուհին թոփշ է կատարում մինչև հայրենիքի ըմբռնումը՝ գրանով իմաստավորելով իր էությունը:

Բանաստեղծության մեջ արտահայտված է նաև այն գաղափարը, որ հայրենիք կառուցողները նաև պաշտպաններն են, շինարար ու ստեղծող մարդն է հայրենասիրական զգացմունքի իսկական կրողը:

«Արգաքյանդի խնձորները» բանաստեղծությունը ուշագրավ է նաև արվեստով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես ազգային բանաստեղծական հին ձևերը (տվյալ գեպտում միջնադարյան տաղի կառուցվածքը) ծառայում են ժամանակակից ապրումների արտահայտմանը:

«Վառողի», «կայծակի», «արկի», «պայթյունի», «շառուշի», «կրակի», «ռումբի», «ամպրոպի», «տանկի» և այլ համեմատիչներով բնութագրելով իր երգի ուղղությունը, Զարյանը հռչակում էր պոեզիայի, առհասարակ՝ գրականության, հուզական-բարոյական-գեղարվեստական հսկայական հնարավորությունները, ժողովրդական գանգվածների կամքը, զգացմունքը կոփելու ազդեցության մեծ ուժը. «...այսօր ես տեսնում եմ, որ այդ ոտանավորները մեռան իբրև շարքային զինվորներ պատերազմի դաշտում՝ կատարելով, անշուշտ, իրենց ազնիվ գերը»¹⁶, — հետագայում գրել է նա:

Այդ օրերին է վերաբերում «Հայոց լեզուն» բանաստեղծությունը, որում՝ «Հայոց գիրը մեր ապագայի մասին լուրջ խորհրդածության առիթ է, լինելիության պայման, ուստի և նրա փառաբանությունը հնչում է իբրև պատերազմում հաղթանակելու պատգամ»¹⁷.

Կմոտրվեր մեր բարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,
Կրկորչեինք, եթե ճամփին չբոցկլտար հայոց լեզուն:
Քանի ցեղեր ցամաքեցին ինչպես հեղեղն ավազի մեջ,
Բայց լենինյան ծովին հասավ մեարդատառ հայոց լեզուն:

Պատերազմի տարիներին Զարյանը գրեց նաև պոեմներ, որոնցից լայն ընդունելություն գտավ «Զայն հայրենականը» (1943): Չնով սա տարբերվում է դասական պոեմի կառուցվածքից, չկան սյուժե և կերպարներ, զործողություն և հանգույցների լուծումներ:

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

Նամակի ընթերցումը դառնում է շարժառիթ, որպեսզի բանաստեղծն արտահայտի իր մտածմունքները ժողովրդի անցած ուղիների, գոյատևման համար նրա մղած պայքարի և ազգային բնավորության մասին: Բանաստեղծըն ասում է, թե հայ ժողովրդին վիճակվել են ծանր փորձություններ ու ահեղ փոթորիկներ, եկել են նորանոր նվաճողներ ու ասպատակել նրա հողը, բայց անմար է մնացել ազատ կյանքի ու ապագայի երազը: Այս գաղափարը պոետն արտահայտել է գեղեցիկ պատկերով.

Բայց ամպրոպից հետո ամեն անգամ նորից
Շահում էր ինքն իրեն մեր խոնարհված խնձորներին...

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

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

Ունենալով հոգում՝ իբրև կանթեղ և առաջնող,
Եղբայրությունը ժողովուրդների...
Եվ այդ էր, որ մեր սիրտը թունդ հանեց
Իբր անխափ երջանկության զոգանջ,
Երբ ուս Գարբինը,
Գալիքի խավարը ճեղքելով,
Ծածանելով շոկեմբերի հրդեհն արևաշեկ,
Ձեռքին բռնած իր սիրտն իբրև կերտն,
Եվ ծագեծագ տարածելով թևերն աշխարհականչ,
Գոչեց.
— Պրուլետարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք...

«Զայն հայրենական» պոեմում Զարյանը միասնական ընթացքի մեջ է դնում հայոց պատմությունը, իրար կապելով տարբեր ժամանակներ ու պատմական արժանահիշատակ զործեր: Նա խոսում է նշանավոր զործիչների ու հերոսների մասին, բնութագրում է այս կամ այն հայտնի իրադարձությունը, դիմում է պատմական զուգահեռների և այդ ճանապարհով ամբողջացնում ժողովրդի էպիկական կերպարը: Ժողովրդի տարեգրության վերջին, բայց կայուն օրրանը նա համարում է «լուսախորհուրդ» Հայաստանը և մարտակոչով դիմում հայրենակիցներին՝ պաշտպանելու դարերով երազած ազատությունը.

Եվ դուք, հայոց քաջեր,
Ականների պայթման մահասարսուտ պահին,
Կանգնած եղբայրության, սիրո խրամատներում,
Հիշե՛ք ձեր մայր Հայաստանի լուսախորհուրդ ուղին,
Այն վեհ առավոտից,
Երբ կենինք
Նոր էր գեռ լուսավորում
Մեր վիպական լեռները:
Նորոգվել է ժողովուրդը մեր,
Ինչպես երկրաշարժից հետո վերաշինված մի տուն,
Ինչպես մահվան բարից ի լույս վերածնված Մհեր,
Ինչպես վերադարձված պատանություն:

Հին հրովարտականի հանդիսավոր ոճաբանությունը հիշեցնող «Զայն հայրենականը», հասնելով ռազմաճակատ, դարձավ հերոսության մղող ուժ: Շատ մարտիկներ իրենց երթային պայուսակներում էին պահում Զարյանի հերոսության մատյանը:

Զարյանը գրեց նաև «Վրեժ» (1942), «Այրող դիմակ» (1942) պիեսները:

ինչպես ամեն մի գրող, նաիրի Զարյանը ևս ունի ստեղծագործութիւն
բարձրակետեր, այսպես կոչված, «գազաթնային» գրվածքներ:

Դրանցից մեկն է «Արա Գեղեցիկ» զիցապատմական ողբերգութիւնը, որ
առաջին անգամ տպագրվեց «Սովետական գրականութիւն» ամսագրում
(1944, № 12 և 1945, № 1), հարուցելով գրական հասարակայնութիւն լայն հե-
տաբերութիւնը:

Շուտով՝ 1945-ին, Զարյանի այս ստեղծագործութիւնը Հակոբ Կոչոյա-
նի նկարագրողումներով լույս տեսավ առանձին գրքով և արժանացավ լա-
վազույն պիեսների հանրապետական մրցանակի: 1946-ին բեմադրվեց Լե-
նինականի թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան, նկարիչ՝ Մելիքսեթ
Սվախչյան), իսկ 1947-ին «Արա Գեղեցիկը» լույս տեսավ ռուսերեն (թարգմ.
Մ. Պետրովիխ)՝ միաժամանակ մոսկովյան երկու հրատարակչութիւն կող-
մից:

«Արա Գեղեցիկի» առաջին գնահատութիւնները միանգամայն գրական
էին: «Коммунист» թերթում Հակոբ Սախախյանի տպագրած լրագրային գրա-
խոսութիւնը¹⁶ (գրավոր առաջին խոսքն էր պիեսի մասին) հետեցին գրա-
կան շնչի այլ գրախոսութիւններ ու թատերախոսականներ, ապա և Ա. Ին-
ճիկյանի «ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգութիւնը» ուսումնասիրու-
թիւնը¹⁷, որ դարձավ անվանի բանասերի թեկնածուական դիտարկում, ինչպես
և Գուրգեն Սևակի հետազոտութիւնը՝ նվիրված ողբերգութիւն լեզ-
վառձական առանձնահատկութիւններին (սկզբում Գրողների տանը կարդաց-
վեց իրրև ղեկուցում 1946 թ. մայիսի 25-ին, պատմական ջրհեղեղի օրը,
այնուհետև տպագրվեց Երևանի պետական համալսարանի «Գիտական աշ-
խատութիւնների» տեղեկագրում)¹⁸:

Մինչ ն. Զարյանը վայելում էր ընթերցողների, թատրոնի հանդիսատես-
ների, գրական բարեկամների, թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխի (սրա
նամակների քաղվածքները բերված են Ս. Գարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրք-
քում)²¹ անխառն հիացմունքը, մինչ բանաստեղծը ծրագրում էր նոր մտա-
հղացումների իրականացումներ, վրա հասան պիեսի «մշակման» ծանր օրե-
րը:

Գրողների պլենումներում և ժողովներում, հոգովածներում և թերթերի
խմբագրականներում «Արա Գեղեցիկը» առնվեց քննադատութիւն կրակի
տակ՝ «արդիականութիւնից հեռանալու», անցյալն իրեալականացնելու»,
կլասիցիստական ողբերգութիւն «սառը-դատողական» կառուցվածքներին և
«լեզվի արիստոկրատական նրբաձևութիւնը» տուրք տալու մեղադրանքներով:
Պիեսի քննադատների թվում էին Վ. Կիրպոտինը, Կ. Սիմոնովը, Գ. Սար-
յանը և այլք:

«Արա Գեղեցիկի» վրա կախված հարցականը այդպես էլ մնաց մինչև
Գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարը (1954, ղեկավարներ),
երբ սովետական պոեզիայի մասին ղեկուցող Սամեղ Վուրդունը բարձր գնա-
հատեց ն. Զարյանի այդ գործը և ղեկուցման օրն իսկ եղավ համագումարի
հայ պատգամավորներին մոտ՝ շափելու մեր արամագրութիւնը:

Ն. Զարյանը խորապես զգացված էր:

Այդ օրվանից «Արա Գեղեցիկը» վերստին մտավ իր կենսագրութիւն
խաղաղ հունը. մամուլի գրական գնահատութիւններ, գիտական-բանասիրա-

կան խորացումներ, թատերական բեմադրութիւններ՝ նոր մեկնաբանութիւն-
ներով և նոր շերտերի հայտնագործումներով:

Զարյանին հասցեագրված քննադատութիւն մեջ ամենից ավելի նրան
բարկացնում էր «արդիականութիւնից խուսանալելու», «պատմական փո-
շիներով» հրապուրվելու դիտողութիւնը:

Մեկ անգամ շնք նրանից լսել տրտունջի, բողոքի խոսքեր այդ «անար-
դար», իր գրական անհատականութիւնը միանգամայն «անհարիր» կարծիքի
դեմ. «Ո՞ւմ-ո՞ւմ, բայց ինձ չէ, որ պետք է դասեր տան գրականութիւն քա-
ղաքացիութիւնից և ժամանակի շնչից»:

Տարիներ անց, անդրադառնալով «Արա Գեղեցիկի» ստեղծագործական
պատմութիւնը, ն. Զարյանը իր մտահղացումը ուղղակիորեն կապում է սուղ-
մաճակատային այցելութիւններից ստացած լիցքերի հետ²²:

Իր գրվածքի նյութի և արդիականութիւն կապերը ն. Զարյանը, ինչպես
երևում է նրա մեկնաբանութիւնից և բուն իսկ պիեսի ոգուց, հայտնագործում
է ավելի խոր ծալքերում, քան միայն «հերոսականութիւն պաթոսի» հնօրյա
և մերօրյա գուգահեռներն են:

Հերոսականի պաթոսն ու անձնազոհութիւն խնդիրն իրենց տեղում:
«Արա Գեղեցիկը» պատասխանում էր ոչ միայն արդիականութիւն ընթացիկ
սահանջներին, այլև մարդկային դոյութիւն փիլիսոփայական ինչ-ինչ կրն-
ճիռներին՝ պատմութիւն դարերի մեջ քննութիւն բռնած պատմաառասպելա-
կան նյութի գեղարվեստական նոր մեկնաբանութիւնը:

Նախ՝ պիեսի շոշափած նյութի մասին:

Հայոց հին գրականութիւնը հարուստ է բանահյուսական-դիցաբանական
հուշարձաններով: Մասնավորապես 5-րդ դարի պատմիչներ Մովսես Խորե-
նացու և Փավստոս Բուզանդի պատմագրքերում բավականաչափ շատ են
հնադույն դիցաբանական առասպելներին ու ավանդութիւններին վերաբերող
տվյալները: Հայկ Դյուցազնի ու Բելի, Անգեղյա Տորքի, Վիշապաքաղ Վա-
հագնի և այլ առասպելների կողքին Խորենացին «Հայոց պատմութիւն» առա-
ջին գլխում հիշատակում է հին հայերի մեջ տարածված Շամիրամի ու Արա-
յի առասպելը:

«Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը» մեծարժեք աշխատութիւն մեջ նշանա-
վոր գիտնական Գր. Ղափանցյանը, պարզելով առասպելի դիցաբանական
բնույթը, Արային համարում է բնութիւն դարթոնքի, դարնան և պտղաբե-
րութիւն հայոց աստվածութիւն: Արան մեկնաբանվում է նաև իբրև մեռնող
և հառնող աստվածութիւն²³:

Դիցաբանական ծագումից մոտ մեկ հազարամյակ հետո՝ տեղ գտնելով
Խորենացու պատմութիւն մեջ, առասպելը վերախմբագրվում է. դիցաբա-
նական պատկերացումներին հավելվում են պատմական տարրեր, և Արան՝
աստվածութիւնը, հանդես է գալիս իբրև պատմական հերոս:

Շամիրամը, Խորենացու մեկնութիւնը, Ասորեստանի Գերկեսո՝ սիրո և
պտղաբերութիւն աստվածուհու (ասորաբաբելական Իշտարի, պարսկական
Անահիտի, հունական Աֆրոդիտի, հայոց Աստղիկի և Անահիտի զուգահեռը)
զուատրն է, որն ուզում է բռնանալ ամենքի վրա: Զրադաշտի հետ կովելուց
հետո նա փախում է Հայաստան: Վանա ծովի ափին ջուր խմելիս վրա են
հասնում հետապնդող սուսերակիրները և խլում ու ծովն են գցում Շամի-
րամին մոգական ուժ տվող հուլունքները: Դրանից Շամիրամը քարանում է:

Առասպելական գրույցի մյուս մասը վերաբերում է հայոց Արային: Ըստ խորենացու, Ասորեստանի թագուհի Շամիրամը, այդ ցանկատեսեր կինը, Արային խոստանում է իշխանություն, միայն թե վերջինս կատարի իր կամքը: Երան հրաժարվում է կատարել Շամիրամի կամքը: Շամիրամը շափազանց զայրանում է, պատերազմ է սկսում Արայի դեմ՝ նրան նվաճելու նպատակով: Ու թեև Շամիրամը պատվիրել էր զերել և ոչ թե սպանել Արային՝ սա ճակատամարտում սպանվում է:

Խորենացին պատմում է նաև, որ Շամիրամը Արայի դին դնում է իր ապարանքի վերնատանը, որտեղ, հեթանոս հայերի վաղեմի սովորությամբ, դնում էին պատերազմի դաշտում ընկած վիրավոր քաջերին: Գալիս են հարալեզները՝ աներևույթ ոգիները և, լիզելով վերքերը, կենդանացնում դուրացազնին:

Երբ Արայի դիակը ներում է, Շամիրամի հրամանով նրան գցում են մի խոր վիհ և լուր տարածում, թե աստվածները կենդանացրել են Արային: Խորենացու գրի առած առասպելում Արան երևում է իբրև մի այնպիսի հերոս, որը կյանքը զոհաբերում է հանուն հայրենիքի և ընտանեկան սրբություն: Այսպիսի մեկնաբանությամբ խորենացին բացում է առասպելի պատմական ճշմարտությունը, գրվածությունը նրա «միջուկը»՝ ազգային-քաղաքական բովանդակությունը: Մերժելով Ասորեստանի թագուհու առաջարկած թագն ու իշխանությունը, Արան փաստորեն օտարի լուծն է մերժում:

Գիտնականների կարծիքով Արա Գեղեցիկի առասպելի մեջ երևում են VIII—VI դարերում (մ.թ.ա.) Ասորեստանի դեմ Ուրարտուի մղած պատերազմի արձագանքները: Ինչպես հին աշխարհի շատ առասպելներ, այնպես էլ Շամիրամի և Արա Գեղեցիկի գրույցը, այլևայլ մեկնաբանություններով, ազդել է դարձել հետագա դարերի գրական ստեղծագործությունների համար:

Արա Գեղեցիկը եղել է հայ ժողովրդի սիրելի կերպարներից մեկը: Ահա թե ինչու գրականության մեջ ստեղծվել են Արա Գեղեցիկին նվիրված դուրացազնեցություններ, բանաստեղծություններ և պիեսներ, որոնց մեջ առասպելի հերոսը երևացել է իբրև հայրենասիրական հավատարմության մարմնացում: Տասական թվականներին արդեն յուրովի արտահայտում էր «Հին պարտության լեզենդի» նորացած բովանդակությունը (ի դեպ, Արա Գեղեցիկի սյուժեն Չարենցին առանձնապես զբաղեցրել է կյանքի վերջին տարիներին)²⁴:

Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելը մշակել են նաև օտարազգի գրողներ (իտալացի վիպագիր Անտոնիո Բարիլլին, ամերիկուհի Գարգընը և ուրիշներ): Ինչպես մեկնաբանում է Ա. Ինժիկյանը «Արա Գեղեցիկի» գրական մշակումները՝ հետադոստության մեջ, հեռանալով բանահյուսական ու պատմական սկզբնաղբյուրների տվյալներից, նրանք ստեղծել են միջնադարյան ասպետական սիրավեպ հիշեցնող պատմություններ: Դրանցում շեշտը դրվել է տարփածու Շամիրամի կրքերի վրա, իսկ Արան ներկայացվել է իբրև սովորական սիրահար ու սիրո նահատակ²⁵: Ուշագրավ է նաև Ս. Գորոզեցիկ «Շամիրամի այգիները» վեպը (1915):

Առասպելի բազմաթիվ մշակումներից, անտարակույս, լավագույնը Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունն է: Սա նախորդ բոլոր մշակումներից տարբերվում է առասպելի հերոսական ոգուն հարազատ

մեկնություն: Հավատարիմ մնալով խորենացու մեկնությանը և օգտագործելով հնախոս աղբյուրներից հայտնի այլ տվյալներ, Զարյանը կերտել է մի երկ, որում ամենից ավելի է երևում առասպելի խոր պատմականությունը:

Իր գաղափարական հարցադրումներն արտահայտելու համար Զարյանը դիցաբանության հերոսներին տեղադրել է պատմական-իրական միջավայրում: Դա այն ժամանակաշրջանն է (IX—VIII դդ. մ.թ.ա.), երբ Ասորեստանը սուր էր բարձրացնում Ուրարտուի՝ հայերի նախահայրենիքի վրա:

Մի հարցադրույցում այս «տեղադրության» մասին Զարյանը ասել է. «Ես լեզենդը դրել եմ պատմական պատվանդանի վրա: Չընկնելով ժամանակագրական պատմական մանրամասնությունների մեջ, ընդհանրացրած ձևով, ներկայացրել եմ ուրարտական թագավորության այն շրջանը, երբ թագավոր էր Մենուասը, որն իր կնոջ՝ Թիարիա թագուհու համար Արմավիրում, Նինվեի օրինակով, կառուցեց կախովի պարտեզներ: Արան Մենուասն է, նվարդը՝ Թիարիա թագուհին, իսկ Շամիրամը՝ պատմականորեն գոյություն ունեցած Շամուրամադ թագուհին: Ես վերցրել եմ այն շրջանը, երբ Ուրարտուն արդեն վերանվանվում էր Հայաստան»²⁶:

Հայոց ակնկալիքի ու պայքարի հուսատու աստղը՝ Արան, վաճան Տերյանի բանաստեղծություններից մեկում դարձել է քաղաքական մաքառման ու հայրենասիրական հավատարմության խորհրդանիշ.

Չեմ զավաճանի իմ նվարդին,
Որքան էլ դուրբես, օ՛, Շամիրամ.
Որպես արբան այն, մանուկ Արան,
Չեմ զավաճանի իմ նվարդին...²⁷

Գարասկզբի հայոց գրականությունն ու արվեստները (թատրոն, գեղանկարչություն, երաժշտություն) լայնորեն դիմում էին հնագույն դիցաբանական սյուժեներին: Դա ոչ միայն գեղարվեստական նորագույն հոսանքների (օրինակ, սիմվոլիստական ուղղության) արձագանքն էր հայ իրականության մեջ, այլև հին սյուժեներով ազգային կյանքի առեղծվածները բացատրելու գեղագիտական դիրքերի արտահայտություն:

Այդ կողմնորոշման ամենաերևելի գրվագը, իհարկե, վարդգես Սուրենյանցի «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899) գեղանկարչական մոնումենտալ կտավն է:

«Արա-Շամիրամ» նյութի այլևայլ մարմնացումների ու մեկնաբանությունների շարքում անկասկածելի հետաքրքրություն են ներկայացնում Եղիշե Չարենցի 1916 և 1920-ին գրած «Շամիրամ» վերնագրով երկու այլասացությունները, որոնց մեջ, ի տարբերություն տերյանական դիրքերի («Չեմ զավաճանի իմ նվարդին...»), Չարենցը մատնանշում է ազգային ողբերգության նաև «ներքին պարագաները»՝ նորագույն արքաների հոգեկան աղբատացումն ու բարոյական քայքայումը.

Ա՛յլ է աշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա նախին.
Ո՛չ մի արբա էլ չկա, որ շտրվի քո հիմն:

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

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

Միայն ակնարկ մի թեթև—և կտրվեն նրանք թեզ,
Քո հմայիչ ու անթև տարփանքներին հրակեզ:

Զարյանը դիմելով մեր ժողովրդի նախնիների հեռավոր անցյալի պատմության անցքերին, արտահայտում է հայրենիքի կենսունակության համար բախտորոշ աշխարհաշինության գաղափարը: Այդ գաղափարը խորապես արդիական էր Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ պատերազմի մոլուցքով արբած ֆաշիստական հրոսակները խուժում էին ստեղծագործ աշխատանքով շնչող մեր երկիրը:

Վախենալով, որ Ուրարտուն կարող է ուժեղ մրցակից լինել, ուղղատեսնչ Ասորեստանում անում են ամեն ինչ՝ խափանելու գրացի երկրի բարեկամությունը: Շամիրամ թագուհու զինակիցները՝ Արտաբանը, Ասուրը, Նիրարը և մյուսները, արքունական այգում զրույցի են բռնվում, հայտնելով իրենց ծրագրերը: Նրանք իրենց առաջին խնդիրն են համարում Նինոսի և Արայի կնքած խաղաղության դաշինքը խափանելը: Այդ դաշինքը, նրանց ենթադրությամբ, լինելու է Ասորեստանի աշխարհակալական փառքի կործանման սկիզբը: Այս ոգով էլ ծավալվում են գործողությունները:

Հայոց արքա Արան հայկական-հայկյան լայնալիճ աղեղով նետահարում է Ասորեստանին մեծ աղետներ զուժող արծվին: Գահի վրա նստած Նինոսը, ի նշան երախտագիտության, բարեկամական դաշնագիր է կնքում Արայի պետության հետ:

Հայ ժողովրդի էթնիկական ձևավորման, այսինքն նրա ազգային ինքնության կազմավորման շրջանում բախվում են երկու իրարամերժ քաղաքական հոսանքներ: Դրանցից մեկի մարմնացումն է Արան (Հայաստանը), մյուսինը՝ Շամիրամը (Ասորեստանը): Այդ հոսանքների նպատակների տարբերություններ էլ պարզվում է գրվածքի գաղափարական բովանդակությունը:

Հայաստանը՝ Ուրարտուն, ներկայացված է իբրև աշխատանքի, խաղաղության, սիրո, բնասանական ու ազգային ավանդների պահպանության երկիր: Այստեղ, ասում է ողբերգության հերոսներից մեկը, ոգեշնչված հաշտության դաշինքով՝

Հանգիստ են պարգևել պատերազմի աստվածներին
Եվ նվիրվել աշխարհաշեն մի կառուցման...

Ամենուրեք իշխում է հոգեպարար, տոնական ոգին. հայ պատանիներն ու աղջիկները տոնում են հեթանոսական տոներից մեկը՝ Վարդավառը, գուսաններն իրենց բամբիռներով հնչեցնում են խաղաղության ու կառուցման երգեր, Արայի զինակիր Վարուժանը սիրում է գինեվարպետ Արբակի դատերը՝ Նանեին, և իր սիրո գաղտնիքն է պատմում ազավունն.

Իմ ազավնյակ, իմ սիրունիկ թևարևոտ,
Ես թեզ Տոսոգա ոսկեցորեն կուտով եմ կերակրել,
Ասորական Զուպիր գորավորից խլած
Ոսկյա բմպանակով եմ թեզ ջրել...
Ես սիրու սեր եմ... ծաբավի է իմ հոգին
Արբակ ալգեղործի դատեր սիրուն:
Գու թաջ գիտես, թե ինչ է սիրուտեր...
Գու երս Վարուժան ես, կարտում ես ըս մարուն:
Երբ թեզ թողնեմ, թե՛ր գու անվնհեր,
Ու սավառնի՛ր Արբակի տան վրբա...

Ժողովուրդն ամեն ինչից վեր է դասում խաղաղությունն ու կառուցումը, դրանում տեսնելով հայրենիքի անկախության առաջին պայմանը: Ասորական պատվիրակ Ասուր-Գաբբուն անգամ, տեսնելով ժողովրդի տոնական խնդությունը, չի թաքցնում հիացմունքը.

Այս տոնն այստեղ կոչվում է Վարդավառ,
Որ նվիրված է դիցուհի Անահիտին:
Այսօր ձեռում են ճյուղերով և ջուր նետում իրար,
Աղավնիներ են թռչնում անթիվ և անհամար:
Եվ սեր է որոնում սիրող հոգին:

Բայց երկար չի տևում գրացի երկրների բարեկամությունը: Շամիրամը դավադրությամբ մեջտեղից վերացնում է Նինոսին. ինքն է բարձրանում գահ և, Արային (այսինքն՝ Ուրարտուն) նվաճելու հեռանկարով, նախապատրաստվում է պատերազմի:

Արան, որ սիրում է Շամիրամին, հոգեկան մեծ տառապանքից հետո, հայրենիքին սպառնացող վտանգի վճռական պահին մերժում է Շամիրամին և հետ՝ տուն է ճամփում նրա պատվիրակ Նիրարին, ասելով.

...Ով ազնիվ Նիրար,
Վերադարձիր Նինվե և պատասխանըս տար
Սենաարի աշխարհափայլ արեղակին:
Ասա, սատուցրս միմիայն կեղևն է արտաքին...
Ես միշտ հավատարիմ ու դաշնակից եմ թեզ:
Բայց իմ սրտում, ինչպես իմ շնոներում արեակեզ,
Խորունկ արմատ է արձակել Արմավիրի բարդին:
Եվ փոխարեն անմահություն անգամ առաջարկես,
Ես չեմ նվաստացնի իմ նուարդին:
Այսպես խոսիր Շամիրամին, ազնի՛վ Նիրար:

Ինչպես երևաց սյուժեի շարադրանքից, պիեսի գործողությունը կապված է նախ և առաջ Արա Գեղեցիկի վարքագծի հետ: Նրա միջոցով են լուծվում գեղարվեստական խնդիրները և ողբերգական բախումը:

Մի կողմից ողբերգության ժանրի առանձնահատկությունը պահպանելու, մյուսից՝ կոնֆլիկտը խորացնելու նպատակով Արային վերադրվում է փոթորկահույզ սեր Շամիրամի հանդեպ, մի բան, որ բացակայում է հորենացու զրույցում:

Հավելումը Զարյանը կատարել է միանգամայն պատճառաբանված: Չլիներ այդ՝ չէր ստացվի ոչ ողբերգական հերոս, ոչ էլ բախումը զարգացնելու հնարավորություն կունենար: Հեղինակը կամեցել է պատկերել մի այնպիսի հերոսի, որը մաքառում է անձնական սիրո և հայրենասիրական պարտականության ոլորտում: Մի կողմում Շամիրամն է, մյուսում հայրենիքը: Այդ փոհհարաբերության մեջ, ի վերջո, հաղթում է հայրենասիրական զգացմունքը՝ պետական շահը:

Վերին աստիճանի բարդ խնդիրը թատերագիրը լուծել է ողբերգության ժանրին բնորոշ գեղարվեստական եղանակներով: Պիեսի առաջին խակ տեսարանում Արան այնպես է շլանում Շամիրամի գեղեցկությամբ, որ «Հայոց աշխարհը» զրա մեջ տեսնում է նախնիների ավանդություններին, հայրենիքի արժանապատվությանը և բնասանական սրբություններին սպառնացող մեծ վտանգ: Հետագա տեսարաններում Արայի հոգեկան անկումը (նրա զգաց-

մունքը, վերջ ի վերջո, թուլություն է) ավելի է խորանում և ճակատագրական նշանակություն ստանում:

Գործողության մեջ են մտնում «Հայոց աշխարհը» ներկայացնող հերոսները՝ Նուարդը, Արքայամայրը, Վաշտակը, Արբակը: Նրանք ցանկանում են դարձի բերել սիրով բռնկված Արային, հիշեցնել նրան հայրենիքի պատիվը: Արքայամայրը գուսաններին պատվիրում է Արային պատմել Հայկի և Բելի հերոսական ավանդությունը: Վաշտակը, իր հերթին, Արայի մեջ արթնացնում է թուլացող արժանապատվության զգացում, հորդորում նետահարել թշնամուն:

Արբակի դուստրը՝ Նանեն, ժողովրդի անունից դատապարտում է Արայի «այրական սերը»: Նրան դատապարտում են նաև մյուսները: Գատապարտման խոսքերը անհետևանք չեն անցնում: Արան դարձի է գալիս:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեկնաբաններից ոմանք հեղինակին բնագատել են այն բանի համար, որ նա, «խախտելով պատմականությունը», ղխավոր հերոսի՝ Արայի կերպարում արտահայտել է դրական վերաբերմունք դեպի ժողովուրդը, դեպի նրա պահանջները, դեպի նրա կենսական քաղաքական շահերը, մի բան, որն իսպառ բացակայում է Մ. Խորենացու մոտ: Ընդհատ է, առասպելում հիշատակություն չկա այն մասին, որ Արան ժողովրդական հերոս է, բայց հայտնի է, որ ժողովուրդն իր հորինած ստեղծագործությունների մեջ, իր ավանդություններում ու երգերում այս կամ այն թագավորի կամ զորավարի անվան տակ դրել է ոչ թե արքաների պաշտամունք, այլ նկատի է ունեցել ժողովրդի առաքինի դժերով օժտված սիրելի հերոսին, նրա հոգեկան-բարոյական դրական հատկությունները: Զարչանը չէր կարող հաշվի չառնել ժողովրդական ստեղծագործության այս էական դիմացը, Արային կտրել ժողովրդից կամ հակադրել նրան: Ժողովրդի կենսական շահերն են որոշում Արայի վարքագիծը. նա իր մարդկային թուլությունները, անձնական մոլորությունները հաղթահարում է ժողովրդի ներկայացուցիչների իմաստուն խորհուրդների ազդեցությամբ, բարոյապես «գտվում է», երբ մեջտեղ է գալիս անձնական և պետական սկզբունքների միջև ընտրություն կատարելու հարցը:

Արան բարի ու խելացի անձնավորություն է, հայրենասեր ու քաջ ուղմիկ: Կյանքի խորհուրդը նա տեսնում է առաքինության սերմեր ցանկելու մեջ: Վաշտակի բնութագրությամբ, Արան աշխարհը ներկում է սրտի ծիածանով: Այսինքն ամեն ինչից վեր է դասում մարդկայնությունը և բարությունը: Արան հպարտությամբ է մտաբերում նախնյաց սուրբ ավանդությունները:

Հավատարիմ մնալով ժողովրդական ավանդությունների ոգուն, պոետն Արային ներկայացրել է իբրև ժողովրդի շահերն արտահայտող հերոս: Ժողովրդի բարոյական դավանանքը դառնում է նաև Արայինը:

Արան սիրում է Շամիրամին և տենչում է, որ Շամիրամը նույնպես անշահախնդիր սեր ունենա իր հանդեպ: Բայց, երբ գալիս է անձնական և պետական սկզբունքների ընտրության ճակատագրական պահը, նա հոգեկան մաքառումներից հետո կանգնում է պետական սկզբունքի կողմը: Արայի հոգեկան մաքառումը շիկացման է հասնում, երբ վերջնականապես զգում է, որ «Նուարդ, թե՛ Շամիրամ» խնդիրը նշանակում է ընտրություն կատարել Ասորեստանի և Հայաստանի միջև:

Արան զերազատում է Նուարդի սերը, այսինքն Արմավիրի խնձորենին,

հայոց լեզուն, հայրենի ավանդությունները: Նա կատարում է բարոյական սխրանք, որը նաև քաղաքացիական սխրագործություն է: Արան հաղթում է Շամիրամին հենց այն պատճառով, որ իր թուլությունը հաղթահարում է հանուն ավելի բարձր բովանդակության: Նրա հոգում հաղթում է մարդկային ամենաբարձր զգացմունքը՝ հայրենասիրությունը:

Արա Գեղեցիկը օժտված է վեհանձնության հատկանիշներով: Վեհանձնության վառ օրինակ է այն դրվագը, երբ լայնալիճ աղեղով նա նետահարում է ասորական պետությանը աղետներ գուժող արժվին: Այդ քայլին դիմելով, Արան ըմբոստանում է աստվածային օրենքների դեմ (արժիվն ուղարկել էր բախտի աստվածուհին), ամենից վեր դասելով մարդկայնությունը: Նա չէր կարող այլ կերպ վարվել, որովհետև Ասորեստանի հետ ուներ զաշնակցային պարտավորություններ: Արայի վեհանձնությունը խորացնելու համար թատերադիրն ասպարեզ է հանել Շամիրամին նետահարելուց հրաժարվելու պատմությունը (5-րդ գործողություն):

Պատերազմի դաշտում Արան դեմ-դիմաց հանդիպում է Շամիրամին՝ իր հայրենիքը անազրող բռնակալին: Վաշտակը հորդորում է նրան սպանել Շամիրամին, որը մեծ աղետ է բերելու ժողովրդին: Արան հրաժարվում է, պատճառաբանելով, թե Շամիրամը գեղեցիկ է, իսկ ինքը չի կարող սպանել գեղեցկությունը. «ոչ-ոչ, ես չեմ նետահարի նրան... նա գեղեցիկ է»:

Երկրորդ անգամ պատրաստվելով նետահարության՝ Արան դարձյալ հրաժարվում է: Նա իր արարքը պատճառաբանում է, թե առջև կանգնած է մի թույլ կին և ինքը իրավունք չունի նետ արձակել կնոջ վրա. «Հայկա նետով հեղե՛լ մի թույլ կնոջ արշուն»: Այս արարքը նա համարում է վեհանձնություն: Իրականում դա ոչ մի կապ չունի իսկական վեհանձնության հետ. նրա դիմաց կանգնած էր ոչ թե թույլ կին, այլ հայրենի երկիրը ասպատակող դինավառ թշնամին, և Արան դառնում է իր ճակատագրական սխալի զոհը: Բայց, ի վերջո, էականն այն է, որ կյանքը զոհաբերելով, Արան փրկում է հայրենիքը: Նշենք նաև, որ հեղինակը վերամշակելով մեղմացրել է այդ հատվածները:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ Նուարդն այն կերպարն է, որ մարմնացնում է հայրենիքի գեղեցկությունը: Նուարդի համար Արան միայն ամուսին չէ: Նա խելահեղորեն սիրում է Արային, նրա և իր որդի Անուշավանի մեջ տեսնելով հայրենիքի ապագան: Իր վսեմ նկարագրով Նուարդը երևում է որպես իսկական բարոյականության կրող: Նուարդը նույնպես ողբերգություն է ապրում, թերևս, ավելի խորն է տառապում, քան Արան: Տառապանքի պատճառը ոչ միայն ընտանեկան կապն է, այլև այն, որ Արայի հրապուրանքը ծանր վիրավորանք է «Հայոց աշխարհին»: «Գաժան մի վիշտ է այդ մեր աշխարհին և ինձ», — ասում է նա:

Նուարդի բնավորության խորությունը երևում է հեթանոսական Անահիտ աստվածուհու արձանի առջև ասած մենախոսության մեջ.

Ների՛ր ինձ... Հանդգնում եմ քո դիմաց...
Եթե վանել եմ ես ամուսնուս իմ անարժան վարքով
ե՛վ ինձանից հզոր է Շամիրամ յուր հրմայքով,
Եթե ճախրել է սերս յուր բռնից անվերադարձ՝
Ապա այն ժամ ամբապղծիր դու իմ հոգին,
Որ շար մարդիկ իմ արցունքով չուրախանան,
Որ շահանեն հառաչանքներս ոտսից,

Նուարդին պատճառվել է անձնական վիրավորանք: Նա ասում է. «աստ-
վածները մեզ նրա համար են հասցրել մեզանցից անհավանական ամենաբարձր գա-
ղաթին, Որ վաղ քրտրելով՝ Չափեն անդունդը մեր անկման»: Չնայած սը-
րան, իր կանացի հպարտությունից բարձր է դասում հայրենիքը և որոշում
է մեծացնել նրա ապագան՝ Անուշավան որդուն: Նուարդը վեհանձնաբար
աղոթում է բոլոր աստվածներին՝ «բարեհաճ» նայելու Արայի վրա, որովհետև
երջանիկ է այն մարտի, որ, Արայից բացի, կա Անուշավանը:

...ևս այստեղ կրփայիայեմ մեր մանկիկին,
Կրմեծացնեմ, կրգորացնեմ Սոռայց անտառի մեջ,
Եվ նա կանոնի Հայկյան արեղը մեծ...

Նուարդին վեհացնում է այս բարձր բմբուռումը՝ հայրենիքի սերը:
Ողբերգության ամենից ամբողջական կերպարը Շամիրամն է: Համաշ-
խարհային և հայ գրականության մեջ Շամիրամի (Մամիրամիդայի) կեր-
պարն ունի հարուստ ավանդություններ: Նրա մասին շատ տվյալներ են
պահպանվել պատմական աղբյուրներում: Առասպելի բազմաթիվ մշակում-
ներում Շամիրամը մեկնաբանվել է իբրև անվախճան կրքերի ու չբավա-
րարված տենչերի մարմնացում:

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

...ևս նինսի գահով կրգրավեմ նրան
Եվ կրբերեմ նինվե յուր բարձրարեմ Ուրարտուից
Եվ կրփրեմ Ասորեստան նրա ոտքերի տակ:
Ասորեստան ուրարտացու ոտքերի տակ,
Իսկ Ուրարտուն՝ ասորենների...

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

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

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

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

պելի գրական մշակումները ուսումնասիրելու ասպարեզում, այլև ողբերգու-
թյան ժանրի դասական կանոնները յուրացնելու առումով:

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

Գլխավոր ողբերգության ժանրատեսակի և՛ հնագույն, և՛ նորագույն օրի-
նակներին՝ էսթիլետից ու Եվրիպիդեսից մինչև Պուլկին²⁶, մինչև նորդարյա
փորձերը (այդ թվում նաև Լևոն Շանթի դրամատուրգիային), Զարյանը
ստեղծել է հերոսների և գործողության, սյուժեի և ողբերգական բախումների
ն՝ողաշնակ դրամատուրգիական կառուցվածք:

«Արա Գեղեցիկի» հինգ գործողություններից ամեն մեկը (որոնք վեր-
նագրված են հետևյալ հաջորդականությամբ՝ «Հայկյան աղեղը», «Շամիրամ»,
«Հայոց աշխարհ», «Նուարդ», «Հարալեղներ») կոչված է զարգացնելու ող-
բերգական հանգույցը և ողբերգական շիկացումով ավարտելու պատումը:

Վերին աստիճանի ինքնատիպ է լուծված ողբերգության սկզբնավորման
խնդիրը առաջին գործողության մեջ: Ասորական երկրում իրարանցում է
սկսվում այն բանից հետո, երբ երկնքում ճախրում է «շարագուշակ» արծիվը:
Զորահրամանատար Արտաբանը, որը նաև Շամիրամի սիրեցյալն է, գրանում
տեսնում է գալիք զժբախտությունների գուշակություն և տագնապները կի-
սում է յուրայինների հետ:

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

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

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

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

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

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

Զարչանը հայտնի է իբրև բարձրաշունչ խոսքի վարպետ: Բանաստեղծական շքեղ ոճը կատարելություն է հասցված «Արա Գեղեցիկ» պիեսում: Նուարդի աղոթք-մենախոսությունը Անահիտի արձանի առջև, Վարուժանի սիրապատումը («Ի՞մ աղավնյակ, իմ սիրունիկ թեաքուց...»), Արաչի ու Շամիրամի մենախոսությունները և այլ հատվածներ գրված են կրքոտ, հանդիսավոր ու բարձրաշունչ ոճով: Դա սակայն ոչ թե անառարկա ճարտասանություն է, այլ հեռավոր ժամանակների մարդկանց ոճի պատրանքը ստեղծելու հնարանք:

Թատերագիրը ստեղծել է դրամատիկական տպավորիչ երկխոսություններ: Բնորոշ օրինակներից մեկը Արտաբանի, Ասսարի և Նիրարի գրույցն է արքայական պալատում (առաջին գործողություն): Խոսակիցներից ամեն մեկը տալիս է ընդամենը մի քանի ուկալիկ, բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի պատկերացում կազմենք թե՛ ժամանակի քաղաքական հարաբերություններին, թե՛ ամեն մեկի բնավորության մասին:

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

...Այնժամ Տոսպա երկաթն ու մեր ալրարատյան գինին
ես կը հասցնեի հնդկաց հարուստ երկրներին:
Գիտե՞ք, թե ինչ անբավ հարբսություն
Կարավանիս բարձրված կըզար թորզոմա տուն:
Եվ մեր սնդուկներում ինչպես կզբնգար ոսկին...

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

Իսկ այժմ ի՞նչ վաճառական եմ ես.
Ավանակներն առած լատանավին
Ի՞նչում եմ Տիգրիսից մինչև Նինվե,
Այնտեղ լատերրոս վաճառում, իսկ լատերի կաշին
Նույն ավանակներով վերագործնում եմ տուն,
Եվ այս եղավ վաճառականություն:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ հայոց լեզուն փայլատակում է ազնիվ գեղեցկությամբ, արտահայտման ճկունությամբ, նրբերանգներով ու պատկերավորությամբ: Թատերագիրը ճաշակով ու հնարագիտությամբ օգտվել է լեզվի հարուստ գանձարանի թեավոր խոսքերից ու հանդիսավոր դարձվածքներից, գրարարյան ոճերից, դիցաբանական և ֆոլկլորային պատկերներից, անգամ ուրարտական սեպագիր հին արձանագրություններից («Եվ ես Արա և Արամա որդին և զարմ իալզյան», «Արան, արբան հայոց և Արամա որդին եվ թոռնորդին Հայկա»):

Գուսանների քնարական երգերը, ռազմիկների երգը, եղբրամայրերի ողբը («Քառամեցար զեռածաղիկ, Վայ-վավելի՛ր, վայ-վավելի՛ր»), Նանեի և Վարուժանի սիրերգերը, «Ո՛ւր ես, արև, ո՛ւր ես, Արա, Եղո՛ւկ, եղո՛ւկ,

հազար եղուկ» ողբերգը գրված է անթերի հայերենով և գեղեցիկ պատկերավորությամբ: Ահա, օրինակ, պատանի գուսանի երգը.

Տաղնայն է ծանրացել հայոց երկրին,
Ազատ Մատյաց զլիսին վիշտսն է մութ ամպել,
Թույնով է դառնացել հայոց վարդավառի գինին...

Կամ ահա Արև-Արաչի կերպարը՝ ստեղծված ժողովրդական ստեղծագործությանը հատուկ գունազեղությամբ ու փոխաբերական մտածողությամբ.

...Հայոց մանուկ արևն է պարզել,
Հայոց կապույտ երկինքն է պարզել,
Հայոց կանաչ դաշտերն են պարզել
Պայծառ աշր-ունքը Արաչի:

Հեթանոսական հնադարի խոսքի պատմական կոլորիտը վերստեղծելու Զարչանի վարպետությունը, անտարակույս, հանդում է ոճավորման՝ այս հասկացության միանգամայն դրական նշանակությամբ: «Արա Գեղեցիկի» խոսքը ոչ միայն անկենդան, անթրթիո նախազարդ օրնամենա չէ, այլև շարժական հուզական, ներգործության ուժգին թափի խոսք է՝ հմտորեն տեղադրված հնադույն արտահայտչական ոճերով, դարձվածքներով, ոճային կառուցվածքներով:

Նորդարյա հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Եղիշե Զարենցից հետո, երևի թե, ամենից ավելի շատ տաղաշափական խնդիրների է ձեռնարկել Նաիրի Զարչանը: Դրա մի օրինակն է «Արա Գեղեցիկը»: Ն. Զարչանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, որ բանաստեղծական տողերը ռիթմական կառուցվածքով հնչեն իբրև արձակ շարադրանք: Բանաստեղծական «արձակայինացման» նպատակն էր, իր իսկ վկայությամբ, պիեսի արտահայտման ոճը մոտեցնել խոսակցական լեզվին, հետևաբար և շարադրանքին հաղորդել բնականություն²⁹:

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

Մինչև բեմ բարձրանալը «Արա Գեղեցիկը» հատված առ հատված կարգացել է ընտանեկան հավաքույթներում, թեյասեղանների շուրջը. ասմունքողը եղել է ինքը՝ հեղինակը, ունկնդիրները՝ գրականության և արվեստի իր բարեկամները՝ Ավ. Իսահակյան, Գ. Գեմիրճյան, Վ. Աճեմյան, Քամար Դեմուրյան, Սիլվա Կապուտիկյան, Ռուբեն Զարչան և ուրիշ մտավորականներ:

Պատերազմի ավարտի օրերին ամենուրեք խոսում էին Զարչանի դրամատիկական պոեմի մասին: Դա ժամանակի գրական և թատերական մթնոլորտին շեշտ տվող գործ էր: Ականատեսները «Արա Գեղեցիկի» ծնունդը անգամ համեմատում էին Լևոն Շանթի «Հին աստվածների» ծննդյան հետ, իբրև հավասարաթեք երկերի, նաև «Ինկած բերդի իշխանուհին» ողբերգության հետ:

Լենինականի թատրոնի անսամբլային կուռ բեմադրությունը՝ ռեժիսո-

րական գյուտերով, արտիստական մեկնաբանություններով, նկարչական ձևավորումով խորացրեց պիեսի շուրջը եղած վերին աստիճանի գրական ապավորությունը: Թեև Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմագրությունը եւ բարձրության վրա էր, բայց առավել տպավորիչ էր Լենինականի թատրոնի ներկայացումը՝ երևի Զարյանի պիեսի նախաստեղծ, ավելի անմիջական ընկալման պատճառով: «Արա Գեղեցիկը» Ն. Զարյանի բախտավոր երկերից է, եթե ոչ ամենաբախտավորը: Նկատի ունեմ ոչ միայն պիեսի թատերական մարմնացումները՝ Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական հնարագիտություններով ու երևակայության թռիչքներով, այլև թարգմանական ու գրականագիտական ճակատագիրը:

1944-ի աշնանը գալով Հայաստան, ռուս թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխը Մոսկվա է տանում պիեսի տողացի թարգմանությունը և, ինչպես վկայում են նրա նամակները, մի շնչով ու անընդմեջ ռիթմով, սրբազան ոգեշնչվածությամբ թարգմանում է «Արա Գեղեցիկը» (թարգմանել է տարավանկ յամբով, շմոռանալով, իճարկե, նաև յոթնավանկ տողը), բնագրին գրեթե հավասարաբեկ մի գործ, որի համար տարիներ անց թարգմանչուհին արժանացավ Թարգմանչաց տոնի համար սահմանված Եղիշե Զարենցի անվան հանրապետական մրցանակին:

«Արա Գեղեցիկին» նվիրված Ա. Ինճիկյանի գիտական ուսումնասիրությունը արժեքավոր էր հատկապես ողբերգության պատմական շերտերի և առասպելի գրական մշակումների տարբեր մոտեցումների բացահայտման կետերում, Գ. Սևակի հետազոտությունը՝ Ն. Զարյանի բանաստեղծական ոճի պատմական երանգավորումների և նրբերանգների ցուցադրումով, իսկ Ս. Գարոնյանի հիշատակված գրքի «Արա Գեղեցիկին» նվիրված հատվածը՝ պիեսի դադափարների ժամանակակից հնչեղության հաստատումն է: Գարոնյանը առանձին վավերագրեր շրջանառության մեջ դնելուց բացի, ուշագրություն է դարձրել գեղարվեստական առանձին մանրամասների վրա, որոնք հարստացնում են հանրածանոթ վերլուծությունները: Քննադատության չեն դիմանում, սակայն, նրա վերլուծության տիպաբանական զուգահեռները, որոնք ակնհայտ շափաղանցություններ են: Այսպես, մի տեղ Արայի վարքագիծը զուգահեռվում է Համլետի մենախոսության հետ, մի այլ տեղ՝ էսքիլեսի Պրոմեթեոսի, մի երրորդ անգամ՝ Ֆրիկի աստվածամարտության և այլն և այլն:

8

Իննելով պատմական խոշոր անցքերի, հասարակական կյանքի մասշտաբային գծերի մեկնաբան-բանաստեղծ, այն էլ բարձրաշունչ, պաթոսային խոսքի բերումով, Զարյանը, այդուամենայնիվ, նետաղեղի պես լարված ստեղծագործական ճանապարհի «լիրիկական անտրակտներ» պահելին հյուսել է նաև սիրո, հոգեկան մտերմության, ծննդավայրի կարոտի, ողմանտիկական երազների բանաստեղծություններ:

Դրանցից մի քանիսն ունեն քրեստոմատիական արժեք:

Արդեն գրական մուտքի տարիներին (1917—20 թթ.) «Վան-Տոսպլան» ազգային վշտի ու դալուկ որբության «վեսպերյան» շնչի նվագների կողքին Զարյանը տպագրում է Վահան Տերչյանի «սիրային առասպելները» հիշեցնող «առասպելներ»:

Դրանց շարքում է 1919-ին տպագրած «Աշուն» բանաստեղծությունը, որն սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ ու մեծարանքով.

Դու չիմացար, որ կյանքիս ծիածանները բոլոր
Հյուսված էին բո սիրուց, շողում էին քեզ համար,
Չկար ոչ որ աշխարհում, որ իմ հոգու ծման խոր
Քո երազները սիրեր և բո հոգին հասկանար...

Այս և նույն տարիներին գրած հարակից բանաստեղծություններում («Դու ուրիշի՛ ես՝ բո դիմաց, զոզում ենք լուռ, այրվում անվերջ») «տերջանական լիցքերի» անկասկածելի միջնորդությամբ ձևավորվում է սիրային խոստովանության այն որակը, որը գառնում է տիրապետող նրա հետագու թվականներին՝ մինչև ծերունական տարիքը ձգվող սիրերգության մեջ:

Դա ո՛չ արևելյան խենթացած մեջլումների տառապանքի հուսահատ կեցվածք է, ո՛չ թափառաշրջիկ դարդիմանների անհույս ու շեշահատ ողբասցություն, ոչ էլ «կատվի դրախտում» զուրգուրվող սալոնային-գալուկ ապրումներ: Զարյանի սիրային խոստովանությունները բնույթով առավելապես հակված են դեպի «պուշկինյան» (նաև շարենցյան) հանրահայտ «պայծառ թախիծով» ողողված և դրամայի «միջանցիկ թելով» զարգացող սիրապատումները:

Այդպիսիք են 40-ական թվականների առաջին «լիրիկական անտրակտի» խոստովանությունները՝ «Դու այրվել ես օտար օջախում, Ես հասել եմ միայն բո մոխրին...», «Առավոտյան դու ես իմ խոհն առաջին, Երեկոյան դու ես իմ խոհը վերջին...», «Դու եկար ինձ մոտ հյու, հնազանդ...», «Հեքվից գալիս ես, բոցկատում...», «Ես կուզենայի, որ բո աստղային Անունը շողար իմ նոր երգերում...», «Դու ինձ կփնտրես, երբ ես շեմ լինի» և այլն և այլն: Մի խոսքով՝ «սիրային պայթյունների» այն շարքը, որի պսակը եղավ ապոթեոզային հանդիսավորության հասցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներգաշնակության հետևյալ հրովարտականով.

Ծնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կառ աշխարհում,
Թեկուզ ինձնից հավետ հեռու, հավետ անհաս աշխարհում...

Նաիրի Զարյանի գրական կենսագրության քառասնական թվականների հատվածը նշանակալից է նաև երկրորդ «լիրիկական անտրակտի» սիրային բանաստեղծությունների շարքով («Վաղուց որոնած», «Դու ինձ ասիր՝ շեմ հավատում, ի՞նչ անեմ, որ հավատաս», «Տեսե՞լ ես այգիներ: Օշականի», «Ամեն վայրկյան արթուն, թե քուն...», «Քեզ եմ փնտրիլ»), որը նույնպես ունի իր հանգուցային, պսակակիր բանաստեղծությունը:

Ափսոս այն ճանապարհներին,
Որ անց եմ կացել առանց քեզ,
Ափսոս այն առավոտներին,
Երբ աչք եմ բացել առանց քեզ...

Ժողովրդի գեղարվեստական հիշողության մեջ ապրում են միայն ու միայն ներքին ցավի խոր ապրումների, հետևաբար և դրամատիկական շիկացման այն բանաստեղծությունները, որոնցում անձեական վերապրումները վերաճում են անանձնական-քաղաքացիական լայն ընդհանրացումների: Այդպիսիք են հիշատակված «Ծնորհակալ եմ աշխարհից» և «Ափսոս այն ճանապարհներին» խոստովանությունները, որոնց հետ նույն շաղախի մեջ է

«Ինչո՞ւ չես խոսում հայերեն» գողտրիկ գրուիգործոցը, բանաստեղծական մի նմուշ, թե ինչպես մտերմական ապրումի՝ «անձնական գաղտնիքի» միջոցով բանաստեղծը արտահայտում է բաղաբացիական-հասարակական կարևոր մտահոգություն:

Քաղաքացիական լայնության զգացմունքը հատուկ է Զարյանի ոչ միայն սիրո երգերին, այլև հեռավոր ավերում թողած ծննդավայրի կարոտի ներշնչանքներին:

Դեռ որբանոցային տարիներից Զարյանը, ինչպես վկայում են Գ. Մահարու հուշագրական արձակի էջերը, խորապես վերապրել է «Երկիր կորուսյալի»՝ հայրենական տան անհանգչելի կարոտը, որը 1940-ին նրա գրչի տակ ձևավորվեց նման կառուցվածքով:

Այս գիշեր տեսա մի անուշ երազ,
ես հայրենի տունն էի նորոգում,
Մանկության երկինքն էր բացվել վրաս
եվ արշալույսներ կային իմ հոգում:

Այնտեղ էր մայրս, հայացքը պայծառ,
Մայրենի լեզվով խոսում էր առուն,
Խշտում էր բակում հինավուրց մի ծառ...
Այնպես ծանոթ էր և այնպես զարման...

Երգիկից կաթած շողն արեգական
Թվում էր հոգուս ոսկյա բանալի:
Արևն էր նայում աչքով մայրական,
եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...

Մինչև «Հայրենի տան» տպագրությունը նորագույն պոեզիայում կային կորցրած ծննդավայրի բազմաթիվ արծարծումներ: Հայտնի էին, մասնավորապես, անվերադարձ-ողբերգական մանկության և ծննդավայրի անհանգչելի կարոտի մահարիական ներշնչանքները, նաև Չալոյի սքանչելի բալլադը:

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

Առեանգված իմ օրորոց,
Իմ հայրենիք, իմ երազ,
Հոգիս կիզում էր լուս մի բոց
Ո՞րչ էս արդյոք, թե՞ մեռած...

Ինչպես մտերմական, սիրային, այնպես էլ ծննդավայրի քնարերգությունը ապրումի և իզելալի չուրօրինակ համագրություն է: Զարյանի բանաստեղծություններում իրար են գալիս ներքին հուզմունքներն ու այդ հուզմունքներով ներշնչված կյանքի իզելալական կերպարի որոնումները: Ասել է թե՛ հայրենական հեռավոր տան տեսիլքով դարձյալ շեփոքում էր գոյության գաշնություն հրաշալի սկիզբը. «Արևն էր նայում աչքով մայրական, եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

Ժամանակի պատմական և առօրեական կենցաղի «նշանների» հղումներից հետո, 30-ականի վերջում Զարյանը հակվում է դեպի որոշ օրինա-

լայնությունների բացահայտումներ («Երկու հանձարեղ գլուխ»), բայց ոչ թե ներսուզումների, այլ ժամանակի «գլխավոր գույների» հայտարարման մակարդակով:

Ինչպես՝

Ողջո՞ւյն քեզ, կյանք ու Երևան,
Քո արևին, հոգին:
Կրկին ժպտում է թո աշնան
Խարտյալ զեղեցկուհին:

Կամ՝

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

Զարյանը փորձում է սահմանել կեցության ամբողջության իր շափանիչ ներք: Այդպիսիք են կատարների, հեռաստանների, բարձունքների պատկերային հղումները. «Եթե ուզում ես լավ տեսնել լեռները, Գու լեռներին նայիր Ամենաբարձր կատարից»:

Զարյանի քնարերգության էջերում «կայտառ» ու «զրնգացող» տրամագրություններից բացի, տեղ են գտել նաև հոգեկան աշխարհի առանձին կրնհիւներ:

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

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

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

Նույն 1967-ի, ինչպես նաև 1968 տարեթվով Զարյանի գրություններում հայտնվում են ինքն իրեն, ժամանակակիցներին և առհասարակ աշխարհին ուղղված հարցումներ, որոնք կոչված էին «կյանքի կորած բանալիների» հայտնագործմանը.

...Մի հրաշքի եմ սպասում հավատով անշեշ,
Ինչ-որ իմաստ եմ փնտրում ես աշխարհի մեջ,
Ինչ-որ մի բան եմ ուզում ասել աշխարհին:

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

Իր ստեղծագործության շրջագործային պահերին Զարյանը գրել է «քնարականների» զեմ ուղղված բանավեճային գործեր: Այն էլ մի բանիսը և

պարբերաբար: Քսանական թվականներին վերաբերող մի բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նա պաշտպանում է գրոհող Պրոլետարի «անտաշ, կոպիտ տողերը»՝ բնարական նազանքից: Երեսնական թվականներին նորից-նոր հարցականի տակ է վերցնում մտերմական վերադարձումների մեղմախոս բնարը՝ ի պաշտպանություն աղաղակների, շփոթների ու շառաչների:

Հայրենական պատերազմի տարիներին գրում է իր հայտնի ընդդիմախոսությունը.

Ախ, «բնարականներ»,
Կարծում եք շունեմ ես արտասուք:
Հեղեղս թոզների, շառաչելով կաններ
Քացությունից մզլած հատորիկները ձեր
Եվ կտաներ անդարձ մոտացության:

Հիսնական թվականներին նորից երգիծում է «բնարականներին». «Դուք ծվլվում եք ծառերի վրա, Քաշունների պես անհոգ, ուտոտուտուն»:

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

9

Մինչ պատերազմի ավարտից հետո գրողներից շատերն անցան ավելի «խաղաղ» ստեղծագործության, Զարյանը անհրաժեշտություն չզգաց վերակառուցելու իր գեղագիտական դավանանքը: Դա է վկայում նրա ինքնահանձնարարականը. «Ան պայքարի շեփոդ վերբասին, ծերուկ: Ծակատ նետվիր ու վերբասին զարկվիր և զարկի՛ր...»:

Ինչպես ստեղծագործական ամբողջ կյանքում, ինչպես Հայրենական պատերազմի շիկացած թվականներին, պատերազմից այս կողմ ընկած ժամանակային հատվածում ես մինչև մահ (1969 թվականի հուլիսի 11-ը) Զարյանը մնաց դիրքերի վրա, ստեղծագործական և քաղաքացիական դիրքերի: Մնաց վաղեմի արագության, տեմպի, տարերքի գրողը, որով էլ պայմանավորված են թե՛ տաղանդի փայլատակումները, թե՛ առանձին ձախողումները:

Զարյանի ստեղծագործական հետպատերազմյան փուլը՝ շուրջ քսանհինգ տարի, բարեբեր եղավ դրական գրեթե բոլոր ժանրերի ու տեսակների առումով: «Հացավան» վեպն ամբողջացնելուց հետո (1947) հանդես եկավ թատրերգական երկերով («Տնամերձ այգին», «Աղբյուրի մոտ»), «Փորձադաշտ» կատակերգությունները), որոնց նյութը գյուղի զարգացման հոգսերն ու կրնճիսներն են:

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

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

Դեռևս այն ժամանակ Զարյանը արվեստագետ-քաղաքացու խորաթափանց հայացքով կռահեց, թե հասարակական ինչպիսի վտանգավոր շարիք է Բալաբեկը և ինչպիսի հետանկար է սպասվում նրան, եթե օր առաջ չկանխվեն բալաբեկների գործունեության քայլափոխերը ու հասարակության դատաստանին շարժանանան «բալաբեկության» հիմնորոշ գծերը: Բալաբեկի դարյանական կերպարն այնքան բնորոշ էր ժամանակի համար, որ լայն զանգվածների բառապաշար մտավ իբրև հասարակ անուն, իբրև հանրային հարատվությունը հափշտակողի խորհրդանշան:

Հասարակական սուր հարցադրումների, կենդանի երկխոսության, մասնավորապես Բալաբեկի հյուսիս, բովանդակալից կերպարի համար նրա կատակերգությունները դարձան հայոց թատրոնի ամենաբանուկ պիեսները: Առաջինը դրանցից «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունն էր, որը բեմադրվեց երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Բեմադրության մեջ (ոե՛իստը՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում հանդես եկավ Թաթևիկ Սարյանը՝ ստեղծելով գլուղական խաբեա-մասխարայի դարմանալիորեն հյուսիս և գունեղ կերպար: «Փորձադաշտի» երևանյան բեմադրության մեջ (Գ. Մունդուկյանի անվան թատրոն, ոե՛իստը՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում նորից փայլատակեց Ավետ Ավետիսյանի դարմանալի խոր ու գունեղ տաղանդը, նույն կատակերգության լենինականյան բեմադրությունը (Ս. Մուսայանի անվան թատրոն) հաջողություն ունեցավ հայոց գրականության և արվեստի մոսկովյան տասնօրյակի ժամանակ՝ 1956-ի հունիսին:

«Փորձադաշտում» Բալաբեկի հետ միասին հանդես է գալիս նույնպես բացասական տիպ նշան Գառնակերյանը: Առաջին կոմեդիայում բացասական հերոսը՝ այս կամ այն կերպ բողբոջվելով, այնուամենայնիվ ու՛շի դեմք, շքրջապատը ճանաչում է նրան ոտից գլուխ: Գառնակերյանն այդքան թափանցիկ չէ: Նա ունի բարձր պաշտոն, մեծ սովխոզի ղիրեկտոր է, ճանաչված է սրպես լավ աշխատող, սակայն, պարզվում է, որ նա այն լավ, ազնիվ մարդը չէ, որի տեղ նրան դնում էին: «Փորձադաշտում» Բալաբեկը նույնպես որոշ էվոլյուցիա է ապրել, ձեռք բերելով դիմակալորվելու ավելի նուրբ միջոցներ: Բացասական հերոսի այս կերպարանափոխությամբ հեղինակը հուշում է, որ որքան բարձր է հասարակության բարոյական հասունությունը, այնքան արատը խորն է թաքնվում:

Այսպիսով կեղծ մարդու թեման «Փորձադաշտում» կապվում է զգոնության քաղաքական կարեոր թեմայի հետ: Զարիքն ամբողջ սուժով մերկայանելու ու խարազանելու համար հանդես են բերվում այդ շարիքին ընդդիմադիր, այն դատապարտող ուժեր:

«Փորձադաշտում» հակամարտությունը ծայր է առնում սուռչին պատկերից. սովխոզի աշխատողները հավաքվել են ղիրեկտոր նշան Գառնակերյանի նոր առանձնատանը: Սովորական խոսք ու գրույցից հետո Գառնակերյանն անցնում է բուն թեմային՝ ուղում է իմանալ Մեսրոպ Կարսեցյանի՝ սովխոզին կից փորձադաշտի վարիչի, կարծիքը իր դիսերտացիայի մասին, որի հետ նա այնքան վառ հույսեր է կապել, որը նրան խոստանում է հեղի-

նակութիւն, փառք, պաշտոնի նոր բարձրացում: Պարզվում է, որ Կարսեցյանի կարծիքը խիստ բացասական է, Գառնակերտցի «գիտերտացիան» շունչի գիտական որևէ արժեք: Գառնակերտցիները չէր սպասում այդպիսի ընթացք, նա չէր նախապատրաստված իր «հեղինակութիւնը» հասցնել այդ ուժեղ հարվածին, բայց չի կորցնում իրեն, հարմարվում է ստեղծված հանգամանքին, ուժեր է կուտակում պաշտպանական վիճակից անցնելու հարձակման:

Գառնակերտցիները շարունակում է սովորական շատախոսութիւնները «խական ընկերութիւն» շուրջը, ցույց է տալիս, թե ազդված չէ, բայց նա կանգնած է իր «բախտի թեքման», կյանքի բնթացքի սուր փոփոխութիւն փաստի առջև: Միջադեպը նախապատրաստում է նրա հետագա պայքարը հենց Կարսեցյանի, նրա գիտական հետազոտութիւնների դեմ: Առաջին պատկերը, այսպիսով, ելակետ է կոնֆլիկտի զարգացման համար, որովհետև հերոսի կյանքում տեղի է ունենում մի այնպիսի դեպք, որը, ըստ էութեան, շոշափում է նրա կյանքի ամբողջ ուղին: Ընդհատ է, դիտարկողի մասին Գառնակերտցիի և Կարսեցյանի առերևույթ խաղաղ, բաղադրվածության սահմաններից դուրս շեղող վեճը դեռևս իսկական բախում չէ, դեռևս այն չի կրում սուր բնույթ, բայց դա արդեն որոշակի հող է:

Գառնակերտցիները մենակ չէ, նրա գործակիցն է «Աղբյուրի մտքի» Բալաբեկը: Այն դեպքում, երբ Գառնակերտցիները հնարագիտութիւնը թաքցնում է ներքին էությունը, իր հաշիվները, այդ նույն պահին Բալաբեկը ռեպլիկներով գծում է յուր ինքնակարգը: Զուգահեռ «հանդիմանում է» Բալաբեկին, որ նրանից ստացված նամակը ոչ թե նամակ է, այլ «մատերիալ», դրան Բալաբեկը հանգիստ պատասխանում է, թե՛ «Իմացածս էր էր, Զուգահեռ ջան» (այսինքն զրպարտութիւնները), ու մեր առջև կանգնում է իսկական ստահակը, որը անմեղ տեսք ընդունելով շարադրում է իր և Գառնակերտցիի սպառողական կենսափոխաբանութիւնը. «Յա... աշխարհը փո՞ւլ է եկել... Բա լաված բան է, որ սովորողի աշխատողը կերածի համար փող տա: Կալի տավարն ինչ, կալի տավար է, որ բերանը կապես, հաշանը կուտի»:

Գառնակերտցիներն ու Բալաբեկը կոմեդիայում գծված են սատիրական պլանով, հասցնելով են իրականութիւնն անբացասական երևույթները կրող տիպական հերոսների աստիճանի:

«Փորձագաշտի» առավելութիւններից մեկն այն է, որ բացասականի ժխտման պաթոսին միանում է իրականութիւնն իրարմ ուժերի հաստատման պաթոսը: Ընդհատ է, դրական հերոսներից մի բանիսը շունչն ընկերութիւնն որոշակիութիւն, սոսկ զրամատուրգիական դեր են կատարում (Զարիֆյան, Արտաշես, Մերուժան և այլն), բայց սովետական առողջ միջավայրը ու այդ միջավայրի դրական հատկութիւնները կրող գլխավոր հերոսը՝ Մեսրոպ Կարսեցյանը, այն ակտիվ, գործունշ ուժն է, որը «աշխարհը դմակ, մեջք դանակ» էզոիստական սկզբունքով առաջնորդվող Գառնակերտցիի «գործողութիւնը» պատասխանում է «հակազորողութիւնը»:

Կարսեցյանի ու նրան շրջապատող մարդկանց միջոցով է մարմնավորվում գրվածքի հիմնական գաղափարը՝ կյանքը փորձադաշտ է, որտեղ գործնականում ստուգվում են մարդկանց ազնվութիւնը, բարոյական ուժը, առաքինութիւնները:

Մեսրոպ Կարսեցյանը, որպես իդեալ ճիշտ լինելով, միաժամանակ ունի նաև գեղարվեստական համոզիչ գծագրութիւն: Անշուշտ, նա այնքան ցայ-

տուն չէ, որքան Գառնակերտցիները, բայց և նման չէ զրամատուրգիայում տարածված իդեալականացված հերոսների սխեմաներին, որոնք համարյա թե բարի հրեշտակներ են՝ աշխարհում եղած ու շեղած բոլոր առաքինութիւններով: Կարսեցյանը սկզբունքայնութիւնն և գիտական ոգևորութիւնն հաճախ ունի նաև պայքարողի ակտիվութիւն, երշակութիւնը չի պատկերացնում առանց պայքարի, առանց անհանգիստ խմորումների:

Այնուհետև Զարյանը գրեց մի քանի շարքային պիեսներ՝ ժամանակակից թեմաներով, ինչպես և պատմական նյութով «Արտավազդ և Կլեոպատրա» (1968) շափածո ողբերգութիւնը:

Նետպատերազմյան տարիների բանաստեղծական հատվածը սկսվեց խաղաղութիւնն համաշխարհային շարժման արձագանքող հրովարտակներով, որով Զարյանը կանգնեց այդ շարժման խորհրդային համբավարներին՝ Կ. Սիմոնովի, Մ. Բաժանի, Մ. Վուրդուհի, Մ. Քուրսուն-Չաղբի և այլոց կողքին: Թեև նրա «Նազալութիւն» շարքի բանաստեղծութիւններում, որոնք կարող են կազմել մի ամբողջ գիրք, զգալի բանակ են կազմում հետադարձ շնչի օրանցիկ գործերը, սակայն, դրանց կողքին նա ստեղծել է նաև դասագրքային արժեքներ, ինչպես «Նազալութիւնն աղավին», որը տարիներ շարունակ հնչում էր դպրոցական հանդեսներում, ինչպես քաղաքացիական լայնագիծ ապրումների «Նամակ ընկեր ժանիս Զույմալին», «Տոնօրյա խոհեր» բանաստեղծութիւնները: Գրանք պաթոսային խոսքի հրաշալի օրինակներ են, որոնցում Զարյանը հոգեկան այրումներն ու ներքին խռովքները արտահայտելու համար հմտորեն օգտվում է հանդիսավոր ոճի հնամենի ձևերից ու եղանակներից:

Նրա պարակախոսական-քաղաքացիական շնչի բանաստեղծութիւններից առանձնապես մեծ տպավորութիւնն թողեցին «Ասք էութիւն» և «Ասք Անգրանիկ գորավարի» գրվածքները:

«Զայն հայրենական» պոեմի բովանդակութիւնը և ձևին հարող «էութիւն» ասքապատումում Զարյանը խոր ներշնչանքով պատասխանում է հայ ժողովրդի հազարամյակների գոյութիւնն զաղանիքին, իմաստավորում նրա ճակատագրի պատմական յուրահատկութիւնը, ասել է թե՛ վերստին դառնում է իր ստեղծագործութիւնն գլխավոր հոգանքի ոլորտը:

Զորավարի ասքի մեջ դարձյալ բանաստեղծական ոգեշնչվածութիւնը վերագնահատվում է Անդրանիկի դերը հայոց ազատագրութիւնն նորագույն շարժումների մեջ՝ իբրև շարժառիթ օգտագործելով Պեր-Լաշեզի գերեզմանատանը իր հանգիստը սպիտակ ձիավորի արձանին:

Նրանու Արմենի «Մարդպանը և սպարապետը» գրքի տպավորութիւնը Զարյանը ցանկանում էր գրել Վասակ Մյունեցու դերը վերանայող ողբերգութիւնն:

Ն. Զարյանի «Արև և սովեր» (1957), «Սպասում եմ քեզ» (1968) գրքերում տեղ են գտել հոգեբանական վերլուծութիւնն՝ մտերմական շնչի մեծաթիվ բանաստեղծութիւններ:

Ներաշխարհից ժամավելելով դեպի արտաքին աշխարհի երևույթները, նրա քնարական խոստովանութիւնները «կամերային» հոգեվիճակներից աղեղ են կապում դեպի մարդու հոգեկան աշխարհի լայն իմաստավորումներ: Այս առումով բնորոշ են Զարյանի «Թանկաներն» ու «Հորունները», որոնք ճապարհական բանաստեղծութիւնն հինավուրց ձևերի հայկական անդրադարձումներ են՝ բանաստեղծի կենսագրութիւնը բովանդակավորված:

Ինչպես քնարերգության մյուս էջերում, «ճապոնական» շարքում ևս Զարյանի խոսքը, լինելով խորապես դրամատիկական պարունակների արտահայտություն (մանավանդ մահվան նախազգացողություններին), մնաց կյանքի նույն արեալին-գագաթնային ընկալումների, հեռաստան-բորձունքների կարոտի շաղախի մեջ:

Պուշկինյան-չարենցյան «պայծառ», «մաքուր», «սրբագործող» ու «աղ-նվազնող» թախիժը Զարյանին տարավ գեպի աշխարհահիացումի կտաբը, որի բարձունքից մնացողաց հղեց հրաժեշտի՝ «մնաս բարովների» թրթռում շափատողեր:

Զարյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանի ծանրության նժուրը թեքվում է արձակի կողմը՝ և՛ քանակով, և՛ գեղարվեստական արժեքայնություններ:

«Հացավանի» շարունակությունը շարագրելիս Զարյանը ինչ-որ տեղ դառնում էր ժամանակագրության՝ «ղեպերի խրոնիկայի», գեղագիտական դիրքերում, որով և բացատրվում է վեպի երկրորդ մասի զգալի թուլությունը՝ առաջին մասի պրկված դրամատիկական լարի համեմատությամբ: Մինչ վեպի առաջին մասը նա գրում էր գյուղի սոցիալական վերակառուցման իրողությունների տաք հետքերով, երկրորդ մասը շարագրելիս նրան պակասում էր ընկալման անմիջականությունը: Սրանով են բացատրվում վեպի ավարտամասի և՛ դրամատիկական շնչի պակասը, և՛ կերպարների ամբողջականության կորուստները, և՛ նկարագրությունների միապաղաղությունը: Ըստ երևույթին, դեր էր խաղացել նաև «թեմայի հնացումը»:

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

Պարոն Պետրոս Բագրատունու սրբանոցը, Զարյանի հղացումով, խորհրդանշում է Հայաստան երկրի ճակատագիրը: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Արամ Ալանակյանը (սա հեղինակի կրկնորդն է), իր մատչանում գրանցում է սրբանոցային կյանքի եզրվությունները: Սրանք, ըստ էության, ներկայացնում են հայ ժողովրդի 1918—20 թթ. պատմությունը՝ տարբեր գաղափարական դավանանքների սուր բախումներով (առաջին պլանի վրա են որբանոցի կառավարիչ Պետրոս Բագրատունու և նրա սրբի, բոլշևիկ Ներսեսի տարբեր հայացքները), ազգային վերածնության երազանքներով, տնտեսական կյանքի դժվարություններով: Պարոն Պետրոսը՝ սրբանոցի կառավարիչը, թեև ծաղրված է, բայց որոշ ասումով էլ «ողբերգություն» հարուցող հերոս է: Նրա «պատրանքների» կամ «հույսերի խորտակումը», ինչպես նշել են վեպի առաջին մեկնարանները՝ Ս. Սարինյանը³⁰, Արիո Պետրոսյանը³¹, Մ. Աղաբաբյանը³², տեղի է ունենում այնքան արագ և տրամաբանական, որ ինքն էլ չի զգում գահավիժման ընթացքը:

Նրա անկումը պայմանավորված է որբանոցի տղաների՝ Արամ Ալանակյանի, Շահեն Քորդոմյանի, Մեխակ Նախրապանյանի և մյուսների գաղափարական հասունացումով, իր որդու՝ Ներսես Բագրատունու, «սպարտակյան դավանանքով», որի համաձայն հայրենիքի պապառ ճակատագիրը կապվում է պատմության արթնացող նոր ուժերի հետ:

Զարյանի այդ վեպը ժողովրդի քաղաքական պատմության գեղարվեստական պատշաճ յուրացում է:

Հայ ժողովրդական վեպի մշակումից առաջ, բնականաբար, Զարյանը ամենայն ուշադրությամբ ծանոթացել էր տարբերակային գրառումներին՝ «Սասնա ծռերի» երեք գրքերին, Հ. Օրբելու, Մ. Արեղյանի, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի ուսումնասիրություններին, հնօրյա բանասերների աշխատություններին, 1000-ամյակի օրերին ստեղծված համահավաք բնագրին (Մ. Արեղյանի, Գ. Աբովի, Ա. Ղանալանյանի), ինչպես նաև ազգային էպոսների գրական մշակումներին, որոնցից ամենահեղինակավորը ուղբեկական, կիրգիզական, կալմիկական էպոսների Ս. Կիպկինի մշակումներն են:

Գիտական զինվածությամբ և ասացողի պաշարներով (էպոսի հնչերանգի, պատմելաձևի, ուրիշի և այլն) Զարյանը կարճ ժամանակում շարագրեց «Սասունցի Գավիթ» արձակ պոեմը, ինչպես ժանրը սահմանել է թարգմանիչ Ն. Լյուբիմովը (1968 թ. «Летская литература»-ի հրատարակությանը կցած նախախոսքում):

Զարյանը վաղ մանկությունից թաթախված է եղել ժողովրդական բանահյուսության գույներին մեջ: Նրա սիրելի գրքերն են եղել բանահյուսության գրառումների, առաջին հերթին Գարեգին Սրվանձադյանցի հավաքածուները, որոնք նրա մեջ մշակել են բանահյուսության ճաշակ:

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերից, բնականաբար, Զարյանին ամենից ավելի գրավել են «Սասնա ծռերը» շորս ճյուղով, որոնց բաջածանոթ էր սկզբնաղբյուրներից՝ ասացողների պատումների գրառումներից: Այնքան ազատ էր զգում նա հայ ժողովրդական վեպերի մթնոլորտում, որ ևրբ «Летская»-ի հրատարակիչները առաջարկեցին պատանեկան ընթերցանության համար արձակ շարագրել «Սասունցի Գավիթը», անմիջապես անցավ գործի և ասպարեզ հանեց իր պատումը:

1966-ին տպագրվեց հայերեն «Սասնա Գավիթը», 1968-ին՝ ռուսերեն տարբերակը: Թարգմանիչն է Ն. Լյուբիմովը, այն գրագետը, որը հայտնի է, առհասարակ, բանահյուսական շնչի գրողների՝ Սերվանտեսի և Ռաբլեի, հանրաձանաչ գլուխգործոցների թարգմանություններով: Իսպանական և ֆրանսիական բանահյուսական տարբերից անցնելով հայկականին, Լյուբիմովը, ինչպես երևում է նամակներից, հոգեկան խոր բավականություն է ստացել հայոց ժողովրդական վիպերգի դարյանական մշակման կերպարների ու պատկերների հետ ունեցած շփումներից, այնքան խոր, որ կարճ ժամանակամիջոցում այն դարձրեց ռուս ընթերցողի սեփականություն:

Խնդիր ունենալով ստեղծել «ժողովրդական վեպի նոր գույածե», Զարյանը ինքն իրեն վերամկրտում է որպես մերօրյա ասացող, որը «Սասունցի Գավիթ» համահավաք բնագրի հիմքի վրա, նորանոր դրվագների ներմուծումներով, ճանապարհ բացեց իր խոստացած «նոր գույածեի» համար:

Վեպի արձակ շարագրության հայերեն և ռուսերեն հրատարակությունների մեծ տպաքանակները վկայում են Զարյանի «Սասունցի Գավիթ» գեղարվեստական արժեքը, մասնավորապես ազգային պատմելաձևի վարպետությունը, որի վրա առանձնահատուկ ուշադրություն դարձրեց առաջին գրախոս Հակոբ Սալախյանը «Մեր ազգային վեպը» հոդվածում³³:

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

արտահայտման ազգային պատմելիւթիւն, հայոց գրական լեզվի վրա պատ-
վաստելով էպոսային ժողովրդական լեզվաոճական ձևեր: Դա վիպերգի ոգու
և շնչի մատուցման ամենաստույգ ճանապարհն է:

«Երկրորդ կյանք» ինքնակենսագրական պատումը, հեղինակի մտահղա-
ցումով, բաղկացած էր լինելու շորս մասից՝ շորս մատյանից, որոնցում Զար-
յանը վերակրկնելու էր իր կյանքի ճանապարհը՝ ամենավաղ մանկություն
ուպավորություններից մինչև ճանապարհի վերջին կայանները: Զարյանի կեն-
սագրությունը, հիրավի, արժանի էր վերակրկնման՝ նկատի ունենալով այդ
կենսագրության անդրադարձրած «պատմական» երևույթները: Դարի հասա-
կակից Ն. Զարյանը, ինչպես հայտնի է, անցավ 20-րդ դարի 900—10-ական
և 20—60-ական թվականների բուռն իրադարձությունների բովով, ականա-
տեսը և մասնակիցը եղավ այդ ժամանակի գլխավոր անցքերին, ուստի է
միանգամայն իրավացի էին նրա գրական բարեկամների շարունակական
հորդորները՝ անդրադառնալու իր կյանքին: Դժբախտաբար, նա հասցրեց
իրացնել բառաբանյա մատյանի միայն առաջին մասը:

Քեւ մի բանաստեղծության մեջ, հերթական պոթիկման պահին, Ն. Զար-
յանը գրել է «Ես առում եմ իմ մանկությունը» անդգույշ տողը, սակայն,
ամբողջ էությունը կապված է մնացել ծննդավայրին:

Կենսագրության բոլոր հանգրվաններում կրելով «լուռ ցավը», նա միայն
կյանքի վերջում գրիչը թոթախեց մանկության գույների մեջ՝ պատմելու իր
սկիզբը, աշխարհամուտքը, որը, թեև հարուստ կենսագրություն է, բայց բնավ
էլ արտասովոր չէ: Այդ կենսագրության մեջ, ինչպես ինքն է գրել հանձնա-
բարականում, բեկվել են ժամանակի հայ իրականության «գլխավոր անց-
քերը», Արևմտյան Հայաստանի դժվարին ճակատագրի մանրամասներ:

Զարյանի հուշապատումը՝ վերին աստիճանի կենդանի և հուզական
բարձր լարվածության պատում, ոչ միայն հեղինակի հոգեկան կենսագրու-
թյան հավաստի աղբյուրն է, այլև ժամանակը բնութագրող գեղարվեստական
վավերագիր-սկզբնաղբյուր: Հայոց խորհրդային գրականության մեջ «կորսը-
ված հայրենիքի» թեման ունեցել է բազմաթիվ արժարժումներ՝ բնարական
բանաստեղծության և պոեմի, պատմվածքի և վեպի, հիշատակարանի և մե-
մուարի ժանրերով:

«Երկրորդ կյանքը» մանկության բնարական հուշումների և ժամանակի
կենցաղանկարների հետ միասին առավելապես առանձնանում է հրապարա-
կախոսական շնչով, պատմության անարդարությունները դատապարտող ան-
նահանջ պոթոսով: Զարյանը հուշային վերապրումները բարձրացնում է հա-
սարակական լայն հնչեղության աստիճանի:

Ն. Զարյանի արձակից հիշարժան է նաև «Այնտեղ ծաղկում էր բալե-
նին...» ուղեգրական նոթաստեղծը՝ ճապոնական տպավորությունները:

*
* *

Նաիրի Զարյանը բորդ երևույթ է և՛ կենսագրությամբ, և՛ ստեղծագոր-
ծությամբ: Գյուրագրգիւ, անհավասարակշիւ, գյուրահավատ բնավորության
տեր, Զարյանը այդ գծերի պատճառով էլ կենսագրության որոշ հատվածնե-
րում ենթարկվել է շրջապատի, սուտ բարեկամների, ինչպես նաև հավուր
պատշաճության ընդհանուր դրվածքի ազդեցություններին:

Լինելով նաև անմիջական և անկեղծ բնավորություն, Զարյանը՝ գրեթե
միակը, գնացել է հրապարակային խոստովանության՝

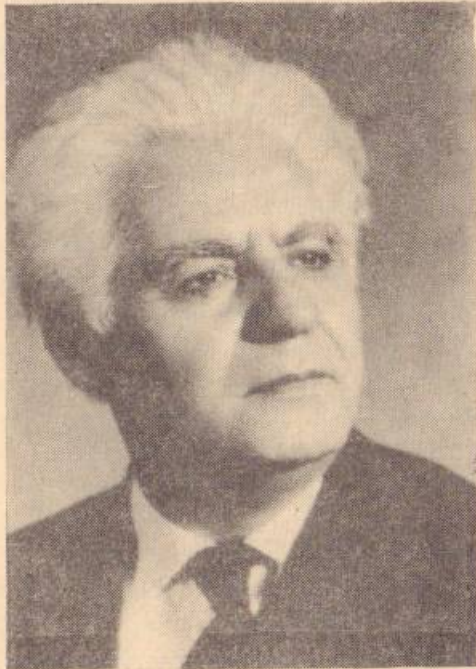
Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Դու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ...

Այս և մյուս նմանատիպ խոստովանությունները («Սառել ես ինձանից,
իմ ժողովուրդ», «Ոչինչ պարտավոր չես ներել դու ինձ»), ինչպես և մահ-
վանից մեկ օր առաջ գրած «Հրաժեշտի սաղմոսի» մաղթանքները վկայում
են Նաիրի Զարյանի հոգեկան աշխարհի ողբերգական տարողությունը:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ*

Հայ խորհրդային գրականության ճանաչված վարպետներից մեկն է Գեղամ Սարյանը՝ ներհուն ու վերին աստիճանի ազնիվ խառնվածքի բանաստեղծ, որ արդեն հիսուն տարի խոր ներշնչանքներով ու մաքուր երազանքներով, հոգու մեջ վառվող կրակներով ու անթառամ կարոտներով լցված իր խոսքն է բերում իր ժողովրդին:

Հիսուն տարվա ընթացքում թեև առ թեև, երանգ առ երանգ ձևավորվել է Սարյանի ստեղծագործական աշխարհը, որ իրենց տեղն ունեն հայրենի տան երազն ու բարձր սիրո տենչը, հոգու կակիծն ու կյանքի արբեցումը, մանկության քաղցր հուշն ու գոյության հրճվանքը, մարդու վիշտն ու դժնալիքը, հայրենի բնության պես-պես գույներն ու օրերը, պատմությունն ու ժամանակը: Այդ աշխարհում գիմազիծ է առել կյանքի և աշխարհի անմնացորդ սիրով ողողված, հոգեկան ամբողջական ու մեծ ազնվության բանաստեղծական մի անհատականություն, որն իր տեղն ունի նորագույն հայ պոեզիայի պատմության մեջ:



Գեղամ Սարյան

Մանկությունն է, զուսանական երգերում, հայրեններում ու պանդխտության ժողովրդական խաղիկներում, հեռավորագրարյան հայ քնարի՝ Ս. Շահագիրի «Երազից» մինչև Վ. Տերյանի զազելները, բնական ու խորաթափանց նվագներում: Ներշնչվելով ու շարունակելով հայրենի բանաստեղծության մեծահարուստ ավանդները, Գ. Սարյանը ստեղծեց

* Գ. Սարյանի գիմանկարը Ս. Աղաբաբյանը չի հասցրել վերամշակել: Ուստի հարմար համարվեց հատորում զետեղել բանաստեղծի երկերի ժողովածուին կցված առաջաբանը (անձ երկերի ժողովածու, 5 հատորով, հ. 1, 1969, էջ 5—20):

մեր ժամանակի «մատյաններից» մեկը, որ շնչում և ապրում է իր սերնդի հոգեկան կենսագրությունը, ապրումն ու մտորումը, մաքառումն ու կառուցումը, սերնն ու խոստովանությունը, նվիրումն ու հավատարմությունը:

Սարյանն իր ստեղծագործական բնավորությունը, իր անկրկնելի ձայնը, սեփական հնչերանգն ունեցող բանաստեղծ է: Նա մերթելով մերժում է ճարտասանական աղմուկն ու կանչերը, խճողված ու ծանրաբաշ կառուցվածքները, բանաստեղծության արտաքին գեղեցկացումը: Եվ դրան հակառակ, ընդունում է մարդու ներքին աշխարհը արտահայտող, անմիջական հույզով վարակող, մտերմական խոսքը:

Բանաստեղծություններից մեկում նա իր երգի Մուսային է պարտադրում հետևյալ խնդիրը.

Խոսիր լեզվով հույզերի,
Հանգարտ խոսիր, ինչպես նա:

Սովորականից էլ սովորական այս խոստովանության մեջ է ամբողջ Գ. Սարյանը, որ ամեն ինչից վեր է դասում ապրումի ու վերապրումի նշմարտությունը՝ բոլոր ժամանակների բանաստեղծության առաջին պայմանը:

Զննելով Սարյանի ստեղծագործության զարգացման ուղին աշակերտական տարիների տետրակներից մինչև վերջին՝ «Քրիզանթեմ» ժողովածուն, տեսնում ենք գրական դավանանքի հազվագյուտ հետևողականություն. իր բանաստեղծական առաջատար Սարյանը երբեք չի բացել կարմրուկի պես անցողիկ հոսանքների առաջ, բայց իմանալով, որ ամեն իրարանցում դեռևս առաջընթացում չէ, որ ճշմարիտ բանաստեղծության նշանը ոչ թե «հանդուգն ու անակնկալ» ձևարարությունն է, այլ ապրումի ու մտորումի մարդկային բովանդակությունը:

Սարյանը ժանրային և թեմատիկ բազմազան նախասիրությունների տեր հեղինակ է: Քնարական բանաստեղծություններից, բալլադներից ու պոեմներից բացի, Սարյանի վաստակի մեջ են մտնում նաև մի շարք պատմական ու արդիական դրամաներ, երգեր ու պատմվածքներ, մանկական ոտանավորներ ու թարգմանություններ, հուշեր ու հոդվածներ:

1

Գեղամ Սարյանը ծնվել է 1902 թ. Թավրիզ քաղաքում: Նրա կյանքի առավոտները՝ մանկությունն ու պատանեկությունը, անցել են Իրանի հայաբնակ վայրերում, որ ամենաբնորոշ ապրումը կյանքի բոլոր խորշերը թափանցած անփարատ տխրությունն էր: Ամենուրեք և ամեն տեղ տխրությունը թողել էր ուժեղ դրոշմը: Նրանով ողողվել էր շրջապատը, կենցաղը, հայրենական հարկը, մարդկային առօրյան, աշխարհն ու բնությունը:

Տխուր էր նույնիսկ աշխարհի, թերևս, ամենավաղ՝ իրանական արեք, որի ճառագայթների հրաշեկ խուրձերն անգամ ուժ չունեին կայտառություն ներշնչել սրբազան հայրենիքի անմարելի կարոտով ու գեղեցիկ երազներով մորմորվող տրտում հոգիներին: Տխուր կյանքի գույներով էլ շնչում էր ժամանակի բանաստեղծությունը: Արանով է բացատրվում, որ տակավին պատանի Գեղամ Սարյանն իր բանաստեղծական տետրակների էջերը «զարդարում է» անփարատ տխրության նվագներով: Այդ տետրակներից մեկում

դրում է հայ պոեզիայի բնաիր նմուշներից մեկը՝ «Մխախոտ» հանրածանոթ բանաստեղծությունը.

Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես,
ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,
Անտրառնջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լսելի,
Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկնեցիր, ինչպես ես,
Որ խոհերս քամուն եմ տրվել ու տխուր սիրաս՝ բեզ,
Դու ծխիդ ուրտաների, ես ժաթերիս մեջ եմ մուրրված,
Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես:

Դու շիկանում ես, երբ բեզից սփռվանք եմ ծծում ես,
Ինչպես ես, երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում այդ,
Սակայն կրկին մառլվում ես, ձերանում ես, ինձ պես, տե՛ս,
Ու խամբում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այս բանաստեղծության մեջ տխրությունը չի հավասարեցվում ինքնա-
ուշնացման ու կյանքի ժխտման այն հրահանգներին, որով շնչում էր ժա-
մանակի գրական միջնուրրորդը: Բանաստեղծն այնպիսի այրող ցավով է խո-
սում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի վշտալի շեշտով է իր հո-
գեվիճակը համադրում ինքն իրեն այրվող ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման»
վերաբերյալ մտորումը ճառագայթում է որպես կյանքի ու աշխարհի անհատնում
պաշտամունք: Կյանքի հաստատման միտքը, իհարկե, այստեղ չի հնչում
հանգիստավոր կանչերի ու խոստումների ձևով: Միտքը բանաստեղծության
ներսում է:

Սարյանի վաղ քնարում շարունակ հնչում է գեղեցիկ կյանքի երազանքի
ու դաժան իրականության հակադրության մոտիվը: Այս հինավուրց բանաս-
տեղծական թեման նրա ստեղծագործության մեջ տեղ է գտնում որպես սե-
փական կենսափորձն ու հոգեվիճակը բնութագրող տրամադրություն:

Տխրությունը օղողված բանաստեղծական նուրբ պատկերներով Սարյանը
ներկայացնում է մարդու դժվարին ճակատագիրը, աշխարհում իր տեղն ու
հոգեկան հանգրվանը շունչոտ անհատի ցավագին ապրումներն ու խոհերը:
Իր մորմոքներն ու ցավերն աշխարհին պատմող բանաստեղծություններում
հնչում են նաև իրականության հետ անհաշտության նվազներ: Միայն թե ան-
հաշտությունը Սարյանն արտահայտում է ոչ թե ընդդեմն ու բողոքի հո-
տարական կանչերով, այլ սեփական բանաստեղծական մեղմ խառնվածքին
հատուկ ներհուն մտածումներով:

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

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

Ասպարեզի վրա էին նորագույն գրական հոսանքներն՝ իրենց ազմկոտ
հրովարտակներով ու գայթակղիչ ծրագրերով: Դրական երիտասարդությունը
զխակորույս նեավում էր գեպի նորամուտություն: Գ. Սարյանը, սակայն, հիշա-

ընտրություն կատարեց՝ հայացքը զամբելով ժամանակի մեջ ստուգված և
անվիճելիության կնիք ունեցող բանաստեղծական ավանդների:

Ինքնակենսագրական մի գրություն մեջ այս մասին Գ. Սարյանն անու՛-
է հետևյալ խոստովանությունը. «Եթե Գուրյանն ու Տերյանն ինձ կաշառել
էին իրենց խոր հուզականություններ, իսկ Քումանյանն իր ժողովրդական ոգով,
գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացումներով, ապա պարսիկ պոետներն ինձ
կախարհել էին իրենց խորություններ, իմաստնություններ ու գունագեղություններ»:

Նրա աշխարհի ձևավորման մեջ անվիճելի դեր ունեցավ հատկապես
«բեկված հոգիներին» քնարերգուն՝ Վահան Տերյանը, որի շնչով ու պատկե-
րով ողողված էր ժամանակը: «Տերյանի գպրոցի» էպիգրամներից Սարյանն
առանձնանում է նախ և առաջ իր սեփական ճանապարհը բացելու, ինքնու-
թյունը հաստատելու ստեղծագործական ազնվությունը:

Գեղամ Սարյանի վաղ քնարը (1918—1922) ձևավորվեց մի իրադրու-
թյան մեջ, երբ գոյություն վերին, ամենավերին շափանիշն էր համարվում
հայրենական տունը: Հայրենական տան կարոտով ու երազներով էր ծայրի-
ծայր լցված հայ բանաստեղծությունը: Այդ տրամադրության դասական ար-
տահայտությունը եղավ Վահան Տերյանի խոսքը.

Երանի նրան, ով հայրենական
նազաղ հարկի տակ հանգում է հիմա,
Ում շեն սարսեցնում հոգմերը գուժկան,
Ով գալիք օրվան ժպտում է անհո...
Երանի նրան, ում մի մայր գիտո
Օրորում է իր երգով համայն,
Ում չի սարսեցնում մի ա՛ն անձանթ,
Ով հայրենական տուն ունի հիմա...

Հայրենիքի երազանքն էին հնչեցնում նաև թափառական ու տարագիր
դարձած ժողովրդի մյուս երգիչները՝ Հովհ. Քումանյանն ու Ավ. Իսահակ-
յանը, Սիամանթոն ու Գ. Վարուժանը, Ե. Զարենցն ու Վ. Քեբեչյանը:

Իր սիրելի բանաստեղծների հետ միասին հայրենական տան կարոտով
էր այրվում Պարսկաստանի մի հեռավոր անկյունում ուսուցիչ դարձած Գե-
ղամ Սարյանը: 1922-ին իր երազների համփով նա եկավ հորհրդային Հա-
յաստան՝ բերելով քնարն ու բովանդակ նվիրումը:

Քնարը հարստացնելով ժամանակի ապրումներով ու փլատակներից վե-
րաշինվող Հայաստանի գույներով, Սարյանն անհրաժեշտություն չզգաց վե-
րանայելու ասիլիքի արտահայտչական եղանակները: Դասական պոեզիայի
ավանդներով ճաշակը կրթած բանաստեղծը չզիմեց ժամանակի գրականու-
թյանը հատուկ «փորձարարություններին», նրան լիուլի բավարարում էր
մարդկային ապրումի արտահայտման այն վճիտ, բնական ու ինքնաբուխ
լեզուն, որով գրում էին նախորդները՝ Հովհ. Քումանյանը, Ավ. Իսահակյա-
նը, Վ. Տերյանը: Եվ ինչպես սկսել էր, այնպես էլ շարունակեց՝ մնալով բա-
նաստեղծության բնական ոճի երգվյալ կողմնակից:

2

Գ. Սարյանի ստեղծագործության մնայուն արժեքներից է նրա մտեր-
մական քնարերգությունը, որով նա կանգնում է նշանավոր հայ քնարերգու-
ների շարքում:

20-ական թվականներին, երբ սեփական ճանապարհն էր բացում Կեղամ Սարյանը, այնքան էլ հարգի չէր մտերմական ապրումների քնարերգությունը: Ավելին. գրականության որոշ սնապարծ «օրենսդիրներ» սվիններով գրոհում էին սիրո, բնության, կարոտի, տխրության, անձնվիրումի, բարեկամության բանաստեղծական արծարծումների վրա, համարելով դրանք ոչ ավել, ոչ պակաս... «Քաղքենիական հոգեբանության դրսևորումներ»: Վարչարարական ճնշումն ամենից սուր վերապրում էին ճշմարիտ ձիրքով օժտվածները, որոնց ձայնի կենդանի թրթիռը խլանում էր թմրկահարության և աղմուկների ժխտում: Գրանցից մեկն էլ Սարյանն էր, որ, քաջ իմանալով իսկական բանաստեղծության արժեքը, այդ «իմացություն» համար էլ մի որոշ ժամանակ մնաց հրահանգիչ-բանաստեղծների և աղմկարար-ակտիվիստների ստվերում: Լինելով վերին աստիճանի դուստ և ինքնատիրապետող խառնվածք, Սարյանը հեռու էր մնում ժամանակի գրական թամաշաներից և մաճկալի արիությունը ակոսում էր ճշմարիտ բանաստեղծության արդար սևահողը:

Մտերմական ապրումների քնարը փորձությունների ենթարկվեց ոչ միայն 20-ական թվականներին: Հետագա տարիներին ևս Սարյանին բաժին հասավ «անհատական լիրիկային» տրված այլևայլ որակումներից, բայց նա հավատարիմ մնաց իր էությունը և անկեղծ, բնական ու ճշմարտացի խոսքի գեղագիտական գավանանքին: Ի՞նչ ստեղծեց մտերմական քնարի այնպիսի նմուշներ, որոնք ապրումների արտահայտման խորությունը ու վսեմ պարզությունը կարող են դասվել հայ քնարի ընտիր նմուշների շարքը:

Մտերմական քնարի առաջին նմուշները երևացին Սարյանի «Երկիր խորհրդային» (1930) գրքում, այնուհետև՝ «երկաթե ոտնաձայներ» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուներում, ընդհուպ մինչև, «Քրիզանթեմը» (1968), որում տեղ գտան նաև վերջին շրջանում գրած փայլուն բանաստեղծություններ:

Երազ, կարոտ, սեր, կսկիծ, սփոփանք, անջատում, թախիժ՝ անհատի հոգեկան կյանքի այս արտահայտությունները նա երգում է ոչ թե իրականությանը հակադրվելու սկզբունքով (ինչպես վաղ շրջանի գործերում էր), այլ մեծ աշխարհի հետ հարազատությունը խորացնելու նշանաբանով: Սերը նույն սերն է, կարոտը՝ նույն կարոտը, երազը՝ նույն երազը, բայց փոխվել է այդ ապրումների բովանդակությունը: Ահա, օրինակ, այս բանաստեղծությունը.

Իմ մորմոքները առուններին տամ,
Մովից ծով տանեն իմ մորմոքները,
Մի գով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,
Ջինջ աղբյուր գանձան իմ մորմոքները:

Գալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝
Անտառներ գանձան իմ մորմոքները,
Եվ շոգ պահերին խշշան, օրորվեն,
Աշխարհին գով տան իմ մորմոքները:

Մարդասիրական վսեմ երազանքը լցված է աշխարհի, կյանքի ու մարդու անմնացորդ սիրով: Տխրության մեջ անգամ բանաստեղծը հաստատում է աշխարհի հավերժության միտքը: Առաջնությունը տրվում է ոչ թե մորմոքներով այրվող անհատին, այլ այն աշխարհին, որ մարդուն հարազատացնում ու կապում է իր հետ:

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

...Սակայն իզուր, ախ, իզուր, իզուր եմ ես երգում,
Մեզ ո՞վ կըտա ճանապարհ,
Անջատում են ինձ ու քեզ, ինչպես հեքիաթն է առում,
Յոթը սահման, յոթը սար...—

և սիրո մասին պատմող երգերում՝

Ասունք, երբ նա անցնի ձեր մոտով,
Սասցեք նրան իմ սիրո մասին,
Հողեր, Անգ հանձնեմ սիրտս կարոտով,
Լուր տարեք նրան իմ սիրո մասին,
Անտառներ, երբ նա նստի ձեր գովում,
Խըշտացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին,
Գարնան թռչուններ, երկնքի մովում
Երգեցեք նրան իմ սիրո մասին,—

և ծերության հասակը թևակոխած մարդու ապրումներն արտահայտող խորունկ նվագներում՝

Մայրամուտի ժամանակ արևը թույլ է լինում,
Հողերը ծուլ են լինում մայրամուտի ժամանակ,
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը շուռ են լինում,
Կանչերը զուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արևն անցնում է, գնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեղձում կուպրոս լուսկալաց միայն մի սար է մնում,
Ահհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Ուշադիր հետևելով Գ. Սարյանի մտերմական քնարի ընթացքին, տեսնում ենք վերին աստիճանի զգայուն և անմնացորդ նվիրումն աշխարհին: Եթե վաղ քնարում աշխարհը փորքանում էր տրտում անհատի «եսի» ոլորտներում, երևում միայն տխրության պատկերով, ապա հետագա ստեղծագործության մեջ բանաստեղծական պատկերը ծավալվում է այնպես, որ ընդարձակի մարդու տեղը մեծ աշխարհում, մարդուն հարազատացնի կյանքին, բաց անի նրա հոգեկան աշխարհի հարստությունն ու գոյության ներգաշնակությունը:

Եթե փորձենք հակիրճ մի բնութագրությունը որոշել Սարյանի մտերմական քնարի գլխավոր գաղափարն ու շեշտը, ապա ճիշտ կլինի ասել, որ բանաստեղծին մտահոգող բաղձանքը աշխարհի ու մարդու ներդաշնակության, այդ երկու մեծ արժեքների հարազատության հաստատումն է: Գեռ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ խորունկ իմաստությունը արտահայտված այդ մեծ գաղափարը Գ. Սարյանի համար ոչ թե պատահական նրանգ է, այլ նրա ստեղծագործության ոգին ու տարերքը: Իր սրբատառ տողերով, պատկերային շարքերով ու խոր վերապրումներով Սարյանը շարունակ խոսում է մարդու և աշխարհի հարազատությունից, դրա մեջ է տեսնում գոյության վերին խորհուրդը: Արանով է բացատրվում և այն, որ Սարյանի բանաստեղծություններում այնքան մարդկայնորեն աղնիվ են ապրումների

կենդանի թրթիռները, և այն, որ նրա տողերում մեծարվում են աշխարհի ուրնություն պես-պես դրվագները, և այն, որ թախիծով շնչող, անգամ դրամատիկ բովանդակություն ունեցող ոտանավորներում երևում է հարազատություն համար անհրաժեշտ հոգու վեհությունը: Ահա այդ հոգեբանության ընդհանուր օրինակներից մեկը.

Ես աշխարհից կզնամ ծաղկած գարունն իմ սրտում,
Հայրենի տունն իմ սրտում ես աշխարհից կզնամ,
Հոգիս երգով շերմացած, թողած մարմինն իմ ցրտում,
Աշխարհս իմ աշխարհով ես աշխարհից կզնամ:

Հայոց խոսքն իմ շարթերին, հայոց երգն իմ ակննջում,
Մեր լուրթ կապույտը վերաս՝ ես աշխարհից կզնամ,
Արդեն լուսն եմ կարծես, ինձ հողի ձայնն է կանչում,
Ապրողներին օրհնելով՝ ես աշխարհից կզնամ:

Սարյանի բանաստեղծական խառնվածքի հատկանիշներից մեկն էլ այն է, որ նա մարդու մասին չի դատում սխեմաներով՝ այս անգամ թախիծ, մյուս անգամ երազանք, մի ուրիշ անգամ լավատեսություն և այսպես անվերջ՝ ցնծություն, բերկրություն... Նա գիտն, որ մարդը բազմազան ապրումների համադրություն է և աշխատում է գտնել հոգեվիճակների ճշմարտությունը: Այսինքն՝ հնչեցնում է ոչ սովյալ «հայտնի» ապրումի վերացական պատկերը, այլ նրա կոնկրետ-մարդկային բովանդակությունը: Այսպես, իր կյանքի երկարամյա ընկերուհուն նվիրած խորունկ բանաստեղծության մեջ նա գրում է և՛ տխրության, և՛ ուրախության պահերի, և՛ երգի ծնունդի, և՛ անբուն գիշերների մասին.

Երբ ես երգեր եմ գրում,
Ինձ հետ հուզվում ես դու,
Ինձ հետ ուրախ ես լինում,
Ինձ հետ տխուր ես դու:
Թե որ մի տեղ եմ գնում,
Մտքով գալիս ես դու,
Հողուս թե ամպ է իջնում,
Թաքուն լալիս ես դու:
Իսկ երբ տարված երգերով
Նստում եմ ես անբուն,
Քնքուշ, բնուշ խոսքերով
Ինձ նախատում ես դու

Ինչի մասին էլ գրում է Սարյանը՝ դաշտի վրա հանդարտ իջնող ձյան փաթիլի, թե օրացույցի պսկված թերթիկի, հին օրերի անմոռաց հիշատակների, թե աշնան տրտում մեղեգիների, քամուց ընկած տերևի, թե հայրական տան անսփոփ կարտի, — նրա բանաստեղծություններում միշտ ներկա է հեղինակի հուզական վերաբերմունքը: Նույն ապրումը հարուցում է նաև ընթերցողի մեջ: Գաղտնիքն այն է, որ Սարյանը չի մեղանշում արվեստի այն օրհներգի դեմ, որ պահանջում է ապրումների արտահայտման բնականություն և անմիջականություն: Բանաստեղծն այն համոզմունքին է, որ պոեզիայի նյութը դարձած մարդկային ապրումը ինքնին գեղեցկություն է և բնավ կարիք չի զգում լրացուցիչ գեղեցկացման՝ արտաքին արդուզարդի:

Գեղագիտական այս համոզմունքով է բացատրվում Գեղամ Սարյանի բնարական ոտանավորների պարզությունը, բնական կառուցվածքը, պատ-

կերային համեմատությունների նվազագույն օգտագործումը, խոսքի երաժշտականությունը: Իսկ այս հատկանիշներով էլ բացատրվում է Գ. Սարյանի բանաստեղծական տեքստերով ստեղծված երգերի (մասնավորապես Աշուտ Սաթյանի ձայնագրումների) մասսայականությունը:

3

30-ական թվականների պոեզիան հարստացավ կառուցման ու աշխատանքի երգերով: Հայաստանի ավանդական հողում սկսված շինարարական եռուզեռը, մարդկանց հոգիներում զրնգացող «երկաթե ոտնաձայները», կերպարանափոխվող երկրի նոր պեյզաժը և, վերջապես, աշխատանքի հերոսների խանդավառ ապրումներն արտահայտելու համար ժամանակի բանաստեղծները դիմեցին, այսպես կոչված, «կառուցման քնարերգությանը»: Այս ասպարեզում նշանակալից դերը պատկանում է Գ. Սարյանին:

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

Տարբերվելով «երկաթի ու մկանի» այն երգիչներից, որոնք կենսական նյութը տեղադրում էին վերամբարձ բառատարափի ու անկենդան հրապարակախոսության մեջ, Սարյանը կառուցման քնարով հնչեցնում է կյանքի նոր երևույթների բանաստեղծական խորհուրդը: Քաղաքային շինարարական առօրյային, երկաթուղային, մետաղափայլ կառուցվածքներին, բարձրացող շենքին նվիրված «երկաթաձայն երգերում» առարկաները միջոց են՝ ժամանակակիցների ներքին աշխարհը, նրանց պայծառ զգացմունքն ու գոյության մտորումը արտահայտելու համար: Բանաստեղծի վերաբերմունքի մեջ խլրտում է հարազատության մի գեղեցիկ զգացմունք վերածնվող Հայաստանի հանդեպ և բաբախում է իր հայրենիքի զարթոնքը վերապրող մի զգայուն սիրտ:

Գ. Սարյանի «կառուցման երգը» ճոխ ու շքեղ չէ արտահայտչությամբ, բայց անկեղծ է ու համակող՝ արամադրությամբ: Սա հատկապես վերաբերում է այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են հարազատ ժողովրդի հոգեկան ուժերի շահելությունն ու վերածնված կյանքի ցնծությունը: Լավագույն օրինակը «Խորհրդային Հայաստան» հանրահայտ տաղն է, որ հիմնի հանդիսավորությամբ հնչեցրեց իր կենսագրության նոր հասակը մտած Հայաստանի հավատի երգը.

...Ո՞վ է ծնել
Շողողուն այս պատանին,
Լուսազն ու հրաշյա,
Շողողուն այս պատանին,
Խարոյաշ վարսերը փռել,
Լույս է տվել խավարին,
Հույս է տվել սրտերին,
Շողողուն այս պատանին...

Անգամ հանդիսավոր-տոնական ինտոնացիայում Սարյանը պահպանում է վերապրումի մտերմական շունչը, որով և բացատրվում է բանաստեղծու-

թյան արտակարգ մասսայականութունը ընթերցողների ամենալայն խավերում:

Բանաստեղծի «կառուցման քնարը» ևս հարազատության զողանջներով լրացնում ու հաստատում է մարդու և աշխարհի ներդաշնակության սարչանական տարերբը: Կառուցումը ևս այն արժեքն է, որ մարդուն ավելի խոր կապերով է միացնում իր հողի, իր աշխարհի հետ:

Զարմանալի չէր, որ սիրո, հարազատության, բարեկամության, հոգու լիարժեք ազատության, կառուցման արժեքները մեծարող բանաստեղծը արդար ցատկով դիմավորեց լույսի ու բանականության դեմ ուղղված ֆաշիստական արշավանքը և Հայրենական պատերազմի առաջին խսկ օրից կանգնեց հայրենիքի անմահության երգիչների շարքում:

Ի տարբերություն հրապարակախոսի խառնվածք ունեցող ռազմերգականների բարձրաշունչ շեփորումների ու հրովարտակային ոճի, Սարյանի ռազմի քնարը ավելի հանգիստ է արտահայտչություն: Բայց դա այն հանգստությունն է, որի հատկում բոցավառվում են մարդկային տաք սիրտն ու հոգեպարար վերաբերմունքը:

Սարյանի բանաստեղծություններում շկա իրարանցում, գրգռվածություն ու շտապողականություն, բայց կա այրող ցավ ու խոր կակիժ: Պատերազմը այն երևույթն էր, որ ամենից ավելի էր սպառնում աշխարհի ու մարդու ներդաշնակությունը, մարդու շինչ երազներին, աշխարհը զարգարող արժեքներին: Պատերազմը ողբերգություն էր լցնում հարազատ աշխարհը, մահ էր սփռում կյանքով շնչող հայրենի հողի վրա: Ահա թե ինչու իր «Նոսք՝ բարի երթի» բանաստեղծական պատգամների շարքում Սարյանը հայտնիներին հրահանգում էր բարձր պահել հայրենի հողի պատիվը և փառքի ճամփաներով վերադառնալ նրա գիրկը:

Գնա՛, քո հոգին թող երբեք շամպի,
Հայրենիքը քեզ կանչել է զինվոր,
Իսկ ես՝ հայացքս հառած քո ճամփին,
Քեզ հետ կլինեմ ամեն, ամեն օր...

Ամեն օր զինվորների դարձին սպասող բանաստեղծի հոգում խոր վերք է բացում պատերազմի ողբերգությունը: Եվ նա գրում է հայրենի հողին իրենց մաքուր արյան շիթերը խառնած նահատակներին նվիրված անզուգական բանաստեղծությունը:

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:

Իչավ երկրոն լուրթ ստվերներով—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:
Գրկեց հոգիս իր մութ, պաղ թևերով—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:

Լույսերը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:
Ահեղ լուսություն է ճամփաներում—
Սերմնացանները շրգարձան տուն:

Սերմնացանի կերպարը անակնկալ չէր Սարյանի պոեզիայում: Դեռ պա-

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

Սերմնացանները շվերադարձան, բայց կյանքը կանգ չառավ: Եկան ուրիշները և, շարունակելով նախորդների սուրբ գործը, նորից ցնծություններ լցրին հայրենի ցեղի ակոսները: Այս միտքն է հաստատում սերմնացաններին նվիրած մյուս ստանավորը:

Դաշա՛ դուրս եկան սերմնացաններն արշալույսին
Ու կանգնեցին սև հերկերում խոնավ հողի,
Եվ նեղեցին առաջին բուսր միասին,
Նրանք շիթեր էին սփռում լույսի շողի:

Նայեց նրանց առավոտը խաղաղ ու լուռ.
Իր ծիրանին փոսց արեք դաշտերին,
Սերմնացաններն հատիկների հետ բուս առ բուս
Խաղաղություն էին սփռում մեր աշխարհին...

Կյանքի պայծառ ընկալումներով ողողված այս բանաստեղծությունը ոչ թե առաջինի ժխտումն է, այլ նրա տրամաբանական շարունակությունը: Նոր սերմնացաններն իրենց նետած լույսի շողը ստացել են այն մարդկանցից, ովքեր նահատակվեցին, որպեսզի կանաչ մնա բարի ու շուքլ, արդար ու անմեղուն հայրենի հողը:

4

Գեղամ Սարյանը նշանավոր դեմք է ոչ միայն քնարական բանաստեղծություններով, այլև պոեմներով ու բալլադներով, որոնց թիվը հասնում է հինգ տասնյակի: Այս ժանրերում նա ստեղծել է գեղարվեստական այնպիսի արժեքներ, որոնք կաշուն տեղ ունեն պոեմի ու բալլադի պատմության մեջ:

Բացառապես քնարական խառնվածքի բանաստեղծ լինելով, Սարյանը երբեք չի ձգտել իր տպավորությունների ու զննումների անխառն էպիկական-պատմողական մարմնացումների: Նրա պոեմների ու բալլադների գրամատիկական բովանդակություն ունեցող սյուժեները գրեթե միշտ ծավալվում են քնարական բացահայտումների հոմոլոգ: Այդպիսին են թե՛ արևելյան բալլադները («Գյուլնարա», «Քառանի մորմորը», «Կրկ-Կալասի», «Իրանի», «Դեյֆրոշ և էլ-Նուրի» և այլն), թե՛ քաղաքացիական կոիկների, երկրի տնտեսական շինարարության ու Հայրենական պատերազմի հերոսների սրխրագործության մասին պատմող հուզաթաթավ գործերը («Նախատինք», «Լուսանկարը», «Երեք կոմբայնավար», «Մայրը» և այլն), թե՛ ավանդական-գիցարանական սյուժեներից բաղված բալլադները («Կիպարիս», «Մարմարակերտ գեղուհին», «Տղան ու մահը», «Փառքի տաճարը»):

Ինչպես ամեն մի գրող, Գեղամ Սարյանը ևս, իր արվեստի ուրույն արտահայտչությունից ու ինքնատիպ ոճից բացի, ունի նաև թեմատիկ նախասիրություններ: Գրանցից մեկը Արևելքն է, որի հեթաթախին գեղեցկություն-

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

Արևելքի պալատական շքեղությունը, անապատներով քայլող ուղաբերի քարավանները, գեղեցկուհիները, շատրվանը, արմավենին ու վերասլաց աշտարակը՝ այս ամենն, իհարկե, իրենց տեղն ունեն Մարջանի գործերում, բայց բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում է մարդու դրամատիկ ճակատագիրը, նրա երազանքների ու զգացմունքների ազատության խնդիրը:

Ազատության համար շարժան ղեն նետող գորգագործ աղջիկը («Գյուլնարա»), իրենց մեծ սիրով վառվող գեղեցկուհի Նաշիբեն ու երգիչ Զեյնալը («Իրանի») և Գ. Մարջանի գրվածքների մյուս հերոսները հանդես են գալիս որպես երջանկության ու ապրելու մարդկային իրավունքը հաստատող հերոսներ: Գրամատիկական խոր բովանդակություն ունեցող սյուժեներով Մարջանը բացահայտում է դաժան իրականության մեջ մարդկային երազանքների կործանման երևույթը: Արևելքի թեմայի մեկնաբանության մարջանը յուրատեսակ բանավեճ է վարում գրականության մեջ կշիռ ունեցող «օրինատալիսաների» հետ՝ «արևելյան սյուժեների» միջոցով արծարծելով անհատի ազատության սահմանների լայնացման համամարդկային գաղափարը:

Այդ գաղափարն է Մարջանի գրվածքների հուղական գլխավոր շեշտը: Գրա բյուրեղացումը եղավ փայլուն վարպետությանը և հոգեբանական նորր զննումներով գրված «Գեյֆրոշ և էլ-Նուրի» անդուգական բալլադը:

Շրջմուխի էլ-Նուրին խենթի պես սիրահարված է գեղեցկուհի Գեյֆրոշին: Գեյֆրոշը նրան օտար է համարում: Նա սիրում է եղնիկ որսացող Ռահուլային: Երբ էլ-Նուրին փառաբանում է նրանց սերը, Գեյֆրոշն ասում է, որ ճշմարիտ սիրահարը իր սիրածին չի գիշի ուրիշին, իսկ երբ սպանում է սպանել որսորդին՝ նորից արժանանում է Գեյֆրոշի հանդիմանությունը. սիրահարը չի կարող վիշտ պատճառել սիրածին: Իր սիրո մեծությունն ապացուցելու համար էլ-Նուրին նետվում է ժայռից: Նոր միայն Գեյֆրոշը հովատում է իր սրտի ասպետին: Սյուժեին հետևում է այս բարոյախոսությունը.

Երազում է սերն անարատ,
Երազով եմ քեզ կանչում,
Իսկ իրական սիրով առատ
Մարդիկ իրար են տանջում:

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

Մարջանի ստեղծագործության մեջ պոեմն ու բալլադը առանձնապես մեծ կշիռ ձեռք բերին Հայրենական պատերազմի տարիներին: Պատերազմի մասնակիցների սխրագործությունն ու հերոսական մաքառումը վերարտա-

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

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

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

Պիգմալիոնը իր զղջակում կերտում է գեղեցկության քանդակը և սիրահարվում արձանին: Նա թախանձագին խնդրում է Աֆրոդիտեին՝ կենդանություն տալ անշունչ առարկային: Բայց երբ կատարվում է իր ձեռք, Պիգմալիոնը սարսափահար հետ է քաշվում: Երազը տեղի է տալիս. ձևով կատարյալ արձանը դառնում է կատարելությունից հետո սովորական արարած: Պիգմալիոնը ստիպված նորից թախանձում է՝ իր երազին տալ նախկին կերպարանքը:

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

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

Անմահների երկիր որոնող տղան երկար թափառումների ընթացքում գալիս է այն համոզմունքին, որ արդար գործն է միակ անմահությունը: Տղան ներթմվում է դարերից եկող, դարերում ստուգված և միշտ կենդանի այդ իմաստությանը, համարելով դա մարդու կենաց խորհուրդն ու ամենամեծ հոգեկան ազատությունը:

Հայրենական պատերազմի շիկացած օրերին Գ. Մարջանը գրեց «Գեպի կառափնարանը», փորձելով պատմության փաստով բացատրել արդիականությունը: Այդ ժամանակ այն հնչեց որպես հայ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ուրվիմ՝ հոգեհանգստի երգ:

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

ուսմանը հրահանգներ արձակելու և կառավարմանը հրահանգներ արձակելու նկատմամբ և այն պահից, երբ հայոց բաղադրությունները վերջին հրահանգներն են տալիս կառավարման գնացողներին՝ Կոմիտասին, Վարուժանին, Սիմանթոսին և մյուսներին:

Այնպես էին նրանք՝ այդ շարագույն նավում,
Հայոց բնակիչի վարպետները բոլոր,
Հայոց պայծառ մարտիկներն էին մարտում
Այդ սեպուղի ժամին, խավարի դեմ անգոր...

«Գեղարկ կառավարմանը» Սարգսնի ստեղծագործության ամենաշիկացած կետն է: Հայ ժողովրդի նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև բանաստեղծի մեղադրական դայրալից խոսքն է՝ ուղղված բոլոր ժամանակների բարբարոսներին, մարդու և աշխարհի թշնամիներին:

5

Ստեղծագործական կյանքի բոլոր շրջաններում պոեզիային զուգահեռ, Սարգսնը դիմել է նաև գեղարվեստական ուրիշ ժանրերի: զրել է պատմել-վածքներ, ակնարկներ, արձակ մանրապատումներ, ժամանակակից և պատմական դրամաներ, նշանավոր ժամանակակիցներին բնութագրող հուշեր, հրապարակախոսական և քննադատական հոդվածներ, գրախոսություններ և, վերջապես, զբաղվել է թարգմանությամբ:

Եթե «զուգահեռ» ժանրերում Գ. Սարգսնի ստեղծածը չի հասնում նրա մտերմական բնարի և բալլադի գեղարվեստական խորությունը, ապա չի նշանակում, որ հայոց խորհրդային գրականության պատմության մեջ դրանք չունեն իրենց որոշակի տեղը: Ավելին. Սարգսնի արձակի և թատերագրության որոշ էջեր գրական այնպիսի վավերագրեր են, որոնց միջոցով կարելի է բնութագրել տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի ու գեղագիտական մթնոլորտի ինչ-ինչ կողմեր:

Այդպիսի արժեք ունեն, օրինակ, 20-ական թվականներին գրած «Կոմունի շաղպը», «Օտար մարդը» պատմվածքները, որոնց մեջ հավաստի ներկայացված են նոր հասարակության երկունքի շրջանի հոգեբանական զգացումները և կենցաղային բնորոշ գծերը:

Այդպիսի ժամանակ բնութագրող դործ է 30-ական թվականների վերջում գրված և վարչականորեն դատապարտված «Ջրպարտություն» պիեսը, որով զգվարին տարիների համար քաղաքացիական հավազուտ խիզախությամբ Գ. Սարգսնը մարտնչում է ազնիվ, բայց անյուր զրպարտության դոճ դարձած մարդու պատվի համար: Ուրիշ բան էլ չէր կարելի սպասել Գի գրողից, որն իր ամբողջ ստեղծագործությամբ հաստատում է մարդու ազնվության ու արժանապատվության հումանիստական, ժողովրդական շափանիշները:

Գ. Սարգսնի թատերագրական երկերից հայտնի են նաև Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների մասին պատմող «Երեք երգ» դրամատիկական պոեմը (1935-ին բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում) և «Գրիգոր Գեղեցի» պատմական պիեսը, ուր միջնադարյան ավանդություններում հուշակված հերոսի կերպարով Սարգսն արժարժում է այնպիսի հրատապ բարոյախոսություն, ինչպես ժողովրդի հոգսերը ճանաչող, ժողովրդի սուրբ գործին նվիրված մարդու հարցն է:

Գ. Սարգսնն իր կյանքի ճանապարհներին հանդիպել է շատ նշանավոր մարդկանց, որոնցից էլ բնորոշ է իր բարեկամներին ու մտերիմներին: Թեմական դպրոցի ուսուցչին՝ Հրաչյա Աճառյանին, գրական հովանավորին՝ Կոնստանտին Չարենցին, արձակագիր բնակչոջը՝ Ակսել Բակունցին: Երգի ստեղծման համահեղինակ Աշոտ Սաթյանին նվիրված հուշերում Գ. Սարգսնը մտերմական շնչով վերականգնում է «բարեկամների» կյանքի գեղեցիկ գրվագները: Սարգսնի հուշագրական էջերը շարադրանքի հստակությամբ և, մանավանդ, նյութի մատուցման հավաստիությամբ, նշանակալից տեղ են գրավում արդի հուշագրատուի մեջ:

Թարգմանությունը համարելով ժողովուրդների հոգևոր դանձերի փոխանակման ամենագործը միջոց, յուրատեսակ «կապի ծառայություն», Սարգսնը պարբերաբար թարգմանել է համաշխարհային, ռուս և խորհրդային ժողովուրդների ակնանավոր բանաստեղծներին: Նրա թարգմանական աշխատանքի պսակը ուկրաինական մեծ Կոբզարի՝ Տարաս Շևչենկոյի, պոեմների ու բանաստեղծությունների հատորն է: Բնագրին հարազատ այդ թարգմանությունը Տարաս Շևչենկոն խոսեց հայերեն և հայ բնթերցողին պատմեց իր հարազատ ժողովրդի տառապանքից ու հեծեծանքից, մաքառումից ու երազներից:

*
*
*

Գեղամ Սարգսնի ստեղծագործությունը խորհրդահայ գրականության մի գրվագն է, նրա պատմության անբաժան մասը: Հայոց պատմության մեծագույն ողբերգությունը, իսկ այնուհետև նրա վերածնունդը տեսած բանաստեղծը միշտ եղել է իր ժողովրդի հետ, սուղվել նրա հոգու խորքերը և այնտեղից քաղել աշխարհասիրության, մարդասիրության, հայրենասիրության վսեմ գաղափարներ, իր երգերում շունչ ու ոգի տվել այդ գաղափարներին և դրանցով հարստացրել ժողովրդին:

Շուրջ կես դար Սարգսնը անմնացորդ սիրով, իր ստեղծագործություններով ծառայել է իր հայրենիքին ու ժողովրդին, նրան բերելով իր բովանդակ նվիրումն ու անխախտ հավատարմությունը, հոգու վեհությունն ու հոգու լույսը:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԾԻՐԱԶ

1

Հովհաննես Ծիրազը (Հովհաննես Քաղևորի Կարապետյան) ծնվել է 1914-ին, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), հողագործ գյուղացու (բուստանչու) հարկի տակ: 1920-ին իրենց տան սեմին թուրք հրոսակները սպանել են հորը, ուստի և նրա մանկությունն անցել է անվերջ զրկանքների մեջ, որքանոցներում և շուկաներում՝ բյուրավոր անապաստանների շարքերում: Եղել է ջուր ծախող, որի մասին հետագայում հյուսիս է սրտառուչ բանաստեղծական էջեր:

«Մենք դարդի մեջ, շգիտեինք՝ դարդն ինչ էր...», — գրել է մանկության տարիների մասին, երբ հափշտակված է եղել հայրենի Ծիրակի բնության տեսագծերով՝ աստեղային գիշերներով ու զանգակ աղբյուրներով, գյուղական ջրաղացների երգով ու ջրվորների բահերի զրնգոցով, կախարդական մալրամուտներով և հովվական սրինգների կանչով, սարերից բարձրացող լուսիններով, արտ ու հանգով...

Այս մասին նա պատմում է «Մի փետուր իմ արծիվ կյանքից» ինքնակենսագրական գրության մեջ: Նույն տեղում նա հիշատակում է բազում այն արհեստները, որոնք, մտ խորհրդով («արհեստ սովորիր... Արհեստն է ոսկե բլիզզուկ»), տեղ են գտել նրա կենսագրության մեջ՝ մինչև տեքստիլ գործարանում կտավագործի աշակերտ և ենթավարպետ դառնալը (1932—1934):

Այդ օրերին էլ նա մտերմանում է «Տըժվժիկ» հանրահայտ պատմվածքի հեղինակ, վիպասան Ատրպետի հետ, որը, նկատելով «պատանի խենթի» շքեղ ձիրքը, խրախուսում է նրա բանաստեղծական փորձերը: Քեև կարգին կրթություն չէր ստացել («կիսատ-պատ» սվորելով «ավարտել» էր յաթնամյակը) Ծիրազը, այդուամենայնիվ, ուներ բանաստեղծական ճշգրիտ զգացողություններ:

Իր բանաստեղծական գալի-



Հովհաննես Ծիրազ

րը փնտրում էր ժողովրդական շնչի բանաստեղծների մոտ՝ Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Քումանյան, Ավ. Իսահակյան: Երանց բանաստեղծությունների հետ միասին կարգում էր աշուղական հավաքածուներ, ազգային երգարաններ: Բուռն հափշտակությամբ լսում էր աշուղական արվեստի օրրանի՝ Գյումրվա աշուղներին, որոնք, իր ասելով, արտահայտում էին ամենամեծ ճշմարտությունները: Կուսերն էին Ջիվանին ու Երամը՝ կյանքի և սիրո փիլիսոփաները:

1930-ից Ծիրազի բանաստեղծություններից առանձին նմուշներ տպագրվում են տեքստիլ գործարանի «Մանածագործ» թերթում, այնուհետև բաշարային «Բանվոր» թերթում, հրավիրելով գրասեր համարաշարացիների ուշադրությունը:

Ծիրազը գրական աշխարհի խոսակցության նյութն էր: Նրա մասին խոսում էին իբրև հայոց բանաստեղծության ապագայի մասին, իբրև նրա ավանդությունները, մասնավորապես ազգային-ժողովրդական գիծը շարունակողի:

2

1935-ին Մոսկվայի հայկական տպարանում տպագրվում է Հովհ. Ծիրազի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Գարնանամուտ» խորագրով (գիրքը տպագրվել էր Վ. Ալազանի խմբագրությամբ և հակիրճ նախախոսքով):

«Գարնանամուտը» դարձավ գրական հասարակայնության բուռն հետաքրքրության առարկան: Գաղտնիքն այն էր, որ նրա առաջին ներշնչանքներն աչքի էին ընկնում զգացմունքների զարմանալի անսովոր հասունությամբ, բանաստեղծական-պատկերավոր մտածողության թարմությամբ:

«Ռեխերի ու մկանների», կապույտ բաճկոնների և գործարանային շշակների քնարերգությանը Ծիրազը հակադրում էր զգացմունքների՝ սրտի, գորնան, ծաղկունքի, ջահելության բանաստեղծական տեսագծերը:

Նոր բանաստեղծի տպավորությունների նախնական «ակունքները» անապաստանային մանկության ու Ծիրակի բնության տպավորություններն էին, որոնք պսակվեցին ինքնակենսագրական և բնութագրատական մի շտրք հրաշալի բանաստեղծություններով՝ «Հին աշխարհը չիմ տեսել», «Տխուր տրտում այն փողոցից, մրտտ խցից ես ո՛ւր հասա», «Ըմ կուլալով այս պուճուր», «Աղավնիները ամեն տափոտ»:

Աղավնիները ամեն տափոտ,
Կալերի վրա ճախրում են անփույթ,
Կապույտ հեռուն է նրանց կախարդում՝
Քոցընում-տանում դաշտերը կապույտ:

Մերտս նժամ էր կանաչ կալերին,
Բայց սրտիս կալից մի պաղ ատվոտ
Իր թևին տալով թուով աղավնին՝
Մի փետուր թողած սրտիս կալի մոտ:

Պատանեկան սիրո ոռմանտիկան արտահայտող այս միղմարույր պատկերի կողքին հայտնվում են շիրազյան ներքին հզոր տարերքի յուրացումներ՝

...նիսպարա, ես քո տարերքն հերարձակ՝
երգիս ժամին զգում եմ իմ կրճրի տակ...

Հաջորդ՝ «Երգ Հայաստանի» (1940) սովոր ժողովածուն, թեև ամբողջությամբ մեջ չունի անառնի գրքի խորությունն ու թափը, թեև շատ դեպքերում անմշակ էր բանաստեղծի ձեռագիրը, սակայն «Գարնանամուտի» հետ միասին բերում էին աշխարհի բանաստեղծական նոր տեսություն: Դա վերաբերում է առաջին հերթին շիրազյան գարնանային հրովարտականներին՝ «Եվ ես ձմռան հետ գնում եմ կարծես Գեպի գարունը, գնում արևո՞վ», «Նորից գարուն է, սարերը ելնեմ, Կայծակների հետ բախվեմ սարերում», «Մանուշակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս», «Գարունն է գալիս, գունեղ բացեր» և այլն:

ՆՈՎԱՆՆԵՍ ԵՐԵՎԱՆ

Գարնանային հրովարտականների պրոսակը եղավ «Քագաղում» բանաստեղծությունը.

Հագին արթնացավ հարավի բույրից,
Ինձ է դորս կանչում դեփուր նրա,
Ձյունն էլ արևի ջա՛նել համբույրից
Ուրախ լալիս է գաշտերի վրա:
Ելնեմ, ծաղկումն է ձնծաղիկների
Ձյունից ինձ նայող աշերն համբուրեմ,
Գնամ հետևից ծրծուկների՝
Կրանց հետ ես դամ՝ գարունը բերեմ,—
Բարձրանամ կապույտ գա՛նը լեռների՝
Արևն իրրե թագ իմ գլխին առնեմ,—
Հագնեմ ծիրանին արշալույսների,—
Գարնան թագավոր ինձ Քագաղբեմ...
Եվ հրովարտակ արձակեմ մի խիստ,
Որ աղբյուրները հավերժ կարկուտն,
Որ ծաղկեն լեռներն իմ արեանիստ,
Որ ծով գաշտերը հավերժ կանաչեն,
Որ գարունները գան ու շղան,
Որ հավերժական դմբոյտ գրախոտով,
Որ բեկվի իմ դեմ խորհուրդը մահվան,
Որ մարդը ցնձա հավերժի բախտով:
Եվ ես երջանիկ կլինեմ այնժամ,
Եվ գուցե այնժամ ես մահը սիրեմ,
Երբ անմահ լինեմ, երբ հավերժանամ,
Երբ գարունները ողջ թագավորեմ...

Գ Ա Ր Ն Ա Ն Ա Մ Ո Ւ Տ

Ա Լ Ա Ջ Ա Ն Ի
ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅՍՄԲ 964 ՍՈՍԱԶԱՆՈՎ

Պ Ե Տ Ն Ր Ա Տ

Յ Ե Ր Ե 4 Ա Ն 1935 ՄՈՍԿՎԱ

Աշխարհի «գարնանացման», ասել է թե ջահելացման ու նորացման բաղձանքը հայ բանաստեղծության պատմության նոր հայտնությունն էր: «Գարնանացման» աշխարհատեսությունը ոչ թե բանավեճ էր միջնադարի տերյանական գունագծերի հետ, որը նույնպես ասպարեզ եկավ հասարակական կարիքի ուղղակի ազդակներով,—այլ բնական ու տրամաբանական հետևությունը ազգային ու սոցիալական նոր ուղի թեկնոթած ժողովրդի պատմական իրադրություն, որը բանաստեղծին թելադրում էր պատկերային-ոլիմպիկ-արտահայտչական նոր համակարգ, նոր հուզմունքներ և հնչերանգներ:

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

...Երկրի-երկիր շող տալով կակաչներն իր ձեռքերի,
Մեր երգերի լուսարացն ու գարունը լեռների:

Սա իրականության «նոր մոդել» էր, միանգամայն նոր զգացողություն՝ արբեցման ու հրճվանքի, անձանոթ հայոց բանաստեղծության դարավոր ընթացքին... Միանգամայն ճիշտ է այն միտքը, որ տառնամյակների առաջ հայտնել է քննադատ Խորեն Սարգսյանը՝ «նրա աշխարհազգացումը վերածնունդ ապրող, նոր, արևոտ հորիզոններ ոտք կոխող մարդու աշխարհազգացում է»²: Դրա արտահայտություններն են ձմռան ու գարնան, մահվան ու կյանքի, հովտի ու լեռան, վայրէջքի ու վերելքի շիրազյան պատկերային հակադրությունները, բարձունքի, լեռան, ճանապարհի, հեռաստանի փոխաբերական շարքերը, գոյություն հավերժ ջահելության և կյանքի մեծարանքի հուզական-մաժոր տրամադրությունները.

Բոլոր ճամփաներն ինձ վեր են տանում,
Ջան, ես ջահել եմ, սիրում եմ էլի...

Աշխարհազգացական ներքին շողախով լինելով ուսմանտիկ բանաստեղծ, Շիրազը մեծարում է աշխարհի ջահելացման աղբյուրները՝ գարնանամուտի երկունքը, լեռնային հովերի աշխարհապատույտը, գիշերների մեջ բացվող լուսախաղերը, ծաղիկների երազային տեսիլքները, կայծակների փայլատակումները: Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Շիրազը հակվում է դեպի պատկերային կայուն մեծությունները: Այսպես, պարբերականությամբ երևում է «արծվի» խորհրդանշանը, որ վկայակոչվում է մարդկային ոգու հզորության միտք արտահայտելու համար.

Արծիվ լեռների, արծիվ ինքնիշխան,
Ուզում եմ ես էլ քեզ հետ սափառել,
Չունենալ իմ գեմ էլ ոչ մի սահման,
Երազի բոլոր բարձունքներն առնել,
Ու ճախրել միշտ վեր, Օ՛, թեև տուր ինձ՝
Սլանամ դեպի արևներն անմար,
Կամ պոկիք, արծիվ, սիրտս իմ կրծքից,
Միայն թե քեզ հետ բարձունքները տար...

«Գարնան», «արծվի», ապա նաև «արևի», «կայծակների», «ծաղիկների» և հարակից պատկերային շարքերով Շիրազը բանաստեղծության ավանդական կառույցների մեջ հայտնագործեց իրականության ճանաչման իր մոդելը, դրան համապատասխանող գունագծերով. ոչ թե միջնադարյան անգորություն, այլ գարնանամուտի խենթություն, ոչ թե միալար տեղացող անձրևներ, այլ կայծակնաշանթեր, ոչ թե միակերպ խոխոչող անվակներ, այլ հեղեղածին ջրվեժներ, ոչ թե բնության գալկացող պատկերներ, այլ ծաղկունքի հրաշքներ, ոչ թե գոյության անշարժ պահեր, այլ անսանձ թռիչքներ... Առաջին շրջանի (1935—1940) բանաստեղծություններում Շիրազը նվաճում է մոտիվների, սակիթի իր աշխարհը՝ բնություն, հայրենիք, մայր, սեր,—արտահայտչության իր կերպը, տրամադրությունների որակը:

Չնայած բանաստեղծություններում տեղ գտած վերամբարձ շեշտերին և պատկերային սարք ու կարգի կրկնություններին, «Շիրազի հանելուկը» պետք էր լուծել ոչ թե «սեպիստական ոճի» գեղագիտության բանալիներով, այլ՝ ուսմանտիկական աշխարհազգացողության ու ձեռագրի: Մինչդեռ նրա բնար-

երգությունը մեկնարանվում էր «սեպտեմբերի» լույսի տակ և, ակնհայտ սխալով, նրան վերագրվում էին այլևայլ «մեղքեր»՝ մեկուսացում արդիականության խնդիրներից, ավանգարդ-ժողովրդական պոեզիայի անքննադատ ու միակողմանի վերերգումներ և այլն: Հենց էն գլխից Հովհ. Շիրազը ոտմանտիկ էր՝ կյանքին ու մարդուն ներկայացված մաքսիմալիստական շափանիշներով*:

3

Պատանեկան քնարի վերընթաց, անհանդիստ, լարված տարերքը նոր հուն բացեց Հայրենական պատերազմի տարիների քնարերգության մեջ, որի նախամուտքը եղավ «Բանաստեղծի ձայնը» (1942) ժողովածուն:

Բնավորությամբ Շիրազը ոչ միայն սաղմերգակ շէր, այլև որոշ առումով ու որոշ սահմաններում՝ «պացիֆիստ», մտերմական ապրումների, սիրո, գեղեցկության, կարոտի և բնության բազմակերպությունների երգիչ: Հայրենիքի վրա կախված ահեղ վտանգը միանգամայն օրինաչափորեն Շիրազի քնարը պատկեց շանթ ու կայծակի, ամպ ու որոտի, արծիվների ու բարձունքների, հողմի ու խոռվի պատկերային զուգորդություններով՝ «է՛յ, հե՛յ, մոլեզվի՛ր, խոռվ՛ր բնության», «Արծիվ գառնալու օրեր են, իմ սիրտ», «Թե հարկ լինի ոչ թե գլխարկ, Գլուխներս վայր կդնեմ», «Կանչում եմ, գոչում սրեր մերկացրեք» և այլն: Հրապարակախոսական կանչների մեջ կային և՛ արիության, և՛ հավատի խոսքեր, ինչպես այս մեկը.

Թող ձայն աշխարհն, աստղերն իմանան,
 Որ թե պատահեր ազնուն այս գծին՝
 Թե զետերն առնեն հետադարձ հոսանք,
 Թե արեգակը երկնքից ընկնի,
 Թե բախվին ծովերն ու գառնան ցամաք,
 Թե մոխրանալով աստղերը թափվեն,
 Թե անապատը զարհուրած՝ խոսի,
 Թե կոր-Վիրապի կրախը սուզվեն
 Հավերժ դահերը իրոխտ Մասիսի,
 Թե ողջ մահաբեր գիսավորները
 Չարկվեն հինավուրց այս հողագնդին,
 Թե տիեզերքի սիրան էլ դադարի,—
 Գարձյալ մա՛յի գա իմ հայրենիքին...

Հավատի տրամադրությունն անցնում է ոչ միայն այն բանաստեղծությունների միջով, որոնց մեջ Շիրազն անմիջականորեն անգրագառնում է հայրենասիրական-քաղաքացիական ապրումների՝ հորդորելով պաշտպանելի միասնական հայրենիքը, նրա սրբությունները: Կավատեսական շեշտ ունեն նաև անուղղակի անդրադարձումները, մասնավորապես բնության պատկերումները, որոնց մեջ Շիրազը փառաբանում է կյանքի ծաղկումը՝ մահի դիմաց, բնության զարթոնքը՝ պատերազմի ավերումների դիմաց:

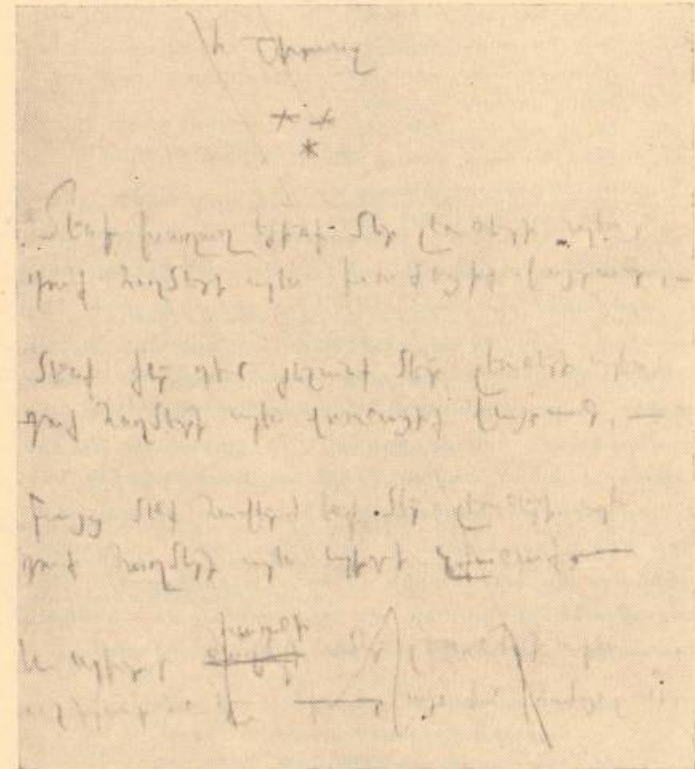
1942-ին Ավ. Իսահակյանի խմբագրությամբ լույս տեսավ Շիրազի «Երգերի գիրքը», 1946-ին՝ «Լիրիկա» խորագրով ժողովածուն, որոնք ազգային բանաստեղծության պատմության մեջ կայուն արժեքներ են:

* Եր սակավաթիվ թարգմանություններում անգամ Շիրազը դիմել է ոտմանտիկական ոճի բանաստեղծներին (Ն. Բարսեղյանի՝ «Մերանի», Մ. Լեռմոսովի՝ «Երգ կալաշնիկովի մասին»):

Բնականաբար, Շիրազի քնարերգության մեջ դարձյալ մեծ տեղ են գրավում «ահեղ օրերի»՝ պատերազմի, իմաստավորումների:

Ճիշտ է դիտված, որ Շիրազը կյանքի զարկերակը զգում է բնության մեջ, որ բնության «ներքին պատկերով» նա արտահայտում է հայրենասիրական ապրումներ:

Այդպիսին է, օրինակ, հանրահայտ «Էքսպրոմտը» (1941 թ.), եզակիորեն խոր ու տարողունակ մի ընդհանրացում՝ հայրենիքի անմահության և մահվան արշավի դատապարտվածության շաղախով.



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

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

Թե լեռները փոսրի սյուներն են երկնահաս՝
 Կյանքիդ համար ընկածների...

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

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

էն, որ ունի ամպ ու արև,
 Յուր թագարժան գլխու վերև:
 Էն, որ ունի լեռն Արագած՝
 Հայ թագուհու գմբուխտ հազած,
 Որ կսպասե իր արքային,
 Արքուն՝ գերի ալյոց գահին:
 Էն, որ տեսրով իր Մանի:
 Մագերն արձակ ու գեղանի,
 Հացոդ հարսի կնամանի,
 Որ կսպասե՝ ողջ ազգովին
 Իր մեծարար վանա ծովին:
 Էն, որ ունի աշխարհի թագ՝
 Հանց թագավոր Մանու ճերմակ,
 Ճերմակ Մանու, սիրտը մրմուռ,
 Գլուխը վեր, դրախտի դուռ:
 Էն, որ ունի Մասիսն ի վար
 Հին-հին բերդեր, վանքեր մթում,
 Որ ավերակ, բայց գեռ դարեր
 Լուռ կազմեն երկինքն ի վեր...

Այս բանաստեղծության մասին դիպուկ է ասել Ռուբեն Զարյանը. «Կարծես վերից, արծվաթևիչի բարձրությունից դիտված լինի հայոց հին աշխարհը: Սա տիպիկ հայկական պեյզաժ է: Մի կողմից հայկական պեյզաժ՝ Մարտիրոս Մարչանի կտավներից փոխ առած գույների ճոխությունը, մյուս կողմից՝ խորին երախտագիտության զգացում՝ երկրի բիրտիական ծագման հանդեպ և, վերջապես, երրորդ կողմից՝ մի լուսակաթ թախիժ, որ դարեր անընդհատ ծորել է խոշտանգված երկրի ողբերգությունից: Սա բանաստեղծությունն չէ, այլ բանդակագործության մի կատարյալ խաչքար, որն իր քարացած ձևերի մեջ վերստեղծում է հայոց աշխարհի պեյզաժը»:

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

Ամենայն անգամ,
 երբ հայրենիքի մասին են խոսում,
 Իմ միտն է գալիս առուն մեր դրան,
 Որ մանկությանս հերթաթև էր ասում.
 Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Եվ արագիլը՝ վրան գարնան ձյուն:
 Եվ բլրի շուրթին գերեզմանն իմ հոր՝
 Որպես քարացած անեծք աստծուն,
 Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Որ առաջ ծխով օջախն էր վառվում,
 Եվ օրորոցս այն սուրբ ծիսի տակ,
 Որ այնպես քաղցր մայրս էր օրորում...

Սա ոչ թե հայրենիքի տեղայնացում է, այլ նրա էություն կոնկրետացում:

Պատերազմի ողբերգական օրերին Շիրազը գրում է բանաստեղծություններ, որոնք արտասայտում են կյանքի գերազանցությունը մահվան հանդեպ: Այս առումով բնորոշ են հողի և հնձվորի թեմատիկ արժարժումները. ինչպես.

Իմ երազի մեջ՝ կանաչ գաշտի մեջ
 Կոխվն անցել էր, մաճկալ էի ես,
 Կանաչ գաշտի մեջ, դալար գաշտի մեջ
 Խոփիս տակ ինկավ մանուշակ մի հեղ...

Շիրազի մարգասիրական հայացքը աշխարհի ու կյանքի հանդեպ («Երանի մեռնող ձյուններին, որ միշտ Հեռուից կանաչ գարուն են թողնում...») խոր ու սրտագին համազգացողությամբ հասնում է զարմանալի խոր բնդհանրացումների.

Կարոտներս լամ ու թեթևանամ՝
 Ինչպես ամպերը անձրևից հետո:

Համբույրի կարոտ վարդերս բանամ՝
 Ինչպես մայիսը անձրևից հետո:

Բացված վարդերով հետո գիրկդ գամ՝
 Ինչպես արևը անձրևից հետո:

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

Գարունն՝ արևով ժպտաց ամենքին,
 Ամենուր վառվեց գմբուխտը գարնան.
 Իմ գունն էլ բացեց գարունը կրկին.
 Բայց սիրտս այսպես ողջունեց նրան.

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

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

Սիրաս՝ ալեքր կաղնու մեջ գրի,
 Կռացած կաղնին նորից բողբոջեց,
 Բարձրացավ, կանգնեց բնդղեմ հողմերի,
 Եվ ջահելացած՝ նորից շառաչեց:
 Եվ մատաղ սիրաս՝ ճախրանքի ծարավ
 Զառամյալ արժի կրծքի տակ գրի,
 Մեռնող արժիվը թե առավ, թռավ,
 Որսի հետևից ջահել օրերի...

Նման բնույթի ալլաբանական-ալլախոսական խորհրդանշաններով լեփլեցուն է նրա առաջին տասնամյակի քնարերգությունը, որն, ինչպես արդեն նշել ենք, բանաստեղծական նոր տեսագծեր էր բերում հայոց գրականությանը՝ շիրազյան տեսագծեր: Գրանք ոչ միայն անմիջականորեն շեն սերում Ավ. Իսահակյանի պատկերային կառուցվածքներից, ինչպես դիտում էր ժամանակի քննադատությունը, ոչ միայն վերերգությունը շեն հայ միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան ժողովրդական բանաստեղծական ուղղությունների, այլև նոր աշխարհազգացողության ծնունդ են:

Անտարակույս, Հովհ. Շիրազի պոեզիան սերտ աղերսներ ունի հայոց բազմադարյա պոեզիայի հետ՝ սկսած նրա հեթանոսական աղանդներից մինչև

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

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

...Հետ եմ նայում լեռներին ու մրմնջում՝ թե ինչու՞
Ինձ հետ բազաբ շրերի սարի գեփուտ մի ուժյամ,
Երբ որ իջա լեռներից, որպես վայրի եղջերու...

Միտ այս քղծանքը, իհարկե, արտահայտում է որոշակի աշխարհագրացում՝ անարատ, շաղափաղված բնության գեղջկական կեցություն և «ուրբանիզմի» հակադրությունը, որի մի տարբերակն է սեփական երգի հետևյալ գնահատությունը.

Ինչ որ երգեցիր պղնձյա փողով,
Ես դմբուխտ սարից սրնգերգեցի,
Գուր բնքշությունը թաքցրիք դողով,
Ես լացի վիշտը սիրուց տանջվածի...

«Գեղջկականության» և «ուրբանիզմի» շիրազյան հակադրությունները, անտարակույս, շունեն ավարտված փրիստոփայական ուղղություն: Նրան գրավում է գեղջկական կենցաղի պարզության մոտիվը և ոչ թե ուսսոյական դրույթը անաղարտ բնության և աղավաղված քաղաքակրթության վերաբերյալ:

Նույն այդ պարզության կնիքն ունեն նաև շիրազյան մայրական ծնրադրումները՝

Մայրս փորրիկ, մայրս խեղճ,
Մայրս մի մայր հասարակ,
Մայրս այս մայր երկրի մեջ
Արևի գեմ մի շրագ...

Կամ՝

Մեր տան ազրյուն է մայրս,
Մեր հացն ու ջուրն է մայրս,
Մեր տան ծառան է մայրս,
Մեր տան արբան է մայրս...

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

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

բնարեբզական զիզգագներ, շափի զգացման շարաշահումներ, պատկերային գործածությունների շուրջ կուտակումներ, ֆուկլորային դարձվածաբանության ուղղակի փոխառություններ, վերամբարձ ու ներբողագրական հնչերանգներ, արտահայտման ժողովրդական ոճաձևերի նմանակումներ, սակայն նրա բնարեբզության գլխավոր հատկանիշը ոգու հրեղենությունն է:

Հավատարիմ մնալով զգացմունքի ճշմարտության՝ իրրև բանաստեղծության գլխավոր պայմանի, գեղագիտությանը, Շիրազը բնարեբզության զարգացման դժվարին տարիներին բերեց պոեզիայի իսկական ծաղիկներ՝ սրտի թրթիռներով և ինքնաբուխ զգացմունքով ներշնչված իր տաղերը, որոնցից շատերն ունեն բրեստոմատիական բացարձակ արժեք:

Շիրազն այն բանաստեղծն է, որին բնավ չեն կաշկանդել գրական ուղղությունների կանոններն ու կաղապարները, որի քնարը միշտ ձգտել է էություն հայտարեմանը՝ զգացմունքի ոգեշնչմանը, զգացմունքի ալիքների պարբերական ուժեղացմանը, որով և նվաճել է բանաստեղծության «ներքին ձևը»:

«Զգացմունք և դարձյալ զգացմունք, ինչպես որ զանգի լեզվակն է՝ սրտի պես խփվելով զանգի կրծքին, հանում զողանջ կամ հառաչ, շշուռջ կամ մըռունջ, այդպես է լինելու արվեստի ինքնաբուխ գործը»: Սա իր խոսքերն են՝ մի հարցազրույցից:

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

Հովհաննես Շիրազը նկարագրով ֆուկլորային շնչի բանաստեղծ է նաև ոչ թե «ֆուկլորիստ», որ ամեն ինչ հանգեցնում է ժողովրդական բառ ու բանի, բանահյուսական դարձվածքների ու ոճերի կրկնությունը, այլ բանաստեղծ, որը երևույթները բացահայտում է ժողովրդական ոգու և ժողովրդական պոետիկական մտածողության շափանիշներով:

Դրա արտահայտությունն է մասնավորապես կյանքի երևույթները սիմվոլներով ներկայացնելու նախասիրությունը, որով «մոտացություն են» տրվում գրանց անցողիկ գծերը և շեշտվում են անանցողիկ շերտերը: Բանաստեղծական «կերպարներից» հատկապես լայն բովանդակություն ունեն լեռների, բարձունքների, հեռաստանների, երկնքի սիմվոլները:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններից Շիրազը երևաց իրրև բանաստեղծական պատկերավորության վարպետ՝ պատկերային կառուցվածքների սեփական եղանակներով:

Թեև նրա պատկերային կառուցվածքներում կան նաև մեղմ, խաղաղ, սրնգային նվագներ, սակայն իշխողը տաք, բոցկլտացող, ահագնացող, արեվիցիտրեն «անհնազանդ» գույներն են, շարունակաբար ուժեղացող տոներն ու «անակնկալ» պայթյունները, նյութի գեղանկարչական թանձրացումները և բանդակագործական բացահայտումները: Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններում առավելապես իշխում են արևային պայծառ տոները, արեվային լույսի ճառագայթները, երևույթների լուսավոր տարերքը («Ինչքան գարուններ ձմեռներ գարձան, Աշխարհը կանաչ, ջահել է նորից», «Երբ մանուկ էի, միտք էի անում, Թե գիշերն արևն ո՞ր է շքանում» և այլն):

Շիրազի բանդակագործական մտածողության բարձր կետը, ինչպես որդին ասել ենք, «Ո՞րն է, բարո, մեր հայրենիք» ասքապատումն է, իսկ գեղանկարչականի գագաթներն են մեկ «Երևանի շոգը», մեկ էլ նախիրների իրիկնային վերագարձի նկարագրությունը, որը հիշեցնում է Ֆլամանդական նկարչության բուռն, հյուսիս գույները.

Ամեն անգամ, որ արեն է թրկնում
սարի թավիշ բարձին,
Գյուզի ծայրին ես կապակեմ նախիրների վերագարձին,
որ միշտ հարբած գրախառային
արտոնների կանաչ զինով,
Մուսից ելնող անդուր պես հայտնվում են
բառաշյուղով:
Վերջապես ոսկեփողին եղջյուրներին
հանց ազարոշ,
Ահա եկավ կաթնաժարով ու գյուզ
մտավ նախիրը գորշ.
Աղբյուրներից վերագարձող հերթավի
սեզ հարսների պես,
Ճերմակ ու մեծ ստիճաններով եկան
կողերն հպարտ ու վես
Ու տուն բերին կաթի փոխած ծաղկարույրը
մեր դաշտերի,
Ու լիրն ասած լուսնի նման լիրն էր
կուրծքը ամեն կովի...

Շիրազի բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում նաև մեղեդիական հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Առանձին բանաստեղծություններ հիշեցնում են սրնգականչեր («Հայրենի իմ ջրաղաց, հայրենի իմ աղորիք», «Ես եղեգն էի երեկ ձեր ափին, հավիտյան ջահել հայրենի ջրեր»), իսկ մեծամասնությունը՝ շուրթակի դրամատիկական շնչի հեծեծանքներ: Այգալիսիք են շիրազյան մանուշակների, կայծակների, արծիվների և այլ պատկերազրույթունները:

Օրինակ, «Ես դաշտի տաղալար էի՝ հեռավոր, կանաչ դաշտի մեջ» մեծ նախաստեղծությունը կամ արժի կարոտն արտահայտող պատկերը.

...Տիրեց արծիվը և իջավ ամպից,
Իջավ, կուշ եկավ քարափի վրա,
Նայեց հեռավոր երկնքին նորից
Եվ բամբակ սիրտը կարոտով նրա...

4

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

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

Ռուս վաղամեծիկ քննադատ Մ. Շչեգլովը գիտել է, որ Հ. Շիրազի «պատկերավորությունն ու ինտուիցիան ձգտում են դասական «բնափիլիսոփայությունն ու հիմնային պոեզիային» սրան բնորոշ ցնծության վեհաշունչ խոսքերին ու հանդիսավոր անձնավորումներին»:

Բնապատկերի իսկական վարպետ Շիրազը, դառնալով «բնության փիլիսոփայությունը», երբեմն միամտորեն կրկնում է հույն բնափիլիսոփաների՝ Հերակլիտի ու մյուսների վաղնջական պատկերացումները աշխարհի մասին.

...Մե՛րթ մարդ, մե՛րթ ծաղիկ, մե՛րթ հով ու մե՛րթ գետ,
ես՝ մե՛րթ մահանում,
Մե՛րթ կյանք եմ առնում... իմ մեջ, ինձնից դուրս
գաղտնի՛քն է շարժման,—

երբեմն մոլորվում է տիեզերքի տեղովածներում ու կորցնում հստակ «իմաստության թելը», երբեմն յուրովի երգում է հավերժ բնության ու անցավոր կյանքի հնօրյա մտափոխ: Բայց լավագույն գործերում նա աշխատում է բնության իմաստավորումը տանել դեպի մարդու ժամանակակից ըմբռնման դիրքերը, բնության միջոցով պանծացնել կյանքն ու մարդկանց.

Բնության առջև, նրա սրտում
ես կամ, շնչում եմ, իշխում նրան.
Սիրտս մեկ ուրախ ու մեկ՝ տրտում
Աեսս պատկերն եմ ես բնության:

Նայում եմ նրան, նայում եմ ինձ,—
Աեսս թե ես եմ հյուսել նրան.
Աեսս թե նա է իր շիթերից
Հյուսել հոգու ծովն իմ անասման:

Օ՞, նա է, նա է ստեղծել ինձ,
Որ իմ մեջ տեսնի միշտ ինքն իրեն,
Ինչպես որ ես եմ իմ հյուսում,
Տեսնում էությունն իր անասման:

Մարդու «անասման էություն», նրա ստեղծագործական հզորության ու փիլիսոփայի կարողությունների ժամանակակից հարցերը արտահայտելու համար Շիրազը «անսպասելիորեն» դիմեց աշխարհի ստեղծման աստվածաշնչային լեգենդին: Գրեց «Բիրլիական» պոեմը (1944), որը առաջին նվազ ոչ միայն տարակուսանք առաջ բերեց, այլև առիթ դարձավ քննադատական աշառու և կրքոտ եզրակացությունների: «Բիրլիականը» ումանք գիտեցին որպես հինավուրց «միստիկայի» ու «մետաֆիզիկական գրույթների» հայտնագործում, անգամ որպես «ավետարանական դոգմաների բարոզություն»:

Շիրազը՝ դիմելով համաշխարհային գրականության մեջ բազմիցս մշակված «երկնքի ու երկրի» կերպարին՝ բիրլիական թեմատիկային, բնականաբար, պարտավորություն է զգացել պահպանել երկրային մարդու գիտակցության նախնական շրջանին բնորոշ պատկերացումները երկնքի՝ աստծո մասին: Բնական է, որ նման պատկերացումով էլ նա բացում է պոեմը.

Երբ անհայտ ոգին՝ աշխարհն արարող,
Որ աստված կողմից դարեր ու դարեր,
Ստեղծեց երկիրը, արև, ծով ու հող,
Ստեղծեց համայն տիեզերք մեր...

Ինչպես նկատել է բնագետ Ս. Սողոմոնյանը³, բանաստեղծը, մեջտեղ բերելով արարչագործության ավետարանական դրույթը, ոչ թե վերացական ոգին է նախասկիզբը համարում, այլ ժխտում է աշխարհին աստվածային ծագումը: Մարդուն ներքաշելով «իր ստեղծողի» որոնումների հունը, բանաստեղծը, ի վերջո, նրան ամբողջովին կտրում է «անհայտ տղու» պայմանական իրականությունից ու կանգնեցնում միակ ճշմարտության առջև.

...Ու երբ չգտավ
Այն բիրտական
Հարգագողն արած իր մտքի ճամփան,—
Ու երբ չգտավ՝ հլավ նորախոհ,
Էլ չապավինեց նա ոչ մի աստծո
Ու ոչ մի ոգու, որ իբր ասի
Տեսին էր անգո՞ այս տիեզերքում...

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

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

Ժողովրդական այս իմաստությունը արտահայտում է, մի կողմից, ընդհանրապես մարդու հզորության միտքը, մյուս կողմից (եթև նկատի ունենանք գրության ժամանակը)՝ համաշխարհային պատերազմի բոլոր վշտերին դիմացած մարդկության առաջավոր ուժերի գերազանցությունը շարիքի ու բռնության դեմ: Ասենք նաև, որ «ցավի փիլիսոփայության» պոեմ գրելու մտահղացումը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի ազգային պատմության յուրահատկությամբ: Այդպես կարող էր գրել թերևս միայն հայ բանաստեղծը: Ելակետ ունենալով ժողովրդական փիլիսոփայությունը, Շիրազը պոեմում ծավալում է աստվածամարտության ժողովրդական մի դրամա, որում «արարիչը» հանդես է գալիս նախ իր պայմանական հզորությամբ, ապա՝ գոյության ժխտումով: Ժողովրդական ըմբռնումով «ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՆՀԱՅՑ Ո՞՞ՐԻՆ»՝

...Լույսի հրեմաները տվեց երկրին,
Կապույտ ծիծաղը ծովին ծավալեց:
Ճերմակ ժպտը օդից ձյուններին,
Վեհության խիղճը լեռներին տվեց:
Դաշտերին՝ կանաչ ժպտը գարնան,
Դալլալը տվեց հավը ու հովերին:
Հողին բերկրանքը տվեց մայրության,
Միրո խաչտանքը տվեց ամենքին,
Ու բոլոր վարդերն իր ուրախության
Շաղ տվեց այսպես նորաստեղծ երկրին...

Բայց... «ստեղծելով» աշխարհը, արարիչը մի պահ տարակուսեց՝ ո՞ւմ տար վիշտը. «Ո՞վ ուներ մի սիրտ՝ այնքան լայն ու մեծ, որ վշտի ծովը անխրոտով տաներ»: Աստծո տարակուսանքը առաջին ճեղքվածքն է բացում նրա

«ամենագո» հզորության գիտակցության մեջ, դրան հաջորդում են նրա ողբերգական «վերապրումները»՝ կապված վիշտը կրող ուժի որոնման հետ: «Բիրտականի», այս հատվածում Շիրազի հիպերբոլայի սկզբունքով կերտված պատկերային համակարգն ստանում է արտակարգ գունագեղություն ու նկարչական որոշակիություն: Լեռն ու գաշտը, ծովն ու երկինքը՝ բովանդակ տիեզերքը, ներկայանալով իրենց տարերային զորությամբ, այդուամենայնիվ, անկարող են տանել երկնքից առաքվող «ցավը».

...Ու ցավն անելով արարողն էլի,
Խորհում էր՝ ո՞ւմ տար, որ գեթ մի դիշեր
Անխոտ տաներ պարզեն անտի,
Որ, ավա՞ղ, ինքն էլ չէր կարող տանել:
Սոսկաց, թե ցավը կմնա իրեն...

Աստվածային ամենակարող զորությունը, ի վերջո, պարտվում է, երբ նրա «որոնումներին» ճանապարհին հանդիպում է ՄԱՐԳԸ, երկրային վշտի ու գեղեցկության, բանականության ու խոր զգացմունքի, հավատի ու ստեղծման կրողը: Աստվածամարտության մեջ հաղթելով և իրեն հռչակելով որպես միակ ճշմարիտ գոյություն, մարդն անցնում է կատարելագործման ու ներդաշնակության, ինքնաճանաչման ու մարդկայնացման ուղին, մինչև որ խորտակում է աստվածաշնչային հավատն ու հաստատում իր բանականության իշխանությունը.

...Եվ աստծուց հզոր՝ ինքն էլ արարեց
Չեղած հրաշքեր աշխարհի վրա,—
Իր արարչության խնդրությամբ խեղդեց
Մարդը բյուր գարեք բյուր ցավերն իրա:—
Մարեց կրակով իր ստեղծագործ՝
Ցավերի ծովը իր մի բուռ սրտում
Եվ տիեզերքում լոկ մարդը անեղծ
Վշտին հաղթելով՝ դարձավ իմաստուն...

«Բիրտականը» ավարտվում է մի բնորոշ սուղով. «Այնինչ՝ նիրհում է աստված իր հոգում»,— որ ճշմարիտ լույս է ճառագում պոեմի գաղափարական կոնցեպցիային: «Աստծո իշխանությունը» գոյատևում է որպես միայն նախաստեղծ հավատի արտահայտություն, այսինքն՝ իսկական աստվածությունը՝ մարդը, հաստատում է իրեն որպես «տիեզերքի պերճ հյուսվածք», որպես կատարելության կրող ու մարմնացնող:

Շիրազին գիտողություն է արվել, թե նա «Բիրտականում» չի տվել «մարդկության դասակարգային պատմությունը»: Գոհահիկ սոցիոլոգիական այս պահանջը ոչ մի կապ չունի մի ստեղծագործության հետ, որի խնդիրն է իրկնքի և իրկրի պրոբլեմի փիլիսոփայական լուծումը: Ավետարանը ձեռքին՝ աստծուն ապավինած հնազանդ մարդուց մինչև բնության բյուրավոր առեղծվածներին տիրացած հզոր մարդը,— սա է եղել Շիրազի խնդիրը, որ նա արտահայտել է բանաստեղծական լայն շնչով և անսովոր պատկերավորությամբ:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը (1946—1956) իրավացիորեն բնութագրվեց ճգնաժամի, նահանջի երևույթներով.

շքեղազարդող ոճաբանություն, նյութի ճարտասանական-հրապարակախոսական լուծումներ, մոտիվների ու պատկերների անվերջ կրկնություններ, վերացական դարձվածքներ, ոտանավորի թատերային-անբնական հանդիսավորություն և այլն, և այլն: Այս հատկանիշները առավելապես ցայտուն դրսևորվեցին «Գիրք խաղաղության և սիրո» ժողովածուում (1950), որի կապակցությամբ սկսեցին խոսել անգամ փակուղուց:

Շիրազի «ժամանակավոր նահանջը» ուներ և՛ օբյեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ պատճառներ:

Քննադատությունը «արդիականության թեմաների» անունից բանաստեղծից պահանջում էր հրաժարվել իր աշխարհից ու ձեռագրից, իսկ Շիրազը ընդառաջ էր գնում «թեմատիկայի լայնացման» այդ պահանջներին, դրա համար շունենալով անհրաժեշտ շափով կենսական տպավորություններ:

Քննադատության և հրահանգիչների «բռնությունից» շփոթված բանաստեղծը, բնականաբար, «օրվա շարիքային նյութերի» մասին պետք է գրեր մակերեսային, աններշնչանք ոտանավորներ, դրանց շուրջը արբանյակների նման պտտվող փքուն, մանվածապատ արտահայտչական ձևերով:

Բնականաբար, տեղի է ունենում բովանդակության և ձևի, պատկերի կառուցվածքի անկում:

Այնուամենայնիվ նույն այդ «Գիրք սիրո և խաղաղության» ժողովածուի, ապա նաև «Հատընտիրի» (1952) և «Քնար Հայաստանի» առաջին գրքի (1958) նոր բանաստեղծություններից շատերը իրենց վրա կրում էին Շիրազի բնարուխ տաղանդի և գեղագիտության գրոշմը: Այդպիսին է, օրինակ, 1947-ին գրած «Վերելք» բանաստեղծությունը, որը հետագայում ստացավ «Հայ ժողովրդի երգը» խորագիրը:

Աչքերիս մեջ գարնան օրեր,
Ճամփես՝ բախտի սարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես բարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես սարերն ի վեր,
Քարեր, սարեր, գարերն ի վեր:

Բախտս ապոկրոն են վեր պահել,
Ջահել եմ ես ու ծիս ջահել,
Չեմ նկատում բարեր ճամփիս,
Չեմ նկատում սարեր ճամփիս,
Քարեր, սարեր, գարեր ճամփիս:

Շանթն է բեկվում ճակտիս վրա,
Մահ՝ չգիտեմ՝ կա՞, թե՞ չկա,
Ելնում եմ ես աչերն ի վեր,
Ելնում եմ ես մահերն ի վեր,
Աչեր, մահեր, գահերն ի վեր:

Աչքերիս մեջ գարնան օրեր
Ճամփես գիպի ասուղերն անմեռ՝
Ինձ ելնելու բարեր կան գեռ,
Ինձ ելնելու սարեր կան գեռ,
Քարեր, սարեր, գարեր կան գեռ...

Հայաստանի մշտանորոգ վերածնությունը Շիրազը արտահայտում է դիմելով իր իսկ նախասիրած խորհրդանշանային արվեստի սկզբունքներին:

Հայաստանի վերացական գովերբից, այսպես ասած՝ «ծնծղանիբից», նա աստիճանաբար թևակոխում է հայրենիքի առարկայական թափանցման ոլորտը:

Անց են կենում գարերն անթարթ,
Մաշում ասնում սարերն անթարթ,
Քայց դու ոչ քո մեջքն ես հկում
Ոչ մագերդ են սպիտակում,

Ոչ կեճում ես ճակատդ սեղ,
Ոչ մթնում են աչքերդ արեղ,
Ոչ վարանում ձեռքդ բռնած,
Ոչ ա՛հ գիտես,
Ոչ մահ գիտես...

Հայաստանը նրա բանաստեղծություններում երևում է այլևս բազմանշանակ կերպարանքով: Ոչ միայն առկա ամենօրյա շինարարության փաստերի անդրադարձումներով, այլև պատմության ու արդիականության շաղախի մեջ, պատմական երազանքների բեկումներով: «Առանց հոգնության նայում եմ քո ծաղկումին», — դիմում է Շիրազը կենաց առօրեական սկզբունքներով վերածնված իր Հայաստանին, գալով այն հավատին, որ Խորհրդային Հայաստանն այլևս ունի աներեր ու հաստատուն հող, աշխարհագրական որոշակիություն:

Այդ հավատի, ասպագայի վստահության մեջ Շիրազը մեծ տեղ է հատկացնում խորհրդային ազգերի միասնությանը, հատկապես ուս ժողովրդի պատմական առաքելությանը: Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, «Հին կաղնին», ուր հայրենիքի հավերժության ու գոյատևման արմատները Շիրազը դիտում է ազգային հողում:

Խորհրդային Հայաստանի անընդհատ վերելքը, բնականաբար, բանաստեղծին թելադրում է մի շարք կայուն մոտիվներ, ինչպես ժողովրդի հոգեկան ցնծությունը («նոր հուն է մտել մեր ճանապարհը»), պանդուխտ հայերի վերադարձը («Ճամփաները բացվեցին, էլի գարուն է բացվում, էլի ծուխը ծիրանի կյանքի դրոշն է պարզում»), ինչպես պանդխտության մեջ գեղերոդների հայրենական կարոտը («Երանի ձեզ, զմբուխտ սարեր...»): Շիրազի բնարն առավելապես անդրադարձնում է պատմական հայրենիքի կարոտի մոտիվը, ասպարեղ բերելով աշխարհագրական-պատմական խորհրդանշանների մի ամբողջ համակարգ՝ Վանա ծով, Անի, Սիփանա սարեր, Մասիս և այլն և այլն: Այդ խորհրդանշանները արտահայտում են, առաջին հերթին, հայրենիքի և ժողովրդի միասնացման՝ ազգահավաքության ժողովրդական երազանքները, Շիրազին էլ կոչելով դրանց պատգամախոսն ու ըզձասացը՝ «Դեռ չեմ տեսել ծովը Վանա, չեմ տեսել սարն իմ Սիփանա...», «Դու պիտի ելնես Մասիսներն ի վեր...», «Դեռ մի կարոտ ունեմ անհագ՝ տեսնեմ Անին ու նոր մեռնեմ...» և այլն:

Չնայած մոտիվների՝ ըզձանքների կրկնությանը, երբեմն նաև «միայնակ տառապողի» կեցվածքի շեշտներին, Շիրազը իր երզումներով, կտակներով, ուխտերով, աղոթքներով, դիմումներով, հրովարտակներով, հայրենասիրական շնչի պատգամախոսությամբ անվերապահորեն արտահայտում էր ժողովրդական հոգեբանությունը՝ անփարատելի կարոտը «շղթաված Մասիսի» և ավերակված Անիի, Վանա ծովի և Հայոց լեռնապարի հանդեպ, հյուսելով այդ կարոտն արտահայտող բանաստեղծական սքանչելի էջեր:

Գուգեի նստել մի բարի վրա
Եվ անվերջ նայել իմ Արարատին,
Հարբել հայրենի միրամով նրա
Եվ հավերժ նայել իմ Արարատին:

Աղբյուրների պես աղբյուրները զան՝
Ես ծարավ սրտով շնայեմ նրանց,
Տուն կանչեմ մորս ձայնը իրիկվան՝
Զպոկեմ սարից աչքս կարոտած:

Եվ նստած լսին այդ բարի վրա՝
Անդադար նայեմ իմ Արարատին,
Մինչ շիրիմ գանձա բարն էլ ինձ վրա,
Եվ մամուռ նայեմ իմ Արարատին:

Կամ՝

Դու երազիս պես բարձր ու անարատ՝
Ինձ այսբան մտտիկ և այսբան հեռու,
Հայացրս է ստեղծ, ձյուն դառել վրադ՝
Ինձ այսբան մտտիկ և այսբան հեռու:

Մի՞թե շատ պիտի մնաս, Արարատ,
Ինձ այսբան մտտիկ և այսբան հեռու:

Պատմական Հայաստանի կորստյան խոր ցավն է նաև «Հրազդան» քնարական պոեմի մեկնակետը, այն պոեմի, որը մի եզրով ներկայացնում է անցյալը, մյուսով՝ ժամանակակից կյանքը: Դրանով է պայմանավորված պոեմի «Հին ու նոր Զանգուն» ենթավերնագիրը, որը մատնացույց է անում հակադրության առկայությունը: «Հրազդանը» Շիրազի ստեղծագործության փայլատակումներից մեկն է:

Արտակարգ կենդանի և բնական է նախ և առաջ Հրազդանի, այսպես կոչված, «պեյզաժային» կեցվածքը.

...Քարափների ձյունից ծնված,
Փրփրաբարձր ձափերն առած —
Փախած ցավից,
Դավ-անձավից,
Հազար ցավի ձևով գալիս —
Մինչև Մասիս՝ ձայն էր տալիս,
Ցավն էր ուզում պատմել մեկին,
Հայոց հնուց ցավն անմեկին —
Մերթ ա՛նգնած
Ու մերթ հոգնած,
Մերթ փրփրահույզ
Ու մերթ անհույս,
Մերթ մունջ,
Շշուռջ,
Ու մերթ մոռնջ՝
Հազար զոներ՝ հազար ժայռեր...

Հրազդանի «անձնավորման» այս պատկերում երևում է ոչ միայն պեյզաժային դիրքը՝ գետի ալիքների մոլեգին բնթացքը, ահագնած ու կատաղի ուրիշներ, այլև գետի «հոգեբանությունն» ու «բնավորությունը»: Առանց ուղղակի անվանումների և առարկայական հատկանիշների բնագծման գետի պատմությամբ բացահայտվում են ժողովրդի պատմության հիմնորոշ գծերը՝

դարավոր ցավն ու ընդվզումը, վերքն ու արցունքը, ուժն ու կենսունակությունը, կարոտն ու երազանքը: Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է մեկնաբանվում «Հրազդանը»՝ իրրև Հայաստանի ջահելությունն ու ապագայի խորհրդանշան:

Այլևս դա փրփրաբաշ գետը չէ, — դարձել է նազելի ու կիրթ.

...երգ է դառել, դառել թնար
Զրանցքներով իր յոթնալար,
Ու գոչալով, խոխոչալով,
Դեռ շմտած դաշտերը ծով՝
Նոր բերդ առնում՝
Լույս է դառնում՝
Լցնում աչքերն Երևանի
Միածաններն իր ծիրանի, —
Իմ հորդացած, իմ նոր Զանգուն,
Իմ խեղճացած, իմ խուլ Զանգուն...

Հրազդանի «պեյզաժային կերպարը» ոչ թե այլաբանություն է, այլ վերամարմնավորում. մինչ այլաբանությունը գործ ունի ամենարնդհանուր, անհատականությունից «զտված» հասկացությունների հետ, վերամարմնավորումը նախ և առաջ անհատականացնում է երևույթը, տվյալ դեպքում՝ գետը: Այս գծով «Հրազդանը» հիշեցնում է Ռ. Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը», Ղ. Ալիշանի «Հրազդան» բանաստեղծությունների անձնավորումը:

Հրազդանի ծավալուն, բազմաշերտ փոխաբերության միջոցով Շիրազը վերարտադրում է պատմության շարժումը՝ մուսլ հորիզոններից դեպի լուսավոր ափեր:

«Հրազդանը» հազվագյուտ ուրիշական նկարագրով կամ ուրիշների ճկուն տեղաշարժերով իսկ կոչված է արտահայտելու պատմության կոնտրաստները: Ժողովրդի պատմության շարժային երևույթների միջոցով ևս Շիրազը հասնում է սոցիալական ընդհանրացումների: Պերճախոս օրինակը «Մեր գյուղերի անունները» քնարական պոեմն է: Ժողովրդի հին ու նոր կյանքի վերաբերյալ իր մտորումներն արտահայտելու համար Շիրազը պոեմում դիմում է հայ գյուղերի անունների մեջ «թաքնված» պատմական ու սոցիալական իմաստների բացահայտմանը:

1934-ին գրողների համամիութենական առաջին համագումարում կարգացած զեկուցման մեջ Մաքսիմ Գորկին ասաց. «Մենք ապրում ենք այն դարաշրջանում, երբ արմատապես հեղաբեկվում է հին կենցաղը, երբ մարդու մեջ արթնանում է սեփական արժանապատվության զգացմունքը, երբ նա գիտակցում է ինքն իրեն իրրև աշխարհը վերափոխող ուժ: Շատերի համար ծիծաղելի է, որ մարդիկ իրենց Սվինտին, Սուբալին, Կուտենյիկով, Պուպով, Սվիշչև և այլ ազգանունները փոխում են Լենսկի, Նովիչ, Պարտիզանով, Դեզով, Ստոլյարով և այլ ազգանուններով: Դա ծիծաղելի չէ, որովհետև վկայում է մարդկային արժանապատվության զարգացման մասին, այն մասին, որ մարդը հրաժարվում է կրել այն ազգանունը կամ մականունը, որը նվաստացնում է նրան, հիշեցնելով հայրերի կամ պապերի ստրկական ծանր անցյալը»:

Այդպիսի մի նվաստացնող երևույթ էլ Շիրազը դիտում է հայ գյուղերին օտար ասպատակողների կողմից տրված անունների փաստի մեջ: Այդ անուն-

ներն ու ծաղրանունները, բանաստեղծի դիպուկ բնութագրութեամբ, ժողովրդի «պատմութեան վերքերն են»: Հայ գյուղերի հին անուններում արտացոլված է ժողովրդի քաղաքական պատմութեան նվաստ իրավիճակը՝ օտար նվաճողների տիրապետութեան օրոք.

...Ով խուժել է մի բան տիրել,
Իր անունն է վրան դրել,
Տալով օտրին մեր եղեգի
Անունն ինչ-որ Այլի բեկի.
Կամ հորջորջել հայ մի աղատ
Ինչ-որ անմիտ Սարգարսգատ...

Հայ գյուղերը կնքվել են նաև այնպիսի ծաղրանուններով, որոնք վավերացնում են նրանց սոցիալական թշվառությունն ու խեղճությունը.

...Բանգի մարդիկ իրար բնեով
Մանակել են և անունով՝
Երբ մարդու մեջ
Գետ մարդն էր խեղճ...
Կամ երբ ծարավ դարեր լացել
Իրար հանգի ջուր գողացել
Ու բռնվել՝
Ահ են տվել.
— Է՛յ, հե՛յ, չրգող...
— Ի՛նչ է, դրկող...
— Մարավազուղ...
— Պառավազուղ...
— Սուխոյ-Ֆանտան
Չոր շատրվան
Ու կռիվ են բացել ահով՝
Իրար գլուխ ջարդել բահով,
Ոչ թե մեղրի մի լեղևնդար,
Այլ մի կաթիլ ջրի համար,
Իրարամերժ
Իրար մրել,
Մաղրանուն են իրար դրել
Հին հարևան
Գյուղ ու ավան...

Գյուղերի անունների բանաստեղծական ստուգարանությամբ Շիրազը ներկայացնում է Հայագտանի շարքերն իրանց՝ խեղճ, բզկտված, անզոր իրավիճակից դեպի վերածնություն.

Մեզն արտերի՝ ոսկեսավան
Մեկը Հացիկ, մեկն Հացավան:
Մի գյուղն ահա Կարավաձոր՝
Կարավներ են հարսները նոր...
Երազավորս ու Բազմարեղ՝
Քաջերի բույն Հազարակերտ...

«Մեր գյուղերի անունները» պոեմում Հայաստանի բնարական կերպարը վերաստեղծելու համար Շիրազը դիմում է ժողովրդական սճարանության տարերքին՝ հանգավորմանը, հնչերանդաններին, դարձվածքներին, որոնք նշանատում են պատմական կոլորիտին:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության աշխարհագրական կոորդինատ-

ների մեջ էական տեղ ունեն, այսպես կոչված, «ժողովրդական հումանիզմի» մարմնացումները: Հումանիստական աշխարհալերարեմունքի մեջ եղած խրատարանական որոշ շեշտերով հանդերձ (և այլ շեշտերի աղբյուրները արևելյան դիզակտիկայի մթերանոցներն են), Շիրազը ասպարեղ է հանում աշխարհի և մարդու հարազատության, դրանց խորագույն կապերի իր հայեցակետը, հեռակալ նշանաբանով՝ «Քեկզու մի վայրկյան կինեմ ծիածան, Որ ծայրերիծայր աշխարհը գրկեմ»:

Այս արամաբանությամբ Շիրազի բնարական մատյանում հայտնվում են ժողովրդական բարոյախոսության կնիքի պատգամներ ու բանաձևեր՝ «Եվ կույր աչքին՝ լույս, և կաղին՝ հենակ», «Կիսելով ցավն ուրիշների, ես իմ ցավը մոռացա», «Լուկ լավությունն է մնում գահին»:

Վաղ շրջանի բնարեքություն մեջ Շիրազը հանդես է գալիս իբրև ուսմանտիկ սիրերգակ. միաժամանակ սիրո զգացմունքը «օգտակարության» դիրքերից մեկնաբանող մի շարք բանաստեղծություններում նա ասպարեղ է բերում «քրտնաթոր դեմքի», «կապույտ բաճկոնի», «մուրճի» և այլն, նշանները՝ սիրո կրկի իրավունքը նվաճելու համար:

Արևելյան դիզակտիկայի մթերանոցներից Շիրազը քաղում է մի շարք խորհրդանշաններ՝ դաշտում ընկած հասարակ քարի և հոգնած հնձվորի, աղբյուրի և ծարավ ճամփորդի, մոմի ու ճանապարհի, արցունքի և ծարավ ծաղկի թեմաներով:

Օրինակ՝ այս մեկը.

Ա՛խ, եթե ես լամ և իմ արցունքից
Քեկուզ մի ծաղկի ծարավն հագնեմ,
Ես այնպես կուլամ իմ սրտի խորքից,
Որ ոչ մի հաղիկ ծարավ չմնա:

Կամ այս մյուսը—

Խիղճս հանգիստ է այնպես,
Խիղճս մանկան քնի պես,
Որ շեմ քանդել իմ կյանքում
Ես ոչ մի կյանք, ոչ մի բույն...

Հովհ. Շիրազը նորագույն բանաստեղծության մեջ հայտնի է նաև սիրային բնարով, որը կազմում է մի ամբողջ ծավալուն հատոր: Բանաստեղծի սիրերգությունը ունեցել է զարգացման մի բանի աստիճան՝ կուլված և՛ նրա կենսագրության, և՛ ժամանակի այս կամ այն հատվածում տիրապետող արամագրությունների ընդհանուր մթնոլորտի հետ:

Աստիճանաբար Շիրազը թոթափում է հավելյալ կցանները և թեկուսում անձնական ապրումների բարդ ելևէջների արտահայտման ոլորտը:

Ինչպես 40—50-ական, այնպես էլ 60—70-ական թվականների սիրերգությունը չի կարելի տեղագրել մի նշանի տակ: Դա բազմանշանակ սիրերգություն է՝ սիրային զգացմունքի ամենատարբեր նրբերանգների անդրադարձումներով:

Առավելապես գրավիչ են սիրո կարոտ արտահայտող բանաստեղծությունները: Ինչպես այս մեկը.

Որտե՞ղ ես այժմ, հեռավոր իմ վիթ,
Արդյոք զգո՞ւմ ես, որ ինչ-որ մի սիրտ
Այրվում քեզ համար, մոխրանում տխուր,

Նորից է ծնվում կարոտից վճիռ,—
Նորից այրվելով սպասում գալուդ,
Նորից է կանչում ե՛ր ձեզ, ի՛մ հույսեր,
Ե՛վ ձեզ, երազնե՛ր, ետ բերեք՝ անսուտ
Ի՛մ շահելու թյան ցնորքն անսովեր...

Կամ էլ սա՛

Հեշտ մեղեգին զանգերի լուծ,—
Հավաստ զու ես, ես ս՛եմ աղոթեմ:
Ի՛մ սե՛ր, մի՛ մնա ինձնից խոտված,
Ե՛կ, բանամ կործրդ՝ վանքս լուսեղեն:

Ե՛կ, բանամ վանքս. ոչ մի ուխտավոր
Այնպես հավատով չի աղոթելու,
Ինչպես որ ես եմ կրծքիդ լուսավոր
Մարմար խորանում ի՛մ սերը լայու...

Վառեմ աչքերս մոռերի նման
Քո սրբության զեմ, թող այնքա՛ն վառվեն,
Որ այրվե՛ն, հոյվե՛ն ու ես կուրանե՛մ,
Եվ կայր աչքերս կրծքե՛դ լույս խնդրեն...

Հովհ. Շիրազի սիրային բանաստեղծություններում հաճախ են հնչում «բոցն սիրո», «սիրո հառաչանք», «սիրո զնդան», «խենթ քնար» և նման բառակապակցություններ: Դրանք գործ են ածվում՝ արտահայտելով բանաստեղծի այրումներն ու երազանքները, տագնապներն ու տրտուռները:

Եթե մի հայտարարի բերենք շիրազյան սիրո տեսանկյունը, ապա կարող ենք ասել, որ բանաստեղծն առհասարակ մարդկային կյանքում մեծ ու վճռական տեղ է հատկացնում սիրո զգացմունքին: Մի տեղ ասում է, որ սերն է «աշխարհը միշտ պահում բողբոջ», մյուս անգամ գրում է, որ կնոջ սիրան է աշխարհի արմատը, մի այլ անգամ հայտնում է՝ «սիրուց անուշ բան չկա» և այլն և այլն:

Այս գիտակցության ղեկավարում Շիրազը հասկանալիորեն հիշում է նարեկացուն («անգամ նարեկացին կնոջն է երազել...»), նահապետ Քուչակին և Սալաթ-նովային, յուրովի արձագանքելով միջնադարյան հայրենների բաց անմիջականությունը և սալաթ-նովյան տաղերի կրակավածությունը:

Շիրազի «սիրերգանքը» (սա իր հորինած բառն է) աստվածային սիրո բարձունքից իջնում է մինչև զգացմունքի հեթանոսական կերպը («Յերեկներս քրիստոնյա, գիշերներն հեթանոս», «Օրհնվես գիշեր, հավերժ օրհնվես», «Գիշերը սրտերի մեջ է սիրահարների» և այլն):

Շիրազը բազմաթիվ տարբերակներով արտահայտում է նաև սիրո ամենազորության («Ասես ողջ գարունն իմ մեջ է զարթնել»), սիրո եզակիության («Ամեն աղբյուրից խմել չի լինի»), սիրո իմաստուն շարժարանքի, ճակատագրի («Կարոտ մնացի մի նուրբ կնոջ») և հարակից գաղափարները:

Հաճախ նա դիմում է սիրային զգացմունքի արտահայտման միջնադարյան եղանակներին՝ վարդի ու սոխակի, սարի աղբյուրի և այլ մտապատկերների, որոնք արտահայտում են ժամանակակից հուզապրումներ:

Նրա սիրերգության մեջ ուրույն տեղ ունի «Սիամանթո և Խջեզարե» պոեմը:

Դեռ վաղ պատանության բանաստեղծական ներշնչանքներից Շիրազը թաթախվել է ժողովրդական բանահյուսության ավագանում, այդ «թաթախ-

ման» ազդակներով բանաստեղծական կառուցվածքներ մուծել բանահյուսական սյուժեներ ու արտահայտչական գույներ, ժողովրդական ոճ ու դարձվածքներ:

1935-ին լույս տեսավ տակավին պատանի Շիրազի «Սիամանթո և Խջեզարե»՝ «Հայ-քրդական ժողովրդական սիրավեպի» առաջին տարբերակը, որը նույնքան խոր տպավորություն թողեց, ինչպես «Գարնանամուտ» գրքի քնարերգության սքանչելի էջերը:

Այնուհետև պոեմն ունեցավ ևս հինգ հրատարակություն՝ 1947, 1955, 1958, 1970, 1979 թվականներին:

Տարբերակից տարբերակ բանաստեղծը փոփոխություններ է կատարել պոեմի կառուցվածքի և ձևաոճական համակարգի մեջ, հատկապես հարբուտացրել է սյուժետային տարրությունը և ոճային արտահայտման գույները: Վերջին հրատարակությունը նույնպես «նորացվել է» որոշ հատվածներով: Դրանք ժողովրդական հայտնի սիրավեպին հաղորդել են նոր, Շիրազի բանաստեղծական հայտնի սեռուամենբրին հարազատ գծեր ու երանգներ:

Անցած տարիների ընթացքում պոեմի կենսագրությունը լրացվել է նոր տվյալներով, լույս է տեսել աշխարհի և մեր երկրի մի շարք լեզուներով, մտել է ուղիղհարգումների կայուն ֆոնդը, պոեմի առանձին հատվածներ դարձել են երգիչների և ասմունքողների խաղացանկի ամենաբանուկ համարներից: Երրորդ անգամ պոեմը լույս է տեսել Գրիգոր Խանջյանի նկարազարդումներով, որոնք մրցանակներ են շահել գրքի միջազգային տեսավաճառներում:

Պոեմի լայն մասսայականությունը վկայող հարուստ տվյալների ղեկավարում զարմանք է հարուցում գրական քննադատության... զարմանալի թերահավատությունը Շիրազի այդ գործի հանդեպ: Ընդհատ է, եղել են գրական շնչի շուտասելուկներ պոեմի մասին, բայց նրանց գնահատություններում իշխել են հարցականները, կախման կետերը, շեղք շեշտերը...

Նորագույն գրականության հերթական հանելուկներից մեկը...

Մինչ ժողովրդական ընթերցարանը և ուղիղսարանը մեծ հափշտակություն մը վայելում էր Շիրազի սիրապատումը, գրական քննադատությունը «հնաճաշակ» ու «ժամանակավրեպ» խարաններով աչք է փակում ընթերցողների և ունկնդիրների բուռն, ինքնամոտաց հափշտակության հանդեպ:

Չանդրադառնալով Շիրազի ներշնչանքի բոլոր տարբերակներին, գիտենք ամենավերջին տարբերակը՝ 1935-ի նախնականի համեմատությամբ:

Առաջին տարբերակը հայ հովիվ Սիամանթոյի և քուրդ բեկի ազդիկ Խջեզարեի ողբերգական վերջավորություն ունեցող սիրապատումն է՝ «արեկյան» հայտնի պատումների զրոշմով: Առաջին տարբերակը, իհարկե, վարակում էր և՛ բանաստեղծական խոսքի անմիջականությամբ, և՛ շիրազյան տողերի անհանգիստ ռիթմերով, և՛ «Սիամանթո-Խջեզարե» սյուժեի ծավալման բնականությունը:

Այնուամենայնիվ պատումը պահանջում էր լրացուցիչ շեշտեր՝ ժողովրդական նյութի միջոցով հնչեցնելու նաև ազգային պատմությանը բնորոշ թեմաներ:

Տարբերակից տարբերակ նա ձգտում էր, որ ժողովրդական նյութի մշակումը դառնա առավելագույնս «շիրազյան», որ սիրային մոտիվի արժարժումների հետ միասին և գրան հավասար պոեմում տեղ ունենան նաև տա-

րիներ շարունակ իրեն մտահոգող ազգային-հայրենասիրական խնդիրներ: Սրանք, իհարկե, այսպես կոչված, «ածանցյալ» մտախնայներ են, իսկ պոետի հիմնական առանցքը վերջին տարբերակում ևս մնում է սիրո հավերժության մեծարանքը, ինչպես տարիներ առաջ նրա բովանդակությունը սահմանեց ոուս քննադատը: Մ. Օգնևը գրեց. «Նիզամու, Ֆիրդուսու, Դանտեի և Շեքսպիրի հավերժական թեման ի դեմս խորհրդային բանաստեղծի գաել է ոչ այնքան ժողովրդական լեզենդի նոր մեկնարանին, որքան մաքուր և հավատարիմ զգացմունքի հավերժական թեման հայ պոեզիայում արտիստական շնչով մարմնացնողին»:

Հովհաննես Շիրազի ամբողջական ստեղծագործության «առանցքների» շարքում կարևորագույններից մեկը սերն է՝ այդ զգացմունքի պես-պես եղանակներով ու նրբերանգներով:

Պոետի նոր տարբերակներում նա զգալիորեն հեռացել է ժողովրդական լեզենդի արտաքին դեպքերի արձանագրություն-պատճենից՝ ավելի մոտենալով նույն լեզենդի «ներքին խորքերին»:

Անհետանալու շափ պոետից նվազել են «սոցիոլոգիական հղումները» և առաջամաս են մղվել անձնավորումի, հոգեկան ազատության ու հավատարմության մոտիվները: Այդ զգացմունքների կրողն է, առաջին հերթին, հայ հովիվ Սիամանթոն՝ Սիփանա լեռների գեղեցկագեմ ու քաջ, ասպետական հոգու տեր պատանին, որի սրտի երգը՝ արտաբերված նրանից անբաժան սրինգով, նշանավորում է լեռնաշխարհի հզոր ոգին.

...Ու նվազեց նա իր սիրած երազանուշ մեղեդին,
Երգով տարված ոչխարները արածելը թողեցին,
Դեռ նոր պոկա՝ խոտը մնաց մի շշտարի բերանում,
Ու երկու խոյ, որ կշտացել էր ար էին խոյանում,
Ջարկում էին ճակատ-ճակտի, կովում էին կատաղած,
Հեռ քաշեցին եղջյուրները՝ մեղեդիով մեղմացած:
Ու հոտն իջավ լեռնալանջից ու դեպի ձորը քայլեց,
Երբ «ոչխարը ջուրը քաշող» եղանակը գայլալեց,
Իջավ, խմեց ու հեռ եկավ, երբ հովիվը վերստին
Մեղմ նվազեց «հոտը ջրից արոտ քաշող» մեղեդին...

Աղբյուրի մոտ հավաքված աղջիկների պատասխան-երգը («Արևը պաղ աղբյուրին, Ընկել կողոպ, Մարավ եմ քո համբույրին, Աչքի լույս տղա») ճակատագրական այն կետն է, որից ծայր են առնում սիրահար-գարգիմանի առապանքն ու ցավը, զգացմունքների այդ կենդանի «խաղի» մեջ ներքաշելով նաև խնդարներին:

Սա ծնրադրում է Սիամանթոյի առջև.

— Կես վարդ, կես տուղտ՝ քո եղնիկն եմ,
Քո երազի անմեղեկն եմ,
Ա՛խ, իմացիր, որ ասլանի
Բերնին բուսած քո ծաղիկն եմ...
Այն այծյամն եմ, որ ծարավ է որսկանի,
Այն որսկանին, որ երկնքում որս կանի...

Պոետի գործողությունները այսուհետև՝ «ճակատագրական ակնթարթից» սկսած ծավալվում են արևելյան սիրավեպերին բնորոշ ֆարուսային գծերով ու խորհրդանշային հանգույցներով (ճակատագիր, երազներ, որսորդ-եղնիկ, սև ցուլ, կովող խոյեր և այլն):

Սիամանթոյի և խնդարների ապրումների դրամատիկական շիկացումը հասնում է «ողբերգական պայթյունի»: Դարանակալ նետից անդունդ ընկած Սիամանթոյի կողքին շուտով հայտնվում է ինքնակամ անդունդը նետված խնդարեն:

Սիրավեպի այս ընթացքին հետևում է շիրազյան վերջերգ-ընդհանրացումը.

Բայց այն ձորում, ամեն տարի, ամեն դարնան բացվելուն,
Երկու ծաղիկ են հաստնվում՝ երկու կակաշ տիրանուն:

Ասում են, թե շկալը երկրում ոչ մի ծաղիկ՝ սիրտը սև,
Այն օրվանից աշխարհ էկան կակաշները սրտան,

Երբ որ եղեն, Սիամանթոն ընկան սիրո կես ճամփին,
Ընկան, հանդան, բայց սուրը սրուց աշխարհ էկան վերստին:

Աշխարհ էկան կակաշ դարձած, որ բացվում են դեռ այսպես՝
Իրենք կարմիր, սրտները սև՝ իրենց էն սև բախտի պես:

Ահա ինչու շուտ են թափվում նուրբ թերթերը կակաշի,
Շատ վիշտ տեսած՝ շուտ են թափվում՝ հենց որ մի շար ձեռք դիպի:

Բայց թերթելով գլուխ գլխի՝ հավերժ իրար են նայում,
Մահվան մեջ էլ հավերժ սիրով, հավերժ իրար փայփայում...

Այս պոետում ևս Հովհ. Շիրազը գտնվում է իր հայրենասիրական սեռ-առմենների շաղախի մեջ, լեզենդի մշակումը ծառայեցնելով որոշակի ապրումների հնչեցմանը:

Բանն այն է, որ «արտասույտետային քայլերը» ոչ միայն դուրս չեն ընկնում գործողությունների շղթայից, այլ, հակառակը, խորապես մերվում են և միասնանում: Միասնացման, այսպես ասած, «մերանը», ինքը՝ բանաստեղծըն է, որը լեզենդի միջոցով ասպարեզ է հանել իր անհատականությունը՝ Սիրահարի և Ըղձասացի:

Սիամանթոն, իրապես Շիրազի «բանաստեղծական կրկնորդն է»՝ և՛ նրա սիրային կրակված ապրումների «դերակատարը» և՛ նրա հույսերի ու երազների մեկնարան-ըղձասացը:

Այս առումով պոետին խոր շնչառություն են հաղորդում Սիամանթոյի ազգային երազները, մասնավորապես «վերջին երազը»՝ աշխարհի ներդաշնակություն գունեղ պատկերներով.

...Ու սիրածի գրկում տղան վերջին երազն էր տեսնում՝
Սուրբ օջախի իր ծուխն ահա մինչև Սիփան է հասնում,
Ինքը, սարի Սիամանթոն, իր որդոց հետ պատանի,
Սիփանի տակ՝ իր ծովափին հողն է հերկում հայրենի.
...Գերանդի է սրում ահա Սիամանթոն սրի տեղ,
Իր երազած արան է հեծում որդիներով նորաբեղ.
Վանա ծովի հովն է երգում ու հովի պես ամոթխած,
Արա է գայիս խնդարեն, հացն է բերում իր թխած...

Հովհաննես Շիրազի շքեղ ձիրքերը՝ պատկերավոր աֆորիստիկ մտածողությունը, քանդակագործական-նկարչական տեսուկությունը, խոսքի երաժշտական-մեղեդիական պաշարներ հնչեցնելու հմտությունը, գեղջկական-ժողովրդական բառ ու բանի խոր զգացողությունը այն պայմաններն են, որոնք նպաստեցին լեզենդի մշակման լայն տարածմանը:

Շիրազը՝ մեզանում բանաստեղծական պատկերի անմրցակից վարպետը, հատկապես «Սիւմանթոն և Խընդարե» պոեմում դիմել է լայնաշունչ ու տպավորիչ պատկերների, ինչպես.

Սիփան սարը, Սիփան սարը թագն է Սիփան սարերի,
Գրկել Հայոց կես աշխարհը՝ երբն է հանում դարերի,
Մազկն ոտքը՝ Վանա ծովում, գլուխն՝ աստղ ու ամպերում,
Սանդուղք դառել՝ երկինքն ատել՝ աստղ ու շանթ է ցած բերում:

Քանդակային-ճարտարապետական հիանալի մտահղացում է Վանա ծովը շրջապատող լեռների ու լեռնագագաթների պատկերը՝

Արեն, աճա, Վանա ծովից Ավախորիկ է կենում,
Ավախորիկն առնում ուսին՝ Վարագա ուսն է հանում,
Վարագն առնում ու հանում է Սոփասարի վարդ ուսին,
Սոփասարը ուսին առնում ու տալիս է Առնոսին,
Առնոսն արևն առնում ուսին, ուսն է հանում Մարուփա,
Մարուփա սարն ուսին առնում՝ ուսն է հանում Նեմրուփա,
Նեմրուփա սարն ուսին առնում՝ ուսն է հանում Անդորի,
Անդորն արևն առնում ուսին՝ ուսն է հանում Քոնդրակի,
Քոնդրակն առնում ու Գրգուփ ուսն է հանում ժպտալով,
Գրգուփն արևն առնում ուսին՝ աշպես ուսն-ուս տալով
Սիփան սարի ուսն են հանում, և արևը Սիփանին
Առավոտն է թողազրում՝ վերածնում հույսը հին...

Թեև պոեմն ամբողջությամբ շնչում է երաժշտականությամբ՝ խաղաղվող ու ահագնացող ռիթմերով, սակայն նրա նկարագրին առանձին հմայք են տալիս ժողովրդական ասերգային խաղիկների նմանությամբ հյուսված սիրերգերը՝ մեններգերն ու զուգերգերը («—Այ աղբյուր, ուխտի աղբյուր», «—Բախտ կա կարմիր, բախտ կա սև», «—Հիմա ով է ձեզ համբուրում, Սոփասարի ծաղիկներ», «—Ո՞ւր ես, մայուլ, իմ Վանա ծով», «Այ գիշեր, դար մի դառնա», «—Ամպեց, կորավ լուսնկան» և այլն), որոնք մտել են հայկական ժողովրդական երգարանը:

7

Հովհ. Շիրազի քնարերգության ուժեղ ներշնչանքներից են մայրական, հայրական, որդիական շարքերը՝ իր մոր, հոր, որդիների կերպարներով, — բնության Պանին հավասարեցված հոր, մայրությունը մարմնացնող մոր պատկերացումներով, որդիներին ուղղած պատգամներով ու կտակներով:

Այդ ներշնչանքներում տրոփում են բանաստեղծի ամենաթանկ ու ամենահարազատ զգացողությունները:

«Հայրիկիս վերագարձը» բանաստեղծությունից.

Կգար հայրս Շիրակի հովերի հետ իրիկվա,
Կշողողար բահն ուսին, սարից կնոզ լուսնի պես,
Կգար հայրս, կհիշեմ, կրագի պես երեկվա,
Կարձեա աշխարհն էր մտնում մեր խրճիթի գոնով ներս...

Հոր կերպարին անդրադառնալիս Շիրազը գերազանցորեն շեշտում է հողագործ-բուստանչի լինելու պարագան, հայ մարդու և հայրենի հողի դաշինքի գաղափարը: Նրա պոեզիայի հումանիստական բովանդակությունը և ժողովրդական շունչը յուրովի արտահայտվել է նաև մորը նվիրված բանաս-

տեղծություններում, որոնք գրվել են երկար տարիների ընթացքում և ամբողջացել «Հուշարձան մայրիկիս» գրքի մեջ:

Շարունակելով հայ ժողովրդական բանահյուսության՝ պանդխտական երգերի և հայ դասական բանաստեղծության (Ս. Շահադիզ՝ «Երագ», Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան) ավանդները, Շիրազը մայրական սիրո փառաբանության ազգային մոտիվը վերաիմաստավորում է նոր ձևով, շեշտը զցնդով մայրության՝ իբրև կեցության բարձրագույն սկզբունքի վրա:

Ճիշտ է նկատված Ավ. Իսահակյանի և Հովհ. Շիրազի՝ մորը նվիրված բանաստեղծությունների յուրահատկությունը. «Իսահակյանը երգել է մոր սերը զեպի որդին, Շիրազը երգում է որդու սերը զեպի մայրը»: Այս տարբերությունը որոշել է զգացմունքի մեկնաբանության մեկնակետը. Ավ. Իսահակյանի հայացքով, մայրը՝ «Վերին աստվածությունը», հասարակացվում է իբրև կարոտներով ու մորմոքներով վերապրող էություն, իսկ Շիրազի հայացքով, ամենքիս խոնարհ, սովորական մայրը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին («...Մայրս այս մայր երկրի մեջ, արևի դեմ մի ճրագ» կամ «Մեր տան աղբյուրն է մայրս... Մեր տան աստվածն է մայրս...»): Ինչպես հայրենի բնանկարի կերպարը, մոր կերպարը ևս Շիրազը բացահայտում է ասքի ու հերթաթի ժողովրդական մեկնակետով: Այդպիսի մի գլուխգործոց է հետևյալ պատումը.

Ձյուն է իջնում՝ կուտակվում
Մորս վրա վերեկից,
Ասես փետուր է թափվում
Հրեշտակի թևերից:

Գերեզմանի այս հեռվում
Մեզմ դիզվում է թախծալից,
Մորս վրա մարմարվում՝
Շիրմաբար է թվում ինձ:

Այնպես մեղմիվ է զնում
Աստված փաթիլ փաթիլին
Որ լցավի՝ ողջ կյանքում
Մորս ցաված սիրտը հին:

Փաթիլվում է մեղմաձյուն,
Մարմարվում է մեղմաբար,
Աստված ինքն է ստեղծում
Մորս վրա շիրմաբար:

8

Հովհաննես Շիրազի ստեղծագործության հայրենասիրական բովանդակությունը՝ պատմական Հայաստանի կորստյան ցավագին վերապրումներից և Արարատյան-Մասիսյան սեեռումներից բացի, ասպարեզ է բերում նաև այլևայլ երակներ: Դրանցից նշանակալից է հատկապես հայոց լեզվի մեծաբանը իբրև ազգային գոյության ամենամուր թիկունքի, իբրև ազգափրկիչ երևույթի:

Հայոց լեզվի մեծաբանները առավելապես պատգամ-պատվիրաններ են՝ ուղղված հայությունը.

Ու թող լցվեն հայոց խոսքով
Հայ ականջներն հայոց ոսկով...

Ըստ Շիրազի «Նա է հայ», ով խոսում է մայրենի բարբառով.

Հայոց լեզվով, որ միշտ ջահել,
Մեզ բյուր դարեր հայ է պահել:
Մեր ողնաշար, մեր ազգի սյուն,
Աշխարհարույր հայոց լեզուն,
Որ մշտապես Մասիսի պես՝
Ընդդեմ ձուլման ահ ու մահի,
Մեզ հավիտյան հայ կպահի,
Մեծ Մաշտոցի անմահ ոգին՝
Հայոց լեզու՝ թուր-կայծակին:

Այս գիտակցությամբ էլ Շիրազը մեծարում է ոչ միայն Մեսրոպ Մաշտոցին՝ ազգային գոյության հանձարեղ գյուտարարին, հայոց երեսունվեց զինվորի ստեղծողին, այլև ազգային պատմության երկրորդ լուսավորչին՝ Խաչատուր Աբովյանին, Կրտսեր Խաչատուրյանի և սիրագործության բարձրակետը համարելով հայոց լեզվի ճակատագրական դերի պատկերացումը ազգային գոյության մաքրումներում: Բանաստեղծին մտահոգում է հայոց լեզվի ճակատագիրը («Ազգիդ պահեք հայոց լեզուն», «Ով լքում է իր հայ լեզուն՝ նա իր ազգի մահն է ուզում») և այդ թեմայով գրել է մի շարք հրաշալի բանաստեղծություններ, զրանց թվում «Վարդան Մամիկոնյանի հավերժությունը»՝

Ավարայրի դաշտն է հրկեզ՝
Գրասեղանն իմ լոխն,
Դաշտ եմ խուժեյ Վարդանի պես՝
Թուր-կայծակին իմ ձեռքին...
Դուրս չեմ գալու՝ Վարդանի պես
Ես կգոհվեմ այս դաշտում,
Որ չգիպչեն հայոց լեզվին
Ժամանակներն անկշտում...

Բանաստեղծությունների մի այլ շարքի մեջ էլ նա ողբում է ազգային կոտորածների՝ եղեռնի նահատակների հիշատակը («Մեծ եղեռնի հուշարձանի առաջ», «Իմ հոգեհանգիստը», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» և այլն): Այդ նյութով Շիրազը գրել է նաև «Հայոց Գանձեակներ» երկարաշունչ ու մեծաշունչ պոեմը:

Նվթրպական գրականության մատյաններից հայոց պատմության մեջ մտած գլխավոր դեմքերից մեկն է Գանձեակ՝ «Աստվածային կատակերգություն» պոեմով: Մասնավորապես XX դարասկզբին հայ բանաստեղծները գանձեակյան զուգորդություններին էին դիմում հայոց արյունոտ ճակատագրի մեծ ծավալն ու ժողովրդի աներևակայելի ողբերգությունը պատմելու համար:

Արդեն Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն» շարքում հայոց ճակատագիրը համեմատվեց գանձեակյան ճանապարհի հետ, իսկ նրանից մի քանի տարի անց տակավին երիտասարդ Չարենցը գրեց «Գանձեակյան առասպել» հարցականների պոեմը՝ ընդգլխելով պատերազմի ավերածությունների դեմ: Գանձեակի «Դժոխքի» կառուցվածքը՝ անդրլիրիկյան թափառումների տեսիլքը, հետագայում տեղ գտավ Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի (1933) կառուցվածքում: Այն պոեմի, որտեղ բանաստեղծը գնահատում է հայոց ազգային շար-

ժամները՝ ժողովրդի հավաքական զանգվածների շարժարանաց տեսիլքի խառնապատկերային նյութի հիման վրա:

Գանձեակյան զուգորդությունը չէր կարող անարձագանք մնալ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ահեղ թվականներին՝ ֆաշիստական բարբարոսության խրախճանքի տարիներին:

Հենց այդ ժամանակ էլ տակավին երիտասարդ Հովհաննես Շիրազը, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, գրում է «Հայոց Գանձեակներ» պոեմի առաջին տարբերակը՝ հայոց շարադիտ ճակատագրի միջոցով հնչեցնելու պատերազմների՝ մարդկության և կյանքի մեծագույն թշնամու դատապարտման խորհուրդներ:

Ինչ-ինչ պատճառներով ոչ պոեմի ծննդյան թվականներին, ոչ էլ հետագայում «Հայոց Գանձեակներ» չի արժանանում տպագրության բախտին՝ «անհայտության» տարիների ընթացքում նախնական տարբերակից վերաճելով հայոց պատմության եղբրական անցքերի մասին պատմող մոնումենտալ կտավի:

«Հայոց Գանձեակներ» ևս յուրօրինակ տեսլապոեմ է. մեծն Գանձեակն, ապա հայոց պատմության սրբացած ոգիներին՝ Գրիգոր Նարեկացուն, Կոմիտասին, Անդրանիկ զորավարին, Հովհաննես Ալվազովսկուն և այլոց, «փոքր Հովհաննես» վերամկրտված բանաստեղծը առաջնորդում է պատմական Հայաստանի տարածքով մեկ, որտեղ աեղի ունեցավ մարդկության պատմության մեջ առաջին ցեղասպանության ոճիրը:

Մեկը մյուսի հետևից վեր են հանում եղեռնապատումի տեսլապատկերները՝ սարսափի, զարհուրանքի, շարժարանքի պատկերներ, որոնց առջև նսեմանում են անգամ գանձեակյան դժոխքի գույները, իսկ զրանց ստեղծողը այդ ողբերգական պատկերների ահավոր շափերից կարկամում է:

Շիրազի գեղարվեստական խնդիրը միայն եղեռնապատումը չի եղել: Քաջ ծանոթ լինելով XIX դարավերջի պատմության իրադարձություններին, նա ազգային կոտորածների կողքին ներկայացրել է նաև հայ ժողովրդի ընդդիմադիր տարերքը՝ ի դեմս հայդուկային ազատագրական շարժման հայտնի այն հերոսների, որոնք իրենց կյանքը դրին հայրենյաց զոհասեղանին:

Մարդասեր և այասեր բանաստեղծին միանգամայն խորթ է ազգային վրիժառուության ու բինախնդրության զգացմունքը: Նրան այցելության է եկել ոչ թե նեմեսիդյան վրեժի Մուսան, այլ «հիշողության դատաստանի» բարձր հուզապրումը՝ ասպարեզ կոչելով բանաստեղծի դատապարտող խոսքը ցեղասպանության և «անհայտ» հրահանգիչների, և՛ անմիջական իրագործողների՝ Թալեաթ-Էնվեր-Ջեմալ-նազըմ եղեռնածինների հանդեպ: Միանգամայն հասկանալի է «Հայոց Գանձեակներ» տեսլապոեմի շիրազյան ժանրային դասակարգումը՝ դատաստանամատյան:

Խղճի ու բանականության, մարդկայնության ու ասպետականության կանոններով հյուսված մեղադրական թուղթ, որը պետք է գրվեր, չէր կարող չգրվել:

Շիրազը իրավացի է, երբ հիշողության օրենքի տրամաբանությամբ վկայակոչում է այն անլուր տառապանքներն ու շարժարանքները, որին, սկսած սուլթան Համիդի ժամանակներից մինչև Աթաթյուրը, ենթարկվեց անմեղ, աշխատասեր, այլասեր հայ ժողովրդական զանգվածը: Պատմության արյունոտ հատվածը տեղադրելով իր երևակայական տեսիլքային ճանապար-

հորդութեան «պարունակներում», Շիրազը չի սահմանափակվում լոկ հայկական կոտորածների նկարագրութեամբ, այլև քաղաքակիրթ մարդկութեան համար այդ ամոթալի փաստից աղեղ է կապում դեպի առհասարակ պատերազմների և գենոցիդների դեմ ծառայող հումանիտարական գաղափարախոսությունը:

Սա էլ հենց Շիրազի տեսլողությամբ գատաստանամատյանի մեծ ընդհանրացումն է, որը ծավալվում է պոեմի ամբողջական կառուցվածքի մի ծայրից մյուսը:

Այս հույժ արդիական գաղափարը, բնականաբար, պարտադրել է համապատասխան գեղարվեստական-սճախին լուծումներ, ձև ու կառուցվածք:

«Հայոց Գանձեականի» բազմաշերտ արտահայտչություն ամենապարզորիչ շերտերից մեկը բանաստեղծական մեծախոսությունն է՝ մեջ գրված հրավարտակային դիմումի շերտն է, որի միջոցով Շիրազը պատմական անցուղարձը ներկայացնում է հուզական-քաղաքացիական մեկնաբանություններով, եղեռնածինների դեմ եղեռնամարտիկի ուղղած այրող ու խարանդ խոսքերով:

«Հայոց Գանձեական» պոեմի ամենացայտուն դժերից մեկը գաղափարի և դրա արտահայտման ձևերի ներդաշնակությունն է: Պոեմում ևս Շիրազը գտնվում է հզոր պատկերավորության և նկուն լեզվագործածության վաղեմի տարերքի մեջ, — բանաստեղծական պատկերները հաջորդում են միմյանց գարնանային հեղեղների թափով ու զորությամբ, բառարանային բառերը վերականգնանում են նոր իմաստներով՝ իրենց վրա վերցնելով մոլեգնած անլուծի վերապրումների ամբողջ ծանրությունը:

Շիրազը տարիներ շարունակ հետևողականորեն անդրադարձել է գեղարվեստի էություն և մասնավորապես քնարերգության խնդիրներին: Գեղագիտության հարցերի շիրազյան արծարծումները վերաբերում են նաև իր ճակատագրին, իր քնարերգության գնահատմանը:

Այս առումով միանգամայն ուշագրավ է այն ինքնագնահատականը, որ Շիրազը տվել է «Ճանապարհ դեպի ծով (Իմ գրական տասնամյակին)» բանաստեղծության մեջ.

Մանուկ ոգիդ կոխարդվեց հովիտներին հեռավոր,
Լեզուդ պես իջար ցած գարնանազոյ լեռներից,
Լեզուդ պես իջար ցած հազարազոյ ու սղառոր,
Խոտեր պոկած ու քարեր, վարդեր պոկած քո ճամփից:
Տիղմ ու ոսկի հուզվեցով՝ Լեզուդ պես իջար ցած՝
Քո կարոտած հերթիքի հովիտները մանելով...

Իրեն համարելով հեղեղներից ծնված աղբյուր, Շիրազն ասում է, որ ծովն է մտնում մերթ իմաստուն, մերթ մոլորված, բոլոր գեպերում սեփական քնարի ոսկի գանձերով:

Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններից ուշագրավ է նաև «Նկարիչներին» հղված ձոնը՝ այսպիսի ընդհանրացումներով.

Թեկուզ բնության գույները բոլոր
Հրաշքով առնես քո ծով կտավին,
Նորից չես հասնի բնությունը խոր,
Քո ծով կտավով փոքր ես տակավին:

Բայց եթե վրձնես այդ գույների հետ

եվ մարդու ոգու գույները բոլոր,
Կապրես քո մի բուռ կտավով հավես՝
Մարդու պես վսեմ, բնության պես խոր:

Այս հայացքով Շիրազը բարձր է գնահատում նաև «Հայ ճարտարապետությունը», որը «ոգու տարերքն է հրաշագործել» Խաչատուր Աբովյանի, Կոմիտասի՝

Նրդիդ մեջ կարտներ ու կանչ, գարնան
ձյուն ու բացված վերքեր,
Թվում է քո սիրտն է միակ բնաբը մեր հին
հայկական...

Գեմ գնալով իրականության արձանագրական պատճենմանը, նա հուշակում է ոգու՝ «աստվածային շշուռի», գեղագիտական դավանները: Չափազանց հետաքրքրական են ինքնաբնութագրումները.

Ինչ որ երգեցիք պղծյա փողով,
ես դմբուխտ սարից սրնգերգեցի...

Ուշագրավ են նաև այն խոստովանությունները, որոնք վերաբերում են իր քնարի և դարի անշակցությանը:

Ահա դրանցից մեկը.

Բոլոր դարերն իմ հոգում՝
ես միշտ հեռն եմ իմ դարի,
Բոլոր սարերն իմ երգում՝
ես պոեան եմ իմ դարի:

Սա բանաստեղծության ժողովրդայնության շիրազյան պատկերացումն է, նրան զբաղեցնող հարցերի հարցի պատասխանը:

Հոգիներում ծիածաններ դրոշմող բանաստեղծական տողերի անմահության մտքի շարունակությունն է նաև այս բանաձևումը՝ «Պատասխան մի բանաստեղծի» հրավարտակից.

Գործով ձգտիր գաղափարին՝
Վար իջնելով վեր բարձրացիր,
Թե ուզում ես անմահ մնալ՝
Ժողովրդից սիրտը դարձիր...

Այստեղից էլ Շիրազը կամուրջ է գցում գեպի իր աշխահը:

Բանավեճային նման տողերը պատասխան էին ժամանակի քննադատությանը, որը բազմատեսակ հարցականներ էր կախում Շիրազի քնարերգության վրա՝ համարելով «ժամանակավրեպ», «ուշացած», մի խոսքով՝ պատմական անախրոստիզմ:

Շիրազը, բնականաբար, ծառայում էր մտերմական-անձնական-ոգեկան ապրումների քնարի սահմանափակումների դեմ, ասպարեզ հանելով իր յուրօրինակ պատկերացումները, մասնավորապես «լիրիկայի» և «տիխիկայի» հակադրությունները: Նա, իհարկե, չափազանցում էր, երբ բազմիցս սվիններով դրոշմված քնարերգության կաշկանդանքները կապում էր բացառապես տիխիկայի «կործանարար» լիցքերի հետ, «շիրազավարի» արձագանքելով այն երկարատև բանավեճին, որը համամիութենական լայն շրջագծով տեղի էր ունենում «Ֆիզիկների» և «լիրիկների» միջև:

Սակայն նա ամենին չէր սխալվում, գտնելով, որ քնարերգությունն ունի զարգացման նոր ու լայն հնարավորություններ՝

Վարդ ու սոխակի դարը չի անցել,
Չի անցել դարը վարդ ու սոխակի,
Չուր երբ ագռավներ, դուր իրար անցել,
Հավերժ է դարը մարդ ու սոխակի:

Նաև՝

Նոր կյանքն է բույնը վարդ ու սոխակի...

Այստեղից «Քնարերգական» բանաստեղծության ընդհանրացումը.

Երբեք չի մեռնի բնություն լիրիկան,
Այն ո՞ր դարունն է, որ վարդ չի բերել,
Այն ո՞վ է, որ իր սիրած աղջկան
Չի տեսնում թեկուզ երգով համբուրել...

Կամ այն ո՞ր ժայռի մուռը շրթունքից
Դուրս չի բողբոջել գեթ մի մանուշակ,
Այն ո՞ր գարնանը, թեկուզ դժոխքից
Չի վերագործել սոխակն անուշակի—

Ու թե իրավ է մարդը բնջաջել՝
Ի՞նչպես կարող է մեռնել լիրիկան...

Այնուհետև՝

Այն դարը, որ սուրբ լիրիկա չունի՝
Այն դարը դատարկ բույն է թռչունի
Մազն կամուրջով անցնում է, սակայն,
Մեր վագրահալած եղնիկ լիրիկան...

Այս բանաստեղծության տարեթիվը՝ 1951, վկայում է այն դժվարին, ծանր օրերը, երբ քնարերգության ճանապարհը պատած էր փուշ ու տատակով, երբ ստեղծագործական հանդեպություն էր պետք թափանցելու մարդկային հոգու ներանձամները: Շիրազն, իրապես, հանդուգն կեցվածքի մեջ էր՝ «Ես՝ լիրիկայի հավերժի գուշակ»:

Շիրազը մեծացնում է բանաստեղծի կյանքում ունեցած դերի ու տեղի պատկերացումները՝

Բանաստեղծը երկրի օրբան է միակ՝
Թեկուզ անթագ, անբանակ...

Այնուհետև՝

Բանաստեղծը՝ մշտավառ մոմն աղգային,
Կերտնն՝ համամարդկային...

Նաև՝

Բանաստեղծի օջևանը սիրտն է վառ
Ոչ թե ուղեղն իր մթար...

Բանաստեղծի սիրտը համեմատվում է ընկույզի հետ՝

Ընկույզի նման, դրսից ես դու բիրտ,
Ներսից բնույզ ես, անուշ ես, իմ սիրտ...

Թեև կենդանության օրոք Հովհաննես Շիրազի պոեզիան ուներ անհամար երկրպագուներ-ընթերցողներ և այնպիսի գնահատողներ, ինչպես Ավիսահակյանը, Արշակ Զոպանյանը, Գ. Մահարին, ռուս և այլազգի շատ քրն-

նադատներ (որոնք նրա ստեղծագործության մեջ հայտնագործում էին պոեզիայի իսկական ոգին, «աստվածային շունչը»), սակայն մի այլ կարծիք էլ այդ պոեզիան համարում էր «պատմական անախրոնիզմ»: Իրեն թե այս մեծ աշխարհին անհաղորդ ու նրա անցուղարձից մեկուսացած մի բանաստեղծ աշխարհը պատկերացնում է հեռավոր հովիտների մեջ ծվարած խրճիթի կերպարանքով, ուր շին հասնում ժամանակակից կյանքի ուրիշները: Դեռ ավելին. ոմանք էլ նրա քնարը համարում էին իրականությունից խզման բնորոշ երևույթ, արդեն դարն անցած բանաստեղծական մտածողության վերապրուկ: Ի պատասխան այդ վերագրումների ու նախապաշարմունքների բանաստեղծը անհրաժեշտաբար ասպարեզ էր հանում «Ֆիզիկների» և «լիրիկների» վեճի իր տարբերակը («տեխնիկա» և «լիրիկա») բանաստեղծական ենթաբնագրով, պոեզիայի հավերժական ոգու իր պատկերացումները և ժամանակակից էություն իր բացատրությունները.

Չե՞ր զգում, արդյոք, որ իմ սողերում,
Իմ բնույզ, իմ նուրբ, իմ սուրբ խզնի մեջ,
Իմ՝ երգի փոխված սիրտ սողերում
Մեր ժամանակի շունչն է անշնչ,
Մեր դարի շունչն է ու փոթորկարիք
Ամպերն են անցնում, թողնում երգս պերճ,
Թողնում ծիածան՝ հոգիներից մեջ...

Ամենուրեք՝ բոլոր հոգիների մեջ, համաշխարհի բոլոր ծայրերում ծիածան կապելու ըզձասացությունը առհասարակ բարձր պոեզիայի խնդիրն է, նաև Շիրազի պոեզիայի, որը, ի տարբերություն կյանքի փաստերի արձանագրական հղումների, կոչված է գոյության իդեալական կերպերի հաստատմանը:

Բանաստեղծական այս ազնիվ և ճշմարիտ կեցվածքը, բնականաբար, Հովհաննես Շիրազի պոեզիան կապում է երևույթների սրբազորման՝ աստվածացման զեղազիտությունը, որի արտահայտություններն են բիրիական Արարատի տեսիլքները, մայրենի լեզվի ու գրերի մեծարանքները, ժողովրդի ազգային պատմության հիշատակների ու աշխարհագրական հայտնի անունների սրբացումները, ծնրագրումները բնության մասունքների առջև («Քողեք, թողեք երգեմ, ծաղիկները երգեմ», «Այնպես ջինջ է դաշտը ձնել») և այլն:

Երևույթների էքստատիկ ընկալման զեղազիտությունը այն մեկնակեան է, որով Շիրազը հարազատության խոր կապեր է հայտնագործում աշխարհի և մարդկության իդեալների, կեցության վեճ ու կատարյալ սկզբունքների հետ:

Դրական մուտքից սկսած մինչև վերջին տարիների փիլիսոփայական բառակները Շիրազը մեծարում է աշխարհի ներդաշնակության հիմքերը՝ հեռաստանների կարոտ, գարնանամուտի ծննդյան երկունք, արծվային ճախրանքներ, գիշերների մեջ բացվող լուսաճառագումներ, ծաղիկների երազային տեսիլքներ, լեռնային արբեցումներ, հավերժի դայալ, լուսի խրատիճանքներ, բարձրագույն բազմեր, երկնային գահեր... Ասված է, որ բանաստեղծները, նույնիսկ ամենից ավելի իրականության առարկայական տեսագծերին հակվածները, շին կարող ուսմանտիկներ չլինել: Դրա մի ցայտուն ասպարեզը հենց Շիրազի պոեզիան է՝ մարդկային հոգու հզորության բազ-

մակերայ ուժանտիկական խորհրդանշաններով: Պոմանտիկական աշխարհագրագրությունը Շիրազի բանաստեղծությունը պատկու՞մ է մարսիմալիստական շափանիշներով:

...նորից գարուն է, սարերը կենձ,
Կայծակների հետ բախվեմ ամպերում...

Այսպիսին է Շիրազի պատկերացումը Մարգու մասին, գլխատառով Մարգու, որին նա տեղագրեց երկնքում աստծո փոխարեն, իբրև կյանքի արարիչ, բանական, ստեղծագործ սկզբունքների լծակիր: Մարսիմալիստական-ուժանտիկական կենսափիլիսոփայությունը անցնում է Շիրազի ամբողջ ստեղծագործության՝ նրա քնարական էպոսի միջով, վերաճելով հումանիստական կուռ համակարգի, որով մարդը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին:

Այսուամենայնիվ, Շիրազը շհանգեց բնության երևույթների միաստիճակացիային, շղարձավ «պանթեիստ», այլ մնաց իրականության հողի վրա, մարգու իրական տազնապների, հոգսերի և հույսերի ոլորտում: Առավելապես ազգային հույսերի, ազգային ըզձասացության, որի արտահայտություններն են նրա բազմաքանակ պատվիրանները, հրովարտանքները, տեսիլքները, ուխտերն ու կտակները, շիրազյան գեղարվեստական սևեռումների ամբողջական կառուցվածքը, որը վկայում է բանաստեղծի ժողովրդական զգացմունքների և մշտբերի, ապրումների ու հույսերի անհուն ծովին առնչվելն է. նա շնչում էր հայրենիքի շնչով, ապրում էր ժողովրդի սրտով, երազում էր ժողովրդի մշտբով:

Ժողովրդական զգացմունքների նախնական պարզության, երազների ու հույսերի խորության կնիքներով նրա ստեղծագործությունը ճանապարհ էր բացում դեպի ժողովրդի հոգու նվիրական գաղտնաբանները: Ի դեմս Հովհաննես Շիրազի պոեզիայի ժողովուրդը գնահատում էր իր պատգամախոսին, ըզձասացին, իր հոգեկան աշխարհի թարգմանչին:

Ջարմանալի չէ, որ ժողովրդական լսարանները անմնացորդ էություններ ունենցում էին Շիրազի բանաստեղծությունների ասմունքը և նրա տեքստերով հյուսված համերգային ծրագրերը, ծափերի տարափով էին զիմավորում Շիրազի երևալը այլևայլ դահլիճներում:

Հովհ. Շիրազն, իրապես, ամբողջովին իր բանաստեղծական տող ու տներն մեջ է, իր նվիրական զգացմունքների, իր գեղարվեստական հանրածանոթ սևեռումների:

«Շիրազի երևույթը» (Ֆենոմենը) հուշում է շատ ճշմարտություններ. առաջին հերթին այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը խոր արմատներով պետք է արտահայտի ժողովրդական զգացմունքների հարստությունը և իսկությունը, այդ ամենը պետք է արտահայտի բանաստեղծական պատկերավորության զարավոր օրենքներին հավասարմադրված, պետք է լինի ներքին ձևի և ոչ թե արտաքին պաճուճանքի փաստ: Այս ճշմարտություններով Շիրազը ևս, ինչպես բոլոր կոչվածները, մասնակցում է ժամանակակից պոեզիայի զարգացման շուրջը պարբերաբար բռնկվող ասուլիսներին, հաստատելով առաջին հերթին բանաստեղծության պատկերավորության պարտադիր նախապայմանի մեծ կանոնը:

Բանն այն է, որ «մոգեան» երևալու համար շատ բանաստեղծներ (դրանց մեջ կան նաև շնորհալիները), ոչ միայն մեղանում, այլ ամենուրեք, պատկերը փոխարինում են բանաձևով, հրովարտակով, սրամիտ խոսքով, դիզակատիկաչով, անգամ գուշակում են «պատկերավորության ճգնաժամ», կամ դրա աղբյուրի սպառման մայրամուտ:

Հովհաննես Շիրազի պոեզիայի լայն, համաժողովրդական մասսայականության փաստը մի անգամ ևս ապացուցում է, որ, ի տարբերություն արտաքին, ցուցադրական նորարարության, այս մեծ երկնքի տակ կա նաև ներքին, իրապես ճշմարիտ նորարարություն, որի ստույգ բանաձևը երգի հրեղենությունն է՝

«Հողեղեն և՛ առանց երգ, և՛ երգով և՛ հրեղեն»:

Պ Ո Ե Ջ Ի Ա

Պոեզիայի նոր շրջափուլը սկսվեց հիանալիան թվականների երկրորդ կեսից և շարունակում է մինչև այսօր:

Նոր փուլը սկիզբ առավ հասարակության կյանքի սահմանագծային կոորդինատներում:

Կուսակցության XX համագումարի կենտրոն շունչը արտահայտություն գտավ հասարակական գիտակցության այլևայլ ասպարեզներում, նաև գեղարվեստական ստեղծագործության այնպիսի ճկուն և շրջադարձերի ընդունակ ասպարեզում, ինչպիսին բանաստեղծությունն է: Մայր առավ «բանաստեղծական դիրքերի» վերանայման խոր ընթացք: Խրատաբանական, գունազարդող, շքերթային, հոստորական, ներբողագրական բառ ու բանին տրված տուրքերն այլևս դիտվում են իբրև ներշնչանքների կաշկանդանքներ, բանաստեղծության բուն տարերքը սահմանափակող իրողություններ:

Բանաստեղծները գրում են ինքնադատապարտող խոսքեր, որոնցով հրաժարվում են ծննդանների ու թմբուկների հրավառությունից: Ահա ամենից ավելի մասսայական բանաստեղծի՝ Նաիրի Զարյանի, ինքնադատապարտման խոսքը.

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Գու ինձ ներքի, իմ ժողովուրդ,
Խարել եմ ինձ կանչերը սուտ,
Ես մոլորվել եմ շատ անգամ...

Նման անկեղծ խոստովանություններով՝ ժամանակաշրջանի հակաբնական և հակաբանական երևույթներին տված բնութագրերով հանդես եկան դրեթե բոլոր գրեթե բանաստեղծները, հայտնելով, որ քիչ են գրել ներշնչանքի բանաստեղծություններ, իսկ գրածները մեծամասամբ եղել են անհղացում, շոր ու ցամաք, դիդակտիկական, հոստորական հնչերանգների «ձևավորումներ»: Մի խոսքով՝ վերանայման ընթացքը տեղի է ունենում մարդկային ճշմարիտ հոգեբանությունը վերադառնալու սլաքով: Այդ մասին խոսակցություն բացվեց Հաչատուրի գրողների երրորդ (1954) և Խորհրդային գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարի (1954) մի շարք ուսու և այլազգի պատվիրակների ելույթներում:

Այսպես աստիճանաբար հասունանում է պոեզիայի բուն խնդիրների խոր և արմատական գրվածքի ժամանակը:

XX համագումարը անլիճելիորեն ուժեղ դրոշմ է թողնում նաև բանաստեղծական ստեղծագործության ճակատագրի վրա՝ նրա զարգացման ուղղությունը շրջելով դեպի մարդու ներաշխարհը, հոգեբանական կրն-

ճիռներն ու կոնֆլիկտային իրադրությունները: Նման պայմաններում ծայր են առնում ասուլիսները՝ բանաստեղծության զարգացման ուղիների և հարակից խնդիրների շուրջը: Սա վերաբերում է հատկապես 60-ական թվականներին, երբ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում է բանաստեղծության նոր մոդելների հայտնագործման ու հնացած պատկերացումներից լիցքաթափվելու խնդիրը:

Ինչպես միշտ, զարգացման նախորդ փուլերի պես, գեղարվեստական առաջին բնագծերի վրա հայտնվում է բանաստեղծությունը: 1965-ին «Գրական թերթում» տպագրվում է տողերիս հեղինակի հոդվածաշարը (№ № 8, 10, 12, 14, 18), որով արժարժվում են բանաստեղծության էություն, ավանդույթների և նորարարության, ձևի և բովանդակության, ազգային օրնամենաի, բանաստեղծական զգացողության տիպերի և այլ խնդիրներ: Հոդվածների դեմ գրվում են մի շարք բնագիմախոսություններ, որոնց թվում էր Գ. Մահարու սուր և կրքոտ բանավեճը:

Չնայած առանձին գրույթների մեկնաբանության հապճեպությանը և առանձին անփույթ (շուտափույթ) արտահայտություններին, հոդվածաշարը ունեցավ դրական նշանակություն՝ խախտելով գրական անդորրը: Ուշագրավ էին հատկապես պատկերի ազգային դրոշմին, ապրումի և խոսքի համապատասխանությանը, ձեռագրերի բազմազանությանը, վարպետության շղթային և այլն, վերաբերող մտորումները:

Պոեզիայում այդ օրերին գծվում էր ուսակական նոր սահմանագիծ, մարդու էության ճանաչման սահմանագիծը: Գեո շէին լուել առաջին ասուլիսի խոսակցությունները, երբ սկսվեց մի նոր բանավեճ, որի շարժառիթը եղավ Վահագն Գավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ոնալիզմի նախահիմքերը» հոդվածը»: Սա նույնպես ունեցավ բազմաթիվ արձագանքներ. ասուլիսին մասնակցեցին բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ:

Օգտագործելով Մարտիրոս Սարյանի մի արտահայտությունը՝ հայ արվեստի նախահիմքային արմատների վերաբերյալ, հոդվածում Գավթյանը գտնում է, որ ժամանակակից բանաստեղծության նորարարական էությունը, նրա ուսակական հավաստիությանը կարելի է հասնել՝ զիմելով միայն նախահիմքերին՝ սկսած հեթանոսական շրջանի գողթան երգերի սքանչելի պատառիկներից մինչև միջնադարյան աշխարհիկ տաղերգության նվագները, մինչև ժողովրդական հայրեններ: Գավթյանը գտնում է, որ ժառանգականության օրենքով, ասել է թե՛ գեղարվեստական հինավուրց ավանդների օգտագործումով, բանաստեղծությունը կարելի է թոթափել ավելորդաբանություններից, հասնել «բանաստեղծությունը խտացած զգացմունք է» ճշգրիտ սահմանումին:

Թեև ասուլիսին մասնակցեցին շատերը՝ արտահայտելով որոշ հետաքրքրական մտքեր, սակայն ամենանշանակալից հոդվածը գրեց Պարույր Սևակը, որը կոչվում էր «Հանուն և ընդդեմ «ոնալիզմի նախահիմքեր»-ի»³:

Այդ հոդվածը գեղարվեստական շարժման համար ունեցավ գրական լուրօրինակ մանիֆեստի նշանակություն: Ծիշտ է, Սևակի հոդվածում կալին բանավեճական շափազանցություններ, մասնավորապես Ոգու մեծառանգի կետում, սակայն ոնալիզմի նախահիմքերին վերադառնալու հրահանգի հետ Սևակը ամբողջ սրությունը ու խոր ներշնչանքով դնում էր մի շարք էական, սկզբունքային հարցեր:

Հողված-մանիֆեստի գլխավոր առանցքը բանաստեղծական (մտածողության) զարգացման արդիական տիպարի՝ որոնման խնդիրն էր: Իսկ բանաստեղծության արդիականությունը նվաճելու համար, ըստ Սևակի, անհրաժեշտ էր հաղթահարել ազանդավորական-սխալաստիկական նախապաշարժունքները և թոթափել ֆոլկլորակերպ տարազը, թափանցել մարդու «հոգեկան ներանձամների» խորությունները, դիմել բարդ կյանքի հակասություններին:

Սևակը զարգացման պահանջը բնավ չէր խզում գեղարվեստական ավանդների ժառանգորդության սկզբունքներից, ինչը նրան վերագրեցին ընդդիմախոսները: Ժառանգորդությունը Սևակը ըմբռնում էր ոչ թե իրադարձության սլաքով, այլ առաջընթացի, նորդարյա քաղաքակրթության ոգուն համապատասխան ոգեկան լարվածության պայմանով:

Հենց այդ ժամանակ էլ Հովհաննես Շիրազը հանդես եկավ «Տեխնիկա» և «Վիրիկա» ծրագրային բանաստեղծություններով, որոնցում, կանխելով «ֆիզիկներին» և «լիրիկներին» հայտնի բանավեճը, ծառայեցին քննարկողության վրա կախված-հարցականների, քննարկողության նյութի սահմանափակումների դեմ: Հայտնի էր, օրինակ, Գ. Էմինի ուտիլիտարիստական բնույթի մի բանաձևը, թե «Ղափանի անթրաշ լեռները» ավելի շատ բանաստեղծականություն ունեն, քան Արարատը: Առաջինն բնագրքում պղինձ է պարունակում, իսկ Արարատը մենավոր կեցվածքով՝ անօդուտ է: Շիրազը գրում էր՝ «Վիրավոր զինվոր՝ դու իմ լիրիկա», այնուհետև՝ «Ես դարի սիրտն եմ, շեփորը շեմ»: Այս մտածողության դեպքում անակնկալ չէին ոչ Շիրազի քննարկական թափանցումները, ոչ էլ մյուսների մեղմաձայն, ներհուն, սրտի հետ խոսող, հոգեկանությամբ տոգորված բանաստեղծությունները: Այնուհետև նույնպես գրական մամուլի էջերում տպագրվեցին բանավեճական հոդվածներ, որոնցից առանձնանում է Ա. Գրաշու պոեզիայի մասին Մահարու գրած նյութը: Ա. Գրաշին հանդես եկավ իր ջանդույունների՝ ժողովրդական երգի ոճավորումների, պաշտպանությունների, որին Սուրեն Վահունին պատասխանեց «Մի անվայելուչ պատասխանի առթիվ» հոդվածով:

Ս. Վահունին մերժում է Ա. Գրաշու մտայնությունը, ըստ որի, ով քննադատում է իրեն, նա «գրքային պոեզիայի քուրմ է», դեմ է պոեզիայի ժողովրդայնությունը, դեմ է ոչ միայն Իսահակյանին, այլև Պուշկինին, Հայնեին, Թումանյանին, Սայաթ-Նովային, Տերյանին, Չարենցին... Ս. Վահունին քննադատում է նաև Ա. Գրաշու ներկայացրած ժողովրդայնությունը՝ իբրև աշուղական ձևերի (բայաթիներ, մուխամմազներ, քառյակներ) բնագործականություններ: Նա գտնում է, որ ժողովրդայնության շափանիչը ոչ թե բանահյուսական ձևեր օգտագործելն է, այլ ժողովրդի ոգեկան կերտվածքն արտահայտելը:

Այնուհետև, 70-ական թվականներին նույնպես, պոեզիայի զարգացման, նրա քաղաքացիական ոգու, նորարարության, արտահայտման եղանակների ժառանգորդության և այլ հարցեր մնացին գրական օրակարգում:

Արտահայտվում են բևեռացված տեսակետներ հայոց բանաստեղծության իրադրության վերաբերյալ: Ոմանք, առավելապես բանաստեղծները, գրում են, թե բանաստեղծության մեջ սկսվել է հսկայական զարթոնք և պահանջում են միջազգային շուտափույթ ճանաչում: Հակադիր թևը գտնում

է, որ դեռևս զավառայնության կապանքները բանաստեղծության զարգացման բնթացքը զանդազեցնում են արդեն նվաճված կետերի վրա: Նորից, ինչպես ձևավորման թվականներին, ծառանում է բանաստեղծության արդիական դիմագծի մտահոգությունը:

Առաջարկվում են բազում-բազում տարբերակներ՝ բանաստեղծության նոր դեմքի որոնման, նրա էության կերպարանափոխության վերաբերյալ: Այդ տարբերակների մեջ են նախահիմքային մտածողության վերադարձի, ավանդական կանոնների խորտակում, հոգեբանության խորացում, պատկերի ինտելեկտուալ հագեցում, խոստովանանքային շեշտերի ուժեղացում և այլն և այլն:

Պոեզիային առաջադրվող նոր խնդիրների իրադրության մեջ ասպարեզ մտավ կանոնազանց բանաստեղծների այն խումբը, որը համախմբվեց նորարաց երիտասարդական «Գարուն» ամսագրի շուրջը:

«Գարունականները» իրենց կոչեցին «Մենք» և ի դեմս իրենց տեսաբան, շնորհալի քննադատ Ալեքսանդր Թոփչյանի մի շարք ելույթների (հոդվածների) ազդարարեցին նոր, անպաշտոն խմբակցության սկզբունքները: Այդ հոդվածներում թեև կային ճշգրիտ գրույթներ, օրինակ, բանաստեղծական մտածողության զարգացման և այլնի վերաբերյալ, սակայն զրանց առանցքը հայ բանաստեղծության ծառի նորացումն էր օտար պատվաստներով, հատկապես նեոավանդարդիստական այն պատկերացումներով, որոնց հայրենիքը գերազանցորեն իսպանալեզու (ոչ միայն) նորագույն պոեզիան էր:

Գարունականները փորձում էին կանոնազանցություն-օրինազանցությունը, ձևի քայքայումը, մի խոսքով իրարանցումը ներկայացնել շարժման ու առաջադիմության անունով:

Չնայած այն պարագային, որ «նորերի» շարքում կային նաև ակնհայտ ձիրքի տեր մարդիկ՝ և՛ պոլեմիստներ, և՛ մետաֆորիստներ (ինչպես նրանց գասակարգում էր Ալ. Թոփչյանը), Պարույր Սևակն առաջիններից մեկը հարկ համարեց անդրադառնալ «զավակների» զանցանքներին՝ հոգեկան վառելա-նյութից թափուր բանաստեղծությունը սահմանազծելու կենդանի հոգեբանության բանաստեղծական տիպարներից:

Գրողների հերթական պլենումներից մեկում Սևակը սուր և անաչառ, բնադատության ենթարկեց «նորերին»: Մի կարճ ժամանակ, կարծեք թե, նրանք սթափվեցին, վերջ տվին աղմկարարությանը: Բայց շուտով նորից սկսեցին ինքնաթմբակահարությունը և դիվանագիտական խաղերը: Այդուամենայնիվ նրանց դիրքերը քննադատության արժանացան ոչ միայն Գ. Էմինի⁸, էդ. Ջրբաշյանի⁹ հոդվածներում, այլև գրական ատուխներում՝ գրողների հերթական համագումարում (Վ. Գավթյանի բանավեճային սուր և արգարացի զեկուցման մեջ¹⁰, երիտասարդական պոեզիային նվիրված պլենումում, Ն. Աղալյանի զեկուցման մեջ)¹¹:

Չնայած վեճ ու վիճարանությունների առատությանը և զրանցից անպակաս շափազանցություններին, պոեզիան նորից ու նորից, արդեն որերորդ անգամ, առաջ էր քաշում իր սահմանների և հնարավորությունների ճշտման, նոր հայտնությունների խնդիրը: Ավելի ու ավելի մեծ եռանդով է գրվում ժառանգորդության հարցը, որը ձևակերպվում է «երգի հայրենիք» անունով: Բանավեճերում ավելի հաճախ են հորովվում Ն. Չարենցի պատվիրանները.

«Լա՛վ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեմել—

Քեզ լուկ օղա՛կ համարիր,— և ո՛չ թե սկիզբ կամ վախճան»¹²:

Լայնանում է գեղարվեստական ավանդների բնագիծը՝ ի դեմս հայրենի և համաշխարհային բանաստեղծության կենարար աղբյուրների:

Նախորդների հոգևոր լույսի վերապայծառացում,— սա է զարգացման ճշմարիտ ուղեգիծը, որը հրաշալի ձևակերպում է ստացել Պ. Սևակի հետևյալ տողերում. «... Ինչքան էլ լուսավոր ու լուսեղեն լինի անցյալի գրականությունը, չի կարելի կուրանալ այդ լույսով, եթե չես ուզում աղոթել մթնած աչքերով, այլ պարտավորված ես զգում ընթանալ առաջ՝ ոչ թե հակառակ, այլ հենց հանուն այդ լույսի և ի սեր այն բանի, որ նույն այդ լույսը հարատևի վերապայծառանալով»¹³:

Ավանդությունը ոչ թե անշարժ կապիտալ է, այլ շարժական ճկուն, կենսունակ, ծնվող ու աճող, հասունացող և վերածնունդ ապրող երևույթ: Այս մտքին հրաշալի բացատրություն է տվել Վ. Կոթինովը «Գուցե այն աստղը կհայտնաբերես» հոդվածում¹⁴, ուր մեջ է բերվում Ռազմիկ Գավոյանի «Ըամփորդություն» բանաստեղծությունը.

Քայլեր մի գիշեր, և երկու գիշեր,
և այնքան, որքան կարող ես քայլել,
զուցե այն աստղը կհայտնաբերես,
որ մարդկանց համար բնավ չի փայլել:

Դեռ մի տարի, և երկու տարի,
և այնքան, որքան կարող ես զնալ,
և զնա նույնիսկ այն գծնի պահին,
երբ որ քայլելն է թվում անհար:

Քայլեր մի տարի, և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապայերիդ,
մի գնահատիր ոչ անցած ճամփադ,
և ոչ էլ շնչին արժեքը բեռիդ:

Եվ եթե հասնես նախապայերիդ,
ուրեմն՝ մոտ ես և ապագային,—
քեզանից առաջ, նրանք շատ առաջ,
բոլոր դարեր առաջ ճամփա են ելել,
և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն
ապագաներին բոլոր նոր ու հին:

Եվ եթե հանկարծ քո ճանապարհին
նախապայերիդ դու շահագրկես,
ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաշք չի՛ փրկելու քեզ:

Այս բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ Վ. Կոթինովը գրում է. «Ռազմիկ Գավոյանի բանաստեղծական աշխարհում նախնիները բոլորովին էլ հեռուստման անցյալում չեն, այլ ապագայում, բանի որ նրանք ճամփորդության են ելել մեզանից շատ ավելի առաջ: Եվ մենք ոչ թե պետք է վերադառնանք նրանց մոտ, այլ հասնենք նրանց մեր ճամփորդության ընթացքում: Իհարկե, սա հակասում է գիտակցության տրամաբանությանը, բայց բանաստեղծական աշխարհում սա ճշմարտություն է, որ մարմնավորում է գոյի ամբողջականության ապրումը»¹⁵:

Պոեզիայի զարգացման ընթացքը սուր կետերի վրա դրեց նաև գիտատեխնիկական հեղափոխության և գեղարվեստական ստեղծագործության կապերի խնդիրը: Գա, իհարկե, մտացածին խնդիր չէր, այլ ուներ հասարակական որոշ հիմնավորումներ: Հարցադրման սխալն այն էր, որ ոմանք ցանկանում էին պոեզիայի կառուցվածք տեղափոխել գիտությանը հատուկ օրենքներ, որոնք, ըստ էության, ուղղված էին պոեզիայի գլխավոր էություն՝ մարդագրության դեմ: Ավելի լրջաբուժ մտածողները՝ ժխտելով «տեխնոկրատիայի» նշանակությունը, այդուամենայնիվ դառնում էին, որ գիտության և արվեստի կապերը ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված կապեր են:

80-ական թվականների շեմին և նրանից հետո հայոց պոեզիայի զարգացման ծանրությունը դարձյալ կրում էր ավագ սերունդը՝ հակվելով դեպի նրա «պահպանողականությունը», ասել է թե՛ նրա դարավոր հիմունքների անվթարությունը, «հոգու դիալեկտիկան», հոգեկան ներքնահայտնությունների արվեստի պես-պես տարբերակները:

Այս իրադրության մեջ նորից «անհասկացելի» նշաններ է ցուցաբերում «գարունականների» սերունդը, այս անգամ բաժան-բաժան անուններով:

Բնականաբար, քննադատական վերաբերմունքի անհրաժեշտություն է զգացվում, և «Գարուն» ամսագրի երեք համարում տպագրվում է Ս. Սարինյանի «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» ընդարձակ հոդվածը, որտեղ առանձին-առանձին մեկնարանվում են ոչ միայն 70-ական թթ., այլև դրանից հետո ասպարեզ մտած բազմաթիվ նոր բանաստեղծների ստեղծագործությունները¹⁶:

Սարինյանը ընդհանրապես դրական նշանով է մեկնաբանում 70—80-ական թթ. բանաստեղծական շարժումը, որ առաջ է բերում որոշ ընդդիմադրություններ: Տողերիս հեղինակը «Շարժում և իրարանցում» հոդվածում դասական պարզության և հոգեկանության դիրքերից հանդես է գալիս զգացմունքների տրամաբանակացման, հոգեկանության օտարման երևույթների դեմ¹⁷:

«Սովետական գրականություն» ամսագիրը նույնպես մի շարք քննադատների ու բանաստեղծների (Գ. Անանյան, Ալ. Թոփչյան, Գ. Գասպարյան, Ս. Փանոսյան, Հովհ. Գրիգորյան) մասնակցությամբ խոսակցություն է բացում:

80-ական թվականների բանաստեղծական ասուլիսներից ամենատևականը «Գրական թերթի» 1983—1985 թթ. ասուլիսն էր, որի նյութը դարձյալ «նոր բանաստեղծական եղբայրության» գնահատումն էր: Հանդես եկան բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ, հրահանգիչներ՝ թեր և դեմ կարծիքներով:

Թեև «եղբայրությունն» ունեցավ պաշտպաններ՝ «տնայնագործական պոեզիայի» ստեղծման ցուցանակով. «բանաստեղծներն այժմ ոչ թե ծնվում են, այլ՝ ստեղծվում» (Ս. Սարինյան), շերմոցային պատվաստների նշանաբանով, սակայն ասուլիսի պաթոսը հասարակական հոգսերի, «երկրի նշանների» պահանջն էր, քաղաքացիական այրող ոգու պահանջը, առանց որի անմտածելի է ամեն մի շարժում և առաջադիմություն:

Տեսական-քննադատական միտքը, անտարակույս, արտահայտում էր

բանաստեղծության զարգացման կենդանի ընթացքի հետ կապված կարևոր հարցադրումներ և ոչ թե ինչ-ինչ պրոբլեմներ էր ներմուծում գեղարվեստական շարժման մեջ:

Այսպես, 60-ական թվականների բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ մարդու հոգեբանության՝ ներաշխարհի արտացոլման շրջադարձը ուներ իրական կովաններ ի դեմս մի շարք բանաստեղծական ձևազարդերի: Այս առումով տպավորիչ էին Գ. Էմինի «Երկու ճամփա», Վ. Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ», Հր. Հովհաննիսյանի «Ծովի լուսնյունը», Հ. Սահյանի «Մայրամուտից առաջ» և, մասնավորապես, Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուները, որոնք արտահայտում էին արդի պոեզիայի խմորումների ընթացքի որոշ եզրեր, հատկապես մարդու «հոգեկան գաղտնիքների» գեղագիտությունը:

Զարմանալի երևույթ. անսպասելիորեն ձեռնարկում է» բանաստեղծությունների շրջանակը: Եթե մինչ այդ բանաստեղծությունը թևածում էր աշխարհագրական հազար ու մի բնագծերում, սահմանները ընդլայնում էր թեմատիկ բազմազանությամբ, ապա նոր շրջափուլում տեղի է ունենում թեմատիկ կենտրոնացում և նյութի կոնկրետացում: Հ. Սահյանը կենտրոնանում է մանկության հուշերի և բնության կյանքի նյութի շուրջը, Վ. Դավթյանը՝ սիրային վերապրումների, Հր. Հովհաննիսյանը՝ ուժեղ անհաստականության տարերքի, Պ. Սևակը՝ մարդու ներքին գաղտնիքների և այլն:

Բանաստեղծությունը դառնում է ավելի մտերմաշունչ ու հոգեկանություն մը լեցուն: Դրա արտահայտություններից էր, օրինակ, Գեղամ Սարյանի «Քրիզանթեմ» գիրքը (1968)՝ բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի, թերևս, լավագույն էջը: «Քրիզանթեմը» գլխավոր ուղղությամբ բանաստեղծի անցած ճանապարհի իմաստավորում է, յուրօրինակ հանրագումարը:

Անցած կյանքի հուշերը, բնականաբար, բանաստեղծի աշխարհը ողորդում են տխրության, կորուստների, թախծի մեղեդիներով, անգամ ողբերգական պաթոսով: Սարյանը «Քրիզանթեմ» գրքով, կարծեք թե, վերադառնում է դեպի իր հեռավոր անցյալը, դեպի տերջանական տխրության տարերքը և պարսկական բանաստեղծության փիլիսոփայական սուղումները, դեպի զգացմունքների բյուրեղացում, դեպի, այսպես կոչված, «խաղաղ», անաղմուկ քնարերգության հանգրվանները: Նրա բանաստեղծություններում առաջամաս է գալիս զգացմունքների արտահայտման բաց բնագիրը՝ անմիջականությունը:

Հասարակական կյանքի նոր գործոնների ազդեցությամբ մտերմական շեշտեր են մուծվում անգամ քաղաքացիական տարերքի բանաստեղծ ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ: «Արև և սուվեր» ժողովածուից (1957) հետո տպագրվում է Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» (1968) ժողովածուն: Առաջներում նույնպես նա գրել էր քնարական շնչի բանաստեղծություններ, բայց տիրապետող էր հրապարակախոսական-հոստորական հնչերանգը, ուղղակի «բաց տեքստը»: Կյանքի մայրամուտին բանաստեղծը՝ մի կողմ դնելով շեփորաձայն նվագները, հակվում է դեպի մտերմական ապրումները: Այդ կողմնորոշումը Զարյանին չի դարձնում հոստես, բայց և նրա քնարը դարձնում է ավելի մարդկային, կարելի է ասել՝ խոստովանանքային: Գա երևում է անգամ նոր գրքի վերնագրից՝ «Սպասում եմ քեզ», ասել է թե՛ սիրո, կարոտի, հոգու ներդաշնակության նեցուկին:

Ինչ 1947-ին տպագրած «Զննողիկներ» գրքով ուշադրության արժանացավ Արշալույս Մարգարյանը (ծնվ. 1914 թ.):

Այդ գրքում կային անհատական ապրումների արժարժումներ, որոնք ժամանակին «արգելված գոտի» էին: Սեր, կարոտ, բնություն, սրանք էին Մարգարյանի գրքի մոտիվները՝ արտահայտված մեղմաշունչ գունագծերով:

Տասնամյակների ընթացքում Մարգարյանը հրատարակեց նորանոր ժողովածուներ («Գարնանային վտակներ»՝ 1954, «Հայրենի հովիտ»՝ 1958, «Հեռաստաններ»՝ 1962, «Երբ սիրում ես»՝ 1970, «Գու ինձ սպասում էիր»՝ 1975 և այլն): Զնայած բանաստեղծական տեխնիկայի թուլություններին, Մարգարյանը ի հայտ բերեց ապրումների արտահայտման խոստովանքային անմիջականություն, թեմատիկ բազմազանություն՝ սիրո ցավագին վերապրումներից մինչև հայաց պատմության նյութական հուշարձանների «զարգանախշերի» արժարժումներ, հայրենի եզերքի բնության պատկերագրումներից մինչև հայրենասիրության էություն բացահայտումներ:

Սաղաթել Հաբուրյունյանը (ծնվ. 1921) երևանի մանկավարժական ինստիտուտը ավարտելուց հետո, 1941-ից եղել է ուսուցիչ, ապա զորակոչվել է սովետական բանակ (եղել է սուզանավոր), վերադարձից հետո աշխատել է իբրև «Պիոներ» ամսագրի և «Գրական թերթի» խմբագիր: Բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն լույս է տեսել 1947-ին՝ «Իմ ձայնով» խորագրով: Գրքի նյութը վերադանցորեն պատերազմի տպավորություններն են՝ զրված առանց վերացական պաթոսի, անհավակնոտ, ստույգ, բնական ոճ ու լեզվով: Գրական շրջաններում առանձնակի հաջողություն ունեցավ ռուսազգի պատմը՝ «Տանյան»:

Ինչ գիտենայի, որ երբ դեռ մեր գյուղում,
Թռչկոտում էի անվերջ կայից-կալ,
Երբ կոտորներին վեզ էի խաղում,
Ու չէի տեսել Արազը անգամ,
Թե հեռու-հեռվում, Վոլգայի ափին,
Զինորսի փոքրիկ խրճիթում խաղաղ
Իր ճիշն առաջին տվեց աշխարհին
Եվ արևի տակ սկսեց խաղալ
Տանյան, իմ Տանյան,
Իմ լավ Տատյանան,
Հեռու Վոլգայի
Շուշանը գարնան...

«Իմ ձայնով» գրքում ուժեղ էջերը դարձյալ կապվում են ռազմաճակատային մոտիվների բնական, կենդանի շեշտերի հետ («Նամակարեք տղան», «Իմ անծանոթ եղբայր» և այլն):

Ալյուհետե լույս տեսան «Ապրիլ» (1952), «Թե ինչ է շնչում առուն» (1958), «Արև ու ծով» (1964), «Եթե քո աչքը պարզ է...» (1979) ժողովածուները:

Մի բանաստեղծության մեջ Ս. Հարությունյանը իր հավատամքը ձևակերպել է այսպես.

Փշոտ լինի թող իմ ճամփան,
Թող իմ ճամփան լինի քարոտ,
Ճամփան իմը լինի միայն,
Իմը լինեն սեր ու կարոտ:

Յող ունենամ ես մի կածան,
Մի արահետ՝ ուր-մուր՝
Եզերքներին փուշ ու մացառ,
Թավուտ անասոր շուրջուր:

Ի՛՞՞՞՞՞ լինի... Թեկուզ քարոտ,
Թեկուզ ծանր ու դժվարին,
Եվ ես այնքան ավելի մոտ
Կլինեմ մեծ հանապարհին:

Էզուարդաս Մեծեկայտիսը, ծանոթանալով ուսերեն թարգմանություններին, Հարությունյանի առանձնահատկությունն է համարում աշխարհին նետած բարի, մանկական ու զարմացած հայացքը, պարզ, հստակ, բնական մտածելակերպը, «անփոխարինելի բառերը», տողերի ճշգրտությունը (մասնավորապես պատերազմի վերհուշում), ստույգ տպավորությունների կառուցվածքը²⁵: Լավագույն վկայությունը «Արև և ծով» ժողովածուն է, ուր իրապես իշխում է ռեալիստական հայացքը կյանքի վրա: Ընդ տպավորությունը այդ գրքի հիմնական որակն է. դրա շնորհիվ բանաստեղծը հեռացել է սեփեթանքից, քնարական գեղգեղանքից ու կյանքի գունազարդումից: Հարությունյանը պատկերներ է պնդում ոչ թե պատրաստի դարձվածքներից, այլ մարդու իրական հուզմունքներից: Թեև շունի ասոցիատիվ բարդացումներ և երևույթների փոխարենական փոխակերպություններ, սակայն դա չի խանգարում, որ նա հասնի ճշմարիտ գեղարվեստական խորացումների:

Ընդ տպավորությունների արտահայտման սկզբունքը շափածոյի ազնիվ և ճշմարիտ տեսակ է: Այստեղ տեղ շունին սուտ դարձվածքներն ու կեղծ հուզմունքները:

Այսպես, թեև Մ. Սարյանի մասին շատ բանաստեղծություններ են գրվել՝ գերազանցապես հեռահար հուզմունքներով, սակայն Ս. Հարությունյանը նկարչին ներկայացրել է արվեստանոցում, նրա դույնճրի միջավայրում, կտավի ստեղծման պահին: Դա էլ բանաստեղծությանը հաղորդում է տաք ջերմություն:

Յածրիկ մի սեղանի ծաղիկներ են գրված,
Ոսկեգեղին, կարմիր, արնաման,
Իսկ կտավին ինչ-որ երանգներ են ցրված,
Ինչ-որ գծեր, ինչ-որ բծեր վառման:

Ապա՝

Կտավին եմ նայում ու աչքերս մեկն
Կկոցում եմ ծաղիկոջ ինչ-որ լույսից,
Ջրնդում է մի երգ, մի Բեթհովեն,
Մի կոմիտաս, Թավել ու Գերշուսի:

Ս. Հարությունյանը նկարչական տեսողություն ունի: Դա չուղանկար չէ, այլ գծանկար, երբեմն՝ ջրաներկ: Նա նախընտրում է նյութի առարկայական նրբագծերի վերարտադրում («Վոլգայի վրա մի հին տնակ կա Եվ կանաչ, կանաչ մի մարգագետին»): Այդպիսիք են «Ոսկե ձկնիկը», «Չինարը»՝ սրա հպարտ բնավորության շեշտագրումով: Ուշագրավ է սիրո մեկնությունը:

Սերը և ծովը նման են իրար...
Որբան թվում է հանդիստ ու գլուխին

Լողալով ծովի խորքը գնալը,
Նույնքան ավելի շատ է դժվարին
Խորքից դեպի օդ վերադառնալը:

Սերը և ծովը նման են իրար...

Իրերը, բնությունը Հարությունյանը մուծում է հոգու աշխարհը, դարձնում իրերը: Այս կամ այն շափով ինքնանկարներ են «Իմ ճամփան», «Իմ բաժակը երբեք...», «Ոչ, չեմ կարող...» և այլ բանաստեղծությունները, որոնց մեջ Հարությունյանը հանդես է գալիս անհաշտությամբ՝ քաղքենիության ամեն տեսակի արտահայտությունների դեմ: Երբեմն, իհարկե, Ս. Հարությունյանը հակվում է դեպի ապրումների սխեմատիզացիան, սակայն նրա համար բնորոշը կոնկրետ մտածողությունն է:

Սաղաթել Հարությունյանը ուժերը փորձել է նաև արձակի ու թատերագրության ասպարեզում:

1966-ին տպագրվեց նրա «Կյանքը սկուտեղի վրա» արձակի հավաքածուն, որում նկատվում է կենսական տպավորությունների ճշգրտություն: Հրապարակել է նաև գեղարվեստական ակնարկներ և մանկական պատմվածքներ:

Հաջողության առավել մեծ բաժին է ընկել նրա դրամատիկական գրվածքներին, որոնցից երկուսը բեմադրվել են Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Դրանցից առաջինը «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում» դրաման է (1969), որով ավտոկայանի մեկ օրվա անցուղարձի, մարդկանց փոխհարաբերությունների և մտորումների «հավաստիության» սահմաններում թատերադիրը դիմում է մարդկային աղմուկյան, խղճի, արդարության, արժանապատվության բարոյաբանական խնդիրների:

Ավելի մեծ տպավորություն թողեց «Դատավորը» պիեսի բեմադրությունը: Գլխավոր հերոսը դատավորն է, որն օրինականության պաշտպանության դիրքերից պաշար է մղում ամեն տեսակի զոփող-հափշտակիչների, շողջորթ-զրպարտիչների, օրինազանց-բախտախնդիրների դեմ: Նրա թատերագրության գրավիչ կողմը արժարժվող խնդիրների հստակ դրվածքն է, նաև երկխոսություն կառուցելու կենդանի եղանակը:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվել է Հարությունյանի հեքիաթ-պիեսը:

70-ական թվականները լիապես անսպասելի շրջան էր հայոց պոեզիայի պատմության մեջ: Արդեն իր գործն արած բանաստեղծների ավագ սերունդը նորից դուրս եկավ նոր սահմանագծեր, ազդարարելով որակական նոր սկիզբներ: Դա առաջին հերթին կապվում է Պ. Սևակի «Եղիցի լույս» ժողովածուի հետ, որից սկսվեց մարդու ճակատագրի յուրացման պատմական նոր ժամանակաշրջան:

Պ. Սևակը դարձավ «մտքերի տիրակալ»՝ դասական բովանդակությամբ: Ոչ միայն շնվազեց քաղաքացիական շունչը, այլ վաղեմի աղմկոտ հրապարակախոսությանը փոխարինեց լիարժեք, հոգեկանությամբ ողողված քաղաքացիությունը, փիլիսոփայական ընդհանրացումը:

Ի դեմս Սևակի իրականացավ Ե. Չարենցի երազանքը՝ բանաստեղծական հերկի նոր սերմնացանի վերաբերյալ: Պարույր Սևակը՝ թափանցող

խանվածքի բանաստեղծ, իր մատյանը մուծելով նոր բովանդակություն և նոր մոտիվներ, նոր ձևեր, հավատարիմ մնաց բանաստեղծության բուն էությունը՝ բանաստեղծականությանը:

Իր գեղագիտական հանգանակներում նա գտնում էր, որ բանաստեղծության «պահպանողական», անփոփոխ էությունն է պահանջում՝ նայել առաջ, այն հեռատաններին, ուր սպասվում է բանաստեղծության նոր հերկը:

Նրա վերջին գրքերի («Մարզը ափի մեջ», «Եղիցի լույս») պատմական արժեքը ոչ թե ձևաստեղծումն է, այլ բովանդակության խորությունը, մարդու հոգեկան «ներանձավների» թափանցումը:

Մի բանաստեղծության մեջ նա գրում է.

Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—
Նախ և առաջ՝ ուժը
Հետո՝ ուժը կրկին:

Սեակը բնավ չէր հերքում «արհեստը» (նրա բանաստեղծությունները տեխնիկայի առումով հասնում են բարձր արդիականության), բայց առաջնությունը տալիս էր ասելիքին, մտքի ու զգացմունքի դաշինքին, հայացքի ճշմարտությանը: Նրա կարծիքով միայն ձևաստեղծման հոգսերով տարված բանաստեղծը զոդում է կյանքի սուր խնդիրների առջև, մեկուսանում հասարակական այրող հոգսերից:

Սեակը անխոնջ համառություն բանաստեղծության վրայից դեն էր նետում ավելորդությունները, ճանապարհ սալով զուգորդական մտածողության ձևուն և դինամիկ հնարավորություններին:

Կյանքի խորքերի ճանաչման համար Սեակը կատարեց ստեղծագործական մեծ ափս՝ «ես ցողունի տեղ, արմատ երկարացրի»: Այս դավանանքի հետ է կապված մարդու գնահատման սեակյան շափանիչը՝ ինքնաբերականությունը: Միայն լույսի, բոցի, խարույկի, կրակի ճանապարհով մարդը կարող է հասնել աշխարհի էպիկական ընկալման: Պ. Սեակը, — գրում է Յու. Մորիցը, — մարդու ենթագիտակցության խավարից զննում է դեպի աշխարհի վառ աստղերի լույսը¹⁹, բարանձավից դեպի տիեզերք, դրանով հասնելով ժամանակակից հումանիզմի բարձր սրակի՝ բանական մարդու (Homo sapiens) մեծարանքին:

Մարդը, ըստ Սեակի, զննում է դեպի իր էության ռենեսանսյան ամբողջականությունը՝ յուրացնելով նաև դարի տեխնիկական հրաշքները:

Սեակի բանաստեղծական նորարարության կողքին վեր բարձրացավ Համո Սահյանի անհատականությունը:

Նրա բանաստեղծական ինքնությունը միշտ կապված է եղել բնության հետ, բայց 70-ական թվականներից սկսած բնապաշտական պոեզիան հարբատանում է նոր ազդուրներով ու զծերով, առաջին հերթին՝ փիլիսոփայական սուղումներով:

Սահյանի բնությունը ոչ թե պանթիստական ներշնչանքի աղբյուր է, ոչ թե հովվերգական անշարժության ապաստարան, այլ ինքնուրույն, մեծ գոյություն, որում մարդը որոնում է իր «ներքին պատկերը», ինքնությունը: Սահյանը բնությունը համարում է մարդու հետ եղբայրության և ներդաշնակության հիմնաքար: Կա նաև հարցի մյուս կողմը. ըստ Սահյանի, բնությունն ինքը կարոտում է մարդուն:

70-ական թվականներից շեշտված բեկում սկսվեց Վահագն Գավթյանի պոեզիայում՝ մեղմ նվազներից դեպի հոգու ներքին բոցավառում: Այդ նույն ժամանակ իրենց իրիկնային նվազներով հանդես եկան Սիլվա Կապուտիկյանը և Հրաչյա Հովհաննիսյանը, իր քնարերգության սահմանները ընդարձակեց Մարո Մարգարյանը:

Մարո Մարգարյանը ծնվել է 1915-ին Շուլավերում (Շահումյան, Վրացական ԽՍՀ): Պետական համալսարանում ուսանելու տարիներին կատարել է բանաստեղծական փորձեր, որոնք 1940-ին լույս տեսան առանձին գրքով՝ «Մտերմություն» խորագրով:

Թեև ընդարձակ չի Մարգարյանի ձայնի դիապազներ, երգում է լեռնային ծաղիկներ, անտառ, գարնանաշունչ մանուշակ, պատանեկան սիրո տազնապներ, սակայն երգում է իր կերպով, իր շնչով, մտերմական ու հարազատ հնչերանգով:

Երկրորդ ժողովածուն, որ լույս տեսավ 1945-ին «Բանաստեղծություններ» խորագրով, դարձյալ շոշափում է մտերմական ապրումներ՝ պատանեկան անմեղ սիրո վերհուշ, կարոտ ու երազանք, գյուղական բնակար, հայրենիքի գովք և այլն:

Մտերմական ապրումներից Մարգարյանը աղեղ է կապում դեպի փիլիսոփայական թափանցումներ, որի մի տպավորիչ դրվագն է «Դեռ չեմ պրկել մի ցողուն...» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը:

...Աշխարհի շար դավերին ես անձամբ ու անհարող,
Ամենաչինջ աստղերին հայացքս հառած,
Կարոտ սրտից ելած վեր՝ ես մաղթանք եմ ու աղոթք,
Ես թախիծն եմ աշխարհի կնոջ տեսք տուած...

Բնորոշ է, որ «անկոխվ» հասարակական իրադրության մեջ Մարգարյանը դիմում է հոգեկան ներքին դրամային՝ ցավի, վշտի, թախծի, իրեն էլ համարելով մարդկային ճակատագրի նեցուկ՝ «Բայց հիշեք ինձ, երբ անօդ ձեր սիրտը ցավի՝ Ես սփոփանքն եմ բարի՝ կնոջ տեսք տուած»:

«Կոնֆլիկտային» ապրումների կողմնորոշումով Մարգարյանի քնարը թոթափվում է պատանեկան սեթևեթանքներից, դառնում ավելի մարդկային, բովանդակությամբ հարուստ: Նրա գրքում հայտնվում են նաև մանկության հովվերգական հեքիաթի նախշուն-նախշուն գույներ՝ «Գրպանները, գրպանները մեծ նանի» և նմանաբնույթ հուշեր:



Մարո Մարգարյան

Առաջին իսկ զրբերից Մարգարյանի քնարերգությունը «զարդարվեց» բնբույշ, սրտալի, նրբատես, մեղմաձայն, հուզական և այլն մակդիրներով, որոնք այնուհետև անբաժան եղան նրան վերաբերող քննադատական բանապաշարից:

1951-ին Մ. Մարգարյանը տպագրեց «Մոր ձայնը» ժողովածուն, որի գաղափարական առանցքը մայրությունն է՝ իբրև հավերժության սկզբի, կենաց մշտատև աղբյուրի, գոյության կենարարության հայտարարումն է: Մոր և մանկան հարաբերությամբ հաստատվում է կյանքի մշտնջենականության հումանիտական հայացքը: 1954-ին տպագրվեց «Փշատենի» ժողովածուն, իսկ 1957-ին «Լիրիկական լուսարացը»:

Առաջին ժողովածուների համեմատությամբ նորերի մեջ ուժեղանում է քաղաքացիական ջիղը, ներաշխարհից դեպի լայն կյանքի մտահոգություններին անդրադառնալու հակումը:

Իհարկե, Մ. Մարգարյանի բանաստեղծություններից լավագույնները դարձյալ մտերմական նվագներն են, կարոտի և սիրո երգեր, սակայն տեսահորիզոնի ընդարձակումը ինքնին նշանավորում է «ես»-ի անցում դեպի հանրային հոգսերն ու շահագրգռությունները, մասնավորապես հայրենիքի ձակատագրի հարցերը: Նրա բանաստեղծական տողերը այլևս հագնում են անհանգիստ ռիթմերով, լավի, կատարյալի, երազանքներով, տաղնապաներով ու հույսերով:

Ես հաստատ գիտեմ, գիտեմ լույս մի բան,
երբ դադարես երազել, այրվել:—
Այդ շի՞ նշանակում արդյոք մահանալ...

Գործում են ներքին այրման շարժիչները, հայտնվում են նաև անկման, ցավի, տրտմության, հուսախաբության ապրումներ, ինչպես՝

...Այնքան մոլոր ու խռնված,
Սրտիդ այնքան կարոտի բեռ,
Կյանք ու հոգի ողջը տված՝
Գնու՞մ, գնում, գնում ես գնու...

Երազանքի բարձունքից Մարգարյանը իջնում է կյանք... Ավարտվում է ստեղծագործական ձանապարհի առաջին շրջանը, որին բնորոշ էր բացսիրտ անմիջականությունը, զգացմունքների կլեկների նրբությունը:

Ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը եղավ «Չնհալից հետո» ժողովածուն (1965), որով Մարգարյանի քնարերգության վաղեմի գույններին հավելվում են նորերը՝ թափանցելով իրերի և հարաբերությունների էություն մեջ: «Չնհալից հետո» ժողովածուն ևս հենվում է հոգեկան «ներքին սյուժեի» վրա, սակայն այն լեցուն է դրամատիկ պայթյուններով: Այդ զրբում տպագրվեց «Իմ սերունդն ամբողջ եղյամի մեջ է» հայտնի տողը և նրման այլ տողեր, որոնք հարուցեցին նաև ընդդիմախոսություններ:

Այսպես, Մ. Արմենը հանդես եկավ «պսակազերծող» հոդվածով²⁰, և Մարգարյանի պոեզիան համարվեց մանրախնդիր, մանրախոսական, քաղքենիական տրամադրությունների ցայտուն արտահայտություն: Հակառակ Արմենի, Լ. Հախվերդյանը մարդու ապրած հոգեկան դրամաների ճիշտ կետում որոշեց Մարգարյանի պոեզիայի ուղղությունը²¹: Արմենի հոդվածն էլ իրավացիորեն համարվեց վաղուց ի վեր դատապարտված զանհիկ սոցիոլոգիական քննադատության վերապրուկ:

1972-ին տպագրվեց «Լցված լուսություն» նոր ժողովածուն: Խորագրում տեղ գտած «լուսություն» բառը պատահական չէր: Դա ակամա հիշեցնում է շշունջների, ներսուզումների բանաստեղծական ավանդները՝ Ֆ. Տյուտչևի հայտնի «silentium»-ի, Ֆետի անխոս արտահայտման երազանքը:

«Լուսության բանաստեղծություն» արդի որոնումները, ապրումների արտահայտման ոչ թե տրամաբանական, այլ հուզական սկզբունքի գեղագիտությունը, որ էն գլխից եղել է Մարգարյանի դավանանքը, ավելի հստակ կերպարանք է առնում:

Մարգարյանի «Լուսությունը» բանավեճ է նաև ծնողների, աղմուկների, վերամբարձ բանաստեղծության դեմ՝ հանուն «լցված» անհանգիստ էության:

Դու լուսությունը դերադասեցիր,
Եվ ինչ-որ թերի,
Անբժբանելի
Խոսքեր ասացիր

Ինքդ բեկ համար...
Իբր թե նրանք չեն վերաբերել
Երբևէ մեկին...

...Ու հեռու, հեռու
Հորիզոնի պարզ լուսածիրի մեջ,
Ուր միանում են
Երկինք ու երկիր,
Քայլում է մենակ
Մտահոգ մի կին:

Արտաքննապես «անհանգիստ», մեղմ, ներդաշնակ, «կապույտ», աշնանային լուսության մեջ խլրտում են ո՛չ անզորաշունչ, ո՛չ խաղաղ տրամադրություններ:

Ամպը մթազնեց երկնքի ծերին,
Հոգնեց բարությունն արեգական,
Քամին հառաչեց մերկ տանիքներին,
Եվ այգիները աշուն հագան:
Սառած արևի փշուրներ ընկան
Գաշտերին անձիր ու համփամփին.
Քամին վեր առավ
Երամ առ երամ,
Պտույտներ արավ,
Առավ ու տարավ,

Ու շխտնվեց աշխարհում ոչ որ
Խեղճ տերևների ու քամու վեճին:

Ոչ միայն աշնանամուտի բնապատկերը, այլև զարնան գալուստը Մարգարյանի բանաստեղծություններում երևում է «լուսեղ տխրության» կերպարանքով:

Այս գարունն այնպես դժվար է գալիս,
Դժվար է գնում
Այս գարունն այնպես...
Մաղկաթերիկից եղյամ է դնում
Ու հոգուդ վրա
Աննկատ ձյունում...

«Լցված լուսնունք» տխրության հետ բերում է նաև տագնապ՝

Կապույտների ծիրում
Երազները մեռան,—

ցավի ապրումներ՝

Ու հանգում են ձերձիկ
Կատարներին լեռան...

Ներքին խռովք, անբնություն, սպասումներ, որոնք և բանաստեղծուհուն թելադրում են անհանգիստ կենսավիճակներ՝

...Ու քայլում եմ մի թիչ շաղված...
Մի թիչ թեքված,
Փշուր բեկված...

Մարգարյանի բանաստեղծություններում տրվում են այդ կենսավիճակի պատասխանները՝ «Մեռնում են հերթով Իմ երգերս», «... Մաղիկներին վրա ճերմակ Ձյուն է դալիս», «Ուղիղ ձմռան գիրկը վազող Մի ցուրտ ամառ է մնացել», «Տե՛ս, երկնքում ջինջ... Իմ թևը կտարած Երազն է շվում»: Ամենից խորունկ պատասխանը արված է հետևյալ բառատողի մեջ՝

Սիրանյութից շողախեցիր
Ինձ, աստված,
Եվ դրեցիր
Տարածության մեջ անսեր...

Մարգարյանն ունի վերին աստիճանի դիպուկ մի տող՝ «Ինչու է գույներն աշխարհը փոխում Իրիկնամուտին, Իրիկնամուտին», որը բացատրում է նրա ապրումների այդ որակը: Իրիկնամուտի հետ զնալով դեպի նախանյութ՝

...Նդամից բարակ,
Ձյունի փափուկ
Ձուլեցիր դու ինձ,—

այս նորից դառնալով իրիկնամուտ, այդ ճանապարհի վրա նա տեսնում է «Կապույտ երազներին», կարմիր սերերի ու կարոտների կորուստ, որը և թելադրում է նախնական ինքնության կարոտը՝ թախիծ:

Քննելով անցած ճանապարհը, Մարգարյանը խորին հավատով դառնում է կյանքի այն հատվածներին, իր նախասիրած բառով՝ այն ճառագայթներին, որոնք կոչված են հոգեկան տարածությունը լցնելու սիրով, բարությունով, քնքշությամբ:

Այսօր լույսը բացվեց
Մի տիրաշաղ ձայնով,
Կապույտ վաղորդայնով
Այսօր լույսը բացվեց:
Ու թավիշներ իջան աշխարհների վրա,
Մահմաններին բռնոր,
Վար ու վերին...
Ու մանուշակներ թափվեցին տառա
Կատարներին սառած
Քար ու լեռին...

Յուրօրինակ այս օրնամենսը՝ ճառագայթների, լուսաբացի, լուսաթելերի, ծիածանների նախշերով բերում է Մարգարյանի աշխարհազգացման բուն պատկերը՝ «Այս ո՞վ է անցնում ճառագայթի պես Իմ տխուր կյանքով»:

Նա հնչեցնում է ներդաշնակության ահագանգեր, առանց որի անհնար է այն «զարմանալի ուրախությունների» վերագարձը, որին ծարավի է XX դարի տազնապների մեջ հայտնված մարդկությունը: Ահագանգի շեշտով է գրված «Մի ուրիշ, անհայտ մոլորակից» շարքը, որով Մարգարյանը հանձն է առել հոգեկան դաշնության լրաբերի առաքելություն՝ պատմելու «ամբույտ», «լուսոտ», «ծիածանոտ» այն մարդկանց մասին, որոնք երկակալության ճառագայթներով երկիր են իջեցնում «գունեղ-գունեղ լուսաթելեր», բարի երազների հաղորդումներ, հաշտեցնում են հողագնդի իրարախույս բեռները և նորից դառնում դեպի «Կապույտ անծիր, Դեպի արև»:

«Ձնհալից հետո» ժողովածուն պարզեց մի շատ էական օրինաչափություն՝ որքան ավելի ուժգին է կենաց լուսավոր սկզբունքների ծարավը, այնքան ավելի բանաստեղծը դրամատիկորեն կրքոտ և անհանգիստ է արձագանքում կյանքի աններդաշնակություններին: Ապացույցն է նաև հաջորդ՝ «Լրցված լուսնունք» ժողովածուն, որում աշխարհին անհրաժեշտ լուսաճառագայթների ուտուպիան ոչ թե ինչ-որ վերացական հայեցություն է, այլ կյանքի դրամատիկական բովանդակության յուրովի արտահայտություն:

Թեև Մարգարյանի բանաստեղծություններում միշտ էլ գործել է լուսաստվերի գեղագիտությունը, սակայն կենաց լուսավոր սկզբունքների պսակադրումը և կյանքի ստվերների պսակագերծումը առավել շուշափելի և բովանդակալից տեսք առան 60—70-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Նյութի ու տրամադրության առումով, «Ձնհալից հետո» և «Լցված լուսնունք» ժողովածուներին է հարում նաև «Նվիրումները» (1982): Այս գիրքը ևս բանաստեղծության այն բնութագրական արձագանքն է, որը, Պուշկինի բառերով ասած, կոչված է «արթնացնել բարի զգացմունքներ»:

Նախորդ գրքերում առհասարակ «լույսի», «լուսաճառագման» ու «լուսաթելերի» նյութին բազմիցս անդրադարձած բանաստեղծը «Նվիրումներ» գրքում ևս ունի այդ նյութով գրված նոր բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հատկապես բնորոշ է նրա գաղափարական դիրքերին ու հետևություններին:

Լույսը աշխարհում չի մարում երբեք.
Զի կորչում մի կայծ, չի մարում մի թել.
Այդքան գորավոր
Ու այդքան թեթև՝
Որակ էլ մնա՝ կամ ուր էլ փակվի,
Մեկ է՝ կգտնի
Իր ուղիղ ճամփան, կշարունակվի...

Սա «առանցքային» ծրագրային բանաստեղծական մենախոսություն է ոչ միայն «Մտորումներ» շարքի համար, այլև՝ ամբողջ գրքի: Մարգարյանի լույսի մեծարանքը այլևս ազատագրվել է վաղեմի հարցականներից և ամբացել հավատի շեշտերով:

Մ. Մարգարյանը մնում է լույսի աղբյուրների նույն անխոնջ որոնողը: Դրանք նա պեղում է հայոց մագաղաթյա մատուցներից («Մի ծաղիկ է կանգնել մենակ՝ Կապույտ-կապույտ, Բարակ-բարակ»), ճարտարապե-

տութիան փոքր ձևերի՝ խաչքարերի փորագրություններում («Քարի վրա՝ խաղողի լույս, Ու քարահող՝ քարի վրա...»), օտար ափերին մաքառող հարգատանների հողիներում, լուսավոր երգեր մեր նոր աշխարհում՝ բնության գարթների մեջ:

Միրանի ծառ է,
Միրանի ալգի,
եվ ձյուն է գալիս ծաղկած ծառերից...

Պատկերային մտածողության ամենաճշմարիտ ձևը համարվում է մանկան հայացքը՝ նետված կյանքի երևույթներին: Սա նշանակում է բնականություն, անմիջականություն, ճշգրտություն:

Մարգարյանի «նվիրումներ» գրքում կան հրաշալի շատ էջեր հենց բանասերի առումով: Դա վերաբերում է հատկապես գյուղական մանկության հուշապատկերներին՝ կալ ու կամին, դեզին ու առվին, կարկտահար արտին, թոնրատան ծխին ու մշուշների մեջ սուզված խրճիթին, թթենիներին ու մասրենիներին, խոտերին ու ջրերին, մանկության ճանապարհների պես-պես գույներին, թոնրան պոնկին նստած մորը, որը հիշեցնում էր աստվածամոր խամրած պատկեր և, վերջապես, հորեղբորը, որի մասին պատմող մի քանի բանաստեղծություններում ամբողջանում է հայ տոհմական սերմնացան-հողագործի (հեռավոր-հեռավոր տարիների) վերին աստիճանի բնական կերպարանքը:

Ու հորեղբոր պատկեր բարի,
Ձևերին եղան,
Մեջքին կողովու .
Հոնքեր ու բեղ,
Ողջը մղեղ.
Ու բախտը ծուռ,
Ու բախտը՝ շեղ...

Ի տարբերություն Հ. Սահյանի էպիկական մանկության (դա բացատրվում է նրա ծննդավայրի՝ Զանգեզուրի յուրահատկությամբ) և ի տարբերություն Վ. Դավթյանի տեսիլքային լեզվապար մանկության (դա էլ գալիս է կորված եզրերի բնույթից), Մարգարյանի մանկության հուշերը գերազանցապես բնարական են և որոշ առումով էլ՝ կենցաղային-առարկայական:

Այդպես են նաև ժամանակակից գյուղատպատկերները՝ «Առվի ափին» շարքից:

Կարան ձերին հարթը շքած՝
Ոսկի ցորեն է լվանում
Ու փոում է շեղք ու արև:
Ու մի բանի տկոթը տղա
Չոմբախն առել
Հոյ-հոյ անում,
Մոգիներին ցուրն են տանում,
Ու մեծ նանն է կրակ վառել՝
Առվի ափին
Լվացք անում...

Գրքի շարքերից մյուսը կոչվում է «Մտորումներ»: Խորհրդածությունների նյութը բարդ ու հակասական աշխարհի բացահայտումներն են, հոգև-

կան, մարդկային, ներդաշնակ կյանքի խորհուրդները: Մարգարյանը ևս իր գրչով պաշտպանում է հումանիստական արժեքները՝ հանդես գալով մարդու հոգևոր աղքատացման երևույթների դեմ:

Հիսնական թվականների վերջին պոեզիայի անդաստան մտավ բանաստեղծների մի նոր սերունդ՝ Լ. Դուրյան, Վ. Կարենց, Ա. Սահակյան, Ն. Միքայելյան և ուրիշներ:

Լյուովիկ Դուրյանը ծնվել է 1933-ին նոր Նախիջևանի Չալթր գյուղում: Երևանի պողոտանշարաբուժական տեխնիկումն ավարտելուց հետո անցել է լրագրային աշխատանքի զանազան պարբերականներում: Բավականաչափ երկար տևեց որոնումների շրջանը, մինչև որ գտավ իր աշխարհն ու ձեռագիրը: Բանաստեղծական նոր ճանապարհի սկիզբը նշանավորվեց «Եղեգան փող» գրքով և «Մաշտոց» պոեմ-ասքով: Գրանց հետևեց «Արեգակն արդար» (1976) ժողովածուն:

Ավելի քան 25 տարի Դուրյանը ապրում է բանաստեղծի անհանգիստ տենդով՝ սեփական գույների որոնումներ, բանաստեղծական ավանդական և նորագույն կառուցվածքների խաչավորումներ, իր բանաստեղծական բրնավորությունը գտնելու մղումներ:

Նրա որոնած կետերի մեջ կյանքի և աշխարհի հետ հաղորդակցության գնալու հենարան եղավ հողը՝ և՛ իրրե պատմական տարածություն վրա շարունակվող հայրենիք, և՛ իրրե կյանքային ներդաշնակության ու հրճվանքի աղբյուր, և՛ իրրե մարդու հոգևոր կապերի ամբողջությունը խթանող շափանիչ:

Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ էական սահմանագիծ էր «Եղեգան փող» հավաքածուն, որի ուղղակի, բնական շարունակությունն է «Արեգակն արդար» գիրքը: Գրքի առաջին և բավական ընդարձակ բաժինը արևի պատումներ են և արևի մեծարանքներ, ընդ որում արևը դիտված է ոչ թե իրրե երկնային մենավոր ճանապարհորդ կամ սովորական լուսատու, այլ կյանքին կյանք բերող, ուժ և զորություն տվող մշտակարկաչ աղբյուր:

Դուրյանի արևային պատումները յուրովի շարունակում են հայոց արեվապաշտության բանաստեղծական ավանդները:

Երկնաբնակ արեգակը, նրա մեկնությամբ, գոյության համար պարտական է հողին, կյանքի արմատներին, որոնք փոխադարձ առնչության օրհնքով հրահրում են արևային ճառագայթների շոյությունն ու արարչական հզոր շունչը:

...Գու շոյություն
Քեզ քեզից խլում.
Խոտնում ևս հողին
Ու հողից ծլում...
Աշխարհը ամբողջ
Գանձում է բողբոջ,
Ու պայթում, պայթում
Քո ջահել տեսքով...

Հողից ծնվող արև («Արև, դու ամենից շատ Արևն ևս հողի»),— սա է արդար ու շոյվ, ամենատես ու առատաբաշխ, ամենազոր ու մեծահոգի արեգակների փառաբանության մեկնակետը՝ «Արևագիրք» (1980) ասքային շնչի պոեմի:

Քեկ ինչ-որ տեղ Դուրջանը գնում է արևի բնավորության մանրացում-ների («Արև սիրո», «Արև մրջնատես», «Արև վախի» և այլն), սակայն ամբողջության մեջ նրա արևերգությունը մեր արդի բանաստեղծության ուշագրավ էջերից է:

Լ. Դուրջանի պատկերային մյուս նախասիրությունը, արևից հետո, ամպըն է՝ որոտներով ու կայծակներով, անձրևներով ու պայթող բարություններով: Ամպային-կայծակային զգացողությունները տեղ են գտել «Անձրև ու թռչուն» շարքում, որը բացվում է բանաստեղծի կյանքի փրփուտփայտությունն արտահայտող և կյանքային տարերքը բնութագրող հետևյալ տողերով.

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես,
Մտայ ա՛ն եմ բերում.
Դուք այդ ա՛նից մի՛ վախեցեք—
Ձմռան մա՛ն եմ բերում:

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես
Ու որոտ եմ բերում.
Դուք որոտից մի՛ վախեցեք—
Մաղկահոտ եմ բերում:

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես
Ու կայծակ եմ բերում,
Դուք կայծակից մի՛ վախեցեք —
Միածան եմ բերում:

Գալիս եմ ես ու հեղեղի
Խոտվ ձայն եմ բերում.
Դուք հեղեղից մի՛ վախեցեք
Սերմնացան եմ բերում

Արև-անձրևային շարքերը գրավիչ են ու վառ և՛ վարար զգացմունքով, և՛ հանդիսավոր ու փառաբանական հնչերանգով, և՛ հատկապես դինամիկ սյուժեի՝ ներքին գործողության տարրերով:

Դուրջանի տարերքը ոչ թե լայնաշունչ պատումն է, այլ քնարական մանրապատումը, որի վկայությունն է «Արևգակն արդար» գրքի բանաստեղծությունների մի զգալի մասը: Օրինակ, այս մեկը.

Տրորեցի խոտը...
Ես զգում եմ նրա ցավի հոտը...
Բարձրանո՞ւմ է, բարձրանո՞ւմ է, բարձրանո՞ւմ է գանգաղ...
Ու կանգնում է խոտը...
Նրա տերևները նորից արևոտ են:

Իր բնույթով Դուրջանի ստեղծագործությունը ո՛չ ծանրահուն պատումային-ասացողական, ո՛չ էլ ներբերանգներով լեցուն ներքնաշխարհային-ինքնարացահայտման, այլ առավելապես խորհրդանշանային-այլաբանական-բազմիմաստ տարերքի բանաստեղծություն է: Ստեղծագործության այս առանձնահատկության վառ ու համոզիչ ցուցադրումն է երեսնամյա զրական վաստակից ծաղկաբաղված «Բերդ» (1983) հավաքածուն: Անտարակույս, Դուրջանի բանաստեղծություններում կան և՛ պատումային գրկակերպի ոճաձևեր, և՛ ներաշխարհային-ապրումային շնչառության լիցքեր, սակայն այդ բաղադրամասերը գերազանցորեն ենթարկված են խոր-

հրդանշանի տրամաբանությունը՝ հասկացության ոչ թե «անառարկա կոահումների» ըմբռնումով, այլ բովանդակության յուրօրինակ փոխաբերական առարկայակալության:

Հանդիսավոր շունչը առավելապես վերաբերում է «Մաշտոց» պատմական ասքին և «Վարք լուսո» շարքին, որի առանցքային թեման Հայաստանի պատմական կենսագրությունն ու բնավորությունն է՝ դարերի ընթացքով: Հայոց մաշտոցապատումը, որի սկիզբը հասնում է մինչև Սիամանթոյի «Մուրք Մեսրոպ» վեհաշունչ-մենախոսական պոեմը, ունի մեծահարուստ ավանդներ: Մաշտոցապատումի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքը հայոց այբուբենի՝ իբրև ազգային մաքառման, դիմադրության ու զոյություն մեծագույն պատվարի գաղափարն է, այն, ինչ Պ. Սևակը բանաձևել է «Զենքի դեմ գրիչ» խոսքով:

Դուրջանի երեսունվեցբանյա պոեմը ևս (հայոց 36 տառերի շարակարգությունը ասպարեզ է հանվել բանաստեղծի մտորումների շղթան) գաղափարական հիմնական պայթույթ հարում է ազգային հոգեբանությանը ամբացած ու կայունացած պատմական տեսությանը՝ մաշտոցյան գրերում պարփակված լույսի, հավատի, նվիրումի, երազի ազդյունների ըմբռնմանը:

Պատմական ամեն մի ժամանակաշրջան ունի իր պատկերային մտածողության զխավոր բանալիները: Մաշտոցյան ժամանակաշրջանում այդպիսի դեր ունեին Վահագնի առասպելի երկնային-երկրային նշանները, աստվածատուր արեգակները, կապույտ-կապույտ լանդշաֆտի գունազոծերը, հողի ձայնը, կայծակ գովախները, լույսի աղոտները, միով բանիվ՝ պատկերային դուզորդությունների մի ամբողջ շտեմարան, որից լիովի օգտվել է Դուրջանը Մաշտոցի արարչագործությունը իր իսկ մթնոլորտով ցուցադրելու համար: Ահա այդ մթնոլորտի մի հրաշալի մասունք.

Աչ սարին բերդ,
Ձախ սարին բերդ.
Նրանց միջև
Մասրեվանքը վեհագմբեթ...
Նրանց միջև
Հին երգտիտո Գողթան գավառ
Եվ կապտախիտ երկրի մեջ արև կա վառ:
Ձանգն է վանքի
Ողևորված զիլ զողանջում
Եվ խնկահոտ հավատով է մարդկանց կանչում...

«Մաշտոցի» հետ, ինչպես ասացինք, ոճային-արտահայտչական միասնություն մեջ է «Վարք լուսո» շարքը՝ խոսքի տարերային անմիջականություն և շեշտերի հանդիսավորություն, պատկերի ճկուն դուզորդություններ, ուժի, թափի շեշտադրումներ, հոգեկան ապրումների արևելցիորեն անհնազանդ բանկումներ: Հիշենք «Արծվաբերդը»՝ նվիրված Մուշեղ Գալոյանին.

Եվ բերեցին քարեր խոշո՞ր-խոշո՞ր,
Հոնքերը կախ քարեր՝ խոժոռ-խոժոռ,
Գլո՞ր-զլո՞ր քարեր, քարեր փերթ-փերթ՝
Շինեցին բերդ:
Բերդին արծիվ իջավ՝ կտուցին օձ,
Օձն էր կարմիր, որպես շանթեղեն բոց...

Գուրջանը, թեև ունի ինքնակենտրոնացումներ-ինքնասուզումներ-ներքնահայտնություններ (այդպիսիք են «Քալիսաման» շարքի փիլիսոփայական մանրանկարները՝ քառյակներ, վեցնյակներ, ութնյակներ և այլն), սակայն հիմնականում հակված է իր հոգեկան տրամադրությունները՝ հիացումները, կարոտները, սերերը, երազները, տագնապները և այլն,— դուրս բերել լայն ասպարեզ, ներքին աշխարհը դնել ժամանակի պատմական լայն շրջագծերի մեջ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Դարի խոհեր» շարքի շատ բանաստեղծություններ՝ բարձրաձայն, անթաքույց մտորումներ մարզու, բնության, հողի, հողագործի, ծառ ու ծաղկունքի, արեղակի և այլ թեմաներով:

Այստեղ էլ ուզում եմ ընդգծել Գուրջանի քնարերգության էջերում տիրապետող կյանքի արբեցման, գոյություն հրճվանքի տրամադրությունը, որ հետը բերում է բարի թախիծներով, երազներով լեցուն վերաբերմունք աշխարհի հանդեպ: Այդ տրամադրությունը բանաստեղծին կապում է ազգային հին և նորագույն ավանդներին, օրինակ Հովհ. Շիրազի, Վ. Գալթյանի կյանքի հրճվագին վերապումների և բնության պես-պես ձևերի արբեցումների ավանդներին:

Գուրջանը, թեև հաճախ է դիմում «պելլագոսին», բայց նա «պելլագոստ» չէ այն բովանդակությամբ, ինչպիսին են, օրինակ, Համո Սահյանը կամ Հրաչյա Հովհաննիսյանը, բնության «ներքին կյանքի» մանրամասնությունների, շարժումների, ներքին էության հետազոտողները:

Այս կետում հատկապես նա հարազատ է Շիրազի աշխարհազգացական տարերքին, որը, շրջանցելով բնության կենդանի շարժման մանրամասները, նրա ուրվագծեր, ներդաշնակությունը, տիրապետում է բնության լայնագիծ և լայնածավալ ընդհանրացված կերպերին:

Բնության և հողի գույների անսահմանության մեջ նրան գրավում են որոշակի հատվածներ, մասնավորապես սերմնացանի երևույթը, որին նվիրված են մի շարք լավ բանաստեղծություններ: Ահա դրանցից մեկը.

Սեր սերմնացան,
Տարիներդ ակոս-ակոս եկան, անցան...
Նրանի քեզ, ձեր սերմնացան,
Ամբողջ մի կյանք բոնը դարձան
Կայծակ, անձրև ու ծիածան:

Գուրջանի սերունդը, շնայած տարիքային տարբերություններին, համախմբվեց նոր խոսք ասելու հողի վրա: Դրանցից ամեն մեկը ի հայտ բերեց որոշ տվյալներ, բայց ի վիճակի չեղավ ասելու նոր խոսք:

Դրանց մեջ էր, օրինակ, Վահագն Կարենցը (1924—1980), որը գրեց մի շարք քնարական շնչի գործեր՝ հայրենի գյուղի վերհուշերի, իրիկնային ճամփաների, սիրո և երազների տրամադրություններով: Նրա քնարն արժանացավ անգամ Գ. Մահարու գնահատմանը: Այդուամենայնիվ նրա ժողովածուները («Լիրիկա», «Ազրյուր», «Արահետը ձյան տակ», «Բարի լույս, աշխարհ» և այլն) մնացին իրրև շարքային զրվագներ քնարերգության նոր սրունումների ճանապարհին: Ավելի տպավորիչ էին նրա պարոդիաները:

Նանսեն Միքայելյանը (ծնվ. 1931) աչքի ընկավ բանաստեղծական հրանարանքների բազմազանությամբ: Նրա խոսքի բյուրեղացմանը մեծապես խանգարեց թեմատիկ ապակենտրոնացումը: Առաջին գրքից («Իմ գարու-

ներ» 1958) մինչև վերջին ժողովածուները նանսեն Միքայելյանը գրեց շատ բանաստեղծություններ, որոնք այդպես էլ չհամախմբվեցին մի առանցքի շուրջ: Միքայելյանը ևս լավ պարոդիստ է, նաև մի շարք հաջողված մանկական բանաստեղծությունների հեղինակ:

Շատ եռանդուն աշխատեց Արամայիս Սահակյանը (ծնվ. 1936), գրելով մեծաթիվ բարոյախոսական-դիդակտիկական բանաստեղծություններ, որոնք լայն ընդունելություն ունեն մասնավորապես երիտասարդ ունկնդիրների շարքերում: Բարության, երջանկության, ապրելու, սիրելու վերաբերյալ նրա խրատները իսկապես պարունակում են դասեր նոր կյանք մտնողների համար: Սահակյանը ավելի քան 100 երգի տեքստի հեղինակ է, որի համար արժանացել է համամիութենական մրցանակի:

Քնարական տարերքի բանաստեղծ է Քարոյ Բոլորչյանը (ծնվ. 1933), որն ունի բնության՝ հայրենի Զավախքի լեռներին, ամպերին, երկնքին, լուսաբացներին, աղբյուրներին նվիրված թափաքայտ մեղմության բանաստեղծություններ («Արևի մտերմություն», «Ամռան լուսաբաց», «Գույների խաղը», «Արմատներ» գրքերում):

Հայրենի գյուղի հովվերգական բնության պատկերներով աչքի ընկավ Սարգիս Խարազյանը (ծնվ. 1922): Ս. Խարազյանի բանաստեղծական ժողովածուների բանակը անցնում է մեկ տասնյակից:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Խարազյանը անդրադարձավ հայրենի Կուրթան գյուղից հոգուն անցած տպավորություններին՝ մանկության հուշերին, գյուղական արտ ու հանդի, առուների ու անտառների, առավտների ու մթնշաղբի պատկերներով, շատ բարի, քնքշության հասնող բարի հնչերանգներով: Տարիների հետ, թեև լայնացան Խարազյանի գյուղի ու բնության սահմանները, բայց նրա բանաստեղծական ուժեղ ներշնչանքները դարձյալ մնացին գյուղական ոլորտում: Նրա ժողովածուներում («Գարնան առավոտ», «Այգաբացը լեռներում», «Մարի գիշեր», «Տարիների միջով», «Մասրենի» և այլն) տպագրվեցին բնական, անմիջական ապրումների և օդի պես թափանցիկ բանաստեղծական ներշնչանքներ:

Խարազյանը երբեմն-երբեմն դիմում է այլևայլ՝ անհարազատ նյութերի, բարոյախոսական սենտենցիաների և քաղաքային «ուրբանիստական» թեմատիկայի, սակայն նրա ստեղծագործության զլխավոր առանցքը բնության մեջ ծվարած հայրենի գյուղն է՝ հեթաթային գունագծերով, գերազանցորեն մանկության տարիներից իրրև ավար մնացած տպավորություններով ու հուշերով:

Ս. Խարազյանը «բաց տեքստի» բանաստեղծ է՝ անմիջական, անկեղծ խոսքերի, պարզալուր հյուսվածքի, բնական հնչերանգի ու բառուբանի:

Այգի, անտառ, սար, բարձունք, այգեպան, գետակ, առու, սալ, հող, ծառ, ծաղկունք, գարուն, աշուն, գարնանամուտ, մշուշ, ամպ, մեգ, աղբյուր, գառներ, շներ, արտույտներ, ծղրիղներ, եզներ, մանուշակներ,— այսպիսին, կամ մոտավորապես այսպիսին է Խարազյանի բառապաշար-բառամթերքը, որով նա վերստեղծում է իր աշխարհի պատկերը: Ճիշտ է նկատված, որ լռոտի հանդեպ վերաբերմունքը հավասարաթեք է այն վերաբերմունքին, անգամ այն կեցվածքին, որ տվյալ բանաստեղծն ունի աշխարհի հանդեպ: Խարազյանը բառապաշարով իր գյուղի հուշերի հետ է, ծննդավայրի գույ-

ների մեջ: Այդ հուշային տպավորություններից նա որսում է ոչ այնքան սոցիալական մոտիվներ, որքան անդարձ հեռավոր գյուղի հովվերգությունը:

Այդպիսին է մանկության ծղրիղների հուշային այս պատրանքը.

Սղրիղներն աղմուկով բարակ,
Երգում են հայրենի արտում,
Այդ երգով դաշտերում նրանք
Պահում են գիշերը արթուն:
Այդ երգը անձրի է վարար,
Օձում է անտառ ու արոտ,
Փարվում են սրտիս մեջ իրար
Հազար մի հուշում ու կարոտ:
Այդ երգով ծղրիղներն արթուն
Բերում են հեռավոր մի հուշ,
Կարձևս թե քնած եմ արտում
Մանկության մշուշով անուշ:

Սղրիղները հաճախ են հայտնվում Ս. Խարազյանի բանաստեղծություններում իբրև կարոտի խորհրդանշան, մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որը զբաղված է մեծ լուռեցու «Ջա՛ն, հայրենի՛ ծղրիղներ» փիլիսոփայական քառյակի մեջ:

Անցյալը բանաստեղծին տրամագրում է արտմություն.

...Հավատս այնպես պայծառ էր ու ջինջ,
Անցնող օրերս ունեին կրակ,
Տուն ունեմ հիմա, ունեմ ամեն ինչ,
Բայց ուրախ էի անտուն ժամանակ:

Նրա բանաստեղծությունները վարակում են իրենց լավատեսական շրնչով անզամ այն ղեպերում, երբ բնանկարների ու գյուղի տեսիլքների ընդհատակով անցնում են արտմության մեղեդիներ, ինչպես՝

Կեսգիշերն արդեն իր բեռ բարձել,
Գնում էր դանդաղ և ցերեկ մաղում,
Ջաղացպան էի երազում դարձել,
Եվ ցորեն էի երգելով աղում...

Կամ՝

Աստղեր, աստղեր հեռավոր, հեթիաթներ եք ջինջ,
Անհունի մեջ այս խորունկ շունեք բուն ու նինջ...

Խարազյանը շունի ենթարնագրային «թարուն» մտքեր, այլաբանություններ, այլասացություններ, առածա-առակային հղումներ և այլն: Սա չի նըշանակում, սակայն, որ նրա «բաց տեքստը» համազոր է հոետորական-հրապարակախոսական հնչերանգներին:

Ս. Խարազյանը օժտված է կոնկրետ պատկերավոր մտածողությամբ, հատկապես գունային զգացողություններով. վկան՝ նրա անտառային, ամուսնի գիշերների, խշշացող այգեստանների, գյուղական ճամփաների և այլն, ներշնչանքներն են:

Այդ սերնդին հաջորդեցին «գարունականները» և մի շարք այլ անուններ՝ Անահիտ Պարսամյան, Յուրի Սահակյան, Հրաչյա Սարուխան, նաև Ռազմիկ Դավոյանի նման վառ անհատականություն:

«Անկախները» ասպարեզ մտան առանց աղմկարարության և տվեցին քնարերգության հրաշալի էջեր:

Անահիտ Պարսամյանը (ծնվ. 1947) մի շարք բանաստեղծական ժողովածուների հեղինակ է («Փյունիկ», «Խոստովանանք» և այլն): Իր էությունը նա կին բանաստեղծուհի է, որը բաց, անկաշկանդ խոստովանության է գրնում շիրագործված երազների և հուշերի, հոգեկան աշխարհի ալեկոծությունների և գալարքների, ցավերի և կարոտների, մի խոսքով՝ մարդկային դրամայի մասին: Նրա բանաստեղծություններում ուժեղ է զարկերակվում գրամատիկ ջիղը, որը և դրանց տալիս է անմիջականություն ու անկեղծության շեշտ, ապրումների արտահայտման բնական երանգներ: Պարսամյանը գրում է նաև պատմվածքներ ու հեթիաթներ:

Ավելի խաղաղ շնչի տեղ բանաստեղծ է Յուրի Սահակյանը (ծնվ. 1937): Նա նույնպես մի քանի ժողովածուների հեղինակ է («Արևը քո դեմքին», «Իմ մեղեգին», «Երբ դու գալիս ես» և այլն): Նրա բանաստեղծությունների համար ամենաբնորոշը հանդարտ, ներսուզված մտորումն է կյանքի ամենատարբեր երևույթների շուրջը: Այլ խոսքով՝ հակված է ղեպի խոհակաճարյուն, իհարկե, ոչ թե մերկ ուսցիոնալիստական, այլ զգացմունքով շոշափված: Քննադատության մեջ միանգամայն ճիշտ նկատվել է, որ նրա ստեղծագործության առանցքը մարդու ապրելակերպի, կյանքի և մարդու փոխհարաբերության խնդիրն է:

Յուրի Սահակյանը մտորումները չի սահմանափակում կյանքի նեղ վանդակներում, այլ դրանք տեղադրում է ավելի բնդարձակ կենսական տարածությունների մեջ: Դրանով նա դառնում է մարդու հավերժության երգիչ.

...Չկանես, գուցե, ևս շարձազանքեմ...
Չարտասվես: Թեթև նայիր անցումին:
Ես ուրիշ տեսքով կհայտնվեմ քո դեմ
Գալիք սիրո պես առեղծվածային:

Սահակյանի մտորումների մյուս ոլորտը հայոց պատմությունն է, նրա անցյալի և ներկայի կապերի հայտնագործումը («Լեռ, Լեռ...», «Արարա-ար» և այլն): Բնորոշ են հետևյալ տողերը՝

...Չկա անցյալ
Ու չկա գալիք,
Ողջը ներկա է
Ալիք-ալիք...

Հրաչյա Սարուխանը (Սարուխանյան, ծնվ. 1947) ընդամենը երկու ժողովածուի հեղինակ է, որոնք անվանված են «Եզրագծեր» և «Հրաչք օրեր»:

Ինչպես վկայում են բանաստեղծությունները, նա կյանքին նայում է ոչ թե մակերեսային, թաուցիկ հայացքով, այլ իբրև բարդ, առեղծվածներով լի աշխարհի, որտեղ կան տազանայներ, հոգսեր, որոնումներ, հոգեկան վիճակների փոխանցումներ, մարդկային արամագրությունների վերելքներ ու անկումներ: Այս իսկ ելակետից Սարուխանը անդուլ հետևողականությամբ որոնում է կյանքի ներդաշնակության կերպերը, հոգեկան խոռվքները խաղաղեցնող «հրաչք օրեր»:

Իրապես, նրա համար կյանքը հասկանալի է ոչ թե սոսկ հարթաշափական ձևերով, այլ, առաջին հերթին, ամենատարբեր վիճակների անդաշնություններ, որը և հրահրում է գաշնության որոնում:

Դիպուկ է ասված՝

Փակված վերքեր են ոտնաճեղքերը շնտաջող պահի—
վերքերի միջով իրերի հոսքը մեզ տանում է վեր...

Հրաշյա Սարուխանը գրել է նաև սիրային հուշեր, արամության երգեր, սակայն ավելի տպավորիչ է նրա «Բիրլիական աշուն» շարքը, որով իրար են բերվում անցյալն ու ներկան.

Կանաչ էր ձյունը աշունքի կեսին,
եվ կորուստ ուներ յուրաքանչյուր ծառ:
եվ հավքեր էին բներինց թափվում,
եվ տեր շուններն բռնորդ պայծառ:
եվ ինչ որ մեկի հիշողությունը
Տիրոջն էր փնտրում ցրտից շիկնելով,
եվ տերն անտեղյակ անտեր բռնորդն՝
երկինք էր գնում թաց կոշիկներով...

Հրաշյա Սարուխանի կարեկրությունները դեռ լրիվ չեն բացահայտված:

Դարեր ի վեր, սկսած վաղ միջնադարից, հայոց բանաստեղծությունը հարուստ է եղել տեսիլային արտահայտչաձևերով: Այդ հարուստ ավանդու-
թյունը հազար ու մի ձևափոխություններով հասել է XX դար, Ե. Զարենցի
ստեղծագործության մեջ դառնալով հիմնական որակ:

Տեսիլային մտածողության վերածնունդը նոր թափ առավ 70-ական
թվականներից, ճանապարհ բացելով նորօրյա պոետական միֆոլոգիայի
համար: Յայտուն օրինակներ են Պ. Սևակի «լուսի» միֆոլոգիան («Եղիցի
լուսի»), Վ. Գավթյանի «Մենդավայր» շարքը («Անկեղ մարնի» գրքից) և
հետագայում գրած տեսլապատկերները: Տեսիլը դառնում է արդիական
բանաստեղծության նեցուկներից մեկը և, ինչպես վկայում են իրողություն-
ները, արդյունավետ դեր է խաղում: «Պոետական միֆոլոգիայի» ամենա-
ցայտուն դեմքը Ռազմիկ Գավոյանն է (ծնվ. 1940), որը դեռ ուսանողական
տարիներից (սովորել է Երևանի Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական
ինստիտուտում) հայտնի է դարձել ինքնանման բանաստեղծություններով:
Առաջին գրքերը կոչվում էր «Իմ աշխարհը», մյուսը՝ «Մտվերների միջով»:
Վերջինիս առիթով քննադատությունը նշեց Գավոյանի հակումը դեպի մտա-
ծողության պոլիֆոնիզմը, ներքնահայտնությունների տարերքը, գրաֆիկա-
կան ուրվագծայնությունը, որոնումների բուռն ձգտումը, քաղաքային պեյ-
զաժի տեսիլային-սովերազոյալին կողմնորոշումները:

Առաջին գրքերին հետևեց «Ռեքվիեմ» քնարական-փիլիսոփայական
պոեմը՝ մարդկային կեցության բովանդակության, կյանքի ու մահվան, մար-
դու հոգևոր ազատության, երկնքի և երկրի հարաբերության, ինքնաճանաչ-
ման և հարակից նյութերի շուրջը:

«Ռեքվիեմի» հայտնությունը վկայում էր, որ հայ բանաստեղծության
մեջ մշտական գրանցման է արժանանում իր ասելիքը, աշխարհը, ձեռա-
պիրն ունեցող մի նոր, տաղանդավոր բանաստեղծական անհատականու-
թյուն: Հայտնի ռուս քննադատ Վադիմ Կոժինովը գրել է. «Ռեքվիեմ» պոե-
մում համարյա լիովին բացակայում է այն, ինչ կարելի է անվանել «պատ-
մական ինֆորմացիա»: Մեր առջև է իրապես մերկ տեսք առած ողբերգու-
թյուն և նրա խորագիրը՝ վերցված երաժշտության ոլորտից, — հիանալի է իր
ճշգրտությամբ: Դա արդարև ողբերգական երաժշտություն է, հոգեհանգրստ-

յան երգ, որը իրացվել է գերլարված բանաստեղծական խոսքով: Բայց
պատմությունը, ոչնչի հետ շհամեմատվող ժողովրդի արյունով ներթափանց-
ված պատմական ողբերգություն-
ներ, որի մասին խոսք է գնում, —
տեսնում ենք պոեմի յուրաքան-
չյուր սողում:

Վերին աստիճանի հրաշալի է,
որ կարծես թե ոչինչ չասելով
պատմության կոնկրետության,
այսինքն «փաստերի» վերաբեր-
յալ, Ռազմիկ Գավոյանը... սող-
վում է հրեշավոր պատմական
կատակիլիզմի բուն էություն մեջ»²²:

Մի այլ առիթով Կոժինովը
գրում է, որ Գավոյանի քնարեր-
գության մեջ իսպառ բացակա-
յում են «պատմության նշաննե-
րը»: Պատմական «նշանների»
և պատմական կերպարների փո-
խարեն, — նկատում է Կոժինո-
վը, — Գավոյանի պոեզիան հատ-
կանշվում է «անձնական ակուն-
քի ու ժողովրդական-ազգային



Ռազմիկ Գավոյան

տարերքի», «անորսալի» միասնությամբ²³: Դա ինքնին բարդ բանաստեղ-
ծական մտածողություն է, որը ներկայանում է իբրև իր տեսակի մեջ «նա-
խասկզբնական» էություն: Դրա արտահայտությունն են «Ռեքվիեմ» պո-
եմին հաջորդած բանաստեղծական ժողովածուները:

Նախ և առաջ՝ «Մեղրահացը», որով «երազների ու տեսիլների» բա-
նաստեղծական մտածողությունը արտահայտվեց առավել լիակատար: «Ե-
րազների ու տեսիլների» հինավուրց արտահայտչությունը բանաստեղծական
նոր կառուցվածքներ մոծվեց որոշակի դրդապատճառներով՝ հեքիաթով ու
երազով գրավելու աշխարհը, հաղթահարելու կյանքի ներդաշնակությանը
խանդարող պատմեղները, կյանքի ժխտում հայտնաբերելու գոյության ու-
կեզեզմը.

...երկինքն այնքան մեծ

Ձյուններն այնքան շատ.—

էությունս մեջ

Կապույտ աստղեր են անվերջ թայրտում:

Աշխարհի և մարդու այս հարաբերության մեջ բնական կարիքով՝

Ոսկեցու տեսիլքն է կանաչում...

Տեսիլքներ ծաղկում են ամենուր

Ձերքերում մի անհայտ տրամություն,—

եվ քիչ-քիչ մեռնում է կյանքն, ավա՞ղ,

Մաս առ մաս տրվում է հոգիներին,

Տեսիլքներն ապրում են հավիտյան...

Դավոյանը գոյութեան մեծ իրավունքը նվաճելու համար ստեղծում է ժամանակակից հեքիաթ.

...Ես հնարել եմ մի գեղարտասուք—
Եվ վախենում եմ կորցրեմ նրան,
Իմ գետի վրա դողանջում է լուս.
Իմ հին օրերի ցուրը հուրհուրան,
Գետիս ափերին թավշե հիբիկներ,
Որոք են ասում բույրով անանուն,
Գետիս ափերին թավշե հիբիկներ,
Օրգերիս համար
Մաղկաթիթիթից
Թելեր են մանում...

Դավոյանի ֆանտաստիկան յուրատեսակ իրացումն է այն տաղանայնե-
րի, որոնց հրահրումով ժամանակակից բանաստեղծությունը դիմում է նաև
հույների լեզվով խոսող արվեստի լեզվին.

Հին երգեր են շուրջս թափառում,
Ու հին կորուստներ ծաղկում են բույլ-բույլ...

«Մեղրահացի» տեսիլները հոգեկան կենսագրության շափանիշով վեր-
նագրված են՝ «Միրո տեսիլքներ», «Խառը տեսիլքներ», «Պատանություն տե-
սիլքներ»: Դրանք բնավ կապ չունեն միատիկական գուշակությունների ու
հայտնությունների, նորագույն «աստվածաստեղծման» հետ, ինչպես մեկ-
նաբանեցին որոշ քննադատներ: Տեսիլը Դավոյանի բանաստեղծության մեջ
ճանապարհ է դեպի անխառն-հեքիաթային տարերքը.

Ես իմ մանկության հանգրիցն կանաչ,
Մառ ու ծաղկունքին խուլ շնչալուծ
Ասում էի, թե՛ սեր կբերեմ ձեզ,
Եվ կրծքիս խորքում
Բառերը անուշ զնգզնգում էին
Հեռու-հեռավոր ճամփա զնացող
Խուլ նժույգների գանգակների պես:
Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,
Կբերեմ որքան աշխարհն ունենա.—
Խոտերն անշշուկ խոնարհվում էին,
Եվ ծաղիկները ժպտում էին լուս,
Եվ ջրերն իրենց տաղանայները հին
Անրջանք էին դարձնում մարտը:

Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,
Եվ թիթեաները մեղմ երանությունը,
Համբուրում էին խոտերը դալար,
Եվ թռչունները ոսկե կտուցով,
Ջուր էին բերում
Իրենց սիրասուն ձագերի համար...

«Ջարմանք էր աշխարհն հեքիաթների մեջ»,— այսպես է Մ. Սարյանի
արվեստը զնահատում Դավոյանը:

Աշխարհատեսության նույն շավիղներով նա ինքը դառնում է դեպի
զարմանքի աղբյուրները՝ դեպի այն ծովը, որն իր բարի շնչով անվթար է
պահում «ոսկի ձկնիկի» կյանքը, դեպի այն ոսկեգույն թիթեանիկը, որը հա-

վերժություն է վերածում ակնթարթը, դեպի այն երկինքը, ուր մարդը փը-
ռում է իր «բաց թևերը», դեպի այն սահմանները, որտեղից հառնում են
կապույտ հեռաստանները, դեպի այն ոսկեղեն խարխուլները, որոնցից՝

Միծաղի ճերմակ ամպեր են լողում
Կապույտ սիրություն անհունի վրա...

Նրա բանաստեղծություններում գործում է հոգեկան դաշնության կա-
րևոր պայմանը՝ բախման օրենքը, որի հակադիր բևեռներից ստեղծվում է
գոյության շափանիշը՝

...Ես կանգնած եմ այս գույգ հորիզոնի միջև
Եվ լեռների առջև խունկ եմ ծխում:

Չեն հակադրվում սովորականն ու անսովորը, հսղն ու երկինքը, առօրյան
ու երազը. մարմին են առնում երկրային ազդակներից՝

Առավոտն իր ձեռքերը
Թրչում էր ակունքներում.
Եվ օրհնանքը հողի՝
Թևի մի մտախույզ՝
Բարձրանում էր երկինք:

Երազանքները ուտոստում էին
Հողում երկնասույգ,
Չորավոր ձեռքով երկուն մուծը
Սեղմում էր հողին,
Եվ ակունքները ճառագում էին
Ջերմություն և լույս:

Երևույթների փոխակերպություններով Դավոյանը աշխարհը ներկայացնում
է ոչ թե անշարժ, այլ դինամիկ ընթացքով:

Երևույթների փոխակերպությունների օրենքը դառնում է զուգորդական
բանաստեղծության նեցուկ, որի համաձայն իրականությունը ոչ թե գույ-
ների, զծերի, ձայների պարզ թվարանական դումար է, այլ փոխառնու-
թյունների անընդհատ ընթացք, որով ամեն մի երևույթ կրում է մի այլ
երևույթ: Կերպարանափոխվելու հատկություն ունի Դավոյանի Մառը՝

Մառը ծառ էր ծնվել,
Ապրում էր ծառ
Լիքն էր ամառներով, աշուններով, սիրով.—

նաև ծառի բողբոջը, նաև գյուղական առավոտը—

Առավոտը հանգարտ սար ու ձոր էր լցվում...

Նաև արեգակը, անընդհատ պտտվող երկիրը, նաև աստված, որի մեջ բա-
նաստեղծը որոնում է մարդու իզեալը: «Մեղրահացում» Դավոյանը յուրաց-
նում է նարեկացիական ավանդները, թեև երբեմն մեխանիկորեն կրկնում է
մեծ ազդեցող-ապաշխարողի ապրումները:

«Մեղրահացին» հետևեց «Տաք սալեր» ժողովածուն, որի վրա դարձյալ
կախվեցին հարցականներ: «Տաք սալերի» տեսիլները՝ հեքիաթներն ու ճամ-
փորդությունները, նախորդ գրքի տեսագծերի շարունակությունն են: Այս-
տեղ ևս Դավոյանը ներքին ապրումի, ինքնաշրջադարձերի, ինքնաբացա-

հայտումների բանաստեղծ է՝ կյանքի «ներքին դաշտերի» ճանաչման հակումով:

Դավոյանի համար գեղարվեստական խնդիր է երևույթների «միջուկի» յուրացումը: Նա հեռու է ուղիներից և մերձ է մարդու զգացական թրթիռներին: «Տար սալերում» ղեկավարված «էպոս պատանություն» պոեմը, «Հեքիաթի գորգ», «Շշուկի նման» շարքերը պատմում են սիրո, երազի, կոբրատի, մանկության, հայրենի եղերի, ծննդավայրի, բնության, տառապանքի ու ցավի գաղտնիքներից, որով ամբողջանում է բնարական հերոսի ներաշխարհը: Այդ հերոսը XX դարի ալեկոծությունների թելադրանքով հոգևոր ճանապարհորդության դուրս եկած անհատն է:

Ի՞նչ հանգրվանների է ձգտում այդ հերոսը՝ հիշողության թավշյա թևերի, «Հեքիաթի գորգի», կանաչ հովիտների, հեռավոր ճանապարհի, երազների կապույտ ստվերների, ջրահարսների, տաք սալերի, կախարդական տնակի, անսահման լեռան կարտի և այլն: Առարկայական և ոչ առարկայական նշանապատկերների համաձուլվածքի ոգով Դավոյանը վերացնում է հեռավորի ու մերձավորի սահմանազոծերը, ճանապարհ բացելով համապարփակ լույսի համար՝ և՛ փրկիսփայլական, և՛ մասնակի նշանակություններ: Նրա աշխարհը անմասն չէ ո՛չ հուսահատության պահերից, ո՛չ հոգեկան արտմուծությունից, ո՛չ փրկումներից, սակայն էականը գոյության կատարելության ձգտումն է՝

Մաղկում է իմ մեջ կատարելության մի անխառն թախիծ...

Դավոյանը հոգեկան գրամաների բանաստեղծ է, որը ոչ թե հանգում է կյանքի խենթ ուրախության և ծայր հուսահատության բևեռներին, այլ լույսի պես-պես տարբերակների որոնմանը, «կենաց ծառի» արմատների յուրացմանը: Նրա ուժը բանաստեղծությունների կենդանի թրթիռներն են, ինչպես,

Կանաչ դաշտերը փափուկ,
Թաթախված են լույսի մեջ,
Բլուրները խոնարհ
Մվարել են լույսի մեջ...

Մինչև «Պղնձե վարդ» (1983) վերջին գիրքը Ռազմիկ Դավոյանը ներկայանում է ոչ թե ուղիներից, առարկայական պատկերացումների, այլ ներքին, անորսալի ու անտեսանելի ապրումների, տրամադրության, հոգե-սուղման, ներաշխարհի գաղտնիքների վերծանման բանաստեղծ: «Պղնձե վարդը» ևս նրա բանաստեղծական նկարագրի շարունակությունն ու լրացումն է, հատկապես՝ բանաստեղծական շարքերով: Նրա երկու պոեմներն էլ («Հայապատումը», «Թորոս Ռոսլինի դատը») իրենց ընդհանուր արժեքով զիջում են նախկինում գրած «Ռեքվիեմ» և «Խաչերի ջարդը» քնարական պոեմներին:

Աշխարհագրական տարբեր գոտիներում (ծննդավայրից մինչև արտասահմանյան ափեր) գրված բանաստեղծությունների երեք շարքում («Ազգն ու բարը», «Հեքիաթ մղձավանջներով», «Հավատամ» գուցե հարություն առնեմ») նա երևում է իբրև XX դարի տաղանակներն ու հոգսերը՝ այդ դարի գրամատիկ բովանդակությունը ներաշխարհով զննող գեղագետ:

Համամոլորակային և պարզապես սովորական մարդկային հոգսերն ու տաղանակները, իրապես, ճանապարհ են բացում տխրության համար («Որն

է տխրությունը»), որը ոչ թե մենակյացին, աշխարհաժխտողին բնորոշ ապրում է, այլ ընդհանրական և անձնական ցավերի ծայրագծերում տառապող անհատի հոգեվիճակ:

Բանաստեղծը պիտոմ է «հնաճ, հնաճաշակ» մուսային և վիճում է մուսայի ներշնչանքները հերքող հայացքների դեմ («Մուսային»), բանավիճում է՝ հանուն ասելիքի ճշմարտության, հանուն մարդկային կյանքի ալեկոծությունների խաղաղեցման:

Տաղանակներն ու հոգսերը, բնականաբար, Դավոյանին թելադրում են կյանքի «սակեղեն ցանցը» երազողի և երևույթների խորքը թափանցող-կուսակողի կեցվածք:

Ես ինձ համար ապրում եմ
կորած սիրո մշուշի մեջ,
տապակվում եմ սիրոս էլ խոնարհ
տառապանքի տաք հուշի մեջ...

Մա իր՝ բանաստեղծ-երազողի, նախնական կեցությունն է: Այս կետից սկսվում և շարունակվում են դրամատիկ անցքեր՝ մանկության հրաշքների փլատակվելը, մանկության բախտախաղի անվերադարձ կորուստներ, սիրո անհետացում («... սիրո ծով շկա վաղուց—կա ժանգոտած կրքի խաբիսխ»), կյանքի կանաչ ճանապարհները հաղթահարելու դժվարություն, մաքառում՝ հանուն «հեքիաթի գորգերի» և այլն:

Կյանքի դրամատիզմը իր սուր ընթացքով Դավոյանի «քնարական հերոսին» հանում է ոչ միայն լեթարգիական քնից, այլև նրան կանգնեցնում է ամենաճակատագրական և ամենաողբերգական փաստի առջև: Դա երկնային «ահարեկիչ նյութի»՝ «միջուկի պայթյունի» կանխագագացողության արձանագրումն է «Պղնձե վարդի» խորհրդանշանով, ավելի ստույգ՝ այդ վարդի ծննդյան երազանքով, որի հետ բանաստեղծը կապում է մարդկության նոր զարնան սկիզբը, «արևի լուսաշխարհի» ծավալումը համամոլորակային բոլոր տարածություններում: Հենց այդ առաքելության համար էլ բանաստեղծը օրհնում է «արևի հրճվանքը», «սիրո կանչերը դրնգուն», նորից ապավինում տառ ու գրերի մեջ հավիտյա բանաստեղծական հույսերին («Բանաստեղծները չեն ծերանում»):

Պղնձե վարդի երազանքը՝ իբրև համաշխարհային կացության դրամատիկական բովանդակության խորհրդանշան, բանաստեղծի ներաշխարհում ծնում է այլևայլ գունագծեր՝ եղերերգական շեշտեր («Նա թռչունի պես թռավ իմ ձեռքից»), անհամար հարց ու պատասխաններ, երազանքի նավերի հեռավոր ճոճքի պատկերներ՝ ջրահարսերի տեսիլքով, վերին ատյանում գահակալող Աստծո խոստումներ՝ կանաչ-կարմիր աշխարհի հղումներով, դրախտային գոյության լուրեր բերող բամու լրաբերություն և այլն և այլն:

Մարդու և տխրության հինավուրց առասպելներից գալով դեպի ժամանակակից աշխարհի ալեկոծությունները, բանաստեղծը որոնում է այն սկունքը, որը «սիրո համար աստղերի անծայր երկինքն է բացում»: Բանաստեղծը ասպարեզը տալիս է «ոգեղեն երկրի» ճամփորդներին, որոնք կողմած են գտնելու ներդաշնակության արմատը՝ սերը, հավատը, խնդությունը, հրճվանքը: Կորած սերն ու փլատակված հավատը:

Հենց այս կետից էլ նա հրավարտակում է մի շարք պատվիրաններ, որոնք անհրաժեշտ են մարդկային գոյությանը:

Ինչպես՝

...հավատանք իրար, մեկտեղ խնդանք...

Ինչպես՝

...ողջ մարդկությունը դառնա մի մարդ՝
իր մասնատումից բոլորվելով...

Ինչպես՝

...բացեր դռները փակված երգերի
և ասեր՝ կյանքի իմաստը գտանք:

Ինչպես նաև այն պատվիրանը, որ աշխարհից վերանան սահմանները. հողի վրա ապրեն «մշակ մարդիկ և ամուլի եղևներ», որ ամենուր թագավորեն արևի ճառագայթները, որ տիեզերքի «... հավերժ տխրության Շրջանառության» մեջ տեղ բացեն հույսի ցանքերն ու հավատի սերմերը, ազատության նվիրյալներն ու զինվորները նվաճեն պղնձե քաղաքը՝ «Ողորմյա՛, երկի՛նք, ծիածաններով», որ արթնանա քնած հրաբուխը՝ էթնան, մարմին ու ձև տալու մարդկության վազեմի տենչերին:

Իր երազներով ու պատվիրաններով Ռազմիկ Դավոյանը տարիների հեռավորությունից արձագանքում է մեծն Քումանյանի «հաշտ ու խաղաղ մարդկություն...» ամենաարդարացի փիլիսոփայությունը. «եթև հրաշք լինեք, խաղաղ մի մարդկություն»՝ «նախնիներիս հազարամյա արձագանքով լրցված»:

Ինչպես «Մեղրահաց» և «Տաք սալեր» գրքերում, «Պղնձե վարդի» մեջ ևս Դավոյանը հավատարիմ է մնացել իր բանաստեղծական նկարագրի հիմնորոշ կողմերին՝ ոչ թե պոսիվացող, այլ խաղաղ ու տևական քնարական զգայականություն, առարկաների փոխակերպությունների օրենքի կիրառություն, համաշափ, իր ասերի մեջ կայուն ոտանավորի սխեմական կառուցվածք, նրբագծերի նախասիրություն՝ հարթագծերի փոխարեն, հոգեկան «գաղտնիքների» վերծանման հակում, երկնային-մթնոլորտային խորհրդանշանների հղումներ և այլն:

Առարկաների, երևույթների ներքին կապ ու կապակցությունների միջոցով Դավոյանը հայտարարում է դրանց, այսպես կոչված, «միջուկը» կամ «մագնիսական դաշտը», որը, ինչպես երևում է բանաստեղծություններից, նրա համար զեղարվեստական հիմնավորված խնդիր է, հոգեկան կյանքի ներքին առաջադրություն:

Դավոյանի բանաստեղծական մտածողությունը կարծես թե դեզերում է առարկայական-նյութական առօրյայից ցանկապատված տարածության վրա, պատմության փորձից ինչ-որ հեռավորության վրա. դա այդպես է իբրև փաստ և այդպես չէ, եթե խնդրին նայում ենք Դավոյանի՝ արմատները, խորքերը, ներքնահատակը ճանաչելու դավանանքի դիրքերից:

Բանաստեղծի արտաբնագրային մտածմունքները արտահայտում են պատմական ժամանակը՝ խոռվքներով ու հույսերով, խորհրդորդություններով, լույսով ու այդ լույսին ուղեկից բազմաբանակ ստվերներով:

Առարկաների կապերն ու փոխակերպությունները դարձնելով իր բանաստեղծական գաղտնիքը, նա, ի վերջո, հանգում է արմատների ու ճակատագրի էությունը:

Հենց այստեղ էլ ասենք, որ Դավոյանը տիեզերասույզ մտորումների պահին իսկ չի մոռանում ազգային ճակատագիրը, որի խորհուրդներով լեցուն խորհրդանշանն է «ազգն ու քարը» միացությունը, այն կապը, որը աս-

պարեզ է տալիս մի շարք քնարական խոստովանությունների: Դրանցից մեկը հեռվում մնացած հայրենի եզերքի երազանքն է.

...Կորած Հայրենիք, իմ հանգած օջախ,
ե՛րբ պիտի բռնեք նոր կրակ վառեմ...

Որոշ առումով այս բանաստեղծության լրացումն է Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին նվիրված հրաշալի և տպավորիչ հոգեհանգստյան երգի բովանդակությունը.

Դու վերադարձար... Քեզ բարի գալուստ, բարի վերադարձ՝
նրանց անունից, ովքեր այսուհետ աշխարհ են գալու,
ձերմակ թիկնոցդ առաքյալի պես վերից վար հագած,
Դու նրանց համար կանցես արտերով նոր կծղած գարու...

Ահա նաև Սարոյանի պատասխան խոսքը նրա վերադարձի համբավաբերներին՝

...Իմ բարեկամներ, իմ մարգասերներ, դուք մի բարկանաք.—
Կիտված է հողս, կիտված է կյանքս, ճակատագիրս,
Ուրեմն՝ ահա, կիսեցեք նաև սիրտս, մարմինս...

«Երկատված Հայրենիքի» պատկերացումը Դավոյանի հայրենաշունչ քնարի միակ շեշտը չէ: Նրա բանաստեղծություններում տեղ են գտել նաև այլ «հայրենական նշաններ», ինչպես ազգային պեղագծի այս թափանցումը («Մազկից հոտ եմ քաշում՝ Աշուն է, խոր աշուն»), ինչպես «Մայր» տեսիլքը՝ «Պատկերիդ հետ զրուցում եմ օրնիրուն, Ո՛վ կարող է ինձ ասել, թե զուլկաս», ինչպես բիրյիական-վաղնջական ազգի երկրի ժայռ ու քարերի փառաբանությունը և հետևյալ խորհուրդը.

Եղբ բարեգութ և տարեք ձեր մեջ
Ձեր հողը, լեռը, երկինքը բեհեզ...

և էլի ուրիշ տեսագծեր ու գույներ:

«Պղնձե վարդ» բանաստեղծությունների ժողովածուն ոչ միայն շարքային զրվագ չէ բանաստեղծի գրական կենսագրության մեջ, այլև նոր խոսք է արդի պոեզիայում: Դա Դավոյանի ամբողջացող բանաստեղծական աշխարհի հետաքրքրական և տպավորիչ եզրն է:

«Կանոնազանց» ավանգարդիստների խումբը (որոնց Ա. Վոզնեսենսկին համարել է «ինտելեկտուալ խենթեր») տարիների ընթացքում նոսրացավ, իրենց «անխոհեմ» դիրքը զգացին մի շարք մետաֆորիստներ և պոլեմիստներ, անցան ոչ կանոնազանց ստեղծագործության, իսկ խմբի շարքերում մնացին հատ ու կենտ անուններ, որոնք համառորեն ընդվզում են պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության դեմ:

Ինչպես ցույց տվեց մեկամյա ասուլիսի մասնակից քննադատ Ֆելիքս Մելոյանը՝ առհասարակ գրականության շահերի խոր գիտակցությամբ շարադրված «Անցնող օրվա հետագիծը» հոդվածում²⁴, այդ խմբի բանաստեղծներից մի քանիսը չափածո բնագրերը վերածում են բարդ կոնստրուկցիաների, անհույզ, անկրակ հիերոգլիֆների, բանաստեղծություններից օտարելով կենսագրության պաշարներն ու կյանքային սուույզ տպավորությունները: Այսուամենայնիվ առանձնացան մի շարք անհատականություններ, ինչպես Արևշատ Ավագյանը:

Արևշատ Ավագյանը (ծնվ. 1940, Աշտարակում) երկար տարիներ աշխատել է իրրև լրագրող: Զբաղվում է նաև գեղանկարչությամբ: Բանաստեղծությունների առաջին գիրքը՝ «Ակունքներ» խորագրով, տպագրվել է 1963-ին, որին հետևել են «Օրերի հայտնությունը» (1968), «Մաքրվող հեռուներ» (1974) ժողովածուները: Այս գրքերում, թեև կան բանաստեղծական տպավորիչ էջեր, սակայն հիմնորոշ որակը փորձարարությունն է: Դա, իհարկե, ուներ որոշակի ծրագրային ուղղություն՝ ոճի իջեցման, բանաստեղծական տողի «արձակայնացման», առարկաների մետաֆորական-գուգորդական իմաստավորման և այլն: Այս ամենը առավել ցայտուն արտահայտվեց «Նավը ուռկանի մեջ» (1976) և հաջորդ ժողովածուներում:

Այդ գրքերում բավականաչափ նկատելիորեն երևում է Ավագյանի բանաստեղծական կերպարանը. ոչ թե առարկաների նկարագրություն՝ հանրահայտ «հուղական» կաղապարներով, այլ այդ առարկաների մեջ եղած ներքին-անտեսանելի կապերի բացահայտում, ոչ թե բանաստեղծական կառուցվածքների զարգարանքներ ու զարդաձևեր, այլ էություն թափանցումներ, ոչ թե բնագրային հարթագծեր, այլ խորքային-ներտեսքային նրբագծեր... Ասել է թե՛ կյանքի նյութը, առարկաների «ստատիկ», հարաբերականորեն անշարժ վիճակները հոգևոր նյութի, հոգեկան շարժման ու վերաբերմունքի վերածելու միանգամայն ճիշտ մեկնակետ:

Այս կետում էլ, ընդհանրապես, որոշվում է բանաստեղծության և հակաբանաստեղծության սահմանագիծը, անկախ նրանից, թե ինչ գծի վրա է տվյալ բանաստեղծը՝ փորձված, ծանոթ, ավանդական, թե՛ անծանոթ, նրբահաշակ, ոչ ավանդական:

Արևշատ Ավագյանը սկսեց ավանդական հանգ ու շափի բանաստեղծությամբ, անցավ «նորարարական պայթյունի» կեղծաններով, ապա նորից «շափավորվեց»՝ ոչ թե ավանդական բանաստեղծության արտաքին տեսքին վերադառնալու, այլ իր շափածոն ավանդական հոգեկալիցով՝ բանաստեղծակալության վրա շաղխելու առումով:

Ա. Ավագյանի նկարներում ուղադրություն են գրավում սովորական առարկաները և երևույթները՝ մեծ քաղաքի բազմահարկ տներ, արվարձաններ, բնության եղանակները (գարուն, աշուն), անանուն-սիմվոլիկ և անունով (ինչպես վարդն ու անթառամը) ծաղիկները և այլն, ֆանտաստիկ «գաղտնիքներով» ու հեթիաթային գունագծերով ներկայացնելու հակում:

Այսպես, մի կտավում ներկայացված է երկնքի կամարից վար իջնող ծաղկեփունջ, տեսիլքային-ֆանտաստիկական մի պատկեր, ուր երկինքը, ըստ մտահղացման, մեկնաբանվում է հողի արմատների հետ ունեցած զուգորդական փոխհարաբերությամբ:

Ակնհայտ է նկարների և բանաստեղծությունների «բնագրային» նմանությունը՝ իր ներքին տեսաշխարհի մեջ առարկաները տարրալուծելու, զգայական տպավորությունները գուգորդական ներհյուսման օրենքներով մեկնաբանելու գիրքը:

Ահա, օրինակ, նրա մի կտավի բանաստեղծական «համարժեքը».

...Երբ սպիտակ անձրևները սեահողի մեջ
սակեղուցն սերմերին են խառնում
կապույտը երկնքի,
գու նայում ես ամպերի բացվածքների միջից

և տեսնում ես, թե ինչպես
կանաչ են դառնում ծիւրերը գաշտերի...

Ավագյանի բանաստեղծության խոստովանանքային դրամատիկ կառուցվածքները՝ մոնոդրամայի հիմնական տիպը՝ իրապես լայն ասպարեզ է բացում արվեստի նախահիմքային օրենքների յուրացման համար: Դրա օրինակներից մեկն է «Անհագիստ գիշեր» բանաստեղծությունը, ուր ամեն մի առարկայական պարզ, կունկրետ պատկեր հետք բերում է հոգեկան ապրումների մի յուրօրինակ շղթա՝ լի «հանդիպակաց» մտածմունքներով.

Տերևների հետ ազմուկն է շարժվում
արժատի միջով,
արյունն ազմուկով լցվում է սիրտը՝
կյանքը տանելով երազի միջով,
խակ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փովել աշխարհին:

Անբնության մեջ մայրն է ծերանում
(վաղուց լուր չկա գիտվոր տղայից)
և խեղճ պահալը,
կծկված հակա շենքի անկյունում,
մտքում մանում է տաքուկ գրկի մեջ:

Նավաստիներին անվերջ թվացող
անձրևն է թափվում ծովերի վրա,
ավազախոտը տանջվում է երկար
անձրևոտ քամու խնկրություններից,
խակ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փովել աշխարհին...

Կյանքի դրաման, ավելի ստույգ՝ դրամատիկ կյանք, այս բանաստեղծության մեջ ածանցվում է սովորական պատկերներից, վերին աստիճանի բրնական, անհարկադրյալ եղանակներով, տողերի արանքում չկան ապրումը արհեստականորեն ուժեղացնող «ներդիրներ», հավելյալ աղղակներ:

Մի այլ օրինակ՝ «Թե որտեղ են թաղում կովերին».

Փայտաշեն կամուրջը զոգում է ոտքի տակ,
կովերը տուն դարձան արտոց...
Հոգնատանջ ու տխուր կովերի աչքերում
ծաղկավոր ներքնակն է գաշտերի,
խակական անկողնում
ոչ մի կով չի բնում:

Բացատր թափուր է ու խաղաղ,
խոտերը ծփում են հովի մեջ,
ուշիս գեմ հորթերի աչքերն են վախվորած,
որ ասես հուշում են դառնորեն՝
մարդկանց մեջ են թաղում
մարմինը կովերի:

Սովորական կյանքի սովորական մի բեկոր՝ արտոց տուն է դառնում կովերի նախիրը: Այս կետից էլ ծայր են առնում դարձյալ դեպի նյութը զրնացող «հանդիպակաց» մտածմունքները կյանքի դրամատիկ կառուցվածքի, տխրության ու երազանքի «հավասարակշռության», գոյության գիզզակների մասին:

Արևշատ Ավագյանը, դատելով նրա լավ բանաստեղծություններից, տիրում է կյանքի միջով անցնող դրամայի թելերին.

...Առավոտի մեջ,
երբ վառարանում բոցավառվում էր
արյունը ծառի,
մեկը գնում էր իր էութան մեջ,
մեկը շեր հիշում օրը, որ անցավ
իր արյան միջով...

Ապացույցն են նաև «Պոեզիայի ծառը» շարքի քնարական սուղումներից մի քանիսը, «Սաղմուններ» ենթաշարքի հատկապես Բ («Ո՛վ աշխարհ», ականջ դիր իմ խոսքերին»), Գ («Ո՛վ երկինք, լուս մի մնա»), Ծ («Ո՛վ արեգակ, արդար ես դու և օրհնյալ») սաղմունները:

Ամեն մի դրամա սովորաբար հարուցում է իր «հակոտնյան»՝ հեքիաթը, ֆանտաստիկական շոկալաշխարհը, յպարզապես՝ ֆանտազիան: Ավագյանի գրքում դրաման «հերքող» խորհրդանշանների դերով են երևում ղեպի երկինք միտող ջրի կաթիլները՝

Փամուշերանն ընկած խառուտիկի նման
հույսը փշրվում է օրվա շնչից,
տենդոտ օրվա գրկում ոչ ոք չի նկատում,
թե մի բարակ վտակ
ոնց է պոկվել գետից
ու ելնում է երկինք,—

ծովերի կարոտները մարմնացնող խեցիկները՝

Կապույտից ձուլված խեցիկների մեջ
Հույսը շնչում է մարգարիտի պես...

Իր բանաստեղծական աշխարհի այս հատվածով՝ տեսիլներով, նա ոտք է դնում արվեստի արտաքնապես պարզունակ, ինչ-որ տեղ նախապաշարմունքային զրգիղների լիցք կրող զգացողությունների ոլորտը:

Ավագյանը ձգտում է բանաստեղծական կառուցվածքների գրաֆիկական հստակության, արտահայտչական արձակ-«առօրեականության», սովորականության, խուսափում է զանգրահեր բառերի տարափից, զարդանախշային անձաշակությունից, այսպես կոչված՝ արտաֆին պոետիզմից:

Ժամանակակից դասակարգումով նա իրապես մետաֆորիստ է: Դա նրա առավելությունն է, որի հետ էլ, իմ տպավորությամբ, կապվում են նրա բանաստեղծական մտածողության որոշ ճեղքվածքները:

Մետաֆորը՝ մետաֆոր (գիպուկ են ասել, որ արվեստից, վերջ ի վերջո, մնում է միայն մետաֆորը), բայց դրա շահարկությունը իր հետ բերում է նաև հակաբանաստեղծական ինչ-ինչ շեշտեր, մի ղեպքում՝ գտարյուն «տեսիլներիցով», երկրորդ ղեպքում՝ միգամած վերացականություն, երրորդ ղեպքում՝ հոգեբանական վիճակների անշարժություն:

Դատելով գրքից, Ավագյանի թրթիռները առհասարակ խաղացկուն չեն, երևացող չեն, այլ սուղված են իր հոգեաշխարհի մեջ: Դա նրա զգացողական կերպն է, միանգամայն բանաստեղծական: Բանն այն է, որ երբեմն նա շեղվում է այդ տարրերից և զգացմունքի փոխարեն ասպարեզ տալիս «նաշվին»՝ կանոնին:

Դրա օրինակն է «Ներշնչանք» բանաստեղծությունը.

Այսօր, երբ առաջին բառը
ձնվեց իմ մեջ,
իմ սեղանին հաց կար,
ձիթապտուղ
և մի բաժակ օդի...

Այսօր, երբ առաջին տողը
ձնվեց իմ մեջ,
Մարիամ մորաբույրս սուրճի բաժակի մեջ
բախտ էր փնտրում.
Նա ձիթ էր տեսնում
առավոտի միջով թռչող
և ասում էր, որ իմ կյանքի ձամփին
նկատում է փշոտ մի աստղ...

Չափազանց օրինապահություն-կանոնախրույթունը նրան երբեմն դուրս է բերում հակաբանաստեղծության սահմանագծեր («Մթերային խանութում, ուր վաճառողուհին շաքարի հետ ազնվությունն է թերակշռում, ինձ մի պահ թվում է, որ նրա ճերմակ խալաթի մեջ հանգստանում է փետրավոր ամպերի մաքրությունը»՝ «Կիրակի» պոեմից),— երբեմն էլ նա բանաստեղծությունը գրկում է անմիջականությունից, լարումից, այսինքն՝ հոգեկանության այն տարրերից, որոնք նրա հաշողված բանաստեղծությունների ուժային զծերն են:

Սա վերաբերում է հատկապես «գիտակցության հոսքի» սկզբունքով շարահյուսված «Մարդը օրվա հետ», «Կիրակի», «Ներաշխարհ» խոստովանանքային երկար պոեմներին, որոնցում, թեև կան անակնկալ և փայլուն մետաֆորներ, բայց դրանց հուզական-իմացական ամբողջացմանը խանգարում են մեկ ծայրահեղ կոնկրետությունը, մեկ էլ՝ ծայրահեղ վերացականությունը:

Կոնկրետի և վերացականի ստեղծագործական խնդիրը, դրանց սինթեզը լավագույնս արտահայտվել է Ավագյանի վերջին գրքում, որը կոչվում է «Լույսի արմատներ» (1985):

«Կանոնազանց» բանաստեղծների հետագա նակատագիրը դասավորվեց միանգամայն տարբեր ձևով: Այսպես. Արտեմ Հարությունյանը մնաց մթամածության, ստատիկ բնանկարի գեղագիտության դիրքերում. Հենրիկ էդոյանը խորացրեց «գիտական պոեզիայի» խենթության և զգացմունքի օտարման զավանանքը, Արմեն Մարտիրոսյանը անմիջական խոստովանություններից անցավ արձակի:

Ավելի արդյունավետ եղավ Հովհ. Գրիգորյանի, Գ. Հովհաննեսի ուղին: Առաջինը այլևս հաղթահարելով իրարանցման տարերքը, իր ձեռագրով կողմնորոշվեց ղեպի ինքնահեղանքի ողորդակատակերգական բովանդակությունը, գրելով մի շարք տպավորիչ էջեր («Բուրբուխ ուրիշ աշուն», «Քո առաջին բառերը» գրքերում), իսկ Դավիթ Հովհաննեսը սկզբում «Անցյալ կորուսյալ», այնուհետև «Նոր կյանք» ժողովածուներով անցավ հուզական պայթյունների գեղագիտության դիրքերը, ի հայտ բերելով մտավոր թափ, ձևակառուցվածքային և հնչերանգային բազմակերպություն: Սերնդափոխության տրամաբանությամբ պոեզիայի շարքերը համարեցին մեծ թվով հուսատու նոր անուններ՝ էդ. Միխայիլյան, Ղ. Սիրունյան, Հ. Մովսես, Ա. Շեկոյան, Ի. Մամյան և այլք:

ի տարբերություն «կանոնազանց» նախորդ սերնդի, նորագույն փուլի (70-ական թ. երկրորդ կես—80-ական թվականներ) բանաստեղծները աչքի բնական մտածողության ներդաշնակությունը, պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության հավատարմությանը:

Ինչպես «կանոնազանցների», այնպես էլ նորագույն բանաստեղծների գործի գնահատողներից առաջին գծում հայտնվեց Ալեքսանդր Թոփչյանը: Իսկ նա լինելով առաջին դեպքում «կանոնազանցների» գնահատության կետում, նրա բնույթները խախտում էին և շատ անգամ կամայական, արհեստական, ապա 70—80-ական թթ. բանաստեղծությունը գնահատելիս հանդես բերեց ավելի սթափ վերաբերմունք: Դա վերաբերում է հատկապես «Վաղվա երգի սերմերը»²⁵ բանավեճային հոդվածին, որով բանաստեղծության հեղեղի միջից հարցականներ են դրվում ոտանավորագրության մասնագետ նոր անունների վրա և առանձնացվում են իրապես հեռանկար ունեցող մի շարք անուններ: Գրանց անդրադարձել էր արդեն Ս. Սարինյանը վերը հիշատակված «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» հոդվածում:

Գրական նշանով են գնահատվում թե Ս. Սարինյանի, թե Ալ. Թոփչյանի հոդվածներում Ղ. Սիրունյանը, Հ. Մովսեսը, Ա. Շեկոյանը, նաև էդ. Միլիտոնյանը: Ղուկաս Սիրունյանի համար բնորոշ է համարվում «Վերադարձի ըզձանքը» (Ս. Սարինյան) դեպի անցյալի հուշերը, դեպի հին-հին օրերից հասած հուշապատկերները, նաև իր տպավորությունների «անհատականացված դրսևորումները» (Ալ. Թոփչյան), աշխարհի գաղտնիքներին հաղորդակցվելու տենչանքները:

Ալ. Թոփչյանը գրում է, որ Ղ. Սիրունյանը առօրյայի առօրյան մեկնաբանում է «գարմանքով», կյանքի առջև ծնրագրությունը:

Հակոբ Մովսեսը համարվում է համառ որոնումների բանաստեղծ, որը ոտեղծում է «գարմանալի, հեքիաթային բնանկարներ, որոնցում երևում են ոչ միայն հայկական տեղանունները, այլև հունական դիցաբանության ոգիները՝ ջրահարս, ջրամարդ, նայադ» և այլն:

Հակոբ Մովսեսի առաջին իսկ նվագներում նկատվում է բառերի իմաստային գործածության միտում, որի շուրջը նա շարագրել է մի հետաքրքրական հոդված «Գարուն» ամսագրում²⁶:

Հ. Մովսեսի խորհրդանշանների դիմաց մյուս շնորհալի բանաստեղծը՝ Թրմեն Շեկոյանը առավել հակված է դեպի բնական պատկերը, դեպի բարոյական արժույթների իմաստավորումը, վերջինս էլ կապելով հայրենի եզերքի հետ միանալու ձգտմանը: Բանաստեղծական ներդաշնակության օրինակներ է տալիս Իգնատ Մամյանը, որի մասին Ս. Սարինյանը հանիրավի գրում է, թե նա չունի իր հոգու աշխարհագրությունը, իր բնությունը, թե նա երգում է առհասարակ սեր, առհասարակ բնություն և այլն:

Սա քստ ամենայնի անստույգ տպավորություն է, որը հերքում են Մամյանի իրապես անհատականացված, դասական պարզության և ժողովրդաշունչ պատկերավորության ձգտող բանաստեղծությունները: Այս խմբի մեջ են նաև Գաբիկ Դավթյանն ու էդվարդ Միլիտոնյանը: Իրենց ձեռագրով սրանք հակոտնյաններ են:

Դեռ Պ. Սևակի «բարի երթի» խոսքով գրականություն մտած Գաբիկ Դավթյանը հակված է դեպի «պարզ-բաց» տեքստը, վարակիչ անմիջականությունը և երևույթների փիլիսոփայական իմաստավորումը: Էդվարդ Միլիտոն-

յանը խառնվածքով մետաֆորական մտածողության տեր է, նա հակված է դեպի բարդ, զուգորդական գեղագիտությունը, դեպի երևույթների ոչ թե ակնհայտ առնչությունների, այլ ներքին, հաճախ անտեսանելի կապերի թափանցումը:

Այսպիսին է վերջին երեսնամյակի հայոց բանաստեղծության քարտեզը:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

60-ական թվականները հայ արձակում նշանավորվեցին տարբեր դիրքերի բացահայտ՝ զրավոր բանակոթիվներով: Իրենց «վաթսունականներ» հրոշակած արձակագիրների նոր սերունդը նրբագծի, հոգեբանական դադարի, «ներակիրթ ձևի», մանրամասնության ոճավորումների դիրքերից ձեռնոց նեփեց նախորդ, ավագ և միջին սերնդի ստեղծագործությանը: «Վաթսունականները» (Վ. Պետրոսյան, Պ. Զեյթունյան, Կ. Սիմոնյան և այլք), ճշմարտ լինելով պանորամային, հաստատվող գրքերի (որոնք վեպ էին համարվում ծավալի պատճառով) քննադատության կետում, միանգամայն սխալվում էին գրականության գլխավոր հարցի՝ գեղարվեստական ճշմարտության խոր, բովանդակալից դիրքը որոշելու կետում: Առաջնությունը տալով նրբագիծ ոճավորումներին, մեկնախոսության շղթային, նրանք իրենց պատմվածքները և վիպակները («Մամա, ես արդեն մեծացել եմ», «Միցիլիական պաշտպանությունը» և էլի այլ գրվածքներ) զրկեցին կենսական ճշմարտության գեղարվեստական լուծումներից:

Իսկ «ավանդական» թևի արձակագիր վիպագիրները իրենց ստեղծագործության, գերազանցորեն վեպերի մեջ ի հայտ չբերին ո՛չ հերոսների հոգեբանական խորացման կուլտուրա, ո՛չ բնավորությունների կերտման բազմազանություն, ո՛չ կյանքի ավելորդ մանրամասնություններից բեռնաթափում և ո՛չ էլ ձևի շարժման հակումներ:

«Նորարարական» և «ավանդական» թևերի քննադատությունը մամուլի էջերում, անշուշտ, ունեցավ գրական նշանակություն՝ արձակի զարգացումը խափանող կապանքներից ազատագրման առումով:

Նույն այդ բանավեճերի օրերին նկատվեցին արձակի շարժման առաջին նախանշանները՝ ի դեմս, նախ և առաջ, ռազմաճակատային թեմային անդրադարձած նոր հեղինակների՝ Բաղիշ Հովսեփյանի և Մկրտիչ Սարգսյանի:

Ի հակադրություն պատերազմի իրեն տոնական հրավառություն ներկայացնող գրականության՝ նախկին ճակատայինները բերեցին պատերազմի իրեն դժվարին փորձությունների, տաժանակիր աշխատանքի, խրամատային կենցաղի թեմա:

Վաթսունական թվականների երկրորդ կեսից արձակի որոնումներում արդեն տարբերակվում են երկու հակադիր սկզբունք:

Մի դեպքում գտնում են, որ՝ շարունակելով ավանդական գիծը, գրականությունը դատապարտում է իրեն հավիտենական անշարժության ու գաղափարականության նախատինքին:

Հակառակ թևը գտնում էր, որ առանց սեփական ավանդների կենդանի ուժը գիտակցելու և իմաստավորելու, անկարելի է գեղարվեստական առաջադիմություն: Մի դեպքում ամբողջ ձայնով հրահանգում են «ժամանակա-

կից քաղաքակրթություն» մեծարատ անունը և ավանդական-ազգագրական-կենցաղային մասունքների մեջ որոնում «չարյաց պատճառները», մյուս դեպքում ժողովրդական կյանքի անսպառ պաշարների մեջ են որոնում զարգացման ճանապարհը:

Հակադիր սկզբունքների բխումը սրվեց հատկապես Հրանտ Մաթևոսյանի մի շարք գյուղագրական երկերի առիթով («Մենք ենք, մեր սարերը», պատմվածքներ և այլն), որոնք հարուցեցին քաղաքագրության կողմնակիցների հախուռն արշավանքը գյուղագրական արձակի դեմ առհասարակ: Հրանտ Մաթևոսյանը համարվում էր հետահայաց մտածող, որը մարդկությանը կոչ է անում վերագառնել գեպի քարանձավներ, գեպի խաշնարածային գոյություն շրջանը:

Ամիսներ շարունակ գրական մամուլը ողողված էր քաղաքագիրների և գյուղագիրների անհաշտ բխումներով, բանը հասցնելով մինչև արձակի ձգնաժամի վավերագրումը: Վիճաբանություններին ավելի խաղաղ բնույթ տալու նպատակով հորինվեցին մի շարք մտացածին տեսություններ՝ «միջին ազգային բնավորություն» (Վ. Պետրոսյանը), սկզբունքների հավասարակշռություն և այլն:

Չնայած սոցիոլոգիական կոպիտ վերագրումներին և սուլոցներին, Հրանտ Մաթևոսյանը շարունակեց գյուղագրական արձակը՝ սոցիալական վերլուծությունների ուղղությամբ: Սնանկ գտնվեցին քաղաքագրության փաստարկները, մանավանդ գրականությունը գիտական հեղափոխությանը ենթարկելու ուղղությունը:

Տիրապետող սխալ հայացքների դիմագրության պայմաններում ձևավորվեց և շարունակվեց Հրանտ Մաթևոսյանի արձակն իրրև հայ և համամիութենական արձակագրության ամենանշանակալից երևույթ:

Սկսելով «Մենք ենք, մեր սարերը» հովվերգությունից, «Ալխո», «Օգոստոս» և մյուս պատմվածքների բեռնաձիերից, ապա անցնելով «Աշնան արևի», «Գոմեշի», «Ծառերի», «Սկզբի» «Երկրի ջիզը» հանդիսացող կերպարների բեմային և հասնելով «Տերը», «Տաշքենդ» գրվածքների տիրոջ մոտիվին, Մաթևոսյանը ի ցույց դրեց հայ գյուղի ավերման և հայ գյուղացու ծանր ճակատագրի իրականությունը՝ «քաղաքակրթության» ավերիչ ազդեցություն պայմաններում: Ինչպես և ինքն է խոստովանել բազմաթիվ հոդվածներում ու հարցազրույցներում, Մաթևոսյանը «երգվյալ գյուղագիր է», «հայ գյուղի վերջին տասնամյակների տարեգիրը»:

Գյուղագրությունը նա ըմբռնում է ոչ թե նեղ-կենցաղագրական, բարբաղրական սահմանափակ բովանդակությամբ, ինչպես XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ժողովրդագնացները, այլ «սինթեզների ռեալիզմի» ուղղությամբ, որի ակունքների մոտ կանգնած են Հովհ. Թումանյանը և նրա ավանդները շարունակող Ակսել Բակունցը: Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ արդի գրականության խնդիրն է չուրացնել մարդու ճակատագիրը՝ ոչ թե արտաքին սվայններով, այլ ներաշխարհի ծալքերով: Բերելով Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ամենաանշան կերպարի՝ որսորդ Գանիլայի օրինակը, Մաթևոսյանը ասում է, որ «ո՛չ Պուշկինը, ո՛չ Գոգոլը, ո՛չ Շեքսպիրը, ո՛չ Թումանյանը, ո՛չ հայ դեմոկրատական մեծ գրականությունը չեն դրել աշխարհին Գանիլայի աչքերով նայելու խնդիր», որ հայ գրողները, ծագումով գյուղացի, կյանքին նայել են «ազնվականի» հայացքով, որ ժամանակակից

գրականությունը, այդ թվում նաև «գյուղագրությունը» պարտավոր է նվաճել երևույթների խորքը, այսինքն՝ ներսը, և ոչ թե հայեցողարար պատմել եղելությունները, իրականության ակներև շերտերը²⁷:

«Ներքնահայանությունների ճանապարհով»,— դավանում է Հրանտ Մաթևոսյանը,— կարելի է խորանալ երևույթների բուն արմատների մեջ: Դրան է ուղղված նրա վերլուծական-փիլիսոփայական տարերքը:

Բնորոշ է, որ հայ գյուղի իրականության խորացող ճեղքվածքներին 60-ական թվականների նախաշեմից անդրադառնում են նաև արձակագիրներին ց մյուսները, ինչպես Խաչիկ Հրաչյանը:

Խաչիկ Հրաչյանը (Մեսրոպյանը) ծնվել է 1912-ին Նորաշեն (Արտաշատի շրջան) գյուղում: Երևանի կերպարվեստի տեխնիկումն ավարտելուց հետո աշխատել է իրրև ուսուցիչ:

1929-ին «Գրական դիրքերում» տպագրվել է առաջին բանաստեղծությունը, իսկ 1931-ին առաջին ժողովածուն («Շեփորներ»), ապա «Մկանների լիրիկան» գիրքը: Այնուհետև հանդես է եկել թարգմանություններով (գերագանցապես՝ Վլ. Մայակովսկուց, Կ. Չապեկից), մանկական բանաստեղծություններով, որոնցից լայն համարվի է արժանացել «Փնթի Սեթը»,— հեքիաթներով և գրույցներով:

Խ. Հրաչյանը գրել է նաև արձակ, որոնց մեջ են «Ուրցի Մարան» (1961) վեպը և «Ռոմանտիկները» վիպակը (1963)՝ հետպատերազմյան հայ գյուղի սոցիալական-կենցաղային երևույթների, գյուղի մարդկանց հոգեբանական ճեղքվածքների նյութով:

«Ուրցի Մարանը» կրթոտ վեճեր հարուցեց քննադատության մեջ: Նըշվեց նրա մի էական առավելությունը. հեռանալով գյուղական վեպերի կոնֆլիկտի շտամպից՝ հետամնաց կոլխոզի նախագահի և շարքային կոլտնտեսականների պայքարի սխեմայից, Հրաչյանը պատկերում է մի հերոսի, որը անձի պաշտամունքի տիրապետության տարիներին ամեն ինչ ենթարկում է իր միանձնյա կամքին, հանրային տնտեսությունը դարձնում իր կալվածքը:

Վիպասանի մեկնաբանությամբ Աղաբեկ Կակոյանը ոչ թե պատահականություն է, այլ ժամանակի հոգեբանության արտահայտություն: Անցել են ժամանակները, սակայն ճկուն և շրջահայաց Աղաբեկ Կակոյանը հարմարվում է նոր օրերին և վերստին սարսափ տարածում շուրջը:

Թեև Կակոյանի կերպարը շունի հոգեկան դրամա, այդուամենայնիվ, նրա էության մեջ բեկվում են որոշ կենսական ռեֆլեքսներ, նա այլևս դիմում է տակտիկական նոր քայլերի՝ ցուցադրականության: Գրա փաստումն է լերկ ժայռը ընկուզենիների այգի դարձնելու ծրագիրը: Այդուամենայնիվ, աշխարհիկ Կակոյանը մնում է անսանձ կրքերի գերի, երգվյալ շարագործ:

Խ. Հրաչյանը ներկայացնում է նաև Աղաբեկ Կակոյանի և Գարսևանի հոգեբանական լուռ մենամարտը՝ հանուն գեղեցկուհի Մարանի: Գարսևանը մեկնում է ռազմաճակատ, իսկ Կակոյանը բռնությամբ կենակցում է Մարանի հետ: Սա էլ հարկադրված ինքնասպանություն է գործում:

Կակոյանի կերպարի հետագա զարգացումը գրկվում է բազմաշերտությունից, ներքին պայքարի փոխարեն բախումը տեղափոխվում է իրավաբանական հողի վրա, որը, ըստ էության, հարցի մակերեսային լուծում է՝ հակված դեպի արկածային զետեկտիվ սյուժեն:

«Ուրցի Մարանին» առանձին հմայք են տալիս գյուղական կենցաղի և բնության տեսարանները:

Արձակի այս ուղղության կողքին շարունակվեց քնարական ուղղությունը, որի ամենացայտուն դեմքը իրավացիորեն համարվում է Ռաֆայել Արամյանը (1921—1978): Ծնվել է էջմիածնում, ավարտել է Երևանի Մ. Գորկու



Ռաֆայել Արամյան

անվան միջնակարգ դպրոցը, ապա սովորել է Պետական համալսարանում: Գրել սկսել է դեռ 30-ական թվականներին, իսկ պատերազմից հետո գրել է արձակ բանաստեղծություններ, բրնարական մանրպատումներ և հայրենազարմաների կյանքին նրվիրված «Ռուբինյան եղբայրները» վեպը (1954), որը, թեև շունի պատմողական-սյուժետային հրատակ կառուցվածք, բայց աչքի էր ընկնում բճարական ուժեղ տարերքով:

Հետագայում Ռ. Արամյանը գրում է բազմաթիվ պատմվածքներ, որոնք տեղ են գտնում «Զթամբած ձիեր» (1963) ժողովածուի մեջ:

Այդ գրքի պատմվածքների մեծ մասի գլխավոր հատկանիշը

«առամադրույունն է», որը և արձակագրի գեղագիտական տեսանկյունն է:

Անգամ դրամատիկական բովանդակություն ունեցող պատմվածքներում, օրինակ, «Մեղեդիներ» շարքում Արամյանը հակված է քնարական ոճավորման: Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ հատկապես առանձնանում է «Փոփոքի մասին՝ մեծերի համար» պատմվածքաշարը: Յուրահատուկ հեքիաթային կոլորիտ ունեցող այդ պատմվածքներում Արամյանը հաճախ է դիմում «արևի» կերպարին:

Ահա, օրինակ, «Աղչիկը, որ ուզում էր արևածաղկի նման ապրել» պատմվածքը: Այստեղ ներկայացված է մանկության ամենավեհ հարաբերությունը՝ թոռնիկը պապի կողքին: Նա լսում է պապի պատմած հեքիաթները, որոնցից մեկն էլ «Արևածաղկի հեքիաթն է»: Պապը պատմել էր, որ «Արևածաղիկը զլուխը միշտ արևն է դարձնում, հետո իրենց պարտեղում նա տեսել էր այդ և որոշել արևածաղկի նման ապրել՝ գեմքը միշտ դեպի արևը»:

Թոռնիկի բոլոր զգացողությունները, աշխարհի հետ ունեցած կապերը ներկայացվում են «արևի» միջնորդությամբ: Արևածաղկի պես ապրել ցանկացող ազգի հեքիաթը հուշում է մեծերին՝ ապրել երեսները դեպի արևը շրջած: Սա պատմվածքի ենթարնագրի եզրակացությունն է:

Նման ենթարնագրի ունեն նաև շարքի մյուս պատումները («Զյունոտ պատմվածք», «Մանկապարտեզն անցնում է փողոցով», «Փոքրիկ տղան և տա-

րեց ավտովարորդը», «Թե ինչ պատմեց տանիքը» և այլն): Պատմվածքների այս շարքում զրավում են պատմելաձևի թեթև, անբռնազրոսիկ շունչը, հեղինակային տեսանկյան բարությունը, սարոյանական մարդասիրական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ, մի ուրիշ հեքիաթ, «պայմանական աշխարհ», ուր երևում է նրա պայծառ աշխարհագրացողությունը: «Երեխաները ձնեմարդ էին պատրաստում և, երբ հասան կրծքին, պեպենոտ քթով մի աղա քիթը վեր բաշեց ու ասաց. — Առանց սիրտ մեր ձնեմարդը չի ապրի, սիրտ է պետք»: Եվ բերում են՝ ով ինչ կարող է. մեկը բերում է իր գուտապերչե տիկնիկը, մյուսը՝ պատերազմից մնացած կապարի բեկոր, երրորդը՝ ասեղների սրտածև բարձիկ, ամենափոքրիկը՝ դատարկ ափը: Եվ բաբախում է ձնեմարդու սիրտը: Երեխաների տաք ու անմեղ սրտերն են բաբախում ձնեմարդու կրծքի տակ, մեծերին թելադրելով՝ լսել «ձնեմարդի» զարմանալի, ձյունոտ հեքիաթները:

Մեծերին հասցեագրված՝ փոքրերի աշխարհից քաղված պատմվածքները ընթերցողի մեջ առաջ են բերում համազգացման ալիք՝ և՛ այն պատճառով, որ քնարականությունը արհեստական պատվաստ չէ, նաև այն, որ գրողի ենթարնագրային հեռուությունները սխեմաներ չեն:

Արամյանի քնարական տարերքը արտահայտվել է նաև «Պատմվածքներ գրված լուսանցքներում» շարքի մանրպատումներում («Գնահար», «Նկարիչն ու երեխան» և այլն), ինչպես և «Զթամբած ձիեր» խորագրի տակ համախմբված այն պատմվածքներում, որոնք պատմում են ժամանակակից մարդու հուզմունքներից ու մտորումներից: Թեև շարքում կան էսքիզային պատումներ, բայց ակնհայտ է դրանց մեջ արտահայտված գունակարչական հարստությունը, անմիջականությունը և հուզական տրամադրությունը: Մի շարք պատմվածքներ շունեն հստակ սյուժետային կազմություն («Անտառի տնակը» և այլն), բայց դրանց կողքին կան առավել հավաստի ու տպավորիչ պատկերներ:

Գրանցից մեկն է «Նրանք իմ որդիներն են» պատումը: Ընթանակ մաղերով մայրը, անհանգիստ թոռնիկը, կորացած հայրն ու երկու որդին տասնութ տարվա բաժանումից հետո սպասում են հեռուներից վերադարձող իրենց հարազատներին: Այս դեպքում Արամյանը վերցնում է սպասման հոգեբանության պահը, երբ գնացքը ուշանում է...

«Ուշացող գնացքի» խորհրդանիշը թելադրում է անօրինականության տարիների ընտանիքների ծանր ճակատագիրը: Սպասող մայրը երկու ժամվա ընթացքում վերապրում է իր կյանքը՝ որդիների մանկությունը, դժվարին ճանապարհը, անմարդկային վարքագծի տեր մարդկանց:

Արամյանի պատմվածքին բնորոշ է մանրամասների ճշմարտությունը և բնականությունը, մի բան, որ չի կարելի ասել «Միայնակ տան» հերոսի՝ հաշմանդամ, աշխարհից օտարված, մենակյացի մղձավանջային ապրումների վերաբերյալ:

«Զթամբած ձիեր» գրքում կա նաև «Մեղեդիներ» վերնադրված շարքը՝ նվիրված Կոմիտասի ստեղծագործության արարման ընթացքին:

Ինչպես առհասարակ Արամյանի պատմվածքներում, «Մեղեդիներ» շարքում մեծ տեղ են զրավում մանրամասնությունները և դրանք ևս առանձնանում են քնարական շնչով: Արձակագիրը պատմվածքները վերնագրել է կո-

միտասյան երգի թանկագին տողերով («Քեյեր, ցոյեր», «Նուժար պառկե երես բաց», «Անտունի», «Կոտունկ», «Լո-լո», «Գարուն ա, ձուն ա արել»):

Կոմիտասյան երգերի ստեղծագործման ընթացքը վերաարարելու համար, թեև Արամյանը գտել է բնագրային դիպուկ շերտեր ու մանրամասներ, հայ ժողովրդի կենցաղի կոլորիտային բնորոշ գույներ և այլն, սակայն պատմավածքներում գրանք երևում են ոչ թե բնական տարազով, այլ արամյանական յուրօրինակ ոճավորումով:

Մանրամասնությունը, երանգավորումը կլանում է պատմվածքի գլխավոր գաղափարը, բովանդակությունից ավելի տիրապետող է դառնում գեղեցկախոսություն, արտաքին պաճուճանքի, «բանաստեղծականություն» հնչերանգը: Մանրամասնի ոճավորման ցայտուն օրինակ է «Կուժն առած ելան սարը» պատմվածքը:

Կոմիտասը ձիով գալիս է հայկական գյուղ: Ճանապարհին նրան մոտենում է մի հովիվ՝ նորածին գառնուկը գրկին: Չխոսելով արդեն այն մասին, որ անրնական է նրանց գրույցը («է՛հ, ձնոտ մարդ գարուն կտանես»): «Գարունը ո՞րն ա, գառնուկ կտանես», «Գառնուկը գարուն է,—ասաց ճամփորդը»), պետք է ասել նաև, որ գառնուկն է դառնում պատմումի առանցքը, տեղի է ունենում Գառնուկի «ոճավորում»: Պատումի ամբողջ ընթացքում յուրատեսակ առանցքներ են դառնում գառնուկը, խուրջինը, ծաղկանկար վերմակը, աղբյուր գնացող հարսը, գոմից դուրս բերված գոմշուկը, այսինքն այն մասունքները, որոնք՝ մատուցվելով յուրօրինակ թատերային եղանակով, շնչն մասնակցում հիմնական գեղարվեստական խնդրի լուծմանը: Թեև «Մեղեդիներ» շարքում կան կոլորիտային գույներ ու մանրամասներ, բայց չկա Կոմիտասի կենդանի, հողեղեն, իր միջավայրով շնչող ամբողջական անհատականությունը:

1980-ին հետմահու լույս տեսավ Արամյանի «Արևոտ անձրև» հավաքածուն:

Նույնանուն գրվածքը, որ շարագրված է ինքնակենսագրական նյութի հիման վրա, կոչված է իմաստավորելու կյանքն իրրե կեցությունն ձև: Ռաֆայել Արամյանը պատանություն օրերի ողբանդակական ընկալումներին զուգահեռ ներկայացնում է վերածնունդ ապրող հին Երևանը՝ կոլորիտային դեմքերով, մարդկային ուրախություններով ու տխրություններով, երբեմն նաև անցքերի դրամատիկ բովանդակությամբ:

Այդ նույն գրվածքում արձակագիրը թևակոխում է նաև բարոյական հասկացությունների ոլորտը, սահմանագծելով ազնիվն ու տգեղը, լույսն ու սովորը, շարությունն ու բարությունը, մի խոսքով արտահայտում է իր դավանանքը աշխարհի վերաբերյալ: Հիշարժան են գրքի հետևյալ տողերը. «Մի օր ես շնմ լինի, ասենք, թե ես շնմ եղել: Դուք իմ գալու-դնալու մասին ի՞նչից գիտեք, իմ անունի՞ց: Հորինեք անուններ ու պատկերացրեք, որ դրանք եկել-գնացել են, բնակեցրեք այս հողագունդը բոլոր նրանցով, ովքեր շնմ ծնվել և տեսեք, թե որքան հաճելի կլինի աշխարհը, հաճելի կլինի, որովհետև չժրնվածներին դուք ձեզ նման կամ ձեր ուզածի նման կստեղծեք: Իսկ մենք մեզ նման էինք ու եկանք-գնացինք» («Հրաժեշտի պատմություն»):

Ռ. Արամյանը ստեղծում է իր արձակի ժամանակակից հեքիաթը, այնտեղ տեղադրելով անձրևոտ, արևոտ, հողոտ-ցողոտ իր հերոսներին, լինի դա Մար-

տիրոս Սարյանի նման շքեղ անհատականություն, թե նույն փողոցում, նույն բակում ապրող սովորական մի գաղթական՝ «եղիլի» կարտաի կերպարանքով:

Հեքիաթայինի, ասք-առասպելի շաղախի մեջ են նաև գրողին հարազատ ու սիրելի արվեստագետները՝ Կոմիտասը, Մարտիրոս Սարյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը: Սրանց մասին Ռ. Արամյանը գրել է պատմվածքների ու ակնարկների առանձին շարքեր, հատկապես ծանրանալով բնորոշների էությունից ճառագող «արևալույսի» վրա:

Արամյանը ուներ Վ. Սարոյանի ծիսային պաշտամունք, հրճվում էր բարի հսկայի դուտով, նրա բարությունը, դարմանքով:

Ռ. Արամյանի մահագույժի տպավորության տակ սուս բանաստեղծ Մ. Գուգինը գրեց մի սքանչելի բանաստեղծություն՝ հիշատակի սոնետ: Բնութագրելով իր հայ բարեկամին, Գուգինը նրա էության ամենաբնորոշ շեշտը համարեց «բարության մեղեդին»: Այդ մեղեդին է, արդարև, Ռ. Արամյանի քնարական արձակի հիմնորոշ առանցքը:

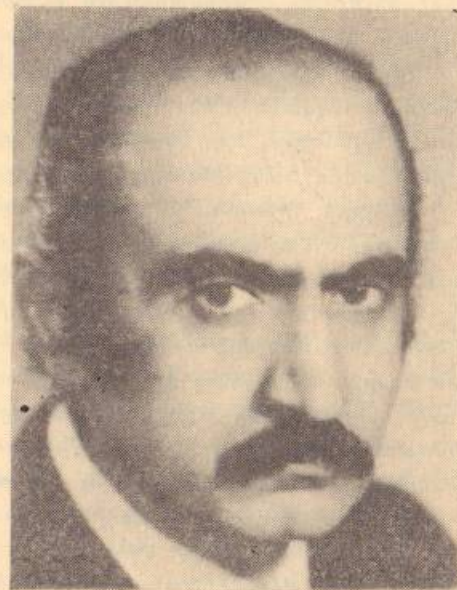
Իր ստեղծագործության մարդասիրական տարերքով 60—70-ական թթ. խորհրդահայ արձակում ուրույն տեղ նվաճեց Աղասի Այվազյանը:

Աղասի Այվազյանը (1925) ծնվել է Վրաստանի Աբասթուման ավանում: Դրական փորձեր արել է դեռևս Թբիլիսիի գեղարվեստաց ակադեմիայում սովորելու տարիներին, դրանցից էլ կաղմել է մանրապատմահամոթականների առաջին ժողովածուն և տպագրել Թբիլիսիում: Այնուհետև սովորել է Թբիլիսիի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում, ապա՝ Երևանի գեղարվեստաթատերական և ֆիզիկական կուլտուրայի ինստիտուտներում (1945—1948):

Այվազյանը «Նուսկյունի» վիպակով գրավեց լայն հասարակայնության ուշադրությունը: Դրան հետևեցին նոր գործեր՝ պատմվածքներ, արձակի այլ ժանրատեսակներ, և ձևավորվեց Աղասի Այվազյան արձակագիրը:

Թեև հետագայում Այվազյանի գրական ձևագիրը հարստացավ այլևայլ «տարօրինակ» բառուբանով, մի շարք գրվածքներում բնագիրը հակվեց դեպի խնդիրների փիլիսոփայական-բարոյաբանական գրվածքը, մյուսներում՝ ժողովրդական դիմակային-առվեկինային տարերքի մարմնացումները, նրա առաջին գրվածքը՝ «Հինդ Մկրտիչների» դարբնոցի մասին պատմող «Նուսկյունի», գրվեց խիստ ըստուգապատում, անգամ կենցաղային հավաստություններ:

Իրենց աշխարհն ու բարոյախոսությունը ստեղծած Մկրտիչներից յուրաքանչյուրը՝ որպես «համայնքի» անդամ, երևում է բնավորության սեփական



Աղասի Այվազյան

գույններով ու վարքագծի ընդհանուր շափանիշներով: «Եռանկյունի» դարբնոցը աղնիվ, անկաշառ, հոգեկից մարդկանց մի գեղեցիկ եղբայրություն է, որի մեջ անհնար է աններդաշնակություններ մտցնել:

Աղասի Աշվաղյանը այդ գրվածքով ազդարարեց իր հումորը, մանրամասների հակումը, աչքի սրությունը, — հատկություններ, որոնք անցան նաև Հենրիկ Մալյանի «Եռանկյունի» ֆիլմին՝ նրա առաջին հաջողությունը կինեմատոգրաֆիայի ասպարեզում: «Եռանկյունի» վիպակում հերոսները, կարելի է ասել, հանդես են գալիս իրենց էություն նախնական, շաղարտված, շաղավաղված փայլով, բնական տարերքի մեջ:

Մարզու նախնականությունը և բնականությունը հենց այն բարոյախոսական-փիլիսոփայական մեկնակետն է, որով գրվել են հետագա տարիների շատ գործեր, ինչպես թիֆլիսյան սքանչելի պատումների շարքը:

Այդ խնդրի արծարծումն է մասնավորապես «Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքի առանցքը: «Մի քիչ տուտուց, մի քիչ իմաստուն, մի քիչ շոալ» Թիֆլիս քաղաքում ապրում է նկարիչ Գրիգորը, որի զբաղմունքը ցուցանակարներ պատրաստելն էր: Դրանք իր «աղատությունն են», — համաձայնարում է հեղինակը, — և ասում, որ Շեքսպիրը, Բաֆֆին, Կոպերնիկոսը, Քամար թագուհին, որոնց պատկերներն է նա դրվագել «Միմպատիա» ճաշարանում, «բոլորը մի մարդ էին Գրիգորի համար»: Թիֆլիսի վրա փռված նրա անկեղծությունը, — մեկնաբանում է արձակագիրը, նրա բարություն, այլասիրության, հոգու գեղեցկության հիմունքն է:

Գրիգորի ցուցանակները իրենք իրենց վերադառնալու մարդկային ձրգատումների ազդակներ են: Դրանով է բացատրվում այն իրարանցումը, որ սկսվում է այն օրից, երբ Գրիգորը հավաքում է ցուցանակները. Թիֆլիսցիների աչքում այլևս ամեն ինչ երևում է գորշ, ամպամած, նվազուն գույներով, այնինչ Գրիգորը հռչակում էր կարմիր գույնը՝ լույսի մեջ: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Գրիգորի շիրագործված սիրապատումը Սոնյայի հետ, որին նա պատկերացնում է կարմիրի մեջ և կիսում իր մտորումները. «Պատմում էր, որ ինքը Սոնյային ճանաչել է դեռևս մի քանի հարյուր տարի առաջ: Սոնյայի միջոցով հիշեց իր սկիզբը, իր նախնիներին, նրանց այն մեծ սերը, որից սկսվել էր, պայթել, տարբեր կողմեր գնացել ու հիմա կրկին առանձնացել իրենց սերը...»: Պատմվածքի բարոյախոսությունը համար վերին աստիճանի բնորոշ է վերջվածքը: Դարդիմանները՝ կինտոները, դարաչոխելիները, սկսում են փնտրել Գրիգորի ցուցանակները, որոնք այլևս անցել են «Միմպատիայի» սվադի տակ. «Ու մինչև հիմա, երբ որևէ կոմիսիոն խանութում, հնավաճառի մոտ, սև շուկայում տեսնում են հին նկար՝ թեկուզ թիթեղի վրա, թեկուզ պատառոտված ջվալի վրա, թեկուզ փայտի վրա, ազահորեն վրա են ընկնում, զգուշորեն պատեցնում ձեռքերի մեջ, հույս ունենալով, որ կարող է հանկարծ ձեռք բերեն անկեղծությունը...»:

Դեպի սկիզբը վերադարձի մի այլ դրվագ է «Թիֆլիս» պատմվածքը: Իր սկիզբն էր որոնում գեներալ Բարսեղովը՝ իրեն համարելով զարմի վերջին փախստականը: Նա թեև մեռավ «ժպիտը դեմքին», սակայն այդպես էլ չկարողացավ հաղորդակցվել իր ակունքներին: Մեռնում է և կինը, աշխարհի վրա թողնելով շորս դուստրերին՝ Սիրան, Վարվառա, Կատո, Մաշո: Չորսն էլ դժբախտ ճակատագրի տեր մարդիկ, խեղճ ու անօգնական, ճիշտ և ճիշտ՝ «կյանքի գոհեր»:

«Թիֆլիս» պատմվածքի միջանցիկ զաղափարը կապված է գեներալ Բարսեղովի փոքր դստեր՝ Մաշոյի հետ: Մեն-մենակ ապրող, արևածաղիկ ծախող մի պառաված կին՝ Մաշոն, սկսում է նամակներ ստանալ տարբեր մարդկանցից, թե իրենք գեներալի թոռներն են: Նրանց թիվը հասնում է ութի: Մաշոն իր վրա է վերցնում նրանց կյանքի հետագա բնթացքի խնդիրը, ելնելով այն մտքից, որ բոլոր անցնող-զարձողները նման են իր թոռներին. «... Ու Մաշոյի համար հարազատանում են բոլոր մարդիկ... Եվ եթե որևէ մեկը մոտենա և հենց այնպես ասի. «Ես գեներալ Բարսեղովի թոռն եմ», — Մաշոն կհավատա ոչ թե նրա համար, որ չգիտի, թե նրան ձեռք են առնում, այլ նրա համար, որ համոզված է, թե ասողը ինքն էլ չգիտի, որ գեներալի թոռն է...»: Մաշոն նույնպես նախնական-բնականի իդեալն է, ինչպես «ցուցանակների» Գրիգորը, ինչպես «Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական» պատմվածքի առանց մարմնի, միայն հոգով ծնված հերոսները, ինչպես Կիրակոսը՝ համանուն պատմվածքից:

1892-ի նոր տարվա օրը, — պատմում է արձակագիրը, — Կիրակոսի ընտանիքը էրզրումում ուներ 27 անդամ, 1916-ի ամանորին զարձավ երեք հոգի, 1920-ին մնացել էր միայն մեկը, և մեկն էր ինքն իր նոր տարին շնորհավորել: Սա հիշում է, որ ամանորին հորը շնորհավորելու է եկել ինչ-որ տեղից հայտնված մայրը՝ գաղթականը շնորհավորել է գաղթականին: Հետո գալիս են հնոցապանը, բժիշկը, դառնում են շորս հոգի: Կիրակոսը երջանկության ամենաբարձր գագաթին է: Չորս հոգի են և աշխատում են իրենց միջև եղած տարածությունը կրճատել: Ամենից ավելի, իհարկե, Կիրակոսին է մտատանջում տարածությունը իր և իր մեջ, նա դա համարում է մարդուն է մտատանջում տարածությունը իր և իր մեջ, նա դա համարում է մարդուն իր սկզբնականներից խորթացնող փախստական տարերք: Եվ գալիս է այն համոզմունքին, որ «բոլորի մեջ Կիրակոսներ կան», որ բոլորն են ձգտում միասնություն, միայն կյանքի պատենշները խանգարում են դրա իրագործմանը: «Երբ մարդիկ միասին են, երջանիկ են», — սա ոչ միայն հերոսի, այլև արձակագրի դավանանքն է, որի դրսևորման համար նա դիմում է պես-պես պատմությունների:

Այդպիսի մի յուրօրինակ պատմություն է «Ավետարան ըստ Հավլարարի» պատմվածքը: Հավլարարի զարմանալիորեն կոլորիտային և զարմանալիորեն զրավիչ նկարագրություններից հետո («Հավլարարից ամեն ինչ երկվում է: Ամբողջ Թիֆլիսը իր ծակուծուկով...»), նրա կինտոների, համբարների միջավայրում մշակված «նամուսի» ու «թասիրի» բարոյախոսական պատվիրանների մեծարանքից հետո, արձակագիրը գրում է. «Մերը ման էր գալիս Հավլարարում»: Պատահում է, սակայն, այնպես, որ Հավլարարը երես է թերում Միրզա Ասատուր Խանից, երբեմնի կուրքից, որ «փիլիսոփա էր, ամեն ինչ գիտեր, Դիոգենեսից էր պատմում... Խելոքներից խելոքը, գիտուններից գիտունը... Սոլուկում խոսում էր հայերեն, Վերայում խոսում էր վրացերեն, վանքի բակում խոսում էր գրաբար, Միրաշխանայի արհեստավորների հետ՝ աշխարհաբար, Դվորցյովայի վրա՝ ռուսերեն, թուրքի մեջգանում՝ պարսկերեն, Կիրիչնուում՝ գերմաներեն, հավլարարիցների հետ՝ Հավլարարի լեզվով»: Ահա այս մարդը արժանանում է արհամարհանքի («երկար ժամանակ Հավլարարը խոռված էր պարոն Ասատուրից») այն պատճառով, որ նա՝ «Հավլարարի խելքն ու խիղճը», աստծո բանը սովորած այդ անձնավորությունը, օր ծերություն սեր է գցում անարժան մեկին. «սերը բո բանը չէ...»: Բայց նա

ստեղծում է ավետարան բառ Հավարարի. Հավարարցիների առաջ ծնվում է աղջիկ-երեխան՝ «փոքրիկ Վարդը՝ Վարդուհին, Վարդոն, Վարդուշը, Վարդիկը...»:

Հավարարցիների վերաբերմունքը փոխվում է միանգամից, երբ դստեր հետ նրան տեսնում են Հավարարում ման գալիս՝ «... թվում էր Քրիստոսն էր իջել իր դստեր հետ»: Տեղի է ունենում, սակայն, անսպասելին. Մազամ Յիցիլիան՝ հանցանքի մեջ բռնված, ո՛չ այս, ո՛չ այն հայտնում է, որ աղջիկը ոչ թե Ասատուր Խանից է, այլ մեկ ուրիշից: «Ճշմարիտ, մաքուր, արդար, աստծո կերպարանքով մարդ էր պես հեշտ չի ստեղծվում»,—միջամտում է ուրծակազիրը և ձայնը տալիս՝ անալլայլ, Յիցիլիայի ասածին ներողամտորեն նայող Ասատուր Խանին, որը հայտնում է, որ Վարդուշի մասին Յիցիլիան ոչինչ էլ չգիտի:

«... Յիցիլիան էլ հավատաց նրան, և ամբողջ Հավարարը, բոլորը ուշադիր նայեցին Վարդիկին ու տեսան, որ նա իսկապես Ասատուրի աղջիկն է, գեղեցիկ աղջիկը, ճշմարիտ աղջիկը, սուրբ աղջիկը, հրաշք աղջիկը: Նրանք տեսան, թե ինչպես է սիրում Ասատուրը Վարդիկին. այդ մեծ սերը, որ սուտ էր կարող լինել, և սերը ամեն ինչ բացատրում էր»:

Երկու ծայրերը՝ Ասատուրը և Վարդիկը կրճատում են Հավարարի տարածությունը սիրո շնորհիվ: «Սերն էր ճշմարտությունը»,—այս դավանանքին է հանգում արձակագիրը: Սերը, միությունը, մտերմությունը, ազատությունը, հարազատությունը,—գտնում է արձակագիրը,—անհրաժեշտ են ոչ միայն անհատներին, այլև ավելի մեծ միավորների, օրինակ, ընտանիքին, և սրանից էլ ավելի մեծ միավորների, օրինակ, հայրենիքին, ապա նաև աշխարհին:

Բազմաստիճան այս հարաբերությունն է ընկած «Ընտանիքի հայրը» վիպակի հիմքում, այն վիպակի, որը դարձյալ Հենրիկ Մալլանի ռեժիսորական լուծումներով բարձրացավ էկրան:

Նկարագրված է Միսակի երեք վերադարձը իր ընտանիք՝ 1938-ին, 1945-ին, 1964-ին:

Նա 17 տարեկան հասակում ամուսնացել է Երմոնի հետ, և դեպքերն այնպես են դասավորվել, որ հեռացել է ընտանիքից: Տարիներ անց վերագարծել է տուն: Թեև հանցագործ է եղել, ինքնաշեն հրացանով սպանել է հարևան Պետրոսին՝ ծուռ խոսքի համար, սակայն դարձել է մաքուր սրտով, մաքրագործված, դեռ ավելին,—այն գիտակցությամբ, որ իր ժողովրդին պետք են ընտանիքի հայրեր, որ մեծացնեն ժողովրդի պոստեները: Վեց տարվա կալանավորի կյանքը, ծանր աշխատանքը նրա մեջ արթնացրել են գրական գրգռներ: Միսակը երկրորդ անգամ վերադառնում է պատերազմից հետո: Ռազմաճակատում ևս նրան մտահոգել է համատարած սիրո վրա կառուցված ընտանիքի երազը, ընտանեկան օջախի բաղցրությունը: Բայց կյանքը խռովում է տղայի անակնկալ փախուստը ինչ-որ անհայտ դերասանուհու հետ:

Երբորդ վերադարձն արդեն ունի դրամատիկ լարվածություն: Երմոնը, չնայած դիմադրությունը («Մարդ ունեմ ... ամոթ է»), չի դիմացել Ընձակի հետապնդումներին: Միսակը նրան է դիմում հեռույալ դառնազին խոսքով՝ «Երմոն, տունս քանդեցիր»,—և թողնում-հեռանում է, ուղղակի փախչում ընտանիքից, ուսական քաղաքներում վարում թափառականի տազնապալից

կյանք: Օտար քաղաքը հանգստություն չի բերում Միսակի խռովված ներաշխարհին: Նա դարձյալ իր ապագա թոռների հետ է, մոլորյալ որդու հետ, որի հետ հանդիպելուց հետո գալիս է այն եզրակացությունը, որ, այնուամենայնիվ, «մարդիկ խեղճ են»: Նրա մտքերը տեղի են տալիս մենակ ապրելու մտքին, նորից շատ հստակ տեսնում է իր կյանքի ճանապարհները՝ իր, հոր, պապի, նախնիների մանկությունը, տեսնում է «ընտանիքի հայրերին» և որոշում վերադառնալ. «Միսակը մտավ իրենց տան առջևի հրապարակը: Աչք ածեց շուրջը: Սիրտը ճմլվեց: Մտքով շատ բաներ անցան:

Միսակը քայլեր էր անում, և նրա ծնկները խրտուում էին անհամբերությունից: Եվ ներքուստ ուրախանում էր նա, որ կրկին իր ընտանիքն է գալիս, և ուրախությունից դողում էին նրա այտերը, ու շատ տարօրինակ մի տխուր բան թռչկոտում էր կրծքից դեպի կոկորդը: Միսակը նայում էր պատահաններին, հայացքով ծանոթ փնտրում, որ բարեի:

— Միսակ,—լսվեց նրա ետևից:

Միսակը պտտվեց և՝

— Հաջան...—խղճուկ ասաց նա»:

Բոլորովին թող տարօրինակ շթվա, եթե ասենք, որ «Աղի կոմսը» վիպակը նույնպես գտնվում է Աղասի Այվազյանի բարոյախոսական խնդիրների առանցքի վրա, վիպակ, որ պատմում է հեռավոր, շատ հեռավոր ժամանակների անցքեր՝ Եմելյան Պուգաչովի ժամանակներին: Աղի կոմսը Իսայ Ակիմովին է, Եսային, որ հեռու-հեռավոր օրերում հիշողության օրենքով մտաբերում է թուրքերին, կորուսյալ էրզրումը, նախնիների կորուստները և, չնայած «ունայնություն փրկիստփայլության» ներծծումներին, այնուամենայնիվ, նորից ու նորից որոնում է նախնիների սովերները, ազգի մնացորդաց հիշատակները:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ Եսային, Եկատերինա Երկրորդի ժամանակ, ինչպես ավանդում է տոհմական քրոնիկոնը, հայտնվում է Աստրախանում, վեր բարձրանում կյանքի սանդուղքներով և, հարստանալով, դառնում Աղի կոմս:

Հարստությունը, փառահեղ կյանքը, սանկտ-պետերբուրգյան շքեղ կենցաղը, սակայն, ի վիճակի չեն նրա էություն մեջ հանդցնելու նախնայաց ոգին: Նա որոնումների մեջ է: Այդ գործը վստահում է որդուն՝ Բոգդանին, որի «արկածները» նկարագրությունն է նվիրված վիպակի ծանրակշիռ հատվածը: Բոգդանը, ինչպես նրան ներկայացնում է արձակագիրը, բարդ, կարելի է անդամ ասել՝ առեղծվածային անձնավորություն է, որը կապերի մեջ է թաթառուհի Բերյաշի հետ, բանակցությունների մեջ է գործարանատիրոջ հետ, կապվում է պուգաչովյան շարժմանը: Նա, ի վերջո, փախչում է Պուգաչովի մոտ՝ անսարկով «ազատությունը մեծ բան է» նշանաբանին: Պուգաչովի օրենքուրդյան ճակատամարտում, այդուամենայնիվ, Բոգդանը ենթարկվում է խոշտանգումների, հետո փախչում թաթառուհու հետ: Հայրը՝ Եսային, փնտրում է «մոլորված Բոգդանին»՝ նրա ապագան կապելու ոչ թե ուսական կայսրերի հպատակության կամ ծառայության հետ. «... հայտնվեց հոր դեմքը՝ խոշոր, սիրելի, հետո նրա դիմազոհերը ավելի խոշորացան ու լուծվեցին լույսի մեջ: Բոգդանին թվաց, թե դա երկրային աստծո ժամն էր, և նա հայտնվեց իրեն: Ու հիմա գնում է, գնում մի ուրիշ աստծո մոտ...»:

Տափաստանում հայտնված Եսայուն ճանաչում են՝ իբրև «Ազի կոմսի», «տերուտիրականի», անարգում նրան մինչև ստորության աստիճանի, իսկ նա դեռ որոնում է «Ռուսիո կայսրին ծառայող» որդուն, ի վերջո, հանգելով հետևելալ փիլիսոփայությանը. «— Լսո՞ւմ ես, սատանա... Դու չկաս... Եվ քո ժպիտը սուտ էր: Կա միայն մի աստված, հավերժական ու մեծ, որի անունը Ուշինչ է: Դու, սատանա, խեղկատակ ես, որ իրավունք ունես միայն պարելու ճոճալարի վրա, զանգուլակները՝ պոչիդ կապած... Դու, խղճուկ հտպիտ՝ այդ մեծ աստծո՝ Ուշինչ...»:

Սա ոչ այնքան հուսահատության ճիշ է, որքան ցավագին բողոք աշխարհի անբանական կառուցվածքի դեմ. Եսային չհասավ իր նախահայրերի գյուտին:

Այվազյանի աշխարհագրական կոորդինատների բացահայտման առումով չափազանց բնորոշ է գրքի ընդամենը տպագրական շորս երես գրավող «Երկխոսություն և Տոլստոյի և նրա ձիու միջև» պատմվածքը:

Ըն Տոլստոյը, պատմում է արձակագիրը, իր զմայլանքն է համարում անմնացորդ սուզումը բնության գույների, բնության անզորքի մեջ: Նա ամբողջ էությունը, մարմնի բոլոր բեղիճներով ձգտում է բնության հաղորդակցության, բնության մեջ զգալով, որ «աստված դա բանականություն է: Որ բարին, ճշմարտությունը, հավերժությունը, աստված նույն բաներն են, և նա մոռացավ, որ նստած է ձիու վրա»:

Հատկանշական է, որ նույն ուղղությամբ՝ դեպի բնություն, նայում էր նաև ձին, որի հիացմունքին ի պատասխան լսվում է Տոլստոյի գնահատականը. «Շատ, շքեղ է... մեծ է... այնքան մեծ է, որ կարելի է ասել՝ բնական է, այսինքն՝ ճշմարիտ է, այսինքն՝ բարի է...»:

Ուշագրավ են բնության մասերի՝ անտառի, հովիտների, ծառերի, ձորերի ներդաշնակության՝ հարմոնիայի և նոր ձևաստեղծումների («Հովիտը դառնում է ձոր», «ձորից սկսվում է բլուրը» և այլն) վերաբերյալ երկխոսության մեջ արտահայտված մտքերը, որոնք, վերջիվերջո, հանգում են ճշմարտության, խղճի, բարու, արդարության, աստվածային նախասկզբի տոլստոյական ուսմունքի, ավելի ստույգ՝ մարդու ազատության գաղափարին. «Բնությունը միացյալ բանականություն է»:

Այս «լեզվենդով» էլ «Ըն Տոլստոյը և ձին վերագործան տուն»:

Այվազյանը հաճախ է ստեղծում նման լեզվենդներ: Զիու լեզվենդից բացի, օրինակ, նա ստեղծել է հայտնի լողորդ Խաչիկի լեզվենդը, որը, սակայն, ինչպես պարզվում է, ամենևին լողալ չգիտե: Սակայն այդ լեզվենդը շատ է անհրաժեշտ մարդկանց զմայլանքին, որ Խաչիկը հատուցում է պատերազմին՝ դառնալով նահատակներից մեկը:

Այս և նման լեզվենդներով Աղասի Այվազյանը, իրապես փնտրում է «մի նոր մարդ», նոր բնավորություն, ազատության նոր մոտիվացիա:



Իր ֆիլիսոսոփայության պատմվածքներից մեկում Այվազյանը ունի հետևյալ նշանակալից ջոնը. «Ողորմի հողիներին՝ վանո Խոջաբեկովի, Փիրոսմանի, Կարապետ Գրիգորյանցի, Եթիմ Գուրջի, Գիգո Շարբարչյանի, Կարա-Գարվիշի, Գևորգ Զոստոյի, Բաթբեուկի, Կարալովի և «Քիֆիլիսոսոփայության օրդենի» մյուս

գարգիմանների»: Հիշված անձինքն Իոսեփ Գրիշաշվիլու հրաշալի գրքի՝ «Հին Քրիստոսի գրական բոհեմայի»²⁸, անունների ցանկից են, գերազանցորեն «պրիմիտիվիստներ», որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղացել Աղասի Այվազյանի գեղարվեստական աշխարհի, մանավանդ ոճական արտահայտման գունագծերի ձևավորման մեջ: Մի ինչ-որ շերտ էլ գալիս է վրացական նորագույն արձակի ազդյուններից:

Սրանցով չեն սպառվում Այվազյանի նախասիրությունները, որոնց շարքում տեղ ունեն իտալական դիմանկերի կոմեդիան, կառնավալային «դամենները», հայկական տարեգրությունները, Դոստոևսկու էթիկական սուզումները և այլն: Այսուամենայնիվ, Աղասի Այվազյանը «գրական ավազանում» մկրթավել է իբրև անհատականություն, իբրև իր աշխարհի ու ձեռագրի տերը: Նրա աշխարհի յուրահատկությունը հիանալի է բնութագրել Հենրիկ Մալյանը՝ «Նա անդադար հնարում է, բայց ճշմարիտն է հնարում: Եվ այդ «հնարած» ճշմարտությունը, անսովոր լինելով հանդերձ, զարմանալիորեն ծանոթ է, շուրջփելի ու հարազատ, որպես մեր մեծ պապերի ու տատերի վաղուց մոռացված մի պատմություն՝ իրենց պապերի ու տատերի, իրենց հեռավոր նախնիների մասին...»:

Այնուհետև՝ «Ինձ թվում է, որ ընթացքի մեջ են նրա հերոսները, շարժման ու դինամիկայի մեջ, բայցում են, փնտրում են, որոնում, որոնում նորը, անսովորը, փնտրում են մի նոր երկինք, մի նոր արև ու լուսին, նոր բնաշխարհ ու... նաև ուրիշ մի մարդու»:

Ավելացնենք, որ ուրիշ այդ մարդուն փնտրում են հենց իրենց մեջ: Հիշենք, օրինակ, «Կովարարները» պապին ու նրա շորս տղաներին, որոնք ամբողջ ժամանակ ներքին «պայքարի» մեջ են միմյանց հետ: Էրզրումից փախել են տարբեր ուղղություններով, հետո գտել են իրար, հավաքվել մի կտուրի տակ և համերաշխության փոխարեն խոսքակովի մեջ են: Իրենց մեջ «ուրիշ մարդուն» հայտարարում են այն օրը, երբ թաղում են դարձյալ կովարար հորը (պապին) և վերադառնում տուն՝ «չորս անպաշտպան, խեղճ մարդիկ»: Խեղճության պատճառը ոչ միայն հոր, այլև էրզրումի կորուստն է, որի կարտից հալումաշ են լինում հոխորտացող, բայց անզոր տղամարդիկ: Եթև «Կովարարները» պատմվածքը ոճաբանությամբ դեռևս ռեալիստական հավաստիության սահմաններում է, ապա «Փառահամարը»՝ ճնճուկի կտուցի չափսի այդ պատումը ամբողջովին պայմանական սարք ու կարգի մեջ է:

Կրկեսն ու ծաղրածուն... «Նա սիրում էր ոչ միայն մարդկանց, ոչ միայն կենդանիներին, երկինքը, հողը... ավելին... Այդ ավելին նա չէր կարող բնորոշել... Բայց զգում էր, որ ինքն էլ այդ ավելիի մեջ էր, և ավելին իր մեջ էր... Դա ներքին ոգևորություն էր, իր հնարավորությունը, իր ճշմարտությունը...»:

Կրկեսի ծաղրածուն այն մտքին է, որ սերն ու բարին ամենաստեղծ բնություններ են, որ զրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել ինչևր ասես: Եվ նա տարբերի մեջ ստեղծում է ձիեր («սիրուց ծնվում են ձիեր»), մեկը, երկրորդը, երրորդը, բազում ձիեր, որոնք բնավ էլ չեն հետաքրքրում մարդկանց:

Ցնցող է միաժամանակ խորիմաստ է պատմվածքի վերջին նախադասությունը. բառ որի մարդիկ «հրաշքը չէին տեսնում, նրանց ֆոկոս էր պետք»:

Բառիս բուն իմաստով տրագիկոմիկական իրադրություն՝ գրված պայմանական իրադրության մեջ: Սա «հնարած ճշմարտության» մի օրինակ է:

Մյուս «Բուրեր» պատմվածքն է, որի նյութը պարուհիների կյանքն է: Կյանքի զոհեր՝ «խեղճ մարդիկ» են, «Բուրերոյի» գրեթե բոլոր հերոսուհիները, այդ են վկայում նրանց կենսագրության վերաբերյալ հեղինակային տեղեկությունները: Ներկայացումից հետո նրանք որոշում են նշել արդեն տարիքն առած պարուհիներից մեկի տարեկիցը՝ բացառապես կանանցով: Միակ բացառությունն արվում է Դոլլիի ծանոթ Ադամի հանդեպ, որի ներկայությունը «չբահանդեսին» պարուհիների մեջ առաջացնում է ամենատարբեր գրգռներ՝ նրանցից յուրաքանչյուրի շկարավորված կյանքի, կենցաղային դժվարությունների և, որ ամենազխալորն է, սիրո բացակայության վերաբերյալ: Նրանց բոլորին՝ ամենատարեցից մինչև ամենաջահելը, պակասել է աշխարհի ամենամեծ բարիքը՝ սերը, հոգիների մտերմության կարևորագույն պայմանը:

«Բուրերոն» ևս պայմանական միջավայրի մեջ տեղադրված պատում է, որով Ադամի Այվազյանը զարմանալի ներքնագրացողություններ ցուցնում է մարդկային կյանքի հոգեհատակը: Պայմանականությունը այստեղ և այլուր հանդես է գալիս իբրև ոճաբանություն: Շատ բնորոշ է Այվազյանի ձևագրի համար էական մի մանրամաս՝ և արձակագիրը ոճական արտահայտման ոչ հանդիսավոր, ոչ պաթետիկ-վեհաշունչ, այլ հասարակացված-սովորականացված եղանակներով հասնում է նպատակին: «Բուրեր» բալետի ներկայացումից հետո հասարակ մի արարողության հավաքված պարուհիները շատ են կյանքի զոհեր են, այլ արարածներ, որոնք ապրել են, աշխատել, ապրել են անգամ դերասանուհու շիկ կենցաղով, և, այնուամենայնիվ, ոչինչ չեն հասկացել նույն այդ կյանքից, մնացել են «խորթ զավակներ» վիճակում՝ «խեղճ մարդիկ», ապրած առանց սիրո, անառագաստ, առանց համազգացություն:

Այվազյան արձակագրի սեեռակետը հենց այդ համազգացության նպատակն է հետապնդում, ընթերցողի համազգացություն:

Այս կետում էլ նա, ըստ երևույթին, ընդառաջ է գնում Դոստոևսկու էթիկական պատվիրաններին: Քանի որ հերթը եկավ-հասավ Դոստոևսկուն, ասենք, որ Ադամի Այվազյանը երբեմն հետևում է ոչ թե մեծ գրողի ստեղծագործության զրական բովանդակությանը, այլ «դոստոևսկիականություն» կոչվող ուսմունքի ինչ-ինչ կողմերին: Այդպիսին է, օրինակ, նրա «Ուստի՞ դաս» վիպակը, ամեն ինչով, ասելիքով՝ «достоевичина»:

Սյուժետային ընթացքով «Ուստի՞ դաս» վիպակը սովորական դետեկտիվ է, որ սկսվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Տատայի ծննդաբանությունից, շարունակվում նրա ոչ այնքան մարդկային կենցաղով, ապա որդու՝ Ալեքսանդրի, բանտային մեկուսացումով, այնուհետև՝ Թոռնիկի արկածախնդրական արարքներով, որը, հեղինակային մեկնաբանությամբ, հանգում է «ոճրի և պատժի» դոստոևսկիական փիլիսոփայության սխեմային: Կատարվում է անսպասելի. «Տատան շարունակում էր իր ներսում սպանել Թոռնիկին», որն իր համար եղել է ամեն ինչ՝ առավու ու գիշեր, անքուն ամիսներ և տառապանքներ: Տատան հասկանում է, որ իր մեջ հասունանում է պատիժը, որը կապ չունի Թոռնիկի արարքների հետ, թեև հենց սա է, որ «Տատային թողեց իր մեծ տառապանքի հետ, իր Պատժի հետ... Տատան հիմա արդեն մտածում էր, թե ինչպես սպանի իր միջի Թոռնիկին, որ գրավել էր իր ամբողջ էությունը, գիծը գծի մեջ...»:

Հանցանքը կատարել է սկզբում որդին, այնուհետև հանցագործ է դարձել Թոռնիկը, բայց պատիժը, այդուամենայնիվ կրելու է Տատան, դոստոևսկիական ներման ու ինքնադատաստանի պատվիրանով:

Այվազյանի այլ գործերում ևս կան «դոստոևսկիականություն» շոշափուկներ, կան նաև արձակագրի ընդհանուր գեղարվեստական պաթոսին անհարազատ գործեր (օրինակ, «Հեքիաթը»՝ մերկ մարդկանցով քաղաքակրթությունը փրկելու գաղափարով), կան նաև պարզապես ոչ տպավորիչ գրվածքներ, օրինակ, «Ֆարրիկաներ» հումորիստական անվանված վիպակը՝ դազաղի մեջ ելած դազաղի, այդ դազաղի առուծախի, հերոսի՝ Միլիտոնի օտարացման և այլ մոտիվներով:

Հնարածին այս վիպակում Այվազյանի պատումային ոճն անգամ դառնում է բեկբեկուն, գրաֆիկականորեն ոչ հստակ, նույնիսկ կարելի է ասել՝ անզույն: Պարզ է արձակագրի ասելիքը:

Դա, կարելի է ասել, իր տարբերը չէ:

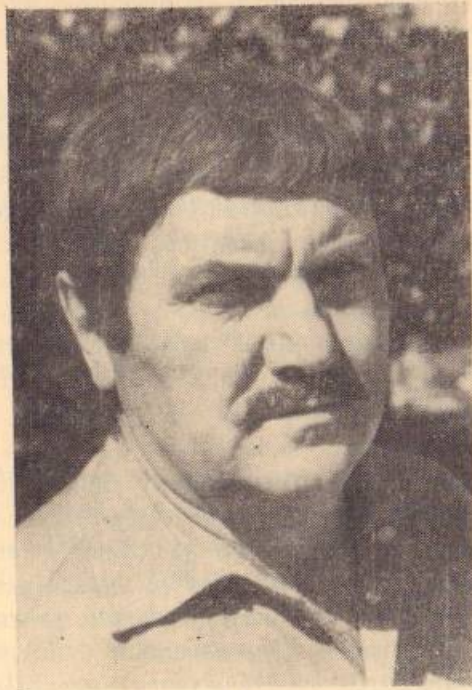
Իր տարբերը, եթե մի հայտարարի բերենք նրա լավագույն պատումները, մարդկային անհատականության ձևավորման ու զարգացման խնդիրն է, որ տեղադրում է ամենատարբեր բնույթի սյուժեների մեջ՝ սկսած ամենասովորական կենցաղային միջավայրից («Մեր տխրությունը Կեծոյի շուրջ»), անհլանելի վիճակի մեջ հայտնված մարդկանց բառուբանից («Խենթերի զրույցը լեռան վրա»), ֆանտաստիկ-արկածային դեպքերի վերապատումից («Մինչոր Մարտիրոսի արկածները»), ամենասովորական արևելահայացից, որով Այվազյանը բավականաչափ հմտությամբ կարողանում է կյանք տալ դիմակների թատրոնի արտահայտչաձևերին:

Միանգամայն ճշգրիտ է Արամ Գրիգորյանը «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած դիմանկարում²⁰ Այվազյանի ոճային մտածողության սինկրետիկ բնույթը սահմանելիս: Արդարև Այվազյանի պատումային ոճի մեջ զուգակցվում են սովորական կենցաղագրությունը և ռարելական կառնավալը, էլեգիան և բուֆֆը, լացն ու ծիծաղը, ողբերգակատակերգական շաղախն ու նկարագրությունների հասարակացում-«իջեցումը»,—մի խոսքով՝ ասացողական տարրերի այն կախարդանքը, որով արձակագրին մտահոգող դադափարները արձագանք են գտնում ընթերցողների հոգում՝ նրան տանելով դեպի մարդկային բարձր արժույթները՝ բնականության, բարության, անկաշկանդության, սիրո, երազի տարրերակներով:



Արձակի թեմատիկական-ոճական ուղղություններից որոշ աշխուժացում ապրեց հոգեբանական թափանցման ուղղությունը՝ ի դեմս Զ. Խալափյանի, Հովհ. Մելքոնյանի, Բ. Հովսեփյանի, Վահագն Գրիգորյանի, Վ. Սիրադեղյանի և այլոց ստեղծագործության: Ժամանակակից հայ արձակի դիմագիծը լրացնում են հրապարակախոսությանը հարող գրողները (Վ. Պետրոսյան և այլք):

Գերազանցորեն հոգեբանական խորացումների ուղիներով ընթացավ Առաջը Խալափյանի (1933) գրական ճանապարհը: Կրթությամբ ֆիզիկոս Զորայր Խալափյանը միանգամայն անակնկալ մատուցեց առաջին իսկ գրվածքով՝ «Հեղեղ» վիպակով (1963): Վիպակի հերոսները՝ մաթեմատիկայի ուսու-



Զորավր Խալափյան

ցիչ Անդրեասը, գյուղական բր-
ժիշկը, քաղաքից շինարարության
անդամաս եկած ճարտարապե-
տը, սրա կիներ՝ Ազնեսան, ռո-
մանտիկ երազողներ են, ապրում
են գարնանային դարթոնքի տրա-
մադրություններով, գյուղական
հովվերգություններով: Այդուամենայ-
նիվ նրանց կյանքը չի անցնում
անխռով խաղաղության մեջ: Տե-
ղի է ունենում անակնկալ գրամա,
Հրայրն իրեն նետում է հորդ ջը-
րերի մեջ, բացելու այն ջրանցքի
շլյուզները, որ սպառնում է գյու-
ղին:

Գրամատիկ այս տեսարանը
առիթ է դառնում, որ հերոսները
մտորեն կյանքի իմաստի, եր-
ջանկության, ռոմանտիկայի թե-
մաներով:

Վիպակն աստիճանաբար ըն-
դարձակում է ընդգրկման ծա-

վալները: Սկսվելով առօրեական դիպվածների նրբագծերի հուզական բացահայ-
տումներով, «Հեղեղը» այնուհետև զարգանում է իբրև տարբեր բնավորություն-
ների բախում՝ տարբերակվելով հայեցողական, անկենդան և գործնական, ակ-
տիվ ռոմանտիկական կերպարներով: Առավել տպավորիչ է Հրայր Մամսոնյանի
կերպարը: Սա կյանքի առաջին գծի վրա է ոչ այնքան անձնազոհ արարքով, որ-
բան կյանքը ստեղծագործաբար ըմբռնելու դավանանքով:

«Հեղեղ» վիպակում Խալափյանը ինչ-ինչ շահով տուրք է տալիս մի-
ջավայրի «գունազարդման» գեղագիտությանը:

Ավելի հասուն գրվածք է «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վեպը (1966),
որը ժամանակակիցների հոգեբանությունը հետազոտելու առումով կարևոր
գրվածք է գեղարվեստական արձակում:

Անելով գյուղական բժիշկ Ստեփան Եսայանի բարդ, բովանդակալից,
«առեղծվածային» կյանքի պատմությունը, գրողը արծարծում է հասարակա-
յնորեն կարևոր այնպիսի խնդիր, ինչպիսին է մարդու արժեքավորման խնդի-
րը:

Ավարտելով բժշկական ինստիտուտը, Ստեփան Եսայանը աշխատանքի
է անցնում գյուղում, որտեղով մնալ այնտեղ ընդամենը երկու տարի: Բայց
դեպքերն այնպես են դասավորվում, որ ապրում է քառասուն տարի:

Ստեփան Եսայանը այդ տարիներին ենթարկվում է անհամար հոգեկան
փորձությունների. կենսագրության ինչ-ինչ հատվածներում նրա հոգեկան աշ-
խարհը ևս կանգնում է փլուզման սպառնալիքի առջև, սակայն իր միջից բա-
րոյական պաշարներ է հայթայթում՝ հաղթահարելու մենակյացի ճակատա-
գիրը, կապվելու հասարակական կյանքի եռուզեռին:

Ստեփան Եսայանի մահից հետո նրա գերեզմանաքարի վրա փորագրում

են անուն-ազգանունը, ծննդյան և մահվան թվականները, դրանք իրարից
բաժանող գծիկը:

Բժշկի ապրած տարիները մեր հասարակության 20—60-ական թվական-
ներն են՝ չի մարդկային-ժողովրդական գրամաներով: Ստեփան Եսայանը այդ
իրադրության մեջ ոչ միայն չի տրվում օրերի հորձանքին, այլև պահպանում
է յուր ամենաթանկագին հատկանիշը՝ հոգու մաքրությունը, բնավորության
վեհությունը: Գրա համար էլ նրան գնահատում են շրջապատի մարդիկ, գը-
նահատում են հասարակ կեցվածքը և անձնվեր ծառայությունը:

Թեև բժիշկը ի վերջո տեղափոխվում է քաղաք, բայց իր միջավայրը հա-
մարում է գյուղը, որին վերաբերում են իր կյանքի գլխավոր անցքերը: Ստե-
փան Եսայանի կերպարը հայոց մեր օրերի արձակում ժամանակակցի կեր-
պար ստեղծելու հաջողված փորձերից է:

Զորավր Խալափյանը այնուհետև գրեց «Երիցուկի թերթիկներ» (1971)
սրտաշարժ, թախծաշունչ պատումը՝ Հայրենական պատերազմում երեք եղ-
բայրների տարբեր ճակատագրերի վերաբերյալ:

Գրան հետևեց մի շատ ինքնատիպ գրվածք՝ «Մեռնող-հառնող» խորա-
գրով (1975): (Մնացել է անավարտ—խմբ.):

Հայոց խորհրդային գրականությունը սկզբնավորման օրից հենման կե-
տեր է որոնել նախնական արվեստի՝ ժողովրդական կենդանի ասմունքի մեջ:

Վեր բարձրանալով պատումի
ազգագրական-կենցաղային հիմ-
քերից, այսինքն արտաքին տա-
րազից, բայց օգտագործելով աս-
մունքի մեջ խորացած ժողովրդա-
կան աշխարհազգացման ու գե-
ղարվեստական արտահայտչու-
թյան կենդանի տարրերը, այ-
սինքն՝ ոգու քաղվածքը, արձակը
ստեղծեց ժողովրդի պատմական
ճակատագրի մասին պատմող մի
շարք խոր ու լիարժեք գրվածք-
ներ:

Բանահյուսական արձակի ա-
վանդների ակունքների մոտ կան-
գնած է Ակսել Բակունցը՝ ոչ մի-
այն ակնարկներով, պատմվածք-
ներով, վիպակներով, այլև տեսա-
կան հրահանգներով: Բակունցը
շարունակ հրահանգում էր վե-
րագառնալ ժողովրդական ստեղծագործության բուն աղբյուրներին:

Ինչ-որ տեղ ընդհատված և շատ դեպքերում մեխանիկորեն յուրացված
այդ ավանդությունը լայն հուն բացեց ի դեմս Հր. Քոչարի «Կարոտ» ու «Նա-
հապետ» վիպակների, Խ. Գաշտենցի «Սողեղան» և «Ռանչպարների կանչը»



Վաղեղ Գաշտյան

վեպերի, Մուշեղ Գալշոյանի գրվածքների (1933—1980): (Այստեղ հեղինակը տեղադրելու էր Մ. Գալշոյանին նվիրված ենթագրի մակարր, որը, սակայն, չհասցրեց շարագրել—խմբ.):

60—80-ական թվականներին խորհրդահայ պատմավեպը արդյունավետ դարձացում է ապրում Մ. Խանգաղյանի ստեղծագործություններ: (Հեղինակը Խանգաղյանի վեպերին անդրադարձել է գրողին նվիրված դիմանկարում—խմբ.):

ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

Որոշ շարժում է նկատվում նաև վավերագրական արձակում, որի տարատեսակներն են ակնարկը, հրապարակախոսությունը, պատմականագրական պատումը, հուշագրությունը, ճանապարհորդական օրագիրը և այլն:

Ակնարկի ժանրը, թեև շատ տարածված, սակայն բացառությամբ մի քանի ծանրակշիռ նյութերի, մեծ մասամբ թողնում է մակերեսային, թուցիկ սեպորսածի տպավորություն: Հանրապետական մամուլի հրապարակումներում առանձնանում են Գր. Զանիկյանի և Մ. Տեր-Գուլանյանի ռեպորտաժները, «Գարուն» ամսագրում տպագրված այն ակնարկները, որոնց հեղինակն է Մարգո Ղուկասյանը (1927):

«Գարունի» էջերում տպագրած նրա ակնարկները վերաբերում են հանրապետության սոցիալ-տնտեսական, պատմամշակութային, գոյապահպանման հրատապ խնդիրներին: Գրանք աչքի են ընկնում նյութի մանրամասն, հետազոտական շնչով, առաջարկած խնդիրների արդիական սուր վերաբերմունքով, կրթող շահագրգռությամբ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Ղափան, Բաշարան՝ այսօրվա և վաղվա պրոբլեմներ», «Եվ այգեգործն ասաց. հողը խոտվել է մեզինից», «Գիւղագիր Իրավաբանի հետ՝ Մխիթար Գոշի մասնակցությամբ» և այլն, որոնք տպագրվել են առանձին գրքերով՝ «Բաց նամակ երկու միլիոն հասցեով» (1974), «Նախնիների շառավիղը» (1977) և «Մենախոսություն» (1983) խորագրերով: Մ. Ղուկասյանն արժանացել է Հայաստանի ժողովրդականների «Ոսկե գրիչ» մրցանակին:

Ուշագրավ հարցեր են բարձրացրել Մ. Գալշոյանը «Ծաղկած քարեր» գրքում և ուրիշ վավերագրողներ:

Ակնարկի ուրույն տեսակով հանդես եկավ Միխայել Հակոբյանը (1925—1983): Նա զբաղվել է պատերազմի տարիների «անհայտ կորած մարդկանց»՝ ռազմագերիների, պարտիզանների ծանր փորձություններով լի կյանքով, նրանց ճակատագրով: Այդ նյութերը գրելիս ի հայտ է բերել մանրակրկիտ հետազոտողի հատկություններ:

Հրապարակախոսության ժանրատեսակում աչքի ընկավ Զորի Բալայանը (1935): Մասնագիտությամբ բժիշկ է և ճանապարհորդ (ինքնաշեն «Վուլկան» և «Հեյզեր» նավակներով Կամչատկայից ընկերների հետ հասել է Օդեսսա), լրագրող-արձակագիր:

Զ. Բալայանի արձակի՝ անդրանիկ պատմվածքների նյութը Չուկոտկայի՝ Ռուսաստանի հեռավոր հյուսիսի, սակավաթիվ բնակիչների (նենեցներ,

կորյակներ, էսկիմոսներ և այլն) կենցաղի պատկերներն են, որոնք հետագայում ամփոփվեցին մի շարք ժողովածուներում՝ «Կարմիր Յարանգա», «Յավ» և այլն:

Զ. Բալայանի գրիչը առավել բեղմնավոր եղավ լրագրային հրապարակախոսության մարզում: Կենտրոնական («Լիտերատուրնայա գազետա») և հանրապետական մամուլում տպագրած հոդվածներում Զ. Բալայանը նյութի խոր իմացությամբ, անձնվեր շահախնդրությամբ և աշխույժ գրելատեղով անդրադառնում է սոցիալ-տնտեսական, գոյապահպանման, բարոյախոսական ամենակենսական խնդիրների, ինչպիսին են, օրինակ, Սևանի, բիոսֆերայի, տնտեսական առաջադիմության, մարդու բարոյական նկարագրի պրոբլեմները:

Զ. Բալայանի ստեղծագործության պսակը եղավ «Օջախ» (1981) ճանապարհորդական-հրապարակախոսական գիրքը, որով ամբողջ Հայաստանում կատարած շրջագայությունների հիման վրա՝ ամեն մի շրջանի այսօրվա իրավիճակի հետ նա էական առաջարկություններ է անում զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ:

Զ. Բալայանը ԽՍՀՄ ժողովրդականների միության Ն. Օստրովսկու անվան մրցանակի դափնեկիր է և, անշուշտ, արժանանալու է նոր «Ղափնիների»:

Կրագրային ամենօրյա գործից վավերագրական արձակի անցավ Աշոտ Արզումանյանը (1913)՝ գրելով մի շարք պատումներ նշանավոր գործիչների վերաբերյալ: «Ակր Բյուրականի» ակնարկին հետևեցին «Հրեղեն ոտնահետքեր» (Հ. Քևոսյանի մասին), «Ծովակալը» (Հ. Իսակովի մասին), «Գրչխավոր կոնստրուկտոր Ա. Ի. Միկոյանը», «Օրբելի եղբայրներ», որոնց մեջ Արզումանյանը օգտագործել է հսկայական նյութ (գերազանցորեն արխիվային և մեմուարային) իր գրքերի բնորոշների ճակատագիրը, խառնվածքը, էությունը ստույգ ներկայացնելու համար:

Հուշագրության ասպարեզում (Գ. Մահարու կողքին) ամենանշանակալից երևույթը եղավ ժողովրդական դերասան Վահրամ Փափագյանի (1888—1968) «Հետադարձ հայացք» երկհատորյակը, ուր մեծ արտիստը զարմանալի խոր ներշնչանքով պատմում է իր անցած ճանապարհի մասին, ինքնապատումը առարկայորեն շղթայելով մեծ կյանքին, հատկապես դարասկզբի թատերական որոնումներին: Գրքում բնութագրվում են ոչ միայն հայ դերասանները՝ սկսած Հովհաննես Աբելյանից մինչև մերօրյա դերասանների աստղաբույլը՝ Հր. Ներսիսյան, Ավ. Ավետիսյան, Գ. Զանիբեկյան, Հասմիկ, Արուս Բականյան և այլք,—այլև նույն դարասկզբին նվրտայտում և Ռուսաստանում մեծ համբավի հասած ռեժիսորներ, դերասաններ, ինչպես և ժամանակի թատերական որոնումներն ու հոսանքները:

«Հետադարձ հայացք» գրքում Վ. Փափագյանը շափազանց մեծ վարպետությունը դրսևորելով, արեւելահայերենին պատվաստեց արեւմտահայ գրական լեզվի հարուստ բառապաշարը, ձևուն ոճերն ու գարձվածքները, ստեղծեց լեզվական նոր որակ:

Յուսահատոր «Հուշապատումով» հանդես եկավ Ռուբեն Զարյանը (1909), որի «հերոսները» իր դպրոցական և համալսարանական տարիների ուսուցիչներն ու դասախոսներն են, ժամանակի նշանավոր գրողներ, նկարիչներ, թատերական աշխարհի մարդիկ, գիտնականներ և այլք, որոնց հետ ունեցել է շփումներ, կապեր, բարեկամություն:

«Հուշապատումի» էջերից իրենց կենսագրության և բնավորության մի շարք կարևոր գծերով ներկայացված բնորոշների մասին Ռ. Զարյանը պատմում է ներշնչանքով, դիպուկ նրբագծերով, էություն և պատմական գործի թափանցումներով:

Այս տարիներին հետաքրքրական հուշերով հանդես եկան նաև ուրիշները, օրինակ, Տիգրան Հախումյանը, որի «Հիշողությունները» վավերացնում են 20—30-ական թվականների գրական կյանքի մի շարք տվյալներ, ինչպես և բնութագրում են մի շարք ուսուցիչ և հայ գրողների, որոնցից թերևս ամենատպալուրիշը Մաքսիմ Գորկու մասին հուշն է:

Վավերագրական արձակի մեջ առանձնացան Գ. էմիլի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» և Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ» գրքերը, որոնք՝ թարգմանվելով բազմաթիվ լեզուներով, ներկայացրին Հայաստանի պատմական ճակատագիրը, նրա լինելության «առեղծվածը» և արդիական դիմագիծը:

Գրական մամուլը թեև ողողվեց ուղեգրություններով, սակայն գրանց մեջ առանձնացան Լեոն Մկրտչյանի արտասահմանյան տպավորությունները, Խ. Գյուլնազարյանի «Սիրերը», Սիլվա Կապուտիկյանի «Քարավանները ղեռքայում են» և «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» մեծադիր հատորները:

Ասպարեզ եկավ վաղուց մոռացված մի ժանրատեսակ ևս՝ ժողովրդագրությունը, որի նմուշներն են Ս. Խանգաղյանի «Հայապատումի» հատորները, Զ. Գարյանի պատմական նգա գավառի հնագույն մասունքների՝ հուշարձանների մասին պատումը:

Զարգանց Գարյանը (Մովսիսյան, 1912—1984) ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Տարոն Գավառի Կոփ գյուղում: Երևանի մանկավարժական ուսումնարանն ավարտելուց հետո եղել է ուսուցիչ, միաժամանակ սովորել համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում:

Այնուհետև լրագրական աշխատանք է կատարել հանրապետության մամուլում: 1938-ին Գարյանը հրապարակում է ուսանողական առօրյայի մասին պատմող պատմվածքների հավաքածուն, իսկ պատերազմից հետո հանդես է գալիս մանկական պատմվածքներով, ֆելիետոններով, ակնարկներով:

Մասնավորապես տպավորիչ էր «Քասազ» (1962) պատմվածքների և ակնարկների գիրքը: Այստեղ ներկայացվում է գավառի պատմությունն ու ներկայան, հնությունն ու արդիականությունը: «Քասազի» յուրօրինակ շարունակությունն է պատմական նգա գավառի ազգագրությանն ու ճարտարապետությանը նվիրված ժողովածուն:

Զ. Գարյանի տարերքը ակնարկագրությունն է:

ԹՄՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

«Անկոնֆիկտայնություն» տեսության սուր քննադատությունից հետո ժամանակավորապես առաջապահ դիրքեր գրավեց դրաման՝ մարդու հոգեբանությունը մերձենալու ձգտումով, հոգեբանական հնչերանգների շեշտումով:

Իրականության մեջ կատարված էական տեղաշարժերը իրենց զրոշմն են գնում թատերագիրների ձեռագրի վրա՝ ստեղծվում են ուշագրություն արժանի մի շարք կերպարներ:

Թատերագրության նոր միտումների առաջին համբավարներներից մեկը եղավ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը (1916—1983): Ծնվել է Երևանում, բժշկի ընտանիքում: Աշխատել է իրրե ուսուցիչ, ավարտել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի շինարարական և մանկավարժական ինստիտուտի պատմության ֆակուլտետները: Եղել է կուսակցական աշխատող, «Գրական թերթի» և «Ոգնի» ամսաթերթի խմբագիր:

Առաջին պիեսը՝ «Այս աստղերը մերն են» քնարական դրաման (գրել է Լ. Ղարազյուզյանի հեղինակակցությամբ), բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այնուհետև Տեր-Գրիգորյանը գրեց «Աֆիկի սրխալը» կատակերգությունը, թեթև շնչի մի գործ, որը բեմադրվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Գրան էլ հետևեց «Վերջին մեխակներ» դրաման (1957, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն), որում «Հեղինակը կարողացել է ծանոթ նյութը մատուցել, եթե ոչ թարմ ձևերով կամ կոնֆլիկտի նորարարական լուծմամբ, ապա զոնե նկատելի գեղարվեստական վարպետությամբ ու ճշմարտացիությամբ: Պիեսը հարուստ չէ սյուժետային գրություններով, բայց... կան հաջող կերպարներ, հոգեբանական հետաքրքիր զննումներ ու վերլուծություններ, իմաստային ու սրբամիտ երկխոսություններ»⁵⁰:



Գրիգոր Տեր-Գրիգորյան

«Վերջին մեխակներում» Գր. Տեր-Գրիգորյանը ի հայտ բերեց դրամատիկական անվիճելի ձիրք՝ կատակերգական գույների կողքին:

Ո՞րն է այն նյութը, որ ներկայացնում է թատերագիրը: Բարձր դիրքի հասած նախկին համեստ աշխատողը սկսում է իր կամքը թելադրել շրջապատին, մեկուսանալ ընկերներից, խճճվել եսամոլական հաշիվների մեջ: Հերոսի նման վարքագիծը հանդեցնում է այն բանին, որ նա՝ Աշոտ Հասարկյանը, կորցնում է իրականության կենդանի զգացողությունը: «Վերջին մեխակներում» մարդկային արժանապատվության թեմային զուգահեռ արժարժվում է նաև ընտանեկան-բարոյական հարաբերությունների խնդիր:

Տեր-Գրիգորյանի մյուս դրաման՝ «Գարնան անձրև», ոչ միայն շունի առաջինի հասարակական գրվածքը, այլև հակված է դեպի մելոդրաման՝ ի պեմս պիեսի գլխավոր հերոսուհուն՝ Աննայի ամուսնական տվյալանքների:

Շուտով Տեր-Գրիգորյանը դառնում է գտարյուն կատակերգակ, իրար հետևից ասպարեզ հանելով հասարակական սուր շնչի կատակերգություններ: Հասարակական լայն արձագանք ունեցավ «Մեծնոց ֆլորան» դրամատիկական սատիրայի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրո-

նում: Պիեռի գործող անձինք հանդես են գալիս ոչ թե մարդկային անուններով, այլ զանազան մոլախոտերի, թունավոր բույսերի, որոնցից ամեն մեկը մարմնացումն է հասարակության զարգացմանը արգելակող որևէ բացասական երևույթի: Գրոտեսկային սուր կերպարագծումներով են հանդես գալիս հափշտակիչը, կեղծ գիտնականը, որ հավակնում է բարձր դիրքերի, բազաբական բանասրկուն, որը ահարեկիչ զրպարտագրերով վարկաբեկում է ազնիվ մարդկանց ու մեղադրում «նացիոնալիստի» խարանով:

«Մեռնող ֆլորան», իհարկե, թեև պայմանականությունների վրա կառուցված պամֆլետ է, սակայն գործող անձինք իրականություն մեջ ոչ հազվադեպ մարդիկ են: Սրանց ղեկով դատաստանի առջև, թատերագիրը առաջադրում է կյանքը մոլախոտերից ազատագրելու հասարակական կարևոր խնդիր: Գաղափարական այս ուղղվածությամբ էլ «Մեռնող ֆլորան» շահեց հանդիսատեսի ջերմ վերաբերմունքը:

Այդ պիեսին հետևեցին Տեր-Գրիգորյանի մյուս կատակերգությունները՝ «Ախ, ներվեր, ներվեր» և «Հաջի Փայլակը»:

Երկու կատակերգություններում էլ թատերագիրը ի հայտ բերեց ծիծաղի առատ աղբյուրներ՝ ծաղրելու ազգային սնափառությունն ու հարակից երեվույթներ (սա «Հաջի Փայլակի» առանցքային խնդիրն է), ինչպես նաև մեր կյանքում բուն դրած մարդկանց՝ հափշտակիչների, գոփողների, շողորթիների և այլոց «հիմարության խրախճանքը»:

Երկու պիեսներն էլ հանդիսականային էին՝ այս հասակացության դրական իմաստով. սրամիտ խոսք, սրամիտ դարձվածաբանություն, զավեշտական իրավիճակներ, կենդանի, համոզիչ բնավորություններ և այլն:

Պատմողական դրամայից դրամատիկականին անցնելու հայտ էր Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ» պիեսը (1957), որի գործողությունները տեղի են ունենում բազաբական երկու տարբեր հայացքների՝ ընդհատակային բոլշևիկ Արտաշեսի և դաշնակցական բանակի սպա Գևորգի բախումների ձևով: Մնողների ամբողջ համակրանքը Արտաշեսի կողմն է, սակայն ամբողջ հոգով ներանք ցավում են նաև Գևորգի բռնած սխալ դիրքորոշման համար: Ինչպես և պետք էր սպասել, դրամատիկական բախման մեջ հաղթում է Արտաշեսի ճշմարտությունը, թեև պիեսում ավելի ցայտուն է գծազրված Գևորգի կերպարը և զրված հոգեբանական ավելի համոզիչ հանգամանքներում:

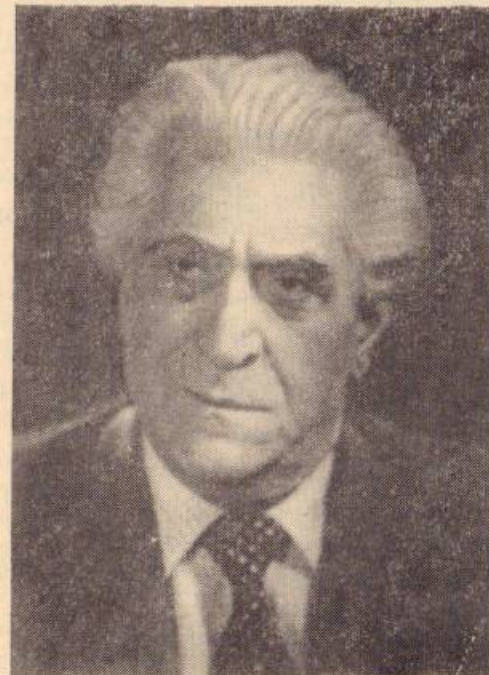
Որոշ առումով «Նույն հարկի տակ» դրամայի ազգակիցն է Բորյանի «Կամուրջի վրա» դրաման (1962), որի գործողությունները դարձյալ տեղի են ունենում նույն հարկի տակ, հարազատ-արյունակցական միջավայրում: Իրար դեմ կանգնած են զորացրված զնդապետ Արսեն Լուսինյանը, այգեզորձ Ստեփանը, մյուս կողմից՝ տնտեսական հիմնարկի կառավարիչ Բագրատ Տոնյանը՝ յուրայիններով: Հակադրվում են, մի կողմից կյանքի բարձր սկզբունքները՝ ազնվությունը, շիտակությունը, մյուս կողմից՝ բազաբական-գոփողական հոգեբանությունը:

«Կամուրջի վրա» պիեսում չկան բախումների շիկացումներ, սակայն կան ներքին դրամատիզմ, որը և գրավեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ուշադրությունը:

Գրվեցին նաև այլ դրամաներ, ինչպես Ալ. Արաքսյանյանի «Վարդեր և արյունը»՝ բազաբացիական կոնֆլիկտի թեմայով, սակայն՝ մինչև Գ. Հարու-

թյունյանի «Խաչմերուկը», այլևս չեղան դրամայի ժանրի լուրջ փորձեր: Գրվեցին օրընթաց դրամաներ:

Թատերագրությունը նորից մտավ «կատակերգական հունը», և բացահայտվեցին մի շարք թատերագիրների կատակերգական հնարավորությունները: Ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս անվիճելի հաջողություն ունեցան Արամաշոտ Պապայանի (1911) կատակերգությունները: Աշոտ Պապայանը ծնվել է Բաթումում: Թեև կարգին կրթություն չի բաժանվել, բայց վաղ հասակից հրապուրվել է թատրոնով, դառնալով գերասան Գոնի Ռոստովի,



Արամաշոտ Պապայան

Կրասնոգորի հայկական թատերախմբերում: Հանդես է եկել մեծ դերասանների կողքին (Ինչպես Հովհ. Աբելյանի) և կատարել նշանակալից դերեր: 1944-ին եղբորորդուն՝ Արամի հետ միասին գրում են «Մեծ հարսանիք» կատակերգությունը, որը բեմադրվում է Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և ունենում մեծ հաջողություն: Արդեն «Մեծ հարսանիքում» երևացին Արամաշոտ Պապայանի նախասիրությունները. ծիծաղահարույց, էքսցենտրիկ իրադրությունների հակում, կատակերգական վիճակների անսպասելի փոփոխություններ, հերոսներին «ծուղակների» մեջ գցելու միտում և այլն:

Կատակերգական դավանանքի այս դժերը նախ և առաջ մարմնավորվեցին մեկ գործողության թատերապատկերներում («Բախտավորյաններ», «Փեսատես», «Կնունք», «Մանրուք», «Սուտչ թակարդում» և այլն), որոնցից մի քանիսի բեմադրությունները մտան համամիութենական ռադիոյի «ոսկե ֆոնդը»:

Կենցաղային վոդևիլներ հիշեցնող թատերապատկերներում Պապայանի ծիծաղը ներդրված է, մարդկանց ծուռ ճանապարհից հետ վանող:

Բարոյախոսական այս թեքումով գրվեցին նաև առաջին «լիամետրած» պիեսները՝ «Խանդից պատուհասը» և «Երևանյան վարդերը», որոնք բեմադրվեցին Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Գրանք դարձան իսկական ծիծաղի տոնախմբություններ, մանավանդ «Խանդից պատուհասը»՝ թյուրիմացությունների շարանով: Սրանցով էլ ավարտվեց Պապայանի ստեղծագործության առաջին շրջանը: Սկսվեց երկրորդը՝ ավելի լիարժեք կատակերգություններով. «Անաղուհաց փեսան», «Անվանակոչություն» կամ «Համեցեք Հակոբ Նշանիչի ծնունդին», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել», «Արտասահմանյան փեսացուն» (1972):

Քատերագիրքը, մնալով ոճային նախասիրությունների ոլորտում, արժարժում է հասարակայնորեն ավելի սուր, բարոյական կշիռ ունեցող խնդիրներ: Ծաղրի և ծանակման միջոցով հասարակության դատաստանին են հանձնվում կյանքի ավելի «լուսնազավոր» երևույթներ և դեմքեր:

Այգալիսին է «Անադուհայ փեսան» կատակերգության հարազատ-բարեկամների խումբը, որը շրջապատել է բաղաբի տեղարդ բաժնի վարիչ Փոթո-րիկ Մաբուլյանին և նրա ակամա «հովանավորությանը» տեսնում է իր գործը. անաղնիվ, խարդախ գործարքներով նրանք հափշտակում են պետական սեփականությունը և այլն:

Քաղքենիության մերկացման դիժը Պապայանը շարունակում է նաև «Համեցեբ Հակոբ Նշանիչի ծնունդին» («Անվանակոչություն») պիեսում:

Հետաքրքրական է պիեսի հանդուցը: Ինժեներ Սեզան վարորդ Մեսրոպի հետ ծանոթ-բարեկամներին հրավիրում են տրեստի կառավարիչ Հակոբ Նշանիչի անվանակոչությանը: Դրանից անտեղյակ են նրա հարազատները: Ստորագրվածները անվանակոչության են դալիս շքեղ նվերներով՝ բյուրեղ-ապակյա սպասք, սառցարան և այլն: «Մեղադրյալների» մեջ են կառավարչի բյուրեղատ տեղակալը, քաղքենի կինը, պահեստապետ Կարիճը, մեքենագրուհին և ուրիշներ: Սրանց դատապարտման իրավունքը դատավորը հանձնում է Հակոբ Նշանիչին, որը իր ընտանիքի անցողարձի հետ է կապում մարդկանց հոգեկան դատախարակության խնդիրը: Այս պիեսը ավելի խոր շերտեր է հայտարարում, թեև թատերագրի ծիծաղը դարձյալ մնում է անքեն վերաբերմունքի սահմաններում:

Զվարճալի ծիծաղի սկզբունքներով է գրված «Արտասահմանյան փեսացուն», որն ունեցավ մի շարք բեմադրություններ նաև հանրապետության սահմաններից դուրս: Պիեսի ծիծաղի նպատակակետը հասարակության որոշ խավերին համակած օտարամոլությունն է, քաղքենիական հոգեբանության այդ տարատեսակի քննադատությունը: Դրա կրողն է Փեփրոնեն, որը ցանկանում է ունենալ անպայման արտասահմանյան փեսացու: Դա այն տիպն է, որը ցանկանում է անաշխատ վայելքներ:

Պապայանը քաղքենիության թեմային հակադրում է մարդկայնության թեման, որի կրողն է ժողովրդական հոգեբանությունը մարմնացնող մեքենավար-բանվորը, այն տղայի հայրը, որի հետ չի ցանկանում ամուսնացնել իր աղջկան տիկին Փեփրոնեն: «Արտասահմանյան փեսացուն» բնույթով կարեկցության ծիծաղ է:

Արամաշոտ Պապայանի պիեսները, վիճակագրության տվյալներով, ամենաերկարակյացն են, իսկ առավել երկարակյացը «Աշխարհն, այո՛, շուռ է եկել» պիեսն է: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան) դարձավ երևույթ հանրապետության թատերական կյանքում:

Ռեժիսորը, ի դեմս այդ պիեսի, գտել էր այն նյութը, որի միջոցով կարող էր մարմնավորել հայ մարդու վերածնության իր ըմբռնումները: Բեմադրությունը լիաթոր ծիծաղի ժողովրդական հանգես էր, որը արձանագրեցին գրեթե բոլոր թատերախոսականների հեղինակները:

Շինարար բանվոր Մարգարը և նրա կինը՝ Նուբար մայրիկը, իրենց երեք դավակներով (Օհան, Վարդան, Վահան) ապրում են այն աստիճան երջանիկ,

որ ներկայացնում են ժամանակակից ներդաշնակ ընտանիքի մոդելը: Ամենինչ ընթանում է բնական հունով, բայց անսպասելիորեն նրանց օջախի ներդաշնակությունը դրվում է հարցականի տակ: Մարգարը համաձայն չի, որ ավագ որդուց ավելի շուտ ամուսնանան մյուս որդիները: Ի վերջո Մարգարի ընտանիքում միաժամանակ տեղի է ունենում երեք հարսանիք:

Սյուժետային այս պատմությունը ոչ միայն չի մնում կենցաղային կեդեի մեջ, այլև իր հետ բերում է մի շարք կարևոր բարոյախոսական մոտիվներ:

Մարգարը՝ քարադորձ վարպետը, վառվուռն կերպար է, որը մարմնացնում է ազգային շինարար տարերքը, ժողովրդական արդար աշխատանքը: Նրա համախոհն է կինը՝ Նուբար մայրիկը, որի համար աշխարհում ամենինչից բարձր է օջախի պատիվը:

Մարգարի և Նուբարի դերակատարները՝ Գ. Զանիբեկյանը և Ա. Ասրյանը ներկայացմանը հաղորդեցին առանձին փայլ:

«Աշխարհն, այո՛, շուռ է եկել» կատակերգությունը բարձր գնահատեցին և հանդիսատեսները (սրանց թվում էին Վ. Սարոյանը, Մ. Սարյանը, Վ. Համբարձումյանը) և թատերական քննադատությունը՝ տեղական և համա-միութենական:

Կատակերգության ժանրի խայթող-սուր երգիծական և զվարթ-զվարճաբանական ուղղություններից Պապայանին ավելի հարազատ է վերջինը: Նա հետապնդում է կյանքի «ծոռումներն» ու «աղավաղումները» ներդաշնակության բերելու նպատակ: Նա թատրոն է բերում և համախոհների ծիծաղը՝ մարդկային արատների ու թուլությունների դեմ:

Նրա պիեսների իրադրությունները առօրեականության շափ հավաստի են, անկախ գործող անձանց կերպարանափոխությունից: Պապայանի պիեսների մյուս առանձնահատկությունը ծիծաղի հրապարակային բնույթն է. դա ճակատային, անթաքույց ծիծաղ է: Դրա հետ էլ կապվում է նրա ծիծաղի աղջկան-հայկական որակը: Այն աղջկան հումոր է: Վ. Աճեմյանը մի առիթով նշել է, որ Արամաշոտ Պապայանը ճանաչում է «հանդիսատեսի հոգին», մեկ էլ այն, որ ունի «թատրոնի ջիդ»³¹:

Թատերագրության մեջ նշանակալից է Գ. Հարությունյանի խաղացած գերը:

Գևորգ (Ժորա) Հարությունյանը (1928) ծնվել է Երևանում: Մասնագիտությամբ բժիշկ է: Ռ. Երիցյանի հետ գրել է առաջին գործը՝ «Ոսկե ցլիկ» կինոկատակերգության սցենարը:

1957-ին գրում է անդրանիկ պիեսը՝ «Սրտի արատը», որը բեմադրվում է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան): «Սրտի արատի» բեմադրությունը անաղմուկ շանցավ: Տպագրվեցին թատերախոսություններ, որոնցում պիեսի թերությունների կողքին առանձնացվում էին թատերագրի ձեռագրի բնորոշ գծերը՝ սուր դիտողականություն, ազգային նուրբ հումոր: Հանդիսատեսների վրա հատկապես տպավորություն թողեց Մհեր Մկրտչյանի մարմնավորած Գվիդոնի կերպարը, որը դարձավ հասարակ անուն: Մի երկու ընթացիկ պիեսներից հետո Հարությունյանը հանդես եկավ մյուս նշանակալից ստեղծագործությամբ, գրեց «Չազարը գնում է պատերազմ» ժողովրդականական կատակերգությունը, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում:

Մ. Գարրինյանի «Կիկոսի» պատումը որոշ չափով հիշեցնող այդ պիեսում հասունացել է Գ. Հարությունյանի դրիչը, դարձել ավելի ճկուն, մեծացել է բախման հասարակական տարողունակությունը, բնական է դարձել երկխոսությունը, ինչպես և հարստացել է Հարությունյանի «զենքերից» գլխավորը՝ հումորը՝ ազգային անխառն դույներով։



Կեղծ Հարությունյան

Նախկին գեղջուկ Ղազարը՝ թողնելով արտն ու հանդը, տնտեսությունը, կամավորության սկզբունքներով գնում է պատերազմ։ Ղազարին մտատանջում է մի հարց՝ ինչու՞ են կոպում, ո՞վ ում է կոպում, ինքը ո՞ր կողմն է բռնելու։ Միանգամայն կատակերգական իրադրություն, ավելի ստույգ՝ ոչ բերգակատակերգական։ Ի վերջո, երկարատև «մտածումներներից» հետո Ղազարը գալիս է սոցիալական ինքնագիտակցության։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում շուտով բեմադրվեց նաև «Հարսնացուն հյուսիսից» պիեսը

(բեմադրության ղեկավար՝ Վ. Աճեմյան)։

Զինվորական ծառայությունից հայրենի տուն վերադարձող հայ զինվորի և նրա հյուսիսաբնակ ուս հարսնացուի մերձեցման կապակցությամբ պիեսում հանգես են գալիս հայ և ուս ազգային միջավայրը, հոգեբանությունն ու բնավորությունը մարմնացնող հերոսներ, որոնք, իհարկե, դրված են կատակերգական փոխհարաբերությունների մեջ։

Թատերագիրը այդ հարաբերությունները գունավորում է շուրջ հումորով և քնարական-հուզական շեշտերով, որով ավելի կենդանի ու բնական է ներկայացվում ժողովուրդների հոգեհարազատությունը, նրանց ներքին դաշինքը։

«Հարսնացուն հյուսիսից» կատակերգությունը շուտով բարձրացավ էկրան, ավելի ու ավելի մասսայականություն հաղորդելով պիեսին։ Դրանից հետո Գ. Հարությունյանը հանդես եկավ նոր ժանրով՝ «Խաչմերուկ» դրամայով, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ոեժիսոր՝ Հրաչյա Ղափանյան)։

Ճիշտ է նկատված, որ Գ. Հարությունյանը «կյանքից, ոեալ իրականությունից է գալիս դեպի իր ասելիքը, սյուժե չի մոգոնում, հետո հարմարեցնում իր ասելիքին»։ Դրա ցայտուն վկայությունն է «Խաչմերուկը», որը ժանրային առումով բնութագրված է «դրամատիկ պատմություն»։

Խաչմերուկում, — ներկայացնում է թատերագիրը, — հանդիպում են դեղատան վարիչ Վարդան Աղամյանը, դոնապա՛ Մուշեղը, գիշերային պահակ Գասպարը, այլը, որոնց միջավայրում ծնվում է Բագրատ Աղամյանի դրամա-

տիկ պատմությունը։ Սա այն անձնավորությունն է, որի համար հասարակական պարտքը բարձր է անձնականից։ Աղամյանը ապրում է ուրիշների ցավ ու դարձով։ Աղամյանի պես բարոյական բարձր սկզբունքների և շահագրգռությունների կրող են դառնում նաև մյուս հերոսները։ Այս առումով հետաքրքրական են նրանց գիշերային գրույցները բարություն, արդարության, ազնվության, ուրիշին նեցուկ լինելու թեմաներով։ «Խաչմերուկ» պիեսում իրար եկան հեղինակի հումորը և դրամատիկական պատմի ջիղը, ժպիտը և հերոսների հոգեկան աշխարհի պեղումների ձիրքը։ Այդ համադրության շրջանորձիվ էլ Գ. Հարությունյանը ունեցավ մեծաքանակ հանդիսատեսներ, թատերական աշխարհի դրական արձագանքներ։ Այսպես, Լ. Հախվերդյանը պիեսի հաջողության պայմանը համարեց ոչ թե սյուժետային սուր, անսպասելի դարձերը, այլ «հատուկ գծված բնավորությունները»³²։ Այնուհետև թատերագետը գտնում է, որ Գ. Հարությունյանը հմտորեն ղուգակցում է «պիեսի դրվարձալի-կատակերգական և անհանդուտացնող-դրամատիկական մոտիվները»։ Ար. Գրիգորյանը «Խաչմերուկի» առավելությունը համարում է «մարդկային արժեքների» պաշտպանությունը³³։ «Խաչմերուկի» հեղինակը և մի շարք դերակատարներ արժանացան հանրապետության պետական մրցանակին, իսկ մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ պիեսը գնահատեցին «Պրավդան» և այլ թերթեր։

«Խաչմերուկին» հեռեցին Գ. Հարությունյանի մյուս դրամատիկական պատմությունները. «Քո վերջին հանգրվանը»՝ հայրենիքը լքող բաղբենիների և հայրենիքին հավատարիմ մարդկանց սուր բախումով, «Հունիս էր, արև»՝ պատերազմական նյութով։ Գ. Հարությունյանի պիեսներն ունեն մի էական առավելություն, նրանց բնորոշ է կյանքի ճշմարտությունը, ասել է թե՛ թատերագրության (լինի դա կատակերգություն, թե՛ դրամա, մեկ գործողությամբ, թե՛ լիամետրած պիես) իրական ելակետը։

Եվ, որ նույնպես կարևոր է, Գ. Հարությունյանն ունի կնթարնազրի զգացողություն՝ հազվագյուտ երևույթ մեր թատերագրության մեջ։

Այս ժամանակաշրջանում գործուն թատերագիրներ էին նաև Ն. Զարյանը, Զ. Գարյանը («Հանրապետության նախագահը»), Աղատ Շահինյանը («Սամի և Սուրի արկածները», «Տրամվայը պարկ է գնում»), Ա. Բարսեղյանը, Գր. Յազյանը, որոնց կողքին հայտնվում են նոր անուններ՝ Վ. Պետրոսյան («Մանր է Հիպոկրատի գլխարկը»), Պ. Զեյթունցյան, Ժ. Անանյան («Տաքսի, տաքսի»), Ս. Հարությունյան («Դատավորը»)։ Հաջողության մեծ բաժին է ընկնում Արտ. Քալանթարյանի մի շարք կատակերգություններին՝ նյութի հրատապության և ծիծաղի համար։

Այսուամենայնիվ, շնայած տեղաշարժերին, թատերագրությունը շատեղծեց իր գագաթնային երկը։

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վաթսունական թվականների մանկապատանեկան գրականությունն աւանձնանում է թեմատիկ և ժանրատեսակային բազմազանությամբ. դարոցական, պիոներական, բարոյախոսական նյութերով դրվում են բանաստեղ-

ծուխումներ, առակներ, հեքիաթներ, պատմվածքներ, վիպակներ, գիտական ֆանտաստիկա և այլն: Մեծ թափ է ստանում արտասահմանյան, որտեղ և լեՍՇՄ ժողովուրդների հայտնի մանկագիրների գրվածքների թարգմանություններ:

Մանկական գրականության ավագ և միջին սերնդի կողքին հայտնվում է նոր համալրում՝ ի դեմս, առաջին հերթին, այն նոր անունների, որոնք հայտնվել էին պոեզիայի և արձակի ասպարեզում (Հր. Մաթևոսյան, Ռ. Հովսեփյան, Ռ. Դավոյան, Զ. Խալափյան և այլք): Իրենց գործը շարունակում են միջազգային և միութենական համբավի հասած արձակագիրներն ու բանաստեղծները: Մասնավորապես նոր վիպակներով հանդես է գալիս Վ. Անանյանը: Ավագ սերնդի արձակագիրներից բեղմնավոր եղավ Վալտեր Արամյանի (1909) գրիչը:

Թեև Արամյանի գրքերը՝ «Տայգայի օրենքը» (1955), «Ռուսա, որդի Արգիշտի» (1957), «Մարդը» (1959), «Մարդու սերը» (1962), «Ընկած ծառ» (1964) բացառապես հասցեագրված չեն պատանի ընթերցողներին, սակայն զգալի մասը ունեն պատանեկան ընթերցանության նյութի արժեք: Դա վերաբերում է Վ. Արամյանի այն գրվածքներին, որոնք ակնատեսի հավաստիությամբ պատմում են հեռավոր հյուսիսի բնության՝ տայգայի, սառցալեռների և այդ բնությունը իրենց կամքին ենթարկող ուժեղ մարդկանց մասին:

Արամյանի պատումների գլխավոր մոտիվը՝ մարդկային ուժեղ բնավորությունների ձևավորումն է: Նա տիրապետում է նյութի մատուցման գրավիչ ձևերի:

Ուշագրավ էր Անժելա Ստեփանյանի (1917) «Ոսկե մեղալը» (1952) վիպակը՝ քաղված դպրոցական կյանքի առօրյայից: Ներկայացնելով հասունության աստատարի հասած պատանիներին, Ստեփանյանը դպրոցական ուսմանտիկայի կողքին նշմարում է նաև այն ներքին հակասությունները, որ դուրսն ունեն աշակերտության միջավայրում: «Ոսկե մեղալը» մնաց այն եզակի գրվածքը, որի նյութը դպրոցական կյանքի լայնագիծ պատկերումն է:

Պատանեկան վիպակներով հանդես եկավ Էդուարդ Ավագյանը (1927): Առաջին գիրքը կոչվում էր «Անտառի տնակը» (1958), որը մանուկներին տեղափոխում էր բնության կախարդական աշխարհ: Դրան հետևեցին «Կանաչ արահետ» (1959), «Մովր և ճայերը» (1961), «Չորս եղանակ» (1962) և մյուս ժողովածուները: Ավագյանը հայտնի դարձավ, սակայն, «Մենք ապրում ենք կոնդոմ» (1965) պատանեկան վիպակով, որը հին Երևանին բնորոշ գույների զգացողությամբ, հանդարտ, անշտապ ռիթմով, հոգեբանական զննումներով ներկայացնում է Երևանի նշանավոր թաղերից մեկի մարդկանց առօրյան: Ավագյանը դարձավ նաև հեղինակ պատանեկան այլ գրքերի («Կախարդական աշխարհ»՝ 1971, «Բաց դռների քաղաքը»՝ 1976, «Ջրույց գարնան հետ»՝ 1977 և այլն), ինչպես նաև կատարեց թարգմանություններ՝ այլևայլ ժողովուրդների հեքիաթներից, Պետրարկայից («Սոնետներ և կանցոններ»), առափելապես Զեկ Լոնդոնից (Երկերի ժողովածուի բազմահատորյակի համար):

Մանկապատանեկան արձակում ուրույն տեղ ունի Կարեն Սիմոնյանը (1936) իր գիտաֆանտաստիկական գրվածքներով՝ «Մարտեցիները» (1957), «Մեղուզայի շոշափուկներում» (1958), «Քափառող մոլորակը» (1961), «Ներսես Մաթան դեղագործը» (1974) և այլն: Աշոտ Շալբուխից հետո Կարեն

Սիմոնյանը գիտական հիմունքների վրա գրեց ժանրը, կատարելագործեց նրա հնարավորությունները:

Վաթսունական թվականներին հանդես եկան նաև մանկապատանեկան ուղղության ուրիշ արձակագիրներ, որոնցից ցայտուն անհատականությամբ առանձնացավ Խաթակ Գյուլնազարյանը:

Խաթակ Գյուլնազարյանը (1918, Օշական) ավարտել է Երևանի համարարանի բանասիրական բաժանմունքը: Ծառայել խորհրդային բանակում՝ Հայրենական պատերազմի տարիներին, եղել է գերության մեջ Ռուսիայում:

Սկսել է տպագրվել դեռ պատերազմից առաջ («Չար բազեի մահը» (1938), «Մուլլի վերջը» (1940) գրքուկները): 1953-ին տպագրվեց նրա «Լավ ճանապարհորդներ» պատմվածքը, որն այնուհետև թարգմանվեց այլ լեզուներով. պատմվածքն արժանացավ Լև Կասիրի ուշադրության:

Մանկական արձակի մեջ երևույթ եղավ «Օրերի ճանապարհը» (1962) եռամաս պատմը («Քաղաքի առավոտը», «Կեսօր», «Շաբաթը»), որի նյութը հին, անհետացող Երևանում սկիզբ առնող նոր հարաբերություններն են, մասնավորապես պատկերման շարժումը:

Գրանալով իր քաղաքի «մանկությունը»՝ առավոտից մինչև հետկեսօրյա տարիներ, Գյուլնազարյանը ժամանակի կողքին լայնացնում է նաև տարածությունը՝ երևանյան հին, անձուկ թաղից հասնելով մինչև ամբողջական դիմագիծը, մասնավորապես կառուցվող-բարձրացող քաղաքը: Մարկ-տվենյան ուրախ-զվարթ հումորի շնչով, հատկապես «արկածային ծուղակների» արտահայտչությամբ գրված «Օրերի ճանապարհը» հին, փուլովուղ նորը ներկայացնում է ոչ թե իբրև արտաքին փաստ, դիմազծի արտաքին կերպարանափոխություն, այլ իբրև հերոսների ներքին հարստացում, նրանց հոգեկան աշխարհի վերակառուցում:

Օրերի ճանապարհի կրողներն են եռամասն գրքի պատանի հերոսները՝ Հրաչը և նրա բնկերները, որոնք ներկայացնում են մեր հասարակության ձևավորման շրջանի «ոռոմանտիկների սերունդը»՝ գիտակցական հավատով, սխրանքների պատրաստակամությամբ, հայրենասիրական ներշնչանքներով:

Հայ մանկանց, ինչպես նաև այլազգիների գրադարանի ամենասիրված, կարելի է ասել, առաջին ընթերցանության գրքերի մեջ են Գյուլնազարյանի



Խաթակ Գյուլնազարյան

Անտարակույս դեր են խաղացել նաև հայոց դասական մանկական շափածոյի ավանդները, որոնց ազդեցութեամբ էլ ձևավորվել է Հենրիկ Սեանի ինքնատիպ դիմագիծը:

Փոխադրութուններից բացի, նա հանդես է եկել մեծաքանակ բանաստեղծութուններով («Գնաս բարով, իմ քիթ» (1968), «Սկեք ծիծաղենք» (1962), «Կախարդը թանաքամանում» (1970), «Ծիծաղ վաճառողը» (1973), «Գլուխն ուղարկեց նորոգելու» (1975) և մյուս գրքերում), առականով, հեքիաթներով, մանկական պիեսներով:

Շատ դեպքերում Սեանը մնում է ավանդական նյութերի սահմանում. բայց բնավ ավանդական չէ նրա մտածողութունը՝ թարմ, գինամիկ, ճկուն, թանձրացած, բովանդակալից: Իրար կողքի դնելով Սեանի կատարած փոխադրութունները և ինքնուրույն բանաստեղծութունները, դժվար չի նկատել, որ՝ բնավ չկրկնելով դասական մարգարիտները, նա ևս բանաստեղծուել է, որ՝ բնավ չկրկնելով դասական մարգարիտները, նա ևս բանաստեղծուել է կամ գործողության ուղղակի հղումով կամ առարկայի՝ կենդանիների ու կենդանիների, կենդանիների ու մարդկանց հարաբերությունների անմիջական, դիպուկ բնութագրութուններով:

Բերենք երկու օրինակ.

Լույսը վաղուց էր բացվել,
Բայց կատուն չէր լվացվել:
Չէր սանրել մազն ու բեղը,
Չէր հավաքել տուն-տեղը:
Պառկել էր նա կոնակին,
— Էս ինչ լավն է կիրակին:

Կամ՝

Գայլին գյուղում բռնեցին,
Գլխին խրատ կարդացին,
Որ շմանի դաշտ ու կալ,
Էլ շտանի ուլ ու գատ:
— Գն՝ շուտ արեք գայլն ասավ,—
Գառնուկը սարն անցկացավ:

Շարժում, փոխհարաբերություն, անկաշկանդ պատում՝ այս ճանապարհով Սեանը ստեղծում է «բնավորութուններ»՝ շան, մկնիկների, ծիտիկների, աքլորի, ազուավի, առավելապես՝ կատունների, նաև կենդանական-թռչնային աշխարհի այլ ներկայացուցիչների: Նրա բանաստեղծութուններից, ինչպես և ազվեսների, գայլերի, նապաստակների, ազուավների մասին պատմող առականներից է ապես բացակայում են բարոյախոսական մերկապարանոց միտումները, հակառակը՝ իշխում են լուրջ եզրակացութունները մարդկային տումները, հակառակը՝ իշխում են լուրջ եզրակացութունները՝ դրական և բացասական, կյանքի օրենքների, մարդկային հատկությունների՝ դրական և բացասական, վերաբերյալ՝ նրա առականներում կենդանին, թռչունը երևում է իբրև մարդու խորհրդանիշ:

Բազմակողմանի է ոչ միայն Սեանի մանկական շափածոյի նյութը, այլև այդ նյութի արտահայտման եղանակավորումը: Տուրք շտաղով «ածականների» կուտակման տարածված աղետին, շափածոյում նա ընտրում է ամենատպալվորիչ մակդիրը, հնչելու ու հարուստ հանգ, բանաստեղծությունների և առականների ներգործության համար դիմում է ժողովրդական բանահյուսության պատումային ձևերին, սիմվոլ-հանգարանական հնարավորություններին, ծիծաղաշարժ արտահայտություններին, կալամբուրային դարձվածքներին, մասնա-

վորապես բնագիր է մուծում զվարճանքի՝ հումորի ու խաղի տարրեր, որոնք գործողության հետ միասին մանկական շափածոյի ամենակարևոր պայմաններն են: Հենրիկ Սեանը իր գրքերից մեկը վերնագրել է «Ծիծաղ վաճառողը»: Իրոք, այդպիսին է նրա գերը ժամանակակից գրականության մեջ:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դեռ 5-րդ դարից, հայոց գրերի գյուտից հետո, հայ իրականության մեջ սկսվում է թարգմանությունների այնպիսի բուռն շարժում, որ սահմանվում է հատուկ «Թարգմանչաց տուն»:

Այդ շարժումը լայն թափ է ստանում հաջորդ դարերում՝ ի դեմս հուճահոմեական, ասորական և այլ գեղարվեստական հուշարձանների թարգմանությունների: Այս ասպարեզում հատկապես մեծ գործ են անում Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանները, որոնց գրչին են արժանանում համաշխարհային գրականության մեծությունները՝ Հոմերոսը, Վիրգիլիոսը, Դանթեն, Միլտոնը և այլք:

Թարգմանության գործնականին զուգընթաց արդեն 19-րդ դարում երևում են տեսական տրակտատներ: Թարգմանության ոլորտի մեջ են մտնում անդլիացի, ֆրանսիացի, գերմանացի, ռուս և այլազգի նոր անուններ՝ Շեքսպիր և Բայրոն, Պուշկին և Լերմոնտով, Գոգոլ և Տոլստոյ, պարսից բանաստեղծներ և այլն: Գեղարվեստական մեծ սխրանք էր Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանությամբ լույս տեսած շեքսպիրյան զլխավոր ողբերգությունները: 20-րդ դարասկզբին հայ իրականության մեջ առանձին սրությամբ է գրվում համաշխարհային դասականների թարգմանության խնդիրը: Անհրաժեշտ է համարվում կենտրոնացնել բոլոր ուժերը, միջոցները և զարկ տալ հոգևոր գործունեության այդ կարևոր բնագավառին: 20-րդ դարի 10-ական թվականներին լույս են տեսնում Վ. Բրյուսովի «Հայ պոեզիայի անթոլոգիան» (1916) և Մ. Գորկու «Հայ գրականության ժողովածուն» (1916), որոնցից, հատկապես առաջինի (հայ պոեզիայի թարգմանությունը՝ Գոլթան երգերի պատասխաններից մինչև նորդարյա բանաստեղծները) նշանակությունը դժվար է գերազանահատել. այնքան հարուստ են նրանում ներկայացված միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական արժեքները:

Խորհրդային ժամանակաշրջանում 20-ական թվականներից սկսած, շնայած նյութական սուղ պայմաններին, լույս են տեսնում գերազանցորեն ռուս ժամանակակից արձակագիրների և բանաստեղծների երկերը՝ Մ. Գորկու «Մայրը», Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթյա հեղեղը», Ա. Ֆոգելի «Ջախջախումը», Ա. Նեվերովի «Տաշքենդ—հացի քաղաքը», Ս. Եսենինի և Վ. Մայակովսկու բանաստեղծական շարքերը (հիշարժան են շարենցյանի համարժեք թարգմանությունները), Ա. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը և այլն:

Համաշխարհային դասական հուշարձանների թարգմանությունը լայն հիմքերի վրա է գրվում 30-ական թվականներին, երբ Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչն է դառնում Եղիշե Չարենցը: Հրատարակվում են Զոնաթան Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» (թարգմ. Կ. Միքայելյան), Սերվանտեսի «Գոն Կիխոտը» (կրճատված տարբերակը, թարգմ.

Պ. Մակինցյան), Ռոմեն Ռուանի «Ժան Քրիստոֆր», Գ. Ֆլորբերի «Տիկին Բովարին», Ն. Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»՝ Ակսել Բակունցի գերազանց թարգմանություններ, Ֆիրդուսու «Շահնամեի» մի հատվածը (թարգմ. Գ. Ասատուր), Շ. Ռուսթավելու «Ընձենավորը» (թարգմ. Գ. Ասատուր), Յ. Հաշեկի «Քաջ գինձոր Շվեյկի արկածները», Պուշկինի բանաստեղծությունները, պոեմները և փոքր ողբերգությունները, Մ. Լեյնոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը», Տուրգենև և այլն:

Լույս է տեսնում և Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայի առաջին հատորը, որին հաջորդում են մյուս հատորները (թարգմ. Ստ. Զորյան):

Նույն 20—30-ական թվականներին ռուսերեն են թարգմանվում հայ գրողների երկերը՝ Ե. Զարենցի «Երկիր նահրին», Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Մ. Արմենի արձակը, ապա «Антология армянской поэзии» (1940), «Армянские новеллы» (1945), «Антология армянской советской литературы» (1957) գրքերը, ինչպես և «Սասունցի Գավիթը»՝ ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ մի շարք ժողովուրդների լեզուներով: Չնայած կատարված որոշ գրական աշխատանքին, ռուսական գրական միջավայրում հնչում են տրբատունջներ՝ հայ գրականությունը քիչ և ոչ համարժեք թարգմանելու համար:

Թարգմանական գործը՝ փոխադարձ, նոր թափ է ստանում 40—50-ական թվականներին:

Ծավալվում է ընդարձակ թարգմանչական գործ, առաջին հերթին համաշխարհային դասականների հրատարակության ասպարեզում: Հրատարակվում են Բալզակի, Բայրոնի, Պուշկինի, Շոլոխովի, Գերցենի, Գոնչարովի, Գոբոլու, Զեյսովի, Մայակովսկու, Բլոկի, Եսենինի և այլոց երկերը: Հիշարժան են ավագ սերնդի թարգմանիչների՝ Լ. Մազմանյանի, Լ. Հարությունյանի, Կ. Միքայելյանի, Լ. Քուրչյանի ջանքերը: Իրադարձություն հանդիսացան Գանտեի «Աստվածային կատակերգություն» (թարգմ. Ա. Տայան) և Բոկալչուի «Գեկամբրոնի» (թարգմ. Ս. Վահունի), Լ. Լոնգֆելլոյի, «Հայավաթի երգի» և շեքսպիրյան ողբերգությունների հայերեն մարմնացումները (թարգմ. Խ. Դաշտենց): Նույն ժամանակաշրջանում հայ գրականության երկերը, իրենց հերթին, տպագրվում են ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ ժողովուրդների և արտասահմանյան լեզուներով: Հատկապես թարգմանվում են Ստ. Զորյանի, Վ. Անանյանի և այլոց գրվածքները: 1956-ին, հայ գրականության և արվեստի տասնօրյակի կապակցությամբ, ռուսերեն լեզվով լույս է տեսնում մեծաքանակ գրականություն, որը, սակայն մեծ մասամբ գեղարվեստական անհրաժեշտ որակ չգարձավ: Տասնօրյակի կապակցությամբ «Дружба народов» ամսագիրը տպագրեց հատուկ համար (1956, № 5) նրված հայ գրականությանը և արվեստին:

60—80-ական թվականներին փոխադարձ թարգմանությունների գործը գրվում է ավելի լայն հիմքերի վրա, ասպարեզ են մտնում մի շարք շնորհալի թարգմանիչներ (Ս. Սանահյան, Գ. Եսայան, Ս. Խաչատրյան, Գ. Վիրապյան, Ա. Հովհաննիսյան, Լ. Սևան, Ա. Պողոսյան, Կ. Սուրենյան, Ս. Այունց և այլք), որոնց ջանքերով հայերեն հնչեցին ռուս և համաշխարհային գրականության այնպիսի դեմքեր, ինչպես Մ. Զոլոտևի, Ֆ. Աբրամովը, Վ. Ռասպուտինը, Ռ. Ռուանը, Ֆ. Գոստոսևսկին, Զ. Գոլոուորդին, Զ. Բայրոնը, Ա. Տվարդովսկին, Վ. Բելովը և այլ գրողների ստեղծագործություններ:

Հայաստանի գրողների միությունը սահմանեց «Թարգմանչաց տուն», որի գափնեկիրները դարձան Վ. Գավթյանը, Գ. Էմինը, Մ. Պետրովիսը, Մ. Գուգինը, Մ. Փոցխիշվիլին, Էդ. Մեծելյատիսը և այլք: Հայ գրականության մասսայականացումը դարձավ ռուս և այլազգի թարգմանիչների սրբազան գործը. ավագ սերնդի ռուս թարգմանիչների (Պ. Անտոկուսկի, Վ. Դերժավին, Վ. Զվյագինցև և այլն) կողքին հանդես եկան նորերը՝ Ե. Նիկոլաևսկայա, Ի. Մնեզովա, Ն. Գրեբնև, Մ. Գուգին, Բ. Ախմադուլինա և ուրիշներ): Հայ գրական և ժամանակակից պոեզիան ուկրաինական ժողովրդի սեփականությունը դարձավ Պ. Տիչինայի և Մ. Ռիսկու շնորհիվ:

Հայ գրականության մշտական թարգմանիչներ հանդես եկան Վրաստանում (Մ. Փոցխիշվիլի, Գ. Շահնազար), Լիտվայում, Լատվիայում և այլուր:

Իր գործը թարգմանություններով սկսեց շեխուհի, նշանավոր հայագետ, հայ մշակույթի անձնվեր բարեկամ Լյուդմիլա Սոտալովան (1935—1975), անժամանակ մահից հետո թողնելով հետևորդներ: Մշտապես հայ գրականության մասսայականացմանը դիմեցին Ժուժա Ռարը և Պետեր Սալմաշին (Հունգարիա), Պ. Միկոսկին (Լեհաստան), Ֆ. Ֆեյզին (Ֆրանսիա), Մ. Գյուլյանը (Անգլիա) և այլք:

Համաշխարհային գրական շրջանառության մեջ մտան «Սասունցի Գավիթ» ժողովրդական միակերպ, պատմագիրների, Գր. Նարեկացու, Ն. Քուչակի, Սայաթ-Նովայի, Խ. Աբովյանի, Հովհ. Քումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, ինչպես և ժամանակակից շատ հայ գրողների ստեղծագործություններ:

Հայ թարգմանիչների մատենագիտությունը, իր հերթին, հարստացավ ոչ միայն համաշխարհային գրականության նշանավոր ստեղծագործություններով (Գյոթե և այլն), այլև ԽՍՀՄ բազմազգ գրականության դասական (Շ. Ռուսթավելի, Ա. Նավոի, Գ. Գուրամիշվիլի, «Վոլեվլա», Տ. Շևչենկո, Յ. Ռայնիս, Մ. Աուսեղով) և ժամանակակից գրողների թարգմանություններով:

Փոխադարձ թարգմանությունները մեծապես նպաստում են ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը: Այդպիսի դեր են խաղում գրական-մշակութային այն կապերը՝ փոխադարձ այցելություններ, գրական խնդիրների համատեղ բննարկումներ («Կլոր սեղաններ»), անձնական շփումներ, տասնօրյակները, շաբաթները, հորեկյանական տոնակատարությունները և այլն, որոնք ավելի ու ավելի լայն շառավիղ են գծում:

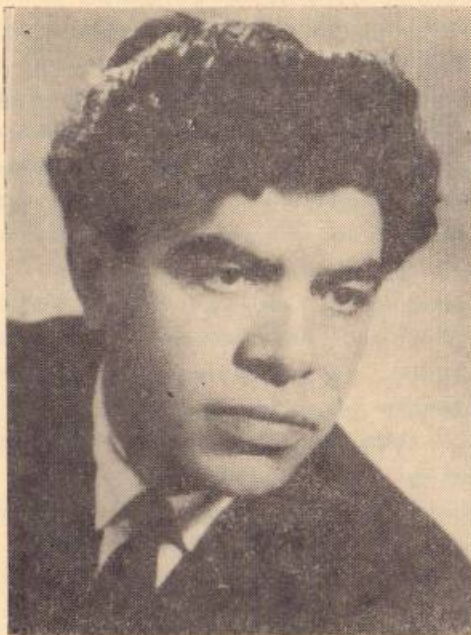
ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

1

Պարույր Սևակը (Ղազարյան) ծնվել է 1924 թվականի հունվարի 26-ին (որոշ ավյալներով՝ 24-ին) Վեդու շրջանի (այժմ՝ Արարատ) Չանախի (այժմ՝ Ղանգակատուն) գյուղում: Նախնիները եկել էին Սալմաստի գավառի (Պարսկաստան) Հաղթվան գյուղից (1828—1829 թթ.): Նախնիներից հատկապես աչքի է ընկել պապը՝ Ղազարը, գրասեր մի անձնավորություն, որի շատ կարգալու վերաբերյալ, ինչպես պատմում է Սևակը «Անցյալը ներկայացած» ինքնակենսագրության մեջ, առասպելներ են հյուսվել: Չանախին՝ ծննդավայրը, լեռնային փոքրիկ, անճանապարհ գյուղ էր, քարքարոտ, ամալի, սարերով կտրված մեծ աշխարհից, համարյա թե «նատուրալ» ապրելակերպով շնչող գյուղ:

Իմ օրրանն էր հետո մի գյուղակ,
Սապատ տանիքով ծխոտ մի հյուղակ...

Չնայած անբարենպաստ դիրքին, Չանախին վերջապես գյուղ էր՝ գեղջկական աշխատանքի բոլոր կերպերով, հոտաղությամբ ու մաճկալությամբ, սերմնացանությամբ ու ալգեղործությամբ, հորթբարածությամբ ու խոտհնձով, որոնց ականատեսն էր Պարույրը²:



Պարույր Սևակ

տական գրականություն («Սպարտակ», «Ժան Քրիստոֆ», «Ռոբինզոն Կրու-

զո», «Իննսունները», «Հաջի Մուրադ», «Բոոր», «Հոգար», «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» և այլն), այլև պատմություններ, փիլիսոփայություններ, բաղադրատեսույթներ, բնագիտություններ և գիտությունների այլ ճյուղերի՝ վերաբերող գրքեր: Հափշտակված է եղել, մասնավորապես, Դարվինի «Տեսականների ծագումը» գրքով:

Բանաստեղծություններ սկսել է գրել տասնմեկ տարեկանից, գերազանցորեն «օրացուցային» թեքումով:

1940-ին, Չանախիի դպրոցն ավարտելուց հետո, Պ. Ղազարյանը ընդունվեց պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի հայոց գրականության և լեզվի բաժինը:

Համալսարանական կրթության առաջին երկու տարում, հանդես բերելով անխոնջ աշխատասիրություն, Պ. Ղազարյանը բացառիկ նվիրումով ուսումնասիրում է 5-րդ դարի պատմիչներին, հայոց պատմություն և հին գրականություն, գրաբար և միջին հայերեն՝ պատրաստվելով հայագիտության:

Այսուամենայնիվ, բանասիրական անդուլ զինվածության օրերին նրա մեջ գլուխ է բարձրացնում «նիրհած» բանաստեղծը: Դա «... 1942 թվականն էր...», — գրում է ինքը, — մեր կյանքի ամենածանր տարում³: Այդ տարիներին գրած բանաստեղծություններից առանձնանում են «Լինել, թե չլինելը», ապա և Գր. Նարեկացուն հղված «Աղոթքներ» շարքը, որոնք մնացին անտիպ: Նույն 1942-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (№ 7) տպագրվում են առաջին բանաստեղծությունները՝ Պարույր Սևակ ստորագրությամբ: Այդ բանաստեղծությունների մեջ էր հետևյալ ինքնահանձնարարականը.

...ես մի նոր պոետ, անհայտ տակավին,
Խոհերի անտես մակուկին նստած՝
Չգիտեմ արդյոք կլինի՞ քամի՞
Որ առաջ մղի իմ առագաստը,
Թե՞ ինքս պիտի շապիկն իմ՝ կայմին
Առաջատու շինեմ, նոր լինեմ վստահ,
Որ երգն իմ նորեկ, նավը իմ գանձի
Պիտի բնթանա օվկիաններ ի վեր
Եվ փոթորկածուփ ծովերում անծիր
Որպես գալիբի անմարմին նվեր,
Պիտի շնչով իր անանձնագատկան
Վառվի որպես վես, սրբազան պատգամ...

Իսկ ամսագրի № 8-ում տպագրվում են հետևյալ տողերը.

...Պիտի ջարդոտեմ ամեն մի կապանք,
Ամեն մի շղթա հոգիս կաշկանդող,
Որ կյանքը երգիս մեջ էլ մնա կյանք,
Որ չլինեն տողեր՝ խոհերս բանտող:

Սևակի վաղ տարիների բանաստեղծական դավանանքը լիակատար արա-ահայտություն է գտել երկարաշունչ այն նամակում, որ 1942 թ. օգոստոսի 6-ին Չանախիից գրել է Հովհաննես Ղազարյանին: Նամակում գրում է. «Իմ սրտնումները ինձ հաճախ փակուղու առաջ են կանգնեցնում, հաճախ ազատվելով նրանցից, իմ առաջ բացվում են նորանոր հորիզոններ, որոնք, սակայն, հաճախ ամպածածկ են լինում: ... Շատ հաճախ ունեցած իմ մտորումները կարճ ասած պտտվում են այն բանի շուրջը, ինչ Չարենցը ձևակերպել է այսպես.

Ամեն պոետ՝ զայլս իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում,
եվ նետն առած, խոհակալած—որս է անում երգերում:
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նետի մեծությունը,
Այլ նշանի ահագնությունը, որ հանճարներ է սերում...

Անշուշտ, անզուգական է ասված: Անշուշտ, անտարակուսելի է, որ ես
բանաստեղծ եմ, և որ ես ինձ հետ մի անտես նետ եմ բերել: Այդ մի հանգա-
մանը, մի առաջնային, բայց տվյալ դեպքում խնդրից դուրս հանգամանք է:
II հանգամանքը հարվածի ահագնությունն է և այն դեպի սօր ուղղելու հար-
ցրն է: Այդ է հարցերի հարցը ինձ համար այժմ:

Վերջին հաշվով սա է ամենակարևորը, և սա է վճռողը իմ «To be or not
to be»-ի, իմ լինել, թե չլինելուն»:

Այնուհետև մեջ բերելով Չարենցի «Ars poetica»-ից մի շարք այլ ձև-
վակերպումներ, ինչպես այս մեկը՝

Չի շղթավի մարդու ոգին ո՛չ մի կապով արտաքին,
եթե զարի, ժամանակի գրած ունի իր հագին,—

Սեակը միջազգային գրականության պատմության բնորոշ օրինակներով
մեկնաբանում է «հարվածի ուղղության» իր ըմբռնումը: Հայոց բանաստեղ-
ծությունից՝ Սիամանթոյի, ուսականից՝ Մայակովսկու ստեղծագործության
թուղթիկ, բայց խորունկ բնութագրություններով, ինչպես և այլ օրինակներով
նա արդեն վաղ հասակում դնում է բանաստեղծության «ազգային շուկայի»
և «համաշխարհային գնի» խնդիրը, դա կապելով «ժամանակի շնչի» խորու-
թյան հետ, ժամանակն էլ տարբերակելով իրական ու փիլիսոփայական հաս-
կացություններով:

Ժամանակի փիլիսոփայական յուրացման մեջ էլ նա դիտում է բանա-
ստեղծի առաջին ու մշտական հոգը:

Բացատրելով իր գրական ճաշակի, իր «գրական հայրենիքի» էությունը՝
«... այսօր ավելի հմայիչ է բարդը (ո՛չ խճճվածը և անիմանալին, այլ խոր-
իմաստը), քան պրիմիտիվը, խորը և նատուրը, քան զգացումնայինը, ռեալիս-
տականը, քան ոտմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Գլոբեն, քան
Հայնեն (ոտմանտիկական լիրիկան), Սիամանթոն, քան Տերլանը, Մայակով-
սկին, քան Եսենինը, վերջին շրջանի Չարենցը, քան սկզբնական շրջանի Չա-
րենցը», — ճաշակային այս տարրերակումից նա նորից դառնում է ամե-
նազգավար խնդրին՝ արվեստի ճշմարտությանը, նորից վկայակոչում Չարեն-
ցին. «... ես պիտի գրեմ, ինչ թելադրում է սիրտս, կամ պիտի լռեմ: Այդպես
է, և այլ կերպ պատկերացնել իսկական բանաստեղծին անհնարին է, մանա-
վանդ, որ այդ բանաստեղծը կարդացել և ըմբռնել է.

Ուրեմն, ո՛վ գալիքի երգասաններ,
Որքան էլ վե՛հ լինի ձեր ներկան —
Չմոռանա՞ք, որ դուք պիտի սերմեր ցանեք,
Որ լինեն դարից ձեր—երկար...»:

Ինքնաբնութագրական նամակում ուշագրավ է Սեակի դիմումը արդեն
«մոռացված» Չարենցի մտքերին, ինչպես և իրենց ապրած ժամանակի պատ-
մական հոսանքի ու ոգու մեծ գլուտարարներին, որոնք ոչ թե նետի մեծու-
թյամբ, այլ «նշանի ահագնությունը» նվաճեցին նաև հետագա ժամանակնե-
րը, դարից բաղված ու դարից երկար ապրող երգը:

Այդ «նվաճողները», Պ. Սեակի մեկնաբանությանը, պոեզիան ըմբռնում
էին ոչ այլ շափանիշով, եթե ոչ իբրև մաքառում, ճշմարտության զենք, հա-
վատի գրոշ ու իմացականության աղբյուր, իբրև պատմության նոր ճանա-
պարհի ու մարդու հոգեկան աշխարհի խոր «հերկում»:

Արդեն վաղ, ամենավաղ բանաստեղծական փորձերում երևում էր հայ-
րենի բանաստեղծական հերկի սերմնացանի սեակյան հասակը.

Վա՛ղ արթնացիր, սերմնացան,— այս պատվերը հնոց քեզ տրված է.
Բայց ունե՞ս աչքեր սրատես, որ մթնում, հերկերը տեսնես՞:

Չարենցյան այս հիշեցումը կարծես ասված էր Սեակի մասին, որը ծըն-
վել էր սերմնացանի ու հերկողի իսկական տվյալներով:

Նրա այս բանաստեղծական դավանանքը ցայտուն գծերով արտահայտ-
վեց 1942-ին գրած և ուսանողական շրջաններում տարածված հոգեհանգրստ-
յան երգերում («Requiem») «Աղոթքներ» շարքում, որում հայրենի «երգի
արքայի»՝ Գր. Նարեկացու բանալիներով («Դու անեղբրական իմ երկիրների
անխարզախ Աստված...») փորձում էր ներկայացնել հայրենիքի շարձարա-
նաց, իույսի և Մահվան հրահանգի շնչերի՝ ֆաշիստական բարբարոսության,
գոտեմարտը:

Այս գաղափարով էին շնչում նրա ծրագրած «Մահվան Վեներա» վի-
պանման «երաժշտական սիմֆոնիա» հիշեցնող գործի պատրաստի հատված-
ները, որոնցից պահպանվել է «Լինել, թե չլինել» մենախոսական նախեր-
գանքը.

Հեռու ժողովից բազարի, ծիցի հեղձուցիչ,
Հեռու շշակի խելագար բառաշից, կաթերի վաղբից անկամ,
Այս հեռավոր լուսներում, ուր ամպերն են արճիճ
եվ հարափոփոխ երկիրը՝ սենտիմենտալ ու լուկան,—
Ես—հոգու մրկածուփ հորձանքի հանդեպ խալկանց,
Ես—խոհերից շնչահեղձ, որպես հորձանքով ափ նետված ծովածուկ,
Ես—անհունների մեջ նետած միաբա, որպես ստվածին զայլական՝
Սպասելով անհունների արձագանքին՝ կարոտով անձուկ,
Ես—սրտիս մեջ Գարի տառապանքը և հանճարի շունչը դարերի,
Ես—տրտմաթախիժ, ինչպես օրը արեից առաջ և
խնդությունը ցամաք,
Այս խավար գիշերին՝ երկունքի նստած՝ հայացքս դեռ
անհայտ արևին,
Երկունքից առաջ, բարեկամ, շափավորում եմ խոսքն իմ
հոգու, և հանգավորում որպես քեզ նամակ:

Այսպիսի խոստումներով սկսվեց Սեակի բանաստեղծության նախա-
պատմությունը, որով, դատելով պահպանված ձևագրերից, նա տարբեր-
վում էր ընդօրինակողների հոժ բանակից՝ երգի սեփական հունը բացելու
խառնվածքով:

«Հեղինակի դուրը հնացել է, պետք է փոխել», — այս բանի մեջ էր տես-
նում նա իր խնդիրը, որի համար պակաս չէին ոչ բնական ձիրքերը, ոչ էլ
բանաստեղծական խոր գիտելիքները:

Իսկ ի՞նչ էին հրամայում անմահները ապրողներին, ի՞նչ էին ցանկանում: Ոչ փառքի դափնեպսակ, ոչ հիշատակի մեծարում, որին արժանի էին իրենց անմահությունը («Նրա՛նք—բազմակերպար, նրա՛նք—բազմալեզու... Պահանջում են ինձնից իրենց երգը շերգած»), այլ քաղաքացիական ազնվություն ու նվիրարեություն, այլապես՝ «թեթևության համար դարը մեզ չի ներում»:

Բանաստեղծության առնչությամբ անմահների պատգամը ստացավ հետևյալ տեսքը.

Զգա շունչը դարի, երակներով, արյամբ,
Մեր արյան պես եղիր վառ ու անմեռ...

Հետագայում՝ թե՛ շափածո, թե՛ արծակ խոսքով, քննադատական հոդվածներում Սևակը տվեց բանաստեղծության այնպիսի խոր, վիճազիր ձևակերպումներ ու սահմանումներ, որոնք կարող են դարձաբերել ուղած գեղագիտական ձեռնարկը, բայց փոքր-ինչ պարզունակ, նախնական այս ձևակերպումն ավելի է պատշաճում նրա տաղանդի ուղղությանը:

«Պիտի իմ երգը ծնվի կյանքի մեջ»,—գրում էր Սևակը դեռ 1942-ին, իսկ 1948-ին «Անմահները հրամայում են» հավաքածուով արդեն բերում էր կյանքի երգը:

Ճիշտ է, այդ ժողովածուն լույս տեսավ խմբագրական բազմաթիվ միջամտություններից հետո՝ խլացվեցին բանաստեղծությունների դրամատիկ լիցքերը, հետ ու առաջ բերվեցին շեշտերը, այդուամենայնիվ, ընդամենը 17 բանաստեղծությունից բաղկացած այդ գրքում երևում էր ժամանակի ուրիշ-մը՝ անցած պատերազմի արճավիրքների մեջ ծնված խաղաղության երազանքը («... վերջին բոցի մեջ պատերազմն էր այրվում»)՝ ճանապարհ տալով դարնանային ապրումներին:

Մի բանաստեղծության մեջ Սևակը գրում էր՝ «Բացել ես ինքդ քեզ, բացվել ինքդ քո դեմ», որը բնավ գրական սովորական պերճախոսություն չէր, այլ սեփական բանաստեղծական էության ստույգ զգացողություն:

«Անմահները...», անշուշտ, դեռ այն մեծ պոեզիան չէր, որ երազում էր Սևակը, բայց գրքում արդեն կար անանձնական բանաստեղծության սաղմը, այն բանաստեղծության, որն իր վրա է վերցնում իմացական մեծ բեռ՝ ժամանակը խոր հերկելու համար:

«Անմահներին...» հետևեցին «Սիրո ճանապարհը», «Նորից քեզ հետ» ժողովածուները՝ Սևակի կենսագրության համար շարքային գրքեր, որոնցում «ներքին զսպանակ» ունեցող՝ շարժուն, դինամիկ բանաստեղծությունների կողքին տեղ գտան նաև «բնդհանուր ճաշակին» բավարարող երկարաբան գործեր, երևացին անգամ ստեղծագործական հոգնության նշաններ:

«Նորից քեզ հետ» ժողովածուի կապակցությամբ թեև Սևակն ասում էր, որ այդ արտահայտությունները ակնարկում է իր «փախստական էության» վերադարձը, բայց իրականում դեռ էությունը փախստական էր: Գրքերում ավելի շատ էր հրապարակախոսությունը, քան բանաստեղծությունը, նկարագրանությունը, քան վերլուծումը, ցուցադրումը, քան թափանցումը, իրականության հասարակացումը, քան խորացումը:

Կային, իհարկե, առանձին փայլատակումներ (Սևակը մնում էր Սևակ), բայց մեծ մասով խցանված էին երգի ակունքները, դեռ նրա գրքերը մատ-

յան էին և ոչ զգացմունքների խարույկ, ոչ հոգու հրդեհ, որին կոչված էր իր հզոր խառնվածքով: Իսկական Սևակը սկսվեց «Անլուծի գանգակատուն» պոեմով (1959), շարունակվեց «Մարդը ափի մեջ» (1963) գրքում, և ավա՛ղ, ավարտվեց «Եղիցի լույս» մատյանով, որը լույս տեսավ արդեն մահից հետո:

3

Մարդկանց առաջ և քո առաջ
Ահավասիկ ինքս եմ բացում
Ինչ որ ունեմ, ինչ որ լուսեմ
Իմ հոգու մեջ...

Սա «Մարդը ափի մեջ» գրքի բազմաթիվ սահմանումներից մեկն է, ուր խոսվում է գրական դավանանքի մասին:

Այս դիրքերով Սևակը սահմանադատվում էր արվեստի ամենաերգվյալ ախոյանից՝ խուճուճ դիվանագիտությունից, իր իսկ խոսքով՝ «գանդրահեր բառերի վաճառականությունից»⁷ և ճանապարհ էր տալիս այն բանաստեղծությանը, որը յուրացնում է մարդու իսկական ճակատագիրը, իրական գիտակցությունն ու ապրումները:

Բանաստեղծությունը,—ասում է Սևակը,—ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու ճանաչման բարդ օրինաչափությունների հայտարարում ու հրահրում, այն մարդու, որը թե՛ բանականության կառուցվածքով, թե՛ կույճան իրավունքով տիեզերքի մեծագույն ուժն է ու արժեքը, որի

...արյան գեղիկը մանրը
Այս երկիր կոչված դեղից ավելի մեծ է ու ծանր...

Այստեղից հետևում էր վերլուծական բանաստեղծության՝ բանաստեղծության արդիականության այդ զլխավոր հայտանիշի, սևակյան նախասիրությունը, որով նրա ստեղծագործության մեջ խոր հուն բացեց խոստովանանքային-ինքնավերլուծական տարրերը, առանց որի բնավ հնարավոր չէ վերլուծությունն առհասարակ:

Մարդուն ճանաչելու համար բավարար չէ հայեցողական-հեռավոր կեցվածքը, ավելին՝ անհրաժեշտ է խորացում մարդու «հոգեկան ներանձամիջի» մեջ, անհրաժեշտ է «մտքի հերկում» ու արմատների ճանաչում⁷: Սևակն ուներ հերկողի տվյալներ՝ պայմանավորված իր իսկ ճակատագրով:

Ո՞րն է նրա ճակատագրի առանձնահատկությունը:

Այս հարցին Սևակը պատասխանում է մետաֆորական հետևյալ պատկերով.

Իմ բախտը բանեց,
Ինչպես բանում է բախտը այն... խոտի,
Որ ճանապարհի եզրին է բուսնում.
Մի՛շտ կոխկրավելով
Ես ցողունի տեղ, ստիպված, արմատ երկարացրի...

Այս ինքնաբերականությունը՝ ցողունի և արմատի եղակիորեն հարուստ ու բեռնավորված գույզորությունը, բանաստեղծության «նշանն» ուղղում է դեպի մարդու էության շճանաչված երակների հայտարարում:

Արմատների ճանաչումը, Սևակի բանաստեղծություններում երևացող արմատի մետաֆորը («ճանաչել հողը... ինչպես արմատները», «արմատ ձը-

գել» և այլն), քննադատ և. Սարգսյանի մեկնաբանություններ, ոչ թե անշար-
ժանալու, նույն տեղում կանգնելու ցանկություն է, այլ ձգտում՝ թափանցի-
լու աշխարհի դինամիկ կառուցվածքի մեջ, իրազեկ լինելու ամենօրյա նորա-
դրյացումներին, առանց որի անհնար է մարդուն դնել ափի մեջ⁵:

էդ. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սեակին է պատկանում այս գրքի
հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սեակը
արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի
և պատահական չէր «Մարդը ափի մեջ» խորագրի բնորոշությունը:

Նախորդ ժողովածուներում, թեև կար մարդուն ափի մեջ դնելու զեղա-
դիտական դիրքը, բայց նրա բանաստեղծությունը դեռ ճախրում էր «սրտի»
ու «մտքի» ոլորտներում ու «չէր բախել ոգու դուռը», այսինքն՝ այն հատ-
կանիչը, որը բանաստեղծին դարձնում է դարի պատգամախոս:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ նրա խոստովանություններում, պատգամնե-
րում, ասքերում վարար հորձանք է տալիս մարդու սեակյան իմացությունը:

Այդ գրքում ապրում և շնչում է մաքառող ու խիզախ, բանական ու որո-
նող, անկաղապար ու աննախապաշար մարդը: Իրավացի է քննադատ Ստ.
Ռասսադինը, երբ գրում է. «Սեակը վերլուծող է: Նա սիրում է մեր միաձույլ
աշխարհը դիտել նրա մասնավոր, բեկորված արտահայտություններով, նա
բանաստեղծություններ է գրում անկենդան իրերի մասին, դրանք շուտ է տա-
լիս և՛ այս կերպ, և՛ այն կերպ, երբեմն էլ մարդուն է դիտում իրի պես: Նրա
գրքերից մեկը կոչվում է «Մարդը ափի մեջ», և թվում է, թե մարդը իսկապես
բնկել է նրան մանրագնին ուսումնասիրող փորձարկողի հսկա ափը, ինչպես
Գուլիվերը հսկաների աշխարհում:

Գուլիվերի հետ համեմատությունը, ինձ թվում է այնքանով է ճիշտ, քա-
նի որ, ինչպես և Սվիֆթի վեպում, Սեակի գրքում ևս մարդը, բնկնելով «ափի
մեջ», չի դառնում ավելի փոքր, քան կա: Մասշտաբները չեն փոխվում, ընդ-
հակառակը՝ հաստատվում են: Իսկ հետազոտական մանրակրկիտությունը
ինքնանպատակ չէ, այլ ամբողջը հասկանալու ճանապարհ է⁶:

Սեակն, իսկապես, մարդուն ճանաչում է մաս առ մաս, նրա առանձին
հատկություններով, մարդու էությունը տրոհելով, ամբողջականը հասկանա-
լու համար շափազանց կարևորելով մանրամասները: Այդ հայացքով է Սեա-
կի վերլուծական բանաստեղծության մեջ նվաճվում համադրության՝ սինթե-
զի, սկզբունքը:

«Սեակի կապակցություններ, — ասում է նույն հոդվածում Ռասսադինը, —
հաճախ վկայակոչում են «փիլիսոփայությունը»: Այդպես էլ կարելի է ասել,
բայց, իմ կարծիքով, հենց «փիլիսոփայական պոեզիա» հասկացության մեջ
կա իմաստի անհամատեղելիություն: Փիլիսոփայության խնդիրն է՝ պատաս-
խանել, բանաստեղծությանը՝ հարցեր տալ: Սեակի բանաստեղծությունները
հարցեր են, մշտական, չսպառվող հարցեր: Հոգնելով բարդությունից, նա
միխիթարվում է պարզով... Բայց հազարավելով պարզին, նա արդեն դրա մեջ
որոնում է դեռ չբացահայտված բարդություն»⁷:

Իր տված հարցերով, որոնք նաև ահազանգեր են, Սեակը բնավ չի խոր-
թանում աշխարհից. նա մտածում է կյանքի կառուցվածքի մասին (երբ դեռևս
մարդու հետ ճակատագրի մեջ է հակամարդը՝ քաղքենին), մտածում է ներ-
դաշնակության, մարդու հոգևոր աճի ու կատարելության միջոցով կյանքի
դաշնությունը արարելու մասին.

Ես նրան հաճախ դատափետում եմ,
երբեմն նրան նույնիսկ ատում եմ,
Բայց, ամենից շատ, խոր հավատում եմ:
Ես հավատում եմ նրա բնության՝ ո՛չ թերությանը՝
Ստորությունը
Ու շարությունը,
Այլ խորությունը
Ու բարությունը...

Ես հավատում եմ նրա անուրջին...

Ես հավատում եմ նրա ծով խելիքին,
Եվ նույնիսկ՝ նրա հոտառությունը,
Ամեն ինչ տեսող աչքերի ցուրթին
Եվ նույնիսկ՝ նրանց մթառությունը:
Ես հավատում եմ նրա մատների
Հար անհատնելի
Ճարտարությունը,
Նրա ոտների
Արդարությունը...

Ես հավատում եմ հավատի՛ն մարդու՝
Ի՛մ այս հավատին...

Այս հանդանակը՝ հերքող ու հաստատող լիցքերով, ըստ էության մարդու
պաշտպանություն է հակամարդուց, իսկական մարդու վեճն է կեղծիքի դեմ,
վեճ՝ հանուն հոգեկանության, հանուն մարդու հպարտության ու բարձրության,
հանուն այն բանի, որ մարդը այլևս աշխարհում երևա կյանքի ստեղծարար
սկզբունքները արարողի դերով, սկզբից ի վեր իրեն տրված բանական մար-
դու կոչումով:

Մարդ-հակամարդ հարաբերությունը ասպարեզ է բերել «Մարդը ափի
մեջ» գրքի համանուն շարքը՝ մարդուն փառաբանող ու մարդուն դատապար-
տող սեակյան բանաստեղծություններով, որոնց շղթայում առանձին իմաստ
է ստանում «Գժվում եմ» բանաստեղծությունը.

Առանց զգվելու՝ չկա՝ շահած մարտ:
Առանց զգվելու՝ չեն՝ ծնի նոր մարդ:
Դինչև շփվի՝ չուրը չի՝ ետա,
Կե՛ղե չի պատի հատիկը նուան:
Մասե՛րն են փթթում՝
Գժվա՛ծ են անշուշա...

Սերմերը մինչև կարգին շփվեն՝
Բե՛րբ չեն դառնալու:

Բառերն էլ մինչև կարգին շփվեն
Ե՛րբ չեն դառնալու...

«Բառերի գծություն» սեակյան դավանանքը նշանակում է ոչ այլ բան,
եթե ոչ բանաստեղծական հուզականության այն որակի նվաճումը, որի
լիցքավորողը ոչ թե «զուտ զգացմունքն է», ոչ թե բանաստեղծի առօրեական
հուզապրումն է, այլ միտքը, մտավոր էներգիան, գաղափարների ներքին
կյանքն ու հարստությունը:

«Բառերի գծություն», այսինքն՝ խոսքի իմացական հագեցման, խոսքի ու
բառի իմաստային լրիվության դիրքերից Սեակը մարտնչում-մաքառում էր

«սրտային-զեղումնային» բանաստեղծության դեմ, ճանապարհ տալով խոսքի զուգորդական մեծ հնարավորություններին՝ ողեկան բանաստեղծության ժամանակակից կեցվածքին: Այսինքն հրաժարվում էր մակերեսից՝ հորիզոնական կտրվածքից, որը երբեք չի եղել գեղարվեստական ճշմարտության հայտնաբերողը և, հակառակը, գնում էր դեպի ծավալները՝ խորքերը, քաջ գիտակցելով, որ ծավալների յուրացման մեջ է բանաստեղծական ճշմարտության կենդանի աղբյուրը:

Վերին աստիճանի բնորոշ է, որ, լինելով ձևեր փոխող ու նորոգող, ձևի և կառուցվածքի հարցերով չափազանց մտահոգված, ավելին՝ նորարարական խնդիրներ լուծող բանաստեղծ, Սևակը առաջնությունը տալիս է ոչ թե բանաստեղծական տեխնիկային, այլ բովանդակությանը՝ ինչին:

Սևակին չափազանց հարազատ է վաղեմի պատվիրանը՝ առանց սերմանելու անհնարին է կենդանի հունձը, ինչպես և այն բարձր ըմբռնումը, որ բանաստեղծական ձևի արմատները բովանդակության խորքերի մեջ են, որ միայն բանաստեղծության հոգեկան հարստությունն է հրահրում բանաստեղծական նոր կառուցվածքների ու ձևերի ծնունդը:

Բնավ պատահական չէ, որ «Մարզը ասի մեջ» գրքում, իբրև ծրագիր, ապագրվեց սևակյան հետևյալ սահմանումը.

Ես հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից:
Լավ է լինել հմուտ գործին, բան ոսկերիչ...

«Գարբնի» և «ոսկերիչ» դերերի այսօրինակ տարբերակման հետ է առնչվում նրա գեղագիտական պարագրքներից մեկը՝ «անբանաստեղծական բանաստեղծություն» տեսությունը, որը նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ շափատողի ներքին բովանդակության, իմաստի խորացում:

Իմաստի խորացումը՝ Սևակը կապում էր ոչ այլ բանի, եթե... «ճանաչման հրճվանքի» հետ: Բովանդակությանը տալով առաջնությունը, ձևը շաղախելով բովանդակությանը, բանաստեղծը նորարարական խառնվածքով վերագառնում էր գրական հինավուրց ավանդներին, դեպի խորագույն արմատները, մինչև գողթան երգեր ու նարեկացի, մինչև միջնադարյան շարականներ ու աղերս, մինչև բոլոր այն աղբյուրները, որոնցում ժամանակի կարիքով երեվացել է «ճանաչման հրճվանքի» մեծ արվեստը:

Գրականության մեջ արդիական լինելու համար,—շարունակ ասում էր Սևակը,—միշտ պետք է նայել թիկունքին՝ ակունքներին ու նախահիմքերին, դրանցից քաղել հավերժական ճշմարտությունները: Գասական հողի ներշնչանքով էլ Սևակը դարձավ բարձրագույն իմաստով՝ «ավանդական-պահպանողական» բանաստեղծ:

Ավանդական՝ ոչ թե պոչով ծնվելու իմաստով, այլ ընդհակառակը, բանաստեղծության դարավոր, տոհմիկ, անփոխարինելի հատկանիշները արդիական գեղարվեստական մտածողության հնոցում վերածուլելու, հոգեսուզման՝ ներսուզման իմաստով: «... Այժմ արդեն մենք առավել կարիք ունենք հոգևոր ասմունքի, ոգեղենացած ասքի,—գրում է Սևակը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» ծրագրային հոդվածում և շարունակում—... Մենք հիմա կարիք ունենք այդ հոգու դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի գեղմանը, որը... հիմք է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի»¹⁰:

Այս հայացքով Սևակը հետևողականորեն մարտնչում է գրական նախապաշարմունքների՝ սովորության ուժի դեմ (դա համարելով «կամավոր գերություն»), ճանապարհ տալու հոգեկան գյուտի՝ ճանաչման հրճվանքի, ավանդական բանաստեղծության նորագույն տիպարին, որը բաղմամբայնության սկզբունքներով կառուցված համանվագային (սիմֆոնիկ) բանաստեղծությունն է՝ ասպարեզ եկած ոչ թե պատահականորեն, այլ՝ դարի հարկադրանքով, ժամանակի զիստնանսների պահանջով:

«...Գծվարն իրենից հասուն լինելն է»,—Ալ. Տվարդովսկու այս ասույթի բովանդակությամբ Սևակը ձևակերպում է իր «Իմ անելիքը» (սա նրա բանաստեղծություններից մեկի վերնագիրն է).

...Իսկ երբ ևս շատ եմ ինքս ինձ նման,
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,
Ես տարբերում եմ մուծք մշուշից.
Ու մտախուզից մեզն եմ տարբերում:
Տարբերում նաև
Բախտավորություն ու երջանկություն,
Ոճիք ու հանցանք:

Ու երբ ևս շատ եմ ինքս ինձ նման,
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,
Զարմանալի՜ բան —
Ես՝ Տարբերողս,
Բնավ ամենից ինձ չեմ տարբերում...

Տարբերողի իր խառնվածքով Սևակը «Մարզը ասի մեջ» գրքում, առավելապես այդ գրքի նույնանուն շարքում տարբերակում է դարի նվագները՝ գրանք սահմանադատելով դարի ժխորից...

Գարի նվագները ջոկել դարի ժխորից...

Սա նշանակում է՝ կյանքի զիստնանսներից, հակասություններից, անբաշն կերպերից ստեղծելի դաշնությունը, որում ամենեկին վերջին տեղը չեն գրավում մարդու գնահատման բարոյական բարձր սկզբունքները:

Իրավացի են այն քննադատները, ովքեր Սևակի բանաստեղծական մտածողության արդիականությունը, նրա նորարարությունը կապում են առաջին հերթին և առավելապես հումանիզմի վերադարձի հետ:

«Սևակի պոեզիան,—գրում է Խ. Սարգսյանը «Մարզը ասի մեջ» գրքի կապակցությամբ,—մարդու շատագոգումն է, նրա վեհություն, նրա ստեղծարար ուժի ճանաչումը... Արվեստի գործն է՝ իրեն հատուկ եղանակներով իմանայ մարդուն ամբողջությամբ, ճանաչել նրան լուսավոր անկյուններից մինչև մութ խորշերը, ազատել նրան այդ խորշերից: Սևակը տիրացել է արվեստի իմանալու այդ ունակությանը»¹¹:

«Նա մարտում է,—գրում է Ստ. Ռասսագինը,—արժեթղթերի անկումը (ինֆլյացիան) ու իրարանցումը հաղթահարելու համար, հանուն հոգեկանության ու դաշնության հաղթանակի»¹²:

Մեծ չափանիշներով մարդուն քննելու գեղագիտությունը առավելապես խոր յուրացվեց «Մարզը ասի մեջ» գրքի նույնանուն շարքում, որի էությունը կարելի է մեկնաբանել բանաստեղծի հետևյալ տողերով.

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրե՛լ,
Որ սուրբ հողդ երբեք չզգա բո ավերող ծանրությունը:

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,
Որ դու ինքդ էլ երբեք չզգաս բո սեփական մանրությունը:

Սեակը ապրելաձևի ճշմարտության՝ հոգեկան դաշնության ու պարզու-
թյան դիրքերից ոչ թե մանրացնում է մարդուն, այլ, հակառակը, խոշորաց-
նում է Մարդուն, նրա մեջ տեսնելով այն ուժը, ստեղծարար սկզբունքը, որը
կյանքի աններդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի Հրաշքը:

Գտնամ փառաբանեմ ձկնորսներին ծովում՝
փոթորկի թունդ պահին,
Սերմնացանին՝ արտում, երբ է՛լ չի սպասում
նա տաք օրեր:
Գտնամ փառաբանեմ ձորից կաթով թոցնող
զրնգոցը բահի,
Գերանդու խուլ երգը, որ դժվար է անգամ
նոտագրել...

Պողպատումն այգու, արախի փոշոտումը
փառաբանեմ կրքով,
Ազնիվ թթիվորով հունցված ցորեն հացը
մեր սեղանի վրա,
Մեր անխարզախ զինին, որ մեր սիրան է լցնում
մի անբարբառ երգով
եվ կյանքը դարձնում է... հնարավոր հրաշք...

Մինչ ժամանակակից բանաստեղծների մեծ մասը մարդուն փակում է
ժամանակից, Սեակը բացից մարդուն՝ ժամանակի առջև, խորացավ նրա
«հոգեկան ներանձամբերի» մեջ, մարդուն ներկայացրեց առանց թզաւտերևի
ու զիմակի, զործի զնելով մշտապես գոյություն իմաստին հետամուտ զու-
գորդական մտածողության շոալլ հնարավորությունները՝ մեծարող-պաթե-
տիկ և դատապարտող, հեզնական խոսքի շերտերով:

*Ո՞ր նրանք լինեն հայտնի թարգմանիչ,
Իսկ դու ուզում ես մնալ վերձանձող...—

այսպես սահմանազատելով իր դերը ուրիշներից, Սեակը, իսկապես, դարձավ
դարի գաղտնիքների վերձանողը, վերձանման համար դիմելով կյանքի ա-
մենազժվար վերձանելի երևույթին. «Դարիս գաղտնիքները ոչ միայն հիշա-
տակարանների մեջ են, այլև մարդկանց հոգիներում»¹³:

Ուստի և նա, իր իսկ հանձնարարականով, «բախեց ոգու դուռը», խորա-
ցավ «ոգու կառուցվածքի» մեջ, մի խորացում, որը պարզեցնում է հոգեկան
ամենամեծ ու ամենազոր բերկրանքը:

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ—այնպե՛ս,
Ինչպես հովատակն՝ արտում արձակ,
Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Այդ... ես եմ երգում՝
Միայն ի՛նձ համար:

Զգացողությունների այս որակը, ինքնաճանաչման այս բարձունքը բե-
րում է հոգեկան այն պարզությունը, որ նա համարում է աշխարհի ներդաշ-
նակության ու մարդու գոյության իդեալ:

Ինչպե՛ս շխուսափելով մարդու հոգեկան փլվածքները, ալելի ստույգ՝ հո-
գեկան պայթյունները արտահայտելու բարդ գործից, կյանքի դրամատիզմից,
Սեակը նույն բախումների օրենքով կյանքի դինամիկ ընթացքից հավաքում,
կենտրոնացնում է հոգեկան արժեքները, փլվածքներից բարձրանալով ներ-
դաշնակության աստիճանին:

Փլվածքներից՝ դաշնություն,— նրա առջև բանաստեղծական դավանանքի
համար վերին աստիճանի բնորոշ է գիմումը նոր տաշուն:

...Արի՛, նո՛ր տարի,
Գալուստդ բարի՛,
Եվ արթնացրո՛ւ բո թնդուն քայլքով
Ուշ մնացածին,
Քնով տարվածին.
Տո՛ւր ապաքինում հոգով ցավածին,
Հիասթափվածին՝ նոր մի հիացում,
Սիրասթափվածին՝ մի նոր միացում,
Ձեռքից հավատք փախուստ տվածին,
Իրեւ նոր Տարվա բաղձալի նվեր,
Տո՛ւր նոր հավատի կապակուռ թևեր,
Մանկանր՝ մեծի մտքի լիացում,
Մեծին՝ մանուկի անարատություն,
Տափարակներին՝ Արարատություն,
Իսկ Երկրագնդին՝ մի առատություն,
Որ նրա վրա Քաղցը չալսուհետ
Չունենա ո՛չ մի կայսրություն ու զահ,
Ու Սարսափն իրեն թագակիր չզղա,
Որ Ազատությունն իր բառի զունեղ շապիկը ճեղքած
Տրվի ճախրանքի,
Ու Մարզն ազատվի իր հին գերության նոր հաճախներից,
Ու Մարզն ալսուհետ ո՛չ մի տեղ երբեք չզունավորվի.
Եվ որ այլերս ո՛չ մի ժողովուրդ,
Ո՛չ մի աղղ ու ցեղ,
Պատմության քափից ու սե մրուրից շթունավորվի,
Գտնա լիազոր, գտնա լիիրավ,—
Ու մենք, վերջապե՛ս, հասկանանք իրար,
Ամենքս, բա՛վ է, հասկանանք իրար:
Նաև հասկանանք,
Որ մեր իսկ արյան զնդիր մանրը,
Այս երկիր կոչված զնդից ալելի մեծ է ու ծանր...

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս խոստովանությունները իրենց կառուց-
վածքով ու բնույթով մենախոսություններ են, դրամատիկ, տազնապալից,
ներքուտ բոցավառվող մենախոսություններ, որոնց հասցեատերը, սակայն,
ոչ թե բանաստեղծի հոգեկան առանձնատունն է, այլ կյանքն ու աշխարհը,
որին Սեակը դիմում է ոչ թե վերացական ճշմարտություններով, այլ մարդ-
կայնության կոնկրետ շափանիչներով:

Խոստանում եմ
Լինել ո՛չ թե հարկահավաքը,
Այլ զավա՛կը
Դժվար գարի,
Ինչպես նրան՝ և ինքս ինձ
Հավե՛տ մնալ հավատարիմ,—
Թեկուզ կրել և մահացու ցավը գարի:

Քեկուզ նույնիսկ կյանք արժենա դավը դարի,
Մեռնելիս էլ ոչ թե տանել,
Այլ կտակել լավը դարի.
Կենել բոցը նրա հրի,
Բերք հասցրնող նրա սոթքը,
Ո՛չ թե նրա անցնող քամին ու մտխրը...

Մարդկայնության սևակյան շափանիչը ամենից առաջ ինքնայրուժն է,
ուստի և նա գովերգում է՝

...այն խարույկը, որ բնավ չի մտահոգվում,
թե իր մահն է իր իսկ բոցը.—

ուստի և հպարտանում է այն ժամանակ, երբ՝

Ինչպես խարույկը լույս է շող տալիս
եվ անչատում է գույն ու շերտություն,—

ուստի և իր ծնունդը արդարացնում է մի բանով՝

եթե շուրջս իավար լինի՝
Մարդկանց համար փայտատակեմ,
Հասակով մեկ փովեմ գետին
վհատության համփան փակեմ...

Դեռ «Անմահները հրամայում են...» գրքի «Անձնական հարցաթերթիկ»
բանաստեղծության մեջ Սևակը իր զբաղմունքը գնահատում էր ոչ այլ կերպ,
քան «Կյանքին նայել Միայն ... բարձունքներից ապագայի»:

Այս գավանների դեպքում բնավ պատահական չէր, որ Սևակը իր ստեղծագործություններում, առավելապես «Մարդը ափի մեջ» գրքում, նախագծելով Մարդու իր իդեալը, նրան հավասարեցրեց նրա իսկ ստեղծած աստծուն:

Մարդու իդեալի նախագծման առումով Սևակի բանաստեղծության մեջ շեշտվում են ոչ միայն հրապարակախոսական-հեռուորական այրող շնչով զրված «Խոստովանում եմ», «Ողբում եմ», «Հպարտանում եմ», «Խոսափում եմ», «Գժվում եմ», «Վիճում եմ», «Ենթադրում եմ», «Երազում եմ», «Ատում եմ», «Հանգստանում եմ» և նման բայական վերնագիր ունեցող վերլուծական խոստովանությունները, այլև, այսպես կոչված, «սինթեզի» հիմունքներով զրված «Թուցիկ երգերը»:

Դրանցից մեկը վերնագրված է «Անտառի վեպը»:

Դարավոր, նախնադարյան անտառ՝

...Ասքեր է հիշում,
Որոնք աշխարհում
Երբեք չեն հագել բառի նեղ շապիկ
Ու բայ չեն փոխել տառն ոտքերով:

Վիպասանում է անտառը կործեն,
Մի վեպ է պատմում,
Մի վեպ հնորյա՝
Մի վաղընչական—անհայտ առասպել,—

այն ժամանակների մասին, հեռավոր այն օրերի մասին, երբ ծնվեց անանուն այն էակը, որ

...Հետո՛,
Շատ ու շատ հետո
Պիտի «մա՛րդ» կոչվի...

Անտառի հնորյա սարը, բնականաբար, հուշում է համապատասխան ապրում.

...Մոկ իմ հոգու մեջ
Հարթնում է հանկարծ անհայտ մի թախիծ,
Մի հազարամյա անանուն կարոտ,
Որ բազում դարեր քնած է եղել,
Ինչպես մետաղը՝
Որձաքարի մեջ,
Ինչպես կրակը՝
Ատմի գրկում...

Թախիծը՝ արդեն հիշված բախման օրենքով, վերածում է երազանքի, մեծատառով Մարդու երազանքին՝

Ու թվում է ինձ,
Որ այսպես,
Կանգնած կանաչ բացատում,
Ուր որ է ես էլ, ուժով մի կախարդ,
Արմատ կձգեմ,
Կհաղենեմ սաղա՛րթ...

Սևակը, ձեռք պարզելով դասական արվեստին, հուշակում է մարդու մըշտընչենականությունը, նրա խոր առնչությունը անձայրածիր կեցության հետ: Նա հաստատում է մեծ առնչությունը, կյանքի ամենազոր ուժը:

«Կախարդ ուժը» կյանքի, գոյության, ստեղծարար մտքի ուժն է, որը բախման ներքին օրենքներով ասպարեղ է տալիս սևակյան հուզապրումներին ու մտորումներին, իդեալական մարդու նրա պատկերացումներին, սևակյան խորհրդանշաններին: Նշան-սիմվոլային բանաստեղծության հիմունքով են զրված Սևակի «Թուցիկ երգեր», «Ականջդ բեր ասեմ», «Վերնագիրը վերջում» շարքերը: Լավագույններից մեկը «Միայնակ ծառը» բանաստեղծությունն է.

Պոկված անտառից՝
Մենակ ու մտայլ
Մի ծառ է ցցվել բարձունքի վրա:

Ինչպե՛ս չի սիրում անտառը նրան,
Ինչպե՛ս է ծաղրում,
Քրքրում վրան,
Ի՛նչ է թե հսկան
Այս թզուկների
կամքին
ու
կյանքին

Զի՛ կարողանում իրեն ենթարկել,
Ի՛նչ է թե նրանք չեն կարողանում
Իրենց նեղվածքում սրան բանտարկել...

եվ չի՛ հասկանում անտառը հիմար,
Թե ծառն այդ ինչ է անտառի համար.

Կաղնի՞ն՝
Անտառի կանաչ շանթարգե՞լ...

Ամբողջ այս բանաստեղծությունից երևում է շարժման մի զարմանալի անհանգստություն, որը, դարձյալ, ինչպես նախորդ բանաստեղծությունը, հաստատում է կյանքի մեծ ուժի գաղափարը, որը Սևակի ստեղծագործության մեջ խորապես առնչվում է մարդու հոգևոր աղատության սահմանների լայնացման խնդրի հետ:

Կյանքը,—Պ. Սևակի բանաստեղծական հայտնությունները,—նորագույնացումների անվերջ ու անսահման ընթացք է, մարդը աշխարհի դինամիկ ամբողջության ստեղծարար ոգին է, միշտ ենթակա «ներքին բախման»՝ ներքին դրամայի օրենքներին: Կյանքի մեջ ապրում է գործուն այդ օրենքը, որը սկիզբն է շարժման ու առաջխաղացման, որը սկզբունքն է գործողության, որը նաև մարդուն իր «նեղ շապիկից» ազատելու նախապայմանն է:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակը, մարդուն բեռնաթափելով իր «նեղ շապիկից», նրան հատկացնում է կյանքի վրա իշխելու, ինքնությունը հաստատելու պատմական խնդիր:

4

Այդ ապրումներով է ամբողջովին շնչում «Եղիցի լույս» ժողովածուն, որը, լինելով նախորդ գրքի բնական շարունակությունը, միաժամանակ, նոր աստիճան է բարձրացնում Սևակի բանաստեղծության «փրկիստփայական ջիղը»:

Եթե «Մարդը ափի մեջ» գրքում ամենագործածական մետաֆորը արմատի մետաֆորն էր, ապա «Եղիցի լույս»-ում բանաստեղծական ապրումները համախմբող պատկեր է դառնում Լույսը, միջնադարյան-շարականային «Լույս զվարթը», որի անհամար ու վերին աստիճանի ճկուն զուգորդություններով Սևակը դարձյալ շարունակում է մարդու ճանաչման երկրաբանի իր գործը:

Կյանքը,—ասում է Սևակը «Խարույկ սառույցի վրա» բանաստեղծության մեջ,—ինչպիսի խորհուրդորություններով ու փրվածքներով լեցուն լինի, այդուամենայնիվ, «ընդլայնում է մեզ» և, լայնացնելով մեր իմացությունները, թելադրում է ապրելաձևի նորանոր հնարավորություններ ու պաշարներ:

Եվ փա՛ռք աստըծո,
Որ մենք կարող ենք մեզ մարբել այնպե՛ս,
Ինչպես օվկիանոս է ինքն իրեն մարբում:

«Մաքրման», հոգեկան պարզության, դաշնության այս ընթացքը ոչ թե խաղաղ, անբախում անցում է, այլ դրամատիկ մաքառման դժվարագույն ընթացք, ծննդյան իսկական երկունք, որում առանձնակի դեր ունեն կատարելու «աստծո քարտուղարները»՝ ժամանակակից լուսարար բանաստեղծները:

Պ. Սևակը այդ տոհմից էր: Բնավ պատահական չէ, որ նրա «Հիմն լույսին» գրքի (1971) շեխական «Ռուզե պրավո» թերթի գրախոսը ասում է, որ Սևակի բանաստեղծությունն ամբողջովին «լուսեղեն նյութից է»¹⁴:

Այն բանաստեղծներն են սրանք, որոնք՝

Ամեն վայրկյան նախ այրվում են անթթվածին,
Հետո՛ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես...

Սրանք կոչված են մի վսեմագույն նպատակի՝ Լույսի, որ աշխարհի բոլոր ծագերից իսպառ վերանա խավարի պատնեշը, որ մարդը մեծ հավատով ապրի առանց «ինքնահոս աղոթքների», որ բոլոր ափերում ու հորիզոններում հնչի ու զրնգա «Եղիցի լույս...» արդար կանչը:

«Շո՛ւտ, վառեցե՛ք լույսերն ամեն...»,—հրովարտելով է Սևակն իր բանաստեղծություններում, դրա հետ կապելով նախ և առաջ մարդկային հավատի ճշմարտության հաստատումը, որպեսզի աշխարհից իսպառ վերանան մարդուն ուղեկցող ստվերները, մարդը ազատվի մարդկային էությունը խորթ գծերից, ամենուրեք ծիածան կապի հոգեկան դաշնությունը՝

...Որ քարերն անգամ
Ներքնապես զգան
Իրենց երբեմնի հեղուկ վիճակում,
Որ արտաշնչեն բույսերն էլ... արև՝
Եվ ո՛չ թե միայն անտես թթվածին,
Որ մարդն էլ իրեն լավ զգա այնպես,
Ինչպես մեղիցին՝ վսեմ տանարում,
Գույնը՝ հանճարեղ կտավի վրա,
Եվ խաղալիքը՝ մանկան ձեռներին...

Ինչպես էդ. Մեծելայտիսը, Պ. Սևակը ևս ժամանակակից բանաստեղծների «աշխատավայրը» համարում էր «նախագծային բյուրոն», որտեղ նախագծվում են կեցության իդեալական, կատարյալ ձևերը, վերջավորված ձև ընդունում մարդու էության վաղեմի երազանքները:

Սևակն իր բանաստեղծություններում, վերջ ի վերջո, սրբագործում է ՄԱՐԳՈՒՆ, իհարկե, Բանական մարդուն, իսկ մեծարելով մարդուն, նա հանգում է կյանքի մեծարմանը՝ համարելով կյանքը ավելի բարձր, քան ամեն մի Հրաշք: Յուրովի բանավիճելով նորագույն այն իմաստասիրությունների դեմ, որոնցում մարդը իջեցվում է իր պատվանդանից, Սևակը, հակառակը, կյանքի առաջադիմության խթանը համարում է Բանական մարդու հաղթանակը:

Այս իմաստով «Եղիցի լույսի...» յուրօրինակ լրացումն է դառնում հետմահու հրատարակված «Հավատարմությունը սրտի արատ չէ» մենախոսական պոեմը: Պոեմում տիեզերագնացների հետ բարձրանալով «հողագնդի կատարը», Սևակը այդ բարձունքից փառաբանում է մարդկության լուսարարներին՝ խարույկ բարձրացվածներին, ցից հանվածներին, նահատակ-խաչվածներին, հրեա Հիսուսի առասպելը ցրած մեծագործ փրկիչներին, տասն օրվա մեջ աշխարհը սասանած հեղափոխությունը, տիեզերքի ժամանակակից ճանապարհորդներին, որոնք բոլորը միասին արարեցին Բանական Մարդուն:

Դարեր ի վեր մարդը ձգտում է կատարելության, զժվարին փորձությունների միջով պարզում է հավատի ու սոցիալական առաջադիմության դրոշը, լուծում է տիեզերական մեծամեծ խնդիրներ, իշխում է բնության վրա՝ դուրս գալով նրա ստրկությունից, բայց նրա անծայրածիր աղատությունը դեռ կաշկանդում են իր իսկ մեջ եղած կույր բնազդներն ու կրքերը՝ Բանական Մարդու մեծագույն թշնամիները:

Առաջին հերթին՝ իրերը:

Իրերն ապրում են մի բոլորովին անծանոթ կյանքով,
Լուկ իրե՛նց համար,

Միմիայն իրենց...
Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում՝
Հենց որ, քանի զե՛ն նայում ենք նրանց...

Պ. Սևակը հիանալի է ճանաչում ոչ միայն մարդուն, այլև «իրերի բնությունը», իրերի երեսն ու աստառը, զիտե նաև, որ մարդն ու իրը կյանքում հաճախ երևում են հավասար իրավունքով (սա զեռ շարիքների փոքրագույնն է), այլև իրերը երբեմն ավելի մեծ իրավունքներ են ձեռք բերում, քան Բանական Մարդը:

Բանական Մարդու պատուի մեծագույն թշնամին՝ Իրը, ինչ-որ տեղ ու ինչ-որ կույր ուժով դառնում է «սոցիալական-հոգեկան հիվանդություն», փակում է Լույսի ճանապարհը: Ուստի և բանաստեղծը, որ հավատում է մարդու իմացական անսահման կարողություններին ու բանականության ուժին, դիմազերծում է իրերի դիմակները, հնչեցնում այս դատավճիռը.

...Մեր ձեռքով սարքված
Իրերն իրավունք ունեն իշխելու,
Բայց ո՛չ մեզ վրա:
Այսօր դատում ենք լոկ մի քանիսին:
Այսպես կդատենք բոլորի՛ն նաև՝
Մինչև հասկանան,
Որ մեր իսկ սարքած
Իրերն իրավունք չունեն իշխելու
Գոնե մե՛զ վրա...

Իրերի հետ սերտ առնչությունների մեջ է նաև մարդու «թատերական դիմակը», հետևարար բանաստեղծը մեղադրականը տեղափոխում է նաև այս ոլորտը, դատ ու դատաստան բացելով հասարակական-սոցիալական առաջընթացին, հոգևոր լույսի ծավալմանը խանգարող, մարդուն զեռ իր «նեղ շապիկի» մեջ պահող երևույթների դեմ:

Ս. Գալստրյանի դիպուկ նկատումով՝ Պ. Սևակը ստեղծում է բանաստեղծական «դիմակների թատրոն»¹⁵:

Ովքե՛ր են դիմակավորները:
«Անգիր հավատացյալները», ոչ թե հոգևոր հացով, այլ «ճահճախոտով» սրնվող «պատյանավորները», կյանքի անսահմանությունն ու հարստությունը քանոնով շափող քաղբենիները, «իմ տունը՝ իմ ամբողջը» եսապաշտության սկզբունքի հետևորդները, նյութապաշտներն ու եսապաշտները՝ Լույսի թըշնամիները: Քաղբենիությունը և կաղապարվածությունը, եսապաշտությունն ու անտարբերությունը, — ասում է բանաստեղծը, — անհամատեղելի են ՄՍՐԳ հասկացությունը:

Սևակի պոեզիան արտացոլում է մեր բարդ ժամանակի անհանգստությունը, կյանքի սուր եզրերը, Մարդու ծառայումը ժամանակակից քաղբենիության փոխակերպությունների դեմ: Գա անհաշտ, հրապարակախոսական-քաղաքացիական ակտիվ դիրքորոշման ու բանավեճային ուժեղ լիցքավորման բանաստեղծություն է:

Քննադատական սուր հայացք ունենալով մեր իրականությանը, մեր հավատին, մեր իդեալներին խորթ երևույթների հանդեպ, հնչեցնելով տազնապի հազանգ, Սևակը, այնուամենայնիվ, չի դառնում մարդու փլուզման ողբասաց:

Անսահման մի տիրություն կա նրա բանաստեղծություններում, խոր մի ցավ ու կսկիծ, վեճ ու կռիվ, բայց այս ամենով հանդերձ, նրան ամենին չի լքում աշխարհի ու կյանքի դրական զգացմունքը, չի լքում այն հավատը, որ մարդն իր Բանականությամբ ի դորու է գտնելու կյանքի ոսկեզեղմը՝ կենդանի ստեղծարար ուժը:

Աշխարհազգացման այս որակի զեպքում միանգամայն հասկանալի են դառնում Սևակի բանաստեղծությունների կրքոտ էքսպրեսիան ու պատգամախոսական շունչը, նրա անհանգստությունն ու սուր ապրումները, նրա անհաշտ կեցվածքն ու տազնապալի հազանգները:

Բանաստեղծության դարավոր պատմության ընթացքում բանաստեղծներին կնքել են այլևայլ անուններով: Մեր օրերում դրանց ավելացել և նույնիսկ տեղն են գրավել օդերևութաբան ու նախագծող կոշումները:

Օդերևութաբան, որ եղանակի փոփոխությունից առաջ կոհսում է ժամանակի բարեխառնությունը, և նախագծող, որ մասնակցում է լինելիության ու հասունացման ընթացքի մեջ գտնվող այս աշխարհի ստեղծմանը: Այդպիսին է նաև Սևակը, փայլատակող-թափանցող մտքի մի բանաստեղծ, որ դրական առաջին իսկ քայլերից, բայց ավելի հուժկու խորացումով «Մարդը ափի մեջ» գրքից գնաց զեպի մարդու արմատական ճանաչում և մարդկային իդեալների նախագծում:

Պ. Սևակի ստեղծագործության մեջ մարդ-պտուտակին հաղթեց այն մարդը, որ հնուց ի վեր կոչվել է «Homo sapiens»՝ Մարդ Բանական, ճանապարհ տալով ապրումների խոստովանանքային անկեղծության ու մտքերի փիլիսոփայական լայնացման բանաստեղծությանը՝ Ոգու նոր որակին:

Նայվածքի շրջագրության մեջ վճռական դեր խաղաց 20-րդ դարի մեծագույն երևույթի՝ հեղափոխության վերագտնված շունչը, որը, ընդարձակելով մարդու հոգեկան ազատության սահմանները և մարմին տալով մարդկության դարավոր առասպելներին, ընդարձակեց նաև մարդկայնության շափանիշները և մեծացրեց հոգևոր լույսի կարիքները:

Այդ շափանիշների ու մեծ լույսի ստեղծմանը, քաղաքագետների ու դիտանականների հետ միասին, մասնակցում են նաև բանաստեղծները, իհարկե, ոչ թե բազմադեմ հանգաթուխները, այլ՝ լուսարար, լուսափյունները: Ուստի և նրանց ժամանակակից իջևանատունը, ինչպես դիպուկ նկատել է Սևակի արյունակիցը՝ էդուարդաս Մեծելաշտիսը, այլևս լինելու է «նախագծման բյուրոն»:

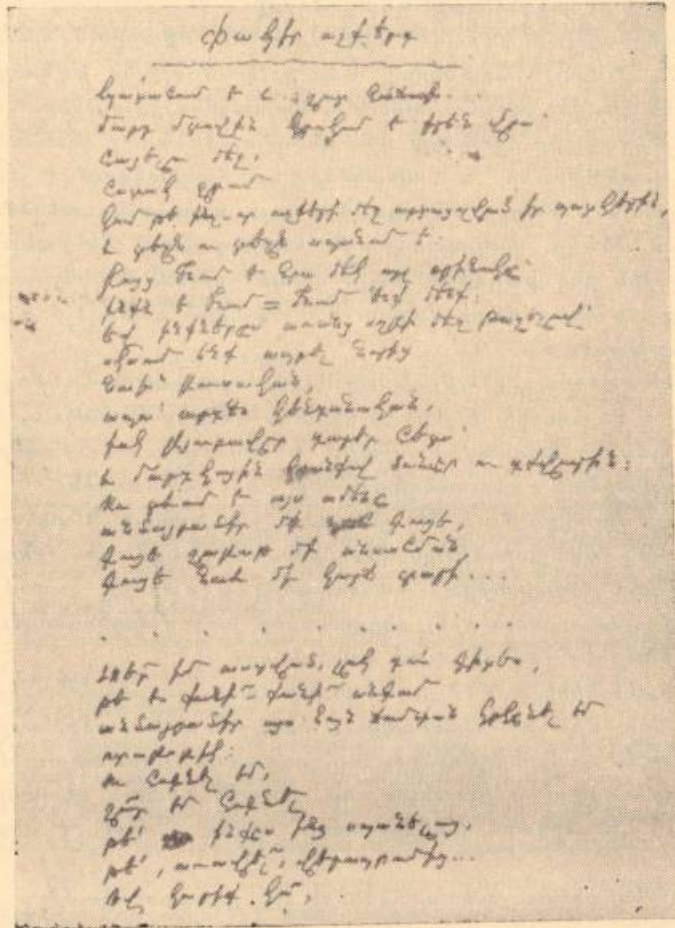
Իսկ ի՞նչ են անելու բանաստեղծներն այդ «բյուրոներում»:

Այս հարցի ուղղակի պատասխանն է «Եղիցի լույս» գիրքն ամբողջությամբ, որում ներկայացված է 20-րդ դարի Մարդու հոգեկան դրաման: Բարդ, իսկական իմաստով ֆաուստյան դրամա, որի ոչ թե հանգիսականը, այլ գործող ու մարտող անձն է Սևակը՝ իր տազնապալի հարցումներով, պատասխաններով ու խոստովանություններով, ժամանակի դիմագիծը պարզող գնահատականներով ու լիարժեք Մարդու հաղթանակի հույսերով:

Աշխարհում զեռ շարունակվում է աստվածային ու մարդկային կտտակերպությունը, ինչ-որ տեղ զեռ իշխում է դիմակահանդեսը, հեղափոխության հողմերով ազատություն նվաճած մարդուն զեռ հետապնդում է մարդու սովերը, զեռ արմատախիլ չեն արված կույր բնազդներն ու պոլիտիկանու-

թյունը, դեռ դարի ժխտը, Պ. Սևակի բացատրությունը, հաճախ մաքառում է դարիս իսկական նվագների դեմ, դեռ...

Մարդու հավերժական սովերենները նվագել, բայց չեն վերացել վերջնականապես, դեռ շատ «անիծյալ հարցեր» սպասում են պատասխանների... Ուստի և շարունակվում է Պրոմեթևսի առասպելը, միայն այն տարբերությամբ, որ լույսի մատակարարներն այլևս «աստծու քարտուղարները»՝ Լուսարար բանաստեղծներն են:



Լույս-զվարթ, Եղիցի լույս, Արեգակն արդար, Առավոտ լուսո, Արշալույսը դա,—աստվածաշնչյան-շարականային այս բառապատկերները ժամանակակից բանաստեղծի հուզաշխարհում վերածնվեցին Բանական Մարդու պատկերացումների ու մտորումների հիմքի վրա:

Միաժամանակ Սևակը ֆանտաստ չէ ամենևին: Ոչ էլ՝ հայեցող: Ոչ էլ՝ սուտ բարոյախոս: Պարույր Սևակը կոնկրետ մտածող է: Նա բաց նյարդերով ու մաշկով է զգում հին ասացվածքի իմաստը, թե՛ «մարդիկ բարձր են աստվածներից, աստվածները տառապանք շունեին», իսկ մարդկային տառապանքը չի կարող հաշվել և ոչ մի ժամանակակից հաշվիչ մեքենա: Թեկուզ Հայոց պատմական տառապանքը՝ լույսի ու խավարի այդ ահեղ գոտեմարտը,

որ ի դեմս «Եռաձայն պատարագի»՝ «եռադողանջ ձայն ասմունքի» (Ողբամ մեռելոց... Բեկանեմ շանթեր... Կոչեմ ապրողաց...) հնչում է իբրև դատ ու դատաստան, Բանականության և Լույսի հին ու նոր ախոյանների դեմ:

Պատմության դասերով ու փորձով զինված մարդը,—ասում է Սևակն իր գրքով,—գնում է դեպի հաղթանակ, մաքառում է հանուն մարդկայնության, հանուն գոյության լիարժեքության ու հոգեկան պարզության: Եվ, վերջապես, հանուն այն բանի, որ հողագունդն ամբողջ ներծծվի բարության ավիշներով, որ ամենուրեք գործոն ուժ դառնա համամարդկային բարեկամությունը, որ «Բարև» բառը ընդլայնելով գործողության սահմանները՝

...դառնար անձնագիր
Աշխարհում համայն,
Ամենքի՛ համար...

Եվ կուզենայի՛
Շա՛տ կուզենայի,
Որ նմանապես այս բոլոր լիներ
Նոր և իրական մի «Բացվիր», Սեզա՛մ»:

Բանաստեղծի նկարագրի համար ամենակարևոր հատկանիշը բնավորությունն է. գեղանկարիչ թե վերլուծող, բնանկարիչ թե համագրող, բանաստեղծի ինքնությունը շափվում է ամենից առաջ նրա բնավորության կալուսնությամբ: Սա է շափանիշը անձնագրով բանաստեղծների:

Եթե փորձենք մի խոսքով բանաձևել Սևակ բանաստեղծի բնավորությունը, ապա կարող ենք ասել, որ նա մաքսիմալիստ է: Սա նշանակում է՝ այրվել մինչև վերջ, նվիրվել մի գաղափարի մինչև վերջ, հաստատվել ու հաստատել մինչև վերջ: Բնավորության այս զիծը երևում է ոչ միայն քաղաքացիական լայն շնչի բանաստեղծություններում, այլև մտերմական քնարում՝ սիրո խոստովանություններով:

Սովորության ուժով Սևակին համարել են բանապաշտ, որին իբր թե խորթ են հուզապրումների ջերմությունը, մտերմական շունչը, անձնականությունը: Սա լեզենդ է, որ Սևակը հերքել է դեռ «Մարդը ափի մեջ» գրքի սիրաչին ասքերով («Երգ երգոց», Նահանջ երգով») և հերքում է վերջին գրքի սիրաչին բանաստեղծություններով:

Բացեք «նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքի ուզածդ էջը՝ համոզվելու, թե խոստովանանքային ինչպիսի բարձր, մարդկային խոր շունչ ունեն նրա սիրաչին հղումները:

Թեկուզ այս մեկը՝ «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև».

...Դժգոհությունից ես շա՛տ եմ դժգոհ
Օգնի՛ր ինձ, Մարիա՛մ,
Եվ ասե՛մ ինչո՛վ.
Բարեխոս եղիր իմ և ի՛մ միջև,
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտությամբ:

Ես խոտվել եմ նաև աշխարհից.
Եկ՛ ու վերստին հաշտեցրու՛ դու մեզ,
Թե չէ ես այսպես ապրել չե՛մ կարող:

Ուզում եմ նայել ինձ ու աշխարհին
Լիացա՛ծ, ժպտո՛ւն ու գո՛հ աչքերով՝
Հաղթելով և՛ բազց, և՛ պապակ փափագ:

Ուզում եմ ապրել անշար ու բարի՝
Գմբեթի ճեղքում բուսած առօրի պես...

Սիրո նվազներում ես Պ. Սևակն ինքն է՝ նույնքան մոլեգին, նույնքան անհանդիստ, նույնքան դրամատիկ, ինչպես «ոչ սիրային» նվազներում: Եվ... բաց ու անկեղծ ... այնքան անկեղծ, որ նրա սիրային երգը կարելի է անվանել «քնարական սիրանք»:

Արդի բանաստեղծության մեջ բարգավաճած բանասիրական ոճավորումներն ու մադրիգալային-տրիոլետային «սիրերգության» մամլակի տակ ընկած անկենդան մարդու փոխարեն Սևակը բերում է հզոր, տառապող, այրվող մարդու իրական ապրումները.

Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Օգնի՛ր, որ ցավըս...
Զի՛ անցնի ցավըս:
Գուցե պետք էլ չէ, որ անցնի ցավը:
Նա էլ է՝ մեռնող,
Ինչ-որ երեխա
Եվ... իր ապրելու իրավունքն ունի...
Օգնի՛ր, որ ցավիս ետևո՛ւմ պահվեմ:
Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Այս երակը՝ սիրո հոգեկան դաշնության աղբյուրի երակը, նոր ուժով ու փայլով հնչեց «Նղիցի լույս» գրքի բիբլիական հղումներում՝ Մարիամին ուղղված կանչերում («Մարիամ, լսո՛ւմ ես...», «Քո անունո՛վ, Մարիամ, Քո անունով», «Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ...»):

Բիբլիական Մարիամը, իբրև կատարելության տիպար, սեակյան բանաստեղծություններում ոչ թե սովորական զրական խորհրդանշան է, այլ մի բարձունք, որով բանաստեղծը շափում է տառապանքի խորությունն ու հավատարմության ուժը, հավատի կշիռն ու թախծի երկարությունը:

«Բախման օրենքը» Սևակի տողերին ներշնչում է ողբերգական ճշգրտություն՝ խորացնելով սիրո և ճակատագրի միասնությունը.

...Ա՛խ, տե՛ր կսկիծ,
Այսբանն արդեն բավական է,
Է՛լ ավելին հարկավոր չէ՛, տե՛ր, ողորմյա՛...
Զե՛մ ուրանում.
Ես ըտ նախկին ու մշտական հպատակն եմ:
Ուրեմն այլևս ինչի՞ համար
Ուժը փորձել հպատակի հլու մեջքին:
Ինչի համար, տե՛ր, ողորմյա՛...

Եթե ճիշտ է այն միտքը, որ անանց ողբերգության չկա բանաստեղծ, ապա դրա նոր ապացույցը Սևակի սիրային նվազներն են, որոնցում, ինչպես և քաղաքացիական նվազներում, որոնվում է Մարգը՝ անկապանք, ազատ, հզոր անհատականությունը:

Հայոց պատմության մեջ Պ. Սևակի համար կային շատ նվիրական անուններ՝ պատմիչներ, բանաստեղծներ, արվեստագետներ, սակայն նա ամեն-

նից ավելի ոգեշնչված էր հայոց այբուբենի գյուտարարի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և հայոց երգի գյուտարարի՝ Կոմիտասի պատմական սիրանքով ու լուսնղեն կերպարանքով:

Այդ ոգեշնչվածության առարկայական վկայություններն են նրանց գործի Պարույր-սևակյան իմաստավորումները:

«Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմում, դիմելով պատմական պատկերավորության և ոճաբանության բանալիներին, Սևակը արտահայտեց հայրից գրերի վիթխարի և անմրցելի նշանակությունը ազգային մաքառումների բազմադարյա տարեգրության մեջ (5—20-րդ դար), իմաստավորեց մաշտոցյան գյուտարարության հեռանկարային և համազգային մեծագործությունը:

«Քրի դեմ՝ գրիչ» հոդվածում Պ. Սևակը Մաշտոցի ստեղծագործության բազմաեզրությունը (նշանադրերի գյուտարար, լեզվաբան-բերական, հայ դպրոցների հիմնադիր, բանաստեղծ, երաժիշտ և այլն) բացահայտելուց զատ, նրան համարեց մեր առաջին և մեծագույն քաղաքագետը, որը եղավ «փաստական կազմակերպիչը» և՛ Ավարայրի ճակատամարտի և՛ Քաղկեդոնի ժողովի, այն իրադարձությունների, որոնք բախտորոշ դեր խաղացին թե՛ զրահաշտական կրոնին դիմագրավելու և թե՛ համընդհանուր քրիստոնեական աշխարհում ազգային դիմագիծը տարբերակելու գործում¹⁶: Բանաստեղծն ասում է, որ Մաշտոցը հանդես եկավ ազգային գոյության ամենաճակատագրական ժամին և նրան տվեց մաքառման ամենազորեղ զենքը՝ մայրենի լեզուն, որի դեմ անզոր են նվաճողները: Մաշտոցյան տառերը՝ այն հրաշքն էին՝

Որի դեմ պիտի դառնային անզոր
Նեա ու յաթաղան,
Փղեր ու տանկեր,
Եվ որ մեր ոգու անբառ կանչերին
Պիտի որոտով միշտ արձագանքեր...

Մաշտոցը ծնվեց ճակատագրական ժամանակ՝

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե վերջը մի տեղ դառնում է սկիզբ:

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե հրաշք չկա՛,
Կա միայն կարի՛ք:
Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե այնտեղ է լուկ սիրանքն սկսվում,
Ուր վերջանում է ամեն մի հնար...

Ինչպես ճիշտ նկատել է լեզվաբան Վ. Գրիգորյանը «Գրողը և լեզուն» հոդվածում, Սևակը ուներ «լեզվի ճշմարտության» իր ըմբռնումը, հանդես էր գալիս ժողովրդի ճակատագրի մեջ լեզվի տեղի ու դերի որոշակի կոնցեպցիայով, լեզուն համարում էր հայրենիքի և ժողովրդի գոյության նախապայայանը, նրան վերագրում էր ազգային միավորման կարևորություն¹⁷:

«Ժողովուրդ—լեզու» հարաբերությունը արտահայտվեց ոչ միայն մաշտոցյան պոեմում, այլև «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու», «Խոսք հավաստիքի» օրհնաբանական-ներբողական շնչի բանաստեղծություններում:

Ազգային ձևավորում՝ միասնական լեզվի մեջ,—սա էր Պ. Սևակի լեզվաբանական մտորումների կետ-նպատակը:

Սևակի ստեղծագործության և հայկական պոեմի մեծարժեք երկերից մեկն է «Անլուելի զանգակատունը»: Պոեմի հրատարակությունից հետո նա գարձավ հանրաճանաչ անուն և ընթերցող ամենալայն խավերի կողմից գիտակցվեց իբրև ժողովրդի լավագույն զավակներից մեկը, որոնք «Ո՛ւշ-ուշ են դալիս, բայց ոչ ուշացած. Մնվում են նրանք ճի՛շտ ժամանակին»:

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմի մեջ ի մի եկան Սևակի բանաստեղծական տաղանդի լավագույն գծերը՝ հայոց պատմության էություն և ազգային բնավորության խորունկ ճանաչողություն, բուռն ու կրքոտ խառնվածք, սուր, թափանցող միտք, գրական հնարագիտություն, հայոց լեզվի բառապաշարի օգտագործման ճկունություն, պատկերային հարուստ մտածողություն:

Կոմիտասի կերպարը նրան ոգեշնչել է զեռ ուսանողական տարիներից, դառնալով նրա պաշտամունքներից մեկը: «... Իմ գիտակցական ողջ կյանքում,—գրել է Պ. Սևակը,—ես եղել եմ նրա հետ, եթե կարելի է ասել նրա մեջ, ինչպես բջիջը մարմնում և այդպես էլ կզնա մինչև այն օրը, որ «վախճան» է կոչվում»¹⁸:

Կոմիտասի վիթխարի անհատականության մեջ, Սևակի ըմբռնումով, բեկվել է հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմությունը: Ծրագրելով Կոմիտասի կյանքի ճանապարհին նվիրված «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը, նա իբրև մեկնակետ ընտրել է Կոմիտասի և ժողովրդի պատմության նույնության միտքը: Այդ մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ գրել է. «Իմ գիտակցական ամբողջ կյանքում ես տառապել եմ, եթե կարելի է ասել, կոմիտասասիրությունից: Իմ ազգի մեծագույն զավակներից մեկը, որին բնությունը օժտել էր այն ամենով, ինչի համագումարը բնորոշվում է «հանճար» կարճ բառով, ծնվել էր ամենաբախտավոր և ամենազժբախտ աստղի տակ: Բուրբուխի որբ, մայրենի լեզուն համարյա թե մոռացած, միայն ձայնի (նաև որբության) շնորհիվ էլ միաժամի ճեմարան ընկած, ուստի և կուսակրոն դարձած, իր հավետ լուսեղենությունը մշտնջենական սևերի մեջ պարփակած այդ մարդակերպ ոգին ի վերջո իսկապես էլ ոգեղենացավ. ականատես այն ցեղասպանությանը, որի առաջնությունը դերմանական ֆաշիստներին չի պատկանում, այլ օսմանյան թուրքերին,—Կոմիտասը խելագարվեց 1915-ին և ամբողջ 20 տարի ապրեց փարիզյան հոգեբուժարանում՝ իբրև անթաղ մեռել, իբրև անփուտ սրբություն:

Գրել Կոմիտասի մասին հավասարազոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամարտով, երգով ու լացով, եվրոպական դիվանագիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ ու ազգագրիտությամբ, անցյալով և ապագայով»¹⁹:

Ստեղծագործական այս վիթխարի մտահղացումը իրացվեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում: Ուշագրավ է նաև հետևյալ խոստովանությունը. «... իմ ողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Զանգակատունը», գրել եմ զանազան «ձևերով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոգիվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա. ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի»²⁰: Բանաստեղծի «մտքի մեջ գրված» պոեմը ստեղծագործական իրողություն է դառնում Մոսկվայում:

Ամբողջ կյանքում նախապատրաստված լինելով կոմիտասյան թեմային, խորապես ուսումնասիրած լինելով հայ ժողովրդի բաղաբան և մշակութային պատմությունը, ինչպես նաև Կոմիտասի կյանքն ու հայ ժողովրդական երգը, Սևակը մեկ տարվա ընթացքում (1957 սեպտեմբեր—1958 նոյեմբեր)



մարմին է տվել բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Պոեմի առաջին գլխավոր թեման Կոմիտասի ստեղծագործության պատմական և ժամանակակից նշանակության վերհանումն է, այն խոշոր անհատի, օրի մասին ասում է.

Դու Ամենայն Հայոց երգի վեհափառն ես,
Դու՛ մեր երգի Մեծերոց Մաշտոց,
Գիրն ու տառն ես Հայոց երգի:
Հայոց երգի
Անձիր հերկի
Ե՛վ ակոսն ու խորունկ առն ես,
Ե՛վ մատչանախ սերմը նրա,
Ե՛վ խոստումը գալիք բերքի...

Եվ ձիրանի մեր այն ծառն ես,
Որ ինչքան էլ ճզակոտոր՝
Շտկվել է և բար տվել,
Ու... մեր դարդը իրար տվել...

Պոեմի երկրորդ գլխավոր թեման Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանի՝ 20-րդ դարասկզբի, մասնավորապես 1915-ի հայկական կոտորածների, ասել է թե՛ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի պատումն է:

Պարույր Սևակի իսկ բնութագրությամբ «Անլուելի զանգակատունը» «մտահղացված էր իբրև համանվագ՝ սիմֆոնիա»²¹:

Համանվագաչնության սկզբունքը, բնականաբար, թելադրել է պոեմի բարդ կառուցվածքը:

Պոեմը բաղկացած է հետևյալ մասերից՝ «Յայգալույսի համազանգ», «Արևագալի համազանգ», «Միջօրեի համազանգ», «Ծավալվող համազանգ», «Եղեռնի համազանգ», «Ահագնացող արձագանք»: Յուրաքանչյուր համազանգ ներկայացնում է Կոմիտասի կենսագրության որոշակի հատվածի զեղարվեստական լայնահուն պատկերը, տվյալ հատվածի գլխավոր մոտիվի, երաժշտական լեզվով ասած՝ լեյտմոտիվի շեշտումով:

Այսպես օրինակ, «Յայգալույսի համազանգ»-ում բանաստեղծի զեղարվեստական խնդիրն է եղել Կոմիտասի հոգևոր աշխարհի ձևավորման ազդակների ցուցադրումը, իսկ «Արևագալի համազանգ»-ում՝ ժողովրդական լայն կյանքի պատկերումը:

Համազանգերն իրենց հերթին ունեն մի քանի ենթամաս, որոնց բանաստեղծն անվանել է ղողանջ: Երևի թե այս կառուցվածքը նկատի ունի Ա. Վոզնեսենսկին՝ խոսելով «հանճարեղ հաշվարկի»՝ հայ ճարտարապետությունից եկող գծի մասին, ավելացնելով՝ «Հայ պոեզիան Գրիգոր Նարեկացու, Եղիշե Չարենցի ու Պարույր Սևակի բանաստեղծական ձայնով հաղթահարձ է ինտելեկտուալ լայնաբերձ պատենեշը»²²:

Եթե համազանգերում բանաստեղծական թեմաները զարգանում են ընդհանուր, լայն գծերով՝ ռելիեֆներով, ապա ղողանջները արտահայտում են երևույթի ավելի մասնավոր կողմերով:

Ինչպես օրինակ «Ղողանջ հարցմանը», որը նվիրված է Կոմիտասի սիրույն («Ասա՛, Վարդապետ, Ո՛վ էր քո սերը, Բախտի պես թաքուն քո սիրո սերը»), կամ «Ղողանջ հաղթությանը», որը ներկայացնում է Կոմիտասի երաժշտության հաղթանակը եվրոպական երաժշտական աշխարհում:

Պոեմի ղողանջներից ամեն մեկը իմաստավորում է Կոմիտասի կյանքի այս կամ այն դրվագը, սրանք, իրենց հերթին, ամբողջացնում են հայոց պատմության համազանգերը, իսկ բոլորը միասին վերակերտում զավակներից մեկի՝ Կոմիտասի անկրկնելի աշխարհը:

Ա. Արիստակեսյանը «Պարույր Սևակ» մենագրության մեջ «Անլուելի դանդակատուն» պոեմի կառուցվածքի մասին խոսելիս գրական աղբյուրների կողքին նշում է նաև երաժշտական այն ազդակները, որոնք դեր են ունեցել պոեմի ձևավորման մեջ: Դրանց շարքում են Բեթհովենը՝ իր սիմֆոնիաներով, Մոցարտը՝ «Թեբեյեմով», Բախը՝ խորալներով ու մեսսաներով: Այս ազդակների մասին ուղղակի հիշատակություններ կան նաև պոեմում («Անհուն սրբությունները երկինք էր միտում Մի հոգևորիչ հոյակապ խորալ», կամ՝ «Նրա բերանից ձգվում էր «Եղճա»-ն, Հայցում էր Բախի մեներգ-աղոթքով»):

Իրապես, Սևակը բազմադարյան հայոց պոեմի պատմությունը հարստացրեց համանվագային պոեմի տեսակով, ըստ որի գաղափարական բովանդակության ծանրությունը կրում են ոչ այնքան սյուժետային-ֆարույլար գծերը (սրանք պոեմի կառուցվածքում հասցված են նվագազույնի), որքան փիլիսոփայական-քնարական արտահայտման եղանակները:

Բանաստեղծն այն կարծիքին էր, որ ժամանակակից պոեմը՝ ի հակակշիռ ավանդական-սյուժետային-պատմողական պոեմի, պետք է լինի քնարական-փիլիսոփայական: Պոեմի այս տեսակի կամ տիպարի մեջ մեծ նշանակու-

թյուն է տրվում բանաստեղծի ձայնին, երևույթներին տրված նրա գնահատականներին ու «քնարական միջամտություններին»:

Արդեն, 30-ական թվականներից դրողների մեծագույն իղձերից մեկն է եղել անմահ Կոմիտասի զեղարվեստական կերպարի ստեղծումը: Ն. Զարյանի «Կոմիտաս» բանաստեղծությունից և Գ. Սարյանի «Գեպի կառափնարան» բալլադակերպ ասքից առաջ Կոմիտասի կերպարը ոգեշնչել է Եղիշե Չարենցին: Նա գրել է մի շարք էպիտաֆիաներ և «Կոմիտասի համար» ռեքվիեմը, որը մեզ է հասել ոչ լիովին ավարտված վիճակում:

Չարենցյան ավանդի յուրօրինակ շարունակությունն է «Անլուելի զանգահատունը», ուր Կոմիտասի կերպարը ստացել է զեղարվեստական լիարժեք լուծում: Ինչպես պետք էր սպասել, կերպարի զեղարվեստական մեկնակետը պետք է լիներ ստեղծագործող խոշոր անհատի և նրան ծնած ժողովրդի անբակտելի միասնության բացահայտումը:

Կոմիտասի երգի խոր ակունքը, Սևակի զեղարվեստական մեկնությամբ, գտնվում է հայ գեղչուկի հոգու և սրտի, երազների ու մտորումների, նրա կենցաղի ու բանաստեղծական թռիչքի մեջ: Պոեմի պատկերավոր արտահայտություններ, ժողովրդի խորունկ հոգին էր, որ դառնալով երգ՝

Այլք տալիս
Գալի՛ս-գալի՛ս
Մոխնում էր այդ ակնջում,
Հազար ձևով այնտեղ հեռում,
Հետո տանջում ու պահանջում՝
Երևի՛-թափվի՛ սրտերից-սիրտ,
Հոգուց-հոգի...

Ներկայացնելով ժողովրդական խոր արմատների հետ հոգեպես մերձենալու և նրա վճիռ աղբյուրներից ժողովրդական երգը գտնելու հրաշագործ պահերը, Սևակը պարզում է Կոմիտասի հայացքներում կատարված շրջադարձը:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի շատ ժամանակակիցներ այն կարծիքին էին, թե հայն իր սեփական՝ ազգային երաժշտությունը չունի, որ նրա երգը գերազանցապես օտար (պարսկա-արաբական) ազգեցությունների արգյունք է: Առաջիններից մեկը և ամենախորունկը Կոմիտասն էր, որ՝ սուզվելով ժողովրդական և հոգևոր երգի գաղտնարանները, բացեց նրա ազգային ամուր հիմքերը: Կոմիտասը արար-աշխարհով մեկ՝ իր հայրենիքից մինչև եվրոպա, հռչակեց հայ ազգային երգի ինքնատիպությունն ու խորությունը: Նրա այս գյուտը ուժեղ հարված էր ժամանակի քարացած մտածողության և մարտահրավեր այն պահանջողականներին, որոնք ամեն կերպ արգելքներ էին գնում պատմական դեր ունեցող մեծ անհատի առջև:

Օգտվելով պատմական այս փաստից, պոեմի «Ղողանջ միջակություն» գլխում Սևակը բացահայտում է անպտուղ, լճացած ուժերի և ժողովրդի հոգու կրակներով բոցավառվող հայրենասերի բախումը:

Նա, որ գալիս էր եվրոպան հաղթած,
Հիմա հաղթության արևը սրտում,
Վաստակած բազկով, հոգով առնական
Հերոսի նման դառնում է իր տուն...

Եվ հանկարծ
Այնտեղ... զգում է իրեն
Իր գալուց առաջ ջարդված
Ու պարտված...

Եվ մարդիկ, որոնց խոսքերն էին նոր,
Իսկ միտքը՝ մաշված,
Ինչպես դրամը առուծախի մեջ
Գոռ հրդեհ տեսան
Լուսարար մտքի վառ օջախի մեջ
Ու սրտապատառ աղմուկ զցեցին...

Կոմիտասի կերպարի ամբողջացման համար Սեակը առանձին ուշադրություն է դարձրել ոչ միայն նրա երաժշտական գործունեությանը, այլև անձնական ապրումներին, նրա սիրո դրամային:

«Ղողանջ հարցմանի» «Ասա՛ վարդապետ» պարբերական հարցապնդումները ներկայացնում են Կոմիտասի շիրականացած սիրո տառապանքն ու դրաման:

Ասա՛, վարդապետ,
Ո՞վ էր քո սիրը,
Բախտի պես թաքուն
Քո սիրո տերը...

Ո՞վ էր նա, ինչ էր անունը նրա,
Սուն՞ էր արդյոք, Խումա՞ր էր, Շօպե՞ր,
Ականջին ուներ սրտածն օղե՞ր,
Խա՞լ ուներ արդյոք, ո՞ր այտի վրա,
Ուներ Տիրամոր աշքեր ու հոնքե՞ր
Տիրամոր ունկեր
Տիրամոր ծունկեր,
Տիրամոր հասակ,
Մազերը՝ պսակ,

Շօպիկը՝ կապույտ, շալը սպիկար,—
Գարեթից եկող մի մանրանկար,
Որ կարծես և՛ կար, և՛ բնավ չկար,
Որ թեպետ ուներ
Չխամբող գույներ—
Թե՞ ոչինչ շուներ, այլ ուներ լուկ քե՛զ,
Այլ ուներ լուկ քե՛զ—մի ամբողջ աշխարհ...

Կոմիտասի ոգեղենացած կերպարի գագաթնային դրվագն է տխրադալուկ ազգի անունից, երկնքին ուղղված կանչը:

—Տէ՛ր, ողորմեա՛...
—Յաղագրս հարց, եղբարց մեռոց,
Ուր ե՞ն տարեալ ի գերութիւն,
—Տէ՛ր, ողորմեա՛...
—Շիջո՛ գնուր վառ հնոցի,
Փռկեա՛ զմեզ, ամենագո՛ր...
—Հայցեմք ի քե՛ն արտասվելով
Եվ պազատիմք գայտ ասելով...
—Տէ՛ր, ողորմեա՛...
—Ընկեալ զմե՛ր աղաչանքս,
Լու՛ր, գրառա՛տ և ողորմեա՛...

Պոեմի վերջին զոդանջներում Կոմիտասը երևում է ողբերգական տառապանքի հետևանքներով՝ հոգեկան խանգարումով:

Կոմիտասի կենսագրության և ստեղծագործության պոետական բնութագրումից բացի, պոեմում ընդարձակ տեղ է գրավում ժողովրդի տառապանքի, ցասման ու ընդվզման թեման:

«Անլուելի զանգակատունը» ծայրից ծայր լեցուն է ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի՝ հարսանիքների, խրախճանքների, տոների, ծեսերի, ուխտագնացության և այլ, տեսարաններով, որոնց նպատակը ոչ թե դրանց ազդագրական պատճենումն է, այլ ժողովրդի հոգեկան հարստության հուզաթաթափ վերհանումը: Ժողովրդի մարդիկ՝ հայ ղեղընկները այդ նկարագրություններում երևում են իրենց կենսասիրությամբ, արդար վարքագծով, բարոյական մաքրությամբ, ավանդապահությամբ, հոգսերով ու կարիքներով, լայն կյանքի երազներով:

Բայց՝

Ձուր է գեղջուկն աղաղակում
Եվ հույսի շողն իր աչքի
Նետում էրկնի հրաշքին:
Վերում՝
Աստված ծանրականջ,
Ցածում՝
Ազոթք ու զուր կանչ...

Հայ գյուղացուն բաժին է ընկնում ողբերգությունը:

1915-ի եղեռնը խոր վերք բացեց Կոմիտասի սրտում, նրան դարձրեց սեփական ավերված հայրենիքի ու նահատակված ժողովրդի մեծ ողբերգուներից մեկը:

«Եղեռնի համազանգը»՝ պոեմի 5-րդ մասը, բարձրակետում հնչում է ժողովրդի ողբերգության ցնցող պատկերներով:

Գարուն էր, Չեկած ամառ՝
Փուլ եկավ երկնակամար,
Չուն մաղեց մեր բաց գլխին,
Չուն մաղեց՝ կրակի՛ պես...
— Գարուն ա, ձուն ա առել...
Գետերը մեր երբման
Հոսեցին՝ երակի՛ պես...
— Արունը ջուր ա դառել...
Չորերը շիրիմ դարձան,
Վիհերը՝ գերեզմանոց.
— Ձուր մե՛ր տունն ա տառել...
Ամեն բար՝ լուռ մահարձան,
Ամեն տուն՝ վառման հնոց.
— Բնավե՛ր հավք ենք դառել...

Պոեմի վերջին «Ահազանցող արձագանքը», նվիրված է ժողովրդի վերածնությանը: Եզրափակող բարձրաշունչ տողերը հնչում են իրրև ահավոր աղետներից վեր սծնված կյանքը փառաբանող հիմն:

Գու շիմացար, որ աշխարհով
Կայծակեցին ահեղ շանթեր,
Եվ ազգը քո որբ ու անտեր.

Բզի՛կ-բզի՛կ,
 Մվա՛տ-մվա՛տ,
 Լքված աստծուց և մարդկանցից,
 Զրկված անգամ հուտ գանձից,
 Ի դեմս ամեն բարեկամի
 Լոկ տեսնելով ծախու կավատ,
 Մինչև մրուր դատարկելով
 Վհատության գավ ու գավաթ,—
 Նույն ազդը քո հանկարծ-մեկեն
 Վերստացավ նոր մի հավատ.
 Հողեվարքի իր մահիճում
 Հոգեգարձը վերածնվեց,
 Մի նոր կյանքի հույսով զինվեց...

Վերածնված հայրենիքում,—ասում է բանաստեղծը,—վեր է խոչանում նաև կոմիտասյան մեղեդիների կախարդական զանգակատունը՝ մի անգամ ևս հաստատելով ժողովրդի անմահությունը:

«Անլուելի զանգակատունը» ժանրի ավանդական կանոններով գրված սյուժետային պոեմ չէ: Թեև նրանում տեղ են գտել Կոմիտասի կյանքի դեպքերը (բախում էջմիածնի վանական միջավայրի հետ, հայ ժողովրդական երգի համակարգական ճանաչում Բեռլինում, աքսորի տարիներ) և ժամանակի անցքերը (ինչպես 1915-ի եղեռնը, ցարիզմի հայաստանում քաղաքականությունը, հայկական դատի շուրջ եվրոպական պետությունների գրաված դիրքը), բայց նրա գլխավոր դեմքը հայ ժողովրդի պատմության հոգեբանությունն է՝ խտացած Կոմիտասի մեջ:

Այս բարդ գեղարվեստական խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը օգտվել է արտահայտչական տարբեր միջոցներից: Պոեմում տեղ ունեն և՛ հեղինակի քնարական խորհրդածությունները, և՛ ժողովրդական կենցաղի (հարսանիք, ուխտագնացություն, ազգային տոներ) պատկերները, և՛ խոսքի վեհաշունչ բանկումները, և՛ պատմության փրփուտփայտական զնահատականները, և՛ կոմիտասյան երգի բանաստեղծական մեկնաբանությունները: Ահա՛, օրինակ, կոմիտասյան երգի բնորոշումը, որ գեղարվեստական պաթետիկայի փայլուն նմուշ է.

Դու մեր հաստատ Մասիս սարը՝
 Վտաճելի թիկունքն ես մեր,
 Մեր երգերի Մովսսարը
 Ու բյուրակյան ակունքն ես մեր,
 Մեր արնոտված հավքի լեզուն,
 Մեր կարոտած ֆիզան յարը,
 Մեր լեփլեցուն հոգիների ձայնատարը,
 Մեր երգերի խա՛ղը-նոտա ն-ձայնատա՛ր...

Սա էլ պաթետիկայի հակադրությունը՝ երևույթի նկարչական հավաստի պատկերումը.

...Արագիլն էլի
 Մեր խնձորենու ծաղկի բացի մեջ իր սուն էր վառում՝
 Վերցնում ու գնում միևնույն ճյուղին.
 Իբրև կշտամբանք ուշացած մարդուն՝
 Իր իսկ սեփական նախաձեռնությունը, լույս աշխարհ էկած
 Մի ինքնազուտի արեամաղիկ աշիկն էր թարթում
 Հերվա բոստանից...

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմում Պ. Սևակը երևում է իբրև հայոց լեզվի հարստությունը, գեղեցկությունը և ճկուն հնարավորությունները հնչեցնող բանաստեղծ:

Կատարելապես տիրապետելով հայոց լեզվի բառագանձին՝ նրա գրական և ժողովրդական երակներով, նա բացում է բառի հնչեցման վերին աստիճանի ճկուն և արտահայտիչ ուղիներ:

Ահա, օրինակ, նրա պատկերային երկվորյակ շարքը.

...Արտը մեզնից՝ դու ես մաճկալ,
 Հարզը մեզնից՝ ցորենը դու,
 Հարթը մեզնից՝ կատար դու սեզ.
 Լուրթը մեզնից՝ երկինքը դու,
 Շուրթը մեզնից՝ դու համբույրը,
 Ցուրտը մեզնից՝ իսկ դու՝ կրակ...

Կամ ահա բանաստեղծական խոսքի և կոմիտասյան երգի հնարագետ գուգորգությունը.

Զանգակաձայն իր զուտերից
 Նա՛, որ ուներ Հայկից առած անուշ անուն,
 Շիրիմ կոչված այն փոսի մոտ,
 Որ հիրավի պիտի կոչվեր նոր երգ վերապ,
 Անմարդկային լուսյան մեջ սկիզբ տվեց
 Պահպատաշահ Զինար ես-ին.
 — Կեռակա՛լ մի...
 Ու կեռացան—խոճարճվեցին բյուր գլուխներ...

Պոեմի լեզուն ունի և՛ հնադարյան հայերենի հանդիսավոր շունչ, և՛ ժամանակակից լեզվի կենդանի թրթիռ, և՛ բանաստեղծական քնքրություն: Դա լեզվի և ոճի այն որակն է, որում իրենց հետքերն ունեն հնադարյան գողթան երգիչների էպիկական պատումն ու Գր. Նարեկացու խոսքի բունկումը, միջնադարյան հայրենիների լուսավոր նվազներն ու Սիամանթոյի աճեղ կանչերը, կոմիտասյան երգի նուրբ մեղեդիներն ու ժողովրդական հայերենի կենդանի երակները:

Պ. Սևակի շափածոյի երկհատորյա բառարանի ստեղծող Արտաշես Պապոյանի տվյալներով «Անլուելի զանգակատան» կազմի մեջ են մտնում 6.091 բառ (իր բառակազմով զիջում է միայն կրկնակի ծավալ ունեցող «Մատյան ողբերգության» պոեմին): Նրա իսկ հաղորդումով, Պ. Սևակի շափածոյում գործ է ածվել մոտ 14.100 բառ, ավելին, քան որևէ հայ գրողի ստեղծագործության մեջ²⁵: 17.300-ի են հասնում նրա աշխատությունների և թարգմանությունների բառակազմը, աչդպիսով ամբողջը՝ 26.600 բառ²⁶:

Սևակը ստեղծել ու կիրառել է հազարից ավելի նոր բառեր, որոնց մի զգալի մասը վավերացվել է բառարաններում: Սևակի բառապաշարի հարստությունը պայմանավորված է լեզվի հարստացման գործոնների վերաբերյալ ունեցած դիրքով:

Մի հոգվածում նա գրել է. «...դժբախտաբար, բառերի մի մասը քնած է (և ոչ երբեք մեռած), ուստի և հարություն տվող է պետք: Բառերի մյուս մասը պարզապես լուռ է, ուստի և խոսեցնող է պետք: Իսկ բառերի երկր գերակալի մասը պարզապես... մաշված է անտանելի, ուստի և նրանց նախնական իմաստը վերականգնել ու փրկել է պետք: Ահա այս եռակի դժվարություններն են, որ պիտի հաղթահարի բանաստեղծը»²⁵:

Իր ասածի կիրառողն էր ինքը:

Եղեռնի թեման Սևակին զբաղեցնում էր ղեռ գրական մուտքի օրերից: 1944-ին նա գրեց Գ. Վարուժանի և Սիամանթոյի բանտային երկխոսության տեսիլը, որին այնուհետև հաջորդեցին այլ բանաստեղծություններ, նաև «Եռաձայն պատարագը» (1965):

Սա երեք մասից (ձայնից) բաղկացած հոգեհանգստի ղողանջ է (Ռեքվիեմ)՝ նվիրված 1915 թվականի ցեղասպանության զոհերի հիշատակին:

Ա. Արիստակեսյանը հետևյալ բացատրությունն է տալիս պոեմի ծննդյան շարժառիթներին:

«Երեքմասնյա ռեքվիեմի» ծննդյան ազդակը՝ «կապված է Շաֆհատուգենի (Շվեյցարիա) տաճարի փոքրիկ զանգի պատմության և նրա վրա փորագրված՝ անհայտ հեղինակի լատինական ասույթի՝ „Vivos voco, Mortuos plango, fulgora ilango“ («Կոչեմ ապրողաց, ողբամ մեռելոց, բեկանեմ շանթեր») հետ, մի ասույթ, որը բնարան է դարձել Շիլլերի «Ջանգակի երգի» համար... XVIII դարի սկզբում կոտորվել է զանգի եզրը, հետագայում պոկվել է ուրիշ կտոր, բայց զանգը շարունակել է հնչել: Վերջին անգամ զանգը հնչել է 1895 թվականի հունիսի 16-ին, որից հետո իջեցվել է զանգակասնից»²⁶:

«Ջանգի» կերպարը արդեն կար «... Ջանգակատան» մեջ, որի վրա հատուկ ուշադրություն դարձրեց էդ. Մեծելայտիսը «Սիրտ—Ջանգի կանչը» հոդվածում: Հասնելով մինչև նարեկացիական զանգահարությունը, նա գրում է, որ Պ. Սևակի պոեմում «Ջանգը վերածում է սրտի փոխաբերության», որ Պ. Սևակը «Ջանգի է վերածել սեփական վիրավոր սիրտը, ապա շրջել այն ղեպի երկինք, ղեպի արևն ու աստղերը»: Սրտի խորհրդանշան դարձած Ջանգը Մեծելայտիսը համարում է «հանձարեղ զաղափար»²⁷:

«Եռաձայն պատարագի» Ջանգը ազդարարում է երեք իրականություն՝ բնու շվեյցարական զանգի վրա գրոշմված ասույթի:

Առաջին ձայնը՝ «Ողբամ մեռելոցը», հայկական կոտորածների անթաղ մեռելների ողբն է («— Ողբամ մեռելոց, անթաղ մեռելոց»):

Երկրորդ ձայնը՝ «Բեկանեմ շանթեր», ահավոր ոճիրի դեմ բարձրացված բողոքի ահազանգն է, նաև մաքառումը («Մահվան կարմիր սգերթում Անհայտ—անվանի սրբազան խենթեր» թեմայով):

Երրորդ ձայնը՝ «Կոչեմ ապրողաց», ապրողներին ուղղված պատգամ է՝ վառ պահել հիշողությունը և արթուն լինել նոր սպառնալիքների հանդեպ: Այսպիսով, «Եռաձայն պատարագը» դառնում է յուրօրինակ Հիշողության դաս ոչ միայն հնօրյա, այլև մերօրյա բարբարոսության՝ ցեղասպանության բոլոր տարբերակների դեմ:

Պ. Սևակի պոեմների երկրորդ խումբը սիրային պատումներն են («Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի»): «Ուշացած իմ սերը» (1953) «սյուժետային միջուկով» պոեմ է. աղջիկը ամուսնացել է առանց սիրելու, ենթադրելով, որ սերը հետո կգա: Այդպես էլ լինում է: Այս հենքով ծավալվում է ուժեղ ֆիլիպիկա սիրո քաղքենիական բարձրումների, այդ զգացմունքի կաշկանդանքների, կենցաղի անազատության երևույթների դեմ: Մի խոսքով պոեմը պաշտպանում էր մարդկային անհատականությունը աղանդավորական տեսակետներից:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմի ռուսերեն թարգմանությունը (թարգմ. Եվգ.

Եվտուշենկո) լույս տեսավ «Новый мир» ամսագրում (1956, № 6)՝ «Դժվար խոսակցություն» վերնագրով:

Հրապարակումից անմիջապես հետո դարձավ քննադատական բուռն ասուլիսների առարկա:

«Новый мир» ամսագրում տպագրվեցին պատմական գիտությունների թեկնածու Վ. Ռեբերինի²⁸ և գրող Վ. Գերասիմովայի հոդվածները²⁹:

Մինչ առաջինը պոեմը համարում էր իրականության խեղաթյուրում, «ազատ սիրո» և «սեռական բնազդի» ազատության քարոզ, երկրորդը պոեմում նշմարում էր «կենդանի, մարդկային անկեղծ զգացմունք, թարմ միտք, հոգս, որ յուրաքանչյուր մարդու վերաբերվեն ոչ շարունով, ոչ համընդհանուր գիմազրկությանը ու ստանդարտ շափսերով... Պոեմը ուղղված է մարդու, նրա ճակատագրի նկատմամբ անդեմ-շտամպային վերաբերմունքի դեմ»:

Հեղինակային այս կեցվածքը պաշտպանեցին նաև ուրիշներ՝ Ա. Կիրիև-վան³⁰, Յու. Սուրովցև³¹, Մ. Իվանով³², իսկ քննադատեցին Ս. Սողոմոնյանը³³ և Ն.Շամոտան: Վերջինս անընդունելի համարեց անհատի ճակատագրում կուլիտի մասնակցության իրավունքի այն բարձրումը, որ տեղ էր գտել հերոսի հայացքներում: Դա համարում է սկզբունքային լուրջ սխալ³⁴:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմում Սևակը իբրև «սյուժե» օգտագործել է իր կենսագրության փաստը:

Ինքնակենսագրական հիմք ունի նաև «Երգ երգոցը»:

Ինքնակենսագրական նյութ ունեն մյուս սիրապատումները ևս, թեև երկրորդը, եթե կարելի է ասել, սիրո զգացմունքի վերացարկումն է՝ Սողոմոնի աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» ոգով, առաջինը՝ կենցաղային սյուժետային պատմություն է:

Քննադատության մեջ «Երգ երգոցը», թեև համարվել է «անզո սիրո», «անիրական սիրո» պանծացում³⁵. դա թյուրիմացություն է: Պոեմը գրված է իրական սիրո ազդակներով, բանաստեղծը արժանին է տալիս իր գտած միակին, ի դեմս նրա անզոարարձելով սիրո մաքրությունն ու գեղեցկությունը, հիացմունքը առհասարակ կանացի գեղեցկությանը:

Գեղեցիկ ևս դու, ինչպես բոլորը
Որոնց սիրում են,
Եվ ո՛չ ավելի ո՛ւ ոչ էլ պակաս:
Ի՞նչ է գեղեցիկ՝ ուրի՛շը կասի,
Մինչդեռ ինձ համար դու գեղեցիկ ևս,
Ինչպես բոլորը, որոնց սիրում են,
Եվ կախարհիչ ևս, ինչպես բոլորը,
Որոնց շեն տիրել
Ե՛վ անսովոր ևս,
Քանի որ նոր ևս...

Վերականգնելով Երուսաղեմում ծնված աղջկա՝ Սուլամիթայի, հոգեկալարը, հիանալով նրա արտաքին և ներքին գեղեցկությամբ, Սևակը այդ վայելչքին է հրավիրում նաև «խարտյաշ աղջիկներին», որոնց միջոցով հաղորդվելու էր սիրուն՝ «Ողջ գիշերն ի լույս իմ մահճակալին Փնտրում եմ նրան, շեմ գտնում սակայն»:

Իրապես, «Երգ երգոցը» սիրո հեթանոսական ուժի խարույկ է.

Իմ Սո՛ւլ...
Սուլամի՛ր...

Իմ Աուլամբիմ².

Առանց բեզ ապրելն այնքան է հիմա
Անհասկանալի ու տարօրինակ,
Որքան սասուցյի կամ ձյունի վրա
Վառվող խարույկը:
Ու ես ապրում եմ՝
Այդպես վառվելով...

«Նահանջ երգովի» նյութը կենցաղային սերն է՝ կնոջ անհավատարմու-
թյունը: Սիրած աղջիկը դրժում է խոստումները և հեռանում: Այս «ղեպքը»
դառնում է բանաստեղծական խորհրդածությունների շարժառիթ:

Ես բեզ միանգամայն նորից ստեղծեցի,
Բեզ տվեցի նոր կերպ՝
Ըստ իմ սիրտ:

Կատարվում է սիրտ ողբերգական խզում՝

...Սերն իմ գեղեցիկ էր քնած մանկան նման,
Որ ժպտում է նաև՝ երազի մեջ:

— Ինչո՞ւ արթնացրիր՝
Լացացնելով...

Սիրահարի հավատի կորուստը ասպարեզ է կոչում տառապանք, ցավ,
տխրություն, սակայն պատումի գլխավոր շեշտը մնում է «օրհնությունը»՝
Ա. Արխատակեսյանի մեկնարանությունը³⁶: Դա ճշգրիտ Պարույր Սևակյան
դիրքավորում էր, որ տեսնում էինք նաև «Նահանջ երգով» պոեմում:

— Օրհնյալ եզիր այնպես, ինչպես կայիր՝
Քեկուզ ինձից հեռու,
Ոչ ինձ համար...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո անունը
Որ հնչում է մերթ «կին» ու մերթ էլ «Սեր»...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո ժպտը՝
Հայտարարը սիրտ և խնդություն...

Պ. Սևակի այս սիրապատումներին միանում է Ալիգիերի Գանթեի «Աստ-
վածային կատակերգություն» հայտնի սյուժետով հյուսված «Ֆրանչեսկա դա
Բիմինի» սիրային ասքը:

6

Գրականության զարգացման ամեն շրջան ի հայտ է բերում մեկ կամ
մի քանի վառ անհատականություններ, որոնք գեղարվեստական որոնումնե-
րով կանխորոշում են նրա հետագա ընթացքի ուղղությունը:

Հայոց գրականության նորագույն շրջանի 50—60-ական թվականների
հատվածում այդպիսի հայտնություն էր Պարույր Սևակը, որի երկու գլխավոր
գրքերը՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս», ժամանակակից բանաստեղծու-
թյան ընդհանուր շղթայում առանձնանում են այնպիսի հատկություններով,
որոնք կարող են ունենալ դասերի նշանակություն:

Գրանք, իհարկե, բացառապես Սևակի դասերը չեն, բանաստեղծության
համաշխարհային և ազգային փորձի տվյալներն ու եզրակացություններն են:

Այդուամենայնիվ, դրանք կրում են բացառապես իր անհատականության ու-
ժեղ կնիքը, լուրացվել և ասպարեզ են հանվել իր՝ Պարույր Սևակի դրոշմա-
նշանով:

Անտարակույս այդ դասերի մեջ առաջին տեղում է պոեզիայի և պատ-
մության (ժամանակի) փոխառնություն՝ բոլոր դարերի ճշմարիտ բանաստեղ-
ծության պարտադիր նախապայմանը, որ ամեն դեպքում երևում է լուրաքան-
չլուր ստեղծագործող անհատականությանը բնորոշ, սեփական «նշանի» տար-
բերակով:

Պոեզիայի պատմականության նշանները դանազանակերպ են՝ սկսած
իրականության փաստերի ու դժբերի վավերագրական պատճենահանումից,
արդիականության պատմական բովանդակության հղումներից, ժամանակի
իդեալների հրապարակախոսական վերարժարծումից մինչև երևույթի ավելի
բարդ, ավելի խորունկ տարատեսակը՝ մարդու ներաշխարհի, նրա հոգեկան
հատակագծում արտահայտված պատմական բովանդակությունը:

Ժամանակը, նրա հակասություններն ու դրամաները, իդեալներն ու
դարգացման օրինաչափությունները մարդու հոգեկան «անձավների» միջոցով
հայտնագործելու այդ բարդ տարբերակի դավանանքին էր Պարույր Սևակը:

Իր թղթակիցներին գրած նամակներում նա խոստովանում է նաև փաս-
տական նյութի պատճենահանմանը և հրապարակախոսությանը տված տուր-
քերը, սակայն նրա բանաստեղծական աշխարհի գլխավոր և մնայուն, հեռա-
նկարային շերտը մարդու ընդերքի թափանցման, իր իսկ բառով ասած «հո-
գու երկրաբանության» ուղղությունն է, որի իրեղեն ապացույցներն են շատ
բանաստեղծություններ «Մարդը ափի մեջ» շարքից, ապա նաև «Ողջույնի
բմայքները», «Աստու քարտուղարը», «Վերնագիրը վերջում», «Նորից չեն
սիրում, սիրում են կրկին», «Դիմակներ», «Եղիցի լույս» և մյուս շարքերից:

Սևակը այն բանաստեղծության դավանանքին էր, որը կոչված էր հոգե-
կան սուղումների: Իհարկե, բնավ չէր մերժում փաստական իրականության,
վավերագրության դերը բանաստեղծության ճակատագրում, գնահատում էր
իրական փաստի ելակետային դիրքը, սակայն գտնում էր, որ արտաքին դեպ-
քը, այլ խոսքով՝ կյանքի ու բնության առարկայական աշխարհը, պետք է որ
վերածի «ներքին դեպքի», հոգեբանական թանձրացման, այլապես պոեզիան
չի կարող ունենալ ներգործության հզոր ուժ:

Արտաքին և ներքին դեպքերի այս հաշվեկշռի մեջ Սևակը, ըստ էության,
մեծացնում էր անհատական կենսագրության, անհատական ճակատագրի
նշանակությունը պատմության, Գարի կենսագրության վերարտադրման նպա-
տակների մեջ: Այս առումով չափազանց նշանակալից է հոգում «ունեցած-
չունեցածը» ընթերցողի առջև բացելու և բացահայտելու սևակյան խոստովա-
նությունը, ապա նաև մի շարք այլ բանաձևեր-մաքսիմներ («Լավ է լինել
ճմուռ դարբին, քան ոսկերիչ», «Բառերն էլ մինչև կարգին չգովեն, Ե՛րբ չեն
դառնալու...», «Ամեն վայրկյան նախ այրվում են անթթվածին, Հետո՞ միայն
հրդեհվում են՝ քարածխի պես...»), որոնց մեջ ավելի քան սուր են զրվում բա-
նաստեղծությունը պատմությանը հագեցնելու հնարավորությունները լայ-
նացնելու առաջադրությունները: Անհատական ճակատագրի և արդիականու-
թյան պատմական էության մերձեցման, նրանց միջև եղած տարածության
կրճատման, նույնն է թե՛ այդ երկու ծայրերի ձուլման պայմանը, դատելով
Սևակի լավագույն մի շարք բանաստեղծություններից, բանաստեղծական մը-

տածողության պատմականացման ճանապարհն է: Իսկ այդ ճանապարհը ոչ միայն դժուրամատչելի և դժուրասահ չէ, այլև բարդ, վերին աստիճանի բարդ, ժամանակի խոր հերկում և մարդկային հոգսերի խոր թափանցում պահանջող ճանապարհ է:

Պատմական շարժման բովանդակության դավանանքը Սեակի պոեզիային հաղորդեց հասունության հզոր լիցքեր, որոնց ամենավառ արտահայտություններն են «արմատի և սաղարթի», «այրման», «խարույկի», «հրդեհի», «բոցի», «բառերի դժուրության», «լուսի», «լույս-դվարթի» և զտարյուն սեակյան մյուս պատկերավոր գործածությունների պարբերական հղումները:

Պատմականության վերին շափանիչը, ինչպես ասացինք, մարդբրգության պայմանն է՝ ըստ Պ. Սեակի, մարդու հոգեկան կառուցվածքի բազմակողմանի պեղման ու ճանաչման սկզբունքը, Բանական այն մարդու, որի «... արյան գնդիկը մանր Այս Երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է և ծանր»:

Սա շափագանց կարևոր բնութան էր և արտահայտում էր 60-ական թվականներին առհասարակ խորհրդային բանաստեղծության բոլոր հորիզոնականներում սկսված մարդագրության շարժման բուն առաքելությունը:

Մարդու ներքին ընդերքի հետախուզման, նրա հուզական սահմանադրության խորացման խնդիրը, իհարկե, նորություն չէր իրեն զեղագիտություն, բայց հսկայական առաջընթաց էր մարդկային կենդանի ապրումներից և կրթության, հոգեկան վառելանյութից թափուր, մարդու դրամային ու ցավերին անհաղորդ բանաստեղծական սխեմաների հարաբերությամբ:

Պարույր Սեակի մարդբրգությունը հզոր, անկաղապար, ամեն տեսակի կապանքներից ազատագրված անհատականության իդեալի արտացոլումն է, այն մարդու պանծացումը, որը կյանքի ներդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի հրաշքը:

Նրա երագած-նախագած մեծատառով Մարդը ոչ նիցշեական գերմարդու տարբերակն է, ոչ էլ անհեռանկարայնության ուղիներում տարուբերվող անհատը: Դա այն մարդն է, որը մտահոգված է ոչ միայն ինքնակատարելագործման, բարոյական բարձր շափանիչների կիրառման խնդրով, այլև աշխարհի սաքք ու կարգի կատարելագործման, աշխարհի սովորների վերացման, հողագնդի ծիածանակերպ լուսարարության մեծ հարցերով:

«Ամենամարդի» սեակյան իդեալը, իհարկե, երկնքից հղված հրեշտակակերպ արարածը չէ, այլ միանգամայն երկրային-հողածին էություն, որը պետք է թոթափի իր «նեղ շապիկը», ազատագրվի իրերի իշխանությունից, հակամարդու դիմակներից և ասպարեզ կոշի բարոյական կատարելության իր իսկ էության մեջ եղած հարուստ պաշարները:

Մի շարք առիթներով Սեակը իրեն համարում է «Վերծանող», «Տարբերակող», «Լուսարար», բանաստեղծներին առհասարակ «Աստու բարտաղարներ» ու «պատվիրակներ», «Այսօրվա ու վաղվա դեսպաններ»: Նման դասակարգումների իմաստը մարդու սահմանագծումն է հակամարդուց, ճշմարտության վերծանումը, հետևարար և մարդու նախագծումը՝ ոչ թե այն աշխարհի աստվածային օրենքներով, այլ այս աշխարհի անդաշն կերպերը ներդաշնակության բերող սահմանումներով:

Սեակի նախագծած մարդը ունի «հողանյութ կերպարանք»: Նա իրեն զգում է և իրեն պատմական ժամանակի, և իրեն բնության տիեզերքի մաս: Ինչպես հայտնի է, Պ. Սեակը քիչ է գրել բնության նյութով, իսկ եթե գր-

րել է, ապա գերազանցապես շանթի, կայծակի, անձրևի, շառաչի, հողմի և այլ պարկերային շարքերով:

Երևույթն ունի իր պատճառաբանությունը:

Դիմելով բնության բուռն, հուզախոռով տարերքին, նրա շարժմանը, դրանով դարձյալ դառնում է մարդու հայտնաբերման զեղարվեստական ուղղությանը: Նա ասում է, որ մարդը ձևավորվում է ոչ միայն մշակութային քաղաքակրթության, այլև սոցիալական տեղաշարժերի, այլև բնութագրատական կոորդինատներում:

Պարույր Սեակն ունի մի բանաստեղծություն, ուր կարդում ենք՝

...Առաջիկա պես ուժն եմ սիրում,—
Նախ և առաջ՝ ո՛ւժը,
Հետո՝ ո՛ւժը կրկին...

«Ուժի», «էներգիայի», նույնն է թե կրքի, տարերքի պաշտամունքը առհասարակ 20-րդ դարի բանաստեղծության հատկանիշն է, Մայակովսկու և Պաստերնակի, Յվետաևայի և Ապոլիների, Վարուժանի և Չարենցի բանաստեղծական ճանապարհը զեպի աշխարհի «առեղծվածների» ըմբռնում, զեպի մարդու հոգևոր-ինտելեկտուալ, բարոյական և սոցիալական բարդ էություն ճանաչումն:

Սեակը մարդու և աշխարհի, մտքի և զգացմունքի բարդ փոխակերպությունների մեջ էր տեսնում բանաստեղծության նոր ճակատագիրը, ուստի և թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ զեղագիտական հանգանակներում հատկապես ընդգծում էր «մտքի զգացմունքայնության» առաջնությունը, անհատական սկզբունքի ուժեղացման պահանջը: Անհատական սկզբունքի հետ է կապված մարդու իդեալական-կատարյալ դիմագծի և վարքագծի սեակյան կողմնորոշումը՝ արտահայտված բանաստեղծությունների մետաֆորական զլխավոր նշանների համակարգում:

Ինչպես՝

եվ փա՛ռք աստծու,
Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես,
Ինչպես օվկիանոս է ինքն իրեն մաքրում...

կամ՝

եթե շուրջս խավար լինի,
Մարդկանց համար փայլատակեմ,
Հասակով մեկ փովեմ գետին
Վ՛հատություն ճամփան փակեմ...

նաև՝

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ արպես—
Ինչպես հովատակն՝ արտում սրձակ,
Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Իրականության և իդեալի, կենցաղի և կեցության խաչմերուկներում Սեակը երևում է իրեն նորգարյա ոռոմանտիկ, այդ հասկացության բլուկյան առումով, որը մեծ, իսկական, խստաշունչ ռեալիզմը համարում էր ոռոմանտիզմի էպիկենտրոն: Բանաստեղծները շեն կարող չլինել ոռոմանտիկներ: Այդպիսին է նաև Պ. Սեակը, որի պոեզիայում խաչավորվում են իրականության վավերագրական-ռեալիստական գունագծերը և երազողի մարդկային բաղձանքները:

Սևակի պոեզիան երազանքների անընդհատ շղթա է՝ հասցված մաքսիմալիստական պահանջների աստիճանին: Այդպիսիք են «Մարզը ափի մեջ» գրքի հրովարտակային շնչի բանաստեղծությունները, այդպիսիք են «Եղիցի լույսի» լուսերգական հղումները, նույն գրքի «Դիմակներին» բախումնային արձագանքները, «Իրերին» դատ ու դատաստանները, մյուս շարքերի այլևայլ պոռթկումները և այլևայլ ցանկությունների պատվիրանները:

Պարույր Սևակի ստեղծագործության առնչությամբ հաճախ է արտահայտվել այն միտքը, թե նա շատ բանաստեղծություններում գնում է ձևական փորձարարության, ստեղծում է ո՛չ այս, ո՛չ այն, այլ... էքսպերիմենտալ պոեզիա: Այս վերագրումի դեմ նա ընդվզում էր ոչ միայն բանավոր խոսքով, այլև գրավոր ելույթներում՝ քննադատական հորվածներում, հարցադրույցներում, նամակներում՝ բովանդակության և ձևի փոխհարաբերության խնդիրը լուծելով հօգուտ... ներքին, օրգանական միասնություն:

«Բանաստեղծությունը նախ և առաջ ձև է, այս բառի ոչ թե ձևական, այլ բովանդակային» իմաստով,—գրել է իր մի հոդվածում: Մի ուրիշ տեղ ասում է՝ «Ձևի հարց, եթե ըստ էության դատենք, չկա էլ, որովհետև կա միայն խորքի հարց»³⁷:

«... Երբ կա ասելիք,—շարունակում է Սևակը,—ապա դա չի կարող շեքրել արտահայտման իր ձևը: Նայած թե ինչպիսին է ասելիքը՝ հի՛ն, թե նոր, թա՛րմ, թե բորբոսնած, կյանքի՞ց թելադրված, թե անցած օրինակների վրա ձևված, ժամանակակից՞ մտածողությամբ հղացված, թե ծնված հնացած նմուշների հետ շփվելուց,—նայած թե ինչպիսին է ասելիքը, համապատասխանաբար կլինի և ձևը: Եվ ընդհակառակը՝ երբ առկա է նոր ձևը, ապա այն անկասկած արտահայտում է նոր բովանդակություն, և այստեղ «նորամուտություն» տեսնելը նշանակում է ոչ այլ ինչ, քան սեփական հնամուտությունը թաքցնելու ծպտյալ բացահայտ ձգտում»³⁸:

Այդպիսիք են Սևակի բանաստեղծական ձևերի ծագումնաբանական աղբյուրները. դրանք առաջանում են իմաստների հետ միասին, լուծում են երևույթների «միջուկի» խնդիրներ: Հիշենք «Դիմակներ» շարքի թատերականացված կառուցվածքները, «Եղիցի լույսի» հրովարտակային-շարականային ձևերը, «Եռանկյան պատարագի» հանդիսավոր-պատարագային շունչը, բիրտական Սուլամիթայի երգերգոցյան արժեքավորումը, սիրային խոստովանությունների՝ «Մարիամին» հղված աղբյուրների և դիմումների ողբերգական վերապրումները («Հանդատացրու ի՛նձ, հանդատացրո՛ւ...»), «Ա՛խ, տե՛ր Կսկիծ, Այսքանն արդեն բավական է», «Քո անունով, Մարիամ՛, քո անունով...»), սիրային ապրումների («Անձանոթուհուն», «Ո՛ւր է դիշերը հազարմեկերորդ», «Գլխատույտ» և այլն) դրամատիկ կառուցվածքը: Իրապես, նրա բանաստեղծությունների ձևը ծնվում է իմաստի հետ միաժամանակ, դրանց միջև չկան խզումներ, անհամաձայնություններ:

Ձևի և բովանդակության հարաբերությունը Սևակի իսկ խոսքերով ասած՝ ինչի-ի և ինչպես-ի համաձայնության խնդիր է, որը տարիներ շարունակ եղել է նրա առաջնային «մտատանջանքներից» մեկը, բերել վերջնական այն համոզմանը, թե՛ «Ինչ-ն է կարևոր և ոչ թե ԻնչՊեՍ-ը»³⁹:

Թեև ինչ-որ ժամանակ, գեհեհիկ սոցիոլոգների գերիշխանության օրերին, որոշ բառերի (թեմա, հրատապ և այլն) պաշտամունքի շրջանում պաշտպանել է «ինչպիսիք» դատը, սակայն արվեստի դարգացման բարենպաստ

պայմաններում վերջնականապես կանգնել է «ինչի» դիրքերում, որը նշանակում է մեծ բովանդակություն կամ հասարակայնորեն կարևոր ասելիք: Թեև ամբողջ էությունը շողկալված էր բանաստեղծական հին ու նոր ավանդույթին, նույնիսկ կարելի է ասել, որ «ավանդների կախարդանքի» մեջ էր, այնուամենայնիվ Սևակը բանաստեղծական մտածողության դարգացման, արտահայտման ժամանակակից կերպերի հայտնագործման դավանանքին էր: Երգվյալ, աննահանջ դավանակիրը: Այդպես էր ըմբռնում իր խնդիրը դեռ բանաստեղծական մուտքի օրերից՝ հայացքն ուղղելով դեպի նորարարական շրջափոխության երկրները՝ Ուոլտ Ուիթմեն, Վլ. Մայակոպսկի, Սիամանթո, Չարլես Բակոկ, այդպես էր ըմբռնում իր և ուրիշների խնդիրը արդեն կյանքի վերջին տարիներին, երբ բանավեճի շաժառիթով և իր իսկ փորձի ընդհանրացման կարիքով գրեց «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածը:

Դեռ 1942-ին վերաբերող հայտնի նամակում նա սուր էր դնում գրական հայրենիքի՝ նոր բանաստեղծի ծագումնաբանություն, «գեներտիկական ավազանի», նույնն է թե՛ գեղարվեստական ավանդների հենման կետերի, խնդիրը: Հենց այստեղ էլ ասենք, որ բնավ ճիշտ չի Սևակին վերագրված «ավանդախախտի-կանոնազանցի» վերագրումը, եթե շատնք ճիշտ հակառակը՝ գեղարվեստական թիկունքի կարևորության և անհրաժեշտության արթուն գիտակցությունն էր հուշում նայելու առաջ՝ «դեպի ուր» շարժվելու նշանաբանով:

Շարժում դեպի ժամանակակից մտածողությունը, դեպի բանաստեղծության ու պոեզիա կառուցման նորագույն տիպարների հայտնագործումը՝ սա էր նրա տարիների մտատանջությունը, որ պսակվել է մի շարք գեղագիտական գյուտերով: Սևակի կապակցությամբ՝ նորարարություն բառը նշանակում է «հաղթահարված ավանդականություն»: Հատկապես կյանքի վերջին տարիներին և հետմահու նրա մասին գրված հոդվածներում այն աստիճան էր շեշտվում նորարարականը, որ սկսում էր մտածել, թե նա «անհայտ մուլտրակից» հղված բանաստեղծական առաքյալ է: Այնինչ իրականում լուծելով գեղարվեստական ահագին, մասշտաբային խնդիրները՝ մարդու խոշորացման պլանով, այդուամենայնիվ, նրա բանաստեղծական ծննդաբանությունը կապված է գեղարվեստական արժանանքների, թիկունքի հետ: Սևակը ոչ ավանդական է ճիշտ այնքան, որքան պետք է լինի ամեն մի նոր բանաստեղծ: Նա իր դիմագծի տերն է և ոչ թե ուրիշների դիմակների կրողը:

Հաղթահարված ավանդականության սեակյան տարերքը նրան կոչում էր դեպի «ժամանակակից մտածողություն», որը, նրա հայացքով, ոչ միայն միանշանակ չէր, այլև բազմեզր, բազմաշերտ հասկացություն է, գեղարվեստական մի շարք սկզբունքների հանրագումար: Դրանցից մեկը և ամենահետաքրքրականը, անտարակույս, «բանաստեղծական անբանաստեղծության» սկզբունքն էր, որի «արժանանքը» թեև գալիս էին հեռավոր տարիներից, առաջին հերթին Սևակի նախընտրած բանաստեղծներից մեկի՝ Վլ. Մայակոպսկու «պոետական լաբորատորիայից», սակայն արտահայտում էին դարգացման նորագույն ուղիների պարտադրանք:

Պ. Սևակը գրում է. «Երբ «նոստրալիստ»-ների և «ոեալիստ»-ների սխոլաստիկական վեճը երկարաձգվեց այնքան, որ «համը դուրս եկավ», Քոմա Աբվինացիներից և Գունս Սկոտներից հետո եկավ Նիկողայոս Կուզանցին և, ըարզացնելով նոստրալիզմը, սկսեց պաշտպանել «գիտական անգլիալիստ» տեսությունը... Դա մի հերոսական քայլ էր մարդկային մտքի պատմության մեջ, որովհետև չէր նշանակում այլ բան, քան «վե՛րջ սխոլաստիկային»:

Այսպիսի մի «անցման հասակ»-ի ժամանակաշրջան է ապրում նաև արդի բանաստեղծությունը (ալլուրեր՝ վաղուց, մեղանում՝ նո՛ր-նոր), որ «գիտական անգլիստության» դեմ կարող է դնել իր «բանաստեղծական անբանաստեղծությունը»¹⁰:

Այս սկզբունքը ուղղված էր անթրոփո և անհոացում պերճաբանության, այսպես կոչված՝ «գեղեցկախոսության», «գանդրահեր բառերի» շահարկման տարածված երևույթի դեմ՝ հանուն բառի արժեքի և բովանդակության հաստատման, հանուն բանաստեղծական խոսքի ճշմարտության:

Ահա նրա բանաձև-թելադրանքը՝

...Մինչև անգամ լավ է ավելի,
Բառերն իբար հետ կապ իսկ շունենան,
Քան թե շունենան կշիռ ու արժեք:

Սևակի պոեզիան, իհարկե, հենվում է մետաֆորական բարդ կառուցվածքների, այսպես կոչված, բարդ զուգորդությունների վրա: Այդուամենայնիվ, հիմնական առաջնությունները և ոչ թե պարզունակ պոեզիա է, որն ազատագրվել է, նրա իսկ բառով ասենք՝ ավելորդություններից, պատկեր-համեմատությունների անհարկի կուտակումներից և դարձել է վերին աստիճանի կենտրոնաձիգ ու մկաննուտ:

Նրա ստեղծագործությունը բարդ և պարզ պատկերային շարքերի համադրություն է. բարդ՝ ոչ անհասկանալիության աստիճանի և պարզ՝ ոչ հանրամատչելիության որակով:

«Բարդ-պարզ» բանաստեղծության օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք դրանցից միայն մեկը՝ «Բարի իրիկունը», «սիրո հայտնություն» ցնցող վավերաթուղթը: Բարդ զուգարկությունների վրա կառուցված բանաստեղծությունները «մտավարժություններ» չեն ամենևին, ինչպես ենթադրում էին նրա ընդդիմախոսները, այլ հասունության պաթոսի արտահայտություններ: Սևակի հասունությունը նոր ժամանակի «առեղծվածները» ըմբռնելու, ինչպես նաև արդեն մարդկությանը հայտնի, արդեն խոր արմատներ նետած բարոյական արժեքների հաստատման և որոնումների արդյունք էր: Դա առավելապես արտահայտվեց «Եղիցի լույս» գրքում, որտեղ նրան հետաքրքրում էր ոչ այնքան «թեմատիկական լայնությունը», որքան զիտողությունների, տրամադրությունների, հուզապրումների խորությունը:

Սևակի մետաֆորին խորթ էր հոգեկան խլությունը կյանքի սուր կետերի հանդեպ: Նա ևս այն մտքին էր, որ չուրաքանչյուր ճշմարիտ բանաստեղծ նախ և առաջ պարտավոր է ունենալ ժամանակի սուր ցավերի զգացողություններ՝ հոգեկան դրամայի, անգամ ողբերգական վերապրումների, — այսպես նրա խոսքը չի կարող ունենալ ներգործման ուժ, մարդկայնության և գեղեցկության արթնացման գերխնդրի հնարավորություն: Այս կետում նույնպես Սևակը ձայնակցում էր դասական ավանդներին, ձգտում էր խորքերին:

Դա բազմաստիճան գործողություն է: Վերցնենք «Անտառի վեպը»: Սկրսելով առարկայի մի «նշանի» հիշատակությունից (անտառը պատմում է մի վաղնջական առասպել), այնուհետև անցնում է մյուս «նշանին» (ծնվում է անանուն այն էակը, որը պետք է հետագայում մարդ կոչվի), ապա անցնում է հաջորդին, ծնվում է հազարամյա թախիժ-կարոտը, մինչև որ ասպարեզ է հանում կախարդական հեքիաթը՝ մեծատառով Մարդու երազանքը: Նշանից-նշան բանաստեղծը շարժվում է դեպի էության խորքը, մինչև որ նվաճում է «գաղտնիքը»: Նա որոնում է ոսկին (հիշենք «Միայնակ ծառը»)՝ անտառային շանթարգելի կերպարով), որոնում է ոչ թե այբիմիկաբար, այլ երկրաբանի պես, երևույթը պեղելով ծալք-ծալքի հաջորդականությամբ: Պ. Սևակի գեղարվեստական-պատկերային համակարգը հենվում է նաև այլ սկզբունքների՝ բանաստեղծության պատմողական հնչերանգների կիրառության, ասմունքայնության, բախումայնության, թերասացության, «արձակայնության», «ոճի իջեցման» և այլն, և այլն: Այս իսկ սկզբունքների շրջապատում առանձնապես շեշտվում է նրա հակումը դեպի համանվագայնությունը (սիմֆոնիզմը) և բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիզմը), որոնց վրա զրվում են ժամանակակից աշխարհի բարդությունները, ժամանակակից մարդու բարդ հոգեկառուցվածքի չուրացման պատմական մեծ առաքելությունը: Պոեզիայի «մեծ ուղեծիր» դուրս գալու պայմանը նա համարում էր ոչ թե «սրտալի դեղումը», այլ «ողեղենացած ասմունքը», «հոգևոր հայտնությունը»՝ սիմֆոնիզմը, որի շնորհիվ երգը խորանում-մեծանում է՝ «Ինչպես... սենյակը մեծ հայելու մեջ...»¹¹:

Մտածողության սիմֆոնիկ ելակետը նա համարում էր ոչ թե ինքնակենսագրական տարր, այլ դարի պոեզիայի ընդհանուր մտածողության ձև: Սիմֆոնիզմը և մյուս պահանջները, ըստ Սևակի, արտահայտում են զարգացման օրինաչափությունը և ոչ թե առանձին անհատների քմահաճույթը:

7

Պարույր Սևակը բանաստեղծական որոշակի միտումների ու սկզբունքների հավատարմագրված բանաստեղծ է: Ինչ նա անում էր, անում էր ոչ միայն, այսպես ասած, «մուսանների ներշնչանքի» լիցքերով, այլև որոշակի նպատակասուլացությամբ:

Չարմանալի երևույթ-հաստուն, ինքնամոռաց, վերին աստիճանի կրքոտ բանաստեղծական խառնվածք լինելով, Սևակը հետազոտողի խեղձական խառնվածք էր նաև՝ որոնող, հավասարակշռված, փաստերով զինված, խոր գիտելիքների տեր:

Ինչ որ անում էր գիտության ասպարեզում, անում էր բացառիկ նվիրումով ու խորացումով, անում էր փաստերի, ապացույցների, եղրակացությունների մի ամբողջ շտեմարան շարժելով: Դրա պերճախոս վկայություններն են հայ դասականների՝ Գրիգոր Նարեկացու, Հովհաննես Թումանյանի, Պետրոս Դուրյանի, Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության քննությունները, պատմագիտական և լեզվաբանական հոգվածները, Անանուն պատմիչին նվիրված անտիպ հետազոտությունը, ժամանակակից բանաստեղծության հարցերի քննությունները, որոնց շարքում է «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» գեղագիտական մեկնությունը, նրա խորաթափանց գրախոսությունները:

րը, գեոևս անտիպ «Գրական նամականին», անավարտ այլ ուսումնասիրություններ և, վերջապես, «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը:

Սայաթնովագիտությունը,— սկսած Գ. Ախվերդյանից՝ Գավթարի բանիմաց մեկնաբանից, մինչև մեր օրերը,— անցել է երկարամյա ճանապարհ և, կարելի է առանց չափազանցության ասել, կատարել է բանասիրական-աղբյուրագիտական վիթխարի աշխատանք: Հայրենական և այլալեզու սայաթնովագիտությունը, անցնելով նյութի «նախնական կուտակման» փուլը, Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Կ. Կեկելիձի, Մ. Հասրաթյանի, Գ. Լևոնյանի, Գ. Լևոնիձի, Գ. Ասատուրի և այլոց ջանքերով ստեղծել է Սայաթնովայի՝ խաղերի վերծանման տեքստաբանական հարուստ ավանդներ, որոնց նշանակությունը անգնահատելի է, մասնավորապես, կովկասյան բանասիրության պատմության համար:

Պարույր Սևակը «Սայաթ-Նովա» (1969) հետազոտությունը, իր առաջին՝ «Երբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» և վերջին՝ «Ծանոթագրություններ» գլուխներով սայաթնովագիտությանը թելադրում է նոր անելիքներ. պարզել ոչ միայն հանձարեղ աշուղ-բանաստեղծի կենսագրության առեղծվածները և ստեղծել նրա գիտական կենսագրությունը, այլև նախապատրաստել նրա խաղերի նոր, առավելագույն ճշգրիտ, գիտականորեն մինչև վերջ փաստարկված հրատարակություն:

«Ե՞րբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» գլխի մեջ հարցի պատասխանը համազրբվում է հրապարակում եղած տեսակետների խոր և հիմնավոր քննություններին, սեփական տեսակետը հաստատվում է նոր ապացույցների վերին աստիճանի հասակ դրվածքով: Մեծ աշուղ-բանաստեղծի ապրած ժամանակի պատմական-քաղաքական անցքերի, մարդկային հոգեբանության, կենցաղի, ժամանակի հայերեն, վրացերեն և աղբրեջաներեն բառարանի հարուստ իմացությունները, միանալով բանաստեղծի վերլուծական ներքնատեսությանը, կռահումների ինքնատիպությանը և գիտական ռեալիզմին, շասենք վերջնական, բայց կայուն և համոզիչ հիմքերի վրա են դնում հայ ու վրաց բանասիրությանը երկար տարիներ զբաղեցրած երկու անհայտների՝ Սայաթ-Նովայի ծրնրդյան թվականի և նրա սիրո առեղծվածի լուծումը: 1722 թվականի և արքայազուստր Աննայի «գլուտերի» վավերացումից բացի, Սևակը գիտական շրջանառության մեջ է դնում նաև մի շարք էական կենսագրական «մանրուքներ», որոնք իրենց արժանի տեղը կունենան Սայաթ-Նովայի կյանքի գիտական տարեգրության մեջ:

«Ծանոթագրություններ» բաժինը սովորական հավելված չէ և ոչ էլ տեղեկատու ապարատ: Այստեղ առաջարկվում են Սայաթ-Նովայի տաղարանի բազմաթիվ նոր ընթերցումներ և հերքվում են հատկապես 1963-ին, հոբելյանի օրերին, ասպարեզ խուժած նորընծա «սայաթնովագետների» տասնապատիկ սուտ ու սխալ, կամայական ու անճոռնի «մեկնաբանությունները»: Գիտական տրամաբանության ուժով Սևակը վիճում է ոչ միայն սայաթ-նովյան բառերն ու ծածկաբանությունները խեղաթյուրողների, այսպես կոչված, «ոմանտիկ բանասերների» ֆանտաստիկական ստերի հետ, ճշտելով նրա բառարանի իսկական իմաստները, այլև Սայաթ-Նովայի անհատականության վրայից դեն է նետում հավուրպատշաճության համար կամ «պատմությունը զարգարելու» նպատակով հորինված այն առասպելները, որպիսիք մեծ շափերով մթերվում էին զոհճիկ սոցիոլոգիական գրականագիտության ու պատ-

մագրության ամբարներից: «Գունավոր ակնոցների» փոխարեն ասպարեզ տալով մտածող ու զգացող անհատի քննախույզ հայացքին, Սևակը բանավեճում հաստատում է պատմականության սկզբունքը որպես գիտականության գերագույն չափանիշ: Սայաթ-Նովայի սիրո փիլիսոփայության «լավատեսաւան» կոնցեպցիան, Սայաթ-Նովայի՝ «ժամանակի զարգացած անձնավորության, տեսակետը, Սայաթ-Նովայի խաղերում կենդանի բնության ներկայությունը «հաստատող» հայացքը, Սայաթ-Նովայի՝ «աստվածամերժի ու աստվածամարտիկի» առաջագրույթը և բազմաթիվ այլ իրազանցություններ ու մտազանցություններ Սևակը քննադատում է ոչ թե թուցիկ հակագրություններով (սա ճիշտ է, սա սխալ է սկզբունքով), այլ ասպարեզ է բերում բանավեճին անհրաժեշտ պատմագրական փաստերի ու հոգեբանական-տրամաբանական հետևությունների ծանրակշիռ դիտանոց, գիտական թերհավատության՝ փաստը հակափաստով ստուգելու՝ գիտնականին պարտադիր կողմնորոշում:

Ծանոթագրությունները, ըստ էության, լրացուցիչ նյութերով ամբողջացնում են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության աշխարհի այն պատկերը, որ եղել է Պարույր Սևակի հետազոտության գլխավոր խնդիրն ու նպատակը:

«Սայաթ-Նովա» աշխատության «Երկու խոսքում» Սևակը իրավացիորեն գրում է, որ ժամանակը պարտադրում է սայաթնովագիտության աղբյուրագիտական ոտքը տեղաշարժել դեպի նրա գրականագիտական թևը: Իհարկե, ճիշտ չի լինի ասել, որ գրականագիտական թևը բոլորովին անգործության է մատնված եղել: Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Վ. Բրյուսովի, Մ. Աբեղյանի խորիմաստ գնահատությունները, հայ և վրացի բանասերների ուսումնասիրություններում եղած արժեքավոր զննումները բերել են Սայաթ-Նովայի աշխարհի առանձին կողմերի ճանաչողության ուղադրության արժանի դրվագներ և տվել են այնպիսի բանալիներ, ինչպես ասպետական սիրո թումանյանական կռահումը, նրբերանգի և ոչ թե գույնի բանաստեղծի բրյուսովյան գիտողությունը, Մ. Աբեղյանի նկատողությունները Սայաթ-Նովայի խաղերում Գոգալի անհատականության ու կենդանի բնության բացակայության մասին և այլն և այլն:

Բայց սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Սայաթ-Նովայի ամենավերջին հետազոտողը՝ Պարույր Սևակն է առաջին անգամ ոտք դնում նրա աշխարհի բոլոր անկյուններն ու խորշերը, նրա հոգեկան կյանքի բոլոր ելումուտերը, նրա դերի մեջ մտած՝ նրա հետ նորից անցնում է անցած ամբողջ ճանապարհը՝ նայում է այնտեղ, ուր նայում էր Սայաթ-Նովան, տեսնում է այնտեղ, ուր ասպետաբար բարեկամության էր կանչում Մեծ Ըղձավորը, գանգատվում է այնտեղ, ուր մոլեգնում էր Մեծ Բեզարածը, հանդարտվում է այնտեղ, ուր խաչ ու խաչվառ էր աղոթում փոքր մարգարեն:

Գրականագիտական մենագրությունները, եթե դիմենք գերասանի արվեստի մասին թատերագիտության առաջարկած սահմանումներին, լինում են երկու բնույթի՝ ցուցադրող և վերապրող: Առաջին դեպքում հետազոտողը բայլ առ բայլ շարադրում է իր առարկայի հետ կապված բոլոր փաստերը, անշտապ նկարագրություններով բոլորում է էական ու անէական մանրամասնությունները, հետևողականությամբ դասակարգում է հեղինակի կյանքի հանգամանքներն ու ստեղծագործական թեմաները: Երկրորդ դեպքում հետազոտությունը կառուցվում է այնպես, որ նրա ապացույցների տրամաբա-

նական ու հոգեբանական համակարգը գլխավին նվաճում է ընթերցողին, նրա հայացքը շրջելով դեպի ուսումնասիրվող հեղինակին գրադեցրած գլխավոր գաղափարը:

Պարույր Սևակի աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի վերապրումն է: Սևակը ստեղծել է իր՝ Պ. Սևակի, Սայաթ-Նովան, Մեծ Ըղձավորի ու Մեծ Բեղարածի սեփական պատկերացումը: Դա կենդանի, անպայմանական, հոբելյանական փայլից ու քրեատմատիական ողորկությունից ազատված, ժամանակի մեջ գործող և ժամանակի հետ շարժվող Սայաթ-Նովան է: Սովորաբար «վերապրված մենագրությունը» սպառնում է կանխակալության և փաստական նյութի նվազ հագեցման վտանգը: Սևակի մենագրությունը, այս տեսակետից, գերազանց ուսումնասիրություն է: Կանխակալության ու նախապաշարվածության ոչ մի հետք: Փագտական հարուստ հագեցում՝ հայերեն, աղբյուրներեն և վրացերեն խաղերի միասնական հենքի վրա,— առաջին անգամ է շրջանառության մեջ գրվում այս միասնական հենքը,— նա առաջարկում է Սայաթ-Նովայի աշխարհի առավել լիակատար ընթերցում:

«Մեծ Ըղձավորի և Մեծ Բեղարածի» գրականագիտական սյուժեից բացի, գրականագետը քննում և զննում է առարկայի այնպիսի կողմեր, որոնք նրման ծավալով առաջին անգամ են արժարժվում սայաթնովագիտության մեջ:

Դրանցից մեկը միջազգային այն ընդարձակ տեսադաշտն է, որի վրա դրվում են Սայաթ-Նովայի խաղերը: Առաջինը Հովհ. Թումանյանն է ակնարկել Շեքսպիրի Սոնետների և Սայաթ-Նովայի Դավթարի ներքին աղբյուրները, խոստացել է մեկ անգամ էլ անդրադառնալ այդ հարցին և ինչ-ինչ պատճառներով չի վճարել իր մուրհակը: Բացառիկ մի պարզատեսությամբ Սևակը իրացրել է թումանյանական կոստումը, բացահայտելով Արևմուտքի և Արևելքի հանդիպումը՝ կեցություն մեծացման և մարդու աստվածացման ոլորտում:

Շեքսպիրի սոնետների և Սայաթ-Նովայի խաղերի նմանություններով Սևակը հաստատում է հումանիզմի և համամարդկայնության այն ընդհանուր միջնորտը, որի պատգամախոս-մարդարեններն ու արդարախոս նահատակներն են եղել բոլոր դարերի գրական այն մեծությունները, որոնք Վ. Բրյուսովի բնութագրությամբ՝ «երկնից վե՛հ ընծաներն են, որ ուղարկվում են ոչ ամենքին և ոչ հաճախակի: Դրանք նախախնամության բնորոշյալներն են, որոնք օրհնանք են գրողմամ իրենց դարի և իրենց հայրենիքի վրա»⁴²:

Գրական ընթացքի միջազգայնական միասնությունը Սևակը հիմնավորում է նաև այլ «կապերով», մասնավորապես ֆրանսիական տրուբադուրների և գերմանական միներնդինգերների ու Սայաթ-Նովայի խաղերի համագրությունը, արևելյան դասական բանաստեղծության ու Սայաթ-Նովայի գեղագիտական ըմբռնումների ընդհանրություններով ու տարբերություններով, 18-րդ դարի իմացական այլևայլ աղբյուրների հետ ունեցած անմիջական ու ակամա առնչություններով:

Լիակատարության մյուս պերճախոս ապացույցը հայրենական գրականության լայն շառավիղի մեջ Սայաթ-Նովային տեղադրելու հարցասիրությունն է: Գր. Նարեկացին և պայմանական Քուշակը՝ հայրեններով, Նազաշ Հովնաթանն ու միջնադարյան մյուս բանաստեղծները Սևակի գրքում, այսպես կոչված, սովորական նախորդներ՝ գրական քաղվածքների աղբյուրներ չեն: Սևակը չի էլ դնում ուղղակի աղբյուրության՝ նախորդների շարունակման կամ օգտագործման խնդիր:

«Հետագարձ հայացքով» նա տշխատում է գտնել հայոց բանաստեղծության շղթայի զարգացման զինամիկան՝ արտացոլված նախորդների ու Սայաթ-Նովայի հոգու կառուցվածքում և ոչ թե բանասիրական այն կոպիտ ու անկենդան սխեմաներում, որոնցից հաճախ են կառուցում միջնադարյան գրականության և աշուղական պոեզիայի հետազոտողները, պատահական «գլուսերն» ու պատահական զուգահիսությունները ներկայացնելով որպես «օրինաչափություն»:

Բնագրից առաջ Սևակը կարդում է ենթաբնագիրը, տառի փոխարեն առաջամաս է բերում «համեմատվող» բանաստեղծների ոգին և այդ հիմքի վրա կատարում է բանաստեղծության ներքին տեղաշարժերը ապացուցող խոր ընդհանրացումներ: Իրենց խորությամբ ու ավարտվածությամբ փայլուն են այն բնութագրությունները, որ վերաբերում են Գր. Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի՝ երկու Մեծ Ըղձավորների ողբերգությունը, նրանց նմանություններին ու տարբերություններին, նրանց աշխարհի ընդհանրությունը: Գր. Նարեկացին, գրում է Սևակը, Աստծուն հավասարեցնում է սիրո, իսկ Սայաթ-Նովան իր սերը հասցնում է Աստվածության:

Սայաթ-Նովային իր իսկական բովանդակությամբ, արմատներով, բնով ու ստեղծագործության կատարին փողփողացող գաղափարներով կարգալու համար լիակատարության հիշված ապացույցներից ավելի վճռական հանգամանք է՝ ժամանակի հետ նրա աշխարհը կապակցելու և ժամանակի մեջ նրան բացելու առաջադրությունը: Հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծի աշխարհայացքի, նրա անհատականության ու գործի պատմական ու արդիական արժեքի մասին ճշմարիտ գիտական խոսք ասելու համար Սևակը, անհրաժեշտաբար, դիմել է երկու իրականությունների լույսերին: Մեկն այն իրականությունն է, որի հարազատ ծնունդն էր Մեծ Ըղձավորն ու Մեծ Գանգատավորը՝ սիրո խառվելներով ու վիրավոր երազներով, տառապանքով ու գանգատության խոսք է ասում մեր նոր բանաստեղծության «արքայական սկզբի»՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության արդիական ու հավերժական արժեքի, նրա ժառանգության կենդանի շնչի ու «գրի ուրիշության» մասին:

Հետևելով Սայաթ-Նովայի աշխարհի կորագծին՝ անձնական գրամայից մինչև հասարակական արատները ըմբռնելու ողբերգություն,— այստեղից էլ մինչև «աստծո ծառայություն», սիրո աղոթքներից մինչև անարդար աշխարհի դեմ ուղղված անեծք, այստեղից էլ մինչև քրիստոնեական համակերպություն նույն աշխարհի հետ,— Սևակը այնպես է կարդում խաղերի էջերն ու խաղերի լուսանցքները, որ դրանք երևում են որպես «պատմության հիշատակարաններ»:

Հետազոտողի տեսակետով, որի հետ չի կարելի չհամաձայնել, Սայաթ-Նովայի ողբերգությունը իր դարի «մտածող եղբանի» հումանիստական լայն երազների և «նեղ աշխարհի» հավերժական վեճի տրամաբանական վերջավորությունն էր⁴³:

Վ. Բրյուսովը Սայաթ-Նովային անվանել է երանդների բանաստեղծ: Համաձայնելով այս գնահատությանը, Սևակը Սայաթ-Նովայի պոեզիան համարում է ինքնաշրջումների շարան: Հետազոտողը ասպարեզ է բերում իր ձիրքն ու ջանքը՝ գտնելու սայաթնովայան ապրումների հարյուրավոր երանդներն ու նրբերանդները: Նրա աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի և



Համա Սախյան

նասիրական ուղղությունը և նոր ուղիներ է պարզում հետագա ուսումնասիրությունների համար:

րանգների մի կատարյալ տոնահանգես է. նա բացում է Սայաթ-Նովայի սիրո հոմանիշային բառարանի ու բեղարածության փակագծերը, նրա խորունկ տրամուսթյան ու արդարության պատգամախոսության, հեթանոսական զվարթության ու քրիստոնեական մոայությունների երանգները՝ ճշգրիտ թարգմանելով Սայաթ-Նովայի խաչակրությունն ու դարդի վիթխարիությունը, սիրո գերությունն ու սիրո նախազգացիլը, նրա դրաման ու ողբերգությունը, օրհնանքըն ու անեծքը, Տրտունջըն ու Զղջումը:

Պ. Սևակի «Սայաթ-Նովա» հետազոտությունը մեր գրականագիտության բարձր հասակը վավերացնող նրևույթ է: Այն վերաշրջում է միջնադարյան գրականությունը նվիրված մենագրությունների ավանդական-բարդունիների համար:

Հ Ա Մ Ո Ս Ա Հ Յ Ա Ն 1

Զանգեզուրում կա մի գետ,
Որ խոսում է ափի հետ,
Հոսում է օրնիրուն...
Գետի ափին այն վճիտ
Կա անպաճույճ մի խրճիթ —
Գեղջկան մի տուն:

Կատր ունի նա ծաղկած
Եվ պատի տակ թեք ընկած
Մի գերանացու...
Բակում թփեր կան վարդի,
Խանում-խաթուն մի բարդի
Ու երեք ածու:

Սա Համո Սահյանի (Համո Սահակի Գրիգորյան) հայրական տունն է՝ Որոտանի եզերքին, կոր գյուղակում: Այստեղ է ծնվել Համո Սահյանը կամ 1914-ին կամ 1915-ին: Առաջինը հաստատում է տան տոհմական «Կարմիր դավթարը», երկրորդը՝ գյուղի ծխական բահանայի մատյանը: Այդ փյառակաված տանն է ապրել խաչի պապի նահապետական մեծ գերդաստանը, այդտեղ է նստել իրիկնահացի, այդ խրճիթի շեմից է սկսվել ապագա բանաստեղծի աշխարհաճանաչողությունը: Կրթությունը Համո Սահյանը սկսել է

կոր գյուղի դպրոցում, ուր տարիներ առաջ իբրև ուսուցիչ աշխատել էին բանաստեղծ Գառնիկ Քալաշյանը, այնուհետև Ակսել Բակունցը՝ «Ալեքսան վարժապետը», որը, ժամանակակիցների պատմելով, իր արևային լույսի հետագիծն էր թողել բոլոր լուրջիների հոգեկան աշխարհում:

1927-ին տասներեքամյա Համո Սահյանը, որ գյուղական դպրոցում ընդամենը սերտել էր հայոց այբուբենը, թողնում է հայրենի քարափներն ու ձորերը՝ «շորաթանով ու ձավարով լի պարկը շալակին» հայտնվում է Բաքվում և հանգրվանում մորեղբոր հարկի տակ: 1935-ին ավարտել է միջնակարգ դպրոցը, 1939-ին՝ Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի լեզվադրական բաժանմունքը: Սկզբում աշխատել է իբրև լրագրող՝ Սիսիանում և Բաքվում, այնուհետև ծառայել է Կասպիական ռազմածովային նավատորմում (1941—1945), միաժամանակ կատարելով բանաստեղծական փորձեր: Առաջին օտանավորները, սկսած 1945-ից, տպագրվել են «Որոտան» շրջանային (Սիսիան) և «Կոմունիստ» (Բաքու) քաղաքային թերթերում:

Մի օր էլ, գեռ զինվորական ծառայության մեջ գտնվելիս, բանաստեղծությունների մի փունջ է ուղարկում Ստ. Զորյանին՝ ամենախստապահանջ գրողին:

1944-ին Զորյանի նամակ-հրավերով զալիս է Երևան և հյուրընկալվում նրա ընտանեկան հարկի տակ: Զորյանին առանձնապես գրավում է «Նաիրյան դուլար բարդի» բանաստեղծությունը: Զորյանը 1944-ին ղեկուցում է կարդում Հ. Սահյանի մասին, բարձր գնահատելով հատկապես ապրումների արտահայտման բնականությունը, կենդանի թրթիռները, անկեղծությունը, կարոտի և սիրո բանաստեղծությունների ճշմարտությունը, ժողովրդական երգերի ռճավորումները, պատկերի անկրկնելիությունը («Ա՛խ, ասես խարույկ լինեն՝ բռնկված կանաչ բոցով» և այլն): Զորյանի ղեկուցման բնագիրը տպագրվեց 1974-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրի մայիսյան համարում²: Զորյանը Սահյանի հայտնությունը համարում է Հայրենական պատերազմի արտահայտություն, մի հանգամանք, որ ինքը նույնպես հաստատում է հետագայում գրած հոդվածներում և վաղած հարցազրույցներում (օրինակ, Լևոն Մկրտչյանի հետ ունեցած՝ «Պոեզիան օգնում է մարդուն» զրույցում)³: Ստ. Զորյանի հսկողությամբ և խմբագրությամբ 1946-ին լույս տեսավ առաջին՝ «Որոտանի եզերքին» ժողովածուն:

Ստ. Զորյանի ուղադրությանը Սահյանը հետագայում պատասխանեց ձոն-նվիրումով, որում կան այսպիսի տողեր.

Գուր հոր նման խիստ էր եղել,
Ու հոր նման ներող,
Ձեր խորհուրդը խորն է եղել
Ու խրատը՝ գերող⁴:

«Որոտանի եզերքին» գրքի վերաբերյալ տպագրվեցին ոգեշունչ գրախոսություններ, ուրախության խոսքեր: Եվ, այսպես, ծնվեց նոր բանաստեղծը՝ նյութ ունենալով գերազանցորեն ծննդավայրի աշխարհագրական կետերը, իր կարոտներն ու սերերը, հավատարմությունն ու հավատը, որի բարձրագույն արտահայտությունն էր «Նաիրյան դուլար բարդի» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը (ի դեպ նույն այդ օրերին ուսու թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխը տողացիի հիման վրա տվեց բանաստեղծության բնագրին համարձեք թարգմանություն):

Համո Սահյանը հետագայում գրում է «Պատերազմը ավարտվում է զինվորի մեջ և շարունակվում է մարդու հոգում», ապա պատմում է իր բանաստեղծության ստեղծագործական պատմությունը, որի գրողապատճառը եղել է «Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ» տողը՝

Վոլգայի ափին հիշել է բարդու ծառը: Դա այն ժամանակ էր, երբ, ինչպես ասում է, հրացանը բահի պես էր բռնում և ապրում էր հեռավոր մանկության կարոտներով:

«Որոտանի եզերքին» ժողովածուն առաջ բերեց որոշ ընդդիմադրություններ, իբրև թե Սահյանը կյանքի բազմակողմանի հարստությունը խցկում է «Որոտանի նեղ կիրճի մեջ», իբրև թե տուրք է տալիս ֆուկլորային պարզունակ մտածողությանը և միակողմանիորեն հափշտակված է լուկ բնության առանձին պատկերների նկարագրությամբ:

Թեև Համո Սահյանի պոեզիան հնչում էր «տոպոգրաֆիական» պաթոսով, ծննդավայրի քարտեզի՝ Որոտանի, Գյազբեյի, Սալվարդի աշխարհագրական կետերի մեծարանքով, սակայն դրանից նա բնավ չէր դառնում ազգագրագետ-ֆուկլորիստ, կուրիտ ոճավորող, ինչպես դրությունը պատկերացնում էին ընդդիմախոսները: Բանն այն է, որ որոտանյան շարքով Սահյանը արտահայտում էր ոչ տեղական տաղնայններ ու ոչ միայն անձնական ապրումներ: Այդ շարքի հիման վրա Սամուիլ Մարշակը գրեց. «Ինձ իսկական հաճույք են պատճառել Համո Սահյանի խորունկ, սեռուն բանաստեղծությունները... Նրա պոեզիայում ամփոփված է բանաստեղծական ինքնատիպ հմայքով լեցուն մի ամբողջ աշխարհ»:

Թեև զրնգում էին հեղինակությունների բարձր գնահատականներ, այդուամենայնիվ, Համո Սահյանը ինչ-որ անցանկալի եղանակով համաձայնեց քննադատության պահանջներին ու հրահանգներին, որոշ ժամանակ դուրս եկավ նվաճածի սահմաններից:

Ծննդավայրի կարոտն ու ռազմի հաղթանակի հավատն արտահայտող «Նաիրյան դալար բարդի» («Ծն երգիչ հրի, սրի, շահ չունեմ թո սիրուց զատ, Բեզ նման կանաչ կյանքով քեզ համար ելած մարտի, Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խըշաս, Իմ հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ Նաիրյան դալար բարդի») ուժեղ բանաստեղծության հեղինակը գրեց և հրատարակեց «Առազատ» (1947), «Սլացքի մեջ» (1950), «Ծիածանը տափաստանում» (1953), մեծամասնաբար թույլ ու սխեմատիկ գրքերը՝ կիսագուսանական շնչով և անկոնկրետ հղացումներով: Ծիշտ է, վերջին ժողովածուի մեջ կային սահյանական բռնկումներ՝ ժողովրդական շնչով, սակայն դրանք շարժան լիարժեք բանաստեղծություններ:

Բանաստեղծական կորցրած աշխարհը վերագտնելու փորձ էր «Բարձունքի վրա» ժողովածուն (1955), որով որոտանյան նախորդ երգերին հավելվում են նորերը (մանկության և պատանության արժարժումներով), գրում է մի շարք ուժեղ, թրթռուն պատկերներ, որոնց թվում էր, օրինակ, «Հորթը».

...Մի հորթ է նստել թեք ձորալանջին,
Թփերում կորած կածանի վրա,
Կարծես քանդակված մի տերև լինի
Մոր լեզվի հետքը ճակատին նրա...
...
Մորթն է թրթռում, երբ ձոնվող թփի

Տերեր հանկարծ բաժում է նրան,
եվ թրթռում է մորթի հետ նորին՝
Մաղկած մասրենու սովերը վրան...

Այս և մյուս բանաստեղծությունների վերաբերյալ ռուս քննադատ Բ. Ռունինը գրեց. «Հավանորեն ոչ միայն ես, այլև շատ ընթերցողներ Սահյանի բանաստեղծություններում լսում են հանրածանոթ մոտիվներ: Ինչպիսի՞ մոտիվ: Կարծում եմ՝ եսենիյան: Առաջին հայացքից միայն պետք է զարմանալ: Վայրի ժայռերի կուտակում, ժլատ, քարքարոտ հող, կովկասյան բրնձիկային աճեղ վեհություն, որն այստեղ, Զանգեզուրի լեռնաշղթայի բարձունքներին, փրփրաբաշ լեռներում ոլորվող Որոտանի ափերին առանձնապես խիստ է, նույնիսկ ասկետիկ,— այս ամենը որքան հեռու են մեր Ռյազանի բնությունից: Ամեն ինչ ուրիշ է և հանկարծ՝ հոգեկան աշխարհի նույն շարժումները, նույն սրտամեծած քնքշությունը, նույն էլեգիական թափանցումը»:

Ռունինը խոսում է նաև Սահյանի հնչերանգների ոչ օտարածին, այլ բունական ծննդի մասին, որի առարկայական ցուլացումներն են էլեգիական տխուր շեշտերով հագեցած բանաստեղծությունները («Մի անգամ էլ ոտքս դնեմ պատանության արահետին...», «Անտառում», «Ամպ է նորից», «Քամու համբույրը» և այլն), որոնց կապակցությամբ Գուրգեն Մահարին գրեց, թե Համո Սահյանի գրչի տակ բնության պատկերները դառնում են «բնավորություններ» ու «կերպարներ»⁶, ինչպես՝

Ալեկոժովում էր անտառը հուզված,
Ու ոսկեզօծված գուլուն օրորում,
Իր մեծ գրկի մեջ քամու համբուրած
Փոքրիկ տերևն էր կարծես որոնում:

Համո Սահյանը որոտանյան շարքերի համար անվանվեց «Լեռնային բնության երգիչ», որին մատչելի են բարձր գագաթներն ու խոր կիրճերը, ամպերն ու արծիվները, նա ոչ թե տարված է լեռնային բնության էլեգոտիկայով, այլ դա դիտում է իբրև իր կենսագրության մի հատվածը՝ ինքնակենսագրությունը: Նա դիմում է լեռների արձագանքին, ամպերի որոտին, բարձունքներին, մանկությանը և այլն, արտահայտելու աշխարհի ջահելությունը և ոչ թե «անադարտ բնության» ու «եղծված քաղաքակրթության» հակադրությունը:

Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործության մեջ ոչ թե միստիկացված, դեկորատիվ, հեռավոր բնությունն է, այլ կենդանի իրականը, իր գույնն ու հոտով, բաղմերանգությամբ: Նա փորձում է ճանաչել ու չուրացնել բնության «տրամադրությունը», նրա «հոգեբանությունը», բնության մեջ բեկված կյանքի հրճվանքը: «Պեյզաժային» պատկերագրությունը մի ինչ-որ տեղ էլ վերածում է փիլիսոփայական իմաստավորման:

«Հայաստանը երգերի մեջ» ժողովածուի մեջ (1962) Համո Սահյանը կերտում է հին ու նոր՝ պատմական Հայաստանի դիմանկարը:

Սոցիալական և ազգային վերածննդին, ինչպես և ժողովրդի ստեղծագործ կյանքին նվիրված բանաստեղծություններում Սահյանի հոգեկան վերելքին և խանդավառությանը համապատասխան ուժեղանում են քաղաքացիական-հրապարակախոսական շեշտերն ու հնչերանգները:

Համո Սահյանը ցանկանում է, որ «ամեն տողի տակ մեծ քաղաքացու սիրտը բարախի»: Նրա հրապարակախոսական պաթոսը ոչ մի կապ չունի

ճառայնություն տարածված երևույթի հետ. դա, իհարկե, բարձր խոսքերի պատճառն է («Նոսք եմ բացել», «Ասում են հին ևս այնքան», «Երբ Հայաստանի», «Հայաստանը երգերի մեջ», «Աշխարհում ամենից առաջ» և այլն), բայց ոչ թե արհեստականը, այլ բնականը. *ինչպես՝*

Աշխարհում ամենից առաջ
Դու հող ես, երկինք ու արև,
Ինձ համար չեզոք է միայն
Այս աշխարհն աշխարհ արդարև

Կամ՝

Մրրիկներ են զարկել նրան
Եվ խորշակներ զեղին,
Բայց բուրեղ է ամեն գարնան
Հայոց փշտունին:

Կամ՝

...եվ սեփական պատվամենտով
Կանգնել է՝ ողջ հողագնդին
Հույս առաքող ազգերի մեջ.—
Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր նորոգյա երգերի մեջ...

Սահյանը, թեև օգտագործում է ազգային դարձանախշեր (թերևս ամենից նվազ քանակով), սակայն երբեք չի գրել զտարյուն պատմական նյութով բանաստեղծություններ: Նրա պատմությունը իր ծննդավայրն է, որտեղ բնկվում են իր «տունը և աշխարհը»⁹ (ինչպես գրել է Լ. Անենսկին), փոքր ու մեծ հայրենիքի զգացողությունները:

Սահյանը ազգային պատմության օրնամենտը բարձրացնում է գեղարվեստականության աստիճանի: Դրանով է բացատրվում, որ տոնահանգներին և շքերթների ժամանակ ռադիոյով հաղորդվում են նրա հրապարակախոսական շնչի ու պատժի բանաստեղծական էջերը:

2

Ավարտվում է Համո՝ Սահյանի ստեղծագործության առաջին շրջանը և սկսվում նորը՝ «Մայրամուտից առաջ» (1964) և «Քարափների երգը» (1968) գրքերով:

«Քարափների երգը» գրքի մի բանաստեղծության մեջ, զիմելով իր ծննդավայրին, Սահյանն ասում է՝ «Քո սարերին եմ թիկնելու նորից»: Սա իր համար դառնում է ամուր դավանանք: Նույն այդ բանաստեղծության շարունակության մեջ, արդեն քանիերորդ անգամ, Սահյանը բերում է հավատարմության ու երգման խոսքը.

...եվ հոգնաշավիդ աշխարհների մեջ
Ինչ կանչերով էլ ահանջո շահեն,
Ինչ սերերով էլ սիրաս պաշարեն,
Ինչ համերով էլ կաշառեն լեզուս,
Շաղոտ շուրթերով՝ շարականաշուք
Քո շշուկներն եմ կրկնելու նորից...

Այս պարտամուրհակ-խոստումը ծնվում է հայրենի «կանաչ եզերքից», որի հավատարիմ թիապարտն է Սահյանը և որը ամեն ինչ է նրա համար: Խոսքերը ոչ թե հայտարարություններ են (թեև դրանց մեջ կան ինչ-ինչ ծրագ-

րային նստվածքներ), այլ աշխարհազգացական ազդուրներ՝ հոգեկան խորհրդակցության վայր, բարոյախոսության մթերանոց, բերկրանքի աղունք և անառիկ՝ թիկունք:

Համո Սահյանի կանաչ եզերքը անցյալի մեջ սուզված ու հուշերի մեջ բեկորված, պատրանքի քողը իբրև առաջատար ընտրած «Հիշատակաց երկիրը» չէ, որի երազանքներով ժողովրդի մյուս հատվածի՝ «անապատի սերունդի» երգիչները պատգամում էին. «Հիշատակը մեր միակ ապավենն է, հիշեցե՛ք»: Սահյանի հայրենի եզերքը շափաղանց շոշափելի, առօրյալի շափ հարազատ կեցութուն է: Բանաստեղծի ուսերեն գրքերի գրախոսություններից մեկը կոչվում է «Վերադառնալու արվեստ»: Համո Սահյանն, իրոք, տիրապետում է «վերադարձի» այդ մեծ գաղտնիքին: Նա վերադառնում է այնտեղ, որը «հողոտ ու շաղոտ սրբավայր է», ուր «օթեան է ընտրում վերջին երամը հոգնած կարպի», ուր «սարերը քնած դարեր են, պատմություններ են անհերքելի», «մամուռից ու սունկից արևի հոտ է գալիս», «աշխարհաստեղծման հերթաթի են հուշում հերկերի մեջ ծլող հանգերը», «մեռած հույսերը ծնվում են կրկին», ուր «սիրտը կտրված կաքավը առաջին սիրո մորմոքն է պատմում», «... էլի ուրիշ, անման ու անտես, իրական ու խորհրդավոր հրաշքներ են կատարվում»: Եվ ինչպես շեռանա այս կապույտ հողից ու հողոտ երկնքից, էլ ինչպես շեռակվես մայրամուտների ու ծիածանների գույներով և խոստովանես՝ «թափառող թախիծն եմ հողիդ...»:

Սա վայրկենական բռնկում չէ, այլ երկարատև մտորումների հետևանք: Իհարկե, Սահյանի տողերը խոստովանանքային են, բայց դրանք ոչ թե իր էության մեջ մեկուսացած բանաստեղծի խոհեր են, այլ խոստովանություն-մենախոսությունների «զրուցակիցների» հետ:

Նա մենախոսում է աշխարհի հետ, խոսում է իր հոգսերից ու ցավերից (մի տեղ ասում է, որ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»)¹⁰: Սահյանի հերթական գրքերը հերթական են ժամանակագրությամբ, բայց ոչ թե բովանդակությամբ: Նույնն է հասցեն հնամյա՝ բնությունը իր հրաշքներով, մանկության հուշերով, աշխատանքի մարդկանց կերպարներով: Նույն հոգեկան խմորը՝ Սահյանի «գեղջկական» տոհմիկ գծերով, լեռնաբնակի անվթար շնչառությամբ, հաստատուն քայլվածքով:

Ամենուրեք իր արմատներին հավատարիմ բանաստեղծն է, զգացմունքներով ավելի բյուրեղացած, ավելի իմաստնացած ժամանակի խոհերով. «Այդպես ցողունն է հանդում ծանրանում, Երբ լցվում է ձուլի, իմաստուն հասկով» (Ն. Չարենց)¹¹: Քարափների եզերքը բանաստեղծի աշխարհում ամենաթանկագին ու հարազատ անկյունն է, կարտների վերին գագաթը, ինչպես և լեռնային բնությունը, որի մասին ասում է, թե այստեղ «օրն ու է մթնում»: Այդ նախնական աշխարհի ամեն ծվենը իր գույնն ունի նրա խոսքի մեջ, իր շունչն ունի նրա հոգում, խորհուրդն ունի նրա ինքնազգացողության մեջ.

Իջավ սարյակը դաշտում—ծիլ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի կանաչ տող էր թղթում:

Արտից տատարկը թռավ—հասկ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի կարմիր տող էր թղթում:—

Ծիծառն անցավ երկինքով—ամպ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի զեղին տող էր թղթում:—

Կոտայց ագուստինոսը—ձյուն էր կտուցին.—
Արտիս վրա մի ճերմակ դող էր թփրտում:

Բնությունը ոչ թե «առեղծված է», այլ բարեկամության, կյանքի, սիրո, հարգատուության կենդանի աղբյուր:

Համո Սահյանը չի հափշտակվում բնության շքամուտքով, այլ սուզվում է խորքերը՝ հայտաբերելու այն արժեքները, որոնք լայնացնում են մարդու էությունն սահմանները: Մի էությունը ստուգվում է մյուսը:

...Քո գիրկն եմ եկել, որ ձայնագրեմ
Քո պատանեկան
Առողջ, անվթար շնչառությունը,
Որ քո բարությունը վերանորոգեմ
Մի ինչ-որ շափով
Խախտված, խախտված իմ բարությունը...
Ու վերադառնամ ես վերածնված,
Ոտքերիս վրա արահետներիդ
Ու հովիտներիդ ծաղկաբույր փոշին...

Վերադառնում է բնությանը ոչ թե փախուստի սլաքով, այլ ինքնահարստացման նշանաբանով: «Քարափների երգը» ժողովածուում քարափները դիտված են իբրև բարության, մարդկայնության աղբյուրներ: Առհասարակ Սահյանի ստեղծագործության մեջ և հատկապես այդ գրքում լայն տեղ է գրավում քարը իբրև խորհրդանիշ: Այդ երևույթին տարբեր բացատրություններ են տվել: Վ. Գավթյանն, օրինակ, մի հոգվածում դա բացատրում է Սահյանի ծննդավայրի զանգեղուրյան ժայռերն ու քարափները պոեզիա բերելու միտումով: Մեկ ուրիշը գտնում է, որ, լինելով քարի աշխարհի ծնունդ, Սահյանը արտահայտում է իր ծննդյան շարժառիթը՝ «Քարերից ծնված բանաստեղծությունը»: «Քարը,—գտնում է Վլ. Գուսևը,—Հայաստանի կոլորիտն է, ֆոնը: Այն հայրենիքի խորհրդանիշն է. այն ինքը աշխարհի «իրողությունն է»¹²: Ահա թե ինչու այդպես պարբերաբար Համո Սահյանը վերադառնում է քար ու քարափին.

Իրար գլխի նստած սարեր,
Ձորեր ընած իրար ծոցում:
Սարերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում:

Սարերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում...
Եվ մի քարափ-քարերի մեջ,
Գլուխը կախ, ձեռք ծոցում:

Մամուռ-շապիկ ունի հագին,
Մամուռ-թիկնոց պատառ-պատառ,
Գլխին թաղկած մի թղենի,
Ու ոտքերին՝ մոշ ու մացառ...

Կանգնել է լուռ, խորհրդավոր,
Թե քալ արավ, պիտի առնի,
Թոռ ու ծոռով, իր քարեղեն
Գերդաստանն էլ հետք տանի...

...Հայաստանը իրապես քարաստան է,—որտեղ կան ավելի քան քսան գագաթ, ավելի քան հարյուր բարձրություն: Քարաստանը այն երկիրն է, ուր

բիշ է հողը և առատ են քարն ու նրա հետ կապված հիշողություններն ու առեղծվածները: Անվերապահորեն կարող ենք ասել, որ Սահյանը նկատի ունի այս բոլոր առումները:

Իրապես՝

Ուր որ նայում եմ, քարե բարձունք է,
Քարե արցունք է, քարե ժպիտ,
Քարե սարսուռ է ու քարե սունկ է,
Քարե ծաղկունքի բնրչանք է բիրտ:

կամ՝

Քարե ամպրոպ է ու ծիածան է,
Քարե լժկան է ու քարի մաճ,
Քարե մագաղաթ, քարե մատյան է,
Քարե խորհուրդ է ու քարե խաչ:
Մեր բաժին աստված, բու սիրան էլ քար էր,
Որ մեզ քարերը տվիր նվեր,
Բայց քո կյանքը կարճ, մերը երկար էր,
Ու երկարում է քարերն ի վեր...

Եվ այսպես, շարունակ՝ «Քարե մրրիկ է ու քարի բուբ է», «Քարե բնդվրդում, քարե տանջանք է...»:

Ավ. Իսահակյանը գրել է:

...Մունքը իջի՛ր երկուզած
Եվ այս մամոռտ ժայռ մեծ
Խոնարհ սրտով համբուրի՛ր —
Նա եղբայրն է քո երեց...¹³

Իմաստության այս շառավիղով էլ Համո Սահյանը վերադառնում է դեպի իր քարափներն ու սարերը, անտառներն ու հովիտները, դեպի Գյաղբերն ու Սալվարգը, դեպի իր «կանաչ եղբրը»:

...Եկել եմ, որ մի անգամ էլ
Նստեմ քեզ հետ,
Խոսք-խոսքի տամ, խորհուրդ անեմ...

Սահյանի այս և նման տողերը ոչ այլ ինչ են, եթե... բնության գծերով իրեն ստուգող, բնությունից դաշնության ոգին վերաբաղող մարդկային անհատականության հարստացման պատգամախոսություն: «Քարափների երգը» գրքում ուշագրավ էր նաև զարմանալի, եղբայրական-ծնողական արյունակցության հասնող մտերմությունը բնության պես-պես դրվագների հետ: Այդպիսի բանաստեղծությունները շատ-շատ են, մեկը մեկից ուժեղ և իմաստուն, ինչպես, օրինակ «Քարափը».

Մանր նստել է քարափը ձորում,
Հյուրընկալ տերը մանկության ձորի:
Ծակատից քարի քրտինք է ձորում,
Ուսից կախվում են մամուռ ու մորի:
Նստել է ձորում՝ երկինքը դեմքին,
Մանր նստել է և ամեն մեկին
Իրեն արժանի պատիվն է տալիս.
Վայրի աղավնուն՝ հաճարը վայրի,
Մոլորված ամպին իր բիվն է տալիս,
Խրտնած քարալժին՝ մութն իր քարայրի:
Հոգնած համփոքրին պատիվ է անում,

Յրտին՝ տարւթյան հոգնաճատով,
Շողին՝ ձյունահամ աղբյուրով անուշ
Եվ իր սովերի լաշն առագաստով...

Բնության գրգռանքի «անանձնական» էության սահայանական մեկնա-
բանութիւնը փոխկանչի է գնում հայոց բանաստեղծութեան թումանյանական-
մեծարենցյան-իսահայանական-բակունցյան ավանդների հետ: Թումանյա-
նականը կյանքի անսահմանութեան և «կյանքի հրաշքի» ըմբռնումն է, մեծա-
րենցյանը՝ անանձնական «ըլլայի»-ների մարդասիրութեան հանգանակը, իս-
հայանականը՝ բնութեան բարեկամութեան և մտերմութեան շունչը, բակունց-
յանը՝ «ընական մարդու» վերադարձի մեծարանքի շերտը: Իսկապես որ «լեռ-
ները գնում մանում են երկիրը»: Միանգամայն ճշգրիտ է Վահագն Գալթիա-
նի դիտարկումը, թե Համո Սահյանը ներկայացնում է ոչ թե բնական, այլ
բարափի, ժայռի՝ հայ մարդու դիմանկարը¹⁴:

Վերջին առումով նրա ստեղծագործութեան մեջ աչքի են ընկնում երկու
բանաստեղծություն՝ «Պապը» և «Եզր», որոնց մասին շատ է գրվել մանա-
վանդ ռուս քննադատութեան մեջ:

Պապի նախատիպարը, ինչպես հաճախ գրում է Սահյանը, իր հաշի պապն
է, որ անմոռաց հիշողութեանն է թողել: Պապի բնավորութեան գլխավոր
գիծը աշխատանքն է:

...Իմ պապը վարել է,
Իմ պապը ցանել է,—

շարունակում է պատումը Սահյանը և պապին համեմատում քարափի հետ՝
գտնելով նմանություններ: Այնուամենայնիվ պապը մեռնում է այնպես, ինչ-
պես ապրել էր՝ մաճը ձեռքին, իր իսկ հերկի մեջ:

Ավելի ցնցող տպավորություն է թողնում Սահյանի մոտումենտալ, ինք-
նամոռաց, բարի եզր, որը, ըստ էութեան, մարդկային բնավորություն է:

Բանաստեղծութեան մեջ ասվում է՝

Մի մեծ գերդաստան նրա հուշին էր,
Գարունը բացվեր՝ լուծը ուսին էր,
Ճակատին շարմազ լիալուսին էր,
Եզն աշաղխին էր...

Եթե բախտը կար, եզր միջուկն էր,
Օջախի ծուխն էր, նախիրի շուքն էր,
Նա շինականի միակ նեցուկն էր,
Նրա բաղուկն էր:

Երբ որ ճիպտը կողին շաշում էր,
Նա ինքն իրենից բուսնում, աճում էր,
Ինքն իրեն տիրում ու նվաճում էր,
Եզ էր, քաշում էր:

Եզան կերածը դարման ու սեղ էր,
Ինքը բարութեան բալլող մի դեղ էր,
Համառ, բայց և խոնարհ ու հեղ էր,
Ի՞նչ աներ, եզ էր:

Սա ժողովրդական հայ երգի՝ գութաներգերի, հորովելի եզն է, որին դի-
մում են «Ախպեր ջա՞ն» քնքուշ խոսքով:

Համո Սահյանը, ինչպես պապին ու եզանը հիշելիս, այլև շատ դեպքե-
րում դիմում է իր մանկութեան ավարներին:

Մանկութեանը մարդու կյանքի ամենալավ ժամանակն է, անգամ այն
դեպքում, երբ աղքատ, անշուք, հուզախուով է: Սահյանի մանկութեան մեջ,
ինչպես երևում է բանաստեղծական հուշարկումներից, եղել են բազմաթիվ
գունավոր-նախշուն պատկերներ, սակայն դրանց բարձրակետը «Օրը մթնեց»
հովվերգությունն է.

Իջնում էին խոհուն, խոնարհ
Դեզերի ուսին
Մի կաթնահունց երկնակամար,
Մի ձերբառ լուսին...
Մեկը մեկից ամաչելով,
Եվ գուսպ, և հավաք,
Նստում էին մերոնք կարգով —
Կրտսեր ու ավագ:

Նստում էին և սպասում
Մինչև պապը գար,
Մինչև բակում Մաղիկ եզան
Ձանգը ձլնգար:

Պապը գալիս, սուփրի գլխին
Նստում էր շուքով,
Եվ լցվում էր տունը դաշտի
Բույր ու շուկով...

Ու երբ տատս ձեռքն էր առնում
Շերեփը իր հին,
Գոպները՝ բնազդաբար
Ազմկում էին...

Համո Սահյանը անմնացորդ նվիրված է իր մանկությանը, երբ ամեն ինչ
պարզ ու նախնական էր, «անգագտնիք» էր ու անխորհուրդ, երբ՝

Կարծես ամեն ինչ հասկանալի էր,
Ոչ մի բանի մեջ խորհուրդ չկար,—

երբ՝ ամենամեծ հրաշքը իր գյուղն էր, հայրենական դեղջկական տունը՝ «ան-
պաճույճ խրճիթը», որը իր շրջապատով, ծառ ու թփով, ամեն-ամեն ինչով,
«բուրում է մանկութեամբ», այդ մանկութեան վերհուշները՝

Ա՛խ, ինձ այնտեղ տարան,
Լեռնաշխարհը տարան
Այն երկնամերձ,—

ուր նախնիները «Ապրում էին, մեռնում», «Աղոթք էին անում Ու բախտ էին
բանում», «Հուշեր էին թաղում, Հոգսեր էին քաշում», «Եզան վզից ուլունք
Ու զանգ էին կախում»՝

...Եվ ապրում են հիմա
Ու հեթաթ են ասում
Իմ հուշերի հարուստ
Տերութեան մեջ...

Սովորաբար Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը ներկայացվում է իբրև մի կետից սկսված և նույնանման կետերի վրա շարունակվող ստեղծագործություն, առանց զարգացման աստիճանականության: Դա միանգամայն թյուր պատկերացում է:

Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը իրականում ունեցել է զարգացման աստիճաններ՝ որոտանյան պարզալուր երգերից մինչև «Բարձունքի վրա» և մյուս գրքերի որոշ առումով հրապարակախոսական հնչերանգները, ապա «Մայրամուտից առաջ», «Քարափների երգը» ժողովածուների փրիխոփայական-բնապաշտական թափանցումները, այստեղից էլ վերջին հրապարակումների («Սեղամ, բացվիր», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն») աշխարհի կարգն ու սարքը բնեղ «զրամատիկական պայթյունները»: Ինչպես «Իրիկնահաց» գրքում (1977), այնպես էլ «Կանաչ-կարմիր աշուն» (1980) ժողովածուի մեջ Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի վաղածանոթ հենարանները՝ մանկություն, հայրենի տուն, բնություն, այլևս երևում են իմաստալից նոր նշանակություններով: Ոչ միայն նյութի ուղղակի անդրադարձումներով կամ առարկաների զուգորդական-խորհրդանշային պատկերազրույթամբ, այլև «աշխարհի բանի» փրիխոփայական սուղումներով: Այդպիսի նշանակետ ունի հատկապես «Կանաչ-կարմիր աշուն» գիրքը, որի մեջ «բնանկարիչ» և «Ֆոլկլորիստ» Համո Սահյանը, բնավ չօտարանալով իր ներքին աշխարհի բնորոշ հոգեկան շաղախից, այսպես կոչված, «արմատներից», այդ հարուստ ավարով էլ հասել է մայրամուտին, «Լեռան գագաթին»՝ ասպարեզ հանելու իմաստուն հասակի իր մտածմունքները:

Նրա բանաստեղծական աշխարհի յուրօրինակ շարժընթացը՝ երևույթների անմիջական-հուզական յուրացումներից դեպի կյանքի էություն օրինաչափությունների ճանաչումը, — պակաս է մի շարք բնական և վառվռուն բանաստեղծություններով: Այդպիսին է «Քունս չի տանում» բանաստեղծությունը, որով ծանոթ բնանկարի մեջ թափափված բանաստեղծը տրվում է տաղանավալից տեսիլքին.

...Սուզվել եմ իմ խորքի մեջ
Ու միտք եմ անում...
Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ
Քունս չի տանում,

Որ երազիս մեջ՝ մեր տան
Լույսերն էլ վառեմ,
Կանչեմ, մերոնք արթնանան
Կարոտս անեմ...

Այս շարժումը՝ բնության գունագծերից դեպի «հոգու պեյզաժը» Սահյանը ցուցադրում է աշխարհի զրամատիկ շունչը ներկայացնող բակունցյան լիցքի հետևյալ պատկերով. «Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ Քունս չի տանում»:

Այս հարցի պատասխանն են, ըստ էության, բանաստեղծի հուշային ճամփորդությունները դեպի մանկության փերը, իրիկնային-մայրամուտային մտորումները, որոնց մեջ բանաստեղծը փորձում է պարզել աշխարհի ներքին գաղտնիքները, կապերն ու համաձայնությունները: Այս շեշտով Սահյանի բնապատկերը, հուշապատկերը, զրույցը այլևս իրենց սահմաններն ընդ-

լայնում են աշխարհագրական որոշակի կետերից մինչև աշխարհի բանաստեղծական մոդելի աստիճանը:

Աշխարհի մի ամբողջական տեսություն է, օրինակ, «Հողմը անտառում» բանաստեղծությունը, որում անտառային բնանկարչության ամենասովորական հատվածը երևում է մարդկային կյանքի զրամատիկ սուր տարբերով:

Հակվելով դեպի վաղեմի այն իմաստությունը, թե ծառը մարդու կրկնորդն է, «անտառի բնանկարում» Սահյանը որսում է դրա մարդկային-կյանքային համարժեքը.

Եղևի եր երբեք անտառում,
Տեսել եք, թե ինչ է կատարվում,
Երբ հողմը մտնում է անտառ:
Ճշում են հավերքը, թպրտում
Եվ իրենց երկիք են շփրտում,
Մնում են հավերքը՝ անթառ:
Թափվում են բները ճյուղերից,
Կախվում են ճտերը շյուղերից,
Դողում են ճտերը անթե,
Փախչում են ճտերը բներից,
Կառչում են ծառերի բներից:
Մնում են ճտերը՝ անտեր...
...
Եվ հետո... Հոկաներ տապալված,
Եվ բներ, և բներ խափանված,
Հավքի ճիշ... Մեղվի թիռ... Աշխարհ...

Այսպիսի խորություն ունի նաև «Անձրև է գալիս» բանաստեղծությունը, մանրամասների մեջ բացարձակապես ստույգ մի բալլադակերպ պատում, որը բնության մոդելով պատմում է մարդու հոգեկան փոթորիկներից.

...Յոթ օր է բացատի կզրին
Գլուխը հանել է սունկը,
Յոթ օր է գլուխ չի թափում,
Խեղզում է խեղճին արցունքը:

Յոթ օր է թռչունը՝ բնում...
Եվ վախից աչքերը փակ են:
Կտուցը կրճրին է դրել,
Չազերը թեքի տակ են:

Յոթ օր է ձորերը մթնել,
Սարերը մթնել, մթին են,
Ուզում են բան խեղզուլ ամպից
Կայծակներն ամպի շրթին են:

Եղջերուն յոթ օր է սարում
Չի տեսնում սավերն իր գլխի,
Թվում է, ուր որ է ահա
Իրենից ազրուր կբի:

Յոթ օր է շեմ դնում անտառ,
Յոթ օր է ոտքս կապված է:
Իսկ ի՞նչ է մտածում աստված,
Երկնային այս ի՞նչ կաթված է...

«Աշխարհի բանի» փրիխոփայական հայտնագործումների մեկնակետը իրագործվել է դրություն իրարախույս բեկնների, կյանքի լույսերի ու սովեր-

ների գրամատիկ բախումների հավասարակշռության, դրանց ներդաշնու-
թյան պայմաններում: «Աշխարհի պարզության» դավանանքի դիրքերից էլ
բանաստեղծը մեծարում է նախնայաց «կենաց արմատները», որոնք քաղաքա-
կրթության դարգացման արդի աստիճանում ևս պահպանում են իրենց ու-
ժային հզորությունը:

Եվ դառնամ դարձյալ հավթին աղոթեմ,
Աղոթեմ ծաղկին, հասկին աղոթեմ
Աղոթեմ խոտին,

Եվ դառնամ դարձյալ հողին աղոթեմ,
Արդար բրտինքի ցողին աղոթեմ,
Աղոթեմ խոփին:

Եվ դառնամ դարձյալ խոտին աղոթեմ,
Ոչ թե անցավոր ցուրին աղոթեմ,
Աղոթեմ խոտին...

Ամեն օր բացվող լուսին աղոթեմ
Ու լուսի հոտին:

«Կենաց արմատները» մեծարանքը 20-րդ դարի տաղնապներն ու դրա-
մաները խորապես ճանաչված անհատի յուրօրինակ վերադարձն է դեպի այն
արժեքները, որոնք ի վիճակի են դեռ այս «ալևոր աշխարհին» տալու հույ-
սի, ջանքերի, ներշնչանքի, ոգու, երազանքի, գեղեցկության, բարության
հունդեր:

Բնավ անտրամաբանական չեն հնի հիշատակների հանդեպ նրա անկա-
սելի մղումները:

Պիտի հավատամ իմաստուն հասկին,
Որ մեռնելով է աշխարհը պահում,
Եվ ինքն աշխարհից ոչինչ չի շահում...

Հարազատի և օտարի, լուսի և մութի, շիտակի և ծուրի, իրականի ու
անիրականի հակասական իրադրության մեջ միանգամայն հասկանալի է
«Ինչո՞ւ բունս չի տանում» բազմանշանակ հարցը, որը, դատելով Սահյանի
գեղարվեստական աշխարհից, ոչ միայն բանաստեղծական պերճախոսություն
չէ, այլև նրա տաղնապների անխարդախ ցուլացումն է:

Սահյանի՝ այսպես ասած սեկոնդների, նրա «ծրագրային վերադարձե-
րի» առանցքը, այսպիսով, ազգագրական-եզերբային մթնոլորտի հուշային
ժամանակների հայտնագործումն է, երբ «քաղաքակրթության շունչը» չէր
աղարտել կյանքը, ամեն ինչ բնական էր՝ ծիծաղը ծիծաղ էր, ցավը՝ ցավ, խո-
տը՝ խոտ, շունը... շուն:

Մի շարք բանաստեղծություններ ոչ ենթատեքստային, այլ բաց, անմի-
ջական խոսակցություններ են ժամանակի հոգսերի մասն, ոչ միայն ծննդա-
վայրի ու իր երկրի, այլև համամոլորակային-տիեզերական մասշտաբայ-
նությունը:

Սահյանն ունի մի հրաշալի բանաստեղծություն՝ «Թե ով եմ և ինչ» հար-
ցումնային վերնագրով:

Սկիզբը՝

Եվ բո աչքերը հարցնում են դարձյալ,
Թե ով եմ և ինչ,
Եվ իմ ճանապարհն ո՞ր է վերջանում...

Մեկը մեկից տպավորիչ պատասխաններ են հետևում այս հարցին: Բա-
նաստեղծն իրեն համարում է ծառին դողացող տերևի առեղծվածային ջանք,
սիրահարված հավթի թևավոր ներշնչանք, լեռնային հոգսաբեռ առվակների
տառապանքակիր, արտերի հասկավորման խորհուրդ, նախնադարյան քարան-
ձավից մեր օրերը հասած հառաչանք. այնուհետև՝

Աչքն ու տկանչն եմ ես մայր բնություն,
Գիտակցությունը նրա մարմնավոր,
Հասակակիցն եմ նրա հնության
Եվ ծյարձակումն ու ծաղկումը նոր...

Ինքնաճանաչման ստույգ արձանագրություն:

Ավելի բախտավոր, ավելի նշանակալից պահ չկա, քան այն, երբ բանա-
ստեղծը ճանաչում է ինքն իրեն, իր աշխարհը, իրականությունը, վերջապես,
յուր ճակատագիրը:

Ճակատագրական այդ պահը հայրենի եզերքի բնության շքեղ տեսիլքն
էր՝ լեռնագագաթներ, ժայռեր, քարափներ, կիրճեր, գետեր, կայծակներ,
անձրևներ, բազմազան-դարմանազան գույներ, ձևեր, կերպարանափոխու-
թյուններ, շարժումներ, այն ամենը, ինչ հարստացնում է մարդու հոգեկան
ներքին աշխարհը, վառ պահում կենսունակության լիցքերը, մարդուն ևս
վանում աղքատացման վտանգից:

Ինքնաճանաչման նույն այդ ճակատագրական պահին բանաստեղծը հաս-
կացավ, որ բնությունը, այնուամենայնիվ, հասարակ բան չէ, այլ բարդ,
բազմաշերտ, խորհրդավոր գաղտնիքներով լեփ-լեցուն իրականություն է, որ
անհրաժեշտ է սուզվել նրա էության խորքերը:

Բանաստեղծական մուտքից մինչև այսօր, շուրջ հիսուն տարի, Սահյա-
նը, ըստ էության, գրում է մի երկար-երկար բանաստեղծություն՝ «Մարդը և
բնությունը» առանցքով, այդ թեմայի տարբեր-տարբեր եզրերով:

Բնության անդրանիկ արժարժումներն առավելապես արտահայտում էին
նրա հայրենասիրական անմիջական ներշնչանքները, ծննդավայրի աշխարհա-
գրության ու բնապատկերի կարոտը, նվիրվածությունը հարազատ եզերքին
ու հողին: Այդպիսին է «Որոտանի եզերքին» ժողովածուի հիմնական բովան-
դակությունը, որը և ասպարեզ հանեց բանաստեղծին տրված առաջին բնու-
թագիծը՝ «պելլագոթիստ»:

Իրապես, առաջին բանաստեղծություններում Սահյանը պելլագոթիստ էր
գերազանցորեն ֆրանսերեն բառի ստույգ նշանակությամբ՝ «բնություն և ապ-
րելակերպ»:

Սա նշանակում է նաև մայր բնության և մարդու սոցիալական էության
կապերի թափանցում, ասել է թե՛ «բնական մարդու» մեծարանք, որը նա-
հապետական անշարժության վերադարձի կոչ չէր ամենևին, այլ անցյալ օրե-
րի մեջ եղած բարոյական-հոգեբանական արժեքների հրահրում: Բնության և
մարդու կապերի նմանօրինակ մեկնաբանության օրինակները քիչ չեն նրա
բանաստեղծական շարքերում, սակայն այդ առանցքի բարձրակետը «Պապը»
հանրահայտ բանաստեղծությունն է բնության արդար զավակի՝ հողի աշ-
խատավորի, մոնումենտալ կերպարով:

Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար «Մարդը և բը-
նությունը» առանցքը հարստանում է նորանոր մեկնություններով, որոնցից

մեկը բնության վերադարձի, ավելի ստույգ՝ բնության նախնական գույներին վերադառնալու կանչն է:

Վերադարձի այդ խորհուրդը կոչված է արտահայտելու այլ, ավելի ժամանակակից բովանդակություն՝ մարդու մեջ արթնացնելու և պահպանելու մարդկայինը:

Հատկապես «Քարափնների երգը» ժողովածուից սկսած (որին հետևեցին «Մայրամուտից առաջ», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» և մյուս գրքերը) շարունակաբար խոստովանության է գնում հայրենի եզերքի բնության պես-պես զովագներին՝ ժայռին ու քարափին, սար ու ձորին, անտառին ու հովտին, մասրենիներին ու բարդիներին, կաթաններին ու արահետներին, հավատարմության, երդվյալ նվիրվածության ու «գեթության» սլաքով:

Դրանք՝ հավատարմության այդ խոստովանությունները, ոչ թե քաղաքաբնակի հափշտակություններ են հեռավոր բնության «հրաշքներով» ու գեղեցկություններով, այլ բնության մեջ տարրալուծվելու միջոցով իր մարդկային ինքնությունը, «հոգնաշավիղ աշխարհի» մեջ սեփական անհատականությունը վերանորոգելու և վերագտնելու ներքին մղումներ:

Բնությունը ոչ թե աստվածային կացարան է՝ պանթեիստական աշխարհագրագրության բովանդակությամբ, այլ մարդկային էության ամբողջացման «ակունք»: Հենց այս ուղղությունն էլ թելադրում է Սահյանին շարունակ խոսք ու զրույց բացելու հայրենի եզերքի լեռների ու աղբյուրների, ժայռերի ու «անտառային հեքիաթների» հետ, իր պապերի ու նախահայրերի հողի հետ, այդ զրույցների մեջ արծարծելու խղճի, բարության, կեցության կատարյալ շափանիչների որոնման թեման՝ բարոյական այն արժեքների, որոնք այնպես անհրաժեշտ են ժամանակակից աշխարհին: Ըստ բանաստեղծի զավանանքի՝ «ակունքները» ունեն ներգործության, մարդու օտարացումը խափանելու հզոր և անփոխարինելի ուժ:

Ինչպես Ակսել Բակունցը, Համո Սահյանը նույնպես, լինելով պանթեիստական աշխարհագրագրության գաղափարակիր, այդուամենայնիվ բնության պաշարների մեջ է որոնում այն «աստվածայինը», որը մարդուն կարող է վեր բարձրացնել առօրեական հոգսերից, մանր ու չնչին կրքերից և նրան դնել աշխարհի անսահմանության դիրքերի վրա:

Բնության սահյանական իմաստավորումների մյուս կարևոր հանգույցն այն է, որ, ի հակադրություն 19-րդ դարի բանաստեղծության մեջ տարածված բնության անձնավորումների, իրրև նորդարյա գեղագետ, Համո Սահյանը շարժվում է հակառակ ուղղությամբ՝ բնությանը վերագրում է մարդկային կենսագրության ու բովանդակության գծեր: Մարդկայնացված բնությունն են նրա տառապած, հոգնած կաթանը, նրա անհանգիստ, տազնապած անտառը, ահազանցող-ընդվզող գետը, բնության մյուս տարրերը: Այս առումով խսկական գլուխգործոց է նրա բանաստեղծությունների վերջին շարքի «Մասրենին»:

Բնության մեջ ամեն ինչ ունի իր դիրքը, բնության մեջ թաքնված են մարդկային կատարելագործման անհրաժեշտ հարուստ, «կուլտուրական շերտեր» (Մ. Պրիշվին): 20-րդ դարի այս հայտնությունը, բնականաբար, «պեյ-

զածիստ» բանաստեղծներին շրջեց դեպի «մտածող բնության» որոնումները:

Սահյանի բանաստեղծություններում լիարժեք «գործող անձինք» են բնության տարրերը՝ անձրևը, կայծակը, ծառը, կաթանը, գետը և այլն և այլն: Դրանք ներկայացվում են, իհարկե, բարոյական ինչ-ինչ արժեքների՝ բարության, գեղեցկության, վեհության դերով, սակայն այդ «նյութի» հիմնական խնդիրը մարդկային ապրումներ արտահայտելն է: Մարդը և բնությունը հանախականորեն փոխում են իրենց տեղերը, մարդը դառնում է բնություն, բնությունը՝ մարդակերպ էություն:

Այս հայացքը 20-րդ դարի գրականության հատկանիշն է, իհարկե, թեև ակունքները շատ հին են, հասնում են մինչ վաղնջական պատմական շերտերը:

Մարդու և բնության փոխներթափանցումը, ըստ Սահյանի, Գյոթեի այն մտքի ցույցումն է, ըստ որի մարդը ինքնաճանաչման մակարդակին հասած բնությունն է: Այս հայացքի մեջ, անտարակույս, դեր է խաղացել Համո Սահյանի ժողովրդագրագրությունը, նրա ֆոլկլորային կողմնորոշումը (երևույթի բարձրագույն իմաստով), մարդու և բնության զուգահեռականության վաղածանոթ օրենքով, բնության անձնավորման զրվածքով: Հետաքրքրական է նաև այն պարագան, որ բնության մարդկայնացման-անձնավորման սահյանական կերպը շափազանց ինքնուրույն է և անկախ, չափազանց ինքնանման ու անակնկալներով լեցուն:

Թեև մարդը փոխառնչությունների բազմաթիվ կետեր ունի աշխարհում, սակայն բարձրակետը, ըստ Համո Սահյանի (և առհասարակ բնության թեքում ունեցող գրողների), բնության հետ ունեցած փոխառնչությունն է:

Դրա համար էլ այդպես հետևողականորեն նա դիմում է բնության զունաձայնագրությանը, այդպես պարբերաբար վերադառնում է բնապատկերային զրվածներին ու զաղտնիքներին, դրա համար էլ այդպես շոշափելիորեն զգում է, թե ինչ են զգում քարափն ու անտառը, գետն ու մասրենին. դրա համար էլ այդպես տեսանելիորեն պատկերացնում է բնության ներքին շարժումները, նրա իսկ զրամատիցամը:

Բնության կորուստներից էլ սկիզբ են առնում Սահյանի պոեզիայի փիլիսոփայական որոնումները, որոնք վաղ թե ուշ դառնալու են մարդկությանը զբաղեցնող հարցերի հարցը:

Սահյանի բնության պոեզիան նշանակալից է ոչ միայն գեղանկարչական-գրաֆիկական լուծումներով, այլև առանձնապես այն տեսակետից, որ՝ բնությանը դիմելով, արտահայտում է կյանքի դրամատիկական բովանդակությունը, տոնական խրախճանքը, նրա լավագույն էջերում արտահայտված ապրումները ոչ թե թափառաշրջիկի մակերեսային ապրումներ են, այլ խոր, մինչև իսկ հոգու անդունդները շափող ու շափազրող ապրումներ, մինչև իսկ «պայթյուններ»: Այս հատկությունը բխում է առաջին հերթին իր մոտեցումից, որը ոչ թե հայեցված է, ինչպես Պ. Սևակը կասեր՝ ոչ թե նայված է, այլ հայացք:

Համո Սահյանը, իրապես, բնությունը վերարտադրում, վերաշարադրում է իրրև կյանք, իրրև մարդկային հոգեբանություն: Դրա մեջ է նրա բնության պոեզիայի գաղտնիքներից մեկը: Նրա բանաստեղծական որոնումներն ընթացք էին ֆոլկլորակերպ բնականության և պարզության ուղղությամբ: Դեռ

տարիներ առաջ իր քնարի մասին այդ մտքին էր Ավ. Իսահակյանը: 1926-ին Հովհ. Ավագյանին հղած նամակում նա գրում էր, որ այն, ինչ նախնական չէ, մտացածին է, անբնական է¹⁵: Այս պատվիրանի ցուցումն են Սահյանի շատ բանաստեղծություններ, որոնցում երևույթները գիտված են անգամ մանկական անմիջականությամբ ու հրճվանքով կամ, ինչպես ինքն է բնութագրել մի հոգվածում պոեզիայի էությունը՝ զարմանքով ու հիացմունքով: Ուշադրություն չզարձնելով պոեզիայի «ակադեմիական» դասերին և էքսպերիմենտներին, նա բնությունը (և կյանքին) նայեց նոր հայացքով, հասնելով էական գծերի ու գույների հայտնագործման:

Սահյանի սոսրեական-մտերմական զրույցների հիմնական բովանդակությունն այն է, թե ինչ զարմանալի, ինչ հեքիաթային և միաժամանակ ինչ առեղծվածային աշխարհ է բնությունը: Նրա հոգու խոր զաղտնարաններում երևի թե կան բնության տեսիլքների անսպառ պաշարներ, մեծաբանակ գաղտնիքներ, որոնք էլ ճակատագրական ներշնչանքի պահերին վերաճում են բանաստեղծական հայտնությունների:

Մի շարք ուս բնագատներ Սահյանին համեմատել են բալկար Կ. Կուլիևի հետ՝ բնության ճանաչման հիմնավորության, ժողովրդական արմատների հետ ունեցած կապի, հոգեկան մերձավորության, բնության և մարդու այլարանական մեկնաբանության և այլնի համար:

Սահյանը բնության մասին խոսում է ոչ թե իրրև էկզոտիկա, այլ ներսից, բնության «տեղական» նյութի վրա հարուցում է համամարդկային խընդիրներ: Նրա բնության գրականությունը 20-րդ դարի հոգսերի արտացոլումն է:

«Սահյանը, — գրում է Ստ. Ռասսագինը, — բնությունը համեմատում է բնության հետ. ձյունը՝ աստղի և աստղը՝ ձյան հետ, քաջ գիտակցելով, թե որքան բնությունը հարազատ է իրեն, իր աշխարհազգացողությունը»¹⁶:

Հենց այստեղ էլ ծագում է մի հարց, որ շատ էական է Սահյանի աշխարհայացքի ճիշտ մեկնաբանության համար: Դա պանթեիզմի հարցն է: Նա, թեև շատ հարազատ է բնությանը, այնքան հարազատ, որ ոչ մի տարբերություն չի տեսնում իր և բնության միջև, բայց նա պանթեիստ չէ՝ այս հասկացության այն իմաստով, որ նրա մեջ դնում էին իդեալիստ փրիլիսոփաները: Բնությունը նրա համար աստծո ապաստարան չէ, ոչ էլ նույնացվում է աստծո հետ (Ֆր. էնգելսը գրում էր, որ «... պանթեիզմը հանդիսանում է հետևություն քրիստոնեությունից») ¹⁷, նոր կրոն: Այս ուսմունքի համաձայն պանթեիստներ չեն ո՛չ Հովհ. Թումանյանն ու Միսաք Մեծարենցը, ո՛չ էլ նրանց շառավիղ Համո Սահյանը:

Գրականության տեսությունը ուսական պոեզիայի 19-րդ դարը սահմանագծեց «հնադավանների» և «նորագավանների», այդ դասակարգումով վերստին հաստատելով այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծական մտածողությունը անտարակուսելիորեն զարգանում է, կերպարանափոխելով իր հասակագիծը: Սա նորօրյա երևույթ չէ, այլ ունի հնադարյան ակունքներ, թեև Սահյանը բանաստեղծություններում և հոգվածներում հաճախ է ասում, որ հին ու նոր բանաստեղծություն չկա, բայց իր իսկ օրինակը հուշում է, որ գործում է զարգացման կերպարանափոխման անխափանելի օրենքը: Դա աշխարհի գինամիկ էության թելադրանքն է: Դժվարությունը հնի և նորի տարբերակումն է: Բանն այն է, որ հաճախ նորագույն տարազի մեջ ծվարում

է հնաճաշակությունը, իսկ արտաքինապես հին թվացող ձևակառուցվածքներում արտահայտվում են մեր ժամանակի ռիթմերը: Այս օրինաչափության ցայտուն օրինակ է Սահյանի պոեզիան: «Գարուն» ամսագրում տպագրած հարցազրույցում, պատասխանելով իր կրած ազդեցությունների հարցին, Համո Սահյանը ասում է՝ «Իմ ուսուցիչները մեր լեզուն ու հոգեբանությունն են»¹⁸:

Այնուհետև հիշատակում է հայ բանաստեղծության երկու թևերը՝ ժողովրդականը (Նահապետ Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Հովհ. Թումանյան) և ոգեղենը (Գր. Նարեկացի, Ն. Շնորհալի, Ծ. Չարենց) և գտնում է, որ ինքը գրտելովում է այդ երկու թևերի մեջտեղը:

Այսուամենայնիվ, Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ գերակշռում է ժողովրդականը՝ ի դեմս Հովհ. Թումանյանի իմաստության, ի դեմս Սերգեյ Եսենինի՝ ուսական կեչիների, մարգագետինների, հովատակների երգչի, ի դեմս Գարսիա Լորկայի անդալուզյան ժողովրդական երգերի (վերջինները նա թարգմանել է հայերեն):

Այս կապակցությամբ ծագում է Սահյանի ստեղծագործության և բանաստեղծության կապի խնդիրը:

Հայտնի է, որ ժամանակին որոշ քննադատներ նրան համարել են սոսկ ֆուկլորիստ-իմիտատոր, բանաստեղծական ձևերի նմանակող ու պատճենող, սակայն դա միանգամայն անստույգ տպավորություն է:

Եթե ուշադիր հետևենք Սահյանի բանաստեղծություններին, ապա շենք կարող չնկատել, որ նա երբեք չի գիմում ֆուկլորային սյուժեների և պատրաստի դարձվածքների նմանակումների, որ նա չի խզում կապերը ժողովրդական իմաստության գանձարանից: Համամիութենական գրական մամուլը, մասնավորապես «Вопросы литературы» ամսագիրը, վերջին տարիներին տպագրեց մի շարք հետաքրքրական հոգվածներ «Ժամանակակից գրական լեթաֆթը և ֆուկլորը» թեմայով (1976—1977—1978 թթ.): Այդ հոգվածներում բանաստեղծությունը գիտվում է իրրև գրականության նախօրինակը, միաժամանակ նրա սնուցման անսպառելի աղբյուր:

Մի շարք տեսաբանների կարծիքով, բանաստեղծության և գրականության կապերը շարունակվում են նաև մեր օրերում, իհարկե, այլ կերպ և այլ ուղղություններով: Այս կապակցությամբ ուշադրավ մտքեր է արտահայտել օսեթական գրող ու գրականագետ Նաֆի Ջուսոյտին: Նա գրում է, որ կուլտուրայի ընթացքը այժմ նույնպես շարունակում է իր շարժումը բանաստեղծությունից դեպի ստեղծագործության անհատական-պրոֆեսիոնալ ավանդույթի հասունացումը:

Ջուսոյտին և ասուլիսի շատ մասնակիցներ չեն բաժանում որոշ գրողների հայացքները «ժողովրդական ստեղծագործության պատրաստի դարձվածքների» ներմուծման վերաբերյալ: Նա գտնում է նաև, որ պետք է բարձրացնել գեղարվեստական վերլուծման տեսակարար կշիռը, ազգագրական պաթոսի և էկզոտիկական արդուարդի հաղթահարումը: Ջուսոյտին ամբողջ կրքով ծառանում է նմանակման ու ոճավորման դեմ, իհարկե, այդ ամենը չկապելով բանաստեղծական ավանդների հետ, քանի որ բանաստեղծությունը իր բազմազունեղ տարբերով մասնակցություն է բերում ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը¹⁹:

Թեև այս հարցի կապակցությամբ Սահյանը տեսական հատուկ մտորում-

ներ շունի, սակայն, դատելով նրա ստեղծագործությունների բնույթից, նա ևս նույն ժողովրդական մտածողության գեղարվեստական յուրացման դավանանքին է:

Բանաստեղծական տարերքը նրա համար նախ և առաջ նշանակում է թափանցել ժողովրդայնության էության մեջ, բանաստեղծությունը հագեցնել խորությամբ: Սահյանն էլ, ըստ էության, այն տեսարանների հետ է, որոնց հայացքով ուժեղ գրականությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց բանաստեղծությանը դիմելու՝ ոչ թե նրա սյուժեներին ու դարձվածքներին, այլ ոգուն: Ֆոկլորը և ժողովրդայնությունը չլինելով հավասարազոր հասկացություններ, այդուամենայնիվ գոյություն ունեն ոչ թե անջատ-անջատ, այլ միասնաբար: Շատ բանաստեղծների համար, օրինակ, Ռ. Համբարտովի կամ Կ. Կուլիևի, բանաստեղծական տարերքը շափանիչ է երևույթների ընդգրկման լայնության ու խորության առումներով:

Համո Սահյանը, ինչպես երևում է նրա բանաստեղծական որոնումներից, երբեք չդիմեց լեզենդների, ավանդությունների, այլաբանությունների, սակայն օգտագործեց բանաստեղծական աղբյուրների հոգեբանական թափանցման արվեստը, հասնելով բանաստեղծական ձևերի և ռեալիստական գույների «համադրականության» սկզբունքին: Այս կետում նա հարազատ է ամենից առաջ Ակսել Բակունցի, այնուհետև՝ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակին, որի հետ ունեցած առնչությունների վերաբերյալ խոսվել է ռուս քննադատության մեջ:

Բանաստեղծական ուժեղ սկիզբը արգեն երևաց Համո Սահյանի ամենավաղ բանաստեղծություններում: Օրինակ՝

Անց կացավ օրըս, արևավորըս,
Գու ե՞րբ ես գալու իմ թևավորըս,
Իմ թուխ արտույտըս, իմ սիրուն լորըս,
Իմ հեռավորըս, դու ե՞րբ ես գալու:

Բացել եմ դուրս, բացել եմ դուրս,
Խորն է կարոտըս, խորն է մրմուռըս,
Իմ կանաչ կուրս, իմ ծաղկած նուրս—
Իմ քնքուշ բույրըս, դու ե՞րբ ես գալու...

Սա Սահյանի նախնական ֆոկլորային տուրքն է, և դեռ կան որոշ աշուղական դարձվածքներ: Այդպիսի տարրեր կան նաև «Ծիածանը տափաստանում» (1953) գրքի էջերում:

Այնուհետև, գեղարվեստական աշխարհի զարգացման հետագա փուլերում, տեսնում ենք ոչ թե ոճավորողին, այլ ժողովրդական բանաստեղծության տարերքի հիման վրա սեփական աշխարհը կառուցած գեղագետին՝ այս հասկացության բարձր շափանիչով: Գրա օրինակները ոչ թե մի քանիսն են, այլ այնքան շատ, որ կարող ես բերել ուղաձգ բանաստեղծությունը՝ հաստատելու միտքը: Օրինակ, զարնան զարթոնքին՝ Համո Սահյանի աշխարհազգացողությանը հարազատ այդ զգացմունքին, նվիրված բանաստեղծությունը.

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Մի սարսուռ անցավ եղեգնատներով,
Տազնապով բացվեց բողբոջը ծառին,
Եվ աչքը սրբեց ճնշողովի թնով:

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Անտառի սրտից արցունք է ձորում,
Քարափից թռավ, փշրվեց քարին,
Հուզմունքից շիկնած ջրվեժը ձորում...

Ամպը որոտաց... Գարուն է կրկին,
Գողում են հողի թարթիչները թաց:
Գու էլ ամպի պես լուս էիր, իմ սիրտ,
Ուր որ է պիտի երգով որոտաս...

Հազիվ թե հնարավոր լինի այս շարվածքի մեջ ցույց տալ որևէ բանաստեղծական պատրաստի դարձվածք, բայց թողնում է այդ տպավորությունը ժողովրդային շնչով, որը առհասարակ հատուկ է իրենց հոգեկան աշխարհի խորքերը սուզված բանաստեղծներին: Հիշենք մյուս բանաստեղծությունը.

Երգիկն ի վար երկնքի խաղ,
Անավտ,
Լույսի հոտ է, մոր ծոցի հոտ,
Հացի հոտ:

Զարթնած հովիտ, թրջված հովիտ,
Բորիկ ոտ:
Ցողի հոտ է, ծիծաղի հոտ,
Շողի հոտ:

Արևկող լանջ, մրկած կածան,
Տապ ու տոթ:
Քարի հոտ է, օշինդրի հոտ
Ուրցի հոտ:

Թաղկած ձյուններ, և ծաղիկներ
Զյունի մտ:
Քամու հոտ է, բարձունքի հոտ,
Ամպի հոտ:

Նորից հազիվ թե գտնվի մեկը, որ այս բառաշարվածքի մեջ նշմարի բանաստեղծություն, այնքան բնական ու ճկուն են ձևակերպումները:

...Հոգնած օրը կամաց-կամաց
Իրիկուն է դառնում,
Արագիլը, բակն ու բարդին
Մութի հոտ են առնում:

Հնձած խոտը բարձել էշին,
Հայրս տուն է բերում,
Էջը սարից մի բեռ կանաչ
Մանկություն է բերում:

Եվ այսպես, շարունակ. Սահյանի բանաստեղծություններում հորովվում են բանաստեղծական շնչի պատկերներ («Թոնրի շրթունքը, որ մի ժամանակ բոցից էր ճաքում, Հիմա ճաքել է բոցի կարոտից», «Քարանձավներն են բրտնել ամայության սարսափից», «Քարափիղ ծերպ ու ծունկից Արևի հոտ է գալիս», «Ինքը բարության քայլող մի դեղ էր», «Սրտիդ վրա հազար բեռ կա», «Մինչև անգամ հույսն էլ քնի, Հոգսը արթուն է», «Սարերը շեն երևում, արևի տակ են» և այլն և այլն), բայց գրանք ոչ թե բնագաղտված պատրաստի կլիշեներ են, այլ իր ոճի կարգ ու կանոնը՝ կապված ժողովրդական մտածո-

դուրսից հետո: Այստեղից՝ այդ բանաստեղծությունների հոգեբանական նկարագրի ճշգրտությունն ու արտահայտման սեղմությունը:

Այստեղից էլ բանաստեղծությունների հեքիաթային տարերքը և ժողովրդական վարպետների աշխատանքը հիշեցնող ձևերի նրբագեղությունը: Այստեղից էլ նրա քնարերգության էպիկական շունչը, որի նախատիպը հայ ժողովրդական վիպերգի ասացողական-ասմունքային արվեստն է:

4

Համո Սահյանը թեև որոշ ժամանակ և որոշ շրջանակներում համարվել է «պահպանողական», բայց, ըստ էության, իր ստեղծագործության մեջ լուծում է նորարարական խնդիրներ: Մանավանդ վերջին գրքերում: Ըստ էության, այդ պոեզիան լուծում է ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության խնդիրներ:

Սահյանը, իհարկե, ծրագրային առաջադրանքներով չի լուծում նոր ձևականացման գործընթացի հանդեպները, ավելին իրեն հետո է պահում կանոնադրանքությունից, բանաստեղծությունը «արդիականացնելու» նպատակով չի բանդում վաղեմի կառուցվածքները:

Այսուամենայնիվ, Սահյանը եղավ հայ նորագույն պոեզիայի կառուցողներից մեկը:

Նրա «հոնորարները» մեջ, անշուշտ, առաջին տեղում է՝ բառերի իր աշխարհը: Հազարամյա հնամաշ բառերի նոր դասավորությամբ, դրանց նոր համագրումների ու համաձայնությունների միջոցով նա հայտնաբերում է իր բանաստեղծության տիպը, որի նմանը դժվար է ցույց տալ հայոց պոեզիայի բազմադարյան պատմության մեջ:

Ուշագիր ընթերցումը վկայում է, որ Սահյանի արտահայտման ոճը ավելի ու ավելի է մերձենում գրույցին, սովորական առօրյա խոսակցությանը:

Բանաստեղծությունը հասարակացնում է բանահյուսական կնիքի խոսքային բառային կառուցվածքների, ժողովրդական բառապաշարի, գրույցների, երկխոսությունների, մեներգերի, զուգերգերի, ասքերի շտեմարանների օգտագործման ճանապարհով: Բառերը նրա ոգու էության կրողներն են. ինչպես.

Կայծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց,
Ու մեկը մեռավ լեռան կատարին,—
Երանի՛ նրան:—

Գեղջկական-խոսակցական բառերը նա անց է կացնում իր հոգեկան խառնարանով, այնքան բնական, որ ընթերցողը չի զգում նրա բանաստեղծությունների «արհեստը»: Այս առումով նա հմուտ վարպետ է ոչ միայն իր գրնդուն հանգերով (Պ. Սևակը այս իմաստով նրան համեմատում էր Սայաթ-Նովայի հետ), կառուցվածքների ուրույնությամբ, ուրիշի զգացողությամբ, մանավանդ մակդիրի հմուտ կիրառություններով:

Ռուս հայտնի քննադատ Լև Օզերովը, որը բազմիցս անդրադարձել է Սահյանի պոեզիային և դրանց թարգմանություններին, «Литературная Ар-
мения» ամսագրում տպագրած «Յոթ տարբերակ» («Семь вариантов») գրախոսականում²⁰ անդրադառնում է բանաստեղծի մակդիրային հարստությանը: Մակդիրը համարվում է բանաստեղծության շարժիչ ուժ (իհարկե,

ճիշտ և տեղին գործածվածը), գեղարվեստական մտածողության ճշգրտության շափանիչ, բանաստեղծական տնտեսման գլխավոր առանցքը, որով բար հասնում է եզակիության, արտաքինից գնում դեպի էություն: «Էպիտետը պատկերային ուղիների իմաստային հանգույցն է», որը որոշում է պատկերի ճակատագիրը: Էպիտետի ճշգրտությունն առհասարակ պատկերավորության հոմանիշն է:

Այս առումով ևս Սահյանը հայոց նորագույն բանաստեղծության նշանավոր դեմքերից է, որը միշտ գտնում է ոչ անարյուն, ոչ հիվանդոտ, այլ դիպուկ, առարկան բնութագրող մակդիրներ: Այսպես, օրինակ, նրա «հոգնած-մաշված կածանը», ոչ միայն փաստացի իրականություն է, այլև մի ամբողջ մարդկային կենսագրություն՝ ցավ-կարոտ, տաղանապ: Քամու հասցեին նա գրում է. «Ժաղրածու բամբի, լարախաղաց բամբի». անսովոր գործածություններ, որոնք, ի վերջո, հանգեցնում են «խիղճը կորցրած քամու» կերպարին: Կամ մի այլ օրինակ՝

Կապույտ մրրիկ է պայթել,
Կապույտ մշուշ է...

Այս բնականորեն անգործության մեջ ծավալվում է դրամատիկ մի ամբողջական սյուժե: Շատերն են գործածել «աստղազարդ» երկնքի վերաբերյալ, սակայն այդ շատ տարածված արտահայտությունը Սահյանը շրջում է դեպի նոր կողմ, գրույց վարում «աստղազարդ» երկնքի հետ՝ կապելով հայոց պատմությանը.

Հիմա օտարը բնած գարեր են,
Պատմություններ են անհերքելի...

Ռուս գրողներից մեկը գրել է, որ պետք է գտնել երգեցիկ, անկաշկանդ բառեր:

Հիշենք Սահյանի օրինակներից մեկը՝

Քո գլխի վերև ծածանվող ամպի
Թավշյա սավերով...

Կամ՝

Քարից բուսել, քարից անել,
Ես բերել եմ այն աշխարհից
Մի քարեղեն հուզում...

Կամ մակդիրային ինչպիսի թափանցումներ կան «Եզր» բանաստեղծության մեջ: Իսկապես որ Համո Սահյանը բերում է հայոց հազարամյա բառերի թարմ տեսանկյուն: Շատերն են գրել քարերի մասին հայոց, բայց Սահյանը գտավ ճշգրիտ համարժեքը՝ «Քարերի հոտը՝ արևային բույրը»:

Բանաստեղծի ձեռագրի ինքնատիպության մյուս պայմանը տողերի խրնայողությունն է. նա չի շատախոսում (հազվադեպ դեպքերում միայն), բաշ իմանալով, որ պոեզիան նախ և առաջ խոսքային, արտահայտչական, ոճային գծերի միասնության խառնուրդ է, գիտի նաև, որ բանաստեղծությունը սիրում է համառոտություն, զգացմունքի կենտրոնացում: Գասական օրինակը համարում է Հովհ. Թումանյանի «Պատրանքը»՝ շափազանց կարճ ձևի և իմաստուն, խոր բովանդակության համար²¹:

Նա գտնում է, որ բանաստեղծությունը ոչ թե պետք է գրել, այլ քննակել: Այդպիսին է «Մարտնիկ» բանաստեղծությունը.

ժայռից մասուր է կաթում,
Կարմիր սարուտ է կաթում,
Ձորում մշուշ է...

Կամ հիշենք վերջին շրջանում գրած՝ «Մասրենու մենախոսությունը»... ամենաժայտ բանաստեղծական միջոցներով արտահայտված է մարդկային մի ամբողջ դրամա... Համառոտությունը՝ բառերի խնայողությունը, հեռու է պահում նկարագրականությունից, սխեմատիզմից, շարունից: Ինչպես այս ձուլածո շափատողներում:

Հողոտ, մզկողոտ մի մութ էր հագնում,
Հետո լուսնյակ էր հագնում մեր տունը:
Կտուրին բարգու ստվերն էր բնում,
Եվ շեմքի վրա բնում էր շունը:

Կիսարթուն քամին կտուրից թռում,
Ցանկապատին էր հենում կռակը:
Անթեղի վրա կատուն էր ննջում,
Իսկ անթեղի տակ՝ հոգնած կրակը:

Բակում փուլ գալիս և առք-փառք
Որոճում էին օրհնած եղները:
Տան կտուրի տակ արթուն էին լոկ
Հողոտ, մզկողոտ մեր երազները...

Կամ՝ հիշենք «Օրը մթնեց» հովվերգությունը, որը դարձյալ մի ամբողջ տոհմի դրամա է:

Այստեղ էլ պետք է հիշել Ա. Մարչենկոյի մի միտքը. Համո Սահյանի պոեզիան «... գունագեղ է, բայց բնավ դեկորային չէ, պարզ ու բարի է, բայց միաժամանակ՝ իմաստուն», նա ձգտում է իր պատմությունը կառուցել «մարդու և հողի բարեկամության հիման վրա, ինչպես անում է իր տոհմակիցը՝ Հրանտ Մաթևոսյանը»²²:

Նա ցանկանում է՝

Խառնվել այն հողին,
Որ իրեն սնել է:

Նա ապրում է կարոտներով՝

Ո՞ր գնացին, ինչպե՞ս անցան...

Այս զգացողությունների տեր բանաստեղծը, բնականաբար, պետք է գրեր՝ «Ախր ես ինչպե՞ս ապրեմ առանց ինձ», էլի ուրիշ նման խորհրդածություններ՝ «Ախր ուրիշ տեղ հայրեններ չկան, Ախր ուրիշ տեղ հորովել չկա, Ախր ուրիշ տեղ սեփական մոխրում Սեփական հոգին խորովել չկա» և այլն և այլն: Խնդիրը ոչ միայն այս բանաստեղծության լուր տառապանքի բովանդակությունն է, այլև կառուցվածքի նորությունը: Սահյանի բառերի դասավորման սարքն ու կարգը, իսկապես որ նոր երևույթ է հայոց բանաստեղծության մեջ: Օրինակ, «Այժեղջյուրից ջուր է կաթում», «Եվ դառնամ նորից հավրին աղոթեմ», «Յոթ օր է չեմ եղել անտառում» և շատ-շատերը, որոնց վրա անվիճելիորեն կա ժողովրդական բալլադների ու ասքերի կնիքը: Տուրք շտալով ֆոլկլորակերպ մտածողությանը, նա բերում է նոր ձևակառուցվածքներ, հենքեր վերաիմաստավորում նոր եղանակներով:

Այդպիսին են նաև վերջին շրջանում գրած հայրենները: Հայոց բանաստեղծության միջնադարյան ձևը, ի դեմս Սահյանի «փորձերի», գտել է իր սրանչելի, արտիստական մարմնավորողին:

Սերտել եմ հին հեթափոյ
Բառերը հատիկ առ հատիկ,
Պատմում եմ, ով պատահի
Տիրություն-անարար տատին:

Հայրենների շարքը ևս վկայություն է այն բանի, որ հին միջնադարյան բանաստեղծական կառուցվածքները ոչ միայն չեն «սպառվել», այլև նոր հրնարավորություններ են ի հայտ բերում, երբ դրանք կրում են ապրումի ճշմարտության դրոշմ:

Մի հայրեն ասեմ ես էլ,
Իմ ապրած օրերին ասեմ:
Օրհնանք՝ անցավորաց,
Մաղթանքս նորերին ասեմ:
Շահածս տամ հովերին,
Կորածս ծովերին ասեմ:
Թագավորն ապրած կենա,
Ասավածո՛ ցորենին ասեմ:

Ութ տողում խտացած է մի ամբողջ աշխարհազգացական տարբեր: Սահյանը իր փորձերում ձգտում է հասնել բանաստեղծական անտեսման-խրտացման իդեալին, քաջ գիտենալով, որ պոեզիան բարձր լարվածության խոսք է, որը ոչ թե բացատրում է, այլ՝ բացվում: Բացվելիս նա խփում է ոչ թե տարբեր ուղղություններով, այլ ճիշտ նպատակակետին, հետզհետե մղվելով դեպի ակնարկը, և դա հնարավորություն է տալիս մի տողի, մի ութմական-շարահայտական շարքի միջոցով արտահայտել աշխարհի լայնությունը:

Սահյանը ուշադրություն է դարձնում նաև բանաստեղծությունների դրնային-հնչյունային կազմությանը, հեռու մնալով, սակայն, գույնի և հնչյունի հատուկ կուրսիվից և շեշտումից: Գույնը և հնչյունը այնպիսի տարրեր են, որ վերստեղծում են կերպար: Գույնին ու հնչյունին «Ես մեծ նշանակություն եմ տալիս»,—նկատել է Լեոն Մկրտչյանի հետ հարցազրույցում²³:

Սահյանի մասին ասված խոսքերից, թերևս, ամենապատշաճը «իմաստուն» բնորոշումն է,—ոչ թե հանրագիտակ, այլ ժողովրդական արմատներից վեր բարձրացած, ժողովրդյան ճակատագրով ներշնչված իմաստուն-բանաստեղծ, որի քնարերգության էջերը լեփ-լեցուն են կեցության բարդ շերտերսուզումներով, հարցերով և պատասխաններով, թևավոր բառաբանով:

Ռուս գրական քննադատ Ստանիսլավ Ռասսագինը տարիներ առաջ իր մի հոդվածում, որը վերնագրված էր՝ «Հաղթահարում» («Преодоление»), անդրադառնալով Պ. Սևակի և Հ. Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի էությունը, առաջինի համար բնորոշ էր համարում «Մարդը բնության երկվորյակն է» բանաձևը, երկրորդի համար՝ «Բնությունը մարդու երկվորյակն է» բանաձևը²⁴: Իհարկե, էական տարբերություններ կան այս սահմանումների միջև. մեկի համար հավերժականը բնությունն է, մյուսի համար՝ մարդը: Այդուամենայնիվ, քննադատի իսկ տեսակետով շնայած տարբերություններին, Համո Սահյանը և Պ. Սևակը արյունակիցներ են՝ իբրև բանաստեղծական ճշմարտության համբավաբերներ, իբրև աշխարհի անդաշն կերպերից նրա ներ-

դաշնակութիւնը կառուցողներ, իբրև «քառսից» «հոգու տիեզերք» ստեղծողներ:

Ով մայր բնութիւն, իմաստուն ու վեհ,
Դու այդ բոլորը ինձ փոխ ես տվել,
Որ զգաս, տեսնես,
Շոշափես, լսես,
Պատճառարանես քո անց ու դարձը,
Որ մարդուն հասնես,
Հասնես, մարդանաս,
Որ քո զորութեամբ՝ դու հպարտանաս...

Համո Սահյանն ունի իր և բնութեան հարաբերութեանը վերաբերող բազում ինքնաբնութագրութիւններ՝ «Այս իմ աշխարհն է, և ես եմ նրա քարերից բուսած բանաստեղծ որդին», «Աչքն ու ականջն ես մայր բնութեան» և այլն և այլն: Նա այն մտքին է, որ ամեն ինչում պետք է ընդօրինակել «վարպետաց վարպետ բնութեանը»:

Ստ. Ռասսագինը գտնում է, որ, սկսած Հորացիոսից, ամեն բանաստեղծ գրում է սեփական «Հուշարձանը»՝ արտահայտելով իր ամենանվիրական ըզզացմունքները: Սահյանի համար այդպիսի հուշարձան է բնութիւնը՝ «Ես երկվորյակն եմ շնչող բնութեան»²⁵:

Մի բանաստեղծութեան մեջ, ի լուր ամենքի, Սահյանը գրում է՝ «Ինձ ճանաչելը մի քիչ դժվար է», մի այլ տեղ՝ «Ես կամ միայն ու միայն բանաստեղծութեան մարմնով»²⁶: Իրապես, դժվարին է նրա հոգու բեռագրերի վերծանումը և, այնուամենայնիվ՝ նա երբեք չի եղել «առեղծված»:

Համո Սահյանի այսօրվա նկարագիրն ինձ ներկայանում է հետևյալ կոմպոզիցիայի մեջ. կոճղանման, ժայռաղեմ, ժայռաբնակ մի ճամփորդ մարդ, հեռավոր, անհիշելի դարերից եկել-հասել է մեր օրերը, թիկունքում ունենալով հայրենի եղբոր բնութիւնը՝ սար ու ձորեր, լեռնազագաթներ ու քարափներ, անտառներ ու հովիտներ, գետեր ու աղբյուրներ, մասրենիներ ու բարդիններ, կայծակներ ու անձրևներ, — թիկունքում ունենալով իր ծննդավայրը՝ հաշի պապի գերդաստանի իրիկնահացը և գետեզրյա անշուք խրճիթը, մաճկալներ՝ գութանի եզներով ու «հորովելով», հնձվորներ՝ գերանդինները ուսերին, այգեպաններ ու դարբիններ:

Մի խոսքով, հավերժութեան ճամփորդի թիկունքում է կանաչ-կապույտ կարմիր, այլագույն իր աշխարհը, որն ինքը հաճախ, որոշակի տրամաբանութեամբ անվանում է մանկութիւն՝ արտի դեզի, մայրական լույս ծոցի, երանգների ու նրբերանգների, բույրերի ու թույրերի մանկութիւնը: Իր «այբուրենն» է և իր «ընթերցարանը» միաժամանակ:

Գեղջկական խրճիթի վերհուշերը, «Հուշերի հարուստ տերութիւնը», բրնականաբար լիցրավորում են Սահյանի բանաստեղծութիւնները, որոնք, ի վերջո, իր ինքնութիւնը, անհատականութիւնը բացահայտող հոգևոր ճանապարհորդութեան առանձին և ղանազանակերպ դրվագներ են: Ինչպես ամեն մի ճշմարիտ, «աստվածաշնորհայլ» բանաստեղծի ստեղծագործութիւն, Սահյանինը ևս, վերջին հաշվով, ճանապարհորդութիւն է իր իսկ աշխարհում, ճանապարհորդութիւն, որը պսակվել է «Քարափների երգը», «Մայրամուտից առաջ», «Սեղամ բացվիր», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոճի կանչը» մատչաններով, իր հոգեկան ալիկոծութիւններն ու տառապանքը, տիրու-

թիւնն ու երազի պահերը արտահայտող բանաստեղծութիւններով, որոնց տեղը այսուհետև լինելու է հայոց դասական քնարերգութեան ընտիր էջերի կողքին:

Սահյանն էութեամբ ոչ թե «բանաստեղծների բանաստեղծ է», այլ՝ «ընթերցողի բանաստեղծ», որը խոսում է վերացնելով իր և ընթերցողի միջև եղած ցանկապատերը, թարգմանում է իր աշխարհը ուրիշների համար: Այդ «ուրիշներն» էլ, որ ընթերցող զանգվածներն են, ի դեմս Սահյանի քնարերգութեան ճանաչում են իրենց զգացմունքների ու երազների մեկնաբանին:

Հայոց քնարերգութեան զարգացման շղթայում Սահյանի տեղը որոշվում է ոչ միայն նրա ճակատագրի ցոլացումներով, հոգեկան պաշարներով, խղճի ու հավատարմութեան ծայրերով, աշխարհի բազմակերպութիւններով: Շրջթայի նրա տեղի «անցաթուղթը» նաև քնարերգութեան ավանդական ծառի նոր ձևակառուցվածքների պատվաստն է՝ ոչ թե մտադիր, կեցվածքային նորարարութիւնը, այլ բնականը, բովանդակութեամբ թելադրվածն ու բովանդակութեամբ կնքվածը:

Համո Սահյանի գրքերի մատենագրութիւնը բավականաչափ հարուստ է. նրա մասին գրել են էդ. Մեծելյախանը և Կ. Կուլիկը, Մ. Գուգինը և Ստ. Ռասսագինը, Ա. Մարչենկոն և Վ. Գուսեր, հայազգի գրողներ ու քննադատներ, գրվել են նաև մենագրութիւններ, թեկնածուական դիսերտացիաներ (Շչորս Դավթյան):

«Սահյանի՝ բնութեան մասին գրած բանաստեղծութիւնները, — արձանագրում է էդ. Մեծելյախանը, — քեզ տեղափոխում են նախապատմական ժամանակների հախուռն ու լուսնկա հոսքի մեջ, քեզ պարուրում վաղնջական օրերի ու գուլնների մարբութեամբ: Ավելի ճիշտ՝ հարստացնում: Իսկ էլ ավելի ճիշտ՝ մինչև այդ օրերը հասցնում մարդու զգացմունքի՝ կարոտի, փրո ու ցավի երկարակեցութեան պարամետրերը, լայնացնում նրա կենսագրութեան սահմանները: Հենց դրանով է Սահյանը ընթերցողի մեջ ավելացնում գուլնի, տարածութեան ու անաղարտութեան նոր շերտեր: Հենց դրանով է նա մեզ դարձնում բոլոր ու բոլոր ժամանակների մասնակիցը: Եթե բանաստեղծ Սահյանը ոչինչ ստեղծած չլիներ, նրա բնապաշտական երգերն իսկ բավական են նրան դասելու հայ (և ոչ միայն հայ) պոեզիայի նվիրյալ մեծերի շարքը»²⁷:

Կալսին Կուլիկը, որ մի շարք էսսե-դիմանակարներ է գրել խորհրդային բանաստեղծների վերաբերյալ, Սահյանին նվիրված հոդվածի հալկական տարբերակում գրում է. «...Համոն սիրում է սակավ խոսել ու հաճախ լսել: Սրա մեջ է նրա ուժը: Գրանից նրա խոսքը դառնում է ավելի խոր, նշանակալից, իմաստուն, ոչ պատահական, կշռված: ...Նա Կովկասի ժամանակակից խոշորագույն բանաստեղծներից է...»²⁸: Իսկ «Համո Սահյանին» բանաստեղծական ձոնը Կ. Կուլիկը սկսում է այսպես՝

Պոետի ձևը մարդ է, — այսպես
Տյուրչեն է ասել: Հավատով սրտի
Ետակի սիրով կրկնում եմ ես՝
Մարդ է ձևը հայոց պոետի...²⁹

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

Սերո Խանզազյանը ծնվել է 1915-ին, Գորիսում: Ինքնակենսագրական մի գրություն մեջ ասում է. «Մնվել եմ Զանգեզուրում, այնտեղ, ուր լեռները երկնքի մեջ են, որոնցից շատերի գագաթներին ամռանն անգամ ձյուն է լինում: Մնվել եմ այնտեղ, ուր խորունկ ձորերի ու կիրճերի մեջ քաղցրանում են նուրբ, խաղողը, իսկ լեռներում այգյան արոտներ են, կապույտ լճեր:

Հին, շատ հին է մեր Կյորեսը: Այնտեղ, հսկա մի ժայռի տակ այժմ էլ երևում է կիսավեր մի քարանձավ ու մի փշրված պատ: Հենց այդ քարանձավում էլ ծնվել եմ»¹:

Մանկությունն անցել է գրկանքներով: Օգնել է գյուղի փոստատար հորը,



Սերո Խանզազյան

որը մեծ գերզաստանի տեր էր. «Գասերից հետո անտառ էի գնում՝ ձմռան համար փայտ բերելու: Ամբողջ ամռանն աշխատում էի գաշտում, մեր արտը հնձում, խոտ հարում, բուստանը մշակում»²:

Մանկավարչի մանկավարժական տեխնիկումն ավարտելուց հետո, 1934-ին ուսուցիչ է եղել Տաթև գյուղում, այնուհետև սովորել է Բաբվի մանկավարժական ինստիտուտի պատմության բաժանմունքում: Կարիքի գրգռմով շուտով վերագտնում է և աշխատում իբրև ուսուցիչ զանգեզուրյան գյուղերում (Յալջի, Երիշեն, Խանածախ):

Գյուղական միջավայրում գրի է առնում ժողովրդական բանահյուսության նմուշներ՝ հերիաթ, ավանդություն, լեզենդ, գրույց, առած, ինչպես և ուսումնասիրում է պատմական-ճարտարապետական հուշարձանները: Այնուհետև պատերազմի տարիներին կուլել է Լենինգրադի և Վոլյուժի ռազմաճակատներում, իսկ վերադառնալուց հետո շարունակել է զեռ պատանեկան տարիքում սկսած գրական գործը:

Ս. Խանզազյանը գրականություն մտավ հարուստ կենսափորձով և ասելիքի խոր գիտակցությամբ: Գրական մուտքից իսկ նա հավասարապես աշխատեց ժամանակակից և պատմական նյութի ոլորտում, իր իսկ ստեղծագործության առանցքային թեմայի՝ ՀՈՂԻ, հայրենի երկրի հին ու նոր ժամանակների կապի, մարդու և հողի հարաբերության ուղղությամբ:

«Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում (1949) տպագրված «Մեր գնդի մարդիկ» վեպը՝ նվիրված Լենինգրադի ռազմաճակատի զինվորների սխրանքին ու բարեկամությանը, թեև ուներ «գրական արհեստի» էական վրիպումներ (հատկապես կերպարների գծագրման և սյուժեի կառուցման ոլորտում), սակայն աչքի ընկավ նյութի իրազեկությամբ, զինվորական կենցաղի մանրամասների դիտումով՝ կենսագիտությամբ: Այս և այլ հատկանիշների համար նոր գրողի մուտքը ողջունեցին Ստ. Զորյանը և Գ. Գեմիրճյանը: Վերջինս գրեց. «Սերո Խանզազյանը մեծ կտավի գրող գուրս եկավ:

Վեպի նյութը, ճիշտ է, պատերազմն է, բայց լավ որ գիտենք, կտեսնենք, որ Խանզազյանը ծանրության կենտրոնը տարել է դեպի մարդիկ: «Մեր զինդի մարդիկ» վերնագիրը գուր չէ այսպիսով...

Հերոսները շատ են և կենդանի...

Խանզազյանը լավ է տեսել իր նյութը, մարդկանց, հանգիստ գնահատել է նրանց, ներկայացնում է նույնպես էպիկական հանգստությամբ:

Այս կերպով Խանզազյանը ցույց տվեց, որ նա կարող է մեծ կտավներ տալ: Նա երկարաշունչ է, գիտե՞ր դեպքերը ծավալել, մեծացնել, այսպես ասած, «հոսեցնել գետը»...

...գլխավորը, որ այսօր մեզ ուրախացնում է, դա Խանզազյանի բնական, անբռնազատ և կենդանի պատումն է, մեծ սերը դեպի իր հերոսները, անաղմուկ, հոնտորությունից զերծ հայրենասիրությունը...»³:

«Մեր գնդի մարդիկ» «ռազմական վեպին» շուտով հաջորդեցին հայ գրականության թեմատիկ հարցասիրությունների համար շատ կարևոր երկու վեպ, մեկը՝ գյուղական իրականության նյութի, մյուսը՝ արդյունաբերական նյութի հիմքի վրա:

«Հողը» և «Քաջարանը»:

Ճիշտ է, գրության ժամանակով դրանք իրարից բավականաչափ հեռու են, սակայն միմյանց օղակվում են արդիականության խնդիրների սուր դրվածքով:

«Հողը» (առաջին հատորը լույս է տեսել 1954-ին, երկրորդը՝ 1955-ին), ինչպես հուշում է վերնագիրը, արժարժում է ժամանակակից գյուղի կենսական խնդիրներ, ավելի ստույգ՝ լեռնային գյուղերի արտագնացության պրոբլեմը, որը տասնամյակների անց դարձավ խորհրդային արձակի կայուն թեմաներից մեկը:

Թեև վեպի կապակցությամբ կարելի է նշել հիմնական բախման լուծման որոշ պարզունակացում, նկարագրությունների ավելորդություններ, վիպական գործողություններին արհեստականորեն պատվաստված գործող անձինք, միագիծ ու սխեմատիկ հերոսներ, — այդուամենայնիվ ծանրության նրժարը վեպի առավելությունների կողմն է:

Ռազմաճակատից գյուղ են վերադարձել Գարեգին Մովսիսյանը և ուրիշներ: Հրից ու սրից ազատված այդ մարդիկ զինվորական համազգեստը փոխարինելով քաղաքացիականով, դրանով իսկ կատարում են հոգեբանական շրջադարձ՝ իրենց վերադարձը գիտելով իբրև կյանքի նոր սկիզբ: Սա առաջին հերթին վերաբերում է Մովսիսյանին, որը դժվարին ճակատագրի տեր անձնավորություն է: Գեռ հայրենի գյուղի մասույցներում նրան են հասնում ծանր լուրեր՝ եղբոր զոհվելը ռազմաճակատում և սիրած աղջկա՝ Արևիկի, ամուսնությունը: Գարեգինը, ինչպես ներկայացնում է արձակագիրը, շրջ-

կենտրոնից մինչև գլուղ, անցնում է մուկեզնած փոթորիկի միջով: Այս բանին հեղինակը խորհրդանշական իմաստ է տվել: Սա նշանակում է, որ Գարեգինին սպասվում է ոչ թե հանգիստ, թեթև կյանք, այլ հակառակը՝ իր ուսերին կրելու է ծանր փորձությունների բեռ, հաղթահարելու է ոչ քիչ դժգոհություններ՝ և՛ հասարակական, և՛ անձնական կյանքում: Գեղեցկանիստ Բարակերտ գլուղը, որի «տաքերը բարեխառն գոտում են, իսկ գլուխը բեռնում», — պատերազմի տարիներին խոր վերքեր է ստացել: Բրուտ Մանասարը իր հիշատակարանի էջերում խոր տրամոլթյամբ պատերազմի նահատակների անունների դիմաց սե խազեր է քաշել, և դրանք օր-օրի ավելացել են:

Քարակերտում մարդիկ դժգոհում են վատ ապրուստից, սակավահողությունից, ինքնահոսից: Պատերազմից վերադարձած Գարեգինին այս խոսքերով է դիմավորում իմաստուն Բաղդասար պապը. «Ամեն փոթորիկ ծառ է պոկում, ամեն կոխվ գոհ է տանում, որդիս, բայց ոչ փոթորիկն է անտառին վերջ տալիս, ոչ կսկիծը՝ ժողովրդին»:

Գլուղացիական համայնքը տարածայնությունների մեջ է. մի մասը՝ կուտնտեսություն նախագահ Մանվել Հասարթյանի կողմնակիցները, այն մերթիին են, որ լեռնային գլուղը պետք է տեղափոխել Արարատյան դաշտ, մյուս մասը վճռականորեն դեմ է այդ որոշմանը, կամենում է մնալ տեղում, մշակել Որոտանի կիրճի անմշակ հողերը և պահպանել հայրենի, դարավոր հողը:

Գարեգինը, դառնալով իրադրության տերը, վճռականորեն միջամտում է գլուղական համայնքի տարածայնություններին և գլխավորում հարձակումը «հավիտենապես անշարժ» բնության վրա:

Այդ ընթացքում ասպարեզ են գալիս գլուղական կյանքի հակասությունները, վերքերն ու ցավերը: Անպատու խոպանը՝ Մշկահանգը, դառնում է մարտադաշտ, և բախվում են ոչ միայն մարդկանց առօրեական շահերը, այլև կյանքի վերաբերյալ հայացքները: Այդ ընթացքում Գարեգին Մովսիսյանը ի հայտ է բերում գլուղական ղեկավարի իսկական հատկանիշներ՝ սկզբունքայնություն, վճռականություն, որոնք օգնում են ոտքի կանգնեցնելու քայքայված տնտեսությունը: Գարեգինը պայքարում է նաև «հոգով խոպան» մարդկանց մասնատիրական ձգտումների, անարժանների և պորտաբույծների դեմ: Գարեգինի հակառակորդն է Մանվել Հասարթյանը՝ չուրայիներով, նաև քաղբենի կնոջով, որոնք թալանչիի հայացքով են նայում հանրային ունեցվածքին:

Իհարկե, այս իրադրության մեջ հաղթում է Գարեգինը (որի հետ է լեռնցի հաշ աղջիկը՝ Մանուշը), հաղթում է կամքը, ազնվությունը, վճռականությունը, և պարտվում է Հասարթյանը՝ ընչաքաղցությունը, անկամությունը, գերությունը մանր կրքերին:

«Հողը» վեպը, իհարկե, ունի թերություններ: Ինչպես ժամանակին նկատել է քննադատ Յու. Կարասեր «Հերոսը և կուկերիվը» հոդվածում, գլխավոր հերոսի կերպարը ավելի հարուստ կլիներ, եթե «գրողը ցույց տար, թե ինչպես Գարեգինը ոչ միայն սովորեցնում է ժողովրդին, այլև սովորում է ժողովրդից...»:

Այնուհետև, Գարեգինն ավելի բազմակողմանի ու բարդ կերպար դարձնելու միտումով գրողը նրան երբեմն անհամոզիչ ներքին հակասություններ է վերագրում, տրոհելով բնավորության ամբողջականությունը: Գարեգինը անձնական կյանքում չունի այն համաբեր, ինչ հասարակական գործունեու-

թյան մեջ, թեև վեպում կան մի շարք գրամատիկական սուր տեսարաններ (առաջին հանգիստումը Արևիկին, Մանուշի և Գարեգինի դուրյցը բրուտանոցում և այլն):

Վեպում մի շարք գունեղ կերպարների (Մանուշ, Մանասար, Ավետ, Բաղդասար պապ և այլն) կողքին կան նաև սխեմաներով ձևված կերպարներ:

Մանուշը ներկայացված է իր բնական, անմիջական տարերքով, Մանասարը՝ խոր ապրումներով, Ավետը՝ հայրենի բնության սիրով, Բաղդասար պապը՝ ժողովրդական տարերքով:

«Հողը» վեպում ամենաուժեղ տեսարանը Բաղդասար պապի մահվան տեսարանն է. կյանքից նա հեռանում է անշար մարդու հպարտությունով, խոր հավատով: Մահվանից առաջ հազնում է չուխան, դուրս գալիս գլուղամեջ, զննում է բնությունը, այցելում ազգական-հարազատներին, ապա գնում գերեզմանատուն՝ «հրաժեշտ տալու աշխարհին»: Ավանդական ընկուղենու տակ դիտում է արևի մայրամուտը. «էս ինչի՞ արևն աչքիս էսքան կարմիր է», — շարունակելով նայել մայրամուտի կողմը՝ մտածում էր պապը, ու նրան թրվում էր, թե սարի գլխի ձյունը արյունոտվել է:

Փողոցից լսվեց կովի բառաչը: Թախտի մոտ նստած շունը մոռաց ու պոչն օրորելով՝ նայեց ծերունուն: Սյունից կապած հորթը ձիգ տվեց թոկն ու մըլգաց...

Ինչ-որ տեղից երգ էր լսվում: Մի ուրիշ տեղ գիլ բառաչում էր ցուլը»:

Բաղդասար պապը, այսպիսով, աշխարհին հրաժեշտ է տալիս՝ օրհնելով կյանքի պես-պես զրվագները:

«Հողը», շնայած վրիպումներին (ասվածներին պետք է ավելացնել նաև կեղծագրերի առատությունը), երևույթ էր արդիական նյութի չուրացման ճանապարհին:

Մի շարք պատմվածքներից և «Մխիթար սպարապետ» պատմվեպից հետո Խանզադյանը հրապարակեց «Քաջարան» վեպը, որը ցայսօր մնում է արդյունաբերական նյութի չուրացման լավագույն զրվածքը հայ ժամանակակից արձակույթի:

Թեև վեպում կան «միջին մակարդակով» իրացված տեսարաններ, հերոսների պայքարի գրամատիկալը երբեմն շրջվում է դեպի պլակատի մակերեսը, այդուամենայնիվ «Քաջարան» ունի գրավիչ հատկանիշներ: Վեպի նյութը նոր ժամանակների հայ ազգի պատմության մի կարևոր զրվագն է՝ գլուղաշխարհից ձևավորվող բանվորական աշխարհը: Այս առումով կարևոր են այն կերպարները, որոնց էություն մեջ արտահայտվում են ժամանակի սոցիալական կերպարանափոխությունները:

«Քաջարան» վեպում շատ խնդիրներ են արձարծվում՝ զուգահեռ թեմաներ: Դրանցից մեկը «աշխարհի կտուրը» համարվող ժայռերի մեջ կորած հայկական փոքրիկ գլուղի տեղն է ժողովրդի քաղաքակրթության մեջ, մյուսը՝ նոր քաղաքի կառուցման զվարթությունը, երրորդը՝ մարդկանց բարդ ճակատագիրը, չորրորդը՝ նախկին տավարածից բանվոր դառնալու ընթացքը և այլն: Ավելի քան «Հողը», «Քաջարանը» ունի գրամատիկ լարվածություն: Դրամատիկալի հիմնական կրողը Բագրատ Աղամյանն է՝ գլխավոր հերոսը, որն ունի բարդ կենսագրություն: Նա անցել է մեր հասարակության ճակատագրական թվականների փորձությունների միջով և Քաջարան է եկել ոչ թե հաստիք զբաղեցնելու, այլ բարոյական բարձր սկզբունքները, մարդ մնալու

արվեստը հաստատելու համար: Թեև նրա ճաշակած դառնությունները շափ
ու սահման չունեն, թեև Քաջարանում անգամ նրա անվան շուրջը տիրում է
անվատահույսության մթնոլորտ, սակայն նա ապրում և աշխատում է այնպես,
ինչպես վայել է կյանքի տիրոջը, ժողովրդի ապագային հավատարիմ մար-
դուն: Բագրատ Աղամյանը ոչ թե փնթփնթան, իր ճաշակածը միշտ հիշեցնող
մարդ է, այլ ճշմարտության մարտիկ: Նրա համար կյանքը վիճակախաղ չէ,
այլ պայքար-խիզախում և նվիրում, որի հայրենասիրությունը ոչ թե ցուցա-
դրական է, այլ գործարար: Հայրենասիրության նրա բմբունումը գալիս է ժո-
ղովրդական աշխարհագրացումից: Քաջարանը ոչ թե աշխարհագրություն է,
այլ տարբեր աշխարհայացքների բախման դաշտ: Բագրատ Աղամյանի հետ
պայքարի մեջ է դեմագոգիայի տարիների հերոսը՝ Գեորգի Փոլազյանը, որը,
թեև հանդես է գալիս հեղափոխության անունից, բայց էությունը խորացնում
է հեղափոխության հումանիտական շափանիշները ոտնահարող հերոսին:

Պետք է նկատել, որ, այսպես կոչված, բացասական հերոսը «Քաջարան»
վեպում գծագրված է գրականից ավելի թույլ՝ եզակի երևույթ հայ արձակում:
«Քաջարանի» էական վրիպումն այն է, որ, ճիշտ ընտրելով կյանքի
փաստը, Խանդաղյանը բարդ խնդիրներին տալիս է միանշանակ, պարզ լու-
ծումներ: Գրանից բացի, բերում է բարոյախոսական անհասկանալի շեշտ՝ խղճի
ու զղջման առումով: (Գրա օրինակը Գեորգի Փոլազյանի՝ «ընկած մարդու»
հանդեսը ներողամիտ վերաբերմունքն է):

«Կարմիր շուշաններ» (1958) մանկական գրքից հետո Սերո Խանդաղ-
յանը տպագրեց պատմվածքների «Կորած արահետներ» (1964) հավաքածուն,
այնուհետև՝ «Մերոնք և մեր հարևանները» գիրքը: «Կարմիր շուշաններ» շար-
քը պատմում է հայրենի հողի համար հեղափոխության ճանապարհը բռնած
հերոսների նահատակության մասին: «Մերոնք և մեր հարևանները» շարքում
տպագրված են իրարից տարբեր բաղմամբով պատմվածքներ, որոնք գերա-
զանցորեն պատմում են «Մարդը և հողը» խանդաղյանական առանցքից:
Ս. Խանդաղյանի համար «Մարդը և հողը» այնպիսի հանգույց է, որով իրար
են գալիս ժողովրդի նախնիների պատմությունն ու արդիականությունը, բա-
րոյական շափանիշների կայունությունը և վերաբերմունքը առհասարակ աշ-
խարհին: Այդ պատմվածքով իբրև գլխավոր դեմքեր անցնում են հայրենի
հողի պաշտպանն ու հայրենի հողի սերմնացանը՝ անբաժանելի և միասնա-
կան հասկացություններ:

Իր արժարժած գաղափարը Խանդաղյանը արտահայտում է ոչ թե վերա-
ցական փիլիսոփայական պլանով, այլ կոնկրետ նյութի գեղարվեստական
հնչեցումով:

«Կորած արահետներում» Խանդաղյանը ի հայտ բերեց իր հարուստ կեն-
սագիտությունն ու ժողովրդագիտությունը, պատկերավոր ու կենդանի խոսքի
շուշանությունը, բանահյուսական ակունքների նախասիրությունը: Նաև բարո-
յախոսության ուրույն հայեցակետը:

Պատմվածքների մի շարքի առանցքը «բաղաբակրթության» և «բնական
աշխարհի» հանդիպումն է. արձակագրին առավելապես գրողեցնում է երևույ-
թի խրատական իմաստը, հայրենական արժատների պահպանման մտախիզ:
Այսպես, անծանոթ քաղաքում հեղինակի ականջին է համնում «հորովելի մի
մոլորված ծվեն» («Հորովելը»): Պարզվում է, որ մայթեզրյա տաղավարում
ծխախոտ է վաճառում իր մանկության ընկերը՝ գյուղի համբավավոր մաճ-
կալը: Այս «աննշան» փաստը դրողի գրչի տակ խոշորանում է, հագնում ընդ-

հանրացման ճառագայթով. «Արտերի վրա ամռան արևի քաղցրության պես
ծորում, սփռվում է նրա հորովելը»:

Խնձորը ծոցին տղա,
Ծիպոտը լծին տղա,
հո՛ արա, հո՛...

Եզները ձգվում են երգից մղված, խոփը ձևում է սևահողը, դեղնափորիկ-
ներն իջնում են ակոսի մեջ, և օրն այնքան քաղցր ու իմաստուն է դառնում,
որ մարդ լցվում է համակ բարությանը՝ բերրի ակոսի, եզան արցունքի, հո-
ղի պես բարի ու շուշան:

Ոչ ոք նրա պես չէր կարող ծիր կտրել, հոշ հանել: Ոչ ոք նրա պես սիրտ
չէր անի ակոսել ամենաթեթև լեռան խամբ: Զահել այդ մաճկալն այնպես էր
հենվում գութանին, որ կարծես հերկելու էր երկրի խորքերը: Նրա վարած ար-
ար տուն էր լիացնում: Մաճ բանելու, հաց ստեղծելու համար էին նրա ձեռ-
բերը, լեզուն երգի՝ կախարհող հորովելի համար:

Առաջին ակոսի հողից վերցնում էր, հոտ բաշում, այնպես «Օխալ» ա-
նում, ասես, երկար օրեր ծարավ մնալուց հետո կուշտ խմում էր ձնահամ աղ-
բյուրից կամ համբուրում իր սրտով առած հարսին»:

Այս հուզիչ դեպքը ամբողջացնում է հեղինակի դիմում-խրատը. «Հո-
ղի մարդուն մի՛ պոկեք հողից, մե՛ղք է: ... Հաց ստեղծող մարդուն ձեռք մի՛
տվեք: Թող երկարի նրա ակոսը, երկարի հացի պես անուշ նրա հորովելը...
Հսո՛ւմ եք»:

Խանդաղյանը ստեղծել է ժողովրդական աշխարհի դեղեցկությունն ար-
տահայտող մի շարք պատմվածքներ («Բաղդասար նախագահը», «Ուստա
Հեթումը», «Յոթերորդ աղբյուրը» և այլն), որոնք ի հայտ են բերում հոգու
վեհանձնություն և անսահման բարություն՝ դիմացիներին գնահատելիս:

Մի շարք պատմվածքներում («Ճանապարհը», «Խղճի խայթը» և այլն)
Խանդաղյանը դիմում է ժողովրդական առակ ու անեկզատ հիշեցնող պատ-
կերների, մյուսների մեջ («Հովիվ Հասրաթը», «Սպիտակ գառը» և այլն) դա-
տապարտող-հանդիմանական շեշտերով ներկայացնում է օջախի պատիվը,
մարդկայնությունը, խիղճը կորցրած մարդկանց՝ առաջ քաշելով նաև «հայ-
րերի ու որդիների» բարոյախոսական զրվածքը: Հովիվ Հասրաթը, աղնիվ
վաստակի այդ մարդը, խորշում է «համալսարանական» տղայից, որը աշ-
խատում է քաղաքի խորտկարանում, իսկ նավասարդը («Սպիտակ գառը»)
խոր ցնցումներ է ունենում, երբ իր որդեգիրը, այլասերված ու բարոյալքված
Արշակը, գյուղ գալով, չի այցելում իրեն («Մերունին ձեռքերով խփեց զըլ-
խին ու փվեց գոմի կտրին»):

Գրողի խոսքն ավելի կենդանի ու զունեղ է հնչում «բնական աշխարհի»
գեղեցկությունների հաստատման ժամանակ: Երբ արձակագիրը թևակոխում
է ձորերում ու բարձունքներում ապրող մարդկանց կենցաղի ոլորտը, նյութ
է քաղում ժողովրդական միջավայրից, պատմվածքը հագնում է սեփական
կան որոշակի պատկերով, դիպուկ բնութագրումներով, հայրենի բնության
թանձր գույներով, բառապատկերի ժողովրդական շնչով:

Ավելի ուժեղ լինելով ժողովրդական աշխարհի հաստատման թմայում,
Խանդաղյանը հայրենի աշխարհից ընտրում է այնպիսի կերպարներ, եղե-
լություններ, սյուժեներ, որոնք «Հողը և մարդը» հարաբերությունը դնում են

հավատի ու առաքինութեան, պատվի ու խղճի, հայրենի օջախի ու եզերքի պահպանման բարոյախոսութեան բարձունքում:

Առօրյաի պատմական իմաստավորման հիանալի նմուշ է «Տունը», որը բացվում է նրա պատմիկին բնորոշ ստույգ նկարագրությամբ: Գետը չի խըշշում, ասես, չի էլ հոսում: Երբեմն միայն ծփում է մի մոլորված ալիք, որից խրտնում են եղեգների մեջ շոգից նիրհող արագիլները: Գետի ջրերն այնքան թանձր են, այնպես դեղնավուն, որ մոտիկից անգամ չեն նշմարվում նրանց վրա հանգող աշնան տերևները:

Գետի երկու ափին եղեգնուտներ կան, եղեգնուտներից այն կողմ՝ դաշտեր, ապա իրար դիմաց երկու գյուղ՝ մեկն այս ափին, մյուսն՝ այն: Երկու գյուղում էլ բարդիներ կան՝ արագիլի բներով և հնադարյան եկեղեցիներ կան՝ մեկի վրա ծուռ մի խաչ, մյուսի խաչը պոկած»:

Նորաշենում էր ապրում ջրվոր Ալեքսանը, բայց «տունն իրենը չէր»: Նա եկել էր մյուս ափից՝ Հայկավանից: Մակայն չի մոռանում իր գյուղը, տունը: Այրվում է հայրենի տան երազներով, մահվանից առաջ կանչում է վարպետներին և պատվիրում նոր տունը այնպես կառուցել, որ լուսամուտն ու պատը դամբը «նայեն հին տան կողմը»: Զրվորի այս արարքը ամբողջացնում է նրա բարոյական ըմբռնումների աշխարհը: Ավետիսը ծառանում է «օտար տան» զաղափարի դեմ՝ ի պաշտպանություն հայրենի անշեջ տան:

Խանդաղյանը «հողապաշտության» սահմաններում է լուծում նաև զգացմունքների ազատության, «պարզ կյանքի» բարոյական հիմունքների խընդիրը: Նրա ստեղծագործության մի ծայրից մյուսն անցնում է «Կորած արահետների» մոտիվը՝ իրրև խորհրդանշան: Այլաբանական իմաստ ունի, օրինակ, «Այրված տունը» ուժեղ պատումը, որում դրամատիկական դեպքերի միջոցով արձակագիրն արտահայտում է այն միտքը, ըստ որի անձնական լիարժեք զգացմունքի նախապայմանը մարդու հավատարմությունն է իր օջախին, բնական վիճակին:

«Այրված տունը» պատմվածքի հերոսները՝ ամուսիններ Ազարիան և Արփենը, ապրում են կիրճում: Թեև Ազարիան բուռն, տղամարդկային սերունդի Արփենի հանդեպ, սակայն իրրև լեռնական թաքցնում է զգացմունքները՝ Արփենին թողնելով անորոշության մեջ:

Ազարիան յուրօրինակ մենակյաց է և այն կարծիքին, որ իր ընտանիքի ապագան կապված է կիրճի հետ. «Մեր կիրճն ու մեր գետը ինձ կպահեն»:

Երբ հայտնվում է երկրաբան-հետախույզը, Ազարիայի մեջ գլուխ է բարձրացնում խանդը: Նա դրա համար հիմերը ունի: Արփենը, «քաղաքակրթությանը» կապվելու համար, հափշտակվում է երկրաբանով, որն անմարդարնակ կիրճում գանձ էր որոնում: Ազարիան, թեև գիտի դա, սակայն Արփենի արարքը դավաճանություն չի համարում, այլ թուուցիկ հաճույքի ձև: Բանն այն է, որ Ազարիան գալիս է այն մտքին, որ ինքը Արփենին թողել է անսեր և թողել բախտի բմահաճույքին: Հոգեբանական ծանր դրամա ապրող Ազարիան Արփենի մեջ որոնում և գտնում է «մարդը»: Արփենը զղջում է արարքի համար և վերադառնում սեփական օջախ: Զկնորս Ազարիան Արփենին տալիս է նրա երազած երջանկությունը, գնահատում է նրա հոգու հարբատությունը, մի բան, որ անկարող էր անել միայն վայելքների հետևից բնկած քաղաքարնակ երկրաբանը:

Նույն նյութի մի այլ տարբերակն է «Օտար հավքը» պատմվածքը, որի

հիմքը «ամեն հավք իր ձորն ունի» իմաստությունն է: Ո՞րն է պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը:

Գյուղում հայտնի բրիգադիր, աշխատավոր ու առնական մի տղամարդ՝ Եղիշը, հրապուրվում է գյուղատնտեսական պրակտիկայի եկած Մերիով, վերջինիս բյուրեղապակյա կեցվածքով: Մերին էլ իր հերթին սիրում է Սղիշին, բայց ի վերջո պետք է հեռանա օտար վայրից: Մերիի կողքին է Վարսենը, որի հանդեպ Եղիշի զգացմունքները մակերեսային են և սովորական: Մեծ, անհաղթահարելի սերը Մերին է, սակայն նրան համարում է օտար հավք և զգացմունքների փոթորկալի պայքարից հետո դառնում է դեպի Վարսենը: «... Բնիկ ծաղիկն ինչո՞ւ տրորի օտարի սիրուն». ո՞ւմ ընտրել՝ մասրենու ծաղիկը, թե՞ հովտաշուշանը,— այս հարցերը Եղիշին բերում են դեպի հարազատը:

Խանդաղյանը, որոշ սահմաններում հետևելով Ա. Բակունցին («Միրհավ», «Մինաձորի շարքը» և այլն), առաջադրում է զգացմունքների լիարժեքության և անցողիկ, ժամանակավոր կապերի անլիարժեքության խնդիրը, հետևելով «բնական կեցվածքի» բարոյախոսությանը:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Խանդաղյանը շատ բան է սովորել իր մեծ հայրենակցից՝ Բակունցից, անցել է նրա «գլորոցի դասերը»՝ բնութենապաշտությունը, լեզվի ժողովրդական ձևերի կողմնորոշումը, նկարագրությունների պատկերավորությունը, հերոսների ներքնաշխարհի թափանցումը, «բնորոգի» հարազատությունը, իրապատում շունչը, նյութականացված կենցաղը, բառաոճային դարձվածքների սերը և այլն: Նրա մի շարք պատմվածքներ (նաև «Վարք հարանց» շարքից) ունեն զեղարվեստական անվիճելի արժեք: Բակունցի ստեղծագործական որոշ սկզբունքների, մասնավորապես «Կյուրես» քրոնիկոնի երգիծական տարրերի հետ է կապվում նաև Խանդաղյանի «Մատյան եղելությանց» (1966) գրվածքը, որը արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկն է:

«Մատյան եղելությանցը» յուրօրինակ գրվածք է՝ նոր հարցադրումներով և բարոյախոսական եզրակացություններով:

Վիպակն ունի մեկ զլխավոր հերոս՝ Ճել Ավան բիձան, գավառաքաղաքի փողոցները ավլող մի բազմափորձ անձնավորություն: Գավառաքաղաքում նա իրեն զգում է տիրոջ պես և խոր ցավով, հոգեկան ներքին տագնապներով գնահատում այն մարդկանց արարքները, որոնք անվայել գործելակերպով արատավորում են պատվի և խղճի բարձր հասկացությունները:

Վիպակի սյուժեն Ճել Ավանի գնահատականների շղթան է, որի միջոցով ասպարեզ են գալիս գավառաքաղաքի, այսպես ասած, «էլիտայի» ներկայացուցիչները՝ ամեն մեկն իր էությունից անբաժան վարք ու բարքով:

Ճել Ավանը մարդկանց այն կարգից է, որոնց անվանում են «ճշմարտություն որոնողներ», որոնք կյանքին նայում են ոչ թե սպառողի, այլ աշխատողի դիրքերից և լցվում ատելության լիցքերով անաշխատության, ընչաբաղցության, անտարբերության, մարդու հանդեպ դրսևորվող անմարդկային վերաբերմունքի արտահայտությունների դեմ:

«Մատյան եղելությանց» վիպակում առաջին սլանում է փողոցները սըրբող Ճել Ավան բիձու «մտորումների սյուժեն»: Զբաղմունքի բերումով նա եղել է գավառաքաղաքի անցքերի ականատեսը և, բնականաբար, նրան բաջ հայտնի են բարքերը: Ազավաղված, զարգացման համար անպիտանի բար-

րերը: նրա մտորումները այս իսկ պատճառով վերաճում են կովի նույն այդ րարքերի դեմ, որոնք՝ ներթափանցելով նաև հեռավոր անկյունները, կատարում են իրենց ավերիչ դերը: Այս գծով «Մատյան եղելությանց» գործը հարում է Բակունցի «Կյոռես» քրոնիկոնին, որի ակներև ազդեցությունը էլ շարադրված է գրվածքը: Նա էլ կարող էր, Բակունցի նման, իբրև բնաբան բերել «Օ՛ ժամանակներ, օ՛ բարքեր» դարձվածքը:

Բակունցի հետևությունը գրողը հավասարապես ուշադիր է գտնվել և՛ ժամանակների, և՛ մարդկանց հանդեպ, հասնելով խոր ընդհանրացումների:

Ճեղ Ավանի կերպարով արձակագիրը որոնում է կյանքի իսկական սկիզբը, բարոյական սկզբունքների էությունը: Հերոսը և նրա հետ հեղինակը ճշգրտում են մարդկային գոյության զլխավոր խորհուրդ-բանաձևը: Դա, ի վերջո, հանգում է վարքագծի ճշմարտությանը, որով ձեռն Ավանը դառնում է ժամանակակից մի շարք հասկացությունների բարոյախոսը: Նրա համար ամենաթանկ հատկությունը մարդկային ազնվությունն է, անմնացորդ ծառայությունը հանրային շահերին և ոչ թե նեղ անձնապատանությունը, որով հանդես են գալիս Ավանին հակառակ ուժերը՝ դիմակները:

Այս առումով «Մատյան եղելությանցը» դիմակահանդես է, որին Ավան բիճան միջամտում է իմաստուն խոսքով, ժողովրդական երգիծանքի հարուստ պաշարներով:

Գրողի մյուս աչքի ընկնող վիպակը կոչվում է «Ծարավ եմ, ջուր բերեք»: Սա առանձին պատումային ֆրագմենտներից շարահյուսված կտավ է, որով արձակագիրը արժարժում է ժողովրդի ճակատագրի համար կարևորագույն «ջրի թեման»՝ կապված «հողի թեմայի» հետ:

Վերին աստիճանի հասարակ է վիպակի սյուժեն, առանց բարդ ճյուղավորումների: Հին գյուղը, որ ահա՛ իր գոյության 15-րդ հարյուրամյակի մեջ է, տեղափոխում են նոր ավան, կիրճից բարձրացնում են լեռնային տեղանքը: Սկսվել է ջրատար թունելի շինարարությունը, որով ջուր է մատակարարվելու ծարավից պապակ նոր ավանի հողին: Գյուղացիները ոչ միայն չեն ամոսում իրենց լքված օջախի տները, այլև հպարտանում են, որ իրականանում են նախնիների վաղեմի երազները: Հողը կանչում է. «Ծարավ եմ, ջուր բերեք»: Մարդիկ նորոգում են հողը, նրա վրա կառուցում իրենց նոր կյանքը:

«Մեր գնդի մարդիկ» առաջին վեպից հետո հանդադանը տպագրեց մի շարք պատմվածքների պատերազմի մասին և ասպարեզ հանեց «Երեք տարի 291 օր» ռազմական օրագրությունը:

Դա Անիկոնյանի և Վոլոսովի ռազմաճակատների զինվորի օրագրությունն է, որով հանդադանը ժամանակագրական կարգով ներկայացնում է կարևորագույն այն դրվագները, որոնց հուզական մթնոլորտում ձևավորվում է մարտիկի բնավորությունը: Օրագրության էջերում հաճախ է կամուրջ կապվում ռազմաճակատի և թիկունքի, կովի առաջին գծի և ծննդավայրի միջև: Ծննդավայրը՝ իր հիշատակներով, այն խթանն է, որ երկրի հեռավոր մատույցներում հայտնված զինվորին մղում է քաջության, սխրանքների, մեծ հայրենիքի պաշտպանության: Օրագրության մեջ իշխում է կարոտի հնչերանգը: Խանդաղանը դառնում է այն աղբյուրներին, որոնք զինվորին կոչում են բարոյական բարձր առաքինությունների:

Օրագրություն-հիշատակարանի մյուս թեման գետնատնակներում, ռազմի երթուղիներում ծայր առած զինվորական եղբայրության թեման է:

Հիշատակարանում հանդիպում ենք մի շարք հերոսների, որոնք տեղ ունեն նաև «Մեր գնդի մարդիկ» վեպում: Սա նշանակում է, որ հեղինակը իր մթերանոցներից քաղել է նաև վեպի պաշարները: Այդուամենայնիվ, նրա ներկայացրած զինվորները հուշերում ևս երևում են իրենց բնավորության ուրույնությամբ, մարդկային ջերմությամբ, հարազատության զգացմունքներով:

«Երեք տարի 291 օր» հիշատակարանը արժանացել է Հայաստանի պետական մրցանակին:

Իր գրական նկարագրով Ս. Խանդաղանը այն գրողն է, որոնց մասին ասում են «ժամանակների կապի ղեղաղետ»: Դրա արտահայտությունն է նրա պատմական վեպերի շարքը՝ «Մխիթար սպարապետ», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ», «Թաղուհին հայոց», «Վարք հարանց», նաև մի շարք վիպակներ:

Վիպաշարի կազմն արդեն վկայում է, թե ժամանակային առումով ինչ լայնարձակ ընդգրկում ունի Խանդաղանի «պատմական հիշողությունը», որի մի ծայրը գնում-հասնում է հայ ժողովրդի նախապատմության հեռավոր խորքերը, մյուս ծայրով ներկայացնում է 19-րդ դարավերջում օսմանյան բռնապետության դեմ մղած ազատագրական պայքարի դրվագները:

Պատմական վեպերի շարքը միավորվում է մի զլխավոր առանցքի՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյության շուրջը: «Մխիթար սպարապետի» նյութը XVIII դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժման կարևորագույն օղակներից մեկի՝ Դավիթ-Բեկի և նրա զորավարների մղած պայքարն է թուրքական բռնակալության դեմ:

Գեղարվեստական ընդհանուր նկարագրով «Մխիթար սպարապետը» բաֆֆլական պատմավեպի ուղղության ցայտուն նմուշ է. մասնավորապես զգալի է «Դավիթ-Բեկի» կնիքը, որը, ինչպես հայտնի է, Բաֆֆին չի ամբողջացրել: Խանդաղանի վեպը սկսվում է այնտեղից, որտեղ ընդհատվում են «Դավիթ-Բեկի» գործողությունները և յուրովի ամբողջացնում է դավիթբեկյան շարժման պատկերը: Գրվածքը պատմական աղբյուրների բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք է: Այստեղ ամբողջ տարբերով երևաց վիպասանի պատմագիտական տարբերը՝ դարաշրջանի իմացությունը: Դարաշրջանը՝ սոցիալական, քաղաքական, ռազմական, դիվանագիտական և այլ բովանդակությամբ: XVIII դարի հայ ազատագրական շարժումների վերաբերյալ պատմագիտական աշխատություններից բացի (Լեո՝ «Հայոց պատմություն», Աշոտ Հովհաննիսյան «Գրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» և այլն), վեպի պատմական հավաստիության պայմանը պահպանելու համար վիպասանը դիմել է նաև պատմական սկզբնաղբյուրներին՝ ժամանակագրություններ, ազգագրական ու աշխարհագրական գրքեր, եկեղեցական կոնդակներ, դիվանագիտական փաստաթղթեր, մելիքական նամակագրություններ, պատմիչների երկասիրություններ՝ Առաքել Դավիթեցու «Պատմութիւնը», Աբրահամ Երևանցու «Պատմութիւն պատերազմացն...», «Ընտիր պատմութիւնը» և այլն: Մի խոսքով հենվել է վիթխարի պատմական փաստանյութի վրա՝ էպիկական լայն կտավով ներկայացնելու համար պատմական նշանավոր անցքերով, դրամատիկ շիկացումներով, ազատագրական մաքառումներով հարուստ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատկերը:

XVIII դարեմուտը հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության մեջ նշանավորվում է ազատագրական շարժման նոր հեռանկարներով. ժողովրդական լայն զանգվածների գիտակցության մեջ խոր արմատներ է գցում օսմանյան արյունոտ լծից ազատագրվելու և Ռուսաստանի հովանավորության մեջ իր ապագան կառուցելու հեռանկարը: Իսրայել Օրու ապարդյուն դիվանագիտական հարաբերությունները եվրոպական տերությունների հետ մեկ անգամ ևս ժողովրդական տարերքին հուշում են, որ «եվրոպական կողմնորոշումը» ոչ մի գործնական հեռանկար չի խոստանում քաղաքական ու սոցիալական անազատության մեջ տառապող Հայաստանի համար: Իսրայել Օրու մշակած քաղաքական նոր ծրագիրը՝ «ռուսական օրինակաբան» ավելի բանական ու կենսունակ է երևում. ժողովրդի մեջ խորանում է դեպի Ռուսաստան, դեպի Հյուսիս ուղղված հայացքը:

Դավիթ-Քեկը, հանդես գալով ազատագրական պայքարի նոր փուլում, զլխավորում է Սյունիքի, Արցախի և Երևանի ազատագրական մաքառումները:

Դավիթ-Քեկը, Խանդավազի մեկնարանություններով, ի հայտ է բերում պատմական հեռատեսություն: Այս գործոնի մեջ դեր է խաղում նախ և առաջ այն հանգամանքը, որ նա հաշվի է առնում ազատագրական պայքարի նախորդ շրջաններում թույլ տրված էական վրիպումները, ապա և այն պարագան, որ Դավիթ-Քեկը տեսնում է ժողովրդի քաղաքական տրամադրությունների մեջ կատարված բեկումը՝ ռուսական կողմնորոշումը: Գլխավորելով Սյունյաց անկախության շարժումը (1723—1739) Դավիթ-Քեկն իր գործարարների հետ միասին խորապես գիտակցում են այդ շարժման պատմական վճռորոշ նշանակությունը՝ առհասարակ հայ ժողովրդի ճակատագրի, նրա ազգային անկախության ու ինքնության համար:

Ազատագրական շարժումը վիպասանը բնութագրում է ոչ թե իբրև տեղական-աշխարհագրական երևույթ, այլ իբրև ամբողջ ժողովրդի հայրենասիրական մաքառումների արտահայտություն:

Վեպում նկարագրվող ժամանակաշրջանում սկսվում են Պետրոս I-ի հարավային արշավանքները, որոնք ոգևորության բուռն ալիք են բարձրացնում ժողովրդի մեջ: Այս իրադրության մեջ Թուրքիան ցանկանում է ինչ գնով էլ լինի կասեցնել ռուսների առաջխաղացումը: Քյոփուրլու Աբդուլլահ փաշան 150 000 զորքով մտադրվում է Արցախը և Սյունիքը գրավելով հասնել Բաբու: Թուրքական մի ուրիշ բանակ գրավում է Նախիջևանը: Դեպի Երևանի մատուցյալներն են շարժվում Լոռին և Շիրակը նվաճած ասպատակները:

Սյունիքն ու Արցախը հայտնվում են տեղական պաշարման մեջ:

Ռազմաքաղաքական շարժման նկարագրություններին զուգընթաց վիպասանը ներկայացնում է նաև ժողովրդի սոցիալ-հասարակական միջավայրը: Զարհուրելի կյանքի պատուհաններից են բողոքում մելիք Բարխուդարի մտրակի հարվածներից լեռներում ապաստանած շինական խավի ներկայացուցիչները:

«...Հողին կպած, հողի հետ կանաչող ու շորացող մարդիկ էինք,— պատմում է պղնձաբարցի ծերունի Թուրինջը: — Տերունական հարկ-հասույթը տալիս էինք տեղը-տեղին: Տալիս էինք մելիքականը, կոռ ու բեկար էինք գնում: Մելիքի տասնորդը տալիս էինք, վրան էլ նազդն ու ջինսը: Գլխահարկ էինք տալիս, բահրա էինք տալիս: Ոչխարից տալիս էինք, հավից, կովից, էծից տա-

լիս էինք: Քանի՞ մեկն ասեմ: Զաններս դուրս էր գալիս, բայց տալիս էինք, ապրում տանք պաճ ու կուտով...»:

Թուրինջի խուլ բողոքին արձագանքում է մի ուրիշ գյուղացի. «— Բա ժամի տուրքերն ինչո՞ւ չես ասում, Թուրինջ ապեր: Բա հայրապետական հա՞սքը, առաջնորդակա՞նը, քահանայակա՞նը, բա մեռոնի տո՞ւրքը, ասա է՞... Ումի՞ց ես թաքուն պահում: Բա սրբազրա՞մը, «լիաբուռն պողի՞ն»: Տո՞ւր է՞... Երեխա մկրտելուց՝ տուր, հարսանիքին՝ տուր, կալօրհանքին՝ տուր, տնօրհանքին՝ տուր: Տո՞ւր է՞, տո՞ւր... Տուր, թե չէ կաշիդ կքերթեն, երեսադ ձեռքիցդ կառնեն»:

Ժողովրդի «ներքին կյանքի» հղումները անտարակույս իրենց վրա կրում են խորհրդային պատմավիպասանության փորձի ազդեցությունը: Հայտնի է, որ ավանդական պատմավեպում շատ ազոտ էին ներկայացվում ժողովրդի սոցիալական կյանքի պատկերները, որի համար վիպասանները, ինչպես, Բաֆֆին, գանգատվում էին:

Այս առումով նորարարական դեր խաղաց Ալեքսեյ Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին» պատմավեպը, որի ազդեցության շոտավիզները տարածվեցին ազգային գրականությունների պատմավեպերի վրա: Դրա մի օրինակն էլ «Մխիթար սպարապետն» է, ուր հատկապես լիաձայն է հնչում ազնվականության տեսությունը ռամիկի հանդեպ:

Այսուամենայնիվ, «ներքին կյանքից» ավելի Խանդավազի պատմի միջանցիկ գաղափարներից մեկն այն է, որ ազնվական դասը հենվում է ժողովրդական տարերքի հայրենասիրական ուժի վրա, այն մարդկանց, որոնք վեր են կանգնած ներքին հակասություններից, անմիաբան վարքագծից, պառակտողական-շահախնդրական գործունեությունից: Այդ գիծը շեշտելու համար լայն տեղ է տվել մելիքության, վաճառականության և հոգևորականության հարաբերություններին: Յուր է տվել ոչ միայն ներքին բախումները, կենտրոնախույս ձգտումները, այլև որոշ մասի խաղացած դրական դերը օտար նվաճողների դեմ՝ մղվող համաժողովրդական շարժման գործում:

Դավիթի կյանքի ժամանակաշրջանի բնորոշ գիծը, նրա ռեյիտիվը ոչ թե ներքին հակասություններն էին, այլ ժողովրդի բոլոր խավերի համագործակցված, հավաքական պայքարը թուրքական բռնակալության դեմ: Ամբողջ ազգը խոշոր հողատերից մինչև վերջին ռամիկը, գտնվում էին ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի առջև և, բնականաբար, պետք է գնային «համերաշխության»:

Համաժողովրդական պայքարի հայեցակետը պայմանավորել է «Մխիթար սպարապետ» վեպի կերպարների բազմակողմանիությունը:

Վեպում Խանդավազը ներկայացրել է ողբերգական ծանր իրադրության մեջ հայտնված հայրենասերների մի շարք կերպարներ, որոնք ամեն ինչից բարձր են դասում հայրենիքի անկախությունը: Ինչպես ճիշտ նկատել է քրննադատ Ս. Սողոմոնյանը՝ վեպին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրության մեջ, Դավիթ-Քեկի և Մխիթար սպարապետի կերպարների հետ կապվում է երկու կարևորագույն բախում, որոնք պայմանավորում են վեպի դրամատիկ բովանդակությունն ու ներքին հարստությունը:

Առաջինը հենվում է Դավիթ-Քեկի և Մխիթար սպարապետի առաջարկած տարբեր տակտիկական ծրագրերի վրա, իսկ երկրորդը խմորվում է գահերեց դորավար Մխիթարի և հազարապետ Տեր-Ավետիսի միջև: Այս կոնֆ-

լիկտները դարգացման ընթացքով, իրենց բնավորության ցայտուն գծերով հանդես են գալիս վիպական հերոսները:

Դավիթ-Բեկը հանդես է բերված պետական գործունեության այն շրջանում, երբ ժողովուրդը արդեն ավանդություններ էր հյուսում նրա անվան շուրջը՝ փառքի պսակով վավերացնելով նրա կենդանի գոյությունը:

Վեպում նրա մասին ասվում է. «Տագնապներով լի այդ օրերին հայ ժողովուրդը պետք է մի դաժան, բայց արդար ձեռք ունենար, անողոք, բայց շրջահայաց ու սրի տեր, մի մեծ խղճի ու պողպատի կամքի տեր: Այդ տերը Դավիթ-Բեկն էր»:

Ժողովրդական գորավարին այսպես էր ներկայացնում Բաֆֆին, որի մեկնաբանության շարունակությունն է հանդադրանի Դավիթ-Բեկը: Ոչ թե սրբագործված, այլ պատմական դարաշրջանի հոգեբանությունը արտահայտող, անդրդվելի կամքի, խորաթափանց մտքի, քաջության, հավասարակշռված քաղաքականության տեր անհատականություն:

Դավիթ-Բեկը, թեև ունի ազնվական ծագում, սակայն ամբողջ նկարագրով ժողովրդի հետ է, կիսում է ժողովրդի ճակատագիրը և հենվում է ժողովրդի դիմադրողունակ ուժի վրա: Բոլոր այն տեսարաններում, որոնցում հանդես է գալիս Դավիթ-Բեկը, երևում է նրա հայրենասիրական ավյունը, բարոյական մաքրությունը, խառնվածքի պայծառությունը:

Սրբապատկեր չէ Դավիթ-Բեկի կերպարը, այլ կենդանի ու բազմակողմանի անհատականություն, որը հերոսական վարմունքի (Մարաղայի ճակատամարտում) կողքին կարող է ի հայտ բերել նաև դաժանության դրսևորումներ մեղիքների հանդեպ (Պղինձ Արթինի տան տեսարանում), կարող է լինել և՛ խիստ, և՛ սիրանվեր զեպի զինվորը:

Դավիթ-Բեկը վեպում ներկայանում է իբրև ժողովրդական հոգեբանության հարազատ ծնունդ: Նշանակալից են այս առումով գորավարի կյանքի վերջին օրերի մտորումները: Վերավոր Դավիթ-Բեկին այցի են գալիս Հայաստանի բոլոր եզերքներից՝ ամենավիրական զգացմունքներով. «Հալիձոր բերող ճանապարհը նորից բանուկ դարձավ, նորից նրա վրա երևացին ձիավոր ու հեռիտան մարդկանց խմբեր, մենավոր ճանապարհորդներ: Նրանք գալիս էին հեռավոր Զրաբերդից, Վարանդայից, Սոթից, Քաջաթաղից: Գալիս էին խաչվառներով հոգևորականներ, մելիքներ, տանուտերեր, շատերն իրենց կանանցով, ծառաներով: Հալիձոր էին շտապում նաև շքեղ հագնված վաճառականներ, ցնցոտիների մեջ կորած ուսմիկներ, կիսամերկ մուրացկաններ...»

Ռամիկները ծոցներից հանում էին իրենց սարերում եղած բուժող խոտեր ու արմտիքներ և խնդրում Մովսեսին ու Սողոմոնին, որ դրանք զենն Բեկի վերջին»:

Հայրենասիրական հոգեբանության կենդանի մարմնացումն է նաև Մխիթար սպարապետը՝ ազգային-ազատագրական պայքարում կոփված քաջարի ուղիղ, որը ևս գծված է էպիկական հերոսի շափանիչներով, ինչպես Դավիթ-Բեկը:

Թեև Մխիթարը ունի թուլություններ՝ և՛ հանրային, և՛ անձնական կյանքի, սակայն նրա ամենարևոտը հատկանիշը անձնական հակասություններից վեր բարձրանալու և ազգային գոյության գաղափարին հավատարմորեն ծառայելու հատկանիշն է: Պատմության դասերն ու փորձը յուրացրած զինվո-

րը հետևյալ կերպ է ձևակերպում իր դավանանքը. «մենք ապրել ենք դիմադրելու կարողությամբ: Ով թշնամուն դիմադրել զիտի, նա կապրի... Ազգովի կանգնել ենք վտանգի դեմ և ազգովի էլ կապրենք...: Մեր զենքից բացի, մենք ուրիշ պահապան չունենք»:

Այս հավատով է նա մաքառում և կովում, այս ուխտից չի նահանջում անդամ Հալիձորի պաշտպանությունից և ողբերգական անկումից հետո:

Մխիթար սպարապետի կերպարը ավելի տարողունակ է դառնում Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո. այս շրջանում խորանում է նրա պատասխանատվությունը հայրենիքի ճակատագրի համար, ավելանում է ազդեցության չափը: Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո Մխիթարը ավելի խորն է ըմբռնում առաջինի վարած քաղաքականության հեռատեսությունը և իր հետագա ամբողջ գործունեությամբ շարունակում է նրա պատվիրանները:

Վեպի երրորդ նշանակալից գործող անձը Տեր-Ավետիսն է, որի կերպարը գծված է հոգեբանական խոր թափանցումով: Տեր-Ավետիսը նույնպես ժողովրդի գործին նվիրված, անվեհեր ու հայրենասեր գործիչ է, սակայն դավիթբեկյան շարժման մեջ նա դավանում է ազգափրկման մի ուղի, որը եղբեր չունի դիմադրողականության գաղափարի հետ: Դրա համար նա ապրում է ծանր հոգեկան դրամա՝ ներքին ճգնաժամ: Թուրքական շարունակվող արշավանքները, ցարական արքունիքից սպասվող հույսերի խորտակումը, հայկական գորախմբերի ծանր դրությունը, արտաքին նեցուկի բացակայությունը—այս ամենը Տեր-Ավետիսին հանգեցնում են հաշտության ու հպատակության տեսակետին. «... Մենավոր ծառն ահեղ փոթորկին դիմանում է մի օր, երկու օր, հետո ի վերջո խորտակվում է: Իրենք հիմա նման են փոթորկի բերանն ընկած մենավոր ծառի»: Տեր-Ավետիսն ասում է. «... փրկությունը հպատակության մեջ է»: Դրանով կմնա ժողովրդի մի մասը, «Զի մարի հայոց տան ճրագը»:

Տեր-Ավետիսը հաշտության բարոզներով դառնում է ակամա դավաճան: Դեպքերի հետագա ընթացքը երևան է բերում Տեր-Ավետիսի քաղաքական-ուղիղական ծրագրերի վտանգավորությունը ազգային մաքառումներում: Պաշարված Հալիձորի դարպասները բացելով ուխտագանց թուրքերի առջև, նա երկրի բախտը դնում է ծանր հարվածի տակ: Տեր-Ավետիսը, ի վերջո, ըզրում է ճակատագրական սխալը. հոգեպես խորտակված, ամեն ինչ կորցրած, քահանայի ցնցոտիների մեջ նա շտապում է Մխիթարի մոտ՝ արդար դատաստան հայցելով «մեղքերի» համար: Խանդաղյանը Տեր-Ավետիսի կերպարով ցույց է տվել իր կարողությունները նաև ողբերգական հերոս ստեղծելու ուղորտում:

«Մխիթար սպարապետը» գրված է իբրև ժողովրդական հերոսապատում: Ժանրային այդ կողմնորոշումով արձակագիրը կերտել է ազատագրական մաքառման հերոսների տասնյակ կերպարներ՝ ոչ միայն գորավարների, մելիքների, այլև ուսմիկ խավից:

Հերոսների զլխավոր մտահոգությունը հայրենիքն է, որին ստորադասվում են անձնական ակնկալությունները: Այս առումով հիանալի է լուծված Մխիթար—Գոհար—Սաթենիկ—Վարդ—Խաթուն փոխհարաբերությունը: Ընդհանուր տաղանապի օրերին Մխիթարի շիրտը կինը դրսևորում է հերոսական գծեր:

Հայրենասիրական վարքագծի ուժեղ դրսևորումներ են մելիքները (Հով-

հաննես-Ավան, Բայանդուր), գինվորական-հոգևորականները (Եսայի, Քով-
մա, Մովսես արեղա), գեղջուկները (Զարմանդուխտ, Վրթանես և այլք):

«Մխիթար սպարապետ» վեպում Ս. Խանդաղյանը երևաց իբրև ուղղա-
կան բազմամարդ տեսարանների՝ մարտանկարչության վարպետ: Դրա վկա-
յությունն է Հալիժորի պաշարումը:

Իր վեպի գլխավոր բովանդակությունը գրողը համարում է «Հայոց ճա-
նապարհի» որոնումը՝ հանգեցնելով այն հայ ժողովրդի ուսական կողմնո-
րոշմանը:

«Մխիթար սպարապետը» ծավալվում է իբրև ժամանակագրություն, ո-
րով երևում են ժողովրդի կյանքի բոլոր օղակները՝ դիվանագիտություն, կեն-
ցաղ, մելիքական հակասություններ, գյուղական հասարակ խրճիթներ և
այլն:

Խանդաղյանի վեպի հերոսները ավելի հասարակ կեցվածք ունեն՝ Գ. Գե-
միրճյանի և Ստ. Զորյանի պատմավեպերի հերոսների համեմատությամբ: Դա
բացատրվում է նրա ժանրային նախասիրությամբ՝ ժողովրդական հերոսա-
պատումի տարերքով:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» ժամանակագրությամբ Խանդաղյանի
երկրորդ պատմավեպն է: Մինչ «Մխիթար սպարապետը» գրված էր իբրև
դյուցազնավեպ, այդ վեպը գրված է իբրև եղեռնապատում:

Նկարագրի մյուս տարբերությունը, — ինչպես նշել է Ս. Սարինյանը
«Ընդհատված պատմության ձայնը» գրախոսության մեջ⁶, — այն է, որ «Մխի-
թար սպարապետը» ունի էպիկական շարադրանք ու լայնություն, իսկ սա
թեքվում է դեպի քնարական-խոհական շարադրանքը:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» վեպը նույնպես բազմահերոս է, սակայն
ունի մի գլխավոր հերոս՝ Ներսես Զաուշը, որի շուրջը կենտրոնանում են վի-
պական գործողությունները: Իսկ այդ գործողությունները ոչ այլ ինչ են,
եթե... Երզնկայի գավառի գյուղերից մեկի գլխով անցած եղեռնական սար-
սափները, ծանրից ծանր փորձություններ, գյուղի, կարելի է ասել, հոգե-
վարքը:

Ինչպես և նախորդ «Մխիթար սպարապետ» վեպում, այս պատմավե-
պում ևս երևում է Խանդաղյանի քաջատեղյակությունը նյութին: Նրա ձեռքի
տակ են եղել մեծաթիվ հիշատակարաններ, փաստաթղթերի ժողովածուներ,
պատմական աշխատություններ՝ նվիրված 1915-ի կոտորածներին: Բնակա-
նաբար, վիթխարի այդ գրականությունից նա ընտրել է այնպիսի մանրա-
մասներ, որոնք նպաստում են պատմավեպի առաջատար գաղափարի, այն
է՝ ժողովրդի հզոր դիմադրողականության դեղարվեստական վերարտադրա-
նը:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» որոշ սահմաններում՝ գլխավոր հերոսի
ընտրությամբ, հերոսների քաջարի ոգով, հայրենին մինչև վերջ պաշտպանե-
լու պաշտպանունակությամբ և այլն, — հարում է վիպական կառուցվածքի
այն տիպին, որի լավագույն նմուշը Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառա-
սուն օրը» հերոսամատյանն է:

Անկարելի է շնչմարել «Մուսա լեռան» որոշակի հետքերը՝ «կաղապարնե-
րը», Խանդաղյանի վեպում: Դա մասնավորապես վերաբերում է Ներսես Զա-
ուշի և «Մուսա լեռան» Բագրատյանի կերպարի և ճակատագրի «նմանու-
թյուններին»: Վերջինիս նման Ներսես Զաուշը ևս գլխավորում է Երզնկայի

էաթակն գյուղի պաշտպանական մարտերը՝ ընդդեմ թուրքական ասպատա-
կողների:

Գյուղը գտնվում է անելանելի վիճակում: Այդտեղ ևս տեղի են ունենում
գիպվածներ, որոնք հայության ոչնչացման՝ ցեղասպանության, պետական
հրահանգներ են:

Ինչպես արդեն ճիշտ նկատվել է պատմագրության մեջ, թուրքիայի հա-
մար «օտար տարր» հանդիսացող հայության ցեղասպանության պետական
ծրագիրը Երզնկայի գավառում ևս իրագործվում է «սրբազան պատերազմի»
հովանու տակ՝ ընդունելով խուժանական մոլագարության շափեր: Ներսես
Զաուշին ամենից առաջ մտահոգում է ժողովրդի փրկությունը, իսկ դրա ճա-
նապարհը ոչ թե հնազանդությունն է, փախուստը, այլ ըմբոստացումը և հա-
վատարմությունը հայրենի եզերքին. «Պետք է մնալ տանը՝ լեռներում, կիր-
ձերում, անտառներում», — մտորում է Զաուշը և իր մտորումները շարունա-
կում հետևյալ, տվյալ պահին միակ ճշգրիտ ու հեռանկարային ուղղությամբ.
«Հավաքի, ժողովի փախստական ու գերված ցեղակիցների բեկորները, դնի
մի նոր կյանքի, նոր տան մեջ, նոր կտուրի տակ: Ապա հետ բերի ծովի վրա-
յով ուղարկված ժողովրդին, և Եփրատը նորից շարունակի խոսել հայերեն:
Լսել է, չի հիշում պապի՞ց, թե՞ տեր-Գերասիմից, որ շորս հազար տարի ա-
ռաջ Եփրատը մի լեզու գիտեր միայն՝ հայերենը: Լսել էր նաև, որ հայոց
Հուզանա թագավորը Եփրատին ձերմակ ցուլեր էր զոհ տալիս, երկրպագում
հայի աստվածներին: Այդպես Եփրատը խոսել է հայերեն, մինչև երեկ: Հենց
այս լեզվով, որով ահա թաթուլ խմբապետը մեղմիկ զրուցում է Ուլիկի
հետ...»:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» վեպում կան բազմաթիվ այսպիսի հա-
վածներ, որոնք Ներսես Զաուշին բնութագրում են իբրև մտածող, երևույթնե-
րի խորքն ու հեռանկարը թափանցող անհատականություն:

Չլինելով ոչ «պատմության փիլիսոփա», ոչ էլ «ազատագրական շարժ-
ման գաղափարախոս», Ներսես Զաուշը ժողովրդի մարդու ներքնատեսական
ուժեղ բնազդով կռահում է իրադարձությունների սոսկալի ընթացքը և տրբ-
վում «մտորումների հոսքին»՝ գտնելու հեռանկարը: Ահա, օրինակ, նրա դա-
տողությունների մի էական բեկոր, որում արտացոլված է ազգային փրկու-
թյան ժողովրդական տարերքը. «Երազներ են կործանվում: Երազն ինչ է՝ եր-
կիրն է կործանվում», «Իսկ փրկությունն այնքան մոտ էր», — մտածում է
Զաուշը և դառնում նորից իր սևեռյալ գաղափարին՝ ուսուցիչի և կամավորա-
կան խմբերի օգնությամբ հայոց պետականության ստեղծմանը, առանց որի
անխուսափելի է առհասարակ հայրենիքի զոյությունը: Ներսես Զաուշը Խան-
դաղյանի մեկնությամբ պատմավեպի սովորական հերոս չէ, այլ բարդ ներ-
աշխարհի ու ճակատագրի բնավորություն, որը կոչված է ժողովրդի կացու-
թյան դժվարագույն իրադրության մեջ մոռանալ անձնական կյանքը և ան-
մնացորդ նվիրվել հանրային մեծ նպատակներին:

Զաուշը իրեն համարում է «ճավիտենական շարժարանների» դատա-
պարտված անձնավորություն, հայոց հողի խոնարհ հպատակ, որը, չնայած
պարտությանը, երևում է իբրև բարոյապես, հոգեկան ուժով հաղթող հերոս:
Սա գլխավոր հերոսի էպիկականության գլխավոր հատկանիշն է:

Խանդաղյանի պատումի մեջ, ինչպես արդեն ասվել է, կան բազմաթիվ
հերոսներ, որոնք ներկայացնում են հայոց պատմության պատկերը 1915-ին:

Հերոսների մեծ մասը երևում է հուզական նկարագրով, իսկ մյուս մասն էլ՝ դրամատիկական սրույթյան հասած ներաշխարհով: Վերջիններիս մեջ է դյուղի նշանավոր ղեղազոր՝ Հաջի Բարսեղ էֆենդին, ամբողջ համայնքում հարգված, պատվախնդիր, այլասեր ու հայրենանվեր մի անձնավորություն: Ամբողջական մի բնավորություն: Ըսկատագրական ժամին, սակայն, Հաջի Բարսեղի բնավորության մեջ տեղ են գրավում «թուլություններ»,—նա ընդունում է մահամեղական կրոնը և Աղավնուն կնույթյան տալիս թուրք բեկին, իր ընտանիքը կոտորածից փրկելու հեռանկարով:

Ինչպես «Մխիթարի» Տեր Ավետիսը, Հաջի Բարսեղը ևս գծված է հոգեբանական թափանցումով, իբրև ինքնագատապարտող կերպար, որը, ուրացման համար, այդուամենայնիվ, ոչ մի արդարացում չի գտնում:

Հաջի Բարսեղի կանացի դուզահենն է Հեղինեն, որն ի դեմս ամերիկյան միսիոներների տեսնում է իր ընտանիքի փրկությունը:

Խանզաղյանը թե՛ մեկ, թե՛ մյուս կերպարով դատապարտում է մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին անձնագատապարտությունն է, այդ երևույթի մեջ դիտելով նաև ազգային աղետների պատճառներից մեկը:

«Խոսք, Հայաստանի լեռներ» վեպից հիշարժան են նաև Զիլ Զաքարի, Խորենի, Մանուկի (որի գնդակի դոհն է դառնում էնվեր փաշան), գյուղի ծերունիներ (Մարթայի, տեր-Գերասիմի), ջահել հայրենասերների (Թաթուլ, Ռելիկ և այլն) կերպարները, որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղում դիմադրության շարժման մեջ: Նրանցից մի քանիսը իրենց նահատակությամբ սրբազործում են հայրենիքի գաղափարը, որի սյունքն են, ըստ հեղինակի, հայրենի հողը, աշխատանքը, մարդկայնությունը, բարությունը, հոգու շոթալությունը:

Խանզաղյանի երկրորդ պատմավեպում նույնպես շեն հաղթահարված առաջինի վրիպումները՝ գույների անընդհատ խտացում, լալկան-աղեկտուր ոճաձևերի կիրառություն, դիպաշարերի ձգձգվածություն, հերոսների «խորհրդածությունների» առատություն և այլն:

«Պատմության առասպելի վիպականացումը»⁷,—այսպես է վերնագրել իր հոդվածը Ս. Մարինյանը «Թագուհին հայոց» պատմավեպի մասին:

Թեև Խանզաղյանը վկայակոչում է մի շարք պատմական անձնավորություններ հայերի նախահայրենիքից՝ Հայաստայից (մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակ), սակայն հիմնորոշ որակով դա միջի, լեզենդի, առասպելական հերոսների գեղարվեստական վերածնունդ է:

Պատմավեպի ժամանակակից տեսությունը դիմելով, կարելի է ասել, որ «Թագուհին հայոց»-ում Խանզաղյանը պատմական ժամանակը ներկայացնում է ոչ այնքան պատմական ճշգրտված նյութի պատճենահանումով, որքան այդ նյութի մեջ ներփակված գաղափարական-փիլիսոփայական եզրակացություններով, հնագույն հայոց ավանդությունների մերօրյա մեկնաբանություններով:

Այս պատմավեպում ևս, ինչպես մյուսներում, ուշադրության կենտրոնում դարձյալ ազգային գոյության խնդիրն է: Դիմելով պատմական ժամանակների շափաղանց հեռավոր իրականությունը, ասել է թե՛ այն պատմական իրականությունը, երբ ձևավորվում էր Հայաստանի ազգային-էթնիկական միասնությունը՝ անշատ-անշատ գոյակցող ցեղախմբերի միավորման, բազմաստվածությունից միաստվածության անցնելու նախադրյալներով,—

Խանզաղյանը, բնականաբար, ներկայացնում է ոչ թե պարզված, գծերով հրատակված, այլ հակասություններով լեցուն, կրքերով բազմաշերտ, ընդհանուր նկարագրով խալտարդեմ մի աշխարհ:

Էթնիկական միասնության գաղափարախոսի գերում առաջին հերթին հանդես է գալիս թագածառանգ Կարանին, որին վիճակված է կրելու դժվարին փորձություններ: Ազգային միասնության խնդիրն Կարանին նայում է փիլիսոփայական լայն հայացքով, ոչ միայն իբրև պետական քաղաքականության, այլև իբրև նոր աշխարհայացքի ծննդյան փաստը արձանագրող ծանր, բայց ցանկալի երկունքի:

Մարի-Լույսը՝ հայոց թագուհին, ևս այն մտքին է, որ պետք է ընդառաջ գնալ ցեղամիավորմանը և միաստվածությունը՝ ի դեմս Արամազդի և նրա Անահիտ տիկնոջ:

Մարինյանը իր հոդվածում հիանալի է մեկնաբանել հայացքներով Կարանինի հետ մերձավոր, բայց և հեռավոր Մարի-Լույսի էությունը. «Մարի-Լույս թագուհու կերպարը առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում վեպում, իր մեջ կրելով ղեկավարի շարժման ազդակներն ու ընդհանրացումների փիլիսոփայական խորությունը: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ քրմերը տիեզերական առեղծվածների խորհուրդն էին գուշակում և փորձում աշխարհը կառավարել աստվածների կամքով: Թվում է, թե ավելի զեղեցիկ ու ներդաշնակ բան չկա, քան տիեզերքի կարգավորվածությունը աստվածների նախախնամությամբ: Բայց, ահա, մարդու կենսաբանական էության մեջ արթնանում է անհատական կամքի զգացողություն և այդ գրգռներից բնկվում է առաջին հեղափոխական ընդվզումը աստվածների դեմ՝ կռահելով մի պարզ տրամադրություն՝ թե «ինչու՞ մարդն էլ աստվածների նման ազատ չէ իր կամեցողության մեջ»⁸:

Հար և նման դատողություններով Մարի-Լույսը փորձում է հաղթահարել իրեն պաշարած հոգեբանական ճգնաժամը՝ լինել կամ թագուհի (ուրեմն և անաղատ) կամ կին (ուրեմն և աղատ):

Սա վաղ հեթանոսական տարերքին բնորոշ այն հոգեբանության տրրվածքն է, որ Մարի-Լույսի կերպարում ստանում է ողբերգական բովանդակություն: Մարի-Լույսը, ի վերջո, հրաժարվում է իր կենսաբանական «ես»-ից և հանուն Հայաստայի հզորության՝ կործանում Խաթի թագավորությունը: «Որպես թագուհի,—գրում է Մարինյանը,—կատարեց իր պարտքը հայրենիքի հանդեպ, բայց որպես կին տանուլ տվեց բարոյապես»⁹: Ըսկատագրական ժամին, մեղքերի ապաշխարանքից հետո Մարի-Լույսն ասում է. «Ես այլևս թշնամի չունեմ: Իմ միակ թշնամին ինքս եմ»:

Կարանին և թագուհին ունեն, անկասկած, իրենց շրջապատը, որը մասնակցում է վիպական գործողություններին: Դրանց մեջ են աստղաբան Տադի-Հուսակը՝ թագուհուն սպասվող հոգեկան ճգնաժամի խորթափանց կռահողը, ստրուկ Արբուկ Պերճը, որը թեև հասնում է փառքի, սակայն հրաժարվում է արքունական վայելքներից՝ հանուն նուարի: Արբուկ Պերճը, թեև իրեն հուշակում է արդարության համբավարեք, շարունակում դեմ ըմբոստացող ուժ, սակայն դա միայն նրա վարքագծի արտաքին շերտն է. նա ըստ էության շարագործ է, որն ըմբռնում է Մարի-Լույսը և դաշույնով զլխատում նրան:

Պալատական ետուզեքը ի վերջո հանգեցնում է այն բանին, որ քրմապետը ոտքի է հանում ամբոխին ընդդեմ Մարի-Լույսի՝ իբրև ապական արա-

բաժի: Մարի-Լույսին շեն անհանգստացնում նման մեղադրանքները, քանի որ նրա իսկ անմիջական մասնակցությունները ձևավորվել է Հայաստան երկիրը՝ թագու գահով:

«Քաղաքի հայոց» վեպը ավարտվում է Մարի-Լույսի գոհարներով՝ աստվածային նահատակությամբ. «— Մարի-Լույսն աստվածացավ, մարդիկ»:

Հնագույն Հայաստանի կյանքը, վարքն ու բարքը արտացոլող այս պատմավեպում հանդադրանք հանդես է եկել իբրև խոր հոգեբան, դիցաբանական կերպարների հմուտ և ժամանակակից մեկնիչ:

Քննվող վիպաշարի միջնարարներում հանդես է եկել սյամական պատմվածքներով ու վիպակներով, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների՝ գերազանցորեն ավանդությունների, մշակումներով: Այդպես ստեղծվել են «Վարք հարանց» յուրօրինակ հավաքածուն, «Մեռածները հիշում են» վիպակը՝ եղեռնի նյութով, «Արաբը պղտորվում է» վիպակը, որը Առաքել Գավրիսիցու «Պատմության» «խմբագրությունն է»՝ գեղարվեստական պատմի օրենքներով: Այդ գրվածքները ևս, ինչպես պատմավեպը, վկայում են հանդադրանքի պատմական զգացողությունների հարստությունը և պատմական նյութի «գաղտնիքների» տիրապետումը: Այս առումով նրա ստեղծագործության մի ուրույն էջն է եռահատոր «Հայրենապատմը»:

Հայոց միջնադարյան գրիչների ոճանդանակով շարահյուսված հիշատակարանը թեև գրողը անվանում է «Ճամփորդական նոթեր», «Ուղեգրություններ», սակայն այն ավելին է, քան ճանապարհորդի ուղեգրական տպավորությունները:

... 1929-ից սկսած, դեռ տասնչորսամյա մի պատանի, հանդադրանք սկսել է թափառումները հայոց ուստաններում. ինչ գյուղ ու շեն, գյուղակ ու ավան որ մտել է՝ օրագրում գրանցել է այդ տեղավայրի հետ կապված պատմական փաստեր, ժողովրդական-բանահյուսական ավանդություններ, աշխարհագրական-վիճակագրական տեղեկություններ: Իր անմիջական գրառումներն այնուհետև հարստացրել է մատենագիտության՝ պատմությունների, ուղեգրությունների, հիշատակարանների, դատաստանագրքերի, կալվածագրքերի, եկեղեցական կոնդակների մեջ «ավազահատիկների նման ցրված» գրավոր վկայություններով, դրանց ավելացնելով նաև այս կամ այն բնակավայրում հետագա տարիներին (1929-ից այս կողմ) կատարած օրագրային գրառումները: Մի խոսքով ճանապարհորդական տպավորությունների օրագիրը վերաճել է խորհրդային Հայաստանի տարածքի վրա գտնվող գյուղերի պատմության, որի վրա ծախսված տաժանակիր ջանքերը հատուցվում են մատյանի ճանաչողական նշանակությամբ: Իր ուսերին վերցրած ծանր լուծն է գրել մերօրյա պատմիչը՝ գրելու այս հիշատակարանը. «Եվ այսպես, ես՝ Սերո (Սերովբե) որդի Նիկողայի՝ որդիս Առաքելի, ի մեծ և լավահոշակ տոհմից հնձատին, ի գեղջից Գորիս՝ Երկիրն Սյունյաց, պատանի տարիներիցս սկսած, ուր որ գնացի՝ թե քաղաք, թե գյուղ, գրեցի դրանց մասին: Ուստի, կամք արեք և ողորմի հիշելով՝ բարեխոս եղեք, ո՛վ ընթերցողներ, հորս, որի անունը տվի, և մորս՝ Վարդանուշ Զիլֆուզարյանց-Մելիք-Օհանյանցին, եղբորս՝ Սամվելին, որ հանգավ ծաղիկ հասակում, մյուս եղբորս՝ Սուրենին, որ իմ բարեխնամ ոգևորիչն էր մինչև հեռանալը կյանքից...»

...Եվ եթե ինչ-ինչ սխալմունք կամ թերացում գտնեք իմ այս գործի մեջ,

մի՛ ուղղեք թեկուզ ողջախոհ կամքով, այլ ներող եղեք և ինձ ներումն շնորհեցեք քանզի կար իմ այս էր...»:

«Հայրենապատմի» տարեցուցային-օրացուցային հղումները (այսինչ վեպականի այսինչ ամսվա այս օրը) կառուցվածքային այն հենարաններն են, որով հայ գյուղերի պատմիչ-ժամանակագիրը սկսում է տվյալ տեղանվան իր մեկնությունը, առաջին անմիջական, հուզական հաղորդագրությանը հավելելով մատենագրությունից պեղված պատմավանդական տվյալներ, ճարտարապետության (գլխավորապես եկեղեցիների և խաչքարերի) արձանագրություններ, ժողովրդական բանահյուսության (հեքիաթներ, երգեր, ավանդազրույցներ) պատասխիկներ, վիճակագրության նյութեր, ինչպես և մեր ժամանակակիցների՝ հեղինակի ծանոթ-բարեկամների կենդանի պատմումները անցյալից: Ամեն մի գյուղի կենսագրությունը հանդադրանք ներկայացնում է մանրակրկիտ, աշխատելով բաց շփոռնել և ոչ մի օղակ, և ոչ մի կարևոր դրվագ:

հանդադրանքի «Հայրենապատմի» բարձր արժեքը միայն տեղեկությունների առատությունը չէ, այլև հեղինակի մտորումներն են՝ ապագայագիտական կոնսումներն ու թափանցումները, որոնք հուշում են տվյալ բնակավայրի հետագա զարգացման ու առաջագիտության ուղիները:

Սերո հանդադրանքի պատմումներով մի առանցքի շուրջն է համախմբում հայոց հայրենիքը՝ աշխարհագրության, նյութական ու հոգևոր հուշարձաններով, նրա այնհեր պատմության և նոր ապագայամետ ներկայով: Մատյանի մեջ, իհարկե, կան առանձին փաստական վրիպումներ, որոնք անխուսափելի են նման աշխատատար գործի մեջ: «Ներող եղեք...» — խնդրում է Հիշատակարանի գրիչը այդ վրիպումների համար:

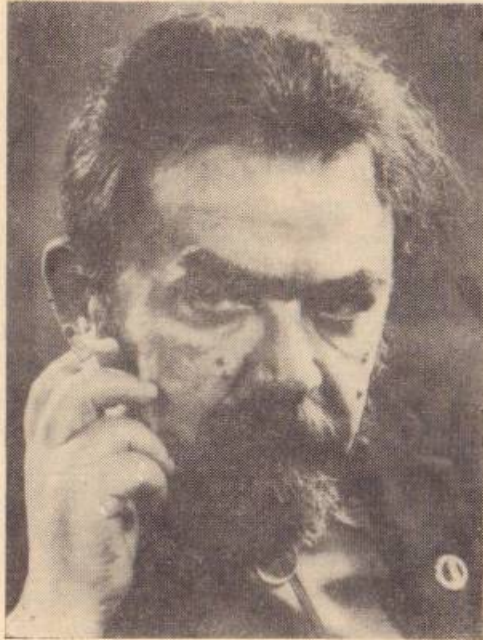
Գնահատելով Սերո հանդադրանքի հարուստ ավանդը ժամանակակից հայոց արձակի զարգացման մեջ, անհրաժեշտ է նշել նաև նրա ծառայությունը գրական լեզվի հարստացման ասպարեզում: Լինելով ժողովրդական աշխարհի քաջ գիտակներից մեկը, հանդադրանքը գիտակն է նաև ժողովրդախոսակցական բառապաշարի՝ դարձվածքների, ոճաձևերի, բառափնջերի, որոնք բազմապատիկ տեղ են գտել նրա գրական ստեղծագործություններում: Այս ասպարեզում հանդադրանքը մեղմաջան պեղող է, որ ժողովրդի խոսքի անհուն ամբարներից հայտնաբերում և կյանք է տալիս մոռացված-մոլորված բազում բառաձևերի, արտահայտման գիպուկ և ճկուն եղանակների, կենդանի խոսքի բեկորների, այս ուղղությամբ շարունակելով Հովհ. Քումանյանի և Ա. Բակունցի լեզվաոճական ավանդները:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

Գևորգ էմինը (Կարլեն Մուրադյան) ծնվել է 1918-ին, Աշտարակում, որն ինքը «Իմ մասին» ինքնակենսագրականում համարում է «Հայաստանի սիրտը»¹ և առանձին հպարտությամբ իրեն կոչում «աշտարակեցի Գևորգ»:

Աշտարակը հայտնի էր ոչ միայն խաղողի այգիներով, այլև հնագույն տաճարներով ու ճարտարապետական այլ կառույցներով, որոնք անչնչելի հետք են թողել ապագա բանաստեղծի հուզական աշխարհում:

Սովորել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում (1940), դարձել հիդրոտեխնիկ, միաժամանակ աշխատել է Մատենադարանում, շփվել մաշակաբլիթի ձեռագրերի ու հնատիպ գրքերի հետ: Ուսանողական տարիներին



Գևորգ էմին

բախտ է ունեցել զրուցելու իր բանաստեղծական կուռքի՝ Ե. Զարենցի հետ, նրանից ստանալ բանաստեղծական որոշ գասեր (այս մասին Գ. էմինը պատմում է իր բավականաչափ ծավալուն հուշերում՝ տրպագրված «Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին» ըստփարածավալ հատորում)²:

Հափշտակվել է նաև բանաստեղծական այլ անուններով: 1940-ին տպագրում է բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը՝ «Նախաշավիղ» խորագրով: Բանաստեղծությունների նյութը ուսանողական տարիների խոսքեր սիրած աղջկան, էլեգիական ինչ-որ թախիծ, սրամիտ պարագոքս-

ներ գասերի՝ ուսման և քնարի վերաբերյալ, զվարթ կատակներ: «Նախաշավիղի» հայտնությունը գրախոսությամբ բարձր գնահատեց Ստ. Զորյանը³: 1942-ին տպագրվեց «Խաղաղության ծխամորճը» դարձյալ փոքրիկ գիրքը: Գ. էմինը մոտենում է նոր թեմաների, ինչպես հայրենիքի պատմական ճակատագիրը, հրապարակախոսական հնչերանգներով արձագանքում է նաև «ասեղ օրերին»՝ պատերազմական անցուղարձին:

Գ. էմինի ստեղծագործական ճանապարհի առաջին նշանակալից դրվագը եղավ «Նորք» ժողովածուն, որը, ծնվելով պոեզիայի զարգացման համար ան-

բարենպաստ ժամանակներում՝ 1946-ին, ընկավ սուր քննադատության զարկի տակ: «Նորքի» քննադատության մեջ անպայման կային ճիշտ կետեր, օրինակ Կիպլինգի զինվորական քայլերգի պատճենման փաստը, դատողականությունը, կամ էլ առանձին բանաստեղծությունների կառուցվածքային թերությունները և այլն: Ամբողջության մեջ, սակայն, «Նորքը» ոչ միայն «անկումային տրամադրությունների» արտահայտություն չէր, ինչպես այն որակվեց մամուլում և Հայաստանի գրողների երկրորդ համագումարում, այլև աչքի էր ընկնում ոչ միայն թեմաների բազմազանությամբ ու հրատապությամբ, այլև բանաստեղծական արվեստի խոր թափանցումներով: Այդպիսին է, օրինակ, «Երգ-երգոց» բանաստեղծությունը.

Ես հայ եմ, հին, ինչպես լյա՞նն այս բիրիական,
Թա՛ց ես ոտքերս չըհեղեղի չրից,
Իմ սուրբ հո՛ղն է տեսել նոյն առաջին անգամ,
Բարեկոյան Բելը՝ սատակել իմ սրից...

Ես հայ եմ, հին, ինչպես լյա՞նն այս Արարատյան,
Հազար տեղ է բախվել իմ վաճանին աճեղ,
Փշրե՛լ եմ ես սակայն ամեն սուր ու պատյան
Եվ լեռներին նման գլուխս վե՛ր պահել...

«Նորքի» մեջ է տպագրված նաև էմինի մյուս նշանակալից բանաստեղծությունը՝ «Երգ կոունկի մասին», որը հայոց ավանդական երգի՝ «Կոունկի», վերախմաստավորումն է.

Կո՛ունկ, հայոց մոխիրը կար բո լեռերին,
Երբ շվեցիր-
Քրջվա՛ծ էր բո աչքը հայոց արցունքներից,
Երբ շվեցիր-
Ասիք. «Ձե՛մ գտ էլ Հայաստան, մա՛հ է տնտեղ,
Եղևո՛ն, ա՛վա՛ր...»
Մեր երկրի պես ավեր բույնրդ անտեր թողիր
Ու շվեցիր:
Ո՛ր շվեցիր՝ հայոց վշտի անձայր բանտից
Գու գուրս չեկար,
Ամեն չրում, ամեն հողում՝ վտարանդի
Հայի տեսար.
Ականջ դիր մեկի հարցին, մեկին թողիր
Անպատասխան,
Եվ աշխարհում, ինչպես նրանք, բո բնի պես

Բույն շտեսար...
Գնա՛, շրջիր, երկր-երկիր ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՛վ դառնաս.
Կանչի՛ր բոյոր պանդուխտներին ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՛վ դառնաս,
Գարձիր այնպե՛ս, որ ո՛չ մի տեղ, ոչ մի՛ պանդուխտ,
Քեզ չսպասի,
«Կոունկ, ուստի՞ կուգաս» շախ՛ ու չլացի...
Բարո՛վ դառնաս:

«Երգ կոունկի մասին» բանաստեղծությունն արժանացել է Մարիետա Շահինյանի հատուկ ուշադրությանը՝ 1947-ին «Поэзия Советской Армении» գրքի համար գրած առաջաբանում.

«... Կարելի է սահել,— գրում է Մ. Շահինյանը,— որ նոր հայրենիքի, խորհրդային հայրենիքի զգացողության ամենից ուժեղ արտահայտությունն է երիտասարդ և շնորհալի բանաստեղծ Գևորգ Էմինի «Երգ կռունկի մասին» բանաստեղծությունը»⁴: Շահինյանը գրում է նաև, որ Էմինը կարողացել է ներկան կապել անցյալին, ի ցույց դնելով պոեզիայի ժառանգորդությունը: Այդպիսին են նաև ազգակից մյուս պանդխտական բանաստեղծությունները («Կոշիկներս աշխարհի բոլոր ճամփերն են մաշել...» և այլն), որոնցում Էմինը հանդես է գալիս հայրենի հողի ու հայրենի ժողովրդի հեռանկարի պատգամախոսի ղերում: «Նորքը», իսկապես, սուպարեզ եկավ, ինչպես դեռ Պ. Սևակն է նկատել՝ այն ժամանակ, երբ պոեզիայի մի բեկումն ծաղկում էր ճառագային, հետադարձական ներբողագրությունը, մյուս բեկումն՝ աշուղությունը:

Գ. Էմինը, թեև նույնպես իր տուրքերը բերեց և՛ մեկին, և՛ մյուսին («Էմին-նամե»), սակայն կարևորն այն էր, որ գրում էր զրանց սահմանափակությունը և ձգտում էր դուրս գալ դեպի գեղարվեստական լայնություն, դեպի ժամանակակից մտածողություն՝ հենվելով, իհարկե, դասական ժառանգության և նորագույն պոեզիայի (օրինակ՝ Վլ. Մայակովսկու և Ծ. Չաբենցի) ավանդներին: Նա համառորեն որոնում էր երգի իր ճանապարհը: Այդպես «Նոր ճանապարհ» էլ նա խորագրեց հաջորդ ժողովածուն (1949), որը քննադատության մեջ առաջ բերեց թեր և դեմ կարծիքներ: «Նոր ճանապարհի վրա»,— այսպես էր վերնագրված Հ. Սալախյանի գրախոսությունը⁵:

«Նոր ճանապարհի համար» վերնագիրն ունի Մ. Աղաբաբյանի և Հր. Թամրազյանի ընդդիմախոսությունը⁶: Մինչ առաջին գրախոսության մեջ անվերապահորեն ազդարարվում էր Էմինի բանաստեղծական «աճն ու լայն հրնարավորությունները», ընդդիմախոսները գտնում էին, որ բանաստեղծը չի ազատագրվել այդ աճը արգելակող «ներքին հակասություններից»:

Էմինին ավելի հաջողվում են ծրագրային, քան կոնկրետ-թեմատիկական բանաստեղծությունները: Առաջինի օրինակն է հետևյալ բանավեճը.

...Այդ ո՞ւմ հասցեով եք ձեր երգը փոստ գցում,
Այս աշխարհում ո՞վ է ձեզ պես պարսպ,
եվ ո՞ւմ են պետք հիմա
Ձեր, ճանձրույթից ատատ
նեյնիմները՝
«բլրո՞ւլ»
«վա՞րդ»
ու «նարգիզ»,
Սովորակա՞ն,
Ինչպես հորա՞նջ՝ քնից առաջ,
եվ հնացած, ինչպես «բարեպիտ»...
Հեռագրի՞ նման պիտի երգը գրվի,
Նրա նման դիպուկ, կարճ ու ազդու,
Որ բերի մի ցնցող ուրախություն կամ վիշտ,
եվ շեշտակի խրվի սիրտը մարդու...

Թեև այս և մյուս ծրագրային հանդանակներում կան «օգտապաշտական» բանաստեղծական դրույթների հետքեր, սակայն էական է արդիականության կենսական խնդիրներին մերձենալու ձգտումը, որի արտահայտություններն են մի շարք բանաստեղծություններ և բալլադներ («Բալլադ ձկնորսի մասին»

և այլն): Էմինը «Նոր ճանապարհ» գրքում երևում է նաև ակնառու թերություններով՝ շոր դատողականությամբ, սյուժեների արհեստականությամբ, մարդկային զգացմունքների մակերեսային լուծումներով, բանաստեղծությունը բառախաղ ու սրամտություն դարձնելու միտումներով, բառապատկերի միակերպությամբ և այլն: Թեև «Նոր ճանապարհը» աչքի էր ընկնում քաղաքացիական պատերազմի զիրբավորումով, այդուամենայնիվ նրանում բացակայում է քնարական այն տարերքը, որ նվաճել էր «Նորքով»:

Քաղաքացիական ուժեղ տարերքի համար «Նոր ճանապարհ» ժողովածուն (որ 1951-ին արժանացել է պետական մրցանակի) գրավեց մի շարք ուսու գրողների ուշադրությունը: Գրանց թվում էին Մ. Սվետլովը, Մ. Ռոշչինը, Կ. Սիմոնովը: Մ. Սվետլովը նշեց, որ Էմինը ոչ թե կրկնում է ավանդները, այլ շարունակում: Սվետլովը ընդգծում է նաև Գ. Էմինի պոեզիայի որոշ «գրքայնությունը»⁷:

Գ. Էմինի պոեզիան քննադատությունից պաշտպանելու կրքոտ փորձ էր Կ. Սիմոնովի ելույթը Հայաստանի գրողների երրորդ համագումարում (1954): Նա գտնում էր, որ եթե քննադատությունը բանաստեղծին կոչում է հետդարձի «դեպի Շիրակ (ակնարկվում է Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործությունը), ապա Գ. Էմինը առաջարկում է բանաստեղծական նոր ամեր, նոր մտածողություն, նոր վերաբերմունք կյանքին ու աշխարհին»⁸:

«Նոր ճանապարհից» հետո Էմինը հանդես է գալիս դարձյալ բանաստեղծության գալիքը ծրագրող գրքերով. առաջինը կոչվում էր «Որոնումներ» (1955), մյուսը՝ «Երկու ճամփա» (1962):

«Որոնումները» բովանդակությամբ խալտարեղես գիրք է: Ա. Արիստակեսյանի հետ հարցազրույցում Գ. Էմինը ասում է, որ «Նոր ճանապարհ» գրքի վերնագրով ոչ թե որոնում է բանաստեղծական նոր դավանանք, այլ վիճում է այն քննադատների հետ, որոնք հարցականի տակ էին առնում իր պոեզիայի քաղաքացիական շունչը, ինչպես և իր ձայնի մեջ հայտնաբերում է ժամանակավորապես լուծ մոտիվներ⁹: Ռուս բանաստեղծները, օրինակ, Ա. Տարկովսկին¹⁰, նրանից առաջ Մ. Սվետլովը իրենց գրախոսություններում Գ. Էմինի թեմատիկական բազմազանության մեջ հայտնաբերում են հումամարդկայնություն, համաշխարհի տազնապների շեշտեր:

«Եվ թեմատիկական, և՛ կրքոտությունը, և՛ կառուցողի անհազ ծարավը, այս ամենը ասում են այն մասին, որ Գ. Էմինը մեր տաղանդավոր ժամանակակիցն է»,— գրում է Մ. Սվետլովը («Նոր ճանապարհ») և ի հաստատումն իր ասածի բերում մի շարք տպավորիչ օրինակներ, ինչպես Վլ. Մակովսկուն ձոնված բանաստեղծությունը և այլն:

Մ. Սվետլովը նշում է նաև կառուցվածքային որոշ միապաղատություն, իսկ Մ. Ռոշչինը ուսերեն գրքի («Перед часами», 1962) գրախոսության մեջ ասում է. «Նրա արդի դարկը ձուլվում է ժամացույցի զարկին, սլաքները միանում և հեռանում են, մոտեցնելով անցածը ներկային և անխուսափելիորեն անցնելով ապագային, հայացքից առաջ բացում ինչքան մտքեր ու հուշեր»¹¹: Ժամացույցը նա համարում է Գ. Էմինի հիշողությունը և մոռացումը, դատավորը և պաշտպանը, ջահելությունը և կնձիռները, նրա խիղճն ու կյանքը:

Խոսվում է նաև Գ. Էմինի բնապաշտության թեմատիկայի լայնացման մասին (պատերազմ ու խաղաղություն, հայրենիք, ծննդավայր, սեր և այլն):

«Որոնումների» մեջ, ի տարբերություն «Նոր ճանապարհի», էմինը ապացրում է մեծաբանակ սիրային բանաստեղծություններ, սրտի տազնապներ ու թրթիռներ, որոնք վկայում են «Վերադարձը դեպի քնարականություն»: Բանաստեղծությունների մի զգալի մասին բնորոշ են ապրումի և մտորումի միասնական շարժումը, զգացմունքի իմաստավորման կերպն ու ձևի «անսովորությունը»:

Գ. էմինի բանաստեղծական աշխարհի համար ճակատագրական նշանակություն ունեցավ «Երկու ճամփան»: Գրքի վերաբերյալ լույս տեսավ Պարույր Սևակի շափաղանց հետաքրքրական գրախոսությունը: Գրանով ոչ միայն գնահատվում էր էմինի ստեղծագործությունը, այլև սկզբունքային նըշանակություն ունեցավ ժամանակակից բանաստեղծության մի շարք էական խնդիրների լուսարանման տեսակետից:

Գրախոսության մեջ, դառնալով Գ. էմինի նախորդ՝ «Որոնումներ» գրքին և գրանից առաջ գրածներին, Սևակը գտնում է, թե «Որոնումներ»-ի մեջ կար մի որոշակի հոգնածություն, մի հոգնածություն, որ գալիս էր ոչ թե օրոնումներից, այլ՝ շտապելով ասեմ՝ մոլորումներից, ճշմարտությունից երես շրջելու գիտակցված (կամ վատ գիտակցված) ջանքից»¹²: Պ. Սևակը «Որոնումներում» դիտում է «հոգեկան լարաթափում», գտնում է, որ էմինը մոտանում է «մարդկային» որոնումը, այն, ինչ ինքը ձևակերպել է հետևյալ կերպ՝

Ես մարդկայինն էի երգում,
Զիմանալով ի՞նչ է մարդը...
...Քաջ գիտեի ես երթուղին,
Զի տեսել ճանապարհը...

«Որոնումներից» անցնելով նոր ժողովածուին, Սևակը՝ իբրև իրարամերժ բանաստեղծական տարերք, առանձնացնում է «Դաշտի ճամփա» և «Լեռան ճամփա» շարքերը, որոնք իրարից զանազանվում են, թեև մեկը մյուսի շարունակությունն է: «Դաշտի ճամփան», ըստ Սևակի դասակարգման, հեշտագրություն է, իսկ «Լեռան ճամփան» բարդագրություն, այն բարձունքը, որտեղ այսուհետև պետք է բնակվի բանաստեղծը:

Գ. էմինը, գրում է Պ. Սևակը, «Լեռան ճամփա» շարքում (որ ավելի ուշ է գրվել) «ստեղծել է լիազոր և լիիրավ բանաստեղծություններ», դառնալով 20-րդ դարի երգիչը, որին անհրաժեշտ է՝

Երբը զենքի պես զգո՞ւյշ գործածիր,
Երբ խառն է դարը.
Նույն արձիհից են ձուլում, իմացի՛ր.
Գնդակն ու տարը:

Գ. էմինի համար բնորոշ համարելով բանաստեղծության՝ իբրև «գրողի և ժամանակի փոխասացություն» հավատամքը, Սևակը ժամից, օրից, տարուց զանազանում է, այսպես կոչված՝ մեծ ժամանակը, որի զավակը պետք է լինի ամեն մի արվեստագետ: Այդ զավանանքի արտահայտությունն է հետևյալ քառատողը՝

Այս դարում գրել լով ծաղկի՛ մասին՝
Ասել է լուկ՝ նոր արկի՛ մասին,
Հիանալ միայն մրրիկի թափով,
Նույնն է՝ մոտանալ կրկին գետապան...

Հանրագումարի բերելով իր մտորումները, Պ. Սևակն ասում է, որ էմինը երբեք չի քայլել «ծանոթ ճամփաներով», բանավեճ է մղել այն բանաստեղծների դեմ, որոնք նման են ժամացույցի մեծ սլաքին.

Մենք ծառայում ենք նույն ժամանակին
Եվ ցույց ենք տալիս ժամանակը նույն.
Ես՝ դարի ժամը,
Գու՛րոպեն դարի...

Սենտեհտե Սևակը տալիս է մի շարք բնորոշ ձևակերպումներ. «էմինին առավել հետաքրքրում է ծառայունը, ոչ թե սաղարթն ու արմատը»¹³ (սա էլ Պ. Սևակի մենաշնորհն է), «նրա բանաստեղծությունների մեջ հաճախ պակասում է... ճամակայնությունը»¹⁴, Գ. էմինը «հաճախ ամենևի՛ն «ճարպ» չունի, որ նույնպես լավ չէ. երբեմն էլ պակասում է «միսը», որ արդեն վատ է», հաճախ էլ տարուրեքվում է «տրամաբանության և տրամագրության» միջև»¹⁵:

Ի վերջո, Պ. Սևակը ամփոփում է՝ «Լեռան ճամփան»... ընկալել ոչ այլ կերպ, քան իբրև ներքին բարձրությունների մագլցում, այսինքն՝ ներսուզում, ներհասուզում... այսինքն՝ ճանապարհ, որ կեռամանվում է դեպի հոգեհատակը մարդու...»¹⁶:

Գ. էմինի «Երկու ճամփան» իրավամբ տալիս է հակասական նյութ. մի կողմից անհրաժեշտ բանաստեղծություններ, մյուս կողմից՝ ներշնչանքի, տրամագրության, մի կողմից՝ դաշտային մակերեսներ, մյուսից՝ լեռնային բարձունքներ. մի բեկումն՝ անփուլթ վերաբերմունք կյանքի հանդեպ, մյուսում՝ պատասխանատվության խոր զգացմունք ժամանակի առջև, մի դեպքում՝ մարդու էություն թափանցման ոչ մի ճիգ ու ջանք, մյուսում՝ հոգեհատակային սուզումներ, մի դեպքում՝ շոր ու ցամաք դատողականություն, մյուսում՝ ներքին հուզական տարերք, և այսպես նաև... մի դեպքում՝ գրքայնություն, արհեստականություն, մյուսում՝ ինքնուրույնություն, բնականություն: Հակասությունների մի ամբողջ կծիկ, որը հաճախ հաղթահարվում է իր՝ էմինյան սրամիտ պարադոքսներով:

«Լեռան ճամփան» շարքի լավագույն գծերը էմինը խորացնում է հետագայում, ստեղծագործության նոր հանգրվանում, գրելով ամենատարբեր թեմաների բանաստեղծություններ, զխավորապես «Դարը», «Հողը», «Սերը» նյութերի շուրջը, որոնք ռուսերեն գրքի վերնագրի տարբեր են (1976): Այդ ամենը էմինի ստեղծագործության մեջ տեղ են գտել ճանապարհի բոլոր կայարաններում, սակայն, ավելի ամրացել և բովանդակալից են դարձել վերջին շրջանի բանաստեղծություններում: «Դարը» ենթաբաժինը կազմված է գերազանցորեն «Քսաներորդ դար» (1970), «Հողը»՝ «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» (1974) գրքի բանաստեղծություններից, իսկ «Սերը»՝ ծաղկաբաղ է սարքեր գրքերից:

«Դարը» բաժնի ծրագրային բանաստեղծություններից մեկում էմինը իր խնդիրն է համարում համազգացումը՝ աշխարհի բոլոր մարդկանց, կեցությունը՝ «բոլոր մարդկանց հորիզոններով» գնահատելու խնդիրը: Նա իրեն համարում է դարի զավակը, որին խորթ չեն նույն այդ դարի բոլոր արկածությունները:

20-րդ դարը, էմինի բանաստեղծական բնութագրություններով, տագնապներով, արկածություններով, խելացնոր ծրագրերով լեցուն մի իրակա-

նություն է: Այդ իրականութիւնը արթնացնում է ողբերգական վերապրումներ՝ մեկ Հերոսիմայի սարսափելի աղետի տեսքով (գրա նախատիպարն էր Գեր-Ջորը), մեկ՝ Օսվենցիմի, որտեղ թևածում են սոխակները, մեկ ֆաշիստների կողմից գնդակահարված Գարսիա Լորկայի («Լորկայի վերջին խոսքը դահիճներին»), մեկ՝ փարիզյան տպավորութիւնների, մեկ՝ անդրօվկիանյան («Նոր Բարելոնը» շարքը), մեկ՝ բանաստեղծական ծրագրերի և այլն:

Գ. էմինը՝ թափանցող խառնվածքի մի բանաստեղծ, «Քսաներորդ դար» գրքի հրապարակախոսական շնչի բանաստեղծութիւններում կողմնորոշվում է բարդ իրադրութիւն մեջ՝ ոչ թե հուսահատութիւն, անեծքի կեցվածքով, այլ լայնախոհ, հավատով լի լավատեսի: Նա գրում է, որ ինքը հավատում է մարդկային հանճարին և մարդկայնութիւն ձայնին, 20-րդ դարի հրաշքներին:

Բնականաբար, անդրադառնալով 20-րդ դարի նկարագրին, Գ. էմինը պետք է որ պատասխաներ «կյանքի իմաստի» մտահոգիչ հարցին: Այդ իմաստը նա որոնում է շարժման, աշխարհի նորացման, ամեն ինչ՝ իրերը, գործողութիւնները մարդու հաղթանակին ծառայեցնելու մեջ: «Պրավդա» թերթում տպագրած գրախոսութիւն մեջ ուս հայտնի քննադատ Վ. Օգնևը գրում է. «Եկացի և լուրջ արվեստագետ լինելով, Գ. էմինը ժամանակը ըմբռնում է դիալեկտիկորեն... Գ. էմինի մոտ պատմական ժամանակը անբաժանելի է քնարական հերոսի ճակատագրից: Նա ապրում է այդ ժամանակի մեջ, ապրում է նրանով»¹⁷: Այս մտքի յուրօրինակ իլյուստրացիան է Հողի թեման:

էմինի բանաստեղծական համակարգում հողը ոչ միայն միանշանակ հասկացութիւն չէ, այլ բազմատարր ըմբռնում. դա հայոց պատմութիւնի հիշատակներն են և՛ աղգային օրնամենտի խորհրդանշանները, և՛ աղգազրուցիւնն ու աշխարհագրութիւնը՝ ծննդավայրը, հայրենի պեյզաժն ու աղգային լեզուն, նորագույն կառույցներն ու հնագույն ձեռագրերը, այս ամենի շաղախը: Նա իրեն համարում է այս ամենի տերն ու ժառանգորդը, ուստի և ինքնանկարային բանաստեղծութիւններից մեկի մեջ գրում է.

Նրազում տեսա՝ Մուղնու հին վանքում,
ես տանջվում էի ողջ դիշերն անքուն...

Ես՝ Գևորգ դպիր, ծաղկող ու գրիչ,
Մեկած Աշտարակ Քաղցրի՛կ գյուղակում,
ես՝ առաջի՛նքս մեղավորներից
Եվ ևտնագո՛ւյնըս՝ սրբերի շարքում,
Ազոթում էի և կանչում.

«—Մեղա՛...»...

Մուղնու նշանավոր վանքի կողքին Աշտարակն է, հայկազան օրնամենտից էմինի ամենասիրած մասունքով՝ խաղողի վազով:

Խաղողի վազի մեջ էմինը ամենից ավելի գնահատում է նրա դիմացկունութիւնը, ամեն տեսակի փորձութիւնների դիմակայելու հատկութիւնը, զարմանալի կենսունակութիւնը: Այդ գծերը նա բացատրում է հողի մեջ խրված արմատներով՝ ամուր և ժամանակներին դիմակայող:

Իր ժողովրդի հազարամյա հնութիւնը՝ նրա կենսունակութիւնը համեմատելով զարմանահարաշ ալգ մասունքի հետ, նա հասնում է խոր ընդհանրացման. այն ժողովուրդն է ապրում և գոյատևում, որ արմատներ ունի հայրենի պատմութիւն մեջ, որ չի սարսափում աղետներից ու ահեղ անցքերից, ինչպիսիք վիճակվել է կրել իր հողին:

Խաղողի վազից բացի, էմինը պարբերաբար դիմում է նաև ճարտարապետական հուշարձանների, օրինակ, Գեղարդի ու Զվարթնոցի, հայոց գրերի և մագաղաթյա ձեռագրերի խորհրդանշաններին, նորից ու նորից վավերացնելու համար հարազատ ժողովրդի մշտադալար կենաց ծառի միտքը:

Հայրենի հողի թեման ամենից ավելի տեսակարար կշիռ ունի էմինի երկու ժողովածուներում՝ մեկ «Նորքում», մեկ էլ՝ «Քսաներորդ դար» գրքում: Վերջինի մի ամբողջ շարքը՝ «Ա՛խ, այս Մասիսը» խորագրով, կոչված է շարունակ հիշեցնելու բիրտական գերված լեռան գոյութիւնը, որը ջերմացնում է հողինները, իր հովանու տակ է հավաքում հայութիւնը: Այդ շարքի լավագույն բանաստեղծութիւններից մեկը կոչվում է «Մենք»՝ բաղկացած երեք մասից:

Առաջին հատվածը հայութիւնի դարավոր վշտի ու աղետի մասին է, անցյալի մասին, երկրորդը՝ ժողովրդի պանդխտութիւն, բաժան-բաժան, երկփեղկված գոյութիւն մասին, երրորդը՝ իր փոքրաթիվ ժողովրդի հոգեկան վեհութիւն, որին՝ բաժին հասած դաժան փորձութիւնները դարձել են էլ ավելի դիմացկուն, ինչպես աղամանդը, ինչպես բլուրեղը:

էմինի կեցվածքի համար շատ բնորոշ է հետևյալ բանաստեղծութիւնը.

Կանգնել ու անթարթ իրա՛ր ենք նայում՝
Ե՛ս ու իմ կե՛որ.

Հավատն,—ստում են,—լեռներ է շարժում.

Իմ հավատից էլ մոլեղին հավա՛տ,—

Որ նոյան հայտնի ջրհեղեղի պես,

Նրա գագա՛թն ու լա՛նջն է ողողում:

Եվ, սակայն, ա՛վա՛ղ.

Լեռն իր տեղո՛ւմն է:

Իսկ ես—ի՛մ տեղում...

Նա իր տեղո՛ւմն է,

Սակայն լե՛ռ է նա,

Իսկ ե՛ս...

Կանգնել ու անթարթ իրա՛ր ենք նայում

Ե՛ս ու իմ կե՛որ.

Ինչքա՛ն կմնամ ես այս նույն տեղում,—

Սատանա՛ն գիտե՛,—

Մա՛րդ եմ անցավոր՝

Կանցնե՛մ—կգնա՛մ...

Իսկ լե՛որ.

Մի՛թե իմ կե՛ան էլ պիտի

Նու՛յն տեղում մնա,

Ինձ... շմտենա՛...

Այս տեքստում Լեռը վերցված է ոչ թե մետաֆորական, այլ ժամանակակից հուզական լիցքերով: Առաջին տպավորութիւնամբ այս «մերկ» կառուցվածքն ունի ծավալային խորութիւն. երևութի սխեմատիզացիան էմինի համար ճանապարհ է դեպի էութիւնը, բուն ասելիքը:

Գ. էմինը բաղաբացիական նկարագրով այն բանաստեղծն է, որը պետք է անդրադառնար նաև հայոց պատմութիւն ճակատագրական նյութին՝ եղեռնի զոլոթթային: Ինչպես մյուս բանաստեղծները, նա ևս եղեռնը ներկայացնում է իբրև դանթեական դժոխք («Գանթեական ափեր»), այս ուղղութիւնամբ ևս շարունակելով հայոց բանաստեղծութիւն վաղեմի ավանդները: Եղեռնա-

պատումի հետ պարբերաբար անդրադարձել է և աշխարհասփյուռ հայութեան ճակատագրին, իր կրթութիւնը խոսքն ուղղելով ձուլման օրեցօր ուժեղացող սպառնալիքի դեմ:

Քննադատ Կ. Սուլթանովը «Աշխարհը բանաստեղծի սրտում» հոդվածում գրում է. «Անհանգստությունը, նրա դարկերակը կանխորոշում է Գ. էմինի պոեզիայի առաջատար արամագրությունը... Օսմանցիներ, Բուխենվալդը, Գեր-Ջորը, որտեղ 1915 թվականին նահատակվեցին Գ. էմինի հազարավոր անմեղ ցեղակիցները: 20-րդ դարի դեռևս շարունակվող տարեգրության անջնջելի հուշերը հանդիստ չեն տալիս, կոչում են իմաստավորված ձգտման՝ պայքարելու դարի «խավարամտության», «միջնադարականության» դեմ»¹⁵:

Այս իրողությունից էլ էմինի պոեզիայում հայտնվում են մարդու մեծաբանքները, հավատը մարդու կարողությունների ու հնարավորությունների հանդեպ: Սա նրա ստեղծագործության համար ոչ թե անցողիկ, այլ առաջատար մտքի է, որ մարմնացել է շատ բանաստեղծություններում, գերազանցորեն հիմնային հնչերանգով:

Գ. էմինը մեծարում է ոչ թե ընդհանրապես մարդուն՝ իբրև վերացականություն, այլ կոնկրետ մարդուն, ինչպես հայի ազգային բնավորություն: Նաև օտարազգիների, որոնց նվիրել է բազմաթիվ էջեր: Ազգային բնավորությունն էլ դիտում է ոչ թե իբրև մեկընդմիջ տրված կաղապար, այլ շարժման, հոգևոր աշխարհի հարստացման ընթացքի մեջ: Դրա լավագույն արտահայտությունն է «Պատգամը», նաև հետևյալ բանաստեղծությունը՝

Ձգո՛ւյ՛ Հոսիք Հայաստանում.—
Այստեղ ամեն գազաթ ու ձոր,
Արձագանք է տալիս հզոր
Եվ քո խոսքը հեռու տանում...
Թե բարի են խոսքերը քո,
Հայոց լեռներն ակնածանքով
Կխոնարհվեն քո դե՛ռ լոխ՝
Բաշը քսած քո ձեռքերին,
Իսկ թե չա՛ր են՝ լեռները մեր,
Հրաբխի բն՝րն անմեռ,
Որ լոխ՛ էլ են, բայց չեն՝ հանգել,
Քեզ լավալո՛ւմ կարձագանքեն,
Որ լեռնե՛ր է՛ր ըջում—տանում...

Ձգո՛ւյ՛ Հոսիք Հայաստանում...

Ազգային բնավորության յուրացման առումով Գ. էմինի պոեզիայի նշանակալից էջն է «Սասունցիների պարը», որի առավելություններն են էքսպրեսիվ զգացմունքայնությունը, շափատողների ճկունությունը, սիմվոլիկ տարրերի հարստությունը և, վերջապես, պարի նկարագրության միջոցով արտահայտված խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Այս բանաստեղծությանն է ամենից ավելի պատշաճում Եվգ. Եվտուշենկոյի խոսքը՝ «ոգու վարպետություն»:

Քննադատությունը էմինին դասակարգում է բանաստեղծության բանապաշտ հոսանքում: Սա չի նշանակում, թե նրան խորթ են մտերմական ապրումները, ինչպես սիրո մոտիվը:

Գեո «Նախաշավիղից» նա գրել է նաև մտերմական շնչի սիրային բանաստեղծություններ: էմինի սիրապատումային խոստովանությունների շարքին

բնորոշ չեն զգացմունքի շիկացումները, տագնապի շեշտերը, հոգեկան պայթյունները: Դրանք ներգաշնակ, խաղաղ խոստովանություններ են՝ ուղղված սիրած էակին: Դրանց մեջ տիրապետող են իր հոգեկան աշխարհի բացսիրտ արտացոլումները, սիրավեպի անխոռվ պաթոսը և, իհարկե, էմինյան հեղինակ-հումորը, որը հազվագյուտ իրողություն է ժամանակակից պոեզիայում և հիշեցնում է Հայնրիխ Հայնեի «Երգերի գիրքը», այն բանաստեղծի, որը դեր է խաղացել էմինի բանաստեղծական ձևագրի ձևավորման մեջ:

Հայնեական հեղինակը՝ «սատանայություն»-չարաճճիությունը միշտ անպակաս է եղել էմինի սիրո երգերից: Նրան բնավ չեն հետաքրքրում խանդն ու կրած պարտությունը, մերժված հոգու տխրությունն ու ցավը: Մի այդպիսի բանաստեղծության վրա ուշադրություն է դարձրել Տ. Փիրմունսկայան և, մեջբերելով էմինյան սրամիտ պարադոքսը, գրել է, որ էմինը «սիրային մեծամարտի գնալիս ոչ թե զինվում է, այլ ամբողջովին զինաթափվում, պատրաստվում նույնիսկ «ծունկի գալ սիրած կնոջ առջև»: Բանաստեղծը,—գրում է Տ. Փիրմունսկայան,—վարվում է «զուտ էմինավարի»¹⁹—

Ուժ տուր, լսո՛ւմ ես,
Միքո աստվածդ ամենակարող,
Գեթ այս երկոտ ասել՝ «Չեմ սիրում»,
Որ չկրկնվի նրա տենչանքն ու
Իմ տանջանքն էլի...
— Եկա՛ր, միակս,
Եկա՛ր, սիրելիս...

Այսպես «էմինավարի» են գրված շատ սիրերգեր, «գիշերային երգեր»:

Գ. էմինի սիրերգությունը իր հնչերանգներով լուսավոր, զվարթ, սուր խոռվքներից հեռու սիրերգություն է: Չարաշար սխալվում են նրանք, ովքեր նրա սիրերգության մեջ փնտրում են հոգեկան տառապանք և այդ սիրերգությունը կասում Ավ. Իսահակյանի դարդիման, ցաված սիրային նվագների ավանդների հետ (օրինակ, Վ. Օգնևր)²⁰:

Հենց լավն էլ այն է, որ Գ. էմինը սիրային Տաղարանով նման չի հայ և ոչ մի բանաստեղծի, այլ, ինչպես մյուս մոտիվներն արժարժելիս, հանդես է գալիս իր ճաշակով, ձևով ու գույներով:

Սա նրա անվիճելի առավելությունն է: Եվ սակայն, երբ խոսում ենք տաղանայների, խոռվքների, շարժարանքների «բացակայությունից», բնավ էլ այն համոզմունքին չենք, որ դրանք չեն հուզում էմինին. այդ շեշտերը անցնում են նրա շափատողի ընդհատակով: Կարելի է անգամ ասել, որ զվարթ-հեղինական-սրամիտ-պարադոքսային հնչերանգը էմինյան տողաշարքերում ունի այդ շեշտերը հաստատող նշանակություն:

էմինը քաջ համոզված է, որ ամեն ժամանակ ունի սիրո իր մեղեդին, մեր ժամանակներում այլևս անախրոնիզմ են պսակակիր մադոննա Լաուրայի (Պետրարկայի), կամ զմրուխտ Զարոյի, կամ Հրաշք-աղչկա պատկերացումները: Այստեղ անհրաժեշտ են «սրբագրումներ»:

Գևորգ էմինի բանաստեղծական ձևագրի նման չի ոչ մի հայ բանաստեղծի ձևագրի:

Եթե դիմենք կերպարվեստագիտական տերմինաբանությանը, ապա նա ոչ թե թանձրագույն գեղանկարիչ է, այլ գրաֆիկ-գրավյուրիստ, որ պատկերը ազատագրում է ավելորդություններից և գնում պատկերի «մերկություն»:

Նման դիրքը որոշ սահմաններում ուղղված է պարզունակության դեմ՝ հանուն ինտելեկտուալ խորացման, «նաղլի» դեմ՝ հանուն «լուրջ խոսակցության», պատկերի արհեստական, անպարտադիր ճոխացումների դեմ՝ հանուն նյութի ներքնահայտնության, արձանագրության դեմ՝ հանուն կյանքի նյութի, անգամ՝ «փաստաթղթի» ներմուծման:

Էմիլը մեղանում առաջիններից մեկն էր, որ ձեռնոց նետեց աղգային զարգանախի աննպատակ կուտակումներին, առաջիններից էր, որ գնաց բանաստեղծական և խոսակցական ոճաձևերի միահյուսման, և բերեց, իհարկե այլևայլ աղղակներով, տեմպի, արագության հատկանիշ, որոնցով առարկաները երևում են առանց ավելորդ ծածկույթների: Նրա ձեռագրի մյուս էական հատկանիշը պարադոքսալությունն է: Նա հեգնում է նրանց, ովքեր ծիածանի մեջ նշմարում են սոսկ յոթ գույն և հավաստում է, որ « $2 \times 2 = 5$ »-ի: Եվ այս եղանակով դարձյալ մարտնչում է պարզունակացման երևույթների դեմ:

Գ. Էմիլի համար վերին աստիճանի բնորոշ հատկանիշ է սովորական առարկաների ներքին բանաստեղծական միջուկի մեջ թափանցելը: Անգամ մի բանաստեղծական նրբագիծը բավական է, որ սովորական արձակատիպ բանաստեղծությունը ի հայտ բերի փայլ ու խորություն: Մյուս բանաստեղծական հատկանիշն էլ համառոտագրությունն է, որը՝ նա ձևակերպել է երգի և հեռագրի դիպուկ համեմատությամբ (ի տարբերություն Պ. Սևակի երգի և նամակայնության): Եվ, վերջապես, Էմիլի ձեռագրի մեջ կարևորագույն տարր է հումորը, կատակալին շեշտադրությունը:

Գևորգ Էմիլը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր, հրապարակել է «Երևանի լույսերը» ակնարկների ժողովածուն, սակայն նրա արձակի գագաթը «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» էսսեն է՝ ժանրատեսակի լավագույն նմուշը հայոց գրականության մեջ:

Եվգ. Եվստոչենկոն, Կարդալով «Յոթ երգի...» ռուսերեն թարգմանությունը, գրել է. «Հայաստանին ձոնված իր յոթ երգերում Էմիլն ստեղծել է իր հայրենիքի բանաստեղծական կոթողը: Դա «Գիրք հուշարձան է»:

Ն. Աթարովը իր համառոտ խոսքը վերնագրել է «Բանաստեղծական ժողովրդական ասք», որում Հայաստանը հանում է իբրև «փյունիկ թռչուն»: «Բանաստեղծը,—ասում է Աթարովը,—գրավում է իր սիրով, վարակում է իր պաթոսով»²¹:

«Գիրքը զարմանալի է իր պատմական կոնկրետությամբ»,—գրում է մի ուրիշ մեկնարան՝ Ա. Ադմիրալսկին և շարունակում,—«երկարատև ողբերգության ֆոնի վրա հնչում է ժողովրդի մեծագույն դիմացկունության զուսպ պատմությունը: Թեև Գ. Էմիլի «Յոթ երգը» շատ կարճ է, «բայց չափազանց տարողունակ է»²²:

Որո՞նք են այն յոթ կետերը՝ երգերը, որոնց վրա կառուցված է էսսեն՝ դարը, քարը, ջուրը, հողը, հուրը, գիրքը, երգը: Սրանք, արդարև, Հայաստանի պատմությունից անբաժան այն խորհրդանշաններն են, որոնց բանալիներով Էմիլը ներկայացնում է Հայաստանը հեռավոր դարերից մինչև մերօրյա վերածնություն:

Ընդհանուր նախադրություն-մուտքը, ապա նաև ամեն մի «երգի» նախամուտքի մեջ հակիրճ, աֆորիզմային սրության և խառնության հասնող տո-

ղերով ներկայացվում է նախ՝ հայրենիքի-ժողովրդի, ապա, այսպես կոչված՝ փիլիսոփայական քաղվածքը:

«Ի՞նչ է հայրենիքը» ամենքին մտահոգող հարցին տրվում է հետևյալ պատասխանը. «Մեր ժողովրդի պատմության հին ու նոր դարձն է նա, մեր հո՞ղն է ու քա՞րը, ջո՞ւրն ու հո՞ւրը, գի՞րն ու ե՞րգը, որոնք այսօր,—վերածընված ու լեզու առած,—պատմում են իրենց մասին»:

«Յոթ երգը», իհարկե, նախ և առաջ պատմություն է՝ Հայաստանի պատմությունը՝ «Դարեր են եկել... ու շե՛ն անցել. նրանք մնացել են որպես սեպագիր արձանագրություն, ավերված կոթող, խորտակված բերդ...»: Դա հրեանամյա, հարյուրամյակների փորձությունների միջով անցած Հայաստանի պատմությունն է՝ և՛ առարկայական, և՛ փիլիսոփայական կտրվածքներով: Իր շարադրանքով Էմիլը խոսեցնում է բաղմամբիվ փաստեր, որոնք ընթերցողին ցուցադրում են հայ ժողովրդի առարկայական տարեգրությունը: Սակայն տարեգիրը չի մնում պատմական, աշխարհագրական, ազգագրական և այլ բնույթի տեղեկությունների սահմաններում: Նրա պատուժը ունի նաև փիլիսոփայական ուղղվածություն...: Ինչպես. «Շա՛տ և ամե՛ն տեսակի քար կա Հայաստանում, բայց այստեղ Անգրագետ քար... Չե՛ս գտնի: Քերի՛ր նրանցից ո՞րը կուզես, և նրա վրա... սեպագի՛ր կտեսնես, մեսրոպյան տառե՛ր, դա՛րդ ու քանդա՛կ»:

Հայոց պատմության հնագույն շերտերի մեջ թափանցած «Յոթ երգը» իրար է բերում երկու իրականություն՝ ժողովրդի հիշողությունը և նրա արդիական կեցությունը, ի մի է բերում պատմական հիշատակների և նորօրյա ազգային ոգու ձուլվածքը՝ իբրև ապագայի նախագուտ:

«Յոթ երգի» մեջ շատ են պատմական հղումները՝ հիշատակների, լեգենդների, անձնանունների ու տեղանունների վկայակոչումները և, այդուամենայնիվ, Էմիլի պատումի առանցքը հայ ժողովրդի ազգային և սոցիալական հրաշքի պաթետիկ-հրապարակախոսական շնչի մեծարանքն է: Նոր Հայաստանի փառաբանությամբ փակվում են գրքի էջերը: Հայաստան երկրի դրոշի վրա,—պատմում է Գ. Էմիլը՝ «... մեր արյան կարմիր գո՞ւյնն է, մեր, դարեր շարունակ երազած խաղաղության կապույտ երկի՛նքը և որի պետական գինանշանի վրա շողում են՝

Մեր հին ու նոր պատմության հավերժական վկա Արարատ լե՛ռը:

Դեռևս Նոյ նահապետի ձեռքով այս հողում տնկված խաղողի իմաստուն ու համառ ո՞րթը:

Խաղաղ կյանքի ու արդար աշխատանքի խորհրդանիշ մո՞ւրճն ու մանգա՛ղը:

Եվ Արե՛ր, մշտատև ու մշտագո այն Արևը, որի շողերի տակ ապրե՛լ, ապրե՛մ է և հավերժ կապրի հայ ժողովուրդը»:

Էմիլը խառնվածքով ակտիվ վերաբերմունքի գրող է: Նրա այդ գիծը երևում է նաև վերլուծվող ասքում, որտեղ հայոց ճանապարհի յուրաքանչյուր գրվագ մեկնաբանվում է ընդհանուր շղթայի մեջ, ի հայտ բերելով իր տեղն ու դերը՝ այդ ճանապարհի մեջ:

Մերթ Էմիլը դառնում է փաստեր շարադրող, մերթ այդ փաստերը պատմական հեռանկարի մեջ վերլուծող մեկնաբան, մերթ՝ իրազեկ պատմարան՝ վիճելիս ու պաշտպանելիս, մերթ «այր իմաստուն»՝ փիլիսոփայական կեցվածքի մեջ երևույթի արմատները բնենելիս և այլն և այլն:

Վավերագրական արձակի, այսպես կոչված, էսսեական ճյուղը ի դեմս էմիլի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին»-ի գտավ ժանրի հիանալի նմուշը, որում, իրապես, նորից դիմենք Եվգ. Եվտուշենկոյին, կա «ներքին, հոգեկան կամ ողևկան վարպետություն...»: Գրանով էլ, թերևս, բացատրվում է էսսեի ջերմ ընդունելությունը նաև ոչ հայազգի ընթերցողների լայն միջավայրում:

Գ. էմիլի գրական ժառանգության մասն են դասական և ժամանակակից գրականության ամենաբազմազան խնդիրներին նվիրված հողվածները, դիմանկարները, էսսեները, որոնք ամփոփված են «Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև մեր օրերը» հավաքածուում: Ուշագրավ, մեծարժեք նյութ է հատկապես նրա հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին:

Գ. էմիլը հայ ժամանակակից բանաստեղծների մեջ աչքի է ընկնում համաշխարհային արդի պոեզիայի իմացություններով, որոնք արտահայտվել են սուս և այլազգի բանաստեղծներից կատարած թարգմանություններում: Հատկապես ուշագրության են արժանի նրա թարգմանությունները Վլ. Մալակովսկուց, Ալ. Բլոկից, Եսենինից, Յվետաևայից, նաև Լ. Մարտինովից, Պ. Տիչինայից, Մ. Ռիլսկուց, Եվգ. Եվտուշենկոյից, Ա. Վոլոնսկուց և շատ ուրիշներից: Նա թարգմանել է նաև Ռասուլ Համզատովին և Ռեմարկին: Իր բազմակողմանի թարգմանչական գործի համար էմիլը արժանացել է Քարգմանչաց տոնի դափնեկրի կոչման:

ՍԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

1

Սիլվա Կապուտիկյանը ծնվել է Երևանում, 1919-ին: Մանկությունն անցել է հին Երևանին բնորոշ կոլորիտային միջավայրում. «Իմ մանկության բակը»... բակը... նեղ, երկար, տիպիկ հայկական բակ՝ մեջտեղում առվակ, նրա կողքին ավանդազան թթենին: Այդ բակում ապրում էին գերազանցորեն ծննդավայրից տեղահան արված վանեցիները, որոնց մեջ արդեն չկար հայրը՝ Բարունակը, Վանի հայտնի լրագրողներից մեկը (նա մահացել էր տիֆից):

Կապուտիկյանի բանաստեղծական կենսագրությունն սկսվում է նույն այդ բակից, որի ավանդական թթենու տակ հյուսվում են նրա առաջին ոտանավորները:

«Ինքնակենսագրության» մեջ նա ասում է, որ պատանության օրերին «խորապես արհամարհում էր անձնական քնարերգությունը և գրում էր միայն հասարակական թեմաներով»: «Պիոներական բանաստեղծություններից» հետո Կապուտիկյանը սովորում է Պետական համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում, միաժամանակ արժանանում ընթերցողների ուշադրությանը:

Գեռ պատերազմից առաջ նա ուներ բանաստեղծությունների մի ժողովածու, որը, սակայն, տպագրվում է պատերազմից հետո՝ «Որերի հետ» խորագրով: Այդ գրքի «օրեր» բառը հավասարաբեկ էր «ժամանակ», «դար» բառերին: Գրքի երկու ենթաբաժիններում՝ «Խաղաղության օրերից» և «Ռազմի օրեր», Կապուտիկյանը տպագրում է իր ծիսականկերպ երազներն ու դրանց կողքին հոգեկան ներքին խռովքը արտահայտող բանաստեղծություններ, որոնց թվում էր՝ «Կլեոպատրա» տպավորիչ բանաստեղծությունը, «Խոսք իմ որդուն» պատգամախոսությունը («Բաց շուրթերդ, խոսի՛ր անգին, ժիր դայլալի՛ր, ի՛մ սիրասուն, Թող մանկանա՛ք ջո շուրթերին Մեր այնհե՛ր հայոց լեզուն...»), նաև մոր և որդու հարաբերությունները անդրադարձնող մի շարք էջեր («Մանկիկիս», «Կինը և մահը» և այլն), որոնց մեջ ինչպես որդին, այնպես էլ կինը գիտվում են իբրև մահը դատապարտող



Սիլվա Կապուտիկյան

ուժի խորհրդանիշները ձեռն է նկատված, որ «շղթան ընդհատում չունի: Մայրության սկզբունքը գալիս է անհունությունից և դեպի անհունություն է գնում»⁵:

Մայրության, մանկության, ջանել օրերի երազային սիրո ինքնատիպ բանաստեղծությունների կողքին առաջին գրքում տեղ են դրում նաև փոխառյալ հիշերանգներ՝ Հովհ. Թումանյանից («Ասում են ճերմակ լուսինն էլ մի օր»), Ավ. Իսահակյանից («Ամեն գիշեր մի ծաղիկ է թախծում իմ պարտեզում»), անգամ՝ Հովհ. Շիրազից:

ՍԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

ՕՐԵՐԻ ՀԵՏ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

«Ձանգվի ափին» երկրորդ գրքում (1947) Կապուտիկյանը անշաղկապ կայարանում կանաչ գրոշ բռնած սլաքազարի գործի համեմատությամբ հանդես է գալիս բանաստեղծական ծրագրով՝ «Արդ, ջանս, որ քո երգն էլ լինի մարդու երթի դեմ բացված դրոշ»:

Երկրորդ գրքում արծարծված մոտիվներից ամենաբխիչը սիրո նրվագներն են («Դու վայրի ժայռի ծայրին», «Կարոտի կանչ» և այլն): Այդուամենայնիվ, բանաստեղծությունների մեծ մասում Կապուտիկյանը դիմում է խրատին ու ճառին, գնալով դեպի զգացմունքների տրամաբանացում:

Բանաստեղծուհին խորապես վերապրում է իր երեւուն կապը «Օրերի հետ», որոնում է նոր տպավորություններ: Սկսվում է նրա բանաստեղծությունների մեծ մասում Կապուտիկյանը դիմում է խրատին ու ճառին, գնալով դեպի զգացմունքների տրամաբանացում:

ԿՅՆՊԵՏԻՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ 1958

տեղծական ստեղծագործության, այսպես կոչված՝ «ճանապարհորդական» շրջանը: Ուրալից, Ուկրաինայից, Ղազախստանից, Մոսկվայից, Մերձբալթիկայից ստացած բանաստեղծական տպավորությունները ամփոփում է «Իմ հարազատները» գրքում, որը 1952-ին արժանանում է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի:

«Իմ հարազատները», ըստ էության, ճանապարհի օրագրություն է, որի էջերից երևում են ժամանակի կառուցման բնականորեն («Խոհ դափնեծալուղի»), ժողովուրդների բարեկամությունը («Ռայնիսի շիրմաքարը Ռիգայում», «Մերձկիևյան այգիներում»), «Ջամբուլի հորեկյանը Ալմա-Աթայում» և այլն):

«Երկրի ճամփաները» նրան գրավում են ոչ թե ինչ-ինչ էկզոտիկայի համար, այլ նոր ժամանակի կառուցման:

«Իմ հարազատները» ժողովաձուր մեջ ազատ, անկաշկանդ շնչով, հաճախ շափածո և արձակ խոսքի մերձեցումով պատմվում է առօրյայի պատմական բովանդակությունը: Նա դիմում է սյուժետային բանաստեղծությունների՝ ավելի կոնկրետ լինելու նպատակով («Рассказы о наших днях»):

Թեև շատ դեպքերում իշխում է պաթոսային շեշտը, սակայն դա օրգանական, ապրված պաթոս է:

«Ճանապարհորդական օրագիրը» հետագայում ևս հարստանում է նոր տպավորություններով՝ Հյուսիսգրիմյան շինարարությունից (շարքային մարդկանց կերպարներով), Մոլդավիայից և այլն:

«Բարեկամների մոտ» շարքին դրական գնահատական տվեց Գ. Գեմիրճյանը, շեշտելով հատկապես պաթոսի հաղթահարման պարագան, ինչպես և այն, որ Կապուտիկյանը «կառուցումը որոնում է նաև մարդու մեջ»⁶:

«Ճանապարհորդական բանաստեղծությունների» անբաժան կերպարն է Հայաստանը, որի համար էլ նրան քննադատել է Գ. Էմիրճյանը՝ իբրև խորհրդային հայրենասիրության «տեղային պատկերացման» օրինակ. «Եթե ուշագիր կարդանք Ուրալի, Ուկրաինայի, Ղազախստանի մասին Միլվա Կապուտիկյանի գրած մի շարք բանաստեղծությունները, — գրում է նա, — դժվար չի լինի նկատել, որ այդ վայրերը բանաստեղծուհու համար հարազատ են դառնում այն ժամանակ, երբ նրանցում ինչ-որ բան հիշեցնում է Հայաստանը: Չկարծիքով գործարանում այդ «ինչ-որ բանը» ազդեցություն լսված հայկական երգն է, Խորհրդային Ուկրեյնայի նվաճումների ցուցահանդեսում՝ հայուհի Շուշանիկի ձեռագործը, ուկրաինական գյուղում՝ Հայկանուշ Գանիելյանի երգը»⁷:

Իսկ Միլվա Կապուտիկյանը այս հանդիմանությունը պատասխանում է. «Կապված եմ, կապված այս մի բուռ հողին» տողով:

2

Կապուտիկյանի քնարերգության ամենատեղ էլը, թերևս, սիրային խոստովանություններն են:

Բնական, անկեղծ, անմիջական զգացմունքներից հյուսված շափատողեր, ինչպես բնութագրում է խորհրդային նշանավոր բանաստեղծուհի Վերա Ինբերը, որոնցով «Մեր առջև բացվում են սրտի կյանքը»⁸, տառապանքն ու բերկրությունը, կարոտն ու տագնապը, վայելքն ու ցավը: Անձնական-մրտեքմական զգացմունքները աշխարհին են պարզում մարդու ներաշխարհը, նրա պրպտումների հոգեկան «սյուժեները», նրա սրտի ելնէջները:

Հետաքրքրական են այն գնահատականները, որ տվել են մեկնարանները Կապուտիկյանի բնարին: Այսպես, Յու. Սուրովցևը գրում է, որ խոստովանություններում բանաստեղծուհին արտահայտում է «կանացի սրտի հպարտությունը», սրտի զարկերը, հոգեբանական նկարագիրը, որ Կապուտիկյանի նվագներից կարելի է հյուսել «սիրո անթուղիս»⁹: Կ. Կուլիևը գրում է, որ Կապուտիկյանի կանացի սիրո մասին գրած տողերը հիանալի են իրենց ճշմարտությամբ և խորությամբ: Ստ. Ռասսադինը գրում է, որ Կապուտիկյանը «շատ բացսիրտ բանաստեղծ է»¹⁰, Մ. Գուդինը նշում է բանաստեղծությունների «տագնապայից բնույթը»¹¹, Իսկ Վ. Ինբերը արձանագրում է սիրո զգացմունքի տարբեր նրբերանգների արտահայտման ուժը¹²:

Այս հատկանիշներով էլ բացատրվում են նրա «սիրո քնարի» արտակարգ հաջողությունը բազմալեզու ընթերցողների շրջանում, ուսու երաժիշտ երգի է վերածում նրա տողերը, սամունքողը արտասանում է բեմերից՝ Ս. Եսենինի կողքին, ուսու երիտասարդ բանվորուհին Կապուտիկյանին հրավի-

րում է իր «Տարանայաց հանդեսին», էստոնացի գրող Յոհան Սմուուլը իր անտարկտիդյան օրագիրը՝ «Սառցե գիրքը», վարդարում է հայ բանաստեղծուհու տաք տողերով, բալթիկայի նավաստին ողջունում է «սրտերի մերձավորության» առաքյալին:

Եվ այդպես, նամակներ-նամակներ՝ երկրի տարբեր ծայրերից: Սիրային քնարը Կապուտիկյանը համարում է իր հոգու գաղտնիքները պատմող յուրատեսակ օրագիր. «Քանի որ օրագիր չեմ պահում. չեմ սիրում նամակներ գրել, այդ իսկ պատճառով զգացմունքներիս ներքին աշխարհը արտահայտում եմ անձնական քնարի միջոցով...» («Օ սեփե»):

Բանաստեղծուհու սիրո քնարի ամենացայտուն հատկանիշը զգացմունքի նրբերանգների բազմազանությունն է, սրով և կերտում է իր ինքնակարը: Մտերմական զգացմունքի մասին նա խոսում է լիաձայն, իսկական ճշմարտության լեզվով, առանց այրումային-մազրիզալային թեթևություն:

...Աշխարհը սրտիս մեջ առնեմ ևս
Ու սրտանց մորմոքեմ, հիանամ.
Քե ապրեմ՝ թող սրտով ապրեմ ևս,
Մահանամ, թող սրտից մահանամ...

Այս խոստովանությամբ Կապուտիկյանը դիմում է դժվարին սիրո, դրամատիկ վերապրումների դավանանքին, որ չի բացառում մոռացումը, տրիսթությունը, բաժանումը, ցավը: Նրա սիրո քնարերգությունը տառապանքի, կարոտի ու տրիսթյան միջոցով արտահայտում է մարդկային հոգու բարոյական աճն ու գեղեցկությունը: Օրինակ.

Թափառում ենք փողոցներում՝
Ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի,
Այրվում ենք մենք հրդեհներում՝
Ես քո հրով, դու՝ ուրիշի:

Կարոտում ենք, խնդում, տիրում՝
Ես քո խոսքով, դու՝ ուրիշի,
Սուզվում բա՛ղբեր հրազներում՝
Ես քո տեսքով, դու՝ ուրիշի:

Է՛հ, ի՛նչ արած, բախտը խոտվ
Թող աշխարհում մեզ չհիշի,
Միայն ապրենք մենք սիրելով՝
Թեկուզ ես՝ քե՛զ, դու՝ ուրիշի...

Այս բանաստեղծությունը վերա Ինրերը համարում է «մի ամբողջ վիպակի» համարժեք գրվածք¹²: Բանն այն է, որ բանաստեղծուհին չիրականացած սերն անգամ կարողանում է դարձնել գրավիչ ու սրտամոտ, շեշտելով զգացմունքի ուժը՝ անձնական ապրումը բարձրացնում է անանձնական աստիճանի: «Այդ սերը, — գրում է ռուս քննադատներից մեկը, — երգվում է կրթով և, միաժամանակ, նրբագեղ: Հոգեբանորեն մտերիմ դիմանկարը լիովին վերարտագրում է մարդու բարգ, ներքուստ բազմակողմանի, դինամիկ բնավորությունը»:

Կարելի է, ասել, որ Կապուտիկյանը ժամանակակից սիրերգակներից առաջիններից էր, որ դուրս եկավ պաստորալային-անկոնֆլիկտ, հեշտ ու թեթև քնարի շրջանակներից և ընթերցողին պատմեց հոգու ներքին գաղտնիքներ:

Նոր տպավորություն թողեց հատկապես «Ինչ հեռացար» բանաստեղծությունը՝ իր լարված դրամատիզմով:

Դու հեռացար...

Բայց ես գիտե՛մ, ես գիտե՛մ,
Ո՛ր էլ գնաս, ես քեզ հե՛տ եմ, ես կգամ.
Քո հոգու մեջ ես այնքան շա՛տ կամ արգեն,
Որ էլ այնտեղ ուրիշներին տեղ չկա...
Հագար աշքե՛ր հուրհրան քո առաջին՝
Ե՛ս կնայեմ աշքից ամեն ազգա.
Ո՛վ էլ խոսի՝ քեզ հե՛տ իմ ձա՛յնը կգա,
Իմ շշուճը կփարվի քո ակնաչին:
Էլիկտրավառ փողոցներով երբ քայլես՝
Իմ հայա՛ցքը քեզ կցույս լամպից լամպ.
Սառերի թավ թավիչները դիպչեն քեզ՝
Հոգնած գե՛տրդ կշոյեն ի՛մ քնքույթյամբ:
Տուն գաս նորից, քո գրքերի մեջ սուզվես՝
Թղթերից մեջ ե՛ս կհրամ վերստին,
Միախոտի ծո՛ւխ կդառնամ քո շուրթին,
Լուսամտից գեփյուտի հե՛տ կգամ նե՛րս:
Լուսամտից փակես՝ մրրի՛կ կլինեմ,
Հո՛ղմ կլինեմ ու կփշրեմ ապակիդ.
Ու սենյա՛կդ
Ու աշխարհ՛դ կխուժեմ,
Ու կխասնեմ
Թղթե՛րդ,
Կյա՛նքդ,
Հոգի՛դ...

Ո՛ր, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...

Զգացմունքի անկեղծությամբ էլ պայմանավորված է բանաստեղծության արտահայտած ապրումի և նրա դրսևորման ձևի ներդաշնակությունը: Թեև քաղված բանաստեղծության մեջ չկան պատկերներ, ամեն ինչ ասվում է ճակատային եղանակով, բայց առկա է ամենակարևորը՝ հոգում ծնունդ առած սիրո կերպարը:

Ամեն մի պաճուճանք ու պատկերային բարդացում կազմատեր զգացմունքի բնականությունը, ամեն ինչ տանում է դեպի «Ո՛ր, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...» զլխավոր տրամադրությունը:

Կապուտիկյանը այդ և մյուս բանաստեղծություններով հաստատեց, որ ինքը բովանդակության ու ձևի համաշափ վարպետ է: Այս կետում նա յուրովի շարունակում է Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերչյանի սիրերգության ավանդները: Իր սիրերգությամբ Կապուտիկյանը ծառայում էր նաև բանաստեղծության այն օրենսդիրների դեմ, որոնք մարդու անհատականությունը սահմանափակում էին լոկ բերկրությամբ: Իր մտերմական քնարի համար նա, թերևս, ամենից շատ է արժանացել քննադատության սուլոցներին:

Չնայած սուլոցներին, Կապուտիկյանը անսասան հետևողականությամբ անդրադառնում է մարդու հոգեկան դրամային՝ ներքին հակասություններին, «ես»-ի և «դու»-ի բնական հարաբերությանը: Բանաստեղծություններով մարդկային թախիծն ու տազնապները, ցավն ու զղջումը, Կապուտիկյանն անձնական վերապրումներով՝ հուշերով ու խոստովանություններով, ազդարարում է շատ էական գաղափար՝ անձնական զգացմունքի մարդկայնու-

թյունը («ես չեմ հշուսել քեզ հետ ոչ մի հույսի գարուն», «Ուզում եմ դուրս շքալ այս իրիկուն» և այլն):

Կապուտիկյանի սիրերգությունը ևս, ինչպես մյուս մտտիվները, ունի իր սկիզբն ու շարունակությունը, ծնունդն ու հարստացումը:

40-ական թվականների բանաստեղծությունների համար բնորոշ էին պատանեկան խենթություններն ու կարոտի կանչերը.

Հոգնած ձյուները քեզ սպասելով՝
Քո հուր կարոտից հալածում են, արի՛,
Սիրող աստղերը մինչև ատավոտ
Ճամփից նայելով՝ հանգչում են, արի՛:

խենթության պահին անգամ սերը լայնաշունչ է ու լիասիրտ.

...Բայց վառեցի ևս գլխիդ վերև
Այս խենթ իմ սերը, որպես արև...

Այնուհետև՝

Գու կարծում ես քեզ չե՞մ կարող մոռանալ.
Լա՛յն է աշխարհն, աշխարհն՝ ակունք բերկրանքի...

Սիրո կանչերից շուտով անցնում է այլ նրբերանգների՝ հուշերի, սպասումների, զգացմունքի ուժի գիտակցմանը:

Հունավորվելով աստիճանաբար ուժեղանում է ցաված սիրո մտտիվը.

...Նրանք ի՛նչ գիտեն, մե՛նք գիտենք, անգին.
Իմ ու քո միջև բնկած ճամփերին
Այդ մեր կարոտի ամպն է ծանրացել,
Դաշտերի վրա անծրե է դարձել...

Բանաստեղծուհին պատմում է մենակության, «անհայտության», հավատարմության, հույսի մասին: Անդրադառնում է նաև կոտշ ճակատագրին, գրելով մի շարք վարակող բանաստեղծություններ, ինչպես «Պատերազմը» (1958).

Որդեկորոյս մայրերին փառքեր ու երգ են ձոնում,
Խոնարհ՝ ճամփա են տալիս այրուն զոհված գինվորի,
Մանուկներին որբացած ամենքը գիրկ են բանում,
Գուրգուրում են հոր նման՝ դարձած գիտո ու բարի:

Իսկ գո՛ւր, կյանքի եզերքին կանգնած լուռ ու աննկատ,
Զհարսնացած, շփրված, չմայրացած աղջիկներ.
Ինչպե՞ս շափեր կորուստը, երբ կորցրիք՝ չգտած,
Եվ ո՞ւմ անունը սգաք, երբ անուններ չեղա՞ն դեռ...

Սիլվա Կապուտիկյանը, ասել է Պ. Սևակը. նրան նվիրված ղեկուցման մեջ, «առաջիններից մեկն է այն խմբում, որոնք... նորից կյանք ու անձնագիր ավին մեր սիրերգությունը՝ ընդգեմ աշուղական «նեյնիմ»-ների և հարեմական ախուլախի: Նրանք ստեղծեցին մեր խորհրդահայ իսկական սիրերգությունը, հոգեբանական սիրերգությունը»¹⁵: Այնուհետև՝ «Ս. Կապուտիկյան սիրերգակը միալար չէ: Նրա սիրային գիրքը լեցուն է իրարամերժ բանաստեղծություններով: Եվ դա է լավը...»¹⁶: Սևակը շեշտում է Կապուտիկյանի սիրերգության՝ «մերկության» հասնող անկեղծությունը:

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» (1961) գրքի մուտքում, ղիմելով հարազատ ժողովրդին, Կապուտիկյանը գրում է.

...Ես քիչ եմ տվել՝ առածիս դիմաց,
Քեզ, ի՛մ ժողովուրդ, նվիրել եմ քեզ,
Քիչ եմ տոկացել քո կյանքի համար.
Զոհասեղանիդ չե՞մ բերել ոչինչ...

Սա ակներև շափազանցություն է: Ավելի արդար են «Ինքնակենսագրության» հետևյալ տողերը. «...ես երբեք չեմ բաժանվել իմ հայրենիքից, ուր էլ գնացել եմ, իմ մեջ ու ինձ հետ եղել է իմ ժողովուրդը, ինչպես մանկան հետ իր մայրը, ինչպես մարդու հետ իր մոր կերպարը»¹⁵:

Գրքից-գիրք, տողից-տող Հայաստանի կերպարը ավելի լայն տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ, վերջին գրքերում դառնալով առանցքային մտտիվ: Ներքող-ձոններից բանաստեղծն անցնում է ժողովրդական հյուսվածք հիշեցնող խաղիկների, այստեղից էլ Հայաստանի պատմական ճակատագրի իմաստավորումների: «Առանց շափազանցության մեջ ընկնելու,— գրում է էդ. Զրբաշյանը բանաստեղծի երկերի եռհատորյակի առաջաբանում,— մենք կարող ենք ասել, որ հետպատերազմյան շրջանում Սիլվա Կապուտիկյանը և Պարույր Սևակը եղան այն հայ բանաստեղծները, որոնք հիրավի նոր խոսք ասացին հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին, տվեցին հայ գրականության այդ ավանդական թեմայի սեփական և խոր իմաստավորումը: Բանաստեղծուհու համար այդ թեման սկզբնավորվեց դեռ շատ վաղուց՝ աշխարհի բոլոր գոտիներում թևածած «խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությամբ: Բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես հեղինակն է խոստովանում, նրա հոգում գնալով ավելի է «թանձրացել» սերը հարազատ ժողովրդի նկատմամբ, որին ղիմելով նա ասել է՝ «Այնքան ավելի արմատակալում, և որքե՛րն է գնում սերս զեպի քեզ, Այնքան ավելի խորքի՛ց եմ այրվում Քո շար ու բարով և բախտով քո թեժ»¹⁶:

«Ինքնակենսագրության» մեջ Սիլվա Կապուտիկյանը ասում է. «Թող ընթերցողը հասկանա ինձ, երբ իմ բանաստեղծություններում այնպես հաճախ է հանդիպում «Հայաստան», «հայոց» բառերին: Թող նա ըմբռնի բանաստեղծություններում եղած ցավը: Թող ըմբռնի խորհրդային հայրենիքի հարկի տակ նրա վերածննդի առաջ բերած մեծագույն հրճվանքը. հրճվանք ամեն մի ժպիտի, սևաչ երեխաների կայտառության համար, ամեն մի վարդագույն քարի համար, որը թեկուզև կես մետրով բարձրացնում է վաղեմի ավերակների կողքին բարձրացող կառույցը»¹⁷:

Պատմական Հայաստանը բանաստեղծուհին ներկայացնում է գաղթի ճամփաներով, հրդեհից փրկված կիսամերկ մանուկներով, գյուղերի հրդեհներով, ավերակներով, խավարամած գիշերներով, աշխարհի տարրեր գոտիներում ցրված հայության անօթևան բազմություններով:

Հին Հայաստանից անցնելով նորին՝ մեր ժամանակներին, բանաստեղծը գրում է.

...Հազար թեկերով հյուսված եմ հողիդ,
Ինչպես խաղողիդ արմատները խոր,

Միտում է իմ մեջ Մասիսը քո հին,
Վառվում են իմ մեջ լույսերը քո նոր:

Գու՛՛ հի՛ն, հեամյա՛, դու բիրտիական,
Ու նոր նրեան՝ պատանությունը չի.
Գու՛ ծո՛խ՝ բարձրացած փողփց եղեգան՝
հասնված ձխին գործարանների:

Գու՛ սափոր՝ պեղված կարմիր Բլուրից,
եվ Արոսյանում՝ մանուկ ցայտաղբյուր,
Գու՛ մամոտ խաչքա՛ր Գեղարդ տաճարից,
եվ նորաբանգակ սյունաշար ու գուռ:

Գու՛ հին ու նորով բացված աշխարհին,
Գու՛ խոր ու խորունկ փակված իմ հոգում,
Ո՛ւր էլ որ զնամ՝ իմ ճանապարհին:
Քո մի բուռ հո՛ղն եմ ոտքիս տակ զգում...

Նոր Հայաստանը կերպավորվում է ազգային զարդանախշով՝ խաղողի վաղի պայծառ արցունքի («Վազը լալիս է»), ճամփեզրի փշատենու («Փշատենի»), ոռկերբեր աշնան զարդաքանդակի ու բարերի, Մարտիրոս Սարյանի արևալին գույների պատկերով: Հայրենի բնանկարը երևում է կենսուրախության, լիության, բերկրության տեսքով:

Հայաստանի նոր ժամանակների վերածնությունը Կապուտիկյանը ներկայացնում է կոնկրետ-առարկայական խորհրդանշաններով: Հայաստանը, ըստ բանաստեղծուհու, պատմության երթում կանգուն մնալու համար պետք է դիմի ամենամեծ զենքին՝ մաքառմանը.

...Պատմության երթում՝ անդույ, հանապազ,
Առաջինների շարքում քայլելով.
Պատմության հանդեպ՝ երեսդ միշտ պարզ՝
Քո ողջ էությունը նորին փարվելով,—
Քո մաքառելով,
Քո հավատալով,
Գու, ի՛մ ժողովուրդ, դու ապրե՛լ ես, կա՛ս,
Այսպե՛ս ապրելով...

Միլվա Կապուտիկյանի հայրենեղբայրության խտացումը եղավ հրովարտակային հրապարակախոսական-քնարական շնչի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ասքը (1956—1960): Ենույն խորագրով գրքում զետեղել էր «Ասում են լինել» շարքը, որում կային բազմաթիվ ուժեղ բանաստեղծություններ՝ ինչպես «Երևանի հին պանթեոնում»՝ աշխարհում ցրված հայ նահատակների հիշատակի ձոնը, ինչպես «Երգ մեր քարերի...», «Հայրց բարդին» և մի շարք այլ բնագծանրացնող էջեր:

Ինչպես՝ «Ղարաբաղի բարբառը».

Ժայռի նման է այս հին բարբառը,
Ժայռի պես կո՛շտ է, շր՛ջրկված.
Ու ժայռի պես էլ կարծր է, համառ է,
Զի՛ պոկի նրան ոչ մի հարված.
Շուրթերի վրա այնպե՛ս է բառը,
Ինչպես որ ժա՛յռն է հոգում խրված...

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմի բովանդակությունը հայ ժողովրդի «կենաց խորհրդի», նրա դարավոր գոյության, ազգային բնավորու-

թյան ու հոգեբանության, նրա պատմության վերջին տասնամյակների վերածննդի շրջանի իմաստավորումն է:

«Հարց ու պատասխանի» սկզբունքով շարահյուսված պոեմում բանաստեղծուհին պատասխանում է մի հարցի, որն արդեն բավական երկար միջոց, կես դարից ավելի դարձել է հայ հասարակական գիտակցության առանցքը: Գա «Մեծ եղեռնի» և նրա հետ անմիջականորեն կապված «հատուցման» խնդիրն է:

Եղեռնին հաջորդած հայ ազգի գոյության բարձունքից դառնալով «հատուցման» գաղափարին, Կապուտիկյանը կոչ է անում ոչ թե մոռանալ զարհուրելի ցեղասպանությունը, ոչ թե վրեժ լուծել ազգային շարժարանքների համար, այլ, ապավինելով ժողովրդի ձևոք բերած պետականության ուժին, վարվել հեռույալ բանաձևի ոգով.

...Պիտի խաղաղե՛ս հոգին քո խոռով,
Բայց ո՛չ արյան զե՛ծ կոչելով արյուն
Եվ մահի գի՛մաց մա՛հ սերժանելով...

Կապուտիկյանը մեկն է այն երգիչներից, որոնք «չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով» (Հովհ. Քումանյան), ովքեր՝ ունկնդրելով բանականության ձայնին, անսասան հավատով են նայում ժողովրդի ազգային կյանքի նոր բարձունքներին, խաղաղ կյանքին ու շինարարական թափին: Նա պոեմում բնավ չի նվազեցնում ողբերգության իրական բովանդակությունը («Օ՛, կիսալուսնով զմռած ու կնքած Վեց՛արլուրամյա գիշեր օսմանյան», «Օ՛, գարնան ամիս, ապրելո՛ւ ապրիլ... Մահ՛ով մնացիր մեր պատմությունում...») և այլն) և, այդուամենայնիվ, փարում է «վրեժից» սրբագործված ժողովրդական հոգեբանությունը:

Ազգային և համամարդկային արժեքների համադրությունից էլ ծնվում է վերապրումի թեման՝ իրրև լեյտմտով.

Դու պիտի վրեժ անես ապրելով,
Ապրելով համա՛ռ, հազարապատի՛կ,
Ավերումի զե՛մ՝ քո սանդղե՛լով,
Ավեր վանի զե՛մ՝ քո նրեանո՛վ,
Աքտրների զե՛մ՝ խույ ա՛նապատից
Նորից տուն գարձոզ քո քարավանո՛վ,—
Դու պիտի ապրե՛ս այսպե՛ս, սրանո՛վ:

Շենիկի հանդում մորթված որբի տեղ՝
Աշնակցի հարսի տանչորս որդո՛վ,
Մշո դաշտի մեջ սեցած խոփի տեղ՝
Քո արակտորո՛վ, քո ծուփ-ծուփ արտո՛վ,
Մարութա վանքի մարած բոցի տեղ՝
Յոթն աշխա՛րհ ձնոզ՝ քո լոթի կայանով:
Տաթևի կորցրած դպրանոցի տեղ՝
Բյուր ակնո՛վ նայող քո Բյուրականով:
Հայրց արցունքաշ «Կոտնկի՛» տեղակ,
Սարե-սար փոված սե-սուգի՛ տեղակ՝
Հախո՛ւն, կենսահո՛րդ, սիրաբ թո՛ւնդ հանող,
Հանճարեղ լույսը աշխարհի՛ն տանող
Քո սեզ Սարյանով,
Խաչատրյանով,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ...

Պարույր Սևակը իր գեկուցման մեջ գրում է, որ Սիրվա Կապուտիկյանը հասնում է անկախության և իբրև դրա ապացույց բերում է «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գրքի օրինակը. «մեծ հաշվով կարող ենք ասել, որ Ս. Կապուտիկյանն այսօր արդեն վարպետ է. բառերն են վախենում նրանից և ոչ թե նա բառերից...»¹⁸:

«Մտորումներում» Սևակը գլխավորը համարում է Կապուտիկյանի հասունացումը իբրև հայրենեղակի: Բանաստեղծը ազատագրվում է իրեն տանջող մտքերից:

Ավելի քան որոշակի է եզրակացությունը. «Եթե նա, աստված մի արացե, այսուհետև ոչինչ էլ չավելացնի իր արածին, միևնույն է՝ արդեն մտել է քերթության պատմության մեջ: Հայ բանաստեղծության ապագա ծաղկաբաղերի մեջ նա արդեն ունի իր էջը», «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» քերթվածքը մի արժանի արձանագրություն է՝ արժանավոր դատեր կողմից իր հայրերի գերեզմանին դրված...»¹⁹:

4

Թեև Ս. Կապուտիկյանի վերջին երկու ժողովածուներում («Դեպի խորքը լեռան»՝ 1972, «Ձմեռ է գալիս»՝ 1983) կան ծանոթ մոտիվներ, սակայն, ըստ էության դրանք նշանավորում են նոր երանգ՝ ինքնաճանաչման, ինքնաստուգման երանգը: Բնույթով այդ բանաստեղծությունները «իրիկնային մտորումներ» են:

Ժամանակային հեռավորությունից ընթերցողի առջև բացվում է քնարական խոստովանության մի ամբողջ կառուցվածք, ուր վերապրումները հասցված են դրամատիկ շիկացման: Քնարի դրամատիկ, պոսիկացող, անհանգիստ շունչն էլ «Դեպի խորքը լեռան» գրքի հիմնական ջիզն է, խորացման հայտանշանն ու էությունը: Դրամատիկ շիկացումը, որ բնորոշ է Կապուտիկյանի թե՛ սիրերգությանը, թե՛ հայրենեղգությանը, արտահայտվել է տարբեր կերպերով: Սակայն սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ կյանքի այս նոր հանգրվանում է միայն այդքան ուժգին, նույնիսկ անողորմության հասնող ինքնավերլուծության անկեղծությամբ արտահայտվել բանաստեղծի ներքին դրաման:

«Խոստովանություն» վերնագրված բանաստեղծության մեջ Կապուտիկյանը խոստովանում է՝

Ինձնից նամակներ դու մի հուսա,
Անշնորհք եմ ես նամակներում.
Բառերս այնտեղ գորշ են ու սառ,
Կարծես ուրիշն է իմ տեղ գրում:

Ես վախենում եմ բացվել այնտեղ,
Ես վախենում եմ քնքուշ խոսքից,
Քաշվում եմ լինել հորդ ու անկեղծ,
Ուժաշում եմ իմ տառապանքից:

Եվ, — ո՛վ քերթության վերին խորհուրդ,—
Ա՛յն, ինչ քաշվում եմ ասել մեկի՛ն,
Ազատ բացում եմ իմ երգերում՝
Ի լուր աշխարհին ու ամենքին:

Սա այն անկեղծությունն է, որը Սևակը համարում էր բանաստեղծի թանկագին շնորհներից մեկը:

Վաղուց ի վեր հայտնի «բանաստեղծի իրավունքների այս հանգանակը»՝ իր կյանքի բովանդակությունը, հուզումները ու այրումները աշխարհին ու ամենքին պատմելու մասին, բանաստեղծության պարտադիր անձնականության մասին՝ կրկին ու կրկին հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը բնավ չի կարող լինել ներգործուն ու ազդեցիկ, եթե նրանում զգացմունքները ոչ թե շղթայազերծված են, այլ՝ փակված: Անձնականության հատկանիշը, որ Կապուտիկյանի պոեզիային ուղեկցում է գրեթե ստեղծագործական ճանապարհի առաջին հանգրվանից, խորանում է ժողովածուից ժողովածու: Նա անմնացորդ ներքին աշխարհը բացում է հանրության առջև: Անձնականության հատկանիշով են բացատրվում Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների դրամատիկ տարրերն ու հոգեբանական հավաստիությունը, դրանց մեկնախոսական-խոստովանանքային բնույթն ու կառուցվածքը:

Ահա՛, օրինակ, ինքնահեռացման և ինքնահաստատման դրաման, մարդկայնորեն հասկանալի այդ այրումներն արտահայտող սողերը.

...Հազար տեսակ հոգս ու հարցում՝
Մեկը մեկից առաջ ընկած՝
Ինձ առել են իրենց տենդոտ հրմշտոցում,
Ինձ՝ ինձանից հեռացնում են, անջատում են,
Եվ դոգմ եմ մեկ էլ հանկարծ,
Որ ինքս՝ ինձ կարոտում եմ...

Բարդ, բազմակողմանի, ոչ ներդաշնակ կյանքում անցած հարուստ ճանապարհից (հետևաբար նաև փորձից) հետո, բանաստեղծուհին, որ՝ և՛ դուրամատչելի ձեռքբերումներ է ունեցել, և՛ ցավագին կորուստներ, և՛ ուրախություններ ու բերկրություններ, ունեցել է անձնական ու քաղաքացիական մտահոգություններ, — նոր հանգրվանում նստում է ինքն իր դիմաց՝ ինքնաստուգման, որոշելու անցած-հեռացած տարիների ճշմարտությունը, պատասխանելու իր էության խորքերում շարունակաբար հոլովվող մտահոգիչ հարցերին: Ինքնավերլուծման, ինքնազննման, ինքնաստուգման ընթացքի մեջ հայտնվում են և՛ անձնական կյանքի դրամատիկ պահեր (այս ոլորտում առանձնապես խորիմաստ է «Մայրը և որդին» բանաստեղծությունը), և՛ անանձնական՝ ազգության ճակատագրի իմաստավորումներ, որոնցից առանձնանում են «Խռովք», «Աղոթք Արարատին», «Ոչ միայն հացիվ» դրվագումները:

Անձնական ու անանձնական ապրումները, ինչպես միշտ, այնպես էլ «Իրիկնային մտորումներում» երևում են հարց ու պատասխանի՝ մտահոգիչ հարցերի ու սեփական էության մեջ ստուգված պատասխանների, շղթայական փոխկապակցություններով: Այս օրինաչափության դասական օրինակը «նվարդի հառաչը» կառուցվածքային բնույթով մեկնախոսություն է, ուր այնպես ձուլվում են անանձնական մտահոգությունները.

Ես՝ Այրարատ քո լեռան պես գամված հողից,
Ու հողից պես հեղ, համբերող, այլև համառ,
Դարեր անցան, զեռ նայում եմ ճանապարհից,
Ե՛կ, ի՛մ հետս, ի՛մ մտորչալ:

Ինչպե՞ս բեկվեց անկոր ոգիդ—մարմարե սյու՞ն,
Ասորուհու հուսովների դեմ՝ կարծրացած,
Ինչպե՞ս այդքան փշրվեցիր ու մանրացար,
Դու, ի՞մ արքա, ի՞մ մեծագուն...

Ո՞ր ես հիմա, ինչպե՞ս գտնեմ պատկերդ սուրբ,
Ո՞ր խժալուր գոհիչներից բեզ ետ բերեմ.
Կարժրապետեր ո՞ր մայիքն ես բնկած անշուք,
Դու, ի՞մ հպարտ, ի՞մ հրեղեն...

Անձնական դրաման վերածում է քաղաքացիական-բարոյական մտահոգության: Սա է բանաստեղծության անձնականության, այսինքն՝ իսկական բովանդակություն արտահայտելու ստույգ ճանապարհը: Միլվա Կապուտիկյանի պոեզիան առհասարակ, «Դեպի խորքը լեռան» գրքում նույնպես, գեղարվեստական բովանդակալից խնդիրներ արծարծող պոեզիա է: Նրա բանաստեղծություններում չկա հայեցողական այն միակողմանիությունը, որին սովորաբար տալիս են «հարթագրություն» անունը: Նրա շափատողներում խլրտում են զգացմունքի ու մտքի, հաստատման ու հերքման, հարցերի ու պատասխանների տասնյակ նրբերանգներ, տրամադրությունների պես-պես ելևէջներ, մի խոսքով այն ամենը, ինչ հատուկ է մարդու հոգեբանությանը: Երևում է իր ժամանակակիցների իրական ապրումների ու իրական մտածումների շունչը, որով էլ բացատրվում է հուզական ներքին պայթյունի և ներհուն թափանցման գեղագիտության հակումը:

Հուզական պոռթկման ու ապրումների խաղաղեցման հրաշալի օրինակներ են «Անցած աշնանը», «Միրտ իմ, նորից», «Հեռանում են, հեռանում են» և այլ բանաստեղծություններ, որոնցում Կապուտիկյանը այլևս ներկայանում է միևնույնիսկ, թափառաշունչ արամադրություններով, տխուր և դյուրաբեկ դիմագծով:

Հասակի հետ կապված բնական տարակուսանքները, առավելապես մենակություն զգացողությունը, անհրաժեշտաբար մաժորի դիմաց ասպարեզ են տվել տխրության հնչերանգներին: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ բանաստեղծուհին, ըստ էության, չի հանձնվում տխուր ապրումների հուսահատ տարերքին, այլ նույն այդ թափածաշունչ հոգեկան նստվածքների իմաստավորումով վերանում է «ակնթարթից»՝ ավելի էական ճշմարտություններ ու էական տենչանքներ հաստատելու համար:

Հոգեբանական այս կերպարանափոխության անվրեպ օրինակը գիրքը եզրափակող «Հայնեականն» է, որով կյանքի ու մահվան հավերժական առեղծվածը լուծվում է ոչ այլ կերպ, բան կյանքի օրհնությունը:

Այնպես որ, ո՞վ մահ, ամենում ես՝ տար.
Բայց ի՞նչ ես ժպտում բթից տակին...
Գիտես, լա՞վ գիտես, ա՞յ հոգեստ,
Թե ինչե՞ր ունի իմ խեղճ հոգին.

Ի՞նչ երազանքներ չօրհնանի,
Կիսատ մնացած հույս ու իղձեր...
Տեսնի՞ իննսուն թվականին
Իմ Հայաստանը ի՞նչ է դարձել...

Կապուտիկյանի ստեղծագործության նոր էջը խոստանում էր գեղարվեստական խորացումների նոր սկիզբ: Դրա արտահայտությունը եղավ «Ձմեռ է գալիս» ժողովածուն:

«Տարիները տանում են դեպի խոսաշունչ արձակ» պուշկինյան սահմանումով Կապուտիկյանը ևս ստեղծագործական կյանքի վերջին 15-ամյանը նվիրեց՝ հրապարակախոսական-վավերագրական արձակին: Այսուամենայնիվ, նրա հոգում անմար մնացին բանաստեղծության կրակները: Ծանապարհորդական մատյանների միջնարարներում, ինչպես երևում է թվագրություններից, հյուսեց բանաստեղծությունների նոր գրքույկը, որը գնահատելի է նախ և առաջ, իրրև մի գլանքի, մի ճակատագրի պատմություն՝ այդ կյանքին ուղեկցող ցավերով ու երազներով, տագնապներով ու սպասումներով, հուշային վերապրումներով ու հարցականներով, վերջապես՝ մաքառման շնչով: Իրապես ժողովածուն «անձնական» և «անանձնական» ցավ ու տագնապների, ինքնակենսագրական հուզմունքների ու համազգային մտահոգությունների բանաստեղծական գրառում է, հակատագրի այդ երկու եզրերի ոչ թե հակադրության, այլ միահյուսման տեսքով:

Առաջին եզրը բանաստեղծի անցած ճանապարհն է, կենսագրության մաքրամուտային հատվածի («նս էլ անցա իմ լեռան ետև...») հուզապրումներն են, ինչպես այս խոստովանություն-ուրվանակը.

Ջահել շես, հագի՛ր վերարկուդ,
Շո՛ւտ հագիր — ձմեռ է գալիս.
Իրար բեր հուշ ու լուսամուտ
Ու փակիր — ձմեռ է գալիս.
Սուտ մարդկանց ականջ մի՛ կախիր.
Մի՛ վիճիր, ժամանակ չկա,
Զթողնե՛ս բերբերդ ձյան տակ,
Հավաքի՛ր — ձմե՛ռ է գալիս:

Երկրորդ եզրը հայրենական տան, հայրենի նշխարների հանդեպ բանաստեղծի անմնացորդ նվիրումն է.

Թե ես պիտի մի մատ անգամ
Իջնեմ իմ բերդ-հայությունից,
Թե ես պիտի մի նյարդ անգամ
Զիջնեմ իմ խորք-էությունից,
Թե իմ մասունք գիր ու խոսքից
Մի տա՛ն անգամ պիտի զո՛նեմ,
Դրա դիմաց աշխա՛րհն էլ տան՝
Իմ պետքը չէ՛, ա՛խ. պետք չէ՛ ինձ:

Թեև և՛ անցյալում, և՛ մեր օրերում գրվել ու գրվում են լայնատարած բանաստեղծություններ, այդուամենայնիվ բանաստեղծությունը «փոքր ձևի» երևույթ է, խտացումների և բյուրեղացումների արվեստ:

Սա կարելի է հաստատել նաև «Ձմեռ է գալիս...» գրքույկի օրինակով: Հատկապես ուժեղ տպավորություն են թողնում կարճ ձևերը՝ քառյակները և ուրվանակները, որոնք հնչեցնում են բանաստեղծի քնարից անբաժան մարդկային կյանքի արժեքի, հայրենիքի անմահության, հոգեկան արիության, ազգային սպասումների խորհուրդներ:

Թեև Միլվա Կապուտիկյանը իրապես անցել է թուրմանյանական սահմանագիծը՝ «լեռան ետևը», սակայն, անցել է իր ձևով՝ ոչ թե երևույթների հանդարտասահ սուղումներով, կյանքի վերջին հանգրվանների զգացողություններով, այլ առավելապես քնարական տարերքին բնորոշ մաքառող շնչով, ներքին հոգեկան պայթյուններով: Ընդու է, նրա սահմանագծային

տողերում կան նաև խաղաղ-իմաստուն սուզումներ («Դոն-Քիշոտին վայելող Հողմաղաց էլ շմնաց», «Հինը ինձ ի՛նչ, ինձ համար նորածին է ծովը», «...նորից ե՛ս եմ, ընդամենը Հին ու հիմար մի ծիածան» և այլն), սակայն, տիրապետող շեշտը դարձյալ հոգեկան բռնկումներն ու ալեկոծ խոսվածքներն են.

Հայաստան՝ իմ, մայրի՛կ իմ,
Տե՛ս, մանուկդ խոտված
Քեզ է վազում սրտածար,
Փեշիդ՝ լալո՛ւ է գալիս: —

Կամ՝

Իմ խոլ արյունը ի՛մ ներսում հեղվեց
Ու փոխվեց խոսքի, խոտվեքի, ոգու,
Ու թե՛ ջուր դարձավ, ա՛խ, ո՛չ թե՛ վախից,
Այլ որ ջո՛ւր լցնեմ վերքիդ կրակին...

Այնուհետև՝

Ծիծաղեցի, թե լացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Անիծեցի, օրհնեցի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Ամբողջ մի կյանք ամեն տեղ
Խո՛սքդ բացի ամենքին,
Խոսքս շասա՛ծ դնացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից:

Բանաստեղծական արվեստը սահմանվում է նաև իբր ինքնանալու, ինքն իր հետ մնալու, ինքնակենտրոնացման, իր ներաշխարհի մեջ լայն աշխարհի «մոզելները» տեղագրելու երևույթ:

Կապուտիկյանը ինքն իր հետ է ոչ միայն անձնական կյանքի խոստովանություններում, այլև «անանձնական» նյութերից պատմելիս: Այդպիսին է նրա համար Հայաստանի թեման՝ դարավոր հնություններ, պատմության մաքառումներով, ճարտարապետական կոթողներով, մեծանուն զավակներով (Վ. Սարոյանից մինչև Մինաս Ավետիսյան), իր լեռան բարձունքով, հող ու երկնքով:

«Հայաստանի նշանները» այնքան հարազատ են բանաստեղծին, որ դարձել են անձնական ու կենսագրական փաստեր:

«Զմեռ է գալիս...» ժողովածուն այն գրքերից է, որոնց մասին խոսելիս առաջին հերթին պետք է շեշտել «Ոգու վարպետությունը» (սա Եվգ. Եվտուշենկոյի բնութագրությունն է՝ տված Գ. էմինի պոեզիային): Իհարկե, Կապուտիկյանը ասպարեզ է հանել նաև տողի ու պատկերի, շափի ու ռիթմի վարպետության նշաններ, սակայն էական նվաճումը ոգու հայտարարումն է: Սա վերաբերում է թե՛ բանաստեղծական ինքնակենտրոնացումներին, թե՛ ձոներգերին՝ «Մուշեղ Գալշոյանի հիշատակին» («Ո՛ր ես ձեռքդ մեկնում ղենքին, Խաբված մանուկ Սասնա տան»), «Մինաս Ավետիսյանին» («Կարմիր ղեզեր, կիթ ու աղուն, Մոռի կարմիր ու տան կարմիր»), «Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին» («Հողիդ ու անձդ մերն էր, անձնագիրդ՝ ուրիշի»), թե՛ քաղաքացիական շնչի ոտանավորներին («1965 թվական, ապրիլի 24», «Մի երիտասարդ մոր», «Մնունդ») և թե՛ վիճաբանական մտորումներին («Ընդդեմ երկրաբանության», «էլ ինչո՞ւ ապրել» և այլն): Բանաստեղծուհու

էությունը շաղախված է սիրուց ու զայրույթից, բերկրանքից ու ցավից, երգից ու հույսից («Իմ շաղախը» բանաստեղծության տվյալներն են սրանք):

«Շաղախի» ամենագլխավոր բաղադրամասը, սակայն, տիրաօթյունն է, լուսավոր, ազնվացնող, սրբագործող թախիծը՝ պուշկինյան-չարնեցյան բովանդակությամբ...

Զմեռ է գալիս...

5

Նորից հիշենք Կապուտիկյանի ասույթը ուսերեն գրքի առաջաբանից, թե ինքը օրագրեր պահելու սովորություն չունի: Երևի թե այս խոստովանությունը ճիշտ է փաստականորեն, բայց ճիշտ չի ըստ էության: Նա նախ և առաջ օրագրային, հիշատակային, խոստովանանքային հակումների բանաստեղծ է: Նրա ժողովածուները վերջին հաշվով օրագրեր են՝ «սիրո օրագիր», «ճանապարհորդական օրագիր», «պատմության դասերի օրագիր» և այլն:

Պատահական չէ, ուրեմն, որ անցնելով արձակի, վերստին մնաց իր տարերքի, իր ձևի մեջ՝ այս անգամ հրապարակախոսական օրագրերի: Այդպիսի շեշտ են կրում «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու և բարտեզի գույներից» ծավալուն ուղեգրությունները:

Գրություն շարժառիթներով դրանք ուղեգրությունների պատումներ են հայտնի սփյուռքից, մեկն՝ արևելքի, մյուսն՝ արևմուտքի, «հին» և «նոր» աշխարհների: Բայց, ի տարբերություն տուրիստական գրականության, և՛ մեկը, և՛ մյուսը, բարտեզից բացի, նաև հոգու հիշատակարաններ են, որքանով ճանապարհորդը տեսած նյութը յուրացնում է որոշակի ուղեգրությամբ, որոշակի տեսանկյան տակ: Ծիշտ է նկատված, որ «Ուղեգրական երկու գրքերի միջև բնկած է ավելի քան տասնամյա ժամանակաշրջան, և դա չէր կարող իր կնիքը չդնել նրանց բովանդակության վրա... Սակայն ավելի կարևոր է հեղինակային հայացքի տարբերությունը, որը նկատվում է երկու գրքերում: Սփյուռքի հետ առաջին հանդիպման նկարագրությունը «Քարավանների» մեջ դեռ մեծ մասամբ հուզական-պաթետիկ բնույթ ունի: Բանաստեղծը տեսնում և ներկայացնում է գերազանցապես շրջապատի մարդկանց հայրենադարձ կարոտը, նրանց ձգտումը դեպի մայր Հայաստան: Իսկ սփյուռքում կատարվող ավելի բարդ սոցիալ-հոգեբանական տեղաշարժերը, ցավալի և տագնապալի երևույթները մնում են վարագույրի ետևում»²⁰:

«Քարավանների» մեջ, այսպիսով, տիրապետում է հուզական-անմիջական-վարակիչ շաղախը և իր նյութը:

Ծիշտ չի լինի, իհարկե, ասել, թե «Քարավաններում» Կապուտիկյանը տրվում է տեսած փաստերի հովվերգական մեկնաբանությունը:

Ո՛չ, խոտվածույզ, անդաշն, հակասություններով լեցուն է արևելյան սփյուռքը (Լիբանան, Սիրիա, Եգիպտոս և այլն), որտեղ Կապուտիկյանը ազգային ողբերգության կնիքը կրող մարդկանց յուրօրինակ ճակատագրերում որոնում է նրանց ազգային կերտվածքի առանձնահատկությունները, առաջին հերթին գոյատևման, կենսունակության անհազ ծարավը, մաքառումը՝ ձուլման-ուժացման դեմ:

«Քարավանները դեռ քայլում են» ճանապարհորդական օրագիրը գրվում է նաև փաստերի, եղելությունների հավաստիությամբ, ժանրի համար ամենակարևոր պայմաններից մեկով:

Հավաստիությունը ոչ թե արխիվային նյութերի քաղաքությունն է, այլ ստույգ, փաստից հանված եզրակացությունը: Ինչպես «Քարավաններում», այնպես էլ «Խճանկարում» զննումների գլխավոր նյութը հայոց սփյուռքն է՝ ոչ այնքան պատմական ու աշխարհագրական տեսագծերով, որքան արգիսկան դիրքի ու հեռանկարի անկյունադարձով:

Երբ լույս տեսավ «Քարավաններ...», այդ գրքի գրախոս Լևոն Հախվերդյանը «Սովետական Հայաստան» թերթում նրա բովանդակությունը մեկնաբանեց Հովհ. Թումանյանի «Երկու ամպի» իրար ձգտող, սակայն իրարից հեռացող ամպերի փոխաբերությամբ²¹: Հղումը ավելի քան տեղին է «Խճանկար հոգու և քարտեզի» գրքի կապակցությամբ, որն ավելի քան արժատականորեն է բացատրում մայր-հայրենիքի և սփյուռքի զարգացման հեռանկարները, այդ շեշտի արամադրությամբ էլ գրքի կառուցվածքը բաժանելով երկու մասի՝ հայրենական և արտասահմանյան (Ամերիկա, Կանադա) օրագրերի: Երկու աշխարհն էլ, թեև կառուցվածքներով, ներկայացնում են «հայոց աշխարհը», նրա «ազգային ոգին», ժողովրդական կյանքի և լեզվի պաշտամունքը: Այսպես է մեկնաբանել «Խճանկարի» էությունը ռուս անվանի գրող Ֆեոդոր Աբրամովը «Հայոց աշխարհում» (1978) գրախոսության մեջ:

Գ. Բակլանովը Կապուտիկյանի օրագրերը համարում է մտորումներ «իր ժողովրդի» ճակատագրի վերաբերյալ, Սո. Ռասսադինը նշում է գրքի բազմաշերտությունը, անգամ խայտարղետությունը, նաև ներքին միասնությունը, իսկ էդուարդաս Մեծելյայտիսը գրքում դիտում է ժողովրդի փորձը, որի ազդակներով էլ հեղինակը ի մի է բերում այնպիսի հույժ կարևոր հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ ճակատագրերը, Կյանքը, Գարաշըջանը, Մարդը, մի խոսքով՝ աշխարհի բազմազանությունը:

Կապուտիկյանի հայրենական խոստովանությունների ու տպավորությունների մեկնակետը, իհարկե, Խորհրդային Հայաստանի վաթսուամյա հարուստ ու բարդ պատմությունն է, այն Հայաստանի, որը երևում է՝ թեև տարբեր «հայրենիքի դասական կերպարից», բայց նաև իր նոր դասականության պատկերով, ուր իրար են գալիս Հոփոսիմեն և Բյուրականի աստղադիտարանը, Մատենադարանը՝ մագաղաթյա ձեռագրերով, Գառնի-Գեղարզը և օղակաձև արագացուցիչը: Հիշատակարանի տարբեր հանգրվաններում հեղինակը խորհրդածում-ինքնազրույցի է նստում և՛ շինարար աշխատանքով պետականություն ձևաբերած Հայաստանի «հրաշքի», նրա տնտեսական-սոցիալական մշակութային առաջադիմության, հայկական հողում կատարված զարմանալի կերպարանափոխումների, և՛, որ ամենից էականն է, հայի ազգային նոր դիմագծի շուրջը:

Միանգամայն բնական է, հատկապես, ազգային նոր բնավորության լայն արժարժույթը գրքում, քանի որ արտասահմանյան ընթերցողներից շատերին անհայտ են այդ բնավորությունը ձևավորող կարևոր ազդակները, մեկ սեփական հայրենիքի, հարազատ հողի և օջախի, երկրի տիրոջ հպարտ գիտակցությունը, մեկ էլ՝ ազգային մեջ տարրալուծված, հայրենասիրական ներշնչանքների հետ շաղախված մեծ հայրենիքի կենդանի ու գործարար զգացողությունը:

Դիպուկ է հրապարակախոսի բանաձևը «հայի հոգեկան նոր ձուլվածքի» մասին. «Նրանք, արտասահմանյան իմ արյունակիցները, մնում են գամ-

ված Արարատին, Սևանին, էջմիածնին, մեր հին ու նոր տազնապներին, իսկ ես՝ այդ բոլորն իմ հոգում կրելով հանդերձ, ունեմ նաև ներաշխարհի ուրիշ, նրանց համար հեռու, անընկալելի շերտեր, իմ հոգում մշտապես ապրում են ուրիշ գույներ ու երկրներ... Այս ամենը չի մնում սոսկ քարտեզ ու աշխարհագրություն, այլ իր անդրադարձն է ունենում մարդկային ներաշխարհի վրա, ստեղծում իր գույներն ու ռելիեֆը նաև հոգում...»: Ազգային բնավորության նոր շերտերը ոչ միայն չեն երկփեղկում «միասնությունը»,—ինչպես ենթադրում են հրապարակախոսի ընդդիմախոս «մարտը հայկականության» տեսաբանները, այլ հակառակը, ամրապնդում են ուժերի խոր հավատով, այն հավատով, որով 1920-ից այս կողմ, մի բուռ ժողովուրդ մարմին ավելց ազգային զարթոնքի վաղեմի երազանքներին, անվիճելի և հարուստ ավանդ բերեց նորագույն քաղաքակրթությանը:

Այս տեսանկյան տակ «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» մատյանի էջերում նկարագրվում է հայոց հողի նոր ու խորիմաստ դրվագներ՝ սև ցեղերի ակոսներից մինչև արդյունաբերական բնակարաններ, հայ գեղջուկի արդար աշխատանքով բերրիացած այգեստաններից մինչև հայ բանվորի մտքի թռիչքով կնքված կառույցներ...

«—Մեռնե՞րուս իբրև խաչ՝ ես այս ծառը տնկեցի»²²:

Սփյուռքի ներհուն մտավորականներից մեկի, հայանի արձակագիր, բանաստեղծ ու տեսարան Լևոն-Ջավեն Ասրմելյանի այս տողերին դիմելով, Կապուտիկյանը գրանով իսկ բացահայտում է հայոց պատմության «նոր խորհուրդը», ժողովրդի ճանապարհի նոր արամաբանությունը՝ մահվան ճամփաներից դեպի կյանքի ճամփաներ, անդեկ զեզերումների ուղիներից դեպի հաստատուն գոյություն հայրենի հողի վրա:

Արտասահմանյան՝ Կանադա-ամերիկյան սփյուռքի տպավորությունները, բնականաբար, տեսակարար ավելի մեծ կշիռ ու շափ ունեն «Խճանկարի» օրագրային կառուցվածքում: Դրանք գերազանցապես մատուցվում են սփյուռքը ներկայացնող տարբեր դավանանքի, տարբեր ճակատագրի, տարբեր բնավորության մարդկանց հետ հանդիպումների նկարագրության ձևով: Ամեն հանդիպում ներկայացնում է սփյուռքի ընդհանուր դիմանկարի մի նրբադիժը՝ պատմական, աշխարհագրական, տնտեսական, քաղաքական, հոգևոր և այլ կողմերով:

Սփյուռքը, բանաստեղծուհու դիտումներով, բարդ, շափազանց բարդ, տարասեռ ձգտումներով ու հոգեկան բեկուցումներով լեցուն մի երևույթ է, որի էությունը ճիշտ արժեքավորելու համար պիտի մի կողմ դնել նախապաշարմունքները և հանդես բերել զգաստ ու սթափ մոտեցում: Հայոց ազատավոր պատմության, հայոց ողբերգության ծնունդը լինելով, սփյուռքը, բնականաբար, կրեց այդ ողբերգության ծանր հետևանքները, դրանց թվում ամենազարհուրելին՝ հայրենիքի կորուստը, որի պատճառով էլ նրա դավակները բռնեցին տարագրության երթուղիներ, դարձան օտարական: Ի տարբերություն ավանդական «պանդուխտի»՝ հայրենի օջախից կամավոր հեռացածի, սփյուռքը բանությունը հողից վտարվածների քարավանային բազմություն է, անկող տարագիրների երամ:

Տարագիրների հետ ամեն մի հանդիպում Կապուտիկյանը շարժառիթ է դարձնում նրանց հոգեբանության, ներաշխարհի ծալքերը բացելու համար, որոնց շարքում ամենաբնորոշը հայրենիքի կարոտի՝ նոստալգիայի, ապրումն

է, այն զգացմունքի, որի կրողներն են ոչ միայն «անապատի սերնդի», «մնացորդաց» մարդիկ, այլև հայրենիքի մասին երեցնեցից լսածով տեղյակ նրանց շատավիզները:

Ե՛վ Կանադայում, և՛ Ամերիկայում Կապուտիկյանը շփումներ է ունեցել սփյուռքահայության տարբեր շերտերի հետ, դրանց վրա էլ կոտուցել է նոթերի հուզական մթնոլորտը, որը շնչում է հայրենիքի մասունքների բանաստեղծական մեծարանքով:

Այս կետից էլ նա «հեճանկարի...» բազմաթիվ էջերում մենախոսում է հայրենիքի՝ հայրենի տան, հայրենի օջախի, արմատների՝ գոյության ամենալիքը պարզևի շուրջը, սահմանելով հայրենաբնակի և օտարականի ճակատագրերի իր ըմբռնումները:

Օտարականի ճակատագիր... օրագրությունները լեփ-լեցուն են այդ «դանուկները»՝ մարդու ամենամեծ ցավը հաստատող մեկը մեկից ցայտուն, մեկը մեկից արտամալի օրինակներով:

Այդուամենայնիվ, «հեճանկար...» բառացիորեն լեցուն է ժամանակակից իրականության քաղաքական-սոցիոլոգիական այրող խնդիրներով, Կապուտիկյանի «գործարար» պատասխաններով ու կենսափորձից բաղված օրինակներով: Օրագրերում՝ լեյտմոտիվային հաճախականությամբ, երևում են ևս երկու կարևոր խնդիր, մեկ՝ արտասահմանյան քաղաքական հոսանքների դիրքորոշման, մեկ էլ՝ սփյուռքի հեռանկարների:

Գարձյալ ելնելով իր թափանցումներից, Կապուտիկյանը դիտում է այն երևույթը, որ Հայաստանի հարուստ կենսագրությունը Սփյուռքի կուսակցությունների իրատես գործիչներին կողմնորոշել է դեպի աշխարհի քարտեզների վրա տեղ դրած հայրենիքը:

Սփյուռքը, ինչպես միշտ, ապրում է ապագայի երազանքներով:

Կապուտիկյանը պատմում է այդ տագնապների, հոսանքային բախումների, ներհակությունների, հոգեվարքի, բայց և հայրենասիրական ուժերի այն հերոսական ջանքերից, որոնց նպատակն է վառ պահել ազգային դիմազիծը, ժողովրդի կենսագրության այդ մշտական «պարբերությունը»՝ պատնեշել ձուլման դաժան ընթացքին:

Այդ մտքով է սղողված օրագրության յուրաքանչյուր տող ու պարբերություն, մանավանդ՝ հրապարակախոսական շնչի հետևյալ պատվիրանը՝ «Ո՛չ, ինչքան էլ հաստատեն պետությունների մերկ հաշիվներն ու իրերի մերկ ընթացքը, ինչքան էլ, մոտենալու փոխարեն, իրենց հիսնամյա հանգրվանները թողած, ավելի հեռու ու տարբերաց բային քարավանները, ինչքան էլ ճշգրիտ լինի ուժացման անողոր թվաբանությունը, կա, այնուամենայնիվ, ինչ-որ մի բան, որ վեր է... ճշգրտությունից,— անվանենք այն ոգի, ներքնատեսություն, հավատ, կենաց բնաղղ և այդ ինչ-որ բանը ասում է, որ մեր ժողովուրդը պետք է ապրի, պետք է հանդիս իր ճշմարտությունը. »:

«հեճանկար հոգու և քարտեզի գոյններից» գիրքը ոչ միայն կրթող վերապրումների հրապարակախոսություն է, այլև առանձին հողվածներում գեղարվեստական արձակ՝ խոստովանանքային արձակի հուզական գծերով, հուզականության այնպիսի որակով, որը մի նոր կամուրջ է սփյուռքի ու հայրենիքի միջև...

ՀՐԱՉՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

1

Աշխարհի շատ բանաստեղծներ՝ հնօրյա և մերօրյա, դասական և նորարարական շնչի, բանաստեղծության ծնունդը բացատրող հոգևոր լիցքերի մեջ



առաջին տեղը տալիս են կարոտին՝ մանկության, բնության, սիրո, աշխարհի, ամենինչի կարոտին:

Այդ դավանանքին է նաև Հր. Հովհաննիսյանը, որը գրական մուտքից (1935) գրեթե երեք տասնամյակ անց գրեց «Բանաստեղծի ծնունդը» (1966) հրաշալի բանաստեղծությունը՝ ծննդյան «գաղտնիքների» վերաբերյալ:

Ձարմանալի պայծա՛ռ,
պայծա՛ռ մի առավոտ
Դու բանաստեղծ դարձար.
Գողղողում էր մի երգ, մի
երգ և մի կարոտ
Արտներում արձակ...

Արևն իր մասներով վերջին
մութն էր փնտրում
Կանաչ խրձերի տակ,
Քաղցր արբեցումից վազուց
մայր չէր մտնում
Լուսնեղջույրը ճերմակ:

Հրաշյա Հովհաննիսյան

Մի ծուխ բուլա-բուլա երազներ էր տանում
Ժալոից քարանձավոտ,
Անհո՛ւն հեռուներում ծնվում էր մի անհուն,
Անպատմելի կարոտ:

Եվ աշխարհից այս լույս հավաքելով բոլոր
Կարոտները պայծառ,
Ձարմանալի՛ մի օր, զարմանալի՛ մի օր
Դու բանաստեղծ դարձար!:

«Ձարմանալի օրվա» շնորհներից Հովհաննիսյանի հուշերում առավելապես շեշտ են ստացել բնության գունախաղերը, պես-պես ձևափոխությունները, հայրենի գյուղում թողած բազմազան տպավորությունների «անպատմելի կարոտը»:

Գրանք, սակայն, միակ աղբյուրները չեն, որ սնունդ են մատակարարել Շահար-Ջրվեժ հայրական-մայրական գյուղերից մայրաքաղաք եկած պատանուն, արդեն Ստ. Շահումյանի անվան դպրոցի աշակերտ դարձած Հրաչյա Հովհաննիսյանին՝ նրա գրական ճանապարհի սկզբին:

«Ուկե ամպ» ինքնակենսագրական-հուշային վիպակում (1984) Հովհաննիսյանը ամենայն մանրամասնություններով ներկայացնում է մյուս այն շարժառիթները, որոնք այս կամ այն կերպ գեր են խաղացել իր բանաստեղծական ներշնչանքների ձևավորման մեջ:

Գրանց շարքում առաջին տեղում է «գրքերի աշխարհը»՝ շարենցյան հայտնի ձևակերպումով՝ «Յ, գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անեզր»:

Հայրը՝ հյուան Կարապետը, կյանքի հարուստ ճանապարհ անցած, ազգային-հայրենասիրական իդեալներին նվիրված, Ռուսաստանի և կովկասյան քաղաքներում արդար աշխատանքով տարիներն անցկացրած մի անձնավորություն,— ուներ «անհատական» գրադարան, որի գրացանկը դառնում է գրասեր պատանու առաջին քնննարկման նյութը:

Հրաչյա Հովհաննիսյանը կարգում է նաև բանաստեղծություններ, թղթ-թիղթ է հանձնում նաև նախնական բանաստեղծական ներշնչանքները: 1935-ին «Պիոներ կանչի» հայտարարած պատանի ստեղծագործողների մրցույթի ամենատպալորիչ հայտնությունը եղավ նոր բանաստեղծությունների շարքը, որը լույս տեսավ Գուրգեն Բորյանի ողջերթի համառոտ խոսքով, լրագրի նկարիչ էդվարդ Իսաբեկյանի մատիտանկարով: Պատանին այլևս զուրս է գալիս երևանյան գրական հրատարակչական գործակալության գնալով ժամանակի գրական երիտասարդության հետ: Նրա մտերիմներն են դառնում Գուրգեն Մահարու հոգևոր սանիկը՝ ճերմակ շուշանների ու կապույտ մանուշակների երգիչ Սուրեն Թարյանը, Սևանի փիլիսոփայության դոկտոր Երան Եկած, գրքերով հափշտակված խաչիկ Մալխասյանը, «Գարնանամուտով» արդեն գրական ուղեգիր ստացած Հովհաննես Շիրազը, դեռ այդ տարիներից ամեն տեսակի ֆանտաստիկական-անիրագործելի մտահղացումներով գերված Վիգոկ (Վիգեն) Խեչումյանը, ոտմանտիկական բացախրտ, շուշլ բնավորության տեր Մեսրոպ Մերուժանը, ապա Կարլեն Մուրադյանը (հետագայում՝ Գեորգ Էմին), որը ելումուտ ուներ Չարենցի մոտ, բոլորովին պատանի վահագն Գավթյանը, արիչ «գրական աստղեր»...

«Ռոմանտիկ երազողներին» նոր սերունդը, ի տարբերություն նախորդ «բանվոր-հարվածայինների» սերնդի, որի նյութը մուրճի, մկանի, դեկի, ծխնելույզի երգն էր,— ասպարեզ եկավ «հոգու երգի», «կյանքի երգի», ներաշխարհի արտահայտման պահանջով:

Գրան նպաստում էր հայ իրականության մեջ ամենուրեք սկսված գեղարվեստի հզոր շարժումը՝ 30-ական թվականներին:

Իր սերնդի հետ Հովհաննիսյանը ապրում էր հոգևոր լիարժեք մթնոլորտում, շնչում էր «կապույտ թռչունի» երազներով, բարձր ու նուրբ «աստվածային» արվեստի մղումներով:

Ճիշտ է, 30-ական թվականների բազմատրոփ մշակութային առօրյայից Ոգու և Մտքի անդուլ ջանքերի կողքին անպակաս էին նաև հետամնացություն և ազդեցության ծառայությունները, քաղաքական աշուղների ամբարտաճանությունը, բարբերի անկումը, սակայն նոր սերունդը հիմնական մասով կողմնորոշվում էր դեպի ոտմանտիկական մարքաշունչ ոգու աշխարհը:

Ընդհանուր հոգեկան մեծ մթնոլորտից բացի, Հովհաննիսյանն ուներ նաև իր, այսպես ասած՝ «միկրոմթնոլորտ»: Գրանց մեջ էին առաջին հերթին Միսաք Մեծարենցի սրնգական ըզձերգերը, Վ. Տերյանի աշնան ու տերեվաթափի նվագները, ապա «Արևմտահայ բանաստեղծներ» շքեղակազմ գիրքը, Պուշկինի և Լերմոնտովի թարգմանությունները՝ պոեզիան ու արձակը, Ս. Նսենինը, ռուս և ֆրանսիացի սիմֆոնիստները: Զոնաթան Սվիֆթը, «Ժան Քրիստոֆը», Չարենցի «Կապույտ առասպելները» և, բնականաբար, Հովհ. Թումանյանը: Խաչատրյանի տպավորությունների մթնոլորտում Հովհաննիսյանը որոնում է իր հունը:

Բանաստեղծական առաջին ներշնչանքների մեջ են հայրենի գյուղի պատկերները և վաղափոխի սիրտ ապրումները:

1935—37 թթ. գյուղանկարներում պատանի բանաստեղծը քաղաքային «ենդ ու բանուկ մայթերի» հարուցած ճնշիչ տպավորությունների տակ վերադառնում է դեպի լայնարձակ գաշտերը, կանաչ մարգերը, ողջունում է այդ ամենը (օրինակ, 1935-ի «Ողջույն» բանաստեղծության մեջ), ինչպես անում էին բնապաշտական շնչի բանաստեղծները՝ Մ. Մեծարենցը և Ավ. Իսահակյանը:

Առաջին ներշնչանքներում, այսպիսով, ուժեղ է հնչում գյուղի, բնության կարոտը, հասնելով էլեգիական թախծության:

Գյուղակ իմ հետու, կածան իմ ոլոր
Արևի կուժն է փշրվել գետում,
Ուժան է հեռում սավեր փնտրելով,
Մի կարմիր ձի է վրնչում արտում...

Գյուղի կարոտի հյուսիսի վրա էլ սկզբնավորվում է Հրաչյայի այգեպանի թեման, որը մի բանի տարի անց դառնում է Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխարհի կենտրոնական առանցքներից մեկը:

Սիրային առաջին բանաստեղծությունների շարքը նա վերնագրել է «Վաղ սիրտ էլեգիաներ»: Գիշերերգերում, թախծերգերում արտահայտված են սիրտ իրական, տեղ-տեղ անգամ դրամատիկ ապրումներ, ինչպես, «Գիշերները ես վառում եմ իմ սերը, Որ լույս լինի, քնքուշ լինի քո ճամփան...» (1936) և այլն:

Այդուամենայնիվ, երազային սիրտ կողքին կան նաև իրական հարուցումներ՝ «Ըս մի մանուկ, դու մի մանուկ, ես կամաց, Երգում էի բանած նախշուն քո շորից», «Ինձ արտո՞ւյտն իմ տվեք—Բա՛խտս ամենաթանկ» և այլն:

Հր. Հովհաննիսյանը դեռ անուրջների հետ էր, արդեն հաղորդակցության էր գնում «կապույտ» Չարենցի հետ, արդեն ձեռք էր բերում հասարակական ճանաչում, Հովհ. Շիրազը նրան էր դիմում՝ «Ինձ գառուն, երգող գառուն» խոսքով, արդեն պատրաստվում էր թոնջների, երբ պայթեց պատերազմը...

2

Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող Հրաչյա Հովհաննիսյանը պատերազմը վերապրեց իբրև նոր կյանքի սկիզբ («Մնաս բարով, սե՛ր իմ», «Ողջույն փոթորիկ ու վրեժ»): Հավատարիմ իր սերնդի երգման սոնետին՝ 1941-ի վերջերին մեկնում է օաղմաճա-

կատ՝ անցնելով պատերազմական փորձությունների դժվարին երթուղիները...
Զինվորական խրատաներում ես նա շարունակում է բանաստեղծություններ
գրել, բայց արդեն քաղաքացիական մարտական մտախիղիներով:

Ճիշտ է, արդեն պատերազմից առաջ Հովհաննիսյանը մեկ-մեկ դիմում
էր քաղաքացիական նյութերի (1940-ին գրում է Ե. Չարենցի բացակայու-
թյունը ողբացող «Մեռած պոետին» տպավորիչ բանաստեղծությունը՝ «Այն-
տեղ ամեն ոք կար, եղածի՛ց էլ սովել, Միայն դու չկայիր...» մորմորով),
սակայն պատերազմը նոր ավյուն ու թափ է ներշնչում նրա շափատողերին:

Պատերազմական թեմատիկան Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ
տեղ է գրավում երկու ուղղությամբ. մեկ իբրև պատերազմի մասնակցի ան-
միջական հուզապրումների վերարտադրություն, մեկ իբրև անցած պատերազ-
մական օրերի հուշային իմաստավորում:

Առաջինները, որոնց պատերազմի տարիներին տրվեց «Ռազմաճակա-
տային քնարերգություն» դիպուկ անունը, ստեղծվում են կրակի առաջին
գծում, զինվորական գետնատնակներում, դադարների ժամանակ կամ ուղ-
ղակի հրացանաձուլության ու սկանանետների պայթյունների տակ: Առանձին
բանաստեղծությունների գրության վայրերի ու գրության թվականների
հղումները վկայում են դրանց, այսպես ասած, «իրական կենսագրությունը»:

Հետագայում զինվորական հուշերի հիման վրա գրածների հետ Հովհան-
նիսյանի ռազմական երգերը կազմեցին առանձին կայուն, անփոփոխ շարք՝
«Սուր դափնու վրա» գեղեցիկ խորագրով:

Պատերազմի առաջին արձագանքներին բնորոշ են խանդավառ շեշտերը:
Այդպիսին է «Բալլադ պատանու և ձիու մասին» գործը, թեև նույն այդ բալ-
լադում կան սքանչելի տողեր.

Հանկարծ նրա դիմաց կանգնեց
Մի պատանի տղա,
Աչքերի մեջ՝ գյուղի արև,
Թուրք՝ դեմքի վրա...

Պատերազմի դաշտում գրած բանաստեղծություններից, իհարկե, առե-
նատպավորիչը 1942-ին Սալսկի տափաստաններում վերապրած «Մանր քայլ-
երգ» բանաստեղծությունն է, խորհրդային զորքերի դաժան նահանջի թիրև
ամենանշմարտացի իմաստավորումը մեր պոեզիայում: Հրապարակախոսա-
կան-պաթետիկ երգումների, մարտական ծնծղաների ընդհանուր մթնոլորտում
այն շնչում է ամենաիրական, մինչև վերջ վավերագրական ճշմարտությամբ.

Մենք դեռ նահանջում ենք, մենք դեռ նահանջում ենք
Ճամփաների եզրով, ճամփաները շեղած...
Իսկ մեզ քաշերի տեղ հիշում ու կանչում են
Հեռվից մի հայր, մի կին, մի երեխա...
Այսպես գիշեր ու գօր մենք բայցում ենք երկրով,
Ու երկիրը դեռ մեզ տեղ է տալիս, ներում...
Մեր հետևում հողն է՝ գեհեմական հրով,
Իսկ մենք գեռ փախչում ենք հողից հեռու...

Պատերազմի ծանր իրականության գունազարդման և ոչ մի շեշտ: Իրա-
կան ապրում, որը հաստատվում է նաև ռազմական օրերի, մասնավորապես
նահանջի վերաբերյալ պատերազմից հետո հրապարակված բազմաթիվ հու-

շագրություններով ու վավերագիր պատերազմական նամակներով սիրած
աղջկանը:

Հիշատակի այդ երգերը իրական էպիտաֆիաներ են՝ նվիրական ապրում-
ներով լեփլեցուն.

Բոլորը դարձան հաղթության երթով,
Իսկ դու մնացիր մարտի դաշտերում,
Ես ի՛նչ լապտերով փնտրեմ աշխարհում
Շիրիմդ՝ ծածկված ցողաթուրմ խոտով...

Հովհաննիսյանը ռազմի հուշերում ունի մի շատ նշանակալից տող՝ «Ռա-
կեզօծվում է մեր տառապանքն անգին, Իմաստով է լցվում երեկվա օրը մեր»:
Ասել է, թե՛ միայն: հաղթանակից հետո է իմաստավորվում կեցության
արժեքը, խաղաղության, այգաբացի, հողի, գարնան, ծաղկումի զգացողու-
թյունը.

...Մենք սլանում էինք ժամանակից արագ,
Չտեսնելով հողի գեղեցկությունն անբավ,
Չթափելով հաճախ մեր արցունքը առատ
Ընկած ընկերների շիրիմներին խոնավ:

Եկել է, սակայն, իմաստավորման ժամանակը, և բանաստեղծը պատե-
րազմի նշաններին՝ մարտական շքանշանի, արտերի մեջ հայտնաբերված սա-
ղավարտի, հաղթանակի հրճվածքը բոլոր մարդկանց նվիրաբերող վարդա-
վաճառի, խրամատի եզրին կանգնած զինվորականի սվինի հետ «գրույց» է
բացում մարդու համար ամենաթանկ բանի՝ կյանքի թեմայով, մահվան
փաստի մեջ իսկ գնահատելով կեցության սկզբունքը: Առարկայական բոլոր
նշանները երևում են կյանքի խորհրդանշանի դերով, հարուցելով բանաս-
տեղծի անմնացորդ թշնամությունը մարդկության ամենամեծ շարիքի՝ պա-
տերազմի հանդեպ:

«Սուր դափնու վրա» շարքում ժամանակի քննադատությունը առանձ-
նացրեց հատկապես երկու բանաստեղծություն՝ «Սաղավարտը» և «Վարդա-
վաճառը». մեկը մահու և կենաց սկզբունքների իմաստավորման, մյուսը՝
որդուն պատերազմում կորցրած մարդու ճակատագրի և բարոյական վեճ
նկարագրի համար:

Հատկապես «Վարդավաճառը» արժանացավ ընթերցողների ամենատար
վերաբերմունքին՝ խորապես դրամատիկական-հուզական-մարդկային բովան-
դակության համար: 1945 թվականի մայիսի 9-ին գրած այդ բանաստեղծու-
թյան մեջ նա պատմում է հաղթանակի կարմիր վարդերը փողոցի անցորդ-
ներին բաժանող, Հյուզոյի դեմքով ծաղկավաճառի մասին, որը և ոչ մի վարդ
չի դրել որդու անհայտ շիրիմին, սակայն, ամբողջ սերը նվիրաբերում է
ուրիշ հորազատ մարդկանց:

«Վարդավաճառը» Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ առանձնանում
է ոչ միայն հուզական թարմությամբ, այլև մարդու ասպետական նկարագրի
արտահայտման խորություններով, որը դարձավ նրա մյուս՝ «Հրաշալի այգեպան»,
շարքի գլխավոր շեշտը:

Մարդու ասպետական նկարագրի մոտիվը առհասարակ շատ է զբաղեց-
նում Հովհաննիսյանին: Դրա տպավորիչ վկայությունն է նաև «Հրաշալի այ-

գեպան» շարքը, որը, դատելով բանաստեղծությունների թվագրությունից, սկսվել է դեռ պատերազմից առաջ (1935, 1937, 1938, 1939), շարունակվել պատերազմի ավարտման թվականներին (1944, 1945) և հարստացել 1948—1949, 1962—1963 թվականներին: Դրվագ առ դրվագ հյուսվել է Այգու՝ հողի գեղեցիկ այդ անկյան և Այգեպանի՝ բանաստեղծի կրկնորդի կենսագրությունը, վերաճելով քնարական պոեմի, որի առանձին մասերն ունեն «սյուժետային» ներքին կապակցություններ:

Թոմանտիկական շնչով հյուսված «Հրաշալի այգեպան» շարքի ընդհանուր գաղափարական-բարոյախոսական շաղախի համար վերին աստիճանի բնութագրական է դեռ 1938-ին գրված հետևյալ քրեստոմատիական, հայ պոեզիայի անթոլոգիաներին արժանի բանաստեղծությունը.

Լցնում եմ գինին խառ գավաթիս մեջ
Ու սովորությամբ հին ու հայրենի
Խմում եմ դանդաղ. թող սա մինչև վերջ
Իմաստունների կենացը լինի...

Եվ այսպես՝ «Բարեկամների կենացը լինի», «Սիրահարների կենացը լինի», «Այգեպանների կենացը լինի»:

Եթե նկատի ունենանք ոչ միայն բանաստեղծության լայնատարած մարդասիրական շունչն ու ոգին, այլև գրության ծանր ժամանակը՝ մարդկային հարաբերությունների իրարանցման ու անկման ժամանակը, ապա ավելի բան մեծանում է Հովհաննիսյանի հռչակած «կենացների» նշանակությունը (պատահական չէ, որ բանաստեղծությունը հետագայում թարգմանվեց իսպաներեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, արաբերեն, ռուսերեն լեզուներով):

Ոչ միայն «Հրաշալի այգեպան» շարքը, այլև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հետագա ընթացքը անտարակուսելիորեն վկայում է, որ այդ բանաստեղծությունը ոչ միայն անցողիկ դրվագ չէր, այլև ծրագրային խոսք էր:

Եվ այսպես. աշխարհի հեռավոր անկյունում կար մի բերքատատ, գեղեցկադեմ, իդեալական Այգի (մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որ ներկայացնում է ռուս ականավոր գիտնական Դմ. Լիխաչևը այգիներին և զրոսայգիներին նվիրած հայտնի ուսումնասիրության մեջ), որը և՛ կոնկրետ-իրական այգի է, և՛ միաժամանակ կյանքի խորհրդանշան:

Այդ այգին, բնականաբար, ունի իր հրաշալի Այգեպանը, որը, դարձյալ որոշակի իրական անձնավորություն լինելով, միաժամանակ մարմնացնում է իդեալ-անհատականության կերպարը:

Այգու և Այգեպանի հարաբերության մեջ, անշուշտ, կան հովվերգական կեցություն շեշտեր, բայց շարքի տիրապետող երակը ռոմանտիկական բուն հրճվանքն է՝ հարակցված նույն գոյության դրամատիկական շնչին: Այգեպանի հրճվանքն ու ցավը, կեցության արբեցումն ու դրաման անբաժան են իրարից:

Այգեպանը, նախ և առաջ, հողի մարդ է, նրա և՛ արդար մշակը, և՛ բարոյախոսն ու փիլիսոփան: Նրան մեծագույն բավականություն են պատճառում «չնաշխարհիկ այգու» գույնզգույն տեսարանները՝ բնության գունագծեր և գույներ, որոնք հիմք են տվել «Իրախտ է եղել իմ զմբուխտ այգին» հովվերգական հղմանը:

Ոչ թե ծագումնաբանությամբ, այլ աշխարհազգացողության որակով հրաշալի այգու հովվերգությունը հարում է Դանիել Վարուժանի «Հացին երգը» շարքին, ապա նաև մեծարենցյան անանձնական «ըլլալի»-ների հումանիստական կենսափիլիսոփայությանը:

Ամբողջ շարքն է համակված Այգեպանի սիրո ու նվիրումի պաթոսով, բայց առավել որոշակի է արտահայտված «Կյանքիս բերքն ու բարին ևս ցրեցի լրիվ», «Բացիր այգուս ձուռը, եկ, սիրելիս», «Այս տարի էլ բերքս եղավ անափ...» և նման ըղձասացություններում, որոնցում բանաստեղծը հրավեր է կարդում բոլոր ազամորդիներին՝ վայելելու կյանքը, ջահելության ականադրությունը, «արդար ու սուրբ հացը», «սիրո անմահությունը»:

Այգին խորհրդանշում է Հողի ավելի մեծ գաղափար, որի հանդեպ բանաստեղծական վերաբերմունքը վերաճում է պսակագրության: Այգեպանի հողային ներշնչանքների գաղափարական բարձրագիտերն են՝ ժողովրդական հարուստ փորձի այն կուտակումները, որոնց համաձայն հողն է ամենայն բարյաց սկիզբը, կենաց արմատը.

...Հողի արյունն է բոց ավել դարձել,
Հոսել է մրգերի մեջ ու երկունքի
Գիշերներում այգիս հրաշագործել...

Զմբուխտ այգու կենսագրությունը ոչ միայն հրաշագործման, իդեալագործման արարողություն է, այլև նույն Այգուն՝ հայրենիքի խորհրդանշան, կյանքի ստեղծարար սկզբունքին հակադրվող տագնապաբեր, կործանարար սկզբունքների դատապարտում:

«Հրաշալի այգեպան» շարքին բնորոշ է անցումը կենցաղից դեպի կեցությունը, երբ շիկացման հասած զգացմունքը անսպասելիորեն վերաճում է փիլիսոփայական խորհրդածության, նկարագրվող երևույթի մեջ հայտնագործելով փիլիսոփայական ներքին իմաստ:

Այգին կյանք է, ապրելակերպ, կենցաղ ու կեցություն, հող ու հայրենիք, նաև սիրո խորհրդանշան: Այս վերջինիս «նշանն է» հետևյալ բանաստեղծությունը, իր իսկ բանաստեղծի ամենասիրած, ամենանվիրական գործը.

Ինձ համար իմ այգուս թող լմնա ուլնը,
Ո՛չ լիություն, ո՛չ փառք, ո՛չ էլ գանձեր անտակ,
Ես կբանամ, հոգիս, թե այցելես դու ինձ
Ու կփոնմ այգի՞ս ոտքերիդ տակ:

Միա՞ն ոտքդ իջնի իմ ճոխ այգու ճամփին,
Միա՞ն ձեռքդ դնես ցանկապատին նրա,
Ու թե անգամ նորից ըստ մտնելու այգին,
Գոնե՛ արևի պես նրան շողա՞...

«Հրաշալի այգեպանը» գեղարվեստական համակարգի բնույթով վկայեց Հովհաննիսյանի տաղանդի գլխավոր ուղղությունը՝ կենդանի թրթուրների և բանաստեղծական գույների պես-պեսություն: Այդ շարքը մեր քնարերգության զարգացման համար ունեցավ բացառիկ արգաստեր նշանակություն՝ հերթելով մանրախոսություններն ու գավառական խրատաբանությունները:

այդ գողարիկ ժողովածուի մեջ հատկապես շեշտվում է սիրո մոտիվը, որը Հովհաննիսյանը համարում է իր հոգեկան կառուցվածքի գլխավոր արժեքը:

Փոքրիկ, փոքրիկ իմ սեր՝ աշխարհի մեջ չեղի,
Աշխարհի մեջ կորած իմ տերություն փոքրիկ,
Լուսի բարակ մի շող գիշերվա մեջ չենի,
Վազի դալար մի շիվ, մի զով կաթի: ջրիկ:

Թեև բանաստեղծությունը վավերացված է 1965 թվականով, սակայն մեծ ու ահեղ աշխարհի իր անկյան՝ սիրո «տերություն», իբրև փրկարար առագաստի, զգացողությունն արդեն կար ավելի վաղ տարիների բանաստեղծություններում («Վաղ սիրո էլիգիաներում»), երբ ինքը հափշտակված էր Վահան Տերյանի միջնադերի սիրային անուրջներով, այնուհետև Սայաթ-Նովայի սիրային ըղձասացություններով, Պուշկինի և Տյուտչևի, Հայնեի և Շեկի խոստովանություններով, ֆրանսիական-պրովանսական արուբադուրների և գերմանական մինեզինգերների ժողովրդական երգերով: Սիրային հղումները, խոստովանությունները, ծեսերը սկսվել են դեռ պատանեկան տարիներից և շարունակվում են մինչև նորօրյա՝ իրիկնային ղողանջները:

Առաջին շրջանի բանաստեղծությունները գերազանցապես ոռոմանտիկական սիրային անդրադարձումներ են՝ առանց հոգեկան տառապանքի ու շարժարանքի դրամատիկ շեշտերի: Ապա գալիս են Վահան Տերյանի «կնիքի» սիրային բանաստեղծությունները:

Շատ տարիներ առաջ Հովհաննիսյանը «Գրական թերթում» տպագրեց համառոտ, բայց խորունկ մի հոդված⁵, որտեղ խոստովանում էր Տերյանի անփոխարինելի դերը իր սերնդի և առհասարակ ամեն մի ջահել սերնդի կենսագրության մեջ: Վ. Տերյանը, նրա ասելով, դարձել է հոգեկան հաղորդակցության միջոց: Բնավ անտրամաբանական չէ, որ հենց Տերյանի կնիքով նա գրում է սեփական ապրումներն արտահայտող բանաստեղծություններ:

Հովհաննիսյանի սիրո Տաղարանը կամ «Փոլիանտը սիրոն» տարուերվում է երկու բեռների միջև՝ «Բարի ֆեային» ուղղված ձոներից, «Միրո լույս ափերի» ապրումներից մինչև տառապանքի ու մեղսության բարձրաձայն խոստովանություններ: Մեկ բանաստեղծը հնչեցնում է սիրո ցնծության, կանացիության մեծարման, նաղաշ-հովնաթանյան վայելքի նվազներ: Մյուս կողմից էլ դառնում է սիրո տառապանքին, նույն անկեղծությամբ ինչպես վայելքի երգերում, արտահայտելով մեղսության գրաման («Որպես վերջին աղետյալ՝ կանգնած եմ մենակ»):

Հովհաննիսյանի սիրո ըմբռնումը հավասարաթեք է սիրագործության, նրա քնարին խորթ են արևելյան խենթ մեջլումներին բնորոշ արևելցիորեն անսանձ տրամագրությունները: Եվ եթե անհրաժեշտ է դիմել գրական զուգահեռների, ապա ամենահարմարը կլինեն երկու զուգահեռ. մեկ արևմտյան սերենադների, մեկ էլ սայաթ-Նովայան այն խաղերի, որոնցով մեծ Սիրահարը կրակված նրտով մեծարում է իր Գողային: Նրա սիրային Տաղարանում սերը հանդես է գալիս նրբերանգային հարստությամբ և հոգեկան վիճակների բազմազանությամբ, բանաստեղծը զգում է սիրելու անհրաժեշտություն և պահանջ, վերապրված սիրո մեջ գնահատում է գոյության ամենահարաշալի ակնթարթը:

Հր. Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ ունեն նաև հայոց պատմության արծարծումները: Թեև շունի ծրագրային-բանավիճային տողեր՝ ուղղված «ազգային զարգանախշերի» և «աշխարհագրական հայրենասիրության» շահարկության դեմ, ինչպես Գևորգ էմինը, սակայն Հովհաննիսյանը ևս այն բանաստեղծներից է, որը բնավ տուրք չի տալիս «օրնամենտին», այլ աշխատում է գտնել հայրենիքի պատմական մաքառումների էությունը, նրա ոգին:

Այս տեսակետից («Օրնամենտի» փոխարեն Ոգի) ժամանակին մեծ տպավորություն թողեց «Nostalgia» բանաստեղծությունը: Ոչ այնքան ընդարձակ այս բանաստեղծության սկիզբը պատմում է ժողովրդին վիճակված ծանր ճակատագրից՝ հայրենի եզերքների կորուստներից և տարագրությունից.

Թողած երկիր, օրոցք ու տուն,
Թողած բարդին հայրենի տան,
Տան մոխիրն էլ տված բաժան՝
Մենք բռնեցինք գաղթի ճամփան:

Հող ու հովիտ արյամբ ներկած՝
Փախում էինք վշտի բեռով,
Մեր վշտի պես դառն ու երկար
Կարսի մոլոր ճամփաներով...

Թեև ինչպես պատմության, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ, արձանագրվում է ժողովրդի բախտորոշ, ճակատագրական ժամը՝ փրկությունը (նոր եզերքի նշանով), սակայն նույն այդ եզերքում դեռ մնում է կորուստների կարտը՝ կարոտախտը Կարսի թափուր, լուած, փոշուտ ճամփաների հանդեպ: Հովհաննիսյանի հայրենական ներշնչանքների բարձրակետը, անտարակուսելիորեն, «Անի թռչող մեղվին» սյուժետային-նովելային բանաստեղծությունն է, որում անշար, իմաստուն, ոսկեթև մեղվի խորհրդանշանով արտահայտված է հայության մեծագույն բաղձանքը.

Գալիս ես մեր սարերից, ջրերից, տաճարներից,
Գալիս ես սուրբ Անիից, տեսել ես բարբ նրա,
Հոգնել ես, կանգ ես առել կարմրաշեն կամարներից,
Անգորբ ես առել Հովվի մատուռի սեմի վրա...

Այդ իսկ պատճառով էլ մեղուն դարձել է բանաստեղծի ամենամտերիմը աշխարհում.

Ախ, գնա՛, ճախրի՛ր նորից, բաներ իմ փոքրիկ, բարի,
Թափափր իմ հայրենի ծաղկավառ հանգ ու սարում,
Միայն թե տա՛ր թեերով կարոտիս արցունքն աղի,
Տոգիր որբ ծաղիկներին, որոնցից հյուժ կա բաղում:

Հայրենիքի էության հայտնաբերման գիծը շարունակվում է ստեղծագործական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում: Էություն հայտնաբերման առումով լայնագիծ ընդհանրացում է «Ճանապարհը հայոց» ասքը:

Հայոց անկանգ ճանապարհի հնադարյան շերտերից առավել Հովհաննիսյանի քնարը հակված է դեպի ժողովրդի նոր պատմության էության իմաստավորումները: Հրաշալի է այն միտքը, որ նահատակների արյան գնով

է ծայր առել նոր հայրենիքը: Հայրենասիրական այդ բանաստեղծությունները գրված են ոչ թե հայեցարար, նյութից զգալի հեռավորության վրա, այլ իր հոգեաշխարհի տաք վերաբերմունքով: Գրանք էությունը «անհատականացված» ներշնչանքներ են, ուստի և թողնում են համակող տպավորություն:

Իհարկե, նրա մոտ ևս կան «հանրահայտնություններ», որոնք կոչված են «հերքելու» հենց «հանրահայտնությունը»: Ինչո՞վ. վերը նշված երևույթների «անհատականացման»՝ զգացմունքայնության միջոցով, նաև իր սեփական բանաստեղծական լեզվով, բառապաշարային և հնչերանգային նախասիրություններով, առօրեական փաստի մեջ օրինաչափություն հայտնաբերելու պայմանով: Ասացինք, որ նրա Հայաստանը ոչ թե ազգային նշխարներով ոճավորված, նախազարգված Հայաստանն է, այլ պատմական հնություններից դեպի պատմական գալիքը ձգվող հնամենի և նոր երկիր: Նա աշխատում է գտնել այն նշանները, որոնք իմաստավորում են Հայաստանի ապագա զարթոնքը, կենսունակությունը և ուժը:

Այդպիսին է, օրինակ, Սևանի կղզու մենավոր «Միրանի ծառի» փառաբանությունը՝ այս հետևությունը.

...Գու հեռավոր ու մենավոր ծիրանի ծառ,
Քարից անգամ քամել են դու կյանքի սվիշ,
եվ այդ ժայռից ինձ ևս նայում կանաչավառ,
Իբրև հպարտ, հավերժ կյանքի խորհրդանիշ:

Այդպիսին է «Հայրենի անտառի» պատումը՝ նույնպես նշանակալից եզրակացությունը.

...Հենված քո կանաչ, կանաչ հացենուն,
Աչքերս փակած խորհում եմ դանդաղ,
Սոսափող իմ մեջ աշխարհ է ծնում
Խոսի՛ր, լսում եմ, հայրենի՛ անտառ:

Հայրենի եզերքը նրա համար կյանքի սկիզբ է, ստեղծագործության ալյուր, ամեն, ամեն ինչ: Բոլորը շեռ թվարկի: Կարելի է անգամ ասել, որ հայրենիքը գլխավոր առանցքն է, Հովհաննիսյանի պոեզիայի գլխավոր սյուժեն: Նրա հայրենական ներշնչանքների բնորոշ հատկանիշն է հայացքի պարզությունը, տեսողունակության հստակությունը:

Հայացքի պարզության շնորհիվ էլ կարողանում է առանձին մանրամասներից հանգել էական եզրակացությունների, կարելի է անգամ ասել՝ հայրենասիրության հոգեբանական իրազրությունների բացահայտման:

Այս առումով սրանչելի է «Հայրական երգ» շարքի համանուն անմատուցիր, անցուցադրական, անկեցվածք, բայց խորապես հուզիչ, հոգեկան հաղորդակցության կանչող բանաստեղծությունը.

Մի երգ գիտեր հայրս մանկույթ իմ օրով,
Որ մինչ հիմա հազիվ իմ միտքն է գալիս
Իր պարզունակ և իմաստուն մի տողով,
«Բայց ես դարձյալ ծիծաղում եմ, շեռ լալիս...»

Այդ երգով էր ամեն գիշեր մտնում քուն,
Երբ իր որդին մարտերում էր սևակիսած...
Այդ երգը միշտ երգեց ամբողջ իր կյանքում
Ու երեք այդ երգով էլ նա գնաց...

Թեև ամենամտերմական ապրումներ արտահայտող բանաստեղծություններն անգամ ունեն քաղաքացիական շունչ, սակայն Հովհաննիսյանը հենց այն բանաստեղծներից է, որը հաճախ դիմում է քաղաքացիական բնորոշ գույնը՝ արտահայտելու ժամանակակից մարդու բարոյական կողքսի գլխավոր կետերը: Կարելի է ասել, որ իր սերնդի բանաստեղծների շարքում նա առանձնանում է մարդու բարոյական շափանիշների, կենաց սկզբունքների լայն ու պարբերական արժարժումներով: Թեև, այն էլ ասենք, որ երբեմն նրա քաղաքացիական բանաստեղծությունները հակվում են դեպի ճակատային, ուղղակի հրապարակախոսական հետադարձությունն ու բարոյախոսությունը:

Ավելի տպավորիչ են այն բանաստեղծությունները, որոնք քաղաքացիական-բարոյական իդեալները արտահայտում են ոչ գատողաբար, այլ զգացմունքի միջնորդությամբ:

Այս իմաստով առանձնանում է հատկապես «Մովի լուսությունը» (1964) ժողովածուն, որը ինքնին հուշում է որոշ այլաբանական-այլախոսական մոտիվների փաստը: Ժողովածուի վերնագիրն իսկ այլաբանություն է՝ ժողովրդյան լուսության և համբերության թեմայով: Իրապես, եղել են «լուսության տարիներ», որոնք հետագարձ հայացքով զննելով, բանաստեղծը տեսնում է մղձավանջային օրեր: Այդպիսին է «Երազը», ուր ծիծաղին ու գարնան գույներին իրականության մեջ փոխարինում է անբնությունը. «Օ՛, անդարձ կորած երազ: Գարուն էր, ձյուն էր արել...»: Այդպիսիք են «Իմ Տարտյուֆին», «Սֆինքսը», «EX-ին», «Մեֆիստոֆել» բանաստեղծությունները:

Բարի կամեցող Տարտյուֆը,—գրում է բանաստեղծը,—իրենից ցանկանում է խլել ամենաթանկ բանը՝ հոգու ազատությունը և տեղը թողնել խոնարհ ու հեղ ապրելիձևի, ստրկության լուծ:

Գիպուկ է գտնված սֆինքսի նմանվող մարդու բնութագիրը, որը «ցերեկը՝ ճերմակ, գիշերը՝ սև հագնում ու մտնում է դահլիճ, զբոսարան, կաֆե»: Սովբերային գոյությունը քարշ տվող այդ մարդակերպ արարածը «ամեն ինչ գիտեր», տեղյակ էր քաղաքային կյանքի ամբողջ անցուդարձին: Նա իր «խորհրդավոր դերում» էր.

...նա քայլում էր հեռո՞վ, նա չէ՞ր գիտմ հետև,
Լույսի հետևն բեկած սովերի պես մթին...

Այս տիպի տարբերակն է ժամանակակից Քամելեոնը, որի հնավանդ սառը աչքերը ժամանակի կլիմային համապատասխան դարձել են անմեղ, հեղ, մաքուր փայլի աչքեր:

Այնուհետև գալիս է Մեֆիստոֆելը՝ համանուն բանաստեղծությունից: Սա «տեսնում էր» առնել բանաստեղծի հոգին, խոստանալով՝

...ե՛վ չահելություն, և ուրախ հանդես,
ե՛վ շքանշան, և տուն, և անուն,—

մի խոսքով վայելիքի դրախտ, որի խոստումներին անհաղորդ է մնում բանաստեղծի հոգին. «Հոգիս ինձ հետ է: Հոգե՞վ եմ հպարտ...»:

Ամեն մի ստեղծագործություն կառուցվում է սիրո հիմքի վրա: Անգամ ատելություն, դատապարտման նվազները գալիս են: մարդու, մարդկային իդեալների հանդեպ Հովհաննիսյանի սիրուց և հավատից:

Նրա «գրոհող» բանաստեղծությունները (ոչ միայն «Մատիռիկոն» շարքը՝ խայթոցներով), այլև մարդկային արատները պսակազերծող սոնետները զինում են ընթերցողին իդեալներով, որովհետև անմիջական հաղորդակցության մեջ են մարդկային հոգիների հետ:

Սերը Հովհաննիսյանի պոեզիայում առանցքային խոսք է, բանալի խոսք՝ բազմաթիվ տարբերակներով ու նրբերանգներով: Այդ զգացմունքը համախմբում, իրար է մերձեցնում մարդկանց, այդ զգացմունքով սահմանագծվում են շարք՝ բարուց, հոգու գեղեցկությունը՝ գեղությունից:

Սերը բարձրացնում է մարդուն, հետ է վանում հուսահատության խավարը, լուսավորում է ճանապարհը, ուղի է բացում Ոգու իրացումների համար: Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում Հովհաննիսյանի շատ շարքեր, որոնք տեղ են գտել «Արևոտ կղզու երգը» հատընտիր ժողովածուի մեջ: Մանավանդ համանուն շարքում, որի մուտքը՝ «Ձունը», պարզում է նրա բովանդակությունը: Ահա այդ «Ձունը». «Շատ տարիներ առաջ, մի զրույցի ժամանակ Մարտիրոս Սարյանն ասաց.

— Ի՞նչ է կյանքը... Մի արևոտ կղզի: Մարդիկ խավար ծովից ելնում են, անցնում են այդ արևոտ կղզին և նորից սուզվում անհայտության խավար ծովը»:

Իսկապես արտաբուստ պարզունակ և որոշ շփով միատիկական այս պատկերում շեշտվում է կյանքի և արևոտ կղզու համեմատությունը, որը հուշում է բանաստեղծին հնչեցնել կյանքի երազների, սիրո և հերոսության օրերի, խղճի և արգարամտության նվազներ, բոլոր ազամորդիներին հրավիրելու համատարած սիրո:

Այդ մասին է պատմում «Պատրանքը»՝ խղճի, ինքնահաղթահարման ձայներով.

Այսպես ապրում էի մի օր, գուցե օրեր,
Այսպես պիտի մարեր կյանքիս ճրագը խեղճ,
Եթե շարժանայի ու շղթայի նորեն,
Ինձ հոգնության, ցավի այս մեծ աշխարհի մեջ:

Այս կապակցությամբ պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում լայն տեղ են գրավում «երազները»՝ այդ բառի կենսաբանական նշանակությամբ: «Երազի» մեջ սուզված մարդը արթնանալով տեսնում է մի այլ աշխարհ՝ ավելի պայծառ ու ավելի գեղեցիկ:

Հովհաննիսյանը հնչեցնում է նաև հեծեծանքի նվազներ՝ անվերնագիր թվականների անմեղ հոգիների ողբերգության համար: Գրանց մեջ են նախ և առաջ Ակսել Բակունցը, որի հիշատակը Հովհաննիսյանը սգում է անփառատելի մորմուռով, ապա՝ Գուրգեն Մահարին, որը եղել է ջահելության օրերի կուռքերից, ապա Չարենցը («Չարենցի հետ»), այնուհետև անանուն, բայց հրեշտակի պես սուրբ մարդիկ, որոնք դարձան 1937-ի կամայականությունների զոհերը:

Կյանքի ստվերները առաջ են բերում սահմաններ չճանաչող ցասում մատնագրերի, դիմակների, ստերի, անօրինականությունների հանդեպ («Օգնիր ինձ, իմ բախտ»՝ 1967):

Ատելության նյութերից Հովհաննիսյանը աղեղ է կապում դեպի «իր լեռան ետեր», դեպի կյանքի ու մահվան սահմանագիծը, գրելով թումանյանական «թեթև բեռի» շնչի մի շարք բանաստեղծություններ («Ի՞նչ էր իմ տենչանքը», «Ես ի՞նչ կուզեի իմ մահվան ժամին», «Կտակ», «Օրոր», «Միբանի ճյուղը», «Ես ձեզ խնդրում էի...» և այլն): Թեև հիշատակված բանաստեղծություններում խոսք է գնում հրաժեշտի, «մահվան ժամերի» ու կտակների շուրջը, բայց դրանք, ըստ էության, դարձյալ ազդարարում են վայելքի՝ իբրև կյանքի հիմքի փիլիսոփայությունը: Թումանյանարար բարձրանույզ կյանքի կատարը, բանաստեղծը բոլոր ազամորդիներին հորդորում է «անջատվել» առօրեական իրարանցումներից, մանր, շնչին կրթերից և արժանապատվությամբ անցնել, դարձյալ դիմենք Թումանյանին՝ «...երկու օրվան էս ճամփեղ»:

¶

Հովհաննիսյանի պոեզիայից միշտ էլ անբաժան են եղել գյուղական կյանքի պատկերները՝ կարոտի առումով: Դեռ «Հրաշալի աչգեպան» գրքի մի բաժինը նվիրված էր այդ նյութին...

Բացվում է առավոտը գյուղի բակում, արաղաղների կանչի հետ շաղոտ գետափով անցնում է ջրվորը... ծաղկունքն է փոփում արոտներում, լեռնային դետակում փշրվում է արևի կուժը, իրիկնաղեմին դարձի ճամփան է բռնում գյուղի նախիրը... բակից-բակ, խրճիթից-խրճիթ է անցնում ճրագը: Մեր հովիվը թիկն տված մամոտ ժայռին, գյուղի տղաներին զմրուխտ հավքի հեքիաթն է պատմում: Հայրենի եզերքը իր գույներն է ցույցանում բանաստեղծի հոգում՝ ներշնչելով ժողովրդական անգարդ ու անշուք գեղեցկության պաշտամունք: Գյուղական պատկերներն ավելի ու ավելի մեծ տարածություն են գրավում հատկապես վերջին տասնամյակի ստեղծագործության մեջ՝ հարուցելով անգարձ ու անցած օրերի, մանկության տեսիլքների, պատանության հուշերի, գյուղական մայրամուտների և լուսաբացների դրամատիկական շրջի վերապրումներ:

Բանաստեղծի «կորուստները» բառացիորեն դրամատիկական շիկացումներ են հարուցում նրա մի շարք բանաստեղծություններում («Մղրիկ», «Ոսկե արաղաղ», «Հայրենի սրինգ» և այլն): Նրան խոր ցավ է պատճառում այն, որ ծղրիկը՝ «մանկության երգիչը», իր «խեղճ ընկերը» այլևս չի երգում և իբրև մի մեկավոր սրինգ, այլևս կորցրել է իր երգի տեղը.— որ լուկ են այլևս արաղաղների լուսադեմյան կանչերը՝

Հիմա մեկ-մեկ, ուշ գիշերին, մեր բաղաթի ծայրից
երբ գալիս է արաղաղի խեղճ ու մուր մի կանչ,
Միրոս մի պահ կանգ է առնում նրա թախտոս ձայնից
Ու մանկության հուշն է զնգում, որպես հեռու դողանք,—

որ վերջապես, հայրենի սրնգի վերջին ձայներում կորչում էր մի «ամբողջ աշխարհ», այն աշխարհը, որը հայրենի սրնգի համատարած արձագանքներում ամփոփում էր մի անգարձ ու անվերադարձ գեղեցկություն: Բանաստեղծը ներկայացնում է գյուղական անվթար աշխարհի դրաման:

Չարաշար սխալված կլինենք, իհարկե, եթե այդ դրաման տեղադրենք «բաղաբակրթության» և «անազարտ, շաղավաղված բնության» հայտնի աշ-

խարհագրագական ուսմունքների, օրինակ, ուսսոցականության կաղապարների մեջ և դրանից հանենք հետոն գնացող եզրակացություններ: Այս գեպքում դրամա հարուցողը մարդկայնորեն շատ հասկանալի կարոտն է՝ անցած ճամփաների խաղաղ ու ներդաշնակ հրազանքով:

Առհասարակ, պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանը իր իսկ բանաստեղծական աշխարհից անբաժան «պայթյունների» առկայության գեպքում էլ գերազանցությունը տալիս է խաղաղ ներդաշնակությանը: Նրա «պայթյունները» հարևանության մեջ են «երօգների» հետ, որպիսիք շատ-շատ են: Բերենք դրանցից մեկը.

Հիմա շքում է իմ նշենին
Մի նուրբ ու մեղմիկ, մեղմիկ սիրերգ,
Հիմա կանչում է իմ տան շեմից
Մայրական ծանոթ, ծանոթ մի ձեռք...

Հիմա թովում է նորքից ամռան,
Մի քնքուշ, քնքուշ, քնքուշ մի ձեռք...
Գալիս եմ կյանքից մասը դառնում,
Իմ անո՞ւշ, անո՞ւշ, անո՞ւշ եզերք...

Բանաստեղծությունների այս երակը, կարելի է ասել, ունի կիսաֆանտաստիկ գունավորում: Նրա իսկ դավանանքով ոչ միայն չի անցել «Կապույտ թռչունի» հեքիաթի ժամանակը, այլև կյանքի ժխտը ու հակասությունները վերստին ասպարեզ են կոշել տեսիլքները.

...Արշալույսը մոտ է. նայի՛ր դու վանդակին,
Տես, այնտե՞ղ է կապույտ թռչունը:

էդ. Մեծելաշար ժամանակակից բանաստեղծներին կիբել է «ուկեզեզմ որոնողներ» խոսքով: Սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ «կապույտ թռչունի», «մենավոր տնակի», «հեռավոր ճամփաների», «Հարդագողի ուղիների» և նման պատկերային հղումները արտահայտում են «ուկեզեզմի» երազանքների և անուրջների հոգեբանությունը:

Իսկ այդ հոգեբանությունը կոշված է լինելու մարդու մարդկայնացման հենակետը.

...Հավատում եմ ես, մի օր կգտնաս
Արևի ճամփորդ, լուսնի բնակիչ,
Բայց դու մա՛րդ կապրես ու մա՛րդ կմնաս
Մի քիչ խնդությունք, տխրությունք մի քիչ...

8

Հրաշյա Հովհաննիսյանը գեղագիտական դավանանքով հակված է դեպի գասական ներշնչանքները, այդ հասկացության ոչ միայն բովանդակության, այլև արտահայտման ձևերի իմաստով: Պարբերական մամուլում նա հաճախ է հանդես եկել բանաստեղծության զարգացման խնդիրներին նվիրված հողվածներով ու նոթերով, որոնցից ամենանշանակալիցը և ուշագրավը «Մշտադալար ծառը» ընդարձակ նոթագրությունն է¹⁰, ուր ամփոփված են բանաստեղծության իր ըմբռնումները և իր իսկ ճանապարհի փորձից քաղած եզրակացությունները:

Կրթով ու պաթոսով հանդես գալով պոեզիայի «կանոնազանցության» դեմ, այն երևույթի, որն ի վերջո հանգում է բուն էության՝ արամադրության, վերացման, նա պաշտպանում է բնական, անմիջական, անկեղծ խոսքը՝ պեղված սեփական կենսագրությունից, բանաստեղծական ճակատագրից: Նա պաշտպանում է սուրբ պարզությունը, ասելիքի մարդկային լեզուն: Ոչ թե հնարանք, այլ ապրում և վերապրում,— սա է իր գեղարվեստական ճշմարտությունը, որի համար արժանացել է անարդարացի կշտամբանքների՝ իբրև «ավանդապաշտի»:

Իհարկե, Հովհաննիսյանը նշանակություն տալիս է բանաստեղծության տեխնիկական զինվածությանը, բայց բնավ չի ցցում այդ կողմը, նույնիսկ կարելի է ասել՝ աշխատում է թաքցնել «գրական արհեստի» հետքերը: Ես կարող եմ տասնյակ օրինակներ բերել, այսպես ասած, «արհեստի» ասպարեզից (օրինակ, ալիտերացիաների, ոճավորումների, հանգանակության, ութմների փոփոխության, «ոճի իջեցման» և այլն), սակայն Հովհաննիսյանի համար էականը վերապրումն է, կամ՝ «զգացմունքի խտացումը»:

Հոգու, զգացմունքի խտացման օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք թեկուզ Արփենիկի (Նալբանդյանի) հիշատակին ձոնած «Միրանի ճյուղը»: Կամ հիշենք բոլորովին այլ բնույթի՝ «փիլիսոփայական» թեքման բանաստեղծություն՝ «Ցողի կաթիլը». «Ցագալույսի մտախուղից» ծնված ցողի կաթիլը դառնում է շարժառիթ՝ մտորելու կյանքի վաղանցիկության, ակնթարթի, կյանքը վայելելու ցանկության և իրականության խզման նյութի շուրջը:

Երկու օրինակ, երկու խտացում, որոնցում «գրական արհեստի» ոլորտից շեղվում է դրանց ներքին մեղեդայնությունը, երգը՝ իբրև բանաստեղծության պարտադիր պայմանը: Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններին, մանավանդ մտերմական շարքերին, հատուկ է հենց այդ երգը, հոգու երգը:

Ասելիքի մարդկային լեզվից բացի, կա նաև սեփական ձեռագրի խնդիրը, գրական կեցվածքը: Նրա ձեռագիրը այնքան խնքնուրույն է ու անկախ, որ բնավ չես շփոթի ուրիշ բանաստեղծի ձեռագրի հետ:

Արտահայտման անկախությունը, իհարկե, չի նշանակում խզում գեղարվեստական հարուստ ավանդներից: Հովհաննիսյանը, ինչպես ասում են, «մաղով է անցուցանել» համաշխարհային քնարերգությունը՝ անտիկ աշխարհի (Անակրեոն, Սաֆո, Օվիդիոս), Վերածնության դարաշրջանի (Պետրարկա, ապա՝ Բոնասար), Արևելքի (Խաչամ, Սաադի, Հաֆիզ), եվրոպական և ռուսական 19—20-րդ դարերի (Հ. Հայնե, Բերանտե, Բյոռնս, Պուշկին, Լերմոնտով, Եսենին) և հայրենական (Սայաթ-Նովայից և Նաղաշ Հովնաթանից մինչև Մ. Մեծարենց և Վ. Տերյան):

9

Հրաշյա Հովհաննիսյանի կոշումը, իհարկե, բանաստեղծությունն է, այն ասպարեզը, ուր ասել է խնքնուրույն խոսք, ուր առավել ամբողջական ու շքեղ են արտահայտվել նրա գեղարվեստական հնարավորությունները: Բանաստեղծությունից բացի, հանդես է եկել նաև «ղուգահեռ» ժանրերում՝ իբրև հրապարակագիր ու հուշագիր, ակնարկագիր, գրականագետ, բնագետ, արվեստագետ:

Տեսական թաղմազանությունը առանձնացող արձակը ամփոփված է

երկու մեծադիր հատորներում՝ «Մոտիկե ու հեռուն» (1967) և «Ժամանակի շունչը» (1976), բացառյալ հետագայում գրված նոթերը:

Հրապարակագրության էջերը գերազանցորեն նվիրված են հայ ժողովրդի պատմաբանական մարտումների պատմությանը, որի գիտականության մեկն է նա: Դեռ 1965-ին առաջիններից մեկը նա անդրադարձավ զորավար Անդրանիկի գործունեությանը: Վերանայելով արապետող մտայնությունները, ի դեմս Անդրանիկի կերպարի ցույց տվեց ժողովրդական հերոսին, որի անունը լայն խավերում հնչում է առասպելի հերոսի լուսապստիով:

Հրապարակագրության մեջ Հովհաննիսյանը անդրադարձել է նաև ոչ հայկական նյութերի՝ գրսևորելով լայնախոհ, միջազգայնական շունչ ու ոգի: Այդ նյութերի բարձրակետը, անտարակույս, Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների երևանյան գիտաժողովի զեկուցումն է:

Ժամանակակից հայ գրողների շարքում լինելով ամենազարգացածներից մեկը, Հովհաննիսյանը ի հայտ է բերում քաղաքական մտածողություն, որի մի արտահայտությունն էլ «Բեռլին—Վայմար» ճանապարհորդական ակնարկն է: Այստեղ ներկայացված է կուլտուրայի պաշտպանության համաշխարհային համաժողովի իրագրությունը և այդ ֆոնի վրա՝ Վիլյամ Սարոյանի կերպարը: Թեև հետագայում Սարոյանի մասին գրվեցին ուշագրավ հուշային-նոթագրական էջեր, սակայն Հովհաննիսյանը մեզանում առաջինն էր, որ դիպուկ, գուհեղ մանրամասնություններով թափանցեց նրա բնավորության և էության խորքերը:

Հովհաննիսյանի հուշագրության առանցքի վրա են, բնականաբար, իր ապրած ժամանակի նշանավոր հայ գրողներն ու դերասանները՝ Ավ. Իսահակյան, Գ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Վ. Վաղարշյան, Թ. Ալթունյան, Գ. Մահարի և այլք: Դրանք առանձին դեպքերում կարող են ունենալ սկզբնաղբյուրի նշանակություն՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրության ապագա շարադրանքներում: Տպավորիչ մեծուար է հատկապես Վարպետի մասին պատմող «Մաղկաձորյան ստեղծագործությունը»:

Հովհաննիսյանի գործի մյուս ասպարեզը գրական քննադատությունն է: Այս ասպարեզում ևս կան բնորոշ էջեր, ինչպես 60-ական թվականների երիտասարդական արձակի «վիթրինների» քննությունն է, ինչպես Հակոբ Հակոբյանի մասին գրած մենագրության (Գր. Սարգսյանի) քննադատությունն է, որում նա երևաց իրրև կրթոտ, սկզբունքային բանավիճող: Այս գալիս են գրականագիտական և արվեստաբանական վերլուծությունները, որոնց թիվը հասնում է տասնյակների:

Գրականագիտական վաստակի մեջ տեղ ունեն և համաշխարհային ու ռուս գրականության ականավոր դեմքերը (ինչպես Հ. Հայնեն և Ռ. Բյոռնսը, Բերանժեն և Վ. Հյուգոն, Պուշկինը և Վ. Բրյուսովը) և հայ գրականության մեծ անունները՝ Մայիս-Նովա, Խ. Արթուրյան, Հովհ. Ռոմանյան, Ավ. Իսահակյան, Ռ. Պատկանյան, Սիմանթոն, Ե. Չարենց և այլք:

Վերին աստիճանի խորունկ թափանցումներ են մանավանդ Մայիս-Նովայի սիրո տաղարանին, Ռաֆայել Պատկանյանի ազատագրական պոեզիային, Սիմանթոնի հայերգությունը նվիրված հորված-զեկուցումները, որոնց կողքով շեն կարող անցնել նրանց ստեղծագործության մեկնարանները:

Հովհաննիսյանը «որսում է» Մայիս-Նովայի հրգու կրակվածության զաղտնիքները (գիմելով մի շարք խաղերի քննություն), Ռ. Պատկանյանի

«Ազատ երգերի» համազգային տարածվածության պատճառները, Սիմանթոնի բանաստեղծական աշխարհի հարուստ շերտերը:

Անցյալի գրողները նրա էսսեներում երևում են իրենց ժառանգության կենդանի, արդիական նշանակությամբ, իրրև ժամանակակից հոգևոր լույսի աղբյուրներ: Դրանց բնորոշ են նաև կրթոտ շունչը, բնագրի բնթերցման թարմությունը, նաև գիտականությունը՝ այս հատկության պատմականության առումով:

Ավելի քան տպավորիչ են Վ. Փափազյանի, Վ. Վաղարշյանի, մանավանդ Թ. Ալթունյանի և Հր. Ներսիսյանի արվեստի մեկնաբանությունները: Իհարկե, գրանք անձնական տպավորություններին հենված մեկնաբանություններ են, արվեստաբանության՝ ժողովրդական երգի և դերասանի արվեստի խորքային սուզումներ, որոնք ունեն նաև մասնագիտական բարձր որակ: Հովհաննիսյանը հանդես է գալիս իրրև ազգագրական: տարագից վեր բարձրացած ժողովրդական երգի խոր գիտակ՝ Ալթունյանի սխրանք գնահատելիս՝, իրրև դերասանի արվեստի հմուտ մեկնաբան՝ Հր. Ներսիսյանի դերակատարումներին անդրադառնալիս:

Մինչև գրածայրի կիրառությունը գրում էին սագի փետուրով: Թերևս դրանով է բացատրվում անցյալ դարի շատ գրվածքներից ծորող մտերմական շունչը, մանավանդ ոտմանտիկների, որոնք գրում էին գերազանցորեն իրենց հոգու հիշատակարանները, ողողելով լուսեղեն անուրջներով ու նվիրական զաղտնիքներով:

Թեև Հովհաննիսյանի «Ոսկե ամպ» հուշավիպակը վերաբերում է իր սերնդի կենսագրությանը՝ 30-ական թվականների գրական (և ոչ միայն գրական) անցուղարձին, բայց այն թողեց անցյալ դարի ոտմանտիկների շարագրած հիշատակարանի տպավորություն՝ գրված ոչ թե մերօրյա գրածայրով, այլ հնամենի սագի փետուրով:

«Ոսկե ամպի» մեջ իրրև զլխավոր ասելիք Հովհաննիսյանը վկայակոչում է Սաադիի «Նրանցից ոմանք արդեն չկան, մյուսները տարագիր են հեռուներում» բանաստեղծական խոհը, որը գրականությանը հայտնի է նաև պուշկինյան խմբագրությամբ՝ «Иных уж нет, а те далече!...»:

Սաադի—Պուշկին առանցքով վավերացված բանաստեղծական վերապրումը սովորաբար ասպարեզ է հանվում անցյալի մշտուում սուզված կյանքի անցքերն ու դեմքերը վերակոչելու, գրանց հետ նորից ու նորից հաղորդակցվելու նպատակով: Ի դեպ այդ բանաձևին էր դիմել նաև Տերյանը՝ ճեմարանական տարիների ընկերների և կաղարյան ճեմարանի մարդկանց կտրոտը հուշարկելիս («Հուշեր կաղարյան ճեմարանից»):

Տվյալ պարագայում «անցյալ» կոչված բանաստեղծի ջահելության տարիներն են, անդարձ ջահելության, հիշտ և ճիշտ այն բովանդակությամբ, որն արտահայտում է Ավ. Իսահակյանից բաղված բանաստեղծական բնաբանը:

* Այդ հիմքի վրա էլ կայացավ համագործակցությունը Թ. Ալթունյանի հետ. նրա զեկավարած խմբի երգացանկի, թերևս, ամենաբանուկ մասի («Վախենամ բնեմ...», «Հսոր երկինքն ամպել ա», «Հոպինա», «Ես պուճուր եմ», «Նուրար-Նուրար», «Եմ յարը գալիս է» և այլն) վրա կա Հր. Հովհաննիսյանի մշակումների կնիքը:

է՛յ դու, ջահել, հպարտ հասակ,
Անցան ոսկե ամպի պես...⁷

Իսահակյանի այս բանաձևեր նույնպես իր տեղն ունի հուշավիպակի հուզական մոտիվների շարքում:

«...Մարդու «ջահել, հպարտ հասակը»,— մեկնաբանում է հիշատակաբանը,— ոսկե ամպ է, որ մի ժամանակ երևում, ապա անցնում է կյանքի կամարից, այն ամպը, որ լերմոնտովյան երևակայության մեջ գիշերում է ժայռի կողքին, իսկ առավոտյան լքում, հեռանում, թողնելով տրամուլթյան ցողեր»:

Այնուհետև՝ «Ջահելության երջանկությունը մենք զգում ենք հետո և, ինչքան հեռանում ենք նրանից... այնքան հեքիաթային է թվում նրա ժամանակը»:

Բանաստեղծի «ջահել, հպարտ հասակը» զուգահեռակց մեր հասարակության 30-ական թվականների հատվածին, որը ինքնակենսագրական պատմում երևում է բարդ ու հակասական այդ ժամանակի անդրադարձումներով:

Ռոմանտիկայի և ողբերգության, հեքիաթների և ծանր փորձությունների տարիներին ասպարեզ էր մտնում բարձր իդեալների տեր ռոմանտիկների սերունդը: Այդ սերունդը, ի տարբերություն մերօրյա պրագմատիկների, ծանր փորձությունների տարիներին անգամ անմնացորդ նվիրված էր հոգեկան բարձր մղումներին:

Այդ սերունդը շնչում էր 30-ական թվականների հայոց մայրաքաղաքի հոգևոր մթնոլորտում, երևանյան բազմատրոփ մշակութային եռուզեռի, որին շեշտ էին տալիս տարագրությունից տուն դարձած «հին» մտավորականները՝ Ալ. Թամանյան, Ավ. Իսահակյան, Շիրվանզադե, Հր. Աճառյան, բժիշկներ, նկարիչներ, գյուղատնտեսներ, ղերասաններ, հարտարապետներ, նաև նոր սերնդի գրողներ, արվեստագետներ, գիտնականներ: Հասակի բերումով հուշավիպակի հեղինակը միայն «անակնկալ» տպավորություններ է ստացել Երևանը վարդարող այդ մարդկանցից և նրանց մասին գրել էություններ բացահայտող հուշամեկնաբանություններ: Նախասիրությունների բերումով Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում լայն տեղ են գրավում գրական աշխարհից ստացած տպավորությունները՝ առաջին տպագրություն, առաջին ընթերցանությունների գրքեր, առաջին ծանոթություն հանրաճանաչ գրողի հետ, գրական առաջին ընկերներ, առաջին հոնորար, — բոլոր, բոլոր այս «առաջինները», ինչ խոսք ջահելության տարիքի ամենալուսավոր էջերն են, որոնք տարիների հեռավորությունից երևում են նախնական հրճվանքի անմիջականությամբ և վերապրումներից անբաժան տխրությամբ:

Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում իրենց կեցվածքով երևում են Եղիշե Չարենցը՝ «Գիրք ճանապարհի» տաճարի «խորաններով, պատկերներով, գավիթներով», Գուրգեն Մահարին մտերմական պայմաններում, ապա համսունյան և եսենիսյան ներշնչանքի պահերին, Վահան Թոթովենցը՝ դուրս գալիս ծիծաղով և շքեղ գոյություն, որով «զոկվում էր Երևանի բոլոր մտավորականներից», Վահրամ Ալազանը՝ Հովհ. Շիրազի «գյուտով», և մյուսները: Անվանիներից բացի, հիշատակարանի լիարժեք «բնակիչներն են» ջահել հասակի գրական մտերիմները, մասնավորապես ավելի հասուն, շատ կարգացած ու զարգացած հաշիկ Մալխասյանը և «խենթ», շնորհաշատ բանաստեղծ

Սուրեն Թարյանը, որի վերհուշը Հովհաննիսյանն ավարտում է գրամատիկ պատկերով. «...նայում եմ նրա հետևից տխուր հայացքով և ինձ թվում է, որ այլևս չեմ տեսնելու նրան: «Ջրաղացայանի տղան գնում էր ու մտորում»: հիշում եմ Համսունի «Վիկտորիայի» առաջին տողը: Այդ վիպակը մենք միասին ենք կարդացել»:

Գրքերի և գրողների աշխարհի կողքին հայտնվում է թատերական աշխարհը՝ ռոմանտիկ պատանիների սերնդի մյուս հափշտակությունը. «...մենք պատրաստ էինք մեռնելու մեր թատրոնի շքամուտքի դալուկ լապտերի տակ, նրա շոր ու անշուք աթոռների վրա, մեր պաշտելի արտիստների ոտքերի առջև»:

Արդարև, երեսնական թվականների մեր թատրոնն սպրուտ էր իր ոսկեդարը՝ ի դեմս Հրաչյա Ներսիսյանի, Արուս Ոսկանյանի, Մկրտիչ Զանանի, Վաղարշ Վաղարշյանի և մյուս պաշտելի արտիստների արվեստի: Ըշմարիտ արվեստի մարդիկ, որոնց անանց հմայքից շփոթված պատանիները ստեղծում էին իրենց կուրբերը, իրենց երկրային աստվածներին:

Քաղաքային բուլվարի, մանրածախ խանութների, բաղնիքների, սրճարանների, նորքի ազգիների, երևանյան բամիների, մի խոսքով մայրաքաղաքային մթնոլորտին զուգահեռ Հովհաննիսյանի հիշատակարանում նախնական փայլով երևում են նաև գյուղական կյանքի պատկերներ՝ սայլի անիվների ու նախրի սմբակների տակ մաշված խոտածածկ ճանապարհ, գյուղի եկեղեցին՝ քարերի արանքից աճած մանրիկ սեղերով, անդորր, լուսնային իրիկուններ, Ջրվեժի և Շահարի ազգական-բարեկամների գեղջկական կենցաղ, այդ շղթայի մեջ նաև իր հոր ու մոր գիմանկարային բնութագրությունները: Հիշատակարանի ծնողական գծի պատումի էական թեմաներից մեկը արհեստավորների՝ հոր և նրա նորքեցի, առնչեցի, գառնեցի և այլազուգացի մյուս ընկերների «ուրախության արվեստի» նկարագրությունն է: «Ոսկե ամպի» շատ էջեր բարոյախոսական դասեր են՝ ուղղված ընթերցողների այն սերնդին, որը քաղաքակրթության բուռն զարգացման պայմաններում անհազորդ մնաց մարդկային շատ գեղեցկությունների, թեկուզև հին արհեստավորների բարոյական հարուստ փորձին և նրանց իմաստուն դասերին:

«Ոսկե ամպը» այս առումով պարունակում է անցյալի մեջ սուզվող երեվանի «պրովինցիալի մայրամուտի» ցավագին վերապրումներ:

«Ոսկե ամպի» նյութական տարածությունը, ինչպես ասացինք, մեր հասարակության կյանքի ամենաբարդ, գրամատիկական, հակասական հատվածն է՝ 30-ական թվականները: Կյանքի բոլոր ասպարեզները թափանցած ռոմանտիկական ոգու, բարոյական արժեքների զարգացմանը զուգահեռ դեր էին խաղում ժամանակի որոշ գործոններ՝ հարուցելով մարդկային կեցության գրամատիկ: Արդեն գրական մուտքի օրերից Հովհաննիսյանը հուզորդակցվել է նաև ժամանակի գրամատիկ եզրերին՝ մի շարք գրվագներում արտացոլելով բարդություններ, հոգևոր կյանքի աղքատացման նշաններ, մարդկային վարքագծի սովերներ: Սա առավելապես վերաբերում է գրական միջավայրին, որտեղ կեցության հակասությունները արտահայտվում էին առավել ցայտուն կողմերով: Հեռացած օրերի հուշային վերապրումը ենթադրում է անցքերի և դեպքերի, իրողությունների և մարդկանց որոշակի զգացական նկարագրություններ, ժամանակի առարկայական և հոգևոր մանրամասների վերարտադրություն: Ոչ միայն դա: Հիշատակի գեղագիտությունը

ենթադրում է նաև անցքերի ու մարդկանց իմաստավորումներ, կյանքի հարուստ շերտերի և բարոյական արժեքների փիլիսոփայական թափանցումներ, Հեղինակը տիրապետում է նաև սեփական հայացքով կյանքն իմաստավորելու արվեստի «գաղտնիքներին»:

Անցքերի ժամանակագրությունը մեմուարիստի հետ հավասար մասնակցություն է բերում նաև բարոյախոս-մտածողը, որն այլևայլ կապակցություններով անդրադառնում է ազնվության և բարության, արիության և ճշմարտության, այլասիրության և մարդկային եղբայրության բարոյական արժեքներին:

Հուշավիպակի բարոյախոսական իմաստասիրական շերտը՝ հուշի զգացական վերապրումի նկարագրության կողքին, ցուցաբերում է նաև մեծախոսական-ինքնախոսական շեշտեր, որով և հիշատակարանը, փաստերի կուտակման հետ միասին ի հայտ է բերում «իր և ժամանակի» կապի խորքային բացահայտումներ: Արդեն գիտակցության ինքնուրույնության աստիճանին հասած պատանու առջև կյանքը դնում է բազում խնդիրներ՝ կենցաղի ու քաղաքականության, բարոյականության ու գեղագիտության ոլորտներից, որոնք ստանում են միանգամայն հստակ պատասխաններ: Ճիշտ է, գնահատման հստակության մեջ տեղ ունի հուշագրող-վավերագրողի նաև հետագա կենսագրության՝ նրա անցած հանապարհի փորձը, և սակայն, դա բնավ էլ չի խաթարում երևույթների ընկալման նախնական անմիջականությունն ու բնականությունը:

Մի առանձնահատկություն էս. որքան ավելի հարուստ տպավորություններ են ներխուժում հուշագրողի ներաշխարհը, որքան մեծանում է նրա ստացած ինֆորմացիայի ծավալը, այնքան ավելի ամուր են զառնում կյանքի փաստերի իմաստավորումները:

«Ոսկե ամպը» Հովհաննիսյանի հետընթաց ճանապարհորդությունն է զնայի իր Սկիզբը, պատանության-ջահիլության տարիները, կյանքի ամենաթանկագին օրերը: «Ոսկե ամպը» ջահիլության հիմն-օրհներգություն է, նաև ջահիլության անվերադարձ կորստյան թախծախառն պատում:

...Մի՞թե ինձ համար ամեն ինչ արդեն
Գարձավ նյութեղեն, երկրային ու պարզ,
Մի՞թե իմ հոգում էլ չկան վարդեր,
Միսմանի հուր, փիրուզե երազ...

11

«Ես զգում եմ իմ ուսին գիշերատես բիբերով Միներվա բուն է նստում» — սա Հր. Հովհաննիսյանի «Հայրական երգ» խորագրով գրքի բանաձևումներից մեկն է: Իմաստության թռչունի հայտնությունը հեղեղյան-գլոթեակական մեկնարանություններ նշանավորում է կյանքի երևույթների իմաստավորման հասունության որակ: Իսկապես, Հովհաննիսյանը քնարերգության էջերում, ինչպես երևաց այս շարագրանքից, գծում է մի շարք բնական և շատ հետաքրքրական կորագիծ՝ հովվերգական կեցվածքից մինչև կյանքի դրամաների ըմբռնումը, ապա նաև վերլուծական-փիլիսոփայական տարերը:

Վերջին շրջանի բանաստեղծություններում, նախ և առաջ, ուշագրություն են գրավում խոստովանության ժամերը՝ ծնողների և հեռացած ընկերների հիշատակի սղագրությունը, կյանքի լուսավոր դրվագներին՝ սերերին, գար-

նանք, ծաղիկներին, հայրենի օջախին հղված օրհնության խոսքերը, անցած տարիների և օրերի մեծարանքները:

Բանաստեղծությունների մտորումային շերտը՝ կյանքի իմաստի մենախոսական կառուցվածքներով, Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ բացեց նաև բանաստեղծության ամենաբարդ տեսակի՝ քառյակ-ութնյակների շարքի համար, որոնք տեղ գտան «Իրիկնային զոզանջ» գրքում:

Գրքի խորագիրը, ինչպես հեղինակն է գրում նախախոսքում («Զոն») քաղված է անգլիացի բանաստեղծ Թոմաս Մուրի բանաստեղծությունից, որի թարգմանությունը դարձել է ռուսական ժողովրդական երգ.

«Вечерний звон, вечерний звон,
Как много дум наводит он...»:

Իրապես, Իրիկնային զոզանջը հարուցում է մտորումների մի ամբողջ շարք՝ այլևայլ թեմաներով: Իրիկնային զոզանջների ծննդյան նախապատճառը համարելով Պարույր Սեակի երազային տեսիլքը, Հովհաննիսյանը նրա հիշատակին է նվիրել մորմորալի ութնյակների մի ամբողջ փունջ, իմաստավորելով նրա գեղարվեստական սխրանքը.

Կանգնած կանաչ սարի լանջին
Արևն առած որպես ծնողա,
Միծաղում է մի խանձագետ
Ու հաստաշուրթ գեղջուկ տղա,
Միծաղում է, ու թվում է՝
Նա ծովի է աշխարհի մեջ
Մի շա՛տ երկար կյանքի համար,
Որ պիտի գա՞, որ պիտի գա՞...

Այնուհետև գալիս են սիրո՝ իբրև միակ «արդար օրենքի» մեծարանքները, անդարձ կորած ջահիլության հիմները, մարդկային եղբայրության պատվիրանները, կարոտի և երազանքի նվագները: Ութնյակներում կան փիլիսոփայական աֆորիզմների խտացման հասած շափատողեր, մանավանդ սիրո՝ իբրև հոգեկան ամենանուրբ հաղորդակցության նյութի վերաբերյալ. «Միրո մահը ծանր է անշափ, Քանզի սերը շի ծերանում», «Առե՛ք սերը ջահիլներից. Որ ասում են՝ սերը հին է», և այլն և այլն:

Ութնյակներից մեկը ավարտվում է հետևյալ տողերով՝

Արևն արդեն մայր է մտնում,
Ես էլ գնամ արևի հետ,
Բայց սպասի՛ր, կարծես կյանքում
Ինչ-որ կիսատ մի բան մնաց...

Սա վկայություն է այն բանի, որ դեռ զոզանջում են բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի իրիկնային զանգերը...

Վահագն Դավթյանը ծնվել է 1922-ին, Եփրատի վտակներից մեկի՝ Ոսկեգետակի վրա ծվարած Արարկիթ գյուղաքաղաքում:

Չորս տարեկան է եղել, երբ ընտանիքով տեղափոխվել են Կրասնոդար, այնուհետև՝ Երևանում կառուցվող նոր Արարկիթ, բերելով ծննդավայրի ու հայրենի տան մխացող կարոտը: Ավարտել է նոր Արարկիթի Շիրվանզադեի անվան դպրոցը, այդ առիթով 1940-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տպագրել է «Հրաժեշտ դպրոցին» բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծություններ գրել է և՛ դպրոցում, և՛ զինվորական ծառայության օրերին, և՛ համալսարանական տարիներին, որոնք արժանացել են սկզբում հորեզբոր, այնուհետև մտերիմների խրախուսանքին: Նրա մասին առաջին գրավոր խոսքն ասել է Պարույր Սևակը՝ համալսարանի գրական խմբակի պարապմունքում (1944): 1947-ին տպագրվեց «Առաջին սեր»¹ ժողովածուն, որը լավ ընդունելություն գտավ: Տպավորիչ էին հատկապես՝ զինվորի կարոտն ու հայրենասիրությունը բացահայտող քնարական



Վահագն Դավթյան

մանրանկարները: Այնուհետև տպագրվեցին «Աշխարհի առավոտը» (1950), «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953), «Լուսաբացը լեռներում» (1957) ժողովածուները, «Քոնգրակեցիներ» պատմական գրամատիկական պոեմի առաջին տարբերակը (1961): Ապա գալիս են «Ամառային ամպրոպ» (1964) և «Գինու երգը» (1966) հավաքածուները, ամբողջացնելով Դավթյանի ստեղծագործական ճանապարհի խոսքին շրջանը:

Այս շրջանի բանաստեղծություններում ևս Վ. Դավթյանը գրել է քաղաքացիական շնչի հրաշալի էջեր, օրհներգական հանգի հանգիսավոր բանաստեղծություններ, ասքեր, որոնցից առանձնանում է Հունան Ավետիսյանի սխրանքի մասին պատմող «Ճանապարհ սրտի միջով» գրվածքը սիրո ու կա-

րոտի նվագներով (նշանակալից են հատկապես «Ամառային ամպրոպ» գրքում տպագրվածները), նաև գինու երգեր, որոնք Գ. Վարուժանի շիրագործած ծրագրի իրացում են:

«Գինու երգը» Դավթյանի ստեղծագործության մեջ եղավ անցումային, որի ենթաբաժիններում՝ «Սեր», «Հուշ», «Փար», կամուրջ կապեցին նրա հիմնական մոտիվները: Հատկապես «Գինու երգը» շարքում հիանալի են ներկայացված այգեպանը, նրա աղջիկը և սիրուն տղան, որոնք ներկայացնում են կյանքի ու աշխարհի լիարժեքության գաղափարը:

«Ճանապարհ սրտի միջով» գրախոսության մեջ՝ Գ. Մահարին իբրև առավելություններից մեկը նշում է արևմտահայ մտածողության ձևերի կիրառությունը, ինչպես և բանաստեղծության գաղափարների խոր իմացությունները:

Արդարև, Դավթյանը դեռ պատանության օրերից քաջ ծանոթ էր Հովհ. Քումանյանի և Վ. Տերչյանի, Գ. Վարուժանի և Մ. Մեծարենցի, Պուշկինի և Լեմոնտովի, Վլ. Մայակովսկու և Ս. Եսենինի պոեզիայի ավանդներին, որոնք էական դեր խաղացին նրա բանաստեղծական գիմնակարի ձևավորման մեջ:

...Ու կտեսնեմ ևս նորից, թե անկումի ցավի մեջ
Ջրվեժները խելագար ինչ ցնորքներ են կախում...

Եթե փորձենք մի հայտարարի բերել Դավթյանի բանաստեղծական աշխարհը, երևի թե, հարմարագույնը կլինի կորուստների, տվյալանքների, թախծությունների միջով գեպի «կեցության արբեցումը» ընթանալու սահմանումը: Սա է նրա քնարական և էպիկական պատումների գլխավոր շեշտը, ապրումների գլխավոր մեղեդին: Դրանով են շաղախված ճանապարհի բոլոր հատվածները:

Ճանապարհի սկիզբը, իհարկե, սերն է՝ գոյության առաջին ճառագայթը, որը ցայգալույսերից ձգվում է մինչև ամառային ամպրոպներ, նախնական, «անձև», «անկերպարանք» երազներից մինչև հոգու մեջ թափանցող կայծակներ, կապույտ զիշերների մեջ փշրված լուսնյակից մինչև «մանուշեակոյական», «լիլիթային» շիկացումներ, մեղմանուշ սրինգներից մինչև հրայրբոտ գալարափողեր: Մինչև մարդու հին տառապանքը, դրա հրահրած լուսավոր, մաքուր թախիծը, առանց որի անկարելի է աշխարհի արևալույս աղբյուրների ճանաչումը:

Լուսավոր թախիծը միայն սիրո ճանապարհի սահմանումը չէ, այն ճանապարհի, ուր նախրան քաղաքի փոքրիկ մայրը ընդարձակվելով հասավ մինչև երկնային տարածություններ, լիք շորերով պարզ աղջիկը բարձրացավ հեքիաթի հավերժահարսի բարձունք, իսկ հեքիաթ հյուսողը՝

Ու մնում եմ լուսաբացին ևս մենակ,
Մեն ու մենակ, մի գահրնկեց աստծու պես...

Մենակության տառապանքը Դավթյանի բանաստեղծական լզապոռոտությունների օրենքով ոչ միայն չի փակում գոյության ուղիները, այլև վերահասում է «անանձնական ուրախության» կյանքի բուռն ու անմնացորդ հրճվանքի, այն կյանքի, որը չցված է բնության, հողի, առավոտյան ու արևի խաչտանքներով, զրնգոցներով ու լույսերով:

Երբ էջ առ էջ թերթում ես Վահագն Դավթյանի խոստովանության մատ-
յանը, պարբերաբար երևում են «կապույտն» ու «լույսը», երկինքն ու արե-
գակը: Ազգային ավանդական ոճաբանության խորհրդանշաններ (սարյանա-
կան-շարենցյան իմաստով) լինելուց զատ, գրանք կեցության արբեցման և
հավատի, ուժի և ամբողջական, հրճվանքի և կարոտի այն հենակետերն են,
որոնց միջոցով միևնույն գծի վրա են կանգնում Սերն ու Հողը, Դարն ու
Պատմությունը:

Այդ արժեքները Վ. Դավթյանի պատկերային համակարգում ոչ թե իրար
կողքի դարսված, տարբեր գույների խճանկար են, այլ իրար մեջ տարրալուծ-
ված, լրիվության եկած հոգեկար, որում անձնական ու անանձնական ապ-
րումներն ի մի են գալիս սիրելի բանաստեղծի՝ Դանիել Վարուժանի, «Գեպի
ազբյուրը լույսին» թափանցումներով:

Լույսի աղբյուրների որոնումներով Վ. Դավթյանն իր հոգեկան շրջա-
պտույտի մեջ է առնում և մանկությունը՝

Ու ես թոթափած իմ անքնության սովերները սև
եվ սովերներից միակ կապույտը՝
Կարոտը առած,
Գեպի սկիզբն եմ բնթանում ահա,
Քամիների հետ.
Ու թռչունների,—

և ծննդավայրը՝ սրա հուշատեսիլքային, իրական-Ֆանտաստիկական պատ-
կերներով, մեկ խաղաղվող, մեկ բոցավառվող, մեկ ամպերի պես թեթև, մեկ
արեգակի պես այրող հուզապրումներով:

Դավթյանի կապույտ առասպելների շղթայի մեջ մեծ տեղ ու կշիռ ունի
հայրենի հողը՝ իր սար ու ձորով, արևաթափախ հովիտներով, սերմնացան-
ներով ու հերկողներով, հեթանոսական եղեգան փողով ու դարավոր ծխան-
ներով, իր տառապանքով ու լույսով:

Երկիր,
Տառապանքն այն ակոսն է սև,
Որի մեջ լույսի ու իմաստության
Սուրբ հասկն է աճում,

Այդ ակոսն ես դու,
Այդ կնճիռն ես դու աշխարհի գեմքին:

Եվ ծանրացել է բո հասկը,
Երկիր,
Լցվել է լույսով,
Ցորյանով մաքուր...

Իր խառնվածքով Դավթյանը իրականությունը սուքի ու լեզենդի վերա-
ծող, իրականության ամեն մի կենդանի բեկորի մեջ նրա ֆանտաստիկական
շունչն ու հրաշքային տարբերակը որոնող բանաստեղծ է:

Նրա ճանաչման արմատները, ինչպես վայել է լեզենդին, գալիս են
տարածությունից, հեռավորությունից, բարձրությունից: Ներքևի ու վերևի
սահմանագծի մեջ առաջին հերթին նրան հարազատ են բարձունքի ներշնչ-
անքները՝ կապույտ երկինք ու արև, լեռնային ձյուն ու ծաղիկ, ծիածան ու
կայծակների շանթ, աստղերի մեջ շողացող բարդիներ, աստղային միգամա-
ծություններից ծագող լույս:

Այսպես են երևում նրան նաև դարի պատմիչները՝ բարձունքի վրա մեռ-
նող անանուն զինվորի շնորհակցող հիշատակից մինչև հայոց փոքրիկ հողի
մեծ հերոսի լույսով ողողված հողաթումբը, մարդկության երջանկության
համար ոտքի կանգնած առաջին մարտիրոսների երազներից մինչև հողա-
գնդի լայնություններով քայլող նրանց գործի ժառանգորդները:

Այդպես են երևում «նախնիների սովերները», որոնց դարերի խորքում
ճառագած լույսը՝ հայրենական պատմության վաղնջական ծխանների, մաշ-
տոցյան սուրբ տառերի, թոնդրակեցիների բմբուսացող տարերքի, մագա-
ղաթյա գրերի, կոմիտասյան կարկաշող նվագների լույսերը գալիս և իրար են
կապում ակնթարթն ու հավերժությունը, ժողովրդի պատմությունն ու հեռա-
նկարը:

Աշխարհի հեքիաթային դաշնության ու պարզության, հեռավոր դարերի
և ընթացիկ կյանքի ծալքերում լույսի աղբյուրների, արդար արեգակների ու
կապույտ առասպելների որոնումները, բնականաբար, Վ. Դավթյանի հոգե-
նկարը ողողում են դրամատիկ շիկացումներով, տապալակի ու մաքառման
շեշտերով, կարմիրի ու սևի, արցունքի ու ժպտի, բոցի ու սառույցի հակա-
դրություններով, աշխարհի վրա «կարմիր աքաղաղի կախած կարմիր հի-
շերով»:

Այսուամենայնիվ, դեռ այրվում է բիրլիական հնության մեջ իր արմատ-
ները խրած մորենին, զեռ բոցավառվում է կենաց ծուխը՝ խոստանալով լույ-
սի նորանոր, անձնական ու անանձնական հրաշքներ:

Հայոց բանաստեղծության արդի համապատկերում Վ. Դավթյանի պոե-
զիան առանձնանում է շատ կողմերով, ինչպես բնարական ապրումի էպի-
կական հնչելովյամբ, շարքերի կազմակերպման վիպասային սկզբունքով,
դասական ներշնչանքների ու ժամանակակից զուգորդական կառուցվածքների
համադրովյամբ, ոճաձևերի բազմազանությամբ, բարձր արտիստականության
հասցված տեխնիկայով:

Վ. Դավթյանը բանաստեղծության գերազանց կառուցող է, նյութին
«վսեմ կերպարանք ու ձև» տվող, Չարենցի բառապաշարով ասած՝ իր տողե-
րը հին վարպետների դաշնության արվեստի «ոսկյա օրենքով» հատող բա-
նաստեղծ: «Պոեզիա, որ մաքրում է արյունը» հողվածում էր. Մեծիլայտիոր
գրել է. «Ինձ թվում է, թե Վահագն Դավթյանն իր բանաստեղծություններն
այնպես նրբորեն ու հմտորեն է քանդակում, ինչպես հայկական հին վար-
պետներն էին քանդակում խաչքարը: Նրա բանաստեղծական տեխնիկայի վրա
ես հայ քարագործ վարպետների հզոր ազդեցությունն եմ տեսնում... Վա-
հագն Դավթյանն իր մեջ ներծծել է այն ամենը, ինչ հնարավոր է ներծծել՝
բնապատկերով, պատմությամբ, ճարտարապետությամբ, գույներով, բույրե-
րով հարուստ հայկական հողից»:

Շատ հին ժամանակներից բանաստեղծներին տվել են երազող անունը,
հետևաբար և բանաստեղծությունը նույնացրել են երազանքի հետ:

Դարերի ընթացքում փոխվել-ձևափոխվել է բանաստեղծության կառույց-
վածքը, բայց պահպանվել է նրա տոհմիկ-ավանդական հասկանիշը՝ երա-
զանքի էությունը:

«Երևի գրել սկսում են և առհասարակ գրում են ինչ-որ բանի կարոտից», — գրական մի զրույցում այսպես ձևակերպեց բանաստեղծության շարժառիթը Վահագն Դավթյանը: Հարցի այս պատասխանի մեջ կա նաև Դավթյանի սեփական փորձը, բանաստեղծական էությունը, որ ընթացել և ընթանում է կարոտ-երազանքի նվաճման ուղիներով:

Եթե վերջին գործերից մտովի աղեղ կապենք դեպի Դավթյանի գրական մուտքը, վերհիշենք ճանապարհի տարբեր հատվածներում գրած գործերը՝ և՛ մտերմական, և՛ բողոքացիական, և՛ պատմական շնչի, ապա զրգավար չէ նկատել, որ նրա բանաստեղծական աշխարհը իսկապես ծավալվում ու խորանում է կարոտի հունով, այդ համապարփակ զգացմունքի պես-պես դրսևորումներով:

Մարդկային մտերմության կարոտ, հոգեկան դաշնության ու գեղեցկության կարոտ, բնության, սիրո, նախնյաց հիշատակների կարոտ, ծննդավայրի, երգի, ինքնության, հեռաստանների կարոտ, «ամեն ինչի կարոտ», որը նրա բանաստեղծական ճանապարհը անընդհատ լիցքավորող, նրա էությունն ուր ծալքերն ու գույները բացահայտող կենդանի վառելանյութ է: Ընդ որում կարոտը նրա բանաստեղծության մեջ անձուկ, կաղապարված, ներամփոփ ապրում չէ, այլ աշխարհազգացական լայն տրամադրության որոշակի համակարգ, որ ինքնին ենթադրում է հավասարազոր այլ տարերքների ներթափանցում այդ համակարգի մեջ:

Դրանցից մեկը Լույսն է, մյուսը՝ Քախիժը. առաջին նվազ իրար հերքող, բայց ըստ էության միմյանց լրացնող հասկացություններ, որոնց բնական համադրությունից գոյանում է Դավթյանի լուսաստվերի բանաստեղծությունը:

Լույսն ու Քախիժը՝ երկու այս սկիզբներն են, անտես ճառագայթի պես, անցնում նրա բանաստեղծական աշխարհի միջով, այդ աշխարհին հաղորդելով տրամադրությունների ու տպավորությունների բազմազանություն: Նրա բանաստեղծական աշխարհազգացման մեջ էական դեր ունի կյանքի ընդարձակության՝ հեռաստանների հուզապրումը, որը և ասպարեզ է տալիս մեծ լույսին: Այս գծով Դավթյանը շարունակում է հայոց բանաստեղծության հինավուրց ու նոր ավանդները՝ լուսերգության ազգային ավանդները:

Վ. Դավթյանը բազմակողմանի ու բազմալար բանաստեղծ է. այս առումով արդի բանաստեղծության մեջ նրա հետ բշիբը կարող են համեմատվել: Բանը միայն այն չէ, որ Վ. Դավթյանը իր անցած ճանապարհին դրսևորել է թեմատիկ հարուստ նախասիրություններ՝ մտերմական ապրումներից մինչև բողոքացիական նվազներ, և ոչ էլ այն, որ նա շարունակ դիմել է բանաստեղծական բազմազան տեսակների՝ քնարական բանաստեղծություն, բալլադ, սոսք, պատմական ու ժամանակակից պոեմ, չափածո ակնարկ և այլն: Սրանք իրենց հերթին:

Ավելի կարևոր է բանաստեղծական մտածողության ճկունությունն ու ոճական լայնությունը, նրա գույների ու փոխակերպումների հարստությունը:

Այն հարցին, թե պոեզիայում «Ո՞վ է իր նախասիրությունը», Վ. Դավթյանը պատասխանել է ոչ թե մեկ կամ երկու անվան առանձնացումով, այլ «սիրած անունների» շարքով, որոնց մեջ են հայրենական ու միջազգային պոետներ՝ Հովհ. Քումանյան, Վ. Տերյան, Ավ. Իսահակյան, Չարենց, Մեծարենց, Վարուժան, Նարեկացի, ապա Եսենին, Մալակովսկի, Լորկա, Պետեֆի, էլյուար, Բլոկ:

Անունների այս երկար ցանկը հիշատակելով նա ցանկացել է ընդգծել այն էական պարզեր, որ ստացել է մեծ պոեզիայից՝ ճշմարիտ բանաստեղծության ճաշակը: Մի հատկություն, որով ևս Դավթյանը առանձնանում է շատ ժամանակակիցներից:

Այդուամենայնիվ Դավթյանն ունի իր «թաքուն» նախասիրությունները. «Պոեզիայի մեջ ես նախընտրում եմ Եսենինյան անկեղծությունն ու անմիջականությունը, շարենցյան հղորդությունն ու այրումը, վարուժանական կիրքն ու պատկերավորությունը»: Եվ իրոք երգի իր հունը բացելով Վ. Դավթյանն անմիջական հաղորդակցության մեջ է եղել Եսենինի, Չարենցի, Վարուժանի արվեստի «գաղտնիքներին», առանձնապես կարևորելով անմիջական բանաստեղծության միշտ կենդանի, «պահպանողական» գծերը: Ավանդական ներշնչումների ազնիվ հողի վրա էլ ամբացել է նրա ոճական մտածողության լայն շառավիղը՝ քնարական թափանցիկ գույներից մինչև կպիկական թանձրություն, ջրաներկից մինչև գեղանկարչական խտացում, մեղմաձայն նվազներից մինչև հորդաուստ տարերք, ավանդական պարզ պատկերից մինչև ժամանակակից զուգորդական բանաստեղծության կառուցվածքներ:

4

Անկեղ մորենին այրվում է, այրվում
եվ չկա մոխիր,
Չկա սպառում և չկա վախճան...

Անկեղ մորենու լեզենդից ճառագայթող իմաստությունն առաջին հերթին վերաբերում է հայրենական տան կարոտին՝ անվախճան ու անզնահատելի, ամբողջ կյանքում մարդուն ուղեկցող, մարդու հետ մտերմացող մի զգացմունք, մի թանկագին հոգեկան բեռ, որի անմիջական հրահրումներով Դավթյանը գրեց ժամանակակից բանաստեղծության ընտիր, խորունկ շարքերից մեկը՝ «Մենդավայր» շարքը:

Եսոսքի վարպետության բարձր արտահայտություն է Վահագն Դավթյանի այդ շարքը՝ և՛ հուզական բացահայտման սկզբունքին ենթարկված կառուցվածքով (դրա համապատասխան մասերն են «Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը»), և՛ հայկական ֆրագմենտների գույների թափանցումով, և՛ անխառն, գերնորը քնարական տարերքով, և՛ իմացական լայն սահմաններով, ավելի լայն՝ հայրենական տան այն պատկերացումից, որ վաղ մանկական տպավորություններից վերաբաղում է բանաստեղծը: Ժամանակային մեծ հեռավորությունից Դավթյանը ևս, ինչպես հայրենական տան մյուս երգիչները, գնում է դեպի սկիզբը, այդ ճանապարհը բանաձևելով եզակիորեն ճիշտ Կարոտ հասկացությամբ:

Արդարև, այնտեղ ամենից ավելի զգացվում է «արյան տրամության», «անքնության»՝ կարոտի անլուրի շունչը:

...ինչ-որ թփի տակ
Իմ ժանկությունից ծվեններ կան դեռ՝
Մոլորված շաղի,
եվ անմոռակի,
եվ խոտի տեսքով...

Ասպարեզ բերելով հուշերի, կարոտների, տեսիլքների «ոսկե շղթան», Դավթյանը՝ բուն հայկական օրնամեհեռը շնչավորելուց բացի, իսկ նրա շնչավորման մեջ կան դասական խորութիան ու պարզության էջեր՝ «Անքնությունս մեջ ժայռեր էին...», «...Ու մինչև հիմա չգիտեմ հաստատ...», «Ան գերան է, սե պատ», «Եվ ես այդ գիշեր քնեցի մեր տան...», «Ես կալ եմ գնում», — հայրենական տան հենարանով բացում է իր աշխարհավերաբերմունքը, որին և, ինչպես ծննդավայրի անխորտակ կապին, լիովին պատշաճում է բոցավառվող, բայց անշեջ մորենու սահմանումը:

Բանն այն է, որ «աշխարհագրական ծննդավայրի» կորստյան թախծի կարոտի վերապրումներից ավելի Դավթյանի այս շարքը հավասարապես կոչված է հայտնաբերելու «հոգեկան ծննդավայրի» ներգաշնակությունը:

Վահագն Դավթյանն ունի կյանքի, բնության, աշխարհի «հրաշքներով» հիանալու-զարմանալու, աշխարհի ամեն մի բեկորի մեջ իսկ եղած գեղեցկությունը զգալու, ավելին՝ կյանքի հեքիաթային սկիզբը հայտնաբերելու և լույսի աղբյուրները ճանաչելու հազվագյուտ ձիրք:

Սա բնավ չի նշանակում, թե նրան անհարազատ, անմատչելի է կյանքի դրամատիկ-մաքառող շունչը, թե, լույսից բացի, նրա աչքին չեն երևում կյանքի սովերները, թե աշխարհը նա ներկում է «ծիածանով», նմանվելու դիցաբանական այն հերոսին, որ բոլոր առարկաները, ամեն ինչ դարձնում է ոսկի, դատապարտելով իրեն կործանման:

Ընդհանուր հակառակը, Դավթյանի զգացումն ունի դրամատիկ-հոգեբանական խոր արմատներ, կյանքի գաղտնիքները ճանաչելու դրդապատճառները, կարելի է նույնիսկ ասել՝ ներգաշնակության նրա հեքիաթը դեռ անկատար, անգաշն, հոգեկան բարձր սկիզբների կարոտ աշխարհի յուրօրինակ բանաստեղծական մեկնաբանություն է:

5

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, բոլոր դարերում, ապրում և շնչում է հոգենյութով, պաշարները բաղում է պատմության տվյալ հատվածի հոգևոր բովանդակությունից, պեղում և տապաբեզ է հանում բացառապես հոգեկան արժեքներ՝ շարժումներ և իրողություններ:

Սա բանաստեղծության անխափան զարգացման գլխավոր պայմանն է: Սա նաև այն վերին ճշմարտությունն է, որ բնավ ենթակա չէ տեղաշարժման:

Վահագն Դավթյանը, անկախ տարբեր տարեթվերի գրած բանաստեղծությունների նվազ կամ բարձր արժեքից, անկախ դրանց ինքնուրույնության աստիճանից (ինչպես ամեն մի բանաստեղծ, Վահագն Դավթյանը նույնպես «ազգեցություն» լիցքերով է գնացել դեպի ինքնուրույնություն), արգեն իր գրական մուտքից եղել է հոգենյութի քնարերգության դիրքերում, դեռ «Էն գլխից» մերժելով մերժել է արտաբանաստեղծական վաղանցուկ և անբնական պատվաստները: Հոգեկան ներսուզման, Պ. Սևակի դիպուկ բառով՝ ներքնահայտության, տարերքը, իր իսկ բանաստեղծական վաղածանոթ շաղախում նոր աստիճան նվաճեց «Տաղարան» շարքում:

Շարքը, ըստ էության, առանձին «սյուժետային պատմություններից»՝ բանաստեղծական նովելներից կառուցված խոստովանանքային պոեմ է, որով պանծացվում են հոգևոր-զգացական այն արժեքները, որոնք անհրաժեշտ են մեծ կյանքի լիարժեքությանն ու ամբողջականությանը, այն արժեքները, որոնցով աշխարհը երևում է հարուստ և անհատնելի բովանդակությամբ:

«Տաղարան» շարքը անտարակուսելիորեն կրում է պատմության արգիական հատվածի՝ ընթացիկ ժամանակի որոշակի կնիքը: Միայն թե այդ շարքի տաղերում ժամանակը երևում է ոչ թե արտաքին, «թեմատիկ», ակնառու նշաններով, կամ էլ իրադարձությունների օրացուցային-սինխրոն (համաժամանակյա) արձագանքով, այլ ժամանակի «անտեսանելի» գույների ու գծերի հուզական թափանցման ձևերի մեջ:

Տաղերի հուզական ներշնչանքների կրողը, որին գրականության տեսության մեջ պայմանականորեն կոչում են «քնարական հերոս», այն անհատականությունն է, որը աշխարհին նայում է ոչ թե պղտորված, մշուշոտ, հոգնած աչքերով, այլ ջինջ, զուլալ, ինչ-ինչ տեղ նախնական հայացքով, որը կյանքի ընթացքը դիտում է ոչ թե իբրև մայրամուտային հոգեվարք՝ դալկացող-խամրող-մարող գույներով, այլ իբրև լուսաբացի հայտնություն՝ լույսի ու գույնի զրնգուն խաղերով:

Վաղուց է ասված, որ Վահագն Դավթյանը կյանքի տարբեր երևույթների խճանկարում որոնում է նախ և առաջ այն եզրերը, որոնք թանձրացնում են բարձունքների ու հեռաստանների ներշնչանքները: Նրա ստեղծագործության միջանցիկ այս երակը ակոսել է նաև «Տաղարան» շարքը, որում, նյութի թելադրությամբ, տաղերը երևում են լեզենդային կառուցվածքով ու սիմբոլիզմով:

Վ. Դավթյանը, իրապես, երևույթները բարձրացնում է հեքիաթի, լեզենդի աստիճանին: Սա բնավ չի նշանակում, թե նրա հեքիաթ-տեսիլքային կառուցվածքներում բացակայում են կյանքային շափանիչները, թե նրա տաղերի, այսպես ասած, լեզենդային ետնախորքում տեղ չունեն առարկաների իրական ու բնական տեսագծերը, իրական ու բնական կապերը:

Հեքիաթային աշխարհի ընկալման ու ճանաչման իր կերպն է, կյանքի սովորական առարկաներն ու երևույթները նոր, անսովոր շափումների աստիճանին բարձրացնելու բանաստեղծական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ «Ձնծաղկի տաղը». բանաստեղծը գարնան ավետաբեր ծաղկի «կենսադրության» և «բնավորության» բացահայտման ճանապարհով յուրացնում է կյանքի հոգևոր շարժումների ու կապերի մի ամբողջական պատմություն: Այս տաղում, ինչպես և առհասարակ շարքի մյուս զրվագներում, ուշադրավ է կյանքը արարող ուժերի հաղթության, կյանքին լույս և բովանդակություն հաղորդող սկզբունքների գերազանցության ելակետը: Ձնծաղիկը այդ աշխարհազգացողության խորհրդանշանն է, ձմռան գաժան հողմերի մեջ, մեն-մենակ, փխրուն ծաղիկը երազում էր բնության համատարած ծավալուն գարնան «կանաչ թրթիռ», «մանուշակների ծիփանքը անափ», որպեսզի կյանքը լցվի համատարած հեքիաթով:

Ու տոն կլինի... Կենդան աշխարհն արևի գանդից,
Հողը կզատես հաց մի անագառ, ու լույսը՝ դիմի...
Բոլորը կզան, բոլորը կզան այդ խրախճանքին,
Բայց ի՞նչ, ավաղ,
Մեռած կլինի...

Ձնծաղկին հատուկ «համասփյուռ» հատկություններով են օժտված բնության մյուս տարրերը, ինչպես ծառը, որը ներկայացնում է հողի ու երկնքի «զարմանալի առնչությունը» («Տաղ ծառի»), ինչպես ամպրոպը («Տաղ ամպրոպի»), որի կայծակի մեջ սիրո լույսն է թափառում, այն կայծակի, որի հանդեպ կուրծքն է բացում դարավոր կաղնին:

...Հավ է մի վարկան ապրել բոցի պես, քան փակ դարեր,
Հրդեհվում է նա, կրակի թևով երկիրն համբարձում
Իրրև կրակի մարուք մարդարե...

Վ. Դավթյանի տաղերը ածանցում են այն բարոյախոսությունը, ըստ որի գոյություն լիարժեքության ազդակները բոցի, խարույկի, հրդեհի օրենքներն են:

Կինելով ոչ թե օրերի մասին պատմող, ոչ թե դրանց անցուղարձը վավերագրող, այլ ժամանակի հոգեկան արժեքները և իղեալները հայտնագործող, այդ արժեքների բարոյական դասերը մեկնաբանող, Դավթյանը, խոսունրվածքին հարազատ, բանաստեղծական նկարագրից բխող գեղարվեստական լուծումներ է բերում: «Վահագն Դավթյանը,— գրում է Ստ. Ռասսագինը,— բռնված է մարմնավորման ազահությունը, մարմնավորել այս կամ այն բանը, ծառը կամ քարը, նա, ասես, ուզում է յուրացնել բազում կերպարանքներ, բայց ուշադիր նայեք. չէ՞ որ դա ազահություն չէ, այլ շուայություն, և ոչ թե այնքան մարմնավորում է, որքան վերամարմնավորում, որովհետև բանաստեղծը ոչ ավել, ոչ պակաս ընդունակ է հայտնաբերել, թե ինքը պատրաստ է ինքը շլինել. «Կապույտ ծաղիկ եմ, խոտ եմ ու սեղ, այնքան խոնարհ եմ, հող եմ ասես, այնքան թեթև եմ, անանձնական, որ բարի լույս եմ, որ ես չկամ»⁶:

«Տաղարանը» այս առումով, անխտոն ու անվթար դավթյանական գործ է: Հոգեբանության սուզումներից, երևույթների միջնակյալ մանրամասների նկարագրություններից ավելի շարքում առաջնային դեր են ստանձնում կառուցվածքի լայն, խոշոր գծերը, ասքային-հերիաթային հնչերանգներն ու ութները. ինչպես, օրինակ, նժույգի տաղը.

Սլանում ես դու հեռու լեռների կանաչ երկզով,
Ուր արշալույսը շող ու շաղով է սեզերը օձել,
Բո աչքերի մեջ այդ արշալույսի տիրությունն է գրվ...

Սլանում ես դու...
Ու ծառս ես լինում, ու հողն ես փորում, ու խուլ վրնջում,
Հետո դիտահակ կանգնում մայրի լեռներին ի տես,
Եվ պայտերից մեջ նորից կաշձերն են թախծելով ննջում...

Նժույգի տաղի մեջ երևի թե ամենից ավելի որոշակի է արտահայտվել Վ. Դավթյանի Տաղարանին հատուկ ներքին դրամատիզմը, արամագրությունների անցումները՝ մեղմ, «հանգիստ», «ներդաշնակ» տոներից դեպի տաք, բոցկլտացող, ահագնացող տոները, խաղաղ վիճակներից՝ հոգեկան անհանգիստ «պայթյունները»:

Վահագն Դավթյանը այն բանաստեղծն է, որի գեղարվեստական կառուցվածքները շափազանց ազգային են, այնքան ազգային, որ դժվարանում ես դրանք պատկերացնել արտահայտչական մշակույթի շրջանակներում: Իրապես, նրա քնարերգությունը արմատներով միտում է դեպի ազգային մշակույթի ամենավաղ շերտերը՝ մինչև հեթանոսական դարեր, մինչև «Վահագնի ծնունդ», մինչև միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության՝ Լույսի ու Արևի, Բնության ու Սիրո մեծարանքներ, այստեղից մինչև Դանիել Վարուժան և Եղիշե Զարենյ:

Հայոց բանաստեղծության դարից դար փոխանցված տոհմական շաղախի մեջ է նաև «Տաղարանը»: Ժառանգականությունը վերաբերում է այդ շարքի և՛ բովանդակությանը, և՛ արտահայտման ոճին ու եղանակներին: Բովանդակությունը, արդեն ասացինք, կյանքի ստեղծարար ուժերի հաստատման և աշխարհի պես-պես դուշների ճանաչման բերկրանքն է՝ հայոց բանաստեղծության այն դոմինանտ գաղափարը, որը, այս դեպքում յուրովի բեկումներով, միանում է ազգային աշխարհազգացության լայն հոսանքին: Ընդհատ է ասված, որ «...Վահագն Դավթյանի գիրքը ժամանակակից է ոչ թե հրատարակման տարեթվով, այլ զգացմունքների համակարգով, միևնույն ժամանակ ասես գրված է անհիշելի ժամանակների առասպելաստեղծման ականատեսի կողմից»⁷:

Գալով «Տաղարանի» սրտահայտման ոճին, ապա նրանում դժվար չէ նկատել ոչ միայն միջնադարյան տաղասացության, այլև մանրանկարչության ու ճարտարապետության, մանավանդ տեսիլքի պես թափանցիկ հայոց ճարտարապետության փոքր ձևերի որոշակի կնիքը:

6

Հայոց հին պատմության վրա բացված պատահանից այսօր շատերն են նայում: Խոսքը վերաբերում է գրչի մարդկանց՝ լինի նա պատմարան թե գրող, հնագետ թե մեկնիչ: Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել՝ մեր ժողովուրդը պատմական ժողովուրդ է:

Դեռ մեկ հարյուրամյակ առաջ Միքայել Նալբանդյանն է հպարտությամբ արձանագրել այդ ճշմարտությունը, տալով հետևյալ կուռ բանաձևումը. «...Իբրև ազգ անտիկյան ենք»:

Ժողովրդի պատմության անտիկյան հասակը— սա է, ըստ երևույթին, հոգեբանական այն դրդիչը, որ պարտագրում է նայել նաև հին դարերին, այստեղից դուրս հանելու ժողովրդի գոյության նախահիմքերը: Այս հոգեբանության հողի վրա էլ մեզանում, նաև գեղարվեստական գրականության մեջ, ընդարձակ տեղ է գրավում պատմական և պատմաավանդական էությունների մշակումը:

Թեպետև շատերը՝ արձակագիր կամ բանաստեղծ, պատմական թեման համարում են դյուրամատչելի բնագավառ, բայց դա մոլորություն է: Պատմությունը նույնքան (եթե ոչ ավելի) դժվարին խնդիրներ է ներկայացնում գրողին, ինչքան ժամանակակից կյանքը: Խոսքը իսկական արվեստին է վերաբերում և ոչ թե «աշուտ-երկայթյան» բնույթի հերիաթաբանությունը, որի շառավիղներն այսօր էլ օգտվում են «սե շուկայական» հարաճուն գներից:

Սովորաբար պատմական թեմայի կարևորությունը հիմնավորվում է ժամանակակից կյանքը հուզող հարցերի ուղղակի պատասխանով: Դա պատմական թեմայի հիմնավորման այբբենական տեսակետն է: Ավելի խորունկն այն է, երբ պատմությանը նայում են ոչ միայն զուգահեռներ գտնելու, այլև ժողովրդի ժամանակակից կենսագրությունը հին արժեքներով լրացնելու նպատակով:

Երկրորդ գծի վրա է Վահագն Դավթյանի «Մուխ ծխանի» (1969) հավաքածուն:

Պատմության անհայտ ծալքեր վեր հանելու իմաստով բանաստեղծը ոչ մի նոր հայտնություն չի անում: Պատմիչների գրքերից կամ հինավուրց ա-

վանդություններից հայտնի գրվագներ են նրա գրվածքների նյութը: Մի դեպքում դա հայոց շղթայակապ Արտավազդ թագավորի առասպելի հատվածն է («Ո՛ր տայր ինձ՝ ասէր, գծուխ ծխանի»), մյուս դեպքում՝ Փառանձեմի և Գնելի սիրո պատմությունը («Ասք սիրո և սրի»), երրորդ դեպքում՝ պարսից Շապուհ արքայի գերված կանանոցի վերաբերյալ եղած զրույցը («Ճերմակ ձիավորը»), ապա Զվարթնոցի մասին պատմող ավանդությունը («Զվարթնոց») և, վերջապես, թոնդրակյան աղանդավորական շարժման կես-պատմական, կես-ավանդական նյութը («Թոնդրակեցիներ»):

Մանոթի թեմաներ, որոնց մեկ անգամ չէ, որ դարձել են հայ գրողներն ու մեկնելները:

Դիմելով այդ թեմաներին, Դավթյանն իր խնդիրը չի սահմանափակել ոչ պատմության հիշատակարան տալու, ոչ էլ պատմությունը ծանոթագրելու պատիվ մոտեցումներով:

Ժողովրդի հիշողության նվիրական խորշերում պահված պատմական զրույցները նախ և առաջ նրա ազգային բնավորությունը ճանաչելու աղբյուրներ են: Մի դեպքում ճանաչվում է նրա հայրենասիրական անկոտրում կամքը, մյուս դեպքում՝ վեհանձնությունը, հետո՝ շինարարական ոգին և, վերջապես, բոլոր տեսակի շղթաներից դուրս նետվող ազատության բռնկումը: Այս արժարժույթներով նա կարծես թե հետամուտ է ժողովրդի հոգեկան աշխարհի կազմավորման ընթացքին, որտեղ հավասարապես իրենց տեղն ունեն և՛ զգացմունքը, և՛ միտքը, և՛ գեղեցկությունը, և՛ գործը, և՛ ծառայումը՝ օտարի սրի ու բրիստոնեական խաչի դեմ, և՛ հայրենական սրբությունների պաշտամունքը:

Գաղափարական նման առաջադրությամբ Դավթյանի պատմական սրժարժումները գալիս-միանում են նրա ստեղծագործության այն երակին («...բայց ծնվեցի» և այլն), որին կարելի է տալ «ժողովրդի վերընձյուղում» անունը: Դալով երկու ծայրերից՝ ժողովրդի պատմաառասպելական հնությունից և նրա կյանքի ամենօրյա վերընձյուղումից, Վահագն Դավթյանի ստեղծագործությունը իրար է կապում հինն ու նորը, պատմությունն ու այսօրը, հոգն ու դարը:

Թեև պատմական տարրեր ժամանակներ են ներկայացվում Դավթյանի գրվածքներում՝ առասպելական հնադարից մինչև բրիստոնեական խաչ ու խաչվառով ծանրացած միջնադար, բայց բոլորը ի մի են գալիս իրեն հայրենական ծխանի գոյություն համար հայ ժողովրդի վարած «մաքառման սյուժեի» օղակներ: Սա վերաբերում է և՛ վերածնության շնչի առաջին լրարերներին՝ միջնադարյան աղոթքների ու բրիստոնեական կապանքների դեմ ծառայած թոնդրակեցիներին, և՛ սերը սրի դեմ պարզած մեծահամբավ նախնիներին, և՛ ազգային հպարտությունը ամեն ինչից վեր դասող մարդկանց, և շղթաների մեջ անգամ հայրենիքի մեծագույն իրավունքը հռչակած բաջ ալբերին: Գեպի կառավարան գնացող շղթայակապ Արտավազդի միակ բաղձանքը՝

Ո՛ր տայր ինձ ծխանի ծուխը սուր...⁸

իրենց հոգու մեջ կրում են բոլոր այն դրական դեմքերը, որոնց վարքագիծը դարձել է բանաստեղծի գննումների առարկա:

Զլինի հայրենական կապույտ ծուխը, շեն լինի սիրո վայելքն ու երկրի

արքայություն ստեղծելու երազը, լույսի ու կրփի աղբյուրները: Հայրենի ծխանը սկիզբների սկիզբն է:

Մատենագրության մեջ կամ ժողովրդի ավանդություններում պահպանված ստեղծություններից վերաբաղելով կամ ամբողջական սյուժեներ կամ սյուժեառային առանձին մտքիվներ, Դավթյանը դրանց տվել է ժանրային նոր կյանք ու նոր հնչողություն:

Իսկ ինչ ժանրով է նա յուրացրել պատմաավանդական նյութը:

Բացառությամբ «Թոնդրակեցիների», որը նախնական տարբերակի դրամատիկական պոեմ բնորոշումից պահել է միայն (և իրավացիորեն) պատմական պոեմ անունը, մյուսները ժանրային նկարագրով ասքեր են՝ ասք հոգեկան ամբողջան, ասք մարդկային վեհանձնության, ասք զգացմունքի, ասք բանական լույսի և ազգային հպարտության:

«Թոնդրակեցիների» մեջ, ինչպես հատուկ է առհասարակ պոեմի ժանրին, լայն կտավի վրա երևում է պատմական ժամանակաշրջանը բնորոշ գույներով ու բնորոշ աշխարհայացք մարմնացնող հերոսներով, միջնադարյան խավարը ճեղքող հոգեկան գրություններով: Այստեղ մի դեպքի տեղակ գործում է դեպքերի հարուստ շղթան՝ ներառելով ժամանակի սոցիալական, բաղաբական, գավանբանական երևույթներ: Մի խոսքով՝ «Թոնդրակեցիները» ժանրով պոեմ է:

Մյուս գործերը շունեն սյուժեառային ճյուղավորումներ ու տարածումներ. մի դեպքի ու հոգեկան մի գրության սահմաններում բանաստեղծն արասահայտում է իրեն զբաղեցնող ասքային գաղափարը:

Նկատի ունենալով դրանց բովանդակության գրամատիկ ընթացքն ու լուծումը, Վ. Դավթյանի այդ գործերը կարելի է խմբավորել նաև «փոքր գրամաներ» անունով:

Ասացինք, որ Դավթյանը նյութին չի մոտենում իրեն պատմության հիշատակարանի: Պատմական էջմարտության հետ միասին նրան մտահոգում է պատմության զգացողությունը: Դրանք հանդես են գալիս կողք-կողքի, իրեն իրարահյուս արժեքներ: Կավագույն օրինակը, անտարակույս, «Թոնդրակեցիներ» պոեմի նոր տարբերակն է:

Պոեմի նախորդ տարբերակը ևս ուներ գեղարվեստական արժանիքներ, բայց ուներ մի էական պակասություն: Դա պատմական ժամանակաշրջանի հույժ սոցիալականացումն ու մոգեռնացումն էր՝ տեղ դառն իշխանուհի Փառանձեմի և ճորտ Սմբատի սիրային սյուժեի մեջ: Պոեմում անվերջ ու շարունակ արժարժում էր ճորտական և իշխանական ժազումների սոցիալական տարբերությունը, որին տրվում էր նույնքան հասարակացված պատասխան, թե ուսմիկն ու իշխանը հավասարապես իրավունք ունեն օգտվելու սիրո բարիքներից:

Պոեմում ընդարձակ տեղ գրավող այս գրվագը և դրանից ածանցված բարոյաբանական սրտառուզ գատողությունները՝ թե ճորտն էլ է մարդ, նա էլ կարող է սիրել, թե իշխանուհին էլ է մարդ, նա էլ է կարող դեմ գնալ իր արյան ձայնին,—բացի այն, որ չէր փայլում մտքի ինքնատիպությունը և չէր լայնացնում գրվածքի պատմականությունը, այլև հակառակը, թուլացնում ու նեղացնում էր գրքային կաղապարներով:

Հեղինակն զգացել է, որ սիրո ազատության այս գրվածքը հետագա դարերի, թեևս միայն Սայաթ-Նովայի ժամանակին բնորոշ գրվածք է («Ամեն մարթ իր սրբտին հավասար կուլի»)⁹, և հրաժարվել է դրանից:

«Քոնգրակեցիները» նոր տարրերակր՝ համարյա կիսով շափ փոքրանալով, միաժամանակ նվաճել է ամենակարևորը՝ պատմության հարազատ շունչը:

Միջնադարի ամեն մի դար ունի իր բնորոշ գույնն ու գիծը: 9—11-րդ դարերը ոչ միայն խոտակենցաղ կրոնականության, ապաշխարության, երկընթից արքայություն հայցելու, եկեղեցական ծեսերի սաստկացման շրջանն էր, այն՝ նույն այդ սաստկացման պատճառով, նաև ծառայման ու փրկչական գաղափարների հրահրման ժամանակաշրջան էր: Գաղափարական այս կողմնացույցը ունենալով ձեռքին, Գավթյանը բանաստեղծական նուրբ տրամաբանությամբ վերատազրույթ է միջնադարում ծայր առած հակաճառության ոգին մարմնացնող աղանդավորական շարժման երևույթը:

Գաղափարական մյուս ցուցմունքը՝ միջնադարյան սոցիալական շարժումների կրոնական տարազի մասին, նույնպես օգնել է բանաստեղծին ավելի ճիշտ բացահայտելու աղանդավորների շարժման բաղադրական-ժողովրդական լայն բովանդակությունը: Քոնգրակեցիները իրենց առաջնորդի՝ Սմբատ Զարհավանցու հետ միասին պոեմում երևում են թե՛ աստծո և մարդու միջև եղած միջնորդին՝ եկեղեցիները վերացնելու պահանջով, թե՛ ավելի լայն ծրագրերով, որ հանգում էր երկնքի արքայությունը երկրի վրա տեղափոխելու գաղափարին: Նրանց այս ծրագրերը, ինչպես երևում է պոեմի հյուսվածքից, ունեն ատաշտացման խոր արմատներ. երկնային ճշումներից ավելի ռամկական դասի վրա ծանրացել էին երկրային կապանքները՝ գերեվարություն, հարկահանություն, օտար բռնակալություն, մարդկային զգացմունքների բիրտ ոտնահարում և այլն:

Թեպետև թոնդրակյան շարժման մասին պատմությունը պահպանել է քիչ էլ քիչ տվյալներ, այն էլ աղանդավորների դեմ ուղղված նզովքների ձևով, բայց այդ քիչը լրացնելով դարաշրջանի հոգեբանությունը պարզող կողմնակի աղբյուրներով՝ դավանաբանական ճառերի, պատմական զրույցների, միջնադարյան քնարերգության տվյալներով, ինչպես և բանաստեղծական երեակայություն ճախրանքով, Գավթյանը ստեղծել է հայոց պատմության երևելի դրվագի գեղարվեստական կառույցը:

Քոնգրակյան աղանդավորական շարժումը բնույթով վեճ էր իր ժամանակի դեմ: Այս բանը հիանալի զգացել է բանաստեղծը և թոնդրակեցիների խռովությունը պատմականորեն հիմնավորելու համար ծանրացել է ժամանակի նկարագրի վրա: Ժամանակն են ներկայացնում և՛ օտարի ասպատակությունից ճարակված հայոց բնաշխարհը՝

Ամայի լեռներ,
Ամայի ճամփա, ամայի բլուր,—

և՛ Մանազկերտի շուկան, որտեղ հայոց գերյալների քարավանը դառնում է առուծախի առարկա, և՛ հնազանդության ու հպատակության պաշտոնական քարոզն ասող վանահայրը, և՛ Միմավոն «նվաստ արեղայի» մատյանի մեջ գրանցված դառնակսկիծ ողբը՝

Եվ արգ, Հայոց աշխարհ, շունհա խողազություն,
Սավանում է վրագ անագորույն մի ահ,
Ուրկանոցները քո լիթն են անմեղներով,
Եվ այրիբղ խոհուն խենթանոց են նետված,—

և՛ սևահանդերձ վանականների ոգած աղոթքը, և՛ Քունձիկ արեղայի նյութած բանասարկությունը, և՛ պառակտության սերմերը հոգում ծրարած թոնդրակեցիներին՝ աղվեսակերպ խարանելու երևույթները:

Նույն այն դաժան ժամանակն է խաշում Սմբատ Զարհավանցուն, որը ծառայում նրա կապանքների դեմ իբրև ոգու մարտիկ՝ միջնադարի հայ իրականության մեջ զցելով մարտման ու լույսի, վերածնության ու ազատության սերմեր:

Այս մեկնարանությամբ՝ թոնդրակեցիներին իբրև ժամանակի հակաճառության ոգին մարմնացնող արքայալիների ու գատապարտյալների մեկնարանությամբ, Գավթյանը լուծում է գեղարվեստական կարևոր խնդիր. նա տալիս է ոչ թե շարժման ու Զարհավանցու սոսկական կենսագրությունը, այլ բուն էությունը՝ կրոնի դեմ սկսած գատաստանի միջից կայծակող գոյություն երկրային ձևերի հաստատման ոգին:

Ամեն մի բովանդակություն ճանաչվում է մարմնավորման ձևի միջոցով: Սա գեղարվեստի այբուբենն է: Միաժամանակ հարկ է հաշվի առնել զժվարությունը, մանավանդ, երբ գործ ունես պատմության այնպիսի սուր երևույթի հետ, ինչպես թոնդրակյան խռովությունն էր: Այդ զժվարությունը հավանորեն ճաշակել է «Քոնգրակեցիները» հեղինակը և նոր տարրերակր՝ նվազեցնելով դեպքերի բանակը, ուժեղացրել է պատմի կպոսային երակը:

Եկեղեցու հավիտենական փառքը սասանող և սովորական մարդուն երկրի աստվածություն հռչակող,— իսկ թոնդրակյան աղանդը հետապնդում էր երկնային շղթաներից մարդու ազատագրման նպատակ,— այդ երևույթը գեղարվեստորեն յուրացնելու ամենաճշգրիտ եղանակը էպիկական վսեմ ու լայնահունչ ոճն է: Էպոսային արտահայտությունն առանձնապես ցայտուն է երևում պոեմի նկարագրական հատվածներում, ինչպես Քոնգրակի նժույգների վարգի նկարագրության մեջ.

Եվ պայտերը կայծի խրձեր հանում քարից,
Ապառաժից հուր են հանում ու խանձահոտ,
Եվ պայտերը ձեռում ամռան գետից շոր,
Խուլ վեռոց են կորզում հողից,
Կորզում մի խուլ, ահեղ մի բոթի,
Եվ բաշերը նժույգների ալեվետում
Ու փոխվում են ծփուն բուփի
Ու բաշերը նժույգների կտ են նետվում
Ու խառնվում հեծյալների
Մազ-մորուրին:

Սումբա ճամփան ոլոր-մոլոր՝
Քոնգրակն ի վար ձգված պարան,
Սումբա ճամփով վարգում են խուլ
Նժույգները փրփարերան...

Սումբա ճամփան վնգում է խուլ,
Տնրում են խուլ գետին ու բար,
Եվ փոշին է Սումբա ճամփի
Ձգվում դեղին հառաչի ուղես,
Հորանջի պես ձգվում երկար...

Էպոսային շունչը երևում է նաև ժամանակի կենցաղը ներկայացնող հատվածներում, որոնց ցայտունացման համար բանաստեղծը դիմել է միջ-

նագարչան սկզբնադրյուններին՝ Մովսես Խորենացու Ոգրի, Ֆրիկի Գանգատի, Գրիգորիս Ազիսմարցու Այգու, Երզնկացու Արեգակի, Քուշակի Հայրենների, Լաստիվերացու Հառաչանքի տառագարծության եղանակին, — պատմության վավերական նյութերով կենդանազարդելու նույն պատմության էջերն ու լուսանցքները:

Բայց այդ ամենը քիչ կլինեին, եթե Էպոսային մեկնաբանություն և լուծում չունենար Սմբատ Զարեհավանցու կերպարը: Սա էլ հենց «Քոնգրակեցիները» ամենակարևոր հայտն է: Պոեմում Զարեհավանցին երևում է իրրև ժողովրդի մաքառման և ծառայման ուժը խտացնող, կրտսեր Մհերի զարմից սերած հերոս, զնդաններում կալանված ազատության արդարադատ փրկիչ, ժամանակի դեմ պարզված «ասեղ խորագան»: Քոնգրակյան շարժման գլխավորի էպոսային մեկնաբանությունը պոեմում ունի երեք կես՝ փրկչի հայտնությունը, նրա երկրային դայրույթը և, վերջապես, խաչելությունը:

Ու երբ խաչվածը մի վերջին անգամ
Աչքերը բացեց,
Ամպած երկնքում շանթը թևածեց,
Ամեն ինչ մի պահ ուղղեց, օձեց
Լույսով իր շողուն,
Եվ ինչ-որ մի տեղ ապաստմի գեմ
Իր շեղբը շարգած,
Մահացավ հողում...

Հայոց ժողովրդական վիպերգության շունչը երևում է նաև Դավթյանի ասրապատումի մեջ: Ժողովրդական ասմունքը, ինչպես հայտնի է, առաջին հերթին կարևորում է եղելությունը, դիպվածը՝ նրան համապատասխան բարոյաբանական հավելվածով, և հակառակը՝ պակաս կարևորություն է տալիս եղելության մասնակիցների հոգեբանության նրբերանգներին: Մի խոսքով՝ ժողովրդական ասմունքը տալիս է եղելության բարձրաբանդակը և ոչ թե խորաբանդակը: Չի կարելի ասել, թե Դավթյանը իսպառ անուշազրույթյան է մատնում իր ասրապատումի ներքին գաղարումները, բայց նրա ասքերի հիմնորոշ սրակը ավանդությունների ոչ-հոգեբանական, այլ ասմունքային լայնագիծ մատուցումն է:

Ավանդության էպիկական ոճի թանձրացումներ են նրա բոլոր ասքերի «մտաբերը» երեք գուսանների հանդիսավոր մուտքը («Ասք սիրո և սրի»), հազար-հազար հանգերով հայտնվող գույժը («Ճերմակ ձիավորը»), երկինքն իր թևերին առած արծվի ճախրանքը («Զվարթնաց»), «Մուխ ծխանի» ասքի արևապաշտության արարողությունը:

Եվ պղնձ հազար շեփոք պարզվեց ծագող արեգակին,
Եվ պղնձ արեգակից փայլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շեփոքներն այդ պղնձ զոզանջեցին միանգամից,
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն...
Ու երկնային աներևույթ գորբի նման
Գունդը գնդին գումարելով,
Հազար-հազար ալիք տալով,
Հոխորտալով ու ծփալով,
Ղոզանջներն այդ ահագնացան
Ու գնացին նվաճելու երկինքն արար:
Պղնձագեմ հազար բուրմեր ծունկի եկան միանգամից,
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ բրմուհիներ:

Ծունկի եկան ու ոգեցին արևի դեմ.
— Փառք քեզ, արև, օրհնանք քեզ, Ռա՛...

Պատումի առասպելական շունչը տարածվում է նաև ասքերում նկարագրվող եղելությունների վրա, որոնք ներկայացվում են Ֆոլկլորային գեղագիտության գործողությունը առանց հոգեբանական մանրամասների հանրածանոթ սկզբունքով: Այս ոճի կերտվածքներ են «Մուխ ծխանի» և «Ասք սիրո և սրի» գործերը, որոնցում պատմվող դեպքերի բարոյական խորհուրդը (մի դեպքում՝ հայրենի ծխանի առաջնությունը, մյուս դեպքում՝ սիրո դեմ բարձրացած սրի դատապարտումը) ավանդությունը դնում է ներկայիս պահանջարկվող արժեքների շարքում:

7

Արդեն «Անկեզ մորենի» գրքից սկսած վահագն Դավթյանի ստեղծագործության մեջ հուն բացեց տեսիլային արտահայտամիջոցը, որն ավելի լայնացավ և խորացավ հաջորդ ժողովածուներում, մասնավորապես «Լույս առավոտի» գրքում: Տեսիլայինի պարբերական հղումները բացատրվում են երկու հիմնական զրգապատճառով. նախ՝ երևույթների, իրերի, հարաբերությունների հոգեբանական խորացման, երկրորդ՝ ազգային բանաստեղծության նախահիմքային կերպերի վերագործով: Այս հանգույցում Դավթյանը արժանի ժառանգորդն է շարենցյան ավանդների, որը 20-րդ դարասկզբի տասական թվականներից մինչև ստեղծագործության վերջին հանգրվանը՝ «Գիրք ճանապարհին», հավատարիմ մնաց տեսիլային ձևակառուցվածքներին, հնագույն ժանրատեսակը նորոգելով պատմական նոր ժամանակներին բնորոշ բովանդակությամբ: Գեղարվեստական հնագույն արտահայտչակերպի նորացման դավանանքին է նաև Դավթյանը: Այդ դավանանքի ամենախոստուն էմուլներն են նոր գրքի մեջ տեղ գտած երկու տեսլապոեմ՝ «Գիշերային զրույց Գրիգոր նարեկացու հետ» և «Տենդ»:

Միջնադարյան («հազար թվականի») բանաստեղծի հետ բացած զրույցի բուն շարժառիթը ժողովրդի կենսագրության՝ ազգային պատմության որոշակի գաղափարական շերտերի հայտնագործումն է:

«Զրույցի» սկիզբը տարուբերվում է երկու բեռնիերի՝ նշանավոր ճգնալայացի Հույսին տղղված օրհնարանության և նրա ավանդած «մեղքերի» դատապարտման միջև: Մեծարելով նարեկացու ճառագած հզոր Հույսը, բանաստեղծը շրջագարծ անցումով բանավեճ է բացում նրա հետ:

...Ու ես որս ունեմ, քնն ունեմ քո դեմ,
Ես գանգատ ունեմ և ունեմ անեծք.
Ինչո՞ւ սուզվեցիր
Գո՞ւ աստվածային ոլորտն այն վսեմ,
Ինչո՞ւ բերեցիր ու դրիր մեր մեջ
Այս խիղճը անեղծ...

Մի ակնթարթ տրվելով սրի և ասպատակի դավանանքին (սա, ըստ էության, շարենցյան «պղնձյա գայլի», այսինքն՝ ամուր, զորեղ, մաքառող ոգու դավանանքի տարբերակն է), նարեկացու տեսիլքի հետ զրույց վարողը զրդման մեղալական խոսքեր է ասում իր «քենի» կառավարությանը և այս սահմանակետից էլ անցնում հայոց պատմության գերակշիռ գաղափարի, այդ

պատմության մի ծայրից մյուսն անցնող վերաբերմունքին, որով առաջին տեղում է լույսի հավասարեցումը կյանքին, մարդկային գոյությանը:

Լույսի և կյանքի հավասարեցումից է ծնվել պոեմի հետևյալ ճշմարտությունը.

Քո աստվածն ինքն էլ
Խտացած լույս էր ու լույսի գումար,
Քո մատյանն ինքն էլ
Տառապած շուրթով լույս է բարբառում,
Ամեն ինչ կյանքում սպասում ունի,
Ունի վերջ ու մահ,
Եվ լույսը միայն շունի սպասում...

Այս ճշմարտությանը տեսիլքում հետևում են մի շարք այլ ճշմարտություններ: Նաև այս մեկը, որը ստեղծագործության, այսպես կոչված, «գաղափարական նեցուկն է»՝

Ու մեզ մարբեցիր,
Որ գառնանք վերին լույսին արժանի,
Որ անդունդներից հանենք բարության աստղերը կորած,
Եվ մեր բարը բիրտ,
Որ պիտի գառնար յոկ սխ ու ժանիք,
Լույսի սլուն արինք,
Հրաշքի խաշքար
Ու խզճի խորան...

Շատ կարևոր է հոգևոր սկզբի, իրրև գոյության անմրցելի արժեքի, բանաստեղծական մեկնությունը: Ընդհանուր է, հոգևոր սկզբի առարկայական մարմնացումների վկայակոչումների արանքում, յուրօրինակ «գաղափարների» ժամանակ, բանաստեղծը նորից ու նորից անդրադառնում է նարեկացու «մեղքերին»՝

Ձրահ էր մեզ պետք,
Գու մեզ աստրճո լույսը հագցրիր.—

և այլն:

Ձրույցի գլխավոր հունը որոշողը, սակայն, ոչ թե նման «գիզգազներն» են, այլ Հուլիսի, Խզճի, Բարության, Արդարության փառաբանությունները, հոգևոր այն գանձերի, որոնք հայոց պատմության տառապանքից անցնելով Տառապողի էության խորքերը, նրա իսկ շուրթերով հռչակեցին «աստվածային» գոյության շափանիչներ:

Գրիգոր նարեկացու էությունը դարերի ընթացքում ունեցել է այլևայլ գաղափարական մեկնաբանություններ, որոնք, ի վերջո, հանրագումարվում են կամ «մոռյլ հանճար», կամ «լուսարար հանճար» հասկացություններում: Վերջին «Լուսարարի» պատկերացումը, որի վրա հենվում է Գավթյանի տեսլագումը, ունի ժողովրդական ծննդաբանություն: Ժողովրդական ավանդազրույցներում և պաշտամունքային արարողություններում է նարեկացին հռչակվել իրրև համապարփակ, փրկարար լույսի աղբյուր: Գավթյանի վերաբերմունքը համահնչուն է դարից դար թանձրացած ժողովրդական պատկերացմանը:

Եթև «Ձրույցը» միտում է դեպի ազգային պատմության մի շարք տիրապետող շեշտերի հայտնագործումն, ապա դարձյալ տեսլագումի կանոն-

ներով կառուցված «Տենդը» ունի ինքնակենսագրական ատաղձ: Բանաստեղծի անքնությունը, նրա մտապատկերների մեջ խուժած այլևայլ տպավորությունները ստեղծում են տենդային կենսավիճակ: Հենց սկզբից պետք է ասել, որ առհասարակ շափազանց դժվարին և բարձր վարպետությունն պահանջող խրնդիր է Տենդի՝ հոգեկան անհանգիստ, ակեղծվող ուրիշների գեղարվեստական յուրացումը:

Վարպետությունից բացի, պահանջվում են նաև կենսական-ճակատագրական՝ «ցավահարույց» գրգիռներ, հոգեկան ապրումների գիզգազածն, ոչ ներգաշնակ ընթացքն ի մի բերելու կարողություններ:

Արդարև, Գավթյանի «Տենդը» շարահյուսվել է ճակատագրական-տեսիլքային գրգիռների հիմքի վրա. իրար են բերված զգացմունքային ներհակ բաց այդ ներհակություններով իսկ ներգաշնակ շերտեր, որոնք միմյանց հաջորդում են զգացմունքային տոնայնության ոչ միանշանակ ալիքներով՝ բոցկլրտացող, ահագնացող ուրիշներից մինչև մեղմօրոր, խաղաղաշունչ, դաշնություն ձգտող ուրիշները: «Տենդը», հեղինակի իսկ մեկնությամբ, իր կյանքի՝ ճակատագրի պատումն է, կենսագրության տարբեր հանգրվանների հանգուցային կետերի կենտրոնացումը, այն պատումն է, որտեղ կենսարանական և հոգեբանական անհրաժեշտությամբ մտապատկերների վրա ծավալվում է վերհուշերի շրջահատվող շղթան: Բնակաւնարար, վերհուշերի շղթայի առաջին օղակը հեռավոր, անվերադարձ ծննդավայրի նախնական տպավորություններն են՝ բարակ մի աղջիկ, գետափին կանգնած մի տղա, լուսազարդ, շաղոտ առավոտ, կապտագույն հավերթ, սպիտակ գառ, ոսկե գետակ և այլն և այլն: Հեռավոր եղբերի ամենապարզ, ամենաերազային, ամենահարազատ և, միաժամանակ, նախնական այս տպավորություններին հետևում են գիշերային արթնացման սուր, կնճոտ պահերը, դարձյալ հիշողության կծիկներով՝ «Այդ ով էր... Որ քսան տարեկան մեռավ, Հանճարեղ տրտունջը ոգեց...», «Հիշում ես, աշխարհում մի օր Թարբել է պոետ մի գանգուր, Երգել է Շահանե ու սեր, Գաշտային անամոք թախիծ...» (II, 409) և այլն: Հուշային վերապրումներին հետևում են՝ կյանքի, առհասարակ գոյության իմաստի հայտնագործմանը կոչված բարդ ու խորհրդավոր զուգորդություններ.

Ու քունս թեթև էր այնպես,
Ես ասես ամպերից կառչել
Ու թեթև փետուրի նման
Բարձրանում, վեր էի հանում...
Այդպես է, ասում են, երբ մարդ
Քնի մեջ սկսեց ստուշել,
Ինքն այդպես անկշիռ, թեթև,
Մահն այդպես անցավ է գառնում...

Եվ, այսպես, տեսիլքի պարունակներում տենդի՝ բոցավառման գալարքով, հաջորդում են կենսագրության մյուս հատվածները, և «ցավից» հետո գալիս են հաշտության պահերը.

Ես գիտեմ, հաճախ է այդպես՝
Մի աղբյուր, շաղոտ մի ծաղիկ
Կամ գարնան ամպրոպ մի մարտի,
Կամ անհայտ, անձանթ մի կին
Հայտնվում է հրաշքի նման,

Քեզ հանկարծ փրկում են ցավից,
Ու կրկին աշխարհը անցավ,
Ու հաշտ է աշխարհը կրկին...

Քանաստեղծի անքնությունը ասպարեզ է կոչում նորանոր զուգորդություններ՝ արցունքի հրեղեն ծաղկի, կարտից արտասովոր նժույզների, սրբի գլուխը սկուտեղի վրա բռնած Սալոմեի, «Նավզիկեն» ու «Լեռան աղոթքը» կիսատ թողած բանաստեղծի, նարեկա վանքի ճգնաժամի և այլն, կերպար-խորհրդանշաններով: Զուգորդական խորհրդանշանները ամենուրեք են մեծ, անհանգչելի Կարոտի փեղերը, դեպի հայրենի տունն ու հովիտը, գետինն ու երկինքը, դեպի կապույտն ու լույսը: Ի վերջո, միմյանց են մոտենում սկիզբը և կարոտը, նշանավորելով ինքնակենսագրության վերածումը ժամանակակցի կենսագրության:

Նարեկացու բզու հետ բացած գիշերային դրույցից և իր ճակատագրի տենդային բացահայտումից բացի, տեսիլքային արտահայտչություն հիմքի վրա են կառուցված «Լույս առավոտի» ժողովածուի այլ էջեր նույնպես, ինչպես Պարույր Սեակի մասին պատմող «Կրկնվող հրազը», ինչպես «Հանդիպում պատանությունս հետ», «Անհայտ կղզիներ», «Երկիր գաղտնարան», «Բանաստեղծի աստղը» շարքերի այլևայլ հղումները:

Մասնավորապես, ցնցող տպավորություն են թողնում մեռած մոր «գիշերային այցը» ներկայացնող երկու բանաստեղծություն: Տերյանական հայտնի բանաստեղծության բանալիով («Այս գիշեր կրկին մայրըս մեռած...») Դավթյանը բացում է մեռած մոր գիշերային այցելության բուն խորհուրդը:

Այս գիշեր եկել էր նորից,
Եկել էր իմ մայրը մեռած,
Եկել էր, թեքվել էր վրաս
Ու ձեռքը գրել էր սրտիս,
Ասում էր.

— Քո վրա երեկ

Տեսել եմ ես մի շար երազ
Ու եկա, որ ցավդ տանեմ,
Որ վրադ աղթեմ, որդիս:

Աշրերդ հանդել են մի քիչ,
Մազերդ մոխիր են դարձել,
Կույրիդ, տեսնում եմ ահա,
Թառել է թախիծը դեղին,
Երեկ ինձանից հետո

Քեզ մենակ ու որբ են կարծել
Ու հացիդ լեղի են խառնել,
Ու գինուդ խառնել են լեղի:

Այս նույն նյութով Դավթյանը գրել է քրեստոմատիական արժեքի մի այլ բանաստեղծություն.

Նա այդ գիշեր մինչև լույս խոտորհված էր սնարիս,
Դեռ ինձանից հոգմի հոտ ու ծխի հոտ էր գալիս,
Վառողի հոտ էր գալիս սպիտակից իմ ցավոտ,
Իսկ իմ բարձից՝ մանկության ու մայրական ձեռքի հոտ...

Մոր «գիշերային այցի» թեմայով գրված բանաստեղծությունները, ինչպես նաև սիրային վերհուշերը՝ պատանության պարզ ու նախնական տե-

սիլքային վերապրումները, պարունակում են գրամատիկական լիցքեր: Այլապես բանաստեղծությունները չէին ունենա այրող շունչ, հոգեկան գալարքի նշաններ, զգացմունքների շեկացումներ:

Նորագույն հայոց պոեզիայի խորաթափանց ու ճշգրիտ մեկնաբաններից մեկը՝ էդ. Մեծելայտիսը, Վահագն Դավթյանի պոեզիան բնութագրել է նաև «երկրային ու ոգեղեն» խոսքով:

Սա, երևի թե, ամենադիպուկ ու ստույգ սահմանումներից մեկն է, մասնավորապես, տեսիլների կապակցությամբ: Իրապես, բանաստեղծի զգացմունքների ու մտորումների աշխարհը բացառապես հենվում է երկրային հիմքերին, իսկ ցանկություններն ու իրձերն արտահայտվում են «ոգեղենացած»: Այս միացությունից էլ կառուցվում է տեսիլը, որ տեղ ունի նաև գրքի մյուս շարքերում: Ցրինակ, «Անհայտ կղզիներ» շարքում: Այստեղ տեղադրված «Ամպրոպի կարոտ», «Դաշտի կարոտ», «Գույների կարոտ», «Չյան կարոտ», «Աղբյուրի կարոտ» բանաստեղծությունները, թեև ունեն իրական-երկրային դրր-դապատճառներ, սակայն, այնպես են մեկնաբանված, որ հանդես են գալիս յուրօրինակ ֆանտաստիկական շաղախով՝ իբրև տեսլական հայտնություններ:

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով են հյուսված նաև «Լույս առավոտի» շարքի տաղերը, «Երգի ծվիններ» շարքի մանրանկարչական խտացումները, մասնավորապես հայ ժողովրդի գոյություն «առեղծվածը» մեկնող «Երկիր գաղտնարան» շարքի բանաստեղծությունների փունջը: Վերջինիս խորագիրն անգամ հուշում է նրա գեղարվեստական լուծումների ուղղությունը: Հայոց պատմությունը, իրապես, «գաղտնարան է»՝ բազում գաղտնիքների, որոնց հայտնագործությունը դարեր շարունակ եղել է հայոց բանաստեղծության գլխավոր մտահոգություններից մեկը: «Գաղտնիքների» գրական-գեղարվեստական վերածանումը թափ առնելով 20-րդ դարակրթից՝ Հովհ. Թումանյանի, Սիամանթոյի, Վ. Տերյանի, Ե. Չարենցի, Վ. Թեքեյանի ներշնչանքներից, լայնահուն շարժում է դարձել նորագույն բանաստեղծության մեջ: Այս ասպարեզում ևս իր խոսքն է ասել Վահագն Դավթյանը, գրելով բանաստեղծությունների ու պոեմների շարքեր, որոնցում, իմ տպավորությամբ, առանձնանում է հատկապես «Հայաստան» ասքը: Նոր գրքում նույնպես կան հետաքրքրական վերձանումներ՝ հայոց պատմության գերիշխող դասերի բացահայտումներով («Չյան իմ արյան», «Ներքող մայրենի լեզվին», «Հայոց լեզու», «Հայոց լեռներ», «Կայծքար», «Երգող խաչքար», «Տագնապ» և այլն):

Գրականության տեսությունը, ինչպես հայտնի է, դասակարգում է երկու տեսակ՝ բանաստեղծական խոսք և արձակ խոսք: Առանձնացնելով երկու տեսակը, առաջնությունը տալիս է բանաստեղծական խոսքին՝ վերջինիս իմաստային խտացման ու լիակատարության, պատկերային նշաններով երևույթը կամ առարկան մարդկային հիշողության մեջ ամրապնդելու համար:

Վահագն Դավթյանն այն բանաստեղծն է, որ էսպես զգում է բառային համաձայնությունների ներքին էությունը, այդ համաձայնությունների միջոցով բացահայտվող զուգորդական բովանդակությունը: Նրա տեսիլներն ինքնին զուգորդություններ են, որով յուրացվում է բանաստեղծության գլխավոր խնդիրը՝ համագրականությունը (սինթեզը), որը բոլոր ժամանակներում և ոճային բոլոր տարբերակներում եղել է (և մնում է) իսկական բանաստեղծության գլխավոր սկզբունքն ու նախադրյալը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը բնութագրելիս, թերևս, կարելի է բնաբան դարձնել «կայարան» պատմվածքի՝ գյուղից հեռացած, գյուղ վերադարձող ուսանող և լրագրող հերոսի հետևյալ մտորումը. «Գրողը տանի, մտածում էի ես, գնացել մտել են ծմակները, ոչ՝ գիտեն աշխարհում ինչեր կան, ոչ՝ ուզում են իմանալ... Խոտ են հնձում, խոտ են գիզում, կով են պահում, մթերում են յուղ, պահիր, միս, կաշի, էլի խոտ են հնձում, խոտ են դիզում... Գոնե գծին (երկաթուղուն—Ս. Ա.) մի քիչ մտտիկ, մի քիչ դեսն ապրեին: Գնացել, ծրմակում տեղ են գտել»¹:

Սա հերոսի «անեծքը» չէ, իհարկե, այլ նրա թախիծը, կարոտը, նրա գերզգայուն, խիզճը շարժող վերաբերմունքը գյուղաբնակների հակատագրի հանդեպ, այն մարդկանց, որոնք ծվարել են քաղաքակրթության բանուկ կենտրոններից հեռու, «կուսական» Մմակուտում: Այսուամենայնիվ, ծմակում ապաստանած այդ մարդիկ ոչ Ա. Բակունցի միջնաժողովյան եզերքի անգետ-անհաղորդ բնակիչներն են, ոչ էլ Ստ. Զորյանի որոշ պատմվածքների գեղջուկները, որոնք շփոթվում են «գրսի աշխարհից» ստացվող ամեն մի նոր տեղեկությունից:

Մաթևոսյանի Մմակուտի բրնակիչները, թեև մեծ պատմության եռուզեռի մեջ չեն, սակայն իրենց կյանքի բոլոր քայլերով և հոգեկանֆիզիկական շարժումով, բոլոր թրթիռներով այս կամ այն չափով հաղորդակից են քաղաքակրթության նորություններին, ենթակա են նրա անկասելի ազդեցություններին:

«Այս գյուղը հազար թելերով կապված է աշխարհին»՝ Մաթևոսյանի գրած առաջին խիղճազարկող և շնչի նախադասություններից այս մեկը շափազանց նշանակալից է ու տարողունակ՝ հատկապես նրա աշխարհայաց-



Հրանտ Մաթևոսյան

բային դիրքը պարզելու առումով: Մի գեպրում՝ աշխարհից ոչինչ չիմացող և իմանալ չցանկացող գեղջուկներ, մյուս կողմից՝ աշխարհի հետ հարուստ և բազմազան «շփման կետեր» ունեցող գյուղական համայնք, որն իրավունք է տալիս գրողին Մմակուտը համարելու մեծ աշխարհի մանրակերտը:

Ո՛չ պարագոքս է, ո՛չ էլ դիրքերի, պատկերացումների հակասություն: Ամեն ինչ իր տեղումն է:

Մմակուտցիները հիշարժան են և՛ իրենց համար նվիրական, ամենից էական, ամեն բանից վեր աշխատանքով (ժամանակ էլ շունեն ծանրութեթև անելու «աշխարհի բանը»), և՛ իրենց կուսական բնակավայրը մեծ աշխարհին կապող ինքնագիտակցության թաքուն գագաթությունների բնական փայլով ու ճշգրտությամբ, և՛ իրենց մարդկային էությունը:

Հր. Մաթևոսյանն ասել է. «Համոզված եմ, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին կարելի է պատասխան տալ՝ սյուժետային առումներով բառացիորեն չհեռանալով Մմակուտից»: Այնուհետև. «...յուրաքանչյուր Մմակուտ իր մեջ պարունակում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը»²:

Ռուս քննադատ Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած և հանիրավի ազմուկ հանած (բացասական գրգիռներով) հարցազրույցում արտահայտած այս միտքը Մաթևոսյանի համար ոչ թե սովորական հետադարձական պերճախոսություն-գեղգեղանք է, այլ հարազատ ու կայուն, խորուպես փաստարկված ու իմաստավորված գեղարվեստական դավանանք:

Մմակուտի պաշտպանությունը գրողի պատասխանն էր այն «մեկնիչների», որոնք այդ աշխարհը համարում էին նեղ, անձուկ, սահմանափակ: Բանի էությունն այն է, որ իր գրական տեսողաշար «սահմանափակելով» Մմակուտի աշխարհագրությունը, հայտնի բնաշխարհի ու բնակարի որոշակի տեսագծերով, Մաթևոսյանը մշտապես բնորոշվում է ժմակուտյան տարեկրթության սահմանները, ասպարեզ է տալիս նորանոր մարդկանց ու նորանոր դիպվածների, գեղջկական համայնքի բարբերի ու կեցության ձևերի միջոցով հասնելով հիմնարար, անանցողիկ եզրակացությունների՝ աշխարհի ու մարդկային հոգու շարժումների վերաբերյալ:

Իր գրական գործունեության տեղությունը հաշվվում է քսանհինգ տարի: Այդ ընթացքը՝ նկատի ունենալով նրա արձուկի գաղափարական-բարոյախոսական և գեղարվեստական-արտահայտչական ներքին տեղաշարժերը, կարելի է բաժանել երեք շրջանի՝ 60-ական թվականներ, 70-ական թվականներ, 80-ական թվականներ:

Ստեղծագործության ամեն մի շրջան ունի ոչ միայն արժարժամ խրն-դիրների առանցք, այսպես կոչված՝ գաղափարական էպիկենտրոն, այլև նյութի արտահայտման եղանակների իր կերպը, ձևագրի և ոճի ուրույն գծանկարը:

60-ական թվականների ստեղծագործության համար (այս թվականների հաշվեկշռի մեջ են մամուլում տպագրած մի շարք ուրվագծային, հեղինական շնչի մանրանկարներ և 1967-ի «Օգոստոս» գիրքը) այդպիսի գլխավոր՝ հանգուցային կերպար-գաղափար է բեռնանձին՝ պես-պես արտահայտություններով, բազմազան տարբերակներով:

70-ական թվականների ստեղծագործության՝ «Մտերը» (1978) և «Մեր վազը» (1978) գրքերի պատումային շարքերը թաթախված են մարդկային կեցության «սկիզբների», «արմատների», «տոհմի կանչի», «մաքառման»,

«ինքնահաստատման» և հարակից գաղափարներով, իսկ նոր շրջանում, որի սկիզբը «Տաշքենդ» («Անձրևած ամպեր») և «Տերը» գրվածքներն են, իբրև առանցքային գաղափար-կերպար առանձնանում է հայրենի բնաշխարհի, երկրի Տիրոջ հասկացությունը:

Բեռնաձի, սկիզբ-արմատ, տեւ. այսպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի զարգացման շղթայի պատկերը:

Բոլոր այս գլխավոր գաղափար-կերպարները արդեն տեղ ունենին ստանարյուն հրահանգիչների կնքած «ոմն Հրանտ Մաթևոսյանի» գրական մուտքի ուժեղ վավերագրի՝ «Ահնիձոր» երևելի ակնարկի էջերում, տեղ ունեին իբրև սերտաճած, անտրոհելի հասկացություններ:

Այն գրվածքի էջերում, որում, Անդրեյ Բիտովի դիտումների համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը երևում է իր հետագա ստեղծագործության բոլոր էսկան նշաններով: Բիտովը «Ահնիձորը» համեմատում է հողի մեջ արմատներ նետած այն ծառի հետ, որը աճում է մշտապես և ամեն անգամ հավելում ծառերի թվաբանական-տարեկան օղակները:

Ահնիձորյան խոր արմատից, իրապես, ձգվում և տեսք են առնում Մաթևոսյանի արձակի ճյուղերը, այս անգամ, իհարկե, ոչ թե իրական բնակավայրի (գրողի ծննդավայրի), այլ պայմանական տեղավայրի՝ Մմակուտի անունով: «Աշխարհագրական իրադրությունը,—գրում է Ա. Բիտովը,—փոխարինում է գոյաբանական իրադրությունը»³:

2

Եվ այսպես, «Ահնիձորի» բանաստեղծական-գունակարչական և կենցաղային-առօրեական տեսագծերի հետքերով, նրա «ակունքներից» սկիզբ առնելով, հայտնվում են «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը և «Օգոստոս» («Բեռնաձիեր») վերնագրված պատումների շարքը, 60-ական թվականների արձակի հանգուցային կերպարով՝ բեռնաձիերով:

Կյանքի դրամատիկական շնչի խոր թափանցումներով իսկ այդ սլոճակը առավելապես հակված է դեպի հովվերգությունը, դեպի «20-րդ դարի պատարալի ոռոմանտիկան»:

Առաջին հերթին՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը:

Իհարկե, Անդրեյ Բիտովի «20-րդ դար. հովվերգություն»⁴ հոդված-գիմանակարի նշանակետը ոչ թե անցած գնացած, հեռավոր-ասպետական ժամանակների հովվերգությունն է՝ «գրախտային» գունագծերով, այլ 20-րդ դարինը, երբ գործում են ժամանակակից բարդ ու բարդացող կեցության բնորոշ օրենքները, երբ արտահայտվում են նորագույն սոցիալական, հասարակական ու հոգեկան կյանքի առանձնահատուկ հոճվածքները:

Դրամատիկական դժվարին իրադրության մեջ, մարդկային ծանրից էլ ծանր հոգսերի և ուժգին տխրությունների մեջ Մաթևոսյանը անկասելիորեն որոնում է մարդու, բնության, աշխարհի հովվերգական դաշնությունը, որոնում է ասքային-անխաթար-անդարդ վաղեմի իրականությունը՝ իբրև իդեալ-հանգրվան: Սակայն նույն այդ իրադրությունը արձակագրին երևում է մերթ իբրև գլխավոր շրջված «հովվերգական եզրը»՝ «հովիվների ինքնավար հանրապետություն», մերթ իբրև խաթարվող-փլուզվող իդիլիա, մերթ իբրև ամենաիրական, ամենասովորական ժամանակակից գյուղաշխարհ՝ ուր աս-

տիճանարար պակասում են հեթաթիները, ծղրիղների երգը, կապտամշուշ ամպերը, անտառային արչերը, հնավանդ գեղեցկությունները և մնում է թախիժը. «Զորերի վրա մի այնպիսի մեղեղի է կախում անտառը»:

Դա «կորուսյալ աշխարհի», տխրության, թախժի էլեգիական մեղեղին է, որը և արձակագրին հուշում է բեռնաձիերի պես-պես «սյուժեները», կամ ավելի ստույգ՝ բեռնաձիերի կերպարները, նրանց յուրօրինակ երկխոսությունը (եթե նկատի ունենանք, որ Մաթևոսյանը հենց սկզբից էլ սյուժետային կառուցվածքների գրող չէր. նրան անմատչելի մեաց հետևողականորեն, օղակառ օղակ ընթացող, «ներդաշնակ» սյուժեների արվեստը):

Բեռնաձիերի առաջին կերպարները հայտնվում են դեռ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում՝ ի դեմս անտառամիջյան հովիվների, որոնք օրնիրուն սարերում կոխվ են տալիս բնության դեմ՝ հանուն մարդու և նույն այդ բնության, բաղաբարկությունների և բնական, անաղարտ գոյության ներդաշնակության: «Հովիվների ինքնավար հանրապետությունը», որ վիպակում հանդես է գալիս իդեալի դերով, բնավ էլ հովվերգական իրականություն չէ, ինչպես արդեն նշեցի, այլ խորապես գրամատիկ կեցություն:

Թեև հովիվների սարվորային յուրահատուկ միջավայրում գործում են այդ միջավայրի բարոյական բարձր օրենքները, այդուամենայնիվ, այստեղ ևս թափանցում են նորդարյա բարբերք՝ ի դեմս համազուլուցի գեներալի օտարացման, համազուլուցի հաշվապահի անձնապաշտության, համազուլուցի ուսուցչի ինքնակալության, անաշխատ կենցաղին վարժվող, գյուղը բաղաբում որոնող համազուլուցիների:

Կյանքի ընթացքը անկասելիորեն ստեղծում է բախումային իրադրություն:

Բախման «շարժառիթը» մեծ իրողություն չէ՝ գողացված շորս ոչխարներ են, որի համար ոչխարների տերը՝ Ռևազը, ստացել է հովիվների հատուցումը: Ո՛չ տերն է դժգոհ, ո՛չ հովիվները,—նրանք բլիս են: Բայց... այս «անմեղ» պատմությունից մեծ գործ է սարքվում, բրեական օրենքի կետերով հիմնավորվում, հովիվները կտրվում են բանից-գործից, և սկսվում է հետաքննությունը, որի գլխավոր դերը հանձնարարվում է միլիցիայի լեյտենանտին: Սա էլ, ինչպես ասում են, գեղջկական «զարմից» է, վերապրում է գյուղական-սարվորային կենցաղի ու բնության գեղեցկությունը, սակայն հանուն օրենքի տառի հարկադրված է դեմ գնալ իր իսկ մարդկային էութանը, խլացնել ազատ բնության զավակի ներքին ձայնը: Վիպային ներհակության մի ծայրում բնության ազատ զավակներն են՝ աշխատանքի «ծառաները», մյուս ծայրում՝ օրենքի տառը մարմնացնող ուժերը, որոնք, ծնյալ «շարք» շինելով, կատարում են ոչ այնքան բարի գործողություններ:

Այս առումով վերին աստիճանի բնորոշ մանրամասն է լեյտենանտ-բնիչ Հակոբյանի ակամա մասնակցությունը Իշխանի եզրերի փրկությունը: Օգնելու համար լեյտենանտը,—ասվում է վիպակում,—պետք է իր էութան մեջ հաղթահարեր մի շարք արգելքներ. նախ այն, որ ինքը օրենքի պաշտպան է, Իշխանը՝ օրինական, ապա՝ Իշխանը «թեկուզ հանցագործ, մեղք է», այնուհետև եզր ոչ միայն միս է, այլև ուժ ու գեղեցկություն, վերջապես՝ եթե եզր սատակի, Իշխանը պետք է հատուցի եզան զանգվածի շափ հատուցում: Միլիցիայի բնիչը ի հայտ է բերում զարմանալի քնքուշ և մարդկային խոր համազգացում հովիվների հանդեպ, նրանց հարցաքննության ընթացքում

ձևակերպելով մարդու և օրենքի իր ըմբռնումը. «...ես էլ եմ օրենքի ձևերին, Իշխան ջա՛ն, դու էլ ես օրենքի ձևերին, բոլորս ենք օրենքի ձևերին: Օ՛րենքի: Ես չեմ լինի, դու չես լինի, օրենքը կլինի, օ՛րենքը: Հանցա՞նք ես գործում՝ պիտի տա՛ս պատասխան: Այդպես է, օրենք հնարողն է իր հնարածին պատասխան տալիս: Օրենքը վեր է ամեն ինչից»:

Շարադրելով վիպակի սյուժեն, Հրանտ Մաթևոսյանը դրա միջոցով հայտնագործում է գործող օրենքներից ավելի բարձր օրենքը՝ ժողովրդական-ավանդական պատկերացումներով ամրապնդված աշխատանքի գաղափարը իբրև կեցության հիմնական շափանիչ:

Հովիվներին վհատեցնում է քաղաքարնակների վարքագիծը, որոնք «աշխարհը շինել են հաշվապահություն»: Այս առումով դիպուկ մտնրամասն է դատասխազին Ջավենի ուղղած մեղադրանքը. «—Հաշվապահ եք, հաշվապահ... Ձեզ հետ գլուխ դնել չի լինի, մեզալ եք հավաքում, պատվոգիր եք հավաքում, կենսագրություն եք հավաքում ու դառնում տեր...»:

Եվ մեղադրյալները դառնում են մեղադրողներ... հասարակական արատավոր բարբերի, պորտաբուծության, անտարբերության, անաշխատության: «Պատավորը հարցնում էր, մեղադրյալներն ասում էին. «մե՞զ ինչու ես հարցնում, մենք հո մեղադրյալ չենք»:

Մեղադրյալ-մեղադրող հարաբերության նման շրջադարձով գրողը ավելի բան որոշակիացնում է վիպակի հանգուցային՝ բեռնաձիերի մոտիվը, այն մարդկանց, որոնք բնիկ, տոհմական անտառամեջի են, այսինքն աշխատողներ. «դու ես՝ բո աշխատանքը, բո սարե՛րը, բո ոչխա՛րը...»:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում Մաթևոսյանը արժարժում է նաև գյուղի-սարերի «Հովիվների հանրապետության» փլուզման խնդիրը, Անտառամեջի հեռանկարի խնդիրը իբրև նորագույն սոցիալական մեծ շարիք: Ահա-զանգով էլ փակվում են վիպակի էջերը. «...կիրք Ջավենի վիզն անընդհատ ծռում է զեպի քաղաք. «Պավլեն որ էստեղ սպրում է, մենք չե՞նք սպրի, շարժվիր, ես մի գործարանում հավաքարա՛ր կաշխատեմ»: Իշխո՛ն, Իշխո՛ն... Իշխո՛նն էլ է աչքը գցել քաղաքին: Ի՞նչ՝ րկի, Իշխո՛ն, քաղաքն առանց բեզ դժվար է սպրում, բնում է, արթնանում՝ Իշխո՛նն ինչո՞ւ չեկալ: Գնա՛, Իշխո՛ն, քաղաքի հրապարակում կանգնիր ու շվշվացրու: Գիշերներն արթնացիր ու պատահանից հովվական սուլելով ուղեկցիր սպանդանոց բշվող հոտը»:

Գեղարվեստական առաջին իսկ վավերագրերից հայտնի դարձավ Մաթևոսյանի խոր ու հնազանդ հավատարմությունը կյանքին, վերջինիս ճշնշումը նրա ձեռագրի վրա: Գրականությունը, բոտ նրա հայեցվածքի, ոչ թե սուտ բառախոսքերի, քաղցրորոր նիրհի, զանգույակ-պաճուճանքների հավաքածու է, այլ իրականության խորագույն արձատների ճանաչում: Նրա այս հայեցվածքը տեսական բավարար հիմնավորում գտավ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավեճային հոդվածում⁵, որը նաև պատասխան էր իր ընդդիմախոսներին, մանավանդ ընդդիմախոսների այն առաջադրությունը, որի համաձայն ժամանակակից գրականության հեռանկարը իբրև թե քաղաքագրությունն է, իսկ գյուղագրությունը գրականության ետնաքակերին միայն արժանի փաստ:

«Գյուղագրության-քաղաքագրության» վեճերի օրերին Հրանտ Մաթևոսյանը շարադրել էր արդեն «Բեռնաձիեր» հայտնի շարքը: «Բեռնաձիեր» շարքի պատումներով սկզբնավորվեց Մմակուտը՝ Մաթևոսյանի հարազատ գե-

ղարվեստական-ազգագրական-մարդաբանական միջավայրը (այդ եզերքում տեղագրվեցին և՛ Ահնիձորը, և՛ Անտառամեջը՝ իր տարեգրության առաջին հանգրվանները):

Մմակուտյան եզերքը բառացիորեն ողողված է կյանքի անմարելի շքնշով՝ գեղջկական համայնքի խոտը ու զրույցով, զեպերով ու զեմքերով, բուսական և կենդանական աշխարհի գույներով, կին ու տղամարդով, հոգով ու սարերով, եղանով ու բահով, հնձվորներով, հովիվներով, դարբիններով, այգեպաններով, քաղաքարնակ հովեկներով, մի խոտքով «գեղջկական էթնոսի» ամենաբազմազան, ամենաբնորոշ ճակատագրերով:

Մմակուտի իրականությունը, ինչպես հիանալի ցուցադրում է գրողը, ոչ միայն մեկընդմիջա կաղապարված կյանքի ցուցադրական մակետ չէ, այլև զարմանալիորեն ինքնատիպ աշխարհ է, որտեղ ամեն ինչ հոտում է և վերանորոգվում, ամեն ինչ քայքայվում է և դիմափոխվում, ամեն մի երևույթներին թեկերով կապված է մյուսների հետ: Պա բառիս բուն իմաստով իսկական ժողովրդական կեցություն է՝ մարդկային ճակատագրերի մի յուրօրինակ շղթա, որի ընթացքով արձակագրի խորթափանց հայացքը որոնում է բեռնաձիերի երազների և իրականության կետերի բախման ամենազրամատիկ հանգույցները:

Հրանտ Մաթևոսյանին «գյուղ-քաղաք» հարաբերությունից ավելի մտահոգում է մարդու ճակատագիրը, նրա կույրության մեջ պահպանված կամ շպահպանված մարդու էությունը հայտնաբերման՝ մարդկայնության, եթե էլ ավելի առաջ գնանք՝ մեծ գոյություն հաստատման խնդիրը:

Բոլոր բեռնաձիերի մարտը երազանքը հիանալի է արտահայտված Ալխոս անունով ձիու (համանուն պատմվածքից) թաքուն «մտորումների» միջոցով. «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հասաղբուր: Անդրոն (ձիու տերը—Ս. Ա.) այդ հովտի տեղը չիմանար: Այդ կանաչ հովտում, աղբուրի մոտերքը, արածեր մի կարմիր ձի: Ոչ ոք չիմանար, որ այդ ձին Ալխոսն է, բայց դա լինե՛ր Ալխոս: Արածելով պտավեր հովտում, ջուր խմե՛ր, պոչով քշե՛ր մի երկու հատիկ ճանճը, թախճե՛ր, պառկե՛ր արևի տակ կանաչ հովտում սառկածի պես, հաղվեսը գար պղպեղ հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպտեր շրթաղվեսը գար պղպեղ հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպտեր շրթաղվեսը գար պղպեղ հեռվում, չփոռացներ լայն ոտնգիրով. աղվեսի լեզին ճաքեր: Ալխոսն աշխույժով կանգնե՛ր կանաչ մարդում՝ հովտի ծայրին արածելիս լինե՛ր լայնգավակ մուգ կարմիր դամբիկը: Արածե՛ր Ալխոսն կանաչ հովտում, պառկե՛ր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով, լինե՛ր տխուր ու գեղեցիկ: Ու հետո բսնե՛րն գալիքը. կուշտ ու բարի Ալխոսն նրանց շտանջե՛ր, ինքը շտանջվե՛ր, իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտե՛ին»:

Ալխոսն, ինչպես արձակագիրն է մի առիթով նշել, ոչ թե «մարդկայնացված» կենդանի է, այլ «կենդանակերպ» մարդ, որի ուտերին, ծննդյան իսկ օրից, ծանրացել են կյանքի անվերջանալի հոգսերը՝ բեռները:

Հսկայական բեռ ու բարձով ծմակուտացի «աղվես» Գիբորը Ալխոսի հետ ճանապարհ է բնկնում զեպի Ղազախ: Գժվարամատչելի, զառիվեր կեռմաններով ճանապարհ է, Ալխոսն ծերացած, հալից ընկած ձի, հանգամանք, որը, ի վերջո, շարժում է Գիբորի կարեկցանքը: Ինքն էլ, ինչպես երևում է պատմության շարադրանքից, նույնպիսի Ալխոս է, նույնքան շարժարված, նույնքան աշխատավոր, ինչպես Ալխոսն: Գիբորը, տարիքն առած այդ գյուղացին, իր հաշվի տերն է, իր հոգսերի հետ, դարձյալ բեռնաձիերի տոհմից: Նրան

խոր առեկութիւնն է պատճառում մարդկային «նոր տոհմը»՝ անաշխատ պորտաբույծների, փափկակենցաղ քաղքենիների և անհոգ բեֆչիների տոհմը. «Չորում, քարերի մեջ, գետը մրմնջում էր, աղջիկների մայրը գլուխը ծընկներին ոչ այն է նիհնում էր, ոչ այն է տխրում ջրերի վրա ու իր սպիտակ ոտքերի տակ, աղջիկներից մեկը խոռովել էր ու նիհար մեջքը կեռած գրկել ծնկները, մշուսը խոտը մտցնում էր նրա ականջը և խուլ ու խզված ծիծաղում, և բույրը, շրթունքներն ուղցրած, շուռումուռ էր գալիս նստած տեղը, վիթխարի մարդաթողը անում էր իր փափուկ պտույտները արևի տակ, իսկ Ալխոն կանգնել էր ու թախծում էր: Եվ այդ ամենը հանգած ու իզուր էր, ինչպես շաշխատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի վրա փտող ծառը, տակին փռված արտ շունեցող արևը: Գետակը պիտի բաժանված լիներ մարգերի մեջ, աղջիկների մոր դիրքը իսկական բուրդ լվացողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին, հանդի տանձ հավաքեին, խոտ հավաքեին, հնձվորի համար պիտի ջուր տանեին, վիթխարին պիտի կանգնեք զեզի տակ ու խոտ տար դիզողին, կամ թե չէ... Գիբորը կանգնեց, նայեց-նայեց և ժպտալով ու գլուխը թափահարելով գնաց զեպի Ալխոն:

— Պարապութիւնից սատկում ես,— ասաց Գիբորն Ալխոյին,— Ղազախի ճամփան միտդ է՞»:

«Պարապութիւն» վերաբերյալ միտքը բեռնածի Գիբորի համար մի ամբողջ «փիլիսոփայութիւնն է», վարքագծի դավանանք, ինչին հանգում են նուս մյուս բեռնածիերը՝ սալ սարքող Անդրոն և հնձվորուհի Մարիամը («Օգոստոս»), լրագրող Հրանտ Քառյանը և նախագահը («Կայարան»), քաղաքային կյանքի հրապույրներից հրաժարված Փոքր հորեղբայրը («Նժույզ», նժույզը»), Միմոնը, մյուսները:

Մտակուտի համար վարքի շափանիչ է աշխատանքի շափանիչը:

Չգրված մի օրենքի համաձայն այստեղ աշխատանքը գնահատում են իբրև կյանքի «շարժիչ ուժ»:

«Անդրոն սալ է սարքում»՝ հասարակ մի գործողութիւն, որը արձակագրի գրչի տակ ձեռք է բերում մեծ բովանդակութիւն:

Այդպես տարողունակ են աշխատանքին-գործին, վերաբերող մյուս մտքերը. օրինակ, կնոջ և տղամարդու գործի հիերարխիային վերաբերող հետևյալ գատողութիւնը. «...Աշխենը կին է, տան տղամարդն Անդրոն է: Աշխենը չի խառնվում տղամարդկանց գործերին: Իրենց հաշիվներն իրենք գիտեն: Աշխենը կին է, կով է կթում, ոչխար է կթում, սպասում է Անդրոն փայտ բերի... ձին վերաբերում է Անդրոյին: Անդրոն փայտ չի բերում՝ Աշխենը վիզը ծուռ կսպասի...»:

Հրանտ Մաթևոսյանը գեղջկական աշխատանքը ներկայացնում է իբրև կյանքի շարունակելիութիւն անհրաժեշտ տարր:

«Ընդհանրապես ինձ գրավում են ուժեղ բնավորութիւնները, կրքերի բախումները, կյանքի լարված դրամատուրգիան»:

Արձակագրի այս խոստովանութիւնի փաստումն են նրա «բեռնածիերի» պատմութիւնները. օրինակ, «Օգոստոս» պատմվածքի Մարիամ-Անդրո-Աշխեն փոխհարաբերութիւնները, հատկապես այդ կապի վերջաբանը, երբ Աշխենը մի կողմ է քաշում աղջիկ ժամանակվա իր քնկերուհուն՝ Մարիամին, այնքան է ձեռնում, որ Մարիամը հագիվ է ոտքի վրա կանգնում՝ «Հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը տվեց մազերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և դուլներն ինքը վերցրեց...»:

Կամ հիշենք մտերմական դրույցի այն տեսարանը, երբ Անդրոն խորհուրդ է տալիս Մարիամին.

«— Մարիամ...— ասաց Անդրոն,— Մարիամ, կովն ի՞նչիդ է պետք, ինչո՞ւ ես կով պահում, Մարիամ: Մախիր, գնա մարդի: Գնա աղջկադ հետ փեփիդ տանն ապրիր, ինչո՞ւ ես քեզ շարչարում, Մարիամ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար: Քո ի՞նչ բանն է կով պահելը, Մարիամ: Մարիամ,— գլուխը կախ ասաց Անդրոն,— էլ շալակով խոտ չբերես, քեզ մի՛ սպանիր, Մարիամ»:

Հրանտ Մաթևոսյանը ասպարեզ է հանում Մտակուտի ցավը, տառապանքը, անեկոտը, հեղանքը, գրույցը, անուրջը, ֆարսը, կատակերգութիւնը, դրաման,— ամեն, ամեն ինչ, վերջին հաշիվով՝ իրականութիւնի բազմազան ու բազմազգ ճշմարտութիւնը՝ հանուն ժողովրդական կյանքի հողեր ու բարոյական արժեքների պահպանութիւն, հանուն Մտակուտի «մարդկայնութիւն», հանուն անխաթար գեղեցկութիւնների, ոչ թե «գլուղի և քաղաքի հակադրութիւն», այլ մեծ, հարուստ, գեղեցիկ կյանքի գոյութիւն:

Այս «փիլիսոփայութիւն» համոզիչ ցուցադրումն է «Նժույզ», նժույզ» պատմվածքը՝ Փոքր հորեղբոր «հակասական», բայց այդ հակասութիւններով իսկ միամտական կերպարով, այն կերպարով, որը, թեև ապրում է քաղաքի՝ Թիֆլիսի, կենցաղի հրազանքներով, բայց, ի վերջո, էութիւն միջից դատարկում է օտար-խորթ տարերքը և մնում հավատարիմ բեռնածիերի տոհմին, իր ներքին տարերքին:

Հրանտ Մաթևոսյանի առաջին տպագրութիւնները ոչ միայն աննկատ շանցան, այլև դարձան քննադատական ասուլիսների առանցք:

«Ահնիձորի» պատահարից հետո քննադատական շրջապտույտի մեջ ընկան և՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, և՛ «Օգոստոս» շորքի պատմվածքները՝ հարուցելով իրարամերձ, ծայրահեղորեն հակադիր մեկնաբանութիւններ:

Մի կարծիքի համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը նոր ուղղութիւն էր բացում ժամանակակից հայոց արձակի ավանդական նկարագրում, բերելով բովանդակութիւն, ձևի, գրելակերպի իրական գեղեցկութիւններ, վերին աստիճանի ինքնանման, ժամանակակից ձեռագիր. մեկ ուրիշ կարծիքի համաձայն Մաթևոսյանը շարունակում էր ավանդական-«պահպանողական» գլուղագրութիւնը, արձակի զարգացումը շրջում էր զեպի ետ, զեպի նախապապերի «անզարգացածութիւն» շրջանը, ինքն էլ զառնալով գրական «արհեստական միֆ»...

Հայ իրականութիւնի բուռն ու կրքոտ բանավեճերի օրերին սուսական մամուլը պարզապես հեղեղվեց Մաթևոսյանի սուսերեն թարգմանութիւնների մատենախոսութիւններով:

Այդ մատենախոսութիւնների գլխավոր շեշտը նոր արձակագրի հայտնութիւնն էր, որին ոչ միայն տեղ էին տալիս խորհրդային գրողների ամենարևոտ անունների պահուստակում, ժամանակակից արձակի զարգացման միտումներին և հեռանկարներին նվիրված գրական տեսութիւններում, այլև չէին քաշվում նրա անունը գնելու այնպիսի անունների կողքին, ինչպես և Տոլստոյը (Անդրեյ Բիատովը ասում է, որ «Ալխոյի» առանձին տեսարաններ գրված են «զարմանալի տոլստոյական ուժով»), ն. վ. Գոգոլը («Նովի միր» ամսագրի գրախոս Գ. Տրեֆիլովի ռճի առանձին եզրեր կապում է «գոգոլյան ուղղութիւն» հետ)⁸ և այլն և այլն:

Քննադատության ոգեշնչված պաթոսի հարուցիչը ոչ այնքան ձեռագրի ինքնուրույնությունն էր, ոչ այնքան «գրական հնարանքների» կիրառումն էր, որքան ամեն մի գրականության շափանիշների շափանիշ՝ գեղարվեստական ճշմարտությունը, որն ի դեմս Մաթևոսյանի գտավ իր անվերապահ և ուժեղ մարմնացնողին:

Ի տարբերություն կյանքը մակերևույց հերկողների, Մաթևոսյանի գրիչը ամրացավ նյութի խորություններում, առաջին հերթին մարդկային հոգեկան աշխարհի կամ «կենդանակերպ» մարդու խորքերում, նվաճելով բնավորությունը իրրև արվեստի վերին օրենք և այդ բնավորությունից ածանցված գաղափարական-բարոյախոսական հետևություն:

Մաթևոսյանը ռացիոնալիստ չէ իր գեղարվեստական կողմնորոշումներով, այն գեղագետը չէ, որը նախ ստեղծում է գրվածքի «գաղափարական կմախքը», կառուցվածքը, հետո նոր միայն այդ կառուցվածքին ձև ու մարմին տալիս գեղարվեստական մանրամասներով: Մաթևոսյանը իրականության անմիջական դիտորդ է և նույնքան անմիջական մեկնարան. նա նյութից, իր ճանաչած-զգացած, նկարագրած նյութից է գնում գեպի գեղարվեստական «բանաձևը», դեպի գաղափարների մթնոլորտը:

Ստեղծագործական այս «գաղտնիքը» ճշմարիտ, մեծ, հարուստ գրականության նախապայմանն է:

3

Արվեստի ու գրականության այդ-հզոր, ամենակարող և ամենարանուկ «գաղտնիքին» տիրապետելով՝ Հրանտ Մաթևոսյանը սկսեց իր գրական կենսագրությունը: Չափազանց «անակնկալ» էր «КОМСОМОЛЦ» թերթի թղթակցի հետ ունեցած նրա հարցազրույցի՝ մի կետը. մինչ գրողների մեծամասնությունը, այսպես կոչված, «թեման», «նյութը» համարում է ածանցային՝ գեղարվեստական մյուս տարրերի հարաբերությամբ, Մաթևոսյանը հենց «թեմային տիրապետելն է» համարում ամենաառաջնայինը, դրա հետ կապելով գրողի հաջողության սկզբնապատճառը:

«Նյութի», «թեմայի» չուրացումներով աչքի ընկավ նաև Մաթևոսյանի ստեղծագործության 70-ական թվականների հատվածը:

Ստեղծագործության այս շրջանի նշանաձողերն են «Մառերը» և «Մեր վազը» հավաքածուները, երկուսն էլ տպագրված 1978-ին, մեկը իրրև «մեծական», մյուսը իրրև «պատանեկան» ընթերցանության գրքեր:

Իննելով հիմնականում վերլուծական-փիլիսոփայական տարերքի գրող, Հրանտ Մաթևոսյանը, այնուամենայնիվ, հակված է նաև գեպի երևույթների քնարական-ռոմանտիկական ընկալումը («Արջը», «Միամիտ պատմություն» էտյուդներում, «Մենք ենք, մեր սարերի» հովվական-սարվորային կյանքի դրվագներում, «Բեռնաձիերի» հերոսների լույսի երազանքներում, հայոց կապույտ, կապտամշուշ, կապտաներագ քնաշխարհի նկարագրություններում):

Ստեղծագործության նոր շրջանում, իհարկե, չեն վերանում քնարական տեսագծերը, մանավանդ Մմակուտի բնության պես-պես կողմերը ներկայացնող հատվածներում, սակայն ինչ-որ տեղ դրանք նվազում են և, հակառակը, ուժեղանում են վերլուծական պատումային շեշտերը:

Առաջին պատկերների նկարագրական տարերքին և զրնգուն, պարզա-

լուր, հեգնական հնչերանգին հատկապես «Մառերը» գրքի պատումներում փոխարինում են փիլիսոփայական հնչերանգները:

Ինչպես և առաջին շրջանում, գրողի արձակը զարգանում է մարդպրության և կենդանագրության ուղղություններով, երկու առումով էլ ի հայտ բերելով գեղարվեստական նշանակալից արժեքներ:

Պատումից պատում, դեպքից դեպք Մմակուտը ավելի ու ավելի է հայտնարերում իր ներքին, բազմաշերտ, բազմակողմանի կառուցվածքը:

Հովիվների պարզակենցաղ «հանրապետությունից» մինչև «Աշնան արևի» («Երկրի չիղը») մարդկանց տարբերազիքը դասավորությունը, «Բեռնաձիերից» մինչև «Գոմեշի» և «Կանաչ դաշտի» փիլիսոփայական սուզումները, գյուղական էտյուդներից մինչև «Սկիզբի» և «Մառերի» բարդությունները, — սա մի դինամիկ, զժվարասահ ընթացք է, ուր ճակատագրերը (մարդկային և կենդանակերպ բնավորությունները) երևան են գալիս ավելի ցայտուն ու ներքին տարողությամբ ավելի հարուստ:

Հրանտ Մաթևոսյանը՝ խոր համոզվածությամբ, մարդու էությունը մեկնաբանում է ոչ այնքան ժառանգական-գենետիկական հատկանիշներով, ոչ այնքան բնագոյներով ու «հոգեկան գրգիռներով», որքան այդ էության վրա իր ուժեղ գրեշմը դրած սոցիալական հանգամանքներով. նրա պատումի բոլոր հերոսները ոչ միայն «ազատ» չեն, այսպես սուսած, «գրոսի ազդեցություններից», այլև իրենց արարքներով, վարմունքներով արտահայտում են հենց այդ «ազդեցությունների» հետևանքները:

Նրա հերոսների համար Մմակուտը աշխատանք է, կյանք ու ճակատագիր: Դրա մի ուժեղ դրվագն է «Աշնան արևը»:

Այս վիպակի հայերեն ամսագրային հրատարակությունն ուներ «Երկրի չիղը» վերնագիրը, որն, իմ տպավորությամբ, ավելի ստույգ է արտահայտում նրա գեղարվեստական բովանդակության էությունը:

Քննադատությունը՝ մեղանում և այլուր, անհամար անգամ անդրադարձել է այս վիպակին՝ գերազանցորեն Աղունի կերպարի կապակցությամբ: Իրապես, Աղունը կրում է վիպային խնդիրների ծանրությունը: Այս իսկ ճշմարտության պայմաններում, սակայն, մի տեսակ ստվերում է մնացել Միմոնի կերպարը՝ «Աշնան արևի» և առհասարակ Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամենահետաքրքրական, ամենահամակրելի, ամենախնամախոս կերպարներից մեկը:

Եթե կարելի է այսպես ասել՝ Աղունը վիպական հյուսվածքի բուն կենտրոնում է, իսկ Միմոնը՝ եզրերում, թեև երկուսն էլ հավասար դեր են կատարում: Աղունը, արձակագրի մեկնաբանությամբ, Մմակուտի խոսվարար, մոլեգնող, մաքառող ոգին է, Միմոնը՝ հնազանդ, խոնարհ տարերքը:

Խառնվածքային այս տարբերությամբ իսկ նրանք ապրում են նույն հոգսերով, նույն ուղղությամբ: Վիպական պատումի ձևը Աղունի «մեմուարն» է անցած կյանքի՝ սրբի մանկության, խորթ մոր հալածանքի, հարսնության օրերին վիճակված անմարդկային վերաբերմունքի, Միմոնի հարազատներից ստացած վիրավորանքների, մի խոսքով՝ «շան կյանքի» այլևայլ եզրերի դրվագներով:

Աղունի հուշերի կծիկը բացվում է այն իսկ աշնանային օրը, երբ նա ուրախ-հպարտ, բեռ ու բարձով շտապում է Երևան՝ ավագ որդու մոտ, որը պատրաստվում է ամուսնանալ:

Այլևս նա երբեմնի հալածված «անիծած հարսը» չէ, այլ ինքնագիտակ-

ցության եկած, տուն ու տեղ գրած, ամենքից անկախ գեղջկուհին, որն այդ դիրքին է հասել «սառը պատերազմի» զենքերով, իր մարդկային իրավունքների՝ գոյության գործարար սկզբի հաստատման ուղիներով:

Աղունի «մեմուարի» մեջ երևում են գյուղական կյանքի բազմազան տեսագծերը՝ երեսաներն ու ձիերը, հնձվորներն ու մյուս «տղերը», հայր Իշխանն ու սկեսուրը, գանգատներն ու տրտունջները, կոլտնտեսության գործերն ու մենատնտեսի զբաղմունքները, բնությունն ու կենդանական կազմը: Նրա «մեմուարում» ամենից ավելի հաճախականությունը, սակայն, երևում է Միմոնը, սկսած ամուսնության ժամանակից, երբ նրան որակավորում են «աշխատող տղա է, դուրգար՝ հյուսն, հնազանդ», մի խոսքով՝ «արհեստավոր» բառով, մինչև այժմյան դիրքը, երբ Աղունը արտահայտում է իր «կենսափոխափայլություն» հիմնական կետը, հետևյալ բանաձևային զարձվածքներով. «ամբողջ աշխարհը Միմոնին պարտք է», «աշխարհը գալիս գնում է, իսկ մենք պինդ ցեղ ենք, կանք», «մեր ցեղը գործ է անում»...

Ալխոնների նման «տանջված-շարժարված» Աղունը իր մենախոսական պատումը աստիճանաբար թոթափում է առօրեական խոսվածքային, առօրեական կենցաղի գծերից և բարձրանում փոխափայլական բարոյախոսության մակարդակը՝ «Այս աշխարհն ի՞նչու է այսքան դժվար»:

«Դժվար աշխարհի» ցայտուն վավերացումն է նույն ինքը՝ Միմոնը. իր ճակատագրով, բնավորությամբ, կյանքի ընթացքով:

Եթե Աղունի մեջ բացորոշ արտահայտվում են նրա զարմանալի տոկունության հետ նաև ուժն ու եռանդը, անկախության և ինքնագիտակցության բնագոյը, իր աշխարհի, բնտանեկան օջախի՝ տան ըմբռնումը, ապա Միմոնի մեջ նույն այդ զգացական տարերբը արտահայտվում է ավելի խորքից, հոգեկան ընդհատակից:

Միմոնը Աղունի հակագրությունը չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից, այլ նրա շարունակությունը, նրա բնավորության շեշտվող, շարունակվող տարբերակը:

Նրա մեջ ևս, ինչպես Աղունի կերպարում, առաջին տեղում է մարդկային արժանապատվության հատկանիշը, որը կապվում է աշխատավորի հոգեբանության հետ: Մեծագույն, սև զեմքով, լուսկյաց այդ գեղջուկը ամբողջ էությունով, մարմնի բոլոր բջիջներով ու նյարդերով աշխատանքի հետ է: Աշխատավոր՝ այս հասկացության ամենաճշգրիտ ու տարողունակ նշանակությունը: Ի՞նչ է նրա արածը: Առավոտ վաղ գնում է աշխատանքի, վերագտնում երեկոյան, երկար երեկոն կարճում հայրական տանը, գիշերը գալիս իր խրճիթը, բնում այնտեղ, որպեսզի վաղ առավոտյան նորից գնա աշխատանքի: Եվ այսպես ամբողջ տարին, ամբողջ կյանքում:

Աղունը, թեև «օր չի տալիս» Միմոնին պահանջներով, տուն կառուցելու անվերջ կարգադրություններով, նույնիսկ երբեմն ծեծվում է, սակայն ինքնախոստովանության պահերին գտնում է, որ ինքը սիրում է Միմոնին, ամբողջ էությամբ նվիրված է՝ նրան: Աղուն-Միմոն փոխհարաբերության մեջ, սակայն, տեղի են ունենում կորուստներ, որը հոգեբանական ամուր հիմնավորումով մեկնաբանում է Մաթևոսյանը:

Աղունը, արվելով բարեկեցություն ստեղծելու տարերքին, չի նկատում, թե ինչպես ձեռքից գնում է Միմոնը, թե ինչպես գյուղի որբուկները լուսնախանձով են նայում իրեն և կարողանում են անգամ նվաճել Միմոնի սիր:

որ: Դրա ապացույցն է Միմոնի և գյուղի հարսներից մեկի՝ Սոնայի, մտերմական կապը:

«Աշնան արևը» Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ այն գրվածքն է, որով խաչավորվում են նրա գեղարվեստական-բարոյախոսական հիմնական մտահոգությունները:

Գեղարվեստն առհասարակ մշտապես դիմում է ոչ թե իր նյութի՝ արտացոլման անմիջական առարկայի, մասնակի յուրահատկություններին, այլ պատմում է կյանքի ամբողջության մասին, ժամանակի համընդհանուր բովանդակության մասին: Մրանով է բացատրվում «Աշնան արևի» նկատմամբ բնադատության բացառիկ խնամքոտ վերաբերմունքը:

Բանի էությունը ոչ թե Աղունի կամ Միմոնի, կամ Մամակուտի կենցաղի կերպարային մատուցումն է, ոչ թե իրականության գծերի բառային ինքնատիպ յուրացումն է, ոչ էլ անգամ «գյուղական պրոբլեմներ» վերաբարձումը, այլ այդ բոլորի օգնությամբ անհատի և հասարակության, կենցաղի ու բաղադրակրթության տազնապալից հարցերի՝ պատասխանների որոնումը: Մաթևոսյանը այդ հարցերին պատասխանում է ոչ թե ուղղակի-հրապարակախոսական բնույթի բանաձևերով, այլ ժողովրդական կյանքի խոր հերկումով:

Գրողը ժողովրդական կենցաղի՝ կյանքի իսկական ակունքների մեջ հայտնագործում է ճշմարտության, բարու, գեղեցկության, խղճի շափանիշները, դիմելով, իհարկե, իր հերոսների հոգեկան աշխարհին, ինքնագիտակցության ընթացքին, որով և նրանք գնում են ինքնահաստատման՝ դեպի իրենց Սկիզբը, դեպի արմատը:

Սկիզբների գաղափարը, — իրավացիորեն նկատել է Իգոր Զուրտուսսկին «Յեղի հավերժությունը» հոդվածում¹⁰, — Հր. Մաթևոսյանի արձակում ունի «առանցքային նշանակություն», հավասար մակարդակի վրա է «ցեղի», «տոհմի» գաղափարի հետ:

Այդ գաղափարի կրողները վիպակի էջերում երևում են իբրև մարդկային անհատականություններ՝ այս հասկացության ամբողջական, անթերի բովանդակությամբ, երևում են բարոյականության ճշգրիտ ըմբռնումներով, — ոչ թե աշխարհի միագիծ պատկերացումներով, այլ հարուստ, բազմակողմանի կյանքի տարերբով:

Հենց այս կետում էլ արտահայտվել է Մաթևոսյան-արվեստագետի շուրջ ձիրքը:

Աղունի կերպարը, իբրև գլխավոր կերպարներից մեկը, հայտնվում է նաև «Մառերը» գրվածքում, որի էջերում Մաթևոսյանը նրան գնում է շարի և բարու, ուժեղի և թուլի, հաղթողի և պարտվողի սահմանագծերը մեկնաբանողի փոխափայլական կեցվածքի մեջ:

Մինչ «Աշնան արևում» Աղունը իրականության առջև կանգնում է իբրև «մերկացած թուր»՝ պատրաստ կռիվ տալու ամենքի դեմ՝ հանուն արևի տակ տեղ ունենալու, իր ծմակն ունենալու, ինքնությունը հաստատող գաղափարի, ապա «Մառերի» մեջ, ի վերջո, լիցքաթափվում է մեջը՝ եղած «տոնառության» գծերից՝ հանուն բարության տարերքի առաջնության:

Աղունի արտաբերած առաջին իսկ նախադասությունները որդուն ուղղած հանդիմանություններն են բարու և շարի նյութով. «Լա՛վր չես, խեղճ ևս, լավր չես, զավա՛կս, որդիս, առաջնեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լա՛վր չես, մեջդ վրեժ չկա»:

Վրեժի կորստյան գիծը կապելով որդու հորական պապի «քնած-թմրած», հոգնած-բարի արյան հետ, իսկ իր հոր՝ Իշխանից սերող ժառանգական գիծը համարելով ուժեղ, գործող, վրիժառու տարերք, Աղունք, նրա հետ և արձակագիրը, ոչ միայն շեն սրբագործում վրիժառուությունը, այլև ժառանգական տվյալների միջից կողմնորոշվում են դեպի «ավետիքյան կողմի արյունը», — այսինքն՝ դեպի բարությունը, ներումը, մաքրությունը, խիղճը:

«Ծառերը» նույնպես Աղունի «մեմուարն» է, ինչպես «Աշնան արևը»: Այդ երկու նույնահերոս գրվածքների «տարբերությունը» հանգում է այն բանին, որ մի դեպքում՝ «Աշնան արևում», գործ ունենք սովորական ընտանեկան կենցաղի հուշային մանրամասնությունների հետ, «անիծած հարսի» վիճակում հայտնված հերոսուհու ծառայությունների պատումի հետ, մյուս դեպքում՝ «Ծառերում», նույն կենցաղային փաստանյութի փրկսոփայական իմաստավորման հետ:

Ճիշտ է, արդեն «Աշնան արևում» կար աշխարհի փրկսոփայական ընկալման տարրը, սակայն «Ծառերի» մեջ այդ ընկալման առձեռն տվյալներից ձևավորվում է փրկսոփայական ամբողջական կառույց:

Ինչպես ճիշտ նկատել է երիտասարդ բննադատ Սարգիս Փանոսյանը իր մենագրության մեջ՝ «Ծառերի» Աղունը ցեղի պատգամախոսն է: Վկայակոչելով «Իշխանյան»-«ավետիքյան» արյան բաղադրությունները, նա, իհարկե, մի ակնթարթ աշխարհի շարժիչ ուժը համարում է շարությունը, սակայն իր այդ «տեսությունը» շուտով նա սրբագրում է բարության, խղճի, վերջիվերջո՝ ուժեղին ներելու կամ շարի և բարու բնեղները մերձեցնելու եզրակացությունը¹¹:

Աղունն ասում է՝ «մեր ցեղում սեր չկա»: Դաժան խոսքեր՝ իր տոհմի հասցեին: Հենց այդ գիտակցությունն էլ Աղունին մղում է ներդաշնակության, հավասարակշռության, սիրո ափերը: Սա է «Ծառերի» փրկսոփայական խոր ենթարնագրի ուղղությունը:

Ներդաշնակության իդեալն է նաև «Սկիզբը» պատմվածքի բովանդակության ծանրության կենտրոնը:

«Սկիզբը» խորագիրը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ խոսքը գնում է վիպակի հերոսի՝ Արայիկ տղայի կյանքի ճանապարհի սկզբի շուրջը, անկախ այն բանից, որ այդ խորագծի մեջ արտացոլված է նաև փրկսոփայական «սկիզբների» իմաստը: Այն իմաստը, որը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության «առանցքներից» մեկն է: Իր մտահղացման մասին արձակագիրն ասել է. «Ցանկանում էի գրել ...չափազանց դանդաղընթաց, տեսողական և հոգեբանական մանրամասնություններով հարուստ պատմվածք այն տղայի մասին, որը, չինելով չափազանց թույլ և փոքր, կարիք է զգում հովանավորության և պաշտպանության, սակայն իր վրա է առնում պատասխանատվության լուծը և՛ իր ամբողջ ընտանիքի, և՛, և՛ ինչպես, ամբողջ աշխարհակարգի պատասխանատվության: Ես այդպես էլ ուզում էի պատմվածքը վերնագրել՝ «Լուծը»¹²:

Արայիկ տղան բնության զավակն է, ինչպես Մաթևոսյանի շատ հերոսներ: Նրա նախնական զգացողությունները կապված են իր անտառի եղնանիստի, եղնիկների, մոռուտի, իր ամպ ու աղբյուրի, սուր ու ձորի, իր գազաթների հետ:

Արայիկը կյանքը զննում է գազաթների բարձունքից, ցանկանալով ներ-

դաշնակության բերել անցյալ և ներկա ժամանակները, իր ժամանակը խաչավորել հորեզրոր «ծառային ժամանակների» հետ:

«Ծառային ժամանակը» հաճաքե՛նու բնի վրա փորագրել է «Անդրանիկ Քառ 1916 թ խոզ էի պահում մի ամպոտ օր էր» մակագրությունը, որը յուր-յուրուով անդրադարձումներ է ունենում Արայիկի ներաշխարհում. հին, ծառային ժամանակներում խոզ էին պահում, ծառը, Անդրանիկը, «մի ամպոտ օր էր», իսկ Արայիկը նրանց մեջ չէր, ամուսն օրով Արայիկը եկել-նստել էր ծառի տակ և պարսպ-սարսպ գրել՝ «Արայիկ Քառայան»: Արայիկ տղան ծառային բնի ներգործությամբ սուղվում է հուշերի ոլորտը՝ կեցության գրամատիկ շերտերի, որոնց դեմ ուղղակիորեն ծառանում է անցյալից ներկայի մեջ շարունակվող, հորեզրոր վաղեմի «ծառային հաշվից» իր կյանքի նոր հասակին փոխանցված, այսինքն՝ տղային իրեն ժառանգություն փոխանցված կենդանի, գործարար և մաքառող ոգին:

Արայիկ տղայի էություն իսկական ժամանակը նրա կյանքամուտն է, նրա Սկիզբը, որը և արթնացնում է բացասական գրգիռներ ոչ սկզբնային երեվույթների դեմ:

Արայիկ տղան իր «հաշվումների», իր հուշերի մեկնակետից՝ կեցության երանելի, բարձրագույն իմաստով ներդաշնակ հոգեկան պահին անգամ վերապրում է կյանքի գրամատիկ շունչը. «...Փայտը լուս ու խուլ էր, փայտի մեջ խեղդվում էր սեպը, և սեպի հետ խեղդվում էր տղան»:

Այնուհետև՝ «Տղան տնքաց և լսեց իր տնքոցը: Եվ իր հոր տնքոցը: Եվ իր ցեղի տնքոցը»:

Տղայի «տնքոցը» ունի սկզբնապատճառները կյանքում: Նրա հետ միասին հառաչում է ամբողջ տոհմը, հառաչում է այն բանի համար, որ կյանքում ավելանում են «սկիզբների կորստյան» փաստերը, որ պարզության երբեմնի աշխարհը ողողվում է բարդ ծաղկաներով, որ մարդկային կեցության առաջ ծառանում են բազմատեսակ խոչ ու խուժեր: Իր անուրջների, երազների հետևից ընկած Տղայի գիտակցության մեջ տեղի են ունենում այնպիսի «գրամատիկ պայթյուններ», որ երազները շրջվում են դեպի մաքառում, դեպի որոշ ճշմարտությունների հայտնագործում: Դրանցից մեկն այն է, որ Տղան ամբողջ խորությունը զգում է անարգարությունների ալլասերող դերը մարդկային հարաբերություններում:

Այդպիսի դերով են հանգես գալիս քաղաքից գլուղ խուժած հովեկները, այլ խոսքով՝ քաղքենիները:

Տղայի էություն մեջ թափանցած «մածուցիկ խոհերի» (Յ. Մելոյան) միջոցով արձակագիրը իր զննումների ոլորտն է առնում անաշխատ կենցաղի բազում-բազում արտահայտություններ: Այդ զննումների մի ցայտուն գրվածքն է Արայիկի հոգեկան պոթիվում — «մենամարտը» Լեոնիկի հետ՝ վերջինիս պապի հիշատակին կառուցվող աղբյուր-հուշարձանի տեղանքի վրա:

Բախվում են արդարությունը և անարգարությունը, «սկիզբը»՝ ի դեմս տոհմի ավանդները շարունակող Արայիկի և «Ստարոտին»՝ ի դեմս ավանդական բնական հարաբերությունները ոտնատակ տվող Լեոնիկի:

«Սկիզբների կորստյան» օտարացման երևույթն է «խուժար» («Կենդանին և մեռյալը») վիպակի գողափարական սևեռակետը:

Հերոսին՝ մաշրաքաղաքի կինոաշխարհ մուտք գործած Արմեն Մնացականյան անուն-ազգանունով ապագա սցենարիստին, արձակագիրը անց է

կացնում փորձությունների՝ «բարոյական փորձարկման» միջով, ստուգելու նրա անկախության և ինքնությունն ապահովելու՝ իրարամերձ կեցությունն խաչմերուկներում: Միանգամայն իրավացի է և բովանդակալից փրկակի անվանափոխությունը՝ «Կենդանին և մեռյալի» փոխարեն «Խումհար»:

Սցենարիստ-ուսանող Արմեն Մնացականյանը պատմում է իր մայրաքաղաքային կյանքի մեկօրյա տպավորությունների, այդ կյանքից ստացած գրգիռների, մարդկանց-շրջապատի հետ ունեցած շփումների, հանրակացարանային կենցաղի, ռեստորանային խրախճանքի և այլնի մասին: Մեկօրյա տպավորությունների գրանցման մեկնակետը հին, ծմակուտյան «սարձոտրային», հնձվորային-հովվական կյանքի վերհուշն է, որ Արմենին թելադրում է հետևյալ նշանակալից եզրակացությունը՝ «Եվ այդ ամբողջ օրը նրան այնպես դատարկ թվաց»:

Այդ մեկ օրը Արմենի գիտակցության մեջ երևում է իրեն մեռյալ կէտ, որտեղ իրենց տեղն ունեն կինոսցենարիստ Վարսերգի և ասպիրանտ Եվա Օզերովայի արտաբուստ բովանդակալից, բայց ըստ էության դատարկ խրատախոսությունները, մորուսավոր Արտաշես Վառլամովի կեցվածքը, որը երեսի թանձր մորուքը ներկայացնում է իրեն հարգանքի տուրք հայոց եղևնի զոհերի հիշատակին, հանրակացարանային միջուղկալը, ռեստորանային խրախճանքը և այլն:

Ի դեմս Արմեն Մնացականյանի Հրանտ Մաթևոսյանը ներկայացնում է այն հերոսին, որը փորձում է իրականության քառասյին վիճակների լարերին թոսում գտնել ապրելակերպի հստակ գիծ, մեռյալ կետին հակադրվող կեցության կենդանի սկզբունքներ:

Արմենը, արձակագրի մեկնարանություններ, բարոյական նկարագրով, նույնպիսի մաքառող է, ինչպիսին են նրա մյուս գրվածքների հերոսները: Թեև նա նույնպիսի «խոտվարար-կոճարար-պատերազմող» չէ, ինչպես «Աշնան արևի» Աղունը և նույնպիսի երազահայաց, իր անուրջների ետևից ընկած ուժանախի չէ, ինչպես Արայիկ տղան, սակայն նա ևս էության խոր ծալքերում կրում է «խոտվության» և «երազանքի» գեները, որոնք նրան բերում են դեպի «Սկզբի» ճանաչումը՝ «Ես գյուղում եմ»: Նրա ներքին խոտվությունն ուղղված է աշխարհի ապամարդկայնացնող կապերի, բնական հարաբերությունների անկման երևույթների դեմ: Այդ խոտվության նպատակակետը այն բանի ինքնագիտակցումն է, որ պետք է ի մի բերել էության «փախստական բեռները» (այս դարձվածքով էր Պարույր Սևակը սահմանում ներքին միասնության ճանապարհը), իր սեփական, ծմակուտյան հարազատ և օտարամուտ, խորթ գրգիռների միջից սահմանազատել արգասավոր սկիզբը: Այդ «սկիզբը» գրող-սցենարիստ Արմենին է հասնում տնից եկած լուրերի և իր հոր «համբույրական» շնչի նամակների, իր «Գիքորական» մտապատկերների առաջ շարունակ հայտնվող սարերի կարոտի, հնձվորների աշխատանքի, հուշերի կծիկի, հանրակացարանում գյուղից ստացած խնձորների տարածած բույրերի և հարակից ղուղորդական զգացողությունների միջոցով: Եվ ստորիճանաբար նրա մտապատկերներից հեռանում են «ոչ սկզբային» կյանքի պատկերները՝ Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի իրիկնային տեսիլները, իր «խումհարային» վիճակի գծերը, քաղաքային կենցաղի մշուշները:

Բանի էությունը, իհարկե, չի հանգում քաղաքակրթության և հովվերգության անհաշուկի հակադրությանը, այլ՝ ավելի կարևոր գաղափարի: Դա

մարդկության այսօրին շատ անհրաժեշտ բարոյական արժեքների դարավոր կուտակումների պաշտպանության խնդիրն է, այն արժեքների, որոնք ստորիճանաբար իրենց տեղը գիշում են մարդկային բանավոր, սկիզբներից հեռացող բարբերին:

Ինչպես Աղունը, ինչպես Արայիկ տղան, ինչպես Արմեն Մնացականյանը, Հրանտ Մաթևոսյանի Գոմեշը ևս՝ համանուն պատմվածքից, ասպարեզ է եկել ինքնահաստատման մեծ նպատակով: Գոմեշին ևս ինքնահաստատումը տրվում է մաքառման, անդուլ մաքառման գնով, այն մաքառման, որի հանգրվանը իր սկիզբների հայտնագործումն է: Սկզբի հետ՝ նաև տոհմի շարունակություն: Գոմեշը դուրս է եկել ճանապարհորդության՝ գտնելու այն Մեկին, իր հարազատին, որը՝ «Հեռուների շեկ հովիտներում մշուշների տակ գոմեշների շոգած խմբերի» մեջ թախծում է իր համար, կանչում է իրեն:

Նրա ճանապարհորդությունը շարունակվում է ձորից անտառ, անտառից գյուղ, գյուղից քաղաք, քաղաքից անհայտ հեռաստաններ երթուղով: Վերին աստիճանի զգվարանց ճամփորդություն: Գոմեշն անցնում է անտառի եզրով, գյուղի եզրով, քաղաքի եզրով, անդունդների վրայով, հայացքի մեջ ճոճվում են «սարահարթի ուրթերը», իր դեմ պատնեշներ են դառնում բետոնն ու ասֆալտը, աշքերի առջև աղոտանում են կանաչ հովիտների զրնգուն գույները, դեռ ճանապարհին էլ երևում են «ուղեկից» աղվեսներ, գայլեր ու շներ:

Գոմեշի ճամփորդությունը բառիս ուղղակի իմաստով մաքառում է, մաքառում այն բանի համար, որ աշխարհին վերագարձվեն հովիտների ու սարերի մաքրամաքուր թախծը, բարձունքների և հեռաստանների վեհությունը, «կանաչ աշխարհի» և «նարնջի արևի» գեղեցկությունները, աշխարհին վերագարձվեն նրա հեքիաթային եզրագծերը: Այդ նպատակին է կոչված, օրինակ, պատմվածքի իմաստալից խորհրդանշանը. «Մարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերքը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ: Ամպի տակ հրճվում էր արտասիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհուրով տանում էին մի մեծ արև»:

Աշխարհի այս հեքիաթի կողքին պատմվածքում անմիջապես հայտնվում է առօրեական-իրական կերպը. «Գոմեշն արածում էր ձորակում»:

Եվ այսպես, էության մեջ կրելով ողբերգական լիցքեր, Գոմեշը շարունակում և ավարտում է իր ճանապարհորդությունը, նորից վերագառնալով մեկնակետին. «Հինգերորդ օրվա երեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծերով կիթ էր գալիս, նա հոգնած-հոգնած մտավ ուրթ: Նա ուրթ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից գարձող մշակի, զարբնոց գնացող գուլթանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամուսն երեկո: Մանրունեծ սպառող կովերի միջով նա եկավ, կանգնեց թաղիքի հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի շափ էր, ու հոգնած մոլնդաց. ը՛րբմ»:

— Զա՛ն,— ասաց նաև, — եկա՞ր»:

Գոմեշի ճանապարհը տառապանքի ճանապարհ է: Այն էլ զգվարին, ոչ սովորական տառապանքի:

Այդ ճանապարհով նա վերագառնում է դեպի իր սկիզբը, դեպի իր ինքնության ճանաչումը:

«Արևի տակ մի հոգնած գոմեշ էր գնում», — պատմում է արձակագիրը, միաժամանակ նկարագրելով գոմեշին ոչ իրեն «կյանքի ունայնություն» տե-

սիւրբներին հետամուտ արարածի, այլ իբրև մեկին, որը փնտրում է աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքը՝ իրական գեղեցկությունների տեսքի մեջ:

Գոմեշը քայլում է գեպի աշխարհի լուսաբացյալ տարերքը, դրական ու բնական գոյածեր: Մաքրաման ուղիներով, զալարումներով, նա, ի վերջո, հասնում է գոմշացուլի կանչին: Գրան հետևում է արձակագրի նուրբ միջամտությունը՝ «Աշխարհը դարձավ աշխարհ»:

«Գոմեշը» պատմվածքը ոչ թե գոմշամարտի սովորական նկարագրություն է, այլ փիլիսոփայական անզուգական ասք՝ մաքրաման, մայրություն, կյանքի անհանգչելի կարոտի, ինքնամոռաց նվիրումի, սպասման ու ըղձանքի թեմաներով, որոնք, ի դեմս Հրանտ Մաթևոսյանի, գտել են գեղազեափիլիսոփային:

Մաքրաման՝ ինքնահաստատման շունչը՝ զարկերակվում է նաև «Մեր վազը»՝ պատանիներին հասցեագրված ժողովածուի պատմներում: Ոչ միայն «Կանաչ դաշտը» անզուգական ասքի մեջ, որում՝ զարմանալի թափանցիկությամբ Մաթևոսյանը վերարտադրել է կարմիր ձիու և ծեր մայր գայլի մենամարտի ոթմական ելեկշները, այլև «Վազը», «Պատիժը», «Հացը», «Իմ գալը», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքներում, որոնց պատանի «գործող անձինք» գերազանցապես պատերազմի դաժան տարիների գյուղի անշափահաս տղաներ են: Պատերազմը ավերածություն հետքեր է թողել նաև հեռավոր հայկական փոքրիկ լեռնային գյուղում. «Ռազմաճակատից քառասունութ տղա ետ շէր եկել, քառասունութ հնձվոր, սայլվոր, եզնարած, ուսուցիչ, մաճկալ, փայտահատ, հյուան՝ մի ամբողջ զնգուն համերգ» («Պատիժը»):

Ահա նաև պատերազմական իրականության մի ուրիշ՝ բերլիական թափի տեսարանի նկարագրություն. «Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում: Ձիերին տարել էին պատերազմ—եզների հետ բանում էին ու լաց էին լինում: Գուպա էին գործում ու լաց էին լինում: Հետո լուս էին լաց լինում, հետո երգելով էին լաց լինում: Երգելով լաց էին լինում և լացի մեջ ասում էին «Շաքրո՞՞ն», «Մարտիրո՞՞ս», «Շաքրո՞՞», «Պիո՞՞ն», «Գիքո՞՞ր»: Մենք նրանց լավ չէինք տեսել, մենք նրանց չէինք հիշում, մեր մայրերը լացոտ երգի միջից ասում էին «Շաքրո՞՞ն», և մեր սիրտը լցվում էր մի տեսակ ախուր ուրախությամբ, մի տեսակ թախծոտ ուժեղությամբ, ինչ-որ ծանր հուշտով: Գեղին, խշշան արտերում թուխ, մերկ տղերքը հնձի էին եղել՝ նրանց տարել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Փափուկ սարերի մերկ երամակները քշել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Մերկ աչք երամակից ոչ մի ձի ետ չեկավ: Տղերքից մի երկուսը կան, և մեր մայրերը լաց էին լինում և լացի միջից ասում էին. «Անդրանիկն եկավ, Շաքրո՞՞ն» («Բաց երկնքի տակ հին լեռներ»):

Նման դրամատիկ դրվագներ կարելի է վիայակոչել նաև մյուս պատմվածքներից:

Այդ պատմվածքներին նվիրված վերլուծական հոդվածում ուս հայտնի քննադատ Վ. Տուրբինը ընդգծում է «այն ժամանակ», «այժմ», «հետագայում» հենակետային բառ-հասկացությունների որոշիչ դերը Մաթևոսյանի շարադրանքում¹³:

Մի այլ հոդվածում՝ ուկրաինացի եվգենի Գուցալույի, այդ պատմվածքների «տղաների» աշխարհագրական կոորդինատները հարստերվում են

«սարերի ձայներին», այն սարերի, որոնք մարմնացնում են «մարդկային ոգու բարձունքը»¹⁴:

Հրանտ Մաթևոսյանի գեղջուկ պատանիները, իրոպես, հզոր ոգու մարմնացումներ են: «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում այդպիսին է պատմողը, այդպիսին է նաև հովիվ Քառանց Վանին՝ «մի քիչ ծաղրածու, աչքի բիբն սպիտակած» Վանին, որի հուզմունքներին հակադրված է անասնապահության Գլխավոր մասնագետի խիստ գործնականությունը: Վերջինս խոսում է ոչխարի հոտի արածեցման անգլիական փորձի՝ էլեկտրալարերով բաժանված տեղամասերի, «թույլ հոսանքների» մասին, հանգելով հովվության ավելորդության մտքին:

Գլխավոր մասնագետ... անհոգի, անտեղյակ, գյուղի հոգսերին անհաղորդ անձնավորություն, որին հակադրված են նույն Վանին, սպա պատերազմից մեղալներով վերադարձած Ասատուրը, որը այլևս ուրախության ժպիտներ է պարզում երեսնաներին՝ «փայտը ձորերի անտառներից եղներով կբերի»:

«Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի գլխավոր դերակատարը, իհարկե, Վանին է, սարերի վերջին հովիվը, ինչպես նրա մայրամուտը ներկայացնում է արձակագիրը:

Հովիվ Վանին գյուղի արթուն ոգին է, հասարակության վստահված անձը: Հին լեռներում, ինչպես մեկնարանում է գրողը, Վանին պահպանում է ժողովրդական համայնքի շահերը (անմոռաց է նրա երկխոսությունը թուրք հովվի հետ՝ գողացված շահ ձագերի կապակցությամբ), հպարտ է այն գիտակցությունից, որ ինքը «լավ շորան է», սիրված է համագյուղացիներից, շնայած խեղդատակային-ծաղրածուական շարժումներին: Գյուղի կանայք «նրան շրջապատեցին, իրենց երամի մեջ առան նրան, խոսելով-խոսխոսելով, բաշելով-հրելով, ծիծաղելով-լացելով տարան լուրանց հարսի գուռը, հետո հրեցին ու գրսից գուռը փակեցին: Լոլանց հարսը դարձավ Քառանց հարս, և ուրթը լուս էր»:

Վանին ձուլված է հայրենի բնությանը: Նրա հարազատ որդին է, նրա անմիջական-տարերային փիլիսոփան: «— Գիտեք ինչ հովիվ էր, գիտեք ինչ կատակ էր անում, գիտեք սիրտն ինչքան էր բարի... հրճվանքը մեջը շեր տեղավորվում, բաժանում էր ամբողջ ուրթին»:

Նրա աշխարհը բնության աշխարհն է: Քաղաքը, շնայած հրաշալիքներին, ամենևին տեղ չունի Վանու գրգիռների մեջ:

Հրանտ Մաթևոսյանը զարմանալի ուժով է վերարտադրել գյուղի «վերջին հովիվի» մայրամուտը:

«...Ահնիձորի մեր բաց սարերն էին, և օգանավի աղմուկը հավասարապես մաղվում էր Սևանի, սարերի, ավտոմեքենաների վրա, որոնցից մեկի մեջ Զարիկն ու Զավենը փոխնիփոխ ասում էին Վանուն.

— Հիմա քո սարերը կերևան:

— Մի քիչ էլ համբերի՛ր՝ քո սարերը կերևան:

— Հենց որ սարերը տեսես՝ ցավը քո միջից կանցնի:

— Այ, հիմա-հիմա կտեսնես»:

Վանու պատմությունն ավարտվում է ողբերգական հնչեղության տեսարանով. «Պատերազմից հետո, երբ ես փոքր էի և սարում էի և Վանու համար շներ գողացա, երբ գալը շատ էր, և բոլոր հովիվների համար միայն մի մաշված Զամբար կար, երբ Վանուն ամուսնացրին, երբ Ասատուրը բա-

նակից եկել էր, երբ Գոնիլանց Արտեմ քեռին դեռ շվի էր փշում, երբ թուրքերի թռչը գալիս ու գալիս էր, այդ գարնանը ահա հովիվներին հրացան էին տվել, ամեն մի կրակոցից շները ցրիվ էին գալիս—և այդ գարնանից ահա այդ շունը ճանաչում էր հրացանը, վախենում էր հրացանից, բայց հիմա չփախավ, մնաց այդտեղ, գերեզմանի վրա»:

«Վերջին հովիվ» մայրամուտը ներկայացված է խորհրդանշական բովանդակությամբ, մոտավորապես թուամանյանական «սարերը մնացին որք ու անշորան» դարձվածքի ոգով:

Ինչպես «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», այնպես էլ գրքի մյուս պատմաներում ներկայացված են «ցուրտ, քաղցած, դաժան աշխարհի» բնորոշ սարսռազգեցիկ պատկերներ՝ պայքար գոյության համար («Իմ գալը», «Կանաչ դաշտը»), ապա նաև մաքառում հոգեկան պարզության համար («Մեր վագրը»): Տիրապետող են, իհարկե, ծանր կյանքի վերամբանավորման շեշտերը, մանավանդ «Պատիժը» պատմվածքում, որի բոլոր գործող անձինք՝ տղան, հայրը, հորեղբայրը, պապն ու տատը, մայրը, հարևանները, բոլորը դրված են մաքառման դժվարին հարաբերությունների մեջ: Այսուամենայնիվ, այդ պատմաներում կան լուսավոր շերտեր, որոնք և հիմք են տվել ուսուցանողատիվ՝ խոսելու նորագույն հովվերգության ժանրատեսակի ստեղծագործման փաստից:

Արդեն հիշատակված հոգվածում Վ. Տուրբինը գրում է. «Թեև դարիս տեխնոկրատը... երկրի երեսից չնշում է հովվերգությունը—պատարալը, սակայն գեղարվեստական այդ հնագույն ժանրածեղը վերածնունդ է ապրում՝ օրհնեղբայրով հովիվին, «թեմի-հոտի առաջնորդին», աշխատավորին, միաժամանակ և այն բուրմին, որը մարդուն միացնում է կենդանի բնության հետ, խոտի, ծաղիկների, ծառերի, իսկ ամենից ավելի՝ կենդանիների՝ և՛ կերակրողի, և՛ զոհի հետ»:

Այնուհետև քննադատը գտնում է, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «ղժժար աշխարհը», ըստ էության, «բերկրալից հովվերգական աշխարհ է», այդ աշխարհի հովիվը ոչ միայն իրական կերպար է, այլև «կերպար-հիշողություն», որի ուղիներով էլ նա վերստեղծում է սեփական պատարալը, ուր հովիվը գոյություն ունի ոչ միայն իբրև դարավոր պատմական անցյալի երևույթ, ոչ միայն իբրև ժամանակակից՝ իրականություն, այլև իբրև ապագայի ըզձանք. «Հովիվը մեկնաբանվում է իբրև իդեալ, իբրև իրականացած երազանք»¹⁵:

Պատարալը ենթադրում է նաև բնություն, որը Մաթևոսյանի ստեղծագործական երկրորդ շրջանում, հատկապես «Մեր վաղրի» պատմաներում, երևում է ամենեին էլ ոչ հովվերգական գունազոծերով: Ընդհակառակը, բնությունը դրանցում «նկերաշնակության» մեջ է մարդկային «ղաժան աշխարհի» հետ՝ խիստ ու խստադեմ. «...Հին գոմերից ներքև, համարյա թե անտառում, քարուտ լանջին տղայի Ավետիք պապի խոտհարքն էր, ձորի անտառների վրայով ճրագթաթ անտառուտ լեռան Մեծ բացատում՝ Հարություն պապի հին գոմերն ու հին խոտհարքը: Բոլորը, բոլորն ամայի ու լքված էին, ոչ մի տեղ գերանդի չէր շարժվել: Միայն այստեղ՝ Կապույտ աղբյուրի տակ, բաց լանջին մի երկու ժամով եղել էր տղայի հայրը»:

Բնության դրամատիկ շնչի վերարտադրության առումով Մաթևոսյանի արձակի բարձրակետը, անտարակույս, «Կանաչ դաշտը» պատմվածքն է:

Հայոց գրականության մեջ հազիվ թե գտնվի այդ պատմվածքի գունավոր բնության զուգահեռը: Թերևս միայն «Միրհավը»:

Պատահական չէ, որ Հրանտ Մաթևոսյանը սիրահարված է Մ. Սարյանին (նրան համարում է «նոր ճամփաներ բացող»՝ ավելի բարձր գեղանկարչից), ապա նաև Մինաս Ավետիսյանի գունային հյութեղ, ծանրաբնույթ տարերքին: Պատահական չէ նաև, որ քննադատության մեջ հայտնվել է Մինասի և Հրանտի ներքին հոգեկան ազդակցության տեսակետը:

Դրա համար ա՛նհեղձուհական կովանք «Կանաչ դաշտի» բնապատկերներն են, որոնց ճկուն գունախողերով վերարժարվածը մի մեծ դրամա է՝ իր աղատությունը, իր կյանքային վայելքը, իր տոհմի շարունակելիությունը շար ուժերից պաշտպանող պառավ կարմիր ձիու և «եղյա՛նի հատիկների նման աստղիկներով» ծածկված բուռակի կերպարներով: Բնության հեթանոսական-տոնական շունչը կրող փոքրիկ հովիվը բացում է «սյուսետային պատմությունը» ժայռերին բախվող կայծակների, կարմիր ձիու և բուռակի մոր-զավակային հարազատության պահի նկարագրությամբ, որին հետևում է բուն դրաման. «Կանաչ հովտի մեջ անշարժ կանգնած, գլուխը բարձր՝ կարմիր պառավ ձին երկար նայեց հովտին և երկար ունկնդրեց լուսությունը: Ամեն ինչ առաջվա պես էր, կաղնին կեցած էր հանդարտ, ժայռը նիրհում էր, բուռակը թռչկոտում էր մասրենու մոտ: Եվ կարծես թե կարելի էր արածել, բայց կարմիր ձին մոռնալ չիջեցրեց մինչև գետին, գլուխը կտրուկ վեր նետեց և սպասեց ականջները սրած՝ որսալու համար հովտի բոլոր թաքուն ձայները: Եվ սպասեց ունկնդրեց լայնացրած՝ զգալու հովտի օտար հոտերը: Թիթեռները շրշում էին, բզեզները երգում էին, առուն խոխոտում էր, վիզը ձգած՝ բուռակը պատվում էր թիթեռի ետեից մասրենու շուրջը, բայց պառավ կարմիր ձին ուզում էր լսել ոչ այդ ձայները և ուզում էր տեսնել ոչ այդ պատկերները: Հովտում, համենայնպես, վտանգ կար...»:

Այնուհետև՝ «Կանաչ հովտի մեջ այդպես անշարժ կանգնած էին ժայռը, կաղնին, մասրենին, ձին: Ժայռը նիրհում էր: Կաղնիները ապահով դրահների մեջ լցվում էին հյութով, և կաղնու համար ամեն ինչ լավ էր: Մասրենին իր ծաղիկերածակները բացել էր արեգակի գեմ և արև էր խմում, իսկ կարմիր պառավ ձին զայրույթից գողում էր: Երբեք, ոչ մի անգամ հովիտը ձիուն այդպես չէր դավաճանել»:

Նախադրամայի գեղանկարչական հակադրություններով հարուստ պատմին հետևում է առավել կարևոր շերտը՝ բուռակին փրկության հասած արագընթաց դամբիկի և «թշնամի» գայլի, դամբիկին օգնության հասած հովվական գամփո շների և դարձյալ գայլի, կարմիր ձիու և գորշ գայլի սուր, անհաշտ մենամարտը, գայլի նահանջը, կարմիր ձիու թոխչը, գայլի հակահարձակումը, կարմիր ձիու պարտությունը և մահը կանաչ հովտում. «Շները կորցրին գայլին, ապա կորցրին նաև հետը, բայց երկար ժամանակ՝ պտրտվում, վազում, խառնվում ու ոռնում էին կանաչ հովտի մեջ, ուր հիմա մըթնել էր ժայռը, հանգիստ կանգնած էր կաղնին, իր մի երկու ծաղկաբաժակը ցող հավաքելու էր պարզել մասրենին, և ուր ընկած էր կարմիր պառավ ձիու մարմինը: Բուռակը կանգնած էր մոր մոտ և մի քիչ անհանգստանում էր, կարծես թե արգեն հասկանում էր պատահածը»:

Մայրամուտի տակ ամբողջ հովիտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մուգ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կարմիր մարմինն ըն-

կած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Այդ սև շրջանակը ձիու և դայի կովի տեղն էր...»:

Կանաչ հովիտ—կարմիր ձի—սև շրջանակ. այս գունախառնուրդը, ըստ էության, արտահայտում է կեցության մի հատվածի պարունակություն՝ նախնական գեղեցկության վեհությունից մինչև փուլում, որը, սակայն, ոչ միայն վերջնական չէ, հավիտենական չէ, այլև իր մեջ կրում է նախնականի վերադարձի արգասավոր հատիկը, այլև բացասման իսկ կետից սահմանում է կյանքի վերածնունդը. «Երբ բլուրների գլխից նայում ես, կանաչ հովիտը լիովին կանաչ է, կաղնին վեհորեն կեցած է կանաչ հովտում, ժայռը նիրհելով ունկնդրում է ամպերի շրջունը, մասրենին իր հինգ հատ ծաղկաբաժակը պահել է արևի տակ, և կանաչ գաշտում կապած արածում է աստղազարդ մի ձի...»:

Աստղածաղիկ ճակատով ձին բարձրացնում է գեղեցիկ գլուխը, և նրա աչքերի մեջ արտացոլվում են ժայռը, կաղնին, ծաղկած մասրենին, կանաչ հովիտը և կապույտ երկնքի սպիտակ ամպերը»:

Փոքրիկ հովիվը ասքային պատումը վերստին շարունակում է այն կետից, որտեղից սկսել էր մի քանի տարի առաջ. «Կայծակը շոր ճայթյունով բախվեց որձաբարե ժայռին, մի կողմ շարվեց և թաղվեց կանաչ գետնի մեջ...»: Կանաչ հովիտը վերստին լցվում է կայծակներով, օտար ձայներով և օտար բույրերով, սպասումներով և գայություններով, մարուկին իր սպաստարանն է կանչում պառավ կարմիր ձին...»:

Հյուսելով կանաչ հովտի ասքը, Հրանտ Մաթևոսյանը թափանցում է կյանքի բարձրագույն շերտի՝ աշխարհի էպիկական անսահմանության շերտի մեջ, այսինքն՝ դրամայից կառուցում է աշխարհի էպիկական ներդաշնակության պատկեր: Սրան են ձգտում բնության բոլոր մասերը՝ ժայռը, կաղնին, մասրենին, հովիտը, երկինքը, ամպը, ձին, ծեր հովիվը, փոքրիկ հովիվը, դամբա շները, նաև ձագերի համար որսի ելած մայր գայլը, որը ավայ իրադրության մեջ ներկայացնում է «մայրական բնազդի», իր տոհմի պատանության հանգույցը և ոչ թե միայն աշխարհի «չար ու դաժան» սկիզբը, ինչպես կարող է թվալ մակերեսից:

Ինչպես երևաց մեջբերումներից, Մաթևոսյանի արձակում գույնը իր լրատվական հոգեբանական զննումների, սյուժետային բովանդակության արտահայտման կարևոր գեր: Արդարև, գրողը տիրապետում է աշխարհի գունային գաղտնիքներին:

Այդ մասին գրել են Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեկնաբանները, օրինակ, Կամիլա Շուբուրովան¹⁵, Իգոր Զոլոտուսկին: Վերջինս նկատել է. «Մտակուտը ամուր կերպով անմիջապես թափանցում է մեր գիտակցություն իրրև Հողի կերպար (և նախակերպար): Դրա գույները բոցկլում են կրակով, ինչպես գույնը կարող է բոցկլալ միայն Հայաստանում: Որովհետև արևը այդպես «հակա-վիթխարի է» միայն այստեղ, արջի կանաչ աչքերը վառվում են միայն այս անտառի խորքում, կարմիր նուրբները, կարմիր եղնիկները, շեկ ճանապարհը և սպիտակ ձյունը միասին հանդիպում են, միայն այստեղ՝ լեռան գագաթին, իսկ նարինջ գամբիկին և կարմիր գելխեղզին դուր ուրիշ տեղ չեք հանդիպի: Դեղին արևածաղիկը, կարմիր գելխեղջունը, սև դոմեշը, նարինջ գամբիկը, ծխնելուչի կապույտ ծուխը, լարված գույները, վառ, խելահեղ, հագեցած են, այրում են աչքերը: Գույներն այդպես

այրում են Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակակից Մինաս Ավետիսյանի կառավարում»¹⁷:

4

80-ական թվականների գրական երկերը՝ «Տերը» կինովիպակը, որն արդեն դարձել է կինոթագավեն, «Անձրևած ամպեր» վեպը, նշանավորում են անցումային որակ՝ պատումի պարզ ձևերից դեպի առավել բարդ, բարդացված ձևերը, դեպի բազմաձայնական արձակը: Մա Հրանտ Մաթևոսյանի համար դառնում է գեղարվեստական խնդիր, ինքնաառաջադրանք, որի մասին նա պատմում է «Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցում¹⁸:

Այդ հարցազրույցում նախորդ բոլոր գրվածքները ակնհայտ սխալմունքով համարելով «մենախոսություններ», որոնց մեջ իբրև թե իշխում է «լեզվական մտածողության» մի կերպ, մի եղանակ,—Մաթևոսյանը «Տաշքենդը» համարում է «սկզբունքային բազմաձայնության» փորձ, որում իրար են հանդիպում Մտակուտի գեղջկական ամենատարբեր և իրենց տարբերության մեջ չափազանց արտահայտիչ «լեզվամտածողության տարբերներ»:

Բազմաձայնական արձակի կողմնորոշումը, անտարակույս, կապված է հյուսիսամերիկյան և լատինաամերիկյան արձակի, մասնավորապես Ֆոլկների և Մարկեսի վեպի նորագույն ավանդների շուրջման հետ:

Վերջերս ուսու բնագաղտ և Աննինսկին, գրախոսելով «Լատինաամերիկյան նոր վեպը» բնագաղտական ժողովածուն, գրեց. «Այդ վեպի ազդեցությունը զգացվում է ժամանակակից խորհրդային արձակի վրա: Ընթերցողը հեշտությամբ կարող է բերել և ակնհայտ ազդեցության օրինակներ Չինգիզ Ալթինատովից մինչև Եվգենի Եվտուշենկո և ոչ ակնհայտ (բայց ես կարծում եմ ավելի խոր) օրինակներ՝ սկսած Հրանտ Մաթևոսյանից մինչև վրացական նոր դիցավեպը»¹⁹:

Մարկեսի Մակոնդան «Մենության հարյուր տարին» վեպում և Ֆոլկների Ֆոկնապատճան ֆանտաստիկական, բայց և իրական այդ բնակավայրերը կանխորոշել են Մաթևոսյանի Մտակուտի գեղարվեստական սահմանների ընդարձակման, այսինքն՝ սոցիալական-բարոյական նոր խնդիրների առաջադրման պահանջը: Այդ պահանջից ծնվել են և՛ «Տերը», և՛ «Տաշքենդ» վեպը:

Նախ՝ «Տերի» մասին:

Մա Մտակուտի անտառապահ Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանի ճակատագրի ու հոգեկան ներքին շարժումների պատմությունն է՝ մարդկային այլևայլ հարաբերությունների ֆոնի վրա:

Նրա կյանքը, ինչպես հանձնարարում է ինքը՝ Ռոստոմը, «ես»-ի փոխարեն օգտագործելով պատումի «մենք» հոգնակի եղանակը, նման է լեզենգի Միջանկյալ ասենք, որ «մենք» կիրառությունը հավասարաբեք է այն բանին, որ ի դեմս Ռոստոմի խոսում է Մտակուտի համայնքը:

Ահա նրա «կյանքի լեզենգի» բնութագրությունների շարքը՝ բրոջ աչքերով.

— Անձրև-անձր իմ տիպերը...

— Անտառից գտած, աստու ձնանդ իմ տիպերը...

— Պախեն կգա ծիծ կտա, բամբին կգա կորորի...

- էս ստավոր երկրում մի կենտ ձիավոր իմ Ռոստոմը...
- Իմ ազրատ հպարտ թագավոր ախպերը...
- Էս միլիոնանոց ծմակիցը մի կոպեկի օգուտ չպոկեց ու մարտը մնաց, գրպանը դատարկ իմ ախպերը:
- Իմ ազատ ախպերը...
- Անմեր իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել,
- Իմ ախպոր վրա ես բուր եմ եղել...
- Բարձր բարոյական իմ ախպերը...
- Մի օգնական չունեցավ իմ ախպերը...
- Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»:

Ասես ժողովրդական վիպերգից պոկված մի գրվապ է, այնքան անմիջական, խոր, այնքան տպավորիչ ու բովանդակալից է բնութագրություններից յուրաքանչյուրը:

Երապես, սա պատումային արվեստի «Տրաշը» է, ինչպես Տրաշալի են «Տերը» կինովիպակի շատ ու շատ էջեր:

Տերը, անտառապահ Ռոստոմը, ինչպես երևաց վերոբերյալ բնութագրություններից, զժվար ճակատագրի և միաժամանակ բարոյական վեճ նկարագրի տեր մարդ է: Կյանքը նրա համար եղել է կորուստների անընդհատ շրջափակ: Անտառի ծնունդ, անզավակ, անարժաթ, աղբատ, անշահասեր այդ մարդը, այստամենայնիվ, ունի բարձր առաքինություններ, որոնք կապված են նախ և առաջ Մմակուտի համալսրի շահերի խոր գիտակցություն հետ. «Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը»:

Արդարև, նա թիկունք է, անտառի իսկական, բարձրակարգ Տերը, որը ստիպված է դրամատիկական ուժգին բախումների մեջ լինել «ոչ տերերի», սպառողների, քաղքենիության հետ:

Եվ, այսպես, պատումի մի ծայրում Ռոստոմն է, մյուս ծայրում՝ միացյալ անասություն ղեկավարը, նրա «հպատակ» բաճկոնավոր աղաները, Վիթխարին՝ վիթխարի շափերով կինը և այլք: Անտառաբնակների հին տոհմից սերած Ռոստոմը՝ Մմակուտը, նրա անտառները, խոտհարքները, սարերը, լանջերը, ամեն-ամեն ինչ համարում է տերունական-տոհմական, ուստի և վկայում է՝ «էս երկրում ինչ-որ լինում է՝ ամեն քարովիի համար մեներ պատասխանատու ենք»:

Ասում է նաև, որ ինքը պարտավոր է «էս երկրի առաջ ընդօրինակելի տիպար լինենք»:

Տիրոջ ինքնագիտակցության այս մակարդակը Ռոստոմին թելագրում է հեռանյալ կեցվածքը՝ «ինքնամեծար ու հպարտ որպես երկրի միակ տեր» մենք մյուս օրը դարձյալ մեր նժույզի վրա էինք»:

Թեև նա ինքնամեծար մարդ է, այնքան հպարտ, որը ասում է՝ «Մմակուտի տերը դեռ չի մեռել», սակայն այդ կեցվածքի ղեպքում իսկ անզոր է խափանելու Մմակուտի անկման երևույթը, այն Մմակուտի, որը «գեպի վտան է փոխվել, բայց անունը դեռ Մմակուտ է»: Հենց այդ անվան համար էլ Ռոստոմը կոխվ է տալիս ամեն տեսակի օտարոտի երևույթների դեմ՝ անտառանտեսության ղեկավարի մենատան, որը կառուցվում է գետափնյա հին աչքու և ջրաղացի տեղանքում, Վիթխարիի («Օրիորդ եք, տիկին եք, ինչ եք... գալիս եք էս ժողովրդին փշաջնում եք...»), անտառագող Ալբերտի, սղջաբանի, որը կուլ է տալիս անտառի հարստությունը և գեղեցիկությունը, զորտարույժ, վայելող խնջույքասերների («Կենտրոնը հավաքվել տասը մարդով վաղը գալիս է») և այլն:

Աներկրային կարելի է ասել, որ «Տերը» գրված է իբրև ժողովրդական վիպերգ-ողբերգություն, այնքան նշմարելի են էպոսային արվեստի շահ նիշները:

Էպոսային մասշտաբների կրողը ոչ միայն Ռոստոմն է՝ իր ուժգին լուսնային սահմանագծերով, այլև քույր Շուշանը՝ ողբասացությունից ու աղբթբ-օրհնություններով, «Ռոստոմի հույս, Ռոստոմի լույս» խոսքի բովանդան մեծարող կինը, այլև «աշնան մտքուր արևի տակ էլեկտրո մեր հյն... մաշված երկիրը», այլև հակառակ բեռի հերոսները՝ ղեկավարը («խաղերն-պարոն տերն ինքն էր՝ մեզ էր խաղերն ասում»), նրա մենատան տեսքի՝ ամար շարչարվողները, աղջկա հեթիթ-երազը, այլև անտառի տիրոջը անտառից «օտարացնելու» վերադասի հրամանը:

Ծիշտ է նաև այն գիտողությունը, որ Ռոստոմի կերպարով Մաթևոսյանը արժարժում է ոչ միայն բնության, տոհմի պաշտպանության խնդիր, այլև բարոյական հին արժեքների պահպանման: Ռոստոմը նաև այդ արժեքների պատգամախոսն է. «Ժողովուրդ եք, հավարվել եք, մի երգից-երաժշտությունից, մի գրույց-պատմությունից, մի խաղից-տեսարանից... նայողը նայի, փառավորվի, աբի՛ հայ ժողովուրդ է...»:

«Տիրոջ» մոտիվը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ամենին էլ նորություն չէ (դրա ակունքները հասնում են մինչև «Հովիվների ինքնավար հանրապետության» ժամանակները), բայց ամբողջական աշխարհայացքի տեսք է անում «Տերը» և «Տաշքենդ» գրվածքներում:

Դրանք արտացոլում են ժողովուրդային համայնքի փլուզման երևույթներ՝ հասնելով ողբերգական շիկացման: Ռոստոմը այդ ողբերգության կրողն է, մոտամենտալ մի կերպար, որը ցավազնորեն, խոր կակիժով վերապրում է Մմակուտի՝ բարության և սիրո աշխարհի, կործանման իրողությունը:

Հրանտ Մաթևոսյանը ամբողջ կոթյամբ հակված է դեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը: Ճշմարտության շուրջը բանակախմբերը թեև նոր չեն, սակայն շարունակում են մնալ գրականության կենտրոնական հոսքույցներում: Դրանց ընթացքում առավելապես շոշափվում է կենցաղի և կեցության ճշմարտությունների խնդիրը, որին յուրովի է պատասխանում գրողը: Այն թե այդ երկու ճշմարտությունների անջատման, այլ դրանց սերտաճման տեսքով: Մեկը մյուսի պայմանավորվածությամբ:

Կենցաղի ճշմարտությունը իբրև կյանքի նյութի հարազատ վերաբառ-գրություն, կեցության ճշմարտությունը՝ իբրև նույն նյութի փիլիսոփայական իմաստավորում: Այստեղ է հենց Մաթևոսյանի արձակի գեղարվեստական մեծ ուժը: Այդ արձակը հետաքրքրական է ոչ միայն կյանքի ձևերի հավաստիությամբ, այլև գեղարվեստական խորությամբ: Այս հայացքով Մաթևոսյանը արտահայտում է իր իդեալը՝ հայ մարդու ազգային բնավորության կապակցությամբ:

Իրականության բազմաձայնական (պոլիֆոնիկ) արտահայտման պահանջը նշանակում է տեսանկյունների բազմազանություն: Դրան է ձգտում Հրանտ Մաթևոսյանը նաև «Տաշքենդում» («Անձրեած ամպեր»):

Բազմաձայնական բարդությունը պայմանավորել է գրվածքի սյուժեատարին «միջուկի» նվազ շափը:

Այստեղ ես ուզում եմ վիճել Ասոն Հախվերդյանի մի տեսակետի հետ, որ ասնչվում է վեպի սյուժեին²⁰: Ծիշտ է, որ Մաթևոսյանը խոստովանում է

իր գրվածքների սյուժեառային կառուցվածքի «վրիպանք», ճիշտ է, որ նա կուռ ու համաշխարհային սյուժեառային պատմությունների հեղինակ չէ, ճիշտ է, որ նրա պատումը ոչ թե հասարակացումների, այլ բարգաւցումների պատում է: Ինչպես բարդ է նրա նյութը՝ փրկվող գյուղաշխարհը:

Մեջբերելով Մաթևոսյանի ինքնախոստովանությունը՝ «սյուժեառային մտածողության» «անզորության» վերաբերյալ «Վուպրոսի լիտերատուրի» ամսագրի հարցազրույցից, Լեոն Հախվերդյանը աչքաթող է անում մի հատված, որը ամեն ինչ գցում է իր տեղը. «Իսկ հետո նորից սկսում եմ կարտուել սյուժեն, սեփական փորձով համոզվել, որ սյուժեի մեջ ես կորցնում եմ ինձ, իմ զեմքն եմ կորցնում»:

«Անսյուժեառայությունը» նրա արձակի առանձնահատկությունն է, թեև այնքան էլ ստույգ չեն արձակագրի ինքնարնորոշումները: Ճիշտ է, նա շունի զուսական իմաստով սյուժեններ, «ղեպերի սրահյալ, լավ դասավորված անընդմեջություն», բայց նրա գրվածքներում՝ մեկուս ազգել, մյուսում պակաս շահերով գործում են «ներքին սյուժենները»՝ պատմաճեքը, առանց «վիճերի»... Ինչևէ. «Տաշքենդը» Հրանտ Մաթևոսյանի այն գրվածքն է, որում նվազագույնի է հասցված ղեպերի հերթականությունը և առավելագույնի՝ գյուղական համայնքի անմիջական խոսքն ու գրույցը՝ մենախոսությունը, երկխոսությունը, սեպիկը, վերհուշը, սրախոսությունը, կալամբոսը և այլն:

Գյուղական ակումբում հավաքված ծմակուտցիները ընդհատում շունեցող խոսակցություն են բացում իրենց մտահոգող խնդիրների, առաջին հերթին՝ Մմակուտի անկման շուրջը:

Լեոնահովտի «սիրուն անկյունը», Մմակուտ փոքրիկ գյուղը վերագրախ կարգազրույցումը վարչականորեն զառնալու է Հովիտ գյուղի կցորդը: Այս հարաբերությունը իրողություն է, եզելություն՝ գրողի ծննդավայր ԱՏնիձարի և հարևան Աթան գյուղի տարիների վեճ:

Մմակուտը ըմբոստանում է «անօրինականության» դեմ, այն երևույթի, որը սպառնում է վերջնականապես քայքայել գյուղը:

Քայքայման բնորոշ նշանն այն է, որ անհետացել են հին Մմակուտի առարկայական նշանները՝ կոտպերատիվ, դպրոցական դահլ, կապի միջոցներ, կոլխոզ, «համայնքի» անդամների մեջ սրվել է քաղաք գնալու ցանկությունը:

Ջանգառ Քեանը՝ հովիվներից մեկը, իբրև անհամերաշխության դրսևորում, վերագառնում է չկայացած «շուրջերկրյա ճամփորդությունից», մյուսը՝ Սիրուն Քեկը, մտքում դնում է գնալ Տաշքենդ՝ իբրև թե կարևոր գործով, այնինչ իրականում ցանկանում է փախչել Մմակուտի սարերից:

Հետո ուրիշ, մեծ ու մանր ղեպքեր են հիշատակվում ծմակուտցիների խոսակցության մեջ, խոսվում է որբևայրի կանանց, տղերքի, գյուղական շների, գյուղական վերջին ձիերի մասին, որոնք անտեր իրխնջում են սարերում, խոսվում է գյուղացիների շարությունից, նախանձից, բարությունից, լավությունից, փոխհարաբերություններից, ամեն-ամեն ինչից:

Խորաթափանց է Ֆ. Մելոյանի նկատումը, ըստ որի վեպի բազմաշերտ հյուսվածքում «...խոսքը խոսք է բերում, հուշը՝ հուշերի շղթա, և պատումի ճապուկ ու դյուրագրգիտ հայերենը անարձագանք չի թողնում ոչինչ՝ ո՛չ լուսմբունջ, ո՛չ աներևույթ երանգափոխություն և ոչ էլ խելքային որևէ շարժում...»:

...Գծի, երանգի, շարժման հետ պատկերվում, նկարվում է նաև խոսքը, և այս «գեղարվեստական փաստագրությունը», կենսական նյութի այս «լեղարվեստական պատմենահանումը» մտային ու զգայական տյնպիսի պաշարներ է բացում, որ՝ գրողական ոճի իր գործառնությունից անկախ, իր ներկայությունը կարող էր բերել նաև որպես վիպակի բովանդակություն ու ասելիք...»²¹:

Դրանց առանցքը, սակայն, գյուղի ամայացման երևույթն է, որը գլխավոր պատմողը ձևակերպում է հեռույալ կերպ. «Մմակուտի գլխին կայծակ է արաբելու»: Ինքնուրույնությունից զրկվող Մմակուտի գլխին եկած պատահասը հավասարապես վերաբերում է նաև Հովտին, որը կորցնում է հին նախագահին և որոշում՝ «Մենք կամ կոլխոզ չենք ուզում, կամ վաթիճյանի նախագահությամբ ենք ուզում...»:

Մի խոսքով՝ ոչ մի բան իր տեղում չէ, ամեն ինչ վերածվել է քառսի, մեկը մյուսի լավը չի ուզում, «չորանների ցեղը» կարիք է զգում նոր շորանների, ով կարողանում է՝ իրեն գցում է քաղաք, հզորացել են ընչաքաղցությունը, բարոյական այլասերումը, անմարդկայնությունը:

Քոստային, անկարգ այս իրադրության մեջ խորհրդանշական իմաստ է ստանում «Տաշքենդի» թեման, որը, ինչպես երևում է բնարանից, Մաթևոսյանը «չուրացրել է» Ակսել Բակունցի «Կաժանով» ակնարկի մի փոքրիկ հատվածից²²: 1927-ին Բակունցը գյուղական հոգսերով եղել է ԱՏնիձարում և գրել վերոհիշյալ ակնարկը, ուր պատմում է իր գրույցը մի ձեր շինականի հետ, որը գնում է Տաշքենդ՝ մեծավոր տղայի մոտ: Այս «միջադեպը», ինչպես ասացինք, Մաթևոսյանի գրվածքում վերածում է կենսական մեծ խորհրդանշանի:

Տաշքենդ՝ նշանակում է քաղաք, երանելի հանգրվան...

Տաշքենդ՝ նշանակում է նաև հեռացում սարերից, օտարացում սեփական արմատներից:

Բնական է, որ Սիրուն Քեանի որոշումը քննարկվում է ամեն կողմից և ամենքի մասնակցությամբ: Բնական է նաև, որ Մմակուտը ամբողջական կազմով դիմադրում է այդ որոշմանը, դրանով իսկ արտահայտելով գյուղի հեռանկարի հանդեպ իր անհանգելի հավատը, անհանգստությունը:

Տաշքենդի «ճամփորդի» ճանապարհին կանգնում է ողջ ցեղը, ամբողջ գյուղը: Արդեն «գրախոսային» կյանքի հասած Աղունը Սիրուն Քեանին է գիմում հեռույալ խոսքերով. «Ձերոնք, որ փախչում են՝ իրենցից են փախչում—կարծում են գյուղից ու տեղից են փախչում»:

Սա վերին ստորագրի նուրբ նրբերանգ է, որով արձակագիրը նորից զառնում է «Տերի» կենսափիլիսոփայության ոլորտը:

Մմակուտի ապագան նրա «տերերի»՝ հնձվորների, հովիվների, արարող ուժերի ձեռքին է:

«Տաշքենդը» խոր, ենթարնագրային շերտերով հարուստ ստեղծագործություն է, որը զեռես կարիք ունի հետադոտական մեկնարանությունների և հարցազրույցների, և՛ ձևակառուցվածքի առումներով:

Ասենք միայն, որ «կյանքի ժամանակագրությունը» ներկայացնելու համար Հրանտ Մաթևոսյանը ներդրել է իր ավյունը, իմացությունները, խիղճն ու հավատը, իր սիրտն ու հոգին:

Հարցազրույցներում և գրքերի նախախոսքերում մեկ անգամ չէ, որ Մաթևոսյանը իրեն համարել է իր օրերի ժամանակագիր (летописец) և սեփական եզերքի տարեգիր (хронист):

Նրա ստեղծագործությունը, արդարև, հայրենական հզերքի, վերանվանյալ Մմակուտ, տարեգրություն-ժամանակագրությունն է («ժամանակագրությունը վեպ չէ, նրանից չես կարող դուրս թողնել ոչ մի օր»,—այսպես է բնութագրել իր պատումների շարքը²³):

Այդ տարեգրությունը ամփոփված է «Օգոստոս», «Ծառերը», «Մեր վազրը» ժողովածուներում, «Տաշքենդ» վեպում, «Տերը» կինովիպակում, մասամբ էլ կինոսցենարներում:

Հրանտ Մաթևոսյանի Մմակուտը, ինչպես ռուս հանաչված գրողներից Ֆ. Աբրամովի Պեկաշինոն, խորհրդային մյուս նշանավոր գրողների «փոքր հայրենիքները»,— համամիութենական բննադատության բնութագրությամբ, — հայտնաբերում է էպոսային-ապրային հարուստ բովանդակություն և էպիկական գորեղ շունչ: Էականը ոչ թե պատմական իրադարձությունների լայն ընդգրկումն է (էպոսին վերագրվող տեսական թյուրիմացություն), ոչ թե ժամանակային և տարածական ընդարձակ կոորդինատներն են, այլ գեղարվեստական հայացքի խորությունը:

Մմակուտը ոչ լայնահամրավ աշխարհագրական բնակավայր է (այդ անունը հիշատակվում է լոկ տեղական նշանակության տշխարհագրական բարտեզներում), ոչ էլ պատմական նշանակալից, ազգային հուշակավոր իրադարձություններով փառաբանված տեղավայր: Ընդարձակ չեն նաև գրական Մմակուտի ժամանակային ծայրակետերը՝ առանձին բեկորներ պատերազմի տարիների «մանկության երկրի» տավորություններից, ավելի ամբողջական ղեպը ու տեսարաններ պատերազմին հետևած տարիներին՝ 40—70-ական թվականների անցուղարձից, սրանց էլ հավելված ավելի վաղ օրերին վերաբերող ավանդապատումներ, հին-հին հուշեր, խոսք ու զրույցներ, վավերագրական տվյալներ:

Չնայած ժամանակային և տարածական հայտնի «սահմանափակություններ», ժմակային անձուկ տեղագրությանը, Մաթևոսյանի Մմակուտը իր իսկ բնակիչների ճակատագրերի, բարբերի, հայացքների, պատկերացումների միջոցով ի հայտ է բերում առանձին, նորօրյա և պատմական ժամանակների խոր առնչակցություն, պատմական ժամանակի մեջ հասունացող-հունդավորվող սոցիալական-հոգեոր նոր բովանդակության տարրեր-տարրեր եզրեր:

Ներկայացնելով «Մմակուտի տարեգրությունը», Հրանտ Մաթևոսյանը բնավ էլ հակված չէ դեպի գաղափարային այս կամ այն շերտի, կյանքի այս կամ այն եզրի շեշտումը: Նա ներկայացնում է կյանքն իրրե անբնդհատ շարունակվող ընթացք, իբրև մի պարունակություն, ուր կա ամեն ինչ՝ սոցիալական փաստ ու փաստանյութ, հոգևոր նյութ ու դերանյութ, բարոյական էություն ու շափանիչ, մարդկային վարքագծի ձևերի մի ամբողջ բանակ՝ մաքառում, հավատ, ծառայություն, խիղճ, պատվախնդրություն, զգացմունք, հաշիվ, սեր, ատելություն, բարություն, շարություն և այլն և այլն: Իրար բերելով գեղարվեստական տարեգրության բոլոր էջերը, կարող ենք ասել,

որ Մմակուտը նաև ընտանեկան-ազգակցական-տոհմական ասքապատում է. նրանում յուրաքանչյուր անձնավորություն, սկսած ամենաշարքայինից մինչև շարքայինի շարքայինը, ունի իր որոշակի տեղն ու որոշակի դերը:

Յուրաքանչյուրի տեղի ու դերի հայացքով Մաթևոսյանը լուծում է իր ստեղծագործության վերին խնդիրներից մեկը՝ մարդու մարդկայնության, մարդու կատարելության, մարդու կարոտի, ամենատղբրական, «աննշան», գրականագիտական վաղեմի տերմինով ասած՝ «փոքր մարդու», որին հարազատ են մարդկային բոլոր զգացմունքներն ու տազնապները, հոգեկան ապրումներն ու երազները, հույսերն ու գրգիռները: Կյանքը, հեղինակային նման վերաբերմունքի դրվածքով, անշարժությունից կարող է տեղաշարժվել միայն և միայն գոյություն պաշտպանության համառությունը կրող այնպիսի մարդկանց միջոցով, ինչպես Աղունն ու Սիմոնը, Անդրոն ու Գիբորը, Մարիամն ու Աշխենը, Փոքր հորեղբայրն ու Արայիկը, Հրանտ Քառյանն ու Արմենակ Մնացականյանը, Ռոստոմը, Թևանները՝ Զանդանն ու Սիրունը, հովիվները, հնձվորները, սայլվորները, պայտանները, դարբինները, ալգեպանները, մեղվապահները, բուրբուր-բուրբուր, կանայք ու տղամարդիկ, ահեհներ ու ջահեհներ, երեխաներ ու պատանիներ, նաև Ալխոն, Գոմեշը, զամբիկներն ու հովատակները, Մմակուտը՝ մարդկային և կենդանական ամբողջ կազմով, աշխարհագրական սահմանակետերով ու անզուգական բնությունը:

Մաթևոսյանի տարեգրության էջերում շատ անուններ կան, որոնք այս կամ այն կերպ միմյանց հետ կապված են ազգակցական-տոհմական կապերով: Նրանց համար Մմակուտը ոչ միայն ընտանեկան օջախ ու տուն է, այլև ազգային հայրենիք: Մմակուտցիները ծառայում են ոչ միայն անձնական բարեկեցությանը, այլև ավելի մեծ բանի՝ ազգի ապագային, և դրա համար դիմում են նաև պատմական հիշողությանը:

Թեև այնքան էլ շատ չեն հայոց պատմության հղումները, սակայն դրանք ոչ թե պատմական ժանյակներ են, այլ երկրի արմատների թափանցումներ:

Դրանք տեղ ունեն և՛ «Մեսրոպը» պատմվածքում, և՛ «Մեծամոր» գոյաբանական հարցեր շոշափող գրվածքում, և՛ «Չեզոք դոտի» դրամատուրգիական ստեղծագործության մեջ:

«Մեսրոպը» պատմվածքն ունի երկու շեշտ, մեկ՝ ներման, մեկ էլ՝ մաքառման:

Ներման շեշտն ընկնում է գյուղի ձիապան Մեսրոպի և կազմակերպիչ-ակտիվիստ Լևոնի «միջադեպի» վրա: Մեսրոպը վերադարձել է Սիբիրից՝ արտորից, և Լևոնի հետ վարվում է այնպես, ինչպես կվարվեն բարեկամի հետ, այնինչ Լևոնը՝ «զգոն», «արթուն», պատեհապաշտ, ճառախոս այդ մարդը վճռական դեր է խաղացել նրա ճակատագրում:

Մեսրոպը ուժեղ բնավորություն է (վկայում են «ուժեղ արջի» նյութով նրա մտորումները), բայց ոչ վրիժառու: Նա ներող է՝ ոչ թե տղատոյական կրավորական համակերպման առումով, այլ ավելի կարևոր մտահոգության:

Ձիապան Մեսրոպը իր միջավայրում առանձնանում է հայոց պատմության քաջատեղյակությամբ (նրա մեղքն էլ եղել է Լեո կարգալը, այն Լեոյին, որ իբրև թե «հնարել է հայերին»): Ազգային պատմության հիշողությունը նրա մոտ վերաճում է ազգային ինքնագիտակցության, հետևաբար նաև՝ մաքառման փիլիսոփայության: «Այ տղա, մեր էս հայ աղբը վաչ թե մի մեծ սուտ է»,— ինքն իրեն մենախոսում է ձիապան-պատմաբանը:

Մերոպին շարժարող այս հարցի պատասխանն է «Մեծամոր» էսեն, ուր համագործակցության վաղնջական և նորագույն շերտերը, հին, «Քանգարանային» և նորագույն «աշխարհային» Հայաստանների զարգացման ուղիները, Մաթևոսյանը վերին աստիճանի ինքնատիպ մեկնաբանություններ է տալիս «հայոց առեղծվածին»:

Այդ մեկնաբանությունների շարունակությունն է «Չեզոք գոտին» պիեսը, որը տեղ է գտել կինոսցենարների «Տերը» խորագրով գրքում (1983):

«Չեզոք գոտին» առաջին նվագ մեկուսացված է «Մմակուտյան տարեգրությունից», բայց իրականում գտնվում է այդ տարեգրության գեղարվեստական առանցքի վրա: «Չեզոք գոտին» պիեսում, կործանված Անի մայրաքաղաքի պեղումների նյութի հիման վրա, Մաթևոսյանը անգրագետնում է «հայոց գալի», ասել է թե՛ մաքառման գաղափարին:

Ճարտարապետը, վանահայրը, թափառական կույր աշուղը, վանքի ծառայողները (որը խաչքար է շինում), գյուղացիները, պատանիները՝ Անիի պեղումների վայրում, ամեն մեկն իրենց գործին, դառնում են նաև «հայոց առեղծվածին»:

Մասնավորապես ուշագրավ է ճարտարապետի և վանահոր երկխոսությունը Բագրատունյաց ուժեղ վագրի, Բյուզանդիայի հայոց թագավոր Վասիլի գահի և թագի թեմայով, այն դիալոգը, որով հայոց «ծանրաշունչ պատմության» «հանելուկը» մեկնաբանվում է Հովհ. Թումանյանի՝ մեծ իմաստունի, հետևյալ տողերով.

...Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն գավակին.
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:

Ու ոչ մի երկիր չկա հանգելու—
Խոր, արարչական հանգիստն անիրավ,
Ու ոչ մի անկյուն չկա շեշելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...²⁴.

Այս իմաստությունը բանաստեղծին ներշնչել է, նախ և առաջ, հայոց ճակատագիրը, որի շուրջը, «հին ճշմարտություններ էին արածում երկու պառավ ձի՝ ճարտարապետն ու վանահայրը»:

«Հին ճշմարտությունները» ոչ մեկն են, ոչ երկուսը, ոչ երեքը, այլ բազմաբանակ են, որոնց թվում կա, սակայն, մի գլխավոր ճշմարտություն՝ հայրենիքի գաղափարը, հայրենյաց տիրոջ արժանապատվության ճշմարտությունը: Հայրենիքը՝ սեփական ծմակը, պաշտպանելը, ըստ ճարտարապետի ու վանահոր համոզմունքների, ամեն մի հայ մարդու գերագույն պարտականությունն է:

Ճարտարապետի և վանահոր վիճաբանական զրույցի մեջ ուժեղ կողմը վանահայրն է, հասարակ, բայց իմաստուն գյուղական մի վարդապետ, որը կարող է. «Քո տեր աստվածդ քո առջևից երբ վերացնի այն ազգերը, որոնց երկրները դու պիտի ժառանգելու գնաս, և երբ նրանց այդ երկրները դու ժառանգես և բնակվես այդ երկրներում, զգույշ կաց, չլինի որ... նրանց բնաջնջվելուց հետո նրանց հետևելով դու ինքդ հայտնվես որոգայթի մեջ, և չլինի որ հարցուփորձ լինես նրանց աստվածների մասին, թե ինչ աստվածների էին պաշտում այն անցած ազգերը և ինչպես էին պաշտում՝ ես էլ պաշ-

տեմ այն աստվածներին և այնպես: Քո տեր աստծուդ դու չպաշտես նրանց պես, քանզի նրանք իրենց աստվածներին պատվելու համար սպանում էին մինչև անգամ իրենց որդիներին և իրենց գուտերերին և իրենք իրենց էին սպանում...»:

Հայրենիքի ճակատագրի և ազգային արժանապատվության մտտիվը գաղափարական ամբողջական ասուլիսի է վերաճում պիեսի այն դրվագում, որը պատմում է Անիի պեղումների տեղանքը եկած հանձնախմբի ազնվական հարուստ անդամների և Թիֆլիսի հայ ճարտարապետների մասին: Այդ ասուլիսի ընթացքում իմաստուն խորություններ, ինչպես վաշել է Հրանտ Մաթևոսյանի գրչին, շոշափվում են ազգային գոյության բազմազան եզրերը՝ սկսած հոգևոր արժեքների (օրինակ՝ խաչքարի) պաշտպանությունից, իրական և կարծեցյալ հայրենասիրություններից մինչև «հողևոր հայրենիքի» գաղափարի թումանյանական-տերյանական հայտնագործությունը:

Այդ խնդիրները արժարծվում են ոչ թե հրապարակախոսական թեզերով, այլ երկխոսության և ենթաբնագրի արվեստով, որի անգերազանցելի վարպետն է Մաթևոսյանը:

«Չեզոք գոտի» պիեսը սպասում է իր խորաթափանց և բանիմաց բեմական մեկնաբանին: Տեքստին համարժեք բեմագրության դեպքում պիեսը կարող է զարդարել հայոց թատրոնի խաղացանկը:

Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ «գյուղագրություն» հասկացությունը ոչ թե բնագրապետի հորինած պայմանական ու պատահական անվանում է, այլ «կյանքի պահանջմունքներից ծնված» գրական երևույթին համապատասխանող տերմին:

Ասում է նաև, որ ինքը «համոզված գյուղագիր է»՝ ոչ թե նախահեղափոխական տարիների նարոզնիկ-գյուղագիրների նշանաբանով (որոնք պարտադրում էին՝ «գյուղում են ճշմարիտ մարդիկ ու արժեքները, իսկ ինչ-որ գյուղից դուրս է՝ եղծված է ու խաթարված»), այլ մերօրյա գյուղագիրների (սկսած Ակսել Բակունցից), որոնք, ինքն էլ դրանց շարքում, արտացոլում են պատմականորեն իրական, կյանքի որոշակի ձևեր և պատմականորեն իրական, որոշակի մարդկային բնավորություններ²⁵:

Հրանտ Մաթևոսյանն, արդարև, ներկայացնում է ոչ թե իրականության մակետը՝ ցուցանմուշը (ինչպես վարվում են նյութի մակերեսային հերկողները), այլ շարժվող, փոփոխվող, փլուզվող, հին դեմքը կորցնող, նոր դեմքը գտնող կյանքը: Ժողովրդական կենցաղը՝ իր բոլոր շերտերով: Այդ կյանքի սոցիալական և բարոյախոսական կտրվածքները՝ ոչ թե դրանց սխեմատիկ ուրվագծերը, այլ երևույթների տարերբը, կենսական արժեքների համակարգված, ներքին, անտեսանելի և արտաքին, երևացող կերպարանքը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը լուծում է այնպիսի բարդ գեղարվեստական խնդիր, ինչպիսին «ազգային բնավորությունն» է:

Վերջին տարիների գրականագիտական ասուլիսներում պարբերաբար խոսք ու զրույցի առարկա դարձած այդ խնդիրը ի դեմս Մաթևոսյանի ունի իր գեղագիտ-հետազոտողին, որի մտտեցումների արգասավոր նշանակությունը «ազգային բնավորության» ստեղծման ուղղությամբ խոստովանում են նաև այլազգի գրողներ: Գրողի ստեղծագործության քննությունը այս անկյունագարծով տեսական խոր հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Արդեն բազմիցս ասվել է, որ Մաթևոսյանի արձակը շունի իր զուգահե-
որ, որ այդ արձակը «ունիկում է» և այլն և այլն:

Դա իրապես ճշմարտություն է, թեև չեն անտեսվում «ազդեցություննե-
րը»՝ ազգային ասացողական բանավեպից, հնագույն պատմագրությու-
նից, Հովհ. Քումանյանի, Ստ. Զորյանի, Ա. Բակունցի՝ իր սիրելիների հո-
գեկան մթերանոցներից, ապա նաև համաշխարհային գրականության հու-
շարձաններից:

Ազդեցությունն՝ ազդեցություն, բայց Հրանտ Մաթևոսյանը յուրացրեց
արտահայտման այն ոճը, որն ունի և՛ դասական պատումների կպիկական
շունչը, և՛ ժամանակակից գրողների մտածողության դրամատիկ ուղղու-
թյունը:

Գրականություն բերելով Ծմակուտի ունեությունը և միջը, «գաղտնիքն»
ու «փորձը», մարդկային համայնքի ներքին շղթան և բնությունը, բառն ու
բանը, կենսաբանական-սոցիալական-էկոլոգիական-հեռագաղթի խնդիրների
ամբողջությունը, Մաթևոսյանը փոքրիկ Ծմակուտի միջոցով յուրովի ներկա-
յացնում է մարդկության պատմությունը, կամ ինչպես գրում է վրաց ար-
ձակագիր էբանոիձեն՝ Մաթևոսյանը իրար է մերձեցնում «մարդու և աշխարհի
բիբլիական կենսագրության ծայրերը»²⁶:

Հրանտ Մաթևոսյանը ձևավորվեց իրրև սինթեզների՝ համադրություննե-
րի, մեծատաղանդ գեղագետ, իսկ սինթեզների մեջ մտնում են և՛ բովանդա-
կությունը, և՛ պատումային ձևակառուցվածքները, և՛ խոսքը՝ լեզուն ու ոճը,
որն ունի շափազանց բարձր արժեք, այնքան բարձր, որ կարող է մրցության
դուրս գալ հոգևոր արժեքների համաշխարհային հրապարակ:

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱՐՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ
ՄԱՏԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Խաբրի Զարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1954, 131 էջ:
- 2 Խաբրի Զարյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1954, 219 էջ:
- 3 Ստեփան Զարյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1955, 206 էջ:
- 4 Ստեփան Զարյան, Երևան, «Սովետ. գրող», 1976, 108 էջ:
- 5 Ակսել Բակունց, Երևան, 1959, 252 էջ:
- 6 Ակսել Բակունց, Երևան, ԳԱ հրատ., 1963, 503 էջ:
- 7 Ակսել Բակունց, Երևան, 1971, 275 էջ:
- 8 Գուրգեն Մահարի, Երևան, ԳԱ հրատ., 1959, 152 էջ:
- 9 Գեղեցիկ Գեմիսյան, Երևան, «Գիտելիք», 1977, 58 էջ:
- 10 Եղիշե Զարենց, գիրք 1, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 441 էջ:
- 11 Եղիշե Զարենց, գիրք 2, Երևան, ԳԱ հրատ., 1978, 399 էջ:
- 12 Հովհաննես Երուզ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984, 84 էջ:
- 13 Արձագանքներ (Հողվածների ժողովածու), Երևան, Հայպետհրատ, 1963, 305 էջ:
- 14 Արդիականություն և գրականություն, Երևան, «Հայաստան», 1965, 268 էջ:
- 15 Գրական հերկերում, Երևան, «Հայաստան», 1974, 316 էջ:
- 16 Գեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, «Սովետ. գրող», 1979, 348 էջ:
- 17 Հողվածներ, դիմանկարներ, հուշեր, Երևան, «Սովետ. գրող», 1982, 368 էջ:
- 18 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք 1, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984, 432 էջ:
- 19 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք II, Երևան, «Սովետ. գրող», 1985, 524 էջ:
- 20 Գասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1986, 476 էջ:
- 21 Հայ սովետական գրականության պատմություն, Երևան, ԳԱ հրատ., 1986, 576 էջ:
- 22 Наирн Зарян, Е., 1956, 80 с.
- 23 Стефан Зорьян, Е., Армгосиздат, 1956, 111 с.
- 24 Аксель Бакуни, Очерк творчества, М., «Сов. писатель», 1965, 267 с.
- 25 Егизше Чаренц, М., «Советский писатель», 1982, 359 с.
- 26 Современность и литература, М., «Совет. писат.», 1973, 248 с.
- 27 Образы и стили армянской литературы, Е., «Совет. грох», 1980, 264 с.
- 28 Армянская литература. в кн. История советской многонациональной литературы, т. 1, М., 1970, с. 211—243.
- 29 История армянской советской литературы, М., «Наука», 1966 (разделы Литература 20-х годов, Лит. периода Вел. Отеч. войны, Мовсес Арази, Аксель Бакуни, Гурген Маари, Наирн Зарян).
- 30 Советская армянская литература, в кн. Армянская литература, М., «Высшая школа», 1976.

ՄԱՆՈՒԿՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1941—1956 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայ ժողովուրդը Հայրենական մեծ պատերազմում, 1954, էջ 531:
- 2 «Правда», 1943, 27 февраля.
- 3 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, 1977, էջ 340:
- 4 «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», 1957, էջ 424:
- 5 Юзовский Ю., Образ и эпоха, 1947, М., с. 189.
- 6 Այդ մասին տե՛ս Алянский Ю., Сурен Кочарян, 1983, М., с. 82—86.
- 7 Նույն տեղում, էջ 86:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

- 8 «Սովետական Հայաստան», 1942, 24 օգոստոսի:
- 9 Ավ. Իսահակյան, Նույն տեղում, էջ 326.
- 10 Фадеев А., За тридцать лет. М., 1957, с. 257.
- 11 «Սովետական Հայաստան», 1941, 17 օգոստոսի:
- 12 Նույն տեղում, 1941, № 65:
- 13 Նույն տեղում, 1943, 23 ապրիլի:
- 14 Նույն տեղում, 1943, 27 փետրվարի:
- 15 Նույն տեղում, 1943, 23 մայիսի:

Պ Ո Ն Զ Ի Ա

- 16 Չափածո քաղվածքները Ավ. Իսահակյանի Երկերի ժողովածուի նշված հրատարակությունից:
- 17 Ք. Հալսյան, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, 1949, էջ 21:
- 18 Չափածո քաղվածքները՝ Գ. Բուրյան, Երկեր, 1983:
- 19 Шагинян М., Армянская поэзия в Отечественной войне, в кн.: Поэзия Советской Армении, М., 1947, с. 7—8.
- 20 «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 2, 1965, էջ 463:
- 21 Ա. Գրաշի, Երկեր, հ. 1, 1965, էջ 186:
- 22 Գ. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 239:

ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 23 Հր. Քաչար, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1971, էջ 230: Ենթագլխի մեջբերումները Նույն հրատարակությունից:
- 24 Նույն տեղում, էջ 232:
- 25 «Սովետական գրականություն», 1944, № 1, էջ 66—79:
- 26 «Правда», 1945, 26 ноября.
- 27 Հր. Քաչար, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 262:
- 28 Фадеев А., За тридцать лет, 1959, с. 753.
- 29, 30, 31, 32 Տե՛ս Գ. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու, հ. VII, 4. Տիրատուրյանի «Վարդանանքի» ստեղծման պատմությունից՝ ծավալուն կոմենտարիները, էջ 628—642:
- 33 Սա. Զոբյան, Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. VIII, 1983, էջ 696:

- 34 Նույն տեղում, էջ 698:
- 35 Նույն տեղում, էջ 694:
- 36 Նույն տեղում, էջ 699:
- 37 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 183:
- 38 «Գրական թերթ», 1945, 20 հոկտեմբերի:
- 39 Պ. Ասիկ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 47:
- 40 «Գրական թերթ», 1966, 22 հուլիսի:
- 41 Էդ. Քոփչյան, «Պատերազմ» վեպի մասին, «Գրական թերթ», 1943, 30 նոյեմբերի, Ս. Աղաբաբյան, Հր. Քամրազյան՝ «Մեծ թեման փակուղու առաջ», «Գրական թերթ», 1950, 10 ապրիլի:
- 42 «Գրական թերթ», 1956, 31 մայիսի:
- 43 Հր. Քամրազյան, Գրական ուղիներում, 1962, էջ 94:
- 44 «Правда», 1953, 4 июля.
- 45 Տե՛ս «Հուշեր Եղիշե Զարենցի մասին», 1986, էջ 296—307:
- 46 Խ. Դաշտենց, Ռանչուարների կանյըր, 1979, էջ 10: Մեջբերումները՝ նույն հրատարակությունից:
- 47 Александян Е., Движение литературы, Е., 1985, с. 92, 81.
- 48 Մ. Գալստյան, Բովտուն (ժողովածու), 1982, էջ 508, 506:
- 49 Ի. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1985, էջ 272—280:
- 50 Մեջբերումները՝ Ա. Սանինյան, Խաչուղիներ, 1979-ի հրատարակությունից:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 51 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 147:
- 52 Լ. Հախվերդյան, Մեր օրերի դրամատուրգիան, 1954, էջ 18—21:

ՔՆՆԱԿԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

- 53 Ս. Սարինյան, Գրական դիտողություններ, 1964, էջ 244—246:
- 54 Ս. Հառուբյունյան, Մանուկ Աբեղյան, 1970, էջ 357—418:
- 55 «Литературная газета», 1948, 31 июля.

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 56 Վ. Անանյան, Հայաստանի կենդանական աշխարհը, հ. 1, 1961, էջ 372:
- 57 Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1945, էջ 322:
- 58 Ալֆրեդ Էդմունդ Բրեմի (1829—1894) «Կենդանիների կյանքը» պատկերազարդ, հանրամատչելի գիրքը (հ. 1—6, 1863—1869):

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՑԱՆ

- 1 Ն. Զարյան, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, 2, (1984), հ. 3, 4 (1985), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 1 (1962), «Սպասում եմ քեզ» (1968):
- 2 Зарян Н., О себе, в кн. «Советские писатели. Автобиографии», т. III, М., 1966, с. 272—277.
- 3 «Знамя», 1956, № 2, с. 167—168.
- 4 Ս. Գառնյան, Նաիրի Զարյան, 1982, էջ 88—96:
- 5 «Նորասարգ գրող», 1933, № 2, էջ 18—19:
- 6 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 208.
- 7 «Գրական թերթ», 1933, № 16:
- 8 «Նորասարգ գրող», 1933, № 2, էջ 19:
- 9 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 2, էջ 100:
- 10 Ս. Գառնյան, Նույն տեղում, էջ 102—104:
- 11 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 208.

- 12 «Գրական թերթ», 1932, 10 մարտի:
- 13 Էդ. Զրբաշյան, Գրականությունը և ժամանակը, 1980, էջ 103—105:
- 14 «Комсомольская правда», 1941, 17 мая.
- 15 Գրիգոր Աղրամաթցի, Տաղեր, 1934, էջ 107:
- 16 «Գրական թերթ», 1945, № 20:
- 17 Վ. Սաֆարյան, նախրի Զարյան, 1985, էջ 126:
- 18 «Коммунист», 1946, 25 июня.
- 19 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 11, էջ 116—134:
- 20 «Գիտական աշխատություններ», 1954, հ. 12:
- 21 Մ. Պետրովիչի որեշիված նամակներում նշվում է նաև Բ. Պաստերնակի «Խանդավառ վերաբերմունքը» տե՛ս Մ. Գարոնյանի նույն գիրքը, էջ 292:
- 22 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 210—211.
- 23 Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, 1944, էջ 5—15:
- 24 Ե. Չարենց, Անտիպ և չնավարված երկեր, 1983, էջ 194:
- 25 Ա. Ինճիկյան, Մտերիմներ և մտորումներ, 1967, էջ 3—114:
- 26 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 27 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1972, էջ 233:
- 28 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Գարոնյանի «ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և դասական ուղրերգության ավանդույթները» հոդվածում. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 54—67:
- 29 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 30 «Գրական թերթ», 1958, 24 դեկտեմբերի:
- 31 Арфо Петросян, Заметки о современном армянском романе, в кн. «Пути развития современного советского романа», М., 1961, с. 278.
- 32 «Дружба народов», 1963, № 6, с. 259.
- 33 «Գրական թերթ», 1967, 20 հունվարի:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ

- 1 Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I—V, (1969—1972):
- 2 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1961, էջ 56:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԻՐԱԶ

- 1 Հովհ. Շիրազ, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. I (1981), II (1982), III (1984), «Հատերտիր» (1954):
- 2 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 165:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 118:
- 4 Щеглов М., Спускаясь с гор, в кн. Литературная критика, М., 1971, с. 396.
- 5 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գ. II, 1967, էջ 130—131:
- 6 Բնորոշ է, օրինակ, Հր. Գրիգորյանի «Հովհաննես Շիրազի լիրիկան» հոդվածը. տե՛ս Գրական ակնարկներ, 1955, էջ 172—173:
- 7 Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 396.
- 8 «Литературная газета», 1956, 5 июня.

1956—1985 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պ Ո Ջ Ի Ա

- 1 «Գրական թերթ», 1965, № 28, 37, 40, 41:
- 2 Նույն տեղում, 1965, 10 դեկտեմբերի:
- 3 Նույն տեղում, 1966, 7 հունվարի:
- 4 Նույն տեղում, 1957, 21 նոյեմբերի:

- 5 Նույն տեղում, 1958, 21 փետրվարի:
- 6 Նույն տեղում, 1958, 8 մարտի:
- 7 Տե՛ս Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 337—349:
- 8 «Вопросы литературы», 1974, № 3, с. 63—84.
- 9 «Սովետական գրականություն», 1972, № 6, 7, էջ 45—60, 90—103:
- 10 «Գրական թերթ», 1976, № մայիսի:
- 11 «Սովետական գրականություն», 1979, № 12, էջ 132—161:
- 12 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, 1968, էջ 423:
- 13 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 279:
- 14 15 «Литературная газета», 1981, 4 ноября.
- 16 «Գարուն», 1982, № 2, 3, 4:
- 17 Ս. Աղարարյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, 1986, էջ 215—225:
- 18 «Գրական թերթ», 1985, 12 ապրիլի:
- 19 Նույն տեղում, 1974, 6 փետրվարի:
- 20 «Սովետական գրականություն», 1967, № 4, էջ 126—134:
- 21 «Գրական թերթ», 1966, 18 մարտի:
- 22 «Литературная Армения», 1985, № 11, с. 40—41.
- 23 «Литературная газета», 1981, 4 ноября.
- 24 «Գրական թերթ», 1984, 22 հունիսի:
- 25 Ал. Топчян, Время и образ, 1983, с. 63—82.
- 26 «Գարուն», 1985, № 12, էջ 64—70:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՉԱԿ

- 27 «Литературное обозрение», 1985, № 10, с. 32—37.
- 28 Иосиф Гришашвили, Литературная богема старого Тбилиси, Тб. 1977.
- 29 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987, с. 13—24.

ՔԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 30 Ա. Հունանյան, Արդի հայ դրաման, 1964, էջ 48:
- 31 Տե՛ս Ս. Աղարարյան, Արամաշտ Պապոյան, 1979, էջ 68:
- 32 Լ. Հախվերդյան, Բեմադրիչներ և բեմադրություններ, 1983, էջ 193:
- 33 «Սովետական արվեստ», 1978, № 2:
- 34 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987, с. 49—58.

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

- 1 Քաղվածքներ՝ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1972, էջ 136: Մեջբերումները նույն հրատարակությունից՝ հ. III—VI, 1972—1976, և «Մուտք» (1985), գրքից:
- 2 Կենսագրական տեղեկությունները բաղված են Ա. Արխատկեայանի «Վճմն շղարղ միամտը» (1974):
- 3 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1974, էջ 389:
- 4 Պ. Սևակ, Մուտք, 1985, էջ 189: Չարենցից բաղված տողերը՝ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 411:
- 5 Պ. Սևակ, Մուտք, էջ 195—196: Չարենցից բաղված տողերը՝ Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 389:
- 6 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 418:
- 7 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 257:
- 8 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, 1966, էջ 197:
- 9 Ст. Рассадун, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 236—253.
- 10 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 258:
- 11 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 202—203:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Պ. Սևակ, Սայաթ-նովա, 1969, էջ 362:

- 14 «Գրական թերթ», 1973, 2 փետրվարի:
- 15 С. Гайсарян, В стране поэзии, 1973, М., с. 208.
- 16 Պ. Անակ, հ. V, էջ 164—185:
- 17 «Литературная Армения», 1980, № 10, с. 88.
- 18 «Գարուն», 1969, № 11, էջ 6:
- 19 Քաղված է Ա. Արխատկեյանի «Պարույր Սևակ» գրքից, էջ 163:
- 20 Պ. Անակ, հ. V, էջ 392:
- 21 «Գրական թերթ», 1960, 13 մայիսի:
- 22 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 23 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի շափածոյի բառարան, հ. I, 1981, էջ 8:
- 24 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի աշխատությունների և թարգմանությունների բառարան, հ. II, 1986, էջ 6:
- 25 Պ. Անակ, հ. V, էջ 400:
- 26 Ա. Արխատկեյան, Պարույր Սևակ, էջ 375:
- 27 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 28 «Новый мир», 1956, № 10, с. 181—187.
- 29 Նույն տեղում, էջ 187—196:
- 30 «Комсомольская правда», 1956, 3 ноября.
- 31 «Молодая гвардия», 1957, № 1, с. 229—230.
- 32 «Литературная газета», 1956, 27 ноября.
- 33 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գիրք II, 1967, էջ 470—477:
- 34 «Коммунист» (журнал), 1957, № 5, с. 76.
- 35 Ս. Սողոմոնյան, նույն գրքում, էջ 494:
- 36 Ա. Արխատկեյան, նույն գրքում, էջ 313:
- 37 Պ. Անակ, հ. VI, էջ 423:
- 38 Պ. Անակ, հ. V, էջ 102:
- 39 Պ. Անակ, հ. V, էջ 398:
- 40 Նույն տեղում, էջ 267—268:
- 41 Նույնը, հ. VI, էջ 417—418:
- 42 Поэзия Армении под редакцией В. Брюсова, 1966, Ер., с. 67.
- 43 Պ. Սևակ, Սայաթ-նովա, էջ 339:

ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆ

- 1 Համո Սահյան, Երկեր 2 հատորով, հ. I, II, 1984:
- 2 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119—123:
- 3 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, 1984, էջ 169:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119:
- 5 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 44:
- 6 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 7 «Литературная газета», 1956, 31 мая.
- 8 «Գրական թերթ», 1959, 20 փետրվարի:
- 9 «Սովետական գրականություն», 1973, № 8, էջ 152:
- 10 «Գարունի» 1984-ի № 9-ում տպագրված հարցազրույցի վերնագիրն է՝ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»:
- 11 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 17:
- 12 «Дружба народов», 1978, № 7, с. 268.
- 13 Ավ. Խահակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1973, էջ 353:
- 14 «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1984, № 5, էջ 11:
- 15 Ավ. Խահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. VI, 1979, էջ 216:
- 16 Ст. Рассадин, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 222—236.
- 17 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочин., изд. 2-ое, т. I, М., 1955, с. 519.
- 18 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 19 «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 106—124.
- 20 «Литературная Армения», 1978, № 4, с. 100—102.

- 21 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 22 Сагян А., Годы мои, Е., 1971, с. 3—4.
- 23 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, էջ 179:
- 24, 25 Ст. Рассадин, Цена гармонии, стр. 222—236.
- 26 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 47:
- 27 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 28 Նույն տեղում:
- 29 «Սովետական Հայաստան», 1984, 15 ապրիլի:

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԳՅԱՆ

- 1 Ս. Խանզաղյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I և II (1967), «Կորած արահետներ» (Պատմվածքներ և նովելներ, 1964), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, II (1981), հ. III, IV (1982), հ. V (1983), «Հայրենապատում» (1960, 1981):
- 2 Քաղված է ձեռագիր «Ինքնակենսագրությունից»:
- 3 Գ. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1983, էջ 72, 73, 74:
- 4 «Литературная газета», 1956, 2 июня.
- 5 «Սովետական գրականություն», 1961, № 11, էջ 161—174:
- 6 Ս. Սարիեյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, 1929, էջ 256—275:
- 7 Ս. Սարիեյան, Սերունդներ և ավանդներ, 1984, էջ 210—215:
- 8 Նույն տեղում, էջ 213:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Գ. Էմին, Երկերի ժողովածու 3 հատորով, հ. I, II (1985), «30թ երգ Հայաստանի մասին» (1981):
- 2 «Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին», 1961, էջ 379—392:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1941, № 1, էջ 96—97:
- 4 «Геворк из Аштарака», Е., 1979, с. 30.
- 5 «Գրական թերթ», 1949, 17 օգոստոսի:
- 6 «Գրական թերթ», 1949, 24 օգոստոսի:
- 7 «Геворк из Аштарака», с. 23—29.
- 8 «Октябрь», 1954, № 9, с. 161.
- 9 Ա. Արխատկեյան, Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, 1971, էջ 173:
- 10 «Геворк из Аштарака», с. 47—56.
- 11 Նույն տեղում, էջ 34—44:
- 12 Պ. Անակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 208:
- 13, 14, 15, 16 Նույն տեղում, էջ 217, 219, 224:
- 17 «Геворк из Аштарака», с. 156.
- 18 Նույն տեղում, էջ 78:
- 19 Նույն տեղում, էջ 169:
- 20 Նույն տեղում, էջ 158:
- 21 Նույն տեղում, էջ 94—105:
- 22 Նույն տեղում, էջ 59, 60:
- 23 Նույն տեղում, էջ 62, 65:

ՍՈՒՂԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, II (1984), հ. III (1985):
- 2 Капутикян С., О себе, в кн. «Стихотворения», 1959, М., с. 11.
- 3 Խ. Սաբոյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 195:
- 4 Գ. Գեմիրեյան, Երկերի ժողովածու 15 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 193:
- 5 «Новый мир», 1952, № 4, с. 266.
- 6 «Знамя», 1956, № 4, с. 180.

- 7 О сердце и любви вступит. етатья к кн. Капутикян С., *Моя страница*, М., 1970, с. 5, 12.
- 8 Поэзия большой любви /вступл. к кн. Капутикян С., *Избранная лирика*, 1966, М., с. 4.
- 9 Вступл. к кн. Капутикян С., *Избранные произведения в 2-х томах, т. I*, М., 1978, с. 12.
- 10 Слово о камне, в кн. *Капутикян С., Посвящение* М., 1979, с. 6.
- 11 *Инбер В.*, О Сильве Капутикян, в кн. *Капутикян С., Лирика*, М., 1964, с. 6.
- 12 «Знамя», 1956, № 4, с. 180.
- 13 Պ. Սևակ, *Երկերի ժողովածու 6 հատորով*, հ. VI, 1976, էջ 381:
- 14 Նույն տեղում, էջ 383:
- 15 *Капутикян С.*, О себе . . . , с. 14.
- 16 Էդ. Զրբաշյան, *Կես դար գրականության մեջ անաչարան Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով*, հ. I, 1984, էջ 15:
- 17 *Капутикян С.*, О себе . . . , с. 15.
- 18 Պ. Սևակ, հ. VI, էջ 391:
- 19 Նույն տեղում, էջ 396:
- 20 Էդ. Զրբաշյան, *Կես դար գրականության մեջ...*, էջ 18:
- 21 *Абрамов Ф.*, «Нива», 1980, № 2, с. 189—190.
- 22 *Бакланов Г.*, «Новый мир», 1979, № 10, с. 270—272.
- 23 *Рассадин С.*, «Литературная Армения», 1980, № 4, с. 98—102.
- 24 *Межелайтис Э.*, «Дружба народов», 1980, № 1, 250—253.
- 25 Վ. Թերեյանի նամակները Ասոն Զ. Սյուրմեայանին՝ գրքի բնարանն է, 1956, Նյու-Յորք:

ՀՐԱԶՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ *Բանաստեղծություններ հ. I, II (1971, 1972)*, «Ոսկե ամպ» (1984), «Արևոտ կղզու երգը» (1980), «Հայրենական երգ» (1977), «Իրիկեային ղողանջ» (1982):
- 2 Առանձին էջեր տե՛ս Հր. Հովհաննիսյանի «Պատերազմի դեմքը» վիպակում (1986):
- 3 Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, *Արձագանքներ*, 1963, էջ 219:
- 4 *Лухачев Д. С.* Поэзия садов, Л., 1982.
- 5 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, *Մտերիկն ու հեռուն*, 1967, էջ 121—126:
- 6 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, *Մշտադալար ծառ (Հողվածներ, էսսեներ)*, 1985, էջ 268—375:
- 7 Բնագրում՝ «Թուր ոսկի աստղի պես». Ավ. Խանակյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. I, 1973, էջ 213:

ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Վ. Դավթյան, *Երկերի ժողովածու 2 հատորով*, հ. I, II, 1985:
- 2 «Գրական թերթ», 1966, 21 հոկտեմբերի:
- 3 Տե՛ս Վ. Դավթյան, *Երկեր 2 հատորով*, հ. I, էջ 7—14:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1971, № 5, էջ 7:
- 5 Նույն տեղում, էջ 15—16:
- 6 «Литературная газета», 1981, 15 апреля.
- 7 Նույն տեղում:
- 8 Գրիգոր Մազիստրոսի «Թղթերը», *Ալեքսանդրապոլ*, 1910, էջ 87:
- 9 Սալար-Նովա, *Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու*, 1963, էջ 158:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Հր. Մաթևոսյան, *Երկերի ժողովածու 2 հատորով*, հ. I, II, 1985, «Տերթ» (կենտրոնականներ), 1983:
- 2 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 196.

- 3 «Литературная Армения», 1983, № 3, с. 102—106.
- 4 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 5 «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի:
- 6 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 204.
- 7 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 8 «Новый мир», 1966, № 3, с. 252.
- 9 Զհաղղվեց գտնել:
- 10 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 11 Ս. Փանոսյան, *Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը*, 1984, էջ 149—155:
- 12 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 200.
- 13 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 14 «Литературная газета», 1981, 4 ноября.
- 15 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 16 «Литературное обозрение», 1984, № 2, с. 44.
- 17 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 18 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 190—222.
- 19 «Литературная газета», 1984, № 37.
- 20 Լ. Հախվերդյան, *Մտորումներ*, 1984, էջ 184:
- 21 Ֆ. Մելոյան, *Իմաստավոր ճանապարհ, տե՛ս Հր. Մաթևոսյան, Երկեր 2 հատորով*, հ. II, 1985, էջ 609—610:
- 22 Ակ. Բակունց, *Երկերի ժողովածու 4 հատորով*, հ. II, 1979, էջ 409—416:
- 23 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 200.
- 24 Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. I, 1950, էջ 161—162:
- 25 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 200.
- 26 «Вопросы литературы», 1978, № 5, с. 83.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

Արևիկյան Հովհաննես 59, 275
 Արևիկյան Մանուկ 23, 32, 109—111, 125, 169, 333
 Արոժ Գ. 27, 110, 112, 169
 Աբովյան Խաչատուր 8, 10, 11, 27, 30, 105, 115, 212, 215, 286, 291, 428
 Արրահամ Երևանցի 371
 Արրամով Ֆեոդոր 290, 410, 480
 Աղայան Ն. 223
 Աղմիրալսկի Ա. 392
 Աղոնց Ն. 23, 107
 Աթարով Ն. 392
 Ալազան Վ. 187, 430
 Ալամդարյան Հ. 113.
 Ալաշաբլյան Ստեփան 74—77, 103
 Ալեքսանյան Ելենա 82
 Ալիսոնյան Ք. 428, 429
 Ախմադովիչևա Բ. 291
 Ախվերդյան Գ. 332
 Աղաբաբյան Սուրեն 5—13, 15—17, 19, 20, 22—24, 30, 113, 133, 168, 172, 384
 Աղայան Ղ. 108, 113
 Աղալնի (Գրիգորյան) 34, 95—99
 Աղբալյան Ն. 332, 333
 Աճառյան Հր. 32, 126, 185, 430
 Աճեմյան Վարդան 106, 148, 159, 160, 165, 281, 282
 Ալիմատով Չինգիզ 475
 Ալվազյան Աղասի 263, 264, 267—271
 Ալվազյան Արարատ 47
 Ալվազովսկի Հովհաննես 213
 Ալունց Ս. 290
 Անակրեոն 427
 Անանյան Գ. 225
 Անանյան Ժ. 283
 Անանյան Վախթանգ 26, 30, 48, 99, 114—122, 284, 286, 290
 Անանուն պատմիչ 331
 Անդերսեն 286
 Անենսկի Լ. 340, 475
 Անտոկոլսկի Պ. 142, 291
 Ապոլիներ 327
 Առաքել Գավրիլեցի 371, 380

Ասատրյան Աս. 8, 107, 112
 Ասատուր Գ. 290, 332
 Ասրյան Ա. 281
 Ավագյան Արիգ 99—102
 Ավագյան Արևշատ 251, 252, 254, 255
 Ավագյան Էդուարդ 284
 Ավագյան Հովհաննես 352
 Ավետիսյան Ավետ 165, 275
 Ավետիսյան Մինաս 408, 473, 475
 Ատրպետ 186
 Արազի 108
 Արամյան Ռաֆայել 99, 102, 260—263
 Արամյան Վալտեր 115, 284
 Արաքս 108, 114
 Արաքսմանյան Ա. տե՛ս Արաքսմանյան-Մանուկյան Ալեքսանդր 103, 105—107, 278
 Արեշյան Ս. 112
 Արզումանյան Աշոտ 275
 Արիստակեսյան Ա. 316, 322, 324, 385
 Արիստոսել 157
 Արմեն Մկրտիչ 93, 107, 108, 114, 232, 290
 Արտունի Գ. 26
 Արուստյանով Լ. 19
 Առուղով Մ. 291
 Բարաշանյան Ա. 46
 Բազրիցի 142
 Բաժան Մ. 167
 Բալայան Զորի 274, 275
 Բալդակ 290
 Բախ 316
 Բախտին Մ. 84
 Բախյանով Գ. 410
 Բակունց Ակսել 6—13, 23, 30, 58, 78, 107, 108, 118, 185, 258, 273, 290, 336, 350, 354, 369, 370, 381, 424, 479, 483, 484
 Բալանդուր Անահիտ 79
 Բալրոն Զ. 27, 287, 289, 290
 Բարաթաշվիլի Ն. 190
 Բարիլի Անտոնիո 150
 Բարսեղյան Ա. 283
 Բարսոն Ա. 114
 Բեթհովեն 141, 316

Բելով Վ. 290
 Բես Գարեգին (Սարիեյան) 26, 48, 59
 Բերանձև 427, 428
 Բիտով Անդրեյ 456, 461
 Բյուկ Ալ. 127, 289, 290, 394, 438
 Բյունս Ռ. 427, 428
 Բուրչյան Քաթուլ 241
 Բոկալա 35
 Բորյան Գուրգեն 26, 34—39, 105, 115, 278, 414
 Բրյուսով Վ. 27, 289, 333—335, 428
 Գարրիելյան Գուրգեն 286
 Գաբրիելյան Ա. 111
 Գալշոյան Մ. 83, 85, 239, 274
 Գալցար Ա. 119, 286
 Գալսարյան Ս. 308
 Գասպարյան Գ. 225
 Գառնակերյան 167
 Գարազաշյան Մաղաթիա 61
 Գարսիա Լորկա 353, 388, 438
 Գերասիմով Վ. 323
 Գերցեն 290
 Գյուլբեկյան Հայկ 32, 112, 126
 Գյուլյան Մ. 291
 Գյուլիազարյան Խաժակ 41, 99, 115, 276, 285—287
 Գյոթի 27, 32, 125, 141, 291, 294, 351
 Գոգոլ Ն. Վ. 258, 289, 290, 461
 Գուսուտրդի Զ. 290
 Գոնչարով 290
 Գորբատով Բ. 108
 Գորկի Մաքսիմ 27, 104, 203, 276, 289, 290
 Գորոզեցի Սերգեյ 133, 150
 Գրաշի Աշոտ 33, 40, 44—46, 222
 Գրեբեն Ն. 291
 Գրիբոյեդով 27, 55
 Գրիգորիս Աղթամարցի 30, 145, 448
 Գրիգորյան Արամ 17, 19, 271, 283
 Գրիգորյան Հովհ. 225, 255
 Գրիգորյան Հրաչյա 18, 29
 Գրիգորյան Վահագն 271, 313
 Գրիգոր Նարեկացի 13, 206, 213, 291, 295, 300, 321, 331, 334, 335, 353, 438, 449, 450, 452
 Գրիմ Էդուարդ 114, 286
 Գրիշաշվիլի Իոսեփ 269
 Գուլակյան Ա. 103
 Գուրամիշվիլի Գ. 291
 Գուսև Վլ. 342, 361
 Գուցարո Եվգենի 470
 Գարազյան Նորայր 17, 18
 Գանթե Ալիգիերի 27, 212, 213, 289, 324
 Գանիելյան Հայկանուշ 32, 397

Գառնեց Խաչիկ (Տոնոյան) 21, 58, 77—79, 81, 83—85, 103, 273, 290
 Գավթյան Գաղիկ 256
 Գավթյան Մ. 93
 Գավթյան Շուրս 361
 Գավթյան Վահագն 21, 42, 43, 47, 221, 223, 226, 231 236, 240, 244, 291, 342, 344, 414, 434—453
 Գավիթ Հովհաննես 255
 Գավոյան Ռ. 21, 224, 242, 244—251, 284
 Գարրիելյան Մ. 282
 Գարրի Արշավիր (Մնացականյան) 47, 48
 Գարգրեն 150
 Գարյան Զ. (Մովսիսյան) 102, 115, 276, 283
 Գարոնյան Սերգեյ 127, 133, 137, 148, 160
 Գերենց Ավետիս 26
 Գեմիլիան Գերենիկ 6, 7, 9, 12, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 48, 51, 60—63, 76, 86, 103, 108, 112, 114, 159, 263, 363, 376, 397, 428
 Գեմուրյան Քամար 159
 Գերժավին Վ. 291
 Գիմշից Ալ. 24
 Գյուլիս Ժակ 26
 Գոստոսկի Ֆ. 269, 270, 290
 Գուդին Մ. 263, 291, 361
 Գուրյան Լ. 237—240
 Գուրյան Պ. 27, 331
 Եղիազարյան Հայաստան տե՛ս Զարյան Նաիրի
 Եղիկյան Գր. 287
 Եղիշե 27, 60
 Եսայան Գ. 209
 Եսայան Զ. 6, 8
 Եսենին Սերգեյ 289, 290, 294, 353, 394, 397, 427, 435, 438, 439
 Եվտուշենկո Եվգենի 323, 390, 392, 394, 408, 475
 Եվրիպիդես 157
 Երիցյան Ռ. 281
 Զամինյան Ա. 111
 Զատավսկի Գ. 28
 Զարրհանալյան Գ. 111
 Զարյան Նաիրի 7, 12, 27, 30, 33, 34, 40, 41, 44, 47, 103—105, 113, 115, 123—152, 154, 156—165, 167—171, 220, 226, 283, 317
 Զարյան Ռուբեն 62, 107, 112, 159, 192, 275, 276
 Զելիսոնցյան Պ. 257, 283
 Զոլոտուսկի Իգոր 465, 474
 Զոշկենկո Մ. 290
 Զորյան Ստեփան 5—7, 9, 10, 12, 23, 27.

* Անձնանունների ցանկը կազմեց Լ. Ս. Սարաֆյանը:

30, 58, 60—62, 76, 107, 108, 114, 290.
337, 363, 376, 382, 428, 484
Զվագրինցեա Վ. 291
Էրանոյն 484
Էդոյան Հենրիկ 255
Էլլուար Պոլ 26, 438
Էմին Գևորգ 21, 40, 41, 44, 46, 47, 102, 222,
223, 226, 276, 291, 382—394, 397, 408,
414, 421
Էնգելս Յր. 352
Էնֆինցյան 68
Էսքիլես 157
Էրենբուրգ Բ. 108
Քամանյան Ալ. 430
Քամրազյան Հր. 9, 30, 111, 113, 384
Քարգլուկ Կուսի 85, 86, 114
Քարյան Սուրեն 414, 431
Քափալցյան Քրիստափոր 17, 26, 68, 70—72,
93
Քերզիրաշյան Վ. 7, 107, 112
Քերեյան Վահան 42, 175, 453
Քոթովենց Վահան 6, 8, 430
Քոմա Արվինացի 330
Քոփչյան Ալ. 223, 225, 256
Քոփչյան Էդ. 7, 8, 23, 26, 29, 30, 107, 112
Քումանյան Հովհաննես 5, 6, 8, 9, 12, 21, 27,
30, 42, 58, 60, 108, 110, 112, 113, 115—
117, 120, 125, 131, 132, 175, 177, 187,
194, 222, 250, 258, 291, 331—334, 352,
353, 357, 381, 396, 403, 410, 415, 425,
428, 435, 438, 453, 482, 484
Քուրչյան Հ. 290
Քուրսուն-Ջաղև Մ. 167
Քևոսյան Հ. 275
Փիլոնոսկայա Տ. 391
Ինրեր Վերա 397, 398
Ինճիկյան Ա. 8, 26, 72, 112, 113, 125, 148,
150, 160
Իսաբեկյան Էդվարդ 414
Իսահով Հ. 275
Իսահակյան Ավետիք 7, 11, 13, 21, 23, 25,
27, 29, 30—34, 37, 40, 42—44, 58, 84,
113, 159, 175, 187, 190, 193, 194, 196,
211, 216, 222, 291, 343, 352, 385, 391,
396, 399, 415, 428, 429, 430, 438
Իվանով Մ. 323
Իսրայիլ Օրի 372
Լատովերացի 448
Լեո 371
Լեոնիդ Գ. 322

Լերմոնտով Մ. 27, 126, 142, 190, 289, 290,
415, 427, 435
Լիխաչև Գմ. 418
Լիպկին Ս. 169
Լիսիցյան Ստ. 113
Լյուբիմով Ն. 169
Լոնգֆելլո Հ. 287, 290
Լոնգոն Ջեկ 284
Լոմիձե Գ. 23
Լուի Արագոն 26
Լոնյան Գ. 332
Խալափյան Զորայր 271—273, 284
Խանգաղյան Սերո 16, 68, 99, 274, 276, 362,
363, 365—378, 380, 381
Խանգանդյան Յուլի 23, 126
Խան-Մասեյան Հովհաննես 78, 125, 289
Խանջյան Գրիգոր 207
Խալամ 427
Խաչատրյան Արամ 32, 45, 46
Խաչատրյան Պ. 8
Խաչատրյան Ս. 290
Խաչատուր Կելանեցի 30
Խարազյան Սարգիս 115, 241, 242, 287
Խեչումյան Վիգեն (Վիդոկ) 62—67, 102, 414
Խիտարովա Ս. 17
Խնկոյան Աթաբեկ 113, 286
Խնկո Ապեր տե՛ս Խնկոյան Աթաբեկ
Խոջարեկյան Վանո 84
Մապուտիկյան Սիրլա 15, 16, 41, 44, 46, 47,
108, 115, 159, 231, 276, 395—412
Կասիլ Լե 114, 119, 285
Կավերին Վ. 119, 286
Կարապետյան Ա. 111
Կարասն Յու. 364
Կարենց Վահան 42, 237, 240
Կարինյան Ա. 32, 112
Կարսեցյան 167
Կեկելիձե Կ. 332
Կիպլինց 287, 383
Կիրիևա Ա. 323
Կիրպոտին Վ. 148
Կնուտ Համսոն 431
Կոմիտով Վադիմ 224, 244, 245
Կոմիտաս 110, 184, 213, 215, 262, 263,
313—320
Կոստանդին Երզնկացի 30
Կորյուն Մկրտիչ 110, 114, 115
Կորնելի 157
Կուլին Կայսին 352, 354, 361
Կուպալա 142
Հախումյան Տ. 29, 107, 111, 276
Հախովերցյան Լեոն 105, 113, 238, 283, 477,
478

Հակոբ Աղաբաբ 114
Հակոբ Մովսես 225, 256
Հակոբյան Հ. 30
Հակոբյան Միրայիլ 102, 274
Հակոբյան Պ. 8, 113
Համբարձումյան Վ. 281
Համազատով Ռասուլ 354, 394
Հայնե 27, 222, 294, 420, 427, 428
Հայրապետյան Հայրապետ 113
Հաշեկ Յ. 290
Համիկ 275
Հարությունյան Գևորգ (Փորա) 278, 281—283
Հաֆիզ 427
Հասրաբյան Մ. 332
Հարությունյան Արտեմ 255
Հարությունյան Հ. 290
Հարությունյան Սաղաթել 29, 30, 42, 104, 112,
132, 227—229
Հերակլիտ 197
Հեթումյան Ա. 46
Հյուսիս Վիկտոր 428
Հոմերոս 289
Հովհաննես Երզնկացի 30
Հովհաննես Քիլոսրանցի 30, 448
Հովհաննիսյան Աննա 133
Հովհաննիսյան Աշոտ 10, 11, 290, 371
Հովհաննիսյան Ար. 26
Հովհաննիսյան Հովհ. 8, 27, 108, 187
Հովհաննիսյան Հրաչյա 21, 26, 35, 41, 42, 47,
226, 231, 240, 413—418, 420—429, 431—
433
Հովսեփյան Բադիչ 258, 271
Հովսեփյան Ռ. 284
Հովան Գ. 26, 112
Հորացիոս 360
Հրանտ Արմեն 167
Հրաչյան Խաչիկ (Մեհրոպյան) 115, 259, 287
Հուրյան Քաթուլ 26, 24—36
Հուրունց Լեոնիդ 94, 102
Ղազարյան Հովհաննես 293
Ղազարյան Պարույր տե՛ս Սեակ Պարույր
Ղազինյան Ա. 8
Ղանալանյան Ա. 109, 110, 169
Ղանալանյան Հ. 112
Ղարազդոզյան Լ. 105, 277
Ղարիբյան Ռ. 115
Ղափանցյան Գր. 23, 112, 149
Ղափանյան Հր. 282
Ղուկասյան Հ. 115
Ղուկասյան Մարգո 274
Ղևոնդ Ալիշան 203
Մազմանյան Հ. 290
Մաթևոսյան Հրանտ 12, 13, 21—23, 258, 259,

284, 354, 358, 454—466, 468—475, 477—
484
Մալխատյան Խաչիկ 26, 414, 430
Մալյան Հենրիկ 264, 266, 269
Մակինցյան Պ. 290
Մահարի Գուրգեն (Աճեմյան) 6, 8, 10, 23,
46, 99, 125, 126, 216, 221, 222, 240,
275, 290, 339, 414, 424, 428, 430, 435
Մամիկոնյան Հովհ. 29
Մամյան Բ. 255, 256
Մալախովսկի Վլ. 18, 19, 27, 126, 127, 142,
259, 289, 290, 294, 384, 385, 394, 435,
438
Մանանդյան Հակոբ 23, 32, 126
Մանուկյան Ս. 8
Մանուչյան Մ. 11, 26
Մասն. Ն. 23, 107
Մարգարյան Արշալույս 47, 227
Մարգարյան Մարո 46, 47, 231—236
Մարկես 475
Մարկ Տվեն 286
Մարշակ Սամուիլ 114, 287, 338
Մարչենկո Ալլա 358, 361, 455
Մարտինով Լ. 394
Մարտիրոսյան Արմեն 255
Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մեծկալաթիս Էդուարդա 20, 22, 228, 291, 298,
307, 309, 322, 361, 410, 426, 437, 453
Մեծարենց Միսաք 15, 30, 352, 415, 427,
435, 438
Մելիք-Օհանջանյան Կ. 110, 169
Մելոյան Ֆիլիքս 251, 467, 478
Մելրոնյան Հովհաննես 271
Մեսրոպ Լ. 29
Մեսրոպ Մելրոման 26, 35, 414
Մեսրոպ Մաշտոց 212, 239, 313
Միլիտոնյան Էդվարդ 255, 256
Միլտոն 289
Միխայիլով Ս. 114
Միրաբյան Վ. 114
Միրաբյան Կ. 289, 290
Միրաբյան Նանսեն 115, 237, 240, 241, 287
Մկրտչյան Մ. 29
Մկրտիչ Ղրիմեցի 30
Մկրտչյան Լեոն 276, 337, 359
Մկրտչյան Հ. 27, 48
Մկրտչյան Մհեր 281
Մյասնիկյան Ալ. 9, 126
Մովսես Խորենացի 27, 61, 112, 149—151,
154, 448
Մոտալովա Կյուզմիլա 291
Մորից Յու. 230
Մորոզով Մ. 28
Մոցարտ 316
Մուրադյան Կարին տե՛ս Էմին Գևորգ

Մուրադյան Հր. 8, 107, 112
Մուրադյան Ն. 8
Մուրադյան Սուրեն 115, 287.
Մուրացան 30, 104
Մուր Թումաս 433

Յազլյան Գր. 283
Յուզովսկի Յու. 27

Նազարյան Նորիկ 26
Նալբանդյան Արփենիկ 427
Նալբանդյան Միրբախի 8, 27, 30, 105, 107, 108, 112, 113, 443
Նահապետ Քուչակ 30, 206, 291, 334, 336, 353, 448
Նաղաշ Հովնաթան 334, 427
Նանումյան Ռ. 8
Նավոյ Ա. 291
Ներսես Շնորհալի 353
Ներսիսյան Հր. 59, 275, 429, 431
Նիկողայանկայա Ն. 291
Նորենց Վ. 8
Նենեով Ա. 289

Շափրյան Մ. 68
Շահազիզ Ն. 8
Շահազիզ Ս. 172, 194, 211
Շահինյան Ազատ 283
Շահինյան Մարինտա 39, 383, 384
Շահնազար Գ. 291
Շալոն Աշոտ (Գասպարյան) 115, 284
Շանթ Լևոն 21, 104, 157, 159
Շելի 420
Շեկոյան Արմեն 255, 256
Շենա Ասատուր 41
Շերամ 187
Շերապիր 27, 28, 258, 264, 287, 289, 294, 334
Շիլլեր 27, 125, 294, 322
Շիրազ Հովհաննես 12—15, 27, 30, 34, 40—42, 44, 46, 47, 186—201, 203—219, 222, 240, 396, 414, 415, 430
Շիրվանզադե 6, 9, 430
Շոլոխով Մ. 129, 131, 290
Շչեզով Մ. 197
Շուքուրովա Կամիլա 474
Շեչենկո Տարաս 185, 291

Ոսկանյան Արուս 275, 431
Ոսկերչյան Ա. 112
Ռբրոնի Զ. 29

Չապեկ Կ. 259
Չարբզ Ա. 29
Չարսյան Դերենիկ 35

Չարենց Եղիշե 6—9, 12—14, 17—20, 23, 27, 30, 78, 108, 114, 126, 140, 141, 151, 175, 185, 194, 212, 222, 223, 229, 244, 289, 290, 293, 294, 316, 317, 327, 329, 331, 341, 353, 382, 384, 394, 414—416, 424, 428, 430, 437—439, 442, 453
Չեխով Ա. Պ. 6, 27, 290
Չերձիլ 44
Չոպանյան Արշակ 216
Չուկովսկի Կ. 114, 287

Պալասանյան Ստ. 111
Պապայան Աշոտ տն՝ս Պապայան Արամաշոտ
Պապայան Արամ 105, 279
Պապայան Արամաշոտ 105, 279—281
Պապայան Նաղեժդա 5
Պապոյան Արտաշես 321
Պաստերնակ 327
Պատկանյան Ռ. 8, 27, 203, 428
Պարոնյան Հակոբ 8
Պարսամյան Անահիտ 242, 243
Պարտիզոնի Վ. 112
Պելիկեթալյան Մ. 27, 113
Պետեֆի 438
Պետրարկա 284, 391, 427
Պետրոսյան Արփո 17, 168
Պետրոսյան Վ. 257, 258, 271, 276, 283
Պետրովիխ Մարիա 148, 160, 291, 337
Պոռչյան Պ. 108, 113
Պողոսյան Ա. 290
Պողոսյան Հո. 114
Պոսպելով Պ. 111
Պրիշվին Մ. 12, 118, 350
Պուզալով Նմիլյան 267
Պուշկին Ա. Ս. 27, 35, 125, 142, 157, 222, 235, 258, 289, 290, 415, 420, 427—429, 435

Ջանան Մկրտիչ 431
Ջանիրեկյան Գ. 275, 281
Ջանիկյան Գր. 274
Ջավախիշվիլի Ի. 23, 107
Ջիվանի 187
Ջրբաշյան էդ. 9, 20, 113, 141, 223, 401
Ջուստի Նաֆի 353

Ռոբբ Ժուժա 291
Ռարլե 169
Ռայնիս 3. 291
Ռասինի 157
Ռասպուտին Վ. 290
Ռասադին Ստանիսլավ 298, 301, 352, 359—361, 397, 410, 442
Ռեբրին Վ. 323
Ռենան էրենստ 32

Ռեմարկ 394
Ռիլսկի Մարսիմ 291, 394
Ռոմեն Ռոլան 94, 141, 290
Ռոնսար 427
Ռոշլին Մ. 385
Ռունին Բ. 339
Ռուսթամովի Ծ. 290, 291

Սաադի 427, 429
Սաղաթյան 125
Սաթյան Աշոտ 185
Սալախյան Հակոբ 8, 18, 19, 113, 148, 169, 354
Սալմաշի Պետեր 291
Սալտիկով-Շչեզով 290
Սահակյան Արամաշիս 237, 241
Սահակյան Յուրի 242, 243
Սահինյան Ալեքսանդր 86
Սահինյան Անահիտ 17, 86—88, 90—93
Սահյան Համո 12, 14, 15, 26, 35, 40, 41, 108, 226, 230, 236, 240, 336—361
Սալաթ-Նովա 30, 206, 222, 291, 332, 333—336, 353, 356, 420, 427, 428, 445
Սանահյան Օ. 290
Սարգսյան Գր. 428
Սարգսյան Խորեն 6—8, 23, 49, 50, 107, 108, 189, 298, 301
Սարգսյան Մկրտիչ 257
Սարինյան Ս. 9, 46, 113, 168, 225, 256, 376, 378, 379
Սարմեն (Արմենակ Սարգսյան) 27, 40, 44, 45
Սարյան Գեղամ 27, 34, 40—42, 44, 103, 108, 115, 148, 172—185, 226, 317
Սարյան Թաթևիկ 165
Սարյան Մարտիրոս 8, 23, 32, 192, 221, 228, 246, 262, 263, 281, 402, 419, 424, 473
Սարոյան Արշալույս 35, 43
Սարոյան Վիլյամ 251, 263, 281, 408, 428
Սարոխան Հրաչյա 242, 243
Սաֆյան Ծ. 102
Սաֆո 427
Սելվինսկի Իլյա 37
Սելոյան Ան. 93
Սելյանյան Բենիկ 99, 100
Սերաֆիմովիչ Ա. 289
Սերվանաս 169, 289
Սիամանթո 21, 27, 30, 42, 86, 175, 184, 212, 239, 294, 321, 322, 329, 428, 429, 453
Սիկորսկի Պ. 291
Սիմակ 114
Սիմոնյան Կ. 257, 284, 285
Սիմոնով Կ. 29, 148, 167, 385
Սիտալ Կ. 29
Սիրադեղյան Վ. 271

Սիրաս Հմայակ (Ոսկանյան) 16, 26, 29, 68—70, 102
Սիրունյան Ղուկաս 255, 256
Սկոտ Դունս 330
Սմուլ Զոհան 398
Սյուրմեյան Լևոն-Ջավեն 411
Սենեովա Ի. 291
Սորոլե Լ. 108
Սողոմոնյան Ս. 8, 13, 26, 44, 112, 198, 373
Սոմայան Ս. 111
Սոտնիկ Յու. 114
Սվախյան Մելիքսեթ 148
Սվետլով Մ. 385
Սվիֆթ Զոհանյան 289, 298, 415
Ստեփանյան Գ. 112
Ստեփանյան Անժելա 68, 284
Ստիվենսոն Ռ. 287
Սրվանտյանց Գարեգին 169
Սուլիանով Կ. 390
Սոնդրովյան Գ. 30
Սուրենյան Կ. 290
Սուրենյանց Վարդգես 151
Սուրովցե Յու. 323, 397
Սևակ Գուրգեն 148, 160
Սևակ Պարույր 13, 21—23, 47, 65, 108, 109, 221—224, 226, 229, 230, 244, 256, 292—318, 321—327, 329—336, 351, 356, 359, 384, 386, 387, 392, 400, 401, 404, 405, 433, 434, 440, 452, 468
Սևակ Ռ. 30
Սևան Հենրիկ 287—290
Սևունց Գարեգին (Գրիգորյան) 26, 72—74, 114

Վահյան Վ. 29
Վահունի Սուրեն 34, 35, 42, 222, 290
Վաղարշյան Վ. 30, 104, 428, 429, 431
Վասիլևսկայա Վ. 108
Վարդազարյան Ռ. 29, 107
Վարդանյան Զ. 106
Վարդանյան Վ. 114, 115
Վարուժան Գանիկ 27, 30, 86, 175, 184, 322, 327, 419, 435, 436, 438, 439, 442
Վերդյան Բ. 68
Վերֆել Ֆրանց 376
Վիրապյան Գ. 290
Վիրգիլիոս 289
Վլասունի Ա. 26, 27
Վոզնեսենսկի Ա. 251, 316, 394
Վուրդուն Սամեդ 148, 167

Տալյան Վ. 114, 115
Տալան Ա. 290
Տարլե Ն. 73
Տարկովսկի Ա. 385

Տարնցի Ս. 27, 33, 34, 42, 44
 Տեր-Գրիգորյան Գ. 105, 277, 278
 Տեր-Գուլանյան Մ. 274
 Տերյան Վահան 27, 42, 108, 125, 151, 172, 175, 194, 211, 222, 294, 399, 420, 427, 429, 435, 438, 453
 Տերտերյան Արսեն 7, 23, 32, 108, 125
 Տիգրանյան Ա. 32
 Տիշինա Պ. 291, 394
 Տիրատուրյան Կարինե 60, 486
 Տիրունյան Ս. 29
 Տյուտչև Ֆ. 233, 420
 Տոլստոյ Ալեքսեյ 373
 Տոլստոյ Ա. 6, 258, 268, 289, 290, 461
 Տվարդոսկի Ա. 129, 290, 301
 Տրեֆիլովա Գ. 461
 Տուրբին Վ. 470, 472
 Տուրգենև Ի. Ս. 116
 Բաֆֆի 27, 104, 264
 Ցվետանա 327, 394
 Ուիտմեն Ուոլտ 142, 329
 Փանոսյան Սարգիս 225, 466

Փավստոս Բուզանդ 61, 149
 Փափազյան Վահրամ 275-429
 Փափազյան Վրթանես 111
 Փիրոսմանի 84
 Փոցիսիշվիլի Մ. 291
 Քալաշյան Գառնիկ 336
 Քալանթարյան Արտ. 283
 Քարամյան Մ. 42
 Քոշար Հրաչյա (Գաբրիելյան) 16, 26, 49-54, 56, 57, 59, 68, 273
 Քոշարյան Մ. 105
 Քոշարյան Սուրեն 28
 Օգնև Վ. 208, 391
 Օգերով Ա. 356
 Օվիդիոս 427
 Օրբելի Հովսեփ 31-33, 169
 Յադեև Ալեքսանդր 32, 56, 289
 Յելդի Ֆ. 291
 Յիրզուաի 140, 290
 Յլոբեր Գ. 290
 Յուլիենր 475
 Յրիդրիս Մեծ 32
 Յրիկ 448

Բ Ո Վ Ա Ն Կ Ա Կ Ո Ի Ք Տ Ո Ի Ն

Սուրեն Աղաբաբյանի գրականագիտական ուղին-Ալմաստ Զաֆարյան	5
1941-1956 թթ. գրականությունը	25
Հրապարակահոսություն	31
Պեղիա	23
Գեղարվեստական արձակ	49
Թատերադրություն	103
Քննադատություն և գրականագիտություն	107
Մանկապատանեկան գրականություն	113
Նաիրի Զարյան	123
Գեղամ Սարյան	172
Հովհաննես Շիրազ	186
1957-1985 թթ. գրականությունը	220
Գեղարվեստական արձակ	257
Վավերագրական արձակ	274
Թատերադրություն	275
Մանկապատանեկան գրականություն	283
Թարգմանություն	289
Պարույր Սևակ	292
Համո Սահյան	336
Սերո Խանզադյան	362
Գևորգ Էմին	382
Սիրվա Կապուտիկյան	395
Հրաչյա Հովհաննիսյան	412
Վահագն Գալթյան	434
Հրանտ Մաթևոսյան	454
Ս. Բ. Աղաբաբյանի աշխատությունների համառոտ մատենագրություն	455
Ծանոթագրություններ	486
Անվանացանկ	494

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՎԻՉ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

Արդի հայ գրականության պատմություն

Հատոր երկրորդ

СУРЕН БАРДУГОВИЧ АГАБАБЯН

История современной армянской литературы

Том второй

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սարգսյան
Կազմը Հ. Մ. Մատուռյանի
Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահինյան
Սրբագրիչ Գ. Է. Գեճակյան

ИБ № 1576

Հանձնված է շարվածքի 23.05.1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 24.09.1993 թ.:
Չափը 70×108^{1/16}: Քուլթ № 1: Տառատեսակ «Գրբի սովորական», բարձր տպագրություն:
Պայմ. 47,8 մամ., տպագր. 31,05 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 43,4 մամուլ: Տպարանակ 1000:
Պատվեր № 661: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀԳԱԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ:
Издательство НАН Арм., 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԳԱԱ հրատարակչության տպարան, 378410, ք. Աշտարակ, 2:
Типография Издательства НАН Арм., 378410, г. Аштарак 2.

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՎԻՉ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

Արդի հայ գրականության պատմություն

Հատոր երկրորդ

СУРЕН БАРДУГОВИЧ АГАБАБЯН

История современной армянской литературы

Том второй

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սարգսյան
Կազմը Հ. Մ. Մատուռյանի
Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շանինյան
Սրբագրիչ Գ. Է. Գեորգիան

ИБ № 1576

Հանձնված է շարվածքի 23.05.1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 24.09.1993 թ.:
Չափը 70×108¹/₁₆: Քուղթ № 1: Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն:
Պայմ. 47,8 մամ., տպագր. 31,05 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 43,4 մամուլ: Տպաքանակ 1000:

Պատվեր № 661: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀԳԱԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ:
Издательство НАН Арм., 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԳԱԱ հրատարակչության տպարան, 378410, ք. Աշտարակ, 2:
Типография Издательства НАН Арм., 378410, г. Аштарак 2.