



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

ԺԵՆՅԱ ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ

Գ Ր Ա Կ Ա Ն
Ն Ո Ր Ի Զ Ո Ն Ն Ե Ր

(ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՒ
ՆՈՒՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԷ)

ԵՊՅ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ - 2008

Տպագրված է պետական պատվերով

ՀՏԴ 891.981.0

ԳՄԴ 83.3 Հ

Ք 141

**Խոնարհումով նվիրում են ծնողներին՝
Անդրանիկ Քալանթարյանի և Զինա
Խեմչյանի պայծառ հիշատակին:**

Քալանթարյան Ժենյա

Ք 141 Գրական Հորիզոններ (Ուսումնասիրությունների և Հոդված-
ների ժողովածու): – Եր.: ԵՊՀ Հրատ., 2008 թ., 280 էջ:

ԳՄԴ 83.3Հ

ISBN 978-5-8084-1045-9

© ԵՊՀ Հրատարակչություն, 2008 թ.

© Ժենյա Քալանթարյան, 2008 թ.

ԳՐՈՂ, ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԸՆԹԵՐՑՈՂ

Պատմությունը կրկնվելու հատկանիշ ունի, ուստի պարբերաբար Հանրություն ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում խնդիրներ, որոնք, թվում է, վաղուց հստակեցված են և նոր քննության անհրաժեշտություն չեն հարուցում, սակայն տիրապետող գաղափարախոսությունների փոփոխությունը, գիտության զարգացման աստիճանական ընթացքը, տիեզերական գաղտնիքների մեջ ավելի խոր թափանցելու հարատև ձգտումը մարդկային միտքն անվերջ վերադարձնում են դեպի սկիզբը, ստիպում հայտնի երևույթը քննել կամ նոր դիտանկյունից, կամ երբեմն էլ հարություն տալ մոռացվածին: Թեև մշտապես գրողի ու գրականության խնդիրները եղել են տեսաբանների ու գրականագետների ուշադրության կենտրոնում, նորագույն ժամանակներում՝ 20-21-րդ դարերում ևս այդ խնդիրները շարունակում են մնալ օրակարգում: Հարց է առաջանում՝ ի՞նչ չափով են այդ խնդիրները արդիական ու կարևոր հայ գրականագիտության համար:

Քսաներոզը դարի վերջին տասնամյակի և նոր դարասկզբի հայ գրականությունը կրեց որակական զգալի փոփոխություններ, որոնք տեսական հիմնավորում են պահանջում: Փոխվեց գրականության թեմատիկան, հասարակականորեն կարևոր խնդիրները իրենց տեղը զիջեցին մարդ անհատի կյանքի ու ճակատագրի հետ կապված ավելի մասնավոր բնույթի հարցերին, նախկին դրական ու առաքինի հերոսը փոխարինվեց մանր ու մեծ մեղքերով ծանրաբեռնված, ներքին հակասություններից բղկտվող, հաճախ էլ կյանքի ընդհանուր հոսանքից դուրս մնացած լուսանցքային կերպարներով: Ոճական առումով տիրապետող դարձավ երգիծանքը՝ երբեմն հեգնանքի, երբեմն էլ՝ սարկազմի դրսևորումներով: Գրողներն սկսեցին ավելի հաճախ դիմել այլաբանությունը: Ռեալիզմի որոշակի նահանջը շեշտադրեց գրականության պայմանականությունը՝ լայն ասպարեզ բացելով նաև միֆակիրառության համար: Վերացան բազմաթիվ տաբուներ և այլն: Որակական նոր փոփոխությունները հաճախ զուգակցվեցին սերնդափոխության հետ:

Անցման այս ընթացքը, որ որոշակի ժամանակ էր պահանջում,

փոքր-ինչ ուշացումով ընկալվեց քննադատություն կողմից և դեռևս կարոտ է տեսական լուրջ հիմնավորման: Խնդիրն այն է, որ գրականության ազատականացման բուռն պոռթկումին քննադատությունը հակադրեց գրողի և գրականության դերի ավանդական ըմբռնման վրա հիմնված իր չափանիշները, որը որոշակի խզում առաջացրեց գրականության և քննադատության միջև: Դա որոշակիորեն դրսևորվեց թե՛ անտիպոեզիայի և թե՛ Գ. Նանջյանի ու Ա. Ոսկանյանի ստեղծագործությունների շուրջ ծավալված բանավեճերում: Գրողներից ոմանք փորձեցին գրողին ազատել հասարակության մտավոր առաջնորդը լինելու պատվավոր բեռից, ոմանք հիշեցրին գրողի պատասխանատվության խնդիրը: Այսօր ինչ-որ չափով կարծես մոտենում են հակադիր դիրքորոշումների եզրերը: Մեր գրական կյանքում կատարվող երևույթները թելադրում են հարցերը քննել համեմատություն մեջ՝ գրականության մասին ժամանակակից տեսությունների համապատկերում՝ պարզելու համար այլոց հետ մեր ըմբռնումների նմանություններն ու տարբերությունները:

Մեզանում, որպես կանոն, առանձին բացառությունները չհաշված, մշտապես առավել մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել գրականության դերի, նրա ազգային ու հասարակական գործառույթի խնդիրները, քան, եթե կարելի ասել, նրա «անատոմիան», նրա ներքին բաղադրության և հատկապես սահմանների հարցերը: Մինչդեռ մեզ ևս չեն կարող չհետաքրքրել առարկայի սահմանները ճշգրտող այն հարցերը, թե որտեղից և ինչից է սկսում և որտեղ է վերջանում գրականությունը:

Թեև գրող, գրականություն, ընթերցող ըմբռնումները սերտորեն կապված են իրար հետ և գրեթե անտրոհելի են, բայց հարաբերականորեն կարելի է առանձնացնել հարցերը՝ նրանց էություն մեջ ավելի մոտիկից թափանցելու համար:

Եվ այսպես, առաջին հարցը, որ ծագում է, այն է, թե ո՞վ է գրողը:

Եթե փորձենք տարբերություններն անտեսելով ու նմանությունները հաշվի առնելով՝ հնարավորի սահմաններում ընդհանրացնել անտիկ ու միջնադարյան մտածողների, հին ու նոր փիլիսոփաների բացատրությունները (հաճախ ոչ միայն տարբեր, այլև իրարամերժ) ստեղծագործողի մասին և դրանք համադրենք ժամանակակից տեսաբանների բնորոշումների հետ, ապա կարող ենք ասել, որ գրողը նա է, ով օժտված լինելով անվերծանելի շնորհով (տիեզերական ոգու փոխանցող, Սուրբ Հոգու ներշնչման կրող, իդեաներ մարմնավորող, Հայտնության միջոց, նաև՝ ընդհանրացման, կենտրոնացման հատ-

կանխչով օժտված տաղանդ ...)' ստեղծում է հավելյալ ու մտացածին մի իրականություն, ինչն ապրում է սեփական օրենքներով: Այստեղից էլ՝ գրողի յուրատեսակ արարիչ լինելու հանգամանքը, նրա միատիկ ու խորհրդավոր բնույթը: Բայց, տարրալուծելով գրողի՝ իրև առանձնահատուկ երևույթի գործոնը՝ ժամանակակից տեսաբանները երկու կողմ են տեսնում նրա մեջ: Նախ՝ գրողը մարդ է, Փիդիկական էակ, որն ունի սեփական կենսագրություն, անձնական ու հասարակական կյանք, հեղինակային իրավունքի սուբյեկտ է, ունի իրավունքներ ու պարտականություններ և այլն: Դա գրողի կյանքն է գրականությունից դուրս, որտեղ նա հանդես է գալիս իրև քաղաքացի ու սոցիալական անհատ: Այս առումով «գրող» երևույթի և գրող-գրականություն հարաբերության հետ առնչվող հարցերի բազմությունից առավել հետաքրքրական ու միաժամանակ վիճահարույց է լծվում այն հարցը, թե գրողն ինչպե՞ս է դրսևորվում սեփական գրականություն մեջ: Կարևոր է արդյոք նրա կենսագրությունը, իր սեփական կերպարն է նա ստեղծում, ի՞նչ է նշանակում խոսել ես-ի անունից, ու՞մ անունից է ներկայանում գրողը և այլն: Այս հարցադրումները հավասարապես հաստատական ու ժխտական վերաբերմունքի են արժանանում:

Գրողի կենսագրության խնդիրը գայթակղություն առարկա է ոչ միայն հասարակ ամբոխի համար, որ հաճույքով կլանում ու արագություն տարածում է նշանավոր մարդկանց անձնական կյանքի գաղտնիքները, այլև՝ գիտնականների: Սակայն այս հարցի վերաբերյալ հետաքրքրության պատճառները տարբեր են: Գրողի անձնական կյանքի գաղտնիքների, հատկապես մոլորությունների ու արատների հրապարակումը կարծես ինչ-որ տեղ մխիթարում է հասարակ մարդկանց, նրանց հույս ներշնչում, որ գրողն էլ իրենց պես մարդ է, այդպիսով ցրվում է գրողին չըջապատող միատիկ մշուշը, կրճատվում է արարիչ գրողի և հասարակ մարդու միջև բնական տարածությունը: Սակայն դա հաճախ ունենում է անցանկալի հետևանքներ, քանի որ գրողի նկատմամբ հետաքրքրությունն ստանում է անառողջ բնույթ և ստեղծագործությունից տեղափոխվում է նրա անձի վրա: Այս երևույթի դեմ էր բողոքում դեռևս Պուլկինը՝ Պ.Ա. Վյազեմսկուն գրած իր նամակում. «Մենք բավականաչափ գիտենք Բայրոնին: Նրան տեսել ենք փառքի գագաթին, տեսել ենք հզոր հզու տառապանքները, տեսել ենք դազադի մեջ՝ վերածնված Հունաստանի միջավայրում: Ցանկություն կա տեսնել նրան գիշերանոթի վրա: Ամբոխը ազահորեն խոստովանություն է ուզում, գրառումներ և այլն, որովհետև իր

ստորության պատճառով ուրախանում է բարձրի նվաստացմամբ, հզորի թուլութուններով: Ամեն մի ստորության բացահայտման պահին նա հիացմունքի մեջ է ընկնում: Նա փոքր է, ինչպես մենք, ստոր է, ինչպես մենք: Ստում եք, սրիկանե՛ր, նա փոքր է և ստոր, բայց ոչ ձեզ նման»¹: Պուշկինից հետո բազմաթիվ նոր գրքեր են լույս տեսել թե՛ Բայրոնի, թե՛ Բալզակի և թե՛ ուրիշների մասին՝ առաջացնելով հակասական արձագանքներ: Հայ իրականությունն է մեջ ևս հասարակությունը երբեք անտարբեր չի եղել գրողի կյանքի հանգամանքների նկատմամբ, մասնավորապես առանձնահատուկ հետաքրքրություն է դրսևորել Ջարենցի վարքի, Ն. Ջարյանի քաղաքացիական վարքագծի, Պ. Սևակի կյանքի, սիրո առանձին դրվագների, մահվան նկատմամբ: Նման պարագաներում հասարակության հետաքրքրությունը կենտրոնանում է գրողի բարոյական կերպարի վրա, որը կարող է զուգահեռվել նրա ստեղծագործության և ստեղծած կերպարների հետ դրսից (գրողն իր ստեղծագործությունից դուրս է): Այսինքն կա երկու իրականություն, երկու ժամանակ (գրողի ժամանակ և գեղարվեստական ժամանակ), երկու տարածություն (գրողի և գեղարվեստական) և այլն, որոնց կարելի է համեմատել և գտնել նմանություններն ու նույնությունները:

Սակայն գրողի կենսագրության կարևորումը չպետք է սահմանափակել հասարակական հետաքրքրության շրջանակներում: Որոշ տեսաբաններ ևս չափազանց կարևոր էին համարում գրողի կյանքի իմացությունը: Այդ խնդրին ֆրանսիացի տեսաբան Սենտ-Բյոպը այնքան կարևոր տեղ էր հատկացնում, որ հայտարարում էր, թե իր համար ամենալավ գիրքը գրողի կենսագրության մասին գրված վեպն է: «Քննադատության և պատմության բնագավառում չկա թերևս ավելի հետաքրքիր, ավելի հաճելի և դրա հետ միասին ավելի ուսանելի ընթերցանություն, քան մեծ մարդկանց լավ գրված կենսագրությունն է»², - գրում է նա՝ խոսքը մասնավորեցնելով գրողի առիթով:

Գիտնականներին առավել հետաքրքրում է այն խնդիրը, թե գրողն ինչքանո՞վ է ներկա սեփական երկերում: Սովորաբար նման հարցադրումն առաջին հերթին կապում են Ջ. Ֆրոյդի ու նրա հոգեվերլուծական մեթոդի հետ, սակայն իրականում այդ խնդիրը տեսաբաններին հուզել է Ֆրոյդից առաջ: Հատկանշական է, որ հոգեբանական գրականագիտական դպրոցի ներկայացուցիչները ևս շատ կարևորում էին գրողի հոգեբանությունը, խառնվածքը, բայց, դրանով հան-

¹ Пушкин А. С., Полное собр. соч., В 10 т., Л., 1979, т.10, с.1448.

² Сент-Бёв Ш., Литературные портреты, Критические очерки, М., 1970, с 47:

դերձ, կարևոր տեղ չէին տալիս գրողի կենսագրությունը: Նրանք համոզված էին, որ գրողի ստեղծագործությունից կարելի է գաղափար կազմել նրա անհատականության ու հոգեկան խառնվածքի մասին՝ առանց ծանոթ լինելու նրա կենսագրական տվյալներին: Հոգեբանական դպրոցի ներկայացուցիչները համոզված էին, որ գրականությունը գրողի հոգեկան գործունեության արդյունքն է: Ըստ այդմ էլ դպրոցի հիմնադիր էմիլ Հենեկենը գտնում էր, որ գրողի գեղագիտության հիմքը նրա կենսագրությունն է: Հոգեվերլուծական մեթոդի հիմնադիր Զ. Ֆրոյդը ուշադրությունը սևեռեց ենթագիտակցության վրա՝ մարդկային վարքագծի ու հիվանդությունների (ներողներ, հոգեկան խանգարումներ...), ինչպես նաև գեղարվեստական ստեղծագործությունների վերլուծության երակետ դարձնելով մանկություն տարիներին անհատի (գրողի) ճնշված ենթագիտակցական ես-ն ու սեռական էներգիան՝ լիբիդոն: Սակայն Ֆրոյդի հետևորդներից Կ.Գ. Յունգը ուղիղ չգնաց ուսուցչի ձանապարհով՝ անհատի հոգեկան կայացման գործում բավարար չհամարելով անհատական-կենսագրական փորձը: Նա համոզված էր, որ Ֆրոյդի ուսմունքը ներողների և վաղ շրջանի սեռական ապրումների մասին, արվեստի ստեղծագործությունների վրա կիրառելիս սահմանափակում է ստեղծագործության բովանդակությունը և նույնացնում է ներողը ստեղծագործելու գործողության հետ: Յունգը հարստացրեց հոգեվերլուծության մեթոդը կամ վերափոխեց այն վերլուծական հոգեբանության մեթոդի՝ կոլեկտիվ անգիտակցության մասին իր տեսությամբ: Նա արվեստի ստեղծագործության մեջ տեսնում էր երկու կողմ՝ անհատական և հավաքական (կոլեկտիվ), արվեստի երկը համարում երկու հատկանիշների զուգորդում: Փոքր-ինչ տարբեր է ոռոսական հոգեբանական գրականագիտական դպրոցի ներկայացուցիչ Գ. Օվսյանիկո-Վուլիկովսկու մոտեցումը այս հարցին: Նա ստեղծագործական արարումը համարում էր երկու մեթոդների՝ փորձարարական (այսինքն անհատական) և դիտողական (այսինքն ուրիշների փորձի ուսումնասիրություն) զուգակցում: Տարբերությունն այն է, որ Յունգը շեշտում է անգիտակցությամբ տրվածը, Օվսյանիկո-Վուլիկովսկին՝ գիտակցությամբ ձեռք բերվածը:

Յունգի տեսությունը չհամարելով բացարձակ այն իմաստով, որ արտաքին (քաղաքական, սոցիալական, կենցաղային և այլն) հանգամանքները ևս հաճախ ունեն վճռորոշ նշանակություն գրողի ու նրա ստեղծագործության կայացման առումով, այնուամենայնիվ, այդ տեսությամբ կարելի է բացատրել գրական որոշ երևույթներ: Արտա-

քին գործոնները օգնում են հասկանալու այն, ինչ կարելի է բացատրել գիտակցութեամբ, Յունգի տեսությունը օգնում է պատկերացնել այն, ինչ Հնարավոր չէ բացատրել գիտակցութեամբ: Ըստ Յունգի՝ հավաքական (կոլեկտիվ) անգիտակցությունը բաղադրվում է հազարամյակների ընթացքում մարդկության ձեռք բերած փորձի, սիմվոլների, պատկերների՝ մարդու ներաշխարհի անհայտ ծալքերում տեղակայված շերտերից: Ահա ստեղծագործական արարման ընթացքում այդ շերտերը, պատկերներն ու խորհրդանիշերը անակնկալ, անսպասելի ու անկարելի հորդումով զուգորդվում են: Թե ինչու, ինչ պատճառով և ինչ մեխանիզմով են այդ պատկերները խմբավորվում ու վերածվում խոսքի, դեռևս անհղծված է: Բայց հոգեվերլուծաբաններից էլ դեռ շատ առաջ, դեռևս 19-րդ դարի 30-40-ական թթ. Գերմանիայում, դիցաբանական դպրոցի ներկայացուցիչները արարման պահը պատկերացնում էին ջրի հորդման ձևով՝ միանգամից, հանկարծակի, ինքնաբերաբար: Այդ երևույթը ստացել է նաև «ներչնչանք» անվանումը: Այդպիսի գերագույն ներչնչանքի պահին է, որ Նարեկացին, Չոպանյանի հավաստմամբ, «Աստված տեսած է»: Անչուշտ, սա զուտ բանաստեղծական ձևակերպում է, բայց Յունգի տեսությունը ստիպում է մտածել: Եթե մարդկային հավաքական անգիտակցություն խոր շերտերում պրոյեկցված է Աստծո պատկեր-գաղափարը իբրև նախապատմական ժամանակներից մնացած ստացվածք, ապա ստեղծագործական արարման միստիկ-անեղծվածային պահին (անչուշտ, ներչնչանքով ստեղծագործողների մոտ, ինչպիսին Նարեկացին էր), հնարավոր է, որ ենթագիտակցության (անգիտակցության) մութ շերտերից Աստծո պատկերը բարձրանա մակերես՝ բանաստեղծի աչքին երևալու համար: Գուցե սա մաքուր միստիկա է, որն սկսվում է այնտեղ, երբ գիտությունը դադարում է բացատրություններ տալ: Նման երևույթի հետ գործ ունենք նաև Աբովյանի պարագայում: «Վերքի» առաջաբանում Աբովյանը խոսում է ենթագիտակցության նիրհած շերտերի՝ մանկության հուշերի, դեպքերի, անունների այնպիսի անակնկալ հորդման մասին, երբ գրիչը չէր հասնում մտքերի հետևից: Անչուշտ, երևույթը նույնը չէ, քանի որ Նարեկացու պարագայում գործ ունենք մարդկության՝ գենետիկորեն ժառանգած ստացվածքների հետ, իսկ Աբովյանի դեպքում՝ իրապես ապրված զգայությունների ու վերհուշի արթնացման հետ, բայց երկու դեպքում էլ խոսքը վերաբերում է ենթագիտակցությունից և անգիտակցությունից դեպի գիտակցության անցման մեխանիզմին:

Վերը հիշատակված բոլոր դեպքերում գրողի անձը (Նարեկացի,

Արուվյան) գիտակցվում է նյութից դուրս, իբրև գրական ստեղծագործությունը դրսից էներգիա հաղորդող: Գրողը ճանաչելի է իր Ֆիզիկական, հասարակական էությունը, անուն-ազգանունով իբրև սոցիալական անհատ: Ժամանակակից տեսաբաններին գրողը հետաքրքրում է, եթե կարելի է ասել, իր ստեղծագործությունն անհատական վերափոխված ու տարրալուծված վիճակում: Ի դեպ, այստեղ կա մի միջանկյալ օղակ ևս, երբ գրողի անձը միջնորդավորված է կեղծանունով: Ռուս տեսաբանը, խոսելով տեքստում գրողի կերպարի անուղղակի ներկայություն մասին (վերնագիր, կառուցվածք, առաջաբան, վերջաբան և այլն)՝ առանձնահատուկ ձև է համարում նաև արտահայտիչ կեղծանունների ընտրությունը, ինչպես՝ Սաշա Չորնի, Անդրեյ Բելի, Դեմյան Բեդնի, Մաքսիմ Գորկի. «Դա նույնպես հեղինակի կերպարի կառուցման հատուկ միջոց է՝ նպատակաուղղված ազդելու ընթերցողի վրա»¹, - գրում է տեսաբանը: Նման կեղծանուններ կարելի է հիշել նաև հայ գրողներից՝ Ֆրիկ, Չարենց, Մահարի և այլն: Հասկանալի է, որ խոսքը վերաբերում է ոչ բոլոր կեղծանուններին (ենթադրենք՝ «Գրիչ»), այլ միայն նրանց, որոնք հուշում են գրողի խառնվածքի կամ ասելիքի բովանդակություն մասին (Գորկի, Չարենց):

Գրական երկում հեղինակի ներկայություն մասին որոշ թյուրիմացություններ կարող է առաջացնել ես-ի անունից շարադրվող պատումը: Ես-ի և ընդհանրապես անձնական դերանվան կիրառությունը ստեղծագործության մեջ պայմանականություն է և հազվադեպ կարող է համընկնել հեղինակային ես-ի հետ: Բազմանշանակ է գրական տեքստում հանդես եկող գրողական ես-ը: Այստեղ խոսքը չի վերաբերում միայն վերջին շրջանում հաճախակի դարձած այն երևույթին, երբ գրողը տեքստում հանդես է գալիս սեփական անուն-ազգանունով (էկոյի կարծիքով «Հանդգնություն է ունենում» մտնել տեքստ իր կերպարով) /, մի բան, որ վաղ անցյալում հանդիպում էր միայն աշուղական պոեզիայում: Ոոսքը վերաբերում է նաև այն դեպքերին, երբ ստեղծագործությունը ներկայացվում է առաջին դեմքով, բայց ակնհայտ է դառնում, որ այդ պատմողը չի կարող գրողը լինել: Երբեմն խոսողը կամ պատմողը կարող է լինել կենդանի: Համաստեղի «Նապաստակի մը օրագիրը» պատմվածքը պատմում է նապաստակը՝ ես-ով, որը, հակառակ է, գրողը չէ և ոչ էլ բնականաբար նապաստակը: Ուրեմն՝ անձնական դերանվան կիրառությունն այստեղ բացարձակ պայմանականություն է: Գրողը հաճախ գործողություն-

¹ Введение в литературоведение, Москва, изд-во «Высшая школа», под редакцией Л. В. Чернец, 2000, с15.

ների զարգացման թելը հանձնում է պատմողին, երբեմն տեսանելի անջրպետ է ստեղծվում գրողի ու պատմողի միջև, երբեմն էլ նրանց տարբերակելը դառնում է գրեթե անհնարին: Օրինակ՝ Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպում գրողն ու պատմողն այնպես են ներհյուսված իրար, որ դժվար է դանազանել նրանց իրարից: Վեպում գործողություններին ընթացք տվողը մերթ Նաիրի երկրի ճակատագիրը ողբերգականորեն վերապրող Չարենցն է, մերթ էլ, գուցե ավելի հաճախ՝ նաիրյան գավառական քաղքենին, որի նկատմամբ որոշակի երգիծական վերաբերմունք ունի հեղինակը: Նույն՝ այսինքն գրողի և քնարական հերոսի զուգորդման, բայց ոչ նույնացման երևույթը առկա է նաև «Տաղարանում»:

Գրողի անձի, անհատական կենսագրություն և նրա գեղագիտություն զրսևորման առումով ժամանակակից հայ գրականությունը բավականաչափ հետաքրքրական պատկեր է ներկայացնում: Անշուշտ, հարցադրման մեջ առկա երկու տարբեր պահերը պետք է անջատել իրարից: Գրողը միշտ և ամենուր արտահայտում է իր գեղագիտությունը և հազվադեպ միայն իր կենսագրությունը: Այսօր բազմաթիվ հայ հեղինակներ (Ն. Աղայան, Ա. Հարությունյան, Ա. Շեկոյան...) ոչ միայն սոսկ հիշատակում են իրենց անունը սեփական ստեղծագործություններում, այլև որոշակի կենսագրական քաղվածքներ են անում: Օրինակ՝ Ա. Հարությունյանը «Հուլայի արձակուրդը» ժողովածուի առանձին բանաստեղծություններում տարբեր առիթներով հիշատակում է իր կենսագրության տարբեր դրվագներ, իսկ «Ընդվզում-բախում» երկի մեջ գրեթե ամբողջական կենսագրություն է ստեղծում՝ «Ծնվել եմ Ստեփանակերտում..., Դոկտոր եմ դարձել Մոսկվայի սառնաչունչ... Պրոֆեսոր եմ, հինավուրց ազգի ինտելեկտուալ և հալածական ժողովրդի բանաստեղծ...»: Վավերական-կենսագրական փաստ է հիշատակում նաև Ն. Աղայանը «Թաղման թափոր» պատմվածքում. «Կարդինալը աչքերը ետ արեց և հազարավոր մարդկանց մեջ տեսավ այս պատմվածքի հեղինակին, որը երեք ամիս կպել էր իրեն, թե՛ փող տուր իմ «Կինը և տղամարդը» գրքի տպագրության համար»: Օրինակները կարելի է շարունակել, բայց չի կարելի պնդել, թե Լ, Ունչոյանի կենսագրության դրվագները չկան իր, ասենք, «Ունկի ծառեր» վիպակում կամ «Սև գիրք, ծանր բզեզ» վեպում, քանի որ հեղինակն իր մասին վավերական անուն, ազգանունով չի խոսում: Այստեղից կարելի է եզրակացնել, որ հեղինակի և հերոսի անվան համընկնումով կամ հեղինակի անվան շեշտադրումով չի որոշվում նրա՝ իբրև անհատական

կենսագրություն ունեցողի ներկայությունը ստեղծագործություն մեջ: Ի դեպ, անունների վավերականությունը հետմոդեռնիզմի հատկանիշներից մեկն է, որոշ իմաստով դա գրողի մարտահրավերն է հասարակությանն այն մասին, որ ինքը չի ուզում թաքնվել հերոսի մտացածին անունների հետևում: Սակայն մեր կարծիքով, գրողի վավերական անվան կամ կենսագրության առանձին դրվագների հիշատակությունը ավելի շատ գեղարվեստական հնարանք է, ուշադրություն գրավելու միջոց, որն էականորեն չի փոխում գրողի ներկայության խնդիրը: Ես-ը զուտ պայմանականություն է, ու տարբեր անունների (հեղինակ, պատմող, հերոս) տակ գրողն արտահայտում է նախ և առաջ սեփական աշխարհայացքը: «Գրականությունը գրողական ես-ի արտածումն է, եթե դու մարդ ես, գրող ես, քսաներորդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրող ես, եթե իսկապես գրող ես, կամ քո գրվածքները ցողված են ամենաչնչին իսկ անկեղծությամբ, ապա չի կարող պատահել, որ քո ծնած մարդիկ լինեն տանյոթերորդ դարի շվեդներ»¹, - գրում է Հրանտ Մաթևոսյանը: Մաթևոսյանը ընդգծում է մի շատ հետաքրքրական հատկանիշ, որ դեռ Նարեկացուց է գալիս: Եթե գրողն արտահայտում է անգամ ուրիշների փորձը, միևնույնն է, այդ ամենը նա անցկացնում է սեփական հայացքի ու հույզերի պրիզմայով: «...«Կոունկ» երգի հեղինակը չի չափել այսքան ու այսքան պանդուխտների կարոտները և ստացել նրանց համար կարոտների «Կոունկ» քանորդը. «Կոունկ» երգի հեղինակը չափել է ի՛ր կարոտը, որ կարոտն է աշխարհի բոլոր պանդուխտների»², - խնդիրը հստակեցնում է գրողը: Եթե այստեղ փորձենք համեմատություն անցկացնել հայ և եվրոպական կամ, ավելի լայն իմաստով՝ արևմտյան գրողների ու տեսաբանների միջև, ապա նկատելի կդառնա մի տարբերություն: Եթե ընդհանրապես հետմոդեռնիզմի ներկայացուցիչները չեչտը դնում են աշխարհի անհատական ընկալման վրա, ապա հայ գրողը, տվյալ դեպքում՝ Մաթևոսյանը, ընդգծում է գրականության ընդհանրացնող նշանակությունը: «Իրականությունն արդեն ունի ընդհանրացման օրենքը: Այդ օրենքն ունի առավել ևս գրողական իրականությունը», - նույն տեղում նշում է գրողը: Երևույթի նման ընկալումը ամենևին էլ չի նվազեցնում գրողի անհատականության կարևորությունը, որովհետև հենց նույն Մաթևոսյանի կարծիքով, գրողն իր գրականության մեջ իրացնում է սե-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, «Հայգիտակ» հրատ., 2004, էջ 36:

² Նույն տեղում:

փական փրկիստփայտութունը: Ընդհանուրը մասնավորի միջոցով արտահայտելու նարեկացիական հայտնի դրույթը այսօր տարբեր գրողների մոտ տարբեր կերպ է ձևակերպվում, թեև դրանից հիմնական իմաստը չի փոխվում: Անչուշտ, գրողն արտահայտում է սեփական ես-ը, որը կարող է դառնալ նաև ուրիշինը: «Քնականաբար, բանաստեղծը մի ես է, ով արտահայտում է ինքն իրեն, սակայն այդ ես-ը այնպիսի ես է, ում մեջ կարող են տեղավորվել բոլոր «եսերը»: Այսինքն նա և ես է, և ես չէ»¹, - գրում է Հ. Էդոյանը: Այսպիսով՝ սեփական կենսափորձի և կենսագրությունից դրսևորման առումով ժամանակակից հայ գրական դաշտը թե տեսություն և թե զուտ գեղարվեստական տեսանկյունից ուսումնասիրությունից հարուստ նյութ է տալիս՝ երևան հանելով այն իրողությունը, որ մեզ մոտ ևս գրական ընթացքը զուգահեռ տեսական հիմնավորում է ստանում, թեև հաճախ դա մնում է աննկատ:

Ասել, թե տեսարանները հստակ բանաձևում են, թե գրողն ինչպես և ինչքանով կարող է առկա լինել սեփական ստեղծագործությունից մեջ, իհարկե, ճիշտ չի լինի: Մի բան պարզ է. եթե գրողը ածանցյալ (մտացածին) իրականությունից ստեղծողն է, արարիչը, ուրեմն այդ իրականությունը շարժման մեջ է գրվում գրողի կամքով, թեև այդ կամքը, ինչպես վկայում է գրականությունից պատմությունը, հաճախ տեղի է տալիս նյութի դիմադրությունից պատճառով: Ռուս գրականությունից հայտնի են Ա. Պուշկինի և Լ. Տոլստոյի խոստովանություններն այն մասին, թե ինչպես Տատյանան («Եվգենի Օնեգին») «վերցրեց ու մարդու գնաց»՝ հակառակ հեղինակի կամքին, նույն կերպ «վարվեց» Աննա Կարենինան Լ. Տոլստոյի հետ, երբ իրեն նետեց գնացքի տակ՝ ավարտին հասցնելով վեպի հանգուցալուծումը: Նմանատիպ մի արտահայտություն է անում Ալ. Շիրվանզադեն իր «Ցավագար» վիպակի ավարտի առթիվ: «Քաղցամակալի» գրախոսը դրական գնահատելով վիպակը՝ նկատում է. «Եթե պարսկուհին իրեն հատուցումը կամ պատիժը չունենար, վեպը թերի պիտի ըլլար և զուրկ բարոյական ուժից»: Շիրվանզադեն չի բաժանում այդ կարծիքը և գտնում է, որ վիպակում հերոսը պատժվում է «ոչ թե հեղինակի կամքով, որպեսզի առաքինությունը հաղթի և վեպը մի բարոյական խրատ տա ընթերցողին, այլ որովհետև այդպես է պահանջում վեպի մեջ նկարագրված երևույթի հոգեբանական կողմը»²: Հայ գրականությունից մեջ նյութի դիմադրությունից մասին թերևս ավելի շատ խոսել է

¹ «Գարուն», 2005, թիվ 9, էջ 10:

² Ալ. Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, Հ. 10, Երևան, 1962, էջ 162:

Հրանտ Մաթևոսյանը: «Սուռհար» («Կենդանին և մեռյալը») վիպակում և զանազան այլ հարցազրույցներում նա ևս հաճախ հեղինակային կամքը ստորադասում է նյութի տրամաբանությունները. «Գործի տարերքը ինչպես տանում է, ես այնպես էլ գնում եմ և ինչքան հիշում եմ, երբ փորձել էլ եմ գրել նախապես մշակված ֆաբուլայով և սյուժեով, այդ սյուժեն ու ֆաբուլան ավելորդ կամ կարկատանի նման են ստացվել»: Մի պահ Մաթևոսյանը նույնիսկ գերազնահատում էր նյութի դերը՝ գտնելով, թե կավն է քանդակագործին թելադրում, թե իրենից ինչ կատարվի: Այսուհանդերձ, այս մտայնությունը, որ փորձաքննում է գրողի ընտրող-կազմակերպող դերը նյութի գերակայություն հանդեպ, կարելի է ասել, իշխող չէ:

Կա նաև տրամագծորեն հակառակ տեսակետը, ըստ որի գրականություն մեջ կարևորվում է ոչ թե հեղինակը, նրա կենսագրությունը կամ գաղափարը, այլ լեզուն իբրև ինքնին, հեղինակից անկախ գոյություն ունեցող երևույթ: Նման տեսակետ է հայտնում Ռ. Բարտը «Հեղինակի մահը» հոդվածում, ուր նա գրական տեքստը դիտում է իբրև լեզվական հնարավորությունների դրսևորում: «Թեև Հեղինակի իշխանությունը դեռևս շատ ուժեղ է (նոր քննադատությունը հաճախ միայն ամրապնդել է այն), անկասկած է և այն, որ մի քանի գրողներ վաղուց արդեն փորձում են այն սասանել: Ֆրանսիայում առաջինը հավանաբար Մալարմեն էր, որ լիարժեքորեն տեսավ և նախատեսեց այն բանի անհրաժեշտությունը, որ լեզուն պետք է դնել նրա տեղը, ով համարվում էր նրան տիրապետողը»², - գրում է Բարտը: Նա գտնում է, որ լեզուն ինքնին զարգացող երևույթ է, և հարկ չկա այն համարել խոսող անհատականություններով (իմա՝ հեղինակով): Նրա կարծիքով օրեցօր փոքրանում է հեղինակի ֆիզուրան բուն գրականության մեջ, և նրանք, ովքեր դեռ հավատում են հեղինակին, մտածում են հին ձևով, որ իբրև թե հեղինակը նախորդում է տեքստին, ինքն է ստեղծում տեքստը: Նոր ձևով մտածողները, ըստ Բարտի, հավատացած են, որ տեքստից առաջ գոյություն չունի հեղինակ, նա ծնվում է տեքստի հետ: Չկա անցյալ և ապագա, կա միայն տեքստում առկա խոսքի գործողություն ժամանակը:

Մեզ համար անընդունելի է այսպիսի տեսակետը, թե հեղինակը գոյություն չունի տեքստից առաջ և հետո, որ նա ծնվում ու մեռնում է տեքստի հետ: Անշուշտ, միանգամայն այլ բան է հավատացած լինել կամ մտածել, որ հեղինակը երկը արարում է հենց գրելու պահին և ոչ

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Երկեր, հ. 1, Երևան, 1985, էջ 6:

² Roland Barthes, Избранные работы \ Семиотика, Поэтика \, М., 1994, с 385.

Թե նախապես ստեղծածն է փոխադրում թղթի վրա, բայց այս դեպքում էլ տեքստից դուրս նա գոյություն ունի ոչ միայն իբրև ֆիզիկական անձ, այլ նաև իբրև որոշակի հայացքի ու գեղագիտություն կրող: Հայ իրականության մեջ, մասնավորապես գրողների մոտ, հեղինակելու հարաբերության վերաբերյալ գոյություն ունեն տարբեր դիրքորոշումներ: Հայ գրողները (Հ. Մաթևոսյան, Լ. Խեչոյան, Վ. Այվազյան ...) ևս իրենց հողվածներում, հարցազրույցներում և այլ առիթներով բազմիցս շեշտել են լեզվի (խոսքի, բանի) առաջնահերթ նշանակությունը գրականության համար, ընդգծել խոսքի արարչական ուժը, բայց ոչ հեղինակի անհետացման հաշվին: Մեր տպավորությամբ Ռ. Բարտի տեսակետին առավել մոտ է հնչում Վ. Այվազյանի կարծիքը. «Գոնե գրականության մեջ մի Մեծ Ասելիքի բեկորներն են այս ու այն մեծի լեզվով, որովհետև իրականում մարդու բուն Ասելիքը հենց իր այդ լեզուն է, և մարդն իր այդ լեզվից ավելին չի կարող ասել, քանի որ Աստված նրան ճանաչում է հենց լեզվով»¹: Այս խոսքի մեջ որքան էլ շեշտված լինի լեզվի գերակայությունը, այնուամենայնիվ, ի տարբերություն Բարտի, Այվազյանը լեզվի հետևում մարդուն է տեսնում: Բանի արարչական խորհուրդը թերևս ամենից շատ հասու էր Հրանտ Մաթևոսյանին, որը, Սուրբ Գրքի հետևությամբ, գրում էր. «Բանը և Աստված հոմանիչ են»: Նա հավատացած էր, որ խոսքը, բանը, լոգոսն է կառավարում աշխարհը, «քանի որ երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ»²: Սակայն ի տարբերություն Բարտի և արևմտյան այլ տեսարանների, ոչ Հ. Մաթևոսյանը, ոչ էլ մյուս հեղինակները խոսքի հաշվին բնավ էլ չեն պակասցնում գրողի (այսինքն Բարտի նշած հեղինակի) պատասխանատվությունը իր ստեղծած գրականության հանդեպ և ոչ էլ գրականությունը դարձնում են զուտ լեզվական արտահայտություն՝ անտեսելով նրա մյուս բաղադրիչները (հարաբերությունը ժամանակի, ազգի, հասարակության, մարդկության հետ): Այսինքն՝ Հայ գրողները լեզվի հետ միասին շեշտում են գրողի անհատականության խնդիրը: Օրինակ՝ Լ. Խեչոյանը իր հարցազրույցներից մեկում³ կարևորելով լեզվի՝ Բանի դերը՝ միաժամանակ գտնում է, որ Բանին չունչ է հաղորդում անհատը՝ ընտրյալը, այսինքն՝ հեղինակը, և համոզված է, որ լեզուն գրողի բանական վերահսկողությունից դուրս ինքնակա երևույթ չէ: «Գուցե Բանը մեր կյանքի աղբյուր հանդիսացող սրտի խորքում է

¹ «Գրական թերթ», 2005, թիվ 10 (Վ. Այվազյանի, «Հայ վեպը» հոդվածը):

² Հր. Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, էջ 29:

³ «Գրական թերթ», 2004, թիվ 36:

կամ ավելի ճիշտ՝ այդ գաղտնի էությունը մշտապես փակված է այնտեղ, այն տեղում, որտեղ ապրում է մեր սրտի բնական ջերմությունը, որի մեջ է բոլոր գոյերի պտղաբեր ներքին ուժը: ... Այնուամենայնիվ, ահա այստեղ է հրաշքը՝ առեղծվածը, Բան-ի ետևից, յոթ սարի ետև, լույս ու մութ աշխարհ գնացած մարդու որդիներից քչերի համար է այդ ձվից հազարան բլբուլը ծնվում, շատերի համար նրանից սովորական թռչուն՝ հավ է դուրս գալիս»: Այսպես, թե այնպես խնդիրը կրկին հանգում է գրողի անհատականության դրսևորմանը, նրա կարևորության ընդգծմանը: Այս առումով թերևս արժե հիշել Բախտինի այն միտքը, ըստ որի լեզուն գրողի համար ճիշտ այնպիսի գործիք է, ինչպես քարն ու մարմարը քանդակագործի համար:

Սեփական ստեղծագործություն մեջ արվեստագետի (գրողի) աննյութական, ոչ առարկայական ներկայություն մասին խոսում էր դեռևս Զ. Ջոյսը: Իհարկե, ինչպես ընդունված է նաև հիմա, Ջոյսը գրական տարբեր սեռերում տարբեր աստիճանի է տեսնում հեղինակի ներկայությունը: Նրա կարծիքով արվեստագետը կատարելության է հասնում այն դեպքում, երբ լիովին անդեմանում ու անէանում է: Դա կատարվում է թատերգության մեջ: «Արվեստագետը Արարչի նման մնում է իր կերտածի ներսում, հետևում, վերևում կամ դրսում անտեսանելի, անէանալու աստիճան հղկված, եղունգները սառնասրտորեն խարտոցելով»¹: Թատերագիր հեղինակի անէանալու մասին Ջոյսի ասած խոսքը Ումբերտո էկոն տարածում է ընդհանրապես հեղինակների վրա և Ջոյսին լրացնում է մյուս կողմից: Ըստ էկոյի, այնուամենայնիվ, գրական երկից (որին նշանագետ գիտնականը միշտ նայում է իբրև տեքստի) լսելի է հեղինակի ձայնը, որ ընթերցողին ուզում է տեսնել իր կողքին: «Այդ ձայնը երևան է գալիս իբրև գեղարվեստական հնարքների հանրագումար, իբրև կառույց, իբրև այն կետերի ցանկ, որոնց մենք պետք է հետևենք, եթե ուզում ենք լինել օրինակելի ընթերցող»², -գրում է էկոն: Ի վերջո, էկոն գալիս է այն անվերապահ հերակացություն, որ հեղինակը մշտապես առկա է իր ստեղծած կառույցում. «Օրինակելի հեղինակը ներկա է և իրեն ցույց է տալիս նույնիսկ ամենացածրակարգ պոռնոգրաֆիական վեպերում, որտեղ արվեստի պատկերացումն անգամ չի գիշերել» (նույն տեղում, էջ 35): (Ի դեպ, նման տեսակետ է հայտնում նաև Բախտինը, որի

¹ **Ջեյմս Ջոյս**, Արվեստագետի նկարը պատանության հասակում, Երևան, «Հույս և սեր» հրատ., /անգլերենից թարգմ. Հ. Շարուրյանի /, 2006, էջ 314:

² *Умберто Эко, Шесть прогулок в литературных лесах, СПб., изд-во «Симпозиум», 2002, с 32 .*

կարծիքով գրողն իր ստեղծագործությունն մեջ ներկա է ավելի շատ իբրև սկզբունք, քան կերպար, և նա «...պետք է մնա իր իսկ կառուցած աշխարհի սահմանագծի վրա իբրև նրա ակտիվ ստեղծողը, քանի որ նրա ներխուժումը այդ աշխարհ քանդում է նրա գեղագիտական կայունությունը»¹:

Ձի կարելի է չհամաձայնվել էկոյի տեսակետի հետ, որը միաժամանակ ցույց է տալիս գայթակղիչ հարցադրումների ավելորդությունը: Անվիճելի է, որ գրողը մշտապես ներկա է իր ստեղծագործության մեջ, և հարցը կարող է վերաբերել սոսկ նրա ներկայության ձևին, որ կարող է լինել և էմպիրիկ-անհատական կենսագրությամբ գրողը, և նրա ստեղծած այլ անունով ու կենսագրությամբ կերպար, և կարող է արտահայտվել իբրև ոճ, ժանրային նախասիրություն, կոմպոզիցիոն ձև և այլն: Թվում է, թե արձակ ստեղծագործություններից հատկապես պատմավեպերում և ընդհանրապես պատմության թեմայով գրված որևէ երկում գրողն իբրև կերպար չի կարող ներկա լինել, որովհետև դա կլինե՞ր ժամանակավրեպություն (անախրոնիզմ): Բայց գեղարվեստական երևակայությունը սահմաններ չի ճանաչում, և նորագույն պատմավեպերում անգամ կարելի է հանդիպել գրողների խորհրդանշանային կերպարների: Օրինակ՝ Արծրուն Պեպանյանի «Ալեքսանդր՝ որդի Ամմոնի» պատմավեպում քրմի հանդերձանքով «ներկա է» ինքը՝ Հեղինակը՝ Նուրծ Բա անունով, որը Արծրուն անվան չրջված ձևն է: Այդ կերպարը կա նաև նույն հեղինակի «Այրվելու գնացողը» պատմավեպում: Ամեն դեպքում տեսությունը չի կարող սահմանափակել կամ ուղղորդել գրողի նախասիրությունը, որովհետև գրողը ջանում է ստեղծված կաղապարները քանդելով գտնել նոր ձևեր, իսկ տեսությունը սոսկ հայտնաբերում է գոյություն ունեցող օրինաչափությունները:

Կարելի է անվարան ասել, որ նույնքան տարակարծությունների ու նաև երբեմն արտաոտց տեսակետների հիմք է տալիս գրականության ըմբռնումը: Այդ հասկացության «անատմիական» տարրալուծումը ստիպում է տարբեր կողմերից և տարբեր հարաբերություններում դիտարկել երևույթը, որը շատ անգամ հանգեցնում է նրան, որ նախկինում ինքնին հասկանալի խնդիրը դառնում է անհասկանալի: Գրականությունը խոսքի արվեստ է, իսկ խոսքը և նրա ամենափոքր միավորը՝ բառը արդեն իսկ բազմիմաստ է և ենթադրում է ընկալման բազմիմաստություն: Դեռևս Պոտերնյան էր ասում, որ բառը հավասար-

¹ Քաղվածքն ըստ «Введение в литературоведение» նշված աշխատության, էջ 18:

րապես պատկանում է և արտասանողին, և ընկալողին, որովհետև բառի արտաբերումը գրգռում է լսողի բանականությունը և նրա մեջ արթնացնում սեփականը, որը կարող է չհամընկնել արտասանողի ըմբռնման հետ: Եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ մարդու զգայությունների ու ենթագիտակցություն մեջ ծնունդ առած զգացմունքը, միտքը, տպավորությունը բառի փոխվելիս իմաստային կորուստ է ունենում, ապա պարզ կդառնա, որ գրողի մտքում ծնված բառն արդեն ընթերցողին է հասնում կրկնակի (զգայություն – բառ և բառ – ընկալող ճանապարհներ) կորստով: Ահա այս նույն օրինաչափությունը գործում է գրականության մեջ (խոսքի արվեստում): Տեսաբաններից ոմանք վաղուց չեն բավարարվում գրականությունը խոսքի արվեստ կոչելու բացատրությամբ և կարևորելով հանդերձ խոսքի նշանակությունը՝ ընդգծում են խաղի պահը: Յոհան Հեյզլինգան մշակույթը և մասնավորապես պոեզիան համարում է խաղ: Պոեզիան ծնվել է խաղից և խաղի մեջ էլ իրեն զգում է, ինչպես տանը: Բայց պոեզիան միայն գեղագիտական հաճույք պատճառելու համար չէ, հիշեցնում է տեսաբանը: Հնագույն ժամանակներում պոեզիան եղել է պաշտամունք, տոնական ուրախություն, հավաքական խաղ, իմաստուն խրատ, պայծառատեսություն, սրբազան ծես և այլն: Միֆական ստեղծագործություններում բանաստեղծը ներկայացվում է իբրև ամենագետ, որը պատասխանում է բոլոր հարցերին: «Բանաստեղծ պայծառատեսից միայն աստիճանաբար են առանձնանում մարգարեի, քուրմի, առաքյալի, դեմագոգի, սոփիստի և հոետորի ֆիգուրաները»¹, – գրում է Հեյզլինգան: Ըստ էություն ժամանակակից տեսաբաններից շատերը գրողի և գրականության գործառույթները կարծես թե կենտրոնացված վիճակից կրկին ցրում, տարածում են նշված բնագավառների վրա՝ անէացնելով ու տարրալուծելով գրականության հստակ սահմանները:

Ամերիկյան տեսաբան Ջոնաթան Գուլլերը կարծում է, որ հստակ չեն այն չափանիշները, որոնք թույլ կտան գրականությունը տարբերակել գրավոր խոսքի մյուս տեսակներից: Նա կարծում է, որ չկա մի այնպիսի տեստ, որի հիման վրա, ասենք, մարսեցիները կողոորոչվեն, թե ինչ է գրականությունը: Նրա կարծիքով ամեն ինչ հարաբերական է՝ կախված հանգամանքներից և այն բանից, թե մենք ինչքանով ենք պատրաստ տվյալ խոսքն ընդունել իբրև գրականություն: Նա վկայակոչում է մոլախոտի օրինակը: Ո՞նամված պարտեզում վայրի մի

¹ *Самосознание культуры и искусства XX века, Москва – Санкт Петербург, «Университетская книга», 2000, с 79.*

բույս մոլախոտ է, բայց արձակ դաշտում, բնության մեջ այդ բույսը իր տեղում է և չի կարող իր նման բույսերի շարքում մոլախոտ կոչվել: Նույն կերպ, ասում է տեսաբանը, եթե մենք հակված ենք տվյալ տեքստը ընդունելու իբրև գրականություն, ուրեմն նա գրականություն է և հակառակը:

Պատմությունը հաստատում է երևույթի հարաբերականությունը: Մինչև 18-րդ դարը գրավոր բոլոր գրքերը համարվում էին գրականություն: Նույնիսկ 19-րդ դարում շատերը (մխիթարյաններ, Գր. Արծրունի և ուրիշներ) հստակ անջրպետ չէին դնում գիտական ու գեղարվեստական գրականության միջև: Ըստ էության նման դիտարկումներով Քուլլերը մեզ հետ է տանում ժամանակների միջով՝ առաջարկելով գտնել գրականության համար նոր սահմանումներ:

Ձ. Քուլլերն իր աշխատության մեջ՝ փորձում է ինչ-որ կողմնորոշիչներ գտնել, որոնք կարող են օգնել գրական տեքստը խոսքի մյուս տեսակներից տարբերակելու: Նա թվարկում է այդ հատկանիշները, որոնցից մի քանիսն են՝

ա) գրականությունը չունի գործնական նշանակություն.

բ) ունի արտահայտման հատուկ ձև (չափածո, հնչյունների դասավորություն).

գ) հաղորդակցման միջոց է .

դ) մտացածին է, հնարովի, և ոչ ոք չի հարցնում, թե այդ պատմությունն իրոք կատարվել է, թե ոչ: Ենթադրյալ լսարանը լռությամբ ընդունում է տեքստում ներկայացված իրողությունների պայմանականությունը, մանավանդ որ լեզվի մի շարք կողմնորոշիչներ (անձնական դերանուններ, մակբայներ) գրական տեքստում ունեն հարաբերական ու պայմանական նշանակություն: Օրինակ, գրականության մեջ ես-ը չի համընկնում հեղինակի կամ պատմողի հետ, «հիմա» բառը մատնանշում է մի ժամանակ, որ չի համընկնում կարդացողի ժամանակի հետ, նույնը՝ «այստեղ» բառը և այլ մակբայներ: Այդ բառերը հասկացվում են գեղարվեստական կոնտեքստում.

ե) գրականության կապը աշխարհի հետ գրականության հատկանիշը չէ, այլ մեկնության արդյունք, որովհետև այդ կապը մեկնության չնորհիվ է տեսանելի դառնում.

զ) գրականությունը ինտերտեքստային երևույթ է, գրական տեքստում քննարկվում է մի բան, որ իմաստ ունի այլ հարաբերություններում, տվյալ տեքստը գոյություն ունի այլ տեքստերի մեջ, դրանց

¹ Տե՛ս, **Jonathan Culler**, *Literary Theory (A Very Short Introduction)*, Oxford, University Press, 1997»:

չնորհիվ:

Որոշ տեսաբանների համար, ինչպես արդեն առիթ ունեցանք ասելու, գրականությունը պարզապես լեզվական կառույց է, լեզվի կազմակերպման միջոց: Այդ տեսակետն են պաշտպանում կառուցվածքաբանները, հետկառուցվածքաբանները, նշանագետները: Նրանց համար գրականությունն առաջին հերթին տեքստ է, և այդ տեքստը կարդալու համար վերը նշված տեսություններից յուրաքանչյուրը մշակում և ստեղծում է իր յուրահատուկ համակարգը՝ համապատասխան եզրաբանությունը:

Տրամաբանական հարց է առաջանում՝ ո՞րն է «գրական երկ» և «տեքստ» հասկացությունների տարբերությունը: «Ստեղծագործություննից դեպի տեքստ» հոդվածում Ռոլան Բարտը գրում է. «Ստեղծագործությունը դա դասականություն է (*классика*), իսկ տեքստը՝ ավանգարդ»¹: Դա չպետք է անվերապահորեն ընդունել, բացատրում է Բարտը, որովհետև հին ստեղծագործություններում էլ կարելի է տեքստ գտնել, իսկ բազմաթիվ նորագույն ստեղծագործություններում հաճախ տեքստ չկա: Ուրեմն՝ ո՞րն է տարբերությունը: Ստեղծագործությունը իրեղեն երևույթ է, որ կարելի է պահել գրադարանում, պահել ձեռքում, ընթերցել մետրոյում, իսկ «տեքստը տեղավորվում է լեզվի վրա», տեքստը շոշափելի է դառնում միայն նրա հետ աշխատելու ընթացքում: Տեքստի գոյությունը ստեղծագործության անկմամբ չի պայմանավորված, որովհետև այն կա, «անցնում է ստեղծագործության միջով»:

Ձծանրանալով տեքստի դանազան բնութագրությունների վրա, անհրաժեշտ է, այնուամենայնիվ, նշել, որ ստեղծագործություն — տեքստ փոխակերպությունն իր հերթին առաջացնում է քննադատ-ընթերցող տեղաշարժը: Ինչ-որ տեղ դրա հետ է կապվում քննադատի դերի նկատելի նվազումը: Խնդիրն այն է, որ ժամանակակից հիշյալ կարգի տեսաբանները տեքստի ընթերցումը կապում են ոչ թե քննադատի, այլ մեկնաբանի կամ ընթերցողի հետ: Օրինակ, Բարտը գտնում է, որ քանի կա, տիրապետում է հեղինակի գաղափարը (հատկապես ուսումնական դասընթացներում, լինի դպրոց, թե բուհ), գոյություն ունի և քննադատը: Հեղինակի մահը (ոչ ֆիզիկական), այսինքն տեքստի ծնունդն իբրև լեզվական կառույցի, ծնունդ է տալիս ընթերցողին: Այս մտայնությամբ էլ Բարտը քննադատությունը բաժանում էր երկու խմբի՝ համալսարանական և մեկնաբանական (ինտերպրետացիոն): Համալսարանական քննադատության հիմքը պո-

¹ Ռոլան Բարտ, նշված աշխատությունը / ուսերեն /, էջ 414:

գիտիվիզմն է, դետերմինիզմը՝ պատճառականությունը: Այդ քննադատությունը վերլուծություն է կատարում՝ հենվելով անալոգիայի՝ նմանություն վրա: Այսինքն՝ քննադատը գրական երկը բացատրում է հասարակական, քաղաքական, կենցաղային, հոգեբանական և այլ տվյալների հիման վրա, հաշվի է առնում երկի ծննդյան հանգամանքները (պատմություն), հեղինակի ու նրա հերոսների հոգեկան ապրումները (հոգեբանություն), նրանց կենսագրության ու կենսաբանության (հոգեվերլուծական մեթոդի ղեպքում) էական կողմերը կամ մանրամասները և այլ գիտությունների (վիճակագրություն, աշխարհագրություն ...) ընձեռած հնարավորությունները: Ըստ Բարտի՝ սա նշանակում է, որ գրականությունը վերլուծվում է իրենից դուրս գտնվող երևույթների օգնությամբ: Երկրորդ՝ ինտերպրետացիոն քննադատության հիմքը էկզիստենցիալիզմն է և Ֆենոմենոլոգիան: Այդ քննադատությունը տեքստը վերլուծում է ինքն իր մեջ, առանց արտաքին հանգամանքների հաշվառման: Տեքստի մեջ մեռնում է հեղինակի ձայնը, և անկենդան խոսքը դառնում է մի ուրույն «լեզվական ինքնագործունեություն», որին կենդանացնում է ընթերցողը:

Ըմբռնման աստիճանի տեսակետից տարբեր են լինում տեքստերը: Կան տեքստեր, որոնց կողը հանրամատչելի է, ընկալելի է ընթերցողի համար: Օրինակ, երբ ընթերցողը կարդում է Հ. Թումանյանի «Ծունն ու կատուն», լռեցյալն ընդունում է, որ ոչ չունն է խոսում, ոչ կատուն, նրա համար ինքնին հասկանալի է խոսքի պայմանականությունը: Կան տեքստեր, որոնք ուղղված են որոշակի հասցեատիրոջ՝ երեխաներին, գյուղատնտեսության աշխատողներին, բժիշկներին և ըստ այդմ հասկանալի են նրանց: Բայց տեքստերը հաճախ կարող են չգտնել իրենց հասցեատիրոջը և ընկնել համապատասխան կողին չտիրապետող ընթերցողի ձեռք: Օրինակ, ոտմանտիզմին բնորոշ է հակադրության սկզբունքը (անհատ – հասարակություն), իղբայի անմատչելիությունը և այլն, և եթե այդպիսի ստեղծագործությունը հայտնվում է այս սկզբունքները չիմացող (կողին չտիրապետող) մեկնաբանի (ընթերցողի) ձեռքը, արդյունքը լինում է չնախատեսված ու անսպասելի:

Ոտսելով տեքստի բնույթի և այն վերծանող ընթերցողի դերի կարևորության մասին՝ Ումբերտո Էկոն սահմանում է տեքստի երկու տեսակներ՝ բաց և փակ տեքստեր: Բաց տեքստերը նրանք են, որոնք ունեն որոշակի հասցեատեր (ասենք՝ երեխաների համար գրված գրույցներ, հեքիաթներ ու պատմվածքներ) և հասկանալի են նրանց համար (և ոչ միայն) և ունեն համեմատաբար սահմանափակ մեկնա-

բանություն: Ի տարբերություն բաց տեքստերի՝ փակ տեքստերը տալիս են ապակողացման բազմաթիվ հնարավորություններ, տարբեր մարդիկ (ընթերցողներ) տարբեր կերպ կարող են ընկալել ու բացատրել, և կարող են նաև ընթերցվել հեղինակի կողմից չնախատեսված տարբերակով: Իբրև ապացույց վերջին մտքի՝ նա բերում է էժեն Սյուի «Փարիզի գաղտնիքները» վեպի օրինակը, որը հեղինակի կողմից նախատեսված էր բարձր դասի զվարճություն համար, բայց պրոլետարիատի ձեռքին այն դարձավ հեղափոխության ազդակ: Երկու տիպի տեքստերի մեջ էկոն առաջնությունը տալիս է բարդ, լարիրինթոս հիշեցնող կառուցվածք ունեցող փակ տեքստին՝ ըստ երևույթին այն պատճառով, որ նման տեքստի «ընթերցումը» կարող է ավելի մեծ գեղագիտական բավականություն պատճառել¹:

Կարելի է ասել, որ գուգահեռի համար հայ գրականագիտությունը բավականաչափ նյութ չի տալիս: Այնուամենայնիվ, գրողները (որ հաճախ նաև գրականագետներ են, բայց հարցին մոտենում են գրողի տեսանկյունից) անդրադառնում են գրականության էության խնդիրներին՝ երևան հանելով տեսակետների բազմազանություն, ինչը միաժամանակ վկայությունն է մեր գրական կյանքում տարբեր հոսանքների կամ թերևս ավելի ճիշտ կլինեն ասել՝ շերտերի առկայության մասին: Ժամանակակից հայ գրողների մոտ կարելի է հանդիպել գրականության՝ մասնավորապես պոեզիայի տրամագծորեն հակառակ ըմբռումների: Օրինակ՝ բանաստեղծ Հակոբ Մովսեսը իր «Եվ ձայն է բարձրանում՝ օվսաննա՛, օվսաննա՛» հարցազրույցում անդրադառնում է պոեզիայի պատմությանը, չեչտում նրա՝ ծագումնաբանորեն ամրագրված կրոնա-խորհրդածիսական բնույթը, մերժում նրա անիջական կապը որոշակի ժամանակի հետ և, մեր միջնադարյան մտածողների նման, պոեզիան համարում է Սուրբ Հոգու դրսևորում. «Պատմությունը իրենից ոչինչ չի ներկայացնում, որ բանաստեղծը նրան կողմ կամ դեմ լինի: Բանաստեղծությունը իր սեփական պատմությունն է կերտում, որն էլ բուն համատիեզերական պատմությունն է. դա կարող ենք անվանել Սուրբ Հոգու պատմություն, որտեղ գուցե և ձնձաղիկների երթը լանջերն ի վար պակաս կարևոր չէ, քան սուվորովյան բանակի երթը Ալպերով: Եղելությունը դեռ պատմություն չէ: Եղելության և կեցության ամրագրմամբ զբաղվում է տարեգրությունը, այն, ինչ հույները Հիստորիա էին կոչում: Իսկ բուն գոյություն բուն պատմությունը Պոեզիան է: Երբ Պոեզիան

¹ Տե՛ս, *Умберто Эко, Роль читателя, Москва, 2005.*

և Իրականությունը համընկնում են (իրապաշտական կամ գերիրապաշտական սկզբունքը), Բանաստեղծությունը կորցնում է իր իմաստը և դառնում է ավելորդ»¹: Որոշ տարբերություններով հանդերձ՝ Հենրիկ էդոյանի՝ պոեզիայի մասին ունեցած ըմբռնումը մոտ է Հակոբ Մովսեսի տեսակետին. «Իմ գրքում մի այսպիսի տող ունեմ. «բանաստեղծությունից մինչև Ավետարան մի քայլ է միայն, որ երբեք չի արվի»: Այսինքն՝ բանաստեղծությունն անընդհատ մոտենում է Ավետարանին, բայց երբեք չի հասնի, իրավունք էլ չունի: Երբ պոեզիան թափանցում է Ավետարան, դադարում է պոեզիա լինելուց: Սոսելով պոեզիայի և կյանքի մասին՝ կարող եմ ասել, որ երբ նրանք չփվում են միմյանց, ստացվում է կյանքի մի նոր տեսակ, որ բարձր է և իրականությունից, և մարդուց: Պոեզիան նախակյանքն է, ուղի դեպի կյանք. նա ինքը կյանքն է, նա բարձր է կյանքից...»²: Այսուհանդերձ, ի տարբերություն Հ. Մովսեսի՝ էդոյանը պոեզիան չի կտրում կյանքից և նրա մեջ չի վերացնում կյանքի հետքերը. «Հնարավորին չափով պոեզիան մոտեցնել կյանքին և կյանքը մոտեցնել պոեզիային. դա իմ ձգտումն է»: Սակայն երկու բանաստեղծների տեսակետները առերևույթ են տարբերվում, որովհետև կյանքի մասին էդոյանի ունեցած պատկերացումները հիշեցնում են իդեալիստներին. «Այն իրականությունը, որ մենք տեսնում ենք, դեռ իրական չէ: Իրական է այն, ինչ մշտական է, հետևաբար պոեզիան նաև իրականության որոնումն է, այն, ինչը գտնվում է մեր սովերային իրականությունից այն կողմ» (նույն տեղում): Ի վերջո, երկու բանաստեղծների տեսակետները փաստորեն համընկնում են, երբ էդոյանը գրում է. «Գրելիս պետք է սովորել Ոգին. միայն այդ տեղից կարելի է մոտենալ արվեստին» կամ՝ «Յուրաքանչյուր բանաստեղծ պետք է ուսումնասիրի ինքն իրեն, իմանա ինչ է գրում: Հասկանա, որ իրենից բարձր ուժեր են մասնակցում այդ բանաստեղծության ստեղծմանը» (նույն տեղում, էջ 14): Թեև առանց ուղղակի առճակատման, բայց ըստ էության վերը նշված տեսակետների դեմ է բանավիճում բանաստեղծ Արտեմ Հարությունյանը. «Գրականությունն օրգանիզմ է, որը խիստ կապված է Հասարակության գեղագիտության, տարբեր տեսակի դրսևորումների, մինչև իսկ նրա սոցիալական վիճակի հետ: 2006 թվի գրողը, երբ նստած է իր սեղանի առաջ, պետք է բանաստեղծություն դարձնի իր օրվա տեսիլքը, ոչ թե նշի, թե իր ներաշխարհի վրա անցյալի գրականությունն ինչպես է ազդել և մեզ ներկայացնի խառնա-

¹ «Գարուն», 2006, թիվ 7-8, էջ 15:

² «Գարուն», 2005, թիվ 9, էջ 13:

ծին մի բան: Բառին, որ շատ գրավիչ երևույթ է, խառնելով միատիկ ցնցումներ, կարող ենք պատրանք ստեղծել, թե բերում ենք միատե-
րիաներ և գաղտնիքներ կամ բերում ենք հրաշքներ»: Դժվար չէ
նկատել, որ բանաստեղծներից յուրաքանչյուրը տեսականորեն հիմ-
նավորում է սեփական փորձը և արդարացնում այն: Ընդհանուր առ-
մամբ, հայ տեսական միտքն ընթանում է եվրոպական մտքին զուգա-
հեռ՝ ներառյալ նաև արվեստի՝ իբրև խաղի տեսությունը: Սակայն,
ընդունելով հանդերձ խաղի անհրաժեշտությունը գրականություն-
յան մեջ՝ Հ. Մովսեսը գտնում է, որ մեր ժամանակի հայ գրականության
մեջ խաղը վերածվել է խաղամոլության՝ առաջացնելով կեղծ մոդեռ-
նիզմի տպավորություն: ««Նաղ» բառը մշակույթի պատմության
մեջ, իհարկե, առաջնակարգերից է, հիշենք, թեկուզ Հայդինգայի
գիրքը: Նաղը լույսի ատրիբուտ է: Պատահական չէ, որ մեզանում բա-
նաստեղծությունը և երգը կոչվել են «խաղ», «խաղիկ», - գրում է
բանաստեղծը, բայց շարունակության մեջ հանգում է այն եզրակա-
ցության, որ 20-րդ դարում խաղամոլությունը «խախտել է բանա-
ստեղծության և նրա խաղի էկոլոգիան»՝ իբրև արդարացում
չահարկելով Կանտի «աննպատակ նպատակահարմարություն»
միտքը, որի հետևանքով մենք ունենք ոչ թե անկախ
բանաստեղծություն, այլ «բանաստեղծությունից անկախություն»:
Հազիվ թե բանաստեղծի այս միտքը ընդհանրական կարելի է
համարել և լիովին արդարացի, բայց ակնհայտ է, որ վերը նշված տե-
սակետներից յուրաքանչյուրն ունի համակիրներ: Այնուամենայնիվ,
հայ տեսաբանները (գրող, թե գրականագետ) անդրադառնում են
գրականության (պոեզիայի) փիլիսոփայական էությունը, բայց ոչ
նրա սահմանազատիչ առանձնահատկություններին, որովհետև
դժվարագույն հարցը այն սահմանի որոշումն է, որտեղ զատվում են
գրականությունն ու ոչ գրականությունը, մի բան, որ փորձում էր
անել Քուլլերը: Դա կնշանակեր նաև սահմանել ոգու դրսևորման
տեխնիկական միջոցները, որից զերծ են մնում մեր բանաստեղծները:

Վերը չարադրվածը տրամաբանորեն մեզ մոտեցնում է ընթերցողի
զաղափարին, ընթերցող, որ նորագույն մտածողների աշխատու-
թյուններում փոխարինելու է գալիս քննադատին: Անշուշտ, ընթեր-
ցողն իբրև հասցեատեր, իբրև վերացական, երևակայական, ենթադ-
րելի նպատակակետ, երբեմն իբրև ներքին քննադատ, մտովի զրու-
ցակից, իբրև թելադրիչ ուժ և այլն, գոյություն է ունեցել ի սկզբանե,

¹ «Գարուն», 2006, թիվ 9-10, էջ 7:

Հիշատակվում է դասականների ստեղծագործությունների մեջ ոչ միայն գեղարվեստական երկերի առաջաբաններում կամ վերջաբաններում, այլև բուն տեքստում, իբրև հավաքական էակ, հանրություն, հասարակություն, ազգ, իբրև անհատ, անցյալի ու ժամանակակից շատ ստեղծագործություններում գրողը հաճախ է գրույց սկսում ընթերցողի հետ: Ընդհանուր առմամբ գրողը չի կարող աչքի առաջ չունենալ կամ իրական, ժամանակակից, որոշակի կամ վերացական, ենթադրյալ, ապագայի ընթերցողին: Տեսաբաններից ոմանք գրական երկը համեմատում են շշի մեջ փակված ու ծովը նետված գրություն հետ, որը երբևէ որևէ ծովային կգտնի: Եթե չլինի ընթերցողը, չի կայանա հաղորդակցումը, և գրողի հաղորդած ինֆորմացիան կկորչի, կոչնչանա: Այս առումով շատ անվերապահ է արտահայտվում ամերիկյան նշանավոր գրող Կուրտ Վոնեգուտը: Նրա «Կապտամորուսը» վեպում կա մի իմաստալից երկխոսություն նկարչի և գրողի միջև, որը հաստատում է հաղորդակցման անհրաժեշտությունն ու կարևորությունը. «-Վերնագրերը ստեղծվում են ոչ հաղորդակցման նպատակով,- ասացի ես: - Ի՞նչ իմաստ ունի ապրել,- ասաց նա (գրողը-Ժ.Ք.),- եթե չես հաղորդակցվելու»¹: Եթե չլինեք ընթերցողի և ընթերցանությունից պարագան, ապա գրողները ողբերգություն չէին ապրի իրենց ստեղծագործությունների կամ գրքերի չտպագրվելու առթիվ: Սա որոշակի է:

Ընթերցողի հարցում գոյություն ունի երկու հակադիր վերաբերմունք: Հատկապես դասականների մի մասը գոնե արտաքնապես կամ ձևականորեն ժխտում է ընթերցողի կարևորությունը գաղափարը, երկրորդական տեղ հատկացնում նրան: Օրինակ, Օսկար Ուայլդն ասում էր . «Ես գրում եմ, որովհետև գրելն ինձ համար արտիստական մեծագույն բավականություն է: Եթե իմ ստեղծագործությունը դուր է գալիս փոքրաթիվ ընտրյալներին, ես դրա համար ուրախ եմ: Եթե ոչ, ես չեմ վշտանա: Իսկ ինչ ունեմ ամբոխի հետ, ես չեմ էլ ցանկանում լինել Հանրամատչելի գրող: Դա չափազանց հեշտ է»²: Գրողներից շատերը կարող են միանալ այս խոստովանությունը և ասել, որ երբ սկզբնապես գրիչ են վերցնում իրենց ասելիքն ասելու, ղեռնա նրանց մտապատկերում հստակ չի ձևավորված ընթերցողի կերպարը:

Եթե առաջնորդվենք ժամանակակից եզրաբանությամբ և ընդունենք, որ գրողը որոշակի ինֆորմացիա է հաղորդում, ապա ան-

¹ Կուրտ Վոնեգուտ, Կապտամորուսը, Երևան, «Ձանգակ» հրատ., 2005, էջ 42 (անգլերենից թարգմ. Գ. Համբարձումյանի):

² Уайльд О., Письма разных лет («Иностранная литература», 1993, no 11), с. 111.

Հրաժեշտաբար առաջանում է այդ ինֆորմացիան ընդունողի անհրաժեշտությունը: Ասել կուզի, որ թաքնված, թե բացահայտ ընթերցողի կերպարը կա (եղել է) գրողի մտապատկերում, եթե անգամ այդ մասին նա չի բարձրաձայնում: Այսուհանդերձ, այս կարգի ըմբռնումներում, երբ ընթերցողը երևակայական, վերացական, ենթադրելի է, նրան վերագրվում է երկրորդական դեր: Վերացական ընթերցողի առումով հետաքրքրական զուգահեռ է կատարում Արիստոտելը՝ համեմատելով գրողին ու հոետորին: Հոետորն իր աչքի առաջ ունի ունկնդրին, կարող է խոսքը կառուցել՝ ելնելով ունկնդրի սեռից, տարիքից, կրթական մակարդակից, հետաքրքրությունների ոլորտից և այլն, մինչդեռ գրողի պատկերացումը ընթերցողի մասին մեծ մասամբ վերացական է:

Նրանք, ովքեր երկրորդական դեր են հատկացնում ընթերցողին, համոզված են, որ, այնուամենայնիվ, ընթերցողին վարում է, նրան կողմնորոշում ու ղեկավարում է հեղինակը (Բախտին):

Կա նաև ընթերցողակենտրոն տեսություն, որի հեղինակները կառուցվածքաբանները և այսօր առավել չափով՝ նշանագետներն են: Ժամանակակից «ընթերցող» հասկացությունը չի համընկնում ավանդական ընթերցողի կերպարին: Եթե ավանդական ընթերցողը գրականությունը սիրահարված, գրականությունը դաստիարակվող, գրականությունից ինչ-որ բան սովորող և նրանով առաջնորդվող մարդն էր, ապա ժամանակակից ընթերցողը չափազանց հեռու է ոչ միայն ոտմանտիկ սիրային վեպերի վրա արցունք թափող սենտիմենտալ օրիորդներից, այլև ավանդաբար ընդունված քննադատի ըմբռնումից: Ժամանակակից ընթերցողը փոխարինում է քննադատին, գինված է տեսությունը և ինֆորմացիա քաղելով հանդերձ յուրաքանչյուր տեքստից՝ դառնում է տվյալ տեքստի համահեղինակն այնքանով, որքանով որ «տեքստ» անվանվածը շոչափելի, առարկայական գծեր է ձևոք բերում ընթերցանության ընթացքում: Քույլերը գտնում է. «Ընթերցողի համար գրական աշխատանքն այն է, ինչ որ ներկայանում է գիտակցությունը, կարելի է վիճել, որ աշխատանքն օբյեկտիվ, դրա վերապրումից անկախ գոյություն ունեցող բան չէ, այլ ընթերցողի կողմից դրա վերապրումն է: Հետևաբար, քննադատությունը կարող է ստանալ ընթերցողի՝ տեքստը քայլ առ քայլ հաղթահարելու նկարագրություն ձևը, վերլուծելով, թե ինչպես է նա իմաստ վերարտադրում՝ ստեղծելով կապեր, լրացնելով չասված բա-

¹ **Ջոնաթան Գուլլեր**, նշված աշխատությունը (անգլերեն), էջ 118:

ներ, ակնկալումներ ու ենթադրություններ անելով, իսկ հետո իր սպասումներից հիասթափվելով կամ դրանք փաստարկելով»¹: Մոտոպորապես նույն պատկերն է ստացվում, ինչ Բարտի մոտ: Դա քննադատ – ընթերցող փոխակերպությունն է. կամ ընթերցողը ստանձնում է քննադատի դերը, կամ քննադատը վերափոխվում է ընթերցողի:

Ժամանակակից տեսաբանները տեքստը դիտում են իբրև նշանների սիստեմ: Եթե նշանները բացահայտ են, տեքստը դառնում է բանասիրության նյութ, եթե գաղտնի, սիմվոլիկ՝ հերմենևտիկայի նյութ: Տեքստը սիստեմ է, որտեղ կա իմաստների շարժում, խաչաձևում, բայց ոչ խաղաղ գոյակցություն: Տեքստի հենց այս հատկանիշների վրա է հիմնված Ժ. Դերիդայի, այսպես կոչված, ղեկոնստրուկցիան: Դեկոնստրուկցիայի (ապամոնոտաժման) համար ելակետային նշանակություն ունի տեքստից դուրս կատարվող վերլուծության ժխտումը, ըստ էության այնպիսի քննադատության ժխտումը, որը Ռ. Բարտը, ինչպես տեսանք վերևում, համարում էր «համալսարանական» կամ «նմանողական» (տեքստից դուրս համեմատություններ, նմանություն և այլն): Այդ ուսմունքի իմաստն այն էր, որ տեքստը, ինչը զուրկ է կենտրոնից, ունի հիմնական և ծայրամասային կամ ճնշված, թաքնված իմաստներ, և ղեկոնստրուկցիայի նպատակը ոչ թե տեքստի քայքայումն է, այլ նույն տեքստի միջոցներով ծայրամասային իմաստների հակադրության ուժեղացումը «կենտրոնական իմաստի դիկտատի դեմ»: Քուլլերը ղեկոնստրուկցիան բացատրում է իբրև այնպիսի հակադրությունների քննադատություն, ինչպիսիք են՝ «ներքին – արտաքինը, միտք – մարմինը, բառային – փոխաբերականը, բանավոր – գրավոր խոսքը, ներկայություն – բացակայությունը, բնույթ – մշակույթը, ձև – իմաստը»¹:

Ժ. Դերիդան իր «О почтовой открытке от Сократа до Фрейд и не только» աշխատության մեջ ստեղծում է մի հետաքրքրական պատկեր: Սովորաբար նստած գրում է (մինչդեռ նա բանավոր է ավանդել իր մտքերը – Ժ.Բ.), Պլատոնը կանգնած է նրա թիկունքին, հասակով ավելի փոքր, բայց կանգնած: Իր տեսքով Պլատոնը կամ տիրաբար ուղղություն է տալիս, կամ թելադրում է՝ ձևացնելով, թե սովորում է Սովորատից: Ենթատեքստում կարելի է հասկանալ, որ Սովորատի աչակերտը՝ Պլատոնն (ընթերցողը) է թելադրում նրա ասելիքը: Գրողն ու

¹ Նույն տեղում, էջ 122:

² Жак Деррида, О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только, Минск, изд-во «Современный литератор», 1999, с 21.

ընթերցողը փոխադարձաբար պայմանավորում են մեկը մյուսին՝ «мы друг другу предназначаем»²: Այս աշխատությունը գրված է նամականու ձևով, և առաջին դեմքով գրող Դերիդան Հասցեատիրոջն ասում է. «Եվ Հաճախ, ինքդ էլ չնկատելով, Հուշում ես բառերը, այնպես որ դու էլ ես գրում պատմությունը, այդ դու ես թելադրում» /էջ 23/:

Հատկանշական է, որ, այսպես կոչված, «ընթերցողակենտրոն» (ըստ էություն՝ տեքստը բացարձակացնող) տեսության բոլոր ներկայացուցիչները (Հայդեգեր, Դերիդա, Բարտ, էկո ...) ուշադրությունը սևեռում են խոսքի՝ լոգոսի վրա, այսինքն եթե առաջներում չեչտը գրվում էր իմաստի վրա, որ կարելի էր բարձրաձայն արտասանելով ընդգծել՝ չչեչտելով երկրորդական հանգամանքները, ապա տեքստաբանները չեչտը դնում են ոչ թե իմաստի, այլ իմաստի արարման՝ գրելու վրա:

Ժամանակակից Հայ գրողների ու տեսաբանների մոտ ընդհանուր առմամբ ստեղծագործություն –տեքստ հստակ տարբերակում չկա, կան մինչև վերջ չբացահայտված առանձին ընկալումներ: Օրինակ, տեքստային վերլուծություն կատարող Հ. էդոյանը զգալիորեն վերացական բացատրություն է տալիս: Նա գրում է. «Ի վերջո, կյանքը պոեզիա չէ, ոչ էլ պոեզիան է կյանք, բայց նրանք մի միջին տարածություն ունեն, որտեղ հանդիպում են իրար. բանաստեղծության տեքստը հենց այդ միջին տարածությունն է: Տեքստում կյանքն ու պոեզիան մոտենում են, և արդյունքում լույս է վառվում»¹: Սա մի բացատրություն է, որ բացատրության կարիք ունի:

Ավելորդ է ասել, որ տարբեր ու բազմազան են ոչ միայն մեթոդներն ու եզրաբանությունը, մեկնության տրամաբանությունը, այլև անհատական մոտեցումները: Կան որոշ ընդհանրություններ, որ առանց խորանալու մանրամասների ու առանձնահատկությունների մեջ, կարելի է տարածել բոլորի վրա: Ռուս տեսաբաններից Ե. Գորնին (նշանագետ) «Что такое семиотика» հոդվածում² փորձելով բացատրել, թե ինչ է սեմիոտիկան՝ նշանագիտությունը, նշում է երեք կարևոր պայման, որ հավասարապես կարելի է տարածել տեքստային բոլոր կարգի վերլուծությունների վրա: Առաջին կարևոր պայմանը տեքստի ինքնուրույն, ինքնակա (իմանենա) արժեքի ընդունումն է, երկրորդը՝ ինտերտեքստուալությունը (արտատեքստայնություն) և երրորդը՝ բուն նշանագիտական վերլուծությունը, որը, ինքնին հասկանալի է, չի կարող տարածվել այլ մեթոդների վրա:

¹ «Գարուն», 2005, թիվ 9, էջ 13:

² [Http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/wat-is-semiotics-r.html](http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/wat-is-semiotics-r.html)

Հայ իրականություն մեջ ընթերցողի մասին խոսակցությունները հիմնականում պտտվում են կամ քանակի, կամ երբեմն նաև որակի շուրջ: Ի՞նչ է նշանակում սա: Թեև հատուկ վիճակագրություն գոյություն չունի այս հարցում, բայց անդեն աչքով էլ նկատելի է, որ անհամեմատ նվազել է ընթերցողների քանակը, իսկ որակյալ ընթերցողներին էլ «խել է» համակարգիչը և մշակութային ու սոցիալական այլ հանգամանքներ: Այդ մասին են վկայում Հովհ. Գրիգորյանի ու Էդ. Միլիտոնյանի երգիծական բանաստեղծությունները, Հրանտ Մաթևոսյանի տրտունջը, թե կորցրել է այգու ծառուղու նստարանին նստած իր ընթերցողուհուն, Պերճ Զեյթունցյանի մտահոգությունը իր գրքերի անընդհատ նվազող տպաքանակի մասին և այլն: Սակայն ընթերցողի դերի, մանավանդ նրա մեկնողական ընդունակությունների կամ պարտականությունների մասին տեսությունը մեզ մոտ լուրմ է: Շուկայական հարաբերությունների ոճով ասած՝ ընթերցողն առայժմ ընկալվում է իբրև սպառող:

Այս հարցադրումներին քիչ թե շատ ծանոթանալուց հետո սույն հոդվածի ընթերցողը հավանաբար ակնկալում է ճշգրիտ ու տրամաբանական եզրակացություններ, որոնք դժբախտաբար չեն լինելու: Չեն էլ կարող լինել, որովհետև առաջադրված տեսակետներից յուրաքանչյուրը մեկ առանձին կողմից դիտված հայացք է, որ ամբողջապես չի ընդգրկում երևույթը, բայց բազմազան է դարձնում գեղագիտական ընկալումների հնարավորությունը: Մեր կարծիքով հարցադրումների պատասխանները պետք է փնտրել նույնիսկ իրարամերժ տեսակետների ամբողջության մեջ, քանի որ նրանցից յուրաքանչյուրում, այնուամենայնիվ, ուսանելու բան կա: Իսկ ընդհանրապես առաջընթացը ենթադրում է ինքնաճանաչում, ինքնագիտակցում, որ ժամանակ առ ժամանակ դառնում է շատ անհրաժեշտ:

Ա Մ Ա Ս

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

«ԵՐԵՔ ԵՐԳԻՑ» ՄԻՆՁԵՎ «ՆԱՎՋԻԿԵ»

*Մերթ աղջկա նման, մերթ մանկական տեսքով,
Մերթ որպես կին՝ տեսած երազի մեջ,
Մերթ իբրև կույս անեղծ, մերթ մի Մանոն-Լեսկո-
Պատկերացել է ինձ՝ իմ Նավգիկեն:*

Այս խոստովանությունը ավելի քան ճշմարիտ է և ամենաընդհանուր գծերով բնութագրում է կնոջ ու սիրո իդեալի որոնման պատմությունը: Այդ որոնումը Չարենցի մոտ ընթացել է բարդ ու հակասական ճանապարհով, զիգզագներով ու սխալներով, գտնումներով ու կորուստներով, և այս ամենի համեմատ էլ՝ նրա սիրո երգը մեկ թրթռացել է բեկ-բեկ, մեկ զրնգացել հստակ, մեկ խոպոտել է ճիչից ու մեկ էլ դողանջել տխուր: Չարենցի պատկերած բոլոր ապրումների՝ կարոտի ու երազանքի, հիասթափությունն ու վայելքի տարբեր ելև-էջները պայմանավորված են նրա խառնվածքով, ապրած կյանքով, կարդացած գրքերով, կրած ազդեցություններով և անվերջ, անվերջ որոնումներով: Այդ որոնումները նրա մոտ սկսվում են անորոշ, թախածոտ ու տարտամ երազանքից.

**Քամին ծաղկունանց շուրթերն է դողդոջ շոյում,
գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում:**

Պատանեկան մաքուր ու թախծոտ ապրումներ՝ դեռևս տերյանական ձևի մեջ. այդպիսին է Չարենցի առաջին այս բանաստեղծությունը: Բայց շուտով խախտվում է ապրումի հոգեբանական ու օրինաչափ ընթացքը, և սիրո հայտնությունն փոխարեն երազին անմիջապես հաջորդում է հիասթափությունը: Պատանեկան երազների փյու-

զուճը ողբերգութիւնն է ծնունճ քնարական հերոսի հոգունճ, իսկ սիրաճ էակից ունեցաճ հիասթափութիւնը վերաճունճ է հիասթափութեանճ՝ կեանքից: Հոգեկան դաշնութեան ու նվիրաբերութեան ճգտող պատանին մնունճ է ճհասկացվաճ:

**Ես քեզ կանչեցի երկար ու երկար –
Դու չեկար, չեկար,–
Յանկացա լինել քո դեմ մի հլու
Ու անկամ գերի –
Եվ ես իմ սիրով քեզ ճանճրույթ բերի...**

Եվ Չարենցի առաջինճ «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկանճ» գրքույկը, Աստղիկ Ղոնդախչեանին ընճայականով, դառնունճ է այդ ցափի ու դառնութեան արճագանքը: Սակայն երազի կորուստը դաճան է դարճնունճ Չարենցի հերոսին, նա վրիճառու կերպով դատապարտունճ է սիրաճ էակին և պսակազերճունճ իր նախկին իղեալին:

**Մ, գզվելի կին,–
Քեզ արատ է պետք, սին արատ հոգու,
Որ լավ ճիճաղես ու չարկամ խնդաս–
Եվ ամբողջ հոգով հրճվանքից թնդաս...**

Սրբութիւնը մեռնունճ է հեշտանքի մեջ, և հենց դա էլ դառնունճ է հիասթափութեան պատճառը: Սակայն որքան էլ չարքի բանաստեղճութիւններն ունենան որոշ կենսագրական հիմք և ապրվաճ զգացումների կնիք, եզրահանգումների մեջ կրունճ են գրքային ազդեցութիւններ, զգալիորեն հենվունճ ուրիշի փորճի վրա:

**Սերը մեզ համար – արցունք ու արյուն,
Սերը մեզ համար մահվան գին ունի,
Իսկ կնոջ համար հրճվանքի գինի:**

Այս ընդհանրացունը պատանի հոգու համար թերեւս չատ էր մեճ, բայց ակնհայտ էր նաև հոգունճ առաջացաճ պարապը:

**Ամայութիւնն էր հեկեկունճ այնտեղ
Հին, անվերադարճ երազների տեղ:**

Եվ եթե ճիշտ է Գ. Մահարին, երբ գրում է, թե Չարենցի «Երեք երգը» Տերյանի ցնորք-աղջկա դաժան հակադրությունն է, ապա այնուամենայնիվ, ճիշտ է և այն, որ ցնորք-աղջկա կերպարը անհրաժեշտ է դառնում նաև Չարենցի համար: Եթե Տերյանն սկսում է ցնորք-աղջկանից, ապա Չարենցը ինչ-որ շրջանում հանգում է ցնորքի գաղափարին, եթե Տերյանի համար այդ կարոտ է, իդեալ, ապա Չարենցի համար նաև հուշ է: Իրական կյանքում իսկական սեր չկա, հետևաբար որոշակի ու կենդանի ապրումը պետք է փոխարինել սիրո գաղափարով, պետք է հոգեկան անդորր փնտրել հավիտենական սիրո վերացարկված հասկացություն մեջ. այսպիսին է պատանի Չարենցի բանաստեղծական եզրահանգումը: Հավերժական սիրո ձրգտումն ու որոնումը բնորոշ է բանաստեղծներից շատ-շատերին, սակայն Չարենցի որոնումն աչքի է ընկնում առավել վերացական բնույթով: Բանաստեղծական եզրահանգումները տարբեր են: Թումանյանի մոտ, օրինակ, անչեջ հրի ապարդյուն որոնումները Փարվանա դստերը բերել էին տխուր մտածումներ.

**Հայրի՛կ, Հայրի՛կ, մի՞թե չկա
էս աշխարհում անչեջ հուր,
Թառամում է սիրտս ահա,
Պաղ է այս կյանքն ու տխուր:**

Թումանյանի հերոսուհին հավերժական սեր էր որոնում կյանքում, բայց չէր կարող գտնել իրականություն մեջ: Այս ընդհանրացումն ստացավ փիլիսոփայական բովանդակություն: Հավիտենականը, ըստ նրա, դեպի սիրո իդեալն ունեցած մարդու անվերջ ձգտումն է: Պատանի Չարենցը չէր կարող այսպիսի փիլիսոփայական եզրակացություն գալ, իրականի մերժումը նրան մղեց դեպի վերացական աշխարհը: Հենց այդ հեղհեղուկ տրամադրությունները, որոշակիությունից զուրկ ապրումները, գորչ իրականության հիվանդագին ընկալումներն էլ համահնչուն էին ժամանակին լայն տարածում գտած սիմվոլիզմի էությունը: Չարենցին գրավում էին սիմվոլիզմի այն սկզբունքները, որոնց մեջ նա տեսնում էր իր անձնական ու հասարակական ձգտումների իրականացման ուղին, որոնցով հրապուրվել էր և Տերյանը: Չարենցն ինքն այսպես է բնութագրում սիմվոլիզմի էությունը. «Սիմվոլիզմը, որ ամբողջովին բուրժուական անհատապաշտություն բովանդակությունն ու ձևն է կրում իր մեջ, առաջադրում էր անհատի ազատագրման համար մի քանի ուղիներ. ա) սեր, բ) միա-

խառնումն բնության հետ, դ) «ստեղծվող առասպելներ», դ) հայրենիք, ե) մահ»¹; Չարենցն ինքն էլ դիմում էր «ազատագրման» այդ ուղիներին, ցանկանում էր սիրո միջոցով հասնել հոգեկան դաշնության և անհատի ազատագրության: Աշխարհի հետ ներդաշնակության ձգտող հոգու բաղձանքը մասնակիանում է նյութականի և աննյութականի, հոգու և մարմնի հաշտության երազանքի մեջ.

**Երազում եմ այն երկիրը հեռավոր,
Ուր մարմինը, սեգ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած, լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի՛ մեջ, քույր իմ, կին:**

Այդ երազանքում կինը բարդ դեր ունի, որ բնորոշվում է ցնորք ու Շամիրամ հակոտնյա բառերով: Ավելի ճշգրիտ՝ կանացիության իր ըմբռնումն արտահայտելու համար Չարենցը դիմում է Շամիրամի միֆին՝ մի հարթության վրա բերելով նրա բոլոր իմաստները՝ ցնորք, կին, Շամիրամ ու Աստված:

«Հրո Երկիր» չարքի բանաստեղծություններում գրողը համատեղում է երկրայինն ու երկնայինը, լուսնաշխարհի անկիրք, հեռավոր, ձյունոտ մաքրության ու արնահամ տարփանքի իր պահանջները: Ըստ էության Շամիրամի միֆը գործողության մեջ է զրկվում սիմվոլիզմի պոետիկայի շրջանակներում: «Տեսիլաժամերում» արդեն Չարենցը քնարական իր հերոսուհուն լրիվ զրկում է կենսական վերջին գծերից՝ դարձնելով նրան անմարմին ու անտես լուսե մի մեծույ: Առօրեական, առարկայական հատկանիշներից զրկված սիրուհին, մտնելով հավերժի ոլորտը, քնարական հերոսին ներկայացնում է բնության հավիտենական երևույթների տեսքով.

**Եվ երբ երեկոն մեռնում էր բոցում
Ու իջնում էր պարզ, աստղագարդ գիչեր—
Կապույտ ջրերի հեռու զնգոցում
Ես լսում էի քո շշուկը դեռ...**

«Տեսիլաժամերում» կատարվում է մի անցում, որը բնորոշ է բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության համար:

10-ական թվականների կեսին Չարենցի տեսադաշտում, կնոջից բացի, հայտնվում է մի ուրիշ «անգո»՝ երկիր Նաիրին: Կնոջից դեպի հայրենիք ձգվող ստեղծագործական ուղին, որ սկիզբ է առնում «Տե-

¹ Ե. Չարենց, Երկեր, Հ. 6, Ե., 1967, էջ 527:

սիլաժամերում», ճիշտ է նաև «Ծիածանի», «Տաղարանի» և գրեթե մյուս բոլոր շարքերի համար: Չարենցի առաջին շրջանի սիրային երգերի սիմֆոլիստական մշուշը ավելի է թանձրանում հենց հայրենիքի պատճառով, քանի որ իմաստային տարբեր պատկերները «ծածկում են» իրար:

Այս շրջանի սիրային ստեղծագործություններում նկատվում է մի շատ ուշագրավ երևույթ: Որքան բորբոքուն ու կրքոտ է դառնում քնարական հերոսի երևակայությունը, այնքան մշուշոտ ու անհասկանալի են դառնում պատկերները: Այդպիսի պատկերներով են գրված «Հետերա-երազ» և «Երեքը» լիրիկական բալլադները: Երկուսում էլ պատկերները մշուշոտ են, բառերը կարծես թե զրկված են սովորական նյութական բովանդակությունից և սքողում ու խորհրդավոր են դարձնում սովորական իրականությունը: Իրավացի էր Գ. Մահարին, երբ գրում էր. «Եղիշե Չարենցը, սակայն, կրկնենք՝ դաժան իրապաշտական գույներով կնոջը պսակազերծելուց հետո, հաճախ յոթն անգամ յոթ տերյանական մշուշներով է շղարչում նրան և ինքն էլ վախենում իր ստեղծածից: Այդպիսի «ահավոր» տներով է գրված «Երեքը», փակագծում «Պոեմ հավիտենականը»¹: Սակայն նկատենք, որ Տերյանի հետ ունեցած նմանությունը ավելի շուտ **արտաքին է**: Չարենցը մի էական հարցում տարբերվում է նրանից: Տերյանի համար ցնորքը հիմնականում, իհարկե, ոչ առանց բացառություն, պայծառ ու անբիժ կույան է, որ չունի «խոցող թովչանքը կնոջ և մոտենում է որպես քաղցր քույր»: Ճիշտ է, Տերյանի հերոսուհին ևս ունի քմայքոտ իր խաղերը, նուրբ վարագուրված իր քնքուշ սուտը, գգվող ու անգուլթ աչքերում պահված մեղքը և այլն, Տերյանը ևս երբեմն նրան տարփայլից սիրո պահանջ է ներկայացնում, բայց կանացիությունը բնորոշ դրսևորումներով հանդերձ, Տերյանի հերոսուհին չի դառնում հետերա: Տերյանի բառային պատկերները Չարենցը փոխ է առնում իր՝ **ավելի ակտիվ խառնվածքի** հերոսուհուն պատկերելու համար և հենց սրանով էլ, գրական ազդեցությունների այս ակնատու պահին, թեև ոչ լրիվ ու հաստատուն ձևով, բացահայտում է իր ինքնությունը: Նրա լիրիկական բալլադների հերոսուհիները, որքան էլ երազի անտես ու անմարմին գույներով պատկերված («Կինը դղյակում և՛ կար, և՛ չկար»), ողջակիզվում են սիրո հրդեհներում ու մոխրանում: Եվ հենց այդ հրայրքոտ, կրքոտ կանայք էլ դառնում են Չարենցի քնարական հերոսի երազանքը.

¹ «Սովետական գրականություն», 1967, № 9:

– Հետե՛րա – ցնորք, Հետե՛րա երագ...–

բացականչում է այդ հերոսը: Ըստ էություն, ինչպես «Հրո Երկիր» շարքում, այնպես էլ լիրիկական բալլադներում բանաստեղծը կնոջը ներկայացնում է Ծամիրամի միֆի շրջանակներում: Իսկ հետևանքաբար շրջանից մեզ հասած Ծամիրամի միֆում նրան վերագրվում է «սուրբ պոռնկություն» միատերիալ հատկանիշը, որը Չարենցի մոտ արտահայտվում է «հետերա» բառով, իսկ միֆի բազմիմաստությունը՝ «հետերա-ցնորք» իմաստային հակադրությունում:

Չարենցը, ի վերջո, չի կարողանում հաշտեցնել երկնային, տեսլային կնոջ և միանգամայն երկրային իր զգացմունքների ու պահանջների իրարամերձ սկզբունքները: Նա գալիս է այն եզրակացություն, որ մարդկային բնական զգացմունքների ու ապրումների փոխարինումը մտացածին ու հավերժական գաղափարներով՝ պարզապես ինքնախաբեություն է: Հավերժականի մշուշոտ որոնումները բերկրանք չեն բերում հոգուն.

**Ախ, ցուրտ է այստեղ–երկնի կամարում–
Ձի վառվում այստեղ ճառագայթը հուր.
Երկնքում չկա ծաղիկ ու դարուն
Ու սուտ է հոգու բերկրանքը մաքուր:**

Չարենցը սիրո մեջ սկսում է տեսնել ավելի մեծ բովանդակություն, ավելի լայն իմաստ, քան կարող է ունենալ հոգեկան կամ մարմնական վայելքը: Սիրով է մարդը դառնում լիարժեք, սերը մարդու ինքնարտահայտությունն է: Ահա այս պատճառով էլ Չարենցի քնարական հերոսը սիրո մեջ սկսում է փնտրել ինքն իրեն, ճանաչել իր էությունը.

**Ես ինձ եմ ուզում, ինձ, լսո՞ւմ ես, կին,
Ինձ, որ չե՛մ լինի էլ ուրիշ անգամ,
Որ վաղը պիտի հո՛ղ դառնամ կրկին
Ու անցնեմ անդարձ, ու աշխարհ չզամ:**

Ինքնաճանաչման այս ցանկություն մեջ կա շտապողականություն երանգ: Հավիտենականի հարցերով զբաղվելու ժամանակ չկա, պետք է զգալ կյանքը, որն անցնում է անվերադարձ: Թե ինչքանով է ճիշտ ելակետը, դա այլ հարց է, բայց որ բանաստեղծը որոշակիորեն շրջադարձ է կատարում դեպի իրական կյանքը («Օ, ծանր է, ծանր է, Օ, ծանր է այնքան / Ուսերիս համար բեռը հավերժի»), դա փաստ է:

Ինչպես տեսնում ենք, հոգեբանական շրջադարձերը արագորեն հաջորդում են իրար. թվում է, թե բանաստեղծը վերջնականապես մերժում է վերացական սերը: Հետագա տարիներին ևս, ամբողջ տասական թվականների ընթացքում, Չարենցի մոտ զուգահեռ կերպով շարունակվում են իրականի ու հավիտենականի որոնումները, այսպես կոչված՝ հոգու և մարմնի հայտնի պայքարը: Այդ պայքարը իրոք հավիտենական է և յուրաքանչյուր դարաշրջանում ձեռք է բերում նոր բովանդակություն: Կոնստանդին Երզնկացու բարձրացրած հարցը Չարենցի մոտ վերածվում է իր հակադրություն: Զգտելով հոգու և մարմնի ներդաշնակություն և ցանկանալով միջնադարում հոգու հետ միասին պաշտպանել մարմնի իրավունքները՝ Երզնկացին նախ և առաջ ծառանում է միջավայրի ու եկեղեցու դեմ: Այդ հարցն ուրիշ որակ է ստանում Սայաթ-Նովայի մոտ: «Թե որ հոգուդ կամքն իսանում, մարմինդ է բեղամաղ ըլում» խոսքերով Սայաթ-Նովան ծառանում է ոչ այնքան միջավայրի, որքան մարդու կիսատ-պոատ, ոչ լիարժեք գոյություն դեմ, քանի որ մարդը հոգու և մարմնի միասնությունն է: Ի վերջո երկար ժամանակ և մեծ արվեստով գողալի մարմնական գեղեցկությունները երգելուց հետո նա ստիպված էր վանքում հոգու պարտքը կատարել: Չարենցի քնարական հերոսն արդեն վախենում է մարմնի հաղթանակից և դրա մեջ տեսնում է մարդկային ոչնչացման վտանգ: Այդ հերոսը պայքարում է հոգու հաղթանակի համար: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում նույն՝ 1916-ին գրած մի ուրիշ բանաստեղծություն՝ «Մարմնիս երազը»: Քնարական հերոսի բորբոքված երևակայության մեջ իրար են հաջորդում մեկը մյուսից գայթակղող ու ցանկալի պատկերներ, բայց նրա հոգու և սրտի խոր անկյունում պահված լուսավոր ու մաքուր մի ձայն, այսինքն մարդու էություն մյուս՝ նրան մարդ պահող կեսը, դիմադրում է մարմնի ցանկությունը:

**Իսկ հոգուս խորքում աղոթում է դեռ մեկը, կարևոր,
Որ չկատարվի՛ մարմինիս կարմիր երազը վերջին...**

Ահա այսպես, հոգու մաքուր բերկրանքը ժխտելուց հետո էլ Չարենցը ձգտում է հոգու վայելքին: Ուրեմն՝ հոգեկան սիրուն, սիրո գաղափարին դիմելու պատճառը ոչ միայն իրական անկեղծ սեր չգտնելն ու քաղքենիական սիրուն հակադրվելն է, այլև մարմնի գերիշխանությունը ճնշելու, չեզոքացնելու ցանկությունը: Ահա թե ինչու Չարենցը մի կողմից ստեղծում է Աստվածամոր աչքերով իրիկնային քրոջ

փխրուն պատկերը, մյուս կողմից, նույն թվին, խոսում է մարմնի երազների մասին, մի կողմից մերժում է մարմնի երազները, մյուս կողմից պատրաստվում է տրվելու աշխարհի քաղցր դողերին ու սարսուռներին: Հոգեկան այս երկվությունը, պայքարն ու հակասությունը Չարենցը համարում է ոչ թե ընդհանրապես մարդուն, այլ միայն բանաստեղծներին հատուկ անըմբռնելի մի բան.

**Ո՞վ կհասկանա, թե ինչո՞ւ է նա
Համբուրում նեխած չրթերը կնոջ,
Երբ նույն վայրկյանին աղոթում է նա
Ստվերի առաջ հեռավոր քրոջ,-**

գրում է նա «Պոետ» բանաստեղծություն մեջ:

Տասական թվականների կեսին, հատկապես հենց 1916-ին, Չարենցի ստեղծագործություն մեջ նկատվում է մի ուշագրավ երևույթ: Իրական տենչերն ու զգացումները, հոգու պոռթկումն ու ընդվզումը Չարենցը արտացոլում է որոշակի շարքերից դուրս գտնվող առանձին բանաստեղծություններում («Մարի, էգ թռչուն», «Պոետը», «Մարմնիս երազը» և այլն), իսկ շարք կազմող բանաստեղծություններում, ինչպես «Երեք երգում», «Ծիածանում», նա իրական ապրումն ու զգացումը ենթարկում է գրական սխեմաների: Եվ դա միանգամայն օրինաչափ է այն առումով, որ շարքը իբրև սիմվոլիստական պոեզիային բնորոշ երևույթ՝ ենթարկվում է միասնական տրամադրություն: Սիմվոլիստական մշուշոտ, կիսաիրական ու միստիկ պատկերները սքոդում են իրական զգացմունքը, իսկ շարքից դուրս բանաստեղծություններում գրողն ավելի ազատ է և կաշկանդված չէ սխեմայով:

«Ծիածանը» սկիզբ է առել իրական ակունքներից, հետևանք է որոշակի հարաբերությունների ու զգացումների, բայց այդ իրականը տարրալուծվել, գրեթե անառարկայական է դարձել շատ բանաստեղծությունների մեջ: «Ծիածանի» ներչնչման ակունքը «Իրիկնային քույր» Կարինե Քոթանջյանն է: Վերջինս իր հուշերում պատմում է և բացատրում «Ծիածանի» ծնունդը: Նա հիշում է, որ «Ծիածանը» գրելու շրջանում Չարենցը գտնվում էր Մոսկվայում՝ իբրև իր հոր գործակալ: Հայրը վաճառքի համար նրան էր ուղարկել (զանազան իրերի հետ միասին) նաև պարսկական փուշիներ: Այդ փուշիներից երեքը Չարենցը նվիրում է Կարինեին և յուրաքանչյուր գույնը համեմատելով աղջկա դեմքի հետ, նկատում է, որ ամեն անգամ աղջկա

աչքերի գույնը փոխվում է ծիածանի պես: Դժվար է ասել, թե «Ծիածան» ժողովածուի վերնագիրը որքանով է առնչվում Քոթանջյանի տված այս բացատրությունն հետ: Թերևս, ճիշտ են չարենցագետները, ովքեր գտնում են, որ Չարենցը «Ծիածանում» տուրք է տվել վրուբեյան-բլոկյան գույների սխեմային: Հետագայում, «Չարենց-Նամե»-ում, բանաստեղծը խոստովանում է, որ «Ծիածանի» շարժառիթը եղավ «Հրկիզող մի սեր»:

**Մ, սիրտ իմ, գլխիվայր ընկար –
Կախվեցիր... աղջկա վարսից:
Չարթեցին հեռու տարիներ,
Ձիերի նման վրնջան...
Արթնացավ Հրկիզող մի սեր...
Կարինե:
Կարինե Քոթանջյան:**

Սակայն այդ Հրկիզող զգացմունքը համապատասխան ձևով չի արտացոլված «Ծիածանում»: Այստեղ, նուրբ ու մշակված բանաստեղծություններում, երազային ու քնքուշ պատկերներում, արտաքին ճշող հանգամանքների տակ զսպված ու սրբագործված է սիրո զգացումը: Սիրտը Չերմացնող, հոգում վարդեր ծնող զգացումը խաչաձևվում է հայրենի երկրի ողբերգական կացությունն հետ և ծնում քնքուշ ու տրտում մի զգացում՝ սիմվոլիստական ձևի մեջ: «Ծիածանը... Իրանի արևն էր շոգ, լացականաձև կապույտը Նաիրի»: Ահա թե որոնք են «Ծիածանի» ստեղծման գրգիչները՝ Իրանի արևով Չերմացած զգացմունքը և Նաիրյան երկրի տրտմաթախիժ կապույտը: Սակայն այդ հակադիր կողմերի բախումն ու կացությունն ողբերգականությունն պատճառները չեն երևում «Ծիածանում»: Այդ մասին հետո խոսում է բանաստեղծը՝ «Չարենց-Նամե»-ում: Այսինքն՝ «Ծիածանը» որոշակի իրականությունն արդյունք է, բայց ոչ կոնկրետ այդ իրականության արտացոլումը:

Անշուշտ, «Ծիածանում» չկա և չէր կարող լինել 10-ական թթ. հայ իրականության ռեալիստական պատկերը. քաղաքական անհեռանկար վիճակ, աղետներ, ազգային տառապանք, հասարակական ուժերի ու գաղափարական հոսանքների հակասություններ: Սակայն կա այս ամենի հետևանքը՝ հուսահատ ու թախծոտ տրամադրություն, գունավոր երազներով կյանքի տառապանքին հակադրվելու ցանկություն: Սա էլ հենց «Ծիածանի» իրական հիմքն է՝ սիմվոլիս-

տական անդրադարձով: Այս իմաստով ուշագրավ է հենց առաջին բանաստեղծությունը, որն ինչ-որ չափով բացատրում է շարքի նպատակը:

**Այնքան տրտում է հոգին, բայց միշտ ժպտում է հոգուդ,
Որ երազը չդառնա Գողգոթայի ճանապարհ:**

Որոշակի հաջորդականությունը ընտրված գույները ծառայում են ինչպես օրվա, այնպես էլ սիրո ու մարդկային կյանքի առավոտը, միջօրեն ու մայրամուտը ցույց տալուն: Կապույտն ու կապույտ աղջիկը խորհրդանշում են կյանքի, օրվա, սիրո առավոտը, մաքրությունն ու տրտմությունը: Լուսածագին, աստղերը մարելու և ջինջ կապույտը հայտնվելու պահին, երբ դեռևս կարապները քնած են ջրերի ու լճերի վրա, երբ մեղմ դողանջում են լուսաբացի զանգերը և ավետում օրվա ծնունդը, քնած է կապույտ աղջիկը՝ աստվածամոր աչքերով նուրբ ու փխրուն կույսը: Լուսաբացի պես մաքուր է այդ աղջիկը և երազի նման անմարմին.

**Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ, աստվածամոր աչքերով,
Թռչախտավոր, Թափանցիկ, մարմնի՜ պես երազի,
Կապու՛յտ աղջիկ, ակաթի՜ ու կաթի պես հոգեթով,
Լուսամփոփի՜ պես աղջիկ:**

Կապույտ աղջիկը քնարական հերոսի իրիկնային, աստղային քույրն է: Տերյանի բառարանից վերցրած այս բառն այն ամենաչատ գործածականն է, որով դիմում է Չարենցի քնարական հերոսը սիրած աղջկան: «Քույր» բառն արդեն զսպում է քնարական հերոսի կրքերը և գրեթե բացառում սիրո զգայական կողմը: Սիրո մեջ արդեն մնում է միայն մեղմություն, կարոտ, երազանք: Պիտի ասել, որ «Ծիածանը» տարբերվում է Չարենցի առաջին սիմվոլիստական գործերից: Նրանցում՝ «Տեսիլաժամերում», «Երեք երգում» և այլն, ինչքան էլ պատկերները մշուշոտ են, այնուամենայնիվ, գործողություն են ցույց տալիս, շարժում կա, ինչ-որ բան է պատմվում: «Ծիածանում» գործողության փոխարեն իշխում է տրամադրությունը: Տրամադրության փոփոխությունը դառնում է շարքի զարգացման հիմքը:

Կապույտին հաջորդում է ոսկին՝ հաջորդ գունային սիմվոլը, որը օրվա, կյանքի միջօրեի հետ միասին խորհրդանշում է սիրո միջօրեն, հասունացումը: Կապույտից-ոսկի զգացմունքն աճում է վերընթաց

ուղիով: Ոսկի շղթա է վառվում կապույտ աղջկա աչքերում: Ոսկին գառնում է հրդեհված սիրո, հրկիզված սիրո սիմվոլը.

**Հրոտ, հրաչեկ, ոսկին արևի՛
հրդեհված հոգուս հովն է երևի...**

Օրվա մայրամուտի, վերջալույսի տրտում-մանուշակագույն ցուլքերի հետ չքանում է երջանկությունը, տեղը զիջելով թախծոտ վերհուշին: Մեռնում է օրը, մեռնում է սերը, մեռնում է կյանքը, տրտում հրաժեշտով բաժանվում են քնարական հերոսն ու հերոսուհին՝ այն-աշխարհում հանդիպելու հույսով:

Հրաժեշտի պահին առավել խորանում է տրտմությունը, և աճում է անբավականությունը կապույտից: Կապույտը անդորրություն չի բերում կարոտակեզ հոգուն: Ցրտությունն ու սառնությունն կա «Միածանում», այն ամբողջովին չի բացում բանաստեղծի ներաշխարհը: Եվ այս անգամ էլ, ինչպես նախորդ դեպքում, սխեմայով կաշկանդված զգացմունքն իր լիարժեք դրսևորումն ստանում է շարքից դուրս գտնվող «Հեռացումի խոսքերից» բանաստեղծության մեջ:

**Երգերիս մեջ – դու գիտե՞ս – ինձ ոչ ոք չի ճանաչում,
Կարծես ուրիշն է երգում կապույտ կարոտը հոգուս:**

Բանաստեղծի անուղղակի խոստովանությունն է սա: Նա իր ամբողջ հոգին չի դրել երգերում, այդ հոգին մնացել է գոց ու անխոս, կյանքը՝ փակ ու օտար ուրիշների համար: «Միածանը» միայն սիրո, կարոտի, իրիկնային քրոջ աչքերի սրբազան տխրության երգն է, մինչդեռ բանաստեղծն զգում է, որ ուրիշ պարտք էլ ունի իր օրերի, իր ժամանակի ու հայրենիքի հանդեպ՝

**Ինչպե՞ս, ինչպես ընդունեմ կյանքիս բաժակը քամած,
Որ ձեռքերս չդողան, որ օրերս ներե՛ն ինձ:**

Այս բանաստեղծությունը, ինչպես պատմում է Կ. Քոթանջյանը, գրված է Չարենցի Մոսկվայից մեկնելու առթիվ: Կայարանում Չարենցը այն կարգում է Կարինեի համար և հուզված ու զգացված ասում, որ ինքը ոչ ոք չունի, և որ Կարինեն նրա մայրն է, քույրը, ամեն ինչը: Բանաստեղծությունը խիստ համակող է՝ ողորված տերյանական տրամադրությամբ ու լուսավոր թախիծով:

Փոխվում է օրերի ուրիշները, նոր ուժեր են երևան գալիս հասարակական կյանքում, նոր պահանջներ ծնվում, փոխվում է նաև գրականությունը՝ դերի ըմբռնումը: Փոխվում են նաև Չարենցի երգերի գույները, կապույտն ու մանուշակագույնը իրենց տեղը զիջում են բրոնզին ու կարմրին: Ծնվում են «Սոմա», «Ամբոխները խելագարված» պոեմները: Եթե առաջ կինը հաճախ դառնում էր հայրենիքի սիմվոլ, հիմա էլ խորհրդանշում է ազատությունը, հեղափոխական տարերքը: Այսպես՝ «Ողջակիզվող կրակ» շարքում «Բրոնզե հարս», «Բրոնզե քույր» արտահայտությունները, «Սոմա» պոեմում հնդկական աստվածուհու կերպարը, անկախ նրանց ուղղված ներբողային խոսքերից, մարմնավորում են առաջին դեպքում Հայաստանը, երկրորդ դեպքում՝ հեղափոխությունը:

1920-ական թվականների սկզբին արդեն Չարենցն իր քնարական հերոսուհուն՝ իրիկնային ու երկնային քրոջը, իջեցնում է իրական հողի վրա, տանում կենցաղային մթնոլորտ, ստեղծում նախկին ցնորքի մի քանի տարբեր մարմնավորումներ: Ցնորք աղջիկը, Կապույտ աղջիկն ու Երկնային քույրը մեկ մարմնանում է հմայել պրոֆիլով գեղանի Տիկնոջ, մեկ հմայքները վաճառքի հանած փողոցային պչրուհու և մեկ էլ կիսաաստվածացված գողալի կերպարներում: Հարկ է նշել, սակայն, որ այս շարքերում Չարենցը դրսևորում է ոչ միայն սիրո իր նոր ըմբռնումը, այլև և՛ իրականություն արտացոլման, և՛ արվեստի զարգացման ուղիների իր սկզբունքները՝ իհարկե, որոշ բանավիճալիս բնույթով:

Նախ՝ «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքի մասին: Այս կապակցությունը չարենցագիտության մեջ իրարամերժ կարծիքներ են հայտնվել. ոմանք շարքը համարում են Տերյանի ակնհայտ ազդեցությամբ գրված երգերի փունջ, որտեղ գործում է տերյանական՝ արտաքին մեծարման, ներքին պսակագերծման սկզբունքը (Ս. Աղաբաբյան, Հ. Սալախյան), ոմանք (Ա. Գրիգորյան) շարքը հակադրում են Տերյանին՝ Չարենցի հերոսուհու արտաքին սառնությունը համարելով ներքին հույզերն ու ապրումները սքողելու միջոց, իսկ մի երրորդ մասը (Հարությունով) բանաստեղծին վերագրում է Պիգմալիոնի ողբերգությունը, թե իբրև Չարենցն ինչքան շատ է մեծարում ու աստվածացնում իր հերոսուհուն, այնքան հուսախաբ է լինում իր իսկ ստեղծած կանացի այդ կերպարից: Ո՞վ է ճշմարիտ: Մեր կարծիքով, Պիգմալիոնի և դիմակի տարբերակները բավարար հիմնավորվածություն չունեն: Ոորհրդանիշներ փնտրելու ջանքը այս տեսակետների հեղինակներին զգալիորեն հեռացնում է թե՛ իրականությունից և թե՛

«էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքից: Ավելի լուրջ մտորումների առիթ են տալիս մի կողմից պառնասականների, մյուս կողմից՝ Տերյանի հետ կատարվող համեմատությունները: Լը Կոնտ դը Լիլի, Գոթյեի և մյուս պառնասականների հետ անցկացվող գուգահեռները արդարացի են այնքանով, որքան որ հայ նախընթաց բանաստեղծությունը և ընդհանրապես հայ իրականությունը չափազանց քիչ հիմք են տալիս սալոնային պոեզիայի զարգացման համար: Այս իմաստով Չարենցի հիշյալ բանաստեղծությունների արմատները կարող են գալ եվրոպական բանաստեղծությունից: Տերյանն էլ է նույն ակունքին դիմել, ձևի ընդօրինակումը կարող էր կատարվել ուղղակիորեն, առանց Տերյանի միջնորդության, այստեղից և կարող էր առաջանալ նրանց նմանությունը: Չի ժխտվում նաև Տերյանի ազդեցությունը, մանավանդ որ որոշ տեղերում այն ակնհայտ է: Համեմատությունը Տերյանի հետ կարելի է սկսել վերնագրից: Տերյանի «Կատվի դրախտ» վերնագիրը շատ խոսուն է, հեզնանքը առկա է վերնագրում և շարունակվում է բանաստեղծություններում: Չարենցի վերնագիրը՝ «էմալե պրոֆիլը Ձեր» բավականաչափ գուսպ է ու հարգալից, սակայն «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը Չարենցի խառնվածքին ծանոթ ընթերցողի մոտ կասկած է ծնում նրա՝ հատկապես շեշտվող դեմոկրատիայի նկատմամբ: Եվ եթե Տերյանի վերնագիրը շատ բան է ասում, Չարենցի վերնագիրը որոշ բան է ասում:

Չարենցի կապակցությամբ այդ որոշ տարակույսներն արդարանում են. նրա մոտ ևս առկա է տերյանական հեզնանքի մի որակը, պսակազերծման որոշ պահ: Հասմիկի նմանվող գունատ շրթունքները, առանց ներքին կրակի աչքերը, ապակե բարակ մատները, թիթեղից շինած դիակառքի վարդերի հիշատակումը, Չահազարդ սենյակի պաղ ձանձրույթը, դեմքի էմալի ապակեպատ բնույթը,՝ ահա բանաստեղծի կողմից թվարկվող գրեթե այն բոլոր հատկանիշները, որոնք շեշտում են քնարական հերոսուհու անկենդան գեղեցկությունը, անկրակ զգացմունքներն ու սառն էությունը, թեև այս հատկանիշները, այլ կերպ մոտենալու դեպքում, կարելի է դիտել իբրև արիստոկրատական ընդգծված ու սառը նրբագեղությունից ապացույցներ: Թերևս հարցը հենց այս տեսակետից են արծարծել պառնասական բանաստեղծները: Սակայն Լը Կոնտ դը Լիլի հիշատակումը Չարենցին չի տանում դեպի պառնաս, այլ միայն մատնացույց է անում իր նրբագեղ ոճի արմատները: Հերոսուհու այդպիսի սառն գեղեցկությունը առաջացնում է անբավականություն ու հեզնանք.

**Ով երգ ունի իր սրտում ու սովոր է գեղեցկի՝
Նա պարտավոր է Ձեզ բյուր, Հազա՛ր սոնետ նվիրել:**

Առկա է հեզնանքը, սոնետը պարտավորություն է չեն նվիրում, ստեղծագործությունը պետք է հոգեբույս լինի: Սա մոտավորապես նույնն է, ինչ Տերյանի մոտ.

Ո՞վ կարող է չսիրել Ձեզ, չստրկանալ Ձեր կամքին...

Սակայն Չարենցը կանգ չի առնում Տերյանի հետ ունեցած նմանությունն այս կետում: Բարերախտաբար, պսակազերծումն ու հեզնանքը Չարենցի շարքի լոկ մի կողմն է. նա, կրկնելով՝ շարունակում է Տերյանին: Ծարքի ստեղծման կոնկրետ հիմքը Չարենցին տանում է Տերյանից տարբեր, բայց խիստ հակասական մի ուղիով: «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» բանաստեղծությունների շարքը նվիրված է բանաստեղծուհի Արմենուհի Տիգրանյանին՝ նշանավոր կոմպոզիտորի քրոջը և Ավետիս Ահարոնյանի որդու՝ Վարդգես Ահարոնյանի կնոջը: Պոեզիայի և երաժշտության միջնորդությունը ապրող բանաստեղծուհին Չարենցի աչքում կարող էր երևալ սալոնային տիկին եթե ոչ իր սոցիալական դրությունը, ապա գոնե մտքի և հույզի արիստոկրատական նրբագեղությունը: Փաստորեն առաջին հայ գրողի հետ հանդիպումը Չարենցին առիթ է տալիս մտորելու պոեզիայի ու արվեստի էություն մասին: Այս հանդիպման մասին Հր. Թամրազյանը գրում է. «Առաջին անգամ Չարենցը ոտք է դնում գրական շրջանակից ներս: Արմենուհի Տիգրանյանը նրան հանդիպած առաջին հայ գրողն էր, եթե չհիշենք մի երկու «ծանոթություն»¹: Իսկ այդ «ծանոթությունները» Իսահակյանի ու Տերյանի հետ, ըստ էություն ծանոթություն չեն եղել: Հայոց գրական պատնասի հետ շփումը մի կողմից, մյուս կողմից Արմենուհի Տիգրանյանի հետ ունեցած մտերմությունը ծնունդ են տալիս «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքին, որը եթե մի կողմից արտահայտում է Չարենցի նուրբ-հեզնական վերաբերմունքը դեպի պատնասական արվեստը, մյուս կողմից էլ դրսևորում է ջերմ քնարական զգացմունք դեպի բանաստեղծուհին, դեպի կինը, որը միաժամանակ հայ գրական շրջանակի ներկայացուցիչն էր Չարենցի համար: Այստեղ չպետք է բացառել բացատրությունն երկրորդ տարբերակը: Արմենուհի Տիգրանյանը Չարենցի գաղափարական հակառակորդների՝ դաշնակցական Ահարոնյանների ընտանիքի անդամն էր, և ըստ

¹ Հր. Թամրազյան, Երիտասարդ Չարենցը, Ե., 1979:

այդ՞մ բանաստեղծի հեղնանքն ուղղված է ոչ այնքան պառնասական պոեզիայի դեմ, որքան այդ պոեզիայի ձևերը միջոց են Արմենուհու ընտանեկան միջավայրը (իմա՛ սայրոնը) ծաղրելու համար: Ամեն դեպքում՝ կլինն ու բանաստեղծուհին երբեմն անջատվում, երբեմն միանում են իրար և ծնում են հակասությունը: Սակայն հակասությունը շատ ավելի բարդ է, մի քանի աստիճանի: Այն առկա է հերոսուհու արտաքին հատկանիշների թվարկման, նրա ներքին ու արտաքին աշխարհի, նրա կանացիություն և բանաստեղծ լինելու միջև: Միշտ չէ, որ քնարական հերոսուհու աչքերը սառն են, երբեմն նրանք լի են կրակով, այն աստիճան, որ հուզմունք ու վախ են պատճառում հերոսին («Վախենում եմ, երբ Դուք / Նայում եք աչքերիս / հայացքներով բորբոք»), անփույթ ու նազանքով լի ժպիտները գերում են, և հերոսը բացակայում է.

**Ես երգով միշտ Ձեզ հեռ եմ՝
Ձեր բույրից հավիտյան գոհ:**

Հետաքրքիրն այն է, որ Չարենցի վերաբերմունքը շատ հաճախ և ավելի շատ դրական է բանաստեղծուհու երգերի, քան նրա արտաքին գեղեցկությունն նկատմամբ, թեև հակասական է նաև հերոսուհու արտաքին նկարագիրը: Բանաստեղծուհու երկերի նկատմամբ ունեցած դրական վերաբերմունքը կասկածի տակ է դնում չարենցագիտության մեջ հայտնված այն կարծիքի ճշմարտացիությունը, ըստ որի Չարենցն այս շարքով հերքում է պառնասական պոեզիան: Հիշենք հերոսուհու երգերին տված Չարենցի գնահատականները. «Կուզեի լսել ես հար, / Ձեր վճիտ երգերը վառ... Կուզեի անվերջ խմել / Լազուրե երգերը Ձեր... Բայց ես սիրում եմ Ձեզ / Ու ջինջ երգերը Ձեր... Կարդում էիք դուք թավ ձայնով / Տարօրինակ ու կանացի / Երգերը Ձեր մարմանդ ու մով»: Տիկնոջ երգերը խոսում են քնարական հերոսի հոգու հետ, այդ երգերը թրթռում են լույսի օրորի պես և թավջութակային նվագներ ծնում նրա հոգում: Ճիշտ է, այդ երգերից տխրությունն է ծորում, բայց այդ տխրությունը ևս համակող է.

**Սիրում է սիրտս բիլ,
Երազներով անհույս,
Կաթիլ-կաթիլ խմել
Տխրությունը Ձեր լույս:**

Տխրությունը նշում է բանաստեղծը, բայց չի հեզնում այն, ծաղր
չկա այդ տխրության նկատմամբ: Վերջապես նույն՝ «էմալե պրոֆիլը
Ձեր» չարքում միօթե բանաստեղծը հստակ չի գրում.

**Ես հիմա օրհներգում եմ,
Մի անուշ տխրություն, որ
Իմ հոգին ամոքում է
Ձեր հեռու կարոտով նոր:**

Շարքի երկրորդ՝ «Տրիոլետներ» բաժինը բավականաչափ տար-
բերվում է առաջին մասից: Քնարական հերոսի հոգին, թվում է,
ձերբազատվում է իրեն բնորոշ թախծից, թարմանում է զարնան
չնշով, և նա շտապում է կյանքի ու զարնան կանչը հասցնել էմալե
պրոֆիլով Տիկնոջը: Գարուն է, դյուլթում են վարդե շրթերը, մարդ-
կանց սրտերը կրակ ու բոց են դարձել, մարդիկ թափվել են փողոց,
զարնան հմայքն իրենց վրա առած շրջում են կանայք, շրջում են
շորերը նրանց, զարթնում է բնությունը, աշխարհը, քնարական հե-
րոսի սիրտը:

**Եվ երբ զարթնում է սերն անշուք-
երգում է ծովը, դաշտը, հովը...**

Չարենցի վերաբերմունքը այս շարքի նկատմամբ պարզելու հա-
մար շատ կարևոր է այն, որ նրա քնարական հերոսը, տրված զարնան
հմայքին, չի հրաժարվում սառն ու տխուր նրբագեղ Տիկնոջից, այլ
աշխատում է նրան ևս լսելի դարձնել նոր կյանքի ռիթմերը, կիսել
նրա հետ իրեն համակած հույզերը, այսինքն դրսևորում է մի որակ,
որ չկա նախորդ շրջանում.

**Ես անդարձ Ձեզ սիրել եմ, և իմ սիրտը հուր է,
Թող ցրե՛ իմ հուրը տխրությունը Ձեր...**

Այսպիսով, եթե ի մի բերենք վերը ասվածը, կտեսնենք, որ Չա-
րենցի վերաբերմունքը թե՛ դեպի տիկինը, թե՛ դեպի նրա երկերը
միանգամայն դրական է՝ հեզնանքի որոշ երանգներով: Միտը զգա-
ցումն ու բանաստեղծական ուղու բնորոշման հարցերն այնպես սեր-
տորեն են միահյուսված, որ հաճախ թյուր ըմբռնումների տեղիք են
տալիս: Միևնույն ժամանակ «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքը ցույց է

տալիս, որ թե՛ մեկ, թե՛ մյուս բնագավառում բանաստեղծի որոնումները դեռևս ավարտին չեն հասել:

Չարենցը դեռևս չարունակում էր իր որոնումները: Այդ որոնումներն իրենց կնիքն են դնում նաև նրա սիրային երկերի վրա և եթե մի կողմից հարստացնում են բանաստեղծությունների բովանդակությունը, հարցադրումների որակը, մյուս կողմից էլ երկփեղկում են տրամադրությունը:

Նոր որակի բանաստեղծություն էր նույն՝ 1920-ին գրած «Աստղիկը»: Աստվածամոր աչքերով թոքախտավոր կույսը փոխարինվում է հրաբորբոք հեթանոս աստծով՝ Աստղիկով: Չարենցն առաջադրում է ոչ միայն նոր սիրո, այլև նոր բանաստեղծության հարցը: Հեղափոխական գաղափարներով ապրող, հին կյանքը փլուզող, նոր կյանք արարող քնարական հերոսին այլևս չեն բավարարում լուսնահար ու դողդոջ կնոջ գունատ սերը, պոռթկուն և հերոսական բնավորությունը կրքոտ սեր է պահանջում: Անցյալում երգած սերը, որ այսօր էլ չարունակում են երգել ուրիշները, Չարենցը համարում էր անկիրք, մեռած ու խեղճ:

**Նրանք սրինգ ունեն, ունեն քնքուչ քնար,
Գեղզեղ երգում են մութ, տարտամ սերերն իրենց,
Սիրում են քո քրոջ մարմինը պաղ մարմար,
Սիրով անկիրք ու մեղկ, սրտով մեռած ու խեղճ:**

Կյանքն առանց Աստղիկի, այսինքն՝ առանց լիարժեք կնոջ դարձել է սուտ, գիշեր, ցնորք: Իսկական կյանքի համար անհրաժեշտ են աստղիկներ, որոնցից բանաստեղծն ունի արդեն նոր կյանքի արարման, գալիք ծնելու պահանջ, մի բան, որ նա չէր կարող ներկայացնել Աստղիկի «հիվանդ քրոջը» մեղկ:

**Կանգնել եմ ես, հզոր, գալիք կյանքի առաջ,
Ու կիրքը անսանձ հորդե պիտի հիմա.
Աստղի՛կ, իջի՛ր, նորից, որ իմ հրով վառած՝
Արյունդ արև՝ ծնի գալիք կյանքի համար:**

Թերևս Աստղիկի՝ հենց այս կյանքն ստեղծելու հատկությունը համար է, որ Չարենցը իր նոր սիրո որակի համեմատ կերպար է փնտրել հայոց հեթանոսական պանթեոնում՝ ընտրելով սիրո ու պտղաբերությունից աստվածուհուն:

Նոր որակի, նոր բովանդակությունն պահանջի հետ միասին բանաստեղծը առաջադրում է նաև այդ սիրո և ընդհանրապես կյանքի արտացոլման նոր ձևերի, գրականությունն նոր միջոցների, քնարն ու սրինգը շեփորով փոխարինելու խնդիրը.

**Քնար չկա ձեռքիս և ոչ սրինգ անուշ—
Ձե՛մ էլ ուզում նրանց երգերը մեղմ, հուզիչ—
Շեփո՛րն եմ ես կյանքի՝ համակ կորով ու ուժ,
Շեփո՛րն եմ ես ահեղ՝ մի նո՛ր կյանքի երգիչ:**

Նախորդ շարքերի որոշ տրամադրություններ նոր որակով ու գաղափարական այլ ելակետով շարունակվում են հաջորդ շարքերում: Չարենցը հրաժարվում է երազային ու անիրական կնոջից, այլևս չի վերադառնում նրան: Եթե մի դեպքում իրական հողի վրա տեղափոխված երազի կինը սառն է, գուսպ ու արիստոկրատական բարոյականություն կրողը, ապա «Փողոցային պչրուհին» շարքի բալլադներում բանաստեղծը բացահայտում է բարոյականության մի նոր, անկուճային որակ: Փողոցային կնոջ հրապույրները նույնքան կեղծ են ու սուտ, որքան սառն ու անկյանք են սալոնային կնոջ հմայքները: Ըստ էության այս պչրուհին՝ առանց վարսավորի կախարդանքի, սալոնային կնոջ նման անկենդան է ու պաղ՝ առանց այդ կնոջ արիստոկրատիկ վեհություն: Այս շարքի բալլադներում Չարենցն արդեն առանց նուրբ ու թաքնված հեզնանքի, այլ որոշակի ու բացահայտ, խարազանում է հոգու աղքատությունն ու բարոյական սնանկությունը: Այդ մարդկանց հոգու աղքատությունն իսկույն նշմարվում է դեպի ծախու հմայքները նրանց ունեցած թուլությունից: Այս իմաստով հատկանշական է «Շամիրամ» բանաստեղծությունը: Հիմա, հինավուրց Նաիրիում, այլևս կնոջ ամենակարող հմայքին չենթարկվող արքաներ չկան, հիմա մի ժպիտից ու մի թեթև ականարկից նրանք պատրաստ են հալվելու ու տրվելու տարփանքին, որովհետև նրանք պաշտպանելու ու պահպանելու ոչինչ չունեն, ավելի ճիշտ՝ այլևս չեն կարող ոչինչ պահել: Ըստ էության բարոյական թուլությունը բանաստեղծի համար քաղաքական անկարողության հավասարազոր երևույթ է, առհասարակ մարդու ֆիզիկական ու հոգևոր ուժերի կորուստ: Ճշմարիտ սիրո կորուստը նշանակում է մարդկային բարձրագույն առաքինությունների կորուստ: Սիրո զգացմունքի ու կարոտի վերադարձը կօզնի մարդուն վերագտնելու ու հաստատելու ինքն իրեն, կօզնի նրան վերածնվելու՝ հոգով ու մարմնով գեղեցիկ.

**... Բայց կլինի մի գիշեր – ու հմայքով նայիրյան,
Կբարձրանա մշուչից մանկաժպիտ քո Արան;
... Եվ որպեսզի չտրվի նա ախտաժետ քո հրին–
Ոտքի կեղևն նրա հետ հազարամյա Նայիրին:**

Թվում է, ինչ որ մի կետում Չարենցը հիշեցնում է Վարուժանին: Եթե մյուսխենյան մի բաժակ գարեջրով վաճառվող սերը Վարուժանը համարում է մարդու հոգևոր անկման և ի վերջո՝ քաղաքական պայքարի համար նրա ապիկարությունն նշան, ապա Չարենցը ևս Նաիրի երկրի վերածնվելու գաղափարը կապում է բարոյական ամբողջություն ունեցող մանկաժպիտ արանների գոյություն հետ: Երկուսի համար էլ գրեթե ելակետը նույնն է. Վարուժանի համար՝ հոգով ու մարմնով, Չարենցի համար՝ հոգով առողջ մարդու պահանջը ձեռք է բերում լայն բովանդակություն: Փաստորեն, Չարենցի համար, «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ սերը դառնում է մարդու քաղաքացիականության ստուգման չափանիշ: Շամիրամի հմայքները մերժելու ուժ ունեցող Արան իր մեջ բարոյական զորություն կգտնի նաև երկիրը պաշտպանելու.

**Եվ դաշտերում Նայիրյան կպարտվի նորից նա,
Կնահանջե դորքը հետ, երկիրը քեզ կմնա,
Նա կմեռնի, որպես զոհ – Բայց չե՛ս հաղթի դու նրան,
– Դառն է խորհուրդը սիրո, շամբշտաչո՛ւրթ Շամիրամ...**

«Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ նկատվում է մի հետաքրքր-րական շրջադարձ: Եթե 10-ական թթ. պոեզիայում Շամիրամի կերպարն ընկալվում է հեթանոսական միֆին բնորոշ գործառույթներով և մի գծի վրա են հայտնվում կինն ու Աստված, ապա այստեղ արդեն Շամիրամը նույնական է հայկական առասպելի միջոցով ավանդված տարբերակի հետ, ունի հակաբարոյական ու նաև քաղաքական բովանդակություն:

«Փողոցային պչրուհին» շարքի, ինչպես Չարենցի գրեթե ողջ ստեղծագործություն համար, բնորոշ է սիրո ու հայրենիքի թեմաների միահյուսումը: Արդեն «Շամիրամ» բանաստեղծության մեջ տեսանք, որ սիրո խնդիրը Չարենցը քննում է հայրենիքի և մարդկային բարձր առաքիներությունների տեսանկյունից: Բարոյականության կորուստի նկատմամբ ունեցած տխուր ափսոսանքն ու դառը թախիժը պայմանավորված են Նայիրյան երկրի օրհասական ճակատագրի գիտակ-

ցուծյամբ: Այդ գիտակցութեան լավագոյն վկայութիւնը շարքի մեջ մտնող «Անկումների սարսափից» բանաստեղծութիւնն է:

Բանաստեղծի համար միակ շոշափելի մնում է լուսավոր ու փարթամ սուտը: Սուտը դառնում է հիասթափութիւնը վարագուրելու, երկրի ողբերգութիւնը խեղկատակութեամբ սպանելու վերջին ու երբուն միջոցը:

**Եվ այդ ստի համար նուրբ, հրապուրիչ ու փարթամ
ես իմ հոգու ամբողջ որբ ճշմարտութիւնը կտամ,—**

գրում է Չարենցը «Վարսավիրի հմայքներ» բալլադի տարբերակներից մեկում:

Եվ այսպէս, 1912–1920 թթ. ձգվող ստեղծագործական հարուստ ճանապարհին Չարենցն անընդհատ որոնել, բայց չի գտել սիրո իր իրական ու դրական իղեալը: Նրա գտածը մեկ դրական էր, բայց վերացական ու երկնային, մեկ իրական էր ու շոշափելի, բայց բացասական ու անընդունելի: Եվ ահա որոնումները Չարենցին հասցնում են Սայաթ-Նովային, դառնում ազդակ «Տաղարանի» համար: «Տաղարանում» արտացոլված զգացումները իրական-ոնալիստական ապրումի հետևանք են, ունեն կենսական հիմք: «Տաղարանը» ձոնված է բանաստեղծի առաջին մեծ սիրուն՝ Արփիկին*։ Սիրած կնոջ մեջ գողալ տեսնելու ձգտումը բանաստեղծին տարել է դեպի Սայաթ-Նովան՝ դեպի Հավլարարի գողալների անզուգական երգիչը: «Տաղարանի» ստեղծումն ուրիշ, լուրջ պատճառներ էլ ունի: «Տաղարանի» ոճավորման, Սայաթ-Նովայի թողած ազդեցութեան, դեպի աշուղական պոեզիան ունեցած այս շեղման մասին բավականաչափ գրվել է

* Ըստ Ալմաստ Զաքարյանի մեկնարանութեան՝ «Տաղարանի» բանաստեղծութիւնները, մասնավորապէս ԺԵ, ԺԶ, ԶԷ, ԶԸ տաղերը ձոնված են Ա. Տիգրանյանին՝ նրանց բաժանումից հետո, և ամբողջ շարքը հետագայում է միայն ընծայվել Արփիկինին: «Ուրեմն և շարքը Արփիկինին է նվիրվել հետագայում՝ սկզբում հավելված երկու քառատողով, որոնք, ի դեպ, ոճով, տրամադրութեամբ, խնդրութեան նորովի տեսողով ու զգացողութեամբ որոշակիորեն տարբերվում են «Տաղարանի» բուն երգերի, յոթը բալլադների ցավոտ սիրերգութիւնից»,– գրում է գրականագետը (Ալմաստ Զաքարյան, Եղիշ Չարենց, կյանքը, գործը և ժամանակը, գիրք I, Ե., 1997, էջ 728): Ամեն դեպքում «Տաղարանն» ունի կենսական հիմք, ապրված զգացումների արդունք է: Ինչ վերաբերում է Սայաթ-Նովայի ոճավորմանը, ապա դա բնական էր, քանի որ Չարենցի երկու սերերի՝ Թե Արմենուհու, Թե Արփիկինի համար, բոտ հուշագիրների վկայութիւնների, Սայաթ-Նովան եղել է սիրված երգիչ, նրանց միջավայրը՝ հագեցած Սայաթ-Նովայով:

չարենցագիտություն մեջ (Խ. Սարգսյան, Ս. Աղաբաբյան, Հր. Թամ-
րազյան, Էդ. Զրբաչյան, Հ. Սալախյան): Որոշ վեճեր ունենալով ոճա-
վորման հարցի շուրջը՝ գրականագետները եկել են այն ճշմարիտ ու
ընդհանուր եզրակացություն, որ արդեն 20-ական թթ. փոխված քա-
ղաքական իրադրություն պայմաններում ժողովրդական առողջ ոեա-
լիզմով, առողջ կենսասիրությամբ երգեր ստեղծելու տրամադրու-
թյունը Չարենցին տարել է դեպի Սայաթ-Նովան: Թվում է, այս հար-
ցը բավարար համոզչականությամբ բացահայտել է Հ. Սալախյանը.
«Չարենցին գրավել է նախ և առաջ սայաթ-նովյան պոեզիայի ժո-
ղովրդական ոգին, որի շնորհիվ 18-րդ դարի երգիչն արտակարգ
պարզությամբ ու հստակությամբ իմաստավորել է մարդկային կյան-
քի բազմապիսի կողմերը, մարդկային հոգու, մարդկային զգացմունք-
ների նուրբ ու անկրկնելի դրսևորումները»:

«Տաղարանում» ամենաարժեքավոր գիծը այն հումանիզմն է, որը
բանաստեղծը թեև ժառանգել է Սայաթ-Նովայից, բայց դարձրել է իր
ժողովածուի ուղն ու ծուծը: Այս հումանիզմը, ամբողջությամբ վերց-
րած, նոր որակ է Չարենցի քնարական հերոսի համար, ոչ «Ծիա-
ծանի», ոչ էլ «Փողոցային պչրուհու» և ոչ էլ մյուս շարքերի քնա-
րական հերոսը չունեն անձնագոհություն ու նվիրաբերումի այն հատ-
կանիչը (թույլ կերպով դրսևորվում է նաև «Էմալե պրոֆիլը Ձեր»
չարքում), որ ունի «Տաղարանի» հերոսը.

Ինչքան որ հուր կա իմ սրտում – բոլորը քեզ...

Ընծայականի այս տողերը դառնում են սկզբունք ամբողջ «Տաղա-
րանի» համար, հաստատվում են ուրիշ բանաստեղծությունների, ու-
րիշ տրամադրությունների միջոցով, ինչպես.

**Կուզես՝ Հոգի՛ս ճամփա անեմ, սիրտս դնեմ ոտքերիդ տակ՝
Սրտիցս արյուն է հոսում – ինչ որ ուզես կանի էն, ջահն:**

Երկրորդ կարևոր հատկանիշն այն է, որ բանաստեղծը կանացի
գեղեցկությունը դարձնում է կյանքի ու աշխարհի գեղեցկության
իմաստավորման սիմվոլ: Եթե կինը կյանքի գեղեցկություն կրողն է,
ապա լիարժեք մարդն էլ այդ գեղեցկության զգացողն է.

¹ Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, 1967, էջ 48-49:

**Եվ էն սրտին, որ իր խորքում սիրո երգեր ունի ու սեր –
ես էն սրտին դրախտային մրգերի բաղ պլիտի ասեմ:**

Այս պատճառով էլ նա գողային օժտում է աստվածային այն գեղեցկութեամբ, որին միշտ ձգտում է հոգին, գողայր վեր է կանգնած առօրյայի գորշութունից, կյանքի պրոզայից, և՛ սովորական մարդ է, և՛ իղեալ: Որքան որ քնարական հերոսի հոգին տենչում է գողային, նույնքան և ուզում է, որ տարածություն մնա իր և նրա միջև, տարածության վերացումը կնշանակի անսովորի և գեղեցիկի ձգտման մահացում: Գեղեցիկի հավերժական այս ձգտումը ընդգծվում է կնոջ մեջ անսովորը տեսնելու և նրանով չհագնալու բուռն տենչանքով:

**էս փուչ կյանքում սրտիս տված անմահական զարդ ես, գողալ,
էնպես արա, որ քեզ չասեմ՝ դո՛ւ էլ ինձ պես մարդ ես, գողալ,–
Թե լի մնաց սիրտս քեզնով՝ ափսոս ու ախ պլիտի ասեմ:**

Որտեղ սեր՝ այնտեղ սիրված լինելու տանջազին կասկած, մերժումի դառնություն, վշտից ծնվող խենթություն, հիացում ու տառապանք: Այս ամենը կա «Տաղարանում»: Քնարական հերոսի հիացումը գողալով հանդիպում է գողայի սառնությունը: Մնվում է տառապանքը, որը արտացոլվում է հոգեբանական ապրումներով ու անհատական ձևով: Տառապանքը չի վերածվում անհույս տխրություն, լուռ բողոքի ու տանջանքի: Նրա հերոսը բուռն խառնվածք ունի և իր դարձանք փնտրում է ուրիշ գողայների գրկում: Այս իմաստով խիստ հետաքրքիր է «Կուզեմ հիմի փչի զուռնեն» բանաստեղծությունը: Այստեղ քնարական հերոսը ինքն է ցանկանում, որ գողայի էշխը ընկնի իր սիրտը, նա չի դիմադրում այդ էշխին, այլ գնում է ընդառաջ:

էշխդ անքուն սիրտս ընկնի ու լաց ըլիմ մինչև էզուց:

Գողայից մերժվածը մխիթարություն է փնտրում մարդկանց ընկերություն, գինու մեջ և... ուրիշ գողայների գրկում:

**Երթամ – ուրիշ գողայների գիրկը դնեմ գլուխս տաք՝
Քու էդ անուշ, աղբյու տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էզուց:**

Այս տողերը երբեմն ստացել են այնպիսի մեկնաբանություն, թե բանաստեղծը, անպատասխան սիրուց դառնացած, փորձում է վատնել իրեն կյանքի վայելքներում: Թերևս ճիշտ է:

Ամեն դեպքում դժվար է բացատրել ուրիշ կանանց գրկում սիրած էակի «ազիզ տեսքով» հարբած լինելու, ըստ էություն նրան հավատարիմ լինելու հոգեբանական պահ, թեև դա Չարենցի մոտ կարծես կրկնվող տրամադրություն է: Կրկին հիշենք «Պոեստ» բանաստեղծության տողերը.

**Ո՞վ կհասկանա, թե ինչո՞ւ է նա
Համբուրում նեխած շրթերը կնոջ,
Երբ նույն վայրկյանին աղոթում է նա
Ստվերի առաջ հեռավոր քրոջ:**

Պետք է նկատել, որ կնոջ նկատմամբ երկակի վերաբերմունքը՝ հիացում, պաշտամունք ու պսակազերծում, սեր, բայց և մերժման դեպքում՝ վրիժառություն չար զգացում, բնորոշ է Չարենցի հախուռն խառնվածքին, որ այս կամ այն չափով իր դրսևորումն է գտնում նրա պոեզիայում: Դա ինչ-որ չափով նկատելի էր «էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքում դեռևս նուրբ հեգնանքի ձևով, ավելի հստակ՝ «Փողոցային պչրուհուն» շարքում, առկա է նաև «Տաղարանում», հատկապես ԺԳ տաղում, ուր ասվում է նաև.

**Ինչքան էլ խաս, առլաս հագնի, երեսը ալ, գոզալ անի-
Աբլորների հոգի հանող սիրեկանդ հա՛վ է էլի:**

Բանաստեղծի խառնվածքի այս աններդաշնակությունը երբեմն անցանկալի հետևանքներ է ունենում թե նրա անձնական կյանքում, թե պոեզիայում: Փոքր-ինչ խախտելով ժամանակագրությունը և առաջ անցնելով՝ հիշենք, թե նա ինչպես անհունորեն սիրելով Արփենիկին՝ տարվեց ուրիշ կնոջով, կրակեց նրա վրա և հայտնվեց ուղղիչ տանը: Պոեզիայում կնոջ նկատմամբ անհարգալից վերաբերմունքի արտահայտությունը «Ռոմանս անսեր» պոեմն է (թեև ինքը ռոմանս է անվանում) և հետագայում հոգեկան անհավասարակշիռ վիճակում գրված այլ անտիպներ:

Սակայն վերադառնանք «Տաղարանին»:

«Տաղարանում» ամբողջ խորությունը դրսևորվում է քնարական հերոսի սիրված լինելու ձգտումը: Գոգալի կեցվածքի թուուցիկ հիշատակումները բացահայտում են նրա ներքին աշխարհը: Չգացմունքի փոխադարձություն և հոգեկան դաշնություն հասնելու ձգտումը մնում է անկատար.

**Ասի թե՛ ոտքերդ ընկնեմ, բայց տեղում կեցած մնացի՝
Այտերիդ կարմիր կրակին աչքերդ անմաս էին:**

«Տաղարանի» իշխող մոտիվը Հիացումն է գոզալով, նրա անվերապահ գովքը, անձնագոհության ձգտումը, բայց բանաստեղծի ներսում նստած «սատանան» ինչպես նշվեց, այստեղ էլ մեկ-մեկ գլուխ է բարձրացնում և ստիպում նրան՝ գոզալին պատվանդանից իջեցնել և երբեմն էլ պսակաղերծել: Գոզալի տված դաղերի Հետևանք է սա, բայց ի վերջո կարծում է, որ ամենից լավն ու անուշը սիրեկանի տված դաղն է էլի:

Լավատեսությունը, ի վերջո, հաղթում է, մերժումից ու սառնությունից ծնված հրաթափությունը տեղի է տալիս մի լուսավոր գգացման:

Սիրո պատճառած վշտի մեջ անգամ բանաստեղծը գտնում է մխիթարություն, տեսնում իմաստ: Վերջապես, այդ վիշտը ևս կյանքի նշան է, ապրելու, աշխարհն ու գեղեցկությունը զգալու նշան: Գոզալը նորից դառնում է կենսատու աղբյուր.

**էշխդ հին յարա է, գոզալ, վառվում է կրակի նման—
Ու էն յարեն տվող ձեռքին շահնշահի ձեռք եմ ասում:**

Ալմաստ Զաքարյանի դիտարկմամբ այս տաղը (Ժէ) նվիրված է Ա. Տիգրանյանին և արտահայտում է նրանից բաժանվելու պատճառով բանաստեղծի ապրած տառապանքը:

Իր մեծ, ամեն ինչ ներող, ամեն ինչ հանդուրժող սիրո բարձրությունից քնարական հերոսը հաշտ սրտով նայում է գոզալի մեղքերին, ոչ մի գանգատ չունի նրանից, ավելին՝ նրա այդ համատարած սերն ու նվիրումը փոխանցվում են գոզալից մարդկանց ու գալիքին: Գոզալից, մարդկանցից, շրջապատից ու ժամանակից ստացած դառնությունները ծնում են լուսավոր մի թախիծ: Սիրո, կարոտի, ափսոսանքի, թախիծի, հավատի ու լավատեսության մի լուսեղեն խառնուրդ է «էլի գարուն կգա, կբացվի վարդը» բանաստեղծությունը: Կյանքի հավերժական նորոգման, մարդկության հավիտենական ընթացքով պայմանավորված լավատեսությունը մի քիչ դառնանում է մարդու մահկանացու լինելու հանգամանքով: Մարդկությունը հավերժ է, սակայն մարդը անցողիկ, սրանից էլ ծնվում է թախիծը.

**Ուրիշ բլրուկ կգա կմտնի բաղը,
Ուրիշ աշուղ կասե աշխարհի խաղը...**

«Տաղարանի» համար ևս բնորոշ է կնոջից – հայրենիք այն անցումը, որ արդեն նկատեցինք Չարենցի մյուս բանաստեղծական շարքերում: Այստեղ էլ հաղթում է Չարենցի մեծ սերը, կնոջից – հայրենիք զգացումն անում է վերընթաց ուղիով: Ծնվում է անզուգական «Ես իմ անուշ Հայաստանին»: Հայաստանն այն միակ ու անփոխարինելի յարն է, որին երբեք չի դավաճանում բանաստեղծը.

էլի՛ ես որբ ու արնավառ, իմ Հայաստան յա՛րն եմ սիրում...

Սիրո զգացման արտացոլման և կյանքի վայելքի դրսևորման առումով «Տաղարանի» բանաստեղծություններին մոտ են Արփիկին նվիրված տրիոլետները և «Ութնյակներ արևին» շարքը: Կյանքի ու սիրո բուռն ձգտումն այս բանաստեղծություններում ուրույն ձև է ստանում: Զգացմունքի ուժգնությունն արտահայտելու համար նա դիմում է տաք գույների ու սիմվոլների օգնությունը, ամենից հաճախ՝ միջօրեի հրակեղ արևի սիմվոլին: Նրա քնարական հերոսին համակում է բուռն, հրճվալից զգացումն ու անմնացորդ, ամբողջովին կյանքի հնոցում այրվելու ցանկությունը.

**Մոխրացի՛ր արևի հրում,
Արևից թող ոչինչ չմնա,–
Այս արև, այս վառ աշխարհում
Քանի կաս՝ վառվի՛ր ու գնա:**

Լուսավոր հրճվանքի ու վայելքի այս ուժգին զգացումը նոր որակ է Չարենցի սիրային երգերի մեջ: Բանաստեղծի այսօրինակ տրամադրությունն ունի կենսագրական հիմք, անմիջականորեն բխում է այդ օրերի նրա անձնական ապրումներից, կյանքից: Կարճատև անդորրի, հոգու խաղաղությունից մի պահ է սա: Երբ դեռ չէր հասցրել հիասթափվել նոր կարգերից, հին արվեստի դեմ գրոհի տրամադրությունը դեռ չէր հասունացել: Անձնական կյանքում ևս տեղի էր ունեցել նշանակալից իրադարձություն, նա ամուսնացել էր սիրած աղջկա հետ: Հատկապես այս վերջին հանգամանքով էլ պայմանավորված է նրա ութնյակների լուսաշող զգացումն ու բուռն կենսասիրությունը.

Կարծես ես ճամփա եմ ընկել
Երկնքի դաշտերում կապույտ
Ու գնում եմ զվարթ ու անփույթ,
Եվ ունեմ լուսե մի ընկեր:
Նա և՛ կին է, և՛ քույր, և՛ հոգի,
Այրվում է, և այրում է խենթ,
Խառնվել եմ կյանքին ամենքի—
Եվ իմ կյանքը հրաչք է ու տենդ:

Սակայն այս շրջանում ևս բանաստեղծը մեկ-մեկ անդրադառնում է բարեկրթության տակ թաքնված սառը հոգիներին և անսիրտ մարդկանց քաղքենիական չպարին հակադրում է միտումնավոր գոեհկացված անդսպությունը, իրեն որոշակիորեն սահմանազատում է կեղծ նրբագեղությունից և հոգեկան հարազատություն է գտնում փողոցի ընկած մարդկանց՝ պոռնիկների ու շների հետ.

**Ձեր հոգին նուրբ - օւլայած,
Ձեր սիրտը - գուրգուրած շնիկ:
Իսկ ես սովորել եմ, գիտե՞ք,
Որ հոգիս փողոցում քնի:**

Խորհրդային իշխանությունից առաջին տարիներին Չարենցը, բնականաբար, հնի դեմ տարվող պայքարի առաջին գծում էր, հետևաբար առաջին որոնողն էր ու առաջին սխալվողը: Հին հոգեբանությունից ժխտումը հասցրեց այն բանին, որ ամենամարդկային հոգեկան ապրումները գիտվեցին իբրև քաղքենիական տրամադրություններ, սերը համարվեց քաղքենիական, բուրժուական զգացում: Լիարժեք մարդը փոխարինվեց միտանի ու միաչքանի սխեմայով, մարդկային հոգեկան ապրումների տեղ բանաստեղծներն սկսեցին գովերգել երկաթը, շողին:

Հոգեկան ապրումների պատկերման բնագավառում Ե. Չարենցի որոնումները պայմանավորված էին նորօրյա հոգեբանությունից ուսուցողական արտացոլման ներքին անկեղծ մղումով: «Ով որ գիտե ի՞նչ է նշանակում «պրոլետարական» աշխարհզգացում՝ հուզական առումով— թող բարձրաձայն ասե: Մանավանդ սիրո խնդրում»¹: Չարենցի այս տողերը վկայում են նրա տանջագին որոնումների մասին: Բարձրաձայն ասողն ինքը եղավ, երբ «Երեքի դեկլարացիայում»

¹ **Եղիշե Չարենց**, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Ե., 1967, էջ 40, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն:

կրակի տակ առավ սալոնային կանանց և մերժեց սերը՝ նրան հակադրելով սեռական առողջ բնազդը: Դեկլարացիայի այս դրույթի ցավալի պտուղը եղավ «Ռոմանս անսերը» (1922 թ.):

Սե՛ր

էսօր

Բերել եմ քեզ – մահ

ես – հոնն:

Ժխտելով սիրո ոռոմանտիկան, ապրումի հոգեբանական խորություներ, գիտակցական ու հուզական կողմը, բանաստեղծն այս բոլորին հակադրում էր մերկ, անսքող ու գոնհկացված սեռական մղումը: Ընդ որում նա ժխտում էր ոչ միայն սերը, այլև կնոջը՝ նրա մարդկային արժանիքները հավասարեցնելով զրոյի:

Կին չկա՞ –

Գործածեք հաշիշ, կոկաին:

Բանավեճ մղելով պրոլետարականների դեմ, որոնք ընդհանրապես ավելորդ էին համարում գրել սիրո մասին, Ջարենցն ըստ էության արդարանում է, որ թեև ինքը սիրո և ոչ թե երկաթի մասին է գրել, բայց գրել է պրոլետարիատի դիրքերից: Բանն այն է, որ «Ռոմանսը» խիստ բացասական վերաբերմունքի արժանացավ բոլոր գրական խմբակցությունների և անհատների կողմից, այն չընդունեցին ոչ հները, ոչ նորերը: Արովն այն համարում էր գաղազած տրամադրության արդյունք, Սուրխաթյանը գրում էր, թե Ջարենցը սիրո պրոբլեմն ուզում է լուծել, բայց այդ պրոբլեմի մեջ է ներխուժում իբրև երիվար, Արտ. Կարինյանը այնտեղ տեսնում էր նէպմանական տրամադրություններ և «ոռուսական քաղթենիության վերջին ներկայացուցիչների»՝ Մարինեզոֆի ու Շերչեննիչի «ինտելիգենտական անարխիզմի» ազդեցությունը: Ինքն իրեն արդարացնող հոգվածում (Pro domo sua) Ջարենցը բացատրում էր իր սկզբունքները. «Ի՞նչ է նրա (Ռոմանս անսերի)– Ժ. Ք.) բովանդակությունը: Սերը: Եվ ոչ երկաթը կամ շոգին, ինչպես ասված է պոեմիս սկզբում: Ինչո՞ւ: Որովհետև ո՛չ թե իրն ինքն է բնորոշում մեր հեղափոխական կամ «հակա» լինելը, այլ մեր վերաբերմունքը դեպի իրը»¹: Կամ՝ «Իմ «Ռոմանս անսերով» ես դուրս եմ եկել մի կողմից մեր հին (տեղյանական)

¹ Ե. Ջարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 37–38:

պոեզիայի, մյուս կողմից՝ մեր «պրոլետարականների» դեմ»¹: Սակայն եթե հենրի բացասական վերաբերմունքն ինքնին ենթադրվում էր, ապա պրոլետարականները ևս նկատեցին, որ կնոջ մարդկային արժանապատվությունը ոտնահարված է, իսկ դա հակասում էր կնոջ և տղամարդու հավասարության՝ պրոլետարականների որդեգրած սկզբունքին: Թեև Չարենցը իր կողմից սիրո այդ գոեհկացված ըմբռնումն արդարացնում էր, ասելով, թե «ի՞նչ սեր, երբ միլիոններն են եկել հանդես», այնուամենայնիվ, պրոլետարականներն այն դիտեցին իբրև բուրժուական գաղափարախոսությունն ու հոգեբանությունն զրսևորում: Բանն այն է, որ «Ռոմանս...»-ի բորբոքած կրքերն ու զայրույթը պայմանավորված էին ոչ միայն նրա բովանդակությամբ, այլև ձևով: Ռոմանսը գրված է գոեհիկ ոճով ու դարձվածքներով: Չարենցը սոսկ չի մերժում սերը, այլ ապախաթեփողացնում է այն: Հենց այդ ձևերն ու ոճերն էին, որ հիմնականում վանեցին «Ռոմանս...»-ի ընթերցողին, մինչդեռ այդ ընթերցողը այլ կերպ ընկալեց «Ասպետականը», թեև վերջինս, որքան էլ տարօրինակ լինի, որոշ իմաստով հարազատ է «Ռոմանս անսեր»-ին: Պետք է ասել, որ «Ասպետականի» մասին ընդհանրապես քիչ են խոսում, եղած սակավաթիվ կարծիքները հակասական են, հակասական է ինքը՝ ռապսոդիան: Բայց, ընդհանուր առմամբ, «Ասպետականի» նկատմամբ տրամադրություններն ավելի լավ են, քան «Ռոմանս»-ի: Հ. Սուրխաթյանը այն համարում էր խորը ներշնչանքով և մեծ շնորհքով գրված «Սիրո ռոմանս», «Ռոմանս անսերի» ուղղակի հակադրությունը՝ «Թանձր ռոմանտիկական սիրո տևական ողբերգությամբ»²: Տ. Հախումյանն այն համարում էր բանաստեղծական նվաճում: Սակայն մյուս կողմից՝ Հ. Սալխյանը գրում է, որ «Ասպետականում» տիրում է անսանձ կրքերի, համապարփակ զգացմունքների մթնոլորտ: Այդ կրքերն ու զգացմունքներն ամբողջովին համակել են ուխտագնաց ասպետին, ծերունի Ալֆոնս Անդոյին, «հուր գեղանի կույսերին»: Գ. Աբովը այս երկը ևս համարում է գաղազած տրամադրության արդյունք³: Ո՞վ է ճշմարիտ և ինչպիսի՞ կապ գոյություն ունի

¹ Ե. Չարենց, Հ. 6, էջ 38:

² Հ. Սուրխաթյան, Գրականության հարցեր, Երևան, 1970, էջ 343:

* «Ասպետականը» բոլորովին այլ դիրքերից է գնահատում Ա. Չաքարյանը: Նա «Ասպետականում» Ալֆոնս Անդոյի կերպարում տեսնում է... Ազատ Վշտունուն, իսկ երկու գեղանի կույսերին համարում է Չարենցի «Երկհորձանք-երկալիք» մուսան և նրանց նկարագրով արտահայտում է... իր ապաշխարանքը «Երեք դեկլարացիայի» համար (տե՛ս Ալմաստ Ջաքարյան, Տղիչ Չարենց, Կյանքը, գործը, ժամանակը, գիրք I, 1997, էջ 929-948): Մեկնաբանությունները թողնում ենք ընթերցողին:

«Ռոմանս...»-ի ու «Ասպետական»-ի միջև: Պետք է ասել, որ մի կողմից՝ բանասիրական բնույթի փաստերը, մյուս կողմից՝ ռապսոդիայի ուշադիր ընթերցումը մեզ հնարավորություն են տալիս պնդելու, որ վերոհիշյալ ստեղծագործությունների ուղղակի հակադրությունը անհիմն է: Ընդունված է, թե «Ասպետականը» գրվել է 1923-ին, այսինքն մի այնպիսի ժամանակ, երբ Չարենցը մի փոքր ետ էր կանգնել 1922-ի դիրքերից: Բայց իրողությունն այլ է: Նախ՝ «Ասպետականը» գրվել է 1922-ի օգոստոսին, իսկ «Ռոմանս անսերը» լույս է տեսել 1922 թ. դեկտեմբերին, այսինքն «Ասպետականը» գրվել է այն ժամանակ, երբ դեռևս «Ռոմանսը» լույս չէր տեսել: Եթե Չարենցի վերաբերմունքը դեպի կինն ու սերը փոխված լինեին «Ասպետականը» գրելու ժամանակ, ապա պարզ տրամաբանությունը Չարենցը չպիտի տպագրեր «Ռոմանսը», վերջինիս տպագրությունն արգելելու համար նա ամենաքիչը երեք ամիս ժամանակ ուներ: Երկրորդ՝ «Ռոմանսի» պաշտպանական հոդվածը (Pro domo sua) գրվել է 1923-ի հունվարին, այսինքն այն ժամանակ, երբ «Ասպետականը» հանձնվել էր «Նորք» հանդեսին (այն լույս տեսավ «Նորքի» 1923 թվականի № 2-ում) և Մ. Գևորգյանին գրած նամակում Չարենցը հետաքրքրվում էր տպագրության հարցով: Այսինքն՝ այն պահին, երբ Չարենցն ամեն օր սպասում էր «Ասպետականի» լույս տեսնելուն, ամեն ջանք գործադրում էր ռոմանսյան իր տեսակետները պաշտպանելու համար: Իսկ նույն օրերին, նույն պահին բանաստեղծը և առհասարակ մարդը չէր կարող ունենալ երկու տարբեր համոզմունքներ: «Ասպետականի» ընթերցումը ցույց է տալիս, որ նա չէր կեղծում, նույն համոզմունքին էր, ինչ որ «Ռոմանս»-ում: Սակայն «Ասպետականը» միազիժ չի գրված, այն բարդ է, հակասական և ունի անթերի գեղարվեստական ձև: «Ասպետականի» ամենաէական արժանիքն այն է, որ գրված է զրնգուն, արևային պատկերներով, դողանջող տողերով, երգային չափով: Նա ստեղծում է կանացի անզուգական գեղեցկություն պատկերներ.

*Բեղվինի խարույկներ էին խոլ
Սևամած աչքերը մեկի,
Մյուսի աչքերը - տխուր
Միրաժներ էին անմեկին:
... Մեկը բիլ գազել էր կապուտաչ,
Մեկը հուր նժույգ սևաչյա:*

Եվ ապա՝ եթե «Ռոմանս»-ում Չարենցը ապախսթեփողացիայի է ենթարկում սերը, «Ասպետականում» բանաստեղծականացնում է կիրքը, բնազդը: Գեղարվեստական արտահայտչականության ինչ-ինչ կողմեր, թվում է, փոխել են իրենց դերն ու տեղը այս երկու ստեղծագործություններում: «Ասպետականի» մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ այստեղ հեղինակային վերաբերմունքը հնարավորին չափ թաքնված է, որի պատճառով էլ ընթերցելուց հետո մնում են առեղծվածային տեղեր: Թվում է, թե բանաստեղծն ուզում է ասել, թե ես կարող եմ փոխել ոճս, լեզուս, պատկերները կարող եմ լինել գեղեցիկ, անթերի, բայց դրանից գործի էությունը չի փոխվում, իրերը կկոչվեն իրենց անունով, թե ոտմանտիկ-բանաստեղծական երանգավորում կստանան՝ միևնույնն է: Այս առումով հետաքրքիր է նաև գործի վերնագիրը՝ «Ասպետական»: Ավանդաբար ասպետական սիրո տակ հասկացվել է բարեկիրթ, ոտմանտիկ, անրիժ, իղեպլական ու պլատոնական սերը: Ասպետական սիրո նման ըմբռնում է ցուցաբերում նաև Պուշկինը: Նրա անվերնագիր բանաստեղծություններից մեկում հերոս ասպետը մի անգամ, «մի խաչի մոտ մեկուսի», տեսիլքի նման տեսնում է Հիսուսի չքնաղ մորը՝ Մարիամին, սիրահարվում է նրան և ամբողջ կյանքում հավատարիմ մնում այդ սիրուն:

**Այդ օրվանից, սերը սրտում,
էլ չէր նայում նա կանանց,
Եվ ոչ մեկին իր ողջ կյանքում
Հրապուրել չջանաց:**

Պուշկինն այստեղ հավատարիմ է մնում ասպետական սիրո ավանդաբար ընդունված հասկացությունը: Բայց ինչպիսի՞ն է խաչակիր ասպետը Չարենցի մոտ: Նա, որ իր սրտի թագուհու մի կես հայացքի համար դարձել է խաչակիր ու թափառական, որ սուրբ քաղաքի ճամփաներին տանջվել է տարիներ շարունակ, հենց որ տեսնում է գեղանի կույսերին, իսկույն մոռանում է սիրած կնոջը: Հենց այստեղ երևան է գալիս առաջին հակասությունը: Ազնվությունն ու բարոյականությունն առումով ասպետը չպետք է դավաճաներ սիրած կնոջը, չպետք է արատ բերեր նրա պատվին: Բայց հետաքրքիրն այն է, որ այդ դավաճանությունը ավելի քան բնական է: Նրա երազի կինը եղել է հեռու, անիրական, թվում է, անառարկայական, այդ կինը չի թողել տեական հիշատակ, ուստի տարիների ընթացքում մշուշվել է ու մոռացվել:

**Մոռացել էի արդեն ես
Իմ սրտի թագուհուն լուսե,
Որի դեմքը կյանքում հողմածեծ
Տարիներ էի երազել:**

Մինչդեռ Ալֆոնս Անդոյի կույսերը, գեղանի, կենսաթրթիո, գայթակղիչ, այնքան կանացի ու այնքան մոտիկ, բնականաբար հրապուրում են սիրակարոտ ասպետին: Ուրեմն ի՞նչ, ասպետական սերը պատրանք է, երազ, իղեալ, այն չկա: Կա միայն իրական, կոնկրետ, շոշափելի զգացմունքը, դա է կյանքի տրամաբանությունը, այդ է ասում բանաստեղծը: Երկրորդ հարցը, որ ծագում է այս կապակցությունամբ, այն է, թե ասպետին համակած զգացումը սեփո էր, թե՞ սոսկ կիրք: Անկասկած սոսկ կիրք: Նախ՝ ասպետին հավասարակշռությունից հանողը կույսերի մարմիններն են՝ լույս ու լուսե, խանդոտ, հրկեզ, հրեղեն, ալ-կրակ, օձաձև մակդիրներով որակված: Այդ մարմինների առաջացրած կարոտը էգ բորենու նման ուտում է ասպետի սիրտը, դարձնում նրան վազը մի չար, արնախում բորենի և այլն: Ահա լոկ մարմնական հմայքն էլ պայմանավորում է ասպետի զգացմունքի որակը:

**Այդ վայրկյանը հուր արյունի
Ջառանցանք էր՝ խոլ միստերի:
Ու հոսում էր ալ մի գինի
Դեպի սիրտս նրանց զխատերից...**

Հետաքրքրություն արժանի է նաև մի այլ հանգամանք: Հնարավոր է, որ բանաստեղծի մտահղացման մեջ կույսերի թիվը որևէ դեր չի խաղացել, բայց երբ գործ ունենք արդեն գեղարվեստական փաստի հետ, չենք կարող այդ թիվը հաշվի չառնել: Ասպետը չի գերադասում կույսերից ոչ մեկին, նրան հավասարապես դուր են գալիս երկուսն էլ, երկուսին էլ նա ցանկանում է, որևէ մեկին նախընտրելու հոգեկան պայքար չկա, ինչը բնորոշ կլիներ իրական սիրուն: Կարելի է ասել, որ կույսերը ևս չէին սիրում Ալֆոնս Անդոյին: Սիրած մարդուն չեն կիսում ուրիշի հետ: Այս պարագայում կույսերը պետք է խանդելին իրար և չէին կարող այդպես համերաշխորեն հավատարիմ լինել Անդոյին և ատել ասպետին: Ընդ որում կույսերի բնութագրերը միայն արտաքինապես են տարբեր: Մտածողությունամբ և արարքներով նրանք նույն

են: Այս հակասությունից ծնվում է առեղծվածային հարցը. իսկ ինչո՞ւ էին կույսերը այդպես հավատարիմ ծերունուն՝ չար ու անգութ Ալֆոնս Անդոյին: Կույսերի այդ հավատարմությունը ծերունուն, բանաստեղծի համար էլ առեղծվածային է, կամ ավելի ճիշտ՝ նրան դուր չի գալիս: Բանաստեղծը դա համարում է ոչ ճիշտ, անբնական, անհասկանալի: Նույն գեղանի կույսերի նկարագրությունն պայծառ ու վառ գույները փոխվում են, հրեշտակները ստանում են վանող նկարագիր, որով էլ հենց արտահայտվում է բանաստեղծի վերաբերմունքը նրանց արարքի նկատմամբ.

**Երկու բոց՝ սպիտակ ու սև,
Երկու հուր հրեչներ է՛դ,
Երկու չար ոտիներ օձաձև,
Երկու խոլ չարքե՛ր հուսաբեկ:**

Եվ ահա վերջին հակասությունը: Ասպետը չի մոռանում կույսերին, նրանց հմայքը շարունակում է իշխել, և նա օրերի գորչ ճամփեքին երգում է նրանց գովքը, իր կարոտն ու սերը: Թվում է, թե կա հոգեբանական ինչ-որ վրիպում: Միայն սերը կարող էր այդպես հարատեւել, միայն սերը կարող էր այդպես մխալ տարիներ շարունակ, վերջապես սերը միայն կարող էր մարդուն մղել մեծ գործերի.

**Ես կարող էի նրանց հետ
Աստծո գահին տիրանալ,
Դամասկի վրա հարձակվել
Մեն-մենակ՝ հաղթ ու անահ:
Ես կարող էի որպես շուն.
Հավիտյան նրանց ո՛տքը լիզել,–
Մ, նրանց ոտքերի՛ փոշում
Ինձ համար դրա՛խտ էր լուսե:**

Եվ եթե ոռպտողիայում ծավալվող գործողությունների հիմքը կիրքն է, ապա կույսերի շարունակվող հմայքի հիմքը սերը կարող է լինել: Հենց այստեղ է հոգեբանական հակասությունը: Եվ եթե, չ. Սալախյանի բառերով ասած, «համատարած կրքի» պատկերման առումով «Ասպետականը» շարունակում է «Ռոմանս...»-ի գիծը, մյուս կողմից էլ, վերը նշված հակասությունների պատճառով, Չարենցը

երկփեղկում է իր ստեղծագործությունը, տալիս նրան վիճելի բնույթ: Հենց այդ վիճելի, հակասական, այսինքն ոչ միազիծ լինելու մեջ է «Ասպետականի» արժեքավորման գաղտնիքը: Վերջապես, «Ասպետականի» գրական ընթերցման տեսակետից անպայման կարևոր դեր է խաղում գեղարվեստական նրբագեղությունը, որն արդեն ավելանալով նշված հակասական կողմերին, արտաքննապես նրան շատ է հեռացնում «Ռոմանսից»:

Այսպիսով, Չարենցը մի կարճ ժամանակ զնում է խոտոր ճանապարհով և, թվում է, կանացի ու սիրո իր իղեալների հակասական փնտրտուքի ընթացքում մի պահ կորցնում է այդ իղեալները: Գործնական կյանքի հրամայականը ստեղծագործության մեջ տեղ չի թողնում կյանքի բանաստեղծական ընկալման համար, կյանքի պոեզիան գոհ է զնում պրոզային, օգտակարություն սկզբունքին:

**Ռեչս չինի՛ մաչինի, թե կարաս,
Երգել աղջիկ, թե շոգի – օգուտ չկա:**

«Կոմայմանախից» («Բոլոր պոետներին») վերցրած այս տողերը, կյանքի նկատմամբ այսպիսի մոտեցումը դառնում է իշխող ամբողջ «Պոեզոգուոնա» և «Կոմայմանախ» ժողովածուների համար: Սակայն Չարենցը նույն կետում երկար չէր մնում: Ստեղծագործական, գաղափարական, տեսական որոնումները ամենաարագ կերպով նրան ստեղծագործական մի տրամադրությունից փոխադրում էին մյուսը, ստեղծում էին նորանոր որակներ: Պետք է ասել, սակայն, որ կնոջ մասին այդպիսի բուռն ելույթից հետո Չարենցը շատ սակավ է անդրադառնում սիրուն: Իշխող մտայնությունը, քննադատության վերաբերմունքը, անձնական սիրո ողբերգական վախճանը (կնոջ մահը) նրան դարձնում են ավելի զուսպ ու հավասարակշռված:

**Ես այն չեմ հիմա... Հույզերիս քամին,
Որ քչում էր ինձ անկումից–անկում–
Հանգստացել ու նստել է հիմի
Եվ ամեն կանչի չի արձագանքում:**

Եվ եթե մի պահ բանաստեղծը սերը՝ մարդկային այդ ամենախորունկ ապրումը զրկում էր հոգեգիտակցական հատկանիշներից, ապա շուտով հասնում է իր իսկ սկզբունքի լիակատար բացասմանը,

սիրո մեջ լիովին անջատում է մարմնական ու հոգեկան մղումները: Այս իմաստով շատ բնորոշ է «Մանոն Լեսկոն» բանաստեղծությունը (1929–1936 թթ.): Այս բանաստեղծության համար կարևորն այն չէ, որ Ջարենցը դրականորեն է գնահատում նշանավոր կուրտիզանուհուն: Բալլադը, Դյուամա–որդին, Աբբա Պրեվոն և ուրիշներ շատ բան էին ասել այս բնագավառում: Բանաստեղծի մեջ կատարված բեկման տեսակետից կարևորն այն է, որ նա իսկական սերը տեսնում է հոգեկան նվիրումի մեջ, զալիս է այն համոզման, որ մարդը կյանքի ճահճում, բարոյական անկման մեջ անգամ կարող է մնալ հոգով բարձր ու վեհ՝ հավատարիմ իր բարձրագույն իդեալին.

**Բայց միշտ գերի սիրույն այն վեհ՝
Սրտով մաքուր,– և ո՛չ ոսկով,–
Իր ասպետի՛ն սիրեց հավետ,–
Եվ ուրիշի մահճում անգամ
Իր ասպետից չբաժանվեց...
Եվ մնաց սուրբ, մնաց անեղծ–
Մանոն Լեսկոն:**

Ջարենցը հանգում է տոլստոյական այն սկզբունքին, թե իսկական դավաճանությունը նախ և առաջ հոգեկան անհավատարմությունն է:

Հաջորդ շրջանում գրած սակավաթիվ սոնետներն ու սիրային մյուս բանաստեղծությունները հիմնականում նվիրված են վաղամեռիկ կնոջ՝ Արփիկի հիշատակին: Կարոտ, կակիճ կա այդ բանաստեղծություններում, անվերադարձ անցած սիրո տխուր կանչ և միաժամանակ այդ ամենին չտրվելու հերոսական ճիգ ու կամք: Բանաստեղծն ամեն ճիգ գործադրել է անթեղելու անձնական վիշտը, ապրելու ժամանակի շնչով, երկրի կյանքով, ուրիշների, այսինքն՝ անանձնական ուրախությունը: Ջարենցն այրել է տխուր ու տրտում երգերը՝ ելնելով այն գիտակցությունից, որ սիրած մարդու հիշատակը պայծառ պահելու համար պետք է ապրել, հավատարիմ մնալ բանաստեղծի կոչմանը, կյանքի ու ապրողի տրամաբանությունը.

**Եվ հանձնելով իմ կյանքը հերոսական կամքի՛
Ես այրեցի երգերս՝ մի երեկո գրած...**

Կյանքի վերջին տարիներին, ետևում թողած ջահել օրերի խենթ բռնկումները, Չարենցը կյանքին ու մարդկանց նայում է էպիկական հանդարտությամբ, ավելի խոհուն, իմաստնացած հայացքով: Այս շրջանում արդեն նա սերը դիտում է իրրև մարդկային կյանքի մշտահողով, հավերժական խորհուրդ, որն ամեն անգամ ծնվում է յուրովի, անհատական, անկրկնելի: Սերն անխուսափելի ու հաճելի անհրաժեշտություն է.

**Մեզ բոլորիս համար սահմանված է վերուստ,
Մի քնքշաբույր գարուն անվերադարձ,
Երբ յուրաքանչյուր վայրկյանը և՛ գյուտ է, և՛ կորուստ,
Ե՛վ դաշտ է արևանիստ, և՛ խավարով հղի մի անտառ:**

Այսպես է գրում Չարենցը «Տաղ սիրո՛՝ ձոնված, ապագայի պարմանիներին» բանաստեղծության մեջ: Սիրով ես հաղթում կյանքին, սիրով ես շարունակում կյանքը. սա է բանաստեղծի եզրակացությունը, ուստի նա ի սրտե օրհնում է իրենց սիրո գարունն ապրող բոլոր պարմանիներին:

Այսպիսով, Չարենցի սիրո երգն անցավ բարդ ու հակասական մի ճանապարհ: Այդ ճանապարհին բանաստեղծը որոնեց սիրո իր իդեալը, գտավ ու կորցրեց, ընդունեց ու ժխտեց և շարունակեց որոնել: Բայց գտածները չեղան վերջնական, նա երբեք չնվազեց նույն լարի վրա և չկրկնեց նախկին տրամադրությունները: Հենց տրամադրությունների ու բարոյական սկզբունքների բազմազանությունն է (թող որ հակասական, երբեմն էլ սխալ) Չարենցի սիրո քնարերգության առանձնահատկություններից մեկը: Թերևս ուրիշ ոչ մի գրողի մոտ սիրո հոգեբանական ապրումն այնպես սերտորեն միահյուսված չէ քնարական հերոսի աշխարհընկալման, նրա հասարակական վարքագծի ու ստեղծագործական որոնումների հետ, որքան Չարենցի մոտ: Եվ, վերջապես, Չարենցը միտումնավոր կերպով չի գեղեցկացնում ու չի սրբազրում սիրո ապրումը և սիրո պոեզիայի հետ մեկտեղ, առանց քաշվելու և առանց կեցվածքի, հաճախ դաժանորեն, ներկայացնում է սիրո պրոզան: Այս երևույթն անթույլատրելի ձևերով ու պատկերներով արտահայտվեց նրա կյանքի վերջին՝ ողբերգական շրջանում գրված անտիպ բանաստեղծություններում, որոնք արդյունք էին նրա ծանր և, անշուշտ, անառողջ հոգեկան վիճակի: Մինչդեռ սրան զուգահեռ, Չարենցի երկփեղկված հոգու մյուս կեսը

չարունակում է որոնումը: Աստիճանաբար նրա երգերը հանդարտվում են, մտնում են ավելի խոհուն հունի մեջ, ապրումը զուլալվում է, իդեալի որոնումները շարունակվում են: Եվ «Նավդիկե» բանաստեղծությունը, որ Ջարենցի սիրո լիրիկայի շատ ուշագրավ բնութագրումն է, ավարտվում է սիրո իդեալի անվերջ որոնման գաղափարով:

*Եվ մինչև օրն այն սև, մինչև դառնա նսեմ,
Մինչև ավյունս ամբողջ նվազի – քեզ
Ես փնտրելու եմ իմ ուղիներում լուսե,
Անհասնելի՛ր իմ սեր, իմ Նավդիկե՛...*

1977–2007

ՉԱՐԵՆՑԻ «ԱԹԻԼԼԱ» ՊՈՆՄԸ

1916 թվական... Մարդկային ահավոր սպանդի և ազգային աղետի մղձավանջային տարիներից մեկը... Կամավորական բանակի շարքերը նոր թողած բանաստեղծի հոգում դեռևս ցավազնորեն թարմ են պատերազմի պատկերները: Արդեն հրապարակի վրա է «Դանթեական առասպելը»՝ դաժան օրերի ծանր տպավորությունների ու երազների փլուզման գեղարվեստական թանձր պատմությունը: Պատանի բանաստեղծը՝ Եղիշե Չարենցը, կյանքի անսահման գեղեցկություն դիրքերից ժխտում է պատերազմը՝ այն համարելով անտեղի, անմարդկային, անբնական.

**Ախ, այդ դաշտերի հեռուն ոսկեզույն,
Այդ երկինքների կապույտը պայծառ...
Ամեն ինչ կարծես ասում էր հոգուն,
Որ այս աշխարհում, քմահաճ ու չար՝
Պետք չէ՛, որ մարդը հեկեկա անքուն—
Աշխարհում մի օր ապրելու համար:**

Թե ովքեր են ձեռք բարձրացնում կյանքի ու գեղեցկություն վրա, դեռևս անհայտ է բանաստեղծին.

**Եվ ո՞վ է լարում այսպիսի դավեր—
Կյանքը դարձնում նզովյա՛լ գեհնե:**

Մինչ բանաստեղծը կգտներ պատասխանը, աղետները բազմապատկվում էին: Ազգային շարունակվող ողբերգությունը նույնքան ողբերգական մի էջ է ավելացնում Չարենցի ստեղծագործություն մեջ: 1916 թվականի աշնանը Մոսկվայում նա գրում է «Վահագն» պոեմը: Բայց սա էլ չի սպառում բանաստեղծի ասելիքը: Պատերազմի նկատմամբ Չարենցն իր վերաբերմունքն ավելի որոշակի դրսևորեց «Աթիլլայում», որը դարձավ նրա ատելություն ու հույսի, վրեժի ու զայրույթի կրքոտ, հզոր պոռթկումը:

«Դանթեական առասպելից» մինչև «Աթիլլա» ընկած շատ կարճ ժամանակամիջոցում Չարենցի աշխարհայացքն ու ստեղծագործությունն ապրում են տրամաբանական որոշակի դարգացում: Որքան էլ ներքին սերտ կապով հիշյալ երեք պոեմները կապված են իրար հետ, նրանցից յուրաքանչյուրը ստեղծագործական որոնումների նոր, նախորդից տարբեր փուլի արտահայտություն է: «Աթիլլան» ինչ-որ չափով պատասխանում է նաև նախորդ պոեմներում առաջ քաշած հարցադրումներին:

Պատերազմի առաջացրած համաշխարհային խառնաշփոթի օրերին բանաստեղծի միտքը տենդագին գործում էր, համեմատության եզրեր ու սիմվոլներ փնտրում պատմության հին ու նոր էջերում: Մերթ պատերազմի առաջացրած դժոխքը նրան ներկայանում էր առավել գերազանց ու կատարյալ, քան կարող էր ենթադրել մեծ խտլացու անսահման վառ երևակայությունը, մերթ խորտակվող կյանքի պատկերներից նրա միտքը թևածում էր հեթանոս հզոր կուռքերի կործանված դիակների վրա և մերթ էլ փարում պատմական որոշակի ու կայուն իմաստ ստացած անուններին: Անունների այդ շարքում էր և Աթիլլան: Կարծես ինչ-որ տեղ նույնիսկ օրինաչափ է, որ հնագույն բարբարոս ցեղի այդ հզոր առաջնորդը արյունալի նախճիրների իր կրքով դառնում է 20-րդ դարի եղեռնական իրադարձությունների մասնակիցը: Բայց Չարենցի ստեղծած Աթիլլայի կերպարը միանշանակ չէ, այն դուրս է գալիս պատմական Աթիլլայի ըմբռնման չրջանակներից և ձեռք է բերում հակասական գծեր: Այս հանգամանքը ինչ-որ չափով պայմանավորված է ռուս սիմվոլիստական պոեզիայի ազդեցությամբ: Չարենցից առաջ ռուս բանաստեղծներն էին դիմել Աթիլլային և նրան տվել որոշակի սիմվոլիստական նշանակություն: Չարենցը, որ դեռ Կարսից գիտեր սիմվոլիստներին, «Աթիլլան» գրելու օրերին գտնվում էր նրանց շրջանում, ժամանակակիցների վկայությամբ լինում էր նրանց կազմակերպած երեկոներին, մոտիկից չփվում էր Վ. Բրյուսովի, Ա. Բելու և ուրիշների հետ, ապրում էր նրանց մթնոլորտում: Այդ միջավայրը որոշակի ուղղություն է տալիս բանաստեղծի ներքին մղումներին, օգնում գտնելու ասելիքի միջոցն ու ձևը: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ նա իր պոեմի համար բնաբան է վերցնում Վյաչեսլավ Իվանովի «Кочевники красоты» բանաստեղծության «Топчи их рай, АТТИЛА» տողը: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ պոեմի առաջին հրատարակության մեջ նույնիսկ որոշ բառեր ունեն գրության ռուսական ձև, ինչպես՝ հուններ, Ատիլլ և այլն: Այսուհանդերձ, Չարենցի «Աթիլլայի» կապակցությամբ եր-

բեք չի կարող խոսք լինել մեխանիկական ազդեցություն կամ նմանություն մասին: Երևույթը շատ ավելի բարդ է ու խոր: Չարենցը սիմվոլը վերցրել է սիմվոլիստներից և այդ պատյանի մեջ դրել է նոր, ինքնուրույն ու ազգային բովանդակություն:

«Աթիլլան» կենսական ու գրական շփումների հետևանք է: Մի կողմից դաժան պատերազմական իրականությունը, մյուս կողմից սեփական նախընթաց ստեղծագործություն տրամաբանությունը և վերջապես ինչ-որ տեղ նաև ոուս բանաստեղծների ազդեցությունը պայմանավորում են «Աթիլլայի» բնույթը: Այս ստեղծագործության արժեքը որոշում են նրա կենսական արմատները: Կերպարի մեկնաբանման հարցում սիմվոլիստներից ունեցած տարբերություններն արդյունք են ազգային իրականություն ու պոեզիայի ավանդների:

Հնագույն ցեղերի սիմվոլներին դիմելու ավանդները ոուսական պոեզիայում սկիզբ են առել 19-րդ դարի վերջից: Մոնղոլների, սկյուլթների, հոների և պատմական այս կարգի հնագույն ցեղերի նկատմամբ սկսած հետաքրքրությունը տևում է տասնամյակներ՝ պարբերաբար ուժեղանալով: Կարելի է ասել, որ պոեզիայում այդ հետաքրքրության հիմքը դրեց Վլադիմիր Սոլովյովը: Պատմական հնագույն ցեղերի սիմվոլին դիմում էին նաև սլավոնաֆիլները՝ ցանկանալով ցույց տալ ոուս ազգի պատմական վաղեմությունը և դրանից ելնելով՝ շեշտել նաև ապագայում նրան վերապահված մեծ դերը: Այս պարագայում հոներից ավելի շեշտվում էր հարազատությունը սկյուլթների հետ*, որոնք ավելի վաղ ժամանակից ունեին (մ. թ. ա. 7-րդ դար) էթնիկական միասնություն, մշակույթ, քաղաքակրթություն: Ցույց տալով իրենց հարազատությունն այդ հնագույն ցեղերի հետ՝ սիմվոլիստները, հատկապես ազգայնական, չովինիստական տրամագրությամբ համակվածները հակադրվում էին ժամանակակից քաղաքակիրթ Եվրոպային և քաղաքակրթության հնագույն օջախները տեսնում էին Արևելքում: Վլադիմիր Սոլովյովն, օրինակ, գրում էր.

С Востока свет, с Востока силы

կամ՝

Но не напрасно Прометей

Небесный дар Элладе дал.

* Որոշ գրականագետների կարծիքով «Աթիլլան» կոչվել է նաև «Ակյուլթացոց երգ»: Այդ անունը դրել էր Դ. Անանուեր, բայց Չարենցը տպագրելիս վերականգնել է «Աթիլլա» վերնագիրը:

Այս կարգի ստեղծագործություններում Ռուսաստանը դիտվում էր իբրև Արևելքի հնագույն քաղաքակրթության ժառանգորդը ներկայում, որն ուներ համափրկչական-քրիստոնեական միսիա: Ինչպես սկյութները, այնպես էլ հոներն ու մոնղոլները ոուս բանաստեղծների համար ոչ այնքան չարիքի ու բարբարոսության մարմնացումներ էին, ինչպիսիք եղել էին իրականում, այլ դիտվում էին իբրև Արևելքի և առհասարակ հզորության խորհրդանիշներ: Արևելքի ու Արևմուտքի հակադրության թեման ոուսական պոեզիայում առավել ուժգին հընչեց Առաջին համաշխարհային պատերազմի և ապա՝ հեղափոխության տարիներին: Ռուսական հեղափոխության հաղթանակը որոշ բանաստեղծների մոտ ամրապնդեց այն գիտակցությունը, թե նոր քաղաքակրթության լույսը պետք է ծագի Արևելքից: Նորից ասպարեզ քաշվեց սկյութների խնդիրը: Մոսկվայում կազմակերպվեց գրական մի խմբակցություն, որ կոչվում էր «Սկյութներ» («Скифы»): Նրա մեջ մտնում էին Ս. Եսենինը, Ա. Բելին և ուրիշներ: Այս շրջանում (1918 թ.) Ալ. Բլոկը իր «Սկյութներ» բանաստեղծության մեջ մի անգամ ևս ընդգծեց ոուսների և սկյութների, այսինքն հին ու նոր քաղաքակրթությունների ներքին սերտ կապը.

**Мильоны вас – нас тьмы, и тьмы, и тьмы,
 Попробуйте, сразитесь с нами!
 Да, скифы – мы! Да – азиаты – мы,
 С раскосыми и жадными очами!
 Для вас – века, для нас – единый час.
 և այլն:**

Եվրոպան, ըստ Բլոկի, նոր քաղաքակրթության կրողն է, քաղաքակրթություն, որ դարերով է չափվում, մինչդեռ այդ դարերը լոկ ժամեր են Արևելքի հազարամյակներով հիշվող պատմության մեջ:

Հարց է առաջանում. Աթիլլայի կերպարի չարենցյան մեկնաբանությունն արդյոք առնչվո՞ւմ է Արևմուտքի և Արևելքի հակադրության՝ ոուսական պոեզիայում տարածված սկզբունքի հետ: Սկզբից ևեթ կարելի է ասել, որ Չարենցի ելակետը բոլորովին ուրիշ է: Նրա Աթիլլան, որ նշանակում է, առհասարակ հոները, չարի ու բարբարոսության մարմնացում է, բարբարոս, որի համար Արևմուտք և Արևելք գոյություն չունեն, որի համար երկուսն էլ հավասարապես ենթակա են քանդումի ու ավերումի:

**Ճեյ, արևմուտքից մինչև արևելք
Պիտի հրդեհեմ ու քանդեմ հիմա...**

Ճիշտ է, պոեմում Աթիլյան իր սպառնալիքն ուղղում է ամենից առաջ Հոռմին, բայց հեղինակը, Հոռմը չի դիտում իբրև Արևմուտքի սիմվոլը: Չարենցը Հոռմը հիշում է պատամական կոլորիտ ստեղծելու համար, որովհետև պատմական Աթիլյան իր գահակալության օրերին ավերել էր Հյուսիսային Իտալիան, փրկավճար վերցրել Հոռմից, իսկ Արևելյան կայսրության տիրակալ Թեոդոսին շատ անգամ էր պարտադրել ստորացուցիչ հաշտության: Ահա իր ստեղծագործության մեջ էլ բանաստեղծն անդրադառնում է այս անցքերին, ստեղծում պատմական կոլորիտ՝ առանց առաջին պլան մղելու հիմնախնդիրը:

**Ես կրկին ահա քանդում եմ, վառում,
Քաղաքներ, գյուղեր փչում են իմ դեմ:
Եվ այս անգամ ես՝ գո՛ւ, անհա՛ղթ արդեն՝
Մի կարմիր գիշեր կմտնեմ Հոռմ...**

Առաջին համաշխարհային պատերազմի դաժան օրերին, երբ մարդկությունը զոհ էր գնում աշխարհի տերերի բարբարոս կամքին, երբ ազգեր ու անհատներ ոչնչացվում էին անխնա, ահա այդ օրերին Աթիլյան արյան ու նախճիրի իր կրքով դառնում է հավերժական չարիքի խորհրդանիշ:

**Եվ չըզդտեին, որ ես չեմ մեռել,
Որ ես չեմ մեռնի, որ եղել եմ, կամ՝
Նորի՛ց կքնեմ, նորի՛ց կարթնանամ,—
Ես - հազարանուն՝ Մահ, Ավերք ու Նեո...**

կամ՝

**Ես – արքա՛, աստվա՛ծ, տե՛նդ, դժո՛խք ու մա՛հ,
Ես – ճշմարտության խարազանը մերկ:**

Տեսնելով մահվան ու սարսափի դաժան իրականությունը՝ Չարենցը կորցնում է լավ հեռանկարի հույսը, ու պատմության այդ պահը, որը հավերժի լուկ մի ակնթարթ է, նրա համար դառնում է հավիտենական, անվախճան ու անխուսափելի: «Ես ճշմարտության խարազանը

մերկ» տողը հենց բանաստեղծական այդ եզրահանգման վկայու-
թյունն է: Ճշմարիտ է լոկ չարի անվախճան տիրակալությունը, մահ-
վան տրամաբանությունն ու սարսափը, որ տարածվում է անցյալի ու
սպագայի վրա.

**Եվ թո՛ղ աշխարհի տերերն իմանան,
Եվ խոր ըմբռեն մի վերջին անգամ,
Որ եղե՛լ եմ ես, կլինե՛մ ու կա՛մ,
Ես— անհերքելի ու հավերժական...**

Հետագայում, 1922-ին, Չարենցն ինքը բացատրում է «Աթիլլայի»
բովանդակությունը: «Նրանում («Աթիլլայում»— Ժ. Ք.) պատկերաց-
ված է «Հոնների արքա հզոր Աթիլլը», որպես պատերազմի ահավոր
սպառնալիք, որ կախված է բուրժուական հասարակարգի վրա և
կախված կմնա, քանի այդ հասարակարգը կա»¹: Չարենցի այս բա-
ցատրությունը, որքան էլ ճիշտ, այնուամենայնիվ, թերի է, որովհետև
չի սպառում պոեմի բովանդակությունը: Բանաստեղծն այս պոեմին
անդրադառնում է բանավեճային մի հոդվածում և ելնելով ժամանա-
կից ու իրադրությունից՝ ընդգծում է Աթիլլայի կերպարի միայն մի
կողմը: Բանաստեղծի հետևությունը Աթիլլայի կերպարի այդ կողմի
վրա է ուշադրություն հրավիրում նաև Ս. Աղաբաբյանը: «Ըստ էու-
թյան Չարենցի «Աթիլլան» ոչ թե մենախոսություն է, այլ պարողիա-
մենախոսություն»²: Դա Աթիլլայի հզորության դեմ ուղղված բա-
նաստեղծական ճիչ է: Դա Աթիլլայի անդադար տիրապետությունը
սանձելու, նրա ցնծությունը՝ «մահվան հետ կնքած դաշինքը» խա-
փանելու բանաստեղծական կրքոտ հրահանգ է: Այս երակով է, որ
«Աթիլլան» կապվում է պատերազմի դեմ ուղղված խոսվությունը՝
«Դանթեական առասպելին»³: Չարենցի Աթիլլայի այս կողմը նկա-
տում է նաև Հ. Սալախյանը: «Բանաստեղծը կարծեք թե զուգահեռ է
անցկացնում Աթիլլայի և համաշխարհային առաջին պատերազմը
սանձազերծած իմպերիալիստական ուժերի միջև»⁴,— գրում է նա: Սա-
կայն ի տարբերություն գրեթե բոլոր չարենցագետների, Սալախյանը
կերպարը դիտում է ամբողջության մեջ և հավասար ուշադրություն
դարձնում Աթիլլայի մյուս առանձնահատկություններին ևս:

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 34–35:

² Ընդգծված բնորոշումը Ս. Աղաբաբյանը վերցրել է Հ. Սալախյանից:

³ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Չարենց, հ. 1, 1973, էջ 129–130:

⁴ Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ շունչը դարձիր, 1967, էջ 21:

Չարենցի ստեղծագործությունն մեջ Աթիլլայի կերպարը զարգանում է երկու պլանով, զարգացման ընթացքում ձեռք է բերում նոր, հակասական հատկանիշներ: Ծարունակելով «Դանթեական առասպելում» սկսած պատերազմի դատապարտման գիծը՝ Չարենցը Աթիլլայի կերպարում շեշտում է մահվան ու ավերումի հատկանիշը, չար ուժը, բայց և պոեմը վերջացնում է այդ չար ուժի անհրաժեշտություն գիտակցություն: Աթիլլայի կերպարն օժտված է այնպիսի գծերով, որոնք նրան դարձնում են ցանկալի ու անհրաժեշտ: Ժամանակին գրականագետներից ոմանք չափազանցել են Աթիլլայի դրական գնահատման նրբերանգր և Չարենցին մեղադրել բարբարոս հոների իդեալականացման մեջ: Պողոս Մակինցյանն, օրինակ, բանաստեղծին հանդիմանում էր նրա «աթիլլայան երազների» համար և այդ երազները հակադրում էր մարքսիստական առողջ մտածողությունը¹: Կերպարի որոշ իդեալականացում էր նկատում նաև Հ. Սալախյանը, բայց մի փոքր այլ տեսանկյունից էր մոտենում խնդրին: Սալախյանը ոչ այնքան դեմ էր Աթիլլայի այս նոր, դրական դերին, որքան որ դա արդարացի էր համարում պատմական տեսակետից: «Ի միջի այլոց, իսկական պատմական հոները, ի տարբերություն այնպիսի «բարբարոսների», ինչպիսիք հնագույն գերմանացիներն ու հնագույն սլավոններն են, անտիկ աշխարհին բերեցին ոչ թե կյանքի վերանորոգում, այլ չտեսնված ավերածություններ ու դժբախտություններ»², – գրում է նա: Հարց է առաջանում, թե Չարենցի ստեղծագործությունը որքանով է հիմք տալիս նման եզրակացությունների համար և մինչև ի՞նչ աստիճանի դրական վերաբերմունք ունի բանաստեղծն իր ստեղծած կերպարի նկատմամբ:

Աթիլլայի դրական գնահատման հարցում Չարենցը չփման եղրեր է ձեռք բերում ուս բանաստեղծների հետ: Պատահական չէ, որ Չարենցին գրավել է Վյաչեսլավ Իվանովի «Տրորի նրանց դրախտը, Աթիլլա» կրթով ասված տողը: Ընդհանուր առմամբ Իվանովն ու Չարենցը տարբեր տեսանկյուններից են մոտենում խնդրին, բայց նրանց երկուսին էլ գրավում է Աթիլլայի մի՛ ուրիշների, տերերի ու արքաների դրախտը տրորելու դերը: Իվանովը հոներին գնահատում է գեղեցկության առումով. հոները նրա համար արվեստագետի հոգով օժտված մարդիկ են՝ աչքերում անծայրածիր հեռուների կարոտը, սրտում՝ մրկկե արշավների բաղձանքը: Նրանց համար նեղ են մարդ-

¹ Տե՛ս «Որհնորհային Հայաստան», 1922, № 157:

² Հ. Սալախյան, Ժամանակիդ չունչը դարձիր, էջ 20:

կային պայմանականությամբ որոշված սահմանները, ապուպապերի գյուղերն ու գերեզմանները.

**Нам – вольные кочевья
Судила Красота.**

Այսպես են դատում Իվանովի հոները: Սիմվոլիստ բանաստեղծը նրանց մեջ տեսնում է բնության ազատ որդիներին, որոնք ընդունակ են զգալու գարնանային գմբուխտե կանաչի, երկնքի անսահման լայնության և անընդհատ շարժման ամբողջ հմայքը.

**О, верьте далей чуду
И сказке всех завес,
Всех весен изумруду,
Всех широте небес!**

Վյաչեսլավ Իվանովը՝ սիմվոլիզմի նշանավոր տեսաբանը, ինչպես ասում էին, սիմվոլիստների սիմվոլիստը, հոներին իղբալականացնում է ուժի և գեղեցկության դիրքերից, այսինքն գեղեցիկ է համարում նրանց անպարտելի ուժը: Իվանովի ամբողջ բանաստեղծությունը շնչում է «Кочевники красоты–вы художники» տողի ոգով:

Չարենցի հոները, ինչպես տեսանք, հեռու են գեղեցիկի կրողներ լինելուց, որովհետև նրանք մահվան, դժոխքի խորհրդանիշներ են: Բայց Չարենցի համար ևս Աթիլայի ուժը նախընտրելի է, որովհետև ուղղված է աշխարհի հզորների դեմ: Պոեմում Աթիլայի սպառնալիքներն ամենից առաջ վերաբերում են աշխարհի տերերին, թագավորներին, որոնց կործանման կիրքն էլ հենց առաջնորդում է նրան.

**Եվ իմ երկաթե բռունցքովը ես
Ձեր տաճարները անդարձ կքանդեմ,
Նորից կսողան արքաներն իմ դեմ՝
Մանր, ճահճային ճիճուների պես...**

Աթիլայի մեջ բացահայտորեն խոսում է հզորների նկատմամբ ունեցած ատելությունը:

Վրեժի ու ատելությունն այս պաթոսով Աթիլան հարազատություն է դրսևորում Վալերի Բրյուսովի հոների հետ: Բրյուսովը ևս իր «Ապագայի հոները» բանաստեղծության համար իբրև բնաբան է վերց-

րել Իվանովի նույն՝ «Топчи их рай, Атилла» տողը: Բրյուսովը բանաստեղծությունը գրել է 1905 թվականին, ռուսական առաջին Հեղափոխության օրերին և իր վրա կրում է ժամանակի Հեղափոխական գաղափարների ազդեցությունը: «Գալիբի Հոները» բանաստեղծության մեջ Հոները խորհրդանշում են զանգվածների Հեղափոխական տարերքը:

**Դրեք դուք, անազատ ձեռքեր,
Պալատի փոխարեն Հյուղակ,
Գահազարդ դահլիճը ոսկե,
Հերկեցեք ուրախ ու անհագ:**

Բրյուսովը Հոներին օժտել է դասակարգային վրեժխնդրության ոգով, շեշտել Հատկապես պալատ և Հյուղակ հակադրությունը: Չարենցն իր պոեմը գրել է պատերազմի օրերին և իր հերոսի վրեժխնդիր ատելությունն ուղղել է ընդհանրապես աշխարհի հզորների դեմ: Աթիլյան հին աշխարհի դեմ ուղղված պայքարի սիմվոլն է: Չարենցի պոեմի վերջում Աթիլյան դրսևորում է այնպիսի Հատկանիշներ, որոնք հակասում են նրա հիմնական էությունը: Չարի խորհրդանիշ լինելով հանդերձ՝ Աթիլյան պայքարում է չարի դեմ և ձգտում է երկրի վրա վերականգնել արդարությունը: Այս իմաստով ուշագրավ է պոեմի վերջին քառատողը:

**Որպեսզի կրկին, երբ երկրի հրեց
Երկնի աստղերը զանգատվեն քարին—
Իր հին երազին միշտ հավատարիմ
Արքա Աթիլյը բարձրանա նորից...**

Այսինքն, Աթիլյան վերստին կսկսի իր արյունալի նախճիրը, երբ երկրի վրա շատանա չարիքը, տառապանքը, անարդարությունը, շատանա այնքան, որ երկնքի աստղերը տեսնեն երկրի վրայի հուրը և այդ մասին պատմեն Աթիլյայի քարին: Այդ պահին ահա կարթնանա Աթիլյայի վրեժխնդրությունը: Ի՞նչ է ստացվում, հակասություն: Աթիլյան, որ ստեղծագործությունն սկզբում պատերազմի դատապարտման սիմվոլ էր, մահվան ու սարսափի նշան, հանկարծ ինչո՞ւ է ըստ էություն դառնում պատերազմի արդարացման միջոց: Չէ՞ որ եթե նա պետք է ոսկե դագաղից ելնի երկրի հուրը վերացնելու համար, ապա վարած պատերազմը արդարացի է: Այդպես էլ կար. աշ-

խարհի հզորների հրահրած անարդարացի պատերազմներին Չարենցն ուզում էր հակադրել աթիլայական ուժով բռնկվող արդարացի, փոքր ազգերի մղած պատերազմները: Այսպիսի բացատրությունը կարող է թվալ շինծու, եթե «Աթիլյան» դիտենք բանաստեղծի ստեղծագործության ընդհանուր շղթայից դուրս: Աթիլյայի կերպարի հակասության պատճառները նրանից դուրս են: Այդ հակասությունները պարզաբանելու համար մենք ուզում ենք ուշադրություն հրավիրել «Վահագն» պոեմի վրա: Բանն այն է, որ «Աթիլյա» պոեմն առաջին անգամ տպագրվել է երկերի ժողովածուի մոսկովյան հրատարակության երկրորդ հատորում՝ «Վահագն-Աթիլյա» ընդհանուր, գծիկով միացած խորագրի տակ, «Վահագն» պոեմից հետո: Այս երկու պոեմն էլ գրվել են Մոսկվայում, սեպտեմբերից հետո, գրելիս նույն օրերին, գաղափարապես սերտ կապված են իրար հետ և վրատահորեն կարելի է ասել, որ «Աթիլյան» լրացնում է «Վահագնին»: Չի կարելի անտեսել այն փաստը, որ բանաստեղծը երկու պոեմների համար ընդհանուր վերնագիր է ընտրել: Մեր ենթադրությունն անուղղակիորեն հաստատում է ինքը՝ Չարենցը: Երկերի մոսկովյան հրատարակության առաջաբանում նա հարկ է համարում բացատրություն տալ ստեղծագործությունների դասավորության համար: «Ինչպես առաջին, նույնպես և երկրորդ հատորում, - գրում է Չարենցը, - ես բանաստեղծություններն ու պոեմները դասավորել եմ ժամանակագրական կարգով, ի նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ հիշյալ բանաստեղծությունը գրվում է տվյալ թվականին ոչ թե պատահամբ (ընդգծումը մերն է - Ժ. Ք.), այլ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, ներքին ժամանակագրական կարգով, որը և ամենաէականն է որևէ բանաստեղծի հասկանալու համար»¹: Նշանակում էր՝ նշված պոեմների նման դասավորությունը բխում էր նրանց բովանդակությունից: Երկուսի արմատներն էլ սկսում են «Գանթեական առասպելից», «Վահագն»-ում առանձնացված ու ընդգծված են հայ ժողովրդի գլխին բախտի ու պատմության կողմից ծանրացած հարվածները: Պատահական չէ, որ Չարենցը 16 տողանոց այդ բանաստեղծությունը պոեմ է անվանել. այնտեղ խտացված է ազգային մի մեծ ողբերգություն և անասճան ցավ ու ափսոսանք մեր անճարակության, անօգնականության ու խեղճության համար: Մեր երբեմնի ուժն այժմ անվերադարձ անցյալ է, ասում է բանաստեղծը.

¹ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 8:

**Եվ հավատացինք, հարած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հոոր, մարմնացում Ուժի –
Իսկ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի...**

Իսկ Աթիլլա՞ն... Նա թեև չար, բայց դիմադիր ոգին է, այն ուժի մարմնացումը, որ պակասում էր կործանված Վահագնին: Եթե Վահագնը սուտ ու միջ չլիներ, եթե նա իրական ուժ լիներ, մեր կյանքի հիմները անդունդը չէին ընկնի: Մեռել է հայերի հրդեհի բոց ու կրակ աստվածը, և թշնամիները քրքջում ու ծիծաղում են նրա վրա: Մարդիկ այդպես ծիծաղում էին նաև Աթիլլայի վրա: Վիճակը գրեթե նույնն է երկուսի մոտ էլ.

**Հրդեհի աստված, հրդեհ ու կրակ,
Օ, Վահագն արի: Տեսնում եմ ահա,
Որ ծիծաղում ու քրքջում են նրանք
Արնաքամ ընկած դիակիդ վրա:**

Ահա և Աթիլլայի նկարագիրը.

**Մոռացել էին արքա Աթիլլին
Եվ հեզնում էին երազը նրա...
Եվ կարծում էին, որ մեռել է նա...
Իսկ ես – բարձրացել, անցնում եմ կրկին:**

Թվում է, թե մարդկության հեզնանքը նույնն է երկուսի նկատմամբ էլ, բայց Վահագնը իսկապես չկա, նա միջ է եղել, մինչդեռ Աթիլլան, որ ոչ միայն ուժ է, այլև չար ուժ, կենսունակ է ավելի և տվյալ պարագայում՝ նախընտրելի: Այսուհանդերձ, ուժի առումով գնահատելով հանդերձ Աթիլլային, Չարենցը նրան իդեալի լուսապսակով չի դարդարում: Բանաստեղծը այդ ուժը գնահատում է միայն վրեժխնդրության առումով: Հենց այս սկզբունքով էլ Աթիլլայի կերպարը մեկնաբանում է Հր. Թամրազյանը: «Աթիլլը, օրինակ, նորագույն բանաստեղծության մեջ դառնում է մի գորեղ ուժ, որ կոչում ունի հիմնովին ավերելու հին աշխարհը: Չարենցի ստեղծագործության տրամաբանական ուղին տանում է դեպի վրեժխնդրություն», – գրում է նա¹: Այսքանով էլ ավարտվում է Աթիլլայի դրական դերը. դեռ ավելին՝

¹ Հր. Թամրազյան, Երիտասարդ Չարենցը, 1974, էջ 149:

չարիքի դեմ պայքարելով հանդերձ՝ Աթիլյան չի դադարում չարիքի աղբյուր լինելուց: Այլևս խոտ չի բուսնում երկրի այն տեղերում, որտեղով անցել է Աթիլյայի հին ձին: Աթիլյան պետք է միայն հին աշխարհը կործանելու, ավերելու, ոչնչացնելու համար, բացառված չէ, որ նա կարող է ոչնչացնել նաև լավը, բայց բացառված է, որ նա լավ բան ստեղծի: Առայժմ բանաստեղծին չի մտահոգում այն հարցը, թե ինչ կլինի աշխարհը կործանելուց հետո, առայժմ աշխարհի վերանորոգման խնդիրները դուրս են մնում նրա ստեղծագործությունից:

Չարը պատժելու, իր ոսկե դագաղում ժամանակավորապես ննջելու առումով Աթիլյային չարենցագիտություն մեջ համեմատել են հայ ժողովրդական էպոսի Փոքր Մհերի կերպարի հետ: Չէ՞ որ Փոքր Մհերը ևս որոշակի պայմանով փակվում է քարայրում՝ հոգնած և անգոր չարիքի դեմ պայքարելուց: Բայց այս համեմատությունը վիճելի է. Աթիլյան ոսկե դագաղում փակվում է ոչ թե անգորությունից, այլ արյունից հագենալու պատճառով (Իսկ երբ մի գիշեր կրկին հագենամ, երբ հոգնի խաղից մարմինս արի...) և զարթնում է կրկին չարիք գործելու համար: Մինչդեռ Փոքր Մհերն ինքը չարիք չի ստեղծում և ժամանակավորապես պայքարից հեռանում է աշխարհը երբևէ վերանորոգված տեսնելու հույսով: Վերջապես, հումանիստ ժողովուրդն իր հերոսին չէր կարող զարձնել չարի մարմնացում:

Հետագայում, Չարենցից բավական ուշ, 1932-ին, Աթիլյայի կերպարին անդրադարձավ նաև Ավ. Իսահակյանը՝ «Աթիլյան և իր սուրը» լեզենդում: Իսահակյանը ևս ոուս բանաստեղծների նման Աթիլյայի մեջ տեսավ Արևմուտքի դեմ ուղղված սպառնալիք.

**Արդ, դողացեք, սասանեցեք
Արևմուտքի խարդախ ցեղեր,
Դուք, հեստ Հոովմ, մեղկ Բյուզանդիոն,
Բերում եմ ժանտ վախճանը ձեր:**

Լեզենդում կարևորը Աթիլյայի վախճանն է: Նրա վայրագ սուրը, որ երբեք չէր հագննում արյունից, հանդարտվում է միայն այն դեպքում, երբ մխրճվում է Աթիլյայի սիրտը և սպանում նրան: Այսինքն, ըստ Իսահակյանի, չարիքը վերանում է բուն չարիքի աղբյուրը վերացնելուց հետո միայն: Իսահակյանը խնդրին մոտեցել է ժողովրդական հումանիզմի դիրքերից, ասելիքն արտահայտել է հստակ մտածողությամբ և առանց կերպարի գեղարվեստական բարդացումների:

Այսպիսով, հոնների և Աթիլլայի կերպարի բոլոր անդրադարձումների մեջ Չարենցը մնում է ինքնուրույն և կերպարը որոշ ազդեցություններով ու հակասություններով հանդերձ, բովանդակավորում է՝ ելնելով իր օրերի տրամադրությունից և իր ստեղծագործության տրամաբանական զարգացումից:

Չարենցի «Աթիլլայի» հմայքը պայմանավորված է ոչ միայն գաղափարական հետաքրքիր հարցադրումներով, այլև առաջադրած հարցերի անթերի արտահայտչականությամբ: Իզուր չէ, որ Պարույր Սևակն այն անվանում էր «արու և անթերի» ստեղծագործություն: Չարենցն ստեղծել է ժամանակի վաղեմության պատրանք, պատմական ու կենցաղային («Նորից կլթաղեն դագաղում ոսկի և թաղողները կթաղվեն ինձ հետ») կոլորիտ, միահեծան բռնակալի ոճավորված խոսք, կուռ և նպատակասլաց կոմպոզիցիա: Ստեղծագործությունը գրված է հզոր շնչով ու թափով, որն ավելի է ընդգծում բանաստեղծի վրեժի ու ատելության չափը:

«Աթիլլան» Չարենցի ստեղծագործության շղթայի սկզբի օղակներից մեկն է և կարևոր նշանակություն ունի բանաստեղծի աշխարհայացքի էվոլյուցիան ըմբռնելու տեսակետից:

1979

ՉԱՐԵՆՑՑԱՆ ԻՆՉ-ԻՆՉ ԱԶԴԱԿՆԵՐ ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՊՈՆԶԻԱՑՈՒՄ

Ֆիզիկայում հայտնի՝ նյութի /մատերիայի/ պահպանություն օրենքի սկզբունքը գործում է նաև հոգևոր մշակույթի բնագավառում: Եթե օրենքն ազդարարում է, որ բնության մեջ ոչինչ չի կորչում և ոչինչ չի ավելանում, նյութի մի տեսակը փոխարկվում է մի ուրիշ տեսակի, ապա հոգևոր մշակույթի ոչ մի ձեռքբերում անհետևանք ու անհետք չի անցնում, դարգացման ամեն հաջորդ փուլ տեսանելի և հաճախ անտեսանելի կերպով իր մեջ ներառում է նախորդ փուլերի առանձին տարրեր: Զարգացման տարրեր աստիճաններն ու նոր որակն առաջանում են նախորդ վիճակում գոյություն ունեցող տարրերի գուգակցման կերպից: Ուղղությունների, հոսանքների, ժանրերի, ոճերի, թեմաների, սյուժեների, պատկերավորման միջոցների, բանաստեղծական տան կառուցման ձևերի և այլևայլ հանգամանքների զուգորդումը գրականության մեջ և արվեստում առաջացնում է անսահմանության ձգտող հնարավորություններ: Սա, անշուշտ, չի նվազեցնում իրական կյանքի թելադրիչ դերը, որ մշտապես մնում է առաջնային, եթե անգամ հստակ չի ընդգծվում, բայց խոսքն այստեղ վերաբերում է ոչ թե գրականության նյութին, այլ մտածողությանը և նրա դրսևորման եղանակներին: Այսինքն՝ մտածողությունը ևս չի կարող անվերջ թարմանալ ու բոլորովին նոր լինել, մտածողության ամեն մի նոր եղանակի մեջ ևս հնի ու կրկնության տարրեր կան:

Իհարկե, արդի գրականության և մշակույթի մեջ ցույց տալ տարրեր տարրերի ու շերտերի գոյությունը, ինչպես դա կարելի է անել երկրաբանական գոյացության շերտերի դիտարկման դեպքում/ որն, անշուշտ, մասնագիտական գիտելիքներ ու աչք է պահանջում /, բարդ ու տևական աշխատանք է և ոչ կարճառոտ խոսքի նյութ: Բայց ժամանակային կարճ հատվածում, թեկուզ հպանցիկ, կարելի է հետևել բանաստեղծական մտածողության փոխակերպումներին: Այս առումով շատ կողմերով ելակետային կարող է լինել Եղիշե Չարենցի պոեզիան, որի արմատները ձգվում են մինչև հնադար, իսկ, պատկերավոր ասած, ճյուղերը տարածվում մինչև գալիք ժամանակները: Ամենևին էլ պատահական չէ, որ չարենցյան ոճերը, դարձվածներն ու պատկերները շարունակում են ազդել ժամանակակից բանաստեղծ-

ների վրա՝ երբեմն նախորդ սերնդով միջնորդավորված, ավելի հաճախ՝ ուղղակիորեն: Սուքն այստեղ չի վերաբերում չարենցյան ավանդների ամբողջ համակարգին, այլ Չարենցի պոեզիայի այն հատկանիշներին, որոնք այսօր, հետմոդեռնիզմի տիրապետության շրջանում ևս ընկալվում են իբրև արդիական և շարունակվում են ժամանակակից բանաստեղծների երկերում: Համոզվելու համար դիտարկենք մեկ-երկու խնդիր:

Որպես օրինակ վերցնենք ժամանակի ընկալման հարցը: Առհասարակ մեր գիտակցության մեջ տիեզերական անսկիզբ ու անվախճան ժամանակը տրոհվում է երեք չափումների՝ անցյալ, ներկա, ապառնի: Այսպիսի ըմբռնումը երկրաչափորեն կարելի է պատկերել ուղիղ գծի ձևով, որի որևէ կետից սկսում ենք հաշվել մեզ անհրաժեշտ ժամանակը, որը մեր ընկալման սահմաններից դուրս շարունակվում է մինչև անսահմանություն: Կարելի է ասել, որ նորագույն գրականության մեջ Չարենցն առաջինն է, որ իր պոեզիայում ժամանակի ուղիղ գիծը կորացնում է դեպի հետ՝ ապագայից գնալով դեպի անցյալ:

Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույզը նստած...

Թերևս մի փոքր վերապահում կարելի է անել Սիամանթոյի համար, որ հատկապես իր «Դյուցազնորեն» շարքում ոգեկոչում է անցյալի մեռելներին՝ հանուն գալիք հույսի ու արչալույսների:

*«Եվ վայրկյան մը մթաստվերին մեջնն,
Եթե կրնաս, անհունորեն ետի՞՞ դարձիր,
Ու տես մեռելներուն հողեն ժայթքումն հանկարծական
Որ գերեզմաններուն ու քանդված քաղաքներուն տակեն,
Մեկենիմեկ փրկության ոգորումներեն չնչավորված՝
Մեր ետևեն, այս իրիկուն, տենդոտորեն ոտքի՝
Դեպի Հույսին բացաստանները պիտի քայլեն»:*

Սիամանթոյի բանաստեղծության մեջ թեև առկա են ժամանակային երեք չափումները, բայց մի գծի վրա, ներկա պահին, այսինքն անշարժ կետում բանաստեղծը ոգեկոչում է անցյալը հանուն ապագայի: Սակայն Չարենցի պատկերավոր տողը հուշում է, որ անցյալի իմաստավորումը ոչ թե ներկայի, տվյալ պահի, այլ ապագայի դիտանկյունից է կատարվում: Տարբերությունը ոչ այնքան իմաստի մեջ է /Սիամանթոն էլ հանուն ապագայի՝ Հույսի, է դիմում անցյալին/, որ-

քան պատկերի կառուցման առանձնահատկություն: Չարենցի պոեմում ժամանակի կորագիծը փակվում է չրջանաձև: Ինչպես հայտնի է՝ «Մահվան տեսիլ» պոեմի վերջում լապտերով մարդը /Լենինը/ փրկում է անցյալի մղձավանջից և՝

Այն ոսկյա լապտերի լույսով ես դարձա Գալիլեի երգիչ-

Այսինքն՝ ապագայի նժույգը նստած բանաստեղծը, չրջելով անցյալում, վերադառնում է գալիք, որ նույնն է, թե՛ ապագա:

Մասնակիորեն ժամանակի՝ իրարից հակառակ ուղղությամբ ընթացող թևերը Չարենցը ի մի է բերում նաև «Յոթը խորհուրդ քաղաքը կառուցողներին» երկում, ուր գրում է.

**Եվ յոթերորդ խորհուրդը, որ տալիս եմ ես ձեզ-
Կառուցելուց առաջ ձեր քաղաքը՝
Այրեցե՛ք մագաղաթյա մարմինը ննջեցյալի
Եվ մոխիրը նրա հազարամյա
Ոստենցե՛ք ձեր ապագա պարիսպների քարին:**

Այստեղ ևս կա վերադարձ ապագայից դեպի անցյալ, բայց դա փակ ու անշարժ չրջան է, ուր շարժումը մի ուղղությամբ է՝ ապագայից անցյալ, թեև ինքնըստինքյան ենթադրվում է անցյալի ներկայությունն ապագայում:

Չարենցի անմիջական հաջորդների մոտ ընդհանուր առմամբ ապագա-անցյալ-ապագա սխեման չի գործում, ժամանակն ընթանում է ուղիղ գծով կամ առաջ, կամ հետ, լավագույն դեպքում՝ հետ ու առաջ, իբրև ներկայի ու անցյալի հակադրություն: Որպես ցայտուն օրինակներ կարելի է հիշել Հ. Սահյանի «Հայաստանը երգերի մեջ», «Մի փոշոտված փշատենի...», Ս. Կապուտիկյանի «Երգ քարերի մասին» («Սև են եղել ու մութ մեր շենքերը դարեր...») բանաստեղծությունները: Այս սերնդի բանաստեղծների մոտ եթե կան էլ երևույթների դիալեկտիկ կրկնությունն ապահովող, ապա կրկնությունները պարույրաձև են, ոչ չրջանաձև: Այլ կերպ հնարավոր էլ չէր, որովհետև խորհրդային գաղափարախոսությունը հենվում էր, այսպես կոչված, օրենսդիր, այսինքն՝ աշխարհը կարգավորող բանականության ու տրամաբանության վրա և չէր կարող հանդուրժել, այսպես ասած, հակատրամաբանական «խաղեր»:

Իհարկե, հետչարենցյան սերնդի մոտ էլ երբեմն առանձին շեղում-

ներ են նկատվում, որոնք սակայն ժամանակի շարժումը չեն դարձնում շրջանաձև: Օրինակ, այս առումով բավականաչափ հետաքրքրական է Պ. Սևակի «Քայլող հիշողություն կամ վառվող արյուն» բանաստեղծությունը, ուր հեղինակը գրում է.

**Ե՛ս, որ կարող եմ ինքըս ինձ կոչել
Եկած ապագա,
Ես նաև քայլող հիշողություն եմ՝
Ապրո՛ղ պատմություն:**

Այս տողերում թեև կա ժամանակի երեք չափումների ըմբռնումը, բայց չի շեշտադրվում ժամանակի շարժման ուղղության հարցը, որովհետև ներկա պահն իր մեջ խտացնում է և՛ ապագան, և՛ անցյալը՝ հիշողությունը: Պ. Սևակի մոտ դարձյալ կարելի է հանդիպել այլ օրինակների, երբ պահն իր մեջ ամփոփում է ժամանակային բոլոր չափումները: Փիլիսոփայական առումով դա ընդհանրական ժամանակն է, թեև գիտակցության մեջ տրոհված, բայց յուրաքանչյուր պահի մեջ՝ եռամաս:

**Սոսափն եմ լսում ա՛յն անտառների,
Որոնք բյուրհազար տարիներ հետո
Այս քարածուխին պիտի վերածվեն...
.....
Եվ ձայնը նաև
Իմ նախա-նախա-նախապապերի,
Որ որս են անում այդ անտառներում...
(«Վառարանի առաջ»)**

Չարենցի մոտ ժամանակն ընթացքի մեջ է (նժույզն ինքը շարժման խորհրդանիշ է), Սևակի մոտ՝ կայուն ու բաղադրյալ ներկա: Իսկ արդեն 60-ական թվականներին գրական ասպարեղ իջած բանաստեղծական սերնդի մոտ առկա է ժամանակի շրջանաձև զարգացման, իբրև օրինաչափության ըմբռնումը, որի հիմքը հետմոդեռնիզմի գեղագիտությունն է: Երբ Ռազմիկ Դավոյանը գրեց՝

**Քայլի՛ր մի տարի, և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապապերիդ,**

քննադատութիւնը դա անտրամաբանական համարեց: Կարելի էր սա
ևս ուղիղ գծով հետընթաց չարժու՞մ համարել ժամանակի մեջ, եթե
բանաստեղծն անցյալում չտեսներ ապագան.

**... և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն
ապագաներին բոլոր հին ու նոր:**

Այստեղ խախտվել է ժամանակի առօրյա ըմբռնումը. հետընթաց
չարժումը տանում է դեպի ապագա: Գավոյանի մոտ ևս ժամանակի
չարժումը չըջանա՞ծ է, ուստի փակ չըջանի մեջ անցյալն ու ապագան
կարող են հանդիպել: Սա բանաստեղծական խաղ չէ, այլ համոզ-
մունք, որովհետև բանաստեղծի կարծիքով ճիշտ է այն ընթացքը, երբ
հին ու նոր սերունդների ճանապարհները հանդիպում են: Գաղափա-
րական իմաստով սա ժառանգական կապի պահպանման, ավանդնե-
րի շարունակութեան խնդիր է.

**Եվ եթե հանկարծ քո ճանապարհին
նախապապերիդ դու չհանդիպես,
ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաշք չի փրկելու քեզ:**

Փլիխտոփայական առումով խնդիրը հանգում է ժամանակի անտ-
րոհելիութեան, միասնականութեան գաղափարին. չկա անցյալ ու
ապագա, կա ժամանակի հավերժական չըջապտույտ: Այս պարագա-
յում ժամանակի անսահմանութիւնը դժվար է պատկերացնել ուղիղ
գծի ձևով, ուստի անսահմանութեան պոետիկական ձևը դառնում է
չըջանը, որը մշակույթի պատմութեան մեջ վաղուց է ընկալվում իբրև
հավերժութեան խորհրդանիշ: Բայց, համոզվելու համար, որ արդի
բանաստեղծութեան մեջ ժամանակի չըջանա՞ծ շարժման ըմբռնումը
օրինաչափ երևույթ է, բերենք ուրիշ օրինակներ ևս: Արևշատ Ավագ-
յանի պոեզիայում անցյալն ու ապագան անվերջ հերթագայում են
իրար, որ հնարավոր է միայն չըջանա՞ծ պտույտի միջոցով: Նա գրում
է.

**Ես ծնվել եմ
Իմ երբեմնի որդու՝
Հորս կողմից,
Նրա երակներում**

**Բոցավառված արյունը հին
Այսօր ջահելացել ու հոսում է
Որդուս երակներում...**

(«Տիեզերական»)

Առհասարակ Ա. Ավագյանի պոեզիայում կարևոր տեղ է գրավում ոչ միայն ժամանակի, այլև բնդհանրապես տիեզերական երևույթների պարբերականություն, անվախճան կրկնություն խնդիրը: Այս առումով բնութագրական կարող են լինել «Պորտալար» բանաստեղծությունների հետևյալ տողերը.

**ես չգիտեմ՝ ծնվել,
թե մահացել եմ այն օրը,
երբ մորս երկունքի ցավերով ապրող
իմ տատները կտրել է
մայր բնությունն ու անհունին կապված
իմ պորտալարը:**

Ժամանակի անորոշելիության գաղափարն այլևս դառնում է տիրապետող 60-ականների սերնդի բանաստեղծների՝ Հովհ. Գրիգորյանի, Էդ. Միլիտոնյանի, Հ. Էդոյանի և ուրիշ շատերի համար: Օրինակ՝ Հովհ. Գրիգորյանը գրում է.

**եվ ջահել մայրը կարող է
բացել դուռը
ծերացած որդու առաջ...
(«Կգա օրը»)**

Իսկ Հ. Էդոյանը ուղղակի հայտարարում է ժամանակի փակվող շրջանի մասին.

**Ժամանակ, դու չես կարող կանգ առնել այստեղ,
Այս երկրում, ուր կրկնվում է ամեն ինչ սկզբից
և վերադառնում՝ որտեղից սկսել էր:
(«Առանց պատասխանի սպասման»)**

Ժամանակների ներթափանցման հետաքրքիր երևույթի, երբ ապագան հայտնվում է անցյալում, հանդիպում ենք Էդ. Միլիտոնյանի

«Պեննելուպե» բանաստեղծությունյան մեջ, ուր Պեննելուպեն իր անվերջ հյուսվող-քանդվող գործվածքի մեջ ներառում է ապագայի դեպքերը.

**Բայց ինչպե՞ս և ինչու՞, Պեննելուպե,
Հանկարծ այս դասական գործվածքի մեջ
Ներմուծվեցին սոցիալիզմի կայսրությունյան
Նորահայտ երկրների սահմանագծեր,
Ռմբակոծված, քրքրված տիրությունների չալմայակիր շեյխեր,**

.....

Եվ էլի բաներ, որ ոչ մի կերպ չեն կապվում Ողիսևսի Հետ:

Թերևս նոր օրինակների կարիք չկա, բայց անհրաժեշտ է ընդգծել մի կարևոր հանգամանք: Մեր կարծիքով, Չարենցի համար ապագայի նժույգի վրայից անցյալին նայելը ավելի պոետիկական, բանաստեղծական, քան փիլիսոփայական արժեք ունի, իսկ արդի բանաստեղծների համար դա գերազանցապես փիլիսոփայական ըմբռնում է: Չարենցի համար ժամանակն, այնուամենայնիվ, ունի մեկ, այն է՝ առաջընթաց ուղղություն (հիշենք ռուբայիներից մեկի տողը՝ «Ձի ընթանում սակայն պատմությունը դեպի ետ»): Այսինքն՝ Չարենցը աշխարհայացքով և, անշուշտ, ժամանակի թելադրանքով, բանականությունը կարգավորվող աշխարհի կողմնակից է, ուր իրերն ու երևույթները գտնվում են տրամաբանական, պատճառահետևանքային կապի մեջ, և ընդհանուր առմամբ էլ ժամանակն անցյալից շարժվում է դեպի ապագա: Ժամանակակից բանաստեղծների համար ժամանակը տիեզերական քառսի մի արտահայտությունն է: Հետմոդեռնիզմի փիլիսոփաները մերժելով տիեզերքի ռացիոնալ, տրամաբանական կառուցվածքը և բանականություն կարգավորող դերը՝ կարգավորված աշխարհի մոդելի փոխարեն առաջարկում են անորոշ, պատճառի ու հետևանքի կապը ժխտող քառսային մի իրականություն, ուր ճշմարտությունը կարելի է որոնել սոսկ այս պահին և այստեղ և ոչ ավելին: Այսպիսի ըմբռնումով ժամանակի հավերժական պտույտը նույն ուղեծրով, այսինքն փակ շրջանով, չի թողնում առաջընթացի հնարավորություն, քանի որ անցյալն անվերջ հայտնվում է ապագայում և հակառակը: Ըստ մշակութաբանների՝ Հետմոդեռնիզմը հասել է ծայրահեղությունների՝ «Ջնջելով անուններն ու թվերը, ոճերն ու ժամանակները» և այլն (Жультурология, 2001, с. 335, Ростов на Дону, под редакцией Г. В. Драча): Սա նշանակում է, որ ժամանակի արտահայտման չարենցյան պատկերը մնում է պոետիկայի սահմաններում՝ առանց ազդելու ժամանակակից բանաստեղծների իմացաբանություն վրա:

Նույն հետմոդեռնիզմի փրկիսփայտության տեսանկյունով են բացատրվում նաև արդի բանաստեղծության մեջ սյուրռեալիստական, սիմվոլիստական, այլաբանական պատկերները, որոնք ծնվում են ոչ թե արտաքին կամ թեկուզ մարդու ներքին աշխարհի ճանաչողությունից, այլ ենթագիտակցության կամ անգիտակցության թելադրանքով: Ժամանակին (1964) բուռն արձագանքի արժանացավ Հովհ. Գրիգորյանի «Աշուն» բանաստեղծությունը.

Փողոցներում

ծառերից կախված

օրորվում են բանաստեղծները:

Դեղին ժպիտ կա դեմքերին նրանց,

ձեռքերին՝ Հանգած ծխախոտ:

Սյուրռեալիստական աղմկահարույց այս պատկերը ոչ իմացաբանական հիմքով, այլ զուտ պատկերային առումով ըստ էության նորություն չէ: Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմում նման պատկերները, որոնք պարզապես անվանվում են իբրև գրոտեսկային (սյուրռեալիզմը այն ժամանակ չէր գիտակցվում, պարզապես «մոզա» չէր), ազատորեն կարող են նախահիմք լինել ժամանակակից բանաստեղծների համար:

եվ տեսնում ենք ապա, այլայլված հայացքով նայում

ենք երբ վեր –

Ծառերի ճյուղքերից կախված կմախքներ՝

տապից չորացած:

կամ՝

Իսկ ծառի ճյուղքերից կախված կմախքները այն

չորացած,

Շարժելով ծնտոտներն իրենց՝ սկսեցին ամեհի

կափկափել–

եվ լուսինը, ի վերուստ տրված իր ժպիտը անդարձ

մոռացած,

Սկսեց քրքջալ և վերից մեր գլխին պաղ մոխիր

թափել:

Անշուշտ, Չարենցի պատկերի հիմքը ազգային ողբերգություն պատճառով առաջացած իրական դժոխքն է իր քստմենլի պարունակներով, բայց նաև դրան գումարվում է բանաստեղծի երևակայությունը և ենթագիտակցության մոլթ շերտերում ձևավորված ազավազված ու աղճատված տեսարանները, որոնք, բնականաբար, չեն գիջում ոչ մի սյուրռեալիստական պատկերի: Չարենցի պատկերի

Հիմքում ողբերգությունն է, Հովհ. Գրիգորյանի պատկերի հիմքում՝ երգիծանքը: Գաղափարական իմաստով թերևս հակադիր, բայց պատկերակառուցման իմաստով նույնական: Չարենցն իր հերթին ազդակ է ստացել Սիամանթոյից, Սիամանթոն՝ երևի վկայաբանական, վարքագրական տեսիլներից: Այսինքն՝ մենք գործ ունենք ասելիքով և ուղղվածություններ տարբեր, բայց պատկերի կառուցման իմաստով նույնական երևույթի հետ: Չարենցի մոտ կմախքները շարժում են իրենց ծնոտները, Հ. Գրիգորյանի մոտ՝ բանաստեղծների դեմքերից ընկնում են դիմակները՝ ժպիտները վրան և այլն:

Ընդհանուր առմամբ ժամանակակից պոեզիայում իռացիոնալ (տրամաբանությունից դուրս) պատկերները եզակի չեն, որոնք մարդու ենթագիտակցական ու անգիտակցական աշխարհի դրսևորումներ են, և որոնց մասին Հրաչյա Թամրազյանն ասում է. «Մենք հաճախ ենք մտածում / գերիրական պատկերների մասին/, որոնցով թունավորված է մեր բանականությունը» («Եղծված բնություն»):

Ձ. Ֆրոյդի, Կ. Յունգի և նրանց հետևորդների հոգեվերլուծական տեսություններում կարևոր տեղ է գրավում երազը: Յունգը գտնում է, որ մարդու ես-ի գիտակցությունը սահմանափակ է, բայց երազի մեջ մարդը կարծես վերադառնում է այն ամբողջական, հավերժական ու նախաստեղծ էակին, որը դեռևս բաժանված չէ բնությունից և ապրում է նախնական տիեզերական խավարի մեջ: Հենց այստեղից էլ ծնունդ առած երազի մեջ մարդը անգիտակցաբար հաղորդակցվում է առօրյա գիտակցությունն անմատչելի զգայությունների հետ: Չարենցի՝ երազ պատկերող բանաստեղծությունները, որ վերաբերում են հատկապես կյանքի վերջին շրջանին (թեև ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում ևս՝ 1917-ին է գրել «Ազգային երազը»), սերտորեն կապված են իր օրերի ծանր ապրումների, տագնապների և, ինչու՞ ոչ՝ վախի և մահվան այն մութ զգայությունների հետ, որոնց գիտակցությունը դեռևս հստակ բանաձևում չէր կարող տալ: Նրա «Պոեմ անվերնագիր»-ի առաջին գլուխը կոչվում է «Երազների մասին», և այդտեղ պարզորոշ երևում են բանաստեղծի ենթագիտակցաբար ծնված մտորումները.

**Ջարմանալի չփոթ, ու անհեթեթ ու մութ
ես մի երազ տեսա այն երեկո հանկարծ: –
Ո՛չ թե երազ էր այդ, այլ էապես մի մութ
Ջառանցական տեսիլ, կամ հոգևոր արկած...**

Պատկերը կրկնվելով՝ բացվում է «էկլեզիաստես» (տրիպտիքոս) ստեղծագործություն մեջ, որի ենթավերնագիրն է՝ «Ոոսոք առաջին – Հյուզոս (գառանցանք)», և որն սկսվում է.

**Ատամնաթափ մի մարդ, գանգով կապկի,
Նստել էր մերկ կրճքիս, – և ինձ խեղդում էր...**

Չարենցի երազի մեջ գիշերվա ու մահվան զուգորդումը դուրս է գալիս որոշակիություն չըջանակից և ձեռք է բերում ավելի ընդհանրական իմաստ ու հանգում հավերժական տխրություն ու կյանքի ունայնություն գաղափարին, որն ածանցվում է ժողովողի առաջացրած տրամադրությունից.

**Եվ գոյություն անհուն տխրությունն էր նայում
Այդ աչքերով, – կյանքի, մահվան տխրությունը:**

Անշուշտ, ուղղակի ազդեցություններ, պատկերների շատ թե քիչ զգալի նմանություններ Չարենցի երկի և ժամանակակից բանաստեղծության մեջ գտնելն անիմաստ է, այնուամենայնիվ, մեզ թվում է, կա կյանքի և երազի կապի մի տրամաբանություն, որն իրապես գործում է թե՛ Թումանյանի, թե՛ Չարենցի, թե՛ ժամանակակից բանաստեղծների, մասնավորապես Ռ. Դավոյանի պոեզիայում՝ անկախ երազների բովանդակությունից: Հոգեվերլուծաբանների նշած մարդու ամբողջության վերականգնումը երազի միջոցով, ըստ էության ընդհատվում է արթնացման պատճառով, երբ մարդն անմիջապես կորցնում է կապը անգիտակցական, քաոսային աշխարհի հետ և սկսում է մտորել իր երազի մասին: Մարդու և, բնականաբար, բանաստեղծության մեջ դա կատարվում է օրինաչափորեն նույնակերպ: Թումանյանը «Դեպի Անհունը» պոեմում գրում է. «Վեր թռա քնից, դուրսը նայեցի», Չարենցը գնահատում է տեսածը. «Չարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ ու մութ/ Ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ», Ռ. Դավոյանը «Երազ և արթնություն» բանաստեղծության մեջ գրում է. «Կեսգիշերին հանկարծ / մեկն ինձ արթնացրեց, / շատ իրական ձայնով ինձ ձայն տվեց՝ / վեր կաց...»: Երազը նույն ազդեցությունն է թողնում Թումանյանի և Չարենցի վրա.

Գիշերն անցել էր, բայց իր ետևից

**Մըռայլ էր թողել դեռ ցած՝ Հովիտում:
էդպես տակավին անցած երազից
Նավար մի բան էր նըստած իմ սըրտում:
(«Դեպի Անհունը»)**

**Գիշերը գնաց, բայց երկա՛ր, երկա՛ր
Իմ սրտի վրա ծանր, որպես քար,
Մի թախիժ մնաց երազից էն մութ-
Մի ճնշող թախիժ, ծանր մի խորհուրդ:
(«Ազգային երազ»)**

Տեսած երազի մոայլը հաղթահարելու համար բոլորն էլ ապավի-
նում են երազի սուտ լինելու հանգամանքին: Թումանյանն ասում է.

**Կյանքը երազ է, երազն էլ մի կյանք,
Երկուն էլ անցվոր, երկուն էլ պատրանք:**

Բայց, այնուամենայնիվ, Թումանյանը գտնում է երազի ու իրակա-
նություն կապը՝ «Արդյոք իմաստուն հոգին չի՞ միայն նա», որ թե
երազում, թե կյանքում «Ապրում է, տեսնում, ըզզում ու հուզվում...»: Չարենցը ևս թեև «Ազգային երազում», գուցե հենց Թումանյանի
ազդեցությամբ, գրում էր . «Միրաժ է կյանքը, երազ ու տեսիլ, / Քո
այդ երազում դու կյանքն ես տեսել», բայց հետագայում «էկլեզիաս-
տես»-ի մեջ ուզում է թոթափել ծանր տպավորությունը և ապավի-
նում է երազի սուտ լինելու գաղափարին.

Ոչ թե երազ էր այդ, այլ էապես մի սուտ...

Դավոյանի բանաստեղծությունն մեջ երազը թեև մղձավանջային
չէ, բայց նա ևս երազի տպավորությունը հաղթահարում է նույն
կերպ.

**...և հասկացա, որ դա
անիմաստ է և սուտ-
կյանքի հոգսի դիմաց
երազն ո՞վ է հիշում:**

Չարենցյան երազի դառանցական ու մղձավանջային բնույթը

Դավոյանի պոեզիայում արձագանքվում է մղձավանջների («Հեքիաթ մղձավանջներով») և տեսիլների մեջ, որոնք ընդհանուր առմամբ ոչ թե իսկական, այլ արթմանի երազներ են: Բովանդակային առումով կարելի է հիշել «Մղձավանջ-21»-երկը, որտեղ ասվում է.

**Միրտս այնպես է տրոփում՝
տունն է ցնցվում ահից,
ինձ ասին՝ սև ժապավենով
թուղթ է եկել մահից:**

Մեր կարծիքով նույն դաշտում կարելի է դիտարկել նաև Հ. Էդոյանի «Կեսգիշերային մղձավանջ» բանաստեղծությունն այն առումով, որ Էդոյանը ևս լսոսում է կյանքի սարսափից (չարենցյան դառանցանքն ու Էդոյանական մղձավանջը կարող են իբրև հոմանիչներ ըմբռնվել) և դեպի մահը սլացող մարդկանցից.

**Քամին լուռ է գիշերվա միջանցքներում:
դժոխքի ձայներից
հեռագրայունները զողում են սարսափահար
իրենց քնի մեջ:**

.....
**Փողոցում հոսում է մարմինների մի գետ
ուղիղ դեպի անդունդ: Կանգնեցրու հոսքը նրանց,
Հավերժի Ականատես:**

Այստեղ թերևս ավելորդ չի լինի հիշել մշակութաբանների այն դիտարկումը, թե ըստ հետմոդեռնիստ փիլիսոփաների, մարդը գտնվում է հաղորդակցման անսահման տարածությունից մեջ, ուր ինֆորմացիան թափառում է՝ հայտնի չէ՝ որտեղից սկիզբ առնելով և ինչ հասցեատեր փնտրելով: Ըստ այդմ կարելի է ասել նաև, որ վերը նշված հեղինակները ոչ թե ազդակ են ստացել միմյանցից, այլ գտնվել են, այսպես կոչված, նույն ինֆորմացիոն դաշտում:

Կա ևս մի խնդիր, որ կողմնակիորեն է առնչվում Ջարենցի հետ, բայց հետաքրքրական է իբրև երևույթ: Սոսքը վերաբերում է ինտերտեքստուալությունը կամ արտատեքստայնությունը: Այդ ըմբռնումը կապվում է հետմոդեռնիզմի գեղագիտությունից հետ, չրջանառություն մեջ է մտել 1960-ական թվականներից: Ըստ ինտերտեքստուալության ըմբռնման՝ ամբողջ մարդկային մշակույթը համարվում է մեկ

ընդհանուր տեքստ, յուրաքանչյուր հեղինակ ակամա երկխոսություն մեջ է մտնում իրենից առաջ և իր կողքին գոյություն ունեցող գրականության հետ, ուստի ամեն մի տեքստ իրենից ներկայացնում է մի ինտերտեքստ, որտեղ տարբեր մակարդակներով ու տարբեր ձևերով ներկա են նախորդ և շրջապատող մշակույթի տեքստերը: Ինտերտեքստուալությունը անանուն բանաձևերի ընդհանուր դաշտ է, որտեղ հազվադեպ կարելի է հայտնաբերել զանազան քաղվածքների ծագումը, որոնք հաճախ անանուն են, անգիտակցաբար հղված և առանց չափերտների:

Ժամանակակից հայ բանաստեղծներից մեծ մասի ստեղծագործություն մեջ առկա են նախորդ մշակույթի անանուն հիշատակություններ: Օրինակ՝ երբ «Հայոց լեզու» բանաստեղծություն մեջ Հակոբ Մովսեսը գրում է.

**Ասում եմ՝ ահա մարմինս միակ, ասում եմ՝ ահա արյունս
արդար,-
Ձեռքս դնում եմ բառերիդ մաքուր զոհասեղանին,
աչքերս փակում...,,**

ապա հասկանալի է, որ նրա տեքստ է թափանցել աշակերտների հետ վերջին ընթրիքի պահին Հիսուսի ասած խոսքը՝ «Առեք և կերեք, այս է իմ մարմինը...»: Կամ՝ արտասահմանյան գրականության մի ամբողջ հատված կա Հովհ. Գրիգորյանի «Վերջին դուրջ» բանաստեղծության մեջ. « Չգիտեմ՝ ո՞ր մեղքիս համար՝ զանազան հեռախոսահամարների, ազգական-բարեկամների, նախարարների ու ԱԺ պատգամավորների հետ մինչև ի մահ պիտի հետս քարշ տամ նաև Ստիվեն Գեդալին, որը նույն ինքը Տեղեմաքն է, Լեոպոլդ Բլումին, որպես Ողիսես, Բլումի կնոջն առ այն, որ նա Կալիպսոն է, որն ինչպես հայտնի է, կաշկանդել էր Ողիսեսին միայն Հոմերոսին հայտնի պատճառներով...»: Նման օրինակները բազմաթիվ են:

Սակայն, այնուամենայնիվ, երևույթը թեև կապվում է հետմոդեռնիզմի հետ, բայց առկա է նրանից շատ վաղ, երևույթի գիտակցումն է ուշ ձևակերպվել: Այս առումով ժամանակակից բանաստեղծների ամենամոտիկ նախորդը կարող է լինել Չարենցը, որից այստեղ կարելի է հիշել սոսկ մի նմուշ.

**Մ, Ալեքսանդր,-ոչ հռչակ, ոչ գանձ
ես չեմ երազում օրերիս նաչում:
- Ախ, կյանքում եթե տրվե՛ր ինձ հանկարծ**

Մի «Բողոքինյան» աշուն...

«Բողոքինյան աշունը» Ա. Պուշկինի ստեղծագործական վերելքի բարձրագույն և բեղմնավոր պահն է, երբ 1830 թ. Նա Նիժնի Նովգորոդի Բողոքինո գյուղում երեք ամսվա ընթացքում ստեղծեց տարբեր ժանրերի հիսուն երկ:

Այսուհանդերձ, Չարենցը չէ ինտերտեքստուալության սկզբնավորողը հայ գրականության մեջ: Առանց մանրամասնելու հիշենք Նարեկացու «Մատյանի» բազում հիշատակումները /ոչ խորհրդանիշերը/, որոնք ակնարկ-հղում են այս կամ այն աստվածաշնչյան պատմությանը, սրբերին, մարգարեներին, առաքյալներին ու նրանց գործերին: Այս հանգամանքը թույլ է տալիս վերադառնալու հոգվածի սկզբում արված այն դիտարկմանը, որ գրականությունը թե՛ ժամանակային, թե՛ բովանդակային, թե՛ խորհրդանշային ու պատկերային առումով բազմաչերտ է, և ամեն մի նոր չերտի մեջ հնի կրկնությունը կա: Այս երևույթի արմատներն ավելի խորն են և կապվում են մարդկային կյանքի ու տիեզերական օրինաչափությունների պարբերականության հետ, որի անդրադարձը մեզ չափազանց հեռու կտանի: Վերադառնալով Չարենցին՝ նկատենք, որ նա հրաշալի գիտակցել է մշակույթի զարգացման շղթայում իր միջանկյալ դերը, որ շարունակելով նախորդներին՝ սկիզբ է դառնալու հաջորդների համար.

**Լավ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր չտեսել,
Քեզ լոկ օղակ համարիր, և ոչ թե սկիզբ կամ վախճան:**

Իր բազմաչերտ ու բազմաբովանդակ ստեղծագործությունամբ Ե. Չարենցը կանգնած է այսօրվա պոեզիայի ակունքներում և հաճախ անտեսանելիորեն շնչավորում է ժամանակակից բանաստեղծների մտածողությունը:

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔԸ

Գրականության պատմաբանները հաճախ են նկատել, որ գրականության պատմության միջոցով կարելի է վերականգնել ժողովրդի պատմությունը: Գրողն իր ժամանակի տարեգիրն է, եթե անգամ նա գրում է ուրիշ ժամանակների մասին: Եվ հաճախ նա իր ժամանակի մասին ասում է շատ ավելին, քան պատմիչն ու պատմաբանը: Պատմությունը մեկն է, անկրկնելի ու անարբազրելի, բայց տարբեր են պատմության մեկնաբանությունները և հաճախ էլ՝ իրարամերժ: Պատմագիտությունն, այնուամենայնիվ, սուբյեկտիվ է, քանի որ այն իր վրա կրում է այս կամ այն գաղափարախոսության արտահայտությունը, եթե ամբողջովին չի տոգորված նրանով: Մի՞թե մինչև այսօր տարբեր գաղափարական դիրքերից չեն մեկնաբանվում 1918–1921 թթ. Հայաստանում ծավալվող քաղաքական իրադարձությունները:

Մենք ուշացած դատավոր լինելու հավակնություն չունենք և մեր առջև խնդիր չենք դնում պատմության էջերը նորովի ընթերցելու:

Դա պատմաբանների գործն է:

Բայց կա այդ օրերի արձագանքը գրականության մեջ, որ լրացուցիչ նյութ է տալիս պատմությանը: Մենք աչքի առաջ ունենք այն երկերը, որոնց հեղինակները ականատեսը, մասնակիցն ու ժամանակակիցն են 1918–1921 թթ. Հայաստանի պատմության: Եղիշե Զարենցը, Ստ. Զորյանը, Կոստան Զարյանը, Նաիրի Զարյանը, Վահան Թոթովենցը, Գուրգեն Մահարին և դարձյալ շատերը տարեգրել են իրենց ապրած ժամանակը ու թեև պատմավեպեր չեն գրել, բայց գրել են վեպեր վավերական պատմության մասին: Օրինական հարց է ծագում, մի՞թե գրողն իրեն արվեստագետ ավելի սուբյեկտիվ չէ, մի՞թե նա ազատ չէ փաստացի լինելու պարտադրանքից և, վերջապես, այս գրողները (որոշ բացառությամբ Կոստան Զարյանի) չե՞ն շարագրել իրենց երկերը «համայնավարական վարդապետության» սկզբունքներով: Ի հակակշիռ վերոհիշյալ փաստարկների, անհրաժեշտ է անել երկու կարևոր վերապահում:

Նախ՝ յուրաքանչյուր գրողի արտացոլած կենսական տարերքը շատ ավելի հարուստ է ցանկացած գաղափարախոսությունից: Մա-

սամբ իր գաղափարները կենսական տարածքում դնելու համար, մասամբ ենթագիտակցորեն գրողն ընդգրկում է շատ ավելի հարուստ նյութ, ավելի լայն կյանք, քան անհրաժեշտ է մերկ գաղափարներ քարոզելու համար: «Հավելյալ նյութը» բերում է հավելյալ հարցադրումներ և, որ ավելի կարևոր է, կենդանի իրականությունների բաբախը, որն ունի անփոխարինելի ճանաչողական արժեք: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ իսկական գրողները գաղափարներ չեն քարոզում, այլ վերարտադրելով իրական կյանքը՝ ընթերցողին են թողնում եզրակացություններ անել-չանելու իրավունքը:

Երկրորդ՝ համադրելով նույն երևույթի մասին տարբեր գրողների պատկերները, մենք կարող ենք ընդհուպ մոտենալ ճշմարտությունը:

Մեր խնդիրն է՝ քննել հայտնի գեղարվեստական երկերի էջերում ամփոփված այն «հավելյալ շերտը», որն անհրաժեշտ չափով չի արժանացել գրականագետների ուշադրությունը, որովհետև այդ երկերի մարքսիստական գաղափարական ուղղվածությունը պայմանավորել է նաև վերլուծության որոշակի բնույթը:

Հայաստանի համար բախտորոշ այդ տարիների կյանքին գրողներն անդրադարձել են ժամանակային տարբեր հեռավորությունից: Դեպքերին ավելի մոտ է կանգնած Ե. Չարենցն իր «Երկիր Նաիրի» վեպով, որը գրվել է 1921–1924 թթ., այսինքն դեպքերի անմիջական տպավորության տակ: Ցավն ու զայրույթը երկսայրի բնույթ են տվել քաղաքական այդ վեպին: Սպանիչ ծաղրի ենթարկելով դաշնակցական գործիչներին՝ գրողն անասհաման ողբերգությունը իր վեպի «տողաչար դագաղով» տանում է թաղելու երկիր Նաիրի՝ այսինքն մեծ, ազատ ու անկախ Հայաստանի գաղափարը և իբրև փրկություն վերջին խարխալ ապավինում է Սորհրդային Հայաստանին: Բայց սա դեռ ամբողջը չէ: Սորբում, երգիծական շղարչի տակ Չարենցը Հայաստանի առաջին հանրապետությունից ստեղծումը դիտում է իբրև հայ ժողովրդի դարավոր երազանքի արտահայտություն, որը սակայն իրականացավ պատմական անբարենպաստ պայմաններում: Երբ «Մազուլիի Համոն մնաց, ոչ միայն մնաց, այլև իր վրա վերցրեց բովանդակ իշխանությունը... ուշ էր, բավականին ուշ էր արդեն»: Ուշ էր, որովհետև խախտվել էին բնական կյանքի բոլոր պայմանները, ինչպես կարող են քանդվել մարդու հագուստի բոլոր կարերը. գաղթականներ, դասալիքներ, քառոս, իրարանցում. «Ո՞նց, ո՞նց փրկե՞ր դրությունը Մազուլիի Համոն, երբ, ինչպես ասացինք, քանդվել էին արդեն քաղաքի բոլոր կարերը և ոչ մի, թեկուզև հանճարեղա-

գույն դերձակ չէր կարող այլևս իրար միացնել թափով իրարից խույս տալ սկսող մասերը: Համո Համբարձումովիչի բացակայությունն ընթացքում այնպիսի մի չտեսնված դարգացման էին հասել քաղաքի, ինչպես ասում են՝ կենտրոնախույս ուժերը, որ այլևս անհնարին էր դրանք ոչ միայն ոչնչացնել, այլև չեզոքացնել»: Դժվար չէ հասկանալ, որ կենտրոնախույս ուժերի մեջ առաջին հերթին մտնում էին բոլշևիկները: Կարերը քանդված ու կենտրոնախույս ուժերի ձեռքին բզկտովոյ այդ քաղաքը (երկիրը) հաստատապես այն չէր, ինչին ձրգտել էին հայերը դարերի ընթացքում. «Մի՞թե այսպես է երազել Մազովի Համոն այս օրը...»: Երազն ուրիշ, կյանքն ուրիշ, բայց կյանքն, այնուամենայնիվ, անսպասելի ընթացք տվեց երազին: «Օրը եկավ: Դեպքերի անսպասելի հեքիաթային բերումով՝ քաչվեցին բանակները Նաիրյան աշխարհից, դեպքերի անսպասելի, հեքիաթային բերումով՝ հանկարծ մարմնավորվեց, իրողություն դարձավ երկիրը Նաիրի...»: Սակայն կարերը քանդված այդ երկրի սահմաններին և սահմաններից ներս նստել էին Հավիտենական Հիվանդի՝ Թուրքիայի բանակները: Եվ նաիրյան «եռագույնի դողդոջ փայտին կոթնած», մազերը պոկոտող երգիծական հերոսները զոհվում են ողբերգականորեն, քանի որ նրանք արժանանում են կախաղանի... Դեպքերի ընթացքը կասեցնել անկարող չարենցյան հերոսները, որոնք մինչև վերջ մնացին իրենց դիրքերում, եռագույն դրոշի հովանու տակ, նահատակվեցին Քրիստոսի նման... Հազիվ թե սա ծիծաղելի հնչի:

Այստեղ հետաքրքրական է մի հանգամանք ևս. նաիրյան դավառական քաղաքը երկրի խորհրդանիշն է: Այդ քաղաքը (Կարսը) թուրքերը երկրորդ անգամ գրավեցին 1920 թ., ուստի Չարենցի պատկերը պատմականորեն ճիշտ է: Իսկ եթե քաղաքի կործանման պատկերին տանք ընդհանրական իմաստ, ապա կստացվի, որ Երկիր Նաիրին և կործանեցին թուրքերը: Պատմական առումով դա թերևս ճիշտ չէ ուղղակի իմաստով, բայց ճշմարիտ է այնքանով, որ թուրքերը նպաստեցին Հայաստանի Հանրապետության կործանմանը: Նման տպավորություն, ինչպես կտեսնենք հետո, թողնում է նաև Կ. Ջարյանի վեպը: Ամեն պարագայում, Չարենցի նկարագրած դեպքերի ընթացքը ողբերգական է, և ողբերգական դեպքերի հորձանուտում հայտնված նրա երգիծական հերոսները ձեռք են բերում ողբերգական գծեր և վախճան: Սա էլ հենց ցույց է տալիս պատմությունն ընթացքի հանդեպ գրողի զգացած դառնությունը: Նրա երգիծանքի մեջ չկա հաղթողի հրճվանքը:

Պետք է ասել, որ այդ հրճվանքը բացակայում է նաև խորհրդային այն գրողների մոտ, որոնց նպատակն էր ցույց տալ խորհրդային կարգերի հաստատումն իբրև պատմականորեն միակ ճիշտ ուղին հայ ժողովրդի համար:

Դեպքերի անմիջական ազդեցություն տակ Ստ. Զորյանը նախ գրեց «Քսանումեկ թիվը» (1921 թ.), հետագայում այն վերանվանվեց «Ամիրյանի ընտանիքը», ապա գրեց «Հեղկոմի նախագահը» (1923) վիպակը: Քաղաքացիական պատերազմի օրերն արտացոլող այդ երկու գործերը հեղինակին հնարավորություն էին տալիս հին ու նոր կառավարությունների վերաբերյալ ճշտել դիրքորոշումը, ցույց տալ ժողովրդի վերաբերմունքը և պահվածքը դաշնակցականների ու կոմունիստների նկատմամբ: Առաջին հայացքից թվում է, թե նախապես կարելի է ասել, թե ինչ կարող է գրել գրողը կոմունիստական վարչակարգի օրոք, կոմունիստների առավելությունները պատկերելիս: Լինելով զուսպ ու հավասարակշիռ արվեստագետ՝ Զորյանը, սակայն, ավելորդ խանդավառություն չի ցուցաբերում բոլշևիկներին նկարագրելիս, իսկ երբ պատկերում է զանազան խավերի ներկայացուցիչներին, պարզվում է մի հետաքրքրական իրավիճակ: Հասարակություն տարբեր խավերի ներկայացուցիչները միանգամայն վերապահ վերաբերմունք ունեն բոլշևիկների նկատմամբ: Եթե գինեգործ Զայանը չի սիրում կարմիրներին, ավելի քան հասկանալի է: Նրա ողջ ունեցվածքը ձեռքից խլել են, խեղճացրել և շարունակում են հալածել: Եթե գյուղատնտես Ամիրյանը չի սիրում նորերին, թերևս պատճառն այն է, որ նա հստակ չի պատկերացնում բոլշևիկների քաղաքականությունը և համոզված է, որ նրանք հայրենիքի դավաճաններ են: Բայց նորերի հետ չէ նաև փիլիսոփայության դոկտոր Ռուբենը (վերջում է փոխվում), որովհետև սկզբունքով չի ընդունում հեղափոխություն և արյունահեղություն, նորերի հետ չէ Տեր-Մեսրոպ քահանան, Ռուբենի տանտեր Մարտին Մարտինիչը և դարձյալ շատերը... Եթե Ամիրյանի ու նրա համախոհների համար թանկ է հայրենիքի գաղափարը, ապա նրանց կասկածելի են թվում բոլշևիկների քարոզները: Ոմանք կասկածում են, ոմանք դժգոհում նրանցից. «Այն, որ ժողովուրդը դժգոհ է սրանցից, այսինքն քո ընկերներից,՝ շարունակեց Ամիրյանը նույն տխուր շեշտով: Լսել եմ, որ ձերոնք, այսինքն՝ քո ընկերները, անկարգ են պահում իրենց գյուղերում, և գյուղացիներն էլ...»: Գյուղացիներն էլ գրգռվում և պատրաստվում են ապստամբություն, որովհետև «Դուք՝ այսինքն ձեր ընկերները չեն կարողանում լեզու գտնել մարդկանց հետ: Սեփականություն չեն ճանաչում, բա-

վական չէ, վիրավորում են մարդկանց նվիրական՝ ազգային ու կրոնական զգացումները...»: Իսկ «Հեղկոմի նախագահը» վիպակում Զորյանը ցույց է տալիս, որ հասարակ մարդիկ պարզապես հոգնել են ներքաղաքական ու կուսակցական պայքարից, կյանքի անկայունություններից, մշտական վախի ու լարվածությունից մեջ ապրելուց. «էրեկ կաթն ու կորեկ, ախպեր տղերք ին, էսօր՝ թուր ու թվանք... Հասկանը՝մ չեմ... Բալչովիկ, դաշնակցական, էլ ինչ՝ չես իմանում... կուսվացկություն, կուսվացկություն. Քանի՜սն են... Սոսով կենա ձեր գլխին ձեր կուսվացկությունը... Մինը գնում ա, մի ուրիշը գալի, թողը՛մ չեն մի էս խալիսը հանգիստ վեր ընկնի... Նա նրան ա բռնում, նա՛ նրան, նա նրան ա բռնում, նա՛ նրան...»: Այսօր, երբ չեզոք հեռավորությունից նայում ես «Հեղկոմի նախագահը» և «Ամիրյանի ընտանիքը» երկերում պատկերված դեպքերին, համոզվում ես, որ բուն ժողովուրդն ուներ զուսպ ու վերապահ վերաբերմունք, կովողները փոքրամասնություն էին կազմում, իսկ հասարակ մարդիկ չէին խրախուսում նրանց. «Ինչ բան է սա, տե՛ր աստված,– ասում էին հասարակ քաղաքացիներից ոմանք: – Մինչև հիմա թուրքն ու պարսիկն էին հային թշնամություն անում, հայ սպանում, էսօր հայն է հայի հետ կովում, հայ՛ն է հայ սպանում»: Հասարակ մարդիկ տրտնջում էին, որ բոլոր կուսակցություններն էլ խոսում են ժողովրդի բարեկեցություն ու ապահովության մասին, բայց բոլոր դեպքերում ժողովուրդն է տուժում: Ոմանք դա համարում էին չար անհատների գործ, ոմանք՝ երկու կուսակցությունների թույլ տված սխալների արդյունք, իսկ չեզոքները չարախնդում էին, թե թող բոլշևիկներն իրենց արածների համար պատժվեն, դաշնակներն՝ իրենց... Այս «ոմանքների» շարքը, որ վեպում՝ մատուցվում է իբրև ժողովրդական բամբասանքի ու ասեկոսների ամբողջություն, գաղափար է տալիս ժողովրդական լայն գանգվածների տրամադրություն ու կեցվածքի մասին:

Պատերազմը պատերազմ է, և հակառակորդներից յուրաքանչյուրը ձգտում է մյուսի ոչնչացմանը: Հայր Ամիրյանը հանուն գաղափարի զենք է վերցնում որդու կողմնակիցների դեմ, իսկ որդուն բնավ չի վախեցնում թափվող արյունը: «Մենք արյան մեջ կխեղդենք նրանց դավերը»,– ասում է Արամը և շարունակում. «Թող մեր հակառակորդներն իմանան, որ մեզ սարսափելի չէ քաղաքացիական կռիվը»: Զորյանի հերոսները իդեալի լուսապսակ չունեն (թեև այն օրերին հերոսների նման վճռականությունը դիտվում էր իբրև հեղափոխական սկզբունքայնություն) և նրանք իրենց ուղղափառ վարքագծով երևան են հանում ոչ այնքան անհատական, որքան դա-

սակարգային ու կուսակցական գործելակերպի արատները: «Թող լավ իմանան, որ մեզ վրա ձեռք բարձրացնողը, լինի դա խմբակ, թե անհատ, կիսեղզվի սեփական արյան մեջ», – ասում է Արամը: Արյունը գին չունեք, իսկ այդ արյունը ժողովրդինն էր: Նույնքան վճռական են նաև «Հեղկոմի նախագահը» վիպակում Հեղկոմի անդամները: Առանց ձևականությունների նրանք պատրաստ են ոչնչացնելու ոչ միայն թշնամիներին, այլև թշնամություն մեջ կասկածվողներին: Հեղկոմի անդամ Սերգեյը Ասլանյան եղբայրների մասին ասում է. «Ո՛չ, դրանց պետք է բեզպաշտան... Թուլություն ունեցողները այն դեպքերում երբեք չեն կարող լինել իրենց ղեկավարները... Գրանց գրքերը չեն կարող լինել իրենց ղեկավարները...»: Անողորմ, անխնայ, անզիջում պայքար. ահա թե ինչ էր տեղի ունենում 1920–1921 թթ. Հայաստանում: Եվ այսօր դժվար է ասել, թե գրողն ուղեցել է այդ, թե ոչ, բայց նրա վեպից այն տպավորությունն է ստացվում, որ կոխվ էր մղվում ոչ այնքան հանուն գաղափարի, որքան հանուն իշխանություն:

Չարենցի քննադատությունն ուղղված էր դաշնակցություն կուսակցության դեմ, որը վեպի միայն վերջին դրվագներում է իր ձեռքը վերցնում «բովանդակ իշխանությունը» և գործում եռագույնի շուքի տակ, բայց նրա վեպն ավելի գաղափարների, քան գործողությունների վեպ է: Վեպում հերոսները զգալիորեն վերացական են և, չնայած գրողի կիրառած գեղարվեստական հնարանքների բազմազանությանն ու ինքնատիպությանը, կյանքի հստակ պատկերները, որոնք պետք է հիմք տային Չարենցի քննադատությանը, բացակայում են:

Ստ. Զորյանը գրում է բոլշևիկների տիրապետության և քաղաքացիական պատերազմի խառնակ օրերի մասին և ցույց է տալիս, որ կասկածների, տագնապների, թերահավատության, ինչպես նաև որոշ շերտի կայուն համոզմունքների խառնարանում տարուբերվող ժողովրդին պատմությունը հանում է մի նոր ասի, ուր գլխավոր դերը վերապահված էր բոլշևիկներին: Ու թեև խորհրդային գրող Զորյանը չէր կարող գրել հակախորհրդային որևէ էջ, այնուամենայնիվ, նա հանդես է գալիս ավելի իբրև զգաստ տարեգիր, քան իբրև կոմունիստական կուսակցության գաղափարախոս (Պատահական չէ, որ նրա «Հեղկոմի նախագահը» քննադատվեց, իսկ «Ամիրյանի ընտանիքը» լույս տեսավ գրելուց տասնամյակներ անց, 1963 թ.):

Այստեղ հիշատակվող երկերի գեղարվեստական արժեքը տարբեր

է, երբեմն՝ վիճելի, բայց այդ մասին կարելի է լրջորեն խոսել միայն տվյալ երկերը ամբողջութեամբ քննելիս, մինչդեռ մենք նպատակադիր կերպով առանձնացնում ենք որոշակի հարցեր:

Սփյուռքահայ գրող Կոստան Ջարյանը 1919 թ. իբրև իտալական թերթերի հատուկ թղթակից լինում է Հայաստանում ու Վրաստանում և իր ստացած այդ օրերի տպավորություններով գրում է «Նավը լեռան վրա» վեպը (1943 թ.): Վեպը վերամշակումից հետո վեճերի տեղիք է տվել, և շատերը մեղադրել են հեղինակին այն փոփոխությունների համար, որ նա կատարել է՝ համակրանքի նժարը թեքելով դեպի խորհրդային կարգերը: Սփյուռքահայ քննադատությունը (Շ. Շահնուր, Պ. Սնայան...) Կ. Ջարյանի այդ վերամշակումը համարեց անբարոյականություն: Այստեղ տեղը չէ խորանալու այդ հարցերի մեջ: Նկատենք միայն, որ իրավունք չունենք հաշվի չառնելու հեղինակային սրբազրումները:

Ինչպե՞ս է տեսնում նորաստեղծ հանրապետությունը Կ. Ջարյանը: Սարդարապատի ճակատամարտի հաղթական ավարտից հետո վեպի հերոս Հեռյանը մտնում է մայրաքաղաք, և առաջին տպավորությունը ցնցող է. «Հաստ փոշի, տակնուվրա եղած մայթեր, կիսափուլ տներ: Երկար պատերազմի և աղքատության մոխիրների տակ ընկած այդ վայրը նմանվում էր դեղնած, մաշված, պատված դրոշմանիշի... Թրիքի կույտեր, եռագույն դրոշակներ, տների բոլոր անկյուններում պտուկած՝ փլած դեմքերով և մարմիններով գաղթականներ»: Կ. Ջարյանը երկիրը դիտում է պետություն կառուցելու ջանքերի մեջ: Նավը հենց այդ պետության խորհրդանիշն է: Գրողը չի ուզում դատապարտել, նա փորձում է բացատրել, ըմբռնել այն իրավիճակը, որի մեջ հայտնվել էր Հայաստանը. «Կովկասը վայր ընկած հախճապակիի նման բաժանվել էր տասը մասերի: Թիֆլիսի, Բաքվի և Երևանի քաղաքապետության համեստ չենքերի կատարին չտեսնված և չերևակայված անկախության դրոշակներ էին ծածանվում»: Հիշենք Ջարենցին «... դեպքերի անսպասելի, հեքիաթային բերումով հանկարծ մարմնավորվեց, իրողություն դարձավ երկիրը Նաիրի...»: Հետաքրքրականն այն է, որ գաղափարական տարբեր դիրքորոշում ունեցող գրողները՝ Ջարենցն ու Կ. Ջարյանը, նույն կերպ են ընկալում հանրապետության ստեղծումը, ինչը տվյալ դեպքում հավասար է ճշմարտության:

Կ. Ջարյանն զգում է Հայաստանի դաժան մենակությունը, նրա վիճակի ողբերգականությունը: «Հայաստանը մրրիկներից թափահարված ծառի նման մնացել էր պլոկված և մենակ: Բայց սահ-

մանների կողմից վտանգված և էժան չլի եռագույն դրոշակներով զարդարված», – գրում է նա: Եվ արյունաքամ ու մահամերձ այս երկրում ծաղկող չքեղ երազներ, որի թևերին աշխարհի տարբեր երկրներից հայեր են եկել՝ լծվելու իրենց հայրենիքի կերտմանը, թեև դրանց մեջ քիչ չեն Պետրոս Մարկի պես անպտուղ հայեցողները: Եկել են երազելով, որովհետև «Երազի աչքերը միշտ էլ մեծ են և չափազանցված»: Թշվառ իրականությունը հակադարձ համեմատական է մարդկանց երազների չքեղությունը: «Ավելի ուշ, երբ դաշնակիցները վերջնական որոշում տան Հայաստանի սահմանների մասին և իրագործեն Միացյալ Հայաստանի ծրագիրը, մենք կունենանք մի նավահանգիստ Սև ծովի վրա», – ասում է պետական պաշտոնյան: Հակառակ ծայրահեղ թշվառություն, արտաքին ներխուժման իրական վտանգին, տնտեսական փլուզման, երբ փողն ավելի քիչ արժեք ուներ, քան այն թուղթը, որի վրա տպում էին այն, մեծ էր ընդհանուր ոգևորությունը և հավատը ապագայի նկատմամբ: Թատերական դահլիճը վերածվել էր պառլամենտի, «ուր գավառներից եկած անհայտ մարդիկ չեքսպիրյան ճառեր են արտասանում»: Իսկ Հեյյանը, Սևանում նայելով առույզ պարող երիտասարդներին, մտածում է. «Ճկուն, կայտառ, ազատ հայություն էր այդ, որի գեղեցիկ շարժումների մեջ թաքնված էր և՛ վեհություն, և՛ ուժ, և՛ խորհուրդ»:

Որոշակի վերապահումով այդ օրերի ոգևորության մասին խոսում է նաև Նաիրի Զարյանն իր «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» (1958) գրքում: Երբ ազգային խորհրդարանն իր անդրանիկ նիստով Հայաստանը հռչակում է անկախ հանրապետություն, ուրախության ալիքը հասնում է նաև որբանոցները: Մեծահասակ որբերը գիտեին, որ իրենց ազգը «հինգ հարյուրամյակ ի վեր զրկված էր պետական անկախությունից ու բաժանված օտար տերությունների միջև: Այժմ նա ձեռք էր բերել անկախություն հիշեցնող մի բան (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.): Մեր տղաները դրանով, այնուամենայնիվ, պարծենում էին»: Հաջորդ էջերը ցույց են տալիս, որ ուրախությունը եղել է համազգային: Պարոն Պետրոսը որբերին թույլ է տալիս անցնել «հայոց պառլամենտի մոտով» և տեսնել հայոց պետական դրոշակը: Իսկ տղաները ոգևորությունից փոխադարձաբար ներում են վիրավորանքները: «Համազգային ուրախության ջերմությունից հավիցին բոլոր անձնական վեճերն ու թշնամանքները», – գրում է Ն. Զարյանը: Իհարկե, պետք է նկատի ունենալ, որ Ն. Զարյանի վեպում իրադարձությունները ներկայացվում են պատանի հերոսների չձևավորված,

չհասունացած աշխարհայացքի տեսանկյունից, և գրողը չի կարող տալ իրավիճակի ողջ բարդությունը վերլուծությունը, որն անհամապատասխան կլինե՞ր Հերոսների գիտակցությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, Ն. Զարյանը ևս չի կարող չըջանցել իրականությունը: «Պետություն և հեղափոխություն» կարդացող նրա Հերոսները սրտի խորքերում փայփայում են կորցրած հայրենիք վերադառնալու հույսերը և, արգելքին հակառակ, ոգևորվում Զորավար Անդրանիկի կերպարով: Ծահեն Թորգոմյանը զոհվում է Սարգարապատի ճակատամարտում, հայրենիքի համար կռվելու և զոհվելու առաքինությունից զուրկ չեն պատանիներից շատերը: Այսուհանդերձ, վեպում Զարյանը չեչտը դնում է «ձախ թուխակների» ստեղծած կառավարությունը վարկաբեկող երևույթների վրա: Բժիշկ Ողջակիդյանը, օրիորդ Կոթոդյանը, պարոն Պետրոսն ինքը, Նորքի Վարդազարը և ընդհանրապես մաուզերիստները նոր կառավարության անճարակության արտահայտությունն են վեպում: Որքան էլ իրականության մեջ հիմք ունենար գրողը, վեպում եզրակացություններն արվում են շատ արագ: «Ուրախություններն ու հույսերը տևեցին միայն մի շաբաթ: Հայաստանի նորակազմ կառավարությունը ոչնչով չլավացրեց երկրի վիճակը», – գրում է Ն. Զարյանը՝ չմտահոգվելով իր տված մի շաբաթ ժամկետի համար:

Կոստան Զարյանի վեպում չեչտը դրված է առարկայական դժվարությունների վրա: Նա ևս, ինչպես Ն. Զարյանը, փորձում է պատճառաբանել իշխանության անցումը դաշնակցականներից բոլշևիկներին: Այդ պատճառները առարկայական են ու ենթակայական: Սովի ու թշվառության երկիրը բզկտվում է պատերազմից: Հերթով ընկնում են Կարսը, Իգդիրը, Ալեքսանդրապոլը, թշնամին ընդհուպ մոտենում է Երևանին: Կարծես երկրաշարժ էր սկսվել, ամեն ինչ փլուզվում էր ու կործանվում. «Արարատի գլխին եռագույն դրոշակ պիտի ցցվեր... մինչդեռ Արարատը փափուչները ձեռքը ոտարորիկ փախչում է... Ահա, նայիր, այստեղ է և այստեղ չէ...»:

Գուրգեն Մահարին ևս «Երիտասարդության սեմին» վեպում հետաքրքրական էջեր է գրել այդ օրերի քաղաքական վիճակի մասին: Ահա Թիֆլիս-Երևան գնացքը կանգ է առնում Ալեքսանդրապոլում.

«– Ասացեք խնդրեմ, ճի՞շտ է, որ Ալեքսանդրապոլը...»

Նա չթողեց, որ ես վերջացնեմ.

– Այո՛, այո՛, Ալեքսանդրապոլը թուրքերի ձեռքին է:

– Ճի՞շտ է, որ կայարանում թուրք ասկյարները...

– Այո՛, այո՛, թուրք ասկյարները խուզարկում են վագոններն ու

տղամարդկանց վար են իջեցնում»:

Իսկ ժողովուրդը նույնն է ինչ հայտնի է մյուս վեպերից. «Երեխաները գունատ են ու նիհար, վավերացված ու հաստատված քաղցի կնիքով: Ճանապարհորդները չար են, անդիջում, բժախնդիր ու կրոնավար: Այդ նշանակում է, որ նրանք քաղցած են»:

4. Զարյանի «Նավը լեռան վրա» վեպում հաճախ է շոշափվում դաշնակից պետությունների դիրքորոշումը և ցավով նկատվում, որ այդ պետությունները նրանց հետ են, ուլբեր նավթ ու հանք ունեն: «Մեր երկիրը քանդված է ու աղքատ, իսկ նրանց երկրները լցված են հանքերով: Այդ պատճառով էլ ոչ ոք չի ուզում օգնել»,— ասում է վեպի հերոսներից Պերոնյանը: Եվ դրա հետևանքն այն է, որ թըշնամին օգտագործում էր նաև ճակատի այս կողմում գտնվող իրեն բարեկամ տարրերին: «Գոիվների ամենատաք վայրկյաններին, չսպասված տեղերից, թիկունքի տարբեր վայրերից հանկարծ սկըսվում էր կրակ տեղալ...»:

Այս ծանր պայմաններում էլ երկրի ներսում աշխուժանում են բոլշևիկները: Առարկայական դժվարություններին ավելանում է կառավարողների անկարողությունը: «Ընդունում եմ, որ մեր ազգային ճակատագիրը գտնվում է միջակ և անպատասխանատու մարդկանց ձեռքում... Մեզ պակասում են խորիմաստ և հանճարեղ պետական գործիչներ... որոնք գերի չլինեն ստորադասությունից ձեռքում... ընդունակ լինեն ստեղծագործական թռիչքի... իսկ ինչ են Երևանի նախարարները... ողորմելի վարժապետներ...»,— ասում է վեպի գլխավոր հերոս նավապետ Հերյանը: Նրանք պառլամենտում և հասարակական վայրերում գեղեցիկ, փքուն ու հուզիչ ճառեր են ասում, բայց չեն կարողանում դրությունը փրկել, որովհետև «Եվրոպական դիվանագիտությունից գայլերի դեմ հանեցինք ծխական դրպրոցների նախկին վարժապետներ»:

Քաղաքացիական կռիվների վրայով Զարյանն անցնում է հպանցիկ: Վեպն ավարտվում է բոլշևիկների հաղթանակով և նրանց նկատմամբ ընդգծված համակրանքով, բայց դա չի նշանակում, թե գրողը չի տեսնում նրանց թերությունները: Նախկին թշվառ վիճակը սկզբնական չրջանում ոչ միայն շարունակվում է, այլև հնարին ավելանում են փողոց նետված նախկին պաշտոնյաները, ծառայողները, հարուստները, զանազան խավերի ու զգացմունքների տեր մարդիկ, որոնք իրենց տեղը չեն գտնում նոր ստեղծված կացություն մեջ: Կար ավելի վատը. մի կողմից քաղաքական հողի վրա սկսվում են ձերբակալություններն ու խուզարկությունները, մյուս կողմից՝

չարդարացված բռնություններն ու կողոպուտը: «էդպես, ամբողջ գիշերը... մինչև լուսաբաց...», - շարունակում էր Մաթոսը, - քաղաքում ոչ ոք աչք չի փակել... Մեկ էլ տեսար եկան, բոլորովին անսպասելի կերպով... կես գիշերին կամ ավելի ուշ... գալիս են զինվորներով տունը շրջապատում, մտնում ներս և սկսում խուզարկություն...»: «Տանում են, եղած չեղածը տանում են... էլ այլուր ասես, լավաչ ասես, միս, հավ, մեղր, չորթան, լուբիա...»: Այսուհանդերձ, երբ դաշնակները ժամանակավորապես վերադառնում են, նրանք հոգնած ու ուժասպառ ժողովրդի մեջ այլևս հենարան չեն գտնում: Սակայն Զարյանի գլխավոր հերոսի ընդվզումն ավելի վերացական, ընդհանուր բնույթ ունի, քան թե ուղղված է դաշնակների դեմ. «... անիծյալ երկիր է, անիծյալ երկիր... Կատաղությունք, թշվառությունք, արյունով, մահով լցված երկիր է... Տասնյակ դարեր շարունակ... տասնյակ դարեր անդադրում կոիվ, ջարդ, պատերազմ, անոթություն... Ի՞նչ է այդ, եղբայր, ե՞րբ պիտի վերջանա, ե՞րբ...»:

Վերը հիշատակված վեպերից մասնակիորեն քաղված պատկերները և, ավելի մեծ չափով, խորհրդածությունները վեպերի հիմնական գաղափարներին զուգահեռ պարզում են 1918–1921 թթ. Հայաստանի քաղաքական կացությունը: Այս երկերն, իհարկե, հրապարակախոսական զգալի լիցք ունեն (վիպականությունք և կենսական պատկերների հարստությունք առանձնանում են Ստ. Զորյանի և Գ. Մահարու վեպերը) և որոշակի միտումնավորություն: Պատմականորեն կոմունիստների իշխանությունը հաջորդել է դաշնակների իշխանությանը, և օրինաչափ է նաև այդ անցումը վեպերում: Ինչ–որ տեղ օրինաչափ պետք է համարել և այն, որ խորհրդային կարգերի օրոք (փոքր–ինչ տարբերվում է Կ. Զորյանի պարագան) գրված ստեղծագործությունները ընդգծված կերպով առավելությունը տալիս են սովետական իշխանությանը: Սակայն վեպերը բացահայտում են շատ ավելի բարդ ու ողբերգական մի իրավիճակ, քան կարելի է պատկերացնել իշխանությունների սովորական հերթափոխի դեպքում: Պատերազմից, եղեռնից, ռուսական հեղափոխությունից և Կովկասի մասնատումից ծնված Հայաստանի առաջին Հանրապետությունը, որ վերածվել էր գաղթականների, փախստականների, որբերի, քաղցածների ու մեռնողների մի քառսի, ստիպված էր օրհասական ճիգերով կռվել երկիրը ներխուժած թուրքերի և ռուսական հեղափոխության գաղափարները քարոզող բոլշևիկների դեմ: Եվ այս անլուծելի հարցերը լուծել չկարողացող դաշնակցականների սխալներից օգտվեցին բոլշևիկները՝ ռուսական բանակի

օգնություններով իշխանություն գլուխ: Թեև բոլոր վեպերում (Չարենցի «Երկիր Նաիրի» բացառությամբ) խոսվում է բուլչեիկների սկզբունքների ու իդեալների մասին (հողը գյուղացուն, հաց, խաղաղություն և այլն), բայց տպավորությունն այն է, որ կոփվր մղվում էր ոչ թե հանուն իդեալների, այլ հանուն իշխանության: Եվ իշխանությունը նվաճեցին նրանք, ովքեր գտան իրական դաշնակից, մանավանդ որ այդ դաշնակիցը գալիս էր միանգամայն մարդասիրական կարգախոսներով, և, իհարկե... Կարմիր բանակով:

1996

ՆՈՐՈՐՑԱ ԽՈՂԵՐ ՀԻՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ՇՈՒՐՋ

Այսօր մենք հաճախ ենք տրտնջում, թե հայ գրողների թղթապանակներում շատ քիչ բան կա անհատի պաշտամունքի տարիների և ընդհանրապես ժամանակին արգելված թեմաների մասին: Այսուհանդերձ, Չարենցի անտիպ երկերի նորանոր հրատարակությունները, Մահարու «Ծաղկած փշալարերը», նույն Մահարու և Արմենի ավելի վաղ լույս տեսած պատմվածքները և այլ գործեր ցույց են տալիս, որ գրողներից շատերն են քաղաքացիական արիություն ունեցել իրենց խոհերը ժամանակին թղթին հանձնելու: Ժամանակի զեղարվեստական արձագանքը, սակայն, չպետք է փնտրել սոսկ իրականությունն ուղղակի արտացոլման մեջ: Գրողները հաճախ են դիմում այլաբանություն, սիմվոլիկայի, փնտրում են ասելիքն արտահայտելու տարբեր ուղիներ: Չարենցի ողբերգական բանաստեղծությունների կողքին պակաս արժեք չունի «Աքիլլեոս, թե՞ Պյերո» ինտերմեդիան, որի սիմվոլների տակ շահագրգռված ընթերցողներն անմիջապես նկատեցին նրա ժամանակակից ուղղվածությունը: Շատ ուսանելի է Ավ. Իսահակյանի «Ժողովրդի քնար» լեզենդի պատմությունը, որը նա գրել էր 1937 թ. և, ինչպես վկայում է Գ. Սարյանը, թվագրել 1917թ.: «Այդ գործը ես ավարտեցի երեկ: Բայց տակը գրել եմ 1917թ., Ժնև: Այս գաղտնիքը ավանդ եմ թողնում քեզ: Եթե դու ինձնից հետո կլինես աշխարհում, երբ հարմար կհամարես, հայտնի՛ր հայ ժողովրդի սերունդներին, որ Իսահակյանը այս լեզենդը գրել է ոչ թե 1917թ. Ժնևում, այլ 1937թ. Երևանում», - հիշում է Գ. Սարյանը¹: Ժողովրդի չստող քնարի մասին իր երկը Իսահակյանը գրեց ի պատասխան այն հորդորների, որոնց նպատակն էր Իսահակյանին ստիպել ներբողներ գրելու:

Եվ վերջապես, ինչպես հաճախ է պատահել, 30-ական թվականներին ևս գրողները դիմում էին պատմությունը՝ հուզող որոշ գաղափարներին պատմական զգեստ հագցնելու համար: Ահա այս տեսանկյունից նայելով, մեր կարծիքով, քննադատությունը չըջանցել է Դեմիրճյանի «Երկիր հայրենի» դրամայի ժամանակակից նշանակու-

¹ Գ. Սարյան, ԵԺ, հ. 6, 1971, էջ 142:

Թյան խնդիրը: Պիեսը գրվել է 1937-1938 թթ. ընթացքում և բեմադրվել է 1939 թվականին: Արդեն քրեատոմատիական դարձած ճշմարտության համաձայն պատմության յուրաքանչյուր անդրադարձ գրականության մեջ ունի ոչ միայն գուտ ճանաչողական արժեք, այլև հայտնաբերում է տարբեր ժամանակների ներքին կապը, այլ կերպ ասած՝ անցյալի հուզող հարցերի ժամանակակից հնչեղությունը: Ահա հարց է առաջանում, թե ի՞նչը կարող էր 11-րդ դարի հայոց պատմության ամենաողբերգական շրջանում համահունչ լինել 1930-ական թվականների վերջերի իրադարձություններին, այսինքն պիեսում առաջ քաշած գաղափարները որքանով կարող էին արդիական լինել:

Իր «Ինքնակենսագրություն» մեջ Դեմիրճյանը գրում է. «Պատերազմը մոտենում էր: Ֆինլանդական նախարանը սպասեցին էր տալիս: Ես հանձն առա գրել մի հայրենասիրական պատմական դրամա, որի մեջ երևար հայ ժողովրդի դիմադրությունը երկիր խուժած արտաքին նվաճողների դեմ»¹: Թեև գրողին չհավատարու բարոյական իրավունք չունենք, բայց դժվար է համոզվել, որ 1937 մահաչունչ տարին նրան ավելի շատ հուզում էր դեռևս որոշակիորեն չուրվագծվող ֆիննական պատերազմը, մանավանդ վերջինս իր բնույթով չի համապատասխանում պիեսում ծավալված իրադարձություններին բնույթին: Չմոռանանք, որ Դեմիրճյանը չէր կարող կոահել երկու տարի հետո սկսված կարճատև պատերազմի սկիզբն ու վախճանը և հազիվ թե կարելի է ասել, թե երկիրն այդ ժամանակ պատերազմի էր պատրաստվում: Դեմիրճյանի այս բացատրությունը մեզ ինչ-որ տեղ հիշեցնում է Իսահակյանի «Ժողովրդի քնարը» լեգենդի թվագրությունը:

Ինչ էլ եղած լինի շարժառիթը, Դեմիրճյանը գրել է խորապես պատմական ու հերոսական դրամա: Մենք հեռու ենք պիեսը գեղարվեստական կատարելություն համարելուց, քանի որ հերոսները հոգեբանորեն թույլ են, դրամայի կոնֆլիկտը կառուցելիս Դեմիրճյանը լիարժեք չի օգտվել պատմական փաստերից և այն, բայց գտնում ենք, որ հերոսների գործողությունների նպատակաուղղվածությունը և քաղաքական ու անձնական շարժառիթները պատմականորեն հավաստի են ու արտահայտում են դարի ու ժամանակի, հայ ժողովրդի մղած հերոսական ու ողբերգական պայքարի ոգին: Թե հանդիսատեսի, թե ընթերցողի համար տեսանելի էր հենց այս պայքարի տրամաբանությունը, երկրի անկախության պահպանման գաղափարը, բայց պիեսն ունի ավելի խոր ենթատեքստ, որի կապակցությունը էլ ուզում

¹ Դեմիրճյանի Դեմիրճյան, Երկրի ժողովածու, հ. 14, Երևան, 1987, էջ 16-17:

ենք անդրադառնալ մեկ-երկու հարցի:

Նախ՝ թեմայի ընտրություն հարցը: Սնդիրն այն է, որ պիեսում արտացոլվող ժամանակը ավելի ողբերգական էր, քան Հերոսական, իսկ օտար նվաճողների դեմ հայ ժողովրդի մղած պայքարի և հատկապես Գագիկ 2-րդ թագավորի վախճանն էլ՝ բնավ ոչ ցանկալի (այս բանը ժամանակին նկատել է Տ. Հախումյանը): Հայտնի է, որ Հովհաննես - Սմբատ թագավորի և Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի ջանքերով վաճառված Անին ի վերջո անցավ բյուզանդացիների ձեռքը և ավերվեց ինչպես նրանց, այնպես էլ սելջուկների ձեռքով՝ հետագայում ևս ենթարկվելով նորանոր աղետների, իսկ Գագիկին էլ խաբեություն տարան Բյուզանդիա: Ըստ Արիստակես Լաստիվերցու՝ «Գագիկն ապրեց մի կյանքով, որ ծանր էր մահից»: Մատթեոս Ուռհայեցին, Կիրակոս Գանձակեցին ևս խոսում են Գագիկի տխուր վախճանի մասին: Ժողովուրդը չկարողացավ պահել ոչ Անին, ոչ էլ թագավորին: Այս ողբերգական իրադարձությունների մասին Արիստակես Լաստիվերցին՝ 11-րդ դարի պատմիչը, գրում է. «Այս օրերում հոռոմոց զորքերը չորս անգամ իրար ետևից մտան Հայոց աշխարհը, սրով, հրով ու գերություն անմարդաբնակ դարձրին ամբողջ երկիրը: Երբ մտաբերում եմ այդ աղետները, խելքս թռչում է, միտքս՝ ցնորվում և ահավոր զարհուրանքից ձեռներս դողալուց՝ չեմ կարողանում շարունակել շարադրանքս, որովհետև դառն է այս պատմությունը և անհատնում ողբերի արժանի»¹:

Նույնքան անմխիթար է նաև ավելի ուշ շրջանի՝ 13-րդ դարի պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցու վկայությունը: Գագիկի մասին նա գրում է. «Բայց որովհետև նա մանկությունից գրքերի ուսումնասիրություն էր զբաղված, նրանցով էլ զվարճանում էր: Հույներն այս բանն իմանալով՝ խաբեություն իրենց մոտ կանչեցին, առավելապես (դա եղավ) իշխանների սաղրանքով, որոնք իրենց վրա նրա իշխանությունը աննենգ պահպանելու նրանց հետ կնքած ուխտը դրժեցին և չմնացին այդ ուխտի վրա: Եվ գործի վախճանը կորստաբեր եղավ այդ անձանց ու մեր երկրի համար...»²:

Ի վերջո, Գագիկ Բ-ն սպանվում է բյուզանդացիների ձեռքով³:

Սակայն Դեմիրճյանի պիեսը ունի հաղթական ավարտ. Գագիկը հաղթում է և ներքին թշնամիներին, և ետ է մղում բյուզանդացիների արշավանքը: Այդ պատճառով էլ դրամայի ոգին Հերոսական է, և

¹ Արիստակես Լաստիվերցի, Պատմություն, Երևան, 1971, էջ 33:

² Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1982, էջ 75:

³ Տե՛ս, Հայկական սովետական հանրագիտարան, Հ. 2, Եր., 1976, էջ 638:

Հանդիսատեսն ու ընթերցողն էլ ոգևորվում են այդ հերոսականու-
թյամբ: Հարց է առաջանում՝ ինչո՞ւ է պայմանավորված այդ հերո-
սականությունը: Գազիկի գործունեությունն որոշակի պահի ընտրու-
թյամբ ու շեշտադրություն: Նախ՝ ամբողջ պիեսում արտաքին
թշնամու դեմ պայքարը թեև անընդհատ շեշտվում է, տրամադրու-
թյուն ու ոգի ստեղծում, բայց գրեթե չի արտացոլվում: Եթե չհաշվենք
բյուզանդական դեսպանի հետ երկու-երեք կարճատոտ հանդիպում-
ները, ապա ուրիշ որևէ հատվածում բախում ու այսպես կոչված առե-
րեսում չկա հայերի ու նրա թշնամիների միջև (ինչ- որ չափով դա
կարող է զալ ժանրի ու բեմի հնարավորություններին), բախում տե-
ղի է ունենում կուլիաների ետևում, գործողությունից ու բեմից դուրս:
Դրամայի կոնֆլիկտը ոչ այնքան հայերի և բյուզանդացիների միջև է,
որքան դավադիր ու հայրենասեր ուժերի միջև, **այսինքն երկրի ներքին
կյանքում**: Ամբողջ դրամայում պայքար գնում է իշխանություն հա-
մար, անվերջ դավեր, որոգայթներ, հայրենասեր ուժերի ճնշվածու-
թյուն, մոլորություն, դավաճան ու իշխանատենչ ուժերի դաժանու-
թյուն, նպատակասլացություն: Դավաճան իշխան Վեստ - Սարգիսը
իշխանությունը իր ձեռքում պահելու համար ոչնչի առջև կանգ չի
առնում. նա դավեր է լարում փեսայի դեմ, սպառնում է քրոջը սպա-
նել, բանտերն է լցնում շինարար վարպետներին, կեղծ հավատար-
մություն ցույց տալու համար առանց աչքը թարթելու սպանում է
իրեն դավակից իշխաններից մեկին, մոլորության մեջ է գցում Մա-
գիստրոս իշխանին և այլն: Այս ժամանակների ու դեպքերի մասին Կ.
Գանձակեցին գրում է. «Իսկ մեր երկրի բնակիչները միմյանց դեմ
գրգռվելով՝ անհեթեթ հոխորտանքով ու խորամանկությամբ միմ-
յանց վրա հարձակվելով՝ ստախոսությամբ հղանում էին միմյանց
կայսրին մատնելու նենգ խորհուրդներ...»¹: Այս բնութագիրը համա-
պատասխանում է բոլոր դարերի բոլոր իշխանատենչ դավաճաննե-
րին, բայց միևնույն ժամանակ ինչ-որ հիշեցնում է 30-ական թվա-
կաններին ստեղծված ծանր մթնոլորտը:

Չունենալով պիեսում պատկերվող պատմական ժամանակի և 30-
ական թվականների ուղղակի զուգահեռի առարկայական ապա-
ցույցներ՝ այնուամենայնիվ, չենք կարող գերծ մնալ խաբույթյամբ
Բյուզանդիա կանչված Գազիկի և նույն ձևով Թբիլիսի կանչված
Նանջյանի ճակատագրերի նույնության զուգահեռից: Պիեսում կա-
տարվող գործողությունները **դրա հիմքը չեն տալիս**, հիմքը պիեսից
դուրս, պատմության մեջ է:

¹ Կիրակոս Գանձակեցի, Հայոց պատմություն, էջ 75:

Պարսպի վրա աշխատող վարպետները զգուշությամբ են խոսում, որովհետև գիտեն, որ Դավթակ պալատականը լրտեսություն է զբաղվում ու պրովակատոր է: Նա կեղծ երազներով ու ողբով ուզում է մարդկանց նախապատրաստել Անին Հանձնելու, բայց միևնույն ժամանակ ականջը լարած է, որպեսզի լսի, թե ով ինչ է ասում: Երբ Գորգ վարպետը ցանկություն է հայտնում թագավորի գալստյան վերաբերյալ, Դավթակն իսկույն վրա է հասնում. «Խ՞նչ... Խ՞նչ խոսեցիր խնամակալին, կաթողիկոսին ընդդեմ, անօրե՞ն ես»: Իսկ երբ պարիսպներն է այցելում խնամակալ իշխանը, նույն Դավթակն իսկույն մատնում է՝ ցույց տալով Ջենոնին. «Կեղծ քարոզ տվեց... թոնդրակ է»: Բնական միտքը հալածված էր, որովհետև իսկույն մարդկանց ճակատին էին կպցնում աղանդավորության պիտակը: Աղանդավորության թեման ունի այստեղ, մեր կարծիքով, ոչ միայն պատմական, այլև արդիական հնչեղություն: Ինչ խոսք, Դեմիրճյանը ոչ մի շեղում թույլ չի տվել պատմականության առումով, նրա հերոսները՝ Ջենոնը, Գորգը, Փիլոն և մյուսները, իրենց դարի ու ժամանակի մեջ են, սակայն այդ թեման, աղանդավորների նկատմամբ հալածանքը և վերաբերմունքը, կարող էր համահնչուն լինել այլ ու ձախ թեքումների, տեղերի ու նացիոնալիզմի, լրտեսության ու այլ յոթնապատիկ մեղքերի մեջ մեղադրվող մարդկանց հոգեվիճակին: Պիեսում, երբ Վեստ-Սարգսի հրամանով բանտարկում են բոլոր աղանդավորներին՝ ճարտարապետն ըմբոստանում է. «Ռամիլը՝ բանտ, արհեստավորը՝ բանտ, զինվորը՝ բանտ, ապա բերդն ու խրամատն ո՞վ չինի»: Մի՞թե սա հենց 30-ական թվականներին ստեղծված իրավիճակի անուղղակի արտացոլումը չէ, մանավանդ եթե ի նկատի ունենանք, որ միջնադարում աղանդավորներին ավելի շատ սպանում էին, խարանում ազվեսադրոշմով, արտաքսում երկրից, քան թե զանգվածաբար բանտարկում:

Անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել մի նրբության վրա ևս: Պատմությունից հայտնի է, թե ինչ բացասական վերաբերմունք ուներ Գրիգոր Մագիստրոսը թոնդրակեցիների նկատմամբ և ինչ դեր է կատարել նրանց ճնշելու գործում: Պիեսի տարբերակներից մեկում ևս Դեմիրճյանը Մագիստրոսի կերպարն օժտել է հակաժողովրդական բովանդակությամբ, բայց վերջնական տարբերակում նա մեղմացրել է Մագիստրոսի կերպարի այդ գծերը, նրան դարձրել մոլորված մի մտավորական և նրա բացասական հատկանիշները ևս վերագրել Վեստ-Սարգսին, որը ոչ թե սոսկ դավաճան է, այլ արյունարբու բռնակալ, հակաժողովրդական մի տիրակալ, որ այրում, մոխրացնում

է իր երկիրը և որն ստացել է «կրակե իշխան» մականունը: Երեւի տուն չկար, որ տուժած չլինէր կրակե իշխանի ձեռքից: նրա զոհերից մեկին՝ Բրաբրոնին հանգստացնելով՝ Այծեմնիկն ասում է. «Կրակե իշխան, կրակե իշխան», «Եղբորս գլուխն էլ չկերա՞վ կրակե իշխանը»: Եվ ահա Վեստ-Սարգսին փոխարինելու եկած Գագիկ 2-րդին Դեմիրճյանը, հավատարիմ մնալով պատմութեանը, օժտել է հայրենասիրութեան, քաջութեան ու առաքինութեան գծերով: Սակայն Գագիկի կերպարը կերտելիս Դեմիրճյանը չի մնացել պատմութեան վավերագրողի դերում, նա Գագիկի կերպարում արտացոլել է թագավորի ու երկրի տիրակալի իր իղեայլը: Գագիկը ժողովրդասեր թագավոր է, նրա կերպարով գրողն ընդգծել է թագավորի ու ժողովրդի միասնութեան գաղափարը: Դեմիրճյանի համար շատ կարևոր էր այդ գաղափարը, ուստի թեև նա մի փոքր տատանումներ ունենում է ժողովրդասեր պատկերելու հարցում (դա չէր համապատասխանում գոեհիկ սոցիոլոգիզմի պարտադրած սխեմաներին), այնուամենայնիվ, պիեսում ընդգծում է Գագիկի դրական վերաբերմունքը զորք-ժողովրդի նկատմամբ: Նա հանդիմանում է Մագիստրոսին. «Քրիստոնյա չեք, հեթանոս եք, չունեք հեղուցուն դեպի ոսմիկը», իսկ Մագիստրոսը պատասխանում է, թե թագավորին կամ իշխանին վայել չէ ոսմիկին սիրել:

ԳԱԳԻԿ: Ոչ է հակառակ քրիստոնեի՝ սիրել զմարդ, փրկիսփոս իշխան: Ռամիկը զորքն է, հիմը տերութեան... Տրդատ ճարտարապետ, ինչու՞ ես կիսատ նորոգել խրամատը:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ: Խնամակալը բանտարկել է վարպետներին, տեր արքա...

ԳԱԳԻԿ: Իսկ որտե՞ղ է քո աչքը Մագիստրոս իշխան: Բյուզանդը կանգնում է դռներիս առաջ, մեզ պարիսպ ու դիրք են պետք: Արձակիր վարպետներին, լսեցի՞ր: Վաղն ևեթ արձակած լինենն:

Գագիկ-Դեմիրճյանի այս մտահոգությունը խիստ արդիական էր 30-ական թվականների համար: Եթե ոչ ֆինանսական պատերազմը, ապա Փաշիզմի վտանգը կախված էր մարդկության գլխին, և մեր երկրում, երկրի պաշտպանությունը հզորացնելու փոխարեն բանտերն ամեն օր համալրվում էին հազարավոր անմեղ մարդկանցով, որոնք պետք է «պարիսպ ու դիրք ստեղծեին»:

30-ական թվականներին, Ստալինի հակաժողովրդական քաղաքականության տարիներին Դեմիրճյանին անհրաժեշտ էր հատկապես ընդգծել ժողովրդի ու ղեկավարի միասնության գաղափարը: Դեմիրճյանն, իհարկե, մի կողմից վախենում էր մոզեռնացումից, մյուս

կողմից՝ գոեհիկ սոցիոլոգիզմի կաղապարներից և այս կապակցու-
թյամբ Հնարավոր ընդդիմախոսներին առարկելով՝ գրում էր. «Պատ-
մական ճշմարտությունը պահանջում էր տեղ տալ նաև թագավորին
և նախարարությունը: Ահա այստեղ պետք է գտնել այն կոնդակը,
որով պայմանավորված է Գագիկի և ժողովրդի դաշինքը ընդդեմ
թշնամու:... Իհարկե, նա (և նախարարների մի մասը) գուրկ չէ Հայ-
րենիքի գաղափարից (որի մեջ մտնում է այդ գորք-ժողովուրդը) և
Հայրենասեր է նա իբրև թագավոր: Սա պատմային է»¹:

Դեմիրճյանը, սակայն, այնքան շատ է ոգևորվել ու մտահոգվել
Գագիկ 2-րդին իբրև ժողովրդասեր կերպար ստեղծելու խնդրով, որ
ինչ-որ չափով հեռացել է պատմականությունից, մոռենոնացրել է հե-
րոսին, նրան վերագրել գրեթե ժամանակակից մտածողություն: Հա-
կառակ որոշ դեմիրճյանագետների այն կարծիքի, թե «Երկիր Հայ-
րենիք» չքրքայրյան տիպի դրամա է, Դեմիրճյանը ոտմանտիկների
նման (չիլլերյան տիպ) գաղափարից է գնացել դեպի կերպար: Արդեն
ասացինք, որ 30- ական թվականներին Դեմիրճյանին հուզող այդ
գաղափարը երկրի ղեկավարի և երկրի փաստական տիրոջ՝ ժո-
ղովրդի շահերի միասնությունն էր գաղափարն է: Ահա այս պատճառով է
դրամայում Դեմիրճյանը շեշտը դրել երկրի ներքին կյանքում կատար-
վող իրադարձությունների վրա: Արդեն պետք է հասկանալի լինի նաև
այն, թե ինչու Դեմիրճյանը ընտրել է Անիի ու Գագիկի հետ կապված
պատմությունն ոչ վախճանական ու ողբերգական պահը, այլ այն
չրջանը, երբ նա հաղթում է իր գաղափարական հակառակորդին և
ամրապնդում իր իշխանությունը:

Հատուկ վերաբերմունքի է արժանի ժողովրդի դերի խնդիրը:
Առաջին հայացքից միանգամայն օրինաչափ է, որ 30-ական թվա-
կաններին ապրող սովետական գրողը հատուկ ընդգծում է ժողովրդի
կարևոր դերը երկրի ճակատագրի հարցում: Չէ՞ որ մարքսիստական
գաղափարախոսությունը պատմության կերտման հարցում էական
դերը հատկացնում է ժողովրդին և ժամանակի գիտություն, հրապա-
րակախոսություն, գրականություն մեջ, մամուլում ամենուրեք խոս-
վում է ժողովրդի անունից, ժողովրդի մասին: Բայց հենց նույն 30-
ական թվականներին ամենագործածական «ժողովուրդ» գոյականը
ունեք կամ շատ նեղ դասակարգային, կամ վերացական բովանդա-
կություն, և ժողովրդի այդ վերացական-միջակական անդեմ զանգվածի
ետևում բարձրացել էր անհատի վիթխարի ու մասշտաբային կեր-

¹ Գ. Դեմիրճյան, ԵԺ, հ. 11, էջ 604:

պար՝ Ստալինի կերպարը: Դեմիրճյանն իր դրամայում փորձել է ցույց տալ ժողովրդի իրական ուժը, ժողովրդի անդամ զանգվածի փոխարեն ստեղծել է կենդանի անհատականություններ (Զենոն, Գորգ, Փիլո և ուրիշներ): Այդ խնդիրը եղել է նրա գեղագիտական ծրագրի հիմնական կողմերից մեկը: «Այստեղ ժողովուրդը պետք է «կեցցե» և «կորչի» կոչող կոլեկտիվ-մանեկենի հետին պլանից հանել, բերել նախաբեմ՝ գլխավոր և իսկական հերոսի դերակատարություն», նկատում է գրողը: Դեմիրճյանն իհարկե անհատի դերը չէր ժխտում, և դրա ապացույցը Գագիկ Թագավորի կերպարի կարևորումն է նաև իբրև ժողովրդական շարժման ու տարերքի կազմակերպչի, քանի որ գրողի կարծիքով ժողովուրդը երբեք չէր կարողացել և չէր էլ փորձել առանց ղեկավարի ու կազմակերպչի դուրս գալու թշնամու դեմ: Այսուհանդերձ, գրողն ամենամեծ անհատի դերն անգամ սահմանափակ էր համարում: Պիեսի վերաբերյալ գրառումներում հանդիպում ենք այս մտքերին. «Ոչ ոք չի կարող ժողովրդի բախտը տնօրինել, բացի ժողովրդից: Ամենքը գնում են, ժողովուրդը մնում: Ցույց տալ, որ երկիրն ազատագրում է ոչ թե իշխանական դասը, այլ ժողովուրդը: Կամ՝ «Թագավորը լավ»: Ինչու՞ է լավ: Նրա լավը սահմանափակ է Ամենամեծ ասպետն անգամ վերջիվերջո սահմանափակ է: Մեծ է ժողովուրդը»¹:

Ահա այսպես, Դ. Դեմիրճյանը հարցադրումներ ուներ իր ժամանակի համար և ինչ-որ տեղ դժգոհ էր, որ իր դրաման մինչև վերջ չի ընկալվում: Իհարկե, ժամանակին և հետո գնահատվել է «Երկիր հայրենի» դրամայի հերոսական ոգին, երկրի անկախություն սրբազան գաղափարը և այլն, բայց որևէ մեկը չի փորձել դրաման գնահատել 30-ական թվականների վերջի հասարակական-քաղաքական կյանքի համապատկերում: Գուցե այդ հանգամանքն ի նկատի ուներ Դեմիրճյանը, երբ ասում էր. «Բացատրեց, ասաց, թե երբ իր մասին գրվի, անչուչտ կչտամբանքով կանդրադառնան և նրանց, որ ժամանակին չեն կարողացել իր պիեսը գնահատել ինչպես պետք է»²:

Կրկին անդրադառնալով ժողովրդի դերի դեմիրճյանական ըմբռնմանը՝ նկատենք, որ այդ գաղափարը թեև ծնունդ էր առնում մարքսիստական գաղափարախոսությունից, բայց որոշակիորեն ուղղված էր անհատի դերի բացարձակացման դեմ. չէ՞ որ Դեմիրճյանի համոզմամբ ամենամեծ անհատն անգամ փոքր է ժողովրդից: Թեևրևս այստեղից է գալիս ժողովրդի դերի որոշ մոդեռնացումը, հաճախ

¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 11, էջ 604:

² Ռ. Զարյան, Հուշապատում, հ. 1, 1975, էջ 114:

ավելորդ, աչքի ընկնող չեղտվածությունը, որն ավելի նկատելի դարձավ «Վարդանանքում» (ի դեպ, դրամայի առանձին երկխոսություններ գրեթե անփոփոխ անցել են պատմավեպ): Ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ դրամայի իր վերլուծություն մեջ Տ. Հախումյանը հատկապես չեղտում է ժողովուրդ-անհատ հարաբերությունը: «Երկիր հայրենին» իբրև հայրենասիրական ազնիվ թեման շոշափող մի գործ, իբրև մի երկ, որը կոչված է մեկ անգամ ևս հաստատելու այն թեզը, որ ժողովրդի դեմ դավեր լարողը, նրան դավաճանողը, որքան էլ խորամակ ու դիվային լինեն նրա ոճրագործ, միտումները, - դա միևնույն է, պիտի մերկացվի և պարտվի, որովհետև ժողովուրդն անպարտելի է»¹: Հախումյանի կարծիքով պիեսը հասնում է իր նպատակին ոչ այն պատճառով, որ լավ էր գրված, այլ որովհետև «ճշմարիտ է ինքը իդեան»: Այս ճիշտ դիտողությունը, սակայն, Հախումյանը չէր կապում (և չէր էլ կարող) գրողի ապրած ժամանակի հետ:

Բերված մի քանի փաստարկները առիթ են տալիս մտորելու, որ «Երկիր հայրենի» դրամայում Գեմիրճյանը հավաստիորեն արտահայտելով պատմական ժամանակը՝ առաջադրել է իր ապրած օրերի համար կենսական նշանակություն ունեցող գաղափարներ:

1988

¹ Տիգրան Հախումյան, Գ. Գեմիրճյանի դրամատուրգիան, 1958, էջ 328:

ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐԻՆ ՈՒ ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇՆԵՐԸ ՎԱՀԱԳԻՆ ԴԱՎԹՅԱՆԻ ՊՈՆԶԻԱՑՈՒՄ

Գրեթե երկու հազար տարի Սուրբ Գիրքը եղել է աշխարհի բազում արվեստագետների ստեղծագործական ներշնչման աղբյուրը: Եթե միջնադարում այն հիմնականում ծառայել է իբրև հավատի դրսևորման ու հաստատման գլխավոր աղբյուր, ապա ավելի ուշ ժամանակներում՝ մասնավորապես 19–20–րդ դարերում, արվեստագետները դիմել են Աստվածաշնչին իբրև մշակութային հուշարձանի՝ վերցնելով սյուժեներ, բարոյական սկզբունքներ, խորհրդանիշներ: Աստվածաշունչ մատյանն իր մեջ ամփոփում է մարդկության հազարամյակների փորձը և այն ներկայացնում է առանց երեսպաշտության, որովհետև այնտեղ հավասարապես նկարագրվում են բարին ու չարը, մարդու առաքինությունը, հզորությունը, բայց և միաժամանակ՝ նրա ստորությունը, անբարոյականությունը, դավաճանությունը և այն ամենը, ինչը հակասում է Աստծո պատվիրաններին: Մարդկային կյանքի հավերժորեն կրկնվող հոլովույթի մեջ ամեն մի դեպք իր գուգահեռն ունի Աստվածաշնչում, իր նախորինակը, և այս հանգամանքը չի կարող չվառել արվեստագետի երևակայությունը: Այս իրողությունը գուգահեռ՝ արվեստի մեջ առկա է նաև քրիստոնեական ուսմունքի դրույթների և Սուրբ Գրքի գաղափարների նկատմամբ արվեստագետների, մեղմ ասած, բանավիճային դիրքորոշումը, կասկածը, հաճախ նաև՝ վերաբերմունքի երկակիությունը:

Արդեն 19–րդ դարավերջի գիտական նվաճումները բնագիտության ու ֆիզիկայի բնագավառում զգալիորեն թուլացրին քրիստոնեությունից դեբը՝ առաջ բերելով հակաքրիստոնեական ու հեթանոսական գաղափարներ: 20–րդ դարասկզբին այս ամենը նիցչեականության ու հեթանոսության տեսքով իր արտահայտությունը գտավ ժամանակի գրականության մեջ: 20–րդ դարի զարմանահրաշ գյուտերը՝ տիեզերագնացության, հեռուստատեսության, համակարգիչների և բազում այլ բնագավառներում, առավել երբերուն դարձրին քրիստոնեության դեբը: Քաղաքական ու սոցիալական բնույթի անպատասխան մնացած հարցերը, ազգակործան աղետներն ու պատերազմները առաջացրին աստվածամերժության ըմբոստ մի այլք:

Նորհրդային չըջանում հակակրոնական քարոզչությունը նույնպես կատարեց իր դերը:

Ընդհանուր այս երևույթներին մասնավոր երանգ հաղորդեցին Հայոց ազգային պատմությունն ու ճակատագրի ընկալումները՝ քրիստոնեական գաղափարախոսությունն զուգադրությամբ, ինչը լայնորեն տարածվեց գրականության մեջ: Վահագն Դավթյանի պոեզիան ձեռնարկել է վերը նշված գաղափարական ու բարոյահոգեբանական նախադրյալների ու 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գիտական նվաճումների ու համարժեք գաղափարախոսությունների հատման տիրույթում: Պարույր Սևակի հետ միասին Դավթյանը խորհրդահայ առաջին բանաստեղծներից էր, որ դեռևս 60-ական թվականներին սկսեց հաճախակի դիմել Սուրբ Գրքին և առհասարակ քրիստոնեությունն առնչվող թեմաներին: Անկախ գաղափարական իր դիրքորոշումներից՝ Վ. Դավթյանն ունի խնդրո առարկա բնագավառի լայն իմացություն, հարուստ գիտելիքներ և ճկուն կիրառություն: Այս պարագայում, սակայն, ամենից կարևորը չէ քրիստոնեական ու աստվածաչնչյան թեմաների ու սյուժեների քանակի առկայությունը որևէ գրողի՝ այս թվում և Դավթյանի ստեղծագործության մեջ: Նման հաշվարկը կարող է լինել զուտ մեխանիկական, եթե չդիտվի գրողի աշխարհայացքի ու գեղագիտության համակարգում:

Դավթյանի աշխարհընկալումը հասկանալի պատճառներով միանգամայն տարբեր է քրիստոնեականից, բայց բանաստեղծը չի դիմում պարզունակ հակադրությունների ու կոպիտ ժխտումների: Ամեն անգամ նա փորձում է վիճելի հարցը տեղափոխել փրկիսոփայական հարթություն կամ ենթատեքստ, ինչը, բանաստեղծական գրավչություն հաղորդելով նրա խոսքին, խորհելու առիթ է տալիս նաև ընթերցողին:

Փոքր-ինչ վերադասավորելով նրա ստեղծագործությունների ժամանակագրությունը՝ ծանոթանանք նրա աշխարհընկալմանը: Թեև «Թոնդրակեցիները» Դավթյանը գրել է ավելի վաղ (առաջին տարբերակը լույս է տեսել 1961-ին), բայց աշխարհայացքային իմաստով ավելի էական նշանակություն ունի 1970-ին գրած «Գիրք ծննդոց» շարք-պոեմը, որը հետո վերանվանվեց և ստացավ «Արարչություն» վերնագիրը: Իհարկե, աստվածային արարչագործության ժխտումը ոչ 70-ական թվականներին և ոչ էլ հետո, ինքնատիպության վկայություն չէ, բայց Դավթյանը շատ նրբորեն և իսկապես ինքնատիպորեն է հարցն արծարծել՝ առանց ուղղակի հակադրություն:

**... Եվ դրախտ չեղավ աշխարհի վրա,
Ցուրտ հողմեր եղան,
Ու թախիծ եղավ քարանձավային:**

Եվ իր քարանձավային խավարի մեջ դեռ մարդ չդարձած վայրենին (ի դեպ, բանաստեղծը նրան մարդ է համարում վերջինիս երազի տեր դառնալուց հետո միայն) երազեց լույս, շող ու ցող: Ծնվեց երազը, որն էլ վայրենուն մարդ դարձրեց, իսկ մարդը երազեց սեր, գինի, երգ, կրակ ու հավատ.

**Ու մարդն արարիչ,
Երբ այդ ամենը արարեց այդպես,
Ջարմանքով տեսավ,
Որ անաստված է աշխարհը դարձյալ:**

«Եվ եղավ Աստված», – ազդարարում է բանաստեղծը: Դավթյանը ևս կրկնում է վաղուց շրջանառություն մեջ մտած այն միտքը, թե մարդն է ստեղծել Աստծուն՝ տալով նրան իր պատկերը, բարձրացնելով նրան ամպերից ու աստղերից վեր: Տարբեր բանաստեղծություններում Դավթյանն Աստծուն պատկերում է իբրև ձյունաճերմակ մի ծերունի.

**... Ձյուն է տեղում հանկարծակի,
Աստծո պես ճերմակ մի ձյուն...**

Թվում է, թե նա կրկնում է Հովհ. Շիրազի «Բիրբիական» պոեմում արտահայտված միտքը, բայց Դավթյանի լուծումը տարբեր է: Շիրազի պոեմում ևս մարդն է արարում Աստծուն, բայց այնտեղ ծանրություն կենտրոնը մարդու աստվածացումն է, մինչդեռ Դավթյանի մոտ ոչ թե մարդու աստվածացման, այլ մարդացման ընթացքի պատմությունն է: Եվ ապա Շիրազի պոեմում Աստված մարդու ներսում է («Այնինչ նիրհում էր Աստված իր հոգում»), մինչդեռ Դավթյանի մոտ՝ իրենից դուրս, աննյութ տարածություն մեջ.

**... Հանեց ամպերից,
Աստղերից էլ վեր
Եվ կոչեց Աստված...**

Թեքև հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն հանգամանքը, որ երկու բանաստեղծների մոտ էլ Աստված հայտնվում է որոնումների և աշխարհաճանաչման կես ճանապարհին, ինչը ցույց է տալիս, որ մարդու գոյատևման ու մաքառման ընթացքում հավատը շատ ավելի ուշ ծնված երևույթ է, Աստծո հայտնագործումը՝ հոգևոր պահանջ:

Սակայն առավել հետաքրքրականն այն է, որ այսպիսի մտայնությունը ոչ միայն 20-րդ դարի բանաստեղծության համար առավել կամ պակաս չափով ընդհանրական երևույթ է, այլև երևան է գալիս բանաստեղծական նման ձևերի մեջ կամ տրամաբանական եզրահանգման նույն ուղիով: Այս տեսակետից խիստ գայթակղիչ զուգահեռ կարելի է անցկացնել անգլիացի բանաստեղծ Թեդ Հյուզի «Տոմար» բանաստեղծության և Դավիթյանի «Արարչություն» պոեմի միջև: Հյուզը ևս մարդկության ճանապարհն սկսում է ոչ նրա Ֆիզիկական գոյությունից, այլ աշխարհաճանաչողության սկզբից:

**Սկզբում ճիչն էր
Որ ծնեց Աչքեր
Որ ծնեց Արյուն
Որ ծնեց Վախ
Որ ծնեց Թև...**

Այս ընթացքը Հյուզի մոտ ի վերջո ծնում է Աստծուն, որը ամենևին էլ վերջը չէ, այլ աշխարհաճանաչման ընթացքի սոսկ մի հանգրվան:

**... Որ ծնեց Աղամին
Որ ծնեց Տիրամորը
Որ ծնեց Աստված
Որ ծնեց Անդունդ
Որ ծնեց Հավերժը
Հավերժը Հավերժը...**

Թեդ Հյուզի բանաստեղծությունն ունի միատիկ ու հոռետեսական վերջաբան, ուր շեշտը ի վերջո դրվում է աշխարհի գիշատչական ու չար էություն վրա, քանի որ այս շարունակվող ծնունդները հասցնում են Ազոավի, որն էլ Արյուն է պահանջում՝

Ցնցելով անփետուր թևերը տաք բնի լորձանքում:

Կրկին Շիրազի հետ զուգահեռին վերադառնալիս նկատելի է, որ եթե Աստծո տեղի հայտնագործումից հետո Շիրազն ավարտում է «Բիրլիականը»՝ լուծելով իր առջև դրված ստեղծագործական խնդիրը, ապա Դավթյանը շարունակում է՝ իր հիմնական ասելիքը դնելով պոեմի վերջին գլխում: «Բայց չեղավ կիրակի յոթերորդ օրը, կրկին թախիժ ու ցուրտ եղավ, ու ամեն ինչ սկսվեց նորից», - միտքը ամփոփում է բանաստեղծը: Այստեղ արդեն տարբերությունը խորանում է ոչ միայն Շիրազի, այլև Սուրբ Գրքի հետ: Նախ՝ Ծննդոց գիրքը մարդկային սերնդի ֆիզիկական շարունակություն մասին է խոսում (Ադամը ծնեց Կայենին, Աբելին, Սեթին և այլն), Դավթյանը մարդու պատմությունը դիտում է նրա հոգևոր որոնումների ու մարդու կատարելագործման տեսանկյունից, բացում է մարդու ներաշխարհի հարստացման գաղտնիքն ու ընթացքը: Ապա՝ աստվածաշնչյան արարչագործությունից ունեցած երկրորդ էական տարբերությունը հետևանքների մեջ է: Ըստ Աստվածաշնչի՝ Աստված աշխարհը ստեղծել է և տվել Ադամին՝ ի վայելում, նրա համար կին է ստեղծել (որոնք սերունդներ են ունեցել) և այդքանով կարելի է ասել ավարտել է իր ստեղծագործական աշխատանքը: Դավթյանի համար արարչագործությունը հավերժորեն կրկնվող, անդադար երևույթ է, մարդը ստեղծում է, կորցնում, կրկին երազում, կրկին ստեղծում և այսպես շարունակ:

**Երեկո եղավ,
Եղավ վաղորդայն
Եվ եղավ հոգնած հավիտենություն:**

Թվում է, թե սա զուտ բանաստեղծական լուծում է, չէ՞ որ մարդն ու աշխարհը ֆիզիկական ոեալություն են: Հարցն ավելի փիլիսոփայական խորք ունի, եթե անգամ Աստված ստեղծեց մարդուն ֆիզիկապես, միևնույնն է, նրա մարդացումը տեղի ունեցավ հոգևոր որոնումների ճանապարհով: Բանաստեղծի ներքին վեճն այս մասին է: Գեղարվեստական լուծման տեսակետից Դավթյանի պոեմի ավարտն ավելի հաջող է, քան Թեղ Հյուզի մոտ՝ այն առումով, որ Դավթյանը Հավերժը կրկին չի մասնատում չարի ու բարու միջև, մինչդեռ անգլիացի բանաստեղծը հանգում է չարի հավերժական գոյությունը՝ չթողնելով հույսի տեղ:

Ինչպես պատմության, այնպես էլ քրիստոնեության հետ կապված թեմաներին դիմելիս (խսկ դրանք հաճախ ներթափանցված են մի-

մյանց մեջ) Դավթյանին գլխավորապես զբաղեցնում են բարոյա-հոգեբանական խնդիրներ, որոնք հաճախ ունեն արդիական նշանակություն, և որոնց հեղինակը մոտենում է ոչ ուղղագիծ, այլ պատմակրոնական թեմայով միջնորդավորված: Այս տեսակետից զգալի հետաքրքրություն և միաժամանակ բարդություն է ներկայացնում «Թոնդրակեցիներ» պոեմը, որը տարընթեքցումների ու տարբեր գնահատականների տեղիք է տվել: Պոեմի վերամշակված հրատարակությունը ջերմորեն ընդունվեց քննադատությունն ու ընթերցողների կողմից: Այնտեղ արժարժված օտար բունակալություն դեմ պայքարի, սոցիալական ու հավատի խնդիրները համահունչ էին խորհրդային պատմագիտություն էությունը և ըստ այդմ թոնդրակյան շարժումը դիտվում էր իբրև կրոնի, եկեղեցու և բունության դեմ ուղղված առաջադիմական ընդվզում: Սակայն քրիստոնեություն վերագարթոնքի նոր պայմաններում փոխվել է վերաբերմունքը աղանդավորական շարժման նկատմամբ:

Թոնդրակյան շարժումն այժմ վերագնահատվում է և ընկալվում իբրև եկեղեցու միասնականության դեմ ուղղված, հայ առաքելական եկեղեցին քայքայող երևույթ: (Ի դեպ, ասենք, որ տրամագծորեն հակադիր մեկնաբանությունների ու գնահատականների է արժանացել նաև Նարեկացու կենսագրության՝ Թոնդրակեցիների հետ առնչվող էջը):

Անհիմն ոգևորությունը վատ խորհրդատու է, ուստի չարժեք ընկնել ծայրահեղությունների ու չափազանցությունների մեջ: «Թոնդրակեցիներ» պոեմի գեղարվեստական արժեքը առաջին հերթին պետք է փնտրել ճշմարտության մեջ: Ո՞րն է ճշմարտությունը: Թոնդրակյան շարժումը պատմական երևույթ է, ունեցել է կրոնական ու սոցիալական ուղղվածություն և անկախ այն բանից, թե դա եկեղեցու կողմ է եղել, թե դեմ՝ անհրաժեշտ է, պատմության մեկնաբանություններն աչքի առաջ ունենալով, հիմնավորել գեղարվեստորեն: Պատմական երևույթը կա, և բանաստեղծն իրավունք ունի այն մեկնաբանելու: «Թոնդրակեցիներ» պոեմում շարժման մասնակիցները չեն հասնում աստվածամերժության, նրանք ժխտում են սոսկ եկեղեցու դերը, գաղափար, որ բազմիցս հնչել է բուն միջնադարում:

Պոեմում աղանդի ղեկավարի՝ Սմբատ Զարեհավանցու խոսքը լի է առ Աստված ունեցած սիրով ու հավատով, աստվածային զորության նկատմամբ երկյուղածություն: Նրա խոսքը ոճավորված է միջնադարյան մտածողության համապատասխան, ինչ-որ տեղ հիշեցնում է Նարեկացուն.

**– Տեր ամենատես և ամենազույժ և ամենասեր
Դու լույս անսպառ, անսպառ շնորհ, անսպառ ներում,—
... Եվ քեզանով է ներչնչվել, գիտեմ, կավը մարդկային
Ու քո կերպարանքն ստացել, Աստված...**

Եվ թվարկվում են Աստծո կողմից մարդուն տրված շնորհները.

**Եվ այդ ամենը, որ շնորհաբաշխ, դու մարդուն տվիր,
Որ նա աշխարհում քո մրցակիցը դառնա արդարև
Եվ դառնա հպարտ ախոյանը քո:**

Այսպես միջնադարյան հավատացյալն ու աղանդավորն է մտա-
ծում և քանի որ աղանդավոր է, ոչ թե եկեղեցում, այլ լեռան վրա է
աղոթում.

**Պանծալի օրվա և ահեղ օրվա գալստից առաջ
Այս լեռան վրա քեզ հետ մերձենալ
Եվ զրուցել է կամենում մի պահ:**

Պոեմի զարգացման ընթացքում բանաստեղծը նրբորեն, գրեթե
աննկատ անցում է կատարում գուտ կրոնական թեմայից դեպի ազ-
գային վարքագծի ու կեցությունից փիլիսոփայությունը: Ըստ էության
աղանդավորների գաղափարախոսությունը Դավթ-
յանի համար գուտ կրոնական խնդիր չէր, քանի որ դրանով էր որոշ-
վում ազգի ճակատագրի նկատմամբ հակադիր դիրքորոշումը: Այո՛,
Զարեհավանցու գաղափարներն ու գործողությունները պառակտում
էին ժողովրդին եկեղեցուց, և դա չի ժխտում ինքը՝ գլխավոր աղան-
դավորը.

**Պառակտում եմ, քանզի ձեր հեզություն կոչով
ճորտություն եք սնում հայի հոգում,
Որ նա անվերջ մխա:**

Իսկ վանահայրը հենց այդ տևական մխալու կողմնակիցն է:

**Մխանք պիտի, որդի՛ս,
Մխանք պիտի այսպես, որ չհանգչենք երբեք:**

Բանաստեղծը ի դեմս Զարեհավանցու, մխալու փոխարեն վճռականորեն գերադասում է կայծակի պես շառաչելը, որովհետև կայծակը.

**Մի վայրկյան է տևում, բայց այդ վայրկենական
Հզոր բռնկումից երևում է ճամփան,
Եվ հորիզոնն է ողջ տեսանելի դառնում:**

Վանահոր և Զարեհավանցու այս տրամախոսությունն ենթատեքստում ազգային ճակատագրի նկատմամբ դիրքորոշման հարցն է՝ համբերել կամ ընդվզել: Նույն այս հարցը, սակայն, նույնքան ուղղագիծ ձևակերպում չի ստանում «Գիշերային գրույց Նարեկացու հետ» պոեմում: Ընդհանրապես Նարեկացին և՛ իբրև բանաստեղծ, և՛ իբրև մտածող, շատ կարևոր տեղ է զբաղեցնում Դավթյանի հոգևոր աշխարհում՝ բանաստեղծությունն ու քննադատությունն մեջ: Եվ հաճախ «Նարեկա սուրբը» դառնում է այն անուղղակի միջոցը, որը հնարավորություն է տալիս բանաստեղծին խոսելու քրիստոնեական գաղափարախոսություն մասին: Դավթյանի համար Նարեկացին վավերական սուրբ է, որ կարող է իսկապես ամոքել մարդկանց սրտերը («Տողեր ասեմ Նարեկից ու ցաված սիրտն ամոքեմ»): Հետաքրքրական է, որ Դավթյանը փորձում է գիտական բացատրություն տալ Նարեկացու ժողովրդականությունը, բացատրել, թե ինչու է ժողովուրդը հիվանդի սնարի մոտ Նարեկ կարդացել և դրանով բուժել: Դավթյանը դա միստիցիզմ չի համարում, որովհետև հավատացած է, որ ժողովուրդը երբեք միստիկ չի եղել, որովհետև «նա աչքով տեսածին, ձեռքով շոշափածին, սեփական փորձով բազմիցս ստացածին է հավատացել»: Այդ առողջ փիլիսոփայություն ունեցող ժողովուրդը դեռ դարերի խորքում սրբացրել է Նարեկացուն: Ժողովուրդը չի սխալվել: Գիտությունը հայտնագործել է, որ դրական, հաճելի զգացումները մարդու մարմնի մեջ սկսում են մորֆիի նման ազդող, բայց նրա վնասակար հատկանիշներից զերծ մի նյութ արտադրել, որը մարդկանց ցավերը թեթևացնելու հատկություն ունի: «Նարեկացու մատյանի ընթերցանությունը հիվանդներին, անզամ նրա գրաբարին անհաղորդ մարդկանց վրա իր խուսքի խորհրդավոր ու վսեմ վայելչությունը մոգական ազդեցություն ունենալով, ի՞նչ է արել, եթե ոչ ծնել դրական, հաճելի զգացմունքներ»¹, – գրում է Դավթյանը:

Այս ամենը լուի ապացույց էր այն բանի, որ հայ ժողովրդի ազգային

¹ Վահագն Դավթյան, Ի սկզբանե էր բանն..., Ե., «Որոհրդային գրող», 1989, էջ 308:

բնավորութիւնը զգալիորեն ձևավորվել է նաև Նարեկացու ազդեցութեամբ և որ հաճախ հայ մարդը քրիստոնեությունն ըմբռնել է Նարեկացու օգնութեամբ, և Նարեկացին հայ ժողովրդի մեջ արմատավորել է կեցութեան կերպ: Այսպիսի ըմբռնումն է պատճառը, որ ոմանք հայ ժողովրդի կրավորական վարքագծի պատճառը համարել են Նարեկացուն: Վկա Շահնուրը: (Անշուշտ, կան նաև Նարեկացու գնահատութեան հակադիր տեսակետներ, որոնց լավագույն արտահայտիչը Լ. Շանթն է): Դավթյանի գիշերային զրույցը Նարեկացու հետ և՛ Նարեկացու ստեղծագործութեան էութեան բացահայտումն է ու նրա կերպարի ստեղծումը, և՛ ազգային ճակատագրում բանաստեղծի ունեցած դերի ճանաչումը, և՛ իր՝ Դավթյանի վերաբերմունքը հիշատակված հարցերի նկատմամբ:

Նարեկացին սովորեցրել է խղճալ ու զթալ, երբ դարն ու ժամանակը այլ բան էին պահանջում, երբ ապրելու համար հարկավոր էր սրել ժանիքները և զինվել նույն զենքով, ինչով զինված էր թշնամին.

**Լսի՛ր ինձ, անո՛ղս,
Եվ ես ոխ ունեմ, քե՛ն ունեմ քո դեմ
Ու գանգատ ունեմ և ունեմ անեծ՞ք,
Ինչո՞ւ սուզվեցիր
Դու աստվածային ոլորտն այն վսեմ,
Ինչո՞ւ բերեցիր ու դրիր իմ մեջ
Այս խիղճը անեղծ...
Եվ ինչո՞ւ պիտի
Քո աստվածային ու սուրբ բարբառով
Մեր անձն ու հոգին
Այդ անգոր խղճին մենք առնչեինք,
Կանգնած վայրենի այս լեռների մեջ՝ վայրենի քարով
Մեր ժանիքները պիտի սրեինք ու կոնչայինք:**

Այսպես, զրույցի ծավալմանը զուգընթաց, զարգանում են կեցութեան ու բարոյական սկզբունքների երկու տարբերակները: Առաջին տարբերակն այն է, ինչը մենք ունենք և ինչը ավանդել է Նարեկացին՝ խիղճ, գթասրտություն, առաքինություն: Երկրորդ տարբերակը՝ անգթությունը, անբարոյականությունը, գազանությունը, բնորոշ չէ մեր ժողովրդին, բայց կենսունակ է պահում մեր թշնամիներին: Կյանքի ու կենսատարածքի համար մղվող պայքարում խիղճը պարտվում է.

**Եվ քերթողները,
Որոնց ճակատին քւ մատն էր վերին,
Եվ ամեն մեկը լույսի ճամբորդ էր,
Նղճի սուրբ մի աստղ,
Անապատների ճանապարհներին
Ջարդված գանգերով ընկան դիտապատ:**

Պարզ է, որ վերջին դարերի, մասնավորապես 20-րդ դարի պատմական եղեռնական իրադարձությունների լույսի տակ բանաստեղծն ուզում է վերանայել ու վերագնահատել ազգային քրիստոնեական վարքագիծը՝ այն ավելի գործնական ու մարտնչող դարձնելու ցանկությամբ: Մի՞թե կրավորական խեղճություն վարքագիծը հավիտենություն համար տրված պատգամ է ու անեծք, մի՞թե չի կարելի հրաժարվել պարտություն կրած այդ գաղափարախոսությունից: Թըվում էր, թե բանաստեղծի պատասխանն ու կողմնորոշումը այլևս կասկած չհարուցող ժխտական է մեր ստացած բարոյական ժառանգության հանդեպ, բայց Դավիթյանը կանգ է առնում կես ճանապարհին: Այն պահին, երբ նրան պաշարում են դառն ու ըմբոստ խոհերը, ազգային էության ու խառնվածքի մասին կասկածները, ազգային վարքագծի դատապարտումը, դրան հետևում է մեղան՝ «Ոսպիանիր, քափի՛չ, խոսքն իմ սեասուն, Լուսե հեղեղիդ ահեղ շառաչով» կամ «Բայց մեղա՛, մեղա՛, ներիր քուչանիս ու հոնիս կոպիտ... Ներիր կամ շանթիր ինձ որպես Հորի» և այլն: Փակագծում նկատենք, որ ներելու կամ չանթելու, այսպես կոչված, գործառույթը, որ միայն Աստծուն կարող է բնորոշ լինել, վերագրվում է Նարեկացուն՝ դավիթյանական ընկալմամբ՝ վավերական սրբին: Այստեղ կա ևս մեկ նրբություն. եթե խոսքը վերաբերում է Նարեկացուն, ապա նրան ուղղված կոչերն ու դիմումները պետք է ընկալել ոչ միայն որպես սուրբ քրիստոնյայի, այլև գրողի, բանաստեղծի ժառանգության, այլ կերպ ասած՝ իբրև գրականության ու մշակույթի գնահատություն: Թերևս սա է գլխավոր պատճառը, որ կենսապայքարի փոթորկահույզ ծովում գոյության ավելի արմատական ուղիներ փնտրող Դավիթյանը մի անգամ ևս ստուգում է գրականության առաքելության բարու և գեղեցիկի սերմանողի դերը: Ո՞րը պետք է լինի քրիստոնյա գրողի դերը՝ կովի՞, թե՞ գթության կոչը: Կարծես հեղուկության դեմ այդքան ուժգին ըմբոստացող Դավիթյանն անվերապահորեն պետք է որդեգրի կովի բարոյախոսությունը, բայց տեղի է ունենում հակառակը:

**Ների՛ր, բարեգո՛ւթ,
Փարատիր մաղձի մոլուցքն այս դեղին
Եվ կասկածանքիս ամպերը ցրիր,
Հուշիր ինձ նորից
Դու ճշմարտությունն այն հայտնի ու հին,
Որ նա, ով սուր է իր ձեռքը առնում,
Ընկնում է սրից:**

Դավթյանը վեճն ավարտում է Նարեկացու ճշմարտության (որ նշանակում է նաև գրականության առաքելության), նրա քրիստոնեական-մարդասիրական գաղափարախոսության հաղթանակով: Եթե խնդիրը մասնավորեցնենք գրականության համար, թերևս համաձայնենք Դավթյանի հետ, որովհետև բանաստեղծությունը թեև որոշակի պահից ու ժամանակից է ծնվում, բայց միայն այդ պահի համար չի գրվում, ուստի Դավթյանը սերունդներին է ավանդում մի պատգամ, որն արդարացի է ավելի տևական ժամանակների համար:

Ինչ վերաբերում է Նարեկացու միջոցով ազգային հավաքական բնավորության և քրիստոնեական գաղափարախոսության գնահատությանը, ապա այստեղ եզրակացությունը երկակի է: Ճիշտ է, Դավթյանը կարծես հաստատում է սրի դեմ սուր չվերցնելու կրավորական գաղափարը, բայց ամբողջ գրույցի ընթացքում ծավալվում է ըմբոստությունն այդ մտայնության դեմ և ընթերցողին է փոխանցվում գրողի վերջնական եզրակացությունը հավասար ուժով: Թվում է՝ ընթերցողին է մնում ըստ պահի ու անհրաժեշտության ընտրել իր առջև դրված երկու տարբերակներից մեկը:

Ոչ միայն «Գիշերային գրույց Նարեկացու հետ» քնարական մենախոսության մեջ, այլև բազում բանաստեղծություններում Դավթյանին հուզում է քրիստոնեական խեղճության խնդիրը, որ սկիզբ է առնում հենց Քրիստոսից: Ասում են, որ հին հրեաները թեև ճիշտ պատկերացում ունեին Փրկչի՝ Քրիստոսի վերաբերյալ, բայց երբ վերջինս երևաց հրեաների մեջ, նրանք գայթակղվեցին Քրիստոսի արտաքին խոնարհ ու տկար տեսքից: Անշուշտ, Նոր կտակարանը Քրիստոսի զորությունը նրա ներքին ուժի, աստվածային էության մեջ է տեսնում և ոչ արտաքին խոնարհ կերպարանքի: Դավթյանի պոեզիայում Քրիստոսը պատկերվում է հենց իր խեղճության մեջ, բայց ոչ երբևէ աստվածային հզորությամբ: Հիսուսն անվերապահորեն դրական կերպար է՝ մարդու ցավին հաղորդակից, խոնարհ, զոհաբերվող: Դժբախտաբար, ըստ Դավթյանի, Հիսուսի բարությունը ուժ չունի, այն հավասար է խեղճության.

**Հիսո՛ւս, բորիկ Հիսո՛ւս,
Այնտեղ փուշ է ու քար,
Եվ դու իզուր, Հիսուս,
Այս երկիրը եկար:**
(«Գիշեր»)

Գավթյանի պատկերած Հիսուսն ավելի շատ օգնության կարիք ունի, քան ինքը կարող է օգնել, որովհետև պատկերում է կա՛մ խաչն ուսին Գողգոթա գնալիս, կա՛մ խաչից վար բերված, կա՛մ խեղճ ու բորիկ: Նա տառապանքի խորհրդանիշ է.

**Խաչից վար բերված Հիսուսի նման փլվեի շեմքիդ,
Փլվեի շեմքիդ խաչից վար բերված տառապանքի պես...**

Բնական է, որ այս կերպ՝ այսինքն տառապած ու խաչված Հիսուսը դառնում է նույնքան տառապյալ ու խաչված Հայաստանի խորհրդանիշը: Ճիշտ է, Հայաստանը, դիմելով Հնդեվրոպացիներին, հպարտությամբ ասում է՝

Հիսուսի առաջ ես եմ առաջինն իմ դուռը բացել...

Բայց այդ Հիսուսը ավելի շատ Հայաստանի տառապանքի վկան է եղել: «Ասք Սարգարապատի» բանաստեղծության մեջ Հիսուսը խորհրդանշում է կյանքի ու մահվան պայքարի մեջ իր ապագան որոշող Հայ ժողովրդին.

**... Հայոց աշխարհում
Կարմիր մայիս է ու կապույտ մի լույս:
Եվ լույսերի մեջ
Կանգնած է մենակ բորիկ մի Հիսուս,
Շուրթերի վրա
Դեռ գեթեմենյան գավաթի լեղին,
Կանգնել է մենակ,
Լալու չափ շվար, մահու չափ դեղին,
Ամենայն ինչից
Եվ անգամ շնչից արյուն է ծորում,
Եվ սիրտն է միայն
Սև սքեմի տակ աստղի պես ցողում...
Կանգնել է մենակ...**

Ի վերջո, Հիսուս—Հայ ժողովուրդ գուգահճեռը ոչ միայն անուղղա-
կիրոբն բխեցվում է ենթատեքստից, այլև ազղարարվում է ուղղակի.

**Նա խաչին գամված հայորեն այնպես
Հեզ է ու տրտում,
Ասես ծնվել է, որ ցեղիս բախտը
Կրի իր սրտում:**

(«Գուք մանրանկարչության»)

Հասկանալի է, որ Հիսուսի այսպիսի կերպարը չի գոհացնում բա-
նաստեղծին, և նա բարձրաձայն իր բողոքն է արտահայտում.

**Տե՛ր, առաքիր վերից քո տառապյալ որդուն,
Բայց խաչի տեղ ձեռքին դիր ոխի շեկ մի շանթ...**

(«Անեծք դարավերջի»)

Արդեն բազմիցս նշվեց, որ և՛ քրիստոնեական ուսմունքի սկըզ-
բունքները, և՛ Հայր ու Որդի Աստվածների վարքը Դավթյանը գնա-
հատում է ազգային ճակատագրի տեսանկյունից: Եթե իր ճակատա-
գրին հլու խոնարհ Քրիստոսը գոհարեբվում է և կարեկցանք ու սեր
առաջացնում իր նկատմամբ, ապա Հայր Աստծուն է անցնում աչ-
խարհի անարդարությունը ողջ պատասխանատվությունը:

Իսկ անարդարությունը, չարը չպատժելու աստվածային վարքա-
գիծը ուղիղ գծով կապվում է հայոց ազգային ճակատագրի հետ, որին
տարբեր անդրադարձների դեպքում բանաստեղծն անվերջ զգում է
Աստծո անբարյացակամությունը հայ ժողովրդի նկատմամբ: Արդեն
որերորդ անգամ մտովի վերապրելով Հայրենիքի կորստյան ցավը՝
բանաստեղծը դառն ըմբոստություն բացականչում է.

**Ու ես խորհում էի իմ մեջ՝ եթե իրոք Աստված է նա,
Մեր դեմ ծունկի պիտի իջնի, խղճի խայթից պիտի ոռնա:**

(«Եկել էի ու քեզ գտել»)

Առ Աստված բանաստեղծի վերաբերմունքի ամպլիտուդը տա-
տանվում է սիրուց մինչև անեծք, գոհարանական աղոթքից մինչև
աստվածամերժություն, և դրա մեջ արտահայտվում է նաև բանաս-
տեղծի ներքին հոգեկան ալեկոծությունը, նրա երկատված եսի վեճն
ինքն իր հետ:

Քրիստոնեական դարաշրջանի իր հերոսների վարքուբարքի կամ ժամանակի այլևայլ խնդիրների արծարծմանը զուգահեռ՝ Դավթյանը կարևոր տեղ է հատկացնում հեթանոսական աստվածներին, ծեսերին, սովորույթներին: Դա կատարվում է երկու եղանակով, հաճախ Դավթյանը առանձին, նյութով և ասելիքով միանգամայն ինքնուրույն բանաստեղծությունների մեջ անդրադառնում է հեթանոսական կյանքի պատկերներին, երբեմն էլ ստեղծում է մի տեսակ երկկրոնական մի միջավայր, ուր քրիստոնեական դարաշրջանի դեպքերն ու անձինք ներկայանում են հեթանոսական գույներով: Դա նկատելի է և ապքերում, և ծննդավայրին նվիրված երգերում: Թերևս ինչ-որ տեղ դեռ կարելի է պատկերացնել, թե ինչու է «Ասք սիրո և սրի» երկում Փառանձեմի և Գնելի սերը նմանեցվում հեթանոս աստվածների սիրուն:

**Եվ այդ սերը վսեմ, աստվածային
Հույժ հաճելի եղավ աստվածներին,
Հույժ հաճելի եղավ քաջ Վահագնին,
Եվ ամուսնուն նրա՝ լույս Աստղկան:**

Այս մասին վկայում է գուսանը, իսկ գուսանական արվեստը հենց ծագում էր հեթանոսական ժամանակներից և բնական է, որ գուսանը հավատարիմ է մնում նախնյաց ավանդներին: Ու թեև գործողությունները կատարվում են չորրորդ դարում, Արշակ Երկրորդի և Ներսես Մեծի օրոք, վերը նշված ինքնցիայով ու նաև այն պատճառով, որ չորրորդ դարում ժողովրդի մեջ դեռ կենդանի էին հեթանոսական գրույցներն ու առասպելները, գուսանն իր խոսքն ամփոփում է «հեթանոսավարի»:

**Եվ ի՞նչ... Սերը մեռավ...
Աստվածները հայոց, գայրացած ու վրդով,
Թողին իրենց գահերն ամպածրար
Ու փակվեցին մթին անձավներում...**

Փոքր-ինչ տարօրինակ կարող է թվալ, որ գրողը գեղարվեստական նույն սկզբունքն է կիրառում նաև «Թոնդրակեցիներ» պոեմում: Այստեղ քրիստոնյա հավատացյալ ժողովուրդը խոսում է նոր Փրկչի՝ Սմբատ Զարեհավանցու մասին, նրան վերագրում է փրկչական առա-

քելություն (այսինքն գործունեություն իմաստը ընկալվում է քրիստոնեական տեսանկյունից), բայց ներկայացնում կամ երևակայելով պատկերացնում է իբրև մի նոր... Վահագն աստված՝ հատկապես իր արտաքին հատկանիշներով.

**Բոցամորուս ու բոցազանգուր,
Աչքը լույս ու բազուկը՝ կուռ
Փրկիչն է հայտնվել հայոց,
Եկել է հաստատի բարին,
Եկել է մահու տա չարին,
Գերդարձ անի գերելոց:**

Նման առինքնող արտաքին ու վճռական գործողություններ, իհարկե, հատուկ չեն Քրիստոսին, որը բազուկի ուժը չէ, որ գործի է դնում, այլ լեզվի ճարտարությունը: Գրողի ստեղծագործական սկզբունքը նույնն է, գուսանն է դարձյալ ներկայացնում Զարեհավանցուն, հավիտյան հեթանոս գուսանը, որին ըմբռնում է հեթանոսությունը չմոռացած ժողովուրդը: Ըստ հեղինակային նկարագրի՝ Սըմբատ Զարեհավանցին նման է ավելի շատ հրեա Քրիստոսին.

**Գունատ է, նիհար ու ճապուկիրան,
Աչքերն ածուխ են, ու ճակատը լայն,
Թուխ-մեկան մազերն ուսերին իր չոր
Իջնում, ծփում են ալիք առ ալիք:**

Հիշատակված ստեղծագործությունների մեջ Դավթյանն անուղղակիորեն, ոչ հեղինակային, այլ գուսանների խոսքով է մատնացույց անում հեթանոսականը իբրև իդեալ, որ դեռ ապրում է ժողովրդի մեջ: Այս երևույթը գրեթե անչեղ օրինաչափությունը առկա է Դավթյանի բոլոր այն ստեղծագործություններում, որոնց նյութը պատմությունն է՝ անկախ դարաշրջանից:

«Ծիրանի ծառ» պիեսի նյութը ևս միջնադարն է: Ահա գուսանը ողբում է Անիի կործանումը.

**Սուրբ արևազալ, օգնական ինձ լեր,
Որ ես կարենամ ճշմարիտ խոսքով
Սև ողբը հյուսել Անի քաղաքի...**

Հատկանշական է, որ ներշնչման համար գուսանը Աստծուց չէ, որ հայտնություն չնորհ է խնդրում, ինչպես վայել է քրիստոնյային, այլ՝ արևագալից: Բայց իր հոգու բաղձանք-աղոթքը նույն ձևով է արտահայտում նաև նախկին վանական, ալքիմիայով զբաղվող Աղամոսը.

**Մեծ արևագալ, օգնական ինձ լեր,
Օգնական ինձ լեր, ով լլառ Արագած...**

Նույն երևույթին հանդիպում ենք նոր ժամանակների (և հավիտենություն) գինեստեղծման ծեսի աղոթքներում.

**Գարնան արեգակ
Արդար արեգակ՝
Ակունք բարություն,
Շողա՛ վերստին
Եվ աշխարհն արար
Բարությունք օծիր:**

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ արևին վերագրվում են Աստծո հատկանիշներ: Մի ուրիշ բանաստեղծություն մեջ Դավթյանն ուղղակի զուգահեռ է տանում Աստծո և արևի միջև.

**Ես գիտեմ, արեգակն արդար,
Որ հետո կոչվել է Աստված...**

Այս ամենը ինքնանպատակ չէ, քանի որ հեթանոսական ժամանակները, կենցաղն ու բարքերը երևում են պայծառ լույսի տակ՝ ի հակադրություն քրիստոնեական խեղճությունն ու մոայլի: Արդարությունը պահանջում է ասել, որ Դավթյանը կողք կողքի չի դնում և չի հակադրում երկու աշխարհընկալումները, զուգահեռը ծնվում է ակամա: Դա նկատելի է հատկապես կորցրած Հայրենիքի պատկերներում (Թեև Հայրենիքի զավթումը չի եղել հեթանոսական ժամանակներում), ուր երանելի ժամանակները զուգահեռվում են հեթանոսական ծեսերի ու ավանդությունների հետ.

**Այստեղ տոն է եղել, հող ու ջրի հանդես,
Աստվածներն են այստեղ խրախճանել հարբած,
Եվ ամառն իր խարտյաչ գիսակները քանդել,
Նրանց համար այստեղ պարել է մերկ ու բաց:**

Վահագնի և Աստղիկի Հայրենիքն է այդ, Եփրատի հովիտը՝ լցված հեռավոր հեթանոս ժամանակների բազում տեսիլներով, որոնք լիարժեք կյանքի պատրանք են ստեղծում: Ըստ էության Դավթյանը շարունակում է 20-րդ դարասկզբի հեթանոսական գրական շարժման ավանդները՝ ուժ, հզորություն ու գեղեցկություն փնտրելով հեթանոսական Հայրենիքի հաճախադեպ այցելող տեսիլներում: Այդ տեսիլները պարուրված են կարոտով, որի մեջ կորստի ափսոսանքը կա: Կորուստը ժամանակի ու տարածության բովանդակություն ունի, հեթանոսական այդ ուժն ու գեղեցկությունը ոչ միայն անցյալում էին, այլև այդ ուժի ֆիզիկական Հայրենիքը ևս ուրիշինն է և դարձել է վիրավոր մի հուշ: Բանաստեղծի համար կրկնակի այդ կորուստը վերագտնման անհնարինություն պատճառով առավել գեղեցիկ ու բաղձալի է թվում:

**Ու ես չիմացա, ցնորք էր, տեսիլք: Եվ սակայն հանկարծ
Դարեր թաքնված հեթանոսները դուրս եկան այրից:
Աստվածների պես կիսամերկ էին ու կարծրամկան.
Ու գրաբարյան պղինձն էր զնգում նրանց բարբառից:**

... ..

**Եվ նրանց համար չկար աշխարհում դրախտ ու դժոխք,
Եվ նրանց համար գոյություն չունեք մեղք ու քավարան,
Աշխարհն այս արար լոկ հող էր ու ջուր, կրակ էր ու շողք՝
Գեղեցիկ, ինչպես հարություն աստվածն՝ այն մանուկ Արան:
(«Ես ճամփա ընկա»)**

Այսպիսի մոտեցումը սոսկ ավանդների շարունակությունը չի կարելի բացատրել. դա հեղինակային ներքին խառնվածքի դրսևորման, աշխարհընկալման արտահայտություն է, մանավանդ լույս է սրբուհու ղեպի ակունքները գնալու, ռեալիզմի նախահիմքերը փնտրելու դավթյանական այն մտահոգություն վրա, որը 1965 թ. «Ժամանակակից պոեզիան և ռեալիզմի նախահիմքերը» հոդվածի տեսքով ծնունդ տվեց գրական մի բուռն ու իմաստալից բանավեճի: Այո՛, գեղագիտական իր փնտրտուքներում Դավթյանը հաճախ է գնում ղեպի ակունքները, ղեպի քրիստոնեությունից անդին ընկած հեթանոսական ժամանակները և ազգային վարքագծի թուլություններն ու բացթողուններն ուզում է լրացնել ու խմբագրել հեթանոսական կենսակերպի առանձին հատկանիշներով: Այդ ցանկությունն առավել որոշակի է դառնում «Անահիտ» բանաստեղծությունում մեջ.

*Ո՞ւր ես, Անահիտ, ո՞ւր ես մեծամայր,
Ո՞ւր ես, ոսկերուռ ու ոսկեծղի,
Դու, որ արարման մեծ ոգին անմար,
Պահապանն էիր մեր հաց ու ծխի,
Ո՞ւր ես, հայտնվիր, դաշտերը մեր կեզ
Ու արտերը մեր կարոտել են քեզ:*

Դավթյանական այս հղումը ուղիղ գծով կապվում է Սիամանթոյի «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհի Անահիտ», Վարուժանի «Նավասարդյան» բանաստեղծությունների, Շահնուրի «Հարալեզներուն դավաճանությունը» պատմվածքի հետ: Ինչպես 20-րդ դարասկզբի բանաստեղծների, այնպես էլ Դավթյանի համար ավելորդ ու անցանկալի հատկանիշներից մաքրված իդեալական հեթանոսությունը զուտ բանաստեղծական, գեղարվեստական միջոց էր արդիական խնդիրներ արծարծելու համար:

Դավթյանի համար թե՛ քրիստոնեությունը, թե՛ հեթանոսությունը իրենց խորքային բովանդակությամբ չեն ընկալվում իբրև կրոն ու ուսմունք, ծես ու արարողություն: Երկու կրոնների աստվածներին հավասարապես դիմելու հանգամանքը ցույց է տալիս, որ բանաստեղծի համար դրանք հոգևոր մշակույթի այնպիսի բնագավառներ են, որոնք օգնում են նրան կերպավորելու, ձևավորելու իր արդիական իդեալներն ու մտահոգությունները: Դավթյանը երկուսից էլ բարոյական դասեր է քաղում, պատկերներ ու խորհրդանիշներ վերցնում, մեկի պակասը լրացնում մյուսով: Բանաստեղծն իրեն կաշկանդված չի զգում որևէ կրոնի կաղապարներով:

«Ի սկզբանե էր բանն...», – այսպես է վերնագրված Վ. Դավթյանի քննադատական ու հրապարակախոսական հոդվածների վերջին ժողովածուն (1989 թ.): Այս արտահայտությունը է սկսվում Հովհաննեսի Ավետարանը. «Սկզբից էր բանը, և Բանը Աստծո մոտ էր: Ամեն ինչ նրանով եղավ, և առանց նրա չեղավ ոչինչ, որ եղել է»: Բանն ինքը Աստված էր, կամ, ինչպես վկայում են Ս. Գրքի մեկնիչները, «Երրորդության երկրորդ անձը», որ մարմնանում է խոսքով, այսինքն երևան է գալիս իր խոսքով: Գրականություն մեջ բանը ընկալվում է իբրև աստվածային գորությունը օժտված, խորախորհուրդ խոսք: Գիրքը վերնագրելով նշված արտահայտությամբ՝ Դավթյանը նպատակ ուներ կարևորելու խոսքի արժեքը մեր կյանքում, գիտակցությունն ու գործունեությունն մեջ: Այդ գրքում, մասնավորապես բանաստեղծների խոսքի նուրբ ու խորթամասն մեկնարանություննե-

րի մեջ, Դավթյանն իսկապես ընդգծում է խոսքի զորավոր ուժը: Նույն գրքում նա նաև պատասխան է տալիս այն հարցին, թե ինչն է իրեն տանում ղեպի Աստվածաշունչ մատչանի գրվագներն ու սյու-ժենները: «Ես մեծ ակնածանք ունեմ Հին Կտակարանի առասպելների ու լեգենդների նկատմամբ, քանի որ նրանց մեջ ժողովրդական հիշողությունն է ու իմաստությունը»: Այս խոստովանության մեջ երկու ուշագրավ պահ կա. նախ՝ առասպելներ ու լեգենդներ են այնտեղ շարադրված պատմություններից շատերը և ապա՝ իրեն գրավողը ժողովրդական հիշողությունն է ու իմաստությունը: Այսպիսի մեկնաբանությունը կարող է ելակետային նշանակություն ունենալ Դավթյանի «Բիրլիական մոտիվներ» և «Սաղմոսարան» շարքերի էությունը ըմբռնելու առումով:

Շարքերի վերնագրերը ցույց են տալիս բանաստեղծական ներշնչանքի աղբյուրը, բայց շարքերը տարբեր են ձևով և բովանդակությամբ: «Սաղմոսարանը» աղոթքների շարք է, որ արտահայտում է ոչ միայն բանաստեղծի բաղձանքը, այլև Տիրոջ ուղղված հարցերի շարան է, մենախոսություն, որ սակայն երկրորդ խոսակից է ենթադրում և առաջարկված հարցերի պատասխան: Բովանդակությամբ դրանք խոհափիլիսոփայական բանաստեղծություններ են, որոնցում հեղինակի միտքը թեաժում է մարդկային հարաբերություններից, չարից ու բարուց ղեպի աշխարհի անկատարությունը: Աստվածաշնչյան հասկացությունները սաղմոսներում օգնում են բանաստեղծին կենտրոնացնելու խոհը և խոսափելու վերացականությունից: Աստծուն բողոքելով՝ բանաստեղծը խորհում է, որ մարդուն տրված հինգ զգայարանները քիչ են՝ գունեղ ու բազմաձայն տիեզերքն ըմբռնելու համար.

Ի՞նչ ես ինձ տվել...

Միայն ու միայն հինգ զգայարան:

Մինչդեռ կուզեի իմանալ այնպես համն արչալույսի...

(«Սաղմոս Ա»)

Սակայն բանաստեղծի որոնող միտքը կանգ է առնում կես ճանապարհին, գլուխ է բարձրացնում կասկածը. գուցե ճիշտ է, որ մարդուն սահմանափակ հնարավորություն է տրված աշխարհը ճանաչելու, և մի՞թե ամեն ինչի իմացությունը, որին ձգտում է մարդու քննախույզ ոգին, չի դարձնի նրան դժբախտ:

¹ Վահագն Դավթյան, Ի սկզբանե էր բանն..., Ե., «Նորհրդային գրող», 1989, էջ 241:

Եվ գիշերային խոր լուռության մեջ
Լսվում է նաև քո ձայնը գուժական,
Ես ասում եմ ձեզ,
Երբ իմացություն
Ծառի պտուղը կողպտվի խապառ,
Հուրը հանճարի կփոխվի չարի,
Եվ կգան օրեր
Առավել դժնի ու օրհասական...
(«Սաղմոս է»)

Շարքի վերնագիրը արդարացված է. ո՞ւմ կարող է դիմել բանաստեղծը մարդկային բանականության սահմաններն ու հնարավորությունները որոշելու համար, ո՞ր մատերիալիստը կարող է ստույգ որոշել «մտածող մատերիայի» կարողության չափը: Եվ բանաստեղծը իր սաղմոս-աղոթքում դիմում է Հավերժական ու Անքննելի ոգուն, Տիրոջը, Աստծուն կամ Անհայտ ոգուն, բայց պատասխան, այնուամենայնիվ, գտնում է իր մեջ: Մի՞թե մարդն ամբողջովին օգտագործում է իրեն տրված հնարավորությունները, և կամ մի՞թե քիչ է տրված մարդուն: Բանաստեղծը վերադառնում է դեպի իր եսը՝ այնտեղ գտնելու Հավերժական Հարցերի պատասխանը.

Պեղի՛ր քո հոգին,
Պեղի՛ր քո գրած գրքերը բոլոր,
Հանիր գեղեցիկ ու դատարկ տողեր
Ու սիրտդ խրի՛ր խղճի խայթի պես:
Ես լսում էի այդ ձայնը ահեղ,
Եվ թվում էր ինձ, թե ես եմ, որ կամ
Ավետարանի անառակ որդին,
Եվ չկա մեկը, որ գլխիս դնի
Իր աջը ներող...

Աստվածաչնչյան թեմաները Դավթյանի խոհափիլիսոփայական բանաստեղծություններում ստեղծագործական կարևոր բեռ են վերցնում իրենց վրա, ընթացք են տալիս բանաստեղծի խոհին, որը կարող է շարունակություն մեջ անակնկալ չըջադարձեր ունենալ:

Ե սաղմոսում բանաստեղծը հիշում է «ոսկետավիղ սաղմոսողի»

ամենատխուր սաղմոսը, որի մեջ պատմում է իսրայելցիների բարե-
լոնյան գերության մասին, երբ գերյայնները լաց էին լինում, իսկ գե-
րիչները նրանց ստիպում էին ուրախ երգեր երգել: Զուգահեռը չի
ուշանում, Դավթյանը հիշում է կորցրած իր Հայրենիքը և այն երգելու
անհնարինությունը:

**Ավետյաց երկրի երգերը ուրախ
Ինչպե՞ս երգեին...**

Հարցադրումը վերաբերում է գերված իսրայելցիներին, բայց հա-
ջորդ տողից արդեն սյուժեն և խոհը փոխվում են.

Ինչպե՞ս երգեի...

Բանաստեղծն էլ իր ավետյաց երկիրն ուներ, բայց երկար ժամա-
նակ չէր կարող երգել այդ մասին.

**Դու ինքդ գիտես,
Որ երբ աշխարհում աչքերս բացի
Ու ձեռքս դրի իմ զարկերակին,
Ասես կրակի դիպա ես հանկարծ...
Վերուվարում էր իմ ալ արյան մեջ
Հրեղեն ցավը գողացված հողիս,
Եվ իմ մարմնի մեջ թպրտում էր լուռ
Վիրավոր մի հավք,
Որ անկարող էր թևերը բացել:
Ինչպե՞ս երգեի...**

Ըստ էություն քանաստեղծի խոհերն արժեք են ստանում արդիա-
կան շեշտադրությամբ և բարոյախոսական եզրակացություններով:

Վ. Դավթյանի ստեղծագործական նախասիրություններից է
պատմությունների բարոյական դասերի քանաստեղծականացումը: Ստեղ-
ծագործական կյանքի վերջին շրջանում պատմությունն ավելացավ
Աստվածաշունչը, որից քաղած սյուժեները նույնպես Դավթյանի հա-
մար դարձան բարոյախոսական եզրահանգումների հիմք: Այդ սկզբ-
բունքով է ստեղծվել «Բիբլիական մոտիվներ» շարքը, որը սակայն
ծառայում է ոչ աստվածաշնչյան, այլ սեփական բարոյական պատվի-
րանների արտահայտմանը: Շարքի հենց առաջին՝ «Լույսը» բանաս-

տեղծութիւնը ընդվզում է իմացութիւնն արգելող Աստծո պատվիրանի դեմ: Իմացութեան ծառի պտուղը կերած Ադամի միտքը պայծառանում է, և նա զարմացած հարց է տալիս.

**Աստված ինչո՞ւ էր կուրուծեան մութը տվել իրեն,
Երբ լույսը, լույսը այնքան բարի է ու գեղեցիկ...**

Աստվածաշնչյան լեզենդի սյուժեն անփոփոխ է. Աստված պատժում է Ադամին ու Եվային, նրանց վռնելով է դրախտից, իսկ Եվային իբրև հավելյալ պատիժ՝ երկունքի ցավեր պատճառում: Նորը բանաստեղծի վերաբերմունքն է այդ պատժի նկատմամբ, թո՛ղ որ մարդը տառապի ու տանջվի, թո՛ղ որ դառնա մահկանացու, բայց գոնև իմաստ ու բովանդակութիւն ունենա այդ տառապանքը, այլապես ո՞ւմ է պետք մտքով կույր մարդու անիմաստ դեգերումը ձանձրալի ու անհամ դրախտում.

**Եվ ելած տաղտուկ և ելած անհամ այդ դրախտից,
Գնում այր ու կին ու ժպտում էին իրար անվերջ...**

... ..

Ողջույն քեզ արև, ողջույն քեզ լույս,

Ողջույն քեզ, ողջույն, սո՛ւրբ տառապանք...

Թեև բանաստեղծը մարդկային փորձի ու իմաստութեան վկայութիւններ է համարում աստվածաշնչյան առասպելներն ու լեզենդները, բայց հաճախ ինքը համաձայն չէ այնտեղ քարոզվող իմաստութիւններին: Բանաստեղծին առանձնապես զայրացնում է Ղովտի կնոջ հետ կապված պատմութիւնը, և բնավ էլ իմաստուն չի համարվում աստվածային պատիժը: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ Աստվածաշնչում շեշտը դրված է աստվածային պատվիրանը անշեղ կատարելու վրա, Դավթեանի «Հուշը» բանաստեղծութեան մեջ՝ պատվիրանի իմաստի ու բովանդակութեան վրա: Ինչպես երևում է, այդ խնդիրը չափից շատ է հուզել նրան, և նա այդ լեզենդին անդրադարձել է նաև հողվածներում: «Բայց ահա այդ լեզենդներից մեկի հետ ոչ մի կերպ չեմ կարողանում հաշտվել: Ղովտի կնոջ մասին լեզենդն է դ-ս... Հին Կտակարանը չի բացատրում, ու ես էլ ոչ մի կերպ չեմ կարողանում հասկանալ, թե Աստված ինչո՞ւ հետ չնայելու պատվիրանը տվեց նրանց»¹: Ինչպես հայտնի է՝ մեղավորներին պատժելու համար Աստված այրում է Սոդոմը և Գոմորը ու որոշում է արդարներին՝ Ղովտին

¹ Վահագն Դավթեան, Ի սկզբանէ էր բանն..., Ե., «ՈՒՐՀՐԳԱՅԻՆ զրոյ», 1989, էջ 241:

և նրա ընտանիքը փրկել, բայց պատվիրում է հետ չնայել, չտեսնել այրվող քաղաքները: Դավթյանն այդ պատվիրանը համարում է անտրամաբանական և ընդվզում է այդպիսի որոշման դեմ. «Ո՛չ, Ղովտի կինը չէր, որ պիտի աղե արձան դառնար, աղե արձան պիտի դառնային ու չկարողանային իրենց ճանապարհը շարունակել նրանք, ովքեր հետևում թողած թանկ հիշատակների նկատմամբ հարգանք չունեցան» (նույն տեղում):

Բանաստեղծությունն մեջ Դավթյանն այս միտքը հիմնավորում է հոգեբանորեն: Ղովտի կինը չէր կարող հետ չնայել, որովհետև այնտեղ էր թողել իր մանկությունը, պատանեկությունը, առաջին սերը և այլ թանկ հիշատակներ: Իր անհամաձայնությունը պատժի նկատմամբ բանաստեղծն արտահայտում է սյուժեն փոխելով.

**Եվ... ո՛չ, չդարձավ, սուտ է, չդարձավ աղե արձան,
Սրբազան սուտ է, որ երկարում է դար ու դարեր...
Քարացան նրանք, ովքեր չուզեցին նայել հետև,
Հիշել, թե ի՞նչ են թողել այդ ահեղ բոցերի մեջ:**

Դժվար չէ ըմբռնել անհամաձայնությունն ենթատեքստը: Բանաստեղծը բողոքում է ազգային հիշողությունը կորցրած մարդկանց դեմ:

Սովորաբար գրական մշակումների ղեպքում հեղինակները կա՛մ աշխատում են հավատարիմ մնալ բանահյուսական սկզբնաղբյուրի փոխտոփայությունը և խորացնել այն, կա՛մ էլ սեփական դիրքորոշումն են ընդգծում՝ նյութի մշակումը տանելով սեփական հունով: Դավթյանն այս պարագայում հիմնականում առաջնորդվում է երկրորդ սկզբունքով: «Բիրլիական մոտիվներ» շարքի «Չարը» բանաստեղծությունն մեջ Դավթյանն իր բողոքը արտահայտել է չարը չպատժելու աստվածային վարքագծի դեմ: Ըստ ավանդություն՝ եղբորը՝ Արեղին սպանող Կայենին Աստված չի պատժում և ըստ այդմ կամքի ազատություն չնորհած մարդուն չարի ու բարու միջև ազատ ընտրություն կատարելու հնարավորություն է տալիս: Բանաստեղծը դեմ է ոչ թե կամքի ազատությանը, այլ չարն անպատիժ թողնելու երեվույթին, որի հետևանքով այն անվերջ ծավալվում է և նորանոր գոհեր խլում:

**Նրանց արյունը ճշում է անվերջ երկինքն ի վեր,
Եվ սակայն Աստված ձևացնում է, թե բան չի լսում,
Իբր թե անտեր իր ծերությունից
Նլացել է խիստ...**

Մի կողմ թողնենք Աստծուն մահականացու մարդու չափանիշներով (ծերանալ և խլանալ) կերպավորելու նուրբ երգիծանքը: Ավելի կարևոր է հարցի փիլիսոփայական էությունը, որը հանգում է չարիքի հավիտենական գոյություն գիտակցությունը:

Դավթյանի դիտարկումը հանգում է մարդկության և աշխարհի անարդար կառուցվածքի խոհին: Անարդարության այդ գիտակցությունը շարունակվում է շարքի մի քանի ուրիշ բանաստեղծություններում, բայց արդեն առանց հակադրություն:

Բազում ուսանելի պատմություններ կան Աստվածաշնչում, որոնք արտացոլելով մարդկության դարավոր փորձը, առանց հատուկ բարոյախոսություն էլ, սնունդ են տալիս մարդու մտքին ու երևակայությունը, ունեն դաստիարակչական նշանակություն: Նման դեպքերում, վերարծարծելով սյուժեները՝ Դավթյանը կա՛մ նոր հնչեղություն է տալիս դրանց, կա՛մ կատարում լայն ընդհանրացումներ («Դավը», «Բողոքը» և այլն):

Որոշակի օրինաչափությամբ ստեղծագործական կյանքի վերջին տարիներին Դավթյանի պոեզիայում նկատելիորեն մեծանում է աստվածաշնչյան հղումների քանակը: Դժվար է ասել, թե դա ինչով է պայմանավորված՝ առաջացած տարիքով, քրիստոնեություն բացահայտ քարոզով, որ սկսվել է հատկապես անկախության տարիներին և նույնիսկ ավելի վաղ՝ այսպես կոչված, գորբաչովյան վերակառուցման շրջանում: Ինչ էլ լինի պատճառը, փաստն այն է, որ քրիստոնեական խորհրդանիշներն ու սյուժեները ավելի ու ավելի մեծ դեր են կատարում Դավթյանի պոեզիայի պատկերավորման համակարգում ու բարոյախոսություն մեջ: Դա առանձնապես նկատելի է բանաստեղծի վերջին ժողովածուներում՝ «Գիրք ողբի և գովքի» (1994) և «Հողմաչունչ գիշերներ» (1995) գրքերում: Այդ երևույթը զգալիորեն պայմանավորված է նաև վերջին տասնամյակում կամ, ավելի ճշգրիտ, 1988 թվականից հետո հայ ժողովրդի կյանքում տեղի ունեցած ճակատագրական իրադարձություններով:

Դավթյանի դեռևս վաղ շրջանի պոեզիայում կրոնական առանձին հասկացություններ դառնում էին պատկերավորման բաղադրիչ տարրեր, թեև իմաստային մեծ բեռ չէին վերցնում իրենց վրա: Նման օրինակներից կարելի է հիշել մի քանիսը՝ «Սերդ, սերդ էր իմ մեջ պատարագում», «Ավազանն այդ... այնտեղ մկրտվում էր առաջ Միրտոս-լուսաթաթախ մանկան նման», «Ձեզ եմ ձայնում, ծառեր, Մարգարեններ կանաչ», «Բարդիները լույս պաղատող Սրբի ձեռքեր

են բարակ» և այլն: Սակայն հետագայում այս «անմեղ» միջոցները փոխարինվում են արդեն իրենց մեջ ավելի տարողունակ պատմություն կրող ու իմաստ արտահայտող խորհրդանիշներով: Սովորական է դառնում Պիղատոս, Սավուղ, Դավիթ, Հոր, Հեսու և այլ խորհրդանիշ դարձած անունների կիրառությունը՝ երբեմն իրենց խորհուրդը բացատրող պատմություններ, ավելի հաճախ՝ իբրև սովորական խորհրդանիշ: Օրինակ. «Բիբլիական մոտիվներ» երկմասանոց բանաստեղծություն մեջ (1988), Բ հատվածում Դավթյանն ամբողջովին պատմում է Պիղատոսի վարքագծի, Բարաբբայի ու խաչվող Հիսուսի մասին:

Ուրիշ դեպքում սոսկ Պիղատոս անունն արդեն խորհրդանշում է որոշակի վարքագիծ, հայտնի պահվածք.

**... Հեռացող գիշերն իբրև Պիղատոս
Գունատ ձեռքերն էր լվանում դանդաղ:**

Այս օրինաչափությունը ենթակա են նաև մյուս խորհրդանիշները: Եթե մի տեղ բանաստեղծը պատմում է Հեսու Բարաբբայի մասին, մնացած դեպքերում Հեսու անվան հիշատակությունն արդեն մատնանշում է հայտնի բովանդակություն.

**Դեռ երևի չէ՞ր միթե, որ մոլեգնել, դարձել ժանիք ու ոխ,
Բզկտում էր մեր սիրտն այն ավազակ Հեսուն...**

Երբեմն, իհարկե, կարելի է այնպիսի տպավորություն ստանալ, թե համեմատություններն ու զուգահեռները աստվածաչնչյան կերպարների հետ ուղղակի զարդարում են բանաստեղծությունը և նպատակ ունեն պարզապես տպավորություն առաջացնելու:

**Լեռնաշխարհն էր Սասնա, որպես Հորի բողոք,
Եվ գեղեցիկ էր, որպես Դավիթ հրաշալին:**

Աստվածաչնչյան հերոսները հիմնականում խորհրդանշում են կայուն հատկանիշներ. Հորը՝ տառապանք, Դավիթը՝ բանաստեղծական անզուգական շնորհք, Հեսուն՝ բախտը բերող ավազակ, Պիղատոսը՝ պատասխանատվությունից խուսափող, «ձեռքերը լվացող» մարդ և այսպես շարունակ:

Սակայն երբեմն բանաստեղծը բազմիմաստություն է հաղորդում

Հայտնի խորհրդանիշներին, ընդարձակում է որոշակի իմաստը, նույն խորհրդանիշը կիրառում տարբեր բովանդակությամբ: «Ելից» գրքում այսպես է նկարագրվում անկեզ մորենին. «Մովսեսն արածեցնում էր իր աներոջ՝ Յոթորի՝ մադիանացիների քրմի ոչխարները: Նա ոչխարները տարավ անապատ ու Հասավ Աստծո լեռը՝ Քորեբ: Տիրոջ հրեշտակը երևաց նրան մորենու միջից կրակի բոցով: Մովսեսը տեսնում էր, որ մորենին հրով վառվում էր, բայց չէր այրվում»: Այս զարմանալի երևույթը պարզելու համար Մովսեսը մտտենում է մորենու թփին, և խոսակցություն է սկսվում նրա և բոցով պարուրված Աստծո միջև: Երբեմն ճիշտ նույն ըմբռնումով էլ Դավթյանն անդրադառնում է անկեզ մորենու խորհրդանիշին.

**Իսկ տվայտանքն իմ
Նման է եղել անկեզ մորենու,
Բոցերի միջից դու ես ցոլացել,
Ու ես հարցեր եմ հղել քեզ, ահեղ...
(«Սաղմոս Բ»)**

Ավելի հաճախ բանաստեղծը փոխում է իմաստային շեշտը, անկեզ մորենին պատկերում իբրև հավիտենապես վառվող ու չմոխրացող թուփ: Ուշադրություն արժանի է այն հանգամանքը, որ «Ելից» գրքում բոցավառվող ու չմոխրացող մորենին Աստծո Հայտնությունն միջոցն է, ձևը, որով նա կապի մեջ է մտնում իր ընտրյալների հետ, և շարունակությունից ամենևին էլ Հայտնի չէ, թե Աստծո հեռանալուց հետո ի՞նչ եղավ մորենին, շարունակեց վառվե՞լ, թե՞ բոցը հանգավ առանց մորենուն վնասելու: Դավթյանը մտովի շարունակում է այս պատմությունը՝ անկեզ մորենին դիտելով ոչ իբրև աստվածային Հայտնության միջոց, այլև իբրև հավիտենական մորմոքի, ցավի ու կրակի խորհրդանիշ: Այսպես պետք է բացատրել նրա «Անկեզ մորենի» ժողովածուի վերնագիրը, որտեղ շեշտը դրված է հենց Հայրենիքի կորստի այրող ցավի հավիտենություն վրա.

**Այրվում է, այրվում... Եվ բոցը բոսոր,
Կապույտ է ու հիր,
Այրվում է, այրվում... Եվ բոցը մորմոք,
Կարոտ է ու կանչ,
Անկեզ մորենին այրվում է, այրվում
Եվ չկա մոխիր,**

Ձկա սպասում և չկա վախճան...

Այս կերպ բանաստեղծը, փաստորեն, ընդլայնելով խորհրդանիշի ներքին բովանդակությունը՝ մեծացնում է նրա կիրառություն չրջանակներն ու ազդեցություն ուժը:

Վահագն Դավթյանի պոեզիան չափազանց հարուստ նյութ է տալիս սուրբգրային անդրադարձների առումով, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել բանաստեղծի գեղագիտություն մեջ, կարևոր դեր կատարել հեղինակային բարոյախոսություն, պատկերային համակարգի կառուցման, խորհրդանիշների կիրառություն և այլ բնագավառներում: Այդ անդրադարձները բացահայտում են օրինաչափություններ, որոնք օգնում են բանաստեղծի ստեղծագործություն ամբողջական ընկալմանը և միաժամանակ զգալի չափով ընդհանրական են Դավթյանի ապրած ժամանակաշրջանի գրականություն համար:

2001

ԳԻՇԵՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ

Աշխարհի արարչագործության պատմությունն սկսվում է Աստծո կողմից լույսը խավարից բաժանելով, որի հետևանքով առաջանում են գիշերն ու ցերեկը. «Եվ Աստված ասաց. թող լույս լինի: Եվ լույս եղավ: Եվ Աստված տեսավ, որ լույսը լավ է, և Աստված լույսը բաժանեց խավարից: Աստված լույսը կոչեց ցերեկ, իսկ խավարը կոչեց գիշեր (Գիրք ծննդոց, 1): Քրիստոնեական այս հայացքը գիշեր-խավար-քառս-մութ-առեղծվածային ու անիմանալի ուժեր հետագծով կամա թե ակամա վախ ու ժխտական տրամադրություն է առաջացնում գիշերվա նկատմամբ: Միաժամանակ մարդու կենսաբանական կառուցվածքը, գիշերային հանգստի պահանջը, որ քնի միջոցով նրան անջատում է գիշերվանից և ազատում խավարի հետ առնչվելու անհրաժեշտությունից, հաստատում են, որ մարդը հոգեբանորեն ևս ցերեկը գերադասում է գիշերից: Մարդու գիտակցություն մեջ լույսի հետ կապվում է բարին, գեղեցիկը, իսկ գիշերը ներչնչում է ահ ու սարսափ, քողարկում չարի գործունեությունը: Գիշերվա ու մթի հետ կապված մարդու վախը նախաքրիստոնեական, թերևս բնազդային ակունքներ ունի և ամուր նստած է ժողովրդի գիտակցության մեջ: Լավագույն ավացույցը գրականություն մեջ երևի Լոռեցի Սաքոյի խելագարվելն է.

**Էն մութ, ահավոր գիշերվա կեսին
Վազում է Սաքոն Լոռու ձորերում...**

Ժողովրդական նույնօրինակ հոգեբանություն զրսեորումն է նաև Իսահակյանի հանրահայտ բանաստեղծությունը, որի «Մութը ա՛հ է, չարքեր շա՛տ կան,— «Սև աչերը մի սիրե» տողերը, իհարկե, ունեն փոխաբերական նշանակություն:

Գրականության մեջ ոչ միայն վախը, այլև տառապանքը, հոգեկան տվայտանքները, նույնիսկ ֆիզիկական ցավերն ավելի զգալի ու տանջալի են դառնում գիշերային մենություն մեջ, գիշերն ասես խտացնում է բոլոր տեսակի տազնապանքերը.

**Տանջվում եմ անքուն գիշերն անկողնում,
Տանջվում հուսահատ, վաստակած, տրկար,
Ու մըտքերն հոգիս հանգիստ չեն թողնում,
Ու գիշերը մո՛ւթ, գիշերը երկար:**
(Հ. Թումանյան, «Առավոտ»)

Ի հակադրություն մոայլ գիշերվա, լուսաբացը հույս, ուրախություն ու հրճվանք է բերում.

**Սրտամաշ տաղտուկ ծանրը գիշերի...
... Թառանջում էի և լալահառաջ
Միմիայն արևի լույս էի խնդրում...
(Հ. Թումանյան, «Առավոտ»)**

Կարելի է վստահորեն ասել, որ նմանատիպ օրինակների հաճախ կարելի է հանդիպել գրականություն, հատկապես բանաստեղծություն մեջ, թեև արձակը ևս բացառություն չէ այս առումով: Գուցե միայն բազմազանություն համար կարելի է հիշել նաև Ե. Ջարենցի՝ վերը նշված առումով շատ խոստուն տողերը.

**Գիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար
Ես երագեցի արևի մասին:**

Բոլորին հայտնի այս օրինակներն այստեղ կրկնելու անհրաժեշտություն չէր լինի, եթե գրականության մեջ գիշերվա պատկերն ունենար մեկընդմիջտ տրված նույն իմաստը, և եթե զարգացման ընթացքում այդ իմաստը չվերածվեր իր հակադրությանը: Գիշերվա պատկերի գեղագիտական ընկալման բազմազանությունը ցույց տալու համար մատնանշենք 20-րդ դարասկզբի գրականության մի քանի բնորոշ օրինակներ: Ժամանակաշրջանի ընտրությունը մեծապես պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ այդ շրջանում ռեալիզմի որոշակի նահանջի պայմաններում զգալի աշխուժություն էին ապրում գրական տարաբնույթ հոսանքները և ուղղությունները, որոնք հաճախ գլխիվայր շրջեցին ավանդական պատկերացումները:

Դեռևս ոռոմանտիկ գրողները, առավել ևս բանաստեղծները գիշերվա տազնապահարույց պատկերներին զուգահեռ տևական ներշնչման աղբյուր դարձրին գիշերվա լուծությունը, մենությունը, աստ-

դազարդ երկինքն ու լուսինը: Հատկապես սիրային բանաստեղծություններում կայուն տեղ նվաճեցին երկնային լուսատուները՝ լուսինն ու աստղերը, որոնք շատ «գործածվելուց» կորցրին իրենց փայլը: Գիշերը դարձավ ոչ թե չարի, այլ տխրություն, երազի խորհրդանիշ, աստղերն ու լուսինը՝ զրուցակից: Խորհրդավոր գեղեցկություն, երազի ու պատրանքի զգայությունները լուսավոր ճառագայթ մտքերին գիշերային մոայլություն մեջ ու հույսի ճանապարհ բացեցին.

**Գիշերն եկավ, զով-հովն ընկավ,
Աստղունք լուսնին ձայն տվին...**

Սակայն որքան էլ ոռոմանտիկները զմայլվեին գիշերվա գեղեցկությամբ, տազնապեհին խավարից կամ անըջեին լուսաբացի մասին, տրվեին խոհերին կամ վայելեին լուսնությունը, գիշերին նոր իմաստ հաղորդեին հատկապես սիմվոլիստները: Այստեղ անհրաժեշտ է մի հպանցիկ վերապահում անել սիմվոլիստ գրողների մասին, որոնք, անգամ համաշխարհային ճանաչում ստացածները, անխառն սիմվոլիստներ չեն և իրենց ստեղծագործական կյանքի այս կամ այն փուլում հարել են այլ ուղղությունների ու հոսանքների ևս (Մեստրլինկ, Հաուպտման, Ռեմբո և ուրիշներ): Նույնը առավել մեծ չափով կարելի է ասել հայ գրողների մասին (Տերյան, Ջարենց, Մեծարենց, Ծանթ, Ջրաքյան...), որոնք երբեք անխառն կամ ամբողջ ստեղծագործական կյանքում սիմվոլիստ չեղան:

Սա նշանակում է, որ նկատված օրինաչափությունները չեն կարող բացարձակ լինել, քանի որ զուգահեռվում են գեղագիտական այլ ակունքներից և տրամադրություններից ծնված օրինաչափությունների հետ:

Սիմվոլիզմի իմացաբանական հիմքերն ու գեղագիտական սկզբունքները որոշակի ուղղվածություն էին տալիս գիշերերգությունը: Սիմվոլիզմի հիմքում ընկած է Ծոպենհաուսերի իմացաբանությունը, ըստ որի աշխարհը ղեկավարում է համաշխարհային կամքը, ձակատագիրը, որից չի կարելի խուսափել: Ըստ նրա՝ աշխարհը կարելի է ճանաչել միայն արվեստի միջոցով, միայն արվեստագետը կարող է թափանցել աշխարհի էություն մեջ՝ ենթագիտակցորեն, հոգու միջոցով:

Ընդհանրապես սիմվոլիստները ոչ միայն Ծոպենհաուսերի նման անճանաչելի, այլև անիրական էին համարում «այսկողմնային» կյանքը և մահվան միջոցով ձգտում էին «այնկողմնային, իրական» կյանք

քին: Գրականություն մեջ մահվան գաղափարը զուգորդվում էր գիշերվա պատկերի հետ: Փրիստոփայական հիմքին ավելանում էր նաև դժգոհությունը հասարակությունից, իրական կյանքից, որն արտահայտվում է փախուստի ու մենություն տրամադրությունների ձևով:

Սիմվոլիստական պոեզիայում գիշերը դառնում է բաղձալի պահ, երազված վիճակ, քանի որ այդ պահին կյանքի ժխտրից ազատագրված անհատը հնարավորություն է ստանում նայել ինչպես իրերի, այնպես էլ սեփական հոգու խորքը: Գուցե որոշ վերապահումով, բայց կարելի է ասել, որ ողորմատիկների գիշերային խոհերը չեն վերածվում առարկայական աշխարհի կամ սեփական հոգու տարրալուծման, մինչդեռ դա հենց սիմվոլիստների տարերքն է: Կոստան Զարյանի կարծիքով՝ արտահայտել գաղափարը, նշանակում է մնալ մակերեսի վրա, գաղափարը ընդամենը հեշտ հասկանալի լինելու երաշխիք է: «Արտահայտել հոգին՝ ատիկա ամենն ավելի մոտեն հպիլն է կենսական խորհրդավոր ույժերուն, քանի որ հոգին մտատանջությունն իսկ է կյանքին»¹, – գրում է Զարյանը «Սենպոլիզմ և քլասիցիզմ» հոդվածում: Այս պահանջին լիովին համապատասխանում է Տ. Զրաքյանի (Ինտրայի) «Ներաշխարհը», որը, ինչպես հուշում է վերնագիրը, հոգու քննություն է հիմնականում գիշերվա պահերին: Ինչո՞վ է հատկանշվում Ինտրայի գիշերը: Գիշերվա համատարած լուծությունը գրողին տալիս է բացարձակ կենտրոնացման հնարավորություն, որը թույլ է տալիս դիտել սեփական ես-ը: «Մութ պատուհանին ապակիին մեջ՝ գիշերին վրա բացված վարագույրներուն միջև՝ կողմնակի լուսավորված ստվեր մը կա, իմ ցոլքս է, ես եմ. եսս է. ինչ գվարճություն, եթե ո՛չ տրտմություն: Նոճեղեն խավարին մեջ աղոտագծված եսն է: Մարմինիս պես կը դիտեմ զինքը, որ իմ աննյութացումս, իմ իղեսական էությունս կլիկի, իսկությունս մեկ արտաքնումը»²: Գրողը անատոմիական զննության է ենթարկում սեփական հոգին, մեկ առ մեկ ուսումնասիրում նրա վիճակները, որպեսզի կրկին միացնելով՝ ստանա իր ինքնության ամբողջությունը: «Եվ ո՞չ ապաքեն ինքնությունս, որ օրէն գերծ գիշերիս մեջ վերադարձած (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.), իր ընդհանրացած, կենսացած հուշքերը կգտնե իբր իր կազմիչ տարրերը, հովին անհատնում շըընջունին մեջ, ո՞չ ապաքեն իմ ինքնությունս ուրիշ բան չէ արդեն, այլ իմ ընդհանրությունս»³: Ընդգծված արտահայտությունը ցույց է տա-

¹ Կոստան Զարյան, Նավատոմար, Երևան, 1999, էջ 37:

² Տիրան Զրաքյան, Երկեր, Երևան, 1981, էջ 31:

³ Նույն տեղում, էջ 34:

լիս, որ գիշերվա իմաստը ցերեկվա լույսով լուսավորված արտաքին առարկայական աշխարհի տպավորություններից ձերբազատվելն է: Գիշերը ջնջում է ցերեկվա հետքերը, օրվա տպավորությունը, կենցաղի հոգսերը և անհատին կատարյալ ազատություն է տալիս ինքն իրենով զբաղվելու. «... մինչև որ արչալույսը ծագի, լամբարիս լույսին մեջ գտվող ինքնությունս պիտի ապրիմ»:

Ինտրայի համար գիշերը սոսկ ինքնավերլուծման համար չէ, այն առհասարակ խոկման, մտածմունքի, տիեզերքի անհունություն հետ հաղորդակցվելու պահ է. «Ա՛լ վայրենի գիշեր մըն էր հոն. ձյունապատ, անմարդաձայն: Պարտեզին ձերմակ խավարը լեցուն էր մտածմամբը ժամուն գորչ կույտին, որ հոն գիշերահաճ մտածությունները կամփոփեր մթություն մեջ... և այլն (էջ 35):

Եթե գիշերվա պահին Ջրաքյանը սեփական ներաշխարհն է քրքրում, ապա Ավ. Ահարոնյանը փորձում է թափանցել իրերի ու առարկաների էություն խորքը: Ճիշտ է, Ահարոնյանի «Մանկությունը», որից ստորև օրինակ կբերենք, գրվել է շատ ավելի ուշ (1927), բայց գիշերվա դերի ըմբռնումը թույլ է տալիս զուգահեռներ անցկացնել: Ինչպես Ջրաքյանի, այնպես էլ Ահարոնյանի համար գիշերը տեսողությունից ծածկում է շրջապատող աշխարհի առարկայական, նյութական գծերը: Խավարում առարկայական որոշակիությունից զրկված իրերը բացվում են իրենց իսկական էությունը, հաղթահարում են նյութական կապանքները և վերամարմնավորվում են ուրիշ ձևերի մեջ:

«Հասնում է գիշերը. հանգչում է կեանքը և զարթնում է տան հոգին անձև և ձևերին ձգտող:

Առաստաղի սեւն ու խաւարը եղբայրացած՝ օձերի պէս իրար պլլուած՝ իջնում են խոնջած տան վրա, ճրագկալն է գալիս հեռաւոր անկիւնից, ինչպէս թագնուած մի ոտանի աստուած, որ սպասում էր իր ժամին...»¹, – խավարի մեջ գտնվող իրերը նրանց փոխակերպված էությունը ներկայացնում է գրողը: «Վախենում էի խաւար տնից ու մի անդիմադրելի սղումն ունէի նայել ներսը: Ու կ'ուզէի, որ ոչ ոք չտեսնէր այդ, ասես յանցանք էի գործում իրերի հոգին փնտռելով (ընդգծումը մերն է – Ժ. Ք.): Երբ շուրջս ամէնքը Հանգչում էին խորը քնով՝ ես կամացուկ ու գաղտագողի դուրս էի սողում անկողնից ու կռանում հերդիկի վրա, վար, վար. փնտռում էի խաւարի մէջ ինձ ծանօթ առարկաները, անկողինների ծալքը, յօրանջուն սափորները, մեր մեծ բղուղը, աղամանը: Եւ բոլորի փոխարէն միապաղաղ սեւու-

¹ Աւետիս Ահարոնեան, Իմ գիրքը, Անթիլիաս, 1992, էջ 25–26:

Թեան մեջ տեսնում էի գալարուող ձեւեր, որոնք չչնջում էին իրար» (նույն տեղում, էջ 27): Մի այլ դեպքում գրողին թվում է, թե եկեղեցու գրքերը գիշերը աղափնի դարձած՝ խորանից դեպի սեղան են թռչում և հակառակը:

Գիշերը Ջրաքյանը հոգին է գննում, Ահարոնյանը՝ իրերի խորքը, իսկ Դ. Դեմիրճյանը տիեզերքի, անհունի ու հավերժի հետ հաղորդակցվելու միջոց է փնտրում: Այս բնութագրումը որոշակիորեն պայմանական է, քանի որ նշված հատկանիշները տարբեր ձևերով ու չափերով արտահայտվում են գրեթե բոլորի մոտ: Շատերի կողմից է նկատված, որ գիշերն առհասարակ այնկողմնային աշխարհի (տրանսցենդենտալ) առնչությունների միատիկ պահն է: Ռուս հայտնի փիլիսոփա Ն. Բերդյաևը գրում է. «Գիշերվա թախիծը բոլորովին այլ է, քան մթնշաղիներ, այն (գիշերային – Ժ. Ք.) ավելի խոր է և տրանսցենդենտալ»¹:

Դեմիրճյանի՝ այդպես էլ լայն ընդունելություն չգտած պոեմներից մի քանիսը՝ «Կյանքի տեսիլը», «Սրբի աղջիկը», «Ոչ այս աշխարհի» երկերն ուղղակիորեն առնչվում են սիմվոլիզմի հետ, թեև քննադատություն կողմից նման վերագրում չի եղել: «Կյանքի տեսիլ» պոեմի վրա զգացվում է ազդեցություն Գյոթեից մինչև Թումանյան. հատկապես գիշերային տեսարանները հիշեցնում են «Ֆաուստի» վալպուրգյան գիշերը: Դա երևում է կյանքի դառը վայելքը եփող ջաղուռի և հավերժահարսերի կերպարներում: Գյոթեի ազդեցությունը խոստովանում է նաև Դեմիրճյանը: Գրողն այս պոեմում ուզում է լուծել կյանք-մահ առեղծվածը՝ սիմվոլիստների նման այն դիտելով իբրև մի փակ շղթա, ուր կյանքը ձեռք է բերվում ուրիշ մահերի հաշվին, իսկ մահը անցում է հավիտենականության: Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսանկյունից կարևորը գիշերվա պահին տիեզերքի տարրալուծումն է կամ, ավելի ստույգ, տիեզերական անտեսանելի ու անանուն ձևերի հայտնագործումը: Գիշերվա խավարում դատարկ քարանձավը լիքն է ոգիներով ու անսահման ձևերով.

Դե շուտ եկեք

Դո՛ւք, որ նույնն եք՝

Բայց զանազան ձևերում ձեր:

Դո՛ւք անանուն էություններ,

Եկեք հազած անունը ձեր:

¹ **Н. А. Бердяев**, Самопознание, Москва, 1991, с. 53.

Գեմիրճյանի համար գիշերային խավարը փոխանակ ծածկելու, ընդհակառակը, երևան է հանում անսահման տիեզերքի բազում անտեսանելի կողմեր:

Ուրհրդավոր գիշերը մի այլ՝ առավելապես միատիկ բովանդակություն է ստանում Կոստան Ջարյանի «Երեք երգեր ասելու համար վիշտը երկրի և վիշտը երկնքի» պոեմի հատկապես երկրորդ՝ «Ձայներ եկեղեցում» մասում: Գիշերը խորացնում է միատիկ տրամադրությունները. արթնանում է հոգիների աշխարհը, կենդանանում են եկեղեցու պատերի սրբերի նկարները և պատմում իրենց կրած չարչարանքների մասին, եկեղեցին լցվում է հառաչանքներով ու հեծկլլտոցներով: Թեև այստեղ կա նաև ազգային ողբերգության հեռավոր արձագանքը, բայց իշխում է միատիկան, արթնացած ոգիների պատճառած սարսուռը: Այսուհանդերձ, Կ. Ջարյանի համար ևս (ինչպես Գեմիրճյանի) գիշերը կենդանություն է տալիս անանուն ձևերին, մեռած հոգիներին: «Աստղերի քերթվածը» մասում պահպանելով միատիկան, Ջարյանն ավելի մեծ դեր է վերագրում գիշերվան: Ըստ բանաստեղծի՝ գիշերն աշխարհը լուսավորվում է մի այլ լույսով. «Աշխարհը՝ ներքին լույսով լուսավոր՝ իր մեծ սրտից աստվածություն է ճառագայթում»¹:

Ըստ էության տարբեր բանաստեղծների մոտ հաճախ կրկնվում են տրամադրություններն ու ըմբռնումները, դա անխուսափելի է, ուստի տարբերությունները ոչ այնքան գաղափարական ընկալումների, որքան դրանց դրսևորման ձևերի և անհատականությունների մեջ պետք է փնտրել: Ինչպես ուրիշ շատ գրողների, այնպես էլ Կ. Ջարյանի համար գիշերը գաղտնազերծում է շատ իրողություններ. «Ձայների բոցեր են սուրում, անհայտ հոսանքներ են անցնում ու անհունը շերտ առ շերտ բաց է անում իր եղբերական գաղտնիքը» (նույն տեղում, էջ 137):

Ինչպես վերը նշված, այնպես էլ մի քանի այլ նկատառումներով, հատկապես սիմվոլիստ բանաստեղծները փառաբանում են գիշերը, անձկությունամբ սպասում նրա գալուն: Թող տարօրինակ չթվա, բայց ինչ-որ տեղ գիշերվան սպասելու կերպից ու պատճառներից ելնելով՝ կարելի է որոշել բանաստեղծի գեղագիտական նախասիրությունները: Օրինակ, գիշերը փառաբանում են և՛ Կ. Ջարյանը, և՛ Մեծաբենցը, բայց շարժառիթները տարբեր են: Կ. Ջարյանը գրում է.

¹ Կոստան Ջարյան, Երեք երգեր ասելու համար վիշտը երկրի և վիշտը երկնքի, Վիեննա, 1932, էջ 129:

**Գիշեր՝ համերգ դաշնակի,
Գիշեր՝ տրտում թագուհի,
Գիշեր՝ խոյանք ոսկեման...**

Եվ աստիճանաբար պոեմի գործող անձերից մեներգողը լայնացնում է գիշերվա նկարագիրը. «Ո՛ր գիշեր, ո՛ր գիշեր, շեմիդ առջև կանգնած, լսում եմ սարսուն քնարիդ ձայնը՝ բյուրեղ և օրորուն, ... Եվ ահա բաց ես անում հոգուդ հրաշալիորեն գեղեցիկ անդունդը, սփռում ես լայն սրտիդ լուռ տրոփում, ուր սահում է երազիս հայտնատես նավը...» և այլն (էջ 109): Բայց, ի վերջո, գիշերը մեռելների ժամն է, և ամեն մեռնող աստղի հետ «հեկեկալով հոգիս ընդմիջտ անհետացավ»: Այսինքն՝ գիշերը դեպի մահ է տանում, որը սիմվոլիստների սիրած գաղափարն է, քանի որ նրանց կարծիքով՝ մահն ինքը հավերժությունն է: Գիշերվա և մահվան գուգորդման ապացույցներից մեկը Տ. Զրաքյանի խոստովանությունն է. «Ահ, լուսինը կծագի՛ր լաջվարդ գիշերին մեջ. աստղերը կթուլանան հաճույքե, ինչ գեղեցիկ գիշեր, ինչ աղվոր կմեռնվի հիմա...»¹:

Այլ է Մեծարենցի դեպքում: Ի տարբերություն Զրաքյանի և սիմվոլիստների, Մեծարենցը գիշերվա մեջ կյանք է փնտրում.

**Համբույրիդ, գիշեր՝ պատուհանս է բաց,
Թո՛ղ որ լիառատ ծծեմ հեշտագին,
Կաթը մեղմահոս լույսիդ տարփանքին՝
Ու գով շաղերուդ կախարդանքը թաց:**

Մեծարենցի գիշերները հաճախ ողորմատիկական անրջանքի բովանդակություն ունեն.

Մուժ սենյակիս մեջ կը շրջիմ առջի համբույրն անրջելով...

Մեծարենցյան գիշերները մահվան տագնապ չեն բերում, դրանք, այսպես կոչված, լուսնագիշերներն են. լի անձկությունամբ, սիրով, մտածումով: Ի դեպ, պետք է նկատել, որ «լուսնագիշեր» արտահայտությունը գալիս է Բնատրայից: Նրա գիշերը ևս լի է լույսով, ու նա որքան էլ մղվում է դեպի գիշերը, մուժը, նույնքան ծարավի է լույսի: Ընդհանրապես «Ներաշխարհը» հարուստ է լույսի և գույների տարբեր

¹ Տիրան Զրաքյան, Երկեր, Երևան, 1981, էջ 190:

երանգներով. Թերևս այս հանգամանքը պայմանավորված էր Ինտորայի նկարիչ լինելով: Իհարկե, Ինտորայի համար այդ երևույթի ակունքը նախ և առաջ սիմվոլիզմն էր: Հետաքրքրական է, որ լուսի ու խավարի հարաբերության նման հատկանիշ է ընդգծում Հ. Բախչինյանը Բողբերի պոեզիայում. «Նրա (Բողբերի – Ժ. Ք.) պոեզիային բնորոշ է լուսի ու խավարի մղձավանջային խաղը, գոյություն իմաստի ջղաձիգ փնտրտուքը»¹:

Վերադառնալով Մեծարենցին՝ նկատենք, որ նրա պոեզիայում ևս առավել կամ պակաս չափով առկա են այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ են գիշերերգությունը: Բայց կան նաև հատկանիշներ, որոնք անկախ ժամանակից և գրողի դավանանքից, նրա այս կամ այն ուղղությունը պատկանելուց, խորապես մարդկային են և հատուկ են շատերին: Գիշերը խորհելու, մտածելու, կենտրոնանալու հնարավորություն է տալիս ոչ միայն բանաստեղծներին, բայց և այնպես, հատկապես նրանց, ուստի պատահական չէ Մեծարենցի գեղեցիկ ձևակերպումը. «Գիշերին մեջ չէ ապաքեն, որ երազները ավելի վառ ու արագ վերթևուսները կ'ունենան, գիշերին մեջ, ուր շրջանկարը այնքան հմայիչ կ'ըլլա, և սպասումը՝ այնքան քաղցրորեն տաժանագին»²: Բանաստեղծի ասելով՝ գիշերվա նկատմամբ իր սերը հասնում է պաշտամունքի այն աստիճան, որ նա ցանկանում է «Գիշերին հավիտենությունը».

**Կ'ուզեմ որ դադրին ձայներն այս պատիր,
Ու նեկտարիդ դողն ըմպեմ ես անհագ...**

Ու թեև բանաստեղծն ակնարկում է միստիկ տրամադրություն մասին («Ցնորարբեր՝ գիշեր, ա՛հ, ընդունե գիս, / Ընդունե՛, միստիք ո՛վ անդորրություն»), բայց նրա գիշերերգության մեջ իշխողը լուսավոր թխսիծն է, երազանքը, և իհարկե, մտածելու (խոկալու) ձգտումը.

**Գիշերն է լուռ, մութը պատած է չորսդին,
Մըտածում մը կը սավառնի վեր, ետին
Ստվերած ու մթապող ամպերուն,
Եվ կիսատված խորհուրդներս թե կ'առնուն:**

Գաղափարական առումով գրականության մեջ գիշերվա պատ-

¹ «Ֆրանսիական պոեզիա», Երևան, 1984, էջ 19:

² Միաք Մեծարենց, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 277:

կերևորին լրացնում են մեռնող, իրիկնացող օրվա պահերը, որոնք մարդուն համակում են անհուսություն, անեզրություն, կյանքի անցողիկություն տրամադրություններով: «Իրիկունը միթե ամեն բանի տիեզերականությունը չէ՞: Ինչ խորին է խաղաղությունը, Աստված: Իրիկունն ինչպես զՔեզ կհիշեցնես, ինչպես, արդեն, սկիզբներն ու վախճանները հավիտենությունը կպատմեն»¹, – գրում է Ինտրան (Ջրաքյանը): Նրա բանաստեղծությունները («Նոճաստան») հարուստ են մեռնող օրվա մոայլ ու հարուստ տրամադրություններով, մահվան զգացողությամբ: Մեռնող, իրիկնացող օրվա մթնշաղի թախճոտ տրամադրությունները խորապես մարդկային են, հաճախ սուբյեկտիվ, կապված մարդու անհատականության հետ: Թեև նման տրամադրությունները ավելի բնորոշ են սիմվոլիստներին, հաճախ ունեն գաղափարական ու գեղագիտական հիմք, բայց բնավ էլ պարտադիր չէ երևույթը անպայման կապել գրական որևէ դավանանքի հետ: Կարծում ենք, որ երևույթն ավելի հոգեբանական է և մարդ օրվա առաջացրած զգացումը կապվում է լույսից մութին, որոշակի վերջավոր օրվանից հավիտենական թվացող գիշերվան, ինչ–որ տեղ հասկանալիից դեպի առեղծվածայինն անցնելու մտահոգություն հետ: Վերը հիշատակած փիլիսոփա Ն. Բերդյաևը, բնորոշելով թախճի տեսակները (պատանեկան, երիտասարդական, սեռային և այլն)² առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս «Մթնշաղի անուրջներին»՝ երեկոյի առաջացրած թախճին. «Ես ընդհանրապես վատ էի տանում մթնշաղը: Մթնշաղը անցումային վիճակ է լույսի և խավարի միջև, երբ ցերեկվա լույսի աղբյուրը արդեն մարել է, բայց դեռ չի եկել ուրիշ լույսի ժամանակը, որը կա գիշերվա կամ մարդու արհեստական լույսի մեջ, որը պահպանում է մարդուն խավարի տարերքից կամ աստղային լույսից: Հատկապես մթնշաղն է սրում հավերժության, հավերժական լույսի կարոտը»²: Բերդյաևի դիտարկումներում կա մի կետ, որն ուղղակիորեն առնչվում է տեքստական տրամադրություններին: Բերդյաևը նկատում է, որ մեծ քաղաքի մթնշաղում առավել չափով է ի հայտ գալիս մարդկային կյանքի չարիքը: Իսկ Վ. Տերյանը առավելապես քաղաքային մթնշաղի երգիչն է:

Վ. Տերյանի բանաստեղծություններում ևս (դրանք բազմաթիվ են) կարևոր տեղ են գրավում մեռնող օրվա, իրիկվա պատկերները: Երևի իրիկնային պահի դասական պատկեր են Տերյանի

¹ Տիրան Ջրաքյան, Երկեր, Երևան, 1981, էջ 174:

² Н. А. Бердяев, Самопознание, Москва, 1991, с. 53.

**Լույսն էր մեռնում, օրը մթնում,
Մութը տնից տուն էր մտնում**

տողերը:

Բանաստեղծի անսահման քնքշությունն մեջ կա ավելի շատ խոնարհ համակերպում, քան բաղձանք, ավելի հուսահատություն, քան խանդավառություն.

**Տխուր ու մենակ լուսնյակն է վառվում –
Իմ սիրտն է լալիս մենակ ու ցավոտ,
Լուսնյակն արևի ըստվերն է աղոտ,
Արևի ցոլքն է լուսնյակը տրտում:**

կամ՝

**Ցերեկը լուսե... Երկինքը վառեց ոսկե բուրվառներ,
Լույսերը քնքուչ գրկեցին անուշ երկինք, ծով ու հող,
– Ախ, եթե մեկը իմ հոգին այդ մեղմ լույսերին խառներ
Եվ փայփայեր իմ հոգնատանջ սրտի թախիծը մաշող...**

Ի տարբերություն վերը նշված հեղինակների՝ Տերյանի համար գիշերը ոչ թե իրերը, աշխարհն ու իր հոգին տարրալուծելու, իրերի, այսպես կոչված, այնկողմնային էությունը բացահայտելու, այլ կյանքի աղմուկից, իրականության հոգսերից հեռանալու և անուրջներով նրան հակադրվելու միջոց է: Տերյանի գեղագիտության մեջ գիշերը կատարում է մի փոքր այլ դեր, քան, ասենք, Ինտրայի կամ Դեմիրճյանի մոտ: Տերյանը հետևում է սիմվոլիզմի մի ուրիշ սկզբունքի, այն է՝ տեսիլներով ու հեքիաթներով հակադրվել գորշ իրականությանը և ստեղծել վերացական ու զաղափարական մի աշխարհ՝ իրականի հակադրությունը.

**Լայն ըստվերները ընկան անաղմուկ,
Անուշ նիրհեցին ծով, անտառ ու լեռ...
Ես քեզ կպատմեմ ոսկե հեքիաթներ,
Իմ սիրուն մանուկ, իմ քնքուչ մանուկ...**

Նման տրամադրությունները եղակի չեն Տերյանի մոտ, պարբերաբար կրկնվում են տարբեր բանաստեղծություններում և հուշում հե-

դինակի կայուն սկզբունքների մասին.

**Կա խորհրդավոր, դյուլթող մի խավար,
... Մի քաղցր վիչտ կա անդարձ անցածում,
Վերհուչների մեջ – մի անսուտ դրախտ...**

Այս մի քանի թուուցիկ, ոչ սպառիչ դիտարկումները հուշում են, որ բնության և մեզ շրջապատող իրականության մեջ կան կայուն և կրկնվող երևույթներ (տարվա եղանակ, օրվա պահ, կյանքի փուլ և այլն), որոնք ունեն արդեն որոշակի, իրենց ամրագրված բովանդակություն, ինչն էլ անխուսափելիորեն որոշակի ընդհանրություններ է ստեղծում այդ երևույթներն արտացոլող գրական տարբեր ստեղծագործություններում, անգամ եթե խոսքը վերաբերում է մեծ անհատականությանը օժտված գրողներին: Ավելորդ է ասել, որ նրանց մեծությունը տարբերությունների մեջ պետք է փնտրել:

2006

Բ Մ Ա Ս

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԳՆԱՀԱՏՈՒԹՅԱՄԲ

Արուվյանի ողբերգական անհայտացման առեղծվածը՝ միացած նրա հրաբորբոք հայրենասիրության հետ՝ նահատակի լուսապսակով զարդարեց գրողի անունը: Այդ անունն այլևս անբաժան մնաց հայ ժողովրդից և դարձավ նրա հավերժական երթի մշտական ուղեկիցը: Նոր ժամանակների հայության հոգևոր վերածննդի, նրա ազգային ինքնաճանաչման ու զարթոնքի, լուսավորության ու առաջադիմության ձգտումի բացառիկ արտահայտիչն է Արուվյանը, որ հսկայական քայլերով առաջ մղեց հայ ժողովրդի հոգևոր զարգացումը: Նա ձև ու կերպարանք տվեց հայ հասարակության ընդերքում վաղուց ի վեր խմորվող, հասունացող, բայց դեռևս չհատակված, չկայունացած, որոշակիություն չստացած գաղափարներին ու երազանքներին, խոսեց բոլորից առաջ, բոլորի փոխարեն, բոլորի համար, բայց անհատական անկրկնելի ձայնով, որը հազվագյուտ է և անշփոթելի հայ դպրության դարավոր պատմության մեջ:

Թշնամիներն, իհարկե, չուչացան, և սքեմահանդերձ խավարամիտներն ու պաշտոնագրեստ աստիճանավորները ուժերը ներածին չափ թունավորեցին Արուվյանի կյանքը, բայց ժողովուրդը սիրեց ու ընդունեց նրան, և այդ սիրո մեջ անմասն չմնաց արևմտահայ հատվածը: Դեռևս «Վերք Հայաստանի» վեպի լույս տեսնելուց էլ առաջ, Պոլսի «Մեղուն» 1857 թ. մի հատված տպագրեց «Աղասիի երգը» վերնագրով: Դա, իհարկե, զարմանալի չէր, քանի որ Արուվյանի աչակերտների ձեռքով վեպի ձեռագիր օրինակը մինչև տպագրվելը տարածվել էր և ծանոթ էր շատերին, իսկ վեպի մի քանի հատվածներ Արուվյանն ինքը 1844 թ. տրամադրել էր գերմանացի բանաստեղծ ու թարգմանիչ Ֆրիդրիխ Բոդենշտեդին, երբ վերջինս ժամանել էր Կովկաս: Արուվյանի նվիրական ձգտումն էր վեպի թարգմանության մի-

Չոցով օտար ազգերին ցույց տալ, որ հայերը չահամոլ վաչխառուներ չեն, ինչպես մտածում են նրանց մասին եվրոպացիները, որ հայերն էլ ունեն բարձր ու սուրբ զգացմունքներ, որոնք սակայն բավարար չափով չեն արտահայտվել գրականության մեջ և հայտնի չեն օտարներին:

Աբովյանի անունը մուտք է գործում Արևմտյան Հայաստան՝ սկսած 50-ական թվականներից, երևում է մամուլում, առաջաբաններում, ժողովածուներում, սակայն նրա մասին առաջին իսկական գնահատող խոսքն ասաց Ստեփան Ոսկանը: 1859 թ. «Վերքի» լույս տեսնելուց անմիջապես հետո, Փարիզում լույս տեսնող «Արևմուտք» հանդեսում ընդարձակ հոդվածաշարով հանդես եկավ նրա խմբագիր Ստ. Ոսկանը: Անչափ մեծ էր Աբովյանի հմայքը և դեռևս շատ թարմ՝ նրա կորստի կսկիծը, ուստի Ոսկանը հանգամանալից խոսեց Աբովյանի անձնավորության և կյանքի մասին, ընդգծեց մարդու և հայրենասերի նրա առինքնող հատկանիշները:

Առաջին տպավորությունը, որ ստանում է ընթերցողը Ոսկանի հոդվածից, անվերապահ սերն է Աբովյանի անձի և լիակատար համակրանքը՝ նրա բռնած գործի նկատմամբ: Հոդվածագիրը վկայում էր, որ Աբովյանի անունը վաղուց էր հայտնի իրեն, քանի որ օտարագրիները վաղուց ի վեր գովեստով են խոսում նրա մասին, հիացմունքով նշում նրա գիտելիքները, մանկավարժական հմտությունը, մարդկային մեղմ բնավորությունը: Ոսկանը քաղվածքներ է անում գերմանացի ճանապարհորդ Վազների և մի անհայտ ֆրանսիացու ճամփորդական տպավորություններից, որոնց մեջ նրանց հեղինակները զարմանքով ու հիացմունքով են նշում եվրոպական, մասնավորապես գերմանական գրականության ու փիլիսոփայության Աբովյանի հրաշալի իմացություն մասին, վկայում, թե Աբովյանը «Շիլլերը ջուրի պես գիտե, Լեսինկին, Լեյպնիսին կարծիքները մաղե անցուցեր է և իր ասիական երևակայությունով անոնց նոր գույն մը կուտա»¹: Ոսկանի՝ օտարներից արած քաղվածքները բացահայտում են մի շատ կարևոր բան՝ Աբովյանը տեղական նշանակություն ունեցող ֆենոմեն չէ, նա մեծ մտածող է այն ժամանակվա եվրոպական իմաստով: «Տարօրինակ երևույթ մարդկային լուսավորության. հայու մը բերան արձագանք է այնպիսի տեսիլներու, որք մեր մեջ դեռ նոր կը տարածվին: Շիլլերին, Լեսինկին գրությունները Կովկասի լեռների մեջ կը հաստատվին և լսելի կըլլան և դեռ Եվրոպայի մեջ ժողովուրդ կա, որ այս հեղինակներու անունը անգամ լսած չէ: Զարմանալի բան պիտի

¹ «Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա», Ե., 1981, էջ 351:

ըլլա, եթե Ասիայի լուսավորութունը Կովկասեն սկսի, և Բրոմեթեին ժայռ տեսնես իր չարչարանքին արդյունքը»¹, – գրում էր Փրանսիացի ճանապարհորդը:

Օտարների օգնությունը չեշտելով Արուսյանի մեծ իմացականությունը և տարբերակներ առաջարկելով նրա անհայտացման առեղծվածի շուրջ՝ Ոսկանը գրգռում է ընթերցողների հետաքրքրությունը, Արուսյանի նկատմամբ սիրո ու համակրանքի կոչ անում. «Ո՛հ, չպիտի ըսվի, որ իրավունք ունեն, երբ կը գրեն. «մեկ օր էլ դու վեր կընկնիս, կը մեռնիս, մեկ ողորմի ասող էլ չես ունենա»: Իր աշակերտները և այս տողերը գրողը իր վրա պիտի գլխան միշտ, երբեք չպիտի դասեն զինքը այն սուտ ազգասերներու կարգը, որք անձնական փառքի համար ամեն իրավունք ոտքի տակ կառնեն և որք գրիչ ունենալով ձեռքներնին, երկու տող չուզեցին իր վրա գրել»²: Այս ամենի մեջ ամենակարևորն այն է, որ Արուսյանի անձն ու գործը Ոսկանը դիտում է միասնության մեջ և Արուսյանի անձնական ձևկատագիրը չի բաժանում նրա ստեղծագործության բովանդակությունից: Սա հենց Արուսյանի կերպարի իդեալական ըմբռնումն է, որ հետագայում, արխիվային ինչ-ինչ փաստերի հայտնաբերման պատճառով, եթե ճեղքվածքներ էլ տալիս է, այնուամենայնիվ, մնում է զարմանալի ամբողջական:

Ի պատիվ Ոսկանի, պետք է ասել, որ նա ճիշտ հասկացավ Արուսյանի վեպի ազգային նշանակությունը, Նալբանդյանի բառերով ասած՝ գրքի խորհուրդը: Նալբանդյանը իրավացիորեն Ոսկանի մասին նկատում էր, թե «Արևմուտքի» գիտուն հրապարակողը «հասկացել է բոլորովին թե՛ գրքի խորհուրդը և թե՛ հեղինակի արժանավորությունը»: «Վերքի» արժանիքները Ոսկանը խմբավորում էր ազգային և բանասիրական հատկանիշների տակ: Ազգայինը հողվածագիրը տեսնում էր և՛ հերոսի ընտրություն, և՛ լեզվի մեջ՝ նշված առումներով Արուսյանի հայրենասիրությունը համարելով «հեռատես ազգասիրություն»: Թե՛ զուտ ազգային և թե՛ ընդհանրապես դեմոկրատական նկատառումներով Ոսկանը բարձր է գնահատում Աղասուն հերոս ընտրելու փաստը, որովհետև այդ չրջանում Ոսկանն ինքը տարված էր Փրանսիական հեղափոխության գաղափարներով, ուստի նրա համար հավասարապես սիրելի էին թե՛ ազգային, թե՛ օտարազգի բռնակալների դեմ պայքարող հերոսները: Այս պատճառով էլ հերոսի ընտրության հարցում նա լիովին համախոհ է Արուսյանի հետ

¹ «Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա», Ե., 1981, էջ 351:

² Նույն տեղում, էջ 352:

և բաժանում է նրա դեմոկրատական հայացքները. «Պ. Աբովյանին այս ընտրությունը իր անձը կատարելապես կհայտնե և մեր համալրությունը բոլորովին կը գրավե: Ժամանակը եկավ, որ հայ ռամիկն ալ զգա, որ իր ռամկությունովը մեծ բաներ կրնա ընել և ուրիշ ժողովուրդներն վար չմնար թե՛ ազգային և թե՛ օտարազգի բռնավորներու դեմ գինելու ատեն...»¹:

«Վերքի» ազգային նշանակությունը, Ոսկանի ըմբռնմամբ, չէր սահմանափակվում հերոսի ընտրությամբ: Կարևորը բուն հայկական կյանքի նկարագրությունն էր, հայ մարդու ընտանեկան, կրոնական ու կենցաղային առօրյայի հարազատ վերարտադրությունը, այն աստիճան հարազատ, որ «Այս գիրքին շնորհիվ վերջապես վտարանդի հայ մը կրնա գոնե տեսիլ մը ունենալ ազգային բարքին, սովորություններու և վիճակին»: Ոսկանը չի մոռանում շեշտելու Աբովյանի վիպասանական տաղանդի հզորությունն ու նրբությունը միաժամանակ, նրան համեմատում է եվրոպական հռչակավոր գրողների հետ. «Տեղ-տեղ այնպիսի մանր և փափուկ նկարագրություններ կան, որք Պալգաքի կամ էոթեն Սյուի գրածներեն վար չեն մնար և վիպարանի թանկագին տաղանդ մը կը հայտնեն»²:

Աբովյանի վեպից ելնելով՝ Ոսկանն անում է անհրաժեշտ հետևություններ ազգային գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ: Աբովյանը ցույց էր տալիս գրականության զարգացման արմատական ուղին, որը տարբեր էր սնոտի ազգասիրությունից և հենվում էր առողջ սկզբունքների վրա: Պետք է հենվել ժողովրդական բարքերի, ժողովրդի ավանդությունների և պատմության վրա, ստեղծել աշխարհիկ բովանդակությամբ գրականություն և ազգը հանել մտավոր աղքատության վիճակից: «Պ. Աբովյանին գրածը, եթե ուրիշ ուսումնականներն չարունակվի, կրնա վերջ դնել մեր մտական աղքատության և փոխանակ սնոտի կամ օտարազգի գրածներու, տոհմային գրագիտություն մը հաստատել: Ժողովուրդին սիրտը՝ ահա՛՛ գրագիտության աղբյուրը, իր անցյալը և ավանդությունները՝ ահա՛՛ գրելու նյութերը. ազգ և մարդկություն, ահա՛՛ նպատակ, ուր ճշմարիտ բանասերը կաշխատի ուղղիլ և իր հետ տանիլ բազմությունը, որու անդամ է» (նույն տեղում): Կարելի է ասել, որ Աբովյանը հասնում էր իր նպատակին, և Ոսկանն առաջիններից մեկն էր, որ անդամագրվում էր նրա հետնորդների բանակում և ուրիշներին ևս կոչ էր անում հետևելու Աբովյանի օրինակին: Նա հատուկ ուշադրություն է հրավի-

¹ «Հայ գրական քննադատության քրեստոմատիա», Ե., 1981, էջ 355:

² Նույն տեղում, էջ 356:

րում նաև Արժույանի լեզվի վրա և առիթն օգտագործելով առաջ քաշում խիստ առաջադիմական տեսակետներ, շարունակում է Արժույանին՝ այս անգամ արդեն ձայնակցելով Մ. Նալբանդյանին: «Լեզվի միությունը և դյուրությունը ազգի մը խարիսխն է» նշանաբանով նա առաջ էր քաշում լեզվի միասնության խնդիրը՝ լեզուն դիտելով իբրև ապագա միասնական ազգի գոյության անհրաժեշտ պայմաններից մեկը: Ըստ էության, նա ոչ միայն ճիշտ է գնահատում Արժույանի ազգային ու գրական գործունեությունը, այլև դառնում է նրա գործի քարոզիչը ու շարունակողը ազգային ու հասարակական հարաբերությունների զարգացման նոր շրջանում: Դիտելի է նաև այն հանգամանքը, որ Ոսկանը Արժույանին գնահատում է համազգային տեսանկյունով՝ առանց խնդիրը մասնավորեցնելու արևելահայ կամ արևմտահայ շրջանակներում:

Արևմտահայ իրականությունից մեջ էլ սակայն Արժույանը գտավ իր թշնամիներին: Եթե «Մեղուն», «Արևմուտքը», «Արծվի Վասպուրականի»-ն հատվածներ էին տպագրում և սիրով արտահայտվում մեծ հայրենասերի ու լուսավորչի մասին, ապա հետադիմականները, զայրացած Արժույանի հակակղերական հայացքներից, չէին վարանում օրը ցերեկով նրան տկարամիտ անվանել: 1864 թ. Չամուռճյանի խմբագրած «Երևակը», «Աղոթք ընելուն հարկը և պատշաճությունը» վերնագրով հոդվածին իբրև վերջաբան մի հատված գրեց «Վերքից» և ապա գնահատեց Արժույանին. «... Թող որ միշտ ուզած ազատության միջոցը հրաչքի պես բաներ են, որ սովորական չեն. թող որ ըսածին պես կկարծես նե Արժույանը՝ տկարամիտ է, թե որ բարեպաշտության գործքերը ծաղրել է միտքը նե՝ ինչպես որ իրոք կերևի, ամբարիշտ է»¹: Չամուռճյանի այս ատելությունն ու կիրքը ցույց են տալիս, որ Արժույանի հակակղերական հայացքները կատարել էին իրենց դրական դերը. նրանք վտանգավոր էին եկեղեցու համար, և եկեղեցին ի դեմս Չամուռճյանի, տկարամտության մեղադրանքով ձգտում էր չեղոքացնել Արժույանի ազդեցությունը:

19-րդ դարի 60–70-ական թթ. արևմտահայ մամուլում, հրապարակախոսության ու գրականության մեջ Արժույանն ընկալվում է իբրև ազգային նահատակ, որ դարձել է քաղաքական բռնության զոհ: Այդ տեսանկյունով է նրա մասին խոսում Տեր-Սարգսենյը իր «Շահենն ի Սիպիթ» վեպում, այդ տեսանկյունով է նրան գնահատում Մ. Մամուրյանը: Մամուրյանը ցավով նկատում է, որ ազգային թշվառ վիճակը, ստրկությունն ու բռնությունը հնարավորություն չեն տալիս

¹ «Երևակ», 1862 թ., № 10:

ազգային գրականություն ստեղծելու և նման փորձերի համար Արովյանն ու Նալբանդյանը հատուցեցին իրենց կյանքով. «Ուրեմն ո՞ւր է հայ Պերանժեն, հայ Պայրն, հայ Կեոթեն, հայ Հյուկոն, հայ էոժեն Սյուն և այլն: Բայց, ավա՛ղ, ո՛վ պիտի սնուցանե, քաջալերե, մեծարե նորածին կամ թագուն հայ քերթողը, վիպասանը, իմաստասերը, թշվառություն, ստրկություն և բռնություն հողին վրա. ո՛վ պիտի կերակրե, պաշտպանե, ազատե Արովյան մը, որ Հայաստանի վերջը ցույց տալու և ողբալու ատենը՝ անտեսանելի ձեռքե հանդունդ կը գլորի, Նալբանդյանց մը, որ ուղիղ ճանապարհը հայտնելուն՝ արծիվին ճիրանին տակ կը ճնշի և ազատություն գոչելով՝ հողին կը փչե, Պատկանյան մը, որ փլած սրտերու հայրենասիրություն թելերը կը թնդե, այլ վարագույրի մը ետևեն և այլն»¹: 60–70–ական, մասնավորապես 60–ական թվականները արևմտահայ իրականության մեջ ազգային զարթոնքի, անկախություն համար պայքարի, ազգային իղեպանների հաստատման տարիներ էին (հիշենք Զեյթունի ապստամբությունը, Ազգային Սահմանադրությունը և այլն), և Արովյանն ու նրա «Վերքը» ընկալվում էին գերազանցապես ազգային առումով:

Հետագա տասնամյակներում՝ 80–90–ական թթ., Արովյանի անունը ավելի հաճախ է շոշափվում արևմտահայ մամուլում: Սակայն այս շրջանում, մի շարք պատճառներով, շեշտը դրվում է ընդհանրապես Արովյանի կատարած գործի օգտակարություն և նրա վեպի ռեալիստական գծերի վրա: Նախ՝ սուլթանական Թուրքիայի գրաքննությունը չափազանց ուշադիր էր արևմտահայ մամուլում հայրենասիրական ու ազգասիրական բնույթի խնդիրներ արծարծելու նկատմամբ, և գրողներն ու հրատարակատուները ստիպված էին բավարարվել սոսկ հպանցիկ ակնարկներով, կիսատ-պոստ ասած մի քանի խոսքերով: Պատահական չէ, որ կիսատ մնաց Արփիարյանի «Բաֆֆի և հայ վիպասանությունը» հոդվածաչափը, Բաֆֆու «Սնամսայի մեկիբությունները» սյուժեի վերապատմումը: Եվ քանի որ մամուլում ազգային ու քաղաքական խնդիրներ շոշափել հնարավոր չէր, իսկ արևմտահայ ոչ միայն քննադատությունը, այլև գրականությունը զարգանում էր հիմնականում մամուլում, ապա, բնականաբար, անկարելի է դառնում Արովյանի գործի ազգային հայրենասիրական կողմի արծարծումը: Մյուս կողմից էլ, 80–ական թթ. ռեալիստական շարժման մասնակիցները «ղեպի գավառը, ղեպի ժողովուրդը» իրենց նշանաբանի իրագործման ճանապարհին մատնացույց էին անում Արովյանի ժողովրդասիրությունը, ժողովրդի համար կատարած օգ-

¹ Վոլթեր Սքոթ, Իվանոև, Զմյունիա, 1872 թ.:

տակար գործը: Այս առումով Արուվյանը դարձավ արևմտահայերի համար օրինակ ու չափանիշ, համեմատության եզր: Սոսուն է Տիգրան Կամսարականին Արուվյանի հետ համեմատելու երևույթը: Արուվյանի գործն ու ստեղծագործությունն ունի համազգային նշանակություն, իսկ Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» վեպը Արուվյանի «Վերքը» համեմատությամբ շատ ավելի մասնավոր երևույթ է և ավելի համեստ նշանակություն ունի: Բայց մյուս կողմից էլ, եթե Պարոնյանի երգիծական ստեղծագործությունը չհաշվենք, ապա ըստ էության Կամսարականի վեպը առաջին ռեալիստական ստեղծագործությունն էր արևմտահայ արձակույթում՝ ոտմանտիզմի որոշ տարրերով, բայց և հասարակության սոցիալական կառուցվածքի, ասել է թե ժողովրդի կյանքի հիանալի իմացությամբ: Հատկապես այս վերջին հանգամանքն էր թույլ տալիս նրան համեմատել Արուվյանի հետ: 1888 թ. «Արևելքի» հոդվածներից մեկում Արփ. Արփիարյանը Կամսարականի մասին խոսելիս վկայակոչում է Մարկոս Աղաբեկյանին. «Ինչպես ժողովրդի լեզուն, ժողովրդի հոգին կը փայլի այդ վեպին մեջ. միայն թե շարունակեր ինչպես սկսած է: Այդ երիտասարդը շատ սիրեցի, անգամ մը գա զիս տեսնե, շատ կը ցանկամ տեսնել զնա: Մեր Արուվյանը պիտի լինի: Մենք ալ բան մը պիտի ցուցնենք ոուսահայոց»¹: «Արևմտահայոց Արուվյան, Պոլսո Արուվյան» արտահայտությունները մամուլում ստանում են այն արժեքը, ինչ որ «հայ Պալղաք, հայ Պերանժե» կապակցությունները, այսինքն Արուվյանը ընկալվում է իբրև ստույգ ու վավերական մեծություն և նրա հետ համեմատվելը՝ բարձրագույն պատիվ: Դժվար չէ նկատել սակայն, որ նման համեմատության համար հիմք է ծառայում Արուվյանի վեպի բազմաթիվ հատկանիշներից մեկը, գուցե և գլխավորը՝ ժողովրդական կյանքի իմացությունը և վեպի ռեալիստական գծերը, թեև վերջին հաշվով «Վերքը» ռեալիստական վեպ չէ, այլ գեղարվեստական տարրեր մեթոդների համադրություն:

80-ական թթ. գրական շարժման կողմնակիցները «Վերքը» գնահատում էին իրենց որդեգրած մյուս սկզբունքի՝ օգտակարության առումով ևս: 1893 թ. Աբրահամ Այվազյանը հրատարակեց «Ծար հայ կենսագրություն» գիրքը, որի մեջ տեղադրել էր նաև Արուվյանի ու Նալբանդյանի կենսագրությունները: Գիրքը, կատարման ցածր որակով հանդերձ, ընդհանուր առմամբ դրական արձագանք գտավ մամուլում, և գրախոսները, կարծես խոսքները մեկ արած, բազմաթիվ երկրորդական ու երրորդական կարգի մարդկանց կենսագրություն-

¹ «Արևելք», 1888 թ., թիվ 1338:

ների շարքում առանձնացրին Արուվյանի ու Նալբանդյանի անունները: Արչակ Չոպանյանը շատ որոշակի դրսևորեց բոլորի մեջ նրանց գերադասելու իր ցանկությունը. «Ու հետո, ծանոթ և անծանոթ շատ մը երկրորդական դեմքերու մեջ, կը գտնենք երկու մեծ ու սիրելի անունները Քանաքեռցի Սաչատուրին և Մ. Ղազարյան Պայտարյանցին, զորս մենք քանի մը ոտանավորով ու քանի մը դեպքով միայն կը ճանչնայինք և որոնց վրա ահա առատ տեղեկություններ կուտա մեզի պ. Այվազյան»¹: Բազմաթիվ կենսագրությունների մեջ նույն անունները առանձնացրեց նաև Արփ. Արփիարյանը «Օգտակար ըլլալ» հոդվածում² շեշտը դնելով նրանց կատարած գործի օգտակարություն, ժողովրդի գործին նրանց նվիրվածություն վրա: Արփիարյանը առանձին ջերմություն մը է խոսում Արուվյանի մասին. «Առաջինը (երկու դեմքերից – Ժ. Ք.) կը վերաբերի Քանաքեռցի Սաչատուրին: Այդ շահեկան մեծ դեմքը մասնավոր շողով մը կը փայլի այն մութին մեջ, ուր կորսված է, և իր վրա բերն-բերան լաված պատմությունները՝ արի ու վեհ հոգիի մը տեղը կուտան իրեն մեր մեջ: Ամենն առաջ ինքն է, որ հասկցած է ժողովրդական լեզվին ինչ հարուստ գանձարան մը ըլլալը ու այդ լեզվով երգած է ընտանեկան անոր ուրախություններն ու վշտերը: Հանկարծական բան մը եղած չէ այդ բերումն իր մեջ, այլ երկարատև խորհրդածություն ու դատողության արդյունք»:

Այնուհետև Արփիարյանը հիշում է իր հայրենակիցներին օգտակար լինելու համար Արուվյանի կողմից Դորպատում հաց թխելու եղանակներ սովորելու փաստը, նման երևույթ հիշում է Մ. Նալբանդյանի կյանքից, երբ վերջինս շերամապահություն մասին գիրք էր գրում և խրատներ ու խորհուրդներ տալիս ընթերցողին՝ դարձյալ նրանց օգտակար լինելու նպատակով: Երկու մեծ մարդկանց կյանքից վերցրած այդ դեպքերը կողք կողքի դնելով՝ Արփիարյանը եզրակացնում է. «Ահա երկու մարդիկ, որք իրենց ժամանակին բաղդադամար, մթերած են գիտության ու դպրությունց մեծ պաշար մը, որք գիտեին, թե դասարանական ամպիոնեն կամ մամուլի միջոցով կըրնային ազդել իրենց հասարակության վրա, բարեփոխելով մտքերը, ջնջելով նախապաշարումները և փտած սովորությունները, հառաջադիմության ուղին ցույց տալով լայն և անսահման: Եվ ասոր հետ մեկտեղ ըմբռնած են, թե ժողովրդի նյութական օրինակներով ալ խոսելու պետք կա, հառաջադիմությունը իրական ու դրական կերպերով

¹ «Հայրենիք», 1893 թ., № 462:

² «Հայրենիք», 1893 թ., № 464:

ցույց տալու հարկ կա, պակսեցնելով հոգնութիւնները կամ ավելցնելով դյուրակեցութեան միջոցները: Ու այսպես մին, հացագործութեան ավելի հարմար կամ աժան եղանակ մը կը սորվի՝ իրեններուն սորվեցրնելու համար, և մյուսը ժողովրդական խրատները կը գրե չեւրամի մշակութեան համար: Իրեններուն օգտակար ըլլալու փափաքը ամենեն ավելի կ'երևի մասնավորապես երկու մեծ մարդերուն այս փոքր գործերուն մեջ»¹:

Եթէ հնարավորութեան առումով և հանգամանքների բերումով Արփիարյանը, առաջնորդվելով իր հետապնդած հարցերի բնույթով, չեչտը դնում էր Արուսյանի գործի մեկ կամ մյուս առանձին կողմի վրա, բնավ չի նշանակում, թե նա լիովին չէր գիտակցում Արուսյանի գործի մեծությունը ամբողջությամբ վերցրած և ազգային առումով ընդհանրապես: Կարելի է նույնիսկ պնդել, որ այդ մեծություն լիակատար գիտակցությունն էր հենց հիմք տալիս Արփիարյանին այս կամ այն մասնավոր առիթով դիմելու Արուսյանին: Առիթը ներկայացած դեպքում Արփիարյանը Արուսյանին տալիս է ամենաբարձր գնահատականը և երբեմն նույնիսկ չափազանցությունների մեջ ընկնում: Այդպիսի առիթներից մեկը եղավ Խորենացու պատմության աշխարհաբար թարգմանության հարցը, որից ծնված վեճը վերածվեց ընդհանրապես գրաբար-աշխարհաբար վեճի: Գրաբարի երզվյալ պաշտպանները ծաղրում էին աշխարհաբարի կողմնակիցներին և առաջին հերթին՝ Արուսյանին: Դրանց թվում էր էմանուել Եսայանը, որ հարձակվում էր Արուսյանի աշխարհաբարի վրա, ծաղրում նրան, ասելով թե նրա լեզուն «բարեհիշատակն Ծերենց թերեքեմի բարբառ՝ կ'անվաններ»: Արփիարյանը կրքով պաշտպանում էր Արուսյանին Եսայանի հարձակումներից, պաշտպանում էր նրա լեզուն և այդ լեզուն գործածելու արուսյանական նպատակը: Հանրությունը օգտակար լինելու արուսյանական հումանիզմը նա հակադրում էր եսայանների մանր եսասիրությունը. «Արուսյանի «Վերքը», որ ամբողջ մի ժողովուրդ մը ցնցած է, սրտերը գալարած է և արդի գրականության նոր ուղի մը բացած է, պ. Եսայանի կողմն ծաղրի առարկա կըլլա. բայց ի՞նչ սպասել այդ եսական Եսայաններե, որք լեզվական խնդիրներու մեջ վայրկյան մը չեն խորհիր ժողովրդի, ազգի համար և միշտ ինքզինքնուն վրա կը մտածեն:

Ո՛չ, պ. Եսայան, **Վերքը** ծաղրելու համար անսիրտ, անզգա ըլլալու է հայ մը:

Բայց թե մեր Արուսյանի **Վերքը** այդքան ծաղրելի է, ի՞նչ են ձեր

¹ «Հայրենիք», 1893 թ., № 464:

Վիրգիլիոսի Մչակականք և նմանները: Եթե Վերքը, մեր սրտերը թունդ հանող այդ գիրքն անհասկանալի է, կը հասկնա՞նք Վիրգիլիոսը»: Յույց տալու համար Վիրգիլիոսի անհասկանալի լինելը, Արփիարյանը մի քանի հատվածներ է բերում Մխիթարյանների գրաբար թարգմանություններից (իր ասելով՝ ամենապարզ տեղերից) և եզրակացնում. «Այս տեսակ գրքեր աշակերտներու կուտաք դպրոցներու մեջ, օտարների բանաստեղծություններն ու պատմությունները կը սնուցանեք աշակերտները, կը չարչարեք խեղճերն հասկնալու համար այս անհասկանալի տխմարբանություններու գեղեցկությունը և կծաղրեք Արովյանը, որու մեկ տողին իսկ արժանի չեն ձեր պաշտած Մչակականքը և նմանները»¹: Անշուշտ, բանավիճային կիրքը Արփիարյանին գցում է չափազանցության մեջ, և նա թերագնահատում է Վիրգիլիոսին: Այդպիսի գնահատականի համար զգալիորեն հիմք էին ծառայում Մխիթարյանների թարգմանությունները, որոնք կատարվում էին գրաբարով, որը ասես բանաստեղծությունների միջից հանում էր կենդանի հույզն ու զգացմունքը և այն, ինչ իսկապես բանաստեղծական է: Բայց Արփիարյանը ճիշտ էր հարցադրման մեջ, քանի որ աշակերտների հայեցի դաստիարակության համար անհրաժեշտ էր համարում ազգային պատմության ու բանաստեղծության ուսուցումը և այս հարցում առաջին տեղը հատկացնում էր Արովյանին:

Արևմտահայ գրականագիտական միտքը, ինչ խոսք, չէր կարող իր խորությունը ու հարցադրումներով համեմատվել արևելահայ իրականության մեջ սկիզբ առած արովյանագիտության հետ, որն արդեն ճյուղավորվում էր բանասիրության, հուշագրության, տեքստաբանության և այլն: Բայց արևմտահայ գրականագիտությունն, հատկապես քննադատությունը, զգայուն էր Արովյանի անվան ու հիշատակի հանդեպ և յուրովի ձայնակցում էր մեծ լուսավորչի շուրջը ծավալված միջոցառումներին ու խոսակցություններին: Արևմտահայ պարբերականներն անդրադարձան Արովյանի մահարձանի կառուցման արևելահայերի միջոցառմանը և զրվատանքով խոսեցին այդ մասին: «Մասիս» աշխատակից Տիգրան Արփիարյանը, անդրադառնալով Արովյանի արձանի կառուցման արևելահայոց ջանքերին՝ կարևորում էր նաև այսպես կոչված «Թուղթի փառքի» արժեքը՝ ի նկատի ունենալով տպագիր խոսքը: Այդպիսի «Թուղթի փառքի» դրսևորումներից էր նա համարում «Բազմավեպում» հրատարակված «Հայ լեզվի ուսումն յեվրոպա» ուսումնասիրության մեջ Արովյանին նվիր-

¹ «Մասիս», 1890 թ., № 3944:

ված մի քանի էջը, Այվազյանի՝ արդեն հիշատակված «Շար կենսագրություն» գիրքը և այլն:

Այստեղ նշված ու չնշված բազմաթիվ հոդվածների ու գնահատականների մեջ առանձնանում են Արչակ Չոպանյանի երկու հոդվածները: Նրանցից առաջինը գրվել է 1898 թ.¹ Արբոլյանի անհայտացման 50-ամյակի և երկրորդը՝ 1906 թ.¹ նրա ծննդյան հարյուրամյակի առթիվ (հետագայում ճշտվեց Արբոլյանի ծննդյան թիվը՝ 1809): Չոպանյանը մասամբ շարունակում է Ստ. Ոսկանի սկզբնավորած ավանդները, բայց շատ կողմերով հարստացնում է Ոսկանի ասածը և դա ոչ միայն արբոլյանագիտության նոր տվյալների հայտնաբերման պատճառով, այլև հմուտ ու բարձրաճաշակ գրականագետի իր նուրբ դիտողականության, նյութի ավելի խոր ընթերցման և անհամեմատ ավելի լայն իմացության շնորհիվ: Ոսկանի նման Չոպանյանը ևս առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում Արբոլյանի անձնավորության ու կյանքի վրա՝ մեծ հիացումով խոսելով նրա մասին: Արբոլյանի անձի նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունը բազում պատճառներ ունի: Նախ՝ հոդվածների գրության առիթները անհրաժեշտություն էին դարձնում Արբոլյանի անձի ու ապրած կյանքի մասին խոսելը: Երկրորդ՝ խավարի ու նախապաշարունակների դեմ Արբոլյանի տեսական ու հուսահատ պայքարի ողբերգական ավարտը ստիպում էր խոսել Արբոլյանի ապրած ողբերգության մասին: Երրորդ՝ Արբոլյանի անձն ու գործը կազմում են զարմանալի ու ներդաշնակ մի ամբողջություն և այդ ամբողջության տրոհումը միայն կվնասեր նրա գործի գիտական մեկնաբանությունը: Եվ վերջապես, գրականագիտական աշխատանքի մեջ Չոպանյանը նախընտրում էր հեղինակի կյանքի, նրա ապրած միջավայրի ու ժամանակի միասնական քննությունը: Նա այդ սկզբունքով է առաջնորդվում նաև Արբոլյանի պարագայում. «Արբոլյանի գործը անոնցմե է, զոր անկարելի է ամբողջապես և իրապես հասկենալ առանց արտադրողին կյանքը մոտեն ճանչնալու: Գործը բացատրելու համար անհրաժեշտ պայման մըն է մանրամասնաբար ուսումնասիրել կյանքը, որ անոր ծնունդ տվավ, և որ ինքն իսկ արդեն ապրված քերթված մըն է»¹: Սակայն կենսագրական տեղեկություններ հաղորդելուց ավելի Չոպանյանին հետաքրքրում էր Արբոլյանի բարոյական կերպարը: Արբոլյանը այն հազվագյուտ, բացառիկ անհատներից է, որ իր ժողովրդին վերադարձրեց նրա ազգային դեմքն ու ոգին և դարձավ նոր պատմաչրջանի հայության հիմնա-

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 306–307:

դիրներից մեկը: Ահա թե ինչու Չոպանյանը նկատում է. «Տոնելով Արովյանի մահվան հիսնամյակը, հայ ժողովուրդը իր բարոյական գարթնումին մեկ մեծ թվականը տոնած կրլլա»: Շատ բարձր կարծիք ունենալով Արովյանի բարոյական կերպարի մասին՝ Չոպանյանը չի ուզում ընդունել նրա լուսավոր անունը ստվերող որևէ վարկած, նրա անհետացման առեղծվածը լուծող այնպիսի ենթադրություն, որ կարող է Արովյանին իջեցնել իր փառքի պատվանդանից: Չոպանյանը շատ լավ ըմբռնում է, որ հայ ժողովրդին պետք են Արովյանի նման իդեալական կերպարներ, որոնք օրինակի ուժ ունեն և պետք է պահեն ժողովրդի ոգին ու հույսը, ուստի չպետք է որևէ բիծ լինի նրանց վրա: Այս առումով նա մերժում է Արովյանի անհետացման գործում թուրքի կնոջ հետ կապի վարկածը: Նկատելի է նույնիսկ, որ այդ վարկածի հավանականությունն ու անհավանականությունը նա առանձին կարևորություն չի տալիս, այլ ցանկություն է հայտնում այն մեջտեղից հանել, «որովհետև Արովյանի կյանքին ամբողջ հոյակապ միություն ունեցող գույնը պիտի ավերվեր, պիտի գոեհկանար այդպիսի վախճանով մը»²: Չոպանյանի համար Արովյանը գեղեցիկ և իրենով ժողովրդին գեղեցկացնող երևույթ է: Նրա գործը անընդհատ պետք է քարոզել, պետք է կենդանի պահել նրա հիշատակը, ժողովրդին վարժեցնել նրա անմահության հետ: Նա մի գեղեցիկ և խոստուն համեմատություն է կատարում: Մայր դարձող կանանց գեղեցիկ պատկերներ են ցույց տալիս, որ մանուկները այդ գեղեցկության ցուրքի տակ ծնվեն, այդպես էլ մեծ մարդկանց դեմքը միշտ պետք է ցույց տալ ժողովրդին, որ այդ մեծության ցուրքի տակ աճեն սերունդները: «Ու չեմ գիտեր ավելի գեղեցիկ ու գեղեցկացնող դեմք, քան դեմքն այդ դյուցազնական գեղջուկին, որ ամբողջ կյանքին մեջ գաղափարի մը սիրույն մաշեցավ»³: Արովյանը, սակայն, սոսկ գեղեցիկ երևույթ չէ, նա իր անձով օտարներին է ներկայացնում հայությունը, ուստի պատահական չէ, որ «գերմանացիները Արովյանին վրայեն հայությունը սիրեցին, կըմբռնեին, որ Ասիո մեջ խրած այդ տարրը եվրոպական տարր մըն է, քաղաքակրթության կարող»⁴:

Ա. Չոպանյանը կարևորում է Արովյանի գործը, նրան որակում իբրև արևելահայ գրականության հիմնադիր, ասելով, որ հետագա հայ գրողները ընթացան Արովյանի բացած ճանապարհով: Իսկ հա-

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 305:

² Նույն տեղում, էջ 317:

³ Նույն տեղում, էջ 325:

⁴ Նույն տեղում, էջ 309:

ճախ էլ, դուրս գալով Արուվյանի մեծութունը զուտ արևելահայերի համար սահմանելու նեղմտությունից, նա ավելի լայնախոհորեն է մոտենում խնդրին, որոշ վերապահությունից՝ գտնելով, որ Արուվյանը դրեց ընդհանրապես հայ նոր գրականության սկիզբը: «Ինքզինքը մխիթարելու համար և իրականացնելու համար միանգամայն իր տենչանքներուն ամենեն սիրականը, կըշափեր պարապ ժամերուն ու կգրեր իր հրաշակերտը՝ «Վերք Հայաստանի»-ն, որով հիմը կղներ ուսահայոց, և Թերևս ամբողջ Հայոց նոր գրականության»,¹ գրում է գրականագետը՝ (ընդգծումն մերն է – Ժ. Ք.): Այս վերջին միտքը Չոպանյանը հետևողականորեն չի պաշտպանում և թվում է նույնիսկ թուուցիկ ասված բան, բայց նրա կողմնակի դիտողությունները գալիս են հաստատելու այդ միտքը: Թեև արևմտահայ գրականության համար Չոպանյանը զարթոնքի սկիզբ համարում է Մխիթարի և Մխիթարյանների գործունեությունը և նրանց սկզբնավորած ավանդների կիրառությունը Պոլսում և Իզմիրում, այսուհանդերձ, նա խոստովանում է, որ նախ՝ արևմտահայերը ուշացան գրաբար-աշխարհաբար ձգձգված վեճը լուծելու հարցում և ապա բուն գրականության բնագավառում նրանք չունեն Արուվյանի կողքը դրվելու արժանի մեծություն: Արուվյանի դերը նա գնահատում է երկկողմանիորեն, գրականության հիմնադրի հարցը քննելիս հաշվի է առնում նրա և՛ լեզուն, և՛ ստեղծագործության գեղարվեստականությունը, գրականության որակը: «Ինքը նոր հայերենին կյանքը հաստատեց և առջի փորձեն իսկ հաղթանակը տարավ, որովհետև իր գործը կատարեց գրական հրաշակերտով մը, մինչդեռ թրքահայոց մեջ հաղթանակը ուշացավ, որովհետև առաջ վիճաբանություններն սկսան և ճշմարիտ աշխարհաբար կենդանի գրականությունը ետքը եկավ»²: Լեզվի և գրականության նորացման հարցը միասնաբար լուծելու առումով նա Արուվյանին համեմատում է Դանթեի հետ: Ճիշտ է, նկատում է Չոպանյանը, հայերն այնպես հաճությունից չընդունեցին Արուվյանի բերած նորությունը, ինչպես իտալացիները Դանթեին և պետք եղավ, որ Արուվյանից հետո Նալբանդյանն ու Նազարյանը պայքարը շարունակեին, այսուհանդերձ, սկզբնավորողն ու հիմնադիրը Արուվյանն է:

Չոպանյանը շեշտը դնում է Արուվյանի կատարած գործի ամենաէական կողմերի վրա, ընդգծում է գլխավորը, կենտրոնականը: Նա շատ լավ ըմբռնում է, որ Արուվյանը սոսկ գործիչ չէ, մանկավարժ ու լուսավորիչ, որ նա առաջին հերթին գրող է և պետք է նրան

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 313:

² Նույն տեղում, էջ 306:

գնահատել իբրև արվեստագետի ու ստեղծագործողի: Այս իմաստով Արուվյանի մասին նրա գրած երկու հոդվածները որոշ չափով տարբերվում են: Առաջինում գրականագետը Արուվյանին գնահատում է նրա գործի կարևորությունը բարձր գիտակցությամբ և այդ կարևորությունը ցույց տալու ձգտումով, երկրորդ հոդվածում, արդեն հաստատած գրողի մեծությունը, նա թույլ է տալիս իրեն արդեն նկատելու նաև Արուվյանի ստեղծագործության թերություններն ու պակասությունները: Սակայն թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ դեպքում անսահման է Չոպանյանի հիացումը արվեստագետ Արուվյանով: Արուվյանը Չոպանյանի համար հզոր, կրքոտ, փոթորկալույն, մրկածուփ տաղանդ է՝ իր իսկ վիթխարի տենչանքների ու զգայությունների տակ ողբերգականորեն ճզմված, հրաբուխ մարդ, որ իրեն իբրև նախորդ կարող է ունենալ միայն Նարեկացուն: Ուշագրավ է այն համեմատությունը, որ կատարում է Չոպանյանը Նարեկացու և Արուվյանի միջև, քանի որ այդ համեմատությունը հենվում է ոչ միայն երկու խոշոր անհատների հզոր տաղանդի, այլև այդ տաղանդների բնութագրական հատկանիշի՝ քնարականության վրա: Այսինքն Արուվյանի կրակված սրտի ու հրեղեն խոսքի մեջ Չոպանյանը առաջին հերթին հայտնաբերում է հզոր բանաստեղծին և հենց բանաստեղծականության առումով էլ նրան համեմատում է Նարեկացու հետ: «Բառական կուտակումը, կրկնությունաց ու անհագ ընդլայնմանց ձգտումը, զգացման ծայրահեղ ջղայնությունը, բացատրությունաց վայրենի ուժգնությունը, կոշտություն ու փափկություն տարօրինակ խառնուրդը, ծանր ու դանդաղ երկարաբանությունը և միանգամայն՝ երբեմն փայլակնահանգույն արագությունն ու փայլը, ահավասիկ ինչ որ կգտնենք Նարեկացիին «Ողբերգության մատյան»-ին ու Արուվյանի «Հայրենասերի ողբ»-ին մեջ, երկու ամենեն հայ գրքերը, որ ունինք և որոնցմե միայն պիտի կրնա ծնիլ հայ ճշմարիտ բանաստեղծություն մը»¹: Ոչ միայն տաղանդի բնույթով, այլև ներչնչման ուժով նման են այս երկու հանճարները, որոնք «երկուքն ալ հիմարության մոտեցող հուզման մը մեջ գրած են» և «երկուքն ալ իրենց ցեղին զգայնության բարձրագույն արտահայտությունը կներկայացնեն»: Նա համեմատում է երկու մեծ հայերի ոճերը և նկատում, որ եթե Նարեկացու ոճը նուրբ է ու կատարյալ, ապա Արուվյանինը հուզական է ու ավելի կենդանի:

Չոպանյանն իր առջև դրած խնդրին մոտենում է իբրև գիտնական

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 319:

ու արվեստագետ, նրա մեջ եղած գիտնականը հայտնաբերում է օրինաչափությունը, հիմնական խնդիրները, սկզբունքային նշանակություն ունեցող հարցերը, իսկ արվեստագետը բանաստեղծական շունչ է տալիս գիտնականի հայտնաբերածին, ներկայացնում է այն ներչնչումով ու ոգևորությամբ: Ասվածի համար լավագույն օրինակ կարող է ծառայել հետևյալ նկարագրությունը. «Աբովյանի ոճը իրական մրրիկն իսկ է, ինչպես արևելքի ամառներուն կտեսնենք վրանիս հեղակարծ խուժելը կարմրած երկնքեն, գորշ ու կանանչ ու մոնչող անհունածավալ առածգական գալարատանջ էակը, որ հազար երախներով կպոռա, հազար աչվրներով կփայլատակե, հազար ոնգունքե փոշի, ծուխ, քար, կայծակ ու արհավիրք կսփռե, աղաղակելով երկինքն ի վեր ցավ մը հսկայական ու մոլեգին, և սակայն իր ամեհի անցքեն անմիջապես հետո, դեռ չփարատած ամպերուն մեջնեն կախելով ծխածաններ անուշություն, ու հողին վրա, օդին մեջ ձգելով զովություն մը, որ ճնշողական ու բարբարոս տաքություն սպանիչ քամին միայն կրնա ծնուցանե»¹:

Չոպանյանի ուշադրությունից չեն վրիպում Աբովյանի տաղանդի մյուս բնորոշ հատկանիշները՝ երգիծականությունը, բազմաթեմայնությունն ու բազմաժանրությունը: Անշուշտ, Աբովյանի ստեղծագործության բոլոր էջերը չէ, որ բավարարում են Չոպանյանի պահանջները: Նա, հատկապես երկրորդ հոդվածում, բազմաթիվ թերություններ է տեսնում Աբովյանի ստեղծագործության մեջ, առանձնապես շեշտում է բայաթիների ու գրաբար բանաստեղծությունների թուլությունը, ձգձգվածությունն ու ճապաղությունը, մատնանշում է «Վերքի» կառուցվածքի մի շարք էական թերություններ՝ կրկնություններ, երկարաբանություններ, չեղումներ սյուժետային գծից, լեզվական անճաշակություններ և այլն: Սակայն միաժամանակ նա նկատում է, որ «Վերքի» թերությունները կարող են քամահրանք առաջացնել միայն խիստ նրբաճաշակների մոտ, բայց նույն «Վերքի» լավագույն հատվածները այնքան բարձրորակ գեղեցիկ են և այնքան անզուգականորեն հզոր, որ թողնում են ընկճող հիացումի տպավորություն, իսկ այդ հատվածների վերընթերցումը պարզապես ջախջախիչ ազդեցություն է թողնում:

Աբովյանի գործունեության ու ստեղծագործության, մասնավորապես «Վերքի» մեջ Չոպանյանը բարձր է գնահատում նրա ժողովրդասիրությունը, որն արտահայտվում է թե՛ լեզվի ընտրության ու կիրառության, թե՛ ժողովրդական կյանքի հրաշալի իմացության ու վերարտադրության մեջ: «Վեպը ծայրեծայր ամբոխ կհոտի»—

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 320:

գրում է նա: Արժույթը մի հասարակ գեղջուկի չափ գիտե գյուղը ու մեծ գրագետի պես կարողացել է վերարտադրել այդ գյուղի կյանքը. «... Արժույթն իր վեպին մեջ կմնա գեղջուկ մը, որուն արձակը ուրիշ բան մը չէ, բայց եթե կուտակումն ու խտացումը հայ հողին բոլոր աշուղի երգերուն, ու նույնիսկ հողին բոլոր աղաղակներուն ու մըրմունջներուն: Բայց ճիշտ անոր համար, այդ գեղջուկը գրագետ և մեծ գրագետ է, որով գիտցած է խտացնել իր էջերուն մեջ և հզոր համադրություններ մը ներկայացնել հայ գյուղը, ամբողջ գյուղը»¹:

Նշելով Արժույթնի դերն ու նշանակությունը՝ Չոպանյանը միաժամանակ ցավ է հայտնում, որ արևմտահայ իրականությունում մեջ Արժույթնի գիտեն միայն մի քանի մտավորականներ և որ նրա ստեղծագործությունը, լեզվի անհասկանալիության պատճառով, մատչելի չէ արևմտահայ ընթերցող հասարակությանը և «Վերքը» թարգմանելու խնդիր է դնում: Նա անշուշտ հասկանում էր, որ թարգմանության դեպքում վեպը կկորցնե՞ր շատ մասնավոր հրապույրներ, բայց կստանար ավելի ընդհանրական ճանաչում: Սակայն խնդիրը չի վերաբերում միայն Արժույթնի լայն ճանաչմանը, «Վերքի» թարգմանությունը ամենից առաջ անհրաժեշտ էր արևմտահայ գրականության հայեցի զարգացման համար, որովհետև արևմտահայ գրականության մեջ «ուր եվրոպացումը շատ ավելի առաջ գացած է, բայց որ հայկական դրոշմը գրողներուն ամենամեծ մասին մեջ քիչ զգալի է, պիտի ճոխանար ու հայանար, եթե Արժույթն մեր մեջ ժողովրդական դառնար»²: Չոպանյանն ինքը մտադրություն է ունեցել թարգմանելու «Վերքը», և դրա վկայությունը տալիս է Տիգրան Կամսարականը: 1899 թ. Ա. Չոպանյանին հղած նամակներից մեկում Կամսարականը գրում է. «Պուքրեչեն մորեղբորդիս պ. Ճապուրովը, որ Անահիտիդ ջերմ համակրող մըն է, կը գրե ինձի Արժույթնը աշխարհաբարի (խոսքը արևմտահայերենի մասին է – Ժ. Ք.) վերածելու մտադրությանդ առթիվ՝ «Քառսուն տարի առաջ, երբ Օրթագյուղ Եղիա Տընտեսյանի հետ մեկ տուն կը բնակեինք, Տնտեսյան կը թարգմաներ «Վերք Հայաստանի»-ն, և ե՛ս կ'աշխատակցեի իրեն. չեմ գիտեր, թե այդ թարգմանությունը ի՛նչ ձևկատագիր ունեցավ. անհավանական չէ, որ իրը գրական նշխար մը հեզ վեղամեռ երգահանին ընտանիքը երկյուղածությունը պահած ըլլա զայն»³: Մեզ անհայտ է Եղիա Տնտեսյանի ձեռնարկի վախճանը, բայց գրականության և արվեստի

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 318:

² Նույն տեղում, էջ 329:

³ «Արևմտահայ գրողների նամականի», Ե., 1972, էջ 59:

Թանգարանում այսօր պահպանվում է Մելքոն Կյուրճյանի՝ «Վերքի» Թարգմանությունն ինքնագիրը (տե՛ս նույն տեղը, էջ 411):

«Վերքի» Թարգմանությունն հաջողված կամ թեկուզ անկատար մնացած փորձերն անգամ ցույց են տալիս, որ արևմտահայերի համար Արուսյանի նման հայադրոշմ հեղինակի ժողովրդականացումը եղել է առաջին անհրաժեշտություն: Ռուսահայոց թե ընդհանուր հայոց նոր գրականության հիմնադիր, միևնույնն է, Արուսյանի բացած ճանապարհը չէր կարող ընդունելի չլինել նաև արևմտահայերի համար: Այդ ճանապարհի էությունը բնութագրում է Չոպանյանը. «Պահպանում ու զարգացում հայ ցեղին, հայ լեզվին, հայ գրականության, մուտքը հայ տարրին եվրոպական քաղաքակրթության մեջ, ահա ճամփան, զոր Արուսյանը կցուցանեք»¹: Արևմտահայերի մեջ այդ ուղին առաջինը ողջունեց Ստ. Ոսկանը, բայց առավել խոր, համոզիչ, բազմակողմանի ու մեծ արվեստով բնութագրեց Ա. Չոպանյանը: Նրա հողվածները կարելի է համարել լավագույնները արևմտահայ գրականագիտության և լավագույններից մեկը ընդհանրապես արուսյանագիտության մեջ: Անշուշտ, Չոպանյանը փաստ չի ճշտում կամ հայտնաբերում, մանրամասն վերլուծություն չի կատարում, բայց մեծ արվեստով ու նուրբ դիտողականությամբ, թեև խոշոր, ռելիեֆ գծերով, բնութագրում է Արուսյանի գործի ու ստեղծագործության հիմնական, գլխավոր հատկանիշները և, որ կարևոր է, սեր ու հարգանք է զարթեցնում Արուսյանի նկատմամբ:

Սկսած Ստ. Ոսկանից՝ արևմտահայ գրեթե բոլոր քննադատները այս կամ այն չափով անդրադարձել են «Վերքի» ժանրի խնդրին: Ոսկանը թեև շատ բարձր է գնահատում «Վերքը», բայց և այնպես համոզված է, որ ժանրային առումով այն եվրոպական վեպ չէ, զբրված է ռամիկի համար և ռամիկի ոճով և «իբրև գրական շենք մը չընծայվիր մեր առջև»: Հայտնի է նաև, որ Նալբանդյանը ընդհանրապես հավանելով Ոսկանի հողվածը, չէր կիսում նրա այս կարծիքը և գտնում էր, որ «Վերքը» միայն եվրոպական իմաստով կարելի է ընդունել ու գնահատել: Մեզ թվում է, որ վիճաբանողները տարբեր կողմեր ի նկատի ունեն, և ըստ էության մեջտեղ վեճի խնդիր չկա: Նալբանդյանը գտնում էր, որ «եթե Արուսյանի «Վերքը Հայաստանին» ունի արժանավորություն, և եթե այդ արժանավորությունը կարելի է գնահատել, ապա ուրեմն միմիայն եվրոպական կանոնով, որ նայում է միշտ գործի խորհրդին և թե հեղինակը մինչև որ

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 328:

² Մ. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Եր., 1979, էջ 312:

աստիճան կարողացել էր հասկանալ և լուծանել յուր առաջ դրած խնդիրը»²: Այսինքն եվրոպականի տակ Նալբանդյանը հասկանում էր գաղափարի և նրա դրսևորման եղանակի, բովանդակության և ձևի համապատասխանության խնդիրը և ճիշտ էր յուրովի, երբ ասում էր, թե ոչ եվրոպական տեսանկյունով նայելու դեպքում վեպը կհնչի իբրև առասպել: Սակայն Ոսկանը ի նկատի ուներ ոչ թե գաղափարական, այլ կառուցվածքային կողմը, լեզվական անհարթությունները, ճապաղությունն ու կրկնությունները, այսինքն թերություններ, որ նկատում է նաև Նալբանդյանը և նրբորեն արդարացնում Աբովյանին. «Այո՛, Աբովյանցը յուր բանաստեղծությունը չէ տվել այնպիսի ընթացք կամ վերջ, որ սովորական է եվրոպական բանաստեղծների, չէ երևում նա որպես մի անհատ կազմած, այլ որպես մի հանդիսարան որոշ պատկերների, բայց դորա առաջը առել է նա մի ընդհանուր անուն տալով յուր աշխատությունը— **Վերք Հայաստանի**»¹: Ստ. Ոսկանը հենց այս վերջին հանգամանքն էլ ի նկատի ուներ:

Վեպի կառուցվածքային նույն թերությունները նկատում է նաև Չոպանյանը, կանգ է առնում այդ թերությունների վրա, բայց ժանրը բնորոշելիս հաշվի է նստում նաև վեպի բովանդակության հետ: Ելնելով վեպի մեջ ժողովրդի ընդգրկման ծավալից ու խորքից՝ Չոպանյանը վեպն անվանում է ժողովրդական դյուցազներգություն. «**Ժողովրդական դյուցազներգությունն** մըն է ան, ուր ժողովրդին կյանքը կբարխես, ու կտառապի ու կհեա, արտահայտված այնպես, ինչպես ժողովուրդը կխոսի, բայց արտահայտված այնպիսի հոգիի մը մեջեն, որ ինքը մինակը ավելի հզոր ու ընդարձակ կզգա, քան ամբողջ ժողովուրդը մը մեկեն»²: Այս հատկանիշից ելնելով է նա հայտարարում, թե վեպը իր տեսակի մեջ իր նմանը քիչ ունի «ամեն ազգի, ամեն ժամանակի գրականություններուն մեջ»:

Ժանրային նույն՝ դյուցազներգության բնութագիրն է տալիս «Վերքին» նաև Ռուբեն Զարդարյանը: Իր «Գրականություն» աշխատության մեջ Զարդարյանը բնութագրում է դյուցազներգության ժանրը և օրինակներ բերում հին ու նոր գրականություններից: «Մեծ դյուցազներգություն մը ուրիշ բան չէ ուրեմն, եթե ոչ սերունդներու հավաքական ստեղծագործությունը, ուր կխտանա, կփոխարկվի և կմիանա մեծ բանաստեղծի մը հանճարին մեջ»³: Այդպիսին են Հոմերոսի «Իլիականն» ու «Ոդիսականը», Միլտոնի «Կորուսյալ դրախտ»

¹ Մ. Նալբանդյան, նշվ. աշխ., էջ 312:

² Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 318:

³ Ռ. Զարդարյան, Ցայգալույս, Ե., 1959, էջ 463:

տր»», Տասսոյի «Ազատագրված Երուսաղեմը» և այլն: Հայ նոր գրականութեան մեջ Զարդարյանը երկու դպուցագնեբարութիւնն է նշում, մեկը՝ Ա. Բագրատունու «Հայկ Դպուցագնեբար» և մյուսը՝ Ս. Արովյանի «Վերք Հայաստանին»: Բայց այդ երկու գործերին տված Զարդարյանի գնահատականները շատ տարբեր են: Բագրատունին չի տեսել ու չի պարել իր պատկերածը, ողջը սոսկ երեակայութեան արդունք է և ջերմութիւն չունի, որովհետեւ հեղինակը, «հաղորդակից չէ երեք իր վերստեղծվելիք աշխարհին արևուն ու կյանքին, և այս պատճառով ալ գործը ըլլա թերևս չբեղ, բայց ցուրտ, հոյակաոտւոյց, բայց անկենդան»¹: Զարդարյանը հակադրում է «Վերքը» Բագրատունու երկին, բարձր է գնահատում Արովյանի ստեղծագործական հնարավորութիւններն ու նրա վեպի արժանիքները: «Այդպես չէ սակայն Ս. Արովյանի «Վերք Հայաստանին», որ գերազանցորեն կպատկերացնէ իր ժամանակակից Հայ կյանքը՝ իր ներքին մոայլ հոսանքին և իր քաղաքական ծիւանքներուն մեջ, — հայ գյուղացիին տգիտութիւնը, նիստ ու կացը, հայ եկեղեցականութիւնը իր հետադիմական խաղաքքով, պարսիկ իշխաններու բռնակալութիւնը հայ ժողովրդի վրա և ընդվզումի, ըմբոստութեան այն բուն զգացումը, որ կրարձրանա այդ բոլորին դեմ: «Վերք Հայաստանին» կարելի է ընդունիլ հայ դպուցագնեբարութեան միակ մեծարժեք գործը»²:

Եվ այսպես, առաջադեմ մտավորականների՝ գրողների ու գրականագետների ջանքերով Արովյանի համար ճանապարհ էր հարթվում արևմտահայ իրականութեան մեջ: Կարելի է ասել, որ արևմտահայերին Արովյանի մեջ գրավում էր այն, ինչը պակասում էր արևմտահայ գրականութեանը՝ հայկական անխառն ոգին, հայ ժողովրդական կյանքի հարազատ պատկերը, բուն հայ ժողովուրդը: Գաղթավայրերում՝ Պոլսում, Զմյուռնիայում և այլուր զարգացած հայ գրականութիւնը, որքան էլ ձևի առումով մշակվել եվրոպական գրականութեան ազդեցութեան տակ, թույլ էր արտահայտում ազգային ոգին ու բնավորութիւնը, քանի որ կտրված էր բուն հայկական հողից և ժողովրդական տարերքից: Արովյանը, իսկ հետագայում նաև նրա հետնորդները, արեւելահայերի համար ապահովում էին այդ առավելութիւնը, և դա գիտեին արևմտահայ գրողներն ու գրականագետները: Բնորոշ է Վարուժանի խոստովանութիւնը. «Եթե Զեք հավասար թափով կսիրեմ Արովյանը, իր ցոլացիկ հայութիւնն է՝ կրթված ու

¹ Ռ. Զարդարյան, Ցայգալոյս, Ե., 1959, էջ 467:

² Նույն տեղում, էջ 467:

եվրոպականացած կենդանացնող ոգիի մը շուրջը: Մեր էր նաև տաճ-կահայերու նոր գրականությունն այլ ունենար այդպես հայադրոշմ հիմնադիր մը»¹,— գրում է Վարուժանը Չոպանյանին: Կարելի է ասել, որ Վարուժանի այս անհատական կարծիքը ընդհանրացնում է արևմտահայ այլ մտավորականների ցանկությունը ևս: Ընդհանրապես Վարուժանը հատուկ սեր ուներ Արևմտյանի ու Բաֆֆու նկատմամբ, որոնք արևելահայ գրականության մեջ ամենից ուժգին ու բարձր պաթոսով ներբողեցին ազգային ազատագրական պայքարը: Բայց Արևմտյանը Վարուժանին գրավում էր ոչ միայն իր գաղափարներով, այլև՝ իր ապրած կյանքով, իր անձով, ճակատագրով ու ողբերգու-թյամբ: Այդ է պատճառը, որ բանաստեղծը ձգտում էր ստեղծել Արևմտյանի գեղարվեստական կերպարը և փաստեր էր հավաքում դրա համար: «Ես այնպես կհիշեմ, թե հին «Անահիտ»-ներուն մեկին մեջ կարդացած եմ Արևմտյանի կենսագրությունը. կրնա ըլլալ սխալիմ: Եթե այնպես է, մեծ հաճույք պիտի ընեք այդ թիվը ուղարկել. կարդալես վերջ անմիջապես կվերադարձնեմ: Մտադիր եմ իր վրա վիպերգ մը գրել, հոգեբանական կտոր մը գուցե»²,— գրում է նա Չոպանյանին 1906 թ.: Ըստ երևույթին Վարուժանն ակնարկում էր Արևմտյանի մասին Չոպանյանի առաջին հոդվածը, որը լույս էր տեսել 1898 թ. «Անահիտ» № 2-ում: Հավանաբար Վարուժանը կամ չի գրել մտադրված վիպերգը, կամ, թերևս, չի պահպանվել այն:

Վարուժանի համար ևս Արևմտյանը մեծություն չափանիչ է, որի հետ համեմատվելիս նա համեստաբար նվազեցնում է իր դերը: «Իսկ իմ քերթվածներս!! ով հեզնություն, երբ անդին Ալիշանի և Արևմտյանի պես հանճարներ կաշտարակվեն վիթխարիորեն»³,— գրում էր նա Թեոդիկին՝ իբրև պատասխան վերջինիս այն նամակի, որով նա խնդրում էր Վարուժանի նկարն ու քերթվածները՝ «Ամենուն տարեցույցում» գետեղելու համար:

Ուշատուր Արևմտյանին ջերմորեն, բայց ինքնատիպ կերպով է գնահատում Հակոբ Օշականը: Արևմտյանին դասում է հայ հանճարների՝ Նարեկացու, Քուչակի, Շնորհալու ու Սայաթ-Նովայի կողքին: Օշականի համար ևս անվիճելի է, Վարուժանի բառերով ասած, Արևմտյանի ցուլացիկ հայությունը: Նա հանճարների բնույթի իմաստով համեմատում է Արևմտյանին ու Դուրյանին և գտնում է, որ առաջինը առավելապես ազգային երևույթ է, երկրորդը՝ համամարդկային: Դուր-

¹ Գ. Վարուժան, Նամականի, Ե., 1965, էջ 63:

² Նույն տեղում, էջ 138–139:

³ Նույն տեղում, էջ 157:

յանի համար Օչականը հարց է տալիս. «Հա՞յ է այդ տղան: Այս հարցականը ծիծաղելի սուփեստություն մը պիտի նշանակեր Աբովյանի մը համար: Այս հարցականը չբեղ հաստատական մը պիտի դառնար մեր մտքին, երբ տրվեր օրինակի մը համար Վարուժանին, Մեծարենցին, Նույնիսկ Թեքեյանին հետ, որոնք ավելի նոր ժամանակներու ծնունդ, պարտավոր էին տարազը ենթարկել կասկածի: Պետրոս Դուրյան, առաջին հաղորդումով մը, մեզ կը տպավորե անբացատրելի խորհուրդ մը իբրև: Հա՞յ է այդ տղան, կը հարցնեմ կրկին, թե որևէ ազգային հանգամանքե դուրս տեսակ մը կախարղություն, տեսակ մը հրաչք, որ առեր է մեր լեզվին բառերը արտահայտելու համար քանի մը շատ պարզ, նախնական, բայց անդընդախոր վիճակներ, որոնք ըլլային հաղորդ բոլոր սիրտերը բոլոր ժամանակներուն ու տեղերուն»¹: Օչականի նպատակը, ինչպես տեսնում ենք, Դուրյանի տաղանդի համամարդկային բնույթի ընդգծումն է, բայց զուգահեռի միջոցով նա հաստատում է Աբովյանի ազգային էությունը՝ ծիծաղելի գտնելով այդ առթիվ ծագած ամեն մի կասկած: Սակայն Օչականի՝ Աբովյանին տված գնահատականը որոշ իմաստով հակասական է: Նա մի կողմից Աբովյանին բնութագրում է իբրև զուտ հայկական երևույթ, մյուս կողմից հրաժարվում է նրա գոյություն փաստը բացատրել տեղի ու ժամանակի հանգամանքներով: «Որոշ բանգետություն մը զրահավոր, չըսելու համար քաչքչուքե չվախցող հոգեբանություն մը, մեր օրերու քննադատ մը թերևս հավտա բացատրած ըլլալ Վերք Հայաստանիին ներքին խորհուրդը, կրակը, երբ աճապարե հատորին մթնոլորտը հաշտեցնել մեր ժողովրդի ընդհանուր հոգեխառնության ու այն մասնավոր ալ տագնապներուն, որոնք կը հուզեն մեր 1830-ը»², - գրում է գրականագետը: Եթե Աբովյանը հետևեր ժամանակի ու միջավայրի ավանդներին, ապա Քանաքեռցի տանուտերի տղան պիտի ձգտեր սոսկ Վենետիկի Մխիթարյանների նման գրաբար ոտանավորներ գրել և դրանից ավելի փառք չպիտի երազեր էլ: Սակայն Աբովյանի հետագա գործունեությունը, նրա «տարօրինակ, եղբրափառ վճռականությունը», նրա «համակ խանդ, կրակ իմացականությունը» անբացատրելի են Օչականի համար և կամ ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ գերազանցում են ժամանակի ընձեռած հնարավորությունների սահմանները: Օչականի կարծիքով Աբովյանը բարձր է իր ժամանակից ու միջավայրից. «Ուաչատուր Աբովյան վեր

¹ **Հ. Օչական**, Համայնապատկեր արևմտահայ գրականության, հ. 2-րդ, Երուսաղեմ, 1953, էջ 300:

² Նույն տեղում, էջ 293:

է արևելահայ գրականություն ժամանակեն, պայմաններեն, կնիքեն ու տարիքեն: Թող պատու ինքզինքը քննադատը, տարազներ մուրա բացատրելու համար այս անբնական իրողությունը: Քաչքչուկ միայն ըրած պիտի ըլլա»¹: Հ. Օշականը յուրովի է հաստատում Արուսյանի մեծությունը, բայց այն այնքան է ընդգծում, որ Արուսյանի գոյությունը դարձնում է անբացատրելի առեղծված. «... կան մարդեր, չեն գիտե ուրկե և ինչո՞ւ եկած, մանավանդ ինչպե՞ս են եկած: Առանց մունետիկի: Ու առանց չքախմբի: Գրեթե միս միսակ: Երբեմն՝ պերճ, իրենց ցավերու խարույկին վերև, լուսապսակ, երազային, գեղեցիկ, լքված, բայց հավատավոր» (նույն տեղում): Հ. Օշականի գնահատականը, թեև լավ չհիմնավորված, բայց նույնքան ջերմ է ու հիացական, ինչպես նախորդներինը:

Արևմտահայ գրականագիտություն ու քննադատություն մեջ Արուսյանի անձի ու գործի այլ անդրադարձումներ ևս եղան: Հպանցիկ կամ համեմատաբար ծավալուն կերպով Արուսյանի անձի ու անվան շուրջը խոսվում էր աշխարհաբարի անհրաժեշտություն, գրականություն ազգային ոգու, ժողովրդական կյանքի ու տարերքի հարազատ նկարագրություն և այլ առումներով: Արևմտահայ առաջադեմ մտավորականությունը՝ գրողներն ու քննադատները, սիրեցին, ընդունեցին Արուսյանին ու պաշտպանեցին նրան պահպանողականների հարձակումներից: Այդ մտավորականություն լավագույն մասը ըմբռնեց նաև Արուսյանի համահայկական նշանակությունը: Այդ ըմբռնումը լավագույն ձևով դրսևորվեց Ա. Չոպանյանի խոսքերում, թե Արուսյանի գործը «հայկական պանթեոնին մեջ պիտի կանգնի հավիտենապես կենդանի ու հաղթական՝ իբրև մեծագույն հիշատակարաններեն մին հայ հանձարի բարձրություն ու հայ սրտի գեղեցկություն»²:

¹ Հ. Օշական, նշվ. աշխ., էջ 294:

² Ա. Չոպանյան, Երկեր, էջ 342:

ԱՐՇԱԿ ԶՈՊԱՆՅԱՆԸ ՍՓՅՈՒՌՔԱԶԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՔՆՆԱԴԱՏ

Սփյուռքի գրականության նկատմամբ Չոպանյանի վերաբերմունքը նրա գրական քննադատության անբաժանելի մասն է և պետք է դիտվի ինչպես Սփյուռքի ամբողջ գրականության, այնպես էլ քննադատի ընդհանուր գործունեության միջնորդություն: Ժամանակակից իմաստով Սփյուռքի գոյացումից դեռ շատ առաջ, իր քննադատական գործունեության հենց սկզբից, ելնելով ազգային մշակույթի միասնության գաղափարից՝ Չոպանյանն աշխատում էր հավասարապես իր տեսագաչտում պահել հայ ժողովրդի երկու հատվածների գրականությունը, թեև շատ լավ գիտակցում էր այդ գրականությունը ծնող հիմքերի հասարակական ու քաղաքական տարբերությունները: Նույն դիրքորոշումը նա պահպանեց 20–30–ական և հետագա տարիներին, որքան զրա հնարավորությունը տալիս էր քաղաքական բարդ իրավիճակը: Չոպանյանը համոզված էր, որ հայ գրականություն հասկացությունը ենթադրում է խորհրդային Հայաստանում, մայր հողի վրա ստեղծվող և արտասահմանյան բազմաթիվ գաղթավայրերում ծնվող գրական երկերի ամբողջությունը, և որ սրանցից յուրաքանչյուրն առանձին վերցրած թերի է ամբողջական հայ գրականություն կոչվելու համար: «Հայաստանի և արտասահմանի գրական արտադրությանց զույգ շարքերը՝ երկու կեսեր են, երկուքն ալ պակասավոր, և անոնց միացումովը միայն հայ ազգի այժմյան մտավոր աշխարհին գրական արտահայտության ամբողջությունը կարելի է կազմել»¹, – գրում է նա «Մեր գրականությունը» աշխատության մեջ: Ընդգծենք, որ սա մի գաղափար է, որ նոր որակով և քաղաքական նոր իրադրություն մեջ հարություն է առնում մեր օրերում:

Չոպանյանը շատ բարձր էր գնահատում խորհրդային Հայաստանի գոյության փաստը և այնտեղ ստեղծվող գրականությունը համարում «իր իսկությանը հիմնական տարրը բովանդակ հայ ցեղին արդի գրական արտադրությանց մեջ» (էջ 32): Սփյուռքի գրողներն, անչուչտ, չէին կարող ունենալ հողի հետ անմիջականորեն կապված

¹ Ա. Չոպանյան, Մեր գրականությունը, Փարիզ, 1926, էջ 31: Այսուհետև տեքստում՝ էջահամարը:

գրականություն կենսականությունը, բայց, քննադատի կարծիքով, գրականության խնդիրը միայն նյութական աշխարհի հարաբերությունների արտացոլումը չէ, քանի որ «բոլոր գրականությանը բարձրագույն արտահայտությունը՝ մարդկային ճակատագրի առեղծվածներուն ու տիեզերական գոյություն աղբյուրի ու վախճանի հավիտենական խորհուրդի հետախուզմանց, անհատական հոգիներու սիրո ու ցավի, անձկության ու լույսի, ընդվզման ու հավատքի հույզերուն, բնական և ընկերական անարդարությունաց հանդեպ համամարդկային մեծ վրդովմունքներուն գեղարվեստական թարգմանություն մեջ է որ կը գտնվի» (էջ 33), և այս առումով գաղթավայրերի գրականությունը շատ բանով կարող էր լրացնել դասակարգային գաղափարախոսության պարտադրանքի տակ զարգացման միակողմանի ուղղվածություն ունեցող խորհրդահայ գրականությունը:

Քննադատ լինելուց առաջ Չոպանյանը հանդես է գալիս իբրև սփյուռքահայ գրական կյանքի կազմակերպիչներից մեկը և ծրագրեր է մշակում գրական կյանքի կազմավորման ու զարգացման համար: Դեռևս «Մեր գրականությունը» աշխատանքում Չոպանյանը մատնանշում էր այն ուղիները, որոնցով պետք է ընթանար սփյուռքահայ գրական կյանքը: Առաջին կարևոր խնդիրը նա համարում էր «արևմտահայ գրականության շանթահար շենքը կանգուն ու կենդանի պահելու սրտառուչ ու նվիրական պարտականությունը» և ապա «հայրենիքի հայության ազգային ու մշակութային վերաշինական աշխատանքին իր լրացուցիչ բաժինը, հայրենիքին զորացման ու մեծացման համազգային գործին իր սրտագին նպաստը բերելու խորունկ ցանկությունը» (էջ 11): Սակայն այս պահանջները ընդհանրական չեն Սփյուռքի գրականության ձևավորման բարդ ու հակասական շրջանում: Բուն Սփյուռքում ձևավորված գրողներից ոմանք դեմ էին դուրս գալիս թե՛ հուշի ու կարոտի գրականությունը, թե՛ հնի պարզ շարունակությունը՝ ընդվզելով հնի, արյունոտ, ոտմանտիկ ու հուսախաբ արած անցյալի դեմ՝ փորձելով սփյուռքահայ գրողի ու շաղրությունը սևեռել Սփյուռքի ներկա վիճակի և տարագիր հոգիներում խնորվող նոր երևույթների վրա: Խնդիրն այն չէ, սակայն, որ Չոպանյանն իբրև վերապրողների սերնդի ներկայացուցիչ, հոգեբանորեն կապված էր արևմտահայ մշակույթի հետ և ձգտում էր ստեղծել նրա շարունակությունը: Չոպանյանը բարձրանում էր անհատի ու սերնդի հոգեբանությունից և խնդրին նայում էր լայն՝ ազգային հեռանկարի դիրքերից՝ շատ լավ ըմբռնելով, որ ցեղային արմատներից կտրված, երեկը մոռացած ու միայն այսօրվա հոգսերով ապրող

գրականությունը, որքան էլ ուժեղ լինի այն, վաղ թե ուշ կորցնելու է ազգային դեմքը: Հենց ազգային դեմքն ու արմատները պահելու համար էլ նա առաջարկում էր նահատակ և ապա վերապրող գրողների երկերի հրատարակությունը՝ ընդհանրապես հայ դասական և համաշխարհային գրականության գլուխգործոցների թարգմանությունների հետ միասին: Այս բոլորի կողքին ինքնին հասկանալի էր դառնում նորահայտ տաղանդների խրախուսումը, նրանց երկերի տպագրությունը, որը Չոպանյանը համարում էր այնքան բնական երևույթ, որի մասին առանձին խոսելու հարկ չէր տեսնում: Բայց հենց նոր տաղանդների երևան գալու և նրանց զարգանալու համար անհրաժեշտ էր ստեղծել հայեցի, ազգային մթնոլորտ, ինչը կարելի էր անել միայն հին ու նոր դասական երկերի հրատարակությամբ: «Չարենց չէր ըլլար ինչ որ է, եթե Տերյանը, Սիամանթոն, Վերհարներ, Սամենը, Վերլենը և քանի մը ուսու բանաստեղծներ խորապես ճանչրցած ու սիրած չըլլար: «Համաստեղ» չէր ըլլար ինչ որ է, եթե Թլկատինցին, Չարդարյանը ու քանի մը եվրոպացի մեծ վիպողներ իր առաջին քայլերուն իբր ուղեցույց առած չըլլար» (էջ 29):

Ոչ պակաս կարևորություն էր ստանում նաև սփյուռքահայ գրականության լեզվի խնդիրը: Շատերը, այդ թվում և Կոստան Չարյանը, առաջարկում էին գրել արևելահայերեն՝ պատճառաբանելով, որ հայ քաղաքական կյանքի կենտրոնը տեղափոխվել է Արևելյան Հայաստան: Չոպանյանը դեմ է կանգնում նաև այս մտայնությանը՝ բացատրելով, որ նախ՝ արևմտահայերենն ու նրանով ստեղծված գրականությունը ազգային հարստություն են և ապա՝ պետք է գուրգուրել թրքահայերի բոլորոված բեկորների լեզուն և պահպանել «Ալիշաններու, Պեշիկթաշյաններու, Թերզյաններու, Եղիաներու, Չոհրապետներու, Չրաքյաններու, Սիամանթոններու, Չարդարյաններու, Վարուժաններու գեղակերտած բարբառն ու գրականությունը»: Իսկ երկու լեզուների միացման հնարավորությունը նա թողնում է բնական հանգամանքներին ու բնական ճանապարհին:

Իր այս ծրագրերը կամ ամբողջությամբ, կամ մասնակիորեն սկրսում է քարոզել 1929-ից վերսկսած «Անահիտի» էջերում: Կոչ անելով գաղթավայրերում շարունակելու և զարգացնելու հայ մշակույթը՝ Չոպանյանը այդտեղ է տեսնում մեր ցեղի կոչումը: Ազգային կյանքում մշակույթի, գրողի ու գրականության կարևոր դերը ցույց տալու համար Չոպանյանը վկայակոչում է Կարլայի խոսքը, թե Անգլիան ավելի շուտ կարող է հրաժարվել Հնդկաստանից, քան Շեքսպիրից: «Մենք չունինք Շեքսպիր: Բայց մեր պարտքն է, մեր իրավունքն է

ձգտիլ օր մը մեր Շեքսպիրն ունենալու»¹,– գրում է նա: Այս գիտակցութեամբ «Անահիտի» էջերում նա տեղ էր հատկացնում ու խրախուսում նոր ու տաղանդավոր այն գրողներին, որոնք հույսեր էին ներշնչում և որոնք մեծ մասամբ արդարացրին նրա հույսերը: «Անահիտի» հյուրընկալ էջերում են տպագրվել Վահե Վահյանը, Նիկողոս Սարաֆյանը, Հարութ Կոստանդյանը, Միսաք Մանուչյանը, Սեման, Լուիզա Ասլանյանը և էլի շատ ուրիշներ: «Անահիտի» էջերում է Չոպանյանը պրոպագանդել Համաստեղին, Շահնուրին, Կոստան Զարյանին, Զարեհ Որբունուն, Ն. Սարաֆյանին, Վահե Հայկին և դարձյալ շատերին: Իբրև խմբագիր «Անահիտը» դարձնելով գրական նոր ուժերի դարգացման ասպարեզ, իբրև քննադատ նա բացատրելով ու վերլուծելով ներկայացնում էր այդ ուժերին՝ հետապնդելով առանձին, թեկուզ տաղանդավոր սկսնակներին խրախուսելու նպատակից ավելի բարձր խնդիր, այն է՝ հաստատել ու ապացուցել, որ, հակառակ որոշ հոռետեսական տրամադրությունների, գաղթավայրերում նույնպես կարող է զարգանալ հայ գրականություն: Իհարկե, Չոպանյանը մյուսներից ոչ պակաս լավ գիտե կանոնը «ազգային մշակույթը հայրենի ազատ հողին վրա» և ինքն էլ այդ տեսակետից ամենաանձնվեր կերպով պաշտպանում ու գնահատում էր Խորհրդային Հայաստանի մշակույթը, բայց քանի որ հայություն ստվար մասը դուրս էր մնացել Հայաստանից, անհրաժեշտ էր հոգալ այդ հայերի գրականության մասին ևս: Եվ Չոպանյանը շատ սփոփիչ փաստ է համարում զանազան գաղթավայրերում նոր տաղանդների երևան գալը: Նա գրում է. «Պետք է գիտնալ զանոնք նկատել, խմբավորել և անոնց նշանակությունը ըմբռնել: Այդ երևույթները ցույց կուտան, որ մեր ժողովուրդը, թեև թվով նվազած, մտավոր կորովի մեջ – այս հաստատումը կը կրկնեմ մի անգամ ևս – հառաջադիմելու, բարձրանալու վրա է»²: Նա գրողների հետ միասին մեծ խանդավառություններ է նաև մշակույթի մյուս բնագավառների նորահայտ տաղանդներին՝ կինոռեժիսոր Ռուբեն Մամուլյանին, Մետրոպոլիտենի օպերային երգիչ Արամ Թոքաթյանին, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանին և էլի շատերի:

Պարզ գրախոսություններ չեն ստակ, որ Չոպանյանը գրում է նորահայտ տաղանդների մասին: Չոպանյանի քննադատական գործունեության արժեքավոր կողմերից մեկն այն է, որ նա մի անգամ հայտնաբերած տաղանդին այնուհետև մշտապես պահում է իր տե-

¹ «Անահիտ», 1929 թ., թիվ 1, էջ 6:

² «Անահիտ», 1931 թ., թիվ 3–4, էջ 163:

սաղաշտում, հետևում նրա հաջորդական քայլերին, մատնանշում աճը կամ թերուժյունները: Եվ, սակայն, ամենակարևորը գրողին գրականություն չլիքայում դիտելու, նրա բերած նորությունը նշելու և ազգային գրականության սահմանները դուրս, համաշխարհային գրականության երևույթների համապատկերում դիտելու չոպանյանական չափանիշն է: Բնորոշ օրինակ կարող է լինել Համաստեղի պարագան: «Համաստեղը և գյուղը հայ գրականության մեջ» հոդվածում բանավիճելով Օչականի հետ, որը ժխտում էր հայ գրականության մեջ գյուղի արտացոլման փաստը, Չոպանյանը երևան է հանում այն հարուստ ավանդները, որ ստեղծվել էին հայ գրականության մեջ գյուղի պատկերման հարցում և Համաստեղին դիտում է այդ ավանդների շարունակման չլիքայի մեջ, իրեն Թլկատինցու, Ջարդարյանի ու նաև Թումանյանի հաջորդ: Ծատ բան ժառանգելով գյուղը պատկերող վարպետներից՝ Համաստեղը նոր ճանապարհ է բացում գրականության մեջ, շարունակում է նախորդներին, բայց նորությունն ինքն է՝ Համաստեղը, իր թարմ տաղանդով, իրերն ու երևույթներն ընկալելու իր կերպով, արձակի բանաստեղծականությունը: Եթե գյուղը պատկերող հեղինակներից շատերը որևէ տիրապետող գաղափարի ազդեցությունում են անդրադարձել գյուղին կամ ունեցել են խոր փիլիսոփայական աշխարհայացք, ինչպես Ջարդարյանն ու Թումանյանը, ապա «Համաստեղ հարազատ ու վճիտ ձայն մըն է, որուն մեջնն գյուղն ինքզինքը կերգե, ան մտած է իր նկարած տիպարներուն մորթի մեջ, խառնված է անոնց, յուրաքանչյուր պատմվածքի մեջ անոր դերակատարները միայն կտեսնենք, որ կշարժին, կխոսին, կը գործեն՝ իրենց ուրույն հոգեբանության համեմատ, հեղինակը թաքուն է անոնց մեջ անոնց շարժիչ ուժն է»¹: Այսպիսով, նախորդների համեմատությունը նրա տեսողությունը բացարձակապես իրապաշտական է, առարկայական, ու «լիակատար իրապաշտն է ինքն»: Ու թեև Համաստեղը հոգեբանական բարդ վերլուծություններ չի անում, բայց նա հեռու է նաև պարզ վերարտադրող լինելուց: Նկատի ունենալով Համաստեղի պարզ ու նախնական կրքերով ապրող կերպարները՝ Չոպանյանը գրում է. «Անոնք ոչ լուսավորված են տեսածն ընդօրինակողի համբերատար ու չոր արվեստով մը, ոչ ալ մեկնաբանված են հոգեբան դիտողի երկայն ու կնճռոտ վերլուծումներով: Ծնորհիվ Համաստեղի տաղանդի հմայքին, անոնք գրքին էջերեն դուրս կցատքեն ու կապրին, կշարժին, կխոսին իրենք իրենց մեջ ամփոփված, հանդիսատես չունեցողի պես և իրենց շար-

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Եր., 1988, էջ 760:

ժուճներովն ու խոսքերովն իսկ կգծեն իրենց հոգին: Համաստեղ Շիրվանզագղենն ի վեր մեր մեջ երեցած ամենեն ճշմարիտ ու կատարյալ իրապաշտն է»¹: Հատկապես վերջին նախադասությունը սկսնակ գրողի համար չափազանց պատվաբեր է, որովհետև նա միանգամից դրվում էր անվանի վարպետի կողքին: Մյուս կողմից Չոպանյանը գուգահեռներ է անցկացնում եվրոպական գրողների՝ Շատոբրիանի, Ֆլորբերի, Ֆրանսի, Դոդեի հետ՝ բանաստեղծականությունյան առումով: Ինչպես տեսնում ենք, այսպիսի վերլուծությունները Համաստեղը միանգամից մտնում էր լիարժեք գրական կյանքի մեջ՝ ազդեցությունների, ուսումնառություն և բերած նորությունների իմաստով կապվելով նախորդների հետ:

Անդրադառնալով գրողի արձակի հատկանիշներին՝ Չոպանյանը չափազանց բարձր է գնահատում նրան, գուշակում խոստումնալից ապագա և ապա եզրակացնում, որ իր հնարավորությունների բարձրագույնին հասնելու համար «Համաստեղ Հայաստան երթալու է», որ այդ հայ հոգի ծաղիկներով հորինված երանգապանակն ունեցող թանկագին արվեստագետը պետք չէ ձգել, որ Ամերիկայի գործարանների ծուխի մեջ դժգունի, իր տեղը Հայաստանն է: Իր հենց առաջին «Գյուղը», ժողովածուով Համաստեղն այնպիսի համարում է ձեռք բերում Չոպանյանի համար, որ վերջինս նրան մտցնում է հայ տաղանդավոր, արդեն հայտնի գրողների շարքը և հաճախ նոր լույս տեսած գրքերի մասին խոսում է՝ չափանիշ ունենալով Համաստեղի արվեստը:

Չոպանյանն ուշադիր հետևում է Համաստեղի գործունեությունը, բարձր գնահատում նրա հաջորդ՝ «Անձրև» ժողովածուն, իսկ մի ուրիշ առիթով անդրադառնում է նրա «Սպիտակ ձիավորը» վեպի հատվածներին: Քննադատը «Անձրև» ժողովածուից հատկապես բարձր է գնահատում «Համբույրը» և «Ջրույց չան մը հետ» պատմրվածքները, ամբողջ գիրքը դիտում իբրև նախորդի շարունակությունը:

Համաստեղի գնահատությունն մեջ կարևոր է նաև հարցի տեսական, սկզբունքային կողմը: Համաստեղը վերակենդանացնում էր կորած հայրենիքի, այսինքն անցյալի պատկերը, ստեղծում էր հուշի ու կարոտի գրականությունը, ինչը մերժվում էր շատերի կողմից: Պաշտպանելով Համաստեղին՝ Չոպանյանը պաշտպանում էր նաև այդ գրականությունը, որ հիմնականում գյուղագրություն էր: Կոստան Ջարյանն, օրինակ, «Ձվարթնոց» պարբերականում հեզնում էր

¹ Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1988, էջ 761–762:

Եվրոպայի և Ամերիկայի քաղաքակրթության կենտրոններում ապրող այն գրողներին, որոնք շարունակում էին իրենց գյուղի մասին գրել, մինչդեռ, ինչպես համոզված էր նա, անհրաժեշտ էր ստեղծել համամարդկային գրականություն: Բանավիճելով Ջարյանի հետ՝ Չոպանյանը գրում է. «Ես այ կը ցանկամ, որ համամարդկային մեծ տարողություն ունեցող գործեր մեր մեջ երևան, որովհետև գերագույն գրականությունն անոնց մեջ է, բայց ատոր համար չեմ ենթագնահատեր գյուղի կյանքին նվիրված համեղ ու ինքնատիպ գրական էջերը»: Գրական տեսակետից յուրաքանչյուրն իր տեղն ունի կյանքում, իսկ թրքահայ ավերված, անհետացած գյուղի պատկերումը պարզապես անհրաժեշտություն էր: Այնուամենայնիվ, Չոպանյանը ավելի լայն հեռանկարներ է տեսնում Համաստեղի համար. «Բայց Համաստեղի պես գրագետներ, որ ավելին կրնան ընել, գյուղերգության մեջ մշտնջենապես սահմանափակվելու չեն անշուշտ»¹:

Փաստորեն նույն՝ այսինքն կորած հայրենիքի հարազատ պատկերը գրականության մեջ բարձր արվեստով պատկերելու չափանիշով է Չոպանյանը գնահատում նաև Թորոս Աղատյանի «Քառասնակը», Վահե Հայկի «Ծուխ ծխանի» և ապա մի քանի տարի անց՝ նաև Բենիամին Նուրիկյանի «Այգեկույթը» ժողովածուները, նույն տեսանկյունից անդրադառնում Կ. Խրայանի, Վահրամ Կաքավյանի պատմվածքների ժողովածուներին: Առանձնապես ջերմ է քննադատի վերաբերմունքը Վահե Հայկի նկատմամբ, նրա «Հայրենի ծխան» ժողովածուի մի քանի պատմվածքների («Այգին և Այգեկույթը», «Իմ սերս», «Իմ գարունս», «Սրբոյն Հակոբայ» և այլն) մասին գրում է, թե դրանք «զմայելի էջեր են, ուր կը տեսնենք գյուղական ինքնատիպ ու խորունկ կյանքի մը բանաստեղծության հին պատկերներուն վերագատումը՝ ինքնաբուխ, անսեթևեթ, բնականորեն քնքուչ ու խանդաղատագին ոճի մը հմայքին մեջ»²: Չոպանյանը Վահե Հայկին դասում է «Խարբերդեն բխած մտավորական չքեղ հույլի մեջ»՝ թլկատինցու, Ռուբեն Ջարդարյանի, Համաստեղի շարքում, թեև ոչ նրանց հավասար: Վահե Հայկի ստեղծագործության վրա տեսնում է Ջարդարյանի ազդեցությունը, թեև արտահայտած տպավորությունները համարում է սեփականը: Որոշ թերություններ է տեսնում նաև լեզվի ու ոճի մեջ:

Հետագայում՝ 1938 թվականին «Անահիտի» էջերում (թիվ 1–3, էջ 93) Չոպանյանը Խարբերդցի մտավորականների բույլի մեջ է մտցնում

¹ «Անահիտ», 1930 թ., թիվ 2, էջ 98:

² Նույն տեղում, էջ 100:

նաև Բենիամին Նուրիկյանին՝ վերջինս «Այգեկուլթը» ժողովածուի համար, որի մեջ քննադատն ընդգծում էր սուր դիտողականությունը, չափի զգացումը, նուրբ ճաշակը, տեղական ճոխ կոլորիտը, ազգային ոգին և գտնում էր, որ այդ ամենի համար ժողովածուին սահմանված է տևական կյանք:

Բերված օրինակները չեն նշանակում, սակայն, թե Չոպանյանն անքննադատ մոտեցում ուներ ցանկալի թեման արծարծող գեղարվեստական գործերի նկատմամբ: Նա, օրինակ, բավականաչափ սառն ու զուսպ է արձագանքում նման թեմաներ շոշափող Հրանտ Հրահանի «Ողճի խայթեր» պատմվածքների և Ս. Վեմյանի «Երիցուկի թերթիկներ» բանաստեղծական ժողովածուներին՝ չգտնելով նրանցում գեղարվեստական բարձր մակարդակ:

Սակայն չպետք է ստեղծվի այն սխալ տպավորությունը, թե Չոպանյանը անտարբեր էր Սփյուռքի ներկա կյանքը պատկերող գրականություն նկատմամբ: Իր կյանքի երկրորդ կեսին Չոպանյանը վերապրողների սերնդի սոսկական ներկայացուցիչը չէր, այլ բոլորանվեր, անձնվեր սփյուռքահայ մտավորականը, որը հենց առաջինը արժեքավորեց սփյուռքահայ կյանքը, այսինքն օտարություն մեջ հասակ նետած տարագիրների ոգորումները պատկերող գրական երկերը՝ Ծահնուրի «Նահանջը առանց երգի», Ջարեհ Որբունու «Փորձը» և ավելի ուշ ու ավելի զուսպ՝ Հրաչ Ջարդարյանի «Մեր կյանքը» վեպերը:

Ծահնուրի և Որբունու վեպերը համեմատելով՝ քննադատը, այնուամենայնիվ, առաջնությունը տալիս է Ծահնուրին, որովհետև Ծահնուրի վեպն ավելի բազմակողմանի ու լայն պլանով էր ներկայացնում մեծ աղետներից հետո Եվրոպա ապաստանած հայ գաղթականների ուժացման, սիրո պատկերը և ընդհանրապես ղեկավորույթ կյանքը: Երիտասարդ Ծահնուրի մեջ Չոպանյանը տեսնում էր տոհմիկ արվեստագետին, որն ուներ «հոգեբանական բարդ վիճակներ թափանցելու և արտահայտելու ձիրք, տիպարներ գծելու, բնանկարներ, բարքերու պատկերներ տրոփուն կյանքով մը վերարտադրելու շնորհք»¹, ճկուն, գունազեղ ու արդիական ոճ:

Չոպանյանը, սակայն, Ծահնուրին քննադատում է ֆրանսիացիների նկատմամբ թույլ տված անհարգալից ու վիրավորական արտահայտությունների համար՝ զգուշացնելով, որ առանձին թափթրփուկներից ելնելով՝ չի կարելի հապճեպ եզրակացությունների գալ մեծ ավանդներ ու մշակույթ ունեցող ազգի մասին: Նա երիտասարդ

¹ «Անահիտ», 1930, թիվ 6, էջ 110:

հեղինակին զգուշացնում էր նաև տարփալից տեսարաններով հրապուրվելու վտանգից, ասելով, որ աշխարհի մեծագույն գրողները միշտ էլ կարողացել են պահել չափի զգացումը: Եվ, այնուամենայնիվ, թերուժյունները նշելուց հետո քննադատը նորից է ընդգրծում արժանիքը և սկսնակի մեջ տեսնում է ապագա ունեցող գրողին. «Այս նորեկն շատ մեծ բաներ կարելի է սպասել, և այս առաջին գիրքն իսկ մեր մեջ երևցած ամենեն արտակարգորեն հզոր ու ինքնատիպ գործերեն մին է»¹:

Թեև հոգեբանական նկատելի վրիպումներ է արձանագրում Չոպանյանը Որբունու «Փորձ» վեպում, բայց ընդհանուր առմամբ Որբունու «Չղուտ» և թրթռուն խառնվածքի մեջ ևս նկատում է խոստումնալից գրողին. «Որբունի լավ վրիպող է և խորքին մեջ՝ բանաստեղծ. ան ունի նուրբ դիտողություն կարողություն, իրերն ու մարդիկը ցայտուն նկարումով ցույց տալու շնորհք, դեպքերն ուժեղ ու հակիրճ ձևով պարզելու ձիրք, սիրուն համեղ հեզնություն մը՝ գունագեղ, հոժ, տրոփուն քնարերգության մը հետ, որ վրիպումին արագությունը երբեք չի ծանրացներ, այլ զայն կը դարձնե ավելի կենդանի, տպավորիչ ու հանկուցիչ»²:

Որբունու և Շահնուրի վեպերի կապակցությունը Չոպանյանն անում է մի էական դիտողություն, որ, դուրս գալով այս վեպերի շրջանակներից, ստանում է Սփյուռքի գրականություն համար էական նշանակություն: Մեծ եղեռնից հետո տարագրված հայերի բեկորներին պետք չէ կրկին հուսալքել՝ ստեղծելով մեծ քաղաքների տարերքներին կույ զնացող, ազգային դեմքը կորցնող կամ բարոյագրկվող հերոսներ: Օտար երկնքների տակ հայն ավելի շատ դիմադրում է, քան կույ գնում (համենայն դեպս, շատ են դիմադրողները), և գրականության մեջ հենց այդ կերպարները պետք է իդեալի ուժ ստանան: Հավանաբար այսպիսի հերոսներ կրնտրեին հեղինակները, եթե զգային, որ եղեռնի դրած «առաջին պարտքը հայ երիտասարդության ուսերուն՝ ցեղին ապագային վրա չտարակուսիլն է և երեկվան ուժերու կորուստը համարժեք և նույնիսկ բարձրագույն ուժերու դարբնումով լեցնելու ճգնիլն է և եթե մանավանդ իրենց մտքին առջև ունենային միշտ՝ թե տարագնաց հայության մը հետ որուն մեջ հետըզհետե աճող ու ծաղկող այնքան կարևոր ուժեր կան, մենք ունեինք նաև այսօր հայրենի հողի վրա հավաքված հայ ժողովուրդ մը, որ՝ ինչ ալ ըլլա ընթիմը՝ իր տունը կը վերաշինե տաժանելի ու օրհնյալ

¹ «Անահիտ», 1930, թիվ 6, էջ 113:

² Նույն տեղում, էջ 107:

աշխատանքով մը, և թե հոն է մեր ազգին ապահով, ամուր, գեղեցիկ ապագան, որուն չհասկանալը մեծագույնն է աղտոներուն» («Անահիտ», 1930, թիվ 6, էջ 114):

Քննադատը շարունակում է իր տեսադաշտում պահել այս հեղինակներին: 1933 թ. նա նկատում և դարձյալ բարձր է գնահատում Շահնուրի «Հարալեզներուն դավաճանությունը» պատմվածքների ժողովածուն, որտեղ նա Շահնուրի արվեստը տեսնում է ավելի ևս խորացած ու զտված: Քննադատի հավանությունն են արժանանում հատկապես «Հարալեզներուն դավաճանությունը» և «Պճեղ մը անուշ սիրտ» իր որակումով՝ զմայելի պատմվածքները, որոնց մեջ սովորական թվացող նյութը հեղինակը «կընդլայնե, կը մեծցընե, կը գեղեցկացնե»: Այս ամենով հանդերձ, Չոպանյանը, սակայն, որոշակի տարբերություն էր տեսնում Շահնուր արվեստագետի ու Շահնուր հրապարակագրի ու քննադատի միջև: Շահնուրը մասամբ «Նահանջը...» վեպում, հիմնականում «Վավերաթուղթը» հոդվածաչաբում ծայրահեղության հասնող ժխտական վերաբերմունք ունեւ հայ անցյալ ու ներկա կյանքի և հոգևոր մշակույթի նկատմամբ: Շահնուրի նպատակն, անշուշտ, ազնիվ էր, նա ուզում էր սին պատրանքներից ազատագրել իր ժողովրդին և իրական ու գործնական հողի վրա դնել նրա իդեալները, բայց հաճախ նրա ժխտման պաթոսը շատ մեծ չափեր էր ընդունում, որի պատճառով էլ բուռն բանավեճ սկսվեց նրա հոդվածաչաբի շուրջ: Չոպանյանը տարբեր անգամներ անդրադարձավ այդ հոդվածաչաբին և գրեց, թե «լավ վիպողին քով հոռի քննադատը ի հայտ եկած է»: Շահնուրի՝ իր կարծիքով երկատված էություն մասին Չոպանյանն ավելի հանգամանալից է խոսում «Առողջն ու վատառողջը Շահան Շահնուրի գրականության մեջ» հոդվածում: Ինչպես ուրիշ աոիթներով, այնպես էլ այս անգամ Չոպանյանը գտնում է, որ հուսաբեկ ժողովրդին անհրաժեշտ է հավատ ներշնչել սեփական ուժերի նկատմամբ և ոչ թե թևաթափ անել նրան. «Պետք է անշուշտ որ մեր չունեցած մեծությունները վերագրենք մեզի և կամ մեր ունեցած արժեքները չափազանցենք, բայց մեր ունեցածը նսեմացնելը ոչ միայն սխալ է, այլ հանցանք»²:

Սիդյուպի գրականությունը նկատելի վերելք է ապրում 20-ական թվականների վերջերին և 30-ական թվականներին, և այս շրջանում էլ առանձնապես բեղմնավոր է դառնում Չոպանյանի առանց այդ էլ միշտ բեղմնավոր գրիչը: Այս շրջանում նրա քննադատության մեջ գե-

¹ «Անահիտ», 1938 թ., թիվ 6, էջ 94:

² «Անահիտ», 1939 թ., թիվ 1-2, էջ 90:

րակշիռ տեղը հատկացված է արձակին, և դա օրինաչափ է: Սփյուռքի գրականությունն ձևավորման և զարգացման առաջին տասնամյակներում պոեզիան զիջում էր արձակին, չափածո գրողները շատ էին, բայց բանաստեղծները՝ սակավաթիվ, իսկ Չոպանյանը չէր ուզում դառնալ, ինչպես ինքն էր ասում, «տպագրած թղթի վաճառական» և ձգտում էր իր հանդեսում տեղ տալ (տպագրել կամ խրախուսել) գրական մնայուն արժեք ստեղծող գրողների: Եվ ահա նա անմիջապես տեսնում ու գնահատում է Կոստան Զարյանի «Տատրագոմի հարսը»: Այդ պոեմի մասին նա գրում է. «Այդ դյուցազնական քերթվածը այդ սեռին մեջ երևցած հզորագույն արտադրությունն է որ մեր ժամանակակից քերթություն մեջ կը հայտնվի Սիամանթոյի և Վարուժանի արոյրե մեծահունչ քնարներուն լուբլեն ի վեր»¹: Բուն ստեղծագործությունը գնահատելու համար Չոպանյանը հարկ է համարում քննել հեղինակի խառնվածքը, կրած ազդեցությունը, ապրած միջավայրը, գրած նախորդ գործերը: Սառնվածքով Զարյանը, ըստ քննադատի, բանաստեղծ է՝ հերարձակ, մոլեգին, փոթորկաչունչ և ընդունակ քնարերգականը զուգորդելու երգիծականի հետ: Զարյանի նախորդ՝ «Օրերի պսակը» և «Երեք երգ» ժողովածուների համեմատությամբ «Տատրագոմի հարսը» համարում է շատ ավելի նշանակալից երևույթ, թեև առաջինները նույնպես բարձր գնահատականի էին արժանացել մամուլում: Որքան էլ սակայն գեղազետ Չոպանյանը բարձր գնահատեր Զարյան արվեստագետին, շատ զգոն էր և աններող նրա քաղաքական վրիպումների նկատմամբ: Օրինակ, «Անցորդը և իր ճամփան» գնահատելով զուտ գրական տեսակետից՝ Չոպանյանը դատապարտում է նրա կողմնակալ վերաբերմունքը Սորհրդային Հայաստանի նկատմամբ, գտնում, որ թերությունները չափազանցված են, և լավը անտեսված: «Այդ գործն իր զուգական ուներ Զարենցի Երկիր Նաիրի վեպին մեջ ուր նույնպես երգիծանք ու քնարերգություն զուգորդված կը թավալին նույնպես արդիամոլ մրրկային նվազայնությամբ ոճի մը մեջ՝ որ սակայն որակով ու չեչտով տարբեր Զարյանինեն և ուր երգիծական սյաքները հակառակ ուղղությամբ կարձակվին»²: Երկուսին էլ երգիծանքի ու քնարերգության զուգորդման առումով համեմատում է Հայնեի հետ: Թեև Զարյանի մեջ Չոպանյանը տեսնում էր ճշմարիտ արվեստագետին, բայց չէր նախընտրում նրա ոճը, որը խորչանք ուներ պարզ ու բնականի նկատմամբ և միտում էր դեպի բարդը, խճճվածը, գրգռված երևա-

¹ «Անահիտ», 1930 թ., թիվ 2, էջ 111:

² «Անահիտ», 1930 թ., թիվ 4, էջ 108:

կայությունը և ուներ հոգնեցուցիչ մրրկաթավալուժներ: Չուպանյանը ոչ այնքան դատապարտում է, որքան դրան հակադրում է իր նախասիրությունը. «Ես կը սիրեմ պարզը, խորություն ունեցող, խտացած պարզը, Սաղմոսները, Փասքալի խորհրդածությունները, Հայնեի «լիտ»-ը, Պոտլերի հնչյակը, Վերլենի տաղիկը, Քուչակյան կամ Սալամյան քառյակը, որոնք շատ ծանրաբեռն են մտածումով և զգացումով, բայց ոճով հստակ, հոծ, բնական, ինչպես և բոլոր ժողովրդական ընտիր երգերը, որ հիմքն են ամեն ճշմարիտ բանաստեղծության»¹: «Տատրագոմի հարսի» գնահատություն չափանիշներից մեկը Չուպանյանի համար Ջարյանի ոճի պարզեցումն էր ու բնականացումը: Ջարյանին այս գործում ազգային խնդիրը չէ, որ դրադեցրել է, նկատում է քննադատը (այն զգացվում է իրրև միջնորդությամբ), այլ «ցեղային բախումներու» մեջ պայթած սիրո պատմությունը:

Իր վերլուծությունը Չուպանյանն առաջ է տանում Ահարոնյանի հետ վիճելով, որը Ջարյանի այդ պոեմը համարել էր չեքսպիրյան գործ: Չուպանյանը ճշտում է մտցնում. նյութը չեքսպիրյան է, բայց Ջարյանի գրածը՝ ոչ: Ելեքսպիրի մոտ կա գործողություն ու հոգեբանություն, մինչդեռ Ջարյանի հերոսները ուրվագծված են, և «տոսան ալ պատկերացված է իր մեծ գծերով, առանց անոր խորքն ամբողջապես ցույց տրվելու, առանց տիպարներուն ունեցնելուն հոգեկան ներքինը լիակատար լույսի մեջ գրվելու»²: Ջարյանի գործը ոչ թե ողբերգություն է, այլ վիպերգություն, և հեղինակը ավելի մոտ է Ելիլիին ու Բայրոնին, քան Ելեքսպիրին: Սակայն գլխավոր վեճի առարկան Սանանի սիրո դատապարտության հարցն էր: Ահարոնյանը դատապարտում էր ժողովրդական բիրտ մտածելակերպը և արդարացնում էր Սանանի սիրո իրավունքը, իսկ Չուպանյանը շատ լավ ըմբռնում էր պոեմի նպատակաուղղվածությունը և չէր արդարացնում Սանանի սիրավեպը քրդի հետ: Ըստ էության Չուպանյանը, ազգային չահերին հակառակ այդ սիրո պատմության մեջ նաև Սփյուռքի ծանր պայմանների մեջ բնկած հայի հոգեկան նահանջի ու ձուլման իրական վտանգ էր տեսնում: Նրա կարծիքով Ջարյանն իր հերոսուհու հետ ավելի զգույշ էր վարվել, քան Ահարոնյանը:

Չուպանյանը պոեմում մի քանի հոգեբանական վրիպումներ է նկատում (Սանանի արդարացումն իր սիրո համար, քրդի կերպարի անորոշությունը և այլն), բայց չեչտը դնում է պոեմի բարձրարվեստ դրվագների վրա («Ֆեղայիները», «Սանան», «Մահը» և այլն): Որ-

¹ «Անահիտ», 1930 թ., թիվ 4, էջ 109:

² Նույն տեղում, էջ 111:

քան էլ Ջարյանը շատ բնական է նկարագրում գյուղը, կարծես այնտեղ նստած է գրել, թեև գյուղը չէր ճանաչում, այնուամենայնիվ, զգուշացնում է Չոպանյանը, Ջարյանը իրապաշտ չէ, նա խորհրդապաշտ է և փարսախններով հեռու է իրապաշտությունից: Ընդհանուր առմամբ Չոպանյանն այն կարծիքին է, որ «Տատրագոմի հարսը» պոեմը Ջարյանի մինչ այդ գրած գործերի մեջ լավագույնն է, ուր հեղինակի ոճի դրական հատկանիշները հասել են առավելագույնին, իսկ թերությունները՝ նվազագույնին:

Չոպանյան քննադատի համար բնորոշ է մի գիծ ևս: Խրախուսելով շնորհալի նորեկներին, ուշադիր հետևելով արդեն ծանոթ գրողների նոր երկերի տպագրությունները՝ քննադատը ցավ ու մտահոգություն է հայտնում այն բանի համար, որ հայ գրողները չըջանցում են Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին հայերի պայքարի, զոհաբերությունների, քաջությունների և, իհարկե, ողբերգության թեման: Նա նշում է միայն մի քանի գործեր, որոնց մեջ թոուցիկ, հեռվից հեռու ակնարկվում է այդ թեման: Դա արվում էր մասամբ Շահնուրի վեպի մեջ, Համաստեղի «Երանի այն օրերուն» պատմվածքում, ավելի որոշակի ու հստակ՝ Արամ Անտոնյանի մեկ ֆրանսերեն երկի առաջաբանի մեջ: «Նյութը, սակայն, ահագին է, ամբողջ շարք մը գլուխգործոցներու ծնունդ տալ կարող: Հայերը կարծես դեռ կը վախնան անոր մոտենալու, որովհետև ահուկի է ան և հայ գրողի մը ձեռքը կրնա դողացնել: Բայց այդ ահուկին վսեմ է նաև, ամենն խորիմաստ, ամենն բարդ տոամն է ան, ամեն ինչ կա հոն. պիտի գա անշուշտ ատենը ուր հայ վիպասանը պիտի արտահայտեն՝ հայու տաղանդով՝ մարդկային պատմության այդ արտասովոր էջը»¹⁷: Ավելորդ է ասել, որ այս խնդիրը հավասարապես վերաբերում էր պոեզիային: Պատահական չէ, որ նա հատուկ ուշադրություն է հրավիրում Վահան Թեքեյանի «Սեր» ժողովածուի ազգային եղբրական իրադարձություններն արտացոլող բանաստեղծությունների վրա (չթերագնահատելով, անշուշտ, անձնական ապրումները), ողջունում Սարաֆյանի «14» անունով ժողովածուն, նրան համարում նոր սերնդի ինքնատիպ դեմքերից մեկը, որը տենդոտ գրչով երգում էր հայ ժողովրդին բաժին ընկած արհավիրքները: «Սարաֆյան լայն շունչով և ուժեղ տողերով կերգե կսկիծը, զայրույթը, ընդվզումը և այլ գանազան խոր ու ցնցող զգացումները գոր իրեն կը ներչնչե պատերազմի ատեն խողխողված կամ տարագրության մեջ մահացած հայ միլիոն մը նահատակներուն ողջակիզումեն հոսող արյան հեղեղին

¹⁷ «Անահիտ», 1930 թ., թիվ 2, էջ 102:

պատկերը, մղձավանջային պատկեր, որ իր մտքեն կը կանգնի ժողովրդական հորդ և աղմկահույզ ուրախություն պայթումի այդ իրիկունք» (ի նկատի ունի Փրանսիացիների ազգային տոնի՝ հուլիսի 14-ի առթիվ հորդած ուրախությունը)¹: Չոպանյանն, անշուշտ, թերություններ է տեսնում երիտասարդ հեղինակի մոտ, բայց կարևորը համարում էր «հայ մարտիրոս արյունին ներշնչած մտածմանց և զգացմանց մրրկահույզ աշխարհի» թարգմանությունը: Չոպանյանն ուշադիր հետևում է Սարաֆյանի ստեղծագործության հետագա ընթացքին՝ թե բանաստեղծությունը, թե արձակին, մանրամասն վերլուծում ու գնահատում է նրա «Իշխանուհի» վիպակը:

Չոպանյանը սովորություն ուներ իր քրոնիկներում թվարկել և բնութագրել նոր լույս տեսած գրքերը և նշել նորեկներին: Անգամ այն դեպքում, երբ քննադատը զանազան պատճառներով հնարավորություն չէր ունենում հանգամանորեն անդրադառնալու հեղինակներին, երբեք առանց գնահատականի չէր թողնում նրանց գրքերը, թեկուզ շատ համառոտ, մեկ-երկու տողով բնութագրում էր նրանց: Այդպես նա իր վերաբերմունքն է հայտնում Մուշեղ Իշխանի «Տուներու երգը», այնուհետև «Կրակը» ժողովածուների կապակցությամբ: Առաջին ժողովածուի դեպքում կարծես որոշ զգուշությամբ է արտահայտվում. «... այս նոր քերթողը հուսատու ուժ մը կը թվի ըլլալ»- գրում է նա («Անահիտ», 1937 թ., թիվ 1-2, էջ 108): Երկրորդ ժողովածուի առիթով արդեն վստահ գրում է. «Ներկա հատորը կը հաստատե զիս նույն համոզման մեջ թե այս երիտասարդը մեր նոր բանաստեղծությունը անձնաշեշտ, նուրբ տաղերով ճոխացնելու կոչված լավագույն ուժերեն մեկն է» («Անահիտ», 1938 թ., թիվ 4-5, էջ 111):

Չոպանյանի բազմամյա հարուստ փորձն ու սրատես աչքը հնարավորություն էին տալիս նրան նորեկ գրողի մեջ նկատել ապագա բանաստեղծի կամ արձակագրի տաղանդի կայծը և չսխալվել: Նա համաստեղին ոչ միայն գնահատեց, այլև դրեց գրական մեծերի կողքին: Կարելի է ասել, որ գրեթե նույն կերպ է վարվում Հարութ Կոստանդյանի հետ՝ նրա «Օրերի իմաստությունը» ժողովածուի կապակցությամբ: Իհարկե, մինչև ժողովածուի լույս տեսնելը Կոստանդյանը տպվում էր «Անահիտի» էջերում: Չոպանյանը գրում է, թե նա հենց սկզբից գրավեց հասկացողներին իբրև նուրբ քնարերգակ, բայց ժողովածուն արդեն քննադատը համարում է նշանակալից երևույթ և նորեկ բանաստեղծին համեմատում է Մեծարենցի հետ. «Այս հավա-

¹ «Անահիտ», 1933 թ., թիվ 1-2, էջ 67-68:

քածուն իր տեսակի մեջ՝ թերևս այնքան արժեքավոր է և կարևոր, որքան Մեծարենցի առաջին հավաքածուն»¹: Կոստանդյանի առաջին գրքում քննադատը տեսնում էր անգլիական ու պարսկական պոեզիայի ազդեցությունը, բայց տիրապետողը համարում էր անձնադրոշմ, չնորհալի ու գերզգայուն խառնվածքը, ինչպես որ Մեծարենցի մոտ զգացվում էր Ֆրանսիական սիմվոլիստների և Ակնա երգերի ազդեցությունը, բայց տիրապետողը դարձյալ մեծ անհատականություն էր: Ի վերջո Չոպանյանը հանգում էր այն եզրակացությունն էր, որ Կոստանդյանի հավաքածուն «մնայուն կյանք ունենալու սահմանված երկ» է:

1939-ին Չոպանյանն արդեն ողջունում է Ժաք Հակոբյանին՝ նրա «Գաղտնի ճամբան» ժողովածուի մեջ տեսնելով նրբազգաց քնարերգակին:

Ոմբազիր Չոպանյանը «Անահիտի» էջերը սիրով տրամադրում է կոմունիստ բանաստեղծներ Միսաք Մանուչյանին և Լուիզա Ասլանյանին, նրանց գաղափարակից Գեղամ Աթմաճյանին (Սեմա), իսկ երբ վերջիններս զոհվում են Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ Չոպանյանը սիրո և անհուն ափսոսանքի զգացումով գրում է նրանց սեղմ դիմանկարները, ներկայացնում նրանց կարճատև ստեղծագործական ուղին և արժեքավորում նրանց վաստակը: Այդ դիմանկարները տպագրվում են «Անահիտի» 1946 թվականի առաջին համարում:

Իհարկե, Չոպանյանի գնահատականները նոր տաղանդների հարցում կարծես երբեմն միօրինակ են դառնում, որը ոմանց առիթ է տալիս՝ նրան գրչակներին գովելու գրական քաղաքականություն մեջ մեղադրելու: Այսպես, 1934 թվականին «Բազմավեպի» թղթակից Փեչիկյանը հանդիմանում էր Չոպանյանին՝ դուր գալու քաղաքականություն վարելու համար: Չոպանյանը արժանապատվությունը պատասխանում է, թե փաստերը չատ են «սկանակներու մեջ իրական տաղանդը իրական գրչակեն զանազանել գիտնայս շատոնց ապացուցած ըլլալուս» (1934, թիվ 5-6, էջ 115): Եվ, այսուհանդերձ, դա ամենևին չի նշանակում, թե Չոպանյանը, խրախուսելու ցանկությունից դրդված, բոլոր սկանակներին գովում էր: Կարելի է հակառակ փաստերից հիշել թեկուզ մեկը: Երբ 1937-ին լույս տեսավ Մինաս Թեոդոսյանի «Նախերգանք» ժողովածուն, Չոպանյանը բավականաչափ խիստ արտահայտվեց հեղինակի նկատմամբ՝ գտնելով, որ Թեոդոսյանը կարիք ուներ ինքն իր նկատմամբ ևս խիստ լինելու, այնինչ

¹ «Անահիտ», 1935 թ., թիվ 3-4, էջ 76:

նա հաճախ անարդարորեն անհանդուրժող էր ուրիշ երիտասարդ հեղինակների նկատմամբ:

1937 խորշակաբեր տարվանից սկսած, երբ համարյա լիովին խզվում են Սփյուռք-Հայրենիք բավականաչափ աշխույժ կապերը, Չոպանյանը սրտի անհուն կսկիծով արձանագրում է, թե «այսօր տասն անգամ ավելի պանդուխտ ենք, Հայրենագուրկ, քան երկու տարի առաջ»: Նա պաշտպանում է ամբաստանյալ գրողներին՝ իր բռներով ասած, պաշտպանելով հայ գրականությունից պատիվն ընդհանրապես: Սրտի խորքում նա պահպանում էր այն հույսը, թե ամբողջ խորհրդային երկիրը սասանող մրրիկը պետք է անցնի, և պետք է վերադառնան լավագույն օրերը: Գառնություն ու վշտի մեջ էլ նա հիշեցնում էր ու կրկնում, որ «Մորհրդային Հայաստանն է, որ կը մնա միշտ կարևորագույն ազգային իրականությունը զոր ունինք» (1938, թիվ 4-5, էջ 102): Նա գտնում էր, որ ստեղծված դժվարին պայմաններում էլ ավելի է բարձրանում սփյուռքահայ գրողի պատասխանատվությունը մայր ժողովրդի հանդեպ, և սփյուռքահայ գործիչներին կոչ էր անում՝ մեկդի դնել կուսակցական տարաձայնությունները, հրաժարվել «որոշ հոսանքի մը տիրապետությունը ապահովելու ներքին ձգտումից» և ծառայել «վտանգներով շրջապատված սիրելի Հայրենիքի մը, ազնիվ հին ազգի մը, թանկագին մշակույթի մը փրկության միակ խոնարհին»¹:

Հայրենիքի սրբազան շահերին ծառայելու և հինավուրց հայ ազգի մշակույթը զարգացնելու հիմնական գաղափարով էր ներծծված սփյուռքահայ գրական կյանքի կազմակերպիչներից մեկի ու գրական քննադատի՝ Արշակ Չոպանյանի նվիրական առաքելությունը մինչև իր վաստակաշատ կյանքի վերջին օրերը:

¹ «Անահիտ», 1938 թ., թիվ 4-5, էջ 103:

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

Հայ գրականագիտության պատմության մեջ Արսեն Տերտերյանի տեղը բացառիկ է մի քանի առումներով: Նա նորովի քննեց ու համակարգեց Հայ նոր (արևելահայ ու արևմտահայ) գրականության ամբողջական պատմության երևույթներն ու օրինաչափությունները, սկիզբ դրեց գրական երկերի հոգեբանական անտեսանելի շերտերի բացահայտմանը՝ կարևորելով բառի, արտահայտություն, գեղարվեստական մանրամասնի նշանակությունը, գիտական ավարտուն մեթոդների կիրառությամբ փիլիսոփայական խորք հաղորդեց գրականագիտությանն ու քննադատությանը, ստեղծեց գրականագիտական դպրոց՝ իր արժանի հետևորդներով: Հիշատակված բնագավառներից յուրաքանչյուրում Տերտերյանի ունեցած ներդրումն արդեն իսկ բավական է Հայ գրականագիտության երախտավորների շարքում մնալուն տեղ ունենալու համար:

Տերտերյանի գրեթե կես դար ձգվող ստեղծագործական ուղին, սակայն հարթ չի ընթացել, եղել է անդուլ որոնումների, երբեմն նաև մոլորությունների ու սխալների, բայց ավելի հաճախ՝ ստեղծագործական նվաճումների արգասավոր ու բարդ ճանապարհ:

Արսեն Հարությունի Տերտերյանը ծնվել է Ղարաբաղի Շուշիքենդ գյուղում, 1882 թ. դեկտեմբերի 20-ին, մանր առևտրականի ընտանիքում: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Շուշիի հոգևոր սեմինարիայում, որն ավարտել է 1902 թ. և նույն տարում էլ, իբրև բացառիկ ընդունակ պատանի, ուսուցիչների ու հոգաբարձուների միջնորդությամբ ընդունվել է Ջմիածնի Գևորգյան ձեմարանի լսարանական բաժին: 1905 թ. Տերտերյանը գերազանց առաջադիմությամբ ավարտում է ձեմարանը և իբրև ուսուցիչ աշխատանքի անցնում Շուշիի հոգևոր այն սեմինարիայում, որտեղ մի քանի տարի առաջ սովորում էր ինքը: Դասավանդում է գրականության պատմություն և տեսություն, պատմություն:

Տերտերյանի ստեղծագործական կյանքի սկիզբը համընկնում է ձեմարանն ավարտելու տարեթվին: 1905 թ. «Տարազ» շաբաթաթերթում նա տպագրում է առաջին հոդվածները՝ «Կուլտուրակա՞ն, թե՞ անկուլտուրական»: «Բարենորոգում, թե՞ տեղափոխություն»,

«Գրողի ազատութեան հարցը» և այլն: Այս հոդվածներում նա արծարծում է հասարակութեան զարգացման, գրականութեան և կյանքի փոխհարաբերութեան, գրողի կոչման և այլ հարցեր: Ստեղծագործական առումով հետագա մի քանի տարիների ընթացքում որոշակի հապաղում է նկատվում, որովհետև կրթությունը շարունակելու նպատակով Տերտերյանը 1909 թ. մեկնում է Պետերբուրգ և ընդունվում տեղի հոգեկայարդարանական ինստիտուտ, որտեղ սովորում է մինչև 1909 թ.: Առողջութեան պատճառով նա ստիպված է լինում 1909 թ. կիսատ թողնել ուսումը և վերադառնալ Հայրենիք, սակայն ուսման երկու տարիները հսկայական դեր են կատարում գրականագետի նախասիրությունների և աշխարհայացքի ձևավորման առումով, ինչն արդեն ակնառու է դառնում 1910-ական թթ. նրա բեղմնավոր գործունեության ընթացքում:

Ա. Տերտերյանի ուսանողութեան տարիներին Պետերբուրգի հիշյալ ինստիտուտում էր աշխատում այսպես կոչված «Նարկովի դըպրոցի» պրոֆեսոր, Ա. Պոտեբնյայի հետևորդ Դ. Օվսյանիկո-Վուլիկովսկին, որը հոգեբանական գրականագիտական դպրոցի թերևս ամենահայտնի ներկայացուցիչն էր այդ օրերի Ռուսաստանում: Տերտերյանի վաղ շրջանի քննադատական ու գրականագիտական աշխատանքներում զգալի է ինչպես հոգեբանական դպրոցի, այնպես էլ մասնավորապես Դ. Օվսյանիկո-Վուլիկովսկու ազդեցությունը:

Վերադառնալով Հայրենիք՝ Տերտերյանը 1909 թ. աշխատանքի է անցնում Երևանի թեմական դպրոցում՝ իբրև ուսուցիչ, և զուգահեռաբար ծավալում քննադատական եռանդուն գործունեություն: Երիտասարդ գրականագետի համար առավել քան բեղմնավոր եղան 1910-ական թվականները, երբ արագորեն իրար հաջորդեցին նրա մենագրություններն ու ուսումնասիրությունները՝ «Վահան Տերյան: Ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» (1910), «Միքայել Նալբանդյան: Ազգութեան հրապարակախոսը» (1910), «Հովհաննես Թումանյան: Հայրենի եղբրքի քնարերգուն» (1911), «Շիրվանդադե: Հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» (1911), «Հովհաննես Հովհաննիսյան: Սիրո և կարեկցության երգիչը» (1912), «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» (1913), «Լևոն Շանթ: Սեռի և դասալքությունների երգիչը» (1913), «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (1913), «Ավետիք Արասխանյան» (1914): Այս ուսումնասիրությունները երկու էական նորություն էին բերում: Նախ՝ Տերտերյանը արժեքավորելով՝ հասարակական ուշադրության էր հրավիրում մինչ այդ կա՛մ գրեթե անտեսված (Նար-Դոս), կա՛մ միայն քննադատու-

թյան ենթարկված (Մուրացան) գրողների ստեղծագործությունների վրա: Եվ ապա՝ նրա կիրառած վերլուծական մեթոդը միանգամայն նորություն էր հայ գրականագիտությունից համար:

Ի հակադրություն հայ քննադատության մեջ գերիշխող հասարակական օգտակարության առաջնահերթ չափանիշի, որի ամենահետևողական կիրառողը Լեոն էր, Տերտերյանը պաշտպանում էր գրականության՝ իբրև հոգեկան գործունեության ինքնուրույն և անկախ ոլորտի իրավունքը. «... Մենք շեշտում ենք և ընդգծում ենք գեղարվեստական ստեղծագործության հորինման ինքնանպատակությունը այն իմաստով, որ այդ ստեղծագործությունն անկախ և ինքնուրույն մի մեծություն է ներկայացնում, որ չպիտի չիփթիվի կենսական փորձի այլօրինակ կազմակերպիչների հետ»¹: Այս կերպ Տերտերյանը ոչ այնքան շեշտում էր, իր իսկ բառով՝ գրականության ինքնանպատակությունը (ասել է թե «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը), որքան հաստատում նրա՝ անկախ ոլորտի կարգավիճակը: Այս նպատակով նա գուզահեռ է տանում գիտություն և գրականության միջև և գրտնում, որ երկուսի հիմքում էլ ընկած է գյուտը, երկու դեպքում էլ թե՛ գիտնականը, թե՛ գրողը «հայտնագործում կամ տալիս են արժեքներ, որոնք իրենց ուրույն և կազմակերպված դրությունը գոյություն չունեն ո՛չ բնության, ո՛չ էլ հոգեկան կյանքում, թեպետ նրանց տարերքները ցրված են անջատ, անկազմակերպ և չհորինված կացությունը գոյություն ունեն նախքան գյուտի ստեղծարար, կազմակերպիչ աշխատանքը»²: Գրականության մեջ, Տերտերյանի համոզմամբ, գյուտի արժեք ունի պատկերը, որը սակայն գրական տարրեր սեռերում տարրեր կերպ է արտահայտվում: Գրական սեռերի նրա բաժանումներն ու անվանումները բավականաչափ ինքնատիպ են՝ «հուզական ապրումների գեղարվեստ» (պոեզիա), «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստ» (արձակ) և... հրապարակախոսություն:

Սակայն, շեշտելով գրականության ինքնուրույնությունը, նա անհաղթահարելի անջրպետ էր տեսնում հրապարակախոսության և գրական մյուս սեռերի միջև՝ գտնելով, որ յուրաքանչյուր սեռ պահանջում է տարբեր տաղանդ, ուստի մեկը, ելնելով տաղանդի բնությունից, կարող է լինել կա՛մ բանաստեղծ, կա՛մ հրապարակախոս, բայց ոչ երկուսը միասին:

¹ Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան: Ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, 1910, էջ 68:

² Անդ. էջ 12:

Երիտասարդ գրականագետը նորություն էր բերում մի շարք հասկացությունների սահմանման հարցում, որոնք ունեին գեղագիտական կատեգորիայի արժեք: Այդպիսի նշանակություն են ձեռք բերում տաղանդի, գեղեցիկի, հայրենի եզերքի բնութագրումները: Երևույթների նման ընկալման մեկնակետը փիլիսոփայությունն էր: Նկատի ունենալով այս հանգամանքը՝ Ս. Սարինյանը գրում է. «Նորը և ուսանելին Տերտերյանի մեթոդում այն էր, որ նա ձգտում էր խորամուխ լինել գրականության փիլիսոփայության մեջ, գրականագիտությունն ու փիլիսոփայությունը բարձրացնել փիլիսոփայության ոլորտը և հավանաբար մեզանում առաջինը նա էր, որ չըջանառության մեջ դրեց «գրականության փիլիսոփայություն» հասկացությունը իբրև գրականագիտական կատեգորիա»¹:

Ելնելով հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներից՝ Տերտերյանը գրում էր, որ յուրաքանչյուր գրող արտահայտում է որևէ հոգեկան հանրության կամ խմբակցության տրամադրությունները, այսինքն ամենասուբյեկտիվ գրողն անգամ օբյեկտիվորեն արտահայտում է հավաքական փորձը (հարազատ խմբակցության հույզերը) և առավել հասկանալի ու ընդունելի է նույն այդ խմբակցության համար: Ինչքան մեծ լինի հոգեբանական հենարանը, այնքան մեծ կլինի տաղանդը, որը հավաքական փորձի ընդգրկման, ընդհանրացման հատկանիշն է և ունի քանակական չափանիշներ՝ մեծ, փոքր և այլն: Տաղանդի կենտրոնը, այլ կերպ ասած՝ նրա գերխնդիրը Տերտերյանն անվանում է գեղեցիկ: Այդ գեղեցիկը չպետք է հասկանալ առօրյա իմաստով, որովհետև իրական գեղեցիկը կյանքում կարող է խոտվել մեր հոգին, առաջացնել խանդ կամ այլ հույզ, մինչդեռ արվեստի գեղեցիկը ներդաշնակություն է բերում մեր հոգուն և խաղաղեցնում այն: Իր ուսումնասիրած գրեթե բոլոր գրողների համար նա հայտնաբերում է նրանց գեղեցիկը, այսինքն՝ տաղանդի առանցքը: Այդ է պատճառը, որ 1910-ական թթ. հրատարակված նրա բոլոր գրքերն ունեն կրկնակի վերնագիր ինչպես՝ «Միքայել Նալբանդյան: Ազգություն հրապարակախոսը» կամ՝ «Հովհաննես Հովհաննիսյան: Սիրո և կարեկցության երգիչը»: Երկրորդ վերնագրերը շեշտում են գրողի գեղեցիկը:

Գրողի գեղեցիկը գտնելու համար Տերտերյանը շատ ուշադրավ կերպով ի մի է բերում նրա ողջ ստեղծագործության մեջ սփռված խոհերը, պատկերները, մանրամասները, գծում գրողի անհատականության սահմանները, նրա անկրկնելի էությունը և ըստ այդմ ըն-

¹ «Պատմա-բանասիրական Հանդես», 1982, № 4, էջ 36:

Թերցողին պարզևում ճանաչման հաճույքը: Սա, անշուշտ, չատ ուսանելի էր: Սակայն որքան էլ նա ճգներ ապացուցել, թե գրողի գեղեցիկի մեջ բեկվում են նրա ողջ կենսափորձն ու շոշափած բազմազան հարցերը, այնուամենայնիվ, նրա ստեղծած սխեման Հնարավորություն չէր տալիս ընդգրկելու գրողի ստեղծած աշխարհի ողջ հարստությունն ու գունազեղությունը: Հոգեբանական մեթոդն անշուշտ ուներ իր դրական կողմերը, բայց ակնհայտորեն միակողմանի էր:

1910-ական թթ. արդեն հեղինակություն վայելող քննադատը նաև թեմական դպրոցի աշակերտների սիրելի ու մեծ հմայքի տեր ուսուցիչ էր: Նրա նկատմամբ եղած սերն ու ակնածանքը ավելի խորացավ ուսանողների շրջանում, երբ 1920 թ. վերջին Տերտերյանը աշխատանքի անցավ Երևանի նորաբաց պետական համալսարանում՝ դառնալով նրա հիմնադիր դասախոսներից մեկը, իսկ 1929 թ. մինչև իր մահը՝ 1953 թ., գլխավորեց համալսարանի հայ գրականությունից ամբիոնը: Այսօր համալսարանի հայ գրականությունից կաբինետը կրում է Տերտերյանի անունը:

Տերտերյանի ուսուցչական հմայքի, հոգևոր գեղեցկություն, մեծ գիտելիքների ու հավասարակշիռ կեցվածքի մասին են պատմում Երևանի թեմական դպրոցի աշակերտ, այն ժամանակ որբանոցի սան Գուրգեն Մահարին և համալսարանի ուսանող, հետագայում Տերտերյանի ասպիրանտ Հր. Թամրազյանը: Նկատի ունենալով Տերտերյանի լրջությունը, թերևս մի քիչ չափազանցված, Մահարին գրում է. «Երբ դեռ մենք սովորում էինք, մի ամբողջ ուսումնական տարվա ընթացքում, Հայաստանը (Նաիրի Զարյանի մասին է խոսքը – Ժ. Ք.), իր հուշատետրում մի անգամ միայն նշեց. «Այսօր պարոն Տերտերյանը ժպտաց»¹: Սակայն դա չէր խանգարում, որ աշակերտները սիրեին նրան: «Ինչո՞ւմն էր կայանում նրա հմայքը», – հարց է տալիս Մահարին ու շարունակում, – դժվար էր ասելը: Բարձրահասակ էր նա, ազդեցիկ դիմագծերով, մեծ–մեծ, թափանցող աչքերով, տիրական քթով ու լայն ճակատով, սեփ–սև ընչացքի առնական կնիքով: Ինչո՞ւմն էր կայանում նրա հմայքը: Այդ հանելուկը մենք լուծեցինք հետագայում, երբ մեծացանք, կյանք մտանք և երբ արդեն ընկեր Տերտերյանի հետ սեղան նստեցինք ու բաժակ բարձրացրինք»²: Պարզվում է, որ Տերտերյանը կենսախինդ ու աշխարհիկ անձնավորություն է, որ լավ է հասկանում աշակերտների հոգեբանությունը:

¹ Գ. Մահարի, Երիտասարդություն սեմին, Երևան, 1956, էջ 347:

² Նույն տեղում:

Տերտերյանին առանձին ջերմությունք է հիշում նաև Հր. Թամարազյանը: «Տերտերյանը փողոցում միշտ վեհ էր, ինչպես Հրաչյա Ներսիսյանը: Նրանք զարդարում էին Երևանը»¹: Առավել գրավիչ էր լսարանում. «Պոեզիայի մասին էր խոսում, մի դուզահեռ կատարեց Շեքսպիրի «Մակբեթի» հոգեվիճակների շուրջ: Զանգը հնչեց, բայց նա չարունակում էր, երկրորդ դասն ավարտվեց, նա գնաց: Այդպիսի ներշնչված, բարձր ու խոր դասախոսություն ես չէի լսել»²: Նման տպավորություն չատերն էին ստանում, բոլորը:

Հեղափոխությունից հետո նախկին շատ մտավորականների նման Տերտերյանը ևս ստիպված էր վերանայել գրականություն մասին իր ըմբռնումները և զգալիորեն հարմարեցնել մարքսիզմի գաղափարախոսությունը: Արտաքուստ կարող է այն տպավորությունը ստեղծվել, թե հոգեբանական դպրոցի սկզբունքներից դեպի մարքսիզմ անանցանելի ճանապարհ կա, բայց ըստ էության «մերձավոր խմբակցություն» գաղափարը շատ էլ հեռու չէր դասակարգային ըմբռնումից: Այսուհանդերձ, Տերտերյանի համար այդ անցումը և որոնումները առանց վրիպումների ու սխալների չեղան: Տերտերյանը զգալի տուրք տվեց գոհճիկ սոցիոլոգիզմին, որն առավել չափով զրսևորվեց նրա «Հայոց նոր գրականություն» վերնագրով առաջադրույթներում, որոնք հիմնականում ձեռագրի իրավունքով, ապակետիպ, տպագրվեցին 1920–1930–ական թթ.: Անշուշտ, այդ դասախոսություններն ունեին իրենց գրական արժեքն ու նորույթը: Ե՛վ ընդգրկման ծավալը (XIX–XX դարերի հայ գրականություն), և՛ դասախոսությունների հիմնախնդրային բնույթը («Աբովյանի գրական դպրոցը», «Հյուսիսսփայլի շրջան», «Արբուհի Տյուսաբ և ողմանտիկ ոճի խնդիրը», «Հովհաննես Թումանյան և Գուգարքի երգիչներ», «Արևելահայ լիբերալիզմը և ռեալական արվեստը» և այլն) նպաստում էին հայ նոր գրականության համակարգմանը, նրա զարգացման միտումների ու օրինաչափությունների բացահայտմանը: Այստեղ Տերտերյանը զգալի չափով ճանապարհ բացող էր: Գրականության նախորդ՝ Լեոյի, Վրթ. Փափազյանի, Լ. Մանվելյանի հեղինակած պատմությունները իրենց կա՛մ սուբյեկտիվիզմով, կա՛մ թերի կողմերով ու պարզունակությամբ չէին կարող բավարարել նոր ժամանակների գրական պահանջները: Սակայն փորձելով ձեռքագատվել նախորդների թերություններից և միաժամանակ բավարարել իր ժամանակի գաղափարական պահանջները, որոնք պարտադրանքի արժեք ունեին, Տեր-

¹ Հր. Թամարազյան, Հուշերիս հետ, Երևան, 2002, էջ 159:

² Նույն տեղում, էջ 162:

տերյանը Հաճախ ընկնում է մյուս ծայրահեղությունների մեջ՝ ձգտելով ամեն անգամ գեղարվեստական երկի մեջ, Գ. Պլեխանովի առաջադրույթի համաձայն, գտնել նրա սոցիոլոգիական համարժեքը: Դա նկատելի եղավ ինչպես հիշատակված երկերում, այնպես էլ «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին», «Ֆրիչեն իբրև քննադատ» և այլ աշխատություններում:

Ա. Տերտերյանը փորձում էր հայ նոր գրականությունը վերագնահատել սոցիոլոգիական տեսանկյունից: Տերտերյանը մերժում էր ոճի անհատական բնույթը և գտնում, թե ոճն ունի դասակարգային բովանդակություն և ոճի վերլուծությամբ կարելի է ցույց տալ հեղինակի դասակարգային պատկանելությունը: Հետագայում Տերտերյանը զգալիորեն վերանայեց իր տեսակետները:

Այս տուրքը ժամանակի պահանջներին թերևս անխուսափելի էր: Նա որոնում էր գրականության վերլուծության ճշմարիտ մեթոդը: 1930-ական թվականների վերջերին Տերտերյանն աստիճանաբար ձերբազատվում է ծայրահեղություններից, և նրա կյանքում սկսում է ավելի հասուն ստեղծագործական մի շրջան: «Մուրացան» (1936–1939), «Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը» (1937), «Բաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը» և այլ աշխատություններ համարձակ ու նոր խոսք էին ժամանակին՝ որոշակի մեղանշումներով հանդերձ: 1920–1930-ական թթ. խորհրդային գրականագիտության մեջ մերժվում էր ուսմանտիղմի գրական ուղղությունը, ուստի Տերտերյանը, չժխտելով ուսմանտիղմի գոյությունը («Բաֆֆու ուսմանտիղմի ուսուցիչը Վիկտոր Հյուգոն է եղել» և այլն)՝ փորձում է շեշտել իրական կյանքի պատկերների գերակշռությունը «Սամվել» պատմավեպում («Բաֆֆու «Սամվելը» գեղագիտական գլուխգործոց է հենց այն պատճառով, որ դրա մեջ հեղինակը կարողացել է արտացոլել իրական կյանքի բնորոշ հատկանիշները»)¹:

Եթե տեսական առումով Տերտերյանը պարզաբանում էր երկու մեթոդների զուգակցման հնարավորությունը, ապա գործնականում այդ կերպ վերականգնում էր Բաֆֆու հեղինակությունը: Ուրհըրդային առաջին տասնամյակներում Բաֆֆուն մերժում էին իբրև նացիոնալիստ գրողի: Ուրհախ արժանապատվությամբ Տերտերյանը Բաֆֆուն վերադարձնում է իր իսկական տեղը՝ Յուրի Վեսելովսկու խոսքերով նրան անվանելով հայ ազգի պարծանքը:

Տերտերյանը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում նաև դասական երկերի արդիական հնչեղությունը: Դա պարզ երևում է 1940-ական

¹ Ա. Տերտերյան, Հայ կյանքներ, Երևան, 1944, էջ 149:

ԹԹ. գրած ուսումնասիրությունների անգամ վերնագրերից՝ «Ալիշանը և Հայրենասիրությունը», «Հայրենասեր կինը Մերենցի վեպերում», «Աղայանը և ժողովրդական հերոսությունը» և այլն:

Գրականագետի գրիչն էլ ավելի արգասավոր եղավ կյանքի վերջին շրջանում, երբ նա ստեղծեց մնայուն արժեքներ, որոնց մի մասը լույս տեսավ հետմահու, 1953 թ. հետո: Այսօրվա գրականության պատմաբանը, ուսումնասիրության նյութ ունենալով նույն հեղինակներին, չի կարող չըջանցել Ա. Տերտերյանի «Արուվյանի ստեղծագործությունը» (1941), «Պարոնյանի գեղագիտական Հայացքները» (1941), «Պերճ Պոռչյան» (1944), «Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը» (1959), «Մուրացան» (1971) և այլ աշխատություններ: Նույն հեղինակներին անդրադառնալու դեպքում (Շիրվանզադե, Մուրացան, Հովհ. Հովհաննիսյան և այլն) Տերտերյանը մեծապես հաղթահարում է նախորդ ուսումնասիրությունների միակողմանիությունն ու մեթոդական սխալները և գրողներին ներկայացնում համակողմանի, զարգացման ընթացքի հակասություններով:

Տերտերյանի այս շրջանի վերլուծություններին բնորոշ է համակողմանիությունը. նա հաջողությամբ զուգակցում է սոցիոլոգիական, պատմական, հոգեբանական մեթոդները, քննում պոետիկայի խընդիրները: Այդ է պատճառը, որ նրա վերլուծություններում բացատվում է պատահական, չպատճառաբանված, քմահաճ եզրահանգումը: Այդ մտտեցումով էր Տերտերյանը գնահատում Արուվյանի, Պոռչյանի, Աղայանի, Սունդուկյանի և մյուս դասականների ստեղծագործությունները: Տերտերյանը նախ բացահայտում է ուսումնասիրվող հեղինակի աշխարհայացքը, գեղագիտական հավատամքը՝ ելնելով գրողի ողջ ստեղծագործությունից: Այս առումով, կարելի է ասել, Տերտերյանը հավատարիմ է մնում վաղ շրջանի աշխատածին՝ գրողի ստեղծագործության վերլուծությունը կատարել ոչ ժամանակագրական կամ թեմատիկ սկզբունքներով, որ բնորոշ է շատերին, այլ գրողի գեղագիտության համար առանցքային հարցերի բացահայտումով: Այդ պատճառով էլ սյուժեի, կերպարի, թեմայի ավանդական, կաղապարային վերլուծությունները բացակայում են նրա աշխատություններում:

Թեև յուրաքանչյուր ուսումնասիրություն ուշագրավ է յուրովի, բայց առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Արուվյանին նվիրված ծավալուն աշխատությունը, որտեղ ի թիվս բազում այլ հարցերի՝ քննում է «Վերքի» պատմավեպ լինելու վիճելի հարցը: Նա պատմավեպի բնորոշման մեջ չեչտը չի դնում հեղինակի ժա-

մանակակից լինելու հանգամանքի վրա, որովհետև համոզված է, որ Աբովյանն ապրել է պատմականորեն երկու տարբեր էպոխաներում, ուստի վեպի ժամանակը «երեկ լինելով, այնուամենայնիվ մի անդառնալի անցյալ էր»¹:

Տերտերյանի գիտական մեթոդին բնորոշ է ևս երկու էական հատկանիշ: Նա իր հեղինակներին քննում է նրանց շուրջը ծավալված քննադատական նյութի համատեքստում՝ գրեթե սպառիչ ներկայացնելով տվյալ գրողի ստեղծագործությունից տարաբնույթ ընկալումները և կենդանի բանավեճ մղելով հակադիր կարծիքների դեմ: Մյուս էական հատկանիշը հարուստ զուգահեռների առկայությունն է: Ազգային և համաշխարհային գրական արժեքների համեմատությունը գաղափար է տալիս գրականագետի վիթխարածավալ գիտելիքների մասին և միաժամանակ հնարավոր է դարձնում հայ գրականությունն երևույթները գնահատել համաշխարհային գրականությունից չափանիշներով:

Գրականագետի համապարփակ գիտելիքները իրենց արտահայտությունն են գտել նաև օտար գրողներին նվիրված աշխատություններում՝ «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան», «Ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծը», «Վ. Գ. Բելինսկի. ռուս մեծ քննադատ հրապարակախոսը»՝ իրենց տեսակի մեջ կարևոր գործերում, որոնք կողմնակի հայացք են օտար գրականությունից վերաբերյալ:

Տերտերյանի մարդկային կերպարի ամբողջացման համար պակաս կարևոր չէ նրա մանկավարժական ու դասախոսական գործունեությունից հետ ծանոթացումը: Դասախոսի այն հմայքը, որի մասին արդեն հիշատակել ենք, նա պահպանեց նաև առաջացած տարիքում՝ բանավոր խոսքի ուժով ևս հրապուրելով շատերին: «... նա այն երջանիկ մարդկանցից էր, որոնք կարողանում էին հավասար ուժով փայլել և՛ գրավոր, և՛ բանավոր խոսքի մեջ: ... Նրան լսելու էին գալիս դանազան ֆակուլտետներից գրականությունից հետ մասնագիտական կապ չունեցող շատ ու շատ մարդիկ»²: Եվ դա այն ժամանակ, երբ «գրականագետը արդեն ոտք էր դրել յոթերորդ տասնամյակը»:

Տերտերյանի վաստակը ժամանակին բարձր է գնահատվել. 1940 թ. նրան շնորհվել է Գիտությունների վաստակավոր գործչի, 1943 թ. նախ՝ բանասիրական գիտությունների դոկտորի, ապա՝ ՀՍՄՀ ԳԱ ակադեմիկոսի կոչում: Այսուհանդերձ, վաստակաշատ գիտնականը կյանքի վերջում էլ գերծ չմնաց հանիրավի քննադատությունից, նրան մե-

¹ Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1960, էջ 108:

² Հր. Թամրազյան, Արսեն Տերտերյան, Երևան, 1982, էջ 67:

ղաղրում էին մերթ «միասնական հոսանքին» հարելու, մերթ կոսմոպոլիտիզմի և այլ հնարածին սխալների համար:

Ժամանակն ու բարքերն էին այդպիսին: Հակառակ այդ ամենին՝ Տերտերյանը վայր չղրեց գրիչը և շարունակեց ստեղծել նոր գրքեր՝ հավատարիմ մնալով գրականության նվիրյալի իր կոչմանը:

Ա. Տերտերյանի ժառանգության մեջ այսօր առանձին մտքեր, եզրահանգումներ, բնութագրումներ, ինչպես նաև մեթոդական կողմնորոշիչներ կորցրել են արդիականությունը և սպառել իրենց: Բայց նույն այդ ժառանգության մեջ այնքան շատ են արժեքավոր էջերը, ստեղծագործական գյուտերը, անակնկալ եզրահանգումներն ու զուգահեռները, որոնք հարստացնում են հայ գրականագիտական միտքը՝ այն հանելով ազգային սահմանափակությունից և առնչելով ժամանակի եվրոպական ու ուսական գեղագիտությունը:

2005

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆԻ ԴԱՍԵՐԸ

Հրանտ Մաթևոսյանի հետմահու լույս տեսած «Սպիտակ թղթի առջև»¹ Հոգվածների ժողովածուն յուրովի հավասարակշռություն է ստեղծում նրա գեղարվեստական արձակի և տեսական ըմբռնումների միջև, ամբողջացնում է գրողի գեղագիտությունը: Ժողովածուն վերահաստատում է գեղարվեստական խոսքի միջոցով արտահայտված գրողի գրական դավանանքը, ինչը հարստանում է ժամանակի հետ և արվեստի մյուս ճյուղերի օրինաչափությունների ճանաչման միջոցով: Եթե պայմանականորեն ընդունենք, որ կան հավիտենական ճշմարտություններ, ապա պիտի համաձայնենք նաև, որ նրանք ամեն անգամ բովանդակավորվում են տվյալ ժամանակին համապատասխան: Թվում է՝ վաղուց հայտնի են գրականության նպատակները, դերն ու խնդիրները, սակայն Մաթևոսյանը իր և ուրիշների համար ճշտում է գրականության ու խոսքի արժեքը գրողի կյանքում, ուղղակի կամ ենթատեքստով առաջադրում գրողի պատասխանատվության խնդիրը: Թերևս նա հաճախ նորություն չի ասում, բայց այն, ինչ նրա խոսքի մեջ մեզ թվում է ծանոթ, կապ է հաստատում իր և նախորդ մեծերի միջև, դարձնում նրան հայ գրականության լավագույն ավանդների գիտակցաբար շարունակող, իսկ այն, ինչ բխում է սեփական փորձից և ստանում նոր, թարմ ու մաթևոսյանական ձևակերպում, վերածվում է արվեստի և գրականության մեջ սեփական ես-ի հաստատման բանաձևի: Եվ, կարելի է վստահորեն ասել, գրողը գրականության մասին ունեցած իր կայուն, համաչխարհային մեծերի դասերով հիմնավորված համոզմունքներով լուսավորում է ստեղծագործական անհուն տքնանքի այն ճանապարհը, որը իրենն է և որը լայն ակոս է բացում 20-րդ դարի հայ գրականության մեջ:

Եվ այսպես, ի սկզբանե էր բանը... Ժողովածուն իր ամբողջության մեջ, իր տարաբնույթ Հոգվածներով բանի արարչագործ հզորության փառաբանումն է և այս առումով էլ կարող էր ունենալ նաև «Ի սկզբանե էր բանը»՝ թո՛ղ որ իր և ուրիշների կողմից կրկնված վերնագիրը: Ըստ Հր. Մաթևոսյանի ոչ միայն գրականությունն է սկսվում խոսքից, այլև խոսքն ունի նախաստեղծ նշանակություն: Հին հու-

¹ Հրանտ Մաթևոսյան, Սպիտակ թղթի առջև, Երևան, 2004 թ., «Հայագիտակ» հրատարակչություն:

նական փիլիսոփաների նման Մաթևոսյանը խոսքին (բանին) վերագրում է աշխարհը կարգավորող ուժ: Հերակլիտի ուսմունքի համաձայն ևս խոսքը՝ լոգոսը, համարվում է աշխարհի հիմքը, դիտվում իբրև համընդհանուր օրինաչափություն: (Նման հատկանիշ չինական դաոսականության ներկայացուցիչները հատկացնում էին դաոյին (որ թարգմանվում է «ճանապարհ»), այն համարում նախաստեղծ էություն, որ սակայն ֆիքսված սուբստանցիա չէ): Մաթևոսյանը ևս հավատում է խոսքի արարչագործ ուժին. «Բանը և Աստված հոմանիշ են» (էջ 178): Իր ուժը պահելու համար Բանը պետք է ազատ լինի. «Ազատը երկուսի (Բանի և Աստծո – ժ. Ք.) հոմանիշն է: Ուրեմն՝ Գրականություն–Ազատություն: Ազատություն անբանություն անասնական կապանքից: Բանը այստեղ խոսքն էր՝ ի սկզբանե էր բանը. բան հնչեցիր՝ քեզ գատեցիր անբանության լուռ զանգվածից» (էջ 178):

Գուցե ոմանց տարօրինակ թվա, որ Մաթևոսյանի նման գրողը, որի ստեղծագործություններում թրթռում է կենդանի կյանքը, շնչում, խոսում է մի ողջ աշխարհ, խուսափում է գրականության և կյանքի կապի՝ այնքան հաճախ հանդիպող շեշտադրումից և գրականության ծնունդն ափելի շուտ կապում է խոսքի հետ: Խոսելով իր նման կյանքային մի այլ գրողի՝ Վասիլի Բելովի մասին, նա գրում է, որ թեև Բելովը բարեխղճորեն ուսումնասուել էր մայրաքաղաքի գրականության ինստիտուտում, բայց նրա համար գրական գործի «առաջին, միակ ու անփոխարինելի ուսուցանողը տատերի ու պապերի լեզուն է, լեզվի օրերուն կյանքը, փորձը, բարոյականությունը, հստակ լավատեսությունը, ժողովրդային տառապանքի ու հերոսացման վավերական հիշողությունը» (էջ 256): Նման ըմբռնումը գուգահեռաբար հուշում է, թե որքան միակողմանի է գնահատված Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը և դեռ որքան անելիքներ կան այդ առումով:

Իհարկե, գրականությունը գոյացնող բաղադրիչների մեջ առաջնությունը տալով լեզվին ու խոսքին (ի դեպ, այս հարցում Մաթևոսյանը եթե մի կողմից հարազատություն է ի հայտ բերում հին աշխարհի փիլիսոփաների հետ, միևնույն ժամանակ խոսքի մասին նրա մտքերը համահունչ են նաև արևմտյան ժամանակակից տեսաբանների մեկնություններին)՝ գրողն ամենևին էլ չի անտեսում գրականության մյուս՝ ոչ պակաս կարևոր հատկանիշները: Որքան էլ գրեթե վավերագրական ճշգրտություն ունեն Մաթևոսյանի պատկերած հերոսներն ու միջավայրը, դրանք գրողի վերստեղծած իրականությունն

են և ոչ իրականություն պատճենումը: Անցնելով որոշակի հակասությունների միջից (նախանյութի գերադասություն տարրեր կան «Կենդանին և մեռյալը» վիպակում և որոշ հարցազրույցներում)՝ Մաթևոսյանը նվազեցնում է գեղարվեստական ստեղծագործություն մեջ վավերական հիմքի նշանակությունը, բայց շարունակում է հավատարիմ լինել կյանքի ճշմարտությունը: Եվ սեփական փորձից է բխում նրա անկեղծ խոստովանությունը. «Յավալիորեն ուշ հասկացա, որ չի կարելի է դքան վավերագրող լինել» (էջ 51): «Ես ես եմ» հողվածում արված այս խոստովանությունը նաև բացատրություն ունի: Վավերագրողի նրա նախնական դիրքորոշումը ինչ-որ չափով պայմանավորված էր նաև ժամանակի գրականությունն ու քննադատությունը դիմադարձ կանգնելու ցանկությունը: Քանի որ շատերը գրում էին կամ մեր կյանքից հեռու, կամ էլ արդեն գրված բաների մասին, ապա «Ես էլ ստիպված էի հակառակ բևեռից բռնել՝ յուրաքանչյուր կնոջ մասին պետք է էնպես գրել, որպես թե մորդ մասին ես գրում» (էջ 51): Ուրեմն՝ չկան մեկընդմիջ տրված ճշմարտություններ, կյանքն ու փորձն անվերջ սրբագրում են դրանք, և Մաթևոսյանի համոզմունքներն են սրբագրվում ժամանակի հետ ու անցած ճանապարհին համապատասխան: Այսուհանդերձ, լեզու-կյանք-անհատ-գրականություն-ժողովուրդ-ազգ-մարդկություն շղթան ոչ միայն միագիծ չէ ու մի հարթություն վրա չի տեղավորվում, այլև ունի բազում միջանկյալ շերտեր ու ծալքեր, որոնք ճեղքվածք են առաջացնում մեր ավանդական ըմբռնումների մեջ:

Մաթևոսյանական դիտարկումներում կյանքի և գրականության միջև կանգնած է գրողը, գրականությունը գրողական ես-ի արտահայտությունն է, իսկ արտաքին աշխարհը, կյանքը, իրականությունը գրականության մեջ առկա է այնքանով, ինչքան թույլ են տալիս գրողի աշխարհընկալման տեսանկյունն ու հնարավորությունը: Կյանքն ու աշխարհը բեկվում են գրողի աշխարհայացքի պրիզմայի մեջ, և որքան անկեղծ է գրողն իր ու աշխարհի հետ, այնքան ավելի իրական ու անմիջական կլինի նրա պատկերած աշխարհը: «Գրականությունը գրողական ես-ի արտածումն է, և եթե դու մարդ ես, գրող ես, քսաներորդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրող ես, եթե իսկապես գրող ես, կամ քո գրվածքները ցողված են ամենաչնչին իսկ անկեղծությունը, ապա չի կարող պատահել, որ քո ծնած մարդիկ լինեն տասնյոթերորդ դարի չվեղներ» (էջ 36): Եվ քանի որ գրողը Մաթևոսյանի կարծիքով «ղեկաքեր շարադրող չէ, այլ աշխարհը յուրովի բացատրող», որն իրացնում է իր փիլիսոփայությունը, ուրեմն առանձնահատ-

տուկ նշանակութիւն ունի գրողի անհատականութեան խնդիրը: Սակայն կյանքի ամեն մի պատկեր կամ մեկնութիւն չէ, որ վերածվում է գրականութեան: Իսկապես սեփական տեսանկյուն ունենալու համար անհրաժեշտ է լինել մեծ անհատականութիւն, միայն այս դեպքում է հնարավոր ասել չասվածը, տեսնել ուրիշների հայացքից վրիպածը: Այստեղ է, որ լավ գրելը բավական չէ, պետք է այնպես գրել, որ գրածը չկրկնվի, չնմանվի ուրիշներին, չազդարարի արդեն եղածի մասին: Այս երևույթը Մաթևոսյանը ավելի հանգամանորեն դիտարկում է Համո Սահյանի բանաստեղծութեան առիթով. «Քանաստեղծութիւն, նույնիսկ լավ բանաստեղծութիւն շատերն են գրում, բայց պոեզիա են մտնում քչերը»,— գրում է արձակագիրը, լավ բանաստեղծ լինելու համար բավական չէ նույնիսկ ճշմարիտ բանաստեղծական հոգի ունենալը: «Այլապես՝ հոգով հարուստ, ներքուստ բանաստեղծ այնքան մարդիկ կան, որոնք այդպես էլ բանաստեղծ չեն դառնում, որովհետեւ չեն կարողանում մոտենալ իրենք իրենց, սև խոյը նրանց հանում է երբեմն Թումանյանի թագավորութիւն, երբեմն՝ Լորկայի, երբեմն՝ Չարենցի կամ Նարեկացու» (էջ 167): Նշանակում է՝ այդ բանաստեղծ կոչվողները չեն կարողանում լրիվութեամբ թարգմանել իրենք իրենց, մինչդեռ ըստ Մաթևոսյանի «պոեզիան ճամփորդութիւն է դեպի ինքը, բանաստեղծի ինքնահայտնագործումն է, ինքնահայտնագործմամբ՝ մի նոր աշխարհի հայտնագործումը»:

Գրողի՝ բանաստեղծի, թե արձակագրի կայացման համար ոչ պակաս կարևորութիւն ունի ստեղծագործական ներշնչանքը: Արչակ Չոպանյանը Նարեկացու «Մատյան ողբերգութեան» պոեմի և Ու. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի՝ իր իսկ խոսքերով՝ «երկու ամենեն հայ գրքերի» մասին նկատում է, որ երկուսն էլ ստեղծվել են «Հիմարութեան հասնող» էքստազի՝ այսինքն գերագույն ներշնչանքի պահին: Ժամանակակից ըմբռնումներում կարծես ներշնչանքին էական տեղ չի տրվում, գրողներից հաճախ կարելի է լսել, որ գրելը աշխատանք է: Անշուշտ: Իսկ ո՞ւր մնաց ստեղծագործական բռնկման այն պահը, երբ ներքուստ լուսավորվում է գրողի հոգին և պայծառանում միտքը: Ահա, ի տարբերութիւն շատերի, Մաթևոսյանը կարևորում է արարման հոգեվիճակը, երբ արձակագիրն անգամ բանաստեղծի աչքերով է նայում իրականութեանը: «Մենք հաճախ իրականութիւնն առանց թևերի ենք բերում գրականութիւն՝ իրականութեան և գրականութեան արանքից փաստորեն հանելով արվեստագետի կոչումը» (էջ 205): Այս խնդիրն ավելի պատկերավոր է

ներկայացնում Մ. Սարյանը, որի օգնությունն էլ հաճախ դիմում է Մաթևոսյանը: Սարյանը հիշում է Աստծո կողմից մարդու արարման առասպելը, թե ինչպես Աստված կավից մարդ սարքեց և ունեզերից փչելով կենդանացրեց նրան: Կավից մարդ ծեփելը Աստծո գործն է, իսկ ահա նրան շունչ հաղորդելը՝ արվեստագետի: Արվեստագետին անհրաժեշտ է ինքնամոռաց, էքստազային վիճակ, որպեսզի նա կարողանա շնչավորել անշունչ իրականությունը, շեշտ ու գույն տա նրան: Այսպես, տեսություն մեջ Մաթևոսյանը հաճախ է դառնում սարյանական՝ իր համար հարազատ ավանդների փոխանցողը:

Մաթևոսյանի նման մտքերը բացատրություն կարիք ունեն, որովհետև կարող են երկակի տպավորություն առաջացնել: Նախ, ինչպես արդեն ասվեց, դրանք ձևակերպման ինչ-ինչ տարբերություններով հաճախ ասվել են շատերի կողմից: Ապա՝ կարելի է ստանալ այն տպավորությունը, թե գրողը եսակենտրոն գրականության կողմնակից է, ուր ենթական (սուբյեկտը) դառնում է այն առանցքը, որի շուրջը պտտվում է աշխարհը:

Ինչ խոսք, վերը նշված բոլոր մտքերը չէ, որ նոր են, երբևէ չասված, բայց չէ՞ որ մարդկության, այդ թվում՝ և մշակույթի պատմություն մեջ բազմաթիվ մտքեր անվերջ կրկնվել են, և ահա գրողը ճշտում է իր դիրքորոշումը՝ բազում մտքերից ու հանգանակներից որդեգրելով այն, ինչ հարազատ է իր գեղագիտությանը, աշխարհայացքին, մտածելակերպին: Ինչ վերաբերում է գրողական ես-ի շեշտադրությանը, ապա դա ավելի բարդ ու նուրբ խնդիր է, բարդ է այնքանով, որ հարցերն այստեղ ոչ թե տրամաբանորեն հաջորդում են իրար՝ մեկը մյուսից բխելով, այլ ներթափանցված են միմյանց մեջ, անտրոհելի են: Գրողական ես-ը, եթե այստեղ օգտագործենք Շիլլերի բնութագրման առիթով Ստ. Նազարյանի օգտագործած բառը՝ «ամենապարունակ է», այդ ես-ը գրողին չի անջատում աշխարհից, այլ աշխարհը առնում է իր մեջ այն աստիճան, որ յուրաքանչյուր ընթերցող կարողանա ասել, թե այդ գրականությունը իր մասին է: «Իսկական գրականությունը միայն իմ մասին է: Եթե իմ մասին չէ՝ ուրեմն ոչ ոքի մասին չէ: Չպետք է հուսալ, թե մարդիկ տարբեր են լինում և անպայման որևէ մեկի մասին կլինի այն գրականությունը, որը իմ մասին չէ» (Էջ 202): Վիլյամ Սարոյանի մասին գրելիս մի քանի դեպքերում Մաթևոսյանը առանձնացնում է Սարոյանի մի միտքը. «Ոչ մեկը չպետք է գիտենա, թե ես իր հետ չեմ»: Սարոյանի այս նախադասության մեջ լավագույնս արտահայտվել է գրականության մարդասիրական բնույթը: Վերադառնալով բուն հարցադրմա-

նը՝ պետք է նկատել, որ գրողական ես-ի շեշտադրությունը բնավ էլ չի խանգարում Մաթևոսյանի գրականությունից մարդասիրական ուղղվածությունը: Այս առումով, չկրկնելով Սարոյանին, Մաթևոսյանը բոլորովին նոր կողմից է լրացնում գրողի մարդասիրական առաքելությունից բովանդակությունը. «Ասենք, յուրաքանչյուր մարդու մեջ Աստված կա ու յուրաքանչյուր Աստված հարգանքի է արժանի: Կողքինիդ մեջ փնտրիր Աստծուն» (էջ 52): Ի վերջո, այստեղ հիշատակված ու չհիշատակված բոլոր մեծերի՝ ձևակերպումներով իրարից տարբերվող մտքերը գրողի անհատականությունից և հավաքականությունից փոխհարաբերությունից մասին դեռևս 10-րդ դարում հայտնագործել է Գրիգոր Նարեկացին՝ «Ես համայնն եմ, և համայնը իմ մեջ է»:

Մաթևոսյանը գեղագիտությունը, գրականությունից մասին նրա ըմբռնումները ամբողջանում են թվացյալ հակասությունների, ինքնասրբագրման և հաճախ՝ ուրիշ մեծերի արտահայտած ճշմարտությունների հաստատումով: Այսպես օրինակ, նա մերթ հայտարարում է, որ իսկական գրականությունը բոլորի մասին է, մերթ էլ պնդում, որ գրականությունը մասին չէ, այն, ինչ մասին է, գրականություն չէ: Մաթևոսյանական այս եզրահանգման հենակետերից մեկը Մ. Սարոյանի «Գրառումներում» հստակ արտահայտված միտքն է. «Արվեստը մասին չէ, արվեստը լավի կարտոտվ լեցուն քո ես-ի առաջադրումն է աշխարհին»: Ահա այս բանաձևը Մաթևոսյանը կիրառում է այլոց գրականությունը գնահատելիս: Այս չափանիշով է նա գնահատում Վասիլի Շուկչինի հերոսներին. «Նրա մարդիկ լինում էին, այլ ոչ թե դեր էին կատարում» (էջ 70): Մինչդեռ «Լավագույն դեպքերում մեր գրականությունը մասին է լինում, մասինն այնինչ գրականություն չէ, մասին է»:

Բազում են գրականությունից կոչման, նրա պոետիկայի, առնչությունների վերաբերյալ խորագնա մտքերը, որոնք համակարգվելու դեպքում կարող են ստանալ դասագրքային-քրեստոմատիական արժեք: Դրանք սիոված են տարբեր գրողներին, նկարիչներին, կինոգործիչներին և այլոց նվիրված հոդվածներում և հաճախ կրկնվելով՝ ստանում են աշխարհայացքային նշանակություն: Շատ թե քիչ ամբողջականությունից հասնելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ գրականության էությունից հետ կապված մի քանի հարցերի ևս:

Առաջնային նշանակություն ունի գրականությունից և ժամանակի հարաբերությունից խնդիրը: Ինչպես գրական նախորդներից շատերի, այնպես էլ Մաթևոսյանի համար գրողի մեծություն հիմնական չա-

փանհիշը իր ժամանակն ըմբռնելն ու այն վերարտադրելն է. «Ինձ համար դժվար է հասկանալ էն մարդկանց, ովքեր էսօրվա մասին գրում են՝ գրելով երեկվա մասին: ... Իշխանական, բոփ, տիրակալական գաղափար ես ուզում մարմնավորել՝ մարմնավորիր այսօրվա քո նախարարներից ու գողերից, քեզ մի նետիր միջնադար, այստեղ բաներ կան, որ միջնադարում չկար, իսկ միջնադարն այսօրվա մեջ չկա» (էջ 52): Այսօր գրողներից շատերի կարծիքով (օրինակ, Ջ. Ուալափ-յանի) պատմություն համար ժամանակի դիմագիծը տվյալ ժամանակի գրողն է ստեղծում ու ավանդում սերունդներին: Դա, իհարկե, որոշ սուբյեկտիվություն է մտցնում պատմության ընկալման մեջ, բայց միջին այսպես, թե այնպես պատմությունը մեզ անհատները՝ պատմիչները չեն ավանդել՝ յուրաքանչյուրն իր ապրած ժամանակի անհատական ըմբռնմամբ: Դա առավել ևս վերաբերում է գրողին ու գեղարվեստական խոսքին, երբ անհամեմատ մեծանում է անհատական դիրքորոշման հանգամանքը: Այսօր մենք ասում ենք և կարող ենք ասել՝ Աբովյանի ժամանակը, Չարենցի ժամանակը և այլն: Ահա Մաթևոսյանը ևս ձգտում է ու պահանջում, որ գրողը դիմագիծ տա իր ժամանակին՝ հաշվի նստելով նրա առանձնահատուկ կողմերի հետ: Ժամանակակից կյանքի երևույթները չեն կարող անտարբեր թողնել իսկական գրողին: Կյանքի ներկա (գրողի ժամանակի) իրողությունները գրողից պահանջում են «հին, բարի կոչումից ազատվել և իրականություն հետ ցինիկ ու կոպիտ դիպրոգի մեջ մտնել» (էջ 112): Անշուշտ, նոր նյութը դիմադրում է, փորձաքար է գրողի համար, բայց պետք է խիզախել: Գրախոսվող ժողովածուի սահմաններից դուրս, վաղ շրջանի հարցազրույցներից մեկում Մաթևոսյանը հիշում է Ֆոլքների խոսքը, որտեղ ասվում է. «Առաջին տեղն իմ ժամանակակիցներից ես կտայի Վուլֆին, քանի որ ձախողվել ենք թեպետ մենք բոլորս – Վուլֆի ձախողումը եղել է լավագույնը, որովհետև նա է գնացել առավելն ասելու դժվարագույն փորձին»: Մաթևոսյանն ավելացնում է, որ հայ գրականության մեջ իր սերնդակիցներից ոչ ոք չունեցավ Թոմաս Վուլֆի «հոյակապ» ձախողումը, բոլորը հաջողակներ են, որովհետև չեն ունեցել Վուլֆի խիզախությունը: «Բայց դա հաջողություն է անկյանքությունից բխող ոճավորվածություն հաշվին»,– նկատում է Մաթևոսյանը: Նշանակում է՝ գրականության հիմնական թերությունը կյանքի, երեկ պետք է ավելացնել՝ ժամանակի կյանքի բացակայությունն է: Աշխարհի մշակույթի մեծագույն վարպետները՝ խոսքի, թե գույնի, գրող, թե նկարիչ, ինչ ուղղություն էլ դավանել են նրանք, չեն խուսափել ժամանակի հրամայա-

կանից: Որպես հավաստում այսօրինակ ըմբռնումների, արդեն «Սպիրտակ թղթի առջև» ժողովածուում, Մաթևոսյանը վկայակոչում է Լ. Տոլստոյի խոսքը՝ «Իմ ժամանակի հետ ավարտվում է իմ մշակույթը – մնացյալը դեկադանս է, դեկադանս եք դուք էլ ու ձեր արվեստն էլ» (էջ 112): «Ճիշտ է արդյոք Տոլստոյը», – հարցնում և ինքն իրեն է ստուգում Մաթևոսյանը ու կրկին հանգում նույն եզրակացությունը. «Գեոնիկաները, եղեռնները, դալիների դղրդուն փառքերը վկայում են՝ ճիշտ է» (նույն տեղում):

Այսպիսով, գրականությունը նախ և առաջ խոսք է, լեզու (բան), ես-ի արտածում, ժամանակի արտացոլք, ներչնչանք և... ազգային դիմագիծ: Ոչ միայն գրականությունը, այլև առհասարակ մշակույթը չի կարող ազգային չլինել: Ինքնին վերցրած, «ազգային» հասկացությունը բարդ կատեգորիա է և առարկայանում է տարբեր չափումների հատույթում: Տարբեր առիթներով, նկարիչների, գրողների, կինոգործիչների, ճարտարապետների և մշակույթի այլ բնագավառների գործիչների մասին Մաթևոսյանի գրած դիմանկարներում, գրախոսություններում կամ որևէ այլ առիթով ասված խոսքի մեջ կարծես թե որոշակի են դառնում հատկապես երեք տեսակի հարաբերություններ՝ անհատ-ազգ, ազգ-ժամանակ և ազգային-համաշխարհային: Անհատը ազգայինը կրում է իր մեջ, և ինքնաորոնումը, ի թիվս այլ հատկանիշների, ազգայինի հայտնագործումն է անհատականի մեջ: Մ. Սարյանի արվեստին տված Մաթևոսյանի խորունկ բնորոշումը կարծես վերը նշված չափանիշները, առնվազն նրանցից երկուսը, առնում է իր մեջ. «Սարյանի հայրենասիրությունը տառապալից ուխտագնացություն է համաշխարհային արվեստի միջով դեպի Ջվարթնոց ու դեպի ինքն իրեն» (էջ 265): Անշուշտ, Սարյանի արվեստը գնահատող բազմաթիվ ուրիշ բնութագրումներ կան և նրա արվեստի այլ հատկանիշների ընդգծում, բայց Մաթևոսյանի բնորոշումը մտածել է տալիս, որ մեծ վարպետի արվեստի գաղտնիքը ազգայինի ու համաշխարհայինի փոխազդեցության կամ հարաբերության զուտ անհատական ընկալումն է, այսինքն մեծ արվեստում վերը նշված բոլոր չափանիշները զուգակցվում են: Զուգակցվում են ոչ թե կողք կողքի, այլ անտրոհելիորեն ներթափանցված միմյանց մեջ:

Վերը նշված հատկանիշների բացակայությունն է տեսնում Մաթևոսյանը ընդհանրապես հայ գրականության (առանց բացառությունների չկա օրինաչափություն, և բացառիկներին տեսնում է Մաթևոսյանը՝ Թումանյան, Չարենց...) և հատկապես հայ կինոյի մեջ:

Հայ գրականությունը իրականությունը վերարտադրում է խոշոր գծերով, առանց անհրաժեշտ մանրամասների, մինչդեռ հատկապես գեղարվեստական մանրամասն է պատկերը դարձնում անկրկնելիորեն գեղեցիկ: Մի առիթով բնութագրելով Լ. Տոլստոյի Ուլստոմեր ձիու՝ մանրամասներով կենդանի ու անկրկնելի դարձած պատկերը՝ Մաթևոսյանը նկատում է. «Սա մշակույթի ավելի մեծ երևույթ է կամ մշակույթը շարժվում ու կենդանանում է այնպիսի մանր, անկարևոր, մերձիմոտ մանրամասներով» (էջ 111), և հենց այս կարգի մանրամասներն են դառնում ժողովրդի հիշողություն: Ընդհանուր առմամբ, Մաթևոսյանի դիտարկումով, մեր մշակույթում նման մանրամասները կամ բացակայում են, կամ շատ քիչ են: «Տրդատ ճարտարապետը իսկապես՞ Տրդատ է եղել, ս. Սոփիայի գմբեթն իսկապես՞ ինքն է կապել... Ի՞նչ ձի էր նստել սպարապետ Վարդանը – նժո՞ւյզ էր, թե գամբիկ, ձիերն առանց անունի չէին լինում...»: Սա շատ կարևոր դիտարկում է, որ չէր կարող վրիպել արվեստագետի աչքից: Վերջին հաշվով, խոշոր գծերով իրականությունը ներկայացնելը գրողին տանում է կա՛մ դեպի պատմություն, կա՛մ դեպի հրապարակախոսություն: Մաթևոսյանն, իհարկե, նման եզրակացություն չի հանգում, բայց համոզված է, որ այդ մանրամասների մեջ է առանձնահատուկը, տարբերակիչը, վերջին հաշվով՝ ազգայինը: Այդ տարբերակիչ գծերի բացակայությունն է, որ արվեստը դարձնում է անդեմ ու անհայրենիք: Վրացի կինոբեմադրիչներին հաջողվել է ազգային կինո ստեղծել և ըստ էություն ապացուցել, որ կինոն ևս կարող է և, իհարկե, պետք է լինի ազգային: Նույնը չի կարելի ասել Հայ կինոյի մասին, թեև առանձին բեմադրիչներ, ինչպիսին Հր. Մաթևոսյանի կարծիքով, Հենրիկ Մայսանն է, ցույց են տվել, որ հնարավոր է Հայ կինո ևս ստեղծել: Արվեստի մյուս ճյուղերում՝ կինոյում, երաժշտության ու նկարչության մեջ առավել մեծ կարող է լինել համաշխարհայինի ազդեցությունը: Այսուհանդերձ, այս բնագավառներում ևս պետք է հասնել ազգային յուրահատկության դրսևորմանը: Այստեղ Մաթևոսյանը ի հայտ է բերում ազգայինի և միջազգայինի հարաբերության նոր որակի ըմբռնում: Այն, ինչ ընդհանուր է բոլոր ազգերի ու բոլոր մարդկանց համար, անշուշտ, կարևոր է, ուսանելի ու հետաքրքիր, բայց ազգայինը կայանում է տարբերություններն ընդգծելու ճանապարհով: «Իմ Հայ մարդու մեջ ոուս մարդուն հետաքրքրում է այն, ինչը զուտ իմն է, ինչը ինձ դարձնում է Հայ: Իսկ ինչը որ մեր երկուսիս մեջ ընդհանուր է՝ նա այդ արդեն գիտի – միայն՝ մեր նկարագրերի փոքրիկ տարբերությունները, որոնցից այնտեղ Պուշկին է հառնել, այս-

տեղ բարձրացել է Թուամանյան» (էջ 279),– նկատում է գրողը:

Նշանակու՞մ է արդյոք, թե այսպիսի մտածողությունը Մաթևոսյանին մեկուսացնում է համաշխարհային մշակույթից և տանում է դեպի ազգային մեկուսացման անձավը, ինչի հանգույն մի ժամանակ նրան մեղադրում էին գյուղագրություն անձավում փակվելու մեջ: Համոզված լինելով, որ գոյություն չունի ապագային արվեստ՝ Մաթևոսյանը միևնույն ժամանակ գիտի, որ ազգային լինելը փրկություն չի կարող լինել որևէ արվեստի համար, եթե այնտեղ չի թևածում ստեղծողի կենարար շունչը, ստեղծագործական ազնիվ ներշնչանքը, առողջ բանականությունը չի շնչում երկը, չկա այնտեղ կյանքի ու գեղեցիկի կարոտ: Ընթերցողը գիրք է ընտրում ոչ ըստ ազգային պատկանելության, այլ ըստ իր հոգևոր պահանջի և գեղեցիկի ձգտման: «Իմը այն է՝ ինչը առողջ, գեղեցիկ ու խելացի է» (էջ 111),– ընթերցողի պահանջն է ձևակերպում Մաթևոսյանը: Այս իսկ պատճառով էլ ազգային գրականությունը պետք է, ժամանակակից եզրույթով ասած, մրցունակ լինի այն աստիճան, որ մենք տազնապ չունենանք, թե համաշխարհային մեծերի թարգմանությունները կարող են հարցականի տակ դնել մեր ազգային ինքնությունը: Համաշխարհային մեծերը համեմատության չափանիշ են, և եթե կա համեմատելու առարկա, չպետք է տազնապ առաջանա: «Համաշխարհային այդ գեղեցկուհին», «օտարուհին» (իմա՝ համաշխարհային գրականությունը) կարող է քո տանը բազմել առանց վնաս հասցնելու, եթե դու տանը Տոլստոյ, Դոստոևսկի կամ Շոլոխով ունես: Նույնը, Մաթևոսյանի կարծիքով, կարելի է ասել հայ պոեզիայի մասին. «... ամբողջ աշխարհի պոեզիան իր բոլոր հսկաներով մեր այս տանը երբեք չփոթմունք չի առաջացնելու՝ քանի որ այստեղ տանտերեր կան – Թուամանյանը, Չարենցը, Նարեկացին, Իսահակյանը, Մեծարենցը, Տերյանը... Նրանք գալիս են շատ ավելի ոչ թե իրենցով չափելու, այլ իրենք չափվելու այս մշակույթի հսկաների հետ» (էջ 111–112): Չպետք է մոռանալ, որ չափելու, թե չափվելու՝ միևնույնն է, այդ համաշխարհային մեծերն են ճշտում որակի չափանիշները, նրանք «գեղագիտական մտքի խթան են»:

Իր և ուրիշների համար ճշտելով գրականություն ազգային–համաշխարհային հարաբերությունը որակը՝ Մաթևոսյանն, այնուամենայնիվ, առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս հայ ազգային գրականությանը մի քանի պատճառներով: Նախ՝ պետականություն բացակայության պայմաններում, եկեղեցուց հետո, հայ գրականությունն է փոխարինել պետականությունը. «... Արուվյանից սկսյալ՝ մեր գրականությունը հայ պետականությունն է, փաստորեն մեր պետա–

կանուխոյնը ապաստանել է հայ գրականութեան մեջ» (էջ 321): Գուցե գեղարվեստականութեան առումով այն հաճախ գիջել է օտար գրականութիւններին, «նվազ բարձրութեան վրա է եղել», բայց դա էլ պայմանավորված է ազգային ճակատագրով: Ըստ էութեան Մաթևոսյանը շատ հպանցիկ խոսում է այն երևույթի մասին, ինչը Վ. Տերյանը որակում էր իբրև «ազգային ուտիլիտարիզմ», իսկ Վարուժանը դառնութեամբ նկատում, որ մեր հայրենիքը «մեզ բաժանել է մեզմէն» և խանգարել «մարդ էակին գիրքը» գրելու: Սա նշանակում է, որ այսպես թե այնպես, հայ գրողը չի կարող հաշվի չնստել այս փաստի հետ: Թերևս հենց այդ պատմական ճակատագիրը, ամենից առաջ պետականութեան բացակայութիւնն է եղել պատճառը, որ ոչ այնքան հայրենիքն է գրողներ (ընդհանրապես՝ մշակույթի հսկաներ՝ Նարեկացի, Մ. Սարյան, Վ. Համբարձումյան...) ստեղծել, որքան որ այդ մեծերն են հայրենիք ստեղծել, հոգևոր հայրենիք են տվել հային: «Հայրենիքներ մեզ նրանք են շնորհում՝ այդ իրավ մեծերը: Մենք նրանց աշխարհի բնակիչներն ենք: Նրանց բացած հայրենիքներում մենք ապրում ենք իրենցից իսկ մեզ շնորհված բարձր ու շիտակ մեր կերպարներով» (էջ 344): Վիկտոր Համբարձումյանի առիթով ասված այս միտքը ինքը՝ Մաթևոսյանը տարածում է գրողների՝ Աբովյանի, Թումանյանի, Չարենցի... վրա: Այս պայմաններում և այս տրամաբանութեամբ անհունորեն մեծանում է գրականութեան ազգապահպան դերը. «... պետք է գրականութեամբ ետ խլել այն, ինչ պահել չենք կարողանում ռազմիկների գնդերով» (էջ 123): Նման պնդումը, սակայն, չպետք է թշուրիմացութեան մեջ գցի ընթերցողին այն առումով, որ նա կարող է ազգային ուտիլիտարիզմի հատկանիշներ վերագրել Մաթևոսյանին, մի բան, որի դեմ բողոքում էին նրա նախորդ մեծերը: Բնավ: Ճիշտ նույն այդ մեծերի նման Մաթևոսյանը ևս երազում է գրականութեան բեռնաթափում իրեն անհարիր հատկանիշներից. «... որպես ընթերցող, որպես մարդ, կարոտ եմ մաքուր, անհավակնոտ, պարապ գեղարվեստական տեքստերի հրապարակախոսական էս հիստերիայից, էս «խոհերից», էս «վերլուծութիւններից» ազատ շարադրանքի» (էջ 55): Գուցե հակասական թվա, այնուամենայնիվ, այս երազանքին առընթեր, Մաթևոսյանին երբեք չի լքում գրողի և մշակութային մարդու պատասխանատվութեան խնդիրը: Ինչ գուգահեռ, լրացուցիչ, ճյուղավորվող, երբեմն նաև հակասական մտքեր էլ ունենա Մաթևոսյանը, նա անվերջ վերադառնում է Բանի ամենազոր, նախաստեղծ գորութեան և ընդհանրապես հոգևոր մշակույթի նախադաս նշանակութեան ըմբռնմանը: Նրա համոզմամբ մշակույթը ազգ ու ժողովուրդ, երկիր է պահում, և այդ բանի գի-

տակցումը պետք է դարձնել ընդհանրական, բոլորի համար մատչելի, որովհետև «երկրների ու բանականների պարտություններին նախորդում է նրանց մշակույթների պարտությունը» (էջ 187), որովհետև «երկրները առհասարակ պարտվում են իդեոլոգիաների պարտությունից հետո, մշակույթների պարտությունից հետո» (էջ 53), որովհետև «... երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ» (էջ 29):

Կարելի է անվարան ասել, որ «Սպիտակ թղթի առջև» ժողովածուով Հր. Մաթևոսյանի հրամցրած գլխավոր դասը երկրի, ժողովրդի, ազգի համար մշակույթի և առաջին հերթին՝ խոսքի մշակույթի, այսինքն գրականության, գերագույն կարևորության ըմբռնումն է: Սրան զուգահեռ և նույնքան հետևողականությամբ գրողն առաջադրում է արվեստի յուրաքանչյուր ճյուղի, բնականաբար՝ հատկապես գրականության, մասնագիտական որակի (պրոֆեսիոնալիզմի) խնդիրը: Էջ առ էջ, մի թեմայից, մի գրողից, մի հարցադրումից մյուսին անցնելով՝ գրողը բացահայտում է ճշմարիտ արվեստի առեղծվածները, խոստովանում ու պահանջում և այդ կերպ սովորեցնում: Ընթերցողը, կարդալով այս գիրքը, համոզվում է, որ իր ինտելիգենտական բարձրությունից բաժն առնելով հոգ փորոզ գյուղացուն նկարողը իսկական նկարիչ չի դառնա, ինչպես նաև գրող չի դառնա այն մարդը, ով չի կարողանում հաղթահարել գեղեցիկ բառերի խարդավանքը ու սին պերճախոսությունը, ով գրելիս չի կարողանում ընտրել ամենաճշգրիտ բառերը...

Հր. Մաթևոսյանի ավանդած խորիմաստ մտքերը հենց այնպես ասված ընդհանուր, վերացական ճշմարտություններ չեն, դրանք հիմնականում որոշակի անձանց և որոշակի առիթներով արված դիտարկումներ են, որոնք օգնում են ճանաչելու այս կամ այն մեծություն կամ մշակութային գործչի գործի էությունը, տարբերակիչ գիծը, բերած նորությունը: Իսկ մշակութային գործիչները շատ են ու տարբեր բնագավառներից՝ Վ. Սարոյան, Մ. Սարյան, Ստ. Զորյան, Ա. Բակունց, Մինաս Ավետիսյան, Վիկտոր Համբարձումյան, Հ. Մահյան և էլի շատ շատերը: Առանձնահատուկ կարևորություն ունեն հատկապես Մ. Սարյանին նվիրված հոդվածները, որովհետև դրանք միաժամանակ բացահայտում են և՛ Սարյանի ըմբռնումները արվեստի մասին, որոնք ուղենշային են արվեստում, ոգևորել ու ներշնչել են շատերին, երբեմն խթանել ստեղծագործական միտքը և ծնունդ տվել բանավեճերի (հիշենք թեկուզ 1965 թ. սկիզբ առած բանավեճը պոեզիայի շուրջ, որ ծավալվեց արվեստի նախահիմքերին վերադառնալու սարյանական մտքի Վահագն Դավթյանի հիշատակումով), և՛ Մա-

Թևոսյանի դիտարկումները թե՛ ընդհանրապես, թե՛ մասնավորապես Սարյանի արվեստի մասին: Իր իսկ՝ Սարյանի միջոցով բացահայտելով նրա արվեստի գաղտնիքները՝ Մաթևոսյանը նրան համարում է հայոց տան տիրակալն ու մշակը. «Սարդարապատում կովողների, Ջանգվից առու հանողների, Թորամանյանի, Մյասնիկյանի հետ Սարյանը ստեղծեց հայրենիք, ունեցավ հայրենիք և եղավ նրա որդին» (էջ 270): Այսպես, տասնամյակների հեռվից, Մաթևոսյանը ձեռք է մեկնում Վ. Տերյանին՝ նրա նման (թեև պատմական այլ պայմաններում) կարևորելով հոգևոր հայրենիքի գաղափարը: Ընդհանուր առմամբ Մաթևոսյանի դիտարկումներում զուգակցվում են ընդհանրական ու մասնավոր ճշմարտությունները կամ, ավելի ճիշտ, որոշակի առիթներով հայտնաբերված օրինաչափությունները վերաճում են արվեստի օրենքների: Վիլյամ Սարոյանի գնահատությունն մեջ շեշտը դնում է նրա բարություն և մարդասիրության վրա. «Չարի ու չարիքի դաժան սառնությունը հազվադեպ՝ միայն մի երկու անգամ է սողում ջերմ, բարի ու բերրի նրա հովիտ՝ ասես միայն վկայելու, թե այդ երազ հովտի՝ այդ սքանչելի Սարոյանյանդի-Սարոյանիայի-Սարոյանստանի-Սարոյանքի փառահեղ տոհմապետը աշխարհը բռնած չարիքից անտեղյակ չէ» (էջ 163), նրան համարում է մարդասիրության մեծ առաքյալ: Սարոյանը արվեստի մեծագույն վարպետների շարքում է, որովհետև, Մաթևոսյանի համոզմամբ, «Արվեստի գլուխգործոցների չխամրող հմայքը նրանց խորունկ մարդկայնությունն է», այսինքն այն, ինչով օժտված է Սարոյանի ստեղծագործությունը: Այսպես, Թումանյանը նա է, ով հայրենիք ու դիմագիծ է տալիս իր ժողովրդին, նա, առանց որի մենք չկանք. «Պուշկինի, Տոլստոյի, Ծեքսպիրի, Ֆիրդուսու, Գյոթեի աշխարհ մենք մտնում ենք Թումանյանով և տնավարի բարևում. «Բարև տղերք, լա՞վ եք»: Թումանյանով մենք և նրանք հավասար մեծություններ ենք, առանց Թումանյանի իրենք կան, մենք՝ ոչ»:

Ասելու համար, թե ինչպես է ընկալում ու գնահատում Չարենցին ու Սևակին, Սահյանին ու Մահարուն, ինչպես նաև՝ Լև Տոլստոյին, Անդրեյ Տարկովսկուն, ինչպես նաև Մինաս Ավետիսյանին ու Վարուժան Վարդանյանին, Հենրիկ Մամյանին... և բազում ուրիշների, նշանակում է վերապատմել նրա գրածը, քանի որ Մաթևոսյանի եզրահանգումները լիովին պատճառաբանված են, իսկ պատճառներն էլ փնտրված, գտնված են հիշված գործիչների էություն ու նրանց ստեղծած արվեստի խորքերում: Եվ այդ ամենն արված է գրողի արվեստով ու քննադատի սթափություններ, պատկերավոր ու ճշգրիտ:

Որպես օրինաչափություն քննադատներն են բնութագրում գրող-

ներին, գրում նրանց մասին, բայց երբեմն լինում է և հակառակը, բայց դա այն դեպքում, երբ քննադատն իր վաստակով նվաճում է գրողի եթե ոչ բարեկամությունը, ապա նրա հարգանքը: Եվ ահա Մաթևոսյանը իր հարգանքի խոսքն է ասում Սուրեն Աղաբաբյանի, Հրանտ Թամրազյանի, Լևոն Հախվերդյանի, Սերգեյ Սարինյանի մասին՝ համառոտ, բայց ըստ էության բնորոշելով նրանց գործի էությունը և հայ գրականության զարգացման գործում այդ գրականագետների կատարած կարևոր դերը: Իսկ որ գրականագիտությունը կարևոր դեր ունի գրական կյանքում, այդ մասին Մաթևոսյանը կասկած չունի, քանի որ համոզված է, որ «գրականագիտություն բացակայությունը ինքը գրականությունն է սմբում ու չորանում» (էջ 230):

Հրանտ Մաթևոսյանի «Սպիտակ թղթի առջև» ժողովածուն եզրափակում են ազգային-հասարակական կյանքին նվիրված հիմնականում հրապարակախոսական բնույթի հոդվածները, որոնց վրա հաճախ նկատելի է վերջին տարիների մեր կյանքի վայրիվերումների տխուր հետքերը (օրինակ, «Երբ քունը փրկություն է թվում» գրույցի սղագրությունը): Սակայն թումանյանական ավանդներին հավատարիմ, Մաթևոսյանը հույսի ու անհուսության ներքին կոիվը վերապահելով իրեն՝ ժողովրդին լավատեսություն է ներշնչում («Լինել», «Երևանը հանգրվան է», «Հայրենիք միշտ ունենալու ենք» և այլն), մղում ինքնավերլուծության, թշնամուն ոչ միայն դրսում, այլև ինքն իր մեջ տեսնելու խիզախության, հորդորում արժանապատիվ կեցություն: Յուրաքանչյուր սերունդ ինքը պետք է նվաճի իր տեղը, որովհետև «մեկընդմիշտ հաղթանակներ չեն լինում – ամեն սերունդ պարտավոր է զարգարվել իր հաղթանակով» (էջ 318): Այս վերջին միտքը պետք է ընդունել իբրև պատգամ գալիք սերունդներին:

«Սպիտակ թղթի առջև» ժողովածուն, որ կազմված է խնամքով և ունի «Մատենագիտական տեղեկանք» անհրաժեշտ հավելվածը, ոչ միայն լրացնում ու հարստացնում է մեծ արձակագրի դիմանկարը նոր կողմերով, այլև դառնում է հայ գրական քննադատության մի շատ կարևոր էջը: Մեկնաբանելով մշակույթի գործիչների ստեղծագործությունները, բնորոշելով նրանց տեղն ու դերը՝ Մաթևոսյանը զուգահեռաբար բացահայտում է իր նախասիրությունները, ինչը շատ է օգնելու այսօրվա քննադատին ու վաղվա գրականության պատմաբանին: Սա այն սպասված ու անհրաժեշտ գիրքն է, առանց որի չէր կարող լիարժեք լինել Հրանտ Մաթևոսյան երևույթի՝ գրողի, քաղաքացու ու մտածողի, գնահատությունը:

ԳՐԱԿԱՆ ԵՐԿԻ ՏԱՐԱԲՆՈՒՑԹ ԸՆԿԱԼՈՒՄՆԵՐԸ

Մեզ շրջապատող առօրյա իրականություն մեջ ցանկացած երևույթ ենթակա է տարբեր, երբեմն հակասական ընկալումների ու մեկնաբանություն: Նույն օրինաչափությունը, ավելի լայն մասշտաբով, առկա է գրականության նկատմամբ մեր վերաբերմունքի մեջ, որը հաճախ տեղի է տալիս նույն գրական երկի բազմիմաստ, հակասական, իրարամերժ մեկնաբանությունների: Կյանքի յուրաքանչյուր բնագավառում նման երևույթն ունի իր հատուկ պատճառները, գրական երկի տարբեր մեկնությունները՝ հավանական ու ենթագրվող բացատրությունների մի ամբողջ համակարգ՝ իրարից բխող ենթահարցերի բազմություն:

Երևույթի մասին լրիվ պատկերացում ունենալու համար անհրաժեշտ է թեկուզ հպանցիկ անդրադառնալ գրականություն-մեկնաբանություն (քննադատություն, գրականագիտություն) հարաբերություն երկու կողմերին առանձին-առանձին և ապա նոր միայն դրանք քննել միասնության մեջ:

Ի՞նչ է գրականությունը և ինչպե՞ս է այն ստեղծվում հարցը սկզբունքային կարևոր նշանակություն ունի: Քննադատությունը դեկոնստրուկցիայի, ապամոնտաժման, գրական երկի տարրալուծման ճանապարհով փորձում է հասնել ստեղծագործության ակունքներին՝ վերականգնելով երկի ստեղծման գաղափարական ու բարոյահոգեբանական դրդիչները և ստացած արդյունքները համալրում է ստեղծագործական պատմության փաստերով: Գրական երկի տարբերույթ մեկնություն էական պատճառներից մեկը հենց գրականության էություն մեջ է: Արիստոտելից սկսած՝ պոեզիայի բնութագրությունը հնարավոր է դարձնում նրա տարբեր ընկալումները: Եթե ըստ Արիստոտելի բանաստեղծը նկարագրում է ոչ թե կատարված եղելությունը, այլ այն, ինչ հնարավոր է, հավանական կամ անհրաժեշտ, ապա այդ հնարավորի ու հավանականի սահմանները խիստ տատանվող կարող են լինել և բնականաբար կարող են հիմք դառնալ սուբյեկտիվ ընկալումների: Պոեզիայի և իրականության հարաբերություն բնույթը ցույց տալու համար Արիստոտելը երեք հիմնական

դրույթունն է մատնանշում. բանաստեղծը նկարագրում է իրերը այնպես, ինչպես է կամ եղել է, այնպես, ինչպես նրանց մասին խոսում են ու մտածում և կամ էլ այնպես, ինչպես պետք է լինեն¹: Բավական է ուշադրույթուն դարձնել միայն երկրորդ պայմանի վրա, այն է՝ իրերը ներկայացնել այնպես, ինչպես նրանց մասին մտածում են ու խոսում: Եթե ճիշտ է այս բնորոշումը, ապա կարելի է միայն պատկերացնել ընկալման ու մեկնաբանման այն հարստույթունը, որ կարելի է արտածել այս պայմանի իրագործումից: Իհարկե, Արիստոտելից հետո բազում դարեր են անցել ու բազում ջրեր հոսել, բայց գեղարվեստի էությունը չի փոխվել և նրա մեկնույթյան ոչ միանշանակույթյան մասին տարբեր դարերում խոսել են տարբեր մտածողներ:

Գրականույթունը խոսքի արվեստ է, իսկ խոսքն արդեն, ինքնին վերցրած, նույնիսկ ոչ գեղարվեստական ստեղծագործույթյան մեջ, բազմիմաստ է: Նույն ձևով արտասանվող ու գրվող խոսքի մեջ, նույն մարդիկ տարբեր իմաստ են դնում: Գտնելով, որ բառը հավասարապես «պատկանում է և՛ խոսողին, և՛ ունկնդրին»՝ Ա.Ա. Պոտեբյան լայն դուռ էր բացում արվեստի երկերի ամենատարբեր ընկալումների համար: «Արվեստը արվեստագետի լեզունն է, և ինչպես բառի միջնորդույթյամբ անկարելի է ուրիշին փոխանցել միտքը, այլ միայն կարելի է նրա մեջ արթնացնել սեփականը, այդպես էլ անկարելի է այն հաղորդել նաև արվեստի ստեղծագործույթյան մեջ, այդ պատճառով այս վերջինի բովանդակույթունը / երբ այն ավարտված է / զարգանում է արդեն ոչ թե արվեստագետի, այլ ընկալողների մեջ»²: Թեև Պոտեբյան շատ է ընդգծում բառի բազմիմաստույթյան և ընթերցողի ընկալման նշանակույթունը և կարծես փոքր-ինչ էլ նսեմացնում ստեղծագործող հեղինակի դերը, բայց և չի կարելի անտեսել այն զգալի ճշմարտույթունը, որ կա նրա ասածի մեջ բառի բազմիմաստույթյան վերաբերյալ: Ըստ էության նմանատիպ մոտեցում էր ընկած նաև 20-րդ դարի երկրորդ կեսի «նոր» քննադատների տեսույթյունների հիմքում, ըստ որի նրանք ընթերցողին համարում էին / և քննադատին / տեքստի համահեղինակ, քանի որ ընթերցողը կամ քննադատը ընթերցանույթյան ժամանակ վերստեղծում է տեքստը յուրովի:

Ժամանակակից եվրոպական տեսաբաններից շատերը ևս հատուկ ուշադրույթուն են դարձնում ընկալման ակտի սուբյեկտիվ պահի

¹ *Аристотель, Поэтика, 1951, М., с. 127.*

² *Потебня А. А., Эстетика и поэтика, М., 1976, с. 180.*

վրա: Օրինակ, իտալացի նշանավոր գրող ու տեսաբան Ումբերտո էկոն իր «Վեց զրոսանքներ գրական անտառում»¹ դասախոսությունների մեջ հանգամանորեն անդրադառնում է ընթերցողի /որ միևնույն է, թե գրական երկի հասցեատիրոջ/ խնդրին՝ առանձնացնելով էմպիրիկ և իդեալական տեսակները: Ըստ նրա էմպիրիկ ընթերցողը նա է, ով գրական տեքստին նայում է իբրև սեփական զգացումների տեղադրման օբյեկտ և կարդում ու ըմբռնում է, ինչպես ուզում է, մինչդեռ իդեալական ընթերցողը հեղինակի նախընտրած ձևով է ընկալում նրա ասածը²: Գրական երկի ընթերցման անհատական բնույթն են շեշտում անգլիացի տեսաբան Ջոնաթան Գուլլերը, ֆրանսիացի քննադատ Ֆիլիպ Ռենյեն և շատ շատերը: Ռենյեն, օրինակ, գտնում է, որ գրական տեքստը մեռած տառ չէ, այլ նման է հեքիաթի հերոսուհու, որ սպասում է, թե երբ են իրեն արթնացնելու: Ժամանակակից քննադատներից շատերը տեսություններ են մշակում գրականությունից սահմանները որոշելու: Նույնը կատարվում է նաև քննադատության բնագավառում: Արդեն հիշատակված Գուլլերը քննադատությունը համարում է միջդիսցիպլինային գիտություն, որն իրականում ոչ այնքան անկախ գոյություն ունի, որքան որ կապ է հաստատում տարբեր գիտությունների միջև կամ, ավելի ճշգրիտ, հենվում է տարբեր գիտությունների տվյալների վրա: Ուրեմն՝ անկախուն է ոչ միայն գրականություն, այլև քննադատության էությունը:

Ամենասովորական տեքստի հետ գործ ունենալիս քննադատը (երբեմն նաև գիտակ ընթերցողը) բախվում է վերը նշված երևույթների հետ, եթե անգամ հատուկ տեքստային վերլուծություն չի կատարում, ինչը պահանջում է լրացուցիչ գիտելիքներ և յուրահատուկ մեթոդներ: Նշանագետները (սեմիոլոգները) դասակարգում են տեքստի մեջ պարունակվող ինֆորմացիոն շերտերը կամ մակարդակները՝ զգայական, հրամայական, գեղագիտական, մետալեզվական և այլն, և այլն, ընդ որում տարբեր տեսաբաններ՝ (Յակոբսոն, էկո, Բենյե և այլք) տարասեռ դասակարգումներ են անում: Խնդիրը շատ ավելի բարդանում է, եթե խոսքը վերաբերում է այնպիսի ուղղությունների ու կամ հոսանքների, ինչպիսիք են սիմվոլիզմը, սյուրռեալիզմը, աբսուրդը և այլն, որոնք արդեն ի սկզբանե խոսքին տալիս են երկիմաստ բովանդակություն: Հարևանցի նկատենք, որ երկիմաստության կամ բազմիմաստության հատկանիշը հատուկ է ոչ միայն խոսքի արվեստին՝ գրականությանը, այլ նաև նկարչությանը: Շատ

¹ Տե՛ս, **Умберто Эко**, *Шесть прогулок в литературных лесах*, С-П, 2002, էջ 19.

² Նույն տեղում, էջ 19:

խոստուն է մի օրինակ: Սյուրոնեալիստ նկարիչ Ռենն Մագրիտը, նկարելով ծխամորճ, տակը գրում է. «Սա ծխամորճ չէ», ինչը և ստիպում է մտածել ծխամորճի թաքնված իմաստի մասին:

Սակայն նման մտորումները կարող են մեզ շատ հեռուն տանել և հանգեցնել գրական երկի իմաստի ընկալման անհնարինությունը: Դա կլինեի, իհարկե, անընդունելի ու նաև վտանգավոր, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ ժամանակակից տեսությունները չափազանց շատ են սրում ենթիմաստի, ենթագիտակցականի ու անգիտակցականի դրսևորման հնարավորությունները և անվերջ շեղում են ընթերցողի ուշադրությունը տեսանելի, շոշափելի ու առարկայական աշխարհից դեպի հոգու և գիտակցության անտեսանելի ոլորտները:

Այսուհանդերձ, եթե վերադառնանք գրական երկի ընկալման տարրեր հնարավորություններին և չքննարկենք նորագույն տեսաբանների պահանջները և բառի, պատկերի, առհասարակ խոսքի բազմիմաստություն հարցերը, այսպես ասած, անգեյն աչքերով, կարելի է առանձնացնել տարրնթերցման մի քանի պատճառներ: Ժամանակի գործոնն այս պարագայում այնքան ակներև է ու տեսանելի, որ չարժե դրա վրա հանգամանորեն կանգ առնել: Ամեն ժամանակ ունի ոչ միայն իր պահանջները, այլև ոճը, որն իր անխուսափելի կնիքն է դնում քննվող երկի մեկնության վրա: Ավելորդ է ասել, որ 1920–30–ական թթ. սոցիոլոգիական քննադատության՝ Բաֆֆու երկերի մեկնությունները խստորեն տարբերվում են նույն հեղինակի՝ Հիշյալ դարի վերջին քառորդի մեկնություններից: Նույնը կարելի է ասել յուրաքանչյուր հեղինակի ստեղծագործության ժամանակային տարրեր փուլերի մեկնությունների մասին:

Առավել հետաքրքրական են նույն ստեղծագործության համաժամանակյա քննադատական տարրեր ընկալումները, որոնք պայմանավորված են՝ ա) քննադատի նախասիրություններով, անհատականություններով և մեթոդով, բ) գրական երկի բազմաչերտություններով: Վերացական չլինելու համար ասվածը կարելի է դիտարկել Վ. Տերյանի «Միջնադարի անուրջներ» ժողովածուի օրինակով:

Նախ՝ դիտարկենք առաջին պայմանը օրինակներով:

Արդեն գրեթե մեկ դար հեռավորությունից համաժամանակյա են թվում Վահան Տերյանի «Միջնադարի անուրջներ» ժողովածուի առաջին արձագանք–մեկնաբանությունները, որոնք իրարից զգալիորեն տարբերվում են: Ն. Աղբալյանի, Հ. Սողոմյանի գրախոսությունները լույս են տեսել նույն 1908 թ., իսկ Ա. Տերտերյանի գրքույվը՝ մի փոքր ավելի ուշ՝ 1910թ.: Դրանք զաղափարապես ու մեթոդապես տարբեր

աշխատանքներ են և պայմանավորված են հեղինակների աշխարհա-
յացքով ու գեղագիտական դավանանքով:

Ն. Աղբալյանի մինչ այդ գրած հոդվածները Ավ. Իսահակյանի, Լ. Շանթի և այլոց մասին ցույց են տալիս նրա նախասիրությունների ուղղվածությունը: Դաշնակցության հետագա նշանավոր գործիչը արդեն սկզբից գրականության մեջ գնահատում էր հասարակական իդեալների առկայությունը, հերոսների գաղափարականությունը, ասելիքի բովանդակությունը: Այսինքն քննադատը, չբացատելով ինչպես-ի կարևորությունը, չեչտը դնում է ինչ-ի վրա: Սակայն Տերյանի մասին հոդվածը՝ կարծես ինչ-որ չափով շեղվում է Աղբալյանի նախկին հետաքրքրություններից այն առումով, որ այստեղ նա հատուկ ուշադրություն է դարձնում հատկապես ինչպես-ի՝ արվեստի վրա և անում է ոչ համոզիչ ու սխալ եզրակացություններ: Նա ճիշտ է այն դեպքում, երբ Տերյանի բանաստեղծությունների մեջ տեսնում է մաքուր ու անկեղծ ապրումներ և տազնապ է հայտնում կյանքի ապականության մեջ այդ զգացումների անադարտությունը պահելու դժվարության վերաբերյալ: Զարմանալին այն է, որ նրա կարծիքով Տերյանի բանաստեղծությունների մեջ «պակասում է արվեստը», որ «ձևի զգացումն ընդհանրապես կարծես անծանոթ է նրան» և այլն: Քննադատի անհատականության ճանաչման առումով հետաքրքրական է մի հանգամանք: Եթե նախորդ գրախոսություններում Աղբալյանի հասարակական ու գեղագիտական ելակետերը շատ ավելի հստակ են դրսևորված, ապա Տերյանի պարագայում թվում է, քննադատի խոսքի ուղղվածությունը հիմնականում պայմանավորված է գրական նյութով՝ այսինքն Տերյանի բանաստեղծությունների բնույթով: Այստեղ բացակայում է հասարակական իդեալի պահանջը, չեչտը դրված է բանաստեղծի տրամադրությունների նրբության ու քնքշության վրա: Քննադատի վերլուծական մեթոդը հստակ չէ, հստակ է միայն բովանդակության ու ձևի համապատասխանության պահանջը, արվեստի հարցերի քննությունը, որը, ցավոք, միշտ չէ, որ համոզիչ է: Անշուշտ, Տերյանի մասին գրած Աղբալյանի այս գրախոսությունը նրա լավագույն աշխատանքներից դժվար է համարել: Այստեղ քննադատի մեթոդի անլիարժեքությունը ինչ-որ չափով կարծես փոխհատուցվում է վերլուծաբանի անհատականության հատկանիշների դրսևորումով:

Իր նախասիրությունների համաձայն՝ Աղբալյանը այստեղ ևս

¹ «Ձանգակ», 1908, թիվ 13:

փորձում է՝ գուշակել սկսնակի ապագան, իհարկե, բավականին հակասական: Մի դեպքում նա գտնում է. «Տերյանի ութսուն էջի մեջ չկա մի կատարյալ կտոր, որ զարմանալի չէ, մի կտոր, որ մնա գոնե մի դար և մի դար հուզել կարողանա մարդկանց հոգին»: Ավելորդ է ասել, որ Տերյանի պաշտամունքով լի անցած դարը ժխտում է Աղբալյանի ասածը: Թերևս առավել հետաքրքրականն ու զարմանալին այն է, որ քննադատը սկսնակ բանաստեղծի առաջին գրքուկում դարավոր արժեք ունեցող ստեղծագործություն է փնտրում, ինչը անուղղակիորեն հաստատում է բանաստեղծի նկատմամբ նրա դրական վերաբերմունքը: Գուցե հենց սա էլ քննադատի անուղղակիորեն արտահայտված գնահատությունն է, որ հաստատվում է նաև ուղղակի: Աղբալյանը եզրակացնում է, որ կյանքի ապականությունից խուսափելու դեպքում Տերյանը «կարող է զարգանալով դառնալ մի մեծություն մեր գրականության համար»:

Նույն՝ 1908թ. Հովակիմ Սողոմյանի գրած մեկնաբանությունը՝ էականորեն տարբերվում է Ն. Աղբալյանի գրախոսությունից: Նախ՝ եթե Աղբալյանի մոտ չի նկատվում որևէ կանխակալ, գաղափարական ինչ-որ դրույթից թելադրված մոտեցում, քննադատը ենթարկվում է նյութի տրամաբանությանը, ապա Սողոմյանը որոշակիորեն սոցիոլոգիական մեթոդի տեսանկյունից է քննում Տերյանի ժողովածուն: Այստեղ, կարելի է ասել, հեղինակի նախասիրությունները դրսևորվում են նրա ընտրած վերլուծական մեթոդի միջոցով, նրա շրջանակներում: Սողոմյանը գրեթե հաշվի չի առնում հեղինակի տաղանդի բնույթը /անշուշտ, նկատում է հեղինակի քնարերգակ լինելը, բայց դա շատ ընդհանուր դիտողություն է և բավարար չէ գրողին բնութագրելու համար /, նա իր պահանջներն ունի գրողից և այդ էլ փնտրում է նրա ստեղծագործության մեջ: Մերժելով «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» սկզբունքը՝ Սողոմյանը որոշակի սոցիոլոգիական ուղղվածություն է տալիս «արվեստը կյանքի համար» սկզբունքին և այդ պահանջով էլ մոտենում է Տերյանի ստեղծագործությանը: «Սակայն ներկայումս հասարակական խավերի շերտավորման շնորհիվ առաջ է գալիս թե Եվրոպայում և թե Ռուսաստանում բուն ժողովրդական, այսպես կոչված քաղաքական-սոցիալական վեպ կամ բանաստեղծություն: Ապագան անպայման սրան է պատկանում: Այս ուղղությունը վաղ թե ուշ, զորեղ կերպով երևան կգա: Հայ գրականությունն էլ պիտի ունենա իր ներկայացուցիչները այս ուղղությամբ», /էջ 93/, - գրում է քննադատը: Այս ելակետով էլ մոտենալով Տերյանի ստեղծագործությանը՝ նա գտնում է, որ Վահան

¹ «Գեղարվեստ», 1908, թիվ 2:

Տերյանի «լիրիզմը չի տալիս մեզ ժամանակակից հասարակություն
լավագույն խավերի տպավորություններն ու տրամադրությունները:
Երիտասարդ բանաստեղծի հույսերն ու տենչերը, ճիշտ է, մաքուր են
և անկեղծ, բայց չափազանց միակողմանի»:

Աղբայլյանի հետ համեմատած՝ Սոլովյանը տրամագծորեն հակա-
ռակ կարծիքի է Տերյանի բանաստեղծական արվեստի մասին. «Առ-
հասարակ արվեստը, շեշտականությունը և հանգ ու վանկը՝ ուրիշ-
կան- հաճելի են և ընթերցանությունը դարձնում են երաժշտական»
/էջ 95/: Իհարկե, այս հարցում Սոլովյանն ավելի իրավացի է, քան
Աղբայլյանը, բայց Սոլովյանն այդ խնդրի վրա շատ հպանցիկ է
ուշադրություն դարձնում, բավարարվում է լոկ հայտարարությամբ:
Արդեն իսկ սոցիոլոգիական մեթոդի առանձնահատկությունն էր՝
չեչտը դնել բովանդակության վրա, ընդգծել հասարակականը: Ի պա-
տիվ քննադատների, պետք է ասել, որ նրանցից յուրաքանչյուրը յու-
րովի ձևակերպումով, լավ ապագա է տեսնում բանաստեղծի համար,
միայն թե Աղբայլյանը խորհուրդ է տալիս բանաստեղծին՝ կատարե-
լագործել արվեստը, իսկ Սոլովյանը՝ լայնացնել աշխարհայացքը:
Հենց այս խորհուրդների տարբերության մեջ էլ կարելի է փնտրել
քննադատների նախասիրությունների ու անհատականությունների
տարբերությունները:

Երկու, եթե ոչ իրարամերժ, ապա շատ տարբեր, երբեմն հակա-
սական այս տեսակետներից ո՞րն է ճշմարիտը, որտե՞ղ պետք է
փնտրել իսկական Տերյանին և ինչքանտ՞ով պետք է հավաստի հա-
մարել նրա բանաստեղծությունների վերլուծությունը: Նման պարա-
զայում ընթերցողի վրա ազդող գործոններից կարևոր են երկուսը:
Նա հավանաբար պետք է ընդունի այն, ինչ համընկնում է գրախո-
սության երկու տարբերակներում, այն է՝ Տերյանը անհատական
(սուբյեկտիվ) քնարերգու է, գրում է նուրբ, քնքուշ, տխուր, երբեմն
հուսահատություն արտահայտող բանաստեղծություններ, թախծի ու
մենություն երգիչ է: Այն, ինչ ընդհանուր է երկու տարբերակներում,
բխում է բանաստեղծի պոեզիայի օբյեկտիվ բովանդակությունից:

Երկրորդ գործոնը թաքնված է իր՝ ընթերցողի մեջ: Տարբերակնե-
րից մեկին կամ մյուսին առաջնություն տալը կախված է ընթերցողի
անհատականությունից, նախասիրություններից, գրական ճաշակից,
զարգացման մակարդակից, բանաստեղծության իմացությունից և
այլն: Ըստ վերոնշյալի էլ ընթերցողի վերաբերմունքն է ձևավորվում
քննադատական տարբերակների շուրջ: Ըստ էության քննադատա-
կան յուրաքանչյուր տարբերակ կյանք ունի այնքան ժամանակ, քանի

դեռ չարունակում է բավարարել ընթերցողների այս կամ այն խավի գեղագիտական պահանջները: Բնականաբար ոչ բոլոր տարբերակներն են լուրջ խոսակցությունների հիմք տալիս: Օրինակ, Գ. Ենգիբարյանը չէր հավատում Տերյանի զգացմունքների ազնվությունը և հեզական ոճով գրում էր. «Շատ ափսոսում եմ, որ անձամբ ծանոթ չեմ այս երիտասարդի հետ, պետք է, որ նա շատ սրամիտ և կոմիկ մարդ լինի: Այսպիսի երիտասարդները, որոնք կյանքում շատ կենսուրախ են լինում և լավ քեֆ անողներ՝ շատ զարհուրելի բաներ են գրում առհասարակ: Մոդա է...»: Զարհուրելին, անշուշտ, պոեզիայի գեղեցկությունը տեսնելու անկարողությունն է:

Որոշակի գիտական վերլուծական մեթոդի կիրառությամբ և հեղինակային նախասիրությունների հստակ շեշտադրությամբ է առանձնանում Ա. Տերտերյանի «Վահան Տերյան, Յնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը» մենագրությունը, որը լույս տեսավ 1910 թ., Թիֆլիսում: Թեև մի փոքր ուշացումով, Տերտերյանի գրքույկը ևս վերաբերում է Տերյանի առաջին ժողովածուին, բանաստեղծի երկրորդ գիրքը դեռևս լույս չէր տեսել: Այս առումով հարկ է մատնանշել մի հանգամանք: Առաջին արձագանքողը միշտ անբարենպաստ վիճակում է հայտնվում, քանի որ հետագա քննադատները հնարավորություն են ունենում (թեկուզ ժամանակի աննշան տարբերությամբ, անգամ գրեթե նույն օրերին ու ամիսներին) անդրադառնալ նախորդներին, ճշգրտել իրենց ասելիքը նաև նախորդ քննադատներին գնահատելու միջոցով: Քանի որ Տերտերյանի աշխատանքը լույս է տեսել վերը հիշատակած գրախոսություններից հետո, ապա Տերտերյանը հնարավորություն է ունեցել հստակ շարադրել գիտական իր մեթոդը՝ իրեն որոշակիորեն սահմանադատելով նախորդներից: «...Ցույց տալու համար, որ մեր «քննադատները» Տերյանին արժանավորապես չեն գնահատել, մենք պետք է ապացուցենք նրանց քննադատական մեթոդի սխալները, ուրիշ խոսքով՝ հրապարակախոսություն անկիրառելիությունը գեղարվեստի բնագավառում»¹: Նա այսպիսի անթույլատրելի սխալ է համարում հրապարակախոսություն միջամտությունը գեղարվեստին, որի հետևանքով «Լեո-Քերբերյան «քննադատական» չկուլան յուր հոյակապ ազդեցությունն է ունեցել Վ. Տերյանի «քննադատների» վրա: Հ. Սոլովյան, Գ. Ենգիբարյան, Ավ. Տեր-Հարությունյան մի սրտաչարժ ներդաշնակությամբ նահատակում են «Միջնադարի անուրջները» (էջ 64): Նա հրապարակախոսությունն ու

¹ Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան, Յնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը, Թիֆլիս, 1910 թ., էջ 7:

գեղարվեստը հոգեբանորեն միանգամայն տարբեր երևույթներ է համարում, առաջինը, նրա կարծիքով, արտահայտում է կուլի ապրումներ, երկրորդը՝ ներդաշնակություն է ստեղծում մարդու մեջ, հետևաբար, նրանց պետք է խառնել կամ շփոթել:

Գեղարվեստի նկատմամբ իր հատուկ վերաբերմունքը ճշտելուց հետո Տերտերյանը Տերյանին բնութագրում է իբրև մաքուր արվեստագետ (նա տաղանդի մեծություն հարց չի դնում, այլ՝ բնույթի), նրա ստեղծագործությունը՝ իբրև հասարակական ազդակներից կտրված գեղարվեստական ներփակ երևույթ, ուր հեղինակային տրամադրությունները դիտվում են որպես որակապես տարբեր հույզերի փոխանցման ու զարգացման արդյունք, իբրև զուտ հեղինակային ներաշխարհի դրսևորումներ: Իսկական գեղարվեստի, մաքուր արվեստի կոչումը Տերտերյանը փնտրում է կյանքի հետ կուպիտ կապերի հետքերը խնամքով թաքցրած տերյանական պոեզիայում և Տերյանին հոչակում է միակ իրական, իր կոչմանը հավատարիմ բանաստեղծ: Տերտերյանն ունի գիտակցորեն ընտրած ակադեմիական գիտական մեթոդ: Նա բնութագրում է իր գիտական մեթոդը՝ զգալիորեն ընդունելով իր վրա հոգեբանական գրականագիտական դպրոցի, մասնավորապես Օվսյանիկո-Վուլիկովսկու ազդեցությունը և ընդգծելով նաև վերջինիցս ունեցած իր տարբերությունները: Հոգեբանական իր վերլուծությունները հիմնավորելու համար Տերտերյանը վկայակոչում է պրոֆեսոր Լ.Պետրաժիցկու «հոյակապ թեորիան» հույզերի մասին: Պրոֆեսոր Պետրաժիցկու կարծիքով «կա մի հոգեկան ուժ, որ նա կոչում է հույզ, որ ըստ ամենայնի իրավունք ունի հոգու առաջնորդ ազդակը համարվելու, բացահայտելու նրա ամբողջ հոգեկան կյանքը, ազդելով բոլոր հատկությունների վրա և իրենով ամեն ինչ գունավորելով» (էջ 18): Ըստ այդ տեսության էլ Տերտերյանը Տերյանի պոեզիայում առանձնացնում է երեք կարևոր հույզ՝ ցնորքի (կամ ոչնչացման), ծարավի և հաշտության, բնութագրում նրանցից յուրաքանչյուրը, զուգորդում մարդկային հոգեբանության տեսակների (դոնկիխոտյան, համլետյան, ռեալիստական) հետ, ցույց տալիս դրանց զարգացումներն ու փոխանցումները Տերյանի պոեզիայում: Սակայն գիտական մեթոդին հետևելը նրա հեղինակին չի ազատում սխալներից և նրա մեթոդը չի դարձնում անխոցելի: Նկատելի է որոշակի արհեստականություն և Տերյանի ստեղծագործությունը կաղապարների մեջ դնելու ակնհայտ ջանք:

Անշուշտ, «Մթնշաղի անուրջների» քննությունը չարունակվում է և՛ համաժամանակյա, և՛ տարժամանակյա ուղղություններով, ընդ-

գրկուճ նոր անուններ և՛ Հենց սկզբից (Գ. Ենգիրարյան, Ավ. Տեր-Հարությունյան, Վ. Ահարոնյան, Մ. Մատենճյան...), և՛ Ժամանակի ընթացքում (Ս. Սարգսյան, Ս. Սուքիասյան, Ս. Սարինյան, Հր. Թամարազյան, Վ. Պարտիզունի...), սակայն սույն հոդվածում քննվող խնդիրը ոչ թե քննադատություն կողմից Տերյանի գնահատությունն է (որ տարբեր չափով անդրադարձ է ունեցել տերյանագիտության մեջ), այլ նրա մեկ ժողովածուի մեթոդական տարբեր ընկալումները ժամանակային կարճ հատվածում (գրեթե համաժամանակյա): Դիտարկումից դուրս են, հասկանալի պատճառով, և՛ ընթերցողների բանավոր կարծիքներն ու ընկալումները, և՛ թեկուզ համաժամանակյա այն անդրադարձները, որոնք չունեն գաղափարական ու մեթոդական ընդգծված տարբերություններ:

Գարձյալ պետք է ընդգծել Տերյանի բանաստեղծությունների բազմաչերտությունն ու հարստությունը, որ հնարավորություն է ստեղծել քննադատական այսքան տարբեր և տարբերության մեջ պատճառաբանված ընկալումների համար: Պատահական չէ, որ գեղարվեստական բարձրարժեք ու հարուստ ենթաչերտեր ունեցող ստեղծագործություններն են հիմք դառնում մեթոդական տարբեր արձագանքների համար: Լավագույն օրինակը Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունն է: Բավական է ասել, որ միայն «Տաղարանը» դարձել է որակապես և մեթոդապես տարբեր բազում մեկնությունների առարկա: Ս. Սարգսյանի, Ս. Աղաբաբյանի, Էդ. Զրբաչյանի, Հր. Թամարազյանի, Հ. Էդոյանի, Գ. Սլիվնյակի, Ա. Աղաբաբյանի... կողմից «Տաղարանը» ենթարկվել է գեղագիտական, հոգեբանական, պատմասոցիոլոգիական, համեմատական, տեքստաբանական, կառուցվածքաբանական վերլուծությունների և դեռ ենթաչերտում ունի նոր ընթերցումների հարուստ հնարավորություններ:

Հաճախ գրական երկի բազմաչերտությունից, նրա հակասականությունից է կախված նաև բանավեճի ծնունդը, որն արդեն ոչ միայն տարբեր, այլև հակադիր ընկալումների բախում է: Ոչ վաղ անցյալում լայնամասշտաբ բանավեճի առիթ տվեց Գ. Մահարու «Այրվող Այգեստաններ» վեպը, որը, թվում է, ինքն իր մեջ արդեն ուներ հակադիր ընկալումների հիմքեր: Սակայն բանավեճի հնարավորությունը միայն վեպի հատկանիշների մեջ չէր, այլ նաև ընթերցողների տարբերակի ալիակալիքների մեջ: Հայրենի քաղաքն ու երկիրը կորցրած վանեցիները, ինքնապաշտպանական կոիվը կազմակերպած հերոսների գաղափարակից հետնորդները, ազատագրական զինված պայքարը մերժողները, ուսական կողմնորոշում ունեցողները, վեպի սո-

ցիալական հարստությունը և ոճական ինքնատիպությունը տեսնողները, Մահարու երգիծանքի ուժը գնահատողները, ժողովրդական ողբերգությունը երգիծանքով պատկերելու հակառակորդները և գանազան այլ դիրքորոշում ունեցողները խմբավորվեցին բանավեճի ընթացքում: Այսինքն՝ բանավեճը ծնվեց գրողի գաղափարական-գեղագիտական դավանանքի և հասարակական պահանջարկի բախումից: Այս դեպքում կարելի է ասել, որ գրական երկի տարրնթերցումները պայմանավորված են՝ ա) գրական երկի տված հնարավորությամբ, բ) ընթերցողի ընկալման կարողությամբ, գ) գրողի և ընթերցողի գեղագիտական իդեալների նույնությամբ կամ տարբերությամբ: Այս հանգամանքները ստեղծում են տարրնթերցումների բազմություն:

Տարրնթերցման ու բանավեճի ավելի թարմ ու ժամանակակից օրինակ է Գ. Նանջյանի «Նատիր Ա գնացքը» վեպի հակադիր ընկալումները մի կողմից Ս. Սարինյանի, մյուս դեպքերում՝ Ա. Սահինյանի և Գ. Գասպարյանի կողմից:

Հետմոդեռնիզմի գեղագիտությունը չեչտը դնում է արվեստի սուբյեկտիվ բնույթի և նրա անհատական ընկալման վրա: Սակայն անհատական ընկալման կարևորությունը պայմանավորված է անհատի մեծությամբ, քանի որ մեծ անհատն է միայն կարող երևույթն ընդգրկել ամբողջությամբ ու բազմակողմանիորեն: Այսինքն՝ կամա թե ակամա գրական երկի արժեքը, եթե այն չի մնում իբրև ինքնին իր, մեծապես կախում ունի ընթերցողի ընկալման կարողությունից:

ՄԻ ՔԱՆԻ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ԱՐԴԻ ՀԱՅ ՎԵՊԻ ՆԵՐԺԱՆՐԱՑԻՆ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Վերջին երկու տասնամյակում լույս տեսած վեպերի պատկանելի քանակը հուշում է, որ առանձին երկերի արժեքավորումից զատ, որ քննադատությունն առաջին ու կարևոր պարտքն է, և գրական մամուլը այս կամ այն չափով անդրադարձել է այդ խնդրին, անհրաժեշտ է նաև հնարավորինս պարզել, թե քանակն ինչ որակական տեղաչարժեր է առաջացրել բուն ժանրի ներսում, և թեմատիկ ու գաղափարական փոփոխությունները ինչ ազդեցություն են թողել ժանրաձևերի բազմազանության վրա: Իհարկե, այս պարագայում իբրև համեմատության եզր կարող է ծառայել ոչ թե ընդհանրապես համաչխարհային, այլ խորհրդային շրջանի հայ վեպը, ընդ որում առանց ուղղակի դուգահեռների, որովհետև այն, ինչ ընկալվում է իբրև նոր, արդեն իսկ տարբեր է նախորդ շրջանում եղածից: Ուրեմն՝ ի՞նչ նոր երևույթներ կարելի է տեսնել արդի հայ վեպի ներժանրային որոնումների, ժանրի ներքին սահմանները ընդարձակելու առումով:

Հակառակ այն իրողության, որ վեպի մասին հազարավոր էջեր են գրվել, տրվել բազմապիսի, հաճախ իրար լրացնող, երբեմն հակասող բնութագրություններ՝ վեպի ժանրային սահմանումն առ այսօր, որքան էլ տարօրինակ հնչի, ամբողջական ու ավարտուն չէ: Վեպին տրված բազմաթիվ որակումներից շատերը շարունակում են մնալ արդիական, բայց չեն սպառում նրա ժանրային հնարավորություններն ու բազմազանությունը: Վեպի ժանրային գլխավոր հատկանիշներից մեկը մնում է նրա օրինազանցությունը, որևէ կանոնի չենթարկվելու ազատությունը և ներժանրային բազմազանությունը /պատմական վեպ, կենսագրական վեպ, հոգեբանական վեպ, սոցիալական վեպ, երգիծական վեպ, քաղաքական վեպ, վեպ-առակ, վեպ-էպոպեա, սիրավեպ, ֆանտաստիկ վեպ, անտիվեպ.../: Ժանրը չափազանց ճկուն է և ժամանակի հետ փոխում է պոետիկան, ծավալը, կոնֆլիկտի բնույթը, ընդգրկման լայնությունը և այլն: Այդ է պատճառը, որ անտիկ շրջանից իր նախնական դրսևորումներն ունեցած ժանրը /«Ոսկե ավանակ», «Դավինի և Քլեյա».../ զարգացման շրջադարձային փուլերում /ասպետական վեպ –«Դոն Կիխոտ», արկածա-

յին վեպ- «Ռոբինզոն Կոուզո», հոգեբանական վեպ- «Մանոն Լեսկո», 19-րդ դարի դասական ռեալիստական վեպ- (Բալզակ, Ֆլորբեր, Դոստոևսկի, Տոլստոյ...) երևան է եկել միանգամայն նոր արվեստով, ուղղվածությունը և, իհարկե, դերով:

Ժանրի կերպարանափոխվելու հատկանիշը շատերին է գցել մոլորությունների մեջ, և արդեն մեկ դարից ավելի է, որ ժամանակ առ ժամանակ հնչում են վեպի մահացման, ժանրի հնարավորությունների սպառման մասին տեսակետները: Սակայն տխուր գուշակությունները չեն արդարանում, և վեպի ու վիպասանի նշանակությունը աշխարհը շարունակում է կարևորել: Հետաքրքրությունից զուրկ չէ այն փաստը, որ «Русский репортер» պարբերականն իր 2007 թ. սեպտեմբերյան համարում հրապարակել է աշխարհի տասը նշանավոր գրողների անուններ, որոնք «փոխել են աշխարհը»: Աշխարհը փոխող այդ գրողների զգալի մասը՝ Գաբրիել Գարսիա Մարկեսը, Ալեքսանդր Սոլժենիցինը, սևամորթ Թոնի Մորրիսոնը, Օրհան Փամուքը, Հարրի Փոթերի մասին յոթ վեպերի հեղինակ Ջոուան Ռոուլինգը և էլի ուրիշներ վիպասաններ են: Ու թեև աշխարհը կարևորում է վեպն ու վիպասանին, վիպասաններն իրենք կասկածում են, թե դասական ժանրի սեփական վերածնունդները կարելի է տեղավորել վեպի շրջանակներում: Հատկանշական է «Вопросы литературы» ամսագրի 2005 թ. թիվ 2-ում տպագրված «Роман ли то, что я пишу?» հրապարակումը իբրև բուկերյան կոնֆերանսի հաշվետվություն: Մասնակիցների հիմնական եզրակացությունն այն է, որ վեպի հիմնական օրենքը օրենքի բացակայությունն է: Նման ձևակերպումը հազիվ թե մեզ օգնի բացահայտելու այն փոփոխությունները, որ կատարվել են ժամանակակից հայ վեպում, բայց միաժամանակ երբեմն կարող է ունենալ թելադրիչ նշանակություն:

Ժամանակակից վեպի զարգացման միտումներն ու փոփոխությունների բնույթը պայմանավորված են մի շարք գործոններով: Որքան էլ փորձենք խուսափել պատմական ու մշակութային երևույթների զուգահեռից՝ զգուշանալով մտածողության մեխանիկական կաղապարներից, այնուամենայնիվ, այդ զուգահեռի հիմքը երբեմն տեսանելի է դառնում անզեն աչքով: Թերևս սոցիալական ու քաղաքական նկատելի տեղաշարժերը բնավ էլ պարտադիր չեն և այս կարգի հիմքերի ավելի խոր թաքնված լինելու դեպքում շրջադարձը կարող է առաջանալ նաև աշխարհընկալման սկզբունքների, փիլիսոփայական մտածողության «մաշվածություն», «հոգնածություն» պատճառով, երբ մարդկային միտքը անհրաժեշտաբար փնտրում է աշխարհի

նկատմամբ վերաբերմունք արտահայտելու այլ ձևեր ու միջոցներ: Այսպես թե այնպես, Հետխորհրդային պատմական իրականությունը հնարավոր դարձրեց գեղագիտական նոր չափանիշների արմատավորում ոչ թե և ոչ միայն այն պատճառով, որ այդ չափանիշները համապատասխանում էին նոր իրականության օրինաչափություններին, այլ որովհետև այդ չափանիշները կիրառելի դարձան արգելքների բացակայության պատճառով, այսինքն՝ դրանք կային ուրիշ՝ արտախորհրդային գրականության մեջ, մուտք գործեցին նաև հայ գրականություն: Սուսքն այստեղ առաջին հերթին վերաբերում է հետմոդեռնիզմի գեղագիտությանը, որն, ի թիվս այլ սկզբունքների, հռչակում է «այստեղի և այս պահի» իրականության յուրացում, ժամանակի պատմականությունը փոխարինում է իրար մեջ ներթափանցված ներկա ու միաժամանակ հավերժական ժամանակով, չեզոքացնում է կյանքի փորձը՝ այն փոխարինելով պահի տրամադրությամբ, անհատին զրկում է սոցիալական որոշակիությունից, գրականությունը բնակեցնում է «միջին մարդկային տիպի» հերոսներով, գեղարվեստական երկի ասելիքի իմաստի փոխարեն շեշտը դնում է բուն պատմությունը ներկայացնելու գործողության /պատմելու/ վրա, գրականությունը դիտարկում է իբրև անհեղինակ համատարած մի տեքստ և այլն: Անշուշտ, հայ վեպն այս ամենին արձագանքեց մասնակիորեն, ոչ միշտ և վերը նշված երևույթների էկզիստենցիալիստական փիլիսոփայական հիմքի յուրահատուկ մեկնաբանությամբ:

Փորձենք երևույթը բացատրել մի քանի օրինակներով: Ժամանակի քննադատություն մեջ, ընդ որում ոչ առանց լուրջ պատճառի, աղմուկ առաջացավ Ն.Աղայանի «Ապոկալիպսիս», Գ. Սանջյանի «Նստիր Ա գնացքը» վեպերի շուրջ, բայց պոետիկայի առումով սրանց շարքին կարելի է դասել նույն Աղայանի «Համաճարակ», Վ. Մարտիրոսյանի «Սողանք», Ալ. Թոփչյանի «Կիրկե կղզին» վեպերը և այլ գործեր /առաջադրված հարցի առումով խստիվ ժամանակագրության պահանջներին հակառակ՝: Որոշակի վերապահումներ ունենալով հիշյալ երկերի գեղարվեստական արժեքի ու նրանցում տեղ գտած առանձին էջերի ու պատկերների վերաբերյալ՝ միաժամանակ ուզում ենք նշել այս երկերի ժանրային նոր որակը, վեպի ընդունված կաղապարներից շեղվելու հեղինակների ցանկությունը: Լինելով իրական կյանքի անտրամաբանական, քաոսային ընթացքի համապատասխան արտացոլանքը՝ նշված վեպերը ևս դառնում են անտրամաբանական, արսուրդ

վեպեր: Մերժելով նոր իրականությունը՝ հեղինակները ոչ թե ռեալիզմի ծանոթ միջոցներով, այլ կյանքի հաճախ իռացիոնալ պատկերներով, անտրամաբանական իրողությունների բացահայտումով են իրականացնում իրենց քննադատությունը: Ըստ էություն խոր սարկազմ պարունակելով իրենց մեջ՝ այս վեպերը երգիծական վեպեր չեն, այլ վեպ-առակ, վեպ-այլաբանություն: Այսինքն՝ եթե այդ վեպերը քննենք երգիծանքի դասական միջոցների՝ խոսքի կամ դրություն կոմիզմի տեսանկյունով, ապա ըստ էության նրանցում չենք գտնի ոչ սրամիտ, թևավոր խոսքեր (բացառությունները չեն խախտում օրինաչափությունը), այսպես ասած, խոսքի սուսերամարտ, ոչ էլ մեզ ծանոթ դրություն կոմիզմի պահեր: Օրինակ, Վ. Մարտիրոսյանի «Սողանք» վեպի հերոսը, բանական մի արարած, սթափ մտածողությամբ, գործում է անտրամաբանական, իռացիոնալ իրականություն մեջ, հաճախում է «Կենացի տուն»՝ կենաց ասելու, ղեկավարում է «Օգնեցեք 38 տարեկաններին» անհեթեթ կազմակերպությունը, հայտնվում է սողանքի հետևանքով առաջացած ստորերկրյա աշխարհում, ուր գործում են երկրի երեսի վրայից ավելի ստոր ու դաժան օրենքներ և այլն: Այսինքն բանական էակը ապրում ու գործում է անբանական իրականություն մեջ: Սա էլ հենց արսուրդ վեպն է, որի հիմքը իրականության արսուրդն է:

Հղացքով վեպ-այլաբանություն են նաև Ն.Աղայանի «Ապոկալիպսիս» և «Համաճարակ» երկերը: Երկու վեպերում էլ իրադարձությունները տեղի են ունենում անբանական, արսուրդային իրավիճակում, առաջին վեպում աղբի խորհրդանշանային թագավորություն է՝ իբրև ապականված երկրի գեղարվեստական համարժեք, երկրորդում՝ հասարակական հիվանդագին, անհեթեթության հասնող էքստազ, առաջինի պոետիկայի հիմքում քրիստոնեական միֆն է, երկրորդի պոետիկայում իշխում է հիպերբոլան՝ չափազանցությունը, գրոտեսկը: «Համաճարակ» վեպում թագուհու գրոտեսկային ծննդաբերությունն ավարտվում մեկ արուի փոխարեն երկու աղջկա ծննդով, ըստ որում՝ մեկը պոչավոր, և պալատական վերնախավի ջանքերը՝ համոզել հասարակությանը, թե դա նույնն է, ինչ մեկ արու զավակը կամ դեռ ավելին, անցնում է ապարդյուն՝ այլաբանորեն ընթերցողին հուշելով իշխանություններից ունեցած հիասթափության մասին (տղայի փոխարեն՝ աղջիկ):

Նույն չափազանցությունն ու գրոտեսկն է իշխում նաև Ալ. Թովիչյանի «Կիրկե կղզին» վեպում, ուր մարդիկ համատարած խոզ են դառնում: Անշուշտ, գրողներից յուրաքանչյուրը իր վեպի հատակա-

գիծը կառուցում է յուրովի: Թուփչյանի վեպի հիմքում հունական միֆն է էվրիլոքի մասին, Ն. Ադալյանի «Ապոկալիպսիս» վեպի հիմքում՝ Քրիստոսի միֆը, իսկ Վ. Մարտիրոսյանը առավելապես հենվում խորհրդանիշների վրա, խորհրդանիշ է նաև փակուղի մտած գնացքը Գ. Նանջյանի վեպում:

Եթե Ադալյանի վեպերում իշխում է չափազանցությունը, ապա Վ. Մարտիրոսյանի «Սողանքում» մեծ տեղ են գրավում երգիծանքին ավելի մոտ ձևերը՝ խոսուն անվանումները, ինչպես՝ «Բարեփոխումներ և վրեժ»։ «Գլխացե 29 տարեկաններին», «Վերջին համբույր» և այլն, որոնք դարձյալ այլաբանորեն հուշում են երկրում ընթացող գործընթացների մասին: Որոշ դեպքերում անուններն ավելի քան թափանցիկ են՝ «Հյուսիսային Մեծ երկիր», «Պատմական թշնամի» և այլն և այս իմաստով հիշեցնում են Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը:

Վեպ-այլաբանությունը կամ վեպ-փոխաբերությունը բնորոշ է ավելի անցումային, քան կայուն պատմական շրջաններին: Հայ գրականության համար ևս անցումային շրջանում ստեղծված այս կարգի վեպերն ունեն երկու կարևոր հատկանիշ: Նախ՝ արսուրդ վեպի հիմքը իրականության արսուրդն է: Այս առումով հետաքրքրությունից զուրկ չի լինի հիշել մի փաստ. Ֆրանց Կաֆկայի ժողովածուներից մեկը վերնագրված է «Реальность абсурда» (Սիմֆերոպոլ, 2003), որի մեջ չի խոսվում արսուրդի մասին, այն պատկերվում է: Ըստ էության հրատարակիչները այդ վերնագրով չեչտել են արսուրդի մեծ վարպետի ստեղծագործության հիմքում ընկած իրականությունը: Եվ երկրորդ՝ Կաֆկայի կամ եվրոպական այլ հեղինակների արսուրդ ստեղծագործությունների հիմքում է կգիստենցիալիստական աշխարհայացքն է, ըստ որի մարդն ի սկզբանե դատապարտված է, և կյանքի մեջ իմաստ փնտրելն անիմաստություն է: Հայ հեղինակների վերոնշյալ գործերում կյանքն անհեթեթ է դառնում միայն որոշակի դեպքերից, ավելի ստույգ՝ նախկին կարգերի փլուզումից (սողանքից) հետո և հասնում է վախճանի (ապոկալիպսիսի), որը տվյալ իրադրությունից վախճանն է, ոչ թե ընդհանրապես գոյի, այսինքն հեղինակների աշխարհամեթոմը չի դառնում համապարփակ, անցյալն ու ապագան ընդգրկող: Սա էլ նշանակում է, որ խոսել հայ հեղինակների ավարտուն ու ամբողջական էկզիստենցիալիստական աշխարհայացքի մասին՝ կլինեք սխալ ու չարդարացված: Եվ քանի որ աշխարհայացքը մոտավոր կամ մասնակի չի լինում, այս դեպքում մենք կարող ենք խոսել լոկ ազդեցություն մասին: Հիշյալ վեպերը, լինելով որոշակի ժամանակաշրջանի արդյունք, լավ թե վատ, իրենց դերը կատարել են

այդ ժամանակ: Կհետաքրքրե՞ն նրանք ապագա ընթերցողին, ցույց կտա ժամանակը:

Կյանքի կայունացմանը զուգահեռ արսուրդ վեպերը նույն և ուրիշ հեղինակների մոտ տեղի են տալիս ներժանրային այլ տեսակների: Այս իմաստով Վահագն Գրիգորյանի «Առաջնորդի կյանքը և մահը» վեպը արդեն դասական իմաստով երգիծական վեպ է՝ հիմնված հիմնականում դրուժյան կոմիդի վրա: Այս վեպն արդեն այլ տեսանկյունից կյանքին նետված հայացք է, ուր հեղինակը անհեթեթ է համարում ոչ թե ամբողջ կյանքը, այլ իր հերոսի ու նրա կուսակիցների գործունեությունը: Սա գաղափարապես, իսկ ժանրի և ոճի առումով հեղինակն իր հերոսին ներկայացնում է միանգամայն իրական հանգամանքներում, բայց հերոսը հայտնվում է անհեթեթ իրավիճակներում իրադրությունը գնահատել չկարողանալու, մեծամտություն, իր ողորմանտիկ պատկերացումների, մի խոսքով՝ անձնային որակների պատճառով: Վեպի հերոս Վասիլի Իվանիչը, որ հիշեցնում է Չապակին՝ իր օգնական Պետյայի հետ, մեծախոսություն, անափառ միամտություն թե անգիտություն դասական օրինակ է, որի մեջ հեղինակը փորձում է համատեղել «քաղաքակրթված» Փանջունու, ռուսական Չապակի և խորհրդային կուսակցական գործչի վարքագծի ու մահվան հանգամանքները: Իր իրական ու գրական նախահիմքերով երգիծական այս վեպն, անշուշտ, ավելի կենդանի ժանրաձև է:

Վեպի բնագավառում կատարված տեղաշարժերը ներժանրային փոփոխություններ են, որոնք վերաբերում են կառուցվածքին, հերոս-միջավայր հարաբերությունը, էպիկականի ու ավանդական վեպի համար ոչ յուրահատուկ քնարականի զուգակցմանը, ընդհանուր առմամբ՝ պոետիկային: Այսինքն՝ ժանրն արտաքինապես պահում է իր ձևը, բայց փոխվում է ներսից, գեղարվեստական կառույցի մասերը փոխում են իրենց տեղն ու հարաբերակցությունը: Եթե դասական վեպում սյուժեն կարող էր չհամապատասխանել ֆարսային, ապա ժամանակակից վեպի համար օրինաչափը հենց այդ անհամապատասխանությունն է, գործողությունների ժամանակատարածքային հետուղարձը: Իրեն օրինակներ կարելի է հիշել Լ. Նեչոյանի «Սև գիրք, ծանր բզեզ» և Ռ. Հովսեփյանի «Ծիրանի ծառերի տակ» վեպերը (օրինակներն, իհարկե, բազմաթիվ են, բայց մեր ասելիքի տեսակետից մեկ-երկու օրինակը բավարար է): «Սև գիրքը...» ոճի առումով համադրական վեպ է, որի բաղադրիչները համասեռ չեն, կյանքի ռեալիստական նկարագրությունների կողքին կան վավերական-հրապարակախոսական տարրեր հատկապես Վրաստանի հայերի

վիճակի մասին: Եթե ընդունենք, որ օրագրային գրառումներն ու նամակը սոսկ գեղարվեստական միջոցներ են վեպն ավելի հետաքրքիր դարձնելու համար (օրագրերը միաժամանակ շարունակվող են դարձնում պատերազմական գործողությունները), այնուամենայնիվ, նրանք ժանրային յուրօրինականություն են հաղորդում վեպին: «Սև գրքում...» օրագրերը, «Ծիրանի ծառերի տակ» վեպում հերոսի հիշողությունները ընդհատում են ներկայի գործողությունների ընթացքը, հեղինակին ժամանակավորապես հեռացնում ներկա իրականությունից: Այս հատկանիշը բնորոշ է ժամանակակից հայ վեպին և ընդհանրապես 20-րդ դարի եվրոպական վեպին: 20-րդ դարի վեպի հատվածային բնույթի մասին Ալբերտո Մորավիան գրում է, որ ժամանակակից վեպը ձեռք է բերել «Ֆրագմենտարություն հատկանիշ, եթե ֆրագմենտարության տակ հասկանանք... գրողի և իրականության միջև մշտական, նույնական կապի անհնարինությունը»¹:

Գասական վեպին ավելի հարագատ է Ռ. Հովսեփյանի վեպը, ուր գործողություններն ընդհատվելով ու վերականգնվելով կամ, ավելի ճիշտ, ժամանակային էքսկուրսներով, այնուամենայնիվ, հասնում է մի տրամաբանական հանգրվանի, մինչդեռ Լ. Սեչոյանի վեպը իր, այսպես ասած, անավարտ ավարտով կարծես զուգահեռվում է ընթացող, շարունակվող կյանքին:

«Սև գրքի...» կառուցվածքային նորություններից են կրկնվող կապակցությունները, տողերը, պարբերություններն ու հատվածները /խնոցի հեծած յոթ վճուկները, ծանր բզեզը, եբրայերեն իմացող հյուսքավոր կույսը, նրա մահվան, հոր խելագարության պատկերները/, որոնք, անկախ բովանդակությունից, առաջացնում են ճակատագրականության, նախասահմանվածության ու միստիկական տրամադրություն, ձեռք բերում խորհրդանիշի իմաստ: Սոսկելով Գյունտեր Գրասի «Թիթեղյա թմբուկը» վեպի մեջ հաճախակի օգտագործվող «վերջ» բառի մասին՝ Դ. Ջատոնսկին նկատում է, որ գրողը կարծես խաղում է նրանով, չրջում է տարբեր կողմերի վրա, զրկում է իմաստից և օժտում հաղար իմաստով, մինչև այն ձեռք է բերում խորհրդանիշի իմաստ, դառնում փոխաբերություն²: Կրկնվող տողերն ու պատկերները Սեչոյանի գրքում կատարում են նույն դերը:

¹ Քաղվածքն ըստ **Д. Затонский**, "Искусство романа и XX век", Москва, 1973, գրքի, էջ 489:

² Տե՛ս վերը նշված գիրքը, էջ 488:

«Вопросы литературы» ամսագրի 2007 թ. 2-րդ և 5-րդ համարների համապատասխանաբար անգլիական ու ֆրանսիական ժամանակակից վեպին նվիրված հոդվածներում հեղինակներ Օ. Զումայյոն և Վ. Շերվաչիձեն, իրարից անկախ, հավաստում են, որ այդ գրականություններն աստիճանաբար հրաժարվում են հետմոդեռնիզմի խաղերից և փորձում են իրենց ասելիքը հիմնել փաստի, իրական հույզի և ապրված ցավի վրա: Ըստ այս հեղինակների՝ ժամանակակից վիպասանները չեն հավատում ոչ վեպի, ոչ էլ «հեղինակի մահվան» և իրենց տեղն են փնտրում այս հեթանոս, բազմակարծիք աշխարհում: Իբրև այս կարծիքի հավաստում՝ Զումայյոն հիշատակում է անգլիացի վիպագիր Գրեհեմ Սվիֆտի խոսքը. «...գրականության հուզական կողմն ինձ համար առավել կարևոր է: Ես ուզում եմ, որ իմ ընթերցողները փորձ ձեռք բերեն, որ տեքստը նրանց ցնցի, հուզի: Եվ եթե գրականությունը չի տանում դեպի ճշմարտություն, այն պետք է տանի դեպի կարեկցություն և տառապանք»: Այս իմաստով ժամանակակից հայ գրականության մեջ իբրև ժամանակակից կյանքի արտացոլում պետք է շեշտել Ռ. Հովսեփյանի «Ծիրանի ծառերի տակ» վեպի դերը: Իր կառուցվածքով նոր լինելով հանդերձ, միավորելով քաղաքական ու հոգեբանական վեպի հատկանիշները՝ այս երկը նաև ավանդական է, որի առանցքը անհատի ճակատագիրն է ժամանակակից իրականության մեջ: Հենց այդ ավանդականության շնորհիվ էլ գրականություն է վերադառնում բոլոր ժամանակների համար էականը՝ կենդանի մարդու ցավը, տառապանքն ու ճակատագիրը: Այսինքն՝ իր մեթոդական ու պոետիկական առումով այս վեպը ևս դեպի կենդանի իրականություն շրջադարձի վկայությունն է:

Վեպի ներժանրային տեսակներից թերևս պատմավեպն է առավել չափով փոփոխությունների ենթարկվել: Փոփոխությունները բազմաչերտ են՝ կապված գրողների աշխարհայացքի ու պատմական անցյալի վերագնահատության, թե դարաշրջանի, թե աշխարհագրության իմաստով ընդգրկման շրջանակների լայնացման, վիպական կառույցի ու նրա բաղադրամասերի հարաբերության, վիպական հերոսների ընտրության և այլ հարցերի հետ: Վերջին երկու տասնամյակում պատմավեպը, քանակական առումով, ունեցավ աննախընթաց ած՝ անկախ առանձին երկերի գեղարվեստական արժեքից: Ընթերցողին ձանձրացնելու չափ երկար ցանկը չնչելու համար ասենք լուր, որ պատմավեպ գրող հայտնի անունների կողքին ավելացել են բազմաթիվ նորերը, որոնցից ոմանք, ինչպես կասեր Շիրվանդադեն, իրենց գրական մուտքը պատմավեպով են սկսում այնպես, ինչպես

եթե դերասանն իր դերյուտն սկսեր Շեքսպիրով: Արդի պատմավեպի ընդգրկման ժամանակը ձգվում է նախաքրիստոնեությունից մինչև անցած դարասկզբի պատմական եղելությունները: Սակայն պատմավեպի բնագավառում կատարված տեղաշարժերը պետք է փնտրել պատմություն վերագնահատության, պատմական հիմքի և դրանով պայմանավորված՝ վեպի պոետիկայի ու հերոսի ընտրության մեջ: Ավելորդ է ասել, որ ինչպես գրականության մյուս սեռերի ու ժանրերի, այնպես էլ վեպի բնագավառում շարունակվում են ավանդական տեսակները, պահպանվում են հայ դասական վեպի ավանդները: Վիպագիր հեղինակների մի զգալի մասը՝ թե արդեն հայտնի, թե նոր ասպարեզ մտնող (Հայկ Սաչատրյան, Աննա Պետրոսյան, Էդվարդ Սաչիկյան...), վիպական կառույցի, վեպի առանցքային հատկանիշի՝ անհատի և հասարակության հարաբերության պատկերման առումով հավատարիմ են մնացել դասական ավանդներին: (Այս հայտարարությունը էական նշանակություն չունի վիպական արժեքների գնահատության առումով, որովհետև լավ ու վատ գրված գործեր կան թե ավանդական, թե նորարական ոճի երկերում): Օրինակ, Աննա Պետրոսյանի «Մոդ քաղաքի կործանումը» վեպն ավանդական է իր պոետիկայով, ուր հեղինակը խոսքի անշտապ հյուսվածքով, հաճախ պատումի առանցքային գիծը ծանրաբեռնող մանրամասներով ստեղծում է ծրող դարի արարական տիրապետության չրջանի հայոց՝ հիմնականում ներքին կյանքի, նրա տարրեր՝ աշխարհիկ ու հոգևոր բնագավառների բախումների, հակասությունների, մարդկային բարություն ու չարություն՝ տվյալ պահից բարձրացող և մարդկության համար ընդհանրական դարձած պայքարի պատմությունը՝ կենտրոնում ունենալով ծրող դարի նշանավոր մտավորականներ Ստեփանոս Սյունեցուն ու նրա Սահակղուխտ քրոջը: Այս ամենն իրենց հետ բերում են մեծ ծավալ, որը նույնպես ավանդական վեպի հատկանիշն է:

Պատմության նկատմամբ նոր մոտեցումով և նոր պոետիկայով են գրված Լ. Նեչոյանի «Արչակ արքա, Դրաստամատ ներքինի»։ Զ. Սալափյանի «Վասիլ Մեծ...», Պ. Զեյթունցյանի «Գողացված ձյուն», Արմեն Մարտիրոսյանի «Մազե կամուրջ», Վահրամ Մարտիրոսյանի «Սաչի անունով ծաղկածները», Արծրուն Պեպանյանի «Ալեքսանդր՝ որդի Ամմոնի», «Կալիգուլա», «Այրվելու գնացողը» և այլ վեպեր: Պ. Զեյթունցյանը նույնիսկ փորձեց ստեղծել նոր ժանր՝ միավորելով վեպի և դրամայի հատկանիշները: Ըստ էության, մինչև այդ էլ վեպի ժանրային նկարագրի մեջ մտնում է դրամատիզմը, բայց ոչ իբրև կառուցվածքի տարր, այլ իբրև բովանդակություն, որի ձևային առանձ-

նացումը փաստորեն չստացվեց: Գաղափարական առումով նոր պատմավեպին բնորոշ է հրաժարումը պատմության հերոսականության ըմբռնումից, ապամիֆականացումը (պետք է չփոթել միֆի կիրառության հետ), որն առավել բնորոշ է Ջեյթունցյանի ու Սեչոյանի երկերին:

Ժամանակակից պատմավեպում պատմական օրինաչափությունը, պատճառի ու հետևանքի կապը փոխարինվում է պատահականություններով, ճակատագրապաշտություններով, միստիկայով: Այս վերջին հատկանիշով հատկապես աչքի են ընկնում Արծրուն Պեպանյանի պատմավեպերը, որտեղ հեղինակը հաճախ փորձում է պատմության ընթացքը բացատրել գեբրնական, վերերկրային ուժերի միջամտություններով («Այրվելու ցնացողը», «Մեզիրա»): Ընդհանուր առմամբ պատահականության ու ճակատագրականության կարևորումը պատմավեպերում դրսևորվում է տեսիլների, միֆերի ու երազների պոետիկական միջոցներով, որոնք հնարավորություն են տալիս գուշակել և ինչ-որ կերպ նախապատրաստվել գալիք իրադարձություններին, ինչն էլ որոշակի միստիկականություն է հաղորդում վեպին: Այս հատկանիշը առավել կամ պակաս չափով բնորոշ է «Վասիլ Մեծ...», «Մազե կամուրջ», «Ուաչի անունով ծպտվածները» վեպերին: Իհարկե, կոմպոզիցիոն այլ հատկանիշների առումով նշվածները բոլորովին տարբեր վեպեր են, իբրև ժամանակի հարահասություն, անընդհատության նշան Սալափյանն իր վեպում որևէ բաժանում չի անում, Արմեն Մարտիրոսյանը գիրքը բաժանում է մի քանի հատորների, իսկ Վահրամ Մարտիրոսյանը ամբողջ վեպը շարադրում է տարեգիր Մարտիրոս Ուռհայեցու անունից՝ շարադրանքը բաժանելով գլուխների: Հասկանալի է, որ մենք գործ ունենք միանգամայն տարբեր որակի պատմավեպերի հետ, որոնց տարբերություններն անհամեմատ ավելի շատ են (այլապես էլ ինչ տաղանդ ու անհատականություն), բայց առաջադիր խնդրի տեսանկյունից մեզ հետաքրքրում են նմանությունները: Պատմական հերոսների ընտրությունը ևս որոշակի փոփոխություն է կրել: Դասկան պատմավեպի հերոսները, եթե անգամ պատմիչների կողմից չեն վկայված իբրև նշանավոր անհատներ (օրինակ, Սամվելը), ինչպես ասենք Արչակ Երկրորդը կամ Վարդան Մամիկոնյանը, այնուհանդերձ, պատմության թատերաբեմ են իջնում մեծ առաքելություններով, մինչդեռ ժամանակակից վեպերի հերոսները մի տեսակ երկրորդ էջերնի մարդիկ են, որոնց պատմագրությունը երես չի տվել: Ոչ Մեծ անվանված բյուզանդական հզոր կայսր Վասիլը («Վասիլ Մեծ...»), ոչ Զուրբը

(«Մազե կամուրջ»), ոչ կրիկիայի Ռուբինյան իշխանները («Սաչի անունով ծպտվածներ») առաքյալի լուսապսակ չունեն, պատմությունն առաջնագծում նրանք հայտնվում են հանգամանքների բերումով, էլ չենք խոսում վիպական պակաս կարևոր կերպարների մասին: Նման հերոսների ընտրությունը ավելի մեծ ազատություն է տալիս գրողին: Ժամանակակից պատմավեպին բնորոշ է նաև հերոսների համեմատաբար փոքր քանակը և ընդհանուր առմամբ փոքր ծավալը: Մնում է ավելացնել, որ ժանրային ինչ-ինչ նմանություններով հանդերձ՝ վեպերը տարբերվում են գործողությունների հագեցվածությամբ, ասելիքի կենտրոնացմամբ, պատումի էպիկականությամբ և այլ հատկանիշներով:

Արդի վեպի ներժանրային բազմազանությունն մեջ ավելի թարմ տեսակ է ժամանցային վեպը, որի ցայտուն օրինակը Արմեն Շեկոյանի՝ «Առավոտ» օրաթերթում տպագրվող «Հայկական ժամանակ» վեպն է և որի ավարտված մասերն արդեն տպագրվել են առանձին գրքերով: Ժամանցային վեպը (որ անվանվում է նաև թերթոն վեպ) զանգվածային գրականության տեսակ է, ունի որոշակի կադրապարներ և կոչված է բավարարելու հասարակության առօրյա պահանջները: Ժամանցային վեպն ունի հետաքրքրական սյուժե՝ արկածային-դեղեկտիվ-բարքագրական բովանդակությամբ, պարզ, բանահյուսական խոսք, հագեցած է կրկնություններով, բայց միաժամանակ աչքի է ընկնում պատումի լարվածությամբ: Տեսաբանները զանգվածային (իմա՝ հանրամատչելի, ժամանցային) գրականության մեջ առանձնացնում են մի քանի տեսակ՝ լրտեսական վեպ, մարտավեպ, քրեական, վեպ, թրիլլեր (սարսափի վեպ), մելոդրամա, սենտիմենտալ վեպ, պոռնոգրաֆիկ վեպ և այլն: Այս վեպերը լայն հետաքրքրություն են առաջացնում, այսպես կոչված, ոչ էլիտար, այլ զանգվածային ընթերցողի մոտ: Ի տարբերություն այլաբանական, փոխաբերական վեպերի՝ ժամանցային վեպի բնագիրն ունի ուղղակի, առանց ենթատեքստի իմաստ: Վիպական այս ժանրաձևի բնորոշ հատկանիշներից մեկը գործող անձանց և իրադարձությունների վավերականությունն է, ինչը մեծացնում է հետաքրքրությունը ծանոթ ու հայտնի մարդկանց վարքագծի նկատմամբ: Օրինակ, Շեկոյանի վեպի գործող անձանց զգալի մասը (եթե ոչ բոլորը) ժամանակակից ընթերցողին հայտնի մտավորականներ են՝ Հր. Թամրազյան, Լ. Ներսիսյան, Ֆ. Մկրտչյան... և հանրությանը լավ ծանոթ, բայց ոչ նույնքան հայտնի բազմաթիվ անձնավորություններ: Ժամանցային վեպին բնորոշ է դրամատուրգիական կառուցվածքը, որն առաջին հերթին

արտահայտվում է երկխոսությունների միջոցով: Ա. Շեկոյանի «Հայկական ժամանակի» մեջ ևս կարևոր տեղ են գրավում երկխոսությունները, հատկանիշ, որ հաստատում է նաև հեղինակը. «Նախորդ երկու գիրքս, ի տարբերություն առաջինի, անհամեմատ հեշտ ու թեթև առաջ գնաց, որովհետև երկրորդը հիմնականում բաղկացած էր երկխոսություններից, չնայած մեծ հաշվով էս ամբողջ վեպս էլ մի անվերջանալի երկխոսություն է իմ ու ընթերցողիս միջև...»¹:

Ժամանցային վեպը թերթոն վեպ է, բայց ամեն թերթոն (ավելի ճիշտ կլինի այս պարագայում ասել՝ թերթում շարունակաբար տպվող) վեպ դեռևս ժամանցային չէ: Օրինակ, թերթում էր տպվում նաև Վ. Մարտիրոսյանի «Ուաչի անունով ծպտվածները» պատմավեպը: Երվանդ Օտյանի թերթոն վեպերին նվիրված իր ուշագրավ աշխատության («Թերթոն վեպի տեսությունը. Երվանդ Օտյան», Ե., 2002) մեջ Գր. Հակոբյանը հետաքրքրական դուգահեռ է անցկացնում թերթոն վեպի և սերիալների ու շոունների միջև: Նա նկատում է, որ թերթոն վեպում «անշուշտ գործում է նաև «զանգվածային արվեստին» բնորոշ սերիալների ֆենոմենը» (էջ 57): Եթե սերիալները հիշեցնում են ուղիղ եթերով տրվող հաղորդումները, ապա Շեկոյանի վեպը կարելի է անվանել ռեպորտաժ կյանքից: Այդ գիտակցությունը էլ հեղինակն ստեղծել է իր վեպը: Վեպի գրախոսների հետ հաշտ, բայց նրանց հետ ոչ մշտապես համաձայն Շեկոյանը գրում է. «...այլ գրականագետներ էլ կան, որ կարգում, գրում ու ասում են, թե՛ էս վեպովս, փաստորեն, շարունակում եմ հայոց թերթոն վեպի աղքատիկ ավանդույթները, և չնայած կյանքումս երբևէ թերթոն վեպ չեմ կարդացել, բայց գլուխս իմաստալից տմբտմբացնում եմ, որովհետև հոգուս խորքում լավ էլ համաձայն եմ, որ ինձ որևէ ավանդույթի շարունակող համարեն, քանի որ էդ տարբերակն ինձ անհամեմատ ձեռնտու է, քան իսկականը, քանզի փաստն այն է, որ հենց սերիալներ թարգմանելու գործը ձեռիցս խլվեց, ես ստիպված եղա իմ սեփական սերիալն սկսել...»²: Հենց սերիալների ձգձգված գործողություններին համարժեք Շեկոյանի պատումը ևս տեղապատույտ է տալիս, ինչը զգալիորեն թուլացնում է լարվածությունը և գործողությունների զարգացման ընթացքը:

Ա. Շեկոյանի «Հայկական ժամանակ» վեպի մյուս ծայրաբևեռում, ժանրային իմաստով, Վ. Այվազյանի «Ճանճի ամիսը» և «Համեմա-

¹ «Առավոտ», 27-ր մայիսի, 2006:

² «Առավոտ», 19-ր հունվարի, 2008:

տական կենսագրություններ» վեպերն են: Շեկոյանի վեպը, որ կարելի է անվանել ռեպորտաժ կյանքից, հասցեագրված է ընթերցողների լայն շրջանի, Այվազյանի վեպերն ըստ երևույթին ուղղված են, այսպես ասած, գրական էլիտային: Վ. Այվազյանի երկու վեպերի ստեղծման բանալին նույնն է՝ տեքստի բազմաձայնությունը, կյանքի բազմատարբերակ ընկալումը, այդ տարբերակների չհամընկնելու հնարավորությունը և նրանցից յուրաքանչյուրի գոյություն իրավունքը: Դասական վեպի ընդունված միջին կաղապարից (որ ենթադրում է ավելի կամ պակաս ընդգծված սյուժե և անհատի ու հասարակություն միջև ծավալվող հարաբերություն կամ կոնֆլիկտ) Այվազյանի վեպերն ունեն ամենամեծ չեղումը: «Ճանճի ամիսը» վեպում նույն իրադարձությունները չորս հերոսներից յուրաքանչյուրը մեկնաբանում է յուրովի, բայց «Համեմատական կենսագրություններ» վեպն ունի ավելի բարդ կառուցվածք և ընդհանրապես այն դժվար է վեպ անվանել, թեև գրքի անոտացիայում հենց վեպ էլ նշված է: Այս վեպում էլ կարելի է գտնել նախորդի բանալին «... բուքը ամեն մեկիս միջով տարբեր ուղղությամբ էր անցնում» (էջ 70) կամ՝ «Նույն ջուրը, ինչպես նույն կյանքը, բայց երեք տարբեր արագությունը, երեք տարբեր համարձակությամբ, երեք տարբեր ժամանակ-վախճանով, չգիտեմ՝ մյուս երեքն էլ դուք մտածեք» (էջ 76) հուշող արտահայտությունների միջոցով: Բայց, այնուամենայնիվ, վեպը խաղ կամ ռեբուս է հիշեցնում, քանի որ վեպի տիրույթում սփռված բազմաթիվ անհասկանալի (որտեղից իմանանք, որ «սուներ» կայունություն ու խաղաղություն է նշանակում, իսկ, ասենք, «առաջին հյուրանոցը»՝ կասկածների ու գայթակղությունների տարիք և այլն) խորհրդանիշների բացատրությունը հեղինակը, նման գիտական աշխատանքների ծանոթագրություններին, տալիս է յուրաքանչյուր գլխի վերջում՝ բացատրելով, որ գիրքը հարկավոր է կարդալ վերջից: «Փորձելով պահպանել ձերուներ իսկական պատմությունը՝ վերապատմեցի առերևույթ դեպքերի հերթականությունը, բայց իրականում այն պետք է կարդալ վերջից, որովհետև Գրի հայելու վերևի կեսը իսկականն է ցույց տալիս, ներքևի կեսը՝ հակառակը: Այդ պատճառով էլ որևէ խոսքի վերնագիր եթե վերջում է, նշանակում է՝ հենց այդ թվացյալ վերջն է նրա իրական սկիզբը», - գրում է հեղինակը¹: Եթե ավելացնելու լինենք, որ կյանքի ու մահվան մասին հեղինակի խորհրդածություններն արտահայտվում են հեթանոսական ու քրիստոնեական անունների ու

¹ Վարուժան Այվազյան, Համեմատական կենսագրություններ, Ե., 2004, էջ 177:

միջերի ենթարնագրային զուգահեռներով, կանացի և տղամարդու սկիզբների նախասահմանված հակադրություններ, վերացականի ու թանձրացականի զուգորդմամբ և այլն, ապա պարզ կարող է դառնալ, որ վիպական նման կառույցը, լինելով անվերծանելի, դառնում է ինքնանպատակ: Դժվարություններ իբրև վեպ ընկալվող այս ստեղծագործությունը կարող է դառնալ գիտական մեկնաբանություն ատարկա, բայց ոչ լայն հասարակության ընթերցանության նյութ: Հասկանալի է, որ հեղինակն առաջնորդվել է ինքնօրինակ լինելու ազնիվ մղումով, նոր խոսք ասելու ցանկություններ, բայց յուրաքանչյուր գրող, գոնե ենթագիտակցություն խորքերում, պետք է ունենա իր խոսքի հասցեատիրոջը: Եթե կա այդ հասցեատերը, ապա ժանրաձևի այս փնտրտուքն էլ կունենա շարունակություն:

Վերը շարադրվածը, թեկուզ մոտավոր, թեկուզ հպանցիկ, ցույց է տալիս, որ վեպի ներժանրային տեսակների որոնումներն ընթանում են ստեղծագործական դժվարին ճանապարհով, երբեմն ձեռքբերումները ժամանակավոր բնույթ են կրում, և միշտ չէ, որ նորը նաև լավ է նշանակում: Բայց ով չի փորձում, նա չի էլ սխալվում, և չի կարելի գրողին պատկերացնել առանց որոնման ճիգերի, որոնման ճանապարհն է տանում դեպի կատարյալը:

Այսուհանդերձ, անհրաժեշտ է հստակ գիտակցել, որ հետխորհրդային տարիներին լույս տեսած վեպերի պատկառելի քանակը բնավ էլ ուղիղ համեմատական չէ ժանրաձևերի որոնման քանակին: Ժամանակակից հայ վեպն ունի թեմատիկ բազմազանություն՝ ազատագրական ու ինքնապաշտպանական կռիվներ, եղեռն, արցախյան պատերազմ, հոգեբանական ու գիտական հարցադրումներ, մեծ անհատների կենսագրություն, մեր օրերի քաղաքական անցուղարձի իմաստավորում, մարդու անդեմացում ու անհատի օտարում հասարակությունից... Շարքը կարելի է անվերջ շարունակել, որովհետև յուրաքանչյուր նույնիսկ վատ վեպ ունի իր ասելիքը, ասելիքի ձևը, և այդ ամենի մասին բազմակողմանիորեն կարելի է խոսել առնվազն մեկ վեպի ծավալով: Վեպերի մի մասը գրախոսվել է մամուլում, մի մասը վրիպել է քննադատության ու շարժումներից, մի մասն էլ սպասում է բարեխիղճ քննադատի... Սակայն, մեր խորին համոզմամբ, ինչպես յուրաքանչյուր ստեղծագործություն, այդ թվում և վեպը, կարող է ճիշտ գնահատվել միայն գրական ընդհանուր համապատկերն աչքի առաջ ունենալու, զարգացման ուղղությունը ճանաչելու և քննարկվող երկի ինքնատիպությունն ու մյուսներից ունեցած տարբերությունները ընդգծելու դեպքում, քանի որ չկան բացարձակ

արժեքներ, կան համեմատելի արժեքներ: Ահա այս հպանցիկ ակնարկն էլ միայն մի հարցի շրջանակում վիպական համապատկերին նետված հայացք է, որն, անշուշտ, կարող է և վիճարկվել:

Գ ՄԱՍ

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՎԵՏԻՍ ԱՀԱՐՈՆՅԱՆԻ «ԳԻՐԲԸ»

Հայտնի հանգամանքների պատճառով դարասկզբի Հայ նշանավոր գրողներից ոմանք դուրս են մնացել պատմության շղթայից և իրենց բացակայությամբ խախտել Հայ գրականության ամբողջականությունն ու նրա տարբեր շերտերի հարաբերակցությունը: Լևոն Շանթի, Հակոբ Օշականի, Կոստան Ջարյանի, Ավետիս Ահարոնյանի, ավելի ուշ գրական ասպարեզ իջած Համաստեղի, Մուշեղ Իշխանի և այլոց «վերադարձը» էապես փոխում է 20-րդ դարի Հայ գրականության պատկերը և անհրաժեշտաբար թելադրում նորովի իմաստավորել դարի հատկապես առաջին կեսի գրականության ընթացքն ու ստեղծված արժեքները: Սակայն որքան էլ մեծ լինի «վերադարձողների» ողջունելու խանդավառությունը, արդարությունը պահանջում է տալ «Աստծունը՝ Աստծուն, կեսարինը՝ կեսարին»: Բանն այն է, որ հանիրավի մոռացություն տրված հեղինակների նկատմամբ մեղավորության զգացումը երբեմն արժանիքներ է վերագրում նրանց, և նախորդ ծայրահեղությունը փոխարինվում է հակառակ բնույթի ծայրահեղությամբ: Այդպիսին է, օրինակ, Հակոբ Օշականի պարագան: Քննադատ Օշականը տասնամյակներ շարունակ վրիժառու կերպով ժխտվել է՝ կարծես ի տրիտուր արևելահայ գրականության առանձին հեղինակների նկատմամբ նրա ունեցած արհամարհական կարծիքի: Այսօր վիպասան Օշականը հայտնվում է նոր լույսի տակ՝ զարմանք ու հիացմունք պատճառելով Հայ վեպի բոլորովին ուրիշ տեսակին վարժված ընթերցողին: Անվերապահ ժխտման ու անքննադատ հիացման բևեռների միջև՝ Օշականն այսօր գրականության պատմաբանից սպասում է իր իսկական տեղի հայտնաբերմանը:

Ճշմարտությունն այն է, որ երբ հիշյալ գրողները տեղ են գրավում իրենց ժամանակակիցների շարքում, նոր լույսի տակ են երևում թե իրենց, թե սերնդակիցների ստեղծագործությունները և զգալիորեն խախտում են մեր՝ Հայ գրականության մասին արդեն կայունացած պատկերացումները:

Նմանօրինակ խոհերի առիթը այսօր Ավետիս Ահարոնյանի «Իմ գիրքը» ստեղծագործությունն է: Այն լույս է տեսել Բեյրութում, 1992 թ., Աբրահամ Ալիքյանի առաջաբանով և ընդգրկում է Ահարոնյանի «Մանկություն» և «Պատանեկություն» երկերը, որոնցից առաջինը լույս է տեսել Փարիզում, 1927 թ., իսկ երկրորդը՝ 1931-ին: Դրանք հեղինակի վերջին՝ անավարտ ստեղծագործության ամբողջացած ու հրատարակված մասն են, իսկ շարունակությունը նա այդպես էլ չկարողացավ գրել, որովհետև անողոք ճակատագիրը գրողին տասնչորս երկար տարիներ կաթվածահար գամեց անկողնուն:

Դեռևս 1991 թ. «Լույս» հրատարակչությունը Երևանում հրատարակեց Ահարոնյանի երկերի երկհատորյակը՝ «Սավարի մեջ» վերնագրով (կազմողներ՝ Խ. Սամվելյան, Ստ. Թոփչյան): Ահարոնյանի ստեղծագործական դիմանկարի փոխարեն «Իմ գրքի» առանձնացումը նրա գրական ժառանգությունից թելադրվում է 20–30-ական թվականներին հրատարակած ինքնակենսագրական երկերի ցանկը համալրելու ու զուգահեռների մեջ այն քննելու անհրաժեշտությամբ:

Երբ մեզանում երկար տարիներ խոսվում էր ինքնակենսագրական երկերի՝ Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» («Երիտասարդության սեմին» և անավարտ «Երիտասարդությունը» հետագա տասնամյակներին են վերաբերում), Ստ. Զորյանի «Մի կյանքի պատմություն», Զապել Շապյանի «Սիլիհատարի պարտեզները», Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հոովմեական ճանապարհի վրա» վիպակների ու վեպերի մասին, բնականաբար Ահարոնյանի անունը չէինք հիշատակում: Ու նաև չգիտեինք այդ մասին: Պարզվում է, որ Ահարոնյանի երկերը փաստորեն նախորդել են վերը հիշված ստեղծագործություններին (նույնիսկ նույնն են Ահարոնյանի ու Մահարու վերնագրերը), գուցե ինչ-որ տեղ ազդակ են դարձել նրանց համար: Վերջին միտքը դժվար է պնդել, որովհետև Զորյանն, օրինակ, հիշում է, որ իր վեպը ծրագրել և նույնիսկ որոշ գլուխներ գրել էր դեռևս 1919 թվականին: Ինչ էլ լինի, չպետք է անուշաղբություն մատնել այն հանգամանքը, որ գրեթե բոլոր ինքնակենսագրական երկերը գրվել են մոտավորապես նույն տասնամյակի ընթացքում, կյանքի ու պատմության նույն հրամայականի թելադրությամբ, մոտիկ անցյալը վերաբարձեքավորելու ներքին մղումով: Հայ ժողովրդի քաղաքական կյանքի բազմաթիվ վայրիվերումներից հետո ժողովրդի գլխին եկածը վերլուծելու և գեղարվեստորեն վերարտադրելու ձգտումը ընդհանուր էր, և յուրաքանչյուր գրող յուրովի փորձում էր վերականգնել իրադարձությունների շղթան ու քննել անհատի ճակատագիրը այդ համապատկերում:

Ավետիս Ահարոնյանը դարասկզբի հասարակական լայն ազդեցություն ունեցող գրողներից է, թեև միանշանակ չէր քննադատության վերաբերմունքը նրա նկատմամբ: Ոգևորվելով Ահարոնյանի ազգային իդեալներով՝ Լեոն, նկատելով հանդերձ գրողի թերությունները՝ աստվածացնում էր նրան և հայ արձակի զարգացման հեռանկարը կապում նրա անվան հետ, մինչդեռ նորերը՝ Վ. Տերչյանը, Յ. Խանզադյանը և ուրիշներ, վիճարկում էին Ահարոնյանի մեծությունը և մերժում նրա գրական մեթոդը: Տասնամյակների ընդմիջումով Ահարոնյանն այսօր հայ ընթերցողին է ներկայանում իր արվեստի հակասական կողմերով: Եթե նա գրած լիներ սոսկ «Իմ գիրքը» անավարտ երկը, ապա բավական կլիներ որոշակի գաղափար կազմելու նրա ոճի, գրական տաղանդի, արձակի ուժեղ և թույլ կողմերի մասին:

Ավետիս Ահարոնյանը եղել է 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների հայ ժողովրդի պատմության հանգուցային դրվագների ականատեսն ու մասնակիցը, և ավելի քան բնական է, որ նա առաջինը պահանջ զգաց խոսելու այդ մասին: Ըստ էության, նա չի մտածել գրել վեպ կամ պատմություն: Նա բազմիցս կրկնում է. «Ես պատմություն չեմ գրում, այլ հուշեր...»: Ինչպիսին էլ եղած լինի գրողի նախնական մտահղացումը, նրա գրածը դուրս է գալիս սոսկ հուշագրության շրջանակներից:

«Իմ գրքի» մեջ իրար են միահյուսված հուշը, իսկական վիպական պատումը, քնարական շեղումը և հրապարակախոսական խորհրդածությունները: Եվ քանի որ Ահարոնյանի «Մանկությունն» ու «Պատանեկությունը» չունեն անխառն ժանրային նկարագիր, ապա որոշ վերապահությամբ միայն կարելի է նրանց համեմատել ինքնակենսագրական երկերի հետ:

Մտահղացումով լինելով հուշագրություն՝ «Իմ գիրքը» լիովին վավերական է, և հեղինակը տարիների հեռվից գրելով անցած-դարձածի մասին, ժամանակի հեռավորությունից է իմաստավորվում անցյալը (այս հանգամանքը ինչ-որ չափով առկա է նաև Թոթովենցի մոտ), մինչդեռ, ասենք, Մահարին կամ Զորչյանը, աշխարհընկալումով ու հոգեբանությամբ լիովին, «տեղափոխվում են» մանկական հասակ: Ահարոնյանի գրքի շատ էջեր ու գլուխները ավարտվում են ընդհանրացում մեկնաբանություններով, որոնք առաջացնում են ժամանակային երկու շերտեր՝ վերապրվող մանկության պահը և այն իմաստավորելու ժամանակը: Էական տարբերությունները, սակայն, պայմանավորված են ոչ այնքան ժանրային բնույթով, որքան բխում

են գրողական խառնվածքի ու աշխարհընկալման առանձնահատկություններին:

Պատմվածքով լինելով «խորհրդապաշտ ու տրամորեն երագուն»՝ Ահարոնյանը հաճախ իրականությունը տեսնում է երևակայություն միջոցով և ավելի վերարտադրում է իր զգացածը, քան տեսածը, նրա լեզուն պատկերավոր է, և պատկերավորությունը նրա մտածողություն կերպն է: «Մեր տան տերը թոնիրն է, մի հինավուրց ու հարուստ պոեմ, որ հեթանոս պապերն են վառել ու երգել: Կյանքի տաճար, որի քրմուհին մայրս է, նա գիտե բոցերի ու կյանքի լեզուն», այս ոճով և այս լեզվով է նկարագրում իրերն ու առարկաները գրողը: Թերևս հակասական թվա, բայց նկարագրությունների մեջ է Ահարոնյանի և՛ ուժը, և՛ թուլությունը: Մի դեպքում դրանք վերացական գեղեցկախոսություններ են, նյութի չուրջը պտտվող, և նյութը պարզապես առիթ է ծավալուն խորհրդածությունների համար: Երբեմն այդ նկարագրությունները վերամբարձ են և նյութին անհարիր: Օրինակ. «Ջուր մանավանդ քնքույշ բամբակին, որ ծարավին չի դիմանա մի օր իսկ, ինչպես գեղանի կույսը խաբված սիրո կսկիծին»: Մյուս դեպքում առարկաների թաքուն խորհուրդները վերծանելու միջոցով գրողը մեծացնում է առարկայական աշխարհի ծավալները և ներքին կապ ստեղծում առարկաների ու մարդկանց միջև: Ահա թե ինչպես է մանուկն ընկալում գիշերային իրենց խրճիթը, որի պատկերը լիովին համապատասխանում է միջից վախեցած երեխայի ապրումներին. «Սյուները անծայր տանջանքից հոգնած ու ըմբոստ, օրորվում են լույսի թրթիռով, ասես ճիգ են անում ձգել գերանն ու հեռանալ, ազատվել, իսկ գերանը վերից սեղմում է ավելի թափով: Անդուռ ականատը բացերես մերկությունը ծածկում է ստվերի գոգնոցով, որ ճրագկալն է դրկում նրան իր թիկունքից, աղամանը՝ մի այլանդակ հրեշ, ծալքի տակ չնթկած՝ ապակե աչքերն այս ու այն կողմ է դարձնում իր գոհը փնտրելով»¹: Ինչ-որ չափով խորհրդապաշտ գրողի համար «մեր էություն մեջ դրոշմվող իրերը հոգի ունեն, որ մեր հոգու մասերն են»:

Ահարոնյանին բնորոշ է կյանքի ողբերգական ընկալումը: Պատահական չէ, որ նրա ստեղծագործությունների գերակշռող մեծամասնությունը ողբերգական ավարտ ունի: Մորիկ, փոթորիկ, սառնամանիք, հեղեղ, քամի, խավար, որոնք քանդում են, ավերում, սառեցնում ու սոսկում բերում, ահա Ահարոնյանի նկարագրությունների գերա-

¹ Ավետիս Ահարոնյան, Իմ գիրքը, Անթիլիաս, 1992, էջ 26:

կշտող նյութը: Նրա գրչից կարծես արցունք է ծորում: Եթե Մահարու հերոսը մահվան երեսին ծուռ ժպտում է, ապա Ահարոնյանի փոթորկից մրսած հոգին արևի տակ էլ չի տաքանում, խանձվում է: Ահարոնյանի ընկալմամբ կյանքը արցունքի անսահման հովիտ է, որտեղ տիրություն են անում վիշտը, թշվառությունը, սոսկումը, «գուլումը»: Մահարու հերոսի ճակատագիրն ավելի ողբերգական է: Նա անցնում է բազմաթիվ կորուստների միջով, զաղթի ճամփաներով և ճաշակում որբանոցային կյանքի դառնությունները, բայց նրա պատումը երբեք սրտաճմլիկ երանգներ չի ընդունում, և իր կենսահաստատ ոգով նա հեզնում է կյանքի հարվածները: Զապել Եսայանի հերոսուհու (որ ինքը հեղինակն է) մայրը հոգեկան հիվանդ է, իսկ նրա նկարագրած ժամանակի երիտասարդությունն էլ ապրում է հիասթափություն ու հուսախաբություն օրեր, բայց հեղինակը շատ ավելի զուսպ ու զգաստ է նայում երևույթներին: Ահարոնյանը շատ ավելի զգայուն է: Բոլոր ոռոմանտիկների նման (անխառն չէ նրա գրական մեթոդը) նա չափազանցնում է երևույթները, խտացնում և զգացմունքների բուռն հեղեղով է արտահայտում իր վերաբերմունքը:

Ահարոնյանի «Մանկություն» ու «Պատանեկություն» մեջ ողբերգականի կողքին առկա է հերոսականի ձգտումը: Որքան ծանր է կյանքը, այնքան ուժեղ է նրա դեմ ընդվզման ցանկությունը:

Ահարոնյանի «Մանկություն» և «Պատանեկություն» երկերով մեծանում է ինքնակենսագրական երկերից մեզ ծանոթ աշխարհագրական տարածքը և ընդլայնվում ընդգրկման ժամանակը՝ հասնելով մինչև 1877–1878 թվականների ուռու-թուրքական պատերազմը: Գեղարվեստական գրականությունն ոլորտն է մտնում կենտրոնական Հայաստանի նոր բնակավայրերից մեկը՝ Մասիսի հայացքի տակ փոխած Սուրմալուի գավառը, Իգդիր քաղաքի, Իգդիրմավա գյուղի ու շրջակայքի հայ կյանքը: Եվ այն, ինչ զգալի չափով հայտնի էր գրողի պատմվածքներից ու վիպակներից և ինչ-որ չափով ունի կենսագրական հիմք, որոշակիանում ու ծավալվում է «Մանկություն» ու «Պատանեկություն» մեջ: Արարատյան երկրի մի հատվածն ապրում ու շնչում է իր բազմաբնույթ հոգսերով, կենդանանում մրոտ սյունների ու երգիկավոր խրճիթների անհուն խեղճությամբ, բախտին հլու ու հնազանդ մարդկանց անօգնականությամբ: Ահարոնյանի մանուկ հերոսի հոգին ապրում է ողբերգականի ու հերոսականի փոխնիփոխ ազդեցության տակ: Այս իմաստով ծնողների կերպարները մարմնավորում են կյանքի տարրեր լիցքերը: Մինչ այս երկերը այդ կերպարներն իրենց բնորոշ գծերով, յուրաքանչյուրը միշտ նույն կենսափոխո-

փայտօթյանը հավատարիմ, արդեն կային պատմվածքներում (օրինակ, «Մրրիկը» պատմվածքը): Հայրը՝ աստվածավախ, աշխատասեր ու հավատավոր մի դարբին է, մայրը՝ խստաբարո, գեղեցիկ ու վրճուական մի կին: Հայրը բարություն ու նաև խոնարհություն խորհրդանշել է, մայրը՝ իմաստության ու հերոսականի: Հայրն անգրագետ՝ մեծ սեր ուներ ուսման նկատմամբ և ուզում էր որդուն ուսունական դարձնել, ինքը վախկոտ՝ չթաքցրած հիացմունք ուներ հերոսականի նկատմամբ, ինչը անհասկանալի էր իրեն: Բայց մանուկ հոգու վրա ավելի տիրական է մոր ազդեցությունը:

Ընթերցողը շոշափելիորեն տեսնում է Ահարոնյանի բնավորության ժառանգական գծերը՝ հայրական տազնապներն ու անիմանալի երկյուղը անհայտի ու չարի հանդեպ և մոր ներշնչած հերոսականի ծարավը, որ հագուրդ է ստանում կա՛մ մոր առաջին ամուսնու ու նրա զավակի հերոսությունները լսելով, կա՛մ գնում փարվում պաշարված Բայագեղից գեներալ Տեր-Ղուկասովին լուր տանող խենթի հերոսական կերպարին: «Մայրս բերեց մեր տուն հերոսականն ու վսեմը», հիշում է գրողը (էջ 108): Հեղինակը մոր մասին գրում է անհուն սիրով ու հպարտությամբ. «Սևաչյա, թխաղեմ, բարեկազմ մի գեղեցկուհի՛ մայրս նախ իզդիրցի մի նույնքան գեղեցիկ ու կտրիճ մի երիտասարդի՛ մի հանդուգն մաքսանենգի հետ էր ամուսնացել: Սիրո կապ էր: Ուսուցվածքով հերոսականն ու խորհրդավորը պաշտող՝ նա հափըշտակվել էր իր ընտրածի ոչ միայն հրապուրիչ արտաքինով, ապա և նրա արկածայից, փոթորկոտ, անհանգիստ կյանքով» (էջ 108): Այս կինն ուներ անկոտրում ոգի՝ կյանքի չարիքի դեմ պայքարելու և նույնը ներշնչում էր յուրայիններին:

«– Ինչ անենք, մայրիկ, անհոգի, անաստված հարևանի դեմ:

Գլուխը ջարդիր, դեզը վառիր, թող մյուս անգամ քո ջրին չմոտենա, լինում էր պատասխանը, կամ տղամարդ ես, կամ՝ կնիկ»:

Հերոսական խառնվածքով այս կինը նաև գրագետ էր, և նա է ներշնչել ուսման ծարավը իր որդուն և ամեն գնով սատարել նրան՝ ուսում առնելու: Ահարոնյանի գրքում առհասարակ կարևորվում է հայ մոր դերը, որը Հայաստանի բոլոր անկյուններում՝ Արցախում, Գուգարքում թե Արարատյան դաշտում, ճախարակի առջև նստած՝ մանկ է, գործել, կարել ու կարկատել և շեն պահել հայոց տունը: «Համակ տիեզերքը մի ճախարակ է լոկ, և նրան դարձնողը մի Մայր, որ ոչ արցունք ունի, և ոչ ծիծաղ...» (էջ 215),– ընդհանրացնում է գրողը:

Գրքի ժանրային առանձնահատկությունը պայմանավորված՝ նրա

առանձին գլուխներն ու հատվածներն ունեն անհավասար գեղարվեստական մակարդակ: Եթե «Զուկը», «Մարտոյի բոստանը», «Զունկն», «Փրմփուլով վառեկը» և այլ գլուխներ իսկական գեղարվեստական հատվածներ են պատումի վիպականությունը և հերոսի հոգեբանությունը, ապա նույնը չի կարելի ասել «Իմ առաջին ուսուցիչը», «Արաքսի խաղերը», «Աշխատանք», «Հայրենաշունչ գաղափարական վարպետը» և այլ գլուխների մասին, որոնք հուշագրական-հրապարակախոսական բնույթ ունեն:

Հուշերը սկիզբ են առնում ամենավաղ տարիքից, երբ փոքր եղբոր առեղծվածային ծնունդը Ավետիսի համար մի նոր «թշնամի» է երեվան հանում, քանի որ կիսում և իր կողմն է տանում ծնողների ուշադրությունն ու գուրգուրանքը: Այդ փոքրիկ էակի մահը, որ բնական ճանապարհով վերացնում է «թշնամուն», մահվան երկյուղն է թողնում կենդանի մնացած եղբոր սրտում: Սա գեղարվեստական պատում է, հոգեբանորեն հավաստի, որը չուտով ընդհատվում է Մասիսի մասին հեղինակի բավականին երկար խորհրդածություններով: Կամ ահա «Ճորհուրդը» գլուխը, որտեղ պատմում է Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծության առաջին գաղտնի ընթերցանություն մասին և այն ավարտում գեղարվեստական այլ ժամանակի խոհով. «Ես դեռ ապրում եմ տարիների բեռն ուսերիս և պայքարը դեռ առջևս է... Ազատության և գեղեցկության համար» (էջ 58): Ավելի հաճախ են հրապարակախոսական բնույթի ավարտները (օրինակ՝ «Նդովված Ասիա, ինչպես ատում եմ քեզ: Իմ խեղճ, իմ ազնիվ Հայրենիք, ո՞վ չափեց, ձևեց քո բախտը» և այլն):

Մանկապատանեկան կյանքի զանազան դիպվածները գրքում վերապրված են ցավազնորեն, հեղինակի հոգին վերստին ցավում է հուշերի արթնացումից: Եվ շատերի համար մանկական հասակի շատ արարքներ ընկալվում են իբրև զվարճալի չարածճիություններ, ապա Ահարոնյանի մոտ դրանք կամ բարոյախոսական («Փրմփուլով վառեկը»), կամ սենտիմենտալ երանգ են ստանում («Զուկը»): Թերևս տարբեր է «Ո՞վ է տերը մեր բախտի» գլուխը, որտեղ կան իսկական հումորիկ հատվածներ: Իզդիբի դպրոցն ավարտած պատանին պատրաստվում է ընդունվել էջմիածնի ճեմարան, բայց քննություններին նախապատրաստվելու ժամանակ չունի: Նա է տան տղամարդը և ստիպված է քերականություն սերտելը հարմարեցնել կովեր արածացնելու հետ, մինչդեռ անհասկացող անասունները շատ անընթաց են վարվում քերականության հետ. «Ամենից մատաղ երինջը՝ մյուսներից զատված, բերանն էր առել իմ թշվառ քերականությունը

և համբերատարորեն ծամում էր թերթերը: Վրա պրծա, խլեցի, ցրիվ թերթերը հավաքեցի: Երինջը փախավ առջևիցս՝ տանելով բերնին երեսի առաջին թերթերը, որի «Հայր Արսենը» կերել էր արդեն, իսկ «Բագրատունին» քարշ էր ընկած չրթունքներից» (էջ 324): Նման հատվածները կարելի է մատնանշել նաև «Ձուկն» գլխում, որում պատկերված արկածի մասին հեղինակը գրում է, թե «սիրով պատմում էի ընկերներես՝ որպես զվարճալիք»:

Ահարոնյանը գաղափարների գրող է, և նրա գրքում վառ արտահայտություն են ստացել նրա սոցիալական, քաղաքական ու ազգային իդեալները: Դրանք որոշակիանում են քնարական շեղումներում ու խորհրդածություններում, երբեմն էլ վերածվում հրապարակախոսական կրքոտ ելույթների: Ցավագնորեն ապրելով գյուղացու խոնարհ ու ճորտական վիճակի դառնությունը՝ գրողն ընդվզում է սոցիալական անարդարության դեմ՝ վեճի մեջ մտնելով կյանքը գունազարդողների հետ: Ահարոնյանը կանգնած է հատուկ բեռում: Եթե ոմանք գյուղում հովվերգություն էին տեսնում առանց ուշադրություն դարձնելու կյանքի ծանր պայմաններին, ապա Ահարոնյանը տեսնում է միայն դժոխային աշխատանք՝ առանց վաստակավոր մարդու հոգուն անդորր բերող բավականություն: «Երգի՛ր բանաստեղծ, այս փխրուն, գողտրիկ աղջկա գլխի պսակը երգի՛ր... Անասունի թրջված պոչին ու աղբին, խայթող մծեղների բզզոցին և շանթող արևին, փշրվող ցորենից բարձրացող նուրբ, խեղդող փոշուն չնայես, կանաչ պսակը, պսակը տես, օրհնված աշխատանք...», - (էջ 140) հեզնում է գրողը: Երբեմն, հատկապես հոր և եղբայրների գեղեցիկ ու ներդաշնակ աշխատանքը դարբնոցում նկարագրելիս գրողը ոգևորվում է, բարձր ներշնչանքով գրում նրանց մասին, բայց ընդհանուր առմամբ նա ճորտական է համարում գյուղական աշխատանքը և փարսեցիություն՝ «օրհնյալ է աշխատանքը» կարգախոսը: «Մեր գյուղերի երգը համակ տնքոց է, աշխատանքը՝ անեծք, ուրախությունը՝ վաղամեռիկ մի ցոլք» ընդհանրացումը տարածվում է ամբողջ Արևելքի վրա, ուր «ծնկաչոք, բազկատարած ամբոխները քրբտինքի ու փոշու շաղախի մեջ» վաստակում են թույնի պես դառը օրվա հացը: Իր գեղարվեստական մյուս ստեղծագործություններում ևս նա պատկերում է ազատ, ստեղծագործ աշխատանքի անհնարինությունը և ցույց տալիս, թե ինչպես է խաղաղ աշխատանքի երազանքը փշրվում խուժադուժ ցեղերի ոճրագործությունների պատճառով («Ձարթիր, Աստված»): Գրողի իդեալը այն ներդաշնակ աշխարհն է, ուր քաղաքակրթության լույսը հավասարապես տարած-

վում է բոլորի վրա, այլապես «կեղծիք է քաղաքակրթությունը, քանի նա չի իջել մինչև վաստակավորի հետին խոճիթը» (էջ 143):

Ստանձնելով գրկվածների ու տանջվածների դատի պաշտպանությունը՝ Ահարոնյանը աշխարհը տեսնում է ընդհանրական ու վերացական չարի ու բարու հավիտենական պայքարի տեսքով, և չարը նստած է բոլորի ու ամեն մարդու մեջ: Անգիտակից արարքներ կատարող երեխան, հասուն մարդը, ամբոխները, մինչև իսկ ժողովուրդները ենթակա են չարի ներգործությանը և հակված են չարամիտ արարքների. «Մարդն առհասարակ ի բնե չար է, և այդ նդովված զգացումը իր հետ ծնվում է և իր հետ գերեզման է իջնում» (էջ 241):

Այս միտքը գրքում գեղարվեստական մարմնավորում է ստանում Քյաչալ Թաթոսի կերպարում, «Վայ Ուուդա», «Ջհուզը» գլուխներում և դանազան հատվածներում: Հիշատակված գլուխներում գրողը կարողանում է գեղարվեստական համոզիչ պատկերներով տեսանելի դարձնել ազգային խտրականությունյան համամարդկային բնույթը և ցույց տալ, որ ցեղային ատելությունից բխող չարությունը մարդկային վատթարագույն զգացումն է: Բնորոշ է քրդին հալածելու բարբարոս տեսարանը («Վայ Ուուդա»): Երբ քաղցած ու ցնցոտիավոր երեխաների համար քուրդը նվազելով հաց էր մուրում, անգուլթ ու անկարեկից երեխաների ամբոխը հալածում էր նրան ու քարկոծում: Երեխաները լսել էին, որ Ալաշկերտի հայերին քրդերն են հալածել, և դա բավական էր, որ քաղցած ու անզոր այդ քուրդը դառնար թըշնամու խորհրդանիշ: Եվ երբ մարդկային չարություն դեմ անզոր քուրդը կոտորում էր մղկտացող սրինգը և շարտում իրեն հալածողների երեսին, վերջիններս հանկարծ սթափվում են:

«Մանուկ էինք ու երգն սպանեցինք:

Նդովված մարդ-զազանը տեսա, տեսա ու դողացի ինքս ինձնից:

Իմ սեփական հոգին ատելի էր ինձ:

Ցեղական ատելությունը մարդկային ամենազարչ, ամենաանարզ զգացումն է» (էջ 180):

Խնդիրը փոխվում է, երբ գրողը խոսում է հայերի ազգային ճակատագրի, հայ որբերի ու գաղթականների մասին: Հասկանալի պատճառներով գրողի հոգին ծառս է լինում, ու նա չի կարողանում զսպել իր հուզումը («Ե՞րբ պիտի դադարես, թուրք, ե՞րբ պիտի հոգնես» կամ «Համայն Թուրքիան, նոր թե հին, կմնա բնություն մի վիժվածք»):

Դեռևս անհոգ մանկան գիտակցություն մեջ ազգային ցավը մուտք

է գործում զուլումից փախած գաղթականների՝ գզրարների, ունչ-պարների, մշակների պատմածներից, նրանց ապրածների վերհուշներից: «Ու այսպես բոլոր կարիք կուրբաթները, գաղթականները, խայեր, գզրար, վոչիկ, մշակ, թափառական քահանա մի հատիկ տրտում և սրտաճմրիկ հանկերգ ունենի՝ զուլումը...» (էջ 149): Նրանք էլ բերում են միասնական հայ ժողովրդի գաղափարը, հաստատում արյունակից եղբայրների գոյութունը սահմանից ու Բարդղյան լեռներից անդին, եղբայրներ, որոնք խոսում ու աղոթում են նույն լեզվով և տարբերվում են այստեղի եղբայրներից լոկ իրենց տառապանքի խորութեամբ: Ահա այդ «զուլումը» դեռևս ուսու-թուրքական պատերազմից էլ առաջ ահագանգեց արևմտահայ ողբերգական կացություն մասին, մինչև որ հին զուլումներին անընդհատ ավելացան նորերը... «Հագիվ տասներեք տարեկան էի և իմ հոգում ապրում էր ու աճում «Հայ հայրենիքի քաղաքացին»... Իզուր չէր, որ ես ծնվել էի Մասի ստորոտում, Հայաստանի կենտրոնում, որպեսզի ես ոչ ուսահայ լինեմ, ոչ պարսկահայ և ոչ թուրքահայ, այլ միայն հայ» (էջ 293):

Ազգային ցավոտ հարցին առնչվելիս գրողը լիովին անցնում է հրապարակախոսությունից բնագավառը և երբեմն նույնիսկ կրքոտ վեճ մղում ընդդիմախոսների դեմ՝ պաշտպանելով իր կուսակցությունից շահերը: Նա հերքում է այն կարծիքը, թե «Հայ հեղափոխությունից երեսից ջարդվեց մեր ժողովուրդը Հայկական բարձրավանդակում: «Հեղափոխությունն ո՞ւր էր, երբ գզրարների գործիքն էր լայիս մեր դռներում՝ դռն, դռն, երբ հազարգլխյան Զուլումը ճարակում էր թուրքաց Հայաստանում, երբ Բայազիդ, Ալաշկերտ ու Բագրեվանդ մեր լիեզճ ու անտեր ժողովրդին գերեզման էին դառնում» (էջ 151):

Թուրքահայաստանի հարցը գրքի հերոսին առավելապես մտահոգում է պատանեկան հասակում: Նախ՝ Իզդիրի դպրոցում սովորելիս, ուսուցչի՝ Դավիթ Քալանթարյանի ազդեցությունը և նրա ջանքերով աշակերտները ոգևորվում են «Թուրքաց Հայաստանի» գաղափարով (այս ուսուցչին էլ ձուլված է Ահարոնյանի «Պատանեկություն» երկը՝ իբրև երախտիքի տուրք իր նկատմամբ ուսուցչի ցուցաբերած Հայրական հոգատարություն): Հետագայում ազգային գիտակցությունը խորանում է ճեմարանական տարիներին, էջմիածնում սովորելիս, երբ դպրոցի պատերից ներս ու դուրս սկզբից շշուկով, հետո ավելի ու ավելի ազդու լսվում է «Թուրքաց Հայաստանի» հառաչանքը: Գրողը կրկին բանակոխվ է մղում նրանց դեմ, ովքեր հայ ազգային գաղափարախոսությունից հիմքը փնտրում են Կովկասում: Հրապարակախոսական հախուռն կրքով, հենվելով իր ու սերնդի անցած ուղու վրա,

ինչ-որ տեղ կրկնելով իրեն ու նաև «Քրիստափոր Միքայելյան» ու «Րաֆֆի» դիմանկարներում ասվածը, Ահարոնյանը հավաստում է, որ Գամառ-Քաթիպայի ազատատենչ երգերի հետ հավասար և գուցե ավելի, երիտասարդ հոգիներին տիրում էին Ալիշանն ու Պեչիկ-Թաշյանը, Նար-Պելը, Թերգյանը, Խրիմյան Հայրիկը... պատմական ողբերգությունները՝ «Արչակ Բ», «Սանդուխտ կույս», «Քաջն Վարդան» և այլն: Եվ հետո է միայն, որ Րաֆֆու՝ տեսանողի հայացքի տակ զարթնեցին ազգային առաջին հերոսները: Ըստ էություն ամբողջ հայ մշակույթը՝ գրականությունը, հրապարակախոսությունը, թատրոնը հասունացրել էին ազգային ինքնագիտակցությունը և դարավերջին, արդեն 80-ական թվականներին, երբ գրողը սովորում էր ձեռնարանում, մթնոլորտը շնչում էր Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության գաղափարով: Եվ այնուհետև, հակառակ ընդունված տեսակետի, թե կովկասահայերն էին միայն քարոզչական նպատակներով անցնում սահմանը, գրողը հիշում է, թե ինչպես էին սահմանամերձ իրենց փոքրիկ քաղաքում հայտնվում «այն կողմից» եկածները՝ Մկրտիչ Պորտուգալյանը և ուրիշներ, որոնք սահմանն անցնում էին «Ս. Կարապետի ուխտավորներ» անվան տակ:

Այնուհետև հուշագրություն մեջ ու գրքի հրապարակախոսական շատ էջերում գրողը բարձրացնում է ազգային կյանքի ու գոյի հետ կապված բազում հարցեր, որոնք երբեմն կարող են քաղաքական վիճարանությունների տեղիք տալ: Մի բան պարզ է. թե՛ գեղարվեստական պատկերներում, թե՛ քնարական խորհրդածություններում գրողն ըմբոստանում է ժողովրդի խոնարհ, ստրկական վիճակի դեմ և տարփողում ազատություն ու պայքարի գաղափարները: Նպատակ ունենալով ժողովրդին մղել դեպի հերոսական ընդվզումը՝ Ահարոնյանը առանձնապես նրբանկատ չէ ածականներ ընտրելիս. «Ա՛հ, քաղաքական ազատ կյանքից զուրկ և եկեղեցու երկյուղած շնչի տակ հևացող ու աղոթող ժողովուրդ, ինչ եղկելի ես դու քո ավեր ու փոշեպատ հիշողությունը»,¹ բացականչում է գրողը: Գրողի իդեալը, սակայն, կովող ժողովուրդն է: Այդ գաղափարը լավ է երևում նրա, «Մրրիկի սուրբը» վեպում (թեև այդ գործը թույլ է, և հերոսը՝ անիրական). «ժողովուրդն էր այն) իր ըմբոստ ու խենթ մի վայրկյանում, որ գնում էր մեռնելու ո՛չ սողալով, ո՛չ ձիվի պես տրորվելով կրունկների տակ, այլ ոտքի վրա, առանց արցունքի»¹:

¹ Ավետիս Ահարոնյան, Խավարի մեջ, գիրք Ա, եր., «Լույս», 1991, էջ 220:

Կրոնական հեղուիթյան դատապարտումն ու հերոսական ընդվրգման գաղափարը, որ սկիզբ է առնում ԲաՖՖուց, Ահարոնյանի գրչի տակ ձուլվում է լավանուիթյան հետ՝ ստեղծելով գրողական յուրահատուկ նկարագիր:

Ցավալի է, անշուշտ, որ գիրքն ընդհատվում է, որ պետք է սկսվեր Ահարոնյանի ուսանողական կյանքը, գիտակցական հասունացումը և մանավանդ, գործունեուիթյունը, երբ գրողին բախտ է վիճակվում, ի թիվս այլ գործերի, ստորագրել Սևրի դաշնագիրը («Կյանքիս ամենաերջանիկ օրն է այս», – այլ առիթով հիշում է գրողը), բայց հաշտվենք այն մտքի հետ, որ սովորական պայմաններում անգամ շարունակուիթյունը կարող էր չգրվել:

Ահարոնյանի «Մանկուիթյունն» ու «Պատանեկուիթյունը» միջանկյալ տեղ են գրավում առօրյա հուշագրուիթյունների և ինքնակենսագրական գեղարվեստական երկերի միջև: «Խմ գիրքը» փակում ես այն համոզումով, որ գրողի ողջ ստեղծագործուիթյան մեջ հանդիպող առօրյա կենցաղային պատկերները, կյանքի առանձին դրվագներ, գաղափարական եզրահանգումներ ու տրամադրուիթյուններ բխում են գրողի անձնական կյանքից ու կենսագրուիթյունից: Ծանոթանալով Ահարոնյանի կյանքին՝ համոզվում ես, որ նրա եսը մեծ չափով առկա է նրա ստեղծագործուիթյան մեջ:

Միևնույն ժամանակ գրողի «Մանկուիթյունն» ու «Պատանեկուիթյունն» ամփոփող «Խմ գիրքը» կարող է լինել նրա սերնդի մարդկանցից շատերի գիրքը, նրանց, ովքեր անցել են այդ փոթորկոտ ժամանակների միջով՝ իրենց հոգում և անձի վրա կրելով տեսածի ու ապրածի հոգեբանական նստվածքները:

1994

ԷՍՔԻԶ՝ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՀԱՄԱՐ

Արեւշատ Ավագյանի խնամքով կազմած «Հանգրվաններ» ժողովածուն՝ հեղինակային առաջաբանով, հրատարակած հերթական ժողովածուների ընտրաքաղով և մշակութային գործիչների՝ բանաստեղծի մասին բնութագրումներով, նպաստավոր հիմք է ստեղծում գրողի մասին ամբողջական գաղափար կազմելու համար:

Այս կերպ հնարավոր է դառնում ճշտել բանաստեղծի անհատականությունը սահմանները՝ աչքի առաջ ունենալով ժամանակի մեջ գրողի զարգացման հետագիծը և մի հարթություն վրա ի մի բերված նրա գրեթե ողջ ստեղծագործության ինքնահատուկ այն հատկանիշները, որոնք կայուն են նրա բանաստեղծության համակարգում և միևնույն ժամանակ՝ տարբեր մյուս գրողներից:

Ա. Ավագյանի «Ակունքներ» առաջին ժողովածուն (1963), որն ազդարարում է բանաստեղծի մուտքը գրականություն, վկայում է հեղինակի բանաստեղծական ակնհայտ ձիրքը, բայց դեռևս չատ են զգալի գրական ազդեցությունները, և դա ինչ-որ տեղ օրինաչափ է: Թերևս ավելորդ չի լինի հիշեցնել Հ. Թումանյանի խոսքը. «Ազդեցությունը էն սանդուղքն է, որով սկսնակը բարձրանում է դեպի ինքնուրույնությունը»: Եվ ահա Ա. Ավագյանի «Երգեր հայ ժողովրդի մասին» շարքի բանաստեղծությունները կառուցված են 20-րդ դարի 50-60-ական թվականների հայրենասիրական բանաստեղծությունների գաղափարական ելակետով, այն է՝ մի կողմից հնի և նորի և ապա՝ հայ ժողովրդի ազգային խառնվածքի, հոգեբանության և պատմության ընձեռած հնարավորությունների հակադրության սկզբունքով.

Դու երգասեր, երգիչ, սակայն, միշտ արցունք են խառնել,

Դու կառուցող, տունդ, սակայն, ավերակ են արել:

Հակադրության ճիշտ այս սկզբունքով են գրված 40-ական թթ. գրական սերնդի նմանատիպ բանաստեղծությունները: Ընդհանուր առմամբ առաջին ժողովածուում չատ են գրքային ազդեցությունները՝ Ավ. Իսահակյանից («Դու լինեիր մի թուփ մասրի / Ես քու կողքից

բխող աղբյուր...») մինչև Ս. Կապուտիկյան («Թե նամակում «ոչ» ես գրել / Մերժելով սերն իմ առաջին, / էլ ինչո՞ւ ես վարդ նկարել / Սիրո մերժող տողի տակին...»): Զևի առումով ևս Ավագյանն իր ժամանակի մեջ է, գրում է հանգավոր և կանոնավոր կառուցվածքով բանաստեղծություններ:

Սակայն, ինչ խոսք, այսքանը բավարար չէր իսկական բանաստեղծ դառնալու համար, որովհետև բանաստեղծները և ընդհանրապես արվեստագետները կայանում են մյուսներից ունեցած տարբերությունների շնորհիվ: Առաջին իսկ ժողովածուում երևան եկավ Ավագյանի՝ բնանկար ստեղծելու տաղանդը: Անշուշտ, բնանկարն ինքնին նորություն չէր հայ պոեզիայի համար, մանավանդ որ 60-ականներին իր ստեղծագործական վերելքի մեջ էր բնանկարի վարպետ Համո Սահյանը: Սակայն սկսնակ բանաստեղծի բնանկարը աչքի է ընկնում վառ, տաք ու լուսավոր գույների ներդաշնակ գուգորդումով, որն անգամ մեռնող աշնան պատկերի մեջ սպասվող տխրություն փոխարեն պայծառ երանգներ է մտցնում.

**Շուրջը կարմիր, շուրջը դեղին կրակ ու բոց,
Հրդեհվել են աշնան գույնով բակ ու փողոց:
... Շուրջը կրակ, շուրջը հրդեհ դեղին, դեղին,
Ու թափվում են տերևները, թափվում հողին:**

Ավագյանի առաջին ժողովածուն սկիզբն էր նաև նրա լուսերգություն: Փորձելով դիմադրել գայթակղությունը՝ բոլոր քննադատների ու արվեստաբանների նման զուգահեռ չտանել Արևշատ Ավագյանի երկփեղկված տաղանդի՝ բանաստեղծական ու նկարչական ոլորտների միջև, այնուամենայնիվ, չեմ կարող չասել, որ ինչպես Ավագյանի նկարներում, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ շատ է լույսը, ընդ որում եթե նկարչության մեջ լույսը բնության մեջ է, այսպես ասած, արտաքին աշխարհում, բանաստեղծության մեջ լույսը նաև բխում է ներքին էությունից, լցնում է քնարական հերոսի հոգեկան ներքին տարածքը և արտացոլանքներ տալիս նրա խոսքի արտաքին մակերեսին: Պատահական չէ, որ Ավագյանի բանաստեղծական բոլոր ժողովածուներն ունեն լուսերգություն շարքեր՝ «Լույսերի խճանկար» («Օրերի հայտնությունը» ժողովածու), «Լույսի հատիկներ» («Մաքրվող հեռուներ» ժող.), «Լույսի հովիտներ» («Նավը ուռկանի վրա» ժող.), «Լույսի արմատներ» (ժողովածուի վերնագիրն է), «Մի օր ես լույս կդառնամ» (պոեմ «Անվայրէջք թռիչքներ» ժողովածուում) և այլն:

Արդեն հաջորդ՝ «Օրերի հայտնությունը» (1968), ժողովածուն ազդարարում էր, որ բանաստեղծը իր ժամանակի մեջ է, ձերբագատվում է ազդեցություններից և իր սերնդակիցների նման գրում է ազատ ոտանավորներ, հրաժարվում է հանգից: Պատկերների մեջ գերակշռում է բնանկարը, որն օժտված է գույների առատությամբ ու համադրումով («Արտին թեքված սև ամպերի սարսափի մեջ / Ոսկե-ժպիտ հույսերի մեջ / ու վարդագույն երազների ճանապարհին...») (ընդգծումներն իմն են – Ժ. Ք.): Ավագյանն սկսում է նկարել բառերով, լավագույն օրինակը «Նատյուրմորտ» բանաստեղծությունն է:

**Ձուկը ափսեում միշտ թարմ է,
Կիսված լիմոնը հյութեղ է, ինչպես երեկ
և վաղն էլ հյութեղ կլինի...
Նկարում
Դեռ ոչ ոքի չի հաջողվել տեսնել
ձկան փշերը,
ոչ ոքի չի հաջողվել հաշվել
լիմոնի կորիզները:
Ձուկը ափսեում միշտ թարմ է,
և կատվի հայացքը միշտ
կախված է չրջանակից...**

Շոշափելիություն աստիճանի տեսանելի այս պատկերը, սակայն, ունի շատ ավելի կարևոր ենթատեքստ, որը վերաբերում է արվեստի էությունը: Արվեստը հավերժացնում է ակնթարթը և ստիպում, որ ժամանակը կանգ առնի: Այդ է պատճառը, որ լիմոնը միշտ հյութեղ է, և ձուկը՝ թարմ: Գտնված է ասելիքի կարևորությունը համարժեք գեղարվեստական ձևը:

Ավագյանի խոհրդ ատորեսական չէ, այսինքն չի կապվում իրադարձությունների հետ, բայց ծնվում է կյանքի հարատև շարժումից: Ծարժումը տարածաժամանակային է, բանաստեղծի միտքը փորձում է թափանցել անցյալից ապագա և հակառակը («Ես ծնվել եմ / Իմ երբեմնի որդու / Հորս կողմից, / Նրա երակներում / բոցավառված արյունը հին / Այսօր ջահելացել ու հոսում է / Որդուս երակներում» – «Տիեզերական»):

Ավագյանի պոեզիայում յուրօրինակ դրսևորում է ստանում տարածություն և ժամանակի ըմբռնումը: Նրա մոտ գեղարվեստական ժամանակը բազմաչափ է և քիչ է համընկնում ստեղծագործության

ներկա ժամանակի հետ: Այս երևույթը ակնառու է Ավագյանի բոլոր ժողովածուներում: Արտահայտությունների և արտահայտված անցյալը վերհույս է ներկայի անունից խոսողի համար, այլ ինչ-որ ավելի վաղ անցյալի համեմատ՝ ապագա

Քո կինը, որ իմ մայրը պիտի լիներ...

Մի այլ դեպքում ներկան հենց ինքը անցյալն է.

Իմ պապը

իր ընկերների հետ

Իջնում է գետի հոսանքն ի վար...

Անցյալ է, որովհետև՝

Ես դեռ չեմ ապրում

Նրա թռուների մեջ...

Կարելի է ասել, որ նույն կերպ ներկայի մեջ արտացոլվում է նաև ապագան.

Ուր որ է խոտերը կգորչանան,

Ուր որ է խրճիթները կհալվեն խավարում...

Ուր որ է՝ այսինքն քիչ հետո, ներկային հաջորդող ժամանակում պետք է դիտարկվող երևույթները (օդում թռչող ճնճղուկը, ընթացքի մեջ գտնվող մեկը, քամին և այլն) կմնան կիսատ, կես ճանապարհին: Ըստ էության գեղարվեստական ներկա ժամանակը մի դեպքում անցյալ է խորհրդանշում, մի այլ դեպքում՝ ապագա, իսկ ընդհանրապես Ավագյանի համար ժամանակները ներթափանցված են միմյանց մեջ և կազմում են հավիտենական անտրոհելի ժամանակը, ուր վերջը նոր սկիզբ է և հակառակը: Ամենաբնորոշը այս առումով «Պորտալար» բանաստեղծությունն է.

Ես չգիտեմ՝ ծնվել,

թե մահացել եմ այն օրը,

երբ մորս երկունքի ցավերով ապրող

**Իմ տատմերը կտրել է
մայր բնությանն ու անհունին կապված
իմ պորտալարը:**

Սկզբի ու վերջի նման միացումով ստեղծվում է մի փակ շղթա, հավիտենություն խորհրդանիշը, որը Ավագյանի նկարչության մեջ (ինչքան ես եմ հասկանում) արտահայտվում է շրջանի, գնդի ձևով: Նրա գեղանկարչության մեջ (նաև գծանկարներում) որակ են կազմում շրջանաձև կորություններն ու գնդերը, անգամ ծառի ճյուղը, թռչունի պոչը և այլն, գնդաձև են: Գուցե ձևակերպումս անհեթեթ հնչի, բայց այս կերպ տիեզերքը ներկայանում է իբրև ավարտուն անսահմանություն (շրջանն ավարտուն է, բայց կրկնվում է անսահմանորեն), որտեղ ինչ-որ բանի վախճանը մի ուրիշ բանի սկիզբ է:

Նույնը կարելի է ասել նաև տարածության ըմբռնման մասին: Բանաստեղծության մեջ տարածության բազմաչերտության ըմբռնումը պարզ թվարկմամբ չի արտահայտվում, այլ հերոսի հոգևոր տեղափոխության արդյունք է: Ահա «Սովորական անձրև» բանաստեղծության մեջ առկա են տարածքային տարրեր շերտեր.

**Դաշտերի մեջ
Հողը պառկել է մեջքի վրա...**

Հողը հերոսի հայացքի առջև է, հետո նրա հայացքը թափանցում է հակառակ բևեռ՝ երկինք:

**Երկնքի մեջ
Ես ամպեղեն մի քաղաք եմ տեսնում,
որի անկայուն պատերի մեջ
ապրում են ոգիները
հեռավոր Բաբելոնի:**

Անցումն այստեղ ժամանակատարածքային է, որովհետև Բաբելոնը տարածք է այլ ժամանակի մեջ: Ըստ էության թե՛ ժամանակի, թե՛ տարածության առումով շարժումը ուղղագիծ ետ կամ ուղղագիծ առաջ չէ, այլ շրջանաձև, որի դեպքում անցյալն ու ապագան, հեռավորն ու մոտիկը կարող են հայտնվել կողք կողքի: Սա էլ հենց Արևչատ Ավագյանի պոեզիայի առանձնահատկություններից մեկն է: Այսուհանդերձ, Ավագյանի խոհը հաճախ է մնում վերացականի

ու դատողականի սահմաններում և չի առարկայանում: Սա թերևս ինչ-որ չափով պայմանավորված է պոեզիայի դերի՝ բանաստեղծի ըմբռնումով, ըստ որի՝ պոեզիան ունի հոգևոր ու բարոյական արժեք և ոչ թե գործնական դեր.

Ես ասում եմ.

**երգը բանաստեղծի պարտքն է աշխարհին,
և պոեզիան նրա արյան խոսքն է՝
ուղղված աշխարհի տառապող հոգիներին...**

Ժամանակի ընթացքում ժողովածուից ժողովածու խորանում են վերը նշված հատկանիշները և համալրվում նորերով: Բանաստեղծը փնտրում է իր ակունքները պատմություն մեջ ու իրական աշխարհում («Մաքրվող հեռուներ», 1974) դրանք հիմնականում հորը և որդուն նվիրված բանաստեղծություններն են:

Արևշատ Ավագյանի պոեզիայում ուշադրություն է գրավում նկարչական կոմպոզիցիան, բառերով նկարելը, որի ցայտուն օրինակները «Ինքնանկար բնանկարի մեջ», «Ոստտովանություն» բանաստեղծություններն են: Երբեմն կարող է թվալ, թե բանաստեղծը տեխնիկական խնդիրներ է լուծում, բայց նման բանաստեղծություններում հեղինակը և՛ հոգեբանություն է արտացոլում, և՛ պատկերվող երևույթի նկատմամբ հեղինակային վերաբերմունք:

**Ծառը ես փողոցից վերցրի,
փողոցից վերցրած ծառը ես տեղավորեցի
առաջին տողում,
իսկ երկրորդ տողը ես կարող էի և չգրեի,
բայց գրեցի, որ այս քառյակը թերի չմնար...**

Նախորդ ժողովածուների բնանկարը, որքան էլ հուզական լիցք ունենար և իմաստավորված մարդու գոյություն մը ու նրա հայացքով, այսուհանդերձ, իր մեջ չէր ներառում մարդուն: Նրա ժողովածուներում, սկսած «Մաքրվող հեռուներից», բնությունը կա՛մ շրջանակ է դառնում մարդու հուզաշխարհի ստեղծման համար, կա՛մ մարդն իր ապրումներով գուզահեռվում է բնությունը.

**– Ամպի բացվածքում ծաղկում է մի աստղ
– (ես պառկել էի խոտերի վրա):**

– Ծղրիդի ձայնը գալիս էր հեռվից
(ես կարծում էի ծով է իմ կողքին):

Կամ՝

**Ձմեռը անձրև է մուրացել երկնքից,
բաղաքը դողում է անձրևի պուրակում.
չգիտեմ, թե ինչպես իմացա գաղտնիքը իրիկվա,
չգիտեմ, թե ինչպես հեռացա փակուղուց:**

Նման սկզբունքը հիշեցնում է Վարուժանին, որը բնապատկերը զուգորդում է մարդու ներքին ապրումների հետ («Հունձք կը ժողվեմ»): Ավագյանի բնապատկերն ունի ևս մի տարբերակիչ հատկանիշ: Այն որքան էլ հուզական ու նյութական, կարծես իրական է, բայց միաժամանակ հեքիաթային է, ֆանտաստիկ: Պատկերի հիմքը իրականությունն է՝ դիպուկ դիտված նրբագծերով, սակայն այդ նրբագծերը կողք կողքի չեն թվարկվում, որպեսզի ստեղծեն երևույթի առարկայական պատկերը, նրանք շաղախվում են բանաստեղծի հույզերով կամ, ավելի ճշգրիտ, իբրև միջանկյալ օղակ անցնում են գրողի հոգևոր հայացքի միջով և նոր միայն վերածվում խոսքի: Այդ է պատճառը, որ «Ծովը լցված է մեռած ամպերով, / մեռած ամպերի շերտերի միջից / ձկներն են լողում»: (Ի դեպ, այս ձկները կարևոր տեղ ունեն Ավագյանի պոետիկայում, ընդ որում թե՛ բանաստեղծություն, թե՛ նկարչություն մեջ, թե՛ գրքերի ձևավորումներում: Հանրահայտ է, որ ձուկը քրիստոնեություն խորհրդանիշ է, բայց թե ինչ հավելյալ դեր է կատարում Ավագյանի համար, դժվար է ասել): Ավագյանն ինքն է գրում իր բանաստեղծական սկզբի մասին. «Մեջս մի անհանգստություն կար՝ շատ բան տեսնելու, լսելու, ասելու ու զրուցելու: Ես աննկատելի գնում էի հեքիաթի ճանապարհով»: Շուտով, իհարկե, ֆանտաստիկ հեքիաթը վերածվում է իրապատում հեքիաթի, չար ու բարի ուժերը հեքիաթներից դուրս են լողում և մշտական բնակություն հաստատում իրական աշխարհում, բայց, այնուամենայնիվ, բանաստեղծի համար անխախտ է մնում իրական ու հեքիաթային աշխարհների, տիեզերական առեղծվածների էություն մեջ թափանցելու անհագ ցանկությունը: Դեռևս «Ակունքներում» բանաստեղծը տողորված էր տիեզերքի միասնականություն զգացումով, բայց

¹ Արեշատ Ավագյան, Հանգրվաններ, Ե., 2003, էջ 4:

այդքանը չի բավարարում գրողին, և նա իր հետագա բանաստեղծություններում, ընդհուպ մինչև վերջին՝ «Հոգեկոտոր» ժողովածուն, փորձում է, հանուն ճանաչման, տրոհել միասնականությունը շերտերի և փնտրել սկիզբների սկիզբն ու հայտնաբերել երևույթների փոխադարձ կապերն ու առնչությունները: Բանաստեղծի որոնումները հանգեցնում են երևույթների երկբևեռ, երկանդամ միասնականություն, քանի որ բևեռները նրա պոեզիայում ոչ այնքան հակադրություն, որքան անտեսանելի, աննյութական կապի մեջ են: Երկինքն ու երկիրը (որ միանում են կենաց ծառով կամ աստղածառով), անցյալն ու ապագան, լույսն ու խավարը, չարն ու բարին, ծովն ու լեռը գոյի միևնույն տիրույթում են՝ կապված անտեսանելի ճառագայթներով, հավերժական փոխակերպումների ու ընթացքի մեջ: Ժամանակների մակընթացությունն ու տեղատվությունն մեջ երևույթներն ու էությունները փոխակերպվում, փոխում են նաև իրենց տեղերը, բայց պահպանում են տիեզերքի ներդաշնակ հավասարակշռությունը:

Եվ երբ կգա ժամը

երբ դու կուզես աշխարհին հրաժեշտի

խոսքեր ասել,

բայց ուժ չես ունենա,

մի՛ սարսափիր իզուր, մի՛ սարսափիր,

որովհետև ճանապարհները հավատի միջով

դեպի անհուն են գնում,

որովհետև անհունը քո սկիզբն է

ու վախճանը:

Սա հավերժական ժամանակն է շրջապտույտի մեջ: Ա. Ավագյանի գեղարվեստական համակարգում տարածությունը ևս միասնական է: Նրա նկարներից մեկում մարդիկ ճանապարհ են ընկել դեպի երկինք՝ առաջին պլանում ավելի խոշոր, ապա աստիճանաբար փոքրացող ֆիգուրներով: Մարդկային այդ շարանը կենդանի կապ է վերևի ու ներքևի, երկնքի ու երկրի միջև: Բանաստեղծությունն մեջ տարածություն չերտերն իրար են կապում բնություն երևույթները, ինչը, անշուշտ, գերծ չէ նաև որոշակի միատիկայից: Բանաստեղծական ճանապարհի սկզբում սաղմնավորված տիեզերական առեղծվածների պատճառների որոնումը «Լույսի արմատներ» և «Անվայրէջք թռիչքներ» ժողովածուներում հանգում է արարչագործությունն զգալիաբար, որն արդեն ստեղծագործական ու զգալիարական ելակետ է

դառնում «Հոգեկենտրոն» ժողովածուում: Այս, ինչպես նաև մի քանի այլ առումներով «Հոգեկենտրոն», ըստ իս, չըջարձային է դառնում բանաստեղծի համար: «Հոգեկենտրոն» պատճառն ու հետևանքը ձուլվում են աստվածային էություն մեջ, որն իրար է միացնում սկիզբն ու վախճանը: Աշխարհայացքային առումով ես չեմ ուզում վիճել հեղինակի հետ, այս կամ այն կերպ մտածելը նրա անկապտելի իրավունքն է: Բայց չեմ կարող չասել, որ ստեղծագործական ու զաղափարական առումով դա որոշակի սահմանափակություն է մտցնում գրողի որոնումների մեջ, քանի որ եթե հայտնի է թե՛ սկիզբը, թե՛ վախճանը, էլ ի՞նչ արժեք կարող է ունենալ որոնումը: Այս իմաստով որոնումը շատ ավելի գրավիչ է ու բանաստեղծական, քան եզրահանգումը:

Նախորդ բոլոր ժողովածուների համեմատությամբ «Հոգեկենտրոն» իսկապես նոր հանգրվան է Արևշատ Ավագյանի համար: Այստեղ հավերժական ժամանակը դառնում է բանաստեղծի ապրած որոշակի՝ անկախություն չըջանք, միասնական տարածքից տրոհվում-առանձնանում է Հայաստան երկիրը, ընդհանուր-վերացական մարդկությունը վերածվում է մոլորված, աղետյալ ու արատավոր մի հասարակության, որի համար կարծես Փրիկից այս կողմ ոչինչ չի փոխվել, որովհետև

**ամեն ինչ տրված է մեկին,
մյուսից վերցրած ամեն ինչը:**

Այս գրքում առավել, քան իր որևէ ժողովածուում Ավագյանը մոտ է կանգնած իր ժամանակի հասարակությանը, բայց ժամանակի արձագանքը միշտ չէ, որ ուղղագիծ է դրսևորվում, այլ գեղարվեստական նորահար միջոցներով, ինչպես, օրինակ, «Անկապ թվաբանություն» բանաստեղծությունն է, որի արմատները ձգվում են մինչև Չահրատի «Կիկոն»:

**Պյուս գումարած պյուս,
հույսը գումարած հավատին,
մինուս հանած մինուս,
ոչինչը հանած ոչնչից...**

Բանաստեղծը չի խոսում Կյանքի արսուրդի մասին, այլ ներկայացնում է նույն այդ արսուրդը: Երբեմն դիմում է խոսուն այլաբանություն, որի հիմքը թեև որոշակի իրականությունն է, բայց ընդհան-

րացումը դուրս է գալիս ժամանակի և միջավայրի որոշակիությունից և տարածվում է անցած ու գալիք համանման ժամանակների վրա: «Իրավիճակների պատմություն» բանաստեղծությունն մեջ խոսելով մեր աներազ ժամանակների մասին, երբ թռչուններն անգամ մոռացել են թռչելը (թեկուզ դա երազում է) և լողում են, բանաստեղծն անում է կարևոր ընդհանրացում.

**– Թռիչքների ժամանակն սպառվել է,
ասաց երամի անդամներից մեկը,
հիմա պիտի լողալ սովորենք:**

Բերված օրինակները ամենևին էլ չեն նշանակում, թե Արևշատ Ավագյանն զբաղված է վերացական փիլիսոփայությունամբ: Նրա շատ բանաստեղծություններ ժամանակակից Հայաստանի, Երևանի թերթերի, անգամ Արաբկիր ու Զեյթուն թաղամասերի վերաբերյալ են («Փորձարկումներ Հայաստանում», «Անկախություն», «Կյանքը 1992 թվականի աշնանը», «Հայոց թերթերը մեր օրերում», «Առավոտից դուռը թակում են» և այլն): Կարելի է ասել, որ բանաստեղծի հայեցողական փիլիսոփայությունը տեղի է տալիս իր ժամանակի հոգսերով ապրող քաղաքացու ներգործուն անհանգստությունը (բնականաբար, ոչ ամբողջովին. «Կրակ ու մոխիր», «Ծիր կաթին» երկերը վկայում են փիլիսոփայական խոհի նախասիրություն մասին): Իրականությունից դժգոհ և փակուղու մեջ հայտնված բանաստեղծը ելք է որոնում և շարունակում երազել լույսի մասին.

**Գոնե մեկը ծիծաղեր խավարում,
խելագարի նման երջանիկ մեկը,
ծիծաղեր ու կանչեր մեկին,
ու նրան պատասխաններ
գիչերվա մեջ հնչող...
լույսի ձայնը:**

Արևշատ Ավագյանի նախասիրությունների մեջ կայուն է մնում լույսի երազը և թռիչքի կարոտը:

Վերջին՝ «Հոգենյութ» ժողովածուում թե՛ առօրյա, թե՛ բանական լույսը վերափոխվում են աստվածային հոգեղեն, լուսային ճառագման, հոգենյութը դառնում է հոգևոր նյութ, վերածվում աղոթքի, փառաբանություն ու երկրպագություն: «Հոգենյութ» ժողովածուում

իրար են հանգուցվում վերացականն ու առօրեականը, հոգևորն ու առարկայականը, ազգայինն ու մարդկայինը: Սակայն թվում է, որ Ավագյանի աստվածերգությունն ու աղոթքները (որքան էլ հեղինակի համար սրտաբուխ) չեն վերաճում իսկական բանաստեղծության ու մի տեսակ ժամանակավրեպ են: Նույնը կարելի է ասել նաև հորդոր, պատգամ, խրատ արտահայտող երկերի մասին, որոնք ձևի առումով ապրել են իրենց դարը:

Վերադառնալով «Հոգեկոթին»՝ պետք է ասել, որ ոչ թե բուն բանաստեղծությունների, այլ ստեղծագործական հատկանիշների առումով այդ ժողովածուն յուրահատուկ ընտրանի է, որ նոր աստիճանի վրա ի մի է բերում գրողի անհատականության եզրերը: «Հանգրվանները» այդ անհատականության ձևավորման պատմությունն է: Վերոնշյալ դիտարկումները թույլ են տալիս եզրակացնելու, որ ժամանակակից հայ պոեզիայի բավականաչափ գունեղ համապատկերում Արևչատ Ավագյանը վաղուց արդեն իր սեփական գույնն ու ձայնը ունեցող բանաստեղծ է:

2004

ՊԱՅՄԱՆԱԿԱՆԻ ՏՐԱՄԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գրականությունից պատմական զարգացման ընթացքը վերջին երկու տասնամյակներում երևան հանեց ուղղությունների, ոճերի, թեմաների, ժանրերի փոփոխման, նորոգման ու թարմացման որոշակի մի շարժում, որը բնորոշ է ոչ միայն երիտասարդ սերնդին: Անգամ ստեղծագործական երկար ճանապարհ անցած շատ գրողներ ևս աշխատում են անպայման փոխել պատումի կամ բանաստեղծությունից կառուցվածքը, ոճը, բառապաշարը, հերոսին... Դա առավել քան բնական է այն առումով, որ ժամանակը իր կնիքն է դնում գրականության ոչ միայն գաղափարական, այլև արտահայտչական կողմի վրա: Փոխվում է բուն գեղարվեստական մտածողության բնույթը: Գեղարվեստական նոր մտածողության բնորոշ կողմերից մեկը իրականության սահմանների ընդլայնումն է առարկայական տեսանելի աշխարհից դեպի, քիչ է ասել, երևակայությունն ու անտեսանելին, այլ ընդհանրապես դեպի այն ամենը, ինչը իբրև ռեալություն կարող է ըմբռնվել մարդու ենթագիտակցության խոր շերտերում:

Այս համապատկերում որոնողական հետաքրքիր ճանապարհ անցավ նաև արձակագիր ու դրամատուրգ Նորայր Աղալյանը: «Շոգ ամառ», «Կապույտ Երզնկա», «Դավայաթաղ և այլ արձակ երկերից մինչև «Ապոկալիպսիս» ու «Համաճարակ» վեպերը, «Սպանություն վկանները» և «Բորենու ժամանակը» բնույթի պիեսներից մինչև «Կինը և Տղամարդը», «Մարկոս» դրամաները (անցումը ոչ այնքան ժամանակային է, որքան որակական) ուրվագծվում են ռեալիզմից դեպի սյուրռեալիզմ, արսուրդ և կամ այդ ամենի համադրությունն անցնելու ստեղծագործական մի նոր հանգրվան, ուր առարկայականը փոխարինվում է երևակայականով, արտաքինը՝ ներքինով, իրականը՝ պայմանականով, եղելությունը՝ «հնարավոր է, որ լինի»-ի տարբերակով...

Վերջին հակադրության սկզբունքով է կառուցված նաև հեղինակի նոր՝ «Մրջնանոց» վեպը¹: Վեպն ունի նվազագույնի հասցված սյուժե և գործողություններ: Սահակ անունով նախկին լրագրողը, թողնելով

¹ Նորայր Աղալյան, Մրջնանոց, Երևան, 2006 թ.:

քաղաքը, հեռացել է ամառանոց, ուր վարում է բացարձակ մեկուսի կյանք: Նրա կատարյալ մենությունը երբեմն-երբեմն խախտում է սիրած կինը, որ այցելում է քաղաքից: Սահակի անխոս ընկերներն են միայն օձը, մողեսը և բազմահազար մրջյունները, որոնք ամառանոցում հայտնվում են գոգահովտի կակտուսները այրելուց հետո: Մրջյունները սակայն հանգիստ չեն տալիս հերոսին, գրոհում են նրա վրա, մտնում անկողին, մինչև իսկ մարմնի մեջ: Ի վերջո, չզիմանալով մրջյունների աննահանջ հարձակմանը՝ Սահակը հրկիզում է իրեն:

Անհավանական այս պատմությունը ոչ այնքան իրական է, որքան հեղինակի ստեղծած պայմանական մի իրականություն, որ ծառայում է գաղափարական ու գեղարվեստական մի քանի խնդիրներ առաջադրելու նպատակին: Վեպի ընթերցման բանալին տալիս է հեղինակը, որի համար այն գոյություն արդարացման միջոց է և պայքարի ձև: «Մեծ վեպը մարդու մաքառումն է իրենից դուրս աշխարհի դեմ, երբ նա հաղթում է նույնիսկ պարտվելու դեպքում»¹: Բայց այս բնութագրությունը լիարժեք չէ, որովհետև ինչ-որ բան, այնուամենայնիվ, կիսատ է մնում, ուստի գրողը լրացնում է միտքը. «... ոչ, ամենամեծ վեպը նա է, որ ցույց է տալիս քո մաքառումը քո դեմ, վեպ-դրամա, որտեղ... երկուսն էլ պարտվում են»: Ուրեմն՝ «Մրջյանոց» վեպի համար առանցքային են անհատ-հասարակություն (իրենից դուրս աշխարհ) հարաբերությունը և մարդու սեփական տեղի որոնումը, ինքնաբացահայտումը (ինքն իր դեմ մաքառումը):

Թեև վեպի հերոսը, մերժելով քաղաքը՝ հեռանում է դեպի բնություն, բայց բնությունը ևս անաղարտ չի մնում. մարդը մուտք է գործում կակտուսների անմարդաբնակ հովիտ, ժամանակակից տեխնիկայով քարուքանդ անում այն ու տեղը մի «բողանոց-հյուրանոց» սարքում: Քաղաքային ապականված բարքերը տեղափոխվում են հյուրանոց, առաջացնում Սողոմ-Գոմորի պատմության կրկնությունը: Գրողը չի հիշատակում աստվածաչնչյան պատմությունը, բայց այն առկա է ենթատեքստում. «Գոգահովտում հյուրանոցն էին հօդս ցնդեցրել: Լալոչ Դերոն և նրա երեք նանարները տկլոր մնացին փլատակների տակ, նրանց լույս աշխարհ չհանեցին» (էջ 189): Ըստ էության, այստեղ ևս, իբրև ենթաթեմա, շարունակվում է հեղինակի «Ապոկալիպսիս» վեպի հիմնական՝ մեղքի և հատուցման գաղափարը:

Ժամանակակից կյանքն անդրադարձնող վերջին տարիների ար-

¹ Նույն տեղում, էջ 48: Այսուհետև՝ էջերը կնշվեն տեղում:

ձակի մեջ Սահակն զգալիորեն նոր երևույթ է այն առումով, որ չի գնում հոսանքին համընթաց, չի դառնում մեղքի ու ապականության հետ հաշտվող շատերից մեկը: Բայց Սահակի ինքնամեկուսացումը ինքնությունը պահպանելու կրավորական եղանակ է: Նրա պայքարը իրական հասարակական կյանքից տեղափոխվում է խորհրդանշային մի դաշտ, ուր մարդկանց փոխարինում են մրջյունները: Ըստ երևույթին, Ադալյանի կարծիքով, իր հերոսը ոչ թե կրավորական, այլ ըմբոստ մարդ է, որ մարտահրավեր է նետել անհատականությունը ճշող հասարակությանը: Հասարակության մեջ մարդը մանրանում է, կորցնում իր դեմքը, իսկ մենություն մեջ պահում է իր ինքնությունը: «Մարդիկ էլ են մրջնանում, դա է սարսափելին,– ասաց Սահակը,– իսկ վագրը՝ ոչ, նա ապրում է հպարտ ու միայնակ: Գու վագր ես,– ասաց կինը: Ես ուզում եմ ինձ չկորցնել»,– ասաց տղամարդը»,– այսպես է հիմնավորում հերոսի վարքագիծը գրողը: Անշուշտ, սեփական դեմքը պահպանելու համար գրողի առաջարկած միջոցը ոտմանտիկ գեղեցկություն ունի, բայց որքանո՞վ է այն իրագործելի: Իհարկե, Ադալյանն էլ գիտե, որ դա ելք չէ, ուստի պատահական չէ, որ նրա վեպի հերոսն իր անհավասար պայքարում պարտվելով հաղթում է և հաղթելով՝ պարտվում: Սա պարադոքս չէ: Սահակը ֆիզիկապես պարտվում է, որովհետև մրջյուններից ազատվելու համար ինքն իրեն հրկիզում է: Բայց նա հաղթում է այնքանով, որ չի կորցնում իր Ես-ը և զոհվում է հանուն այդ Ես-ի պահպանման: Գրողի կարծիքով դրան ընդունակ է միայն ուժեղ մարդը, ոչ մրջնակերպը: Նայելով գրված անասային մրջյունի հրամանով խիստ կանոնակարգով ընթացող մրջյունների շարքին՝ Սահակը մտորում է. «Ոնց որ եսագուրկ, անհոգի մարդկանցից բաղկացած ստրկամիտ ժողովուրդ: ... Գոնե նրանցից մեկը, մեկնումեկը ըմբոստանար հրամանին, դուրս գար շարքից ու շարունակեր առաջ շարժվել՝ թեկուզ և իր մահվան գնով, մի՞թե ազատ հոգին, քո ինքնությունը չարժեն մի մահ, երբ անէանում է ընդամենը քո ողորմելի ֆիզիկական մարմինը» (էջ 91): Սահակը հենց այդ ազատ հոգին է:

Ադալյանի բողոքը մարդու մրջնանալու-մանրանալու դեմ է: Մանրացած, ինքնությունը և նախաձեռնությունը կորցրած մարդիկ վերածվում են կույր ու բլթամիտ ամբոխի, որը թունավորում է անհատի կյանքը՝ աշխատելով նրան դարձնել իր նման: Սեփական դեմքն ունեցող անհատի կարևորման առումով խորհրդանշային իմաստ ունի վեպի վերջին պատկերը: Սահակի գերեզմանի վրա ամռանը «հայտնվեց արտակարգ գեղեցկության, երկնագույն մի կակ-

տուս՝ լայն բացված թևերով, ասես խաչքարի փորագրանկար լինեն» (էջ 216): Այսինքն՝ եթե մարդը հավատարիմ մնա իր կոչմանն ու էությանը, բնության մեջ ևս հավասարակշռություն ու ներդաշնակություն կատեղծվի (այրված կակտուսի փոխարեն նոր ու ավելի գեղեցիկն է աճում):

Ադալյանի կարծիքով՝ մարդու և բնության ներդաշնակությունը տիեզերքի միասնականության առանցքն է: Վեպում մարդը, օձը, արտույտը, մողեսը, մրջյունը մեկ միասնական ամբողջի մասերն են, պայմանավորված մեկը մյուսով: Այդ զգացողությունն է թերևս պատճառը, որ Սահակը, բավարար հիմքեր ունենալով՝ չի սպանում օձին, ընդհակառակը, հիանում է նրա գեղեցկությամբ: Գուցե (վըստա՜հ չեմ) մարդու, բնության, տիեզերքի միասնականությունը ըմբռնումով է պայմանավորված վեպի չտրոհված կառուցվածքը, այն գլուխների ու մասերի չբաժանելը: Արձակի մեջ նկատվող այս միտումը (այդպիսի չտրոհված կառուցվածք ունի նաև Զ. Ոսլափյանի «Վասիլ Մեծ...» վեպը), ինչով էլ այն պայմանավորված լինի, դժվար է դարձնում ընթերցանությունը:

Իբրև բնության մի անբաժանելի մաս, վեպում հետաքրքրական դեր ունի օձը: Այդ դերն իրական է ու խորհրդանշային: Դա Գոգահովտի հրդեհից այրվածքներով փրկված մի օձ է, որ ապաստան է գտնում Սահակի ամառանոցի զովասուն պարտեզում և ի վերջո բուժվում: Բայց միևնույն ժամանակ դա Եվային հետամուտ աստվածաչնչյան օձն է, հերոսուհուն՝ Անահիտին սիրահարված, որ սողոսկում է նրա ծոցը և վերջինիս հոգով հեռացնում Սահակից: Գայթակղիչ, գեղեցիկ ու թունավոր օձը կնոջ երկմտության ակունքն է, նրան սահմանագծի վրա պահող կասկածը, որ երբուն է դարձնում նրա հավատարմությունը: Պատահական չէ, որ օձի մերձեցումից հետո Անահիտը քաղաք է գնում և չի վերադառնում մինչև Սահակի մահը:

«Մըջնանոց» վեպի հերոսն ապրում է որոշակի պատմական ժամանակաշրջանում: Նա ոգևորվել է համազգային իդեալներով, ողջունել իր երկրի անկախությունը, հույսեր փայփայել ու հիասթափվել, որովհետև հասկացել է, որ «անկախությունը ոսկետառ թուղթ է, ոչ հոգու բառ», որ ամեն մեկը սրբագրում է իր էությունը համապատասխան՝ «գողը՝ գողավարի, ստախոսը՝ ստապաճույճ...»: Բայց նույն այդ որոշակի տարածքում ու որոշակի ժամանակում ապրող մարդն իր էության մեջ միացնում է բոլոր ժամանակները և բոլոր տարածքները: Այս իմաստով հատկանշական է վեպում կրկնվող մի

պատկեր-տեսիլ, որ ժամանակատարածքային խնդիր է լուծում: Երբեմն հստակ, երբեմն մշուշապատ (նայած տրամադրություն), հերոսի աչքին հեռվից երևում են (հաճախ հստակ թվարկվում է, որ դրանք չեն երևում) Զինական մեծ պարիսպը, Քեոփսի բուրգը, Պիզայի աշտարակը, Պարթենոնը, Զվարթնոցը... Այսինքն՝ գրողն ուզում է ասել, որ տարբեր դարերում և տարբեր երկրներում նույնն է եղել իր դեմքն ունեցող անհատի և կույր ու բթամիտ ամբոխի հակամարտությունը: Այս կերպ Սահակի ապրած որոշակի ժամանակը մտնում է հավերժական ժամանակի շրջապտույտի մեջ, ժամանակը ևս դառնում է միասնական:

Մարդու մենակություն և ողբերգություն մասին այս պատմության մեջ խաչաձևվում են կյանքից ծնված բազմաթիվ մտահոգություններ ու հարցադրումներ: Բայց ավանդական իմաստով սա կյանքի վեպ չէ, այլ գաղափարների: Փոքր է հերոսի գործունեության կենսատարածքը, նա ապրում է ոչ թե մարդկանց, այլ խորհրդանիշների աշխարհում: Անհատ-հասարակություն բախման ոռոմանտիկական մոդելը համաշխարհային գրականության մեջ ամենատարածված տեսակներից է՝ բնորոշ Բայրոնի, Լերմոնտովի, Իսահակյանի և ուրիշ շատերի ստեղծագործությանը: Նոր չէ նաև հասարակությունից փախուստը իբրև նրա մերժման եղանակ (վկա՝ Աբու-Լալա Մահարին): Ուրեմն՝ ի՞նչն է նոր «Մրջնանոց» վեպում, և որտե՞ղ պետք է փնտրել նրա արժեքը: Նոր են միջավայրը, ժամանակը, անհատին ու հասարակությանը իրար դեմ հանող պատճառները, թերևս ժանրը (Թեման ավելի շատ արժարժվել է պոեզիայում), հեղինակի փոխաբերական մտածողությունը, հարուստ լեզուն, նկարագրության արվեստը: Յուրաքանչյուր ժամանակ ծանոթ մոդելի մեջ դնում է տվյալ ժամանակին համապատասխան բովանդակություն: Ահա հակադրության ծանոթ կաղապարը Ն. Աղայյանը իմաստավորել է նոր՝ մեր ժամանակների բովանդակությամբ և դրանով իսկ կապ հաստատել Քեոփսի բուրգի ժամանակների և մեր օրերի միջև՝ հավաստելով մարդու և մարդկանց կապի նույնօրինակ բնույթը: Սրա մեջ էլ երևի պետք է տեսնել վեպի արժեքը:

2006

ՈՉ ՌՈՄԱՆՏԻԿ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

Ժամանակի հախուռն տարերքի մեջ դժվար են դանազանվում իրադարձությունների հիմնական ու երկրորդական կողմերը, և միայն մեծերը կարող են կռահել «... թե ի՞նչն է, որ // Դառնալու է էգուց անցյալ, // Եվ ի՞նչն է, որ, հեռու մի օր, // Պիտի կանգնի բաճրձր ու պայծառ...»: Օրինաչափը գրականության, մասնավորապես արձակի համար կուտակումների անհրաժեշտությունն է, որ ընդհանրացումների հիմք է տալիս: Փոքր-ինչ հեռվից կյանքի ավարտված փուլն ավելի հստակ է երևում, և մի հարթության վրա կողք-կողքի եկած դեպքերն ու դեմքերը ներկայանում են պատճառահետևանքային կապերի մեջ: Այս տրամաբանությամբ է հավանաբար ստեղծվել Ռուբեն Հովսեփյանի «Ծիրանի ծառերի տակ» վեպը¹:

Սարյանական բնանկարից ներչնչված վերնագիրը, որ կարծես թե-լաղրում է եթե ոչ ողմանտիկ կամ հովվերգական, ապա գոնե խաղաղ, բանաստեղծական կամ ստեղծարար-աշխատանքային հոգեվիճակ, ստեղծագործության ամբողջ ընթացքում առաջացնում է հակառակ տրամադրությունը, ընթերցողի առաջ բացելով բարդ ու դաժան իրականության պատկերը: Նախկին անապատում նկարի հանգույն ստեղծված ծիրանիների այգին տարիների ընթացքում կրկին ամայի է դառնում (ծառերը ծերացել էին և սղոցվել), բայց այգու երազանքը, նրա տեսիլն իբրև խաղաղ ու ստեղծագործ կյանքի խորհրդանիշ մնում է հերոսի մտապատկերում:

Վեպն ավանդական է և միաժամանակ նոր, քաղաքական է և սովորական, կենցաղային է ու հոգեբանական: Այս, թվում է, իրարամերժ հատկանիշները զուգորդվում են ներդաշնակորեն և երևան հանում վեպի ժանրային փոփոխությունների տարբերակներից մեկը: Ավանդական է այնքանով, որ վեպի առանցքում մի ընտանիքի ողբերգական պատմությունն է, որը կարող է ընդհանրացում լինել բազում այլ ընտանեկան ճակատագրերի: Ավանդական է այնքանով, որ վեպի հերոսը անտոհմ, անընտանիք և հասարակությունից մեկուսացած անհատը չէ (ինչպես նորագույն արձակ երկերից շատերում), որը ոչ անցյալ ունի, ոչ ապագա: Ավետիքի արմատները ձգվում են

¹ Ռուբեն Հովսեփյան, Ծիրանի ծառերի տակ, Երևան, 2006:

մինչև տատ ու պապ և ճյուղավորվում որդու և ապա ... մուրացիկ երեխայի մեջ: Կարևորը, որ գալիս է ավանդական վեպից, մարդու, ընտանիքի ձևկատագիրն է հասարակության և ժողովրդի նորագույն պատմության համապատկերում՝ պայմանավորված այդ պատմության դրվագներով:

Վեպը նոր է իր պոետիկայով, կառուցվածքով, ոճով: Վեպի գործողությունների իրական ժամանակն ավելի մեծ է, քան գեղարվեստական ժամանակը, Փարուլան ավելի ընդարձակ է, քան սյուժեն: Գործողությունները գերազանցապես անցյալում են կատարվում, հերոսը դրանք հիշում է իբրև կատարված իրողություններ: Այսինքն՝ ինչպես նորագույն վեպերից շատերում, սյուժեն հերոսի խոհերի ու հիշողությունների ձևով ծավալվում է դեպի ետ, դեպի անցյալ, իսկ գեղարվեստական ներկա ժամանակում այն շատ փոքր տարածություն է զբաղեցնում: Ավետիքը գյուղից սայլով չի բերում քաղաքում վաճառելու, գնորդի հետ սուրճ է խմում, խանութից մթերք առնում, հանդիպում է խնամուն, ծիրանի փայտից գեղարվեստական իրեր սարքող Վարոսի որդուն և մի մուրացիկ երեխայի ձեռքից բռնած, վերադառնում գյուղ: Եվ այս ընթացքում, դրվագ առ դրվագ, հիշում է անցած կյանքը:

«Ծիրանի ծառերի տակ» վեպը քաղաքական է, որովհետև այնտեղ մարմին է առել մեր նորագույն պատմության վերջին շրջանի մի որոշակի հատվածի քաղաքական կյանքը, հեղափոխությունը ու հեղափոխականությունը, կամ, ավելի ճիշտ՝ իշխանափոխությամբ, բռնապետության, քծնանքի, լրտեսների, հանցագործների, զոհերի և այլ պատկերներով: Համաժողովրդական էքստազի, բռունցքված ձեռքերի, անձնագոհ նահատակների փոխարեն վեպում երևում են ժողովրդի խանդավառության հաշվին տոպրակով փող հավաքողների, նույն ժողովրդի աչքին «թող փչող» կեղծ հացադուլավորների (որ սովորական ջրի փոխարեն հավի արգանակ էին խմում), դեռևս կենդանի զինվորների ենթադրվող դիակների վրա սակարկող մեռելավաճառների, սեփական անձի ապահովության համար բոլոր կասկածյալներին վերացնող, հանուն անձնական շահերի կալանավարների մարդասպաններին օգտագործող իշխանավորների քստմեյի կերպարները: «Կերպար» բառի առիթով պետք է վերապահում անել, որովհետև վերը նշվածներից ոչ բոլորն են դառնում կերպար, ավելի ճիշտ կլինի նրանց մասին խոսել իբրև խորհրդանիշների: Եվս մի առանձնահատկություն: Պատմական հայտնի դեպքերի ականատեսներից շատերն այսօր կարող են Մորուքավորի կամ ներքին գործոց

նախարարի կերպարներում տեսնել իրական մարդկանց, ճանաչել նրանց նախատիպերին: Սակայն հեղինակը պատմական վեպ չի գրում, այլ՝ քաղաքական, ուստի նրա կերպարները նույնական չեն իրենց նախատիպերի հետ, դրանք լինելով իրական՝ միաժամանակ ընդհանրացում են: Դրա լավագույն օրինակը Մորուքավորն է, որն իր մեջ միավորում է Շարժման մի քանի դեմքերի: Շատ ավելի թափանցիկ, ակնառու է դաշնակցական կուսակցությունից ղեկավարող իշխանությունների վարած քաղաքականությունից քննադատությունը՝ երգիծանքի զգալի տարրերով:

Կեղծիքի, քծնանքի, շահի, հանցանքի, իր «զավակներին ուտող հեղափոխությունից» հետո շարունակվող ավելորդ հեղափոխականությունից պայմաններում ծիրանիների տակ կյանքը դժոխքի է վերածվում: Ավետիքի և Օվսաննայի որդուն՝ Գոռին, որ կռվել էր թե՛ Աֆղանստանում և թե՛ Ղարաբաղում, ձերբակալում են՝ զենք պահելու մեղադրանքով: Իսկ զենքը, որ կբավարարեր մի ամբողջ ջոկատի, հենց իրենք էին դրել ձերբակալվածի տանը... Գոռի մայրը որդուն ձերբակալելու կսկիծից մահանում է, հորը թույլ չեն տալիս բանտ այցելել, որդուն՝ մոր գերեզմանին:

Ասված է. երբ հոտը շրջվում է, հետիններն առաջ են անցնում: Նախկինում երբևէ փողկապ չկապած և այժմ միայն արտասահման գնալու նկարի համար փողկապ կապած ու դրանից նեղվող երիտասարդը բարեխիղճ աշխատող Ավետիքին աշխատանքից հանում և մի անբանի նստեցնում է նրա փոխարեն, նախկին գողը բանտապան է դառնում, Ավետիքի խնամի նախկին դասախոս պրոֆեսորը գրադարանի գրքերը հերթով վաճառելով՝ հաց ու կարտոֆիլ է ապահովում ապրուստի համար: «Իսկ անկախ մեր երկրում ամեն բան խառնվել է... Ո՞վ է գողը, ո՞վ է բողը՝ ոչ ոք չգիտե...», - մտորում է հերոսը: «Երկիրը կտրուկ ջահելացել էր, հեղափոխությունից ճարպիկ տղերքը բուռն գրոհով գրավել էին ոչ միայն դրամատունը, փոստը, ռադիոն, հեռուստատեսությունը, իշխանությունից պալատները և առաջին կարևորագույն միացյալ հիմնարկները, ինչպես ուսուցանել էր դասական հեղափոխությունների հանրամատչելի ձեռնարկը, այլ՝ տնտեսությունից, կառավարման միջին ու ստորին բոլոր օղակները... Միայն թե, շան ծիծ կերածներ, կյանքը հո ուսանողական հանրակացարան չէ, որ միայն ջահելներով բնակեցվի...» (էջ 22, 23): Փոխվում են պաշտոնյաները, բարոյական սկզբունքները, մարդկանց սոցիալական վիճակը: Մարդու քաղաքական վարքագիծը, սոցիալական վիճակն ու հոգեբանությունը փոխկապակցված են, և հենց սրանով է պայմա-

նավորված վիպական կառույցի բազմաշերտությունը: Այս երևույթների պատճառահետևանքային կապը վեպում ունի խորքային դրսևորում, այսինքն՝ ընթերցողին է վերապահված հերոսի հույզերի հատվածները և ներկայի գործողությունները դիտել մեկ ամբողջություն մեջ և անել եզրակացություններ:

Վեպի առանձին դրվագները՝ կապված Գոռի, Մանչուկի, Լողլողի հետ, առարկայացնում են երկրի ներքին կյանքի մասին ընդհանրական դատողությունները, որոնք զգալի տեղ են գրավում: Դա վեպի ոճակաուցվածքային հատկանիշներով է պայմանավորված: Ամեն ինչի մասին պատմվում է իբրև անցյալում (խոսքի պահից առաջ) կատարված գործողություն, ինչպես արդեն նշվել է՝ ոչ որպես գեղարվեստական ներկա: Սակայն դա չի խանգարել հեղինակին՝ մի քանի բնորոշ պատկերներով տեսանելի դարձնել վերացական թվացող բնութագրությունները: Բավական է հիշել Մորուքավորի, ներքին գործոց, անվտանգության և այլ նախարարների «թարմանալն» ու խնջույքը քաղաքից դուրս, նրանց փոխհարաբերություններում տիրող ստորաքարչության, կեղծիքի, սնամիտ մեծամտության ոգին:

Վեպում երկու շերտ են կազմում հերոսները. մի կողմում հանցագործ ու սադիստ վերնախավն է և նրանց սպասարկող լրտեսները, մյուս կողմում՝ նրանց զոհերը, Ավետիքի ընտանիքը, Վարոսն ու նրա որդու ազատամարտիկ ընկերները, մուրացիկ երեխաները: Հեղինակը ցույց է տալիս, որ ըմբոստության ոգին բոլորի մեջ չէ, որ մեռել է: Եթե Ավետիքի հարևանները Գոռին ձերբակալելիս դուռ ու լուսամուտ փակում և վարագույրի հետևից են նայում իրադարձություններին (մեղքը նրանցը չէր, այլ վախի մթնոլորտ ստեղծողներինը), ապա Վարոսի որդու ընկեր-ազատամարտիկները մի լավ դաս են տալիս մուրացիկ երեխաներին շահագործող և միայն աքլորի մտով սնվող Բոքոնին: Համատարած այս մոայլություն մեջ, հեռապատկերում, իբրև խաղաղ գոյություն խորհրդանիշ, իբրև տեսիլք ու երազանք, միշտ առկա է ծիրանի ծառերի այգին:

Վեպի կենցաղային ու հոգեբանական շերտում կյանքը բացահայտվում է ճշգրիտ մանրամասներով: Այս ոլորտում կյանքի գույներն ավելի իրական, թերևս ավելի ծանոթ են: Դա վերաբերում է Արարատյան դաշտի բնանկարին, ուր բնորոշ մանրամասներով են ներկայանում ելակի մարգերի իրար հյուսված թելիկներով պատկերները, հավանոց քշվող հավերք, ենոքի՝ ներծծած նավթից ամբողջովին սևացած սայլը, վրիժառու կաշաղակը... Արարատյան դաշտավայրում, ուր ջրի առկայությունը գյուղացուն ամրացնում է հողին և

Հողի վրա կենտրոնացնում նրա բոլոր հետաքրքրությունները, մնացած ամեն ինչ դառնում է երկրորդական: Այս առումով շատ դիպուկ է Հեղինակի բնութագրությունը. «Իսկական Քրիստոսն էլ իր առաքյալների հետ եթե Արմավիր գար, հրապարակում երկու հարյուրից ավելի ունկնդիր հաղիվ հավաքվեր, քանզի հայի արմավիրցի տեսակը անասելի դժվարությունը է պոկվում տնից, հողից, շուկայից ու մրտնում այն տաճարը, ուր հավատ է քարոզվում, գաղափարներ են առկայծում, քաղաքականություն է խնդրվում» (էջ 48): Արձակագրի գրիչը նույնքան վստահ է թուրքմենական անապատներում աշխատող երկրաբանների, օձաորսների կենցաղի, գործողությունների, մասնագիտական կարողությունների, միջավայրին բնորոշ մարդկային բնավորությունների պատկերման հարցում:

Չուսպ ու համոզիչ գույներով է Հեղինակը ներկայացնում Ավետիքի ու Օվսաննայի սերը, նրանց ծնողական զգացումները, Գոռի հայրենասիրությունը: Առհասարակ գրողի խոր դիտողականությունը օգնում է նրան գտնելու երևույթի բնութագրական հատկանիշը, բնորոշ մակդիրը և կամ հարմար փոխաբերությունը: Այս հատկանիշներն օգնում են արձակագրին խուսափելու շատախոսությունից և համառոտ խոսքով հասնելու մեծ տպավորության: Օրինակ. հայերի արտագաղթը, օտար երկրների մարդաորսական քաղաքականությունը, այդ երևույթների պատճառները հանգամանորեն նկարագրելու փոխարեն Հովսեփյանն ստեղծում է մի տպավորիչ փոխաբերություն. «Զե՞ս տեսնում, դեսպանատները ողջ-ողջ ոնց են կուլ տալիս մայթով անցնողներին»:

«Ծիրանի ծառերի տակ» վեպը ծնում է նաև մտահոգություններ: Ճիշտ է, որ ժամանակը դեմքերն ու դեպքերը իրենց տեղն է դնում և օգնում ավելի սթափ գնահատելու եղելությունը, բայց դա միանշանակ չէ, որովհետև ժամանակը նաև կորուստներ է տալիս: Զե՞ որ ժամանակին, դեռևս անտեղյակ իրեն խաբողների դավերին ու կեղծիքներին, ժողովուրդն ապրեց իր մեծագույն ոգևորություններից մեկը և հաղթանակների ու նահատակների արյան զնով սկսեց ազատվել հավերժական զոհի իր բարդույթից: Այո, ժողովուրդն անասելի հիասթափվեց ու ողբերգություն ապրեց, բայց դա հաջորդեց հավատին: Նշանակում է, որ այդ օրերի կյանքի պատկերը ինչ-որ չափով միակողմանի է վեպում: Ինչ խոսք, գրողից չի կարելի պահանջել այն, ինչ նա չի էլ ծրագրել իր վեպը գրելիս: Հասկանալի է նաև, որ իսկական գրականությունը միշտ ընդդիմություն է, և գրողի վրա է դրված իրականության արատները բացահայտելու առաքելությունը:

Եվ ամենագլխավորը. չպետք է մոռանալ, որ հեղինակը քաղաքական վեպ է գրում, և նրա նպատակը կյանքի համակողմանի նկարագիրը չէ: Իբրև քաղաքական վեպ, «Ծիրանի ծառերի տակ» երկն ուղղված է նախկին իշխանությունների դեմ, դա քննադատություն է երբեմն գրոտեսկի հասնող պատկերներով, հետևաբար գրոտեսկի կողքին դրական կողմերի ընդգծումը կատեղծեր ոճական աններդաշնակու-թյուն:

Այնուամենայնիվ, եթե ոչ ոճական աններդաշնակություն, ապա առնվազն և՛ ոճի, և՛ հեղինակային դիրքորոշման տարբերություն կա քաղաքական վերնախավի և հասարակ մարդկանց նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքում: Ծիրանի այգի, ասել է, թե արդար աշխատանքի երկիր ստեղծելու հեռանկարը, գոյի հիմքերն ու կեցություն հենարանները գրողը տեսնում է չարատավորված խղճով ու վարքագծով մարդկանց մեջ: Եվ լավ է, որ Ռ. Հովսեփյանի վեպում, համատարած արատների, ստի ու կեղծիքի ծովում կան նաև Ավետիքի նման անհատներ, որոնք իրենց աշխատասիրությունը ու անաղարտ բարոյականությունը դառնում են երկրի ջիղը: Ավետիքի վարքագծի հիմքը բարությունն է: Դա ապրելու համար բավական է թե ոչ, դժվար է ասել, բայց գրողը հավատացած է, որ միայն ուժեղ մարդը կարող է բարի լինել, որովհետև «Ձենքն էլ թույլի ստեղծած է»: Գուցե դա է պատճառը, որ գրողը, հավատալով բարու ուժին, վստահ չէ նրա հաղթանակին, որովհետև «կյանքի ամենամեծ առեղծվածն այն է, որ շատ հաճախ այդ պայքարում հաղթում է թույլը» (էջ 94):

Վեպի կառուցվածքի հիմնական բաղադրիչը հիշողությունն է, որի միջոցով էլ ամբողջանում է հերոսի կյանքի պատկերը: Գուցե անլուրջ հնչի, բայց, եթե կարելի է ասել, հուշերը երբեմն ճիշտ չեն տեղաբաշխված: Արմավիրից քաղաք եկող հերոսին մենք հանդիպում ենք քաղաքի մուտքի մոտ, լույսը բացվելու պահին: (Ի դեպ, այստեղ կա մի շատ լավ պատկեր, որ դարձյալ վկայում է գրողի նուրբ դիտողականություն մասին. «... նոր օրվա լույսը, որպես սքանչելի մտրուկ, սայլակից քիչ առաջ ընկած էր քաղաք մտնում և ոչ թե վերից հավասարաչափ թափվում...»): Հերոսն անցնում է քաղաքամուտքից չուկա և մինչև Սարյանի արձան, ապա խանութ և խնամու տուն ճանապարհը և այդ ոչ երկար ճանապարհին, տուրևառի ու մարդկանց հետ հանդիպումին զուգահեռ, դրվագ առ դրվագ հիշում է կյանքի դեպքերը, որոնք էլ իրենց հերթին ընդմիջվում են հեղինակային խոսքով: Հուշերի այդպիսի հորդումը կարճ տարածություն վրա (մանավանդ որ Արմավիրից Երևան ամբողջ ճանապարհն անցել է ներքին

խոհը լուսեցրած) թվում է ոչ այնքան համոզիչ: Երբեմն անհամոզիչ են նաև սյուժետային դրվագների և հուշերի պատառիկների զուգորդումները: Օրինակ, չուկայում Շերեփուկին չիր վաճառելիս, երբ վերջինս հարցնում է ծիրանի չրի մասին, Ավետիքն այդ գործնական խոսակցության պահին տարվում է հուշերով, որոնք մի քանի էջ են զբաղեցնում վեպում: Սա, իհարկե, անբնական է, որքան էլ նկատի ունենանք, որ մտքի թռիչքը սահմաններ չի ճանաչում ո՛չ ժամանակի, ո՛չ էլ տարածության իմաստով: Ընդհանրապես հուշային վերապրումները շատ տեղ են զբաղեցնում վեպում, որոնք արհեստականորեն դանդաղեցնում են սյուժեի ընթացքը:

Ռուբեն Հովսեփյանի «Միրանի ծառերի տակ» վեպը մեր նորագույն պատմության շրջադարձային պահերից մեկի գեղարվեստական ընդհանրացումն է: Ի տարբերություն նույն կամ նման թեմա շոշափող մի քանի երկերի, Հովսեփյանի վեպի հիմքում որոշակի մարդու, մարդ անհատի ճակատագիրն է՝ լծորդված երկրի ճակատագրին: Վեպում մարդը ոչ թե միջոց է ինչ-ինչ խնդիրներ բացահայտելու, այլ՝ նպատակ: Իսկ սա ամենևին էլ փոքր արժանիք չէ:

2007

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գրող, գրականություն, ընթերցող3

Ա մաս

ԳՐԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

«Երեք երգից» մինչև Նավզիկե.....	29
Ջարենցի «Աթիլա» պոեմը	65
Ջարենցյան ինչ-ինչ ազգականեր արդի Հայ պոեզիայում.....	78
Պատմության գեղարվեստական արձագանքը	92
Նորօրյա խոհեր Հին գրամայի շուրջ	104
Քրիստոնեական թեմաներն ու խորհրդանիշները Վահագն Դավթյանի պոեզիայում	113
Գիշերերգության խորհուրդը.....	140

Բ մաս

ՔՆՆԱԳԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Խ. Աբովյանը արևմտահայ քննադատության գնահատությանը	153
Ա. Ջոպանյանը սփյուռքահայ գրականության քննադատ	175
Արսեն Տերտերյան.....	191
Հրանտ Մաթևոսյանի դասերը.....	201
Գրական երկի տարաբնույթ ընկալումները.....	215
Մի քանի դիտարկումներ արդի Հայ վեպի ներժանրային զարգացումների մասին	226

Գ մաս

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

Ավետիս Ահարոնյանի «Գիրքը»	241
Էսքիզ՝ դիմանկարի համար.....	253
Պայմանականի տրամաբանությունը	264
Ոչ ոտմանտիկ պատմություն	269

ՔԱԼԱՆԹԱՐՅԱՆ ԺԵՆՅԱ

ԳՐԱԿԱՆ ՀՈՐԻԶՈՆՆԵՐ

(ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԵՎ
ՀՈԳՎԱԾՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ)

Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Զ. Բղոյան

Համակարգչային շարվածքը՝ **Թ. Շ. Վարդանյանի**
Համակարգչային ձևավորումը՝ **Թ. Շ. Վարդանյանի**
Ա. Ն. Աղուզումցյանի

Ստորագրված է տպագրության 12.12.08 թ.:

Չափսը՝ 60x84 1/16: Թուղթը՝ օֆսեթ:

Հրատ. 15.8 մամուլ, տպագր. 17,5 մամուլ = 16,3 պայմ. մամուլի:

Տպաքանակ՝ 500: Պատվեր՝ 101:

ԵՊՀ Հրատարակչություն, Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

ԵՊՀ տպագրատուն, Երևան, Աբովյան 52