



Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, իր կայքերում ներկայացնելով հայագիտական հրատարակություններ, նպատակ ունի հանրությանն ավելի հասանելի դարձնել այդ ուսումնասիրությունները:

Մենք շնորհակալություն ենք հայտնում հայագիտական աշխատասիրությունների հեղինակներին, հրատարակիչներին:

*Մեր կոնտակտները՝*

*Պաշտոնական կայք՝ <http://www.armin.am>*

*Էլ. փոստ՝ [info@armin.am](mailto:info@armin.am)*

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ԼԱՐԻՍԱ ՄԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ,  
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ  
ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ

---

ԵՐԵՎԱՆ – 2007

Հրատարակության է երաշխավորել ԵՊՀ հայ  
բանասիրության ֆակուլտետի խորհուրդը

**Մնացականյան Լարիսա**

Մ 831 Հոդվածներ, ուսումնասիրություններ: - Եր.: Երևանի  
համալս. հրատ., 2007 թ., 198 էջ:

Գրքում ամփոփված են հեղինակի տարբեր տարիների  
հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները հայ նոր և նորա-  
գույն գրականության ու գրական քննադատության ակադեմի-  
կոր դեմքերի մասին:

Մի քանիսը հրապարակվում են առաջին անգամ:

Մ  $\frac{4603010000}{704(02)07}$  2007 թ.

ԳՄԴ 83.3 Հ

ISBN 978-5-8084-0884-5

© Մնացականյան Լ., 2007 թ.

Կ. Պոլսի «Մասիս» հանդեսը 1900թ. համար 26-ում բանաս-  
տեղծ, քննադատ Արտաշես Հարությունյանի հեղինակությամբ հրա-  
պարակում է մի հարցարան՝ ուղղված արևմտահայ գրողներին: Ի՞նչ  
ուղղությամբ պիտի ընթանա արևմտահայ գրականությունը 20-րդ  
դարում՝ մի նոր որակի հասնելու համար, ինչպիսի՞ն են լինելու թե-  
մաների ու խնդիրների այն շրջանակները, որոնք պետք է զբաղեցնեն  
ստեղծագործողներին, որն է, վերջապես, վաղվա գրականության  
մայրուղին,- սրանք էին հիմնականում հարցարանի բարձրացրած  
խնդիրները, որոնք սերտորեն կապված էին գրականության զարգաց-  
ման ռեալիստական ուղղության հետ, ելնում էին արևմտահայ ռեա-  
լիստական շարժման դասերից, ձգտում էին նպատակային ուղղվա-  
ծություն հաղորդել 20-րդ դարասկզբի արևմտահայ գրական սերնդի  
ոգորումներին:

Ելնելով այն առաջադրությից, թե յուրաքանչյուր ազգի գրակա-  
նությունն ներակայացնում է նույն ազգի անցյալ ու ներկա պատմու-  
թյունը, զոյատևման երաշխիքը «ցեղային գեղագիտական-գրական  
մասնավոր խառնվածքին տիրական առանձնահատկությունները»՝  
Ա. Հարությունյանն առաջադրում է արտաքնապես պարզ, իրենց իսկ  
մեջ արդեն որոշակի պատասխան ենթադրող հետևյալ հարցերը.

«Ա.-Կկարծե՞ք, թե մեր ցեղն ընդունակ ըլլա ճշմարտապես հայ  
գրականություն մը ստեղծելու:

Բ.-Այսօրվա թրքահայ գրականությունը ընդհանրապես կհամապա-  
տասխանե՞ ակնարկված պայմաններով հայ գրականություն մը, և  
Պոլիս՝ թրքահայերու արդի մտավորական կյանքին իբրև գլխավոր  
կեդրոն՝ ընդունա՞կ է ու կրնա՞ ըլլալ այդ գրականությունը երևան բե-  
րելու, իր բովանդակ ընդունակությանն ու կատարելությամբ մեջ:

Գ.-Կկարծե՞ք, որ այսօրվան պոլսահայ-թրքահայ գրականությու-  
նը պետք ունենա նոր ձգտումով մը ներշնչվելու, և, այս տեսակետեն՝  
ի՞նչ ուղղությամբ ու ի՞նչ ոգիով կը բաղձաք, որ կատարվի մեր գրա-  
կանության բարեշրջումը վաղվան համար:

Դ.-Ի՞նչ կխորհիք գավառական գրականության մասին: Ըստ ձեզ,  
գավառական գրականությունը ընդունա՞կ է ակնարկված բարեշր-  
ջությունն իրագործելու, թե մեր գրականության մեջ անոր գոյության  
իրավունքը պեսպիսություն մը, զանազանություն մը, մասնաճյուղի  
մը հանգամանքով միայն ընդունելի կնկատեք:

Իսկ եթե կրնդունիք գավառական գրականության կարևորությունն ու առավելությունը պոլսականին վրա, զուտ հայեցի ներշնչումով ու իսկատիպությամբ գրականություն մը ծաղկեցնելու ծրագրին իրականացման տեսակետեն, ըստ ձեզ, որո՞նք են այն միջոցները, որոնցմով գավառացի գրագետները գործնական վիճակը պիտի ունենային այդ գրական ծրագիրը գործադրելու:

Այդ պարագային, ի՞նչ պիտի ըլլա պոլսեցի գրագետին դերը՝ վաղվան գրականության նկատմամբ, և ի՞նչ կխորհիք իր ապագային մասին»<sup>1</sup>:

Արտաշես Չարությունյանի բարձրացրած այս հարցերը ծագում էին արևմտահայ գրականության ապագա ճակատագրի, վաղվա մասին խոր մտահոգությունից: Այդ մտահոգությունը պատահական չէր: 90-ական թվականների երկրորդ կեսին արևմտահայ հասարակական ու հոգևոր կյանքի համար ծանր պայմաններ էին ստեղծվել: Քաղաքական ռեակցիան սպառնում էր ժողովրդի գոյության բուն հիմքերին: Իր զարգացման բուռն շրջանում բռնի ընդհատվել էր ութսունականների այնքան խոստումնալից ռեալիստական շարժումը: Գրական հիմնական ուժերը հեռացել էին երկրից, ուր վայրենի գրաքննության պայմաններում այլևս անհնար էր առաջ տանել տասնամյակի առաջին կեսին ծավալված «մտավորական վերածննդի» (Արփիարյան) գործը: Երկրում մնացած սակավաթիվ մտավորականները անօրինակ ջանքերի գնով փորձում էին կենդանի պահել ընդհատված գրական շարժման ոգին: Բայց գրական վերասերման վտանգն օր օրին ավելի ու ավելի սպառնալից էր դառնում: Գրականությունն աստիճանաբար կորցնում էր իր ազգային դեմքը, զրկվում կենսական հարստությունից, հասարակական բովանդակությունից: Ստեղծված իրավիճակը միանգամայն զգաստ հայացքով էր գնահատում գրական քննադատությունը. «Բավական ատենն է վեր, գրականապես ճշմարիտ սնանկություն մը կտիրե մեր մեջ, - նկատում է Արտաշես Չարությունյանը: ...Գործունեության բոլոր կալվածներուն մեջ անհրաժեշտ կնկատվի այն աճապարանքը, որ ջղային հուզումնալից վիճակ մըն է մանավանդ: ...Այս հեքով ու աճապարանքին մեջ մեծապես տուժած է մեր գրականությունը... Դանդաղ, երագուն, բայց ապահով հեշտանքներ պարզևող, մտքի ճշմարիտ և իրական արքե-

ցության մը թանկագին երջանկությունը տվող ընթերցումին ճաշակը տեղի տված է հիմա սալոնի գրականության թեթև պետքերուն»<sup>1</sup>:

«Պոլսո հիմնիկվան գրականության մեջ,- գրում է այդ օրերին Ա. Արփիարյանը,-որևէ գաղափարի մը նույնիսկ գաղտնածածուկ ազդեցությունը չի նշմարվեր: Եվ ոչ էլ զգացման մը գերիշխանությունը կը հայտնվի: Գրողները կիրք մը չունին: Ոչ լավատես են, ոչ հոռետես, ոչ հուսալի, ոչ հուսահատ: Ներքին վրդովումի թեթև նշան միսկ չի տեսնվիր: Պոլսո հայ ժողովուրդին, հայ վարչության ամբողջ պատկերը Պոլսո օրագրության մեջ կը ցուանա»<sup>2</sup>:

Գրականության պատմաբանը, սակայն, իր մտորումներն ավարտում է հատկանշական մի հավատով. «Երբ նկատողություն կ'առնենք բոլոր այն հանգամանքները, որոնք մտավորական բարգավաճման դեմ պատնեշ կը կանգնեն Թուրքիո հայոց համար, ծայն մը մեր սրտեն մեզի կըսե, թե կես դարու մեջ գրականությունը, իր բոլոր թերություններովը մեկտեղ, դարձյալ տոհմային հզոր կենսականության ապացույցն է: Պիտի չվարանինք զայն հրաշագործության մը ծնունդ նկատել: Ու ցեղային հաստատ հավատքն է այդ հրաշքը պահողը: Պահենք հավատը, ու օր մը հրաշքը հզորագույն պիտի փայլի»<sup>3</sup>:

Մտահոգությունը գրականության այսօրվա ու վաղվա համար և հավատը ապագա վերածնության նկատմամբ, չէր նշանակում, թե քննադատությունը գրականությունը դիտում էր որպես ազգային կյանքի ինչ-որ մասնակի բնագավառ:

Արևմտահայ իրականության մեջ գրականությունը բացառիկ դեր ուներ կատարելու ժողովրդի ինքնագիտակցության արթնացման, սոցիալական ու քաղաքական ձգտումների իրագործման բնագավառում: Ուստի պատահական չէր, որ այդ ժողովրդի գրողը պետք է նույնացներ գրականություն և ազգ հասկացությունները, հոգևոր ինքնությունության մեջ պիտի որոներ ժողովրդի գոյության երաշխիքը: Չենց այդ էր «Մասիսի» հարցարանի քողարկված իմաստը, նրա շուրջ ծագած վեճերի իրական բովանդակությունը: Այն գիտակցությունը, թե գրականության ազգային նկարագիրը կարող է ձևավորվել միայն բնաշխարհիկ հողի վրա, իր շրջված երեսով ենթադրում էր ազգի գոյատևում՝ իր հոգևոր հարստությամբ և ինքնությամբ, ենթադրում

<sup>1</sup> Արտ. Չարությունյան, նշված աշխատ., էջ 237-238:

<sup>2</sup> Ա. Արփիարյան, Պատմություն ժժ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, Կահիրե, 1946, էջ 211:

<sup>3</sup> Ա. Արփիարյան, նշված աշխատությունը, էջ 214:

<sup>1</sup> Արտ. Չարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, 1968, էջ 321:

էր նաև այն, որ պատմականորեն ստեղծված իրադրության մեջ գրականությունը արևմտահայության համար պետք է փոխարինի այն ամենին, ինչից զրկված էր նա:

«Վաղվան գրականության» հիմքում ընկած գաղափարն, իհարկե, նորություն չէր: Նախ՝ հայ գրականության արևելահայ հատվածում այդ խնդիրը դրվել էր դեռևս տասնամյակներ առաջ և տեսականորեն ու գործնականում վաղուց արդեն լուծված էր: Պատահական չէ, որ Առանձարի այն դիտողությունը, թե արևելահայ մամուլը չի արծագանքում Պոլսի հայ մտավորականության նոր նախածեռնությանը, «Մուրճը» հենց այդպես էլ պատասխանում է. «Այդ գրական շարժումը ռուսահայերի համար թեև շատ միֆթարական երևույթ է, բայց զարմանք, հիացմունք չարժեւուց շատ հեռու է, որովհետև մեզ համար դա մի ծանոթ, համարյա անցյալ մտավոր շրջան է: Այն, ինչ թուրքահայերն այժմ են սկսում, այսինքն ժողովրդական կյանքի ուսումնասիրությունը, ռուսահայ գրական գործիչները անում են սկսած անցյալ դարի կեսերից: Թվատիցիներ, Ջարդարյաններ, Գեղամներ մենք ունեցել ենք և ունենք նաև այժմ, ահա թե ինչու սրանց գրական գործունեությունը մեզ համար մի նոր երևույթ չի համարվում»<sup>1</sup>:

Հարցարանի դրվածքով՝ «վաղվան գրականության» գաղափարը նորություն չէր նաև այն իմաստով, որ թեև նոր իրադրության մեջ և նոր տեսանկյունով, այնուամենայնիվ, շարունակում էր դեռևս 60-ական թվականներին Մկրտիչ Խրիմյանի առաջ քաշած և 80-ականներին Արփիարյանի մշակած գիծը:

80-ականների ռեալիստական շարժման պարագլուխը, բարձր գնահատելով հանդերձ Պոլսահայ մշակույթը, նկատում էր նաև, թե՛ «Պոլսականը հայ գրականությունը մը կազմելու չափ հզոր չեն», քանի որ կտրված են ազգային հողից: Ջերմոցային է Պոլսի գրականությունը, իսկ ջերմոցի մեջ կարելի է ծաղիկներ աճեցնել, բայց հզոր կաղմնի՝ անկարելի է: Ուստի և Արփիարյանը հայ ինքնուրույն գրականության զարգացման հեռանկարը կապում էր ոչ թե գաղթօջախների, այլ գավառի հետ, ուր կար իսկական տոհմային կյանք, ուր անաղարտ պահպանվել էին ազգային ավանդույթներն ու լեզուն. «Մեր զորավոր գրականությունը, գեղեցիկ ու կորովի լեզվով, գավառներու մեջ պիտի ծնի ու զարգանա»: Այս գիտակցությամբ էլ Արփիարյանը իր խմբագրած պարբերականներում լայն տեղ էր տալիս գավառացի

մտավորականներին, գրողներին, խրախուսում նրանց յուրաքանչյուր քայլը: Ա. Հարությունյանն ինքը այս մթնոլորտի ծնունդն էր:

Հետագայում Արփիարյանը, 19-րդ դարի արևմտահայ գրականության պատմությունը շարադրելիս, ավելի խոր տեսական հիմնավորում է տալիս իր երբեմնի գաղափարներին: Ամեն մի ընթացիկ գրական իրողության ստուգման հիմնական չափանիշը պատմությունն է: Այդ պատմության փորձը գրականության պատմաբանին հուշում է մի ճշմարտություն. Պոլսի՝ հայ մշակույթի կենտրոն դառնալու փաստը պատմականորեն անխուսափելի էր: Բայց դա հարկադրական անխուսափելիություն էր, ուստի և՛ «մեր գրականությունն ալ կը պարտավորվեր հայրենի հողեն դուրս տարագրյալ ապրիլ ու մեծնալ: Այս տարագրությամբ գրականությունը ինքնազարգացումի բնական ճամբեն մոլորեցավ: Այդ մոլորման գլխավոր հետևանքները լեզվական, գեղեցկագիտական և ընկերաբանական տկարություններ եղան»<sup>1</sup>: Այդ տկարության հիմնական պատճառը ազգային կյանքի, հոգեբանության, ոգու պակասն է: Եվ այստեղ Արփիարյանի դատողություններն ստանում են մի հետաքրքիր ուղղություն: Եթե ընդհանրապես գրականության, որպես մարդկային իմացության ու ճանաչողության ձևի, որոշիչը պատկերն է, ապա ամեն մի ազգային գրականության անկրկնելիության գաղտնիքը ևս պետք է որոնել հենց այդ բջջային մակարդակում: Պատկերն ստեղծում է արվեստագետը, բայց այդ պատկերի բնույթը նախապես որոշված է միջավայրի գործոններով՝ բնություն, կենցաղ, լեզվամտածողության յուրահատկություններ և այլն: Պատկերի ազդեցության ուժը միայն շլացմող անսպասելիության մեջ չէ, այլև այն բանում, թե ինչպիսի հիշատակներ է արթնացնում, ինչպիսի զուգորդություններ է առաջ բերում ընկալողի զգացմունքների ու գիտակցության աշխարհում: Իսկ վերջինս կախված է նրանից, թե ինչպիսի թելերով է կապված պատկերը ազգային հոգեբանության, տեսողության ու զգացողության, միջավայրի ներքին ու արտաքին հատկանիշների հետ. «ժառ ու ծաղիկ, կենդանի բնության տեսարաններ, հիշատակ, սովորություն, որ մեկը թվել, բազմաթիվ դարեր է ի վեր մեր երկրին մեջ ամբարած են պատկերներու գաղափարներ, որոնք մեր մատենագրության մշտնորոգ գեղազարդումին երկար ատեն պիտի բավեին: Բայց այդ ահագնակույտ հարստությունը որպեսզի հեղինակին օգտակարապես սատարե,

<sup>1</sup> «Մուրճ», 1903, թիվ 2, էջ 229:

<sup>1</sup> Ա. Արփիարյան, Պատմություն..., էջ 78:

պետք է որ գրագետն ալ հայրենի կյանքին վաղուց ընտելացյալ մը եղած ըլլա. ու ան ատենն է որ գրիչը ձեռքն առած պահուն՝ ազգային կյանքի պատկերն ալ հիշողութեանը բջջիներեն դուրս կը ցատկէ, սրտին աչքերեն վեր կը սուրա»: Մինչդեռ՝ «Պոլսեցի, Իզմիրցի գրողն իր «կապույտ երկինքն ու ծովը» գիտէ, «բուրումնավետ վարդը, քաղցրախոսիկ սոխակը, մեղմանուշ զեփյուռը», հայրենի ավանդութիւններն իրեն հասած ժառանգութեան բաժինը կտոր բրդու՛ լսածներն են միայն. ուստի և իրեն համար ալ հազվադեպ բարեբախտութիւն մըն է, եթէ հայրենական ուժեղ կամ գրգանուշ պատկերի նորութեամբ հաջողի ընթերցողը հմայել»<sup>1</sup>:

Սակայն միայն այս արտաքին հատկանիշների մեխանիկական ընդօրինակությամբ հնարավոր չէ հասնել պատկերի ազգային էության հիմքերին. դա պետք է միավորի ազգային էության այն մեծ ընդհանրությունը, որ տրվում է ի ծնե և զարգանում է հարազատ հողի վրա: Ահա թե ինչու Արփիարյանն այնուհետև նկատում է, թե գաղութաբնակ գրողը հայրենագիտական, ազգագրական ուսումնասիրությունների միջոցով եթէ կարող էլ է հասնել ազգային պատկերամտածողության ինչ-ինչ կողմերի ըմբռնմանը, բայց դա դեռ քիչ է իսկական ստեղծագործական ներքնատեսության համար, քանի որ՝ «չեն կրնար ազգին սիրտը իր հայրենիքը փոխադրել, հոն բաբախել տալ անոր: Պատմությունը սրբազնացուցած չէ հողը, ուր գրագետները իրենց բանաստեղծական ստեղծագործությունները ի հանդես կը բերեն որուն վրա կ'ուսումնասիրեն ապրված իրական կյանք մը: Պոլիսը, Իզմիրը մերինը եղած չեն ու պիտի չըլլան: Բաշալյան մը, Ջոհրապ մը, Կամսարական մը, Միր-Երո մը Օտյան մը հայ սրտերը այլապես պիտի գործվեին ու խռովեին, հայ մտքերը այլապես պիտի հուզեին և ուղղեին, եթէ անոնց հնարավոր եղած ըլլար Սուշ, Վան, Երիզա փոխադրել իրենց արվեստն ու ընկերաբանական իմաստասիրությունը»<sup>2</sup>:

Բուն հարցարանին և դրա շուրջը ծագած բանավեճին անդրադառնալուց առաջ այս նախնական դիտողությունները անհրաժեշտ էին ոչ միայն ցույց տալու համար Ա. Հարությունյանի հարցադրումների կապը 80-ականների ռեալիստական շարժման գաղափարի հետ, այլև որպեսզի հասկանալի դառնա այն նորը, որով հարացարանի առաջադրած խնդիրներն իրար էին շաղկապում արևմտահայ գրականության

նության զարգացման երկու տարբեր շրջաններ: «Մասիսի» հարցարանը նպատակ ուներ ապացուցել, որ պատմական նոր իրադրության մեջ այդ պահանջները ոչ միայն չէին կորցրել իրենց նշանակությունը, այլև ավելի կենսական էին դարձել, քանի որ փրկության խարխիս էին տալիս օրհասական ճիգերի մեջ թարտացող արևմտահայ գրականությանը: Մյուս կողմից՝ հայտնի դրույթները մեկնաբանվում էին գրական նոր մտահոգությունների տեսակետից՝ ստանալով նոր բովանդակություն ոչ միայն գործնական, այլև գեղագիտական առումով:

Եվ իրոք, արևմտահայ գավառներում մտավորական կյանքի աշխուժացման, գավառական գրականության բարգավաճման պահանջը զգալիորեն այլ բովանդակություն ուներ 80-90-ական թվականներին, քան նոր դարի սահմանագծին, երբ ժողովրդի կյանքում կատարված արմատական փոփոխությունները սկզբունքորեն նոր հայացք էին թելադրում նաև գրականության վաղվա հեռանկարների վերաբերյալ: Եթե Արփիարյանի սերունդը, լայնորեն գրականության բերելով բնաշխարհի հայության կյանքը, ձգտում էր լուծել առավելապես մշակութային խնդիրներ, ապա դարավերջի համայնման միտումները անբաժան էին ազգի քաղաքական վիճակին, ազգային գոյության և անկախության հեռանկարներին վերաբերող կենսականորեն հրատապ խնդիրներից: Եթե դրվում էր առաջին հայացքից տարօրինակ, տարակուսական այն հարցը, թե հայ ժողովուրդը ի վիճակի՞ է, արդյոք, ստեղծելու իր ինքնուրույն մշակույթը, ապա դա անպայման պետք էր հասկանալ նաև այն իմաստով, թե նա պատմական հեռանկարում կարողանալու՞ է պահպանել իր ազգային ինքնուրույն գոյությունը, ունենալու՞ է իր հողն ու անկախությունը: «Կուզենք գիտնալ,-հետագայում մեկնաբանում է իր հարցադրման իմաստը Ա. Հարությունյանը,-թե հայը ընդունա՞կ է ինքնուրույն գրականության, վասնզի կուզենք ճշտել, թե ինչ սահմանի և միջավայրի մեջ ունի անիկա ավելի ինքնուրույն անհատականություն»:

900-ական թվականների արևմտահայ իրականության մեջ, իհարկե, անհնար էր բացահայտ խոսել այս ամենի մասին, բանավեճի մասնակիցներից ոմանք նույնիսկ չէին էլ կռահում հարցարանի այդ երկրորդ կողմը: Բայց այսօր, պատմական հեռավորությունից, մանավանդ երբ աչքի առաջ ենք ունենում 10-ական թվականների գրական շարժման փորձը, միանգամայն որոշակի է երևում «վաղվան գրականության» գաղափարի ընդհանուր ազգային-քաղաքական բովանդակությունը:

<sup>1</sup> Ա. Արփիարյան, Պատմության..., էջ 80:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 81-82:

«Մասիսի» հարցարանն արտահայտում էր մի ընդհանուր մտայնություն, որ արդեն ուրվագծվում էր 90-ականների երկրորդ կեսի ազգային ու գեղարվեստական գիտակցության մեջ, այնպես որ «Բյուրակնի» առարկությունը, թե հարցարանում առաջ քաշված խնդիրները ժամանակին արծարծված են եղել իր էջերում, բոլորովին անհիմն չէր: 90-ականների շարժման ընդհատումից հետո էլ արևմտահայ մամուլը տարբեր առիթներով բազմիցս անդրադարձել էր «գավառական գրականության» հարցերին: Առանձին ակտիվություն էր հանդես բերում հենց Ա. Հարությունյանը, որը, ինչպես հայտնի է, կառավարության կողմից անբարեհույս ճանաչվելով, հարկադրված էր ապրել ու գործել գավառում: Մակարայից ուղարկված նրա թղթակցություններում, ընդհանրապես գեղարվեստական ու քննադատական հետաքրքրությունների մեջ տիրապետողը հենց այն գաղափարներն էին, որ հետագայում վերջնական ձևակերպում պիտի ստանային հարցարանում: Մեկ տարի առաջ «Քնարական բանաստեղծությունը մեր նոր գրականության մեջ» հոդվածում նա արդեն ընդհուպ մոտենում էր հարցարանի այն հիմնական մտքին, թե ինքնուրույն ազգային գրականության բարգավաճման աղբյուրը պետք է լինի մի կողմից մեր դարավոր դպրությունը, մյուս կողմից՝ հայրենի բնաշխարհը, բնաշխարհի հայության կյանքը, ուր անադարտ պահպանված բանավոր մշակույթի արժեքները, ավանդությունները, սովորույթները հարազատորեն ցուլացնում են ազգի ոգին, ազգային բնավորության առողջ ու նախաստեղծ հատկանիշները: Գրականության մեջ «ցեղին էական ոգին վերակենդանացնելու», «բնության ու կյանքի սերը» արթնացնելու համար պետք է վերադառնալ «ժողովրդական բանահյուսության նախնական ոգիին»: «Դեպի տոհմային նկարագիր ունեցող այս հոսանքը ցույց տրվելիք համակրության բարոյա-իմաստասիրական արժեքն ալ,-ավելացնում է քննադատը,-շատ բարձր կարևորություն ունի մեզի համար: Մեր հին մատենագրության անկեղծ ուսումնասիրությունը և մանավանդ ժողովրդային անգիր դպրության գանձարանին քննությունը մեզի կը սովորեցնեն թե՛ մեր ցեղը կարծվածին չափ լալկան ու կյանքի նկատմամբ ժխտական տրամադրություններով թխված հոգի մը չէ ունեցած: Իր գրականության, գլխավորապես իր բանաստեղծության մեջ խտացած իմաստասիրությունը՝ էապես չըլլալով հանդերձ միամիտ լավատեսությամբ իմաստասիրություն մը, կը հատկանշվի գլխավորաբար տեսակ մը մեղամաղծոտ սերով՝ դեպի կյանքին ստո-

րասական բարերար բխումը: Համաստվածյան ու բնապաշտ լայնածավալ ոգի մը կա հոն, որ բնության բաբախում երակներուն, Անոր կենսապատար առատաբուխ արգանդին նկատմամբ խանդակաթ պաշտամունքով մը երևան կուգա: Այս պաշտամունքին կեդրոնն է գլխավորապես Արևը, Լուսը,-անշեջ վառարան կյանքի հավիտենական բարի բխումին»<sup>1</sup>: Եվ այսպես՝ բնության ու համատարած հուսալքության դեմ՝ գոյության կենսահաստատ սկզբունք, խավարի դեմ՝ լույս, նեղ անձնականության դեմ՝ «համաստվածյան ու բնապաշտ լայնածավալ ոգի մը», -այս ամենը չի՞ նշանակում, արդյոք, ժողովրդի դարավոր գոյության խորքում թաքնված կենսական ուժերի մոբիլիզացման պահանջ. անհետացման վտանգի, բնաջնջման սպառնալիքի դեմ, գրականության վերածնությամբ չի՞ ակնկալվում, արդյոք, նաև ընդհանուր ազգային վերածնունդ:

Ա. Հարությունյանից անմիջապես հետո «Մասիսում» «Գաղափարի պետքը գավառի գրականության մեջ» հոդվածով հանդես է գալիս Հ. Գազանճյանը: Նա ևս զարագացնում է այն տեսակետը, թե՛ «մեր ներկա գրական ու մտավորական կյանքի մեղկ մթնոլորտին մեջ» անհրաժեշտ «առողջարար հեղաշրջության», «մեր ճշմարիտ գրականության վերածննդի» հիմքը գավառն է: Բայց, քննադատի համոզմամբ, հայկական բնաշխարհում ծայր առած մշակութային վերանորոգության շարժումը դեռևս վկայում է միայն պոտենցյալ հնարավորությունների մասին, որոնք իրականության մեջ կարող են վերածնվել գավառի հայ մտավորականության, ընդհանրապես հոգևոր կյանքի զարգացման ճանապարհով: Գավառի գրականության առաջ քննադատը դնում է գաղափարական հազցվածության կենսական խնդիրը: «... քանի որ որևէ գրականության արտահայտությունը պետք է ըլլա ցեղի մը ինքնուրույն կյանքին ու անոր հատուկ հոգեբանությունն, ուստի մեր գրականությունը կրնա անոնց անպատեհության ի բաց թոթափել այն ամեն հին, օտար ու խորթ տարրերը, որոնք համաձայն չեն այս տեսության, և ասանկ տարրեր ալ կվխտան մեր գրականության մեջ և գիտական ոգով, համոզված ու իսկատիպ գաղափարներով մեզի հատուկ կյանքի մը սկսել: Այլ ժամանակն է հիասթափելու և դուրս վանելու մտքերեն բոլոր աշխատությունները տեղավորելու համար ամոնց տեղ առողջ, տոկուն և հավասարակշիռ գաղափարներ, զերծ ամեն ծայրահեղությունեն»<sup>2</sup>: Թե ինչ գա-

<sup>1</sup> «Մասիս», 1899, թիվ 19-20:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

դափարներ նկատի ուներ քննադատը, դժվար չէ կռահել նրա այն դիտողությունից, թե՝ «կար ժամանակ մը... որ գաղափարային տարրերով առկա լուրջ գրականություն մը ունեինք ճոխ արտադրություններով, որոնք լիառատ ցանցեցին մեր մեջ առողջ ու օգտակար գաղափարներու սերմերը և որոնց կը պարտինք մեր մտավորական զարթունը՝ ներկա դարու մեջ»։ Քննադատի ակնարկը վերաբերում է ոչ միայն 80-ականների ռեալիստական շարժմանը, այլև 60-70-ական թվականների զարթոնքի շրջանին, երբ արևմտահայ իրականության մեջ առաջին անգամ դրվեցին ազգային-ազատագրական գաղափարաբանության հիմքերը։ Հեռանկարի մեջ հենց այսպիսի ակնկալիք ուներ «վաղվան գրականության» վերաբերյալ մտայնությունը, որ վերջնական ձևակերպում է ստանում «Մասիս» հարցարանում։

Հարցարանի շուրջ ծավալված բանավեճին անդրադառնալիս գրականագիտության մեջ հաճախ նույնացվում են «վաղվան գրականության» և «զավառական գրականության» հասկացությունները։ Այդպիսի նույնացման միտում նկատելի էր նաև բանավեճի առանձին մասնակիցների մոտ, այստեղից էլ՝ նրանց դատողությունների որոշ միակողմանությունն ու ծայրահեղությունը։ Իրականում, սակայն, հարցարանի հեղինակը նեղ իմաստով զավառական գրականությունից շատ ավելի լայն բովանդակություն է դնում «վաղվան գրականության» հասկացության մեջ։ Հարցարանը պարզում էր հեռուն գնացող մի գրական ծրագիր, որ ենթադրում էր արևմտահայ գեղարվեստական մտքի հիմնովին վերակառուցում։

Հարցարանին առաջինն արձագանքում է Շ. Շավարշը՝ «Թրքահայ գրականություն. երեկվանը, այսօրվանը, վաղվանը» բնորոշ խորագիրը կրող հոդվածով։ Հեղինակն աշխատում է ոչ այնքան ուղղակիորեն պատասխանել առաջադրված հարցերին, որքան, օգտվելով առիթից, հայտնել սեփական մտքերն ու նկատումները արևմտահայ գրականության անցած ճանապարհի, ներկա վիճակի և գալիքի մասին։ Հենց այստեղ էլ արդեն ուրվագծվում են այն խնդիրներն ու տեսակետները, որոնց շուրջը հիմնականում պետք է ծավալվեր բանավեճը։

Գլխավոր հարցը, ինչպես ձևակերպում է հեղինակը, այն էր, թե՞ ի՞նչ է մեր այսօրվան գրականությունը. ցեղին առանձնահատուկ, անոր հոգիեն բխած ու անով ապրող, անոր մտածման հարազատ ծնունդը եղող, անոր շունչովը տոգորուն գրականություն՞ն է ան։ Ունեցա՞նք սա վերջին քսան տարիներուն մեջ երկասիրություններ, որոնք հայ ոգին ամենն նրբացած, գտված ու ազնվացած ձևին ար-

տահայտումները ըլլային, այն ցեղին ոգին, որ ազգերու առանձնահատկությունը անսխալորեն կը դրոշմե... և կամ թե, վերջապես, կը գտնվի՞նք այն շավղին մեջ ուր մխիթարությունը ունենանք հուսալու, թե վաղը, մյուս օրը նոր լուսավոր շրջան մը պիտի բացվի մեր գրականության պատմության համար...»<sup>1</sup>։ Սրանից մակաբերվում են բազմաթիվ այլ հարակից հարցեր, որոնք, ավելի ու ավելի սրելով բանավեճը, կողմերին հաճախ հեռացնում են հարցարանի բուն գաղափարից, հանգեցնում ծայրահեղությունների։

Բայց, ինչպես սովորաբար լինում է նման դեպքերում, վիճաբանական կիրքը երևան է հանում այնպիսի մտահոգություններ, որոնք, «Մուրճի» բնորոշմամբ, իրոք, «մահվան ու կյանքի հարց» էին արևմտահայ իրականության համար։

Բանավեճին մասնակցում են Ռ. Որբերյանը, Ռ. Զարդարյանը, Ռ. Պերպերյանը, Ա. Հարությունյանը, Հովհ. Գազանճյանը, Ա. Ալպոյաճյանը, Առանձարը (մի փոքր ուշ), Գ. Շահինյանը, Գ. Անդրեսայանը և ուրիշներ։ Բանավեճի մասնակիցները, որքան էլ տարակարծիք էին «վաղվան գրականության» բնույթի, և ուղղությունների, ժամանակակից գրականության զնահատման, Պոլսի և գավառի գրականությունների նշանակությունների և փոխհարաբերությունների ու այլ հարցերի վերաբերյալ, այնուամենայնիվ, ելակետային հարցում գրեթե միաձայն էին՝ ընդունելով, որ ինչպես ամեն մի ազգ առհասարակ, այնպես էլ հայը, եթե մինչև այսօր չի էլ կարողացել ստեղծել ինքնուրույն ազգային մշակույթ, ապա վաղ թե ուշ ոչ միայն ի վիճակի է, այլև աստիճանաբար պիտի հասնի դրան։

Ընդհանրապես այնպիսի հարցադրումը, թե հայ ցեղն ընդունա՞կ է, արդյոք, «ճշմարտապես հայ գրականություն մը ստեղծելու» առաջին հայացքից կարող էր անիմաստ ու անհեթեթ թվալ։ Ռ. Պերպերյանն, օրինակ, հենց այս տեսակետից էլ մոտենում է հարցին. «Պետք չէ որ խնդիր ըլլա թե Հայը ինքնահատուկ գրականություն մ'ունենալու ընդունա՞կ է։ Գիտենք որ ամեն ժողովրդոց գոյության պայմանք՝ իրենց տարբերության մեջ՝ ավելի կամ նվազ նպաստավոր են գրական ծաղկման, մատենագրության ինքնատիպ հեշտ զարգացման»<sup>2</sup>։ Բայց թեկուզ այն հանգամանքը, որ վիճաբանողներից ոմանք ուղղա-

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 30։

<sup>2</sup> Նույն տեղը, 1900, թիվ 35։



կիրոն կամ անուղղակի բացասական պատասխան էին տալիս այս հարցին, ստիպում է, այնուամենայնիվ, մտածել, թե ինչու մե է բանը:

Ամենաանվերապահը, թերևս, Ա. Ալպոյաճյանի տեսակետն էր, թե՝ «գուտ հայացի ներշնչմամբ և իսկատիպությամբ գրականություն մը ծաղկեցնել անկարելի է մեր ցեղային անիսկատիպ կազմության, լեզվական անջատողության, մեր օտարասեր նկարագրին և քաղաքակրթությամբ անհամեմատ կերպով հետադեմ վիճակին բերմամբ»<sup>1</sup>: Իհարկե քննադատի այն համոզմունքը, թե հայ մշակույթը երբեք չի ունեցել ազգային նկարագիր, քանի որ միշտ եղել է զարգացման մակարդակով ավելի բարձր ժողովուրդների ազդեցության տակ, զուրկ է որևէ հիմքից: Հայ գրականության զարգացման մեջ բացարձակ նշանակություն վերագրելով ազդեցության գործոնին՝ Ալպոյաճյանն ակնհայտ սխալ է թույլ տալիս: Սակայն «մեր ցեղային անիսկատիպ կազմության», «լեզվական անհաջողության», վերջապես, ժողովրդի հիմնական զանգվածի հետամնացության վերաբերյալ նրա ակնարկներին արժի ուշադրություն դարձնել: Սրանք ամենևին էլ երկրորդական պայմաններ չէին՝ ինքնուրույն ազգային գրականություն ստեղծելու համար: Լեզվական միության, ազգի ներքին կազմակերպվածության, հատկապես գավառի ազգաբնակչության կրթության ու լուսավորության, ազգային ինքնագիտակցության արթնացման՝ որպես գրական վերածննդի անհրաժեշտ նախադրյալների մասին բազմիցս գրել էին դեռ արևմտահայ ութուսնականները: Այն ժամանակ էլ խնդիրը դրվում էր ոչ միայն ներազգային կյանքի սահմանափակ շրջանակներում, այլև քաղաքական նկատառումների ավելի ընդարձակ տարածքի վրա: Բանավեճի օրերին հարցի այս երկրորդ կողմը կենսականորեն ավելի սուր նշանակություն ուներ, թեև բացահայտ արտահայտելու համար հնարավորություններն ավելի սուղ էին: Մնում էր ժողովրդի ճակատագրի վերաբերյալ տագնապներն արտահայտել մասնավոր գրական մտահոգությունների ձևով: Այլապես առաջին հարցը իրոք անտեղի կլիներ: Այս բանը շատ լավ էր հասկանում հարցարանի հեղինակը, հասկանում էին նաև բանավեճի մասնակիցները, որոնցից ամեն մեկը յուրովի անցկացնում է այն միտքը, թե ազգային ինքնուրույն գրականություն ստեղծելու համար անհրաժեշտ են օբյեկտիվ պայմաններ: Ալպոյաճյանը լեզվական միության պահանջով հագիվ թե նկատի ուներ այն, թե Պոլսի

հայերենը պետք է տարածել նաև գավառներում. նա պարզապես ուզում է ասել, որ ազգի «իսկատիպ կազմությունից», այսինքն՝ ներքին կյանքի ամբողջականությունից ու միասնականությունից պետք է ծագի անհրաժեշտ լեզվական ընդհանրություն, որի հիման վրա էլ կարելի կլինի ակնարկել «հայացքի ներշնչմամբ և իսկատիպությամբ գրականություն մը»: Եթե շարունակենք այս ձևով տրամաբանել, ապա դուրս կգա, որ ազգի հոգևոր վերելքի և ինքնահաստատման գլխավոր պայմանը քաղաքական անկախությունն ու ներքին միասնությունն է: Հենց այսպիսի արձագանք էլ նպատակ ուներ առաջ բերելու հարցարանի առաջին հարցը:

Ռ. Որբերյանն, օրինակ, առարկելով Շ. Շավարշին, գրում է. «Հետևակ ու միջակ եղած ենք, այո, անուրանալի է: Բայց անժխտելի ալ է թե զարգացումի անհրաժեշտ պայմանների բացարձակ չգոյությունը անցյալին մեջ առիթ տված է այդ միջակության: Այնպես որ «ճշմարտապես հայ գրականություն մը չենք կրնար արտադրել» ըսելու չափ հոռետես չեն: Ատիկա պայմաններն կախում ունի»<sup>1</sup>: Իսկ Գ. Շահինյանն ուղղակիորեն նկատում է, թե հայ ժողովուրդը միանգամայն ընդունակ է «իսկատիպ գրականություն մը երկնելու, եթե տրվի անոր զարգացման հատուկ միջոցներ»<sup>2</sup>: Ա. Հարությունյանը, առարկելով Ռ. Պերպերյանին, գրում է. «Ինձի կը թվի, թե որևէ ժողովրդի համար իսկատիպ ինքնահատուկ գրականության մը հնարավորությունը՝ ինքնահատուկ կյանքի մը թեթևությամբ միայն կրնա գոյության իրավունք ստանալ: ...Կուզենք գիտնալ, թե հայը ընդունակ է ինքնուրույն գրականության, վասնզի կուզենք ճշտել, թե ի՞նչ սահմանի և միջավայրի մեջ ունի անիկա ավելի ինքնուրույն անհատականություն»<sup>3</sup>: Մեծ խորաթափանցություն հարկավոր չէ կռահելու համար, թե ինչպիսի պայմանների ու միջոցների մասին է խոսքը:

Սուր տարակարծություններ առաջ եկան հատկապես հարցարանի երկրորդ հարցի վերաբերյալ: Խոսքը վերաբերում է Պոլսի հայ գրականության արժեքավորմանը, որ նշանակում էր պատմական հայացքի ստուգմանը ենթարկել արևմտահայ գրականությունն առհասարակ: Բանավեճի մասնակիցների մեծամասնությունը գտնում էր, որ պոլսահայ գրականությունը ոչ մի շրջանում չի ունեցել իր ինքնուրույն ազգային դիմագիծը: Ալպոյաճյանը գրում է. «Այսօրվան

<sup>1</sup> «Մասիս», 1901, թիվ 10:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 31:

<sup>2</sup> «Արևելյան մամուլ», 1901, թիվ 3:

<sup>3</sup> Ա. Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, Երևան, 1968, էջ 330-331:

թրքահայ գրականությունը ըսվածը հայ գրականությունը մը չէ որչափ ատեն որ որոշ հատվածի մը կը խոսի և արդեն ինքնին գրականության կոչումին համապատասխան արժեք մը չունի: Պոլիս - իբրև թրքահայերի արդի մտավորական կյանքի գլխավոր կենդանուհի - ինչ որ կ'ընեն ուրիշ բան չէ, եթե ոչ գրականություն մը արտադրելու փորձեր: Պոլիս՝ օտար գրականութենեն քաղվածքներ, հետևաբար օտար ճաշակի, դասակարգության և գեղեցկագիտության ըմբռնումներն է որ կու տա գավառին, առանց խորին ու շեշտված քննության մը բովեն անցնելու այդ յուրացումները և փոխանցումները...: Այս սահմանափակ դերին մեջ Պոլիս չի կրնար կամ ընդունակ չէ վաղը իր բովանդակ ընդարձակությանը և կատարելությանը մեջ ճշմատարպես հայ գրականություն մը երևան բերելու»<sup>1</sup>:

Ը. Շավարշը Ալպոյաճյանի նման չի դիմում հեռավոր էքսկուրսների: Նա խոսում է հատկապես իր օրերի ընթացիկ գրականության մասին. «Այսօրվան Պոլսո գրականությունը բացի մեկ քանի ժամոթ բացառություններե (որոնք սակայն իրենց ճիգին փոքրությամբ ու արտադրություններուն աննշանությամբը գրեթե ազդեցություն մը չունին) այսօրվան գրականությունը, հուսահատեցնելու չափ, լացնելու աստիճան, տկար, ազագուն ու ամուլ է»<sup>2</sup>: Քննադատը ոչ մի ինքնուրույն ազգային գիծ չի տեսնում նույնիսկ 80-ականների ռեալիստական արձակում, որը, նրա կարծիքով, «շուքի մը պես» հետևել է ֆրանսիական գրականությանը: «Պոլսական գրականությունը մինչև հիմա չի կրցած տիրական ինքնատիպ գրականություն մը արգասավորել և որուն ատակ չէ»<sup>3</sup>, - առարկելով Ռ. Պերպերյանին և շարունակելով պաշտպանել իր տեսակետը՝ գրում Ռ. Ջարդարանը: Գ. Շահինյանը փորձում է պաշտպանել մի միջին գիծ՝ նկատելով, թե՛ հայ գրականությունը հնուց ի վեր թեև «բնաշխարհիկ սկզբնատպության մը դրոշմ չի կրեր», բայց և այնպես բոլորովին անարժեք չէ ընդհանուր գրական-պատմական տեսակետից, քանի որ այդ գրականության լավագույն նմուշները՝ «հայ մտքին սեփական ուժովն ու երանգովը հղացված ըլլալով, հայ ցեղին ընդունակության ստորասնական հայտարարները կրնան համարվիլ արդարև»: Այնուամենայնիվ, նա էլ վերջիվերջո հանգում է այն մտքին, թե՛ «Այսօրվան թրքահայ գրականությունը իր ամբողջությանը մեջ չի կրնար ունեցած ըլլալ ճշմա-

րիտ ինքնուրույն գրականության մը պայմանները: Օտար գրականությանց, մասնավանդ ֆրանսիական գրականության ազդեցությունը ջախջախիչ եղած է...»<sup>1</sup>:

Գ. Անդրեասյանը «Արևելքում» տպագրված մի ընդարձակ հոդվածաշարով կատարում է պոլսահայ գրականության «բաղդատական ուսումնասիրությունը», այդ գրականության ամբողջ պատմությունը ենթարկում է յուրօրինակ շրջաբաժանման և հանգում այն եզրակացության, թե Պոլսի հայ գրականությունը իր զարգացման գրեթե բոլոր շրջաններում եղել է գերազանցապես «տիեզերական և համամարդկային գրականության մը» արձագանքը, ուստի և «իր նյութերու առատությամբ և զանազանությամբ հանդերձ չի կրցած ներակայացնել տոհմային գրականությունը, չի կրնար բացարձակապես հետևելի օրինակ ըլլալ անոնց, որ ինքնատիպ առանձնահատուկ գրականության ուղիղ ճամբան կը փնտռեն»<sup>2</sup>:

Բերված կարծիքների մեծ մասի հեղինակները գավառում գործող կամ գավառացի ծագումով գրողներ էին, և դա իր որոշակի անձնական կնիքն է դրել նրանց տեսակետների վրա: Սակայն անկախ դրանից էլ այդպիսի ժխտողական դիրքորոշումը պոլսահայ մտքի կեսդարյա ջանքերով ստեղծված մի ամբողջ մշակութային ժառանգության հանդեպ, ինքնին անարդարացի ու միակողմանի էր: Այդ դիրքորոշման հետին միտումը, իհարկե, պարզ է: Դա բխում էր հենց հարցարանի բուն ոգուց: Անհրաժեշտ էր ժողովրդի և նրա մտավորական մասի մեջ ամեն գնով արմատավորել այն գիտակցությունը, թե ազգի գոյության հիմքը, հետևաբար և նրա հոգևոր կյանքը սնուցող մայր ակունքը հազարամյակների պատմությամբ սրբացած հողն է, հայրենի բնաշխարհը, այսինքն՝ անկախ ու ինքնուրույն կեցությունը: Այս գաղափարն ընդգծելու տեսակետից է միայն, որ ինչ-որ կերպ արդարացվում էր Պոլսի և գավառի գրականությունների համեմատական քննությունը: Սակայն դրանց բացահայտ հակադրությունը բանավեճի ընթացքում հարցի անհարկի սրացումն էր, որ բանավեճող կողմերին հաճախ հեռացնում էր հարցարանի հիմնական գաղափարից:

Այս տեսակետից անհավասարակշռվածը, թերևս, Ռ. Պերպերյանի ելույթն էր:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 35:

<sup>2</sup> Նույն տեղը, թիվ 30:

<sup>3</sup> Նույն տեղը, 1901, թիվ 16:

<sup>1</sup> «Արևելյան մամուլ», 1901, թիվ 8:

<sup>2</sup> «Արևելք» 1901, թիվ 4403:

Տարբեր ազգային մշակույթների փոխադարձ շփման, փոխազդեցության և փոխհարստացման երևույթն ընդունելով որպես մշտապես գործող օրինաչափություն՝ քննադատը նկատում է, թե՛ «բացարձակ մնանողությունն մը չի կրնար ըլլալ. անիմաստ բան մը կ'ըլլա այդ, նպատակե և ներգործութենե զուրկ», այնպես որ Պոլսի հայ գրականությունը դիտել միայն որպես հետևողություն, որևէ ինքնուրույն գիծ, ազգային նկարագիր չտեսնել այնտեղ, միանգամայն անհիմն պնդում է: Պոլիսը արևմտահայ մտավորական կյանքի կենտրոնն է դարձել պատմական հանգամանքների բերումով: Այդ նույն հանգամանքներն էլ տասնամյակների ընթացքում ձևավորել են Պոլսի հայ համայնքի ներքին կյանքը: Մայրաքաղաքի հայության բարքերը, կենցաղն ու մտածողությունը, իհարկե, տարբեր էին գավառից: Ուստի և այդ բարքերի արտահայտությունը եղող գրականությունը «իր գավառացի եղբայրներուն քիչ մը տարօրինակ ու կնճռոտ, և հետևապես, օտարադեմ պիտի երևար»: Բայց դա, ինչպես բացատրում է այնուհետև քննադատը, հիմք չի տալիս ամբողջապես խորթ ու օտարացած համարելու Պոլսի գրականությունը: «Պոլսի գրականություն» ասվածը պայմանական հասկացություն էր, որ շրջանառության մեջ էր մտել բանավեճի ընթացքում: Արևմտահայ մտավորական կյանքի կենտրոնը Պոլիսն էր, և բնականաբար ազգային գրականության հիմնական արժեքները պետք է ստեղծվեին այնտեղ: Բայց վերջներս միայն տեղական նշանակություն չունեին: Դրանք համազգային մշակույթի արժեքներ էին, ինչպես, ասենք, Պեշիկթաշյանի, Դուրյանի, Պարոնյանի, ռեալիստ ութսունականների խմբի ստեղծագործությունները, որոնց մեջ արտացոլվել են ամբողջ ժողովրդի կյանքը, նրա հասարակական և քաղաքական կացությունը՝ որոշակի պատմաշրջանում, նրա ցավերն ու երազանքները: Պոլսում և գավառներում ստեղծված գրականությունները իրենց ձևային հատկանիշներով չէին կարող չտարբերվել միմյանցից: Եթե Պոլսի գրական միտքը ինչ-ինչ ազդեցությունների հետևանքով «բարեշրջվել» ու հղկվել է, ապա որոշակի պայմաններում նույնպիսի ճակատագրի կարող էին արժանանալ նաև գավառի գրողները: Բայց, ինչպես եզրակացնում է քննադատը, «ներքնապես նույն ցեղն է միշտ, բանիբուն դիտողը նույն էական հատկություններն ու թերությունները պիտի գտնի պոլսեցի ու գավառացի հայերուն մեջ, ինչպես հասարակաց ունին շատ մը նախապաշարումներ, ասություններ, ավանդավեպեր ու սովորություններ»:

Հակապոլսականների փաստարկներից մեկն էլ այն էր, թե պոլսահայ գրականությունն իր գոյության ամբողջ ընթացքում տարված է եղել միայն այսպես կոչված՝ համամարդկային թեմաներով ու գաղափարներով, որը ի վերջո հասցրել է ազգային նկարագրի կորուստին: Այս տեսակետը առանձին հետևողականությամբ պաշտպանում էր հատկապես Գ. Անդրեասյանը: Բայց հայտնի ճշմարտություն է, թե ամեն մի համամարդկային գրական արժեք խորապես ազգային է և ընդհակառակը: Հենց այս ելակետից էլ «Մուրճը» առարկում է արևմտահայ քննադատին. «Համամարդկային գրականությունը» իբրև մի առանձին բոլորովին տարբեր ճյուղ, գոյություն չունի այժմ ազգերի մեջ, և այն գրականությունը, որին մենք կարող ենք տալ «համամարդկային անունը, կազմվում է հենց այնպիսի ստեղծագործություններից, որոնք այս կամ այն ազգի մեջ երևան են եկել, կրում են այդ ազգի հոգին, բնորոշ առանձնահատուկ գույները»<sup>1</sup>: Հասկանալի է, ուրեմն, թե ինչպիսի հակասության մեջ էին ընկնում այն քննադատները, որոնք, Պոլսի հայ գրականությանը վերագրելով համամարդկային բովանդակություն, միաժամանակ ժխտում էին այդ գրականության ազգային նշանակությունը:

Ռ. Պերպերյանը, խնդրին մոտենալով մի այլ կողմից, ցույց է տալիս, որ այդպիսի տեսակետը նպաստավոր չի կարող լինել հենց բուն գավառական գրականության համար, քանի որ նեղացնում է գրականության մեջ «տոհմային» հասկացության շրջանակները: Ինչպես որ Պոլսի գրականությունը, անդրադառնալով «ընկերական իմաստասիրական հարցերին», արժարծելով «ամբողջ մարդկության վերաբերյալ հասարակաց խնդիրներ», չի կորցնում իր տոհմիկ նկարագիրը, այնպես էլ գավառի գրողները, գրառելով միայն ժողովրդական ավանդություններ, հեքիաթներ, տալով գավառական բարքերի ու կենցաղի ճշգրիտ նկարագրություններ, դրանով չէ, որ պետք է հասնեն գրականության ազգային ոգու էությանը. «Անձուկ մտածում է կարծել թե տոհմային գրականությունն այն է միայն, որ տոհմային ավանդություններն ու բարքերը ներկայացնելու մեջ կը սահմանափակվի՝ իբրև մի չինական պարսպի մեջ»: «Ուրիշ բան է, ինչպես այնուհետև նկատում է քննադատը, երբ ձեռնհաս գրողներ գավառական ավանդությանց մթերքեն հուսմանը նյութեր քաղելով՝ անոնցմե արվեստին ճարտարություններով զարդարված գեղեցկագիտական

<sup>1</sup>«Մուրճ», 1901, թիվ 8:

գործեր դուրս կը բերեն, կամ պարզապես գավառական կյանքը բնութայն շրջանակին մեջ հրապուրիչ-կենդանի ոճով մեզ կը ներկայացնեն, ինչպես ըրած է Սրվանձտյանց ու կ'ընեն Թլկատինցին, Ռ. Ջարդարյանը, Գեղամ իրենց տեղական բարքերու և դեմքերու գեղեցիկ պատկերներուն մեջ»<sup>1</sup>:

Չարցարանի հիմնական գաղափարից ծագում էր նաև մի այլ խնդիր. անհրաժեշտ էր վերափոխել արևմտահայ գրական մտքի շարժումը՝ ստեղծված պատմական իրադրության ու գեղարվեստական զարգացման ժամանակակից պայմաններին համապատասխան: Սա գրականության ներքին զարգացման անհրաժեշտությունն էր, որ ավելի սրությանը էր երևան գալիս արևմտահայության համար ստեղծված քաղաքական ծանր իրավիճակում: Բանավեճի գրեթե բոլոր մասնակիցներն այս հարցում համակարծիք էին: Տարակարծություններն ու վեճերը վերաբերում էին այդպիսի վերակառուցման ոգուն և ուղղություններին:

Չատկանշական է, որ նույնիսկ բանավեճի այն մասնակիցները, որոնք պնդում էին, թե արևմտահայ գրական մտքի կենտրոնը ապագայում ևս պետք է լինի Պոլիսը, սպասվող մտավորական վերածննդի հեռանկարն այնուամենայնիվ կապում էին հայկական բնաշխարհի հետ: Բայց այդ կապի բնույթի վերաբերյալ բանավիճող կողմերը տարբեր պատկերացում ունեին: Պոլսամետ հայացքը, ինչպես երևում է, օրինակ, Ռ. Պերպերյանի բերված մտքից, «վաղվան գրականության» մեջ գավառին վճռական դեր հատկացնող մտայնության ներսում նկատում էր որոշակի սահմանափակություն: Ուստի և այդ հայացքի կողմնակիցները համոզված էին, որ ազգային գրականության հետագա զարգացման մեջ բոլորովին չամտեսելով Պոլսի դերը՝ իրենք ավելի ճիշտ են պատկերացնում խնդիրը: Պոլսի դերը բացարձակացնող տեսլետն, իհարկե, միակողմանի էր, ինչպես, ասենք, Ալպոյաճյանի այն պնդումը, թե՝ «գավառական գրականությունն ալ եթե կուզե վաղվան գրականության մեջ իրեն վերապահված դեր մը ունենալ- իբրև առողջ ու կենսունակ տարր մը ծվեն նոր ելած թռչունի մը պես պարտի ապաստանիլ նույն իսկ զինքը ծնող և հասցնող Պոլսո գրականության թևերուն տակ, յուրացնելով անկե ինչ որ օգտակար է և գեղեցիկ, եթե ոչ անխուսափելի կերպով կորսվելու դատա-

պարտված է »<sup>1</sup>: Բայց կար նաև ավելի շրջահայց մի տեսակետ, որ Պոլսի և գավառի մտավորական շփումը ձգտում էր դնել ռացիոնալ հողի վրա: Գ. Շահինյանն, օրինակ, առաջադրում է բավականին ողջամիտ մի պահանջ. «Թող հայ վիպասանը իր բոլոր ատաղձը փնտռե հայ կյանքին ընկերական զանազան հարաբերությանց մեջ, ցուցնե, ցուցադրե այն բնատոհմիկ հանգամանքները, որոնք հայ կյանքը կը հատկանշեն, գրագետը թող զբաղի անոր հոգեկան, բարոյական բոլոր հատկորոշ պեսայիսությունները ուսումնասիրելու, հայ բանաստեղծը քիչ մ'ավելի իր ինքնության մեջ փնտռե ներշնչումի այն ազդակները, բեկբեկելու իր ցեղին սեփական զգացումներուն ամեն մեկ ցուլքն ու երանգը, այս կերպով բարեշրջումը կատարված և հայ գրականությունը տեղ մը պիտի ունենա իբր ցեղի մը կյանքին ցուլացուցիչ պատկերը»: Եթե այս ամենը լավագույնս իրագործելի է հայ միջավայրում, բնաշխարհիկ հողի վրա, այսինքն՝ գավառներում, ուր ազգային կյանքը «անխառն կերպով ի հայտ կուգա», ապա Պոլիսն էլ իր հերթին կոչված է օտար մշակութային արժեքների յուրացմամբ զարգացնելու հայ գեղարվեստական միտքը. «իրեն կը մնա գերագույն դեր մը. ինք միայն իր դիրքին ուր միջավայրին ընձեռած առանձնաշնորհումովը և խնամով մեր մեջ պիտի ներմուծի օտար գրականությանց այն գոհարները, որոնք առանց մեր ցեղին գրականության ինքնուրույն նկարագիրը եղծանելու, պիտի զարդարեն զանի, մատակարարելով նաև զարգացման ու ճաշակի այլազան տարրերը»<sup>2</sup>:

Չարցի այսպիսի դրվածքը, անկասկած, ուներ իր հեռանկարային կողմը: Վերջիվերջո անհնար է շրջանցել այն իրողությունը, որ հայ գավառներում տիրող պայմանները, համենայն դեպս տվյալ պահին, բացառում էին բուն Չայստանում մտավորական կյանքի ծավալումն և նորմալ զարգացման հնարավորությունը: Անդրադառնալով գավառի գրականության հարցին՝ «Մուրճը» իրավացիորեն գտնում էր, որ սկսած շարժումը որքան էլ խրախուսելի է, այնուամենայնիվ նրա հարատևությունը կախված է «քաղաքական պայմանների հնարավոր և մոտիկ փոփոխությունից», այլապես այդ շարժմանն էլ վիճակված է նույնպիսի վախճան, ինչպիսին՝ Մկրտիչ Խրիմյանի հայտնի նախածեռնությանը Վանում և Վասպուրականում: Այսպիսի

<sup>1</sup> «Մասիս», 1901, թիվ 10:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 35:

<sup>2</sup> «Արևելյան մամուլ», 1901, թիվ 8:

իրադրության մեջ իսկապես միայն Պոլիսը կարող էր լինել արևմտահայ գրական կյանքի կենտրոնը: Խնդիրն այն էր, թե պոլսահայ մտավորականությունը ինչպե՞ս պետք է կատարեր գրական առաջնորդի իր դերը: Դեռևս բանավեճից երկու տարի առաջ Ա. Չոպանյանը, նկատելով հանդերձ, որ «Թուրքիո հայոց մտավորական կեդրոնը պղտոր լույս մը կ'արծակե այս վայրկյանիս», այնուամենայնիվ ազգային ու գրական կյանքի հետագա բարգավաճման հեռանկարը կապում էր մայրաքաղաքի՝ իբրև արևմտահայ հոգևոր կյանքի կենտրոնի, դերի ու հեղինակության վերստին բարձրացման հետ. «Անտարակուսելի է, որ պատրաստվելու վրա եկող սերունդը, ավելի խանդով և ավելի գիտակցությամբ համակված, պիտի բարձրացնե դպրոցը և գրականությունը և պիտի վերսկսի գավառներում բարոյական շարժումը արծարծելու և վարելու դերը՝ որ իրն է»<sup>1</sup>:

Հասկանալի է, ուրեմն, որ «վաղվան գրականության» ընդհանուր համապատկերում Պոլսի հայ մտավորականության դերի խառն և անվերապահ անտեսումը բանավիճական ծայրահեղություն էր և հեռու էր իրերի ռեալ վիճակը արտահայտելուց: Ընդհանրապես ազգային մշակույթի տրոհումը երկու միմյանց հակադիր թևերի, զուրկ էր ինչպես հեռանկարից, այնպես էլ որևէ պատմական կամ գեղագիտական հիմքից: Գրականության համազգային հնչեղությունը բարձրացնելու, այդ գրականությունը տոհմիկ հատկանիշներով հարստացնելու խնդիրը արևմտահայ մտավորականությանը հուզել է բոլոր շրջաններում, միշտ էլ նա ձգտել է հաղթահարել օտար ազդեցությունները: Ծիշտ է, ազգային մշակույթի միասնականության մեջ եղել են ինչ-ինչ ճեղքվածքներ, բայց բոլոր դեպքերում դրանք ունեցել են իրենց հասարակական – քաղաքական օրյեկտիվ պատճառները: Դարձյալ իրավացի է, «Մուրճը» նկատելով, թե՝ «պոլսական և գավառական հայ միտքն ի մի ձուլվելու համար... պակասում են նյութական հանգամանքներ, օտար գրական ազդեցությունները այդ միացված մտքին այս կամ այն ուղղությունը կարող էին տալ, բայց նրանց անջատել երբեք չեն կարող»<sup>2</sup>:

Մի կողմից՝ Պոլսի, մյուս կողմից՝ գավառի մենաշնորհը հաստատող կածոներին զուգընթաց կար նաև մի երրորդ տեսակետ, որ առհասարակ այդպիսի բաժանում չէր ընդունում: Այդպիսի միտում ու-

ներ, օրինակ, Ռ. Պերպերյանի հողվածը: Առավել անվերապահ էր Ռ. Որբերյանը: Հակված լինելով այն տեսակետի կողմը, թե հայ գրականությունն սկզբից ի վեր տառապել է ազգային ինքնատիպության պակասից, ժամանակակից գրական շարժման մեջ ևս տեսնելով միայն «նախափորձեր»՝ Որբերյանն էլ կենսականորեն անհրաժեշտ է համարում գրականության արմատական վերակառուցումը: «Նախ որպեսզի ճանչնանք մեր մտավորական մակարդակը ու երկրորդ որպեսզի կամաց՝ այլ հարատև աշխատությամբ կարենանք հիմնարկել զուտ հայ գրականությունը»: Այսպիսի վերակառուցման տեսակետից, ինչպես այնուհետև նկատում է նա, անիմաստ է ժողովրդի հոգևոր կյանքը տրոհել միմյանց հակադիր թևերի, միմյանցից անջատել գավառի և Պոլսի գրականությունը: Կա մեկ ընդհանուր ազգային գրականություն, որի բարգավաճման համար պիտի աշխատեն ինչպես Պոլսում, այնպես էլ գավառում ստեղծագործող գրողները: Առարկելով Ալպոյաճյանին՝ Որբերյանն այն ճիշտ կարծիքն է հայտնում, թե «օտար գրականությանց ազդեցությամբ թե Պոլսեցի, թե գավառացի գրողին վիժած փորձերն այսօր կամ վաղը պիտի իյնան ժամանակի մոռացության զամբյուղին մեջ: Անոնք մեզի չեն պատկանիր: Գրականության գնչուները ամեն բան կրնան ըլլալ, զուտ հայ գրագետներ ըլլալե գատ»: Իսկական գրողը, որտեղ էլ ստեղծագործի, պետք է ձգտի ճանաչել իր ժողովրդի կյանքը, կենցաղը, հոգեբանությունը. «Գրագետը իր շուրջի ժողովրդին անցյալն ու ներկան ուսումնասիրելու է և անոր ինքնատիպ հատկությունները խուզարկելու է, - շարունակում է Որբերյանը,- որպեսզի կարողանա ցեղին կյանքով լեցուն գործեր արտադրել», «Ծիծաղելի» է վաղվան գրականություն հեռանկարը միայն գավառի հետ կապելը. «Ես միայն մեկ գրականություն մը կը ճանչնամ, զուտ տոհմայինը, որուն հիմնվելու հավասարապես պարտին աշխատիլ Պոլսեցին ու գավառացին:... Պոլիս կամ գավառը վաղվան գրականության աշխատավորը իր կյանքը պիտի նվիրի բեկորներ հավաքել ու տարրական նյութեր, թեև շատ դժվարություններով, որպեսզի մեզի հաջորդող ուրիշ սերունդներ կարենան զանոնք գրականության մեջ հալեցնել»: Եվ եզրակացությունը՝ «Գրական ուժերու բաժանում չենք ընդունիր: Պոլսահայ կամ գավառական գրականություն չենք ճանչնար: Առաջնորդը տաղանդն է, ըլլա Պոլիս, ըլլա գավառ»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Անահիտ», 1898, թիվ 1:

<sup>2</sup> «Մուրճ», 1903, թիվ 1:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 31:

Այս տեսակետներից ոչ մեկն, իհարկե, առանձին վերցրած, չէր սպառում հարցարանի էությունը, թեև յուրաքանչյուրը յուրովի իրավացի էր: Այդ էությունն ամբողջապես չէր արտահայտում նաև այն պնդումը, թե «վաղվան գրականության» հիմքը պետք է լինի գավառում ծայր առած մտավորական շարժումը: Հարցարանն, անշուշտ, ուներ մի այդպիսի ներքին միտվածություն: Բայց, ինչպես հետագայում բացատրում է Ա. Հարությունյանը, իր նպատակը չի եղել հարուցել գավառի և Պոլսի հակադրության վեճը: Քննադատն իր ամփոփիչ հողվածում նույնիսկ ավստում է, որ իր սպասելիքներն ինչ-որ տեղ չարդարացան: Բանն այն է, որ գավառի նորաստեղծ գրականության դատը պաշտպանողներն էլ իրենց հերթին, վիճաբանական կրթով տարված, հաճախ նեղացնում էին հարցի շրջանակները: Ռ. Ջարդարյանն, օրինակ, ինչպես բուն հարցարանին վերբերող առաջին հողվածում, այնպես էլ Ռ. Պերպերյանի հողվածի պատասխանում կամա թե ակամա իրոք հանգում է նեղահայաց մի պատկերացման՝ «վաղվան գրականության» վերաբերյալ առհասարակ, ինչպես նաև այդ գրականության մեջ գավառի դերի մասին: Նա ևս այն կարծիքին է, թե մայրաքաղաքի հայ գրականությունը «այնքան հեռու է ցեղային հանգամանքներէ՝ որքան Պոլիսը գավառեն»: Քննադատի համոզմամբ՝ Պոլսի հայության բարքերը, նիստ ու կացը, մտավորական կյանքը այնքան են հեռացել տոհմիկ նկարագրից, որ նրանց համար անհասկանալի են ոչ միայն գավառի լեզուն, այլև գավառի գրականությունն առհասարակ: Եվ որպեսզի մայրաքաղաքի մտավորական շարժումը ևս մտնի ազգային մշակույթի ոլորտը, պետք է վերակառուցվի գավառի ազդեցությամբ՝ իր հերթին նպաստելով գավառական գրականության բարգավաճմանը:

Գավառում իսկական մտավորական կյանք ստեղծելու հեռանկարը հարցարանի հիմքում, իհարկե, կար: Բայց դա կապվում էր ոչ միայն գեղագիտական կամ ընդհանուր մշակութային, այլև ազգային-քաղաքական ավելի մեծ իդեալների հետ: Խոսքը վերաբերում էր ոչ թե մինչ այդ Պոլսում ստեղծված արժեքներից՝ որպես հայ ազգային ոգուն խորթ տարրերից, հրաժարվելուն, այլ այն բանին, թե հայ հոգևոր կյանքի կենտրոնը պետք է լինի բուն Հայաստանը: Ազգի անհատականության ինքնադրսևորման համեմատաբար ընդարձակ սահմաններ ու նպաստավոր միջավայրը Հարությունյանը ևս որոնում էր գավառներում, «ուր մեր ժողովուրդը ավելի ինքնուրույն կյանքով մը ապրած է ու կապրի». մինչդեռ «Պոլիսը հայ մտքին կեդրոն կրնա

ըլլալ, բայց երբեք հարազատ ներկայացուցիչը անոր նկարագիրներու առանձնախառնություններու»<sup>1</sup>: Պոլսում հայը կորցնում է իր ազգային նկարագիրը. «Սիւնույն բանը չէ, սակայն, հարավի ֆրանսացիի մը համար փարիզյան միջավայրին մեջ,-հուշում է քննադատը՝ ավելի թափանցիկ դարձնելով իր դատողությունների ենթմաստը: Գավառի հայը Պոլսում իր հայրենիքից դուրս է գավառացի, ֆրանսացին Փարիզում դարձյալ հայրենի հողի վրա է: Վասպուրականը, Տարոնը, Բարձր Հայքը գավառ էին միայն Պոլսի համեմատությամբ, հայի համար նրանք հայրենի հող էին ու բուն Հայաստան:

Ուրեմն, Ա. Հարությունյանի հարցադրման հիմքը ոչ թե գավառի և Պոլսի հակադրման անպտուղ գաղափարն էր, այլ ավելի արմատական մի իդեալ՝ ինքնուրույն հայրենիքի իդեալը, եթե ոչ քաղաքական, ապա գեթ ժողովրդի հոգևոր ինքնորոշման իմաստով:

Անշուշտ հարցադրման հենց այս կողմը նկատի ուներ նա, երբ մեկ տասնամյակ անց խոստովանում էր, թե՝ «Այն միջոցին գրաքննությունը կար, և ամեն բան իր հայտնի բացատրությամբ կարելի չէր ըսել»<sup>2</sup>: Թերևս հենց այդ էր պատճառը, որ գավառի գրականության զարգացման՝ Ռ. Ջարդարյանի ծրագիրը մի քանի գործնական առաջարկություններից այն կողմ չի անցնում. «Թե որոնք պիտի ըլլային այն միջոցները՝ որոնցմով գավառի զարգետը գործնական վիճակը պիտի ունենար այդ գրական ծրագիրը մշակելու՝ անոնցմեն զխավոր ու առաջինն էր անկասկած իր բոլորանվեր աշխատակցությունը առաջադրված գրականության համար, ու անոր ալ իրականացման համար հարկ էր որ գրագետին նյութական պետքերը ուղղակի այդ զբաղումեն հայթայթվեն՝ ինչ-որ մեծ բան մը չէ գավառական կենցաղի հեշտության տեսակետով, անոր համար մեր մտավորական վարիչները կրնային ընկերաբար կամ նույնիսկ անհատաբար այս մասին պահանջված դյուրությունը ընծայել, մանավանդ հրատարակչական մարմին մը ամենամեծ ազդակներեն մեկը պիտի ըլլար: Հետո. գավառի զրագետին կը մնար իր զբաղման խնդրած նախապատրաստությունը՝ որ իր ապագա աշխատության էական պայմաններեն մեկն է. այս տեսակետով ալ միշտ նկատի ունենալով այժմյան Պոլսեցի զրագետին կանխապատրաստությունները- գավառացի զրագետը իր ճամբան գտած պիտի ըլլար՝ հետևելով լրջորեն եվրոպական մտավորականության»:

<sup>1</sup> Ա. Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, էջ 331:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 272:

Ռ. Չարդարյանի հողվածներում արտահայտված մտայնության մեջ սա կարևոր հանգամանք է, բայց ամենակարևորը չէ: Սկզբունքորեն նորություն չէր նաև այն, թե գավառաբարառների կենսունակ տարրերի օգտագործումը, գավառում պահպանված սովորույթների, բնաշխարհի հարազատ կուլտիտից ժողովրդի բանավոր մշակույթի դարավոր գանձերի ստեղծագործական յուրացումը մեծապես կարող է նպաստել գրականության ազգային նկարագրի ձևավորմանը: Բայց որքան էլ տրամաբանական է ընդունել, թե այդ տեսակետից ավելի նպաստավոր պայմաններում են գավառի գրողները, այնուամենայնիվ, ազգային գաղափարը չի կարելի նեղացնել մինչև տեղային աստիճան, հանգեցնել միայն թեմատիկային: Ռ. Չարդարյանի հարցադրման մեջ հենց այսպիսի վտանգ կար, որ նկատում է նաև Ռ. Պերպերյանը՝ առարկելով նրան իր սկզբունքների դիրքերից. «Եթե կամա թե ակամա իր ցեղին հոգեբանությունը կը ցուլացնե գրագետն իր գործին մեջ, ուրեմն հայացեղ գրագետը նույնը պիտի ընե ուր որ ալ գտնվի, Պուլիս ըլլա ան թե Խարբերդ: Եթե միջավայրեն ու վայրկյանեն պիտի ազդվի, չգիտեն թե ինչու» պոլսահայ գրագետին մինևույն ազդակներեն կրած անխուսափելի ներգործությունը նվազ շահեկան պիտի ըլլա մեր արդի գրականության մեջ մեր տոհմային կյանքի գծերը որոնողների կամ ապագա հետաքրքիր ընթերցողին համար...Եթե գրագետն իբր արվեստին պայման՝ պետք է բնիկ բարքերուն պատկերացումն ընե իր գործոց մեջ, ի՞նչ բան կ'արգիլե պոլսահայ գրագետը նույնն ընելե իր արտադրությանց մեջ, յուր հատուկ շրջանակին համար...»<sup>1</sup>:

Ռ. Չարդարյանի դիտողությունների մեջ ամենակարևոր կետը թերևս այն է, թե ինչպես էր պատկերացնում նա գավառի գրականությունը, որի հետ կապվում էր նաև զարգացման հիմնական հեռանկարը. «Գավառական գրականություն ըսելով կը հասկնանք այն ծաղկանոցը ուր յուրաքանչյուր գավառ իր միջավայրին տերևն ու ծաղիկը, ներշնչումը, միտքը, զինք շրջապատող տարբեր տարրեր բնություն ու անոր ազդեցության այլևայլ նրբերանգները բերե, ցանելով յուրաքանչյուր մաս իր անհատականության ավազն ու դաշնակությունը այդ խորհրդավոր բուրաստանին մեջ»<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 10:

<sup>2</sup> «Մասիս», 1900, թիվ 40:

Արտաքին ձևային հատկանիշների այսպիսի մեխանիկական պահանջը չէր կարող արդարացվել գեղարվեստական զարգացման ոչ մի օրինաչափությամբ: Հենց սա էր գրականության ազգային ոգու վերաբերյալ Ռ. Չարդարյանի հարցադրման հիմնական սահմանափակությունը: Քննադատը պարզապես հաշվի չէր առնում ինքնուտիմքյան հասկանալի մի իրողություն. ժողովրդի լեզվամտածողության էությունը արտահայտում են ոչ թե առանձին գավառաբարառները կամ դրանց խայտաբղետ ամբողջությունը, այլ համազգային գրական լեզուն: Նույն կերպ էլ՝ ազգային գեղարվեստական մտածողության տիպը երևան է զալիս ոչ թե յուրաքանչյուր գավառին բնորոշ բարքերի, սովորույթների, կյանքի, կենցաղի և արտաքին միջավայրի պատկերներում, այլ ավելի բարձր կարգի գեղարվեստական արժեքների մեջ, որոնք վերանում են բոլոր տեսակի մասնավորություններից:

«Վաղվան գրականության» վերաբերյալ սեփական հարցադրման բովանդակությունն ամենից ավելի ճիշտ ներկայացնում է Ա. Հարությունյանը: «Գրական խնդիրները և Ռեթեսու էֆ. Պերպերյան» հողվածում նա անում է մի քանի կարևոր դիտողություններ, որոնք բավականին հստակ գաղափար են տալիս հարցի էության մասին: «Գրականության մը ձգտումն է, որ զինքը կ'ընե համազգային կամ ոչ», - այս դիտողությամբ քննադատը արդեն ակնարկում է, որ ինքը ազգի հոգևոր վերածննդի խնդիրը դնում է շատ ավելի լայն առումով, քան ենթադրում էին գավառի մտավորականության նույնիսկ ամենահաջող գրական փորձերը: Առարկելով Պերպերյանի այն դիտողությանը, թե գավառի գրականության կողմնակիցները գրականությունից վտարում են համամարդկային թեմաներն ու գաղափարները, ազգային խնդիրը հանգեցնում են միայն հին ավանդություններն ու բարքերը ներկայացնելուն՝ քննադատը հիշում է համաշխարհային գրականության խոշորագույն դեմքերից՝ Տոլստոյին, Ռոստոևսկուն, Գոգոլին, Չոլային, Իբսենին և նկատում, թե՝ «Այս հեղինակներուն տոհմայնության գաղտնիքն հոն է, որ իրենց ընդհանուր գաղափարները, իրենց մտքին իմաստասիրական ձգտումը՝ մշակման տարրերը քաղած են նույն իսկ տոհմային կյանքեն»: Տոլստոյը, Ռոստոևսկին, Գոգոլը իրենց ստեղծագործության բոլոր դրսևորումների մեջ միշտ էլ ռուս կմնան, Չոլան ֆրանսացի կմնա, Իբսենը՝ նորվեգացի, անկախ իրենց աշխարհայացքի ու իդեալների համամարդկային լայնությանը:

Երիտասարդ քննադատը հիշեցնում է, որ ինքը տոհմային գրականությունն ամենևին էլ չի սահմանափակում միայն հին ավանդությունների ու բարքերի նկարագրությամբ: Եվ ուղղակիորեն առարկում է Պերպերյանին, թե «ապահովաբար սխալ կանխորոշություններ միայն կրնան իր միտքը առաջնորդած ըլլալ այդ կասկածն ունենալու»<sup>1</sup>: Մինչդեռ պոլսահայ մտավորականության անվանի ներկայացուցիչը ամենևին էլ «սխալ կանխորոշություններից» չէր ելնում, այլ կայուն սկզբունքներից, որոնք վավերացված էին 60-70-ականների սերնդի հարատևող գիտակցությամբ: Իր սերնդի բնորոշ մտածողությամբ Պերպերյանը բարու, զեղեցիկի, ճշմարիտի վերաբերման կանոններում էր տեսնում գրականության կրթիչ նշանակությունը՝ ղեկավարվելով բարոյականի համընդհանուր ու անփոփոխ կատեգորիաներով: Նա անմիջապես նկատում է, որ երիտասարդ քննադատի առաջադրած գաղափարները ձգտում են հարություն տալ 80-ականների զեղազիտական ծրագրերին, որոնց հեղափոխիչ գորությունը ժամանակին խիստ վրդովել էր ավանդական հայացքների անդորրը: Տարիներ անց Ա. Հարությունյանը խոստովանում է, որ ինքը շատ լավ էր գիտակցում վեճի ամողջ սկզբունքայնությունը: «Գաղափարը ամենալուրջ նկարագիրն ուներ ապահովապես՝ մինչև այն օրը ամուր ենթադրված պատվանդաններու հիմերը քանդելու», - գրում է նա<sup>2</sup>:

Ազգային թեմատիկայի այսպիսի բացարձակացումը այլ պարագաներում իրոք կարող էր դիտվել որպես նեղ անձնական տեղայնամտության արտահայտություն: Բայց արևմտահայ քաղաքական իրադրության մեջ այդպիսի պահանջը արտահայտում էր ազգային ինքնուրույնության ընդհանուր ձգտումը: Գրականությունը պետք է ապացուցեր աշխարհին, թե ազգը դեռ գոյություն ունի, թե դեռ պահպանում է հազարամյակների ընթացքում մշակված իր հոգևոր ինքնությունը: Ա. Հարությունյանը, վկայակոչելով գրականության պատմության հազարամյակների փորձը, հաստատում էր մի անհերքելի իրողություն. «Ճշմարիտ գրականության մը ընդհանուր հատկանիշը կկայանա էապես իր ժողովրդայնության մեջ: Հնդիկ գրականությունը՝ հնդիկ հոգիին ճառագայթումն է, իր մասնավոր խառնվածքին համեմատ. հեթանոս Հունաստանը՝ իր քաղաքակրթության մեծ մասը կը խտացնե իր մատենագրության մեջ՝ իր ինքնուրույն նկարագրին

համեմատ: Միևնույն բանը կրնան ըսել բոլոր ազգերու գրականություններու համար: Ու որքան անձուկ, որքան ալ սահմանափակ ու համեստ՝ հայ գրականություն մըն ալ հայ խմորին առանձնահատկություններուն արտահայտությամբը կրնա գոյություն ունենալ»: Իրականում ծանոթ ու բազում անգամներ կրկնված այս մտքերի հետևում քողարկված էր խոր մի մտահոգություն՝ ոչ միայն ազգային գրականության, այլև հենց ազգի գոյության հեռանկարների մասին: Իզուր չի հիշվում Հունաստանը, մի երկիր, որ թեև վաղուց կորցրել է քաղաքական հզորությունը, բայց իր հոգևոր ինքնությամբ շարունակում է գաղափարներ թելադրել աշխարհին: Այդպիսի մի հոգևոր վերածնություն ակնկալվում էր նաև Արևմտյան Հայաստանի համար: Հոգևոր ինքնության հեռանկարի մեջ քողարկված՝ երևան է գալիս նաև ազգային անկախության երազը: Հենց այդ քողարկված խորհուրդն է արտահայտում քննադատի եզրափակիչ ակնարկը, թե՛ «Գրականության մեջ ինքնաճանաչման և ինքնափոխման փորձ մըն է, զոր կուզենք ընել, խաթարումն ու օտար ազդեցութենն զերծ: ... Մտածումին նոր եղանակ մըն է ասիկա, այսօր հազիվ թե կը ծնծնա, բայց վաղը հոսանք պիտի կազմե...»<sup>1</sup>:

Ա. Հարությունյանի այդ հավատը անհիմն չէր, ինչպես ցույց տվեց գրականության զարգացման հետագա ընթացքը: 20-րդ դարի 10-ական թվականներին «վաղվան գրականության» գաղափարը վերածնունդ ապրեց «Մեհյանի» և «Նավասարդի» տեսական կանխագծումներում: «Նավասարդի» հեթանոսական ուղղությունը այլ բան չէ, քան ազգային ոգին մաքրել դարերի փոշուց, երևան հանել ժողովրդի ինքնատիպ հոգեղեն կերտվածքի կենսունակ տարրերը, որոնք դիմացել են հազարամյակների փորձություններին, ազգի զեղարվեստական գիտակցությունը մոտեցնել իր նախաստեղծ ակունքներին: Հոգևոր վերածննդի նույն գաղափարը այլ ձևով ու բովանդակությամբ արտահայտված էր «Հայաստանյայց գրականության» լայն ու պարփակ հասկացության մեջ, որ առաջ էր քաշում «Մեհյանը»: Հանդեսի «Հանգանակի» հիմնական սկզբունքներն էին «Պաշտամունք և արտահայտություն հայ հոգվույն», «Ինքնուրույնություն և անձնականություն ձևին մեջ», «Մշակում՝ կենսանորոգ պատվաստումով մը՝ լեզվին», այսինքն՝ այն, ինչ մեկ տասնամյակ առաջ պահանջում էր Ա. Հարությունյանն իր հարցաբանում:

<sup>1</sup> Ա. Հարությունյան, Գիշերվան ճամփորդը, էջ 333:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 272:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 333-335:



Բայց այն ժամանակ այս ամենը ծրագիր էր միայն: 10-ական բվականներին արդեն հրապարակի վրա էին Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Ռուբեն Սևակի, Թեքեյանի ստեղծագործությունները: Ազգի հոգևոր վերածննդի հին գաղափարը այժմ հաստատվում էր նաև գեղարվեստական փորձով: Ամենից առաջ հենց այս առումով է Ա. Հարությունյանը ողջունում Վարուժանի «Ցեղին սիրտը»՝ նրա մեջ գեղարվեստորեն մարմանավորված տեսնելով իր երբեմնի ծրագրերը: Ընդգծելով, որ «Դանիել Վարուժան հին դարերեն ու հին ավանդություններն կուզա մեզի», որ «մեզի կուզա պատմել հեթանոս հայության հինավուրց բնազդներեն», քննադատն այնուհետև նկատում է. «Բացորոշ է, որ բախտին մեկ անակնկալ բերմամբ Վաղվան գրականության գաղափարը կսկսի ահա այնքան իսկ շուտ ոտքի վրա կանգնել: Թրքահայոց մեջ, օրվան Մորագույն գրականության ամենեն նշանակալից դեմքերը գավառացիներն են, Սայր երկրին հարազատ արգանդեն ծնունդ առած ընծյուղներ, որք իրենց խառնվածքին հետ կը բերեն ցեղին հինավուրց հանճարը բնորոշող հատկություններ: Եթե վաղը գրական վերածնունդ մը ունենանք, անիկա թերևս պիտի տեղի ունենա այն ուղղությամբ իսկ, զոր պիտի մատնաշե մեզի գավառացի գրագետներու հանճարեն բխող մաքուր ճառագայթը»<sup>1</sup>:

Հարցն այն է, որ քննադատը շարունակում է առաջ տանել միասնական ազգային մշակույթը պոլսական և գավառական թևերի տրոհելու հին վարկածը: Կարևորն այն է, որ հարցարանի մայր գաղափարը, իրոք, արտահայտում էր արևմտահայ մտավորական շարժման զլխավոր միտումներից մեկը, մի բան, որ հաստատվեց գրականության զարգացման կենդանի փորձով:

Մեր գրականագիտության մեջ Եղիա Տեմիրճիպաշյան երևույթը մեկ անգամ չէ, որ քննության առարկա է դարձել: 19-րդ դարավերջի երկու-երեք տասնամյակների արևմտահայ գրական-մշակութային, հոգևոր և հասարակական կյանքն ուսումնասիրողները ամեն առիթով հարկ են ունեցել անդրադառնալու նրա անվանը, քանի որ այդ տարօրինակության չափ բացառիկ անհատականությունը կարծեք թե վեր է կանգնած կամ դուրս է գրական-մտավորական առօրյայի անցուդարձերից, միաժամանակ ապրում է այդ անցուդարձերով, անմիջականորեն արձագանքում է միջավայրը հուզող խնդիրներին, առաջադրում է նոր խնդիրներ: Ժամանակակիցները «քալող գրատուն» մականունով են կնքել նրան: Իրոք, Տեմիրճիպաշյանն իր ժամանակի ամենակարգացած ու ամենազարգացած մարդկանցից մեկն էր. նա հետաքրքրվում էր մարդկային մտքի՝ բոլոր դարերի բոլոր արտադրություններով՝ «Վեդաներից» մինչև «Աստվածաշունչ», Յոմերոսից մինչև Էդգար Պո և Շառլ Բոդլեր: Նա միաժամանակ իմաստասեր էր ու գեղագետ, գրող ու քննադատ, հասարակության պատմաբան և արվեստի տեսաբան, հույժ պրակտիկ և բացառիկ գաղափարական, հաստատող ու հերքող, հոռետես ու լավատես, — եզակի անհատականություն, ում մեջ համատեղվում են բոլոր ծայրահեղությունները, բախվում ու լուծվում են բոլոր հակասությունները, որ իրավացի է միաժամանակ երկու կամ մի քանի հակադիր պնդումներ հիմնավորելիս: Ժամանակակիցների շարքում ուղղակի չկա ուրիշ մեկը, որի անձնական ու ստեղծագործական ճակատագրի մեջ այնքան անմիջականորեն արտացոլված լինի հակասական ժամանակը: Տեմիրճիպաշյանը իր ժամանակի ծնունդն է ու խորհրդանիշը:

Տարբեր ուսումնասիրողներ տարբեր ժամանակներում այսպես կամ մտավորապես այսպես են գրել Տեմիրճիպաշյանի մասին, և դա միայն ոճավորված խոսք չի եղել, այլ նրա էության, մտածողության տիպի, ստեղծագործական խառնվածքի առարկայական բնութագիր: Եվ իրոք, հազիվ թե հնարավոր լինի փիլիսոփա-գեղագետ և արվեստի տեսաբան Տեմիրճիպաշյանի հայացքների մեջ գտնել այնպիսի միավորող առանցք, որի շուրջ հնարավոր լիներ համախմբել նրա բոլոր մտքերը՝ արվեստի էության ու նպատակների, գեղեցիկի ծագման ու բնույթի, գրականության դերի ու նշանակության, մարդկության հոգևոր կեցության, հասարակական բարեշրջության և նման

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 273:  
30

բազմաթիվ խնդիրների մասին: Նրա անվանի ժամանակակիցներից շատերը, ինչպես, ասենք, Մատթեոս Մամուրյանը, Ռեթեոս Պերպերյանը, Գրիգոր Օտյանը, միասնական, ամբողջական ու հետևողական աշխարհայացք ունեն, յուրաքանչյուրը դրանով բնութագրում է հասարակական մտքի ինչ-որ ուղղություն, հոգևոր գործունեության ինչ-որ ներդաշնակ ուղորտ: Բայց նրանցից ոչ մեկը, առանձին վերցրած, այնպես համապարփակ չի բնորոշում իր ժամանակը, ինչպես Տեմիրճիպաշյանը՝ որևէ կայուն օրինաչափությամբ չկառավարվող իր խառնվածքով ու մտածողությամբ: Նա միաժամանակ դրապաշտ է և իղբալիստ, շոպենհաուերյան հոռետես և անվերապահ կենսասեր, տարված է նյութական աշխարհի հրապույրներով և պաշտում է ամենյուրակյան գեղեցիկը, նրա համար արվեստի իրական աշխարհը վայելք է, միաժամանակ Նիրվանայի ճանապարհ... Տեմիրճիպաշյանի աշխարհայեցության, նրա հոգևոր կենսակերպի մեջ այդպիսի հակադիր, հաճախ անհամատեղելի պահերի առկայությունն էլ հենց բնութագրում է նրան՝ իբրև մտածող, գեղագետ, գրող ու քննադատ: Այդ է պատճառը, որ նրա քննադատական գործունեությունը ևս հնարավոր չէ ենթարկել որևէ հետևողական համակարգի. ամեն մի որոշակի իրադրության մեջ, որոշակի հանգամանքներում ու ժամանակային փուլում նա այն ուղղության, այն գերակա մտայնության, այն արժեքների հետ է, որոնք ամենահրատապն ու արդիականն են այդ պահին: Եվ եթե հարկ լինի այնուամենայնիվ նրա տարաբնույթ դիտողություններն ու դատողությունները ենթարկել մի գլխավոր նպատակի, դա կլինի առաջադիմությունը: Տեմիրճիպաշյանն ամեն մի առաջադեմի, առաջադիմականի, անընդհատ կատարելագործման անվերապահ ջատագովն է: Այս սկզբունքային գաղափարն է ընկած նրա քննադատական գործունեության հիմքում:



Արփիար Արփիարյանը իր «Գրական դեմքեր» հայտնի հոդվածում այսպես է ներկայացնում Տեմիրճիպաշյանի անձի ու գործի նշանակությունը. «Այդ գրագետը, որ առաջնակարգ հատկություններով օժտված է, ո՛չ մեր նոր գրականության ընթացքի վրա ազդեց, ո՛չ ալ հանրային մտքին վրա տպավորություն մը թողուց, վասնզի հիվանդոտ գրագետը եղավ: Իր բոլոր մտածությունները իր անձին

շուրջը խտացուց»<sup>1</sup>: Անշուշտ, արդար չէ, այն էլ՝ այն դեպքում, երբ նա առաջիններից էր, որ պաշտպանության տակ առավ 80-ականների շարժումը, երբ պաշտոնական ճանաչված քննադատությունը այնքան էլ բարյացակամ չէր «Արևելքի» ու «Մասիսի» շուրջը համախմբված երիտասարդ մտավորականների համարձակ գրափորձերի հանդեպ՝ անբարոյական որակելով դրանք, այն դեպքում, երբ հենց իր Արփիարյանի առաջին քայլերի խրախուսիչն ու հովանավորը Եղիա Տեմիրճիպաշյանն էր: Եվ ընդհանրապես, եթե խոսելու լինենք քննադատ Տեմիրճիպաշյանի գործի ու վաստակի գրական-պատմական նշանակության մասին, առաջինը պիտի հիշենք այն խորաթափանց ու հեռահար գնահատականները, որ ժամանակին իր խմբագրած «Երկրագունտ» և «Գրական և իմաստասիրական շարժում» հանդեսներում ամենատարբեր առիթներով տվել է նա Արփիարյանի գլխավորած սերնդի նորարարական քայլերին:

Սկսենք Արփիարյանից: Երբ լույս տեսավ «Արևելքի» առաջին համարը, դա՛ իբրև նշանակալից իրադարձություն, առաջիններից մեկը «Երկրագունտում» ողջունեց Տեմիրճիպաշյանը՝ «առ նորափայլն Արևելք» ուղղված մի չափածո քառատողով.

*Դու նորափայլ ո՛վ Արևելք,  
Լե՛ր գարգացման հզոր տարերք.  
Հայտնե բոլոր հին նոր վերքեր,  
Սեզ լույս տուր, մեր ցավոց դեղեր:*

Իհարկե, Տեմիրճիպաշյանի վերաբերմունքը թերթի հանդեպ միանշանակ չէր, և աստիճանաբար դա ավելի ու ավելի նկատելի է դառնում: Ընդամենը մեկ տարի անց, խոսելով ժամանակի հայ մանուկի մասին ընդհանրապես և սահմանագատելով լրագրության երկու տեսակ՝ մեկը իբրև «օրվան լուրերուն» պարզ շարադրանք՝ «շահադիտական նպատակներով հիմնված», մյուսը՝ «ազգի մը բարեշրջության օրական արտահայտություն»՝ «մեծ ոգիի ու մեծ մտավորական արժանիքի տեր մարդու մը կամ մարդոց խումբի մը կողմեն հրատարակված», հայ օրաթերթերի մեծ մասը, այդ թվում նաև «Արևելքը» դասում է առաջին կարգին: «Արևելքի» բացասական դերը հայ մանուկի կյանքում մատնանշվում է այն իմաստով, որ, ըստ քննադատի, թերթի վարչական խորհուրդը բոլոր միջոցներով

<sup>1</sup> Ա.Արփիարյան, Պատմություն ժԹ դարու թուրքիո հայոց գրականության, Գահիրե, 1946, էջ 231:

ծգտում է միանձնյա տիրապետության: Ղրա հետևանքն է համարվում «Մասիսի» և «Հայրենիքի» դադարումը, որի համար Տեմիրճիպաշյանը մեծ ափսոսանք է հայտնում: «Ի մի բան, Արևելքի վարչական խորհուրդն՝ այս ամենասահմանադրական դարուն մեջ՝ կը հավակնի դիկտատորության», եզրակացնում է քննադատը և ավելացնում. «Ասի բարի բան մը չթվիր ժողովրդյան...: Եվ այդ ահագին թերթն, - ոյր գլխավոր վարիչներն մին (եթե ոչ գլխավորն) Իջման տեղիեն Պոլիս վերադառնալով ժանր պատասխանատվության մը բեռին տակ դեմն ելնողին կը հարցնե «գայթակղական բան մ'ունի՞ք, պատմեցեք», - այդ ահագին թերթն՝ հաչս ժողովրդյան ազգային թերթ մը, ազգային բարեշրջության պատկերացուցիչ հրատարակություն մը նկատվելի հեռի է: Միշտ խմբի մը կամ խմբակի մը թերթն է Արևելք՝ գլխեն մինչև ոտքն, և բնական է, որ այսպես մնա հավիտյան: Այո՛, ժողովրդյան բարի չթվիր այսպիսի խմբի մ'և այսպիսի թերթի մը հաջողությունը»<sup>1</sup>:

Թերթի ընդհանուր ուղղության հանդեպ այս բացասական պահվածքը, սակայն, չի խանգարում Տեմիրճիպաշյանին անմիջապես նկատել ու գնահատել այն թարմ շունչը, որ բերում էր Արփիարյանի «Օրվան կյանքը» քրոնիկների շարքը: Այդ շարքի հենց առաջին հոդվածի մասին «Երկրագունտում» կարդում ենք. «Պարտք կը համարիմ նաև ուրախակցիլ «Արևելքի» խմբագրաց ոմանց, մասնավորապես Հրազդանին, ոյր Օրվան կյանք խորագրով «Բանասիրական» - որ չուներ անշուշտ գրական հատվածի մը բոլոր պերճությունն - ախորժով ու սիրով առ հասարակ կարդացվեցավ: Հմուտ գրիչ մը կերևի Հրազդան, վառվռուն, համակրելի. կը հռչակե սխրագործությունքն անծանոթ բարերարաց և դյուցազանց. անաչառ կը դատե ժողովուրդն և ավագանին, մեռյալն ու կենդանին: Այլ իզական սեռին վրա դատաստանաց մեջ տկարություն մը ցույց կուտա՝ զոր ոմանք ճարտարություն կ'անվանեն: Ինչ և իցե. «Հրազդանին ե՞րբ վերստին պիտի հանդիպինք Արևելքին մեջ». ամեն ընթերցող և ընթերցուհի այսպես կը հարցնե:-- Գուցե խոնարհ անձս ալ օր մ'ենթարկվի Օրվան կյանքի հանճարեղ հեղինակին դատաստանին: Այժմեն կ'աղաչեմ որ՝ այդ պարագային մեջ՝ ի լույս ընծայե կամ ի վեր հանե մեկ խոստովանությունս, զոր ահա կ'ընեն ազնիվ պաշտոնակցիս գաղտնաբար. երբ ներկա տարվան Գրական և իմաստասիրական շարժումիս առաջին տետրակին մեջ հիշյալ համեստ հավաքածույս անվա-

նեցի «Դրական իմաստասիրության հանդես», ես իմ վրա բավական ծիծաղեցա...»<sup>1</sup>:

Արփիարյանի քրոնիկներով Տեմիրճիպաշյանի հետաքրքրությունը պատահական-անցողիկ չէր. այդ առիթով նա հետևողականորեն հաստատում էր իր սկզբունքային դիրքորոշումը նոր ձևավորվող գրական շարժման հանդեպ: Քրոնիկներին յուրաքանչյուր անդրադարձ ի հայտ է բերում այդ սկզբունքային դիրքորոշման մի նոր կողմ: Եթե նախորդ անդրադարձերում շեշտվում էր հեղինակի, հետևաբար նաև երիտասարդ 80-ականների ամբողջ խմբի ուղղամտությունը, սկզբունքայնությունն ու անաչառությունը, ապա հաջորդում գլխավոր ուշադրությունը սևեռվում է կյանքը դիտելու, վերլուծելու և եովին վերապրելու պահի վրա: «Արևելքի մեջ երեկ իրիկուն Օրվան կյանքը կարդացի: Հրազդանի համար կ'ըսեն թե ապրող մ'է, դիտող մ'է. հետևաբար և հանգամանք ունի գրելու կյանքի վրա, օրվան կյանքին վրա «կենաց այն պատկերահանն»»<sup>2</sup>:

Այս միտքը զարգացվում է Արփիարյանի «Կյանքի պատկերներից» «Ապուշի» վերաբերյալ հակիրճ, բայց տարողունակ դիտարկման մեջ. «Կարդացի՞ր Մասիսի մեջ Արփիարյանին Ապուշը,-- գրում է Մելանիան Նուրանիային իր «Աղջկան մը օրագիրն» հայտնի շարքում:-- Պիտի շարունակվի: Տեսնենք ե՞րբ երևան պիտի ելնե Ապուշը: Կենաց պատկերներ...: Ա՛հ, քույր իմ, կ'երևի թե տխուր է մարդկային կյանքն: Եվ որքա՛ն տխուր պիտի ըլլա այն միպասանն, որ կ'ապրի այդ տխուր կյանքն և կամ այդ տխուր կյանքն ապրողներուն հետ կը կենակցի - կենաց պատկերներ գրելու համար»<sup>3</sup>:

Մի այլ առիթով ավելի հանգամանորեն խոսում է «Կատակ մը» պատմվածքի մասին՝ դիտելով այն իբրև հատկանշական արտահայտություն մի ընդհանրական երևույթի, այն, որ ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ հայ գրականության մեջ իրապաշտության հետզհետե ընդարձակվող տիրապետությունը խթանում է վեպի և նորավեպի ժանրի զարգացմանը: Օրինաչափ է համարում, որ Արփիարյանը ևս քրոնիկներին զուգընթաց գրում է նաև պատմվածքներ ու նորավեպեր: Մասնավորապես «Կատակ մը» պատմվածքի մասին նկատում է, թե՛

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1884, թիվ 1, էջ 46:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, 1885, թիվ 12, էջ 567:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, 1886, թիվ 1, էջ 42:

<sup>1</sup> «Երկրագունտ», Կ.Պոլիս, 1885, թիվ 6, էջ 280-282:

«վերջին տարիներս Հայ լեզվով եղած գրական արտադրությանց լավագույններեն, գեղեցկագույններեն մին է հաստատապես»<sup>1</sup>:

Հետաքրքիր է, որ Արփիարյանի քրոնիկների մասին Տեմիրճիպաշյանի մտորումները հաճախ նրան հեռուն են տանում իրականության հանդեպ քննադատի ժխտողական, հաճախ երգիծական հայացքի ակունքները որոնելով համաշխարհային մտքի ոլորաններում: Այդ քրոնիկներից մեկի առիթով ուղղակի գրում է. «Ի՞նչ սատանայական ոգի. ի՞նչ խղճ վարթություն, ջղային, անասելի, որ Պոլստ ամեն մութ անկյունեն, որ հեղինակին հոգվույն ամենաթաքուն խորություններեն կը բխի: «Հեղուկ հեղեղուկ» ըսին այդ Հրազդանի համար: Արդարև: Այլ այդ գետը դժոխքեն կ'ելնե. քաղաքակիրթ աշխարհին շրջանը կ'ընե. մանավանդ Ռապլեի, մանավանդ Ֆաուստի հարեմիքեն կ'անցնի. մանավանդ Հանրի Հայնի, մանավանդ Էտկառ Պոյի գերեզմանին քովեն կ'անցնի. և հայ գրականության դաշտին վրա ծավալելով կը թավալի անդունդը կը գլորի, նետի մը պես շուտ շուտ, մորկի մը պես մութ, մութ: Եվ ի՞նչ ճշմարտություններ, զորս մեկ ձեռքով կը ցանե, մյուսով կը ժողվե՛ կարծես»<sup>2</sup>:

Իհարկե, Տեմիրճիպաշյանի գնահատականները ակնհայտորեն կրում են նրա արտասովոր անհատականության կնիքը, և վերլուծական հայացք է պետք նրա տեղ-տեղ երկիմաստ, հաճախ կատակաբան կամ երգիծական ձևակերպումների, արտաքնապես քննության առարկայի հետ չկապվող մտավոր էքսկուրսների հետևում նշմարելու համար ռացիոնալ մտքի առկայությունները, երևույթները իրական ու շարժուն գործընթացների տրամաբանական շղթայում դիտելու և արժեքավորելու բացառիկ հմտությունը: Եթե այսօր իսկ պատմական հեռավորությունից, դա որոշակի դժվարություն է ներկայացնում ուսումնասիրողի համար, ապա առավել ևս դյուրին չպիտի լիներ ժամանակակիցների համար: Տեմիրճիպաշյանի գործի գրական-պատմական նշանակության մասին Արփիարյանի ոչ այնքան նպաստավոր կարծիքը մեծապես պայմանավորված էր նաև դրանով: Հավանաբար քիչ դեր չի խաղացել նաև զուտ սուբյեկտիվ գործոնը. քննադատի կծու դիտողությունները՝ Հրազդան հրապարակագրի հատկապես անհատական խառնվածքի ու սուր գրելաճի մասին, հազիվ թե դուր գային «Արևելքի» քրոնիկագրին:

Այսպես՝ Արփիարյանի անհատականությունը բնութագրելու համար Տեմիրճիպաշյանը հաճախ նրան համեմատում է սերնդակիցների՝ Մելքոն Կյուրճյանի, Մատթեոս Մամուրյանի, Կամսարականի, Բաշալյանի և մյուսների հետ, և այդ համեմատությունները միշտ չէ, որ նպաստավոր են հրապարակագիր Արփիարյանի համար:

Ահա, օրինակ, Հրանդ - Հրազդան զուգահեռը:

Հրանդի մասին գրում է. «Երբ հողված մը կարդաս Կյուրճյանեն, տեսարանի մը տպավորության տակ ես գոգցես: Հոգիդ կազդույր կ'զգա այդ հայեցողությունեն հետո, թողես հետո թերթն՝ երկար ժամանակ կը տես դեռ զգացմանդ մակընթացությունն, և մտացո մեջ կը խմբվին խորհուրդք խուռներամ. կ'ամբառնան ձեռննքը, և «անե՛ծք» գոչե բերանդ: Ո՞ր ընդդեմ. ընդդեմ ամպարշտին՝ որ կը սողոսկի սրբավայրերու մեջ:— Ա՛հ, մի հալիք Հայաստանյայց տանն Աստուծո սրբատաշ վեմերուն, և մի՛ զՌո Է՛մ մտաց մակածությանց ենթարկել մտաբերեք»<sup>1</sup>: Հրանդի հողվածներին անհամբերությամբ են սպասում, քանի որ նա անոխակալ սիրտ ունի, թեև շատերին է քննադատում, բայց ոչ ոք քեն չի պահում նրա դեմ:

«Արփիարյան այնպես չէ՛...: Միանձնյա է Հրանդ. Հրազդան էակ մ'է բազմանձնյա: Ի նմա գոյ սոսկական մարդն՝ որ ոչ է չար, և գոյ հանրային մարդն՝ որ է... անքննելի: Ապաքեն խորհրդանշան մ'է Հրազդան անունն. հանգույն Հրազդան գետին՝ անկայուն է գրագետն ալ Հրազդան: Մարդս՝ Հերպերդ Սպենսերի բանիվք իսկ՝ հակասական էակ մ'է զուով միանգամայն խմբակեցիկ (gregarious) և որսակեցիկ (predaceous): Այլ ոչ ոք այդ ներհակ ձգտումներն կամ այդ ներհակ աննահանջ պիտույքն ունի թերևս հինքյան՝ այնքան ներու՛յժ որքան Արփիարյան: Գերադրապես ընկերասեր՝ այն աստիճան մինչ չի գրելու պահուն իսկ ի մարդկանե շրջապատվիլ կամի, սակայն անհաղթելի բերում մ'ալ ունի՝ նմանյաց վրա հարձակելու, աղեղ բռնելու, նետ արձակելու, որսն իր անագորույն թևաց մեջն ամնելու, կարմրաշուրթն վերջին մեջեն հանելու սլաքն արյունաթաթավ, հտպտանոք նետելու զայն դալարեաց վրա, և այն աղեխարշ հակապատկերին վրա սխրացյալ մնալու, մինչ կը հեծե վիրավորն ու թալթալ կը խաղա...: Եվ մտածե՛լ թե Հրազդանի գոյության պայմանն իսկ է այս. թե այն ժամավեպերն՝ ոյք կը լավիվին ու կրկին կը կարդացվին

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական շարժում», Հատոր երրորդ, 1885, էջ 118:

<sup>2</sup> «Երկրագունտ», 1886, թիվ 3, էջ 122-123:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1888, թիվ 9, էջ 429:

այլ ևս ընթերցող չը պիտի գտնեին թերևս, վայրագ որսողն եթե թուր ճետերն ի կապարճս»<sup>1</sup>:

Այսպիսի սուր բնութագրումները կարող էին և միակողմանի ընկալվել ընթերցողների, հենց իր Արփիարյանի կողմից: Բայց հաճախ հենց նույն հոդվածում կարելի է հանդիպել ուրիշ որակումների, որոնք անմիջապես փարատում են տպավորությունը, թե Տեմիրճիպաշյանի նման բնութագրումները կարող են ունենալ ինչ-որ ժխտողական ենթատեքստ: Հրագրանի քրոնիկների մասին հաճախադեպ են նաև «ժամանակին, բնատիպ, վառվռուն, անաստ» և նման հիացական բնորոշումներ, կամ «Որքա՞ն աշխույժ, որքա՞ն նրբություն, որքա՞ն նետեր՝ որք մտքե կը մեկնին այլ սրտերու կը հասնին»<sup>2</sup>:

Եսկանը, սակայն, այս մասնավոր գնահատականները չեն, այլ այն, որ Արփիարյանի քրոնիկները Տեմիրճիպաշյանի կողմից դիտվում են իբրև գրական նոր շարժման գաղափարական ու գեղագիտական գլխավոր լիցքերը կրող երևույթ՝ երբեմն նաև ուղղիչ քննադատությամբ, բայց միշտ մտքի զգաստությամբ դրանց մեջ տեսնելով այդ շարժման հիմնական առաքելությունը՝ թափանցել կյանքի խորքերը, երևան հանել հասարակության թաքուն վերքերը: Չմոռանանք, որ արևմտահայ ութսունականների հիմնարար գեղագիտական պահանջներից մեկն էլ «թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը» հայտնի կարգախոսն էր:

Ինչպես առհասարակ, այնպես էլ արևմտահայ ութսունականների նորարարական քայլերը գնահատելիս Տեմիրճիպաշյանը հաճախ բանավեճի մեջ է ինքն իր հետ: Այս տեսակետից հետաքրքիր են, օրինակ, Տիգրան Կամսարականի գրական նախափորձերի, ինչպես նաև «Վարժապետին աղջիկը» վեպի մասին նրա դատողությունները:

«Արևելք» օրաթերթի 1886 թվականի մայիսի 5-ի համարում լույս է տեսնում Կամսարականի «Մայրիկ, մայրիկ» պատմվածքը: Թեև պատանի հեղինակը դրսևորում է ռեալիստական կենսաճանաչողության որոշակի նշաններ, բայց և այնպես նրա այս անդրանիկ փորձերի վրա դեռ բավականաչափ զգալի է հին դպրոցի բարոյախոգեբանական ավանդույթների կնիքը: Իզուր չէ, որ Տեմիրճիպաշյանը պատմվածքին բարոյավեպ դիպուկ բնորոշումն է տալիս:

Պատմվածքի լույս տեսնելուց անմիջապես հետո «Աղջկան մը օրագիրն» գրառումների շարքում, խոսքն ուղղելով իր բարեկամուհի Նուրանիային, այսինքն՝ իր երկրորդ եսին, Սելանիա - Տեմիրճիպաշյանը գրում է. «Արևելքի մեկ նորավեպն զմայլուն ազդած է քեզ, մանավանդ զի տակավին պատանի մ'է հեղինակն: Ես միշտ չեմ կարդար Արևելք. բայց բնդեցի նույն թիվն և գտա: Շատ անգամ կը հուզվիմ արդարև, այլ այդպիսի քաղցր հուզում դուն ուրեք ունեցած ես: Այդ ազնվազարմ և ազնվասիրտ պատանին վիպական նոր դպրոց մը բանա թերևս, և՛ այն ռճով գոր ունի և որ անշուշտ ևս քան զես պիտի փայլի՝ կարենա մաքառիլ այն անբարոյականության հոսանքին դեմ որ եվրոպայեն կուգա մեր նոր վիպասանությանց միջոցավ. երկու անգամ կարդացի Պ. Տիգրան Կամսարականի բարոյավեպն: Արփիարյան՝ իբրև վիպասան՝ քանդելու կոչված է. Կամսարական՝ կանգնելու, նորոգելու, շինելու»<sup>1</sup>:

Ակներև է, որ քննադատը Կամսարականի պատմվածքը գնահատում է հին վիպական դպրոցի տեսանկյունից, և եթե, քննադատի համոզմամբ, պատանի հեղինակը կոչված է նոր դպրոց բանալու, ապա միայն վիպական ուղղության շրջանակներում: Հետաքրքիր է, որ արևմտահայ ութսունականների հեղափոխական գաղափարներով այնքան ոգևորված Տեմիրճիպաշյանը անբարոյական է համարում նրանց գրականությունը, իսկ Կամսարականի պատմվածքը՝ դրան հակակշիռ, այն Տեմիրճիպաշյանը, որ հետագայում առաջիններից մեկը ինքը պաշտպան պիտի կանգներ նույն ութսունականներին, երբ նրանց դեմ իբրև հասարակության մեջ անբարոյականություն սերմանողների, մի ամբողջ հակաշարժում էր ծավալվել հին դպրոցի հեղինակավոր ներկայացուցիչների կողմից:

Գրական շրջաններում ավելի լայն արձագանք է գտնում Տեմիրճիպաշյանի «Տխուր իրականությունը» հոդվածը, որ տպագրվում է «Արևելքում» իբրև «Վարժապետին աղջիկը» վեպի գրախոսություն: Հոդվածում քննադատը ողջունում է թերթի նախածեռնությունը՝ հրատարակել այդպիսի մի ծավալուն վեպ Կ.Պոլսի հայ հասարակության կյանքից, հավաստում է այն իրողությունը, որ հենց վեպն է ժամանակակից գրականության առաջատար ժանրը, բարձր է գնահատում երիտասարդ հեղինակի տաղանդը, բայց ափսոսանք է հայտնում, որ, իր կարծիքով, նախապես հայտարարված իրապաշտականի փոխա-

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 429-430:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, 1887, էջ 413:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1886. թիվ 5, էջ 222-223:

րեն ստացվել է ռոմանտիկական վեպ: Զննադատին այդպիսի եզրակացության հիմք է տվել Սուրբիկ հանմի կերպարը այն նկատառումով, թե իբր կին արարածը չի կարող այդպես հլու համակերպությանը դիմակայել անապահով կյանքի դժվարություններին: Դեղինակը, շարունակում է այնուհետև քննադատը, ըստ էության հետևել է ռոմանտիկական բեռնացման սկզբունքին, այսինքն՝ կինը կա՛մ հրեշ է, կա՛մ հրեշտակ. Կամսարականը պարզապես ընտրել է երկրորդ տարբերակը: Եվ հետևում է եզրակացությունը. «Կամսարական էֆենտի չճանաչեր կինն և կամ վարժապետին աղջկան նման կը մտատես (հտեալիզե), որով իր վեպն ալ վիպական (ռոմանթիկ) վեպ մը կ'ըլլա՝ հակառակ ծանուցման»<sup>1</sup>:

Իհարկե, Տեմիրճիպաշյանի եզրակացությունը միակողմանի ու մակերեսային է, և իրավացի է թերթի հաջորդ համարում տպագրված «Առ Նուրանիա» հոդվածի հեղինակը՝ Դիմակ ծածկանունով, որ խորհուրդ է տալիս քննադատին մի քանի տպագրված հատվածների հիման վրա շտապ եզրակացություն չանել ամբողջ վեպի մասին: Առավել կարևորը, սակայն, «Տխուր իրականությունը» հոդվածի առաջ բերած բանավեճն էր, որի ընթացքում արծարծվում են գրական նոր ուղղությանը վերաբերող բազմաթիվ սկզբունքային հարցեր: Օգտվելով առիթից՝ Կամսարականը հանդես է գալիս «Ռ՞րն է իրական վեպն» հոդվածով, որ ըստ էության ուսուցանականների գեղագիտական մանիֆեստներից մեկն էր:

Դիմակի հոդվածի քննադատությամբ և ի պաշտպանություն Նուրանիայի «Երկրագունտում» տպագրվում է մի հոդված՝ «Արևելքի թերթումը» խորագրով և Ջատիկ Չայկյան ստորագրությամբ: Հոդվածի ոճը, դիտարկումները, մտածողության կերպը, բառապաշարը այնքան նման են Տեմիրճիպաշյանին, որ գրեթե նույնն է, եթե ինքը հանդեսի խմբագիրը, գրած լիներ:

Հոդվածագիրը նախ բնական է համարում, որ Կամսարականի վեպը, իբրև հանդուգն նորարարական փորձ, պիտի առաջ բերեր թերևս և դեմ արծագանքներ: Մասնավորապես «Տխուր իրականությունը» հոդվածի մասին գրում է. «Նուրանիա կրկին նպատակ ունեցած է Տխուր իրականություն վերնագրյալ հոդվածն հրապարակելով նախ, արտահայտել անգամ մ'ալ այն հոռետեսությունն որով յուր հո-

գին կը տառապի ի բնե. երկրորդ, քննադատության ձևույն տակ դրվատել Տիգրան Կամսարական էֆենտին, որուն՝ դեռ պատանյակ փայլուն ապագա մը խոստացած է: Այդ ապագան թերևս ակնկալութենն շուտ իսկ հասավ, որովհետև գրեթե պատանի մ'է նա՝ որ գրած է Վարժապետին աղջիկն: Եվ անոնք որ գրիչ կը շարժեն, անոնք միայն գիտեն թե՛ դուրին չէ գրել այնքան ընդարձակ վեպ մը, կենաց այնքան լավ պատկերացուցիչ»<sup>1</sup>: Այնուհետև նկատում է, թե Դիմակի «գրությունն եթե վերլուծվի՝ Վարժապետին աղջկան ավելի աննպաստ պիտի գտնվի քան Նուրանիայի քննադատությունն, իսկ Կամսարականի հոդվածը բնութագրում է որպես «ծանր, ազնվական, վարդապետական»:

Տեմիրճիպաշյանի քննադատությունը, որքան էլ վեպի ուղղությունը որոշելու հարցում մակերեսային էր, խորքում իրոք հաստատող քննադատություն էր: Հոդվածում նշվում էին վիպական կառույցի այնպիսի մանրամասներ, որոնց հետ, ինչպես համոզված էր քննադատը, կապված էր նոր ուղղության հեռանկարը: Կամսարականն իր հոդվածում ցույց էր տալիս, որ ինչպես Տեմիրճիպաշյանի, այնպես էլ շատ շատերի վրիպանքը գալիս էր նրանից, որ իրապաշտությունը չփոթում էին բնապաշտության, այսինքն՝ նատուրալիզմի հետ: Գլխավոր հարցում Նուրանիան երիտասարդ վիպասանի հետ էր, բարձր էր գնահատում վիպական դրվագների կենսական ճշմարտացիությունը, իրական բարքերը ճշգրիտ նկարագրելու՝ հեղինակի ծիրքը: Իր հոդվածում Ջատիկ Չայկյանը ուշադրություն է հրավիրում հենց այդ հանգամանքի վրա: «Նուրանիա իրականության խորին զգացում մ'ունենալ կը թվի,- գրում է նա,- զգացում որ կը հայտնվի Կամսարական էֆենտիի վեպին այլ մասանց մեջ ընդհանրապես: Եթե Դիմակ ստորագրող անձը կին մը չ'ըլլար, ծիծաղելի պիտի լիներ իր «լպիրշ» մակդիրը, զոր կ'ընծայե ցասմամբ՝ թշվառության ճնշման տակ ջղային էակի մ'արտասանած խոսքերուն զորս հառաջ կը բերե Նուրանիա: «Այդ խոսքերն ու՞ր լսած է Նուրանիա» կ'ըսեն: Հոս, հոն: Ով որ կը պտտի, ով որ կը դիտե, ով որ ականջ կը դնե, շատ բան կը տեսնե, շատ բան կը լսե, և ինքն իսկ չը հիշեր թե ուր լսած է այսինչ խոսքն և ուր տեսած է այսինչ բանն: Եվ որքա՛ն ախորժելի կամ անախորժ բաներ կան լսելիք, առանց ականջ դնելու: Կյանքը փոփոխակի

<sup>1</sup> «Արևելք», 1888, թիվ 1294:

<sup>1</sup> «Երկրագունտ», 1888, թիվ 3-4, էջ 174-175:

տզեղ և գեղեցիկ է, մարդը փոփոխակի ստորին ու բարձր է: Ճշմարիտ մատենագիրը, մեծ մատենագիրն՝ որպես ըստ Պոտլեռի լավ գրած է Նուրամիա՝ կը գտնե գեղեցկությունն ուր որ ռամիկ միտքը տզեղություն և ստորություն միայն կը տեսնե: Մեծ արվեստ, մեծ ծիրք է, այո՛, տիրանալ խուսափուկ գեղոյն ու խուսափուկ մեծութեան, և տաղանդով արտահայտել զայն»<sup>1</sup>:

Սրանք ըստ էության իրապաշտական գրականության այն հատկանիշներն են, որոնք սկզբունքորեն պաշտպանում էր Արփիարյանի սերունդը, և որոնք Տեմիրճիպաշյանի հանդեսը, որ նույնն է, թե խմբագիրն ինքը, անուղղակիորեն վերագրում էր Կամսարականի վեպին: Հետաքրքիր է, որ ութսունականների գրականության այսպես կոչված անբարոյականության շուրջ պահպանողական քննադատության բարձրացրած աղմուկից էլ առաջ «Երկրագունտի» հողվածագիրը ակնարկում է այդ մասին և իր պաշտպանության տակ առնում երիտասարդ իրապաշտների համարձակ փորձերը: Հատկանշական է, որ Տեմիրճիպաշյանն ինքը, չնայած Կամսարականի վեպի հանդեպ քննադատական պահվածքի, ոչ մի առիթ բաց չէր թողնում իր համակրանքն արտահայտելու երիտասարդ հեղինակի նկատմամբ: Սկյուտարի գնչուների մասին «Չինկյաններն» բանաստեղծությունն, օրինակ, նա նվիրում է Կամսարականին՝ նկատի ունենալով այն, որ նրա վեպում էլ իրականությունը պատկերված է այնպես, ինչպես կա: Այդ մասին է վկայում բանաստեղծության եզրափակիչ քառատողը.

*Եվ քայլքս ի թաղն այն հանգզայս  
Համրին, հաջ, ծախ հային անհագ:  
Կենաց ստվերն իսկ ոչ է այս.  
Սակայն թերևս այս իսկ է կյանք:*

«Մասիսի» և «Արևելքի» շուրջը համախմբված երիտասարդ մտավորականներից Տեմիրճիպաշյանի բարձր գնահատականին է արժանացել նաև Լևոն Բաշալյանը: Իր «Աղջկան մը օրագիրն» հողվածաշարում հանրահայտ Մելանիան անդրադառնում է Բաշալյանի քննադատական հողվածներին, հատկապես տարեկան տեսություններին:

Խոսելով այդ հողվածների մասին՝ «Երկրագունտի» խմբագիրը արժեքավորում է առաջին հերթին դրանց լեզուն ու ոճը: Սա Տեմիր-

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 176:

ճիպաշյանի համար սկզբունքային խնդիր էր: Երիտասարդ իրապաշտների գեղարվեստական փորձերում ընդգծելով հանդերձ դրանց կենսական ճշմարտացիությունը՝ եղիան իր գեղապաշտ հայացքներով հաճախ էր քննադատում նրանց լեզվական ու ոճական անփութությունները մասնավորապես Արփիարյանի քրոնիկներին անդրադառնալիս: Եվ պատահական չէ, որ Բաշալյանի խնամված ոճը արժանանում է նրա աներկբա դրվատանքին:

Օրինակ՝ «1885 տարին Թուրքիո հայ գրականության համար» հողվածի մասին գրում է. «Առանց ստորագրության նայելու սկսա կարդալ հողվածն: Հույժ կը սիրեմ՝ գիտես՝ գրական նյութերն և ամփոփ տեսություններն: Եվ իսկույն ավելացնեմ թե՛ հույժ սիրեցի Մասիսի սույն տեսությունն անցյալ ամի գրականության վրա: Քաջ հայագետի մը գրվածն էր. հասուն մտքի ծնունդ և վարժ գրչի արդյունք»: Գեղապաշտ քննադատը չի մոռանում նաև հատկանշական վերապահությունը. «Անտարակույս ավելի պիտի սիրեի սույն հողվածն, եթե գտնեի հոն ինչ որ ամեն բանե վեր կը սիրեմ գրականության մեջ -- երա՛գ: Այլ Պարոն Լ.Բաշալյան դատող քան երագող միտք մը կ'երկի: Չը հեռանար նյութեն, չը մոլորիր անծնական տպավորությանց անել -- այլև հեշտագին -- ճամբուն մեջ: Կարգավորություն յուր նախասիրությանց մեջ, կարգավորություն յուր բոլոր հողվածույն մեջ կը տիրե»<sup>1</sup>: Տեմիրճիպաշյանը գրականությանը մոտենում էր արվեստի բարձրագույն չափանիշներով, որ իբրև բացարձակ արժեք վեր է ուղղությունների և հոսանքների տարբերություններից: Այս պահանջը նա հետևողականորեն ներկայացնում էր նաև ռեալիստ ութսունականների սերնդին՝ չոր փաստագրության հետևում իրական վտանգ տեսնելով շարժման հեռանկարների համար:

Քննադատը Բաշալյանի հետ համաձայն չէ մի այլ սկզբունքային հարցում ևս, որ ընդհանուր աշխարհայացքային հիմք ուներ: Արդեն առիթ եղել է նկատելու, որ Տեմիրճիպաշյանի իմաստասիրական, գեղագիտական, ընդհանուր հասարակական հայեցողությունը մշտապես գործող օրենք էր ընդունում առաջադիմությունը՝ բարեշրջության ճանապարհով: Այդ օրենքը, ըստ նրա, գործում է ամենուրեք և ամեն ժամանակ՝ հանգամանքների հետ կապված՝ ընդունելով դրսևորման այլևայլ ձևեր: Այստեղ է, որ նա վիճարկում է Բաշալյանի այն միտքը, թե ժամանակակից գրականության մեջ բարեշրջության նկատելի

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1886, թիվ 2, էջ 80-81:

շարժում չկա. «Սակայն լավ կը դատե՞ միթե մեր գրադատն,— շարունակում է իր միտքը Տեմիրճիպաշյանը,— երբ կ'ըսես. «Հայ գրականությունը զարգացման, բարեշրջության վիճակի մեջ չէ»: Ավելի ճիշտ կ'ըլլար ըսել թե հայ գրականությունն համր կը զարգանա. բարեշրջումն ալ արդեն այդ է: Համր այլ հարատև հեղում մը կը կատարվի հայ գրականության մեջ»<sup>1</sup>:

Տեմիրճիպաշյանը հայ գրականության զարգացման հեռանկարը, որին նա անվերապահ հավատում էր, կապում է եվրոպական զարգացած գրականությունների բարեդար ազդեցության հետ: Բաշայանի «հոռետեսության» պատճառը, ինչպես կարծում է քննադատը, այն է, որ, նրա տպավորությամբ, հասարակությունը չի սիրում ընթերցանությունը, դրա համար էլ գրքերը երկրորդ տպագրություն չեն ունենում: Տեմիրճիպաշյանը այսպիսի պատճառաբանությունը լուրջ չի համարում՝ վկայակոչելով պարբերական մամուլի ակտիվությունը: Բաշայանի թերահավատության մասին իր խոսքը քննադատն ավարտում է հեզմական նկատողությամբ. «Մասիսի գրադատն կ'ըսես թե հանդիսից մեջ երևցած հատվածոց և վիպաց ու քերթվածոց վրա խոսելու համար պիտի սպասես որ առանձին հատորով հրատարակվին: Կան գործեր, և անարժեք ալ չեն, որոնց համար Պ. Բաշայան հավիտյան պիտի սպասես»<sup>2</sup>:

Երկու տարի անց Տեմիրճիպաշյանը նորից է անդրադառնում Բաշայանի լեզվամտածողությանը, առհասարակ նրա ստեղծագործական նկարագրին՝ բարձրացնելով խնդիրներ, որոնք ավելի էին հստակեցնում նրա պահվածքը ութսունականների իրապաշտական շարժման հանդեպ: «Երրորդ երեսն» հոդվածում, խոսելով «Արևելքի» երրորդ էջի մասին, որտեղ տպագրվում էին առավելապես Արփիարյանը, Հրանդը, Բաշայանը և ուրիշ ութսունականներ, նա կատարում է մի դիտարկում, որ ելակետային կարելի է համարել ամբողջ շարժման և առանձին ներկայացուցիչների մասին նրա բոլոր դատողությունների ու դիտողությունների համար. «Հանդու՛զն երիտասարդներ. այն օրն ուր հանգյալ Աստված. այն օրն ուր հանգիստ պատվիրեց Աստված, կու գան ա՛յն օր վրդովել մեր հանգիստն...: Հանդուզն ու անգութ, այլ անպարիշտ չեն ժտիր կոչել այն երրորդ երեսին խմբագիրներն: Եվ իմ կողմանե շնորհակալությանց արտահայտություն մը

չը՞ պիտի նկատվի միթե խոսքն հանդիմանական թե՛ «կը վրդովեն մեր հանգիստն»<sup>1</sup>: Ահա այսպես էր ընկալում Տեմիրճիպաշյանը այն նոր ու վրդովեցնող շունչը, որ բերում էին երիտասարդ ութսունականները իրենց գեղարվեստական, քննադատական, հրապարակախոսական ելույթներով և թարմ ու կենարար շարժում էին հաղորդում ոչ միայն գրական, այլև հասարակական կյանքի անշարժությանը: Այս հիմնարար դիրքորոշման հարաբերությամբ քննադատի մնացած բոլոր կարգի դիտողությունները ածանցյալ են և պայմանավորված միայն կատարյալ արվեստի շահագրգռություններով: Դրա պերճախոս վկայությունը գեղագիտական այն տեսանկյունն է, որով արժեքավորվում է Բաշայանի գործը:

Քննադատը ուշադրություն է հրավիրում երեք կարևոր հանգամանքի վրա:

Նախ՝ հատուկ ընդգծվում է, որ Բաշայանը, ինչպես պատմվածքներում ու նորավեպերում, այնպես էլ քննադատական հոդվածներում դրսևորում է իրեն՝ որպես մուսաների ընտրյալ գեղագետ: Այս միտքը Տեմիրճիպաշյանն արտահայտում է իր մտածողությանը հատուկ անակնկալ հիացական բնութագրումներով: Բաշայանի ոճը համեմատելով նրա սերնդակիցներից Սելթոն Կյուրճյանի և Արփիարյանի գրելակերպի հետ՝ քննադատը շարունակում է. «Հնուտի, հողալույծ, կամ աղճատ և ապառու, ահա ինչպես որ չէ երից երիտասարդագունին ոճն: Երեք հոդված գրեց դեռ այդ Ռաֆայելամյա գրագետն, և տեղ մը գրավեց արդեն առաջնակարգ գրագիտաց գեղադավան դասուն մեջ»<sup>2</sup>: Այստեղ կարևոր է այն պահը, որ քննադատը այլևս չի անդրադառնում երկու տարի առաջվա դիտողությանը, թե Բաշայանը ավելի դատող, քան երազող միտք է, ավելի առարկայապաշտ է, քան տպավորապաշտ: Տեմիրճիպաշյանը լռելյայն անցկացնում է այն միտքը, թե հավատարմությունը իրականի ճշմարտությանը և գեղեցկի պաշտամունքը չեն հակասում իրար, եթե արվեստագետը ի վերուստ օժտված անհատականություն է:

Երկրորդ կարևոր հատկանիշը, որ առանձնացնում է քննադատը «գեղադավան» Բաշայանի մասին խոսելիս, նրա ինքնատիպ լեզվամտածողությունն է. «Բան մ'ալ ունի Բաշայան կամ մանավանդ երկու բան, զորս նույն աստիճան չեն վայելեր կամ բնավ իսկ չեն վա-

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 81:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1888, թիվ 9, էջ 428

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 431:



յելեր բոլոր առաջնակարգ գրագետք: Հալուց հոգնալետր հայ լեզվին գիտե նոր բառեր հանել ի լույս. և գիտե գետեղել բառերն. և մանավանդ գիտե նա շրջել: Շրջել՝ բառ մեծանշանակ. գրողն՝ որ գիտե շրջում (inversion) ընել՝ գրվածն ալ գոգցես իրոք ուրք ունի և կը շրջի կամ թև ունի և կը թռչի, որպես հին գրական լեզվաց մեջ, որոնք հերկար դարուց հետե մահացյալ՝ անմահ կոչվին իրավամբ, և՛ մերթ հանգետս դոցա՝ կենդանություն կը պարզենն արդի վերլուծական լեզվաց»<sup>1</sup>:

Խնդիրն այստեղ միայն Բաշալյանի գեղարվեստական լեզվի ինքնատիպ բնութագիրը չէ: Տեմիրճիպաշյանը բազմիցս է արտահայտել այն միտքը, թե գրողի հիմնական առաքելություններից մեկն էլ մայրենի լեզվի մշակումն ու ճոխացումն է: Այս տեսակետից նա բարձր էր գնահատում Աբովյանի, Գրիգոր Չիլինկիրյանի, Մատթեոս Մամուրյանի և մյուսների ծառայությունները աշխարհաբարի հաստատման և ժողովրդականացման գործում: Քննադատը դա համարում էր տասնամյակներ տևող շարունակական գործընթաց, որի մեջ կարևոր դեր էր վերապահում նաև ութսունականների գրական շարժմանը: Անցել էին, սակայն, գրապայքարի թեժ տարիները: Աշխարհաբարի հաղթանակը պատմականորեն վավերացված էր: Այժմ գլխավոր հարցը նոր գրական լեզվի մշակումն էր, ուր, քննադատի համոզմամբ, մեծապես օգտակար կարող էր լինել գրաբարի ճոխ բառագանձի բանիմաց ու ճաշակով օգտագործումը: Ահա այս առումով է, որ նա ամբողջ սերնդի լեզվական քաղաքականության շրջանակներում առանձնացնում է Բաշալյանի լեզվամտածողությունը:

Վերջինիս՝ իբրև գրագետի, էական բնութագրերից մեկն էլ Տեմիրճիպաշյանը համարում էր նրա անհատականության մեջ գրողի և քննադատի ներդաշնակ միասնությունը. «Կրկին հատկությանց մին ալ որով օժտյալ է նորափայլ գրագետն Արևելից, այն կարողությունն է գոր ունի նա՝ արևմտյան արդի գրականությունն հասկնալու, հասկնալու և արծակն և ոտանավորն, հասկնալու և դատելու հակառակ գրական դպրոցաց այլևայլ այլազան արտադրություններն,՝ հավետ արդի մնալու պայմանավ, հետամուտ հավետ արևմտյան արդի գրական լեզվով պատվաստելու մայրենի լեզուն: Ձուգեակ ձրիցն գրագետի և գրադատի՝ զուգադիպությունն արդարև հազվագյուտ բախտ մ'է. և Լևոն Բաշալյան, եթե մշակե ճյուղն որ զայն հայտնեց

գրական աշխարհին, առ այս ապաքեն գրադատության թագավորն է»<sup>1</sup>:

Տեմիրճիպաշյանի այս դիտարկման մեջ եսկանը ոչ այնքան Բաշալյանի անհատականության բնութագիրն է, որքան այն, որ նա նկատել է գրական նոր շարժման մի կարևոր առանձնահատկություն, այն, որ շարժման առաջատար դեմքերը հենց իրենք էլ տեսականորեն հիմնավորում էին իրենց գեղարվեստական մտահղացումների գրական-պատմական իմաստը: Հայտնի է, որ այդպիսի հոդվածներով հանդես էին գալիս գրեթե բոլորը: Ավելին, նրանք չէին էլ թաքցնում, որ իրենց այս կամ այն ստեղծագործությունը հղացվել և իրականացվել է հենց իբրև ի հաստատումն որոշակի գաղափարական կանխադրությի: Տեմիրճիպաշյան քննադատի համար դա գնահատելի իրողություն էր, քանի որ ներդաշնակ էր իր իսկ ստեղծագործական նախասիրություններին:

Իսկ այն դիտողությունը, թե Բաշալյան գրադատը լավատեղյակ է համաշխարհային գրականության արժեքներին, կարողանում է հասկանալ և գնահատել դրանք՝ անկախ ժամանակի և ուղղության տարբերություններից, վկայում է քննադատ Տեմիրճիպաշյանի մտածողության մեջ առկա հակասության մասին մի այլ առումով, միաժամանակ տալիս է այդ հակասությունը լուծելու բանալին: Իրապաշտ ութսունականների գրական առաջին փորձերի մասին խոսելիս, ինչպես արդեն նկատել ենք, նա այնքան էլ չէր խրախուսում եվրոպական գրականության մեջ հայտնված նորագույն հոլերի հանդեպ նրանց բաց պահվածքը: Միաժամանակ հենց այդ գրականության արժեքներին ստեղծագործաբար հետևելու հետ էր կապում նորագույն հայ գրականության զարգացման հեռանկարները: Այստեղ քիչ է ասել, թե քննադատը պահանջում էր այդ արժեքների վերաբերյալ տարբերակված մոտեցում: Պետք է ավելացնել նաև, թե տարբերակման ինչ սկզբունք էր առաջարկում նա: Իսկ այդ սկզբունքը ուղղակիորեն բխում էր Տեմիրճիպաշյանի աշխարհայացքի հիմքը կազմող այն համոզումներից, թե ամեն ինչի զարգացման հիմնական պայմանը մշտական ու հարատև առաջադիմությունն է: Հենց այս դիրքերից էլ նա գնահատում է գրադատ Բաշալյանի այն սկզբունքը, թե անցած ու ներկա գրական արժեքները միշտ էլ ընդունելի և ուսանելի են՝ ան-

<sup>1</sup> Լույս տեղում:

<sup>1</sup> Լույս տեղում:

կախ իրենց դարաշրջանից, տեղից և ուղղությունից, եթե համահունչ են ժամանակի ոգուն և պահանջներին:

Այսպիսի համակրական բնութագրություններ «Երկրագունտի» էջերում բազմիցս կարելի է հանդիպել ութսունականների խմբակի գրեթե բոլոր նշանավոր դեմքերի մասին: Եվ դրանք պահի անցողիկ տպավորություններ չեն, այլ խորագնին դիտարկումներից համված եզրակացություններ: Տեմիրճիպաշյանի համոզմամբ՝ գրական նոր շարժումը առաջ էր եկել ժամանակի օրինաչափ պահանջով և հաստատում էր առաջադիմության հավիտենական օրենքը: Այս ամենով նա իր մեծ հեղինակությամբ համակրանքի մթնոլորտ էր ստեղծում մի ամբողջ գրական սերնդի ստեղծագործական ոգորումների շուրջ: Հենց դա էլ քննադատ Տեմիրճիպաշյանի անուրանալի գրական-պատմական ծառայությունն է, և, իրոք, այնքան էլ հիմնավոր չէ Արփիարյանի պնդումը, թե նա առհասարակ չի ազդել գրական ընթացքի վրա:



Իհարկե, քննադատ Տեմիրճիպաշյանի գրիչը հարկ եղած դեպքում կարող է լինել և խայթող՝ չխնայելով անզամ իր այնքան բարձր գնահատած այնպիսի դեմքերի, ինչպիսիք են Արփիարյանը կամ Պարոնյանը: Քննադատական դիտողությունները մերթ արվում են գիտական լրջությամբ, մերթ մեղմ հուճորով, մերթ սուր երգիծանքով, ինչպես, օրինակ, Պարոնյանի կողմից «Նպարավաճառի թերթ» հորջորջված «Արևելքի» երգիծական բնութագիրը, որ բերվեց վերևում:

Ավելի սկզբունքային է Տեմիրճիպաշյանի պահվածքը Վենետիկի Մխիթարյանների մշակութային գործունեության հանդեպ: Նա իր խմբագրած հանդեսների էջերում բազմիցս արտահայտել է այն միտքը, թե բուն իմաստով ներկա ազգային կյանք հայությունը դեռ չունի: Այդպիսի կյանքի ձևավորումը, քննադատի համոզմամբ, տևական գործընթաց է և կախված է բազմաթիվ գործոններից: Դրանց շարքում կարևոր տեղ է վերապահվում անցյալի ուսումնասիրությանն ու ճանաչմանը: Մենք առայժմ անցյալի ազգ ենք, ասում է Տեմիրճիպաշյանը՝ դրա մեջ տեսնելով և՛ բացասական, և՛ դրական կողմ: Բացասականն այն է, որ մշտապես անցյալով ապրելը հայությանը հաճախ հետ է պահում համաշխարհային առաջընթացներից, դրական իմաս-

տով՝ հազարամյակների պատմության փորձն է, որ պիտի հիմք տա մեզ՝ կերտելու ժամանակակից ազգային կյանք: Քննադատը մտահոգություն է հայտնում այն կապակցությամբ, թե մեր պատմությունը օտարներն ավելի լավ են ուսումնասիրում, քան մենք ինքներս: Խոսքը վերաբերում է հատկապես մշակութային պատմությանը, որ պետք է հիմնավորապես ուսուցանվի դպրոցներում: Մեր ներկան և ապագան դպրոցների մեջ է, եզրակացնում է քննադատը: Ահա այս ընդհանուր մտայնության շրջանակներում է, որ Տեմիրճիպաշյանը բարձր է գնահատում Վենետիկի Մխիթարյանների գործը՝ ընդգծելով մասնավորապես նրանց ավանդը հայ լեզվի, մատենագրության, ազգային ավանդների ուսումնասիրության ասպարեզում:

Բայց Մխիթարյանների գործին ևս Տեմիրճիպաշյանի գնահատական մոտեցումը երկակի է: Նրանց մշակութային վաստակի հանդեպ խորին պատկառանք ունենալով հանդերձ՝ հատկապես քննադատում է վանական հայրերի կտրվածությունը կյանքից. «Ի՞նչ օրեր անցուցինք: Հայության սև օրերուն մեջ ալ, հայության զվարթ օրերուն մեջ ալ վանականք նույն զգացումն ունին -- անտարբերություն: Շատ կը կարդան, ազգային հին մատենագրություն և գրեթե միմիայն ազգային հին մատենագրություն կը կարդան: Սակայն երբ մենք Եղիշենն էջ մը կարդալէ հետո հայ մը կը փնտրենք մեր շուրջ՝ համբուրելու համար զայն, նոքա՛ վանականք, գրիչ կը փնտռեն հայու տեղ և մեյան կը հեղու՞ն արտասուքի տեղ»<sup>1</sup>:

Պերճախոս է հատվածի շարունակությունը, ուր քննադատը զարգացնում է այն միտքը, թե նույնիսկ վանքում փակված մտավորականի համար մեծապես նպաստավոր կարող է լինել շփումը հասարակության հետ, ու եթե մխիթարյան գիտնականները իրենց մտքի պտուղները կարողանային դարձնել հասարակության սեփականությունը, հոգով ու մտքով կհարստանային և իրենք: Այդ դեպքում նրանց գիտական պրպտումները անօգուտ փակված չէին մնա վանքի պատերի ներսում և գործնականորեն կնպաստեին ազգային կյանքի ձևավորմանը: «Եթե գիտնային,-- ոչ առանց ափսոսանքի գրում է քննադատը,-- թե գրագետին ի՞նչ գորություն կուտա այդ շփումն ընկերության հետ, այդ ողջագուրանքն արե՞նակից եղբարց հետ, այդ արտասուքն՝ Եղիշեի գրքին վրա հեղված՝ հոգեկցողո՞ւ էակի մը հետ. եթե գիտնայի՞ն զայս, վանականք պիտի մոտենային մեզ, պիտ՝ աշ-

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1885, թիվ 1, էջ 4:

խատակցեին մեզ, իրենց նյութական և իմացական անսպառ զան-  
ծաց բաժանակից պիտ' ընեին զմեզ»<sup>1</sup>:

Տեմիրճիպաշյամի բանավեճը Մխիթարյանների հետ սուր է, հատկապես, երբ խոսքը վերաբերում է գրաբար - աշխարհաբար խնդրին: Ճիշտ է, 80-ական թվականների կեսերին գրապայքարն ար-  
դեն ավարտվել էր. պատմությունն արդեն կայացրել էր իր վճիռը հո-  
գուտ աշխարհաբարի: Բայց գրաբարի պաշտպաններից ոմանք, հատկապես Մխիթարյանների շրջանում, դեռ շարունակում էին հա-  
մառել, թեև նրանք էլ, ուզեին թե չուզեին, վերջիվերջո պիտի ենթարկ-  
վեին առաջընթացի օրենքին և ժամանակ առ ժամանակ հարկադր-  
ված էին հայտարարել, թե դեմ չեն աշխարհաբարին:

Դրանցից էր, օրինակ, մխիթարյան հայագետ Նորայր Բյուզան-  
դացին: Նրա հետ Տեմիրճիպաշյամի կարճ բանավեճի առիթը «Մասի-  
սում» տպագրված «Բարեշրջություն» հոդվածն էր: Այդ հոդվածին  
պատասխանելով պահպանողական դիրքերից, հայտնելով իր ան-  
համաձայնությունը հոդվածագրի դրապաշտական գաղափարների  
հետ՝ այնուամենայնիվ դրվատանքով է խոսում նրա համարձակ  
մտածողության, լեզվի ու գրելակերպի մասին, նաև նկատում է, թե  
ինքը սկզբունքորեն դեմ չէ աշխարհաբարին: Այս խոստովանությունն  
էլ առիթ է տալիս «Երկրագունտի» խմբագրին հանդես գալու Բյու-  
զանդացուն ուղղված մի բաց նամակով՝ «Դիցուհին ի բանտի» խո-  
րագրով և Գրասեր Ատոմ ստորագրությամբ:

Տեմիրճիպաշյանը նախ գոհությամբ արձանագրում է, որ նույ-  
նիսկ մխիթարյան հայրերը, որոնց բազմիցս քննադատել է ինքը հնա-  
դավան հայացքների համար, հոդվածում իր արտահայտած «քան-  
դումի» գաղափարները համարում են «զեղեցիկ», «եթե ոչ բարի», ա-  
պա ավելացնում է. «Կը խոստովանիմ և ես թե բարի չէ քանդումն. այլ  
անխուսափելի է քանդումն: Եվ եթե գործիք մ'են ես ալ այդ քանդման  
գործին, պատասխանատվությունն այլում կը պատկանի.— ժամա-  
նակին, Գավիտենականի»<sup>2</sup>: Շարունակության մեջ ընդգծվում է, որ  
նույնիսկ մխիթարյան վանական մթնոլորտը չի կարող չբարեփոխվել՝  
ժամանակի ընդհանուր բարեշրջության օրենքի անհարժեշտու-  
թյամբ, քանի որ «հզորն այսօր դրական իմաստասիրությունն է  
տկարն է վանականություն», «վանքն. անփոխություն և անշարժու-  
թյուն կը քարոզե», «բան և փորձ ավանդութենե վեր են... ավանդու-  
թյունը որք չեն տուկար Բանի և Փորձի, մերժելի են», «վանականը ալ  
գործնականին մեջ կը հարին նոր վարդապետության՝ տեսականին  
մեջ զայն դատապարտելով հանդերձ» և այլն:

Այնուհետև հիշվում են գրապայքարի թեժ օերը, երբ գրաբար-  
յանների բանակը, վեճետիկյան վանականների գլխավորությամբ,  
դեռ դրության տեր էր զգում իրեն՝ ապավինելով համբավվոր ա-  
նունների հեղինակությանը: Փոքրաթիվ էր աշխարհաբարյանների  
խումբը՝ ինքը՝ Եղիան, Մինաս Չերազը և էլի մի քանի ուրիշներ, բայց  
ժամանակն աշխատում էր նրանց օգտին: Դիմելով իր ընդդիմախո-  
սին՝ Գրասեր Ատոմը հողվածը եզրափակում է դիպուկ ընդհանրացու-  
մով. «Ինչ որ չը կրցավ ընել Մինաս Չերազ, դրական իմաստասի-  
րությունն ըրավ զայն, ժամանակն ըրավ զայն. Ազգային դաստիա-  
րակությունն ի հիմանե սարսեց գրաբարյաններն: Իմ Բարեշրջու-  
թյուն հողվածս,— որ նամակ 'մէր քան հողված, որպես կ'ըսեք,— այդ  
հարևանցի գրությունս՝ որ շենքի մը ուրվագիրն էր քան շենքն իսկ՝  
որպես ըսի ես, մտաց վրա վճռական ազդեցություն մ'ունեցավ. այդ  
գրությունս գրաբարյաններն աշխարհաբարյան ըրավ: Երեք գլխա-  
վոր գրաբարյանք, ոյց չեք դուք հետինն, իմ հողվածես հետո հայտա-  
րարեցին զինքյանս աշխարհաբարյան.— և Մասիս բացատրեց թե ինչ  
կ'իմանայինք և կ'իմանանք հավետ աշխարհաբարյան ըսելով: Եթե  
գաղափարաց հեղաշրջություն մը կատարվի, գրաբարյաններն եթե  
նորեն երևան զան, ես հոս եմ: Վա՛յ անոր, որ ինձ դեմ ելնե. Դրական  
իմաստասիրությունն ունիմ իմ ետևս, և իմ առջևս — ապագա՛ն...»<sup>1</sup>:

Ահա այսպես, օգտվելով առիթից, Տեմիրճիպաշյանը մեկ անգամ  
ևս հավաստում է իր հավատարմությունը դրապաշտական ուսմունքի  
ոգուն, որ ժամանակի խորհրդանշանն էր առհասարակ, ութսունա-  
կանների գրական շարժման իմացաբանական հիմքը, հենց իր՝ «Երկ-  
րագունտի», «Գրական և իմաստասիրական շարժումի» խմբագրի  
բոլոր տեսական ու գրաքննադատական ելույթների կիզակետը: Որ-  
քան էլ նրա գրական ու գեղագիտական հավատամքը հաճախակի  
անհավասարակշիռ շեղումներ է տալիս տարբեր կողմեր, բոլոր դեպ-  
քերում տատանումների կենտրոնական առանցքը մնում է դրապաշ-  
տությունը: Թերևս դա է հիմնական պատճառներից մեկը, որ հոգե-  
կերտվածքով, իմաստասիրական հակումներով հոռետես Տեմիրճի-

<sup>1</sup> Նույն տեղում:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, 1884, թիվ 3, էջ 125:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 127:

պաշյանը միանգամայն լավատես է. երբ խոսքը վերաբերում է ազգային մշակույթին, գրականության արժեքներին, լեզվի զարգացման հեռանկարներին:

Այս տեսակետից հետաքրքիր է «Ձարգացումն հայ մտաց և հայոց լեզվի» հոդվածը՝ ուղղված Սպ.Սպանդարյանի «Հայոց լեզուն» հրատարակման դեմ, որ «Նոր-Ղարից» արտատպել էր «Հայրենիքը»: Տեմիրճիպաշյանին չէր կարող անտարբեր թողնել հրատարակման մեջ արտահայտված հատկապես այն միտքը, թե՛ «մեր լեզուն, մեր գրական լեզուն, եթե մի քայլ առաջ է գնացել, միևնույն ժամանակ քսան քայլ հետ է գնացել»:

Առարկելով «Նոր-Ղարի» խմբագրին՝ Եղիան, որ այս անգամ հանդես է գալիս Ե. ստորագրությամբ, հայ մտքի, հայոց լեզվի, հայ գրականության առաջընթաց զարգացումը կայացած և ակնառու իրողություն է համարում: Տրամաբանության ելակետն այն է, թե լեզվի զարգացումը անբաժան է մտքի զարգացումից, և քանի որ հայ մտքի առաջընթացը, մասնավորապես 19-րդ դարում, հոդվածագրի համոզմունքով, անժխտելի է, ուստի անհերքելի իրողություն է և լեզվի զարգացումը: «Հայոց գրական լեզվի զարգացումն վեճի տակ ձգելն,-- պարզաբանում է իր միտքը քննադատող,-- նույն իսկ հայ մտքին զարգացումն վեճի տակ ձգել է: Միթե Պարոն Սպանդարյան կը հանդգնի՞ զայդ ալ ընել. կամ միթե կհանդգնի՞ պնդել թե լեզվի զարգացումն անկախ է մտաց զարգացումեն»<sup>1</sup>:

Հրատարակախոսական այս հարցերի մեջ արդեն կա դրանց պատասխանը, որ կարելի է գտնել Տեմիրճիպաշյանի յուրաքանչյուր հոդվածում, ինչ առիթով էլ գրված լինի այն, անգամ գեղարվեստական գործերում: Այս անգամ էլ նա առիթը բաց չի թողնում շարադրելու իր մտքերը այն օբյեկտիվ նախադրյալների մասին, որոնք, իր համոզմամբ, նպաստել ու նպաստում են հայ մտքի զարգացմանը:

Այդ նախադրյալներից առաջինը համամարդկային բնական առաջադիմության անխուսափելի անհրաժեշտությունն է, որ հաստատվում է պատմության փորձով: Երկրորդը միջավայրի պայմանների ներգործությունն է, որոնք ստիպում են մարդուն, դրանց հարմարվելով, կատարելագործվել. որքան դժվարին են բնական պայմանները, այնքան բուռն է կատարելության ձգտումը և նույնքան դժվար: Հայաստանը, որ ավելի նպաստավոր պայմանների մեջ է, շփվում է ավելի զարգացած

երկրների հետ, ինչու՞ պիտի հետ մնա ընդհանուր առաջադիմությունից: Հայ մտքի զարգացման երրորդ նախադրյալը մեր հին ու հարուստ մշակույթն է: Ճիշտ է, առաջընթացից հետ չմնալու համար չի կարելի բավարարվել միայն հնով: Այնուամենայնիվ քննադատը խրախուսելի է համարում, որ «Մեր հին գրականությունն, առանց երբեք արհամարհելու, գիտունք և իմաստունք՝ հին և նոր, այսօր ավելի կը կարողացվին հայ երիտասարդաց կողմեն»<sup>1</sup>: Զորորդ նախադրյալը օտար մտքի ու գրականության բարերար ազդեցություններն են, որոնց մեջ առաջին տեղը տրվում է ֆրանսիական գրականությանն ու դրապաշտական վարդապետությանը: Համառոտ քննելով դրապաշտական իմաստասիրության վերլուծական ու համադրական ոգին, նկատելով, որ հենց այդ ոգին է ժամանակակից ֆրանսիական գրականության հիմքը՝ քննադատը եզրակացնում է. «Ահա այս վիճակին հասած գրականության մը ներգործության տակ կը զարգանա հայ միտքն և հայ լեզուն.-- և մտքին զարգացումն ու լեզվին զարգացումն այն աստիճան իրերական են՝ զի նախորդ նախադասության մեջ եզակի դրի բայն»<sup>2</sup>: Հիմնգրողը նախադրյալը ժողովրդական մտածողության և ժողովրդական լեզվի օրըստօրե աճող ազդեցությունն է ընդհանրապես հայ մտքի և հատկապես գրականության զարգացման վրա. «Գրականությունն ու լեզուն հետզհետե ավելի կը կրեն ժողովրդական ներգործությունն. հին գրական ձևն հետզհետե տեղի կուտա, ուր որ ժողովուրդն ունի համապատասխան ձև մը՝ ավելի բացատրիչ և անշուշտ ավելի կենդանի»:

Այս դիտողությունների վրա հեշտ է նկատել դրապաշտական ուղղության ուժեղ կնիքը: Սակայն ամենաառականը դա չէ, այլ այն, որ զարգացման ընթացքը ամբողջ մի դարի կտրվածքով Տեմիրճիպաշյանը դիտում է միասնական շարժման համակարգի մեջ: Գրաքննադատի սուր հոտառության հետ միասին նա ունի գրականության պատմաբանի վերլուծական և համադրական միտք: Այս երկուսի ներդաշնակ համատեղությունն էլ հնարավորություն է տալիս քննադատին տարաբնույթ արժեքների համատեղ գործառությունը կամ դրանց բնական հերթագայությունը դիտել ու վերլուծել նույն օբյեկտիվ անհրաժեշտության շրջանակներում:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1887, թիվ 11-12, էջ 449-450:

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 452:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 453:

Ինչ խոսք, Տեմիրճիպաշյանն ամենից ավելի հակամետ է դեպի համարձակորեն նորության ձգտող գրական հոսանքները, հատկապես իրապաշտական ուղղությունը, որի գեղարվեստական փորձով ու գեղագիտական գաղափարներով էր սնվում նաև արևմտահայ ութսունականների սերունդը: Շատ առիթներով է նա պաշտպանել Արփիարյանի շուրջը համախմբված հայ երիտասարդ իրապաշտների դատը պահպանողական քննադատության հարձակումներից: Վերևում բերված այն մի քանի գնահատականները, որ տալիս է նոր շարժման ակամավոր դեմքերին, դրա վառ ապացույցն են:

Տեմիրճիպաշյանն, իհարկե, չէր էլ թաքցնում, որ ութսունականների գրական փորձարարությունը լիովին չէր տեղավորվում իր գեղագիտության շրջանակներում: Վերջին հանգամանքը մի կողմից, մյուս կողմից լայն հայացքը գրական մտքի դարավոր շարժման հանդեպ՝ նախադրյալներ էին ստեղծում այնպիսի արժեքների օբյեկտիվ գնահատության համար, որոնք խիստ տարբեր էին միմյանցից, հաճախ ուղղակի հակադրվում էին իրար, մանավանդ ամենակին չէին համատեղվում իրապաշտական գաղափարների հետ: Քննադատի տեսադաշտում համերաշխ գոյակցում էին Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» և Սրբուհի Տյուսաբի վեպերը, Լյուդվիգ Չալկիի «Աբբա Քոսթանթեն» վեպը և Չակոբ Չաճյանի «Բերայի գիշերները», Մատթոս Մամուրյանի նամականիները և Գրիգոր Ջոհրայի «Ամհետացած սերունդ մը» վեպը, Թովմաս Թերզյանի, Մկրտիչ Աճեմյանի և Չովհաննես Սեթյանի բանաստեղծությունները և Լևոն Բաշալյանի նովելները, Արսեն Բագրատունու «Չայկ Դյուցազնը» և Չակոբ Պարոնյանի «Ծիծաղն» ու «Խիկարը»...

Այս իրողությունը հաճախ մեկնաբանվում է իբրև քննադատ Տեմիրճիպաշյանի հակասականության կամ անհետևողականության արտահայտություն: Իրականում դա յուրօրինակ գրական-քննադատական աշխարհայացք էր, որ եզակի տեղ է ապահովում նրա համար 19-րդ դարի երկրորդ կեսի արևմտահայ մտավորական կյանքում: Տեմիրճիպաշյանն ուղղակի աչքի առաջ ունի մարդկության հոգևոր պատմության փորձը, որ ասում է, թե ամեն մի ստեղծագործական նախաձեռնություն, ժամանակից շուտ լինի, թե ժամանակից ուշ, իր հողն ունի կյանքում և իր տեղը մշակութային շրջապատում: Եվ այսօր արևմտահայ գրականության ոչ մի ուսումնասիրող, ինչ հիմնահարցերով էլ զբաղվելիս լինի, չի կարող չվկայակոչել նրան, նրա ինքնատիպ մտքերը ամենատարբեր երևույթների, ամենազա-

նազան գրական խնդիրների մասին: Լինելով ամեն մի նորի ու արդիականի նախանձախնդիր՝ նա լրջմիտ հայացքով կարողանում է գնահատելի կողմեր նշմարել նաև այնպիսի գրական երևույթների, առանձին ստեղծագործությունների մեջ, որոնք ավանդական հայացքով սովորաբար դիտվում են իբրև պարզ ժամանակավրիպություն:

Չայտնի է, օրինակ, որ Թովմաս Թերզյանի ամբողջ քնարերգությունը իրապաշտական շարժման վերելքի շրջանում իսկ ոչ միայն հեռու էր այդ ուղղության գեղագիտությունից, այլև ծագումնաբանորեն կապված լինելով ռոմանտիկական գեղագիտության հետ՝ պատմականորեն նահանջ էր Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի, մանավանդ Պետրոս Դուրյանի ռոմանտիզմից: Բայց ահա Տեմիրճիպաշյանը հետդուրյանական շրջանի արևմտահայ բանաստեղծության մեջ անհարժեշտ տեղ է գտնում նրա համար: Թերզյանի՝ Օսմանյան պատվանշանի արժանանալու առիթով գրված ոտանավորում այդ տեղը այսպես է սահմանվում.

*Չսկա մ'ետիդ կանգուն, առջիդ ա'յլ հսկա.  
Ընդ մեջ այդո՞րու՝ գիծ միության գերակա:  
Մին հսկայիցն էր մութ անցյալն, այլ խո'ր, ճո'րս,  
Մյուսն՝ ապագան, այլ հղի հավա'տ շող:*

*Փոքր-ինչ կըքեր հասակդ հանգույն անցելույն.  
Եվ ի հոգվույդ էր շունչն անցյալ մեռելոցն:  
Այլ թարմություն և գեղ դիմացդ աստղափայլ  
Չարշալույսն ցոլացնեին զանբիծ փայլ<sup>1</sup>:*

Իսկ «Աղջկա մը օրագիրն» շարքում ավելի որոշակի շղթայակցության մեջ է դիտում Թերզյանի քնարերգությունը. «Թովմաս Թերզյան կը ստեղծե գիտական բանաստեղծությունն, Չովհաննես Սեթյան բարոյական բանաստեղծությունն, Աղեքսանդր Փանոսյան՝ հանգահորաշ բանաստեղծությունն (եթե կրնա այսպես ըսվիլ), Եղիա Տեմիրճիպաշյան՝ իմաստասիրական և իրական բանաստեղծությունն»<sup>2</sup>: Ով ծանոթ է 70-80-ական թվականների արևմտահայ քնարերգությանը, կարող է հաստատել, որ Տեմիրճիպաշյանի այս ստորաբաժանման մեջ, որքան էլ այն պայմանական լինի, այնուամենայնիվ որոշակի տրամաբանություն կա:

<sup>1</sup> «Երկրագունտ», 1885, թիվ 7, էջ 132:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, 1886, թիվ 2, էջ 84:

Մի փոքր ավելի ուշ Միհրան Յովհաննիսյանի «Սփոփանք ռամկին» բանաստեղծությունների ժողովածուի գրախոսականում Տեմիր-ճիպաշյանն ավելի հանգամանորեն է անդրադառնում այդ խնդրին: Յատուկ ընդգծելով այն փաստը, որ մեկ տարվա ընթացքում հրապարակ են եկել բանաստեղծական երեք ժողովածուներ՝ Մ.Աճեմյանի «Լույս և սովերքը», Յովհ. Սեթյանի «Յուզման ժամերը», Մ.Յովհաննիսյանի «Սփոփանք ռամկինը», քննադատը հավաստում է, թե որքան էլ 80-ական թվականները արծակի վերելքի տարիներ էին, այնուամենայնիվ բանաստեղծությունը շարունակում էր գոյատևել ու զարգանալ: Քննադատի համոզմամբ՝ բարեշրջության օրենքը գործում է նաև այստեղ: Մ.Աճեմյանն իր նոր գրքույկով որոշակի տուրք է տալիս ժամանակին՝ փորձելով իր նախորդ հատորների համատարած լուսավոր հայացքը շրջել դեպի իրականության լույսն ու սովերքը, ավելի մերձենալ կյանքի ճշմարտությանը: Յովհ. Սեթյանը, շարունակելով վիպական դպրոցի ավանդույթները, հատկապես հակված է բանաստեղծական իր տեսողությունը հարստացնել իրականության թափանցումներով՝ «ուրեք ուրեք իրողությամբ կը բարեխառնի երևակայությունն»<sup>1</sup>: Քննադատն ամենևին էլ ժամանակավորեպ չի համարում Սեթյանի ռոմանտիզմը՝ իբրև ուղղություն, եթե միայն բանաստեղծը բնության ու կյանքի իր զգացմունքային ընկալումները հարստացնի զմնող մտքի տպավորություններով: Մ.Յովհաննիսյանի բանաստեղծություններում գերակշռում է իրականի զգացողությունը՝ «կ'ընթերցվի, քան կ'երագվի կյանքն»<sup>2</sup>: «Միհրան Յովհաննիսյան կ'երևի 1888-ին, երբ հայ գրականությանն նոր հոսանք մը կը մղվի, վերջնադարյան... Ի՞նչ կ'ըսեմ, դարավերջյան հոսանքն այն հորդահոս, որ կը սպառնա պեղել ու պողել դասականության ալ, վիպականության ալ ավազանն, ու գորշ կմախքն այլանդակ փոխանակել բարեձև վարդագույն մարմնեկին, կամ տափակ տրմուղ տրտմատեսիլ իրականությունն ի գահ բարձրացնել փոխանակ երևակայության»<sup>3</sup>:

Մ. Աճեմյանը և Յովհ. Սեթյանը գալիս էին անցյալից, Մ.Յովհաննիսյանը միտված էր ապագային, և բոլորն էլ արձագանքում էին ներկայի հարցերին: Տեմիրճիպաշյանը միայն նորագույն արժեքների

քննադատը չէ, այլ նաև նրանց, որ թեև հնի շարունակությունն էին, բայց գեղագիտական և հոգեբանական հող ունեին ներկայի մեջ:

Տեմիրճիպաշյանի քննադատական ժառանգության մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում Սրբուհի Տյուսաբի վեպերին և Յակոբ Պարոնյանի երգիծանքին նվիրված հոդվածները: Այսօր, երբ արդեն հստակ է նրանց ստեղծագործության տեղն ու նշանակությունը մեր գրականության պատմության մեջ, հաճախ մոռանում ենք, որ ժամանակին նրանց շուրջ ծավալված բուռն վեճերի, երբեմն ուղղակի անբարյացակամ նկրտումների օրերին եղել է մեկը, որ ճշգրտորեն հասկացել է գրական-մշակութային այդ երևույթների գեղագիտական ու գաղափարական իմաստը ոչ միայն իրենց ժամանակի, այլև ապագայի կտրվածքով: Նրա շատ դիտարկումներ այսօր էլ պահպանում են իրենց տեսական ու գրական-պատմական արժեքը: Նշենք նաև, որ քննադատը հաճախ հարկադրված էր մեծ-մեծակ դեմ գնալ դեռևս իր երբեմնի հեղինակության իներցիան պահպանած մի ամբողջ մտայնության: Այդ համարձակությունը Տեմիրճիպաշյանին տալիս էր սեփական իրավացիության խոր գիտակցությունը: Իսկ վերջինիս հիմքը նրա բազմակողմանի իմացություններն էին, երևույթների խորքը թափանցելու բնատուր ծիրը:

Ահա այդ հիմնավոր ինքնավստահությունն է իրավունք տալիս քննադատին՝ աննախապաշար հայացքով դիտելու և մեկնաբանելու երևույթները՝ անկախ դրանց ուղղությունից, հասարակական արձագանքից, հեղինակի ինքնությունից: Բոլոր դեպքերում զնահատման չափանիշը նույնն է՝ որքանով են դրանք նպաստում ազգային առաջադիմությանը, բարքերի կատարելագործմանը: Այդ չափանիշով են արժեքավորվում նաև Տյուսաբի վեպերը:

Յայտնի է, թե Տյուսաբի առաջին վեպը ինչպիսի աղմուկ հանեց ոչ միայն գրական քննադատության մեջ, այլև հասարակության տարբեր շրջաններում: Եթե, ասենք, Յակոբ Պարոնյանը քննադատում էր վեպը ռեալիզմի դիրքերից՝ շեշտը դնելով կերպարների անճշմարտացիության, վիպական իրադրությունների անհամոզիչ լինելու, ռոմանտիկական ուղղությունից բխող այլ մանրամասների վրա, ապա ազգային պահպանողական մտայնությունը վիպասանու-

<sup>1</sup> Լույս տեղում, 1888, թիվ 10, էջ 472:  
<sup>2</sup> Լույս տեղում, 1888, թիվ 10, էջ 473:  
<sup>3</sup> Լույս տեղում, էջ 474:

հու ֆեմինիստական գաղափարների մեջ տեսնում էր հասարակական բարքերի անբարոյականացման վտանգ, մեղադրանք, որ մի փոքր ավելի ուշ պիտի ներկայացվեր իրապաշտ ութսունականներին: «Մայտայի» վերաբերյալ իր քննադատական դիտողությունների մեջ Տեմիրճիպաշյանը առհասարակ չի անդրադառնում վեպի ուղղությանը՝ ծանրանալով առավելապես նրա հասարակական հնչեղության վրա: Եվ դա պատահական չէ. ինչպես արդեն նկատել ենք, նա, իբրև քննադատ, գրական արժեքները գնահատում էր ոչ թե ըստ դրանց ստեղծման ժամանակի կամ ուղղության, այլ ըստ այն բանի, թե որքանով են այդ արժեքները տվյալ պահին նպաստում ազգային և հասարակական առաջադիմությանը: Այս չափանիշով էլ արժեքավորվում են Տյուսաբի վեպերը:

«Մայտայի» լույս աշխարհի գալը իր «Գրական և իմաստասիրական շարժումի» մեջ առաջիններից մեկը ողջունում է Տեմիրճիպաշյանը՝ «Պեշկապաշյանի հռչակավոր սանուհուն» ներկայացնելով իբրև «Արևելից ժորժ Սան»: Վեպի գլխավոր արժանիքը համարվում է այն, որ իր ձևով ու գաղափարներով միանգամայն նոր երևույթ էր հայ մշակութային կյանքում, մասնավորապես կանանց դատի պաշտպանության խնդիրը այդպիսի կրթով ու գործնականությամբ արծարծվում էր առաջին անգամ. «Մայտան նոր թվական մը կը բանա Յայոց գրական և ընկերական կենաց մեջ,— ոգևորությամբ արծանագրում է քննադատը.— նոր ձևով վիպասանություն մ'է, և նոր գաղափարներ կը հայտնեն.— ձև ու գաղափար նոր անտարակույս մեր ազգին համար: Գոզցես իմն բանաստեղծական տեղեկագիր մ'է Մայտան, որ «կանանց համար գործարան» առաջարկության մը կը հանգի՝ Յայոց իգական սեռին համար իբրև միջոց փրկության: Յոն, Մայտայի հրատապ էջերուն մեջ, ազդու կերպով կը պաշտպանվին արանց և կանանց հավասարության, գեղեցիկ սեռի ազատագրության, և այլ նոր ու նորանշան գաղափարներ»<sup>1</sup>: Քննադատն առաջին պլան է մղում վեպի գործնական օգտակարության խնդիրը, քանի որ նախ դա համահունչ էր իր իսկ իբրև հասարակական գործիչ մտավորականի նախասիրություններին, և ապա՝ դրանով նա հակադրվում էր բարոյականության դիրքերից վեպը քննադատող «պահպանողականներին»: Հիշելով այդպիսի քննադատական դիտողություններից մեկը, թե, իբր, հեղինակը ավելի լավ կաներ՝ տղամարդկանց դատը

պաշտպաներ, քան «անուղղակի կերպով անպարշտության հորդորելու կիներն»՝ Եղիան ոչ առանց հեզմանքի նկատում է, թե եթե «մուլորյալ էակները», Տյուսաբի գիրքը կարդալով, փոխանակ բարոյապես մաքրվելու, ավելի խորանան իրենց ճամփի մեջ, ապա դա հեղինակի մեղքը չէ:

Վեպի ուղղությանը, նրա գեղագիտական տիպին Տեմիրճիպաշյանը հատուկ չի անդրադառնում թերևս նաև այն պատճառով, որ ութսունականների իրապաշտական շարժումը նոր-նոր էր սկսվում, այդ խնդիրը այնքան հրատապ հնչողություն չուներ, ինչպես տասնամյակի երկրորդ կեսին: Բայց «Մայտայի» մասին քննադատի դիտողություններից զգացվում է, որ նա, այնուամենայնիվ, որոշակի տեսական կողմնորոշմամբ էր մոտենում վեպի ուղղությանը, վիպական կառույցի յուրահատկություններին, կերպարաստեղծման սկզբունքներին: «Վեպ մը ըսելով չանցնիք,— գրում է նա.— գիրք մ'է Մայտան: Խորունկ պիտի փորե Յայ ընկերության ծոցն. իմաստասիրական գործի բոլոր կարևորությունն ունի Մայտան: Սիրան, որ իր բուրումնավետ Գործուի ժայռին բարձունքեն պատգամներ ու պատվերներ կուտա Մայտային: Սիրան գիրքն է, մինչ վեպն է Մայտան. Մայտան վեպին դիցուհին է, Սիրան գրքի հեղինակուհին է: Մայտան մեռավ, ի սուգ համակերպվ իր զգայուն ընթերցողներն և ընթերցողուհիներն, որք իր աղետիցն համար տրտմեցան և իր երանությամբն իրանք ալ երջանիկ զինքյանս համարեցան: Մայտան մեռավ, այլ Սիրան կենդանի մնաց ու պիտի մնա: Եվ ոչ միայն կենդանի պիտի մնա, այլ պիտի գործե նա ու կենդանություն պիտի տա: Յոս գիրք մը պիտի գրե, հոն գործարան մը պիտի բանա. Սիրան պիտի խոսի սերունդներուն, և ամենուրեք և ամեն ժամանակ հայ աշխարհին մեջ արծագանքներ ևս պիտի գտնա: Սիրան պիտի օրհնվի և պիտի... անիծվի, որպես ամեն նորոգիչ, ամեն նորոգուհի...»<sup>1</sup>:

Սիրան, իրոք, հեղինակի ռոմանտիկական գաղափարատիպն է և հենց որպես այդպիսին էլ մեկնաբանվում ու գնահատվում է քննադատի կողմից: Ըստ նրա՝ այս դեպքում այնքան էլ էական չէ՝ հայ իրականության մեջ կա՞ն Մայտաներ և Սիրաներ, որքա՞ն է համոզիչ հերոսուհու ինքնասպանությունը, ի՞նչ սեմտիմենտալ ազդեցություն է գործում դա ընթերցողի վրա: Կարևորն այն է, որ Սիրան իբրև գաղափար, կենսու-

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական շարժում», Կ.Պոլիս, հ. առաջին, 1883, էջ 158:

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական շարժում», Կ.Պոլիս, հ. առաջին, 1884, էջ 158:

նակ և անհարժեշտ է հայ միջավայրի համար՝ անկախ նրանից, թե այդ գաղափարը օրինանքով, թե անեծքով կընդունի հասարակությունը:

«Մայտայի» շուրջ բանավեճերը դեռ չդադարած՝ Տեմիրճիպաշյանը իր «Երկրագունտում» տպագրում է Տյուսաբի դեռևս չիրատարակված երկրորդ վեպի՝ «Սիրանուշի» առաջաբանը: Այդ առաջաբանում արտահայտված մտքերն ու գաղափարները միանգամայն հոգեհարազատ էին հանդեսի խմբագրին: Տյուսաբը իր վեպի հիմնական նպատակը համարում է հասարակական բարքերի հոռի կողմերի աներկյուղ վերհանումը և կնոջ վիճակի ցուցադրումը այդ բարքերի պայմաններում: «Չոռվույն և լավին գիտակցմամբ է, այսինքն մարդկությունն ամեն գույներովը ներկայացնելով է,-- գրում է նա,-- որ կենաց ուսմունքը կ'ստացվի: Չոռին ծածկելը զայն բուժել չէ, և զայն մատնանիչ ընելը չարը հոչակել չէ, ինչպես ոմանք ուզեցին կարծել կամ կարծեցին անկեղծորեն: Չոռին ճանաչելու է անկե խույս տալու, անոր դիմադրելու և հաղթանակելու համար: Այդ ընթացքը մտաց կորովը և սկզբանց հաստատությունը կ'ապացուցանե, այդ է առաքինությունը: Չարին անտեղյակ ըլլալն անմեղություն է պարզապես, և անմեղության մեջ արժանիք չկա, քանի որ ոչ մրցում կա հոն և ոչ հաղթանակ»<sup>1</sup>: Վիպասանուհին լավ է գիտակցում, որ հասարակությունը միանգամից չի կարող ընկալել և ընդունել իր ներքին կառուցվածքը հեղաշրջելու կոչված գաղափարները, որոնք շատ հաճախ ապագային են ուղղված, քան ներկային: «Կան այնպիսի գաղափարներ,-- բացատրում է նա իր միտքը,-- զորս մտքերը, տակավին հասուն չ'ըլլալով, դժգոհության զգացմամբ մի կ'ընդունվեն հազիվ հազ, և զանոնք ըմբռնելու կարողություն չունենալով կը բողբոքեն անոնց դեմ, հաջորդ դարուց թողլով զանոնք ուսումնասիրելու հոգը»<sup>2</sup>: Իր առաջին վեպի ոչ միանշանակ ընդունելության փորձից Տյուսաբը հիշում է, թե ինչպես իրեն հաճախ քննադատում էին օտար միջավայրերից վերցված տիպերի և դրվագների նկարագրության համար: Բայց դա, ինչպես բացատրում է վիպասանուհին, իր հղացման կարևոր մասն է: Այդ տիպերն ու դրվագները բացասական երևույթ ունեն, թե դրական, միևնույն է, դրանք անհրաժեշտ են հայ միջավայրի համար. հոռին ճանաչելով՝ մարդիկ կխուսափեն նրանից, իսկ առաքինության օրինակներից միշտ էլ կարելի է օգտակար դասեր քաղել:

<sup>1</sup> «Երկրագունտ», 1884, թիվ 11, էջ 525:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

Չայությունը համարելով համայն մարդկության անբաժանելի մասը՝ Տյուսաբն այնուհետև շարունակում է. «Մարդկության մեծ ընտանիքն անխտիր փոխ կ'առնում ինչ որ կը նպաստե լավը, գեղեցիկը և կամ տգեղը ներկայացնելու: Մեկ կողմ թողուլ պարագա մի, դեպք մի, տաղանդ մի, պատմական իր մի՝ վասնզի ազգային չէ, զայդ բնավ չեն ըմբռներ: Ինչու՞ ուրեմն օտար ազգաց պատմությունը, մատենագրությունը և գեղարվեստն ուսումնասիրենք, եթե հարկ է, որ մեն մի ազգ կղզիանա մարդկության օվկիանոսի մեջ: Կ'առնինք քննելու, բաղդատելու, դատելու և գործելու համար: ... Բաղդատութենն միշտ օգուտ կը ծագի, վասնզի բաղդատությունը մրցումն է, մրցումը՝ հառաջադիմություն, հառաջադիմությունը՝ ճշմարտություն»<sup>1</sup>:

Այսպես, ահա, վիպասանուհի Տյուսաբը արտահայտում է մտքեր ու գաղափարներ, որոնք գրեթե նույն ձևակերպումներով հանդիպում են քննադատ Տեմիրճիպաշյանի գրավոր ու բանավոր ելույթներում, անգամ գեղարվեստական էջերում: Ուրեմն «Սիրանուշի» առաջաբանի առանձին տպագրությունը «Երկրագունտի» էջերում ամենևին էլ պատահական չէր. դրանով եղիան իր գաղափարական զորակցությունն էր հայտնում վիպասանուհուն՝ նրա ստեղծագործություններում նշմարելով ու գնահատելով առաջին հերթին հասարակական բարքերի մեջ կենսական աշխուժություն հրահրելու հեղափոխական ոգին:

«Սիրանուշի» լույս տեսնելուց հետո Տեմիրճիպաշյանը մեկ անգամ ևս անդրադառնում է Տյուսաբի երկու վեպերին՝ հարցը տեղափոխելով մի այլ հարթություն: Ընդդիմադիր քննադատության կողմից այդ վեպերին ուղղված հիմնական դիտողություններից մեկն էլ այն էր, թե հեղինակը հայ կանանց, նրանց ապրած միջավայրին վերագրում է հատկություններ, որոնք իրականում չկան և բարոյագրկող ազդեցություն կարող են ունենալ այդ միջավայրի համար: Տեմիրճիպաշյանը հարցն ուրիշ կերպ է դնում, այն է՝ երբ վիպասանուհին խոսում է հայ կնոջ իրավունքների ու պարտականությունների մասին, դրանք միայն գաղափարնե՞ր են, որ դեռ պիտի իրականացվեն, թե՞ դրանց նախադրյալներն արդեն կան կյանքում: Քննադատն այն կարծիքին է, թե հայ կինն արդեն նախկինի պես պարտադրվող հանգամանքների հլու կամակատարը չէ, նա արդեն ծանոթ է եվրոպական բարքերին, գիտի, որ կան նաև կանանց իրավունքներ, և ինքը աննկատ կերպով այդ իրավունքներից շատ բան արդեն նվաճել է

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 526:



իր համար: Տյուսաբի վեպերն, այսպիսով, միայն մերկ գաղափարներ չէ, որ հրամցվում են հասարակությանը. դրանք տալիս են նաև կյանքի իրական պատկերներ, բաց են անում հասարակության աչքը իր իսկ ներքին կառուցվածքի վրա: «Հայ կանայք այդ իրավունքներն ստացած էին անզգալապես, — մանրամասնում է իր միտքը քննադատը. — և ստացած էին իրավունք մ'ալ, զոր Տիկին Տյուսաբ նոցա պիտի զլանար թերևս (կամ անտարակույս). — հրապարակավ պարելու իրավունքն: Հայ կինն, այո՛, ձեռք բերած էր այդ իրավունքներն և զայնս արդեն ի գործ կը դներ. ուստի փոխան ըսելու թե՛ Մայտա կուգար վեր ի վայր ընելու Հայ ընկերությունն, թե Մայտա կուգար պատգամի մը ձև տալով կրկնել՝ ինչ որ Հայ կանայք արդեն ուսած էին պարզորեն, թերթոնին ընթերցմամբն և զիրենք շրջապատող եվրոպական ընկերության օրինակովն: Եթե այսպես ազատ ի հուզմանն նկատենք իրերն, հայնժամ կը փոխվի Տիկին Տյուսաբի գործույն նշանակությունն: Իմաստասիրական գործ մ'ըլլալէ կը դադրի, և պարզապես գրական, նկարագրական, գեղագիտական գործ մը կ'ըլլա անիկա: Մայտա և Սիրանույշ երկու հարազատ քույրեր, — իրենց հեղինակուհին հավակնություն ա'լ ունենա շրջելու կամ շինելու, քանդելու կամ կանգնելու, — ոչինչ կ'ընեն բայց եթե պատկերացնել, բայց եթե գործն ի գիր թարգմանել, և արծակել գրված մ'որ ի գործ պիտի թարգմանվի»<sup>1</sup>:

Տյուսաբի վեպերի այսպիսի մեկնաբանությունը բավական ինքնատիպ էր և զգալիորեն տարբերվում էր քննադատության մեջ տիրապետող մտայնությունից: Մի փոքր ավելի ուշ նույն սկզբունքով և նույնպիսի կրթով Տեմիրճիպաշյանը պաշտպան պիտի կանգներ Արփիարյանի զլխավորած սերնդի գրական փորձերին: Ջենադատն, իհարկե, լավ էր պատկերացնում այդ փորձերուն և Տյուսաբի վեպերուն գործառող գեղարվեստական մեթոդների տարբերությունը և հարկ եղած դեպքում անդրադառնում էր նաև դրան: Բայց պատմագործառական նշանակության, հասարակական առաջադիմությանը նպաստելու առումով այդ երկու երևույթների միջև սկզբունքային զանազանություն չէր տեսնում:

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական հանդես», 1885, հատոր երկրորդ, էջ 122:

Հակոբ Պարոնյանի մասին Տեմիրճիպաշյանը քիչ է գրել՝ ընդամենը երկու հոդված «Գրական և իմաստասիրական շարժում» հանդեսի էջերում: Հոդվածներից մեկը նվիրված է «Ծիծաղին», մյուսը՝ «Խիկարին»: Բայց քննադատի բարձրացրած խնդիրները այդ ինքնատիպ երգիծական պարբերականների բնութագրությունից շատ ավելի ընդարձակ շրջանակների են առնչվում:

Երգիծաբանությանը բացառիկ ու առանձնահատուկ տեղ հատկացնելով մտավոր գործունեության մյուս բնագավառների շարքում Եղիան ամենից առաջ անդրադառնում է երգիծաբանի կարգավիճակին ու ճակատագրին մարդկային հասարակության մեջ ընդհանրապես և մասնավորապես հայ կյանքում: Այդ եզակի շնորհով օժտված ստեղծագործողը չի կարող դավաճանել իր կոչմանը, այսինքն՝ ծիծաղելին համարձակորեն ծիծաղելի ներկայացնել: «Սակայն, — ինչպես նկատում է քննադատը, — իրերն իրենց անվամբ կոչել, ծաղրելի բանն համարձակորեն ծաղրել, այդ ներելի չէ ո՛չ կամրջեն անդին ո՛չ կամրջեն ասդին: (Նկատի ունի Ռուսաստանը և Թուրքիան. — Լ.Ս.)»<sup>1</sup>: Այդ պատճառով էլ երգիծաբան գրողները հաճախ են դիմում եզովպոսյան լեզվի:

Եզովպոսը, ըստ ավանդության, գերի է եղել, գերի է նաև ժամանակակակից երգիծաբանը, միայն գերությունն իր բնույթն է փոխել: «Այո՛, մարդ մը, — մանրամասնվում է այնուհետև, — որ եզովպոսի պես, Արիստոփանի պես, Պարոնյանի պես, վեհ կոչում մ'ունի. մարդ մը, ոյր աչքերն ավելի խոր և ավելի բարձր կը տեսնեն քան հասարակ մահկանացուաց աչքերն. մարդ մը, որ հանրային անձանց և ազգային հաստատությանց թաքուն թերություններն ու տխեղծություններն նշմարել կամ մակաբերել կարող է. մարդ մը, որ ծնած է բարուց ուղղության և օրինաց անթերի գործադրության վրա բարձրեն հսկելու համար, սուրբ զայրույթով կամ սուր ծիծաղով նշավակելու համար գեղծումներն ու զանցառումներն. մարդ մը, որ հանրային բարօրության ու փրկության տեսողով կը վառի, որ՝ մտավոր ազատագրության ու բարոյական վերածնության նկատմամբ՝ բանին ու գիրին ազդեցությունն ընդհանուր պատմության մեջ որպես և իր շուրջը կը տեսնե հայտնի.

<sup>1</sup> Նույն տեղում, 1883, հատոր առաջին, էջ 72-73:

այդ մարդն, ոչ՝, ազատ չէ խոսելու ճշմարտությունն երկրագունտին և նույն իսկ եվրոպական աշխարհին ամեն մասանց մեջ»<sup>1</sup>:

Առհասարակ մտավորականի կերպարին, հասարակության մեջ նրա աննախանձելի վիճակին Տեմիրճիպաշյանը շատ է անդրադարձել ամենատարբեր առիթներով: Չկա մի հայ մտավորական, որի մասին խոսելիս, միևնույն է՝ համակրանքով, թե քննադատաբար, չօգտագործի առիթը՝ շարադրելու իր տխուր խորհրդածություններն այդ հարցի շուրջ: «Չայ գրագետք» հոդվածում, օրինակ, Մարկոս Աղաբեկյանի անունն հիշելով, սուր հակադրությամբ ներկայացնում է մի կողմից ապահովված խավի շվայտ գեխությունները, առօրյա կենցաղային հոգսերով կամ պահի անհոգ զվարճություններով ապրող մարդկանց հասարակականորեն անարժեք գոյակերպը, մյուս կողմից՝ մտավորականի աննկատ ու արհամարհված տքնությունը, «որուն անուրանալի ծառայությունները կպտղաբերին ամեն օր՝ թեպետ օր մ'ալ վարձատրություն չընդունին»: Հասարակությունը անտրիտուր վայելում է գրագետի մտքի պտուղները և մոռանում է տառապագին երկունքով այդ պտուղները լույս աշխարհ բերող հոգևոր առաքյալին: Մինչդեռ՝ «Չեզ գրագետն, ու՛ր կը շրջի և ու՛ր կը նայի հեզ գրագետն: Աչացն առջև պատկեր մը կա, ու ավերակներ այն պատկերին վրա. ավերակներուն կը նայի խանդաղատությամբ, ու սևը կը լեցնե իր տեսությունը. սև, որ կը լեցնե իր էությունը: Խորագզաց աղքատ հայ գրագետը կը նայի այն ավերակաց վրան, որոնց ամբողջությունը հայրենիք կը կոչվի. այն սևերուն վրա կը նայի, որոնց ամբողջը կյանք կը կոչվի հեզ գրագետին համար: Ու կ'արտասվի հայրենի աշխարհին վրա, Հայ ազգին նսեհին վրա առատ-առատ կ'արտասվե. մեծամասն հայության սառն անտարբերության վրա դառն արտասուք կը թափե»<sup>2</sup>:

Չայ մտավորականի ճակատագրի մասին այս և սրանց նման բազմաթիվ այլ խորհրդածություններում էականը ոչ այնքան գրագետի սոցիալական ու բարոյական կացության նկարագիրն է, որքան նրա գործի հասարակական նշանակության բնութագիրը, որ, ըստ էության, գրականության կենսական կոչման սահմանումն է առհասարակ: Պարոնյանի առիթով արված դիտողություններն, օրինակ, պարզում են երգիծական ստեղծագործության, ընդհանրապես երգիծաբանության

մասին Տեմիրճիպաշյանի տեսական պատկերացումների շատ կողմեր: Այսպես՝ ակնարկելով, թե երգիծաբանի կենսաճանաչողությունը շատ ավելի սուր ու խորաթափանց է, քննադատն ըստ էության զարգացնում է այն միտքը, թե երգիծական ստեղծագործությունը, չնայած իր բնույթից բխող ծայրահեղություններին, չափազանցություններին, իրադրությունների և հարաբերությունների անսովորականը, խորքի մեջ արտահայտում է կենսական ճշմարտություններ, մի բան, որ վկայում է հեղինակի իրապաշտական մտածողության մասին: Երգիծաբանը ավելի, քան մեկ այլ գրագետ կոչված է բարձրից հսկելու բարքերի մաքրության, բարոյական և իրավական օրենքների ճիշտ գործադրության վրա: Վերջապես՝ երգիծաբանը, ծիծաղելին դարձնելով ծաղրի նշավակ, նախանձախնդիր է մտքի ազատության և հոգևոր վերածնության: Նույնպիսի առաքելություն Տեմիրճիպաշյանը վերապահում էր ութսունականների գրական եռուզեռին, իսկ դա նշանակում է, որ Պարոնյանի ստեղծագործությունը ևս դիտվում էր այդ նույն գրական մտայնության շրջանակներում:

Չետաքրքիր է Տեմիրճիպաշյանի դիտարկումը Պարոնյանի երգիծանքի բնույթի մասին. «Կան որք կ'արտասվին ու կը ծիծաղին փոփոխակի, կամ ծիծաղն ողբին կը խառնեն նույն երկին մեջ ու նույն էջին մեջ. Գերմանացի Հանրի Հայնն այնպես է: Այնպես չէ Հակոբ Պարոնյան. նա կը ծիծաղի, կը ծիծաղի, կը ծիծաղի,-- թեև ճշմարտությունն այն է թե՛ ծիծաղի ձևով կ'արտասվի Պարոնյան մարդկային մոլությանց ու մոլորությանց վրա»<sup>1</sup>: Պարոնյանի երգիծանքը բնութագրելու փորձեր շատ են եղել անցյալում, այդպիսի փորձեր ավելի կամ պակաս հաջողությամբ արվում են նաև այսօր: Բայց Եղիայի բնութագիրը մնում է ամենադասականներից մեկը: Եվ իրոք, պարոնյանական ծիծաղի գլխավոր հատկանիշն այն չէ, որ լաց է հակառակ երեսով, այլ այն, որ երգիծաբանը ծիծաղի առարկա է դարձնում ոչ թե կյանքի, հասարակական կառուցվածքի, բարոյական ու իրավական կարգերի առանձին կողմեր, այլ դրաց ամբողջությունը ընդհանրապես: Բուն ծիծաղելին աշխարհի կառուցվածքի անհեթեթությունն է, որ բարձրացվել է հասարակական բարոյականության աստիճանի: Պարոնյանի համակարգում ծիծաղը միայն կոմիկականը ցուցադրելու սոսկական միջոց չէ, այլ հիմնարար գեղագիտություն ու կենսափիլիսոփայություն: Այս դիտակետից «Հայոց առաջին երգի-

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 73-74:

<sup>2</sup> Ե. Տեմիրճիպաշյան, Երկեր, Երևան, 1986, էջ 352-353:

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, հատոր առաջին, էջ 72:

ծաբանի» ստեղծագործության նորովի ուսումնասիրությունը, թվում է, ժամանակակից հայ գրականագիտության ամենաարդիական խնդիրներից մեկը պիտի լինի:

Պարոնյանի երգիծանքի մի այլ հատկանշական կողմ մատնանշվում է դրապաշտական ուսմունքի դիտակետից: Այստեղ էլ քննադատ Տեմիրճիպաշյանը, հավատարիմ մնալով ինքն իրեն, հայ երգիծաբանի ստեղծագործությունը, մասնավորապես նրա «խիկարը», փորձում է իմաստավորել վերափոխված աշխարհի ամբողջացած համապատկերի մեջ: Դրապաշտ քննադատի համար աշխարհը և մարդկությունը առաջվանը չեն: Մարդկային իմացությունների ընդարձակումը, այդ իմացությունների համակարգում գիտական գիտելիքների գերակայությունը նոր դիմագիծ են հաղորդել ժամանակակից աշխարհին: «Ոչ ևս ազգեր կան իննետասներորդ դարու մարդոցն համար, այլ կա մարդկային ազգն. ոչ ևս աշխարհ մը կա միայն, այլ մեր գլխուն վրա ցանված շողշողուն այն ավազի հատք՝ են մեն մի մեծ աշխարհք. իննտասներորդ դարու մարդն ազգաց և աշխարհաց վրա կը նայի Գիտության բարձունքեն. քաղաքակրթությունը իր աչաց առջև կը պարզվին՝ հանգույն հրշափառ օվկիանին. մի և նույն ավուր մեջ կարող ենք լսել Յոմերի և Դավթի քնարին ձայներն, հանդիսատես ըլլալ Աստվածաշունչի և Արիստոֆանի եղբրական ու ծաղրական տեսարաններուն, ընթեռնուլ Վետաներն ու Սքենսերն, զմայլիլ Փիդիասի և Միքել-Անճելոյի վրա. Դրականություն և բանաստեղծություն գիրկընդխառն կ'երկին հրապարակաց վրա ու մեր գլխուն վրա. մեր գրատանց մեջ ու մեր հոգվույն մեջ»<sup>1</sup>: Ահա համաշխարհային մտքի այս տեղաշարժերի ընդարձակության մեջ է դիտում Տեմիրճիպաշյանը Պարոնյանի երգիծական աշխարհը:

Ենչու է, ինչպես դիտում է քննադատը, հայ երգիծաբանի ստեղծագործության կենսական հիմքը բոլոր դեպքերում «ժամանակակից անցքերն և անձերն» են, մասնավորապես հայ միջավայրը, ուր «երգիծաբանն նյութոց առատութենեն կը շվարի քան նյութ գտնելու կը դժվարի»: Բայց պարոնյանական երգիծանքի իմաստասիրությունն ու զեղագիտությունը միանգամայն համահունչ են մարդկության անցյալ ու ներկա իմացական փորձին, նրա ժիժողոզ գեղարվեստական ընդհանրացման այնպիսի ուժ ունի, որ ազատորեն հատում է համամարդկայինի սահմանները: Իզուր չէ, որ «խիկարի» խմբագիրը

հաճախ է դիմում այդ բնագավառի հին ու նոր դասականներին՝ հարկ եղած դեպքում նաև թարգմանելով նրանց երկերը, ինչպես, ասենք, հույն երգիծաբան Ղուկյանոսի «Խոսակցությունը մեռելոցը», ներքին երկխոսության մեջ մտնելով նրանց հետ:

Քննադատին այսպիսի խորհրդածությունների առիթ է տվել Պարոնյանի «Երկու բառգիրքերու վեճն» հոդվածը Նորայր Բյուզանդացու բառարանի մասին, ուր երգիծաբանը հիշում է հույն առակախոս Ղուկյանոսի և բիբլիական Դավթի անունները: Տեմիրճիպաշյանին միանգամայն օրինաչափ է թվում, որ երգիծաբանի միտքը սովորական գրախոսական հոդվածի մեջ անգամ կարող է ձգվել հույն դասականությունից մինչև բիբլիական ավանդույթը: Ուստի չի վարանում եզրակացնել, թե նա՝ «կը գողե կը զուգախառնե Յելլենական և Եբրայական ճաշակներն»<sup>1</sup>: Մասնավոր առիթով արված այս եզրակացությունը, քննադատի համոզմունքով, սկզբունքորեն կարելի է տարածել Պարոնյանի ողջ ստեղծագործության վրա: Նա, իրոք, իր ազգային և ստեղծագործական անհատականությունը հաստատում է համաշխարհային երգիծաբանության հազարամյա փորձի չափանիշներով:

Տեմիրճիպաշյանն, այնուամենայնիվ, այս դեպքում էլ, հավատարիմ իր գրական-գեղագիտական նախասիրություններին, միշտ չէ, որ համաձայն է ազգային կյանքին ու մշակույթին վերաբերող պարոնյանական անվերապահ գնահատականների հետ:

Այդ նախասիրությունները նա հստակորեն շարադրել է «Նոքա և ես» հայտնի հոդվածում: Նկատի ունենալով Գրիգոր Օտյանի՝ իր և առիասարակ «բնապաշտական դպրոցին» դեմ ուղղված սուր, տեղտեղ պատշաճության սահմանն անցնող քննադատական դիտողությունները՝ գրում է. «Այլ ես, որքա՛ն ալ բարձրեն ինձ գան հորդորք կամ հանդիմանությունը, և՛ս քան զևս կը հարիմ այն գրական դպրոցին, որ մատենագրական բարեշրջության մեջ ի հայտ կուգա յուր կարգին՝ երբ արդեն իրենց վերջին բառն ըսած են մյուս դպրոցներն, ա՛յն իմաստասիրական դպրոցին, որ գիտության արդի վիճակին կը համաձայնեցնե յուր վճիռներն՝ առանց նկատողության տեղվո կամ պատեհության, ա՛յն բարոյական դպրոցին, որ կ'ըմբռնե բնականին ու բարոյականին անձուկ վերաբերությունն և ըստ այնմ կը բանաձևե իր պատվերներն»<sup>2</sup>: Այսինքն՝ միակ բացարձակը առաջադիմության

<sup>1</sup> Նույն տեղում, հատոր երկրորդ, էջ 69:

<sup>1</sup> Նույն տեղում:

<sup>2</sup> Ե. Տեմիրճիպաշյան, Երկեր, Երևան, 1986, էջ 361:

հավերժական օրենքն է: Մարդկային մտքի բոլոր նվաճումները, որ այսօրվան են վերաբերում, ավելի համակրելի են միայն նրանով, որ ծագում են բացարձակին:

Մյուս կողմից՝ այսօրվանը, նորը պետք է ընդունել իր բազմա-  
շանակությամբ: Նորի մեջ ևս կարող են հանդես գալ մարդկային  
մտքի այլազան ուղղություններ՝ հաճախ նույնիսկ իրարամերձ, բայց  
չի կարելի անվերապահորեն ընդունել մեկը և ամբողջովին մերժել  
մյուսները, առավել ևս, երբ խոսքը վերաբերում է գրականությանը:  
«Կը սիրեմ այսօրը, կը սիրեմ նորը, այսօրը կամ նորն իր համապար-  
փակ ամբողջությամբ,-- շարունակում է քննադատը.— կը սիրեմ այն  
նորը-- գրականության վրա խոսելով-- որ կը պարունակե միանգա-  
մայն Պալագան ու Պառափ տը Օռվիլին ու Ջոլան ու Յելոն ու Յուզ-  
մանն ու Լամարդինն ու Պոտլեռն ու Վեռլենն ու Ռիշբենն, ամեն ծ-  
կերն, ամեն գույներն, ամեն խաղերն. որովհետև ամենքն ալ կան  
բնության մեջ: Կը սիրեմ այսօրը, կը սիրեմ նորը, քանզի ունի այն,  
ինչ որ անցյալն ունի, ինչ որ հիմն ունի, և բան մ'ավելի—*ինչ որ զայն  
անցելույն և սպագային կը գողնե*: .... Ես ամեն արտահայտություն կը  
հասկնամ, ամեն երևույթ կը բացատրեմ, ոչինչ կը տարամերժեմ: Իմ  
դավանանքս լայն է, որքան տիեզերքն: Այսպես է դրական իմաստա-  
սիրության հետևողի մը համար»<sup>1</sup>:

Իրեն սահմանազատելով Գրիգոր Օտյանի և նրա սերնդի հասա-  
րակական ու գեղագիտական գաղափարախոսությունից, հայտարա-  
րելով իրեն ամենից առաջ նորի ու առաջադիմականի նախանձախն-  
դիր՝ բոլոր դեպքերում Տեմիրճիպաշյանը անանցանելի անջրպետ չի  
տեսնում իր և անցյալ ու ներկա տարաբնույթ մշակութային արժեք-  
ների միջև: Այս ելակետից էլ անընդունելի է հարմարում այն անգի-  
ջում մերժողական պահվածքը, որ երբեմն , քննադատի կարծիքով,  
ցուցաբերում է Պարոնյանը մեր ազգային արժեքների ու նշանավոր  
անձերի նկատմամբ: Օրինակ՝ իր «Ծիծաղում» նա «Փիղոպիպոս և  
Անթոս» առակում ծաղրում է «Ծաղիկի» խմբագիր Գրիգոր Զիլինկիր-  
յանին: Եղիան պաշտպանում է նրան՝ նկատելով. «Փիղոպիպոս կը  
զնահատե մեծապես պարզությունն, ոճի մեջ որպես ամեն բանի մեջ.  
սակայն անիմաստ կը նկատե պահանջել՝ օրինակին համար՝ վիպա-  
կան Յուկոյեն որ իրական Ջոլային նման մատենագրե. կամ ազգա-  
յին գրականության մեջ , պահանջել *Ֆրանսացի* (գեղասեր) Չերազեմ

որ *անգղիացի* (պիտանասեր) Քեչյանին ժուժկալ ոճն ունենա»<sup>1</sup>: Այ-  
սինքն՝ արժեքները պիտի գնահատել այնպես, ինչպես դրանք կան՝  
առանց պարտադրելու սեփական նախասիրությունները: Ինչ վերա-  
բերում է երգիծաբանի այն դիտողությանը Փիղոպիպոս – Զիլինկիր-  
յանին, թե՛ «մինչև այսօր գրածներուդ երեք մասին հեղինակն Լիթռեն  
է», Եղիան դա միայն արժանիք է համարում՝ հավանաբար քննադա-  
տական ակնարկ տեսնելով նաև իր հասցեին:

Տեմիրճիպաշյանին դուր չի գալիս, որ Պարոնյանը իր հայտնի  
չարքում անխտիր քննադատում է բոլոր ազգայիններին՝ «սակավա-  
թիվ ողջամիտ և անկեղծ» մարդիկ տեսնելով դրանց մեջ, ինչպես  
նաև այն, որ միակ ողջամիտ հանդեսը համարում է «խիկարը»:

Այս ամենը, իհարկե, չի փոխում քննադատի բարձր կարծիքը  
Պարոնյանի անձի և գործի մասին: «խիկարի» առաջին համարին  
նվիրված նրա հողվածի ամփոփիչ պարբերությունը դրա լավագույն  
ապացույցն է. «Պարոնյանի գործերն եզական տեղ մ'ունին ազգային  
գրականության մեջ, որովհետև Ազգային ջոջերու հեղինակն Յայոց  
առաջին երգիծաբանն է. Պարոնյան, որ՝ մերթ կը կրկնե զինքն իր նոր  
հրատարակության մեջ՝ ինկած չէ սակայն այդ նոր հրատարակու-  
թյան մեջ. հետևաբար *խիկարն* ոչ միայն առաջին կարգի պարբերա-  
կան հրատարակությանց մեջ պիտի դասվի, այլև այդ հրատարա-  
կությանց մեջ եզական տեղ մը պիտի գրավե: Լուկիանոսն որովհետև  
սիրելի է Պարոնյանին, մաղթե՛նք որ Յույն երգիծաբանին գործոց  
նման ոսկվով վճարվին Յայ երգիծաբանին ալ աշխատությունք.  
Մարդն՝ կամ գրագետ մարդն՝ համբավով չապրի միայն, այլև հացով  
– ու զինով ու գիրքով, որք ձրի չեն տրվիր գրագիտաց»<sup>2</sup>:

\* \* \*

Տեմիրճիպաշյան քննադատի դիմանկարի այս համառոտ ուրվա-  
գիծը, իհարկե, հեռու է նրա քննադատական ժառանգության գրական-  
պատմական արժեքի ամբողջական ու սպառնիչ բնութագիրը լինելուց:  
Այստեղ փորձ արվեց միայն ցույց տալու այսօր էլ երբեմն կրկնվող այն  
տեսակետի անիրավացիությունը, թե նա որևէ հետք չի թողել ժամա-  
նակի գրական գործընթացների վրա: Առհասարակ Եղիայի ոչ միայն

<sup>1</sup> Նույն տեղում, էջ 362-363:

<sup>1</sup> «Գրական և իմաստասիրական շարժում», 1883, հատոր առաջին, էջ 77:

<sup>2</sup> Նույն տեղը, էջ 73:

գեղարվեստական, գեղագիտական և իմաստասիրական, այլև քննադատական ժառանգությունը արժանի է հանգամանալից ուսումնասիրության՝ գրականագիտության նորագույն փորձի չափանիշներով:

### **ՊՈՂՈՍ ՄԱԿԻՆՑՅԱՆԻ ԳՐԱՔՆԱԴԱՍՏԱԿԱՆ ՉԱՅԱՑՔՆԵՐԸ**

Պողոս Մակինցյանը նշանավոր դեմք է 20-րդ դարի առաջին երեք ու կես տասնամյակների հայոց մտավորական կյանքում: Տիրապետելով մի քանի լեզուների (ռուսերեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, իտալերեն, իսպաներեն, արաբերեն, թուրքերեն), լինելով բազմակողմանի զարգացած անհատականություն՝ նա կարևոր հետք է թողել մեր գրականագիտության և գրական քննադատության պատմության մեջ:

Մակինցյանը ծնվել է 1884 թ. ապրիլին Երևանի նահանգի Ներքին Ազուլիս գյուղում: Նախնական կրթությունն ստացել է ծննդավայրում, ապա մեկնել է Մոսկվա և մինչև 1906 թ. սովորել Լազարյան ճեմարանում: Այդ տարիների լազարյանականներից շատերը հետագայում պիտի դառնային նշանավոր գիտական, գրական, հասարակական ու պետական գործիչներ: Նրանցից Մակինցյանը մտերիմ էր հատկապես Ցոլակ Խանգաղյանի, Վահան Տերյանի և Ալեքսանդր Մյասնիկյանի հետ: Այդ բարեկամությունը շարունակվեց նաև հետագայում՝ մեծ դեր խաղալով նրանցից յուրաքանչյուրի և՛ անձնական, և՛ գրական-հասարակական կյանքում: Բացառիկ մշակութային իմաստ պիտի ձեռք բերեր մանավանդ Տերյանի և Մակինցյանի երկրամյա հոգեկցությունը. դրա արդյունքը եղավ բանաստեղծի երկերի փաստորեն առաջին գիտական հրատարակությունը, որ իրականացրեց քննադատ ընկերը նրա մահից հետո:

Այդ հրատարակության առաջաբանում ճեմարանական ուսումնառության տարիների մասին արժեքավոր հուշեր է թողել Մակինցյանը: Հետաքրքիր են նրա հաղորդումները ճեմարանի աշակերտական և ուսուցչական կազմի, դասավանդվող առարկաների, ուսումնական գործընթացների կազմակերպման մասին: Առանձին սիով է խոսվում հատկապես Կարապետ Կուսիկյանի մասին, որ դասավանդելով կրտսեր դասարաններում՝ միաժամանակ տնօրինում էր աշակերտական մատենադարանի հայկական բաժինը: Նրա մշտական ուշադրության

կենտրոնում էին այն աշակերտները, որոնք հատուկ հետաքրքրություն էին ցուցաբերում դեպի հայոց լեզուն և գրականությունը: Հետագայում հայ մշակույթի երախտավոր լազարյանականներից շատերը, նաև ինքը՝ Մակինցյանը, շատ բանով պարտական են նրան:

Մակինցյանի հիշողություններում խոր հետք է թողել նաև օտար լեզուների ուսուցիչ Տոն Լանգեն, որ միաժամանակ Դանիայի հյուպատոսն էր Մոսկվայում: Նա Դանիայում հայտնի բանաստեղծ էր, տիրապետում էր տասնվեց օտար լեզուների և երեսունհինգ տարի շարունակ դասավանդել էր Լազարյան ճեմարանում: Մակինցյանը հիացմունքով է խոսում նրա մանկավարժական հմտությունների և բազմակողմանի գիտելիքների մասին: «Լանգեն լիակատար հանրագիտական բառարան էր, որ ոտ առած ման էր գալիս ճեմարանում: Այդ մարդու հիշողությունն ուղղակի ապշեցուցիչ էր»<sup>1</sup>, - գրում է Մակինցյանը: Դեպի օտար լեզուները հայ երիտասարդի հատուկ հետաքրքրությունների մեջ, անշուշտ, չի կարելի անտեսել նաև լեզվագետ ուսուցչի դերը: Վերջինիս և առհասարակ Լազարյան ճեմարանի մանկավարժական փորձը անպայման ուղեցույց է եղել Մակինցյանի համար՝ Գևորգյան ճեմարանում և Երևանի թեմական դպրոցում իբրև գրականության ուսուցիչ պաշտոնավարելիս:

Լազարյան ճեմարանն ավարտելուց հետո Մակինցյանը միառժամանակ ուսանում է Գերմանիայում, ապա ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի պատմալեզվագրական ֆակուլտետը, որն ավարտում է 1913 թվականին: Այդ նույն տարին էլ հրավիրվում է էջմիածին:

\* \* \*

Գևորգյան ճեմարանում ռուս և ընդհանուր գրականություն առարկան ժամանակին դասավանդել էին այնպիսի ականավոր դեմքեր, ինչպիսին է, օրինակ, Հովհաննես Հովհաննիսյանը: Առհասարակ հումանիտար, մասնավորապես հայագիտական առարկաների դրվածքը միշտ էլ բարձր մակարդակի վրա է եղել այստեղ, և պատահական մարդկանց չի վստահվել այդ գործը: Եվ եթե համալսարանական լսարանից նոր դուրս եկած Մակինցյանը հրավեր է ստանում աշխատելու

<sup>1</sup> Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, Երևան, 1980, էջ 131:

հայտնի կրթօջախում, ուրեմն նա արդեն որոշակի հեղինակություն էր վաստակել հայ մտավորական շրջաններում:

Եվ իրոք, տակավին Լազարյան ճեմարանի աշակերտ՝ նա բավական հանդուգն մի փորձ է անում՝ ռուսերեն թարգմանությամբ ռուս հանրությանը ներկայացնել Ավ. Իսահակյանի քնարերգության ընտիր էջերը՝ վերլուծական առաջաբանով: Իսկ ուսանողական շրջանի նրա քննադատական ելույթները միանգամից ճանաչում են բերում երիտասարդ հեղինակին: Հատկապես Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մասին նրա ամփոփ քննական տեսությունները շատ կողմերով այսօր էլ չեն կորցրել իրենց գիտական հետաքրքրությունը:

Մինչ այդ Թումանյանի մասին շատ էր գրվել: Եղել էին թեր և դեմ կարծիքներ, իրավացի և անարդար գնահատականներ: Բոլոր դեպքերում բանաստեղծի ստեղծագործությունը դիտվել էր թեև խիստ ուշագրավ, բայց և այնպես միայն որպես ընթացիկ գրական իրողություն: Առաջինը թերևս Մակինցյանն էր, որ նկատեց թումանյանական աշխարհի բացառիկությունը, կարողացավ կռահել, որ նա մեծագույն հայ բանաստեղծն է: Քննադատի այդ եզրակացությունը հիմնված է խոր ու նուրբ դիտարկումների վրա: Մակինցյանի վերլուծական ակնարկում Թումանյանի ստեղծագործությունը դիտվում է գրականագիտական խորիմացությամբ, բացահայտվում է բանաստեղծի ստեղծագործական նկարագրի էպիկական տարերքը, նրա լեզվի, պատկերամտածողության ժողովրդական-էպոսային բնույթը: Դա Թումանյանի ստեղծագործության բազմաշերտ ծալքերը թափանցելու հիմնական բանալիներից պիտի լիներ հետագա ուսումնասիրողների համար:

Գրականագիտության մեջ տարակուսանքի տեղիք է տվել Մակինցյանի այն դիտողությունը, թե՛ «Հովի. Թումանյանը .... շատ քիչ է զբաղվում մարդկային ապրումներով, մարդկային բնավորություններով, և անհատական հոգեբանությունը, մարդը, որպես մի ուրույն անձնավորություն, միանգամայն բացակայում է նրա երկերում»<sup>1</sup>: Առաջին պահ, իրոք, կարող է վիճելի, անգամ սխալ թվալ այս տեսակետը: Իրականում, սակայն, քննադատի այս եզրակացությունը բխում է բանաստեղծի ստեղծագործության էպիկական բնույթի մասին նրա ելակետային դրույթից: Ըստ էության Մակինցյանի խոսքը թումանյանական ռեալիզմի կարևոր որակական հատկանիշներից

մեկի մասին է, այն, որ նրա հերոսները սովորական իմաստով անհատականացված բնավորություններ չեն. նրանց տիպականությունը պայմանավորված է ընդհանրական-խորհրդանշական բնույթով: Սա ամենևին չի հակասում այն իրողությանը, որ Թումանյանի հերոսները աչքի են ընկնում հարուստ ներաշխարհով, իսկ բանաստեղծը՝ այդ հարստությունը անհամար նրբերանգներով բացահայտելու բացառիկ վարպետությամբ:

Իհարկե, Թումանյանի ստեղծագործությունն այդ տարիներին դեռ շարունակվող երևույթ էր, և երիտասարդ քննադատը չէր կարող լիովին բացել նրա ազգային և համամարդկային բովանդակությունը, փիլիսոփայական խորքն ու գեղարվեստական անկրկնելիությունը, մի բան, որին թումանյանագիտությունը պիտի հասներ ուսումնասիրողների մի քանի սերնդի ջանքերով: Բայց անկասկած է, որ Մակինցյանի անունը մշտապես պիտի հիշվի թումանյանագիտության հիմնադիր երախտավորների շարքում:

Ավ. Իսահակյանի դիմանկարում քննադատը բարձրացնում է նրա ստեղծագործության հետ կապված մի քանի սկզբունքային խնդիրներ, որոնք այսօր էլ զբաղեցնում են գրականագիտությանը, և որոնց մի զգալի մասը դեռևս չի ստացել իր վերջնական լուծումը: Այդ տեսակետից Մակինցյանի դիտարկումները գրականագիտության համար ոչ միայն պատմական, այլև արդիական նշանակություն ունեն:

Քննադատի բոլոր հարցադրումները բխում են այն ելակետային հիմնադրույթից, թե ի տարբերություն Թումանյանի՝ Իսահակյանի ստեղծագործական խառնվածքը քնարական է: «Ավ. Իսահակյանը, անպայման, ինքնատիպ լիրիկ է և ռուսահայ գրականության մեջ՝ ունիկում»<sup>1</sup>, - եզրակացնում է քննադատը: Ինչպես բոլոր քնարերգու բանաստեղծները, հայ բանաստեղծն էլ արտացոլում է ոչ թե անմիջականորեն կյանքը, այլ կյանքի յուրահատուկ բեկվածքը իր ներաշխարհում, իր վերաբերմունքը դեպի կյանքը: «Ավ. Իսահակյանը միշտ ինքն իրեն է երգում, նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրա երգի նյութը հանրային զգացմունք, հանրային երևույթ կամ համամարդկային զաղափար է»<sup>2</sup>, - գրում է քննադատը:

Իսահակյանի ստեղծագործությունը դիտվում ու վերլուծվում է դասական ռոմանտիզմի շրջանակներում: Այդ ուղղությամբ են բա-

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 24:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 111:

<sup>2</sup> Նույն տեղը, էջ 75:

ցատրվում սիրո, երազանքի, անհաս իդեալի, անիրականամալի տեն-  
չերի, համաշխարհային վշտի, աշխարհի կարգ ու սարքի դեմ տարե-  
րային ըմբոստության և հարանման այլ մոտիվները հայ բանաստեղծի  
քնարերգության մեջ: Դրանցից շատերի վերաբերյալ քննադատի եզ-  
րակացությունները այսօր էլ հնչում են հիմնավոր ու համոզիչ, ինչպես,  
օրինակ՝ «Սերը Ավ. Իսահակյանի հոգու ամենաեական մոմենտը, ու-  
տի և նրա ստեղծագործության ամենաբնորոշ ներվն է և այն՝ ամենա-  
լայն իմաստով»<sup>1</sup>, կամ «Ավ. Իսահակյանը ոչ միայն ժողովրդական ոճի  
վիրտուոզ, այլև ժողովրդական հոգեբանությունը դրսևորելու մեջ կա-  
տարյալ վարպետ է»<sup>2</sup>:

Մակինցյանը վիճարկում է նաև Իսահակյանի ստեղծագործու-  
թյան մասին ժամանակի քննադատության մեջ հայտնված մի քանի  
սկզբունքային տեսակետներ, ինչպես հայ բանաստեղծի անհատա-  
պաշտության կամ անիշխանականության վերաբերյալ կարծիքները  
և դրա հետ կապված՝ նիցշեականության հարցը:

Վերլուծելով ենթադրյալ գաղափարական և ստեղծագործական  
կապը գերմանացի փիլիսոփայի հետ՝ Մակինցյանը հանգում է այն  
եզրակացության, որ՝ «ոճը, արտաքին ձևը որոշ հետքեր թողել են Ավ.  
Իսահակյանի գործերում, այսինքն՝ բանաստեղծ Իսահակյանը ազդ-  
վել է բանաստեղծ Նիցշեից, բայց էպես Նիցշեի կուլտուր-էթիկա-  
կան ուսմունքը ոչ մի արտահայտություն չի գտել մեր լիրիկի երգե-  
րում»<sup>3</sup>: Այս տեսակետը գրականագիտության մեջ տիրապետող է  
նաև մեր օրերում:

Մակինցյանին հետաքրքրել է նաև Իսահակյանի քնարերգու-  
թյան փիլիսոփայական բնույթը: Այդ մասին ժամանակի քննադատու-  
թյան մեջ հայտնվել էին տարբեր տեսակետներ: Գլխավոր միտումը  
հայ բանաստեղծին այս կամ այն փիլիսոփայական ուղղության հետ  
կապելն էր, այսինքն՝ բանաստեղծին վերագրվում էր դատողական-  
փիլիսոփայական մտածողություն: Վիճարկելով այդ տեսակետը՝ Մա-  
կինցյանը նրբորեն նկատում է, որ թեև Իսահակյանի «միտքը հակ-  
ված է փիլիսոփայելու», թեև հաճախ «նա համակվում է տիեզերա-  
կան խոհերով», բայց բոլոր այդ «փիլիսոփայական խոհերը ....  
բխում են նրա անձնական ապրումներից», չեն դառնում «ամբողջա-  
կի աշխարհայեցողություն»: Բոլոր դեպքերում Իսահակյանի մտածո-

<sup>1</sup> Լույս տեղը, էջ 82:

<sup>2</sup> Լույս տեղը, էջ 91:

<sup>3</sup> Լույս տեղը, էջ 95:

ղությունը բանաստեղծական է և կապ չունի փիլիսոփայական գի-  
տության հետ: Այս դիտարկումները քննադատին հանգեցնում են  
հստակ եզրակացության. «Ավ. Իսահակյանը ոչ միայն ինքը չի ստեղ-  
ծել, նա չի կիրառել և ոչ մի փիլիսոփայական սխտեմ, կենսահայե-  
ցողություն, աշխարհի ըմբռնում՝ իբրև ամբողջություն, այնպես որ  
մեզ համար նրա մտքի փիլիսոփայելու հակումը, նրա որոնումները՝  
որպես այդպիսին, ավելի արժեք ունին, քան թե նրա արտադրած գա-  
ղափարներն ու զգացումները»<sup>1</sup>: Այս միտքը կողմնորոշիչ կարող է լի-  
նել նաև այսօրվա ուսումնասիրողի համար՝ իբրև Իսահակյանի քնա-  
րերգության փիլիսոփայական ենթատեքստը հասկանալու բանալի:

\*  
\* \* \*

Մակինցյանի գրականագիտական-գրաքննադատական ժառան-  
գության զգալի մասը վերաբերում է համաշխարհային գրականության-  
նը, որի հետ նրա շփումները ոչ թե միջնորդավորված, այլ անմիջական  
էին: Լեզուների իմացությունը նրան հնարավորություն էր տալիս  
բնագրով ծանոթանալու Արևելքի և Արևմուտքի դասական գրակա-  
նության գլուխգործոցներին: Դրանց ուսումնասիրությունը հաճախ ու-  
ղեկցվում էր բարձրարվեստ թարգմանություններով, որոնք նշանակա-  
լից դեր են կատարել 20-րդ դարի առաջին քառորդի հայ գրական-  
նշակության կյանքում:

Դեռևս Մոսկվայի համալսարանի ուսանող՝ 1912 թ. Մակինցյանը  
թարգմանում և առանձին գրքով հրատարակում է ավստրագերմա-  
նական Մոր գրականության նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Արթուր Շնից-  
լերի ստեղծագործությունների ընտրանին: Գրքի առաջաբանը, ուր  
ներկայացվում է գրողի ստեղծագործական ուղին, բնութագրվում են  
նրա գլխավոր երկերը, ամբողջական պատկերացում է տալիս ար-  
տասահմանյան գրականության արժեքներին հայ քննադատի մո-  
տեցման սկզբունքների և վերլուծության մեթոդների մասին:

Մակինցյանին քաջ հայտնի են Շնիցլերի ստեղծագործության  
բոլոր կարևոր արձագանքները եվրոպական քննադատության մեջ:  
Այդ արձագանքներին հայ քննադատն անդրադառնում է վերլուծա-  
կան հայացքով՝ առանձնացնելով հատկապես նրանք, որոնք համա-  
հունչ են իր համոզմունքներին: Մակինցյանը բարձր է գնահատում

<sup>1</sup> Լույս տեղը, էջ 92:

Շնիցլերի ստեղծագործության հեղափոխական տարերքը և այն, որ գրողը հարազատ փեննայի ժողովրդական բարքերի խորաթափանց նկարիչն է, միաժամանակ ցնցում է այդ բարքերը համարձակ մերկացումներով: Ավստրիացի գրողի հոգեղեն կապը հայրենի միջավայրի հետ Մակինցյանը գնահատում և իմաստավորում է նույն սկզբունքով, ինչ որ Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործության մասին խոսելիս: Դա վկայում է, որ քննադատն ուներ գրական արժեքները մեկնաբանելու իր կայուն սկզբունքները՝ անկախ դրանց ազգային և ժամանակային տարբերություններից:

Մակինցյանի հետաքրքրությունները համաշխարհային գրականությանը հետազայում ավելի են ընդարձակվում ու խորանում: Ուշագրավ են Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» և Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» նրա թարգմանությունները և հեղինակների ստեղծագործական դիմանկարները, ինքնատիպ դատողությունները Ֆիրդուսու «Շահ – Նամեհ» լեզվի ու տաղաչափության մասին և այլն:

Հաուպտմանին և Սերվանտեսին Մակինցյանի անդրադարձները վերաբերում են 20 – 30 - ական թվականներին և նկատելիորեն կրում են նոր խորհրդային գաղափարախոսության կնիքը: Բայց քննադատը հիմնական հարցադրումների մեջ հավատարիմ է մնում իր նախկին հանգումներին՝ շարունակելով գրական արժեքների գնահատման գլխավոր չափանիշ ընդունել գեղարվեստականությունը: Այս չափանիշն էր գործում Թումանյանի և Իսահակյանի դիմանկարներում, ինչպես նաև Շնիցլերի ստեղծագործության համառոտ ակնարկում:

Մակինցյանի ուսումնասիրության նախասիրած ձևը ամփոփ դիմանկարն է: Այդ ձևին է դիմել քննադատը նաև Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» թարգմանության առաջաբանում: Դրամայի կիսաիրական-կիսահեքիաթական գործողությունների ենթաբնագիրը բացահայտելու համար թարգմանիչ-ուսումնասիրողը հաջորդաբար վերլուծում է հեղինակի բոլոր նշանավոր ստեղծագործությունները և դրանց մասին եվրոպական քննադատների կարծիքներն ու տեսակետները: Հաուպտմանի ստեղծագործությունը դիտվում է գերմանական և համաեվրոպական հասարակական ու գրական կյանքի համապատկերի մեջ՝ դրսևորելով պատմահասարակական ու գրականագիտական-տեսական լայն իմացություններ: Քննադատն անդրադառնում է նաև հայ իրականության մեջ գերմանացի գրողի ստեղծագործության արձագանքներին: Միտումնավորությունը, որ 20-30-ական թվականների հայ քննադատության, նաև, ինչպես կտեսնենք,

Մակինցյանի քննադատական ելույթների գլխավոր հատկանիշներից էր, այս դեպքում քիչ է զգալի նրա վերլուծություններում: Ուսումնասիրողը չի շրջանցում Հաուպտմանի գաղափարական-քաղաքական և գեղագիտական հայացքներում նկատելի տատանումները՝ խուսափելով կողմնակալ գնահատականներից: Այսպես՝ նկատելով, որ «Ջրասույզ զանգի» հեղինակը «ունի հակում դեպի կրոնական աշխարհայեցողությունը», որ նրա բոլոր երկերում թաքնված է «կրոնական զգացողությունն ու տրամադրությունը»՝ դա դիտում է ոչ թե ինչոր ստեղծագործական վրիպում կամ հետադիմական քայլ, ինչպես ընդունված էր խորհրդային քննադատության մեջ, այլ միայն իբրև գեղարվեստական մտածողության և աշխարհայացքի յուրահատկություն, որ պիտի ընդունել այնպես, ինչպես կա: Եվ եթե Հաուպտմանի ստեղծագործություններում տիրապետողը, իր իսկ հեղինակի խոստովանությամբ, «քրիստոնեական կարեկցության զգացմունքն է», դա, ինչպես և այն, որ «եվրոպական այլ խոշոր գրողների խմբի մեջ մենք չենք լսում նրա ձայնը հանուն բանվորագյուղացիական իշխանության ճանաչման», հայ քննադատի համոզմամբ, «մազաչափ անգամ չի նսեմացնում Գերհարտ Հաուպտմանի արժեքը գեղարվեստի բնագավառում .... : Նրա ստեղծագործության լավագույն մասը.... կապրի այնքան ժամանակ, որքան կենդանի կլինի Արվեստը»<sup>1</sup>:

Սերվանտեսի դիմանկարը տպագրվել է իբրև «Դոն Կիխոտ» վեպի համառոտ տարբերակի թարգմանության առաջաբան, 1934 թվականին: Այստեղ արդեն ավելի նկատելի որակ են կազմում պրոլետարական-կուսակցական գաղափարախոսության նստվածքները, որոնց մասին խոսք կլինի իր տեղում: Առայժմ միայն նշենք, որ անկախ դրանից՝ Սերվանտեսի հանճարեղ վեպի թարգմանությունը, հեղինակի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրությունը հետաքրքիր են իբրև Մակինցյան քննադատի կենսագրության փաստ: Դա վկայում է այն մասին, որ սկսած 10-ական թվականներից՝ Մակինցյանի հետաքրքրությունը համաշխարհային գրականությամբ չի եղել պատահական ու անցողիկ հրապուրանք: Երկար տարիներ նա հետևողականորեն զբաղվել է այդ բնագավառով և հենց առաջին քայլերից էլ ընդունվել ու ճանաչվել է իբրև բանիբուն մասնագետ:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 257:



Մակինցյանի ոչ միայն գրաքննադատական, այլև մանկավարժական գործունեության բնույթն ու ուղղվածությունը պայմանավորված էր ամենից առաջ նրա գեղագիտական հայացքների յուրահատկությամբ: Այդ հայացքների մեջ որոշակիորեն սահմանազատվում են որակապես տարբեր երկու փուլ՝ մինչև 1917 թվականը և հետո:

10-ական թվականներին Մակինցյանը ճանաչված էր իբրև համոզված գեղապաշտ: Ժամանակի հայ քննադատության մեջ տիրապետողը գաղափարապաշտ ուղղությունն էր: Գրողի ստեղծագործական բնութագրի մեջ շարունակում էր էական դեր խաղալ «Նախ քաղաքացի և ապա պոետ» կարգախոսը, որ հրապարակ էր նետվել դեռևս 19-րդ դարի 60-ական թվականներին, իսկ գրական արժեքների գնահատման չափանիշը Լեոյի և մյուսների օգտապաշտական կշռաչափն էր: Այդ տիրապետող մթնոլորտում Մակինցյանն այն քչերից էր արևելահայ իրականության մեջ, որ գրական երկի արժեքայնության գլխավոր պայման էին ընդունում գեղարվեստականությունը: Դա էր, որ հնարավորություն տվեց նրան առաջիններից մեկը նկատելու հայոց բանաստեղծության վերելքի միտումները 20-րդ դարի սկզբին, առանձնացնելու և հեռանկարի մեջ բնութագրելու այդ վերելքի գլխավոր ջահակիրների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի ստեղծագործությունը:

Թումանյանի ստեղծագործության համառոտ ակնարկում, ինչպես տեսանք, Մակինցյանը բարձր էր գնահատում այն հատկանիշները, որոնցով պայմանավորվում է նրա երկերի անկրկնելի գեղարվեստական մակարդակը: Շրջելով հայտնի կարգախոսը՝ քննադատն այն համոզմունքն է հայտնում, թե բանաստեղծից պահանջվում է ամենից առաջ լինել արվեստագետ, հենց դրանով պետք է որոշվի նաև նրա քաղաքացիական նկարագիրը: Թումանյանի ստեղծագործությունը դիտվում է որպես այս պնդումի լավագույն ապացույց. «Չովհաննես Թումանյանը նախ բանաստեղծ է և ապա քաղաքացի, և այդ է նրա ուժը, այդ է նրա առավելությունը ուրիշ հեղինակների դիմաց»<sup>1</sup>:

Իսահակյանի դիմանկարում քննադատը կատարում էր այնպիսի հարցադրումներ, որոնք կապված են բանաստեղծին հուզող գաղա-

փարների, խոհերի, ժամանակի իրականության և առհասարակ աշխարհի հանդեպ նրա մտավոր և զգացական անդրադարձների, դրանց իմացաբանական և սոցիալական հիմքի և այլ խնդիրների հետ: Բոլոր այս մակարդակներում քննադատը Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ հայտնաբերում է ինքնատիպ ու գնահատելի շատ կողմեր: Բայց նրա ամենաբարձր գնահատականին բանաստեղծի ստեղծագործությունն արժանանում է՝ իբրև գեղարվեստական երևույթ: Դիմանկարի բնաբան են բերված Ֆրիդրիխ Նիցշեի խոսքերը. «Մի նշանավոր առարկա մարդ ամենալավ կերպով կնկարագրի, եթե նկարի համար գույները նույն այդ առարկայից .... առնի»: Չենց դրանում էլ քննադատը տեսնում է Իսահակյանի արվեստի հմայքը, այն, որ՝ «նրա երգերում ժողովրդական ստեղծագործության անսպառ աղբյուրից քաղված ներկ ու պատկերների թարմությունն է շնչում, գեղագետի գրչի տակ ազնվացած՝ թարմ ու հյութալի բարբառի երաժշտությունն է հնչում»<sup>1</sup>: Նկատի ունենալով հատկապես «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմի նկարագրական հատվածները՝ քննադատը հայ բանաստեղծի ինքնատիպ ոճը բնութագրում է որպես արևելյան և եզրակացնում. «Մեր բանաստեղծներից դեռևս ոչ մեկը ուղե չի դրել այդ աշխարհը: Եվ Ավ. Իսահակյանը արդեն կատարյալ միջոցներ ունի մշակած՝ այնտեղ նորանոր գեղարվեստական արժեքներ արտադրելու համար»<sup>1</sup>:

Իբրև գեղապաշտ՝ Մակինցյանն անուղղակիորեն ընդունում է ենթագիտակցականի դերը արվեստում, հատկապես ընկալման հոգեբանության մեջ: Նա այն համոզմունքին էր, թե գեղարվեստական պատկերը միշտ չէ, որ ենթակա է վերջավոր մեկնաբանության: Արվեստի ներգործության ուժը հաճախ պայմանավորված է անբացատրելի գեղեցկությամբ: Գեղարվեստական պատկերը կամ խորհրդանշանը կարող են կորցնել իրենց հմայքը, եթե փորձենք դրանց իմաստը բացատրել բանական տրամաբանությամբ: Այս միտքը հաստատելու համար Մակինցյանը վկայակոչում է Չաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» այն քննադատներին, որոնք դժվար բացատրելի հեքիաթական մութ խորհրդանշանների մեջ տեսնում էին դրամայի գեղեցկությունը: «Դուք հեքիաթի մեջ մութ տեղե՞ր եք գտնում: Իհարկե,-- բերում է նա նրանցից մեկի միտքը: - Այն թզուկների դերը, որոնք օգնում են վարպետին գանգ ծուլելու պահին, պատմությունը երեք խնձորների մասին, որ ու-

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 74:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 48:

տում է Ռաուտենդեյայնը (դրամայի հերոսուհիներից է. — Լ.Մ.), պատմությունը երեք բաժանների մասին, որոնցից խմում է նրա սիրելեկանը — այդ ամենը ինձ համար էլ կիսախավարի մեջ է մնում: Սակայն երկի հաղորդած խնդությունը դա չի խլում ինձանից»<sup>2</sup>: Մի ուրիշ քննադատի միտքը մեջ է բերում շարադրանքով. նա «մութ սիմվոլները համեմատում է թիթեռնիկների հետ: Լավ է, ասում է նա, չվերլուծել այդ սիմվոլները, որովհետև նրանք կկորցնեն իրենց գեղեցկությունը ճիշտ այնպես, ինչպես թիթեռնիկի թևերը, երբ մենք բռնելու լինենք նրանց՝ մոտից դիտելու համար: Մենք ականա կսրբենք փոշին, և ամբողջ գեղեցկությունը կկորչի»: Այդպես են նաև հայ ժողովրդական հեքիաթները, ավելացնում է Մակինցյանը: Դրանցում էլ կան մինչև վերջ չբացահայտվող խորհրդանշաններ, ինչպես հեքիաթի վերջում երեք խնձորների պատկերը: «Սակայն նման անմեկնելի սիմվոլներից հեքիաթի գեղեցկությունը չի պակասում»<sup>3</sup>: խորհրդավորի հմայքը ընկալվում է ենթագիտակցությամբ: Հենց սրան էլ անուղղակիորեն հանգեցնում է քննադատի մտքերի տրամաբանությունը:

\* \* \*

10-ական թվականների սկզբին Մակինցյանը երկու-երեք տարի համաշխարհային գրականություն է դասավանդում Էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանում և Երևանի թեմական դպրոցում: Նրա դասավանդման ծրագրի մասին հետաքրքիր հուշ է թողել Աշոտ Հովհաննիսյանը. «Մակինցյանի գրական հայացքների մասին, — գրում է նա, — անմիջական պատկերացում ստացա Գևորգյան ճեմարանում ընհանուր գրականության նրա կազմած ծրագրից: Իր առարկան նա անցնում էր ամբողջ դասընթացը էպոսի, բանաստեղծության և դրամայի տրոհելով: Այլ կերպ, ասում էր նա, ընդհանուր գրականության դասընթացը ընդհանուր պատմության կամ գրողների գրական կենսագրության շարադրանքի կվերածվի: Թվում էր, թե այդ մեթոդը սպառնում էր գրականության զարգացման միասնական պրոցեսը մասնատել գրական ժանրերի տեսության: Բայց անհնարին էր նաև չնկատել Մակինցյանի առաջարկած ծրագրի առավելությունները: Դրանով դասախոսը հնա-

րավորություն էր ստանում ուսանողներին հաղորդելու իր հմտությունները, ընդլայնելու նրանց գրականագիտական մտահորիզոնն ու զարգացնելու նրանց գեղարվեստական ճաշակը: Գրական երկերի գեղագիտական վերլուծությունը սրում էր լսարանի հարցասիրությունը և վերջին հաշվով նաև գրողների պատմական նշանակության ընկալումը: Այդ անհնարին կլիներ, եթե դասախոսը ապավիներ Պետեր Կոզանի դասագրքի պատմասոցլոգիական մեռելածին սխեմաներին»<sup>1</sup>:

Ինչպես ակնհայտ է այս բնութագրումներից, Մակինցյանը իբրև գրականության ուսուցիչ ևս հավատարիմ է մնացել իր գեղապաշտական նախասիրություններին: Նրա նպատակը եղել է ոչ թե սոսկ չոր ու ցամաք տեղեկություններ հաղորդել գրողների ու նրանց ստեղծագործությունների մասին, այլ աշակերտներին սիրել տալ գրականությունը՝ որպես արվեստ, զարգացնել նրանց գեղագիտական ընկալունակությունը, ինքնուրույն մտածողությունը: Հուշագիրը իզուր չի հիշում Պետեր Կոզանի անունը, որ հայտնի էր արևմտաեվրոպական հին ու նոր գրականության պատմությանը նվիրված իր բազմաթիվ գրքերով, որոնք բոլորն էլ իրոք գրված են պատմասոցիլոգիական կանխադիր կաղապարներով: Կոզանը հետագայում պիտի դառնար գեռնիկ սոցիոլոգիական գրականագիտության նշանավոր դեմքերից մեկը: Գեղապաշտ Մակինցյանը, որ քաջատեղյակ էր համաշխարհային գրականությանը, ռուսական և եվրոպական մանկավարժության առաջադեմ փորձին, 10-ական թվականների սկզբին իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում չէր կարող բավարարվել Կոզանի սոցիոլոգիական սխեմաներով:

\* \* \*

Գևորգյան ճեմարանին զուգընթաց՝ Մակինցյանը, ինչպես նշվեց, նույն առարկան դասավանդում էր նաև Երևանի թեմական դպրոցում: Բայց այդ տարիների նրա գործունեությունը չի սահմանափակվում միայն մանկավարժությամբ:

Ճեմարանական դասընթացի բերումով նա վերանայում և ըստ իր կազմած ծրագրի՝ համակարգում էր համաշխարհային գրականությունից նախորդ տարիներին կուտակած իր գիտելիքները, անհրաժեշտության դեպքում կատարում էր նոր ուսումնասիրություններ:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 114:  
<sup>2</sup> Նույն տեղը, մեջ 261:  
<sup>3</sup> Նույն տեղը, էջ 262:

<sup>1</sup> Պ. Մակինցյան, Դիմագծեր, Երևան, 1980, 317:

Ամենայն հավանականությամբ այդ տարիների պրպտումների արդյունք են Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի» և Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի»՝ ավելի ուշ կատարած նրա թարգմանությունները, հեղինակների կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրությունները:

Ենամարանում պաշտոնավարելու տարիներին Մակինցյանը ակտիվորեն մասնակցում էր նաև հայ գրական կյանքին: Հայտնի են հատկապես «Մշակ» թերթում «Գրական մանրանկարներ» ընդհանուր խորագրով նրա հրապարակած գրախոսականները, գրական-քննադատական և բանասիրական հոդվածները՝ նվիրված ժամանակի ընթացիկ գրականության ամենատարբեր խնդիրների: Մերթ նրան հետաքրքրում է Հովի. Հովհաննիսյանի «Արագն եկավ...»-ի ստեղծագործական կապը ժողովրդական սկզբնօրինակների հետ, մերթ՝ Սայաթ-Նովայի երգերի ռուսերեն թարգմանությունները, որոնց վերաբերյալ անում է շահեկան դիտողություններ, մերթ բանավիճում է Հովի. Թունանյանի հետ՝ նույն Սայաթ-Նովայի երգերում հանդիպող առանձին բառերի և արտահայտությունների շուրջ, մերթ պաշտպանում է Ավ. Իսահակյանին տնայնագործ քննադատության անպատշաճ հարծակումներից և այլն:

Մակինցյանի 1915-1916 թվականների գրական-մշակութային գործունեության մեջ նշանակալից է հատկապես նրա համագործակցությունը Մաքսիմ Գորկու և Վալերի Բրյուսովի հետ՝ «Հայ գրականության ժողովածու»-ի և «Հայաստանի պոեզիան» ընտրանիի պատրաստման, ռուսերեն թարգմանության և հրատարակության աշխատանքներում: Մ.Գորկու կազմած ժողովածուի համար իբրև առաջաբան նա գրում է «Ակնարկ հայ գրականության» ծավալուն ուսումնասիրությունը, որ արժանիորեն գնահատվել է ժամանակակիցների կողմից: Գրական երկերի գեղարվեստական վերլուծության փոխարեն, ինչպես հիշում է Աշոտ Հովհաննիսյանը, այդ ակնարկում «գրական-պատմական տեղեկանքներն ու գրողների հակիրճ կենսագրությունները գլխավոր տեղն էին բռնում, քանի որ հրատարակության բնույթն ու ծավալը միջոց չէին տալիս ծանրանալու հեղինակների գրական-գեղարվեստական վերլուծությունների վրա»<sup>1</sup>: Եիշտ է, Ա.Հովհաննիսյանի վկայությամբ, այդ ակնարկի առիթով Մակինցյանին հաճախ կշտամբում էին իբրև թե գրական արժեքները թերագ-

նահատելու համար, բայց նա ամենակն չէր հրաժարվել իր գեղապաշտական սկզբունքներից: Դա որոշակի երևում է «Հայաստանի պոեզիան» ժողովածուն կազմելիս Բրյուսովի և խմբագրական կազմի հետ նրա ունեցած տարածայնությունների ընթացքում:

Նախապատրաստական փուլում ժողովածուի խմբագիրները առաջարկում էին ընդգրկել միայն նոր և նորագույն գրականությունը: Մակինցյանի համառ պնդումներով և Վալերի Բրյուսովի համաձայնությամբ ներառվեց նաև հին շրջանը, որի նյութերի ընտրությունը և տողացի թարգմանությունը հանձնարարվեց նրան: Դրանից ժողովածուն մեծապես շահեց, որ ամենից առաջ պայմանավորված էր Մակինցյանի բազմակողմանի զարգացածությամբ և գեղարվեստական ճաշակով:

Ժողովածուի խմբագրության և Մակինցյանի միջև տարածայնություն կար նաև նյութերի ընտրության հարցում: Բրյուսովը և խմբագրության մյուս անդամները կողմ էին գրական-պատմական սկզբունքին, Մակինցյանն առաջարկում էր գեղարվեստականության չափանիշը, ըստ որի ժողովածուից դուրս էին մնում Պատկանյանը, Շահագիզը և ուրիշներ, որոնք, քննադատի կարծիքով, չէին բավարարում գեղարվեստականության բարձր պահանջները: Մակինցյանը կամխակալ կարծիք ուներ նաև արևմտահայ բանաստեղծության մասին, մասնավորապես Վարուժանին ու Սիամանթոյին համարում էր շնորհագուրկ: Բրյուսովն այս հարցում համամիտ չէր Մակինցյանի հետ, որն էլ հանգեցրեց նրան, որ ժողովածուի երկրորդ հրատարակության ժամանակ նա հրաժարվեց մասնակցությունից:

Անկախ այս ամենից՝ Մակինցյանի մասնակցությունը ժողովածուի պատրաստման աշխատանքներին շատ բարձր է գնահատել Բրյուսովը: Նա «սիով ու երախտագիտությամբ էր նշում Մակինցյանի բացառիկ դերը,-- հիշում է Ա.Հովհաննիսյանը:-- Ենորհապարտ էր զգում իրեն այն հետաքրքրության համար, որ առաջացրել էր իր մեջ դեպի հայ բանաստեղծությունը նրբաճաշակ հայ գրականագետը: Նամենցնելով ժողովածուն սավառնակի, Բրյուսովը Մակինցյանին համեմատում էր դրան ուղղություն տվող օդաչուի հետ, իսկ իրեն համարում էր սոսկ սավառնակի մոտոր»<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 318-319:

<sup>1</sup> Նույն տեղը, էջ 321-322:

1917 թվականից հետո, երբ Ռուսաստանում հաստատվել էին խորհրդային կարգեր, Մակինցյանի կյանքում տեղի են ունենում նոր փոփոխություններ: Մտնելով կոմունիստական կուսակցության մեջ՝ նա մեկնում է Մոսկվա, ուր կարևոր պաշտոններ է զբաղեցնում նորաստեղծ կառավարության կազմում. լուսավորության ժողովմատում ազգային փոքրամասնությունների լուսավորության բաժնի վարիչն էր, ապա՝ գրական բյուրոյի վարիչը արտաքին գործերի ժողովմատում: Ե. Յու. Մառի հրավերով 1918 թվականին վարում է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների ամբիոնը: 1921-ին վերադառնում է Հայաստան և Ալ.Մյասնիկյանի գլխավորած կառավարության կազմում պաշտոնավարում է իբրև ներքին գործերի, ապա լուսավորության ժողովում: 1922-27 թթ. ընթացքում դիվանագիտական աշխատանք է կատարում Թուրքիայում և Իտալիայում: Կյանքի վերջին տարիներն անցկացրել է Թիֆլիսում, ուր ԽՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի անդրկովկասյան ֆիլիալի (Արմֆան) գիտնական քարտուղարն էր:

Այսքան բազմազբաղ լինելով՝ Մակինցյանը շարունակում էր գործուն մասնակցությունը գրական կյանքին: Այդ տարիներին է նա իրականացնում Վահան Տերյանի երկերի քառահատոր հրատարակությունը, կատարում է թարգմանություններ արևելյան և արևմտյան գրողներից: Բոլոր պարագաներում, սակայն, նրա հետաքրքրությունների գլխավոր առարկան ընթացիկ հայ գրականությունն էր: Շատ է զրել հատկապես Եղիշե Չարենցի մասին:

20-ական թվականներին աղմուկ հանած հրապարակումներից է «Հայկական Բուալոն և նրա արբանյակները թվով երեք ու կես» ֆելիետոնը՝ հայտնի «Երեքի դեկլարացիայի» մասին: Սրամիտ դիտողություններով ու հիմնավոր փաստարկներով քննադատը ցույց է տալիս «դեկլարացիայի» անհեթեթությունը՝ հենվելով իր իսկ Չարենցի լավագույն ստեղծագործությունների վրա: Դրանից առաջ ու դրանից հետո էլ Մակինցյանը մի քանի հոդված է հրապարակել Չարենցի մասին՝ «Եղիշե Չարենց» (1922), ուր վերլուծում է բանաստեղծի երկերի առաջին հատորը, «Եղիշե Չարենցը և նրա պոեմները» (1923), որ տպագրվել է իբրև բանաստեղծի «Պոեմներ» գրքի առաջաբան, «Եղիշե Չարենց, «Էպիքական լուսաբաց»» (1930), ուր գրախոսվում է բանաստեղծի նախավերջին ժողովածուն: Բոլոր այս հրապարա-

կումներում Մակինցյանը ըստ արժանվույն բարձր է գնահատում Չարենցի ստեղծագործության դերը նորագույն շրջանի հայոց բանաստեղծության մեջ: Կարելի է ասել, որ Նիկոլ Աղբալյանից հետո երկրորդը նա էր, որ կարողացավ հայտնագործել Չարենց բանաստեղծին և ցույց տալ նրա բացառիկ նշանակությունը մեր գրականության զարգացման հեռանկարներում:

Միաժամանակ հենց այս հոդվածներում է, որ ամենից ավելի շատ է զգացվում Մակինցյանի գրական-քննադատական հայացքների մեջ կատարված բեկումը: Նախկին գեղապաշտական սկզբունքները տեղի են տալիս պրոլետարական ծախսության և կուսակցական ծայրահեղությունների առջև: Այս դիրքերից էլ նա վերլուծում է Չարենցի ստեղծագործությունները: Այդ վերլուծությունների հիման վրա արված եզրակացությունները շատ կողմերով այսօր անընդունելի են: Օրինակ՝ քննադատը խիստ վերապահ է «Դանթեական առասպել» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմների մասին, դրա փոխարեն բարձրացնում է այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են «Ամենապոեմը», «Կապկազ թամաշան», «Երգ ժողովրդի մասին» և այլն: «Էպիկական լուսաբացում» բանաստեղծի ծրագրային խորհրդածությունները համարում է «իդեոլոգիական քայլ դեպի հետ»<sup>1</sup>: Գրքի լավագույն էլը, քննադատի կարծիքով, «Գանգրահեր տղան» չափածո նովելն է, որի վերլուծությանն էլ նվիրված է գրախոսականի մեծ մասը:

Իր որդեգրած նոր գաղափարախոսության դիրքերից Մակինցյանը վերանայում է նաև հայ դասական գրականության մասին նախորդ շրջանում հայտնած տեսակետները: Այդ շրջադարձի համար, ինչպես նշվել է գրականագիտության մեջ, ուղենշային է 1929 թ. «Նոր ուղի» հանդեսում տպագրված «Հովհաննես Թումանյան» հոդվածը՝ բանաստեղծի ծննդյան 60-ամյակի առթիվ: «Մեր բոլոր գրողները,-- կարդում ենք հոդվածում,-- խորհրդային մեր հայրենիքում ապրելու համար պետք է անցնեն մարքսիստական քննադատության բովից, ինչպես սահմանագծային մաքսատան միջով, որտեղ և կորոշվի՝ ունի՞» իրավունք նա անցնելու մեր սահմանը, եթե այո -- ի՞նչ բազածով»<sup>2</sup>: Մասնավորելով իր խոսքը Թումանյանի շուրջ՝ քննադատը, հավանաբար չուզեմալով բոլորովին հրաժարվել իր երբեմնի հայացքներից, ասում է, որ «մեր մեծագույն ազգային բանաստեղծը» ի-

<sup>1</sup> Լույն տեղը, էջ 183:

<sup>2</sup> «Նոր ուղի», 1929, թիվ 2-3, էջ 184:

րավունք ունի անցնելու այդ սահմանը: Բայց խնդիրն այն է, թե «ինչ բազաժով»: Թուճամյանի «Լուսավորչի կանթեղը», «Աղավնու վանքը» և մյուս լեզբենդներում քննադատը տեսնում է «կոնսիստորի պիսրի մտայնության» պարզ դրսևորում, իսկ «Երկաթուղու շինությունը» պատմվածքի մասին ուղղակի գրում է. «Այս անդյուրազգաց վերաբերմունքը դեպի չքավորը գտնում է իր լուծումը կուլակի գովքի մեջ: «Երկաթուղու շինության» մեջ ուղղակի ռեակցիոն զմայլանք է երևում հարուստ գյուղացու առատության և առատածեռնության հանդեպ և միաժամանակ չթաքնված թախտի երկաթուղու շինության առիթով»: Թուճամյանի քնարերգության մեծ մասը, նրա թախտի, «քաղքենի փիլիսոփայության», «արևելյան հոռետեսության» հետ միասին, քննադատը անհրաժեշտ է համարում նետել «դաշնակցականների գրական աղքատիկ գանձարանը»: Իսկ մեզ, Մակինցյանի համոզմամբ, կմնա միայն «Գութանի երգը» և դրա նման մի քանի ուտանավորներ, որոնց ընթերցումով «մեզ կհամակի պոետի վիշտը, որ խոսում է հին կարգերի անարդարությունից»<sup>1</sup>:

Մակինցյանի հայացքների մեջ որոշակի բեկում է նկատվում նաև համաշխարհային գրականության դասական արժեքները գնահատելիս: Դա, ինչպես արդեն նշեցինք, բացահայտ զգացվում է «Դոն Կիխոտի» թարգմանության առաջաբանում: Շարադրելով վեպի մասին եղած կարծիքներն ու տեսակետները՝ քննադատը բոլորի մեջ տեսնում է միակողմանիություն կամ գլխավոր հերոսի կերպարի սխալ մեկնաբանություն: Անդրադառնալով մասնավորապես Չայնրիխ Չայնեի և Տուրգենևի տեսակետներին, ուր բարձր է գնահատվում դոնկիխոտյան պայքարի ոգին՝ քննադատն անմիջապես ավելացնում է. «Մեր կուսակցության տեսակետով աննպատակ ու սխալ ուղղությամբ պայքարը ոչ թե գովելի, այլ պախարակելի է: Պայքարը պիտի գիտակցական լինի և դասակարգային բնույթ կրի: Պայքարողը պիտի իմանա հանուն ի՞նչ դասակարգի շահերի է նա պայքար ընձեռում, ինչ դասակարգի դեմ և ինչ դասակարգի հետ պիտի դաշնակցի: Այլապես նրա ավյուրն ավելորդ է, արհուրումը՝ վնասակար...»<sup>2</sup>: Այս դիտակետից էլ Մակինցյանը մեկնաբանում է Դոն Կիխոտի կերպարը՝ դիտելով նրան իբրև մեռնող ավատականության ներկայացուցիչ, որ ձգտում է ամեն գնով վերադարձնել հինը: Իսկ այն փաստից,

որ վեպի վերջում Դոն Կիխոտը մեռնում է, իսկ Սանչոն մնում է կենդանի, եզրակացվում է. «Կարծես թե Սերվանտեսը կամենում է ասել, թե ապագան աշխատավոր ժողովրդինն է»<sup>1</sup>:

Այս օրինակները մեկ անգամ ևս ցույց են տալիս, թե ինչպիսի խոր գաղափարական ու հոգեբանական ճգնաժամ է ապրել 20-30-ական թվականների հայ մտավորականությունը: Նրանցից շատերը իրենց նախկին հայացքներից հրաժարվում էին անկեղծորեն ու միամիտ մոլորությամբ՝ հավատալով նոր գաղափարների փրկիչ զորությանը: Բայց այդ հավատն էլ նրանց չփրկեց բռնատիրության հալածանքներից: Այդ հալածանքների զոհը դարձավ նաև Մակինցյանը: 1936 թվականից նա ամբողջապես մեկուսացված էր գրական և հասարակական կայքից: Իսկ վախճանը վրա հասավ 1938-ին:

Մակինցյանը այն հայ մտավորականներից է, որոնց վրիպումները հարկադրական տուրք են եղել անցողիկ ժամանակին, իսկ այն, ինչ իրոք արժեքավոր է նրանց ժառանգության մեջ, հավերժորեն պատկանում է ժողովրդին:

<sup>1</sup> Եսայն տեղը, էջ 205:

<sup>2</sup> Պ.Մակինցյան, Ուրվագծեր, Երևան, 1980, էջ 284:

<sup>1</sup> Եսայն տեղը, էջ 289:

**ՅՐ. ԹԱՄՐԱԳՅԱՆԸ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ  
ՏԵՍԱԲԱՆ ՈՒ ՊԱՏՄԱԲԱՆ**

Յր. Թամրագյանի գրաքննադատական ժառանգությունը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ հոգևոր մշակույթի այն արժեքներից է, որոնք իրենց կենդանի դասերով ուղեկցում են մեզ և դեռ երկար պիտի ուղեկցեն՝ փոփոխվող ժամանակների հոլովություն սերունդներին մատուցելով նորանոր անակնկալներ: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանի որ նա ավելի քան չորս տասնամյակ հայ գրական կյանքի առաջնորդներից էր ոչ միայն գիտական-գրաքննադատական բեղմնավոր ակտիվությամբ, այլև գաղափարների խորությամբ ու ինքնատիպությամբ, դրանց ապագայամետ ուղղվածությամբ:

Չկա գրական կյանքի որևէ բնագավառ, շատ թե քիչ նշանակալից երևույթ, որին անդրադարձած չլինի գրականագետ-քննադատ Թամրագյանը: Նրա ոչ մի ուսումնասիրություն, ոչ մի հոդված ու ելույթ աննկատ չէր մնում՝ միշտ անսպասելի բացահայտումներով ու մտքեր հուզելով: Այսպես տարիների ընթացքում ձևավորվեց գիտնական քննադատի անկրկնելի մի կերպար, յուրահատուկ մի ոճ, որ իրավամբ թամրագանյական պիտի կոչվի և դեռ պիտի ունենա իր ուսումնասիրողները:

Իմ նպատան է համառոտակի ուրվագծել Թամրագյան մտածողի դիմանկարը՝ իբրև հայ քննադատության պատմաբանի ու տեսաբանի՝ նկատի ունենալով մասնավորապես «Հայ քննադատություն» եռահատոր ուսումնասիրությունը:

Տասնամյակներ առաջ երևանի պետական համալսարանի ուսումնական ծրագրերում հայտնվեց մի նոր առարկա՝ հայ քննադատական մտքի պատմություն: Նախածեռնողը երիտասարդ դասախոս Հրանտ Թամրագյանն էր: Այն ժամանակ թերևս դա ընկալվեց որպես շարքային իրադարձություն. քի՞չ դասընթացներ են ստեղծվում ու մոռացվում՝ առանց հետք թողնելու ուսումնական գործընթացում ու գիտության մեջ: Բայց այս մեկին վիճակված էր ապացուցել, որ մեր բանասիրության ու գրականագիտության մեջ կան տակավին անհրաժեշտ բնագավառներ, և դրանց նորովի հետազոտությունը կարող է բաց անել մեր ժողովրդի հոգևոր կյանքի անծանոթ ծալքեր, մշակույթի պատմության անհայտ հորիզոններ:

Եվ իրոք, ժամանակի ընթացքում հայ քննադատական մտքի պատմության ու տեսության դասընթացը՝ իր համակարգված ու հա-

տուկ ենթաբաժիններով, համալսարանում հաստատեց իրեն՝ իբրև բանասիրական ուսումնառության հիմնական բաղադրամաս: Վերջինիս բովով անցած շատ շրջանավարտներ այսօր հարստացնում են հայ բանասիրությունը քննադատության պատմության ու տեսության բազմաբնույթ խնդիրների նվիրված հոդվածներով ու ուսումնասիրություններով:

Այսպես, ահա, կուտակվող փորձը աստիճանաբար պիտի դառնար ավանդույթ՝ հետազոտական միտքը մղելով լայնացող ու խորացող հետաքրքրությունների, համապարփակ ու հիմնարար ընդհանրացումների:

Սթնուլորտն արդեն շնչում էր այդ անհրաժեշտությամբ: Պարբերական հրապարակումներում ավելի ու ավելի նկատելի էր դառնում գրական քննադատությանը նվիրված հոդվածների ու ուսումնասիրությունների բաժինը: Այնուամենայնիվ, գրական շրջաններում դեռևս ըստ էության չէր գիտակցվում, թե ինչպիսի խորությամբ ու լայնքով կարելի է արծարծել տեղայնական ու սահմանափակ թվացող գիտական խնդիրը: Առաջին գիտակցողը դարձյալ Յր. Թամրագյանն էր: Արդյունքը եղավ «Հայ քննադատություն» եռահատոր ուսումնասիրությունը, որի հենց միայն շարադրանքի համար հեղինակից պահանջվել է մի ամբողջ տասնամյակ: Անշուշտ, տարիների ընթացքում եռահատորի շուրջը շատ ասուլիսներ են եղել, հայտնվել են կարծիքներ, գրվել են արժեքավորող հոդվածներ: Յր. Թամրագյանի ուսումնասիրությունը, սակայն, այն երևույթներից է, որոնց իրական արժեքը բացվում է ժամանակի մեջ:

Իմ համառոտ ակնարկով հավակնություն չունեմ տալու ըստ ամենայնի հիմնարար հետազոտության սպառնիչ գնահատականը: Միայն պիտի փորձեմ անդրադառնալ վերջինիս մի քանի կողմերին, որոնք, իմ կարծիքով, էական են՝ քննադատության պատմաբանի ու տեսաբանի դիմանկարը ուրվագծելու համար:

Մինչև Յր. Թամրագյանի ուսումնասիրության հրապարակ գալը մեզանում տիրապետողը այն պատկերացումն էր, թե գրական քննադատությունը՝ որպես հոգևոր գործունեության ինքնուրույն տեսակ, ձևավորվել է միայն 19-րդ դարում, երբ արդեն կային հասարակական հոսանքներ, գրական ուղղություններ, երբ տեղի էր ունենում հասարակական գիտակցության ձևերի տարանջատում և ինքնորոշում: Յր. Թամրագյանը իր ուսումնասիրությամբ հիմնավորապես վերանայում է այս պատկերացումը: Հարցի առնչությամբ իր հիմնական դրույթներ-

րը նա շարադրում է առաջին հատորի սկզբում, այնուհետև փաստարկում, ապացուցում, մեկնաբանում է դրանք եռահատոր հետազոտության ամբողջ ընթացքում՝ լուսաբանելով տարբեր դարաշրջանների մշակութային փորձով, տարբեր տեսանկյուններից ու տարբեր մոտեցումներով: Գլխավոր ելակետն այն է, թե ուր կա մշակութային շարժում, կան գրականագիտական շահագրգռություններ, տարբեր հանդգնումների ու սկզբունքների բախումներ, այնտեղ կա այդ ամենը արժեքավորելու, գնահատելու բնական անհրաժեշտություն, մի բան, որ եթե բուն քննադատություն էլ չէ, ապա քննադատական մտքի ձևավորման գլխավոր նախապայմաններից է: Վկայակոչելով մեր միջնադարյան մշակույթի «անգնահատելի հարստությունները» և ամփոփելով իր միտքը՝ ուսումնասիրողը եզրակացնում է. «Բնականաբար ինքնին առաջ է մղվում այն տեսակետը, որ այդ հարստությունը չէր կարող ստեղծվել հենց այնպես, զանազան օժտված անհատների կամքով, պատահականորեն, այլ ծնվել է հասարակական պահանջների, գրական ճաշակի և տեսական օրենքների գործադրության, այսինքն՝ գրական-քննադատական հարաբերությունների մթնոլորտում»:

Այս նոր հայացքը՝ հայ մշակութային կյանքում գրական քննադատության ծագման, զարգացման օրինաչափությունների մասին, զարգացվում ու պաշտպանվում է ուսումնասիրության հատկապես առաջին երկու հատորներում, որոնք ամբողջապես նվիրված են միջնադարյան շրջանին:

Գրական-բանասիրական բազմաբնույթ քննությունների ենթարկված երևույթները այսպիսի լայն մասշտաբով ու խորությամբ վերստին հետազոտության առարկա դարձնելու համար համարձակություն ու հանդգնություն, մանավանդ տեսակետի հստակություն է պետք: Դա խորապես գիտակցել է եռահատոր ուսումնասիրության հեղինակը՝ հենց սկզբից ճշգրտելով իր հարցադրման նպատակը, բովանդակությունն ու սահմանները, այն է՝ մեր միջնադարյան գրականությունը արդյոք ինքնակա, չեզոք արժեք է եղել, թե՞ յուրաքանչյուր դարաշրջանում պայմանավորված է եղել հասարակական-քաղաքական, պատմական-հոգեբանական, հոգևոր-գեղագիտական որոշակի անհրաժեշտությամբ, մեկուսի ու՛ր՛տ է եղել, թե՞ ամեն անգամ առնչվել-չփվել է դրա գաղափարական, քաղաքական, սոցիալական, դավանաբանական տիրապետող հովերի ու շահագրգռությունների հետ, այդ ամենը եղել է տարերային տու՛րք:

թե՞ գիտակցվել, քննվել, արժեքավորվել է ժամանակակիցների կողմից, վերջապես, քննական-քննադատական մտքի ոգորումները դրերի ու հազարամյակների ընթացքում հետապնդել են միայն գեղագիտական-բարոյակա՞ն, թե՞ նաև ընդհանուր մշակութային, ազգային-գոյաբանական նպատակներ:

Ուսումնասիրության առաջին հատորն ամբողջությամբ նվիրված է 5-րդ դարին: Հր. Թամրազյանին հետաքրքրում է ամենից առաջ այն, թե մակընթացությունների ու տեղատվությունների այդ բուռն շրջանում որևէ հասարակական կշիռ ունե՞ր արդյոք գրականությունը, գրական-քննադատական միտքը ազդու՞մ էր հանրային ու պետական գիտակցության վրա:

Հայ միջնադարյան գրականության պատմագրության մեջ այսպիսի հարցադրումներ եթե եղել էլ էին, ապա միայն հարևանցի, այլ խնդիրների կապակցությամբ: Գրական քննադատության ձևավորման, ինքնահաստատման ու զարգացման ընթացքը՝ իբրև ժամանակի հասարակական ու հոգևոր կյանքի հիմնարար արժեք, դիտարկվում էր առաջին անգամ՝ փաստական նյութի համակողմանի քննությամբ: Ուսումնասիրության հեղինակն էջ առ էջ ավելի ու ավելի է համոզում, որ Ոսկեդարի մեր մեծ մատենագիրները լրջորեն գիտակցել ու արժևորել են իրենց գործի ոչ միայն մշակութային, այլև համազգային-պատմական ապագայամետ նշանակությունը՝ այդ գործի շուրջ ստեղծելով հանրային կարծիքի ու պետական մտայնության քննական մթնոլորտ:

Այս ելակետից 5-րդ դարի մատենագրական հուշարձաններում հայտնաբերվում և իմաստավորվում են անկարևոր թվացող այնպիսի մանրամասներ, որոնք նախկինում սովորաբար շրջանցվել են: Մեր առաջին մատենագիրների՝ տարբեր տեղերում ու տարբեր առիթներով արտահայտած առանձին մտքերը, դիտողությունները՝ հասարակական լսարանի, գրականության հասարակական ազդեցության, ազգային ինքնուրույն գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտության մասին, ենթարկվում են համակարգի, դրվում են բազմապիսի կապերի ու հարաբերությունների մեջ՝ ժամանակի քաղաքական, հոգևոր շարժման այլևայլ կողմերի հետ, և բացվում է ոսկեդարյան մտքի մի հարստություն, որ շատ տեսակետներից անակնկալ էր մեր իմացությունների համար: Այն տարակույսը, թե արդյոք իմաստ ունի՞ 5-րդ դարի վերաբերմամբ խոսել գրական քննադատության մասին, անմիջապես փարատվում է:

Ծագում է հաջորդ հարցը. եթե գրական քննադատության գոյությունը 5-րդ դարում արդեն հաստատված իրողություն է, ապա ի՞նչ տրամաբանությամբ է ընթանում հետագա զարգացումը դարերի ընթացքում: Այս հարցը դրված է եղել նաև Յր. Թամրազյանի գիտական պրպտումների հիմքում: Մեր քաղաքական պատմության հիմնական փուլերը ժամանակակից պատմագիտության կողմից արդեն ճշգրտված են, և դա ժամանակագրական ուղենիշ է ծառայել նաև քննադատության պատմաբանի համար: Այսպես՝ 5-րդ դարից հետո վրա է հասնում ավելի քան չորսհարյուրամյա անկման մի շրջան, որ ժամանակակից հետազոտողից պահանջում է բացառիկ աչալրջություն, թե արդյո՞ք լրիվ դադարել էր ազգի հոգևոր արյան շրջանառությունը, չէ՞ որ այդ դեպքում կառաջանար հարյուրամյակների խզում, որ հակասում է հոգևոր պատմության ընթացքի տրամաբանությանը: Այս հանգամանքն էլ ուսումնասիրողին հանգեցրել է այն եզրակացության, թե մոայլ ժամանակների սակավաթիվ մշակութային հուշարձանների մեջ պետք է լինեն արժեքներ, որոնց ներքին հետևողականությունը առավել ճշգրիտ իմաստավորվում է պատմական հեռավորությունից: Քայլ առ քայլ, հատիկ առ հատիկ հայտնաբերելով վկայություններ, փաստեր, ակնարկներ՝ Յր. Թամրազյանն ապացուցում է, որ ազգի հոգևոր կեցության անընդհատությունը չի խզվել նաև այդ դարերում, ավելին՝ գրական քննադատական մտքի ինչ-ինչ նվաճումներ, հեռանկարային միտումներ նկատելի են նաև այդ շրջանում և, անշուշտ, կատարել են իրենց հասարակական ու մշակութային դերը: Այս կարգով է դիտվում նաև հայկական միջնադարի վերջին՝ 17-18-րդ դարերի հոգևոր իրականությունը: Եթե 6-9-րդ դարերի լարված ոգորումները ինչ-որ իմաստով նախապատրաստել էին 10-րդ դարի գրական թռիչքը և քննադատական մտքի վերելքը, ապա նույն կերպ 17-18-րդ դարերի մտավոր խմորումները նոր կոչվող դարաշրջանի նախերգանքն էին:

Ինչ վերաբերում է 10-րդ դարի, այնուհետև 11-14-րդ դարերի մշակութային շարժմանը և դրա ընդհանուր համապատկերի մեջ քննադատության տեղին ու դերին, ապա այս ընդարձակ տարածության վրա ուսումնասիրողը բախվում է բազմաբնույթ ու լուրջ խնդիրների, որոնց մի զգալի մասը արդեն արժարծվել է գիտության մեջ, և նորագույն հետազոտողից պահանջվում է հաստատող, վիճարկող կամ ճշգրտող հայացք դրանց վերաբերյալ, շատ խնդիրներ էլ նոր են

բարձրացվում՝ շեշտելով ուսումնասիրողի քննական մոտեցումների ինքնատիպությունը:

Յայագիտությանն արդեն ծանոթ կարևոր հիմնախնդիրներից մեկը, որ արժարծվում է նաև Յր. Թամրազյանի ուսումնասիրության մեջ, վերաբերում է հայկական վերածննդին: Յենվելով նախորդների փորձի, ինչպես նաև սեփական վերլուծական դիտարկումների վրա՝ նորագույն հետազոտելը ևս պնդում է, որ հայկական վերածննդի շարժումը եվրոպական վաղ վերածննդից դեռևս երկու դար առաջ փաստացի իրողություն է: Ընդ որում՝ վերածնունդ հասկացությունը հայ իրականության մեջ մեկնաբանվում է երկու իմաստով՝ որպես զուտ ազգային մշակույթի փաստ և որպես համաշխարհային հոգևոր պատմության իրողություն:

Առաջին իմաստով վերածնություն, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրողը, հայ հոգևոր կյանքում տեղի է ունեցել մի քանի անգամ՝ 5-րդ, 10-րդ, 12-րդ, 13-14-րդ դարերում: Սա այդ դարերի հայ կյանքի նկատմամբ նոր հայացք է, որ եթե վերջնականապես չի էլ լուծում բոլոր հարակից հարցերը, ապա անպայման բացում է հետագա նպատակային ուսումնասիրությունների արգասավոր հեռանկարներ:

Երկրորդ իմաստով հայկական վերածննդի բոլոր փուլերը միավորվում են մի ընդհանուր գաղափարի շուրջ, այն է՝ մտածողության աշխարհականացում, մարդակենտրոն իմաստասիրություն, բնության պաշտամունք, որոնցով հայ միտքը կապվում է գալիք դարերի եվրոպական հոգևոր շարժման՝ Ռենեսանսի հետ: Այս հարցի շուրջ դեռևս կան տարակարծություններ, գուցե չի էլ կարելի ասել, թե Յր. Թամրազյանը իր ծանրակշիռ փաստարկներով, տրամաբանությամբ ու նորիմաստ վերլուծություններով փարատել է բոլոր տարակույսները: Բայց որ այդ ուղղությամբ կատարված է մի մեծ ու հաստատուն քայլ, դուրս է կասկածից:

Ընդհանուր մշակութաբանական հարցերի այսպիսի լայն արժարծումները, սակայն, Յր. Թամրազյանին ոչ մի դեպքում չեն հեռացնում իր հիմնական գիտական նպատակադրումից. բոլոր պարագաներում, բազում դարերի հոլովույթի մեջ ժողովրդի նյութական ու հոգևոր կյանքի բոլոր շրջադարձերը քննելիս ուսումնասիրողի տեսադաշտում ամենից առաջ այն է, թե ինչպես, ինչ անհարժեշտությամբ, ինչ ավանդույթով, ինչ հեռանկարային ակնկալիքներով է այս ամենը վերածել գիտակցության, բարձրացել տեսության աստիճա-



նի, դարձել արվեստ, վերջապես՝ քննադատական մտքի ասպարեզ: Ուսումնասիրողի ուշադրությունից չի վրիպում նաև այս ամենի իրականացման ձևերի, եղանակների, մեթոդների բազմազանությունը: Գրական քննադատական հարցադրումները ծավալվում են մեր իմաստասիրական թղթերում, մեր հնագույն քերականների մեկնություններում, մեր դավանաբանական վեճերում, մեր գեղարվեստական բնագրերում, երբեմն էլ՝ ուղղակիորեն: Յուրաքանչյուր առանձին դեպքի համար ուսումնասիրողը կիրառում է վերլուծության ամենանպատակահարմար եղանակը, ուստի եզրակացությունները համոզիչ են ու հիմնավոր: Բոլոր դեպքերում քննության ելակետը մեկն է, այն, որ եթե խոսքի գեղարվեստականացման միտումը ի սկզբանե բխում էր մեր մշակույթի ոգուց, գեղարվեստական գրականության աստիճանական առանձնացումը ծայր էր առել վաղմջական ժամանակներից, ապա գրական քննադատության ժանրային լիակատար ինքնորոշումը միջին դարերում իրականանալի չէր:

Այդ ինքնորոշումը մեզանում տեղի է ունենում միայն 19-րդ դարի առաջին կեսին: Բայց, ինչպես ցույց է տալիս նաև Յր. Թամրազյանը իր ուսումնասիրության վերջին՝ երրորդ հատորի ներածության մեջ, այդ գործընթացն սկսվել էր ավելի վաղ՝ 18-րդ դարում, մասնավորապես հայկական գաղթօջախներում՝ համաշխարհային լուսավորական շարժման ընդհանուր մթնոլորտում: Ղա արդեն հայ քննադատության պատմության նոր շրջանի սկիզբն էր, շրջան, որ պիտի տևեր մինչև անցյալ դարի առաջին տասնամյակները՝ սերունդներին ավանդելով քննադատական մտքի դասական արժեքներ:

Այդ արժեքները քննելիս հետազոտողը ծանրանում է առավելապես այն խնդիրների վրա, որոնք սկզբունքային, վճռորոշ դեր են խաղացել նոր ժամանակների գեղարվեստական գիտակցության մեջ, և որոնց գիտական մեկնաբանություններում դեռևս կա լրացումների, զարգացումների, ճշգրտումների անհրաժեշտություն: Չարկ չկա թվարկելու այդ խնդիրները. Յր. Թամրազյանի ուսումնասիրության հետ հպանցիկ ծանոթությունն իսկ ընթերցողի առջև պարզում է այդպիսի խնդիրների հետաքրքրաշարժ, թարմ ու բազմաբովանդակ մի աշխարհ: Միայն նկատենք, որ այս դեպքում էլ երևույթները, անգամ դրանցից ամենահանրահայտները, ամենից շատ ուսումնասիրվածները դիտվում, արժեքավորվում են նոր ու անմախապաշար հայացքով, հասարական ու մշակութային միջավայրի լայն համապատ-

կերի մեջ, էականը երկրորդականից զատելու, ընդգծելու, թանձրացնելու բարձրագույն գիտական սկզբունքով:

Այսպես, ահա, ուրվագծվում, կերպավորվում, որպես կենդանի, շնչող օրգանիզմ ներկայացվում է մեր 1500-ամյա հոգևոր կենսագրության ինքնատիպ, շատ կողմերով անծանոթ մի եզրը, որ կոչվում է գրական քննադատություն: Այդ բազմաշերտ, հարուստ աշխարհիկ ուսումնասիրողը հաղորդակցվում է ոչ թե սառը փաստագրողի, չեզոք վերլուծողի անկիրք տրամաբանությամբ, այլ դրանց հյութեղ կենսականությունը սեփական էությամբ վերապրողի ջերմ նախանձախնդրությամբ: Յր. Թամրազյանի ստվարածավալ ուսումնասիրության թեթև ու հաճությամբ կարդացվելու գաղտնիքներից մեկն է սա, որ միայն շարադրանքի ոճի, անհատական խառնվածքի խնդիր չէ, այլ խորապես գիտակցված սկզբունք, որ տալիս է նաև գիտական արժեքայնության իր որակական նստվածքները:

Ուզում եմ անդարադառնալ դրանցից միայն մեկին:

Չավաստելով այն իրողությունը, թե գրական քննադատության մեծագույն դեմքերը գրեթե բոլոր ժամանակներում եղել են առաջին հերթին հենց իրենք՝ ստեղծագործողները, անվանի գրականագետն իր հետազոտության մեջ սիրով, ճաշակով ու հմտությամբ կերտում է դրանցից ամենաարժանավորների կենդանի կերպարները: Թվում է, թե այսպիսի բնութագիրը անպատշաճ է լուրջ գիտական ուսումնասիրության համար: Իհարկե, գիտնականը ամենից առաջ վերլուծող է, տրամաբանող, ընդհանրացնող: Բայց երբ այդ ամենին կարողանում է կենդանության շունչ հաղորդել նաև իր անհատականության ներքին լույսով, նշանակում է՝ գտել է ընթերցողի հետ անմիջականորեն հաղորդակցվելու, նրան կաշառելու, իր հետևից տանելու ամենաարդյունավետ ուղին: Յր. Թամրազյանի ուսումնասիրությունը դրա լավագույն ապացույցն է: Եվ իրոք, Ագաթանգեղոսն ու Փավստոս Բուզանդը, Մովսես Խորենացին ու Ղազար Փարպեցին, Նարեկացին ու Շնորհալին, Երզնկացին ու Ֆրիկը, Աբովյանն ու Նալբանդյանը, Թումանյանն ու Տերյանը, Շիրվանզադեն ու Պարոնյանը, Ջոհրապան ու Չոպանյանը և էլի շատ ուրիշներ նրա գրչի տակ դադարում են սոսկ անցած դարերի անկենդան արծագանք լինելուց: Նրանք ընթերցողին ներկայանում են ոչ միայն իրենց ստեղծագործությամբ, քննադատական վաստակով, այլև մարդկային նկարագրի կենդանի գծերով: Նրանք ապրում, շնչում են իրենց գործի մեջ, մտահոգվում, տառապում են իրենց ժամանակի հոգսերով, ճակատագրով: Ձգում են, որ նրանցից յուրաքանչյուրի մեջ

յուրովի խտացել, թանձրացել, թռիչք է տվել ժողովրդի տևական տքնությունը, նրանց էության մեջ իմաստավորվել է ազգային գոյության դարերի խորհուրդը: Փակում են եռահատոր գրքի վերջին էջը, բայց հոգուդ մեջ դեռ շարունակվում է ինչ-որ բան, տրոփում է ինչ-որ կենդանի ջիղ, որի սկիզբը կորչում է դարերի մշուշում, շարունակությունը քո միջով ուղղվում է գալիքներին...

Իր ուսումնասիրության առաջին գրքի ավարտին Հր. Թամրազյանը խոստովանում է , որ աշխատանքը իրենից «պահանջել է տարիների ջանք» և «հատուկ երկյուղածություն մեր նախնիների գարնանալի իմաստուն ու շքեղ վաստակի առջև»: Ապա հիշում է Հովհաննես Երզնկացուն, որ իր իմաստասիրական պրպտումները պատկերավոր համեմատությամբ նմանեցնում է ոչ թե նոր աղբյուրի ակի, այլ միայն նախնիների հոգևոր հարստության «խցանված ջրհորերի» բացելուն, այսինքն թե՛ հների ժառանգության մեկ փակ էջի լուկ ընթերցումն արդեն գիտական նվաճում է: Նույն համոզմունքով, բայց և նույն ներքին տարակույսով իր աշխատությունը ընթերցողի դատին է հանձնում նաև մերօրյա ուսումնասիրողը. «Հաջողվե՞լ է արդյոք ինձ բացել մեր հայրերի բազմաթիվ դեռ խցանված ջրհորերից մեկը, ներքին տազնապով հարցնում եմ ինձ: Դժվարանում եմ ասել... Բայց ուզում եմ հուսադրվել մի բանով. գուցե իմ աշխատանքը ճանապարհ բացի ուրիշների համար և այս հարուստ նյութի, մեր հայրերի դեռ «խցանված ջրհորերից» մեկի նկատմամբ ջերմացնի գալիք սերնդի հայացքն ու ոգին»:

Հիմա, երբ անվանի գիտնականի վաստակը դառնում է պատմություն, վստահաբար պիտի ասենք, որ նա հասել է իր նպատակին, նախնիների իմաստության շատ զոց էջեր է բացել մեզ համար և ինքը գնացել է՝ համալրելու այդ երախտավոր անունների շարքը...

## ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑԸ «ԲԱԳԻՆ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԷԶԵՐՈՒՄ

Եղիշե Չարենցի կյանքը և ստեղծագործությունը մշտապես եղել է Սփյուռքի հայ մամուլի, առհասարակ գրական-մշակութային և հասարակական-քաղաքական շրջանների ուշադրության կենտրոնում: Դրա պատճառը միայն նրա բացառիկ մեծությունը չէր՝ իբրև արվեստագետ ստեղծագործող: Չարենց-բանաստեղծը, նրա անձնական ու ստեղծագործական դրաման Սփյուռքում դիտվում էր որպես 20-րդ դարի առաջին կեսին մեր ժողովրդի ապրած մի ամբողջ ծանր պատմաշրջանի արծազանք ու հայելի: Հատկապես այն մռայլ տարիներին, երբ բանաստեղծը արգելված անուն էր հայրենիքում, Սփյուռքում լայն հետաքրքրության առարկա էին նրա ողբերգական կյանքը և դրամատիկ անկումներով ու վերելքներով հարուստ ստեղծագործությունը: Այդ բեկվածքով՝ չարենցյան ասուլիսներում, նրա կյանքի ու ստեղծագործության տարբեր կողմերին վերաբերող ուսումնասիրություններում, հոդվածներում, ելույթներում արտահայտվում էին նաև որոշակի դիրքորոշումներ խորհրդային Հայաստանում կատարվող քաղաքական իրադարձությունների, հասարակական նոր հարաբերությունների, ընդհանրապես խորհրդային կենսաձևի հանդեպ:

Այս ամենով հանդերձ՝ Սփյուռքի մամուլը, հատկապես 30-50-ական թվականներին, հարուստ, հաճախ ուղղակի անփոխարինելի գրականագիտական-բանասիրական տեղեկատվություն է պարունակում, որը չի կարող շրջանցել ժամանակակից չարենցագիտությունը: Հենց միայն «Բագին» հանդեսը, որի քննությունը այս հոդվածի նյութն է, լավագույն ապացույցն է այդպիսի պնդման:

Մինչ այդ, թերևս, ավելորդ չեն լինի մի քանի ընդհանուր դիտողություններ:

Սփյուռքի հայ մամուլը, մասնավորապես գրական-մշակութային թեքում ունեցող պարբերականները, մեզանում քիչ են ուսումնասիրված: Ծիշտ է, խորհրդային տարիներին Հայաստանում կատարված շատ հետազոտություններում այս կամ այն առիթով հեղինակներն անդրադարձել են Սփյուռքի մամուլին, արել են արժեքավոր դիտարկումներ իրենց հետաքրքրող հարցերի առնչությամբ, որոնք նաև օգտագործված աղբյուրների բնութագրման, գնահատման բնույթ ունեն, բայց համակարգված, ամբողջական ուսումնասիրության փորձ չի արված: Դա ժամանակակից հայ գրականագիտության հրատապ խնդիրներից մեկն է: Իսկ այդ խնդրի լուծման նախնական քայլեր

կարող են լինել առանձին պարբերականների համակողմանի քննական ուսումնասիրությունները: Այս համառոտ հաղորդումը «Բազմի» գրական քննադատության, ընդհանրապես գրական քաղաքականության մասին, թելադրված է այս նկատառումով:

«Բազմին» արդեն բոլորել է իր գոյության քառասունամյակը: Այսօր կարող ենք ասել, որ Սփյուռքի ամենաերկարակյաց պարբերականներից մեկն է: Հայտնի են նաև նրա քաղաքական-կուսակցական ուղղվածությունը, սուր արծազանքները թե՛ հասարակական-քաղաքական, թե՛ զուտ գրական հարցերի շուրջ, որ արժարժվում էին Սփյուռքի ու Խորհրդային Հայաստանի մամուլում: Այդ արծազանքներից որն է եղել իրավացի, որը՝ ոչ, ինչ պատճառներից են բխել դրանք, ինչ ենթատեքստեր են ունեցել, այս և նման հարցերի քննությունը դուրս է այս հաղորդման շրջանակներից: Պետք է նշեմ միայն, որ այսօր էլ, երբ անցել են կամ անցնում են լարված բախումների այդ ժամանակները, «Բազմի» գրական, գրաքննադատական խնդիրների անդրադարձները երբեմն հնարավոր չէ դիտել կուսակցական անթաքույց կանխակալումներից դուրս: Հարցի բարդությունն էլ հենց այն է, որ ուսումնասիրողն ինքը կողմնակալ գրական-մշակութային հարցադրումներին պետք է կարողանա մոտենալ անկողմնակալ հայացքով, գտնի այն արժեքները, որոնք կուսակցական միազնությունից այն կողմ են, ունեն ընդհանուր մշակութաբանական նշանակություն:

Իսկ «Բազմի» բազմազան ու բազմահարուստ գրական, գրաքննադատական, բանսիրական աշխարհը իր էջերում այդպիսի շատ արժեքներ ունի: Հանդեսը տասնամյակներ շարունակ բանհիմաց ու շարդությամբ հետևել է հայրենիքի ու Սփյուռքի գրական կյանքին, շահախնդիր հետևողականությամբ քննել, արժեքավորել է դրանք՝ միշտ աչքի առաջ ունենալով ազգային մշակույթի բարձրագույն շահը: Մենք չենք կարող շրջանցել «Բազմի» այդ դիտարկումները, եթե ուզում ենք անաչառ ու ճշմարտացի ներկայացնել 20-ական թվականներից հետո անցած տասնամյակների գրականության բարդ պատմությունը: Այս հողվածում փորձ է արվում դա ցույց տալ մասնավորապես եղիչն Չարենցի օրինակով:

Իր գոյության չորս տասնամյակների ընթացքում «Բազմին» հետևողականորեն անդրադարձել է Չարենցի կյանքին ու ստեղծագործությանը: Անկասկած, դա սկզբունքային նշանակություն ուներ հանդեսի ուղղության, նրա գրական-մշակութային և քաղաքական դիրքը:

Ռոշումները ճշգրտելու համար՝ բոլոր դեպքերում ձգտելով բանաստեղծի ստեղծագործության գրական-պատմական ու գեղարվեստական արժեքի անաչառ գնահատմանը: Այս առնչությամբ արժարժվել են բազմաթիվ խնդիրներ, հրապարակվել են մեծ ու փոքր ուսումնասիրություններ, հողվածներ: Դրանց շարքում առանձնանում են հատկապես Պողոս Սնապյանի և Լևոն Մկրտչյանի հողվածները, բանասիրական ու տեսական-գրականագիտական բնույթի ուսումնասիրությունները: Անդրադառնանք դրանցից մի քանիսին:

Չարենցի մասին առաջին հողվածները «Բազմում» երևում են 60-ական թվականների սկզբից: Դրանք մեծ մասամբ բանաստեղծի ստեղծագործության առանձին շրջանների կամ առանձին բանաստեղծությունների շուրջ պտտվող մեկնաբանություններ են, որոնց մեջ արդեն զգացվում են այն հիմնական ելակետերն ու սկզբունքները, որով հետագա տասնամյակներին ներկայացվում է մեծ բանաստեղծը:

«Բազմի» 1963թ. թիվ 8-ում տպագրված հողվածը պատկանում է ամսագրի անխոնջ քննադատի ու բազմափորձ խմբագրի՝ Պողոս Սնապյանի գրչին: Հողվածում Չարենցի «Մուսայիս» բանաստեղծության հիման վրա հեղինակը փորձում է ուրվագծել բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի հիմնական հանգրվանները, ընդ որում մինչև «Դանթեական առասպել» պոեմը եղած ամբողջ ստեղծագործությունը համարվում է հետևողություն, երբ բանաստեղծը դեռ չի գտել իրեն: «Այդ բանաստեղծութունները,- գրում է քննադատը,- սիրոյ, բնութեան ու հայրենիքի շուրջ կը դառնան եւ ունին հոռետես մթնոլորտ մը, կը մատնեն անկումային տրամադրութիւն մը, ինչպէս պիտի սիրէին ըսել Հայաստանի պաշտօնական քննադատները: Մինչ յեղափոխութիւն իր գրած բոլոր բանաստեղծութիւններուն մեջ Չարենց կեանքէն խոյս տալու տրամադրութիւն մը կը պարզէ, տխուր են իր երգերը միշտ, դալուկ են սիրած աղջիկները, մառախլապատ է բնութիւնը, անհոյս է հայրենիքը: Կ'աշխատի իրականութիւնը երագով ապրիլ, պայծառ բաները մշուշով շրջանակել, կը փնտռէ խորհուրդը, անընդհատ կը դիմէ խորհրդապաշտ պատկերներու՝ բերելով մեզի անձրեւ ու լուսնի լոյս, ցնորքներ ու յուշ, գունատ բաներ ու լուսնահարի սէր, զգուսնքներ ու սանտիմենտալ ուրիշ ապրումներ»<sup>1</sup>: Բանաստեղծի անհատականության հարազատ դրսևորումները, ըստ քննադատի, «Դանթեական առասպելին» նախորդած հայրենասիրական երգերն են, ուր բանաս-

<sup>1</sup> «Բազմ», 1963, թիվ 8, էջ 65:

տեղծը երգեց իր սեփական ապրումները հայրենիքի բախտի, ժողովրդի ճակատագրի մասին, որի փրկության համար ինքն էլ անձամբ մասնակցեց պատերազմին: Կյանքային այս ապրումները նախապատրաստեցին Չարենցին՝ անցնելու հեղափոխական թեմային: «Մեզի կը թվի, շարունակում է քննադատը, - թէ կեանքն իր ակնարկին հավաքած անմիջական պատկերները «Տանդեական առասպելին» հանձնելէն ետք՝ այդ օրերէն եւ անցած տեղերէն ճարած իր տպաւորութիւնները խնորուեցան իր անգիտակից եսին մեջ՝ դառնալու համար իր յեղափոխական երգերուն ցեղային տարերքը: Հոկտեմբերեան յեղափոխութիւնը առիթ մըն էր Չարենցի համար, բայց անոր պոռթկումին բուն պատճառը չէր: Այդ յեղափոխաշունչ երգերուն ակունքները գտնելու վարդապետութեան մը աւետարանը բնաւ բաւարար չէ, ատոր համար պէտք է երթալ հեռուները եւ քննել բանաստեղծի հոգեական կազմաւորումը»<sup>1</sup>: Որ Չարենցի հեղափոխական պոռթկումի բուն պատճառը պետք է փնտրել ոչ թէ «վարդապետութեան մը աւետարանով» մակերեսային հրապուրանքի մեջ, այլ բանաստեղծի «հոգեական կազմաւորման» բուն խորքում, այս խնդրին Պ. Սնապյանն անդրադառնում է նաև մեկ տարի անց՝ 1964թ. գրականության ազգային բնույթի շուրջ «Բագինի» կազմակերպած հրապարակային քննարկումների ժամանակ:

Ազգայինից դուրս և ազգայինից վեր գրականություն կամ արվեստ առհասարակ չի կարող լինել. միշտ կրկնվող և երբեք չհնացող այս ճշմարտությունը Պ. Սնապյանը շարադրում է յուրովի. «Գրականութիւնը աւանդութիւն է, բարք է, աշխարհը ըմբռնելու կերպ է, զգալու եւ տպաւորուելու առանձին եղանակ, սիրելու, տառապելու, որոնելու իւրայատուկ ձեւ է եւ այդ ամէնը ձեւակերպող եւ ամենուն ուժն կենդանացած լեզու: Այս մասնայատկութիւններէն մէկը կամ միւսը անխուսափելիօրէն կը տիրապետէ գրական երկին և կը ճշդէ անոր պատկանելիութիւնը: Սէրը համամարդկային ապրում մըն է, բայց Պելճիքայի համլսարանը աւարտած Դ. Վարուժանը եւ իրեն ժամանակակից Պելճիքացի Վերհարնը նոյն ձեւով չեն ապրիր սէրը եւ ոչ ալ նոյն ակնարկով կը նային սիրոյ առարկային»<sup>2</sup>:

Արյան և մշակութային ժառանգությունները կենսական են գրականության մեջ: Տեսական այս ելակետը անհրաժեշտ է քննադատին մեր գրականության երեք գոյավիճակները՝ հայաստանյան, պոլսա-

կան, Սփյուռքի (իր բնորոշմամբ՝ «ազատ աշխարհի»), բնութագրելու համար:

Պ. Սնապյանի դիտարկումները մեր գրականության այդ երեք հատվածների մասին ելնում են օբյեկտիվ իրավիճակից և իրավացի են: Իրոք, ինչպես դատում է բանախոսը, հայրենիքում ակնհայտ են ջանքերը՝ գրականությունը ազգային հունի մեջ դնելու համար: Բայց քաղաքական, հոգեբանական, ավանդական սահմանափակումները թույլ չեն տալիս այդ ջանքերի լիակատար իրագործմանը: Այլ է պարագան պոլսահայ գրականության համար. «Պոլսահայը խզուած է մեր պատմութեան հետ, մեր երէկին հետ, այսօրուան հետ: Ո՛չ մեր պատմութիւնը կը ճանչնայ, ո՛չ գրականութիւնը ամբողջութեամբ, ո՛չ - Հայաստանի առօրեան եւ ոչ ալ մասնակից է մեր ներկայ տազնապներուն: Օրաթերթային հայերէն մը խոսել է եւ եկեղեցի յաճախել զատ՝ կապ չունի ազգին հետ...»: Ուշագրավ է հատկապես Սնապյանի ամփոփիչ դիտողությունը. «Մեղադրանք մը չէ, որ կը բանաձևենք: Կ'ուզենք հասկնալ ու բացատրել պարզապէս»:

Քննադատի համոզմամբ՝ մեր գրականությունը իր ազգային նկարագիրը պահպանում է Սփյուռքում: Ազգային նկարագիրը պայմանավորված չէ միայն պատմության, բնաշխարհի, կենցաղի խորհրդանշաններով: Գրականության ազգային նկարագիրը ձևավորող հիմնական գործոնը ոգու պահպանումն է, որ դրսևորվում է ազգային կյանքի տվյալ պահը և պատմությունը իմաստավորող հետաքրքրությունների, խնդիրների, հոգսերի, երազանքների մեջ: «Բոլոր մեծերը, - ամփոփում է իր միտքը քննադատը, - իրենց ժողովուրդներուն մէկ առաքինութիւնը, մտայնութիւնը կամ բնազդը գերազանց միջոցներով անձնաւորած ըլլալու հանգամանքով մըն է, որ եղած են մեծ ու հասած մյուս ժողովուրդներուն համարումին»:

Մեր գրականության մեջ այս միտքը հաստատող լավագույն օրինակը քննադատը համարում է Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը: Խնդրի այս դրվածքի մեջ թերևս ամենաուշագրավը հայ բանաստեղծի հեղափոխական երգերի գնահատականն է, հատկապես մեր օրերում, երբ փորձեր են արվում Չարենցին խապառ կտրելու Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից: Դրա փոխարեն քննադատը զարգացնում է այն ճիշտ տեսակետը, թե հայ բանաստեղծի հետաքրքրությունը ռուսական հեղափոխությամբ, նրա անկեղծ ոգևորությունը այդ իրադարձություններով իր խորքի մեջ միանգամայն ազգային հիմքեր ուներ. «Չարենց երգեց Հոկտեմբերեան յեղափոխութիւնը,

<sup>1</sup> Նույն տեղում:

<sup>2</sup> «Բագին», 1964, թիվ 8, էջ 41:

Հոկտեմբերեան յեղափոխութիւնը երգի վերածուեցաւ իր գրիչին տակ եւ արծագանքեց ողջ աշխարհի մեջ: Այս յաջողութեան ակունքները, մեզի կը թվի, թէ դարձեալ ազգային էին: Չարենց՝ Մարքսի աւետարանը կարդալէ առաջ եւ Լենինի անունը լսելէ շատ առաջ՝ ապրած էր յեղափոխութիւնը, մասնակցած էր յեղափոխութեան, եղած էր կամաւորական գունդերու մէջ: Կազմութեան այդ շրջանին իր մէջ կուտակուած յեղափոխական տարերքն էր, որ պոռթկաց: Հոկտեմբերեան յեղափոխութիւնը բանաստեղծին համար առիթ մըն էր եւ ոչ թէ սնուցիչ պատճառ մը: Մեկ օրէն միւսը մարդիկ յեղափոխութեան, եւ այն ալ օտար յեղափոխութեան երգիչ չեն դառնար<sup>1</sup>:

Դեռևս 60-ականների սկզբին նկատած՝ Պ. Սնայանի այս ճիշտ դիտակետը այսօր արդեն հաստատված է հայ գրականագիտության փորձով: Այդ փորձի հիմնական դասն այն է, որ մեծ բանաստեղծի ստեղծագործությունը, նույնիսկ իր պարագայական զարտուղություններով համդերձ, անբաժանելի ամբողջություն է, և հակագիտական է նրա ժառանգության որևէ մաս տրոհել այդ ամբողջությունից՝ իբրև անհարազատ, օտարամուտ տարր:

Չարենց բանաստեղծն առհասարակ «Բագինի» էջերում քննվում է երկու հիմնական տեսանկյունով: Առաջինը բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի հիմնական հանգրվանների, նրա ինքնության, եսի խորքային հատկանիշների վերլուծությունն է՝ սերտորեն առնչված նրա ստեղծագործական ու անձնական դրամայի, ողբերգական վախճանի հետ: Երկրորդ տեսանկյունը բանասիրական ուղղվածություն ունի. այս բնույթի հոդվածները հանդեսի էջերում՝ ավելի հաճախադեպ են դառնում, հատկապես երբ հրատարակվում է ակադեմիական վեցհատորյակը, ապա անտիպ երկերի միհատորյակը՝ բանաստեղծի դստեր՝ Անահիտ Չարենցի աշխատասիրությամբ:

Այս կարգի հոդվածներում մեծ ուշադրություն է հատկացվում մասնավորապես բանասիրական ճշտումներին, առանձին նշանավոր ստեղծագործությունների ճակատագրին ինչպես բանաստեղծի կենդանության ժամանակ, այնպես էլ դրանից հետո:

Առաջին խմբի, այսինքն՝ տեսական-վերլուծական բնույթ ունեցող հրապարակումների շարքում կարելի է առանձնացնել «Իմացական շարժում» խորագրի տակ Պողոս Սնայանի հրապարակումներ

րի որոշ մասը, Լևոն Մկրտչյանի «Բանաստեղծի եսը և ժամանակի շունչը» հոդվածաշարը (շարունակաբար հրատարակվել է հանդեսի հինգ համարներում):

Լևոն Մկրտչյանը երևանում կրթություն ստացած, արևելահայ միջավայրում ձևավորված, նախապատերազմյան (30-ականների) Հայաստանի գրական անցուդարձերին լավատեղյակ գրականագետ է: Այս հանգամանքը որոշակի կնիք է դրել նրա վերլուծությունների վրա: 1967թ. գրված իր ընդարձակ ուսումնասիրության մեջ քննադատին ամենից առաջ հետաքրքրում է «էպիքական լուսաբաց»-ով նշանավորված շրջադարձը բանաստեղծի ստեղծագործական կյանքում և հոգեբանության մեջ, այն հարցը, թե ո՞րն է Չարենցի ստեղծագործական անհատականության էությունը, որ անխաթար է մնում ժամանակի ու հանգամանքների բոլոր վայրիվերումների մեջ: Դա, ինչպես առհասարակ «Բագինի» հետևողական տեսակետով, այնպես էլ ըստ հոդվածաշարի հեղինակի, բանաստեղծի ազգային հոգեկերտվածքն է, իր արտահայտության ինքնահատուկ ձևով, որ բնութագրվում է «տարերք» բառով: Հենց այդ ազգային նկարագիրը և նրա դրսևորման ներքին բուռն տարերքն է, որ բանաստեղծին մղում է անմիջականորեն ու բոլորանվեր արծագանքելու հակասական ժամանակների բոլոր անցուդարձերին: Այս կապակցությամբ Լ. Մկրտչյանն առաջարկում է Չարենցի ստեղծագործական ճանապարհի շրջաբաժանման սեփական ընկալումը: Այսպիսի շրջաբաժանումն, իհարկե, դեռ պետք էր գիտականորեն հիմնավորել, բայց որ այն արտահայտում է չարենցյան բազմաշերտ աշխարհի շարժման տրամաբանությունը, համոզիչ է թվում:

Լ. Մկրտչյանին հետքերորդ հաջորդ կարևոր խնդիրն այն է, թե ինչպես պետք է հասկանալ Չարենցի բանաստեղծական պատգամը ժամանակի շունչը դառնալու վերաբերյալ: Այստեղ ևս քննադատն աշխատում է միակողմանի չլինել: Բանաստեղծի ապրած ժամանակն ու միջավայրը հատկանշվում էին տարբեր, հաճախ իրարամերձ ու թշնամական հասարակական իդեալների, գաղափարների, շահերի բախումներով: Դրանցից ո՞րին պետք է հետևեր ստեղծագործողը՝ ժամանակի շունչը դառնալու համար. հարց է դնում քննադատը և պատասխանում, թե՛ հավանաբար ոչ մեկին՝ առանձին վերցրած: Եվ եզրակացնում է. «ժամանակի շունչ ասելով՝ գեղարուեստական գրականութեան, մանաւանդ բանաստեղծութեան մէջ ըստ երեւոյթին պէտք է հասկանալ կեանքի ճշմարտութեան տարեգրութիւնը՝

<sup>1</sup> «Բագին», 1964, թիվ 8, էջ 44:  
102

տուեալ ժամանակի, դարի ընծեռած հնարաւորութիւնների շրջանակներում»: Եվ ապա՝ «Բանաստեղծի համար ժամանակը հենց ինքն է, իսկ ժամանակի շունչն էլ այն ամենը, ինչ որ ինքը արժանի է համարում պատմութեանը հանձնել»<sup>1</sup>:

Այստեղից բխում է շատ բնական մի հետևություն, թե Չարենցի մասշտաբի մեծությունների համար նույնիսկ ստեղծագործական մուրթությունները որոշակի գրական-պատմական արժեք են ներկայացնում, և չի կարելի դրանք դուրս գցել ստեղծագործողի միասնական համակարգից:

Չարենցի ստեղծագործությունը հասկանալու և գնահատելու հիմնական ելակետը, ըստ քննադատի, այն է, որ «ճա իր երկերում ժամանակի շունչը դրեց այն չափով, որքանով որ դա ամբողջովին չէր վերացնում կեանքը յուրովի ընկալելու իր ազատութիւնը: Իր օրվա տերերի շունչը ճա ջանաց ըստ հնարաւորին անտեսել ու շրջանցել՝ հասունութեան շրջանում անհրաժեշտաբար եւ հաւատարմօրէն կառչելով հարազատ հայրենական արժեքներին»:

Անդրադառնալով «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուին Լ. Սկրտչյանը շեշտում է հատկապես խորացող կոնֆլիկտը «ոգու ազատութեան» գեղարվեստական սկզբունքի և տիրող իշխանությունների՝ բանաստեղծի «անհատականութիւնը քայքայելու, դիմագրկելու եւ ստեղծագործական ոգին բանտելու քաղաքականութեան» միջև. «Երբ բանաստեղծը այնքան յամառօրէն կառչում է իր բանաստեղծական անհատականութեանը եւ խանդով պաշտպանում նրա անձեռնմխելութիւնը ու առհասարակ ոգու ազատութիւնը, իսկ տիրող իշխանութիւնը վարում է հենց ճիշդ այդ անհատականութիւնը քայքայելու, դիմագրկելու եւ ստեղծագործական ոգին բանտելու քաղաքականութեան միջև. «Երբ բանաստեղծը այնքան յամառօրէն կառչում է իր բանաստեղծական անհատականութեանը եւ խանդով պաշտպանում նրա անձեռնմխելիութիւնը ու առհասարակ ոգու ազատութիւնը, իսկ տիրող իշխանութիւնը վարում է հենց ճիշդ այդ անհատականությունը քայքայելու, դիմագրկելու եւ ստեղծագործական ոգին բանտելու քաղաքականութեան միջև, ապա անխուսափելի է դառնում բացայայտ կամ խուլ բախումը: Բախումը տարբեր աստիճանի կարող է լինել եւ եզրակացութիւններն էլ տարբեր բնոյթի: Քանի որ կոմունիստական իշխանութեան ներքոյ բռնութեան ու ազատութեան ուժերի յարաբերակցութիւնը առաջինի

օգտին էր, մանավանդ 30-ական թուականներին, ապա որևէ բանաստեղծի համար հնարաւոր միակ ելքը հարկադրական գոյակցութիւնն էր: Չարենցը օտար կամ դրսեկ մարդ չէր խորհրդային վարչակարգի համար: Նա իր ժամանակ միանգամայն անկեղծօրէն մեծ յոյսեր էր կապել նորահաստատ իշխանութեան հետ եւ, յամենայն դեպս, հակառակորդ չէր նրան: Բայց անկեղծ հավատը տարբեր բան էր, իսկ դառն իրականութիւնը բոլորովին այլ բան:

Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուն այդ բախման ու գաղափարական գոյակցութեան ցայտուն փաստաթուղթն է»<sup>1</sup>:

«Գիրք ճանապարհի» հարուստ սիմվոլիկան, այլասացությունների ողջ համակարգը քննադատը դիտում է ոչ թե որպէս պոետիկայի, բանաստեղծական մտածողության ինքնատիպ հատկանիշ, այլ բացառապէս իբրև գրաքննության զգոն աչքը խաբելու պարզ պարտադրանք: Իհարկե, այսպիսի պնդումը միակողմանի է, և չի կարելի անվերապահ ընդունել, մանավանդ որ այդպէս տրամաբանելով «Պատմության քառուղիներով» պոետնում մեր պատմության արժեքների վերաբերյալ Չարենցի հայտնի դիրքորոշմանը փորձում է տալ յուրօրինակ մեկնաբանություն. «Չարենցը չէր կարող բավականաչափ Յայոց Պատմութիւն չիմանալ և չզգալ, որ իր կտրուկ դատավճիռը առնվազն տարօրինակ յերկրանք է: Նա չէր կարող չիմանալ մատեւ, որ եթէ այնքան յամառօրէն ընդհանուր առմամբ ինքնուրույն ճանապարհ անցած հայ ժողովրդի պատմութեան մէջ, կայ մի անիքնուրոյն էջ, որը իսկապէս «շառագունած է ուրիշների հրով», դա էլ հենց այսպէս կոչուած «Լեւինեան դարն» է: Հետեւապէս մարդ փորձում է ենթադրել, որ Չարենցի յանդիմանական խոսքը ըստ էութեան ուղղուած է ոչ այնքան անցեալի այլեւս անգոյ մարդկանց, որքան որ այսօրուայ, «ուրիշների» կառքին կամավոր լծուած իր ապրող ժամանակակիցներին»<sup>2</sup>:

Այս հողվածից ուղիղ տասը տարի անց Լ. Սկրտչյանը Չարենցի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված «Բագինի» բացառիկ համարում հանդես է գալիս «Բանաստեղծի կեանքին վերջին տարիները» հողվածով: Այդ տարիների ընթացքում շատ բան էր փոխվել, Չարենցի ժառանգությունը դարձել էր համընդհանուր հետաքրքրության և ուսումնասիրության առարկա: Դեռ 60-ականների սկզբին ձևավորված

<sup>1</sup> «Բագին», 1967, թիվ 7, էջ 56:

<sup>1</sup> «Բագին», 1967, թիվ 8, էջ 59:

<sup>2</sup> «Բագին», 1977, թիվ 12, էջ 97:

չարենցագիտությունը հատկապես Հայաստանում հասել էր որոշակի նվաճումների: Այդ փաստը հատուկ ընդգծում է նաև հոդվածի հեղինակը. «Անվիճելի է,-գրում է նա,- որ այսօր Չարենցի առնչությամբ շրջանառության մեջ գտնուող պատկերացումները ընդհանուր առմամբ անհամեմատ բարձր ու հիմնավոր են մինչայժմեան բոլոր տասնամյակների տարածված պատկերացումներից»<sup>1</sup>:

Քննադատը միաժամանակ նկատում է, որ բանաստեղծի անձնական ու ստեղծագործական դրաման, նրա մեծ ողբերգությունը, նահատակության հանգամանքերը դեռ պատշաճ մակարդակով քննության առարկա չեն դարձել: Այս դիտողությունն անկասկած հիմք ուներ: Չարենցի կենսագրության, հատկապես բանտարկության ու նահատակության վերաբերյալ լայն ու բազմակողմանի հրապարակումներ չկային, որը, ինչպես իրավացիորեն արձանագրում է նաև քննադատը, «ոչ միայն ինքնաբերաբար մթազնում է բանաստեղծի ամբողջական դեմքը, այլև փակ է պահում նրա երկերի որոշ մասի ցուցադրման ու վերլուծման ճանապարհը»: Այս տեսակետից բարձր է գնահատում «Չարենցյան ընթերցումների» ժամանակ Անահիտ Չարենցի կարդացած զեկուցումը բանաստեղծի անտիպ ձեռագրերի մասին:

Այնուհետև Լ. Մկրտչյանն անդրադառնում է «Գրական թերթում» տպագրված Չարենցի վերջին ստեղծագործություններից երեքին «Տխուր կարուսել», «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ Աստծո», «Որպես գորշ, դեղին տերևներ...»: Քննադատն ավելի հանգամանորեն կանգ է առնում վերջինիս վրա, քանի որ, ինչպես ընդգծվում է նաև նրա վերլուծության մեջ, Չարենցի այս ստեղծագործությունը խտացնում է ոչ միայն բանաստեղծի վերջին ողբերգական օրերի տագնապները, այլև ստեղծագործողների մի ամբողջ սերնդի օրհասի դրաման: Դա նոր բան չէ, ասում է բանաստեղծը. այդպես շարունակ մահաբեր հողմը ցրել է Նաիրյան երգի հունտերը ամմահ.

*Որ չընկնեն նրանք, չամրանան,  
Հայրենի հողերի վրա,-  
Այլ, իբրև դեղին տերևներ-  
Թշնամի դաշտերում մեռնեն:*

«Այդպես է եղել առհասարակ, ի վնաս հայոց հայրենիքի ու հանրության,-ամփոփում է իր միտքը քննադատը:-Ըստ էության այդպես է եւ հիմայ՝ Նոր Հողմի բերումով: Չարենցը դիպուկ կերպով նշում է, որ այդ նորը հենրից տարբերում է մի շարք էական գծերով: Ամենից առաջ՝ հայրենիքի զավակներին ջարդում են այդ նույն հայրենիքի անունով: Դա ճշդօրեն արտացոլում է այն կացութիւնը, երբ գահակալ ոճրագործները անխնայ կերպով ժողովուրդներ էին ջարդում՝ ի դեմս նրա հարագատ զավակների, «ժողովրդի թշնամիների դեմ պայքարելու» անուան տակ: Ուրեմն՝ «Հողմը» ներակայանում է ոչ միայն իր դաժանութեամբ, այլև՝ անսահման նենգութեամբ ու երկերսամիութեամբ»<sup>1</sup>:

Այսպիսի աներկբա ու ճշգրիտ գնահատականներ 70-ական թվականներին հնարավոր էին միայն Սփյուռքի մամուլում: Հայաստանում, ճիշտ է, արդեն ավելի ազատ էին խոսում Չարենցի վերջին երկու-երեք տարիների ստեղծագործության մասին, շատ անտիպ էջեր հրատարակված էին, բայց փակ նյութեր դեռ շատ կային, որոնց շուրջն արգելված էր խոսել: Պատահական չէ, որ Լ. Մկրտչյանի ուշադրությանն արժանացած չարենցյան այս վերջին մասունքները չէին մտել Անահիտ Չարենցի հրատարակած անտիպների միատորյակի մեջ: Ահա թե ինչու «Բազինի» այդ կտրուկ գնահատականները, անկախ ենթատեքստից, անուրանալի գրական-պատմական արժեք ունեն:

Վերևում արդեն նշեցինք, որ «Բազինում» Չարենցի առնչությամբ տպագրված նյութերն իրենց բնույթով կամ տեսական-վերլուծական-գնահատողական են, կամ բանասիրական: Առաջինների մասին արդեն խոսվեց: Երկրորդների մասին պետք է նկատել, որ բանասիրական բնութագիրը չպետք է հասկանալ միայն դասական իմաստով: Այդ նյութերի մի մասում իրոք կատարվում են բանասիրական ճշտումներ, որոնք երկու տեսակի են. դրանց մի մասը վերաբերում է Չարենցի կենդանության ժամանակ տպագրված բնագրերի հետագա վերահրատարակություններին, որոնցից քաղաքական կամ այլ նկատառումներով դուրս են թողնվել բառեր, արտահայտություններ, հատվածներ, երբեմն՝ ամբողջական երկեր. նյութ մասը բանաստեղծի անտիպ երկերին է վերաբերում, որոնք հրատարակվել են թերի՝ միտումնավոր կամ չիմացության հետևանքով: Մի առանձին մաս են կազմում «Բազինի» այն հրապարակումները, ուր խմբագրությունը

<sup>1</sup> «Բազին», 1967, թիվ 8, էջ 61:

<sup>1</sup> «Բազին», 1977, թիվ 12, էջ 104:

զլխավորապես խմբագրի՝ Պողոս Սնապյանի հեղինակությամբ անդրադառնում է Չարենցի մասին հին ու նոր ուսումնասիրություններին, փորձում է խորանալ դրանց քաղաքական, հոգեբանական, իմացական կամ այլ դրդապատճառների մեջ: Այս ամենը ցայտուն ու ամբողջական երևում է հատկապես Չարենցի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված՝ 1977 թվականի դեկտեմբերյան բացառիկ թվի մեջ: Հանդեսի այդ համարը խմբագրի ջանքներով ընթերցողի համար մի փոքրիկ ու յուրօրինակ հանրագիտարան է դարձել:

Առաջին էջի խմբագրականում՝ «Ոսկի երակը հնամեա ցեղիս» վերտառությամբ, այսպես է ներկայացվում ամսագրի այդ համարի բովանդակությունը. «Քանի մը էջ՝ իր խոհերէն ու «խոհակալած» տառապանքներէն, կենսագրական հատուկտոր գիծեր, լուսանկարներ՝ իր կեանքի զանազան շրջաններէն ու սիրային ալպոմէն, վերլուծական շարք մը յօդուածներ, յուշերու պատառիկներ, փորձեր՝ զինք ճիշդ հասկնալու, ու արդեն լեցուեցա՛վ թիւը, յորդեցանք մեր սահմաններէն, ու խղճախայթը դարձեալ, որ մատուցուածը իր շատ չէ, ճաշակ մըն է միայն իրմէ, և իր մասին մեր ունեցած ծանոթութիւններուն ու վերլուծումներուն շատը չէ, մէկ պզտիկ տոկոսն է միայն»<sup>1</sup>: Համեստ ուրվագծով ներկայացված այս բովանդակությունը, սակայն, հարուստ է հարցադրումներով, Չարենցի կյանքին և ստեղծագործությանն առնչվող ճշտումներով, լրացումներով, մեկնաբանություններով, որոնք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց հետաքրքրությունը չարենցագիտության համար, չնայած որ մեր գրականագիտության այդ բնագավառն արդեն պատկառելի ավանդույթներ ունի:

Ն. Աղբալյանի «Եղիշե Չարենցն ու ես» հայտնի հուշագրությունից քաղված հատվածը կարևոր վկայություն է պարունակում անվանի քննադատի և երիտասարդ բանաստեղծի հանդիպումների, նրանց ստեղծագործական հարաբերությունների մասին: Այդ հուշագրությունից ենք իմանում, թե ինչպիսի ճակատագրական դեր է կատարել մեր առաջին հանրապետության լուսավորության նախարարը դեռևս քիչ հայտնի բանաստեղծի ստեղծագործության համար: Աղբալյանի այդ վկայությունները սկզբնաղբյուրի նշանակություն ունեն և լայնորեն օգտագործվել ու օգտագործվում են գրեթե բոլոր չարենցագետների կողմից:

Ե՛վ Աղբալյանի այս հուշապատում-պատառիկի, և՛ Հ. Օշականի՝ Չարենցին նվիրված հայտնի ուսումնասիրության մի հատվածի վերատպությամբ «Բագին» մեկ անգամ ևս ընդգծում է իր գրական-քննադատական ուղղվածությունը, Չարենցի ստեղծագործության ուսումնասիրության ու արժեքավորման իր չափանիշները:

Չարենցի կյանքի և ստեղծագործության հետ առնչվող տարբեր խնդիրների են անդրադառնում Մարտիրոս Սարյանը, Մուշեղ Իշխանը, Վազգեն Շուշանյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Ռեզինա Ղազարյանը, Արփենիկ Չարենցը և ուրիշներ: Այս նյութերի մեծ մասը, իհարկե, նախապես ծանոթ էր ընթերցողին, որոշ նյութեր էլ գրված են հատկապես «Բագինի» հոբելյանական թվի համար: Բոլոր պարագաներում հանդեսը այդ ճանապարհով ձգտում է Սփյուռքի հայությանը ներկայացնել հայտնի և անհայտ Չարենցին՝ իր ամբողջական նկարագրով: Նյութերի ընտրությունը, դրանք ներկայացնելու եղանակն ու մեկնակետը ակնհայտորեն խոսում են խմբագրի մտադրության մասին՝ ներկայացնել «իր» Չարենցին: Հատկապես 60-70-ական թվականների գրական սերնդի համար, որ դաստիարակված էր առավելապես խորհրդային չարենցագիտության ավանդույթներով, այդ նոր Չարենցը բացվում էր շատ անակնկալ կողմերով՝ ստիպելով նորովի մտածել հայտնի և նորածանոթ շատ փաստերի ու իրողությունների մասին:

«Բագինի» հոբելյանական համարում առանձնապես հետաքրքիր են «Հարցումներ և ճշտումներ» խորագրով նյութերը: Դրանք տարբեր ժամանակներում տարբեր ուսումնասիրողների կողմից Չարենցի ստեղծագործության մասին հայտնած կարծիքների ու դիտողությունների, գիտական հարցադրումների ու եզրակացությունների վիճարկումներ, ճշգրտումներ, լրացումներ են: Ինչ խոսք, բոլոր այդ վերանայումների, ճշգրտումների հետ չի կարելի անվերապահ համաձայնել: Բոլոր դեպքերում, սակայն, հանդեսի այդ էջերը միտք են շարժում՝ նոր մտտեցումներով խորանալու բանաստեղծի ստեղծագործական աշխարհի մեջ: Այդ հոդվածների մեծ մասը պատկանում է խմբագրի՝ Պ. Սնապյանի գրչին: Առհասարակ սխալված չենք լինի, եթե ասենք, թե Պ. Սնապյանը Սփյուռքի մեր լավագույն ու հմուտ չարենցագետներից մեկն է: Լուրջ բանասիրական հետազոտություններ են «Իմացական շարժում» ընդհանուր խորագրի տակ նրա հեղինակած հոդվածները:

Դրանցից մեկն, օրինակ, որ գրված է Անահիտ Չարենցի կազմած անտիպների միհատորյակի առթիվ և զնահատականի ջերմ

<sup>1</sup> «Բագին», 1977, թիվ 12, էջ 1:



խոսք է բանաստեղծի դատեր քսանամյա ջանքերի արդյունք հանդիսացող այդ հատորի մասին, միաժամանակ պարունակում է շահեկան դիտարկումներ հատորում տեղ գտած մասնակի անճշտությունների, բացթողումների վերաբերյալ:

Շատ կարևոր բանասիրական ճշգրտումներ կան նաև «Բագինի» 1985թ. թիվ երեքում «Իմացական շարժում» խորագրի տակ խմբված փոքրածավալ հոդվածներում: Դրանք նվիրված են Չարենցի մասին Վ. Նորենցի, Զ. Պողոսյանի, Կ. Փոլադյանի, Գ. Եմինի, Ա. Վարենցի, Վ. Ահարոնյանի հուշերին, գրականագետներ Վ. Մնացականյանի, Զ. Թամրազյանի և ուրիշների ակնարկություններին՝ բանաստեղծի անտիպ էջերի կամ դեռևս անհայտ ձեռագրերի վերաբերյալ: Այդ հուշերն ու ակնարկությունները քննադատող համեմատում է այս կամ այն կարևոր ձեռագրերի մասին ուրիշ աղբյուրների հետ, ճշգրտում է եղած տեղեկությունները՝ նկատի ունենալով առաջին հերթին Ա. Չարենցի կազմած անտիպների միահատորյակը: Բանաստեղծի ձեռագրերի մասին շատ ակնարկություններ, ինչպես ցույց է տալիս քննադատող, այդպես էլ մնում են մութ ու անորոշ, չեն մեկնաբանվում նաև միհատորյակի ծանոթագրություններում: Այդպիսի դիտարկումները կարևորվում են նրանով, որ սրում են ուսումնասիրողների հետաքրքրությունը՝ ապագա բանասերներին թողնելով այդ մթությունների լուսավորումը:

Չլուծված հարցականների կողքին հանդիպում են նաև ստույգ ճշգրտումներ, ակնհայտ թյուրիմացությունների պարզաբանումներ, արձանագրություններ այնպիսի փաստերի, որոնք այսօրվա հեռվից առնվազն տարօրինակ են: Օրինակ՝ Վ. Ահարոնյանը ժամանակին «Գրական թերթին» է հանձնել Արմենուհի Տիգրանյանին նվիրված՝ Չարենցի բանաստեղծությունների մի շարք: Թերթը, առանց պատճառաբանելու, հրապարակել է դրանք՝ առանց երկուսի: Դրանց կողքով աննկատ անցել է նաև Անահիտ Չարենցը: Այսպիսի դեպքերում է, որ չես կարող չհամաձայնել «Բագինի» քննադատի հետ. «Հայաստանի գրողներու վարչությունը,-հրավագիտորեն նկատում է նա,-կրնայ վար դրած ըլլալ «ՀՅԻ համար» և «Երեք տրիոլետ» խորագրուած բանաստեղծութիւններուն ձեռագիրները, բայց չարենցագետները չեն կրնար անձանոթ ըլլալ անոնց, մասնաւորաբար Չարենցի հատորներէ դուրս մնացած ու անտիպ ժառանգութեան լաւատեղեակ Անահիտ Չարենց, որ սակայն, միշտ մեզմէ խուսափող պատճառներով

ոչ իր պատրաստած հատորէն ներս առած է զանոնք, ոչ ալ որեւէ ձեռով հերքած կամ հաստատած է անոնց հարազատութիւնը»<sup>1</sup>:

Բանասիրության համար շատ օգտակար դիտարկումներ կան նաև Ստալինին նվիրված՝ Չարենցի «Ուղերձի» և «Երրորդ այգաբացի» վերաբերյալ: Սատմաշվում են ուղերձի աղավաղումները, որոնք սպրդել են նաև Ա. Չարենցի կազմած հատորի մեջ: Իսկ «Երրորդ այգաբացի»՝ Չարենցի գրչին պատկանելու վերաբերյալ կասկածները, որ քննադատող մեկ անգամ ևս հայտնում է այստեղ, հազիվ թե հիմնավոր լինեն: Բանաստեղծության ոճը, պատկերները, բառապաշարը կասկածի տեղ չեն թողնում, որ այն գրել է Չարենցը: Այլ հարց է, թե ինչու և ինչ հանգամանքներում է գրել:

Պողոս Սնապյանի հեղինակությամբ չարենցյան թեմաները շարունակվում են և ավելի հաճախադեպ են դառնում 90-ականների «Բագինում»: Այդ հոդվածներից մեկը, որ տպագրված է «Բագինի» 1995թ. 4-5 համարներում՝ «Վերծանված և վերծանման կարող» վերնագրով, նվիրված է «Մահվան տեսիլ» պոեմի հայտնի ծածկանունների վերծանմանը: Ըստ արժանվույն գնահատելով բանաստեղծի երկերի ակադեմիական հրատարակության 4-րդ հատորի ծանոթագրությունները՝ հոդվածի հեղինակը կատարում է էական մի լրացում. համոզիչ փաստարկներով ցույց է տալիս, որ պոեմի վեցերորդ գլխում հիշվող Արքան կամ Առաջնորդը Արամ Մանուկյանն է՝ Արամ փաշան: Ուշագրավ է նաև նրա այն դիտարկումը, թե ինչու Չարենցը պոեմում հիշում է առավելապես արևմտահայ գործիչների, այն էլ՝ մեծ մասամբ դաշնակցության հետ կապված: Այս հարցին Սնապյանի պատասխանը թերևս միակողմանի է կամ լրացման կարիք ունի: Եականը, սակայն, բարձրացված խնդիրն է, որ անշուշտ, կիստաքրքրի ապագա չարենցագիտությանը:

Ավելի բազմազան ու տարողունակ են «Ես իմ անուշի» ողիսականը՝ ծավալուն հոդվածաշարում («Բագին», 1997թ.) շոշափվող հարցերը: Տեսական վերլուծություններ, գրականագիտական անակնկալ մեկնաբանություններ այստեղ, իհարկե, չկան: Դրա կարիքը գուցե չկա էլ: Կան ստեղծագործություններ, որոնք մեկնաբանության, վերլուծության ենթակա չեն, ընթերցողի կողմից ընկալվում ու յուրացվում են գրեթե ենթագիտակցաբար, միանգամայն հասկանալիորեն: Հենց այս նկատի ունի քննադատող, երբ գրում է, թե յուրքանչ-

<sup>1</sup> «Բագին», 1985, թիվ 3, էջ 62:

յուր ժողովուրդ ունի այնպիսի ստեղծագործություններ, «որոնք անցած են իր արեան մէջ ու դարձած օդի ու ջրի պէս ամենօրեայ ու անհրաժեշտ սնունդ, առանց իրենց անընթացելի դարձնելով տուեալ գրականութիւնը, որով նաեւ՝ ժողովուրդը»: Զննադատի նպատակն է ներկայացնել բանաստեղծի «գլուխգործոցի» պատմությունը», քանի որ՝ «դժուար է հայ գրականութեան մէջ առանձնացնել ուրիշ բանաստեղծութիւն մը, որ «ես իմ անուշ Հայաստանի»-ի չափ զբաղեցուցած ըլլայ մեր մտաւորականութիւնն ու ժողովուրդը, որքան զբաղեցուց բախտավոր օր մը աշխարհ եկած, այլ իր կեանքի առաջին երեսնամեակին հայրենիքի մէջ միայն դժբախտութեան հանդիպած այս շողշողուն գանձը...»<sup>1</sup>:

Այդ նպատակն իրականացնելու համար Պ. Սնայանը հսկայական բանասիրական պրպտումներ է կատարել, և արդյունքում ստացվել է Չարենցի հանրահայտ ստեղծագործության մասին բազմակողմանի տեղեկությունների վստահելի աղբյուր: Հեղինակը, աչքի առաջ ունենալով, առանց բացառության, բոլոր այն կարծիքներն ու տեսակետները, որ արտահայտվել են «ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծության մասին, ներկայացնում է և՛ ստեղծագործական, և՛ հոգեբանական, և՛ գրական-պատմական, և՛ գաղափարական, և՛ բազմաթիվ այլ առումներով իրոք հետաքրքիր մի պատմություն, որ հյուսվել է տարիների ընթացքում Չարենցի թերևս ամենասիրված բանաստեղծության շուրջը: Մեկ առ մեկ քննվում են բոլոր կարծիքները, բանաստեղծության «կենսագրության» հանգամանքները, ճշգրտվում են փաստեր, ինչպես օրինակ, գրության ու հրատարակության թվականները, վերանայվում են ծուռ մեկնաբանություններ, բնագրի տարընթերցումներ և այլն: Ընթերցողին հեղինակը համոզիչ եզրակացություններով ու կուռ տրամաբանությամբ հավաստիացնում է, որ բանասիրության մեջ եական և երկրորդական խնդիրներ չկան, երբ խոսքը վերաբերում է բացառիկ արժեք ներկայացնող այնպիսի երկի, որի ստեղծման և տասնամյակների ընթացքում գործառության պատմությունը արտացոլում է դեպքերով ու իրադարձություններով հարուստ մի ամբողջ պատմաշրջան:

«Բագինի» չարենցյան հետաքրքրությունները ինչ-որ անցողիկ կամ պարագայական տեղիներ չեն. դրանք ծրագրված հետևողականությամբ ձգտում են հասարակական գիտակցության մեջ ամրապն-

դել Չարենց ստեղծագործողի և անհատականության որոշակի մի կերպար, որ, ինչպես խմբագիրն է համոզված, ամենաիսկականն ու անաղարտն է: Թերևս դրանից է, որ հանդեսը այնքան նախանձախնդրությամբ անդրադառնում է հայաստանյան չարենցագիտության նորություններին:

Այսպիսով, ամփոփելով մեր դիտարկումները, ընդօժենք, որ Չարենցի մասին «Բագինում» եղած հրապարակումները ամբողջության մեջ ներկայացնում են որոշակի համակարգ, գիտական որոշակի հայացք մեծ բանաստեղծի կյանքի և ստեղծագործության մասին, որը չի կարելի շրջանցել չարենցագիտության ամենաարդիական ու ամենալուրջ խնդիրներն արծարծելիս:

<sup>1</sup> «Բագին», 1997, 3/ ամառ, էջ 62:

**ՄԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆԻ ՔՆԱՐԵՐԳՈՒԹՅԱՆ  
ԿԵՍԴԱՐՅԱ ՈՒՂԻՆ**

Միլվա Կապուտիկյանը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ քնարերգության ճանաչված ներկայացուցիչներից է: Նրա կեսդարյա ստեղծագործական կենսագրության մեջ յուրովի արտացոլվել է պատերազմից հետո եկող դրամատիկ իրադարձություններով ու շրջադարձերով լի կյանքը: Լինելով առավելապես քնարերգու բանաստեղծ՝ Ս. Կապուտիկյանն այդ ամենը վերապրել է իբրև անմիջական զգացնունք, իբրև կենդանի ապրում: Սիրո հավերժական թեման է բարձրացրել բանաստեղծուհին, թե մտորել է իր ժողովրդի անցյալի, ներկայի ու ապագայի մասին, խոսել է քաղաքացիական պայտքի բարձր գիտակցությունից, թե տառապել իր փխրուն ուսերին ծանրացած ժամանակների բեռից,- բոլոր դեպքերում նրա բանաստեղծական տողը հազեցվել է ջերմ քնարականությամբ, համակող անկեղծությամբ, մտերմիկ ու տաք շնչով, մի բան, որ ամենադժվար պահերին անգամ նրան հավատարիմ է պահել կյանքի հաստատուն հիմքերը կազմող մարդկային բարձրագույն արժեքներին:

**1.**

Միլվա Կապուտիկյանը ծնվել է Երևանում, 1919 թ. հունվարին: Նրանց ընտանիքը գաղթել էր Վանից՝ իր հետ բերելով հեռվում թողած հայրենի տան անմարելի կարոտը: Հայրը մահանում է, երբ ապագա բանաստեղծուհին դեռ ծնված չէր: Ի վերուստ շնորհյալ դստեր դաստիարակությունն ստանձնում է մայրը, որ մանկությունից նրան ներարկում է ոչ միայն նահապետական հայ կնոջ բարի առաքինությունները, այլև հուշ դարձած հայրենիքի նկատմամբ սերն ու կարոտը, հատկանիշներ, որ հետագայում դառնալու էին բանաստեղծական խոհ ու պատկեր նրա տարբեր շրջանների բազմաթիվ ստեղծագործություններում: Այս հանգամանքն է հիմք տալիս հետագայում քննադատներից շատերին հավաստելու, որ Միլվա Կապուտիկյանը, իբրև բանաստեղծ, ոչ միայն իր հակասական ժամանակների անխարդախ զեղարվեստական պատմագիրն է, այլև մի ամբողջ սերնդի հոգևոր աշխարհի կենսագիրը:

Դեռևս երևանի ցուցադրական դպրոցի աշակերտուհի էր Կապուտիկյանը, երբ «Պիոներ կանչ» թերթում սկսում են լույս տեսնել նրա առաջին ոտանավորները, իսկ երբ 1936 թվականից դառնում է համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող, նրա առջև բացվում են «Գրական թերթի» և այլ պարբերականների խմբագրությունները: Ստեղծագործական բախտը ժպտում է պատանի բանաստեղծուհուն. նա գրական շրջաններում միանգամից դառնում է սիրված ու փնտրված անուն: Բանաստեղծուհին իրավունք ուներ հետագայում գրելու.

*Անարգել եղավ ուղին իմ երգի,  
Ամաչելու չափ հեշտ ու հաշտ եղավ,  
Թե մի շիթ հասավ ինձ դառը խոսքի,  
Գովքը ինձ վրա անծրևով տեղաց:*

Գրական գործունեության քսանհինգամյակի առիթով գրված «Մտորումներ» բանաստեղծության մեջ կարդում ենք ավելի անկեղծ ու անմիջական մի խոստովանություն.

*Իմ կյանքը անցավ ծափ ու ծաղկի մեջ,  
Ես անչափ ոյուրին հասա երազիս.  
Ես՝ տասնչորսամյա պատանի հազիվ,  
Ինձ անվանեցին արդեն բանաստեղծ:*

«Համալսարանն ավարտելս համընկավ Հայրենական մեծ պատերազմի սկսվելուն,- գրում է Կապուտիկյանն իր ինքնակենսագրականում: -Իմ առաջին գիրքը արդեն խմբագրված էր և պիտի տպագրվեր, բայց այդպես էլ մնաց հրատարակչության արխիվում»: Բանաստեղծուհու նախափորձերը՝ «Երկու գրույց» խորագրով, առանձին գրքույկով լույս է տեսնում 1943 թվականին: Իսկ երկու տարի անց՝ 1945թ. լույս է տեսնում «Օրերի հետ» ծողովածուն, որին վիճակված էր դառնալ Կապուտիկյանի գրական կենսագրության հիմնական ուղենիշներից մեկը: Պատահական չէ, որ քսանվեցամյա բանաստեղծուհու երախայրիքը միանգամից բուռն բանավեճեր է հարուցում քննադատության մեջ:

«Օրերի հետ» գրքի առաջին գնահատողներից էին հորեն Սարգսյանն ու Տիգրան Հախումյանը: Նրանց դրական խոսքն էլ բուռն հակազդեցություն է առաջ բերում «անձնական» քնարերգու-

յան հակառակորդների կողմից, որոնք այդ օրերին բավականին ազդեցիկ ու վտանգավոր ուժ էին ներկայացնում: «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում, օրինակ, հանդիպում ենք այսպիսի որակումների. «Նրանց բանաստեղծություններում (հողվածի հեղինակը Կապուտիկյանի հետ նկատի ունեւր նաև Գ. Էմինին և Մ. Մարգարյանին) նկատվում են «սովետական կոնկրետ իրականությունից հեռանալու և նեղ, անձնական, հասարակական արժեքից զուրկ տրամադրությունների մեջ ամփոփելու փորձեր, որոնք անհանդուրժելի են սովետական գրականության համար»։ Կամ՝ «Այդ բանաստեղծները «արտահայտել են քաղքենիական, մանր-բուրժուական գոեհիկ տրամադրություններ և սովետական կյանքը պատկերել են ծուռ հայելու մեջ»։ Իսկ այդ շրջանում հայտնի քննադատ Սուրեն Չարությունյանն ուղղակի գրում է. «Կրոնական ֆակտուրան, «հավերժի» իդեալիստական բարբաջանքները, զաղափարազրկության ռեցիդիվները՝ սիմվոլիզմի, դեկադանսի, սուբյեկտիվիստական-բուրժուական պոեզիայի հետքերն են (Էմինի, Մարգարյանի, Կապուտիկյանի և այլոց գործերում. –Լ.Ս), որոնց պատկերը մահածին է, լուսնոտ, ամառյուն, նեղ և անձուկ: Ոչ մի կապ այդ պատկերի և սովետական մարդու մտածողության միջև չկա: Սովետական լիրիկան իսպառ մերժում է այդ պատկերը»:

«Օրերի հետ» ժողովածուն նախապես ունեցել է «Սիրո երգեր» խորագիրը, որը, հասկանալի է, այսպիսի մթնոլորտում չէր կարող ընդունվել:

Իսկ իրականում ի՞նչ էր իրենից ներկայացնում այնքան քննադատական կրքեր բորբոքած գրքույկը: Ամենից առաջ դա անհերքելի վկայություն էր, որ գրական հրապարակ էր իջել սեփական տեսողությամբ ու սեփական ծայնով օժտված մի քնարերգու: Եվ իսկապես, որքան էլ երիտասարդ բանաստեղծուհին կրկնում էր այդ օրերի բանաստեղծության համար սովորական մոտիվներն ու տրամադրությունները, որքան էլ նրա երգերում դեռևս զգացվում էր մեր դասական քնարերգության, մասնավորապես Իսահակյանի ու Տերյանի շունչը, որքան էլ նրա ստեղծած պատկերները հաճախ պարզունակ էին, լեզուն դեռ չունեւր հաստատուն և ինքնատիպ անհատականություն, այնուամենայնիվ, այստեղ ու այնտեղ, կրկնված ու ծանոթ տողերի արանքից առկայծում են թարմ տաղանդի ցուլքեր, որոնք հավատ են ներշնչում բանաստեղծուհու ապագայի նկատմամբ: Սար-

սափելի 30-ականները նոր էին ավարտվում, վախը դեռ ծանրացած էր մարդկանց հոգիների վրա, դեռ «անձնական» ապրումը համարժեք էր քաղքենիության, ավելին, արդեն սկսում էր ձևավորվել այն մտայնությունը, թե «սովետական բանաստեղծը» եթե սեր է երգում, ապա պետք է անպայման իրեն զգա աշխատանքային «առողջ» կուլտիվում, եթե հանկարծ հոգին լցվում է կյանքի ու մահի հավերժական առեղծվածներով, ապա դրանք անմիջապես պիտի փարատի «սոցիալիստական առօրյայի» երկաթե տենդով»: Այսպիսի մթնոլորտում, իրոք, մեծ համարձակություն էր պետք գրել «Կլեոպատրան», «Ասպետականը», «Առաջին համբույրը»:

«Օրերի հետ» գրքում արդեն ուրվագծվում է Կապուտիկյանի բանաստեղծական աշխարհի հատակագիծը, նշմարվում են հիմնական թեմաներն ու մոտիվները, որոնք գնալով պիտի խորանային ժողովածուից ժողովածու: Պատանի բանաստեղծուհին համարձակորեն նոր սիրերգության հայտ է ներկայացնում, այն էլ՝ Քուչակից, Սայաթ-Նովայից, Իսահակյանից ու Տերյանից հետո: Հիշված բանաստեղծությունները այդպիսի համարձակության համար հիմնավոր անցագրեր էին: «Իսահակյանական», «տերյանական» սիրերգների կողքին հանկարծ հայտնվում է մի անծանոթ երանգ, որ հետո պիտի խորանար ու դառնար «կապուտիկյանական»: Այդ անծանոթ երգի հիմնական հայտարարը նուրբ կանացիությունն է, ոչ թե որպես սովորական հոգեբանություն, այլ որպես բանաստեղծական տեսողության հատկանիշ, որ լուսավորում է աշխարհի բոլոր իրերն ու երևույթները՝ հաստատելով իսկական սիրո կենսաուժը.

*Եկեք արքայք, և սակայն, ես եմ արքան արքայից,  
Ես կայանն եմ ձեր ճամփին, բայց և սկիզբ եմ նորից,  
Ես հավերժի խորհուրդ եմ, ես հավերժն եմ անմեկին,  
Ես՝ և ստրուկ, և տիրող, ես՝ անվախճան, և ես՝ կին...*

Դասական ռոմանտիզմին հատուկ այս պաթոսը հաճախ հալչում է պատանեկան սիրո մտերմիկ ջերմության մեջ («Ինչպե՞ս իմացվ լուսինը վերևից», «Առաջին համբույր»), երբեմն էլ բանաստեղծուհու խանդավառ հոգին ձգտում է դեպի անհաս, հավերժական սիրո իդեալական եզերքները.

*Թող իմ պատանի սրտում սիրահույզ  
Միշտ երազ մնաս ու մնաս մաքուր...*

«Օրերի հետ» ժողովածուի «Ռազմական օրեր» շարքի առանցքը պատերազմի թեման է, որ դարձյալ անցնում է բանաստեղծուհու քնարական աշխարհի ջերմության միջով: Թեմայի բանաստեղծական մեկնարանության ստերեոտիպերն, իհարկե, քիչ են տարբերվում այդ օրերի համար բնորոշ հայրենասիրական գեղումներից, ինչպես՝

*Երկիր իմ, ամեն շնչիդ ու քարիդ  
Վիշտոջ թող կիսեն, ամենքի հետ լամ,  
Որ թեթև քայլես փորձության ուղիդ  
Դեպի լեռն ի վեր փառքի, հաղթության...*

Բայց այսպիսի տողերի կողքին Կապուտիկյանի բանաստեղծություններում կա մի ներքին բողոք տարածված «ռազմակոչերի», «մարտակոչերի», «շիկացած հոգով» պաթետիկայի դեմ: Բանաստեղծուհու քնարական հերոսը մերթ մայր է, որ գորովանքով ձգտում է իր փոքրիկ մանկանը փրկել պատերազմի արհավիրքներից, մերթ սիրող երիտասարդ աղջիկ է, որ սիրտը դողում է հեռավոր ռազմաճակատներում կորած սիրածի բախտի համար, մերթ մարդկանց հոգիներին ծանրացած պատերազմի տազնապներն ուզում է փարատել կնոջական փայփայանքի ջերմությամբ: Կապուտիկյանի բանաստեղծություններում հայրենասիրությունը շողում բառ ու շառաչող հնչյուն չէ, այլ հոգին տանջող կարոտի անուշ ցավ ու թախծի երջանկություն: Հայրենասիրական այդ երգերից մեկին՝ «Խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությանը վիճակված էր մնալուն տեղ զբաղեցնել մեր նորագույն քնարերգության մեջ: Դա մի ստեղծագործություն է, որ պիտի մնա հայոց լեզվին ծոնված տասնյակ ու տասնյակ երգերի մեջ, որով դաստիարակվել ու դեռ պիտի դաստիարակվեն բազմաթիվ հայ սերունդներ:

## 2.

Պատերազմից անմիջապես հետո եկող տասնամյակը Սիլվա Կապուտիկյանի ստեղծագործության դժվարին շրջաններից է: «Զանգվի ափին» (1947), «Այս իմ երկիրն է» (1949), «Իմ հարազատները» (1951) ժողովածուները ընթերցողի առջև բացում են դրամատիկ ապրումներով, անորոշ ձգտումներով, տենդագին որոնումներով ալեկոծվող բանաստեղծական մի հոգի, որ ձգտում է հավատարիմ

մնալ սեփական քնարական ինքնությանը, բայց անընդհատ ստիպված է լինում տեղի տալ արտաքին ուժերի ճակատագրական ճնշումին: Բանաստեղծուհին ժողովածուից ժողովածու, շարքից շարք, բանաստեղծությունից բանաստեղծություն հարկադրված է նահանջել ու նահանջել իսկական քնարերգության նվիրական եգերքներից, որոնց հասել է նա «Օրերի հետ» գրքույկի լավագույն էջերում:

Մեր հասարակական կյանքում, հատկապես հոգևոր ոլորտում կատարվում էին իրենց անհեթեթությամբ ոչ այնքան զարմանալի, որքան ողբերգական իրադարձություններ: Հաղթանակի գլխապտույտով տարված սովետական երկիրը չէր էլ մտածում դժվարագույն այս տարիների ընթացքում ստացած վերքերի մասին, որոնց բուժման համար տասնամյակներ էին պետք: Վարդագույն ակնոցներն ավելի ու ավելի են աղավաղում գրական առաջնորդների տեսադաշտը: Մեր կյանքում ոչ մի հակասություն չկա, «սովետական մարդու» երջանկությունն անսահման է, թախիծը խորթ է մեզ-ահա կարգախոսներ, որոնք ծնունդ են տալիս մի մտայնության, որ պատմության մեջ պիտի մնար «անկոֆլիկտայնություն», «սխեմատիզմ» և այլ անուններով: 1946թ. «Գրական թերթն» ուղղակի գրում է. «Անցյալի բանաստեղծները պատճառ ունեին թախծելու, որովհետև տեսնում էին մեր ժողովրդի վիշտն ու թախիծը, և այդ թախիծն իր անդրադարձումն է գտնում նրանց երգերի մեջ: Ժամանակակից հայ պոետը հիմք չունի այդպես վարվելու, որովհետև նրա ժողովուրդը երբեք չի եղել այնպիսի բախտավոր վիճակում, ինչպես այժմ է»:

Ս. Կապուտիկյանի ստեղծագործությունները շարունակում են մնալ քննադատության ուշադրության կենտրոնում: Բայց «Օրերի հետ» գրքի քնարական նվաճումները աստիճանաբար կարծես մոռացվում էին: Դրա փոխարեն ուժեղանում էին ժխտողական շեշտերն այն իմաստով, թե բանաստեղծուհին կտրված է կյանքից, մեր երջանիկ առօրյայից: Այսպես, «Երևանի լույսերը» բանաստեղծության քնարական հերոսը ցնծության մեջ է, որ վերջացել է պատերազմը, որ մայրաքաղաքում այլևս լուսաքողարկում չկա, բայց և մի պահ տխրում է, որ իր համար թանկ մի երիտասարդ չի վերադարձել տուն: Միայն այս հանգամանքը առիթ է տվել քննադատ Յ. Ռշտունուն գրելու. «Կապուտիկյանը կյանքից կտրված է մնում և երգում է սիրո թախիծն ու վերհուշը նաև ռազմաճակատի հետ կապված մոտիվում... Երևանի լուսաքողարկման վերացման առթիվ փողոցում «կյանք ու հանդես» է, բայց բանաստեղծուհին շրջում է տրտում և չի տեսնում մինչև իսկ

քաղաքի լույսերը, այլ նրանց մեջ տեսնում է միայն ռազմաճակատում զոհված սիրածի հիշատակը»:

Որքան էլ, իրոք, անհեթեթ էր այսպիսի քննադատությունը, բանաստեղծներն, այնուամենայնիվ, հարկադրված էին հաշվի նստել նրա հետ: Չզտելով ամեն գնով ապացուցել, որ իրենք կապված են կյանքի հետ, որ իրենց ներշնչանքի աղբյուրը մեր երջանիկ առօրյան է, նրանք աստիճանաբար հեռանում էին իրական ապրումներից, լիարյուն կյանքի փոխարեն առաջնորդվում էին պատրաստի կեղծ սխեմաներով: Քնարեզության մեջ տիրապետող ժամրդ դառնում է ներբողը, որ իրականության արտաքին հատկանիշների, կեղծ գույների ու պատկերների միջոցով ձգտում էր ստեղծել ճշմարտության պատրանք:

Այս ամենից զերծ չմնաց նաև Կապուտիկյանը: Նրա բանաստեղծություններում մարդկային ներաշխարհի անկեղծ ու նուրբ բացահայտումների տեղ զերիշխող են դառնում շինծու ապրումների մասին հայտարարությունները, ապրված հայրենասիրության փոխարեն՝ շատախոս հավաստիացումները, հաճախ բանաստեղծությունը դառնում է քաղաքական լոզունգ կամ ընդհանուր մարդասիրական ճառ, ինչպես ասենք, «Ջանգվի ափին» շարքի վերջին բանաստեղծություններից մեկում՝ «ես՝ լավի, բարու համբավաբերս»:

*Այսօր լցված է հոգիս ցնծությամբ,  
Ինչպես այս այգը՝ թռչնոց դայլայլով,  
Ելնում են, բացում լուսամուտներս.  
Միա մշուշի միջից ոսկեամպ  
Ելավ արևը:  
Ինչպես կուզեի այգն այս բարությանը,  
Միայն բարությանը բացվեր աշխարհին...  
Ելնեմ և այսօր հոգուս այս անափ  
Ուրախությունը ցրեմ բոլորին,  
Եվ բոլոր, բոլոր, բոլոր սրտերին  
Բարի լուրերի համբավաբերը դառնամ ես այսօր...*

Լիահորդ կյանքի բազմերանգությունն այստեղ իր տեղը զիջել է միապաղաղ մի լուսավորության, որ համահարթում է հոգեկան ապրումների հարստությունը: Բանաստեղծուհին ինքն էլ չի հավատում իր զգացմունքներին, ուստի նրա «ջերմ» հավաստիացումները՝ «բարի լուրերի համբավաբեր» լինելու մասին, ոչ մի արծագանք չեն գտնում ընթերցողի հոգում:

Տեղի տալով քննադատության հարատև պահանջներին՝ Ս. Կապուտիկյանը, իր սերնդակից բանաստեղծներից շատերի նման, ստեղծում է քնարական պատկերի կառուցման մի այլ սխեմա, երբ բանաստեղծը երևույթների խորքը թափանցելու փոխարեն բավարարվում է միայն արտաքին հատկանիշների թվարկումով: Այսպես, եթե հարկավոր է քննադատությանը և ընթերցողներին համոզել, որ իր հայացքը սահմանափակված չէ միայն իր փոքրիկ Յայաստանով, այլ ընդգրկում է խորհուրդների անծայրածիր երկիրը, բանաստեղծուհին երգեր է հորինում տարբեր հանրապետությունների, երկրի նշանավոր քաղաքների մասին, բանաստեղծություններում գրեթե ամենուրեք կրկնվում է ճանապարհի թեման, որ «Երգ ճանապարհի» բանաստեղծության մեջ իմաստավորվում է ընդունված կաղապարի համաձայն.

*Եվ աշխարհներ են ծավալվում  
Ընթացքի դեմ իմ բախտավոր,  
Ինձ գերում են ու գրավում  
Քաղաքները բազմաժխոր:  
Ես խառնվում եմ անծանոթ,  
Անցողներին հազարաերթ  
Ես և մենակ՝ ամենքի մոտ,  
Եվ միասին ամենքի հետ:*

Եթե հարկավոր է ընթերցողին ներշնչել, որ բանաստեղծը կապված է մեր «բազմաժխոր առօրյային», մեր կյանքի «հերոսական ռիթմին», - ապա ձեռքի տակ է մի այլ կաղապար. բավական է, որ քնարական հերոսը հայտնվի երկրի խոշոր արդյունաբերական կենտրոններում, կոլտնտեսային դաշտերում: Այսպես են լույս աշխարհ գալիս «Դոմնայի առաջ», «Չեյաբինսկի տրակտորային գործարանում», «Նոր Տագիլի լեռնագործների մոտ», «Ուկրաինական գյուղում», «Մերձկիկյան այգիներում» և նման այլ բանաստեղծություններ: Այսպիսի էջերով հարուստ է հատկապես «Իմ հարազատները» ժողովածուն, որի համար բանաստեղծուհին 1952թ. արժանանում է Ստալինյան (հետագայում՝ պետական) մրցանակի: 1950-51 թթ. Ս. Կապուտիկյանը սովորում է Մ. Գորկու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտին կից հատուկ դասընթացներում: Արդյունքը լինում է «Սեկ տարի Մոսկվայում» շարքը, որ առանձին բաժին է կազմում «Իմ հարազատները» գրքում:

50-ական թվականներին հայ պոեզիայում նկատելի է նաև մի այլ բնորոշ միտում: Չգտելով ինչ-որ կերպ հաղթահարել «անկոֆիկտայնության» սխեմաները՝ բանաստեղծներն սկսում են գրել «սյուժետային» երգեր՝ ցանկանալով՝ «մաքուր» քնարերգության վերացական աշխարհը լիցքավորել որոշակի կյանքային իրադրությունների կենսահյուսթով: Կապուտիկյանի թվարկած ժողովածուների բանաստեղծությունների մեծ մասը կառուցված է հենց այդ սկզբունքով: Այս հնարանքը ևս, ինչ խոսք, չէր կարող ծածկել այն մեծ կորուստները, որոնք այսօր, պատմական հեռավորությունից, ավելի նկատելի են և թույլ չեն տալիս սոսկ պատմականից տարբեր այլ արժեքներ գտնել ինչպես առհասարակ ժամանակի քնարերգության, այնպես էլ Ս. Կապուտիկյանի բանաստեղծություններում:

Իհարկե հատ ու կենտ էջերում, այնուամենայնիվ, զգացվում է «Օրերի հետ» գրքի քնարական ու անկեղծ շունչը: Բանաստեղծուհին երբեմն կարողանում է դեմ առ դեմ մնալ ինքն իր հետ: Այդպիսի պահերին նրա իսկական քնարական «եսը» ցույց է տալիս իր դեմքը, անկեղծ ապրումները ջերմացնում են բանաստեղծական տողը և հավատ ներշնչում ընթերցողին, թե բանաստեղծուհու իսկական ստեղծագործական տաղանդի թելը թեև բարակել է, բայց բոլորովին չի խզվել: Օրինակի համար կարելի է հիշել «Իմ հարազատները» գրքում զետեղված «Դու հեռացար» տողով սկսվող բանաստեղծությունը, որ Ս. Կապուտիկյանի սիրային քնարերգության լավագույն էջերից է.

*Դու հեռացար...*

*Բայց ես գիտեմ, ես գիտեմ,*

*Ուր էլ գնաս, ես քեզ հետ եմ, ես կգամ,*

*Քո հոգու մեջ ես այնքան շատ եմ արդեն,*

*Որ էլ այնտեղ ուրիշներին տեղ չկա...*

Այսպիսի ինքնաբերական քնարական զեղումներն են, ահա, որ հնարավորություն են տալիս բանաստեղծուհուն թեև անթեղված, բայց անմար պահել իսկական ստեղծագործական ոգևորության կրակը, որպեսզի երբ անցնեին ծանր ժամանակները, նա հիմք ու իրավունք ունենար ընթերցողի հետ «սրտաբաց զրույց» բաց անելու իր հարկադրական կորուստների և նոր ստեղծագործական ակնկալիքների մասին:

50-ական թվականների կեսերից սկսած՝ թարմ, համեմատաբար ազատ հոսանքներ են նկատվում մեր «պլանավորված» կյանքում: ԽՄԿԿ 20-րդ և 22-րդ համագումարներում քննարկվում է այսպես կոչված «անհատի պաշտամունքը»: Աշխուժանում է նաև գրական կյանքը: Վերանայվում, նորից հրապարակի վրա են դրվում արգելված անուններն ու գրական արժեքները: Պոեզիայում նորից հաստատվում են տաբուի տակ գտնվող թեմաներն ու տրամադրությունները: Քնարերգությունը վերստին գտնում է իր դեմքը: Բացվում են անհատի ներաշխարհի ազատ ինքնադրսևորման հնարավորություններ, հայրենիքի թեման հարստանում է նոր բովանդակությամբ: Հայաստանը իր ողբերգական ու հերոսական անցյալով, իր ներկայով ու ապագայով կրկին ներշնչանքի աղբյուր է դառնում հայ բանաստեղծների համար: Ս. Կապուտիկյանն իր հերթական ժողովածուն հրատարակում է «Սրտաբաց զրույց» խորագրով, որն ինքնին պերճախոս է: Ապա հրապարակ են գալիս «Բարի երթ» (1957) և «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» (1961) գրքերը: Այս երեք ժողովածուները միասին նշանավորում են բանաստեղծի ստեղծագործական կենսագրության մի առանձին շրջան, երբ տաղանդը հասնում է ինքնահաստատման ընդգրկումներին, ստանում իր ինքնատիպ դիմագիծը:

Ս. Կապուտիկյանի ստեղծագործական զարգացման այս շրջանը մի առանձնահատկություն ունի. ակնառու զգացվում է այն նոր որակը, որ բանաստեղծուհու հայացքը ուղղում է ապագային, բայց նա իր կապերը լրիվ չի խզել անցյալից: Հատկապես առաջին երկու ժողովածուներում զգալի ծավալ են կազմում հին երգերը, որոնք չեն մտել նախորդ գրքերի մեջ: Փաստն ինքնին խոսում է այն մասին, որ նույնիսկ այն օրերին, երբ քնարերգությունն ստիպված էր հրաժարվել իր «հավերժական» թեմաներից, Կապուտիկյանն այնուամենայնիվ ներքնապես հավատարիմ է մնացել իր իսկական խառնվածքին: Այդպիսի պնդման լավագույն հաստատումը սիրային շարքերն են, որոնք ծանրակշիռ տեղ ունեն հիշյալ ժողովածուներում: «Սրտաբաց զրույցի» «Սիրո խոսքերից» շարքի բանաստեղծությունների կեսից ավելին վերաբերում է 40-ական թվականներին: «Բարի երթ»-ում սիրային երգերն ամփոփված են «Տարբեր տարիներ» շարքում և դարձյալ իրենց լավագույն մասով վերաբերում են 30-40-ական թվականներին: Միայն «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գրքում է, որ բա-

նաստեղծուհին նորովի է իմաստավորում սիրո թեման. նոր սիրերգերում զգացմունքի պատանեկան ամփոջականությունը տեղի է տալիս կենսափորձով հարստացած ու խորացած ապրումների: Համեմատության համար ահա երկու սիրերգ՝ մեկը գրված 1945-ին, մյուսը՝ 1958-ին.

Թափառում ենք փողոցներում՝  
ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի,  
Այրվում ենք հրդեհներում՝  
ես քո հրով, դու՝ ուրիշի:  
Կարոտում ենք, խնդում, տխրում՝  
ես քո խոսքով, դու՝ ուրիշի,  
Սուզվում քաղցր երազներում՝  
ես քո տեսքով, դու՝ ուրիշի:

Է՛հ, ինչ արած, բախտը խռով  
Թող աշխարհում մեզ չհիշի,  
Միայն ապրենք մենք սիրելով,  
Թեկուզ ես՝ քեզ, դու՝ ուրիշի...

### Իրիկնաժամի երգեր

*Մի լացացնի, շատ եմ լացել, սիրելիս,  
Դու մի կարծիր պաղ եմ այսպես ու գոռոզ,  
Սիրոս շատ է լցված եղել վերքերով,  
Սպիներից է կարծրացել, սիրելիս:*

*Հոգնել եմ ես ցավոտ, դավոտ սերերից,  
Ամենքի դեմ սիրոս՝ բացած, աչքս՝ փակ,  
Քար է եղել նրանց շքեղ կրծքի տակ,  
Իսկ ես, ավա՛ղ, սիրոս եմ կարծել, սիրելիս:*

*Հոգնել եմ ես, թող որ քնեմ ես հանգիստ,  
Մանկան նման՝ ծնկիդ գլուխս դրած.  
Ինձ խնայիր ու գուգուրա ինձ վրա,  
Ժամս է արդեն իրիկնացել, սիրելիս...*

Առաջին բանաստեղծության մեջ դյուրազգաց աղջկա համար աշխարհն սկսվում և ավարտվում է իր սիրով. այսպիսի հոգեվիճակների համար Վահան Տերյանը կասեր՝ «ես իմ սերն եմ սիրում»: Քնարական հերոսը, ավելի ճիշտ՝ հերոսուհին, պատրաստ է ամեն զոհողության, միայն թե միշտ մնա իր հոգում ծաղկած զգացմունքը: Եթե անգամ բախտի հետ հաշտվելու պատրաստակամություն էլ կա, միևնույն է, սիրո զգացմունքը միայն ինքն է իր նպատակը: Այլ է երկրորդ բանաստեղծությունը: Այստեղ խորացել ու բյուրեղացել է Կապուտիկյանի սիրերգության այն գիծը, որ ինչ-որ մի որակով կար դեռևս «Օրերի հետ» գրքում, այսինքն՝ բանաստեղծուհու համար սերը դառնում է աշխարհայացք, մարդկային արժեքները գնահատելու չափանիշ, կյանքի ու գոյության նպատակ, մի ամբողջ կենսագրություն: Բանաստեղծուհու սիրերգության այս երակը դեռ մի այլ որակով պիտի տրոփի այս վերջին գրքում:

«Արտաբաց գրույց» և «Բարի երթ» ժողովածուներում շարունակվում ու խորանում է Ս. Կապուտիկյանի ստեղծագործական նկարագրի մի այլ գիծ ևս՝ քնարական մթնոլորտը, ընդհանրապես բանաստեղծական իրադրությունը հազեցնել կենսական նյութի մանրամասներով, երբեմն նույնիսկ կենցաղային «մանրուքներով», սյուժետային հանգույցների մեջ գործողության վերածել քնարական տրամադրությունը: Եթե 50-60-ական թվականների հայ պոեզիայի համար իրոք բնորոշ է «սյուժետային քնարերգությունը», ապա դա ամենից առաջ կարող է վերաբերել Ս. Կապուտիկյանի ստեղծագործությանը: Կարելի է հիշել «Արտաբաց գրույցից»՝ «Բարեկամների մոտ», «Բարի երթից»՝ «Երգեր աղբյուր-հուշարձանի մասին» շարքերը:

Այս շարքերում, ինչ խոսք, դեռևս լիովին հաղթահարված չեն նախորդ շրջանից եկող այն թերությունները, երբ երևոյթների ելության մեջ խորանալու փոխարեն բանաստեղծուհին բավարարվում է միայն արտաքին հատկանիշներով: Նույն երևոյթը նկատվում է մասնավորապես «Վոլգայի վրա» ընդհանուր խորագրի տակ ամփոփված «Հանդիպում» «Կամիշին քաղաք», «Մուտք դեպի Կիմյանսկի ծովը», ինչպես նաև «Մերձնոսկովյան անտառներում» ենթաշարքի «Սպիտակ կեչի», «Փոքրիկ Օլյան», «Երզը» և այլ բանաստեղծություններում:

Ս. Կապուտիկյանի այս շրջանի երգերում նկատելի է 50-ական թվականների երկրորդ կեսի և 60-ականների սկզբի հայ պոեզիայի մի այլ բնորոշ գիծ ևս. կյանքի լուսավոր կողմերի հետ միասին բացահայտել իրականության ներքին հակասությունները, ստվերոտ անկ-



յունները: «Բանաստեղծի խոսքը» բանաստեղծության մեջ այդ միտու-  
նը հնչում է ծրագրի հստակությամբ.

*Երգ իմ, դու եղել ես ու կմնաս կրկին  
Նորի, լուսավորի պայծառ քնարերգուն,  
Բայց և ստվերը տես ու այպանիր ուժգին,  
Օգնիր մաքրել օդը փոշուց անգույն...*

Ահա այս ճանապարհով էլ Կապուտիկյանը փորձում է խորա-  
մուխ լինել կյանքի մեջ, տեսնել ու վերարատադրել իրականությունն  
անկողմնակալ հայացքով: Բայց անկողմնակալության այդ ծագումն  
էլ հաճախ հանգեցնում է մանրաթեմայնության, ընթերցողի ուշադ-  
րությունն ուղղում այնպիսի երևույթների վրա, որոնք ո՛չ սոցիալա-  
կան, ո՛չ գեղագիտական արժեք կարող են ունենալ: Ահա, օրինակ,  
«Մի գրասենյակում» բանաստեղծությունը: Մարդիկ խոնված են  
դրամարկդի առաջ: Նրանք վրդովվում, սրտնեղում են գանձապահի  
դանդաղկոտությունից, միևնույն չգիտեն, որ նրան լքել է կինը... Եվ  
հնչում է բանաստեղծի բարոյական հորդորը.

*Ո՛չ, մի՛ նետեք խոսքեր այդպես անփույթ, անողոյ,  
Մի քիչ կանաց այդտեղ, հաճախորդներ...*

Իհարկե այսպիսի բանաստեղծական խոսքը զուրկ է ազդեցութ-  
յան ուժից, քանի որ բխում է կեղծ հոգեբանական իրադրությունից,  
մի բան, որ նկատելի է նաև «Գաղտնի քվեարկություն», «Ուտնածայ-  
ները», «Ժողովրդի հետ» և այլ բանաստեղծություններում:

Այնուամենայնիվ, Ս. Կապուտիկյանի այս կարգի բանաստեղ-  
ծությունների մեջ ևս հաճախ հանդիպում են այնպիսի էջեր որոնք ի-  
րենց լայն հասարակական հնչեղության հետ միասին ունեն քնարա-  
կան մեծ լիցքավորում: Դրանցից է, օրինակ, «Կանգնեցե՛ք, մարդի՛կ»  
բանաստեղծությունը, որը հեղինակի անկեղծ ընդվզումն է անհատի  
ճակատագրի նկատմամբ անտարբերության դեմ: «Փողոցում՝ հեն-  
ված պաղարյուն պատին», մի կին է լալիս: Մարդիկ անտարբեր անց-  
նում են նրա կողքով, կայարանում գնացքների եռուզեռ է, օդում՝  
ինքնաթիռների հռնդյուն... Բանաստեղծուհու քնարական տեսանկ-  
յունից կյանքի այս հորդահոս ընթացքը գրկվում է իմաստից, եթե ան-  
տարբեր է դժբախտության մեջ գտնվող մարդու ճակատագրի հան-  
դեպ: Եվ համոզիչ ու ներգործուն են հնչում բանաստեղծության վեր-

ջին տողերը, որոնք արդեն ոչ թե մերկապարանոց բարոյական հոր-  
դոր են, այլ անկեղծորեն ապրված զգացմունք.

*-Կանգնեցե՛ք բոլոր գնացքներն շտապ,  
Ինքնաթիռները վայրէջքի՛ բերեք,  
Լարած շարժիչներն անջատե՛ք, մարե՛ք,  
Գոռոզ նավերը շրջե՛ք դեպի ափ,  
Շտապո՛ղ մարդիկ, կանգնեցեք, կանգնեք,  
Լուռ՝ մ եք, մեկը լալիս է վիատ:  
Մտնեցե՛ք, ձեռքը իր ուսին դրե՛ք,  
Չեր տաք աչքերով զգվեցե՛ք նրան.  
Մի՛ թողեք հոգին թպրտա մենակ,  
Ու մարդու կողքով մի՛ անցեք, մարդի՛կ,  
Թեկուզ գրպանում մեկնումին մոտիկ  
«Յոդագունդ-լուսին» տոմսակ ունենաք...*

Բանաստեղծուհին այստեղ հավատարիմ է մնացել իր քնարա-  
կան խառնվածքին. իրականության առարկայական պատկերը ներ-  
կայացվում է ոչ թե կողմնակի դիտողի հայացքով, այլ հուզաշխարհի  
ներքին դիտակետից. «առարկայական» իրականությունը «եսակա-  
նացվում» է, հասարակական հոգսը մարմին է առնում անձնական  
ապրումի մեջ: Այստեղից է սկիզբ առնում նաև «Հանրակացարա-  
նում» շարքի ջերմ անմիջականությունը, որ ժամանակին արժանա-  
ցել է քննադատության ուշադրությանը և ըստ արժանվույն գնահատ-  
վել: Այս շարքում, գրել է Դ. Դեմիրճյանը՝ «զյուտեր, անսպասելի շո-  
ղարծակումներ չկան: Չկա և արտաքին հանդիսավորություն: Սա  
տրիբունից կարդացված շքեղ ծոն չի, որի տեղն ու կարևորությունը  
այլ տեղ է: Սա գրույց-բանաստեղծություն է, պրոզայիկ սյուժեի բա-  
նաստեղծական պատում, որի հույզի աղբյուրը նրա նշանակության, ի-  
մաստության մեջ է»: Անվանի գրողը հատուկ ընդգծել է նաև «այն հան-  
գիստ, վստահ և անսեփեթ ու անմիջական գրույցը, որ անում է բան-  
ստեղծուհին»: «Նորը,-շարունակում է Դ. Դեմիրճյանը,-բնականությունն  
է, նույնքան հասարակ, որքան կյանքը, և ջերմ, տոգորող, ինչքան  
կյանքը»: Այս բնութագրումների հետ այսօր էլ կարելի է համաձայնել:

«Արտաբաց գրույց» գրքի «Արարատյան դաշտ» բաժնում կա  
բանաստեղծությունների մի շարք, որ կրում է «Գարունը Արարատյան  
դաշտում» խորագիրը: Այս շարքում, ինչպես նաև «Բարի երթ» ժողո-  
վածուի վերջին բանաստեղծություններում («Հայոց աշխարհ, հայոց  
երկիր, հայոց հող», «Արարատ», «Ընկուզենին», «Հայաստանից հե-

ռու», «Չեռուներում», «Խոսք ժողովրդիս» և այլն) Ս. Կապուտիկյանի քնարական աշխարհը հարստանում է նոր եզրերով, հայրենիքի թեման որոշակիանում է, ներշնչանքի աղբյուր է դառնում Հայաստանն իր բնությանը, իր հուշ ու հիշատակներով, իր նոր նվաճումների ուրախությամբ ու կորուստների տրտմությամբ: Եթե նախորդ շրջանի հայրենասիրական երգերից շատերում գերակշռում էր ներբողային պաթոսը, ապա այս բանաստեղծություններում քնարական հերոսը կարծես ձուլվում է թեմային. հայրենիքի, հայրենի հողի զգացողությունը փիլիսոփայական խորք է ձեռք բերում: Այս շարքում պատկերները քնարական խորհրդանշանի արժեք ունեն, ծանրաբեռնված են հարուստ ենթատեքստով: Ահա, օրինակ, բանաստեղծի դիմումը գյուղամիջում բարձրախոսից լսվող «հայերեն երգին».

*Մոր կաթի հետ դու իմ մեջ ես լցվել համակ,  
Բայց թվում է, նոր եմ միայն ես քեզ զգում  
Այսքան խորունկ. այսքան մերված ու ներդաշնակ  
Քարին, հողին, շրջապատին, մարդու հոգուն:*

*Ասես հողից ես բարձրանում գոլորշու հետ,  
Ասես կաթում ես խաղողի լացող որթից,  
Ասես հյուսվում շաղից, շողից, առավոտից,  
Ու ծառերին ասես ծաղկում ես քնքշաթերթ:*

*Մերթ թվում է խնձորենի ես ծիծաղկոտ,  
Մերթ էլ շիկնած դեղձենի ես նազանքով լի,  
Մերթ՝ արմատով խոր ու խոհուն խաղողի որթ,  
Մերթ՝ ճամփեքի եզրին թեքված տխուր ուռի...*

Այստեղ էլ առաջին պահ աչքի է զարնում երևույթի արտաքին հատկանիշների խճանկարը: Բայց դրա հետևում արդեն կա կենդանի խորք, զգացմունքի շարժում, բանաստեղծական ծրագիր: Այս կերպ՝ շարքի մյուս բանաստեղծություններում քնարական հերոսը վերապրում է գարնան ուշացող արևը, ծաղկով լեցուն բողբոջները («Ուշացած գարուն»), գարնան մեղմանուշ անձրևը, անձրևի ցողով շաղախված ծառը («Գարնանային կարոտ»), լացող վազը («Վազը լալիս է»), գարնանային օրը գույներով հեռվում փայլող Մասիսը («Մասիսին մոտիկ»): Արթնացող բնության շունչը և մարդկային կարոտը խառնվում են իրար: Բայց դա ընդհանրապես բնություն է, այլ Հայաստանի բնությունն է, փշատեմին խորհրդանիշ է դառնում ոչ միայն նրա համար, որ աճում է Հայաստանում, այլև նրա համար, որ սպիտակա-

վուն տերևներին կրում է «հայոց դարերի արծաթ փոշին» («Փշատեմին, փոքրիկ ծառ»):

«Բարի երթ» ժողովածուն եզրափակող բանաստեղծությունների շարքում կա մեկը, որ թեև գրված է 1945թ., բայց շատ բնորոշ է բանաստեղծուհու նոր տրամադրություններին: Խոսքը «Հայոց աշխարհ, հայոց երկիր, հայոց հող» քնարաշունչ բանաստեղծության մասին է, ուր հայրենասիրական զգացմունքը հոգու անկեղծ պոռթկում է, որն ընթերցողին հարկադրում է հավատալ հայրենիքին ուղղված՝ բանաստեղծուհու դիմում-հավաստումներին.

*Հայո՛ց աշխարհ, հայո՛ց երկիր, հայո՛ց հող,  
Լայն աշխարհում քո գրկի մեջ ապրեն թող:*

*Դու ժայռակուռ մի ամրոց ես հնավանդ,  
Աշտարակներդ՝ Արագած ու Արարատ:*

*Թող ես լինեմ աշտարակիդ աղավնին,  
Շուքդ մնա իմ ապավեն հովանին:*

*Ուր էլ թռչեմ, ինչ աշխարհ էլ թափառեմ,  
Նորից ետ գամ, քո տանիքում ծվարեմ:*

*Ու թե մեռնեմ, քո գրկի մեջ մեռնեմ թող,  
Հայո՛ց աշխարհ, հայո՛ց երկիր, հայո՛ց հող...*

Այսպիսի երգերն են, ահա, որ բանաստեղծուհու անցած ողջ ճանապարհը կամրջում են «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գրքի հետ (1961) և վերստին արձագանքվում «Դեպի խորքը լեռան» (1972) և «Չմեռ է գալիս» (1983) ժողովածուների քնարական շարքերում:

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ժողովածուն Ս. Կապուտիկյանի այն գրքերից է, որոնք քննադատությունը անկախ ինչ-ինչ վերապահումներից ու դիտողություններից, ընդունել է իբրև բանաստեղծուհու ստեղծագործական նվաճում: Բանաստեղծական կենսագրության ճանապարհի կեսին Ս. Կապուտիկյանը հանրագումարի է բերում իր կորուստներն ու ձեռք բերած մնայուն արժեքները: Գրքի առաջին՝ «Մտորումներ» բանաստեղծությունն այս տեսակետից բացահայտ ծրագրային է: Քննադատաբար վերանայելով իր նախկին ներշնչումների աշխարհը՝ բանաստեղծուհին գալիս է այն համոզման, որ ինքը, իբրև հայ ստեղծագործող, դեռ պարտ է իր ժողովրդին.

*Ես շատ այրեցի իմ սիրտը քահել  
Սիրո ճամփեքին, սիրո երգերում,  
Չկա քեզնից զատ բախտ ու վայելում,  
Չկա ուրիշ վիշտ՝ քո վշտից ավել:  
Ինչքան դեռ ունեն կյանք ու ճանապարհ,  
Ինչքան հույզ ու լույս, ծիրք ու նվիրում,  
Ապահովության անդորր ու համբավ,  
Իմ մա'յր ժողովուրդ, ես քեզ եմ բերում...*

Ինքնանվիրումի այս ջերմ պատրաստակամությունը Կապուտիկյանին ներշնչում է հայ բանաստեղծի հավաքական կերպարը: Դարեր ու դարեր հայ բանաստեղծը հոգևոր նեցուկ ու առաջնորդ է եղել պետականությունը, հետո հայրենիքի մեծ մասը կորցրած իր ժողովրդի համար: «Չայ բանաստեղծի ուղին» «միշտ նման է եղել սխրանքի», միշտ «այրվել են նրանք, հալվել ու սպառվել» խարխուլ մատուռներում, մոմի լույսի տակ, բանտ ու աքսորում, անապատներում: Այդպես նրանք հայրենիք են պահել, պահել են լեզու և ժողովուրդ՝ բարոյական մեծ պարտք դնելով իրենց հետնորդների ուսերին: Այդ պարտքի խոր գիտակցությամբ է, որ Ս. Կապուտիկյանը դիմում է իր ժողովրդին.

*Ես հետին մշակ քո մեծ դպրության,  
Բայց ինձ մեծերիդ համեմատ դատի'ր...*

Իր կյանքի չորս տասնամյակների բարձրությունից բանաստեղծուհին զգում է, որ իր ստեղծագործական կենսագրությունը հայրենիքի բազմադարյան պատմության վերապրումն է, այդ պատմության խտացումն է մի ճակատագրի մեջ: Քնարական հերոսի «Չավերժ կանացիությունն» անգամ ձերբազատված չէ այդ պատմության բեռից, հազար թելերով կապված է իր ակունքներին: Նա իր մեջ զգում է վարդավառի վիճակահան աղջիկների «խենթությունը և խիճղը», շուրջպարի ժամանակ նրանց «սուր քառյակների տենդը», «թշնամու դիմաց շիփ-շիտակ կանգնող» փոքրիկ, բայց համառ «հայ մամիկների սիրտը», «նրանց ցասումը, նրանց կորովը» և, վերջապես՝

*Ժամտուն գնացող էն խանում-խաթուն տեգերկինների  
Օրոր-շորորը կա իմ քայվածքում.  
Իմ հայացքի մեջ՝  
Յազմայի տակից խելքահան անող նրանց աչքերի  
Խայծն ու խլորը:*

*Բայց իմ երակում, իմ հոգու խորը՝  
Իր պանդուխտ երկան դարձին մնացած,  
Սուրբ նվիրումով թոնրին կռացած,  
Չիզ տարիներով սիրուց անավաղ հայոց հարսների  
Չուսպ արյունը կա,  
Նրանց մեծ հոգու լույսն ու անդորրը...*

Ահա այսպես Կապուտիկյանը ամբողջ էությանը վերադառնում է իր «ակունքներին», իր մեջ զգում իր ցեղի կապը: Այդ կապի թելադրանքով բանաստեղծուհու առջև ծառանում է իր ժողովրդի լինել-չլինելու դարավոր հարցը: Եվ այդ հարցի պատասխանը նա որոնում է ոչ միայն իր ներսում, այլև ժողովրդի պատմության ու ներկայի մեջ, «ծաղկած հայոց շեներում», «հին ավերակի» մոտ հառնած «նորոգ դպրոցի կամարների» տակ, «աչքերը թեժ ածուխներ» «ժիր տղաների» «կոշտ հայերենում»... Եվ այս ամենը՝

*Աշխարհին հառած շիտակ նայվածքով  
Ասում են՝ «Լինել'»...*

Լինելու, հարատևելու այս հավատով էլ բանաստեղծուհու քնարական հերոսը «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմում քննում է հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի առեղծվածը: Պոեմի քնարական հատվածներում նորից ու նորից խոնվում են հայոց բանաստեղծության բազում դարերի պատմությունից հայտնի ողբերգական ու դրամատիկ պատկերները, նորից ավեր, կոտորած ու արհավիրք: Տող առ տող հասունանում է հատուցման ու վրեժի գիտակցությունը: Բայց հայ ժողովուրդը պատմությունից իր վրեժը լուծելու է ոչ թե անեծքի ու ժխտումի խռովքով, այլ օրհնության ու հաստատումի կենսականությամբ.

*Դու պիտի վրեժ առնես ապրելով,  
Ապրելով համառ, հազարապատիկ.  
Ավերումի դեմ՝ քո ստեղծելով,  
Ավեր Վանի դեմ՝ քո երևանով,  
Աքսորների դեմ՝ խուլ անապատից  
Նորից տուն դարձող քո քարավանով,-  
Դու պիտի ապրես, այսպես, սրանով...*

Թեև «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գրքում տիրապետողը հայրենիքի թեման է, բայց Կապուտիկյանը այստեղ էլ, ինչպես աս-

վեց, չի դավաճանում իր քնարական էությանը՝ շարունակելով մասնավորապես կանացի հուզաշխարհի բանաստեղծական խուզարկումները, որոնք հետագա տարիներին ավելի ու ավելի լայն տեղ են զբաղեցնելու նրա ստեղծագործության մեջ: Դա է ցույց տալիս մի ամբողջ տասնամյակ հետո լույս տեսած նոր ժողովածուն, որի խորագիրն անգամ խորհրդանշական է՝ «Դեպի խորքը լեռան»: Տարիների կենսափորձով իմաստնացած բանաստեղծուհին աստիճանաբար ձեռք է քաշում իր ներշնչանքի լայն ծավալումներից՝ խորանալու համար մարդկային հոգու գաղտնարանների մեջ: Սակայն առժամանակ նրա բանաստեղծական ելույթները դառնում են սակավադեպ:

#### 4.

Ինչպես նշվեց, «Դեպի խորքը լեռան» ժողովածուն իր նախորդից բաժանված էր ավելի քան մեկ տասնամյակով: «Լռության» քիչ ժամանակ չէ իր արվեստի լրումին հասած բանաստեղծի համար: Եթե նկատի ունենանք այդ տարիներին և դրանից հետո լույս աշխարհ եկած «Քարավանները դեռ քայլում են» (1964) ուղեգրությունները, «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» (1976) «Կռունկ, ուստի՞ կուզաս», «Եվ դու՞, Բրուտոս» դրամատիկական երկերը, զրավոր ու բանավոր բազմաթիվ ու բազմաբնույթ անկեղծ քաղաքացիական կրակով հավասարապես ջերմացած հրապարակախոսական ելույթները, ապա, իրոք, այնքան էլ մեղք չէր լինի մտածել, թե էպիկական լայնության և դրամատիկական խռովքի խորհուրդը ճաշակած բանաստեղծը հրաժեշտ է տվել քնարական երգի մուսաներին: Հոգեբանական այս պահն է, թերևս, ավելի նպաստում, որ հատուկ հետաքրքրություն առաջանա Ս. Կապուտիկյանի ուղեգրությունների նկատմամբ, ինչպես մայր հայրենիքում, այնպես էլ Սփյուռքում:

1962թ. Մեքսիկոյի Մաչալտեպեկի 1600-ամյակին նվիրված տոնակատարություններին մասնակցելու համար Թեքեյան մշակութային միության հրավերով Ս. Կապուտիկյանը մեկնում է Մեքսիկոյի Արևելք, լինում է Լիբանանում, Սիրիայում, Եգիպտոսում, հանդիպումներ է ունենում սփյուռքահայության հոծ զանգվածների հետ, ծանոթանում է նրանց կյանքին, շփվում է հասարակական տարբեր խավերի, ազգային կուսակցությունների ներկայացուցիչների հետ: Այս ամենի արդյունքն է, ահա, «Քարավանները դեռ քայլում են» գիր-

քը, որ լայն արծագանք գտավ զրական և ընթերցողական շրջաններում: Ուղեգրությունների երկրորդ գիրքը լույս է տեսնում առաջինից 12 տարի անց և պատմում է Հյուսիսային Ամերիկայի հայ գաղթօջախների մասին:

Ս. Կապուտիկյանի ուղեգրություններում, ինչպես այդ ժամրի երկերում առհասարակ, ամենից առաջ տեսնում ենք նրա այցելած երկրների բնությունը, միջավայրը, ժողովրդի նիստ ու կացը, մշակույթը, պատմական ու նյութական մշակույթի հուշարձանները և այլն: Այս տեսակետից այդ ուղեգրությունները հարուստ ու հետաքրքիր փաստական նյութ են պարունակում: Սակայն Կապուտիկյանի ուղեգրությունների իսկական արժեքը այստեղ չէ, որ պիտի փնտրել; Հայ բանաստեղծուհին հիշված երկրներն այցելել է ոչ թե որպես սովորական ճանապարհորդ, որ չեզոք հետաքրքրասերի հայացքով դիտում ու արձանագրում է ամեն ինչ, այլ որպես հայ մարդ, որին հետաքրքրում է իր տարագիր ժողովրդի բեկորների կյանքն ու ճակատագիրը: Ահա թե ինչու Կապուտիկյանի ուղեգրությունները իրավամբ կարելի է համարել նրա բանաստեղծությունների շարունակությունը: Իր երկերի եռահատորյակի մուտքում բանաստեղծուհին հենց այդպես էլ գրում է. «Դրանք սոսկ ուղեգրություններ չեն ինձ համար, այլ բանաստեղծություններիս շարունակությունն են, ուր ներդրել են վերջին քսան տարիների ինձ կյանքը, ժամանակը, հոգու և մտքի ներուժությունը»: Իսկ ավելի վաղ՝ «Քարավանները դեռ քայլում են» գրքի սկզբում Կապուտիկյանն արդեն տվել է իր ուղեգրությունները ճիշտ հասկանալու բանալին ու գնահատականը. «Այն, ինչ որ պիտի գրեմ... չի լինի արծակագրի կուռ ու համաչափ շարադրանք, պատմաբանի հետազոտություն, քաղաքագետի վերլուծություն, այլ կլինի բանաստեղծի խոսք, սրտի հիշողությամբ վերականգնված պատկերներ, հեռավոր հարազատին նոր հանդիպած մարդու՝ հուզմունքից շաղվող, միայն լավն ու բարին տեսնող հայացք,-կլինի համանվագ երաժշտությունից հոգու մեջ մնացած ընդհանուր մի տպավորություն...»: Այսպիսի շերտերում էլ պիտի փնտրել Կապուտիկյանի ուղեգրությունների իսկական արժեքը: Իմաստ չունի վերաշարադրել այդ ուղեգրությունների բովանդակությունը, ինչ-որ կապակցող սյուժետային գիծ դժվար է գտնել այն հարյուրավոր դեպքերի, դեմքերի, դիպվածների միջև, որոնք սփռված են գրքի էջերում: Իրար են հաջորդում գեղեցիկ նովելներն ու հուզիչ արծակ բանաստեղծությունները, զավեշտական գրույցներն ու ողբերգական

դիպվածները, անեկղոտանման պատմություններն ու հետաքրքիր մանրապատումները, հրապարակախոսական շիկացած էջերն ու բանավիճային հատվածները: Այդ ամենը ընթերցողի երևակայության մեջ անբողջանում ու միասնանում է այն գիտակցությամբ, որ դրանց ետևում ամենուրեք թրթռում է բանաստեղծական մի հոգի, իր ժողովրդի ցավերով տառապող և հաղթանակներով հրճվող կենդանի մի սիրտ: «Գրքի էջերը,-գրում է էդ. Ջրբաշյանը,-իրական պատկերների և հուզական երանգների բազմազանության շնորհիվ, ընթերցվում են իբրև տարողունակ մի վեպ, հաճախ հնչում են պոեմի նման ոգեշունչ ու առիքնող, կամ ցնցում են դրամատիկ մեծ լիցքով: Այս բոլորի կենտրոնն ու հիմքը հեղինակի անահատականությունն է, որը երջանիկ կերպով իր մեջ միավորում է արվեստագետի հայացքի կենդանությունը, հրապարակախոսի կրթոտությունը, մտածողի խորաթափանցությունը»:

Իհարկե այսօր, հատկապես երկրի ներսում և Սփյուռքում կատարված բուռն տեղաշարժերից հետո, դժվար է անվերապահ ընդունել Սփյուռքի հայության կյանքի շատ երևույթների, դեմքերի ու իրադարձությունների վերաբերյալ Կապուտիկյանի՝ ժամանակին կատարած ընդհանրացումները, տված գնահատականները: Դա զգացել է նաև հեղինակն ինքը՝ իր ուղեգրությունները վերահրատարակելիս: Սակայն ուղեգրության ժանրային բնույթը վերամշակում չի ընդունում. ամեն մի ուղեգրություն վավերացնում է իր ժամանակը և որպես այդպիսին էլ պիտի մնա հետագա ժամանակների մեջ: Այս գիտակցությամբ էլ Ս. Կապուտիկյանը իր երկերի եռահատորյակում ուղեգրությունները վերահրատարակել է գրեթե անփոփոխ՝ միանգամայն համոզիչ բացատրություն տալով իր քայլին. «Ամեն ինչ թողնելով համարյա նույնը՝ գոտեպնդվում եմ նրանով, որ չնայած անցած տարիների վայրիվերումներին, բարեբախտաբար կա մի բան, որ անփոփոխ ու կայուն է Սփյուռքի կյանքում: Դա մեր աշխարհատարած ժողովրդի անբեկանելի, բնազդի ուժ ունեցող վճռականությունն է՝ ինչ էլ լինի՝ ապրել, դիմագրավել ուժացման օր օրի զորացող ալիքներին, պահել մշակույթը, լեզուն, ինքնությունը, դա նրա անմարելի հայրենաբաղձությունն է, որը տարեցտարի իր ոգելից սավառնումներից իջնում, ամրանում, մի տեսակ հողեղեն ու շոշափելի է դառնում շնորհիվ մայր-հայրենիքի...»: Ահա սա էլ այն հիմնական գաղափարն է, որ անցնում է Ս. Կապուտիկյանի ուղեգրությունների գրքերի էջերի միջով:

Ուղեգրություններից հետո Ս. Կապուտիկյանի «Ձմեռ է գալիս» (1983) բանաստեղծությունների գիրքը հաճելի անակնկալ էր ընթերցողների համար:

Գրքի շապիկի հաստաբուն և խորիմաստ ծառը, որի՝ հողմերի դեմ ուղղված մերկ ճյուղերը, պահպանված տերևներն ու պտուղները դեռ խոսում են ծառի կենսականության մասին, հենց սկզբից ընթերցողին հուշում է, որ գործ է ունենալու բանաստեղծուհու ինքնահաստատման ու տաղանդի մի նոր վկայության հետ: Եվ իրոք, ժողովածուն ընթերցելիս երգ առ երգ ավելի ենք հանդգլում, որ Կապուտիկյան բանաստեղծի մեջ դեռևս համառ ու աննկուն է քնարեգության ոգին: «Դեռ գինի կա բաժակում», «դեռ զնգում եմ»,- խոստովանում է բանաստեղծուհին, և դա սոսկ հայտարարություն չէ: Անձնական ու մարդկային և լայն հասարակական տազնապներով թրթռացող նրա տողն ու պատկերը դարձյալ հուզում, համակում են ընթերցողին, ինչպես տասնամյակներ առաջ: Աշխարհի նկատմամբ իր պարտք ու պահանջի, իր անցած ճանապարհի ու վաստակի խոր ու անկեղծ գիտակցությամբ հասած բանաստեղծին արդար իրավունք է վերապահված գրելու ինքնագնահատանքի այսպիսի տողեր.

*Ուշ հոկտեմբերի խաղողի նման,  
Չատ-հատ համրովի խաղողի նման,  
Դուք՝ ծիլ մի ողկույզ թփերում զաղտուկ,  
Չամչած, քաղցրացած՝ դուք ոսկի ու խունկ,  
Խունկի պես սակավ, ոսկու պես զտված,  
Դուք՝ բերք ու տուրքից արդեն ազատված,  
Դուք՝ վաղ գարնանից արև ամբարած,  
Տաք ու պաղ տեսած ու ցուրտը կերած,  
Պատրաստ տոկալու, պատրաստ քաղվելու,  
Պատրաստ վազի հետ հողում թաղվելու,  
Դուք՝ իմ նոր երգեր,  
Խիտ ու խոր երգեր:*

Սակայն Կապուտիկյանի «խիտ ու խոր երգերը» ամենևին էլ ազատված չեն «բերք ու տուրքից»: Նրա նոր երգերի ոգին այդպիսի «ազատության» բացասումն է:

Խելահեղ արագությունների, հեռապառ վազքի օրերում աշխարհը շատ է փոքրացել. դրան հակառակ՝ ընդարձակվել են բանաստեղծի հոգու սահմանները: Չեռավոր օվկիանոսներում ծայր առած պղտոր ալիքին, հեռավոր անտառներում ծնված չար ու բարի

հողմերին, հեռավոր քաղաքներում եռացող կյանքի աղմուկներին մի վայրկյան է հարկավոր՝ խռովելու նաև Հայաստանում ապրող բանաստեղծի սիրտը: Նրա մշտական բաց ականջին են հասնում դրսում տեղացող կարկուտի ձայնը, ինչ-որ լացող մանկան մորմոքը, ունեցե-րին է հասնում հոգիներին չոքող ժանգի ու բորբոսի հոտը, սրտից հո-գոց են հանում ծուռ ճանապարհների զարտուղությունները, վերջա-պես, տազնապում է խեղդվող աշխարհի օգնության աղաղակներից: Այսպես է դրսևորվում Կապուտիկյան բանաստեղծի մեծագույն բարո-յականը: Եթե չես տառապում աշխարհի տառապանքներով, եթե տեսնում ես անարդարությունը և դաշինքի եզր ես գտնում սեփական խղճիդ հետ, եթե «հազար տեղից ճաքած խոսքը դեմ են անում, թե՛ հավատա», և դու հավատում ես՝ խաբելով նաև ինքդ քեզ, եթե ա-փեափ լցված չես այն ամենով, որ մարդ է պահում մարդուն, եթե այս ամենը կյանքիդ նպատակն ու բովանդակությունը չէ՝

*Բայց էլ ի՞նչ ապրել,  
էլ ինչի՞ ապրել...*

Բանաստեղծական այս բարոյականն է, որ մշտապես վառ է պա-հում երգի կրակը իր կյանքի վեց տասնամյակը բոլորած բանաստեղ-ծուհու հոգում: Հատկանշական է, որ երգերի այս շարքը ամբողջա-նում է Գարսիա Լորկայի հիշատակին ձոնված մի բանաստեղծութ-յամբ: «Թողե՛ք, որ խոսեն բանաստեղծները» հանգերգի հաճախա-կանությամբ կրկնվող այս տողը խնդրանք է, նաև պահանջ ու պատ-գամ, որպեսզի ոճրագործության «ծանր ավիդ» «ծանր քարի պես» չդրվի նրանց շուրթերի վրա, որպեսզի դարը չզրկվի «խենթություննե-րից, երազից, երգից», որպեսզի շուրթերի վրա չկասեցվի նրանց խոսքը, քանի որ բանաստեղծներին է տրված «բյուրերի բերնով ծայրքելու պարտքը», քանի որ

*Մարդկության անմեռ երազանքների  
Արյունից արյուն անցնող գեները  
Նրանցով է միշտ փոխանցվում դարին...*

Թողե՛ք, որ խոսեն բանաստեղծները... Այսինքն՝ թողե՛ք, որ ծեր հողագունդը նորից մանկանա, օդը մաքրվի պայթելու պատրաստ միջուկի թանձր հոտից, կարգավորվի աշխարհի «հեղձուկ շնչառութ-յունը»: Այսինքն՝ երբ աշխարհի որևէ անկյունում «արյուն ու լաց է», «ազատության տեղ՝ ավեր ու ահ է», անտարբեր չթնդա ջազի նվագը,

երբ պատմությունը ուզում է խոսել, ծայնը չխեղդենք մոռացման լռությամբ:

«Չմեռ է գալիս» ժողովածուում Կապուտիկյանի բանաստեղծա-կան աշխարհի երկու հիմնական թեմաները՝ սերը և հայրենիքը, հաս-նում են նոր խորությունների: Այստեղ տիրապետող բանաստեղծա-կան գիտակցությունը չհատուցված պարտքի հալածանքն է, որը մշտական ներշնչանքի, միաժամանակ նաև տառապանքի աղբյուր է: «Բախտիդ համար մեռնելու ուժ չունեցա, ների՛ր ինձ», - դիմում է բա-նաստեղծը հայրենիքին: Նա չի թաքցնում իր նույնությունը քնարա-կան հերոսի հետ, որն իր գոյությունը հաստատում է՝ միայն ամբող-ջովին ծուլվելով հայրենիքի գաղափարին.

*Ծիծաղեցի, թե լացի՛  
Փրկում չեղավ քեզանից,  
Անիծեցի, օրհնեցի՛  
Փրկում չեղավ քեզանից.  
Ամբողջ մի կյանք ամեն տեղ  
Խոսքդ բացի ամենքին  
Խոսքս չասած զնացի՛  
Փրկում չեղավ քեզանից:*

Բանաստեղծուհու համար հայրենիքը, սակայն, միայն առարկա-յական աշխարհ չէ, այլև հոգեղեն եություն: Ավանդական Արարատը, խաչն ու խաչքարը, գիրն ու մագաղաթը, այրված մատյանի պատա-ռիկը ու «մի պտղունց հող-թալիսմանը», նարեկացիական աղոթքն ու կոմիտասյան երգի մրմունջները, ցավն ու կարոտը անխոս նշաններ չեն միայն, որ ընթերցողի գիտակցության մեջ արթնացնում են հա-րազատ եզերքի արտաքին պատկերը: Դրանցից յուրաքանչյուրն իր ետևում ունի պատմություն, իր մեջ խտացնում է մի ամբողջ ժողովր-դի ողբերգական կենսագրությունը: Իր ժողովրդի՝ «աշխարհի չափ» տառապանքի, նրա «ափեափ զարկվող վիրավորանքի» և «անզոր փառքի» վերքի կրակը բանաստեղծը ցանկանում է հանգցնել իր «ջուր դարձած արյամբ»: Այդ անամոք ցավի մորմոքից նրա «խոլ արյունը» ներսում հեղվում ու փոխվում է «խոսքի, խռովքի, ոգու».

*Երբ «տասնհինգ» են ասում,  
Ես «թվական» եմ հիշում,  
«Արևմտյան» եմ ասում,*

*Ես «Չայաստան» եմ հիշում,  
Սեջս իրենց հունն ունեն  
Բառերն ինձնից էլ թաքում,  
«Արդարություն» եմ ասում,  
Ես որք իմ Վանն եմ հիշում...*

Այս պատկերներն ընդհանրացնում են խռովահույզ մի ճանապարհ, որով մի ողջ ժողովուրդ իր գոյության հազարյակների ընթացքում հասել է մեծ աշխարհի անկյունները, իր արդարամիտ հոգով կիսել է մարդկության ցավերն ու ուրախությունները, ավեր է ստացել, բայց միշտ կառուցել է, մահ է ստացել՝ կյանքն է հաստատել միշտ, վերք է տվել՝ երգով է ապրել ու հարատևել: Այսպես բանաստեղծական ներշնչանքի ոլորտն է մտնում ժողովրդի ճակատագրի հարատևող թեման, որ բանաստեղծուհուց պահանջում է քաղաքացիական արիություն և ուղղամտություն: Իր ժողովրդի դեռևս չսպիացած վերքերի ցավը ձեռք է բերում համամարդկային ցավի արժեք, քանի որ մարդուն տանջող կարոտը, աշխարհի գոյությանն սպառնացող նոր աղետները հավասարապես խախտում են մի հանընդհանուր ներդաշնակություն, ծագում են չարի միևնույն ակունքից, որոնում են բարության միևնույն լույսը: Աշխարհի ու մարդկանց նկատմամբ սիրո և հարազատության զգացումը հայ բանաստեղծի ներշնչանքին միշտ խառնել է հավատի մի պայծառ երանգ: Գլխավորապես դա է կապուտիկյանական հին ու նոր երգերի մեջ թրթռացող անմիջական ու վարակիչ հույզի ակունքը.

*Դու՝ հայ բանաստեղծ, ինչ էլ որ լինի,  
Վերջին գինվորն էլ ընկնի հուսահատ,  
Քո ժողովրդի հավերժությանը  
Չհավատալու իրավունք չունես:*

Իր ստեղծագործական կյանքի բոլոր շրջաններում Կապուտիկյանն այս հավատից բխող բարության լույսի մեջ է տեսել աշխարհը: Սակայն շրջապատի հետ սիրո լեզվով խոսելու կենսական քաղցը երբեք հագուրդ չի ստացել: Ահա թե ինչու «ասելիքի, խռովքի, շատությունից համրացած» բանաստեղծը ստեղծագործական պարտքի թախծալի գիտակցությամբ գրում է.

*Դեպի անցյալ նոր դարձիս եմ կարոտում,  
Դենց նույն պահին տեսածիս եմ կարոտում,*

*Ու քայլ առ քայլ մոտենալով վախճանիս՝  
Չտեսածիս, չասածիս եմ կարոտում:*

Չիշողությունը բանաստեղծուհու համար դառնում է հոգու պահանջ ոչ միայն ստեղծագործական, այլև կենսական իմաստով: Դա դրամա է, հավատի ու հիասթափության, ինքն իր էությանը հավատարիմ մնալու և այդ էությանը ակամա դավաճանելու, մշտապես լույսը որոնելու և երբեմն խավարի մեջ մոլորվելու դրամա.

*Ա՛խ, ափսոս, որ հիմա այսպես  
Լուռ ու անամոք եմ դարձել,  
Թողած քնար ու քնքշություն,  
Գանգատ ու բողոք եմ դարձել,  
Մատուռ էի՝ աղոթքով լի,  
Դիմա՝ խոժոռ մի կռատուն,  
Չարերի դեմ չարով լցված՝  
Լերկ ու անողոք եմ դարձել:*

Դարձյալ խոսում է բանաստեղծուհու քաղաքացիական և ստեղծագործական արթուն ոգին: Քնարական ապրումի հոսքը հիմա թանձրանում է խոհի վերլուծող տրամաբանությամբ: Շարքի լավագույն երգերից մեկի՝ «էքսպրոմտի» բնաբանը Թումանյանի հայտնի տողերն են՝ «Եվ էն ամենը... էնպես հասարակ, դատարկ են էնպես...»: Իր «լեռան ծերին» հասած բանաստեղծուհին ևս օրհնում է իր ճանապարհի «սուրբ հոգնությունը», օրհնում է իր «մանուկ սրտին» և «բարի աստծուն», որ այժմ խոհի հանդարտության բարձունքից կարող է այսքան «խաղաղ ու լիացած» նայել աշխարհին:

Աշխարհը, մարդկությունը, նրանց հետ էլ իր ժողովուրդը ունեն բազմաթիվ չլուծված խնդիրներ, որոնք չեն կարող չանցնել բանաստեղծուհու էության միջով, չեն կարող չխռովել նրա հոգին: Կապուտիկյանի նոր երգերում զգացվում են այս ամենի ցավագին հեքն ու շունչը: Բայց իսկական բանաստեղծի համար կյանքի բարձրագույն խորհուրդը արժեքներն են, որ մշտապես հրապուրիչ ու գեղեցիկ են պահում աշխարհը: Բանաստեղծուհու հայացքը երկնքում տեսնում է ոչ միայն թանձրացող ամպեր, այլև սարից սար թիկն տված «հրաշափառ մի ծիածան»: Աշխարհը նրա համար հավերժորեն նորածին է, կյանքը՝ հավերժորեն գեղեցիկ.

*Միլիոն, միլիարդ տարիներ  
Իր ակիհն է ծովը,  
Կյանքին, աստծուն տարեկից՝  
Ցեր ու հին է ծովը:  
Ես առաջին անգամ եմ  
Այս կողմերը եկել,  
Հինը ինձ ինչ, ինձ համար  
Նորածին է ծովը:*

Հավիտենական նորոգումի այս խորհուրդը «Չմեռ է գալիս» ժողովածուի երգերին հաղորդում է քնարական զգացմունքի խորքային ջերմություն, որ հասունության համ ու հմայք է տալիս ներշնչանքին:

Ամբողջ ստեղծագործական կյանքում Կապուտիկյանը համընթաց է եղել իր ժամանակին: Մշտապես քայլելով իր «օրերի հետ»՝ նա երբեք չի կորցրել ինքն իրեն: Եթե երբեմն ժամանակները նրան տարել են երգի քարքարոտ ուղիներով, ապա ինքն էլ իր հերթին անբաժան ուղեկից է ունեցել անկրկնելի մի ինքնություն, որ փրկել է նրան ինքնակորուստի փորձություններից: Ժամանակին Պարույր Ա-լակը խորաթափանց ներշնչանքով արդեն բացահայտել է այդ ինքնության խորհուրդը. «Որտեղի՞ց իմանային նրա ծնողները, որ իրենք և ինքը բնությունը այդ աղջկա մեջ հասել են մի հազվագյուտ միասնության,-որ նրա հոգին թաթախված է կանացի քնքշությամբ, իսկ սիրտը տրոփելու է առնական ուժգնությամբ, որ նրա ծայնը հնչելու է կնոջական գորովագին մեղմությամբ և տղամարդկային հուժկու շեշտերով. որ նրա խոսքը կունենա մայրական բարեգութ ելևեջներ և հայրական ազդու խրոխտություն. որ նա պիտի լաց լինի՝ որպես կին և ոգեկոչի՝ որպես այդ կորովի. որ նրա հոգևոր կյանքը զարդարվելու է հայուհու ավանդական պարկեշտությամբ և հայրորդու անհանգիստ փնտրումներով...»:

Հիրավի, ավելի լավ չես ասի... Միայն պիտի ավելացնել, որ Միլվա Կապուտիկյանն իր բանաստեղծական հետազա ճանապարհներին ևս միշտ «օրերի հետ» է եղել, իր ժողովրդի ծանր փորձությունների փայտերն է եղել:

#### **Վ. ԴԱՎԹՅԱՆԻ «ԾՆՆՂԱԿԱՍՅՐ» ԸՆԹՐԸ**

Վահագն Դավթյանի քնարերգության բազմազան թեմաների շարքում կա մեկը, որ մշտապես ուղեկցել է նրան: Դա կորցրած հայրենիքի թեման է, Վ. Դավթյանի ստեղծագործության անկեղ մորենին, վառվող ու երբեք չմոխրացող առասպելական այն բույսը, որ շարունակ բոցերի մեջ է, բայց և մշտապես մնում է անկիզելի և անսպառ: Գրքից գիրք անցնելով՝ այդ թեման ներշնչանքի աղբյուր է եղել բանաստեղծի համար նրա ստեղծագործական ճանապարհի բոլոր փուլերում, ամեն անգամ ստացել է նոր ձև ու բովանդակություն, բայց էությամբ մնացել է նույնը, մնացել է որպես անշիջելի կարոտ, անհասանելի տենչ ու երազանք: «Ծննդավայր» շարքը կարոտի կուտակված կայծերի մի նոր բռնկում է, որտեղից հառնում է հոգու մասունք դարձած հայրենիքի գրավիչ տեսիլը մի ուրիշ բանաստեղծական մարմնավորմամբ:

«Ծննդավայրը» երեք ենթաշարք ունի՝ «Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը»: Բանաստեղծը սրտաբաց է ընթերցողի հետ, անմիջապես հաղորդակից է դարձնում նրան ստեղծագործողի համար թանկ ու սրբազան գաղտնիքին, թե որտեղից է սկիզբ առնում իր ներշնչանքի թելը, ինչ հանգույցներ է տալիս, ապա վերստին բացվելով՝ ուր է ձգվում: Այդ խորագրերը պերճախոս են մի այլ առումով ևս. ակնկարթորեն արթնացնում են հայ մարդու հոգեբանության ու ենթագիտակցության մեջ մշտապես նիրհող ծանոթ զգացումներ, ծանոթ կարոտներ ու խոհեր, վերհիշում են մեղեդիներ, որ հնուց ի վեր հնչվել են ու շարունակվում են հնչել հայոց քնարի բոլոր լարերով:

Շարքի բնաբանն ընտրելով Նարեկացու՝ «Մի լինիր ինձ երկնել և ոչ ծնանել, Ամպել և ոչ անծրևել, Ընթանալ և ոչ հասանել» հայտնի տողերը՝ Դավթյանը նայում է դարերի հեռուն և հայտնագործում իր սկիզբը՝ որպես արյան հեռավոր կանչ: Ինչ է այդ կանչը՝ «գրնգո՞ցը քարի», «շշու՞կը հողի», կաթիլ-կաթիլ քամվող հնամյա ցավի մորմո՞քը, թե՞ հեռու խաչքարից ծայն տվող «մամռոտած մի տող»: Եվ բանաստեղծը հայտնագործում է իսկությունը.

*Կամ գուցե դա դարեր առաջ  
Ինձանից գատված  
Իմ իսկ դողանքն է, որ ետ է դառնում  
Սաքուր ու գտված...*



Ծննդադավայրը դադարում է լինել ժամանակի ու տարածության մեջ անշարժ նյութերն գոյություն: Դա հայ հոգու հավերժական հայրենիքն է, որ եթե անմարմին է իբրև «կապույտ կարոտ», ապա արվեստի հրաշքով նորից ու նորից հարության կոչվելիս դառնում է հուշի պատահիկ՝ «մի կավե կտուր, մի չթե վերմակ», «ջուրը՝ արտասուք, հատակը՝ ոսկի» մի Ոսկեգետակ, եղրևանու թուփ ու «Ճերմակ մի գառ», լեռ ու քարափ, գետ ու խաչքար, «սև գերանների տակ, սև պատերի մեջ՝ ցավ ու տառապանք ու տառապանքից ոռնացող Հիսուս»: Ով գիտե, թե քանի հազար անգամ են հայ բանաստեղծի հոգու միջով անցնել այս պատկերները: Եվ զարմանալ կարելի է միայն, թե ինչպես ամեն անգամ նոր իմաստ են ստանում, խոսում են նոր բառերով: Հայոց պատմության ցավոտ էջերին, հայ բանաստեղծության դարերի մորմոքին ծանոթ ո՞ր մեկի համար հարազատ ու մոտ չէ, օրինակ այս պատկերը.

*Գնում է, գնում հոգնած մի մանուկ,  
Ոտքը բոբիկ է,  
Ճանապարհը՝ փուշ:  
Անռան արևը դաշտին ու սարին  
իր դեղին ու տաք մորմոքն է քամել,  
Մանուկը նստել շիկացած քարին  
Եվ ուզում է փուշն իր ոտքից հանել...*

Բայց ահա թե բանաստեղծի հուշ-վերապրումը ինչպիսի խորհրդանշական շրջվածք է տալիս ավանդական պատկերին.

*Ու մինչև հիմա դեղին տենդի մեջ  
Արևն իր դեղին մորմոքն է քամում:  
Մանուկն ուզում է  
Ոտքի փուշն հանել,  
Սակայն ոչ մի կերպ չի կարողանում...*

Սա իսկական բանաստեղծական գյուտ է՝ անհատականության խոր կնիքով, լայն ու խոր տարողությամբ: Այստեղ ընդհանրապես գործ ունենք դավթյանական տաղանդի մի էական առանձնահատկության հետ՝ ամեն անգամ ինչ-որ մի անակնկալ շրջադարձի բաց անել նոր տեսահորիզոններ, թեմայի մեկնաբանման բանաստեղծական մի տեսանկյուն:

«Ծննդադավայր» շարքի համանվագային կառույցի երկրորդ մասում հուշի ժվեցներից կարոտի հրաշքով հանկարծ վերակերտվում է ամբողջական մի աշխարհ, որ իրական է ու միաժամանակ անիրական, կա ու միևնույն ժամանակ չկա: Գույներ չեն պակասում բանաստեղծին՝ ուրվագծելու համար այդ աշխարհի ռոմանտիկ տեսիլը.

*Մեր հին այգին է,  
Մեր եղրևանու թուփը կապուտակ  
Ու Ճերմակ մի գառ,  
Որ արածում է եղրևանու տակ...*

*Օրն արևոտ է...  
Տաք շառավիղը աչքերս ծակում,  
Տատս չոքել է, սև բուրդ է թրջում ու խոսում կամաց,  
Ո՞ն հետ է խոսում,  
Ջրի՞,  
Արևի՞...  
Դեմից սարերն են նայում քարացած,  
Սարերի հետ է  
Կամ աստծո հետ է խոսում երկի:*

Խոսում բնապատկերները, ժամյակային նրբության հասնող մանրանկարային հյուսվածքները, որոնք հաճախակի ընդհատվում են գծերի գրաֆիկական խստությամբ, վերստեղծում են հայրենի լեռնաշխարհի կոլորիտային համայնապատկերը, ուր ամեն ինչ նորից «նման է այնպես նախաստեղծության»: Քանի խորանում է կարոտը, այնքան ավելի ուժգին է հնչում իրերի խոսում լռության բարբառը.

*Եվ մնացին արահետներ,  
Որ շվարած կարկամում,  
Որ չգիտեն, ու՞ր են գալիս,  
Ու՞ր են գնում, ու՞ր տանում;  
Եվ հանդերում լուսնյակի տակ  
Մնացին տաղ ու կանչեր,  
Որ գիշերով գարթնում հանկարծ  
Եվ ուզում է դողանջել:  
Եվ ծայրեծայր մնաց մի գետ,  
Որ փրփրած ծառանում,  
Հետո անզոր փշրվելով  
Իր ործաքարն է ծամում...*

Մարդու կարոտը փոխանցվում է իրերին: Հեքիաթային այդ երկրից հալածվել է շունչ ու կենդանություն, լուռ ամայությունների մեջ միայն հնչում է համր քարերի ահավոր ճիչը, մեկ էլ, երբ «գիշերն է իջնում աշխարհին»:

*Չարթնում են հանկարծ վաղեմի ծայներ,  
Արծազանքներ են արթնանում հանկարծ...*

Չուշը դառնում է հիշատակ, կարոտը վերածվում է հավատի: Անշունչ իրերը իրենց լռության խորքում պահում են երբեմնի ծաղկուն կյանքի աղաղակները, այն ծայները, որ «իրիկնային դողանք են եղել», եղել են աշխարհաշեն հորովել ու «ջրվորի տաղ՝ լուսնկայի տակ», քարափի գլխից մանկանը կանչող մոր կանչ են եղել, վարդավառի զրնգոց, հեռվից պանդուխտներին կանչող «տաք, քնքուշ շունկ», եղել են մի ամբողջ կյանք, որ հիմա ծուլվել են ամայացած երկրին ու ծուլված պիտի մնան, մինչև որ գա օրը, մինչև որ կրկին հարազատ լեռնաշխարհը թնդա իր վերադարձած զավակների ոտնաձայներից: Դավթյանական կարոտի մեջ այդ հավատի հույսը կա, այդ հույսի խորհուրդը, որ բանաստեղծորեն հաստատում է հավերժական մի ճշմարտություն. երկիրն ու ժողովուրդը կապված են ճակատագրով, կապված են պատմության անհաղթահարելի ուժով: Այդ կապը ոչ մի գորություն չի կարող խզել:

Վ. Դավթյանը բանաստեղծության հրաշագործ լեզվով վերստեղծում է երկնահաս լեռներով ու խոր անդունդներով, բերրի դաշտերով ու կանաչ հովիտներով ծածկված այն փոքրիկ հողակտորի կենսագրությունը, որ եղել է իր անմեղապարտ ժողովրդի հայրենիքը, ստեղծարար աշխատանքի մաքրությամբ օժտված նրա կյանքի, նրա փոքրիկ ուրախությունների ու մեծ տառապանքների հավերժական օրրանը: Մարդուց կարելի է խլել ամեն ինչ, բայց մարդը կապրի, քանի դեռ կա միս ու արյուն դարձած հիշողությունը: Առավել խորին խորհուրդ ունի ժողովրդի հիշողությունը, որ, փոխանցվելով սերնդից սերունդ, դառնում է ապրելու եղանակ, կենսաձևի հատկանիշ: Բանաստեղծի ծայնը այդ հիշողության արծազանքն է՝ մարմին առած կենդանի տեսիլքների մեջ, որոնք ապրում են իբրև շոշափելի իրակացություն:

Անցած, բայց հիշողության մեջ հավիտենապես ներկա ժամանակների դրաման մի ուրիշ բովանդակությամբ է բացվում «ծննդավայր» շարքի երրորդ մասում.

*Պիտի վեր կենամ այս առավոտ  
Ու զնամ այնտեղ, ու զնամ մեր տուն...*

Բայց բանաստեղծը մտքի սլացքով ու հոգու թևերով է մեկնում հայրենի տուն, քանի որ աշխարհում այնպես է եղել, որ նա կարող է ամենայն տեղ զնալ, լույ չի կարող զնալ հայրենի տուն: Կյանքում անհնարինը միանգամայն հնարավոր է դառնում բանաստեղծության հրաշագործ աշխարհում: Վերակենդանանում, իրական հեքով շնչում է անկրկնելի մի եզերք, ուր հազար ձևերով ու հազար երանգներով իրագործված է աշխարհաստեղծության խորհուրդը: Այնտեղ երկինքն ու երկիրը ծուլվում են իրար, ամեն ինչ թաթախված է երկինքով, հողով, արևով ու առավոտով, լեռնաշխարհն ինքը անդունդից կատար այրվում է և դառնում այրվող երկրպագություն՝ «արևի, լույսի ու կապույտի» դեմ: Բանաստեղծական պատկերի հյուսվածքում կրկին շողարձակում են հայ քնարերգության մշտական ուղեկիցները՝ արևի, լույսի, կապույտի խորհրդանշանները, անակնկալ հարաբերությունների մեջ են մտնում բանաստեղծական իդեալի նոր ծավալումների հետ՝ դավթյանական պատկերին հաղորդելով ինքնատիպ փայլ, շքեղություն ու խորք: Բայց տեսիլք-իրականությունը շարունակվում է բացվել ու բացվել: Բանաստեղծի վերստեղծածը սովորական աշխարհի չէ. այնտեղ տոն է եղել, հող ու ջրի հանդես, աստվածներն են այնտեղ հարբած խրախճանել, այնտեղ իր մերկություններով աշխարհ է շլացրել Աստղիկ աստվածուհին՝ «մեր դաշնության տենչանքը քնքուշ, մեր այրյան աղերսն ու ծարավը մեր», և այս ամենի մեջ՝ բնության սման մաքուր ու ներդաշնակ մի կենցաղ, գեղեցկության խորհուրդը հաստատող կյանքի մի թրթռուն հանդես: Ամենուրեք օրինություն ու աղոթք է, աստղերի լույսի տակ կտուրներին հավաքված աղջիկների ծիծաղ ու երգ, գաղտնիք ու երագ, ցորենահացի ու դաղձի բույր, հեռու կտուրներից մորմոռացող անտունի, սիրո ու կարոտի երգ գաղտնի... Այնտեղ առավոտները բացվում են «որձաքարերի պես կապույտ ու առողջ», սաղարթ ու տերև, ծառ ու ծաղիկ, հավք ու թռչուն «զրնգում էին մի պարզ բարբառով»:

Բանաստեղծի գրչի տակ զրնգում է մայրենի լեզուն, բառը լույս է արձակում, դարձվածքը՝ լույսերի փունջ, որոնց ծփանքի մեջ ցուցվում է պատկերների կայծկտուն ուլունքաշարը: Վ. Դավթյանի պատկերները շլացնում են անսպասելի գյուտերով, անակնկալ համադրություններով ու հակադրություններով: Բանաստեղծը զգալով տես-

նում է, տեսնելով՝ զգում; Բառերի կախարդանքը շունչ է հաղորդում իրերին.

*Ժառերը ծիծաղում մանրիկ,  
հսկում են լուսնյակի լարին,  
Առվակը աստղեր է առել,  
Ձնգալով զարկում է քարին...*

Այս պատկերի մեջ հիրավի դասական ուժ կա: Մտածողության արտառոց ձևերը, խոսքի ներքին հնչեղանգի այսպես կոչված ինտելեկտուալ բարդացումները «նորարարության» թեթև խաղը խորթ են Դավթյանի բանաստեղծական խառնվածքին: Նա մեր այն բանաստեղծներից է, որոնք գործնականում ապացուցում են բանաստեղծական ավանդական ձևերի անսպառելիությունը, միայն թե հնարավոր լինի նոր կապ տեսնել երևույթների ու նրանց համարժեք լեզվական միավորների միջև, միայն թե հնարավոր լինի բառերից քամել իմաստի նոր հյութեր, միայն թե հնարավոր լինի գյուտի հանկարծակիություն հաղորդել պատկերին: Դավթյանի տաղանդը շռայլորեն օժտված է այդպիսի հնարավորություններով, և դրանք բացվում են, երբ հոգին արթնանում է քնարական պահի լուսավոր տրամադրությամբ: «Տեսլիքը» ենթաշարքում ծննդավայրի ռոմանտիկ պատկերը ողողված է այդպիսի լուսավոր տրամադրությամբ:

Սակայն հայրենի լուսավոր եզերքի վերահայտնության բերկրանքը անխառն չէ: Բանաստեղծին մշտապես ուղեկցում է ինչ-որ ներքին տազնապ, ինչ-որ մի տանջող թախիծ է ծորում նրա կարոտից: Չէ՞ որ նախաստեղծ ներդաշնակության, բարության ու բարիքի այդ աշխարհը տեսիլք է միայն: Տեսիլքի մեջ էլ վրա է հասնում այրող խորշակը.

*Եվ նախ թվաց, թե ամպ է դա,  
Ամպ չէր սակայն,  
Ապա թվաց, թե հողմ է սև,  
Դողմ չէր դա, ոչ...*

.....  
*Չամատարած մի սև մորեխ,  
Չամատարած մի սև մարախ.  
Չամատարած մի սև երախ,  
Չամատարած խածող ժանիք,  
Խայթ էր խոցող...*

Եղել էր լույս, և եղավ խավար: Աստվածության մեծավայելուչ տրտմությամբ ու անասելի ցավով է գծում բանաստեղծը ներդաշնակության փլուզման, բանական ու մարդկային արժեքների կործանման պատկերը: «Կար արեգակ մի հուիրան», «ու ճառագայթ չեղավ իսկույն, չեղավ արև» ... կար երազանք, կար որոտների փայլ ու կապույտ, և «չեղավ կապույտ, չեղավ երազ», կար արտերում ծավալվող սեր ու բարիք, կային հերկեր ու հորովել», «և արտ չեղավ, չեղան հասկեր...» ...Այսպես եկավ արհավիրքը, եկավ անտես «խլուրդի պես հսկայական՝ գետնածավալ ու ծանրացող», եկավ ու թանձրացավ «աղբյուրների մաքուր լույսին», «հողին, շունչին, այգաբացին, այն աշխարհներին՝ ավետյացին» ...Այսպես երկնակարոտ երկիրը, մարդկային բարձր արժեքների, թև ու թռիչքի իրական աշխարհը դարձավ հուշ, կարոտ, տեսիլք, դարձավ անմեռ հիշողություն, դարձավ հույս ու հավատ, «բոցերի մեջ հուրհրացող» հեռու և մշտապես հարազատ մի աշխարհ, մի անկեղ մորենի.

*Եվ այրվում է նա...Եվ բույրը բոսոր,  
Կապույտ է ու հիր,  
Այրվում է, այրվում...Եվ բոցը մորմոք,  
Կապույտ է ու կանչ,  
Անկեղ մորենին այրվում է, այրվում  
Եվ չկա մոխիր,  
Չկա սպառում և չկա վախճան...*

Վահագն Դավթյանն իր բանաստեղծական լավատեսությամբ հաստատում է այդ անվախճանության խորհուրդը, փայփայում է վերագտնումի հավատն ու հույսը: Եվ այդ հավատը իսկապես անմեռ է, քանի դեռ կենդանի է հիշողությունը:

## ԿԵՑՈՒԹՅԱՆ ՍԿԻԶԲՆ ՈՒ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Այսօր արդեն գրեթե ոչ ոք չի կասկածում, որ Հրանտ Մաթևոսյանի գործերը սահմանված են տևական կյանքի համար: Դրանք մեր օրերի, մեր կյանքի պատմությունն են, բայց միայն մեր օրերի համար չեն: Այսօրվա ընթերցողը, քննադատը, որքան էլ խորաթափանց լինի, չպետք է ունենա այն հավակնությունը, թե ինքը մի ուսումնասիրությամբ կկարողանա թափանցել գրողի ստեղծագործության բազմածալք աշխարհի բոլոր շերտերը, հայտնաբերել բոլոր հարստությունները:

Այս գիտակցությամբ ենք, ահա, ընթերցողների հետ ցանկանում կիսել Հ. Մաթևոսյանի «Ծառեր» ժողովածուից ստացած մեր որոշ տպավորությունները:

Մաթևոսյանի վիպակներից մեկի պատանի հերոսը շրջապատի աշխարհն ու սեփական աշխարհի ներսը զննում է այսպիսի մի խորհրդածությամբ. «Մարդիկ եթե չլինեն, աշխարհը տխուր կլիներ: Շատ խոտ կլիներ, խոտերի միջով գետը կզնար, սպիտակ թիթեռը խոտերի վրայով դեսուդեն կքշվեր... տխուր ու գեղեցիկ կլիներ: Հիմա՝ ոչ տխուր է, ոչ էլ գեղեցիկ, ոչ էլ գիտես ինչ անես: Ինչու՞ է պտտվում բազեն: Ինչու՞ են կանգնած ծառերը: Կանգնած են ու միայն կանգնած են: Պտտվեց-պտտվեց ու, ասենք թե, ընկավ ու մի լոր խփեց, հետո՞: Հետո դարձյալ պտտվում է: Երբ պտտվում է՝ գեղեցիկ ու տխուր է, չգիտես ի՞նչ իմաստ, բայց գեղեցիկ ու տխուր մի իմաստ է լինում: Ինչպե՞ս է առաջացել երկիրը, ու՞ր են գնում գետերը, ինչ է մտածում ծին՝ երբ չի արածում և չի շարժվում, այլ ժամերով կանգնած մտածում է, ո՞ր ծովից, ի՞նչ անտառների վրայով են գալիս ամպերը, ինչու՞ երեկոները լինում են այդպես տխուր, մտածկոտ ու ծանր, իսկ առավոտները՝ այդպես մաքուր ու հիմար, ինչու՞ մեր հայ ժողովուրդը, երբ տափաստաններն ազատ էին, չի գնացել, գնացել, գնացել մինչև մեծ ծովը դենը կտրի, այլ մնացել է այս ծորի մեջ. որտե՞ղ է վերջանում աշխարհը, ինչու՞ է թպրտում, ի՞նչ է ուզում մեր սիրտը» (Հրանտ Մաթևոսյան, Ծառեր, Երևան, 1978թ.):

Հրանտ Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները, համենայն դեպս «Ծառեր» գրքում, ապրում են, գործում, մտորում, պայքարում են, հաղթում ու պարտվում հենց այս հարցականների հանգույցներում: Այս հողի վրա է ձևավորվում գրողի աշխարհի ներքին միասնականությունը, աշխարհ, որ այնքան խորն է համակված կենդանի, թրթռուն, հարաշարժ կեցության իրական շոշափելի շնչով: Տեղ-տեղ թվում է,

թե քայքայվում, կոտորակվում է այդ միասնականությունը, քանի որ գրողը դժվարանում է իրար բերել կյանքի բարդ հանգույցներում խճողված, մարդկային հարաբերություններում կորսված կապերի ծայրերը: «Կենդանին ու մեռյալը» վիպակում, օրինակ, ծնակուտցի երիտասարդը մեծ մայրաքաղաքում, տարբեր սկզբունքների, բարոյական արժեքների շրջապատյուտի մեջ իրեն կտրված ու միաժամանակ կապված է զգում ինչ-որ մի անանուն սկզբի, մեծ ու անբացատրելի մի ամբողջի հետ: Այդ շրջապատյուտի մեջ նա հաճախ օտարվում է իրենից, կրկին ու կրկին վերադառնում է իրեն, ամբողջ էությամբ, ցեղի ամբողջ ծայնով, ձգտում է պահպանել իր անհատականությունը, անհատականություն, որ ինքը ժառանգել է մարդու այն տեսակից, որ «եթե չէր աշխատել, հացից ամաչում էր, եթե իր մտածածը չէր՝ ասում էր՝ «ասում են, ասվել է», եթե գործից, ընկերությունից, թշնամությունից անտղամարդ էր ելել՝ իրեն արժանի չէր համարում կնոջ ծոցը մտնել. կնոջ վայելքին արժանանալու գործ անելուց հետո էր կին տեսնելու և վերմակի տակ կնոջ կոնքին խփելու էր որպես հպարտ իր կրծքին»: Բայց շրջապատում նա ամենուրեք տեսնում է այդ անհատականության ժխտումը, տեսնում է, թե ինչպես կողոպտում, մանրացնում, կեղտոտում, էժանացնում են իր անհատականությունը, «իր կյանքի պաշարը»:

Ժամանակակից մարդու գոյության դրաման է սա, որ առնվազն միամտություն կլիներ հանգեցնել միայն բնական սկզբի և այդ սկզբից ավելի ու ավելի հեռացող քաղաքակրթության պարզ հակադրությանը:

Այդ նույն դրաման չէ՞ արդյոք Մեսրոպի՝ համանուն վիպակի հերոսի գոյության խարիսխը, միաժամանակ այդ գոյության բացասումը: Մանուկ է եղել նա, երբ կոպիտ մի հարվածով զրկել են նրան անհատականությունից՝ իր աչքի առաջ սպանելով հորը: Ու նրա ամբողջ կյանքը այդ կորսված անհատականության տանջալից որոնումն է եղել: Մեսրոպի հոգում անընդհատ ծխացել է վրեժի անթեղը, բայց երբեք չի դարձել կրակ: Նա ինքն էլ չի հասկացել, թե ինչու: Միայն մի հեռավոր, անբացատրելի ծայն է կանչել նրան դեպի իր սկիզբը: Անողորմ կենսափորձը վերջապես նրան հանգեցրել է մի անհերքելի ճշմարտության. «Արջն ինչու՞ է ուժեղ, որովհետև արջը ծնակն է, ծնակի մի մասն է: Իր մի մասով ծնակը արջ է, դե հիմա գնա ու գտիր, թե որտեղ է ծնակը վերջանում ու սկսվում արջը»: Կյանքի մայրամուտին Մեսրոպն այս կենսափիլիսոփայությունն ուզում է ի-

րագործել յուրովի, որքան միամիտ, նույնքան էլ գեղեցիկ ճանապարհով. «նա մտել էր երբեք էլ մայրուղի չհասնող մի արահետ, որ նրան տանում ու տանում, խորացնում ու խորացնում էր անտառի վայրենության մեջ՝ արջի ու հաճարենու, քարաբծվի ու բվեճի, եղնիկի ու քամու աշխարհ: Այնտեղ ժայռերը ծերունու նման խոժոռվում են, արջը, իբր, ճղճղված կոճղով նվազում է չգիտես ինչ, կայծակները հրդեհում ու անձրևները մարում են կաղնիների հրդեհը: Առվակը թաքցնում է գայլի փափուկ ոտնակոխը և գայլը մոտենում է եղնիկին, իսկ կեչու չոր ծյուղը տեսնում է այդ դավը և կոտորվում ու զգուշացնում է եղնիկին: Եվ խոր ծյուղ է լինում և նիրհող անտառը հորինում է գալ ամառվա իր հեքիաթը, որն սկսվելու է կկվականչերով և ավարտվելու է վերջին մոռերը հավաքող արջի ինքնամոռացությամբ և նապաստակի միաչքանի քնով»:

Մարդը իր մահկանացուն կնքելուց առաջ ձգտում է հաստատել իրեն, հավերժացնել իրեն անտառի հեռուներում թողած աղբյուրների զուռերով, լորու կեղևի բաժակներով և «Մեսրոպ Ղ. XX դ.» մակագրությամբ: Բայց արի ու տես, որ այս դեպքում էլ քանդված կապը չի հանգուցվում իր միացման կետում: Մի ամբողջ խաթարված կյանքի գնով հայտնագործված ճշմարտությունը թեթևորեն հերքվում է մի այլ ողջախոհ սկզբունքով. «Լավ մարդ է, բայց իր օգուտն ու վնասը չի ջոկում, ձին քացի է տալիս նրան, եզը՝ հարու: Անխելք է, ձին պոզ չունի՝ կանգնիր առջևը, եզը քացի չունի՝ կանգնիր ետևը: Օրենք է, պիտի ենթարկվես»:

Կեցության դրաման մի այլ ուղղությամբ է ծավալվում «Ծառեր» վիպակում: Խորարմատ, հաստատուն, ամեն հողմի անմոռնչ դիմացող, մշտապես ինքնանվիրումի ու ինքնագոհության պատրաստ ծառային սկզբունքը հակադրվում է, կամ գուցե ավելի ճիշտ կլիներ ասել, համադրվում է բուռն շարժման, ակտիվության, հաղթական կամքի սկզբունքին: Ո՞րն է այս սկզբունքներից առավել կենսունակը: Թվում է՝ գրողը հակված է երկրորդի կողմը, թեև արվեստագետի անսխալ բնագողով այնուամենայնիվ խուսափում է միանշանակ վճռից: Ո՞րն է Ավետիքի, Սիմոնի, նրանց ողջ գերդաստանի գոյության իմաստը. չէ՞ որ «մատաղի գառի», ամեն վայրկյան հատվելու ենթակա «հանդի ծառի», վերջապես, «այգու խրտվիլակի» բարոյականությունը կյանքի ժխտումն է, մինչդեռ առնաուտ Իշխանի «զրնգուն ու քինոտ» արյունը եռում, մշտաբուխ կյանքի խորհրդանշանն է: Բայց նույն Ավետիքը «տասը տարվա բանակ է զնացել եղբոր փոխա-

րեն», «կառավարիչի սելին կոռի է լծվել եղբորորդու փոխարեն», տարիներով իր ուսերին է կրել եղբոր որբերի ու որբևայրու հոգսը, ինքն իր համար չի եղել, ուրիշների համար է եղել: Մարդկային կեցությունը հենվում է հենց այսպիսի բարոյական արժեքներ վրա, որոնք հաստատուն ու անբաժանելի են հազարամյակների փորձով: Մինչդեռ Իշխանը, եթե իբրև հաղթական կամքի սկզբունք կենսական անհրաժեշտություն էլ է, ապ իբրև այդ սկզբունքի իրականացում, ինքնանպատակ է, ինչ-որ տեղ բացասում է ինքն իրեն...

Եվ այսպես, կրկին մտահոգիչ հարցականներ, նորից անկախ, բազմանշանակ պատասխաններ... Սա, թվում է, Զրանտ Մաթևոսյանի պոստիկայի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն է, որ դրսևորվում է նաև նրա գեղարվեստական աշխարհի միասնական ոճական համակարգում: Քննադատությունն, օրինակ, նկատել է, որ Մաթևոսյանի սյուժեները, եթե այդպիսիները ավանդական իմաստով կան էլ նրա ստեղծագործություններում, սկիզբ և ավարտ չունեն. դրանք սկսվում են ժամանակի մի շարժական կետից, ավարտվելով շարունակվում են, շարունակության մեջ ընդհատվում:

Սակայն մի բան ակներև է, որ Մաթևոսյանի բոլոր հերոսները, որքան էլ նրանք տարբեր լինեն միմյանցից, ապրում ու գործում են միևնույն մտքերի, հոգսերի, հակասությունների, վերջապես, միևնույն իդեալների աշխարհում: Լայն ու զարմացած հայացքով իր համար ծանոթ ու միաժամանակ անծանոթ աշխարհը դիտող ծնակուտցի պատանին, Անտոնիոնիի ու Բերգմանի արվեստի գաղտնիքները պեղող Արմեն Մնացականյանը, իր ապրած ու չապրած կյանքի իմաստը որոնող Մեսրոպը, աշխարհի ու մարդկանց դեմ չարացած, միաժամանակ աշխարհով ու մարդկանցով ափեափ լցված Աղունը, մյուսները, բոլորն էլ ծագում են միևնույն սկզբից, գնում են դեպի միևնույն սկիզբ՝ ամեն մեկն իր ճանապարհով, ամեն մեկն իր ճակատագրով, ամեն մեկն իր միջով: Բոլորն էլ խարիսխ են որոնում, բոլորն էլ ձգտում են հաստատել իրենց: Նրանք գրեթե բոլորն էլ հասուն մարդիկ են, տարիների ու կյանքի փորձով անցած ամբողջական բնավորություններ, ձգտում են հասկանալ կեցության շարժման օրենքներն ու նպատակները, քննել մարդկային հարաբերությունների մութ հանգույցները, հասկանալ իրենք իրենց: Բայց միշտ, երբ խորթ ու խրթին տրամաբանությունը դեմ է առնում ճակատագրական անբացատրելիին, վրա է հասնում մտքի մանկացման, զգայությունների ու պատկերացումների «պարզունակացման» պահը, և ամեն ինչ դառնում է

հասկանալի, աշխարհի հեռավոր ու մոտավոր եզրերը իրենց տեղն են գտնում կապակցված շղթայում:

Մանկական պարզունակ փոխառնչությունը մարդու և բնության, մարդու և աշխարհի, վերջապես մարդու և մարդու միջև, Յ. Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում ինչ-որ երկրորդական մանրամասն չէ, ոչ էլ օժանդակ ոճական հնարանք: Դա գրողի ինքնատիպ գեղագիտական համակարգի կարևոր բաղադրիչներից է:

Մանկության մտապատկերն ինքնին անբաժան է բանաստեղծականի գաղափարից: Եվ որքա՛ն բազմազան են այդ գաղափարի գեղարվեստական ձևերն ու եղանակները: Մի դեպքում մանկությունը ոգեշնչման աղբյուր է դառնում՝ իբրև լուսավոր տեսիլք, որ անցել է՝ իր ետևում թողնելով մաքրության, գեղեցկության, անմեղության թախծալի կարոտ: Մի այլ դեպքում մանկական տպավորությունների անկրկնելի շղթան, որպես իրական վերապրում, ուղեկցում է արվեստագետին ամբողջ կյանքում՝ պայծառացնելով նրա հոգին, թեթևացնելով հասունության բեռը: Մի երրորդ դեպքում արվեստագետը վերհուշով կյանքի կոչված մանկական տեսիլների մեջ հանգիստ ու հանգրվան է որոնում շրջապատող իրականության հարցականներից: Այս ամենը հարազատ է նաև Յ. Մաթևոսյանի խառնվածքին: Բայց խոսքն այստեղ 20-րդ դարի արվեստին, ընդհանրապես մեր օրերի գեղարվեստական մտածողությանը հատուկ այն երևույթի մասին է, երբ մանկական հայացքը, միտումնավոր պարզունակացված աշխարհատեսության կերպը ստանձնում է ինքնուրույն դեր, դառնում է աշխարհաճանաչման մեթոդ:

Ամենաբնորոշն այս տեսակետից «Սկիզբը» վիպակն է: Այդ վիպակից էին քաղված վերևի տողերը, ուր խտացված է վիպակի մայր գաղափարը, որ մի տեսակ լեյտմոտիվային նշանակություն ունի ամբողջ գրքի համար, անցնում է բոլոր գործերի միջով, թափանցում բոլոր շերտերը: Արմեն Մնացականյանն, օրինակ, ասպիրանտ Եվա Օգբրովայի հետ վեճում իր անհատականությունը պաշտպանելիս հանկարծ թողնում է ծանրակշիռ դատողությունները, գիտական տրամաբանությունը և հիշում, թե ինչպես ծնակուտցի 11-12 տարեկան տղան մեծերի համար այնքան դժվար հաղթահարելի խնդիրը լուծում է իր մանկական պարզ ու ուղղամիտ համոզվածությամբ: Նա ցուրտ ծանախ մի օր խոտը անտառից պիտի բերեր տուն, բայց վախեցել է, ճանապարհի կեսից փախել, դատարկ ծեռքով է վերադարձել տուն և իրեն իրավունք չի վերապահում օգտվել հայրական օջա-

խի ջերմությունից: Նա պատժում է ինքն իրեն, այլապես «կնվաստանար, կոչնչանար, ծիծու կդառնար»: Մանկական բարոյականության այս պարզ օրենքը կենսական մեծ տարողություն ունի:

Նույն ծնակուտցի 11-12 տարեկան տղան է, թեև այլ անունով «Սկիզբը» վիպակի հերոսը, որը գրական կերպար էլ չէ սովորական իմաստով, այլ ավելի շուտ սկզբունք է, բարոյական դիրքորոշում է: Տղան ապրում է երկու կյանքով: Մեկը իսկական բնական կյանքն է, որ նա կրում է իր մեջ՝ ուրիշներից թաքուն, ուրիշների համար անտեսանելի: Այդ կյանքի ուղորտում է նա լսում ամենուրեք թագավորող ներդաշնակության մեղեդին, որ գալիս է ուրիշ աշխարհներից, լցվում է Ծնակուտի ծորերն ու անտառները, հետո տարածվում այլ աշխարհների վրա: Նրա գտած մոռուտը՝ կուսական անաղարտությամբ ու եղմիկների շնչով, այդ ներդաշնակության մի բեկորն է, և տղան իր մանկական միամիտ հայացքով ուզում է անաղարտ պահել մաքուր աշխարհի այդ բեկորը մեծերի կոպիտ միջամտությունից: «Թուքը պետք է կուլ տալ և այս տեղը, ուր քիչ առաջ նիրհել է եղմիկների հայր-մայր-հորթ ընտանիքը, պահել քո մեջ հենց այսպես առանց անունի-գորգի չափ հարթ մի տեղ, կարմիր երեք եղմիկ, շողի մեջ դեղնականաչ մոռի մի թուփ և լուռ անտառ»:

Տղայի մանկական հայացքն աշխարհն ընդգրկում է իր ամբողջության մեջ, տեսնում է աշխարհը, եթե կարելի է ասել, հեռանկարում, ուր մանրամասները, անցողիկն ու պատահականը ծուլվել են խոշոր, մնայուն գծերի մեջ: Հեռվից, անտառի եզրից գյուղը նրան իրական ու միաժամանակ անիրական է թվում: Նա կարծես կորցնում է ժամանակի զգացողությունը: Ծառին փորագրված հորեղբոր անունը նրա երևակայությունը մղում է այլաշխարհային զուգորդումների: Ժամանակի հոսքը ետ է շրջվում, հորեղբայրը անցյալ է ու միաժամանակ ներկա: Ներկան ու անցյալը փոխում են իրենց տեղերը: Վերջը դառնում է սկիզբ, սկիզբը դառնում է վերջ ու մի նոր սկզբի սկիզբ:

Մարդու և բնության, ծառի ու եղմիկի, բույրի ու գույնի փոխներթափանցման, անպարփակ միասնականության հեռավոր կանչի մեջ անբացատրելի մի պահի շրջվում է նաև աշխարհի տարածական պատկերը: Ծնակուտը կարծես շարժվում է մեծ աշխարհի սահմանների վրա, մեծ աշխարհը ամփոփվում է Ծնակուտի անտառներում ու ծորերում. «Հեռու ծովերի երկնքում ամպերը բացում են իրենց քևերը և ճանապարհ են ընկնում գալու անծրևելու մեր ծորերում, մեր անտառի վրա: Անծրևը խաղաղ խշշում է տերևների մեջ: Եվ ապրում են,

այսպիսով, մի հաճարկուտ, մի երկու եղմիկ, մի երկու կաղնի, մի քանի աղբյուր ու մի գետակ: Խանձված տափաստանները ճանապարհին ինչու՞ չեն կարողանում քաշել ու կողոպտել, երկնքից իջեցնել, քամել-կողոպտել մեր ամպերը, խանձված անապատների շուրջը չի հասնում ամպերին: Ո՛չ, ծանր ամպերը չեն կարող անցնել անապատների վրայով շատ երկնքից, ծանր ամպերը շարժվում են երկիրը լիզելով: Ամպերը ունեն մեր ծորը մտնելու հատուկ իրենց ճանապարհը. ծովից դուրս են գալիս ու գետն ի վեր, գետն ի վեր ծորերով գալիս, գետից նույնպես ջուր են վերցնում, և շատ չեն վերցնում, որպեսզի տեղնուտեղը չպայթեն, քիչ չեն վերցնում՝ որպեսզի ծանր լինեն և քամին ծորից չհանի, սարն անցնում են գիշերով, լսվում է, թե նրանք ինչպես են խշշում ոչխարի բրդի մեջ, և մանր ծորակներն ի վար մտնում են մեր կիրճը, չորանը սարի գլխից նայում ու տեսնում է, որ դեղին անապատը մնացել է դեղին անապատ, իսկ ամպը մի քիչ խոնավացրել է ոչխարների բուրդը և կիրճն ի վեր հեռանում է»:

Հիշենք նաև, թե ինչպես «Գոմեշը» սքանչելի պատմվածքում «ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրիւրալով տանում էին մի մեծ արև»:

Արևը, ամպերը մեծ համայնի, կեցության գոյատևան հիմք են: Տղայի ներքին հայացքը իրար է բերում այդ համայնի հեռավոր ծայրերը, ուրիշ աշխարհները դառնում են մոտիկ ու ծանոթ, Ծմակուտը հեռանում, փոխվում է ուրիշ աշխարհի...

Տղայի տուրքի խորքից բարձրանում է մի խուլ տնքոց. դա իր սեփական տնքոցն է, միաժամանակ հորեղբոր տնքոցն է, ծառի տնքոցն է. լուռ ու անշարժ մտորող ծիւղ տնքոցն է, «հասկանալու ճիգից կնճռուվելու չափ հին խնձորենիների» տնքոցն է, մարդկային ցեղի տնքոցն է, որ ենթակա է ինքն իրեն վերստեղծելով, սեփական սկզբին վերադառնալու անխախտ օրենքին: Ռուս քննադատ Ջորտուսկին այս գիծը ամենաբնորոշն է համարում Մաթևոսյանի ողջ ստեղծագործության համար. գրողի մասին իր հողվածը նա խորագրել է «Ցեղի անմահությունը»:

Մոր կանչը տղային վերադարձնում է իրականություն. «Հարկավոր էր գյուղ իջնել, տուն գնալ, բայց տղան չէր ուզում գնալ»: Նա չի կարողանում միանգամից կտրվել խաչավորվող ժամանակների տարօրինակ խաղից: Տղան զգում է, ինչ-որ տեղ չի էլ գիտակցում, որ զգում է, թե ոչինչ անհետ չի կորչում, ամեն ինչ շարունակվում է, շարունակվում է նաև իր մեջ, թե իր տուրքում ամբողջապես համակված է նոր սկիզբների խորհուրդով: Տղան հյուսում է իր երազը, հյուսում է իր սկզբի լեզունը: Հոգևոր մեջ «փայլվիլում ու լույս էր տալիս» մեծավոր մի տանձենի: «Նա ոչ մեկինը չէր, ոչ ոք նրան չէր պաշտպանում, բայց նա գեղեցիկ էր: Բուրդից շուտ նրա տանձն էր հասնում, նա թաքնված չէր, բաց հովտում բաց՝ նա այդպես կանգնած էր, ամենաշատն էր ծեծվում, բայց նա փայլիլում ու լույս էր տալիս»: Այդ լույսի ակունքի մոտ տղան հիմնելու էր իր տունը, դնելու էր իր շարունակության սկիզբը: Այսպես է աշխարհը նորից դառնում աշխարհ:

Բայց ժամանակների նույն քմահաճ խաղով տղային պարտադրված է մի այլ երևութական կյանք: Գյուղը իր մարդկանցով բուրդովից ուրիշ աշխարհ է: Այդ աշխարհն էլ ունի իր օրենքները, որոնք անհասկանալի են տղայի համար, ուստի և զզվամբ, չարություն, ատելություն են ծնում նրա հոգու մեջ, թեև ինքն էլ չգիտի ում դեմ, ինչի դեմ, հանուն ինչի: Տղան միայն «ատում էր նրան, ով կարող էր այդպես առնել նրա քաղած մոռը իր ոտքերի արանքը և ուտել մի քիչ կատակով, մի քիչ արհամարհանքով, իսկ ընդհանրապես՝ անտարբեր, ինչպես որ եզն է կոխում քո ոտքը»: Նրա համար լաց լինելու չափ, մեռնելու չափ վիրավորական է, որ մայրը բոշայի է նման, որ թամբը շալակին նա մի անիրական աշխարհի արարած է թվում, վիրավորական է տղաների անպարկեշտ հայացքը՝ ուղղված գետափի կիսամերկ կանանց, վիրավորական է, որ մանկամարդ ու գեղեցիկ աղջիկների կողքին անհարմար դիրքով է պառկած նրանց «իրեշ հորաքույրը», վիրավորական է, որ Գրիգորյանի վիշտը անմաքուր է, որ շղոմների ընտանիքը ծաղրի առարկա է գյուղի բերանում, վիրավորական է, վերջապես, որ աղբյուր հուշարձանի մոտ քեֆ անող մարդկանց միջավայրում ինքն այնքան խղճուկ, անօգնական, այնքան արհամարհված է: Տղայի մանկական հայացքը չի էլ ուզում խորանալ այս ամենի տուրքի մեջ, իմաստավորել այս ամենը պատճառ-հետևանքի կապակցված շղթայում: Այս ամենը չի տեղավորվում իր իսկ հայտնագործած սկզբի մեջ, չի տեղավորվում ժամանակի անվախճան հոսքի մեջ, դուրս է տարածությունից:

Տղան իր համար էլ անբացատրելի մի բնագոյով զգում է ավելի տևական, ավելի հաստատուն, ավելի խոր մի ճշմարտություն: Դա ծառի ճշմարտությունն է, որ ծռնվելով, ինքն իր վրայով մատ առ մատ մագլցելով, ձգտում է վեր ու վեր, դեպի սպիտակ երկինքը: Եվ տղան ավելի լավ է հասկանում ծառի խորհուրդը: Նա հասկանում է, որ զույգ բները

միասին չեն ճոճվում, այլ մոտենում են, սեղմվում ու հեռանում են, և ծառը տնքում է այն ժամանակ, երբ հեռանում են և տնքում է, երբ սեղմվում են: Ծառը իր բույնը բաժանել է երկուսի, որպեսզի նորից միանա, նորից բաժանվի ու միանա, ծավալվի, տարածվի, բազմապատկի իր սկիզբը: Իսկ հորեղբայրը երկաթե սեպ է մխրճել տապալած ծառի բնի մեջ. «Փայտը լուռ ու խուլ էր, փայտի մեջ խեղդվում է սեպը, և սեպի հետ խեղդվում էր տղան»: Սեպը իրերի բնական ընթացքի մեջ մտած օտար մի բան է, որ խաթարում է այդ ընթացքի համաչափ թրթիռը, քայքայում է ներդաշնակությունը, աղավաղում գեղեցկությունը: Գրիգորյանի «անմաքուր» վիշտը սեպ է վշտի գեղեցկության մեջ, քաղաքաբնակ գյուղացու հոխորտ ինքնավստահությունը սեպ է մարդու հիշատակը աղբյուր-հուշարձանով հավերժացնելու վեհ խորհրդի մեջ, զինկոմ Դոշոյանին սիրաշահելու համար գողեգող եղմիկ որսալը սեպ է բնության անաղարտ մաքրության մեջ:

Մանկական հայացքը համառորեն խուսափում է այս ամենից: Գետափի աղջիկների համար ինքը գոյություն չունի, ինքը կա և չկա: Եվ դա ցավեցնում է տղայի հոգին: Բայց այդ նույն աղջիկներին նայելով, այդ աղջիկների միջով տղան տեսնում է մի այլ գեղեցիկ, մաքուր, պարզ աշխարհ: Քաղաքաբնակ Լեռնիկը հարվածում է նրան: Տղայի ներսում բարձրանում է ընդվզման ալիքը: Ձեռքը պարզում է հարվածի, բայց նույն վայրկյանին էլ ետ է քաշվում՝ չուզենալով աղավաղել մաքուր վերնաշապկի սպիտակ անաղարտությունը: Եվ տղան ինքն էլ չի հասկանում, թե ինչու հանկարծ «կարոտեց հորեղբոր դառնը, հովտի տանձենուն, հոր մազոտ դեմքին ու ձեռքին՝ երբ հայրը հնձից եկել է ու թախտին թեք է ընկած»: Առօրյա հարաբերությունների մեջ նա պարզապես օտար է զգում իրեն, նրա էությունը ձգտում է մի մեծ ներդաշնակության, ու մի քանի անգամ կրկնվող կանչը՝ քեռի՛, որն ուղղված է հարբած ու քնած Մեսրոպին, կարծես ուղղված է նաև բոլոր մարդկանց, աշխարհին՝ թե վերադարձրեք ձեր կորցրած արժեքները, մի խանգարեք միմյանց ապրելու մեծ ու ներդաշնակ կյանքի գեղեցկությունը, սեպ մի դառնաք այդ գեղեցկության սրտում:

## ՎԵՐԴՈՒՇԸ ՀՐԱՆՏ ՄԱՔԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՉԱԿՈՒՄ

«Ծառերը» պատմվածքի հերոսուհին՝ Աղունը, իր դեռահաս որդուն խրատ է կարդում. «Մարդն ու անասունը իրարից ջրկվում են հիշողությամբ: Հիշողությունը դրած է անասունի և մարդու արանքում: Հիշողության մեջ ես՝ ուրեմն վառվում ես, մարդ ես, հաշիվներ ունես, անհանգիստ ես – հիշողության մեջ չես՝ հրե՛ն բաց դաշտում կովն արածում է առանց հիշողությունների, իսկ հորթին երեկ մորթել են: Են ծառը թե հիշողություն ունի՝ քոնոնք էլ ունեն...»: Սա Հրանտ Մաթևոսյանի կենսափիլիսոփայության, նրա՝ որպես գրողի, հոգևոր վարքագծի միջուկն է: Այս իողությունը հաստատող մի խոստովանություն էլ հանդիպում ենք երկերի երկհատորյակը բացող հեղինակային խոսքում: Իր հերոսների մասին գրողն ակնարկում է. «Շատերն իմ հիշողության գյուղից են գալիս, երբեմն էլ կարողանում են «զուտ ինձանից» ստեղծել...»: Ուրեմն իբրև օրինակափություն՝ հիշողությամբ, միայն երբեմն՝ հորինումով: Սրանով էլ հիմնականում պայմանավորված է մաթևոսյանական արձակի կյանքային լիությունը, կենսական ճշմարտացիությունը, գրեթե ակնարկային հավաստիությունը: Սա նշանակում է, որ Մաթևոսյանի արձակում վերհուշը ամեն ինչից բացի նաև ստեղծագործական մեթոդաբանություն է, մտածողության կերպ: Սրանից բխող հիմնախնդիրները շատ են և ենթադրում են համալիր քննություն գրողի ստեղծագործության հետ առնչվող տարաբնույթ այլ խնդիրների համատեքստում: Այս ուսումնասիրության մեջ փորձ է արվում առանձնացնել ու բնութագրել գրողի ստեղծագործության մեջ վերհուշի գեղարվեստական գործառույթի մի քանի կողմեր միայն՝ հեղինակի անմիջական ներկայությունը գեղարվեստական պատումի մեջ, հեղինակի և հերոսների ինքնավերլուծություն վերհուշի միջոցով, պատմական հիշողություն, գեղարվեստական տարածություն և ժամանակ, վերհուշի կառուցվածքային գործառույթը և սրանց հետ կապված մասնավոր հարցեր:

\*  
\* \* \*

Ամենից առաջ անձնական հիշողությունների բազմաթիվ թելերով հեղինակը կապվում է իր ստեղծած աշխարհի, այդ աշխարհում գործող հերոսների հետ, դառնում նրանցից մեկը: Խոսքն այն մասին չէ միայն, որ Մաթևոսյանի արձակում գրողի կենսափորձը անմիջա-



կանորեն ազդում է պատումի ընթացքի վրա, այդ ընթացքը պայմանավորում է իրենով, իրադարձությունների ծավալմանը հաղորդում է ինչ-որ ակնարկային բնույթ: Ոչ էլ այն մասին, որ, ինչպես հուշում են ուսումնասիրողների շատ հավաստումներ, իր իսկ հեղինակի ուղղակի վկայություններ, Մաթևոսյանի ստեղծած գյուղաշխարհը այն հովիտները, անտառները, սարերն ու ձորերն են, մարդիկ, անգամ կենդանիները, որոնց շրջապատում անցել է հեղինակի մանկությունն ու պատանությունը: Հայրենի Ահմիժորում, շրջակա բնակավայրերում ապրող մարդիկ հաճախ Մաթևոսյանի հերոսների մեջ ճանաչել են իրենց, նրա կերտած բնաշխարհի պատկերներում՝ իրենց գյուղը, հանդն ու արոտը: Այս ամենը մաթևոսյանական պատումի աշխարհ է թափանցում հեղինակի պատանեկան հիշողությունների, վաղ ճանաչողական փորձի միջով:

Այս ամենից զատ՝ կան դիպաշարային դրվագներ, պատումային հանգույցներ, ուր իբրև գործող անձ հանդես է գալիս անմիջապես ինքը՝ հեղինակը, որ կարծես չի էլ փորձում թաքնվել ընթերցողից: Այս դեպքում գրեթե ջնջվում են իրական փաստի և ստեղծագործական հնարանքի սահմանները: Ընթերցողական երևակայությունը ևս ենթարկվում է այդ թվացյալ անորոշի փորձությանը: Ընթերցողը հեղինակի հետ իրեն զգում է այն առարկայական միջավայրում, որից գրողը հիշողությամբ կամ կենդանի դիտումներով նյութեր է քաղում իր գեղարվեստական աշխարհը կերտելու համար, միաժամանակ հեղինակի առաջնորդությամբ շրջում է այդ վերակերտված իրականության խաչուղիներում՝ փորձելով գտնել նաև ինքնուրույն կողմնորոշվելու ուղեցույցներ: Մյուս կողմից՝ գրողն իր ստեղծած գեղարվեստական իրականության, այդ իրականության մեջ գործող հերոսների վրայով, հաճախ անմիջապես նրանց միջով ձեռք է մեկնում ընթերցողին, հրավիրում է նրան՝ իր հետ միասին գննել ու գնահատել այն աշխարհը, այն մարդկանց, որ ծնվել են իր հիշողություններից, հարստացել երևակայությամբ և որոնց մեջ ինքը պատառիկներ է թողել իր անձնական էությունից, կենսագրությունից, հոգու շարժումից:

Ով ծանոթ է Մաթևոսյանի կենսագրությանը, չի կարող չնկատել, որ մի քանի պատմվածքներում ու վիպակներում տարբեր ազգանուններով հանդես եկող Արմենակ-Արմո-Արմիկը յուրօրինակ «քնարական հերոսի» դեր է կատարում՝ հաճախ նույնանալով հեղինակի անձնավորության հետ: «Իմ գայլը» պատմվածքում Կրոկականի մանկավարժական ուսումնարանի ուսանող Հրանտ Մաթևոսյանն է,

«Կայարան»-ում՝ Երևանի մանկավարժական ինստիտուտի ուսանողը, «Խումհարը»՝ վիպակում՝ Մոսկվայի կինոսցենարական դասընթացների հաճախորդը, շատ տեղերում էլ՝ ահմիժորցի գեղջուկ պատանին է՝ միջավայրին հատուկ մտածողությամբ, հետաքրքրություններով, երազանքներով ու հիասթափություններով:

Մաթևոսյանի արձակում հեղինակի անձնավորության, նրա անձնական կենսագրության ներկայությունը բազմաթիվ այլ դրսևորումներ էլ ունի: Բայց ամենից հաճախ իրականացվում է վերիուշի միջոցով: Դա սովորական հուշապատում չէ կամ պարզ գեղարվեստական պայմանականություն, երբ հեղինակը ներկայանում է առաջին դեմքով՝ միայն պատումի հավաստիության պատրանքն ուժեղացնելու, առավելագույն զգացմունքային ներգործության հասնելու կամ այլ նպատակներով: Պատումի այդ եղանակը շատ է տարածված 19-րդ - դարի վերջի և 20-րդ դարի առաջին տասնամյակների մեր փոքր արձակում, մասնավորապես Ջոիրայի նովելներում և Բակունցի պատմվածքներում: Մաթևոսյանի արձակում դա 20-րդ դարի երկրորդ կեսի երևույթ է, որ ավելի շուտ կապվում է միջազգային գրական փորձի, քան հայրենական ավանդույթների հետ: Գրողի երկվորյակը սովորաբար հանդես է գալիս ուրիշ անունով, իբրև շարքային մեկը՝ խառնվում է իր հերոսներին, տեղ-տեղ նույնիսկ փոխվում է պատումի դեմքը. առաջինը դառնում է երրորդ: Բայց շրջապատի անցուդարձերի հանդեպ նրա վերաբերմունքից, գնահատումների բնույթից, բոլորովին այլ աշխարհի հետ կապված հիշողություններից դուրս է պոծնում հեղինակային գիտակցությունը՝ ձգտելով դրսից դիտել իր իսկ ստեղծած իրականության շարժումը:

«Խումհար»-ում, օրինակ, Արմենակ Մնացականյանը կինոսցենարական դասընթացների բազմազգ սաներից մեկն է՝ ինչ-որ տեղ հարմարված միջավայրի բարքերին: Բայց գործող ենթագիտակցությունը անընդհատ ընդլվզում է պաշտոնական գաղափարախոսության դեմ, հակադրվում է արվեստի պարտադրված կաղապարներին, առաջ է տանում սեփական ինքնության իներցիան: Ծնունդ են առնում դատողությունների շարքեր, որ հիշեցնում են Մաթևոսյան քննադատի, մտածողի, արվեստագետի ելույթները, հակադիր սկզբունքների հետ նրա ներքին ու բացահայտ բանավեճերը: Տեղ-տեղ նույնիսկ ծանոթ ակնարկներ են հանդիպում ուղղված իր քննադատներին: Նույն Հրանտ Մաթևոսյանն է, որ պաշտպանում է իր ծնակուտյան աշխարհի արդարությունը տարաշխարհիկ հարձակումներից: Բնաշ-

խարհի հիշողությունները կապված կնոջ, երեխայի, հարազատ միջավայրի, մարդկանց հետ, զգաստ են պահում ստեղծագործողի միտքը: Հայ արվեստագետը չի մերժում նորագույն գեղարվեստի սկզբունքները, բայց ձգտում է դրանք ընկալել ու գործադրել յուրովի, սեփական անհատականության ազատությամբ: Գրողը դառնում է իր ստեղծածի քննադատը, բացատրողն ու գնահատողը: Ենթագիտակցությունը լիցքավորող հիշողությունները դառնում են ստեղծագործական ինքնության հող ու հենարան: Մարդկային բարդ ու անսովոր հարաբերությունների մեջ Մաթևոսյանն իր հերոսին շրջապատում է ազգային հոգեբանության, ավանդույթների, նախնական բնազդների շերտավոր ցանցով հյուսված բարոյական արժեքների այն հանգույցներից, որ նշում են հեղինակի ոչ միայն գաղափարական, այլև անձնական բարոյական հավատամքը: Այդ ցանցի թույլ թվացող օղակները խորթ հոսանքների ներթափանցումից զերծ են պահում հիշողության այն պատառիկները, որ ժամանակ առ ժամանակ դուրս են թռչում հերոսի գիտակցության խորքերից՝ հաստատուն արժեքների հող ապահովելով նոր միջավայրում նրա երերուն գոյավորման համար: Հեղինակը, այսպիսով, ամենուրեք իր հերոսի կողքին է, նրա հետ ու նրա մեջ:

Շատ դեպքերում էլ, ինչպես հետո կտեսնենք, հեղինակն ստանձնում է ժողովրդի պատմական հիշողությունը անձնապես կրողի դեր: Այդ կարգի հիշողությունը, ընդհանրական լինելով, նաև անձնականացվում է, անցնում ուղղակի հեղինակային մեկնաբանությունների, վերլուծությունների, գնահատումների բովով: Պատմության դրվագները հեղինակի հիշողության դաշտում հայտնվում են ոչ թե ժամանակային հաջորդականությամբ, հետևողական շղթայով, այլ անջատ-անջատ, չկարգավորված հերթագայությամբ՝ պայմանավորված նրանով, թե այդ ճանապարհով ներկայի հետ կապված ինչ հարցեր է փորձում արծարծել արվեստագետը: Ժողովրդի պատմության շուրջ խորհրդածելով՝ հեղինակը բանավեճի մեջ է շրջապատի և ինքն իր հետ: Այսինքն՝ ստեղծագործական արարքից անբաժան գործում է նաև Մաթևոսյան գրողի պատմափիլիսոփայության նժարը, որ ամենուրեք նկատելի է դարձնում նրա ներկայությունը ակնարկային պատումի բոլոր շերտերում:

\*  
\*  
\*

Հեղինակի անմիջական ներկայությունը Մաթևոսյանի արձակուն լռելյայն հերքում է նախորդ շրջանի հայ արձակի որոշակի ավանդույթներ, մասնավորապես պատումի առաջին դեմքը՝ որպես զուտ գեղարվեստական պայմանականություն: Դա, ինչպես նշվեց, գալիս է առավելապես 20-րդ դարի գրական փորձից: Բայց ինչ-ինչ թելերով կապվում է նաև ազգային ավանդույթների հետ: Թվում է, օրինակ, որ «Վերք Հայաստանի»-ի վիպական պատումի կերպը՝ իբրև հավաքական գեղարվեստական հիշողություն՝ վավերացված մեկդարյա պատմությամբ, ինչ-որ չափով անցել է նաև նրա հեռավոր հետնորդին: Իրոք, Մաթևոսյանի հեղինակային ներկայությունը իր ստեղծագործություններում որոշ ընդհանրություններ ունի մեր մեծագույն վեպի մեջ Աբովյանի կրակված ներկայության հետ, մասնավորապես այն էջերում, ուր 20-րդ դարի հայ գրողը առիթ է ունենում վերհիշելու հայության հեռավոր ու մոտիկ պատմության դրվագները, խոսելու հայի անցյալ ու ներկա ճակատագրերի մասին, արտահայտելու իր անթաքույց սրտացավությունը հայ հասարակ մարդու առկա կացության մտահոգիչ իրողությունների հանդեպ, վերջապես, ստեղծագործական արարքի այն պահերին, երբ հարկ է լինում հեղինակային ինքնավերլուծության: Իսկ այդպիսի պահեր Մաթևոսյանի գրողական գործընթացում հաճախ են լինում:

Հեղինակային ուղղակի կամ միջնորդավորված ինքնավերլուծության բազմաթիվ ձևեր ու եղանակներ են կիրառվում Մաթևոսյանի արձակում: Բայց այդ նպատակով նա ամենից հաճախ դիմում է վերհուշին: Հիշողության առկայծումները սովորաբար զուգադիպում են հոգեկան ճգնաժամի պահերին, երբ հեղինակի կամ հերոսի ներաշխարհում բախվում են իրարամերձ զգացումներ, երբ մարդկային արարքները, բարքերը պետք է քննվեն ու գնահատվեն բարոյականի նժարով: Անհատի ենթագիտակցության ծալքերում ամուր նստվածքներ տված հուշապատկերները նրան կապված են պահում մի այլ իրականության հետ, որ նրա էությունը պատմեշում է թեև գայթակղիչ, բայց խորթ ու օտար գրգիռներից:

Ահա, օրինակ, «Խուճիար»-ը, ուր հեղինակի անձնական ներկայությունը իր կենսագրությամբ, ակնհայտ է: Կինոսցենարիստների դասընթացների հայ ունկնդիրը, իհարկե, իբրև որոշակի ազգային

Մկարագրի կրող, օժտված է ընդհանրացված տիպի բոլոր հատկանիշներով: Բայց այդ հատկանիշները բնութագրում են նաև հեղինակին իրեն: Այնպես որ՝ սովորական ու միաժամանակ արտասովոր պայմաններում հայտնված իր հերոսին մղելով ինքնավերլուծության հեղինակը վերլուծում է նաև իրեն, փորձում է ճանաչել սեփական մարդկային ու ստեղծագործական անհատականությունը: «Խու՛մ-հար»-ի հեղինակ-հերոսը ինքնավերլուծության, կարելի է ասել՝ ինքնավործության դաշտում հայտնվում է ինքնաբերաբար, ենթագիտակցորեն: Ամեն անգամ թվում է, թե երիտասարդության եռը անկառավարելի պիտի լինի արբեցնող հրապույրների հանդեպ, ինչպես, ասենք, Եվա Օգերովայի հետ շփումների ժամանակ, երբ տոհմիկ հիշողության ծալքերից հառնում են նաև հեթանոսական եղելություններ՝ «այնտեղ աղջիկներն են ընծայաբերվել տղաներին»: Չուշապատումն ու կենդանի ներկան զուգադրվում են, ինչպես «գոհաբերվող ցլիկի արյան տաք համ» բառախումբը. «Մտերմության նման, կնոջական ընծայաբերման նման, գինովության ալիքի նման, որբանոցի տղային տրված ժպիտի նման՝ իմ ձեռքերում մի պահ քնքշացավ նրա մուշտակը, անկողնի պես՝ մուշտակը նրան իր մեջ առավ, զոհաբերվող ցլիկի արյան համ զգացի, այդ կնոջ հեշտ ու պինդ ու կառուցիկ... կառուցիկ... բայց ինձ սաստիկ դուր եկավ ցլիկի զոհաբերման պատկերը. ործաքարե տաճար, հարավային աշուն, տրորվող խաղող, ցորնաթուխ տղաներ, ձգված ձիեր աշման արևի մեջ և դանակի կարծր շեղբ...»:

Այս ամենը գայթակղության պահն է, հոգու փորձության պահը: Բայց արթուն է նաև մի այլ ենթագիտակցություն, որ թաքնված է այդ հոգու նախնական խորքերում և միշտ հայտնվում է անհրաժեշտ պահերին, անակնկալ: Չեղինակ-հերոսը փորձում է ձերբազատվել այդ կաշուն հիշողությունից. «Այնուամենայնիվ, լավ է լինել բառերի շինարար, թագավոր, թեկուզ՝ ստրուկ, քան գերանդվի տեր: Իսկ լավագույնն այն է, երբ գերանդին շրխկում է անցըրած կյանքիդ որևէ հովտում և դու նրա հետ կապված ես հուշով և միայն հուշով»: Հիշողությունը համառ է, սակայն: Նա ամեն քայլափոխի տարբեր դիմագծերով հետևում է իրենից փախչողին: Կողքին Եվա Օգերովան է, բայց իրենից անբաժան է նաև կինը՝ հեռավոր Չասմիկը: Չեռագիր է ուղարկում նրան: Ծանրոց է ստանում: Ծանրոցն ստանալիս աչքի առաջ հառնում է հայրը. «Գնում է գայթուն քայլերով. հոգնած է, մեռնում է, բայց կքնի գործից հետո. իսկ գործին վերջ չկա և գործ անելուց՝ էլ

ո՛վ է մեռել որ, ոչ ոք էլ չի մեռել: Միշտ՝ սափրվել է մի շաբաթ առաջ. կարճ ժպտում է, և դու քրտնելով հասկանում ես, որ այս մի խոստումդ էլ միայն խոսք է...»: Չետևում է կարճ ինքնավերլուծությունը. «Մնացականյան Ա.Ս.: Դու քեզ դժվար ճանաչեցիր, որովհետև դու ծածկված էիր փոստային աշխատողի ձեռագրի տակ: Փոստային աշխատողի ձեռագիրը տեղեկացնում է «տաաը ռուբլի գնահատված ծանրոց»: Ես դուրս եկա ու վազեցի փոստատուն...»: Չետո վերստին հոր պատկերը՝ տեսանելի, առարկայական. «Քիմիական մատիտը լեզվի վրա թացացրել և գրել է: Մատիտի գծերը դեռ լեզվին են: Ես բացեցի արկղի անկյունը, բույրը խփեց դեմքիս, ես փակեցի ճեղքը: Գրել է, թևատակել և գայթուն քայլերով ճանապարհ ընկել Չովիտ, փոստ, որովհետև փոստատարը միթևանի տղա է, էլ բեռը ո՞նց տանի, հարկավոր է, համ էլ, հիվանդանոցից տեղեկանք վերցնել առ այն մասին, որ հոկտեմբեր ամսի հինգից մինչև ամսի քսանյոթը մեջքի ցավով պառկած ենք եղել Չովիտ գյուղի հիվանդանոցում...»: Հիշողության հոսքը արտաքնապես քմահաճ, բայց իրականում ենթագիտակցությամբ կարգավորվող պտույտներով գրեթե երկատում է հերոսի գոյակերպը երկու տարբեր ժամանակների, տարբեր տարածությունների, վարքաբարքով տարբեր երկու միջավայրերի միջև: Նա ֆիզիկապես այստեղ է, բայց էությամբ հիշողության դաշտում է, որ պակաս առարկայական ու շոշափելի չէ, քան ներկան: Երկու աշխարհների միջև այդ հոգեբանական տարուբերումներն էլ մղում են ինքնավերլուծության, որ ոչ այնքան տրամաբանված ու գիտակցական է, որքան ենթագիտակցական:

Չասմիկի հուշը արթնանում է մեկ էլ ուսանողական հանրակացարանի բոհեմական գիշերին, երբ հայ երիտասարդը կանգնած է օտար կնոջ դժվար դիմադրելի գայթակղության առաջ. «Բարձրահարկերի ու սառը մշուշի վրայով ես ինձ գյուղ էի քշում, գյուղի, մեր դռան ու այգու պատկերը տեսնում էի, բայց չէի կարողանում մտնել ու մնալ այդ պատկերի մեջ: Ես մանրամասներ էի փնտրում, որպեսզի կառչեմ ու մնամ գյուղում: Չասմիկն արդուկ էր անում, թեյանանը երգում էր, իմ կամ տղայիս մասին մտածելով Չասմիկը ժպտում էր արդուկի սեղանի վրա -- աղոտ՝ դա երևաց ու անցավ, իսկ ես այստեղ էի և իմ թիկունքում սրա լայն ծնկներն էին: Ես ինձ ասացի՝ էս ահա հերդ է,-- և ես տեսա հորս, մատիտն ականցին՝ նա ֆուգան էր քաշում, ես լսեցի ֆուգանի խշշոցը,-- էս ահա շունն է, ֆուգանի խշշոցի ու խուշուրի մեջ նիրհում է, իրիկունն իրեն թափ է տալու և հայրիկից առաջ

ճամփա ընկնի մեր ոչխարը բերելու և ետ՝ հայրիկին է նայելու, թե արդյոք ինքը չի՞ սխալվել, ոչխարը բերելու ժամը չի: Ես փորձեցի ինձ տեղավորել հայրիկի, շան, խուշուրի, խնձորենու մեջ. սղոցով ուղի կտրած կոճղին, որ ինքն ու հայրիկն էին կտրել, գրքի վրա մի պատանի էր հակված, հոր ֆուգանի խշշոցը լսելով կարողում էր, ասեմք, «Կայծերը» -- դա այդպես եղել էր, այդպես՝ դա կար ու լինելու էր, բայց դա այլևս հեռու էր: Մոտիկն ու իրականը այդ կինն էր, որ իմ թիկունքում կար որպես դանակի շեղք, որպես դարանակալ ճահիճ»:

Սա բնորոշ պահ է, որ հաճախ է հանդիպում Մաթևոսյանի արծալուն: Հերոսի միաժամանակյա գոյությունը տարբեր իրականությունների մեջ ըստ էության ինքնաճանաչման ենթագիտակցական արարք է, որի իմաստը տվյալ ակնթարթին կարծես կռահելի էլ չէ հերոսի համար, թեև հոգեբանական լարումներն ակնհայտ են: Արտակարգ իրավիճակում հոգեկան տագնապի մեջ մարդը փորձում է ինքնության հենարան գտնել ինչ-որ մի իրական հողի վրա: Ամեն անգամ, սակայն, երբուն հողը դուրս է սահում ոտքի տակից: Բայց և այնպես բնազդական ճիգերի հիմնական միտումը ուրվագծվում է: Որքան էլ դժվար է դիմակայել պահի առարկայական գայթակղությանը, այնուամենայնիվ հիշողության հրաշքով վերապրված հարազատ պատկերների շարքը ավելի ու ավելի է մեծացնում դիմադրության ներուժը: Այսպես, ահա, եթե օտար միջավայրում անծանոթ հրապույրները փորձության քար են ահնիծոյան-ծնակուտյան աշխարհում ծնված և ձևավորված երիտասարդ հայ մարդու համար, ապա այդ աշխարհի կենդանի հիշատակները ինքնավերլուծության, ինքնաճանաչման, նաև ինքնափորձության խարիսխ են նրա համար:

Այդ խարիսխը գործում է նաև այն դեպքում, երբ հերոսի ներաշխարհում անհարազատ արծագանքներ են տալիս անծանոթ ու անմարս գաղափարների հորձանքներ: Մաթևոսյան գրողի կենսահայացքը ո՛չ խորշում է այդ գաղափարներից, ո՛չ էլ նրա էությունը ծուլվում է դրանց: Հոգեկան անորոշությունից կամ անբավարարվածությունից ելքը գտնում է դարձյալ վերհուշը՝ ենթագիտակցության հոսքով հերոսին տեղափոխելով մի այլ աշխարհ, որ հեռու է, անցյալ է, բայց իբրև նրա էության անբաժանելի մաս՝ պաշտպանում է նրա ինքնությունը իրեն հետաքրքրող, միաժամանակ իրեն խորթ միջավայրում:

Այս տեսակետից հետաքրքիր է մի դրվագ դարձյալ «խումհար»-ից: Մոսկովյան ռեստորանի սեղանների շուրջ ժամանակակից երիտասարդությունը տաք բանավիճում է. քննվում են կենցաղային, քա-

ղաքական խնդիրներից սկսած մինչև արվեստի և իրականության հարաբերության բարդ հարցերը: Սուր դատողություններ են անում մամավանդ պատերազմից հետո ծնված պատանիները. «Պետք է ոչնչացնել մուրացիկներին, քանի որ մենք զայրանում ենք նրանց ողորմալիս և զայրանում ենք նրանց չողորմալիս»։ «Հասարակական-քաղաքական գործունեության ասպարեզը չարժե այն բանին, որ նրանով զբաղվեն մեծ խելքերը. այդ ուղորտը եղել է ու կմնա չնչին մարդուկների ասպարեզը. և թող հօդս ցնդի այդ մեքենան, քանի որ կյանքն ընթանում է իր տրամաբանությամբ, իսկ պետական այդ մեքենան երբեմն կարողանում է միայն մի քիչ խանգարել և կարծում է կյանքին տրամաբանություն ու ընթացք է տալիս ինքը...»: Արտաքին տպավորությունն այն է, որ այդ պատանիները զարգացած են, կարողացած, անկախ են մտածում: Իսկ ծնակուտցի հայ երիտասարդի գիտելիքները հեռու են այդ համաժամալ սահմաններից: Նրա ներաշխարհում կատարվածի մասին ակնարկում են միայն մեկ-երկու խոսք ու բառ: Ներքին բախումները կատարվում են լուռ: Մի կողմից՝ անբավարարվածության տիպի զգացողություն՝ մարդկային մտքի առաջընթացից հետ մնացած լինելու համար, մյուս կողմից՝ բնազդական ենթագիտակցական այն զգացողությունը, թե «զարգացած» երիտասարդների կտրուկ դատողությունները ինչ-որ ցուրտ, կասկածելի երանգներ ունեն,-- տարամետ այս զգացողությունները հերոսի համար ստեղծում են տագնապալի հոգեվիճակ, միաժամանակ արթնացնում են հիշողություններ, որոնց մեջ նա գտնում է իր կորսված ինքնությունը. «Այդ պահին ես տեսա խոր բացատը տապի մեջ, մի երկար մերուն՝ ծիծ ուտող խոճկորների կույտով, երեք տղա՝ որ հաճարենու բնին փորագրում էին ԱՐՄԻԿ, ՍԱՍՈՆ, ՌԱԶՄԻԿ, 1947. գրեցինք մի ամպամած օր,-- տառերը գեղեցիկ էին ուլորվում, թվերը՝ ավելի գեղեցիկ, միայն օ տառի կորը դանակի տակից փախչում էր. իսկ մերունը ելավ, խոճկորներից մի երկուսը ծծերից կախ՝ մտավ անտառ: «Օ-ն թող ես գրեմ, օ-ն թող ես գրեմ...»: Եվ այն հարցին, թե՛ «Դու Նիցշե ուսումնասիե՞լ ես», հետևում է արդեն ինքնավստահ պատասխանը՝ «Ո՛չ, ես Թումանյան եմ ուսումնասիրել»: Գիտակցության մթությունները պարզվում են, և ծնակուտցի երիտասարդի շուրթերից հնչում է «զարգացած» սերնդի արդեն իրական գնահատականը. «Ես Նիցշե այստեղից-այնտեղից գիտեմ, ուրիշների գրքերի քաղվածքներից, իսկ նրանք ահա ցանկացած տեղը հիշում են ու քննադատում:

Ահավոր սերունդ է, աղջիկներն էլ, տղաներն էլ: Սովորական գրակերներ են, ճիշտ մեր նման, եվա, սովորական թղթակերներ են»:

Մաթևոսյան գրողի ինքնավերլուծության, սեփական ստեղծագործության ինքնարժեքավորման նախասիրած եղանակներից է հերոսների «վերաբնակեցումը» ստեղծագործությունից ստեղծագործություն: Այսպես՝ Դրանտ Քառյանը, Արմենակ Մնացականյանը, Արայիկը, Աղվես Գիքորը, Մեսրոպը, Սիմոնը, Աղունը, «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակի հերոսները հիշվում կամ գործում են տարբեր պատմվածքներում ու վիպակներում: Համաշխարհային գրականության մեջ վաղուց հայտնի այս փորձը հայ գրողի ստեղծագործության մեջ կիրառվում է՝ ծառայելով ինքնուրույն գեղարվեստական նպատակների: Այդ ճանապարհով միշտ արթուն է պահվում հեղինակի ստեղծագործական հիշողությունը, կենդանի կյանքի և ստեղծագործական երևակայության կապն ու միասնությունը: Գրողն իր հերոսներին կարծես փորձում է տարբեր կյանքային պայմաններում, տարբեր արվեստական իրադրությունների մեջ՝ ցույց տալու համար ընթերցողին և հենց իրեն, թե որքանով են ճշմարտացի և իրական այդ հերոսները: Այս եղանակով ընդգծվում է նաև Մաթևոսյանի արձակի ներքին միասնությունը՝ իբրև ամբողջական գեղարվեստական համակարգ:

Մաթևոսյանի վիպակներում և պատմվածքներում հանդիպում են նաև նախորդ երկերից ամբողջական դրվագների վերհիշումներ, որոնց գեղարվեստական գործառույթը յուրաքանչյուր առանձին դեպքում որոշվում է տվյալ իրադրությամբ: Այսպես՝ «Խուճհար»-ում ապագա կինոսցենարիստները մոսկովյան տաք տանիքների տակ վայելում են քաղաքակրթության բարիքները՝ տրեխի փոխարեն փայլուն կոշիկներ, «մոսկովյան ժարգոնի հղկված դարձվածքներով վերլուծում են ֆաշիզմի առաջացման հոգեբանափիլիսոփայական հիմքերը», եվա Օգերովան «ճշգրիտ ու սառը» արձանագրումով մեկնաբանում է Անտոնիոնիի ֆիլմը՝ «նա բացատրում է կյանքը շարժող նախնական բնազդները»...

Սինչդեռ ֆիլմը, այնտեղ գործող հերոսներն ու հերոսուհիները բոլորովին այլ մտապատկերներ են գծում Լոռու սարերում ու անտառներում մեծացած երիտասարդի հիշողության մեջ. «Ահա թե ինչ. նրանք պիտի ծնեին հինգ-հինգ երեխա, պիտի լինեին հանքախորշում մկդակած բաճկոնով հանքափոր, սարում՝ կարկուտի տակ կթվոր, գետով փայտ առաքող, մանկամսուրի հավաքարար – կուրծքները սմբեր երեխաների բերանում, կոնքերը մաշվեր խոտի

բեռան տակ, պորտներն ընկներ գերանդվի զոռից, դեմքերը կնճռոտվեր հարյուր կողմի վրա ժպտալուց, որպեսզի անձրևից քաշվեին կրակի մոտ ծածկի տակ և կրակը տաքացներ սառած ոսկրածուծերը»: Այդ աշխարհների հիշողության բեկորները ժամանակ առ ժամանակ հանդգնության են մղում հայ երիտասարդին նաև ֆիլմի պաշտոնական քննարկման ընթացքում, և նա կինոաշխարհի օրենսդիր Վաքսբերգի կաղապարված դատողություններին պատասխանում է հայրենական սարերից բերած իր կենսափորձով՝ պաշտպանելով գեղարվեստական աշխարհայեցության իր սկզբունքները:

Յոգեբանական այս իրադրության թելադրանքով էլ վերապրվում է «Իմ գայլը» պատմվածքից մի ամբողջ դրվագ՝ գրեթե բառացի: Ինքը՝ Արմենակ Մնացականյանը, Կիրովականի մանկավարժական ուսումնարանի ուսանող է: Կացարանում ցուրտ է, փող չունի, հաց ու հագուստ չունի: Ցուրտ գիշերին ապրանքատար գնացքով, ապա ոտքով մի կերպ հասնում է գյուղ՝ իրենց տուն: Հետո՝ կարիքի մռայլ ուրվականը հայրական տանը: Ուտքով վերադարձը: Ցրտահարված կրունկը: Գայլը...

Սա էլ չի՞ մտնում կյանքի նախնական բնազդների մեջ՝ ապրելու, գոյատևելու բնազդը: Զէ՞ որ այդ ամենը մենք տեսնում ենք մեր շրջապատում: Պակա՞ս մենակ է մարդը այդ լեռնաստան աշխարհի տանջուղիներում, հանքերի խավար խորշերում, գետահորձանքի վտանգավոր ջրապտույտներում, քան Անտոնիոնիի հերոսները՝ սնկած երկնաքերների, այրող ասֆալտի, բանվորական թաղի վայրի խեղճության և հարուստ ապարանքների հոգեսպան շվայտության մեջ... Մարդկային ողբերգությունը ամենուրեք է: Էականը կյանքային այն ուլորտը չէ, որտեղից արվեստագետը քաղում է իր ստեղծագործության նյութը, այլ արարող ներքնատեսությունը, որ կարողանում է թաքուն իմաստներ բացահայտել մարդկային գոյության չերևացող ծալքերում... Մաթևոսյանի գրողական հավատամքը չի կարող մնջել հիշողության խորքերում, երբ ամեն կողմից նրան շրջապատում են գաղափարական կաղապարներ, արվեստի կեղծ սկզբունքներ, որոնք անհարիր են նրա ստեղծագործական տարերքին:

Մաթևոսյանի արձակում գործող բոլոր հերոսները չէ, որ հեղինակի անհատականության ուղղակի այլացումներն են. նրանցից շատերը վերցված են կյանքից, ունեցել են իրենց նախատիպերը գրողի ապրած միջավայրում: Այդ հերոսները սակավ դեպքերում են բնութագրվում հեղինակի կողմից՝ երրորդ դեմքով. առավել հանգուցային պահերին, երբ

հարկ է լինում ընթերցողի ուշադրությունը սևեռել դեպի մարդկային խառնվածքի խորքային շերտերը, գործում է հերոսի ինքնաբերական փորձված եղանակը: Եվ այստեղ վերստին կարևոր գեղարվեստական դեր է կատարում վերհուշը, որ, հերոսի գիտակցության հեռավոր ծալքերից հայտնվելով, հենց իր՝ հերոսի համար էլ անակնկալ նրա առջև բաց է անում սեփական էության իրեն իսկ անծանոթ էջեր: Այդ պահերին նա կարծես նոր է ծանաչում իրեն, աններդաշնակության եզրեր է հայտնաբերում իր և շրջապատի միջև:

Ահա «Ալխո»-ի Աղվես Գիքորը, որ պատմվածքի գեղարվեստական իրականության մեջ ընթերցողին ներկայանում է մականվանը արտաքննապես լիովին համապատասխանող մի հաշվենկատ գյուղացի: Բայց պառաված ծիու հետ սարերով ու ձորերով ձգվող անվերջանալի ճանապարհին մերթընդմերթ առկայծող հիշողության պատառիկները երևան են հանում զգալիորեն այլ մի անձնավորություն, որ ժամանակին ունեցել է, հիմա էլ ունի իր հետաքրքրությունները, երազանքները, ապրել է կյանքի հաճույքներից միայն փշրանքներ, հոգսերից՝ որքան ուզես. եղել է միշտ հեռատես, սեփական գոյության ապահովությանը նախանձախնդիր, երբեմն նաև կարեկից, միշտ կյանքի բեռան տակ կքած, բայց միշտ համառ ու տոկուն, ինչպես Ալխոն... Ձիու «երևակայության» մեջ զծագրվող հուշերազանքը նաև Գիքորի երազանքն է՝ զոնե մի օր ապրել բեռից ազատ, ինքն իր համար. «... Հիշեց շոգ ճանապարհը, բոռերին, զգվելի ջուրը, կարծ ու ջուրտ շատ նենգ օձին, որ մի ժամ անընդհատ սողում ու թաքնվում էր նրա շուրջը, մինչև որ մի պահ մոռանալ տվեց իր ներկայությունն ու հարծակվեց-խայթեց. ոտքը սուր ծակվեց, հետո կարծես ոչինչ էլ չէր եղել, իսկ հետո ոտքը տաքացավ ու թմրեց: Իսկ իրեն՝ թմրիի մեջ կիսախուլ, բարձում ու բարձում էին: Ինքը ոչինչ էլ չէր ուզում. տաք քաղցրի մեջ հիշողություններն ու ցանկությունները հավիում էին, և դա հաճելի էր. բոռերը չկային, բեռը չկար, Գիքորը չկար և լավ կլիներ, որ նրանք ընդհանրապես չլինեին, օձը կծեր մի կորած հանդում, ինքը հանգիստ ապրեր իր մահը»:

Չուշի կերպարաստեղծ, բնութագրող ներուժը մի այլ պլանով է գործում «Պատիժը» պատմվածքում: Տղայի սեփական հուզաշխարհը դեռ նեղ է, ընդամենը մեկ-երկու պատառիկ անձնական կյանքից: Բայց նա էովին վերապրում է հոր ու մոր հիշողությունները, որոնք ապրված կյանքի չարքաշություններով ու երբեմնակի փոքրիկ ուրախություններով տղայի համար դառնում են սեփական կենսափորձ:

Դրանով էլ նա դատում է ինքն իրեն՝ պատանեկան փոքրիկ զանցանքի համար: Ծնողների անցյալը պատանի հերոսի համար դառնում է ներկա՝ ամբողջացնելով նրա կերպարը:

Այսպիսով՝ Մաթևոսյանի արձակում վերհուշը՝ որպես հեղինակի և հերոսների ինքնավերլուծության, ինքնաճանաչման, ինքնագնահատման, բարոյական արժեքների հայտնաբերման ու հաստատման միջոց, միասնական գեղարվեստական համատեքստում հանդես է գալիս տարաբնույթ գործառույթներով՝ միշտ ծառայելով նույն նպատակին՝ կյանքից վերցված մարդկային նկարագրերի հարստացում ու խորացում, եզակիից անցում ընդհանրական ճշմարտին:

\* \* \*

Վերևում արդեն ասվեց, որ Մաթևոսյանի հեղինակային հիշողությունը հաճախ ժողովրդի պատմական հիշողությունն է՝ անձնավորված գրողի գործող գիտակցությամբ, պատմության ու իր ժամանակի հետ նրա ակտիվ երկխոսություններով, իր եսի հաստատմամբ՝ իբրև որոշակի ազգային համրության ներկայացուցիչ: Հիշվեց «Մեծամոր» խոհագրություն-ակնարկը՝ որպես այս ամենի բնորոշ արտահայտություն:

Սակայն «Մեծամոր»-ը ժողովրդի պատմության ու ներկայի մասին սովորական ակնարկ չէ միայն, թեկուզև շատ բանով հիշեցնում է «Ահնիժոր»-ը, այլ նաև յուրօրինակ հանգանակ է, ուր շարադրված են Մաթևոսյան մտածողի պատմափիլիսոփայությունը, Մաթևոսյան մարդու կենսափիլիսոփայությունը, Մաթևոսյան գրողի գեղագիտությունը, Մաթևոսյան հայի ինքնագնությունից արված հետևությունը, թե՛ «Այս այսպես է ու կմնա այսպես, քանի դեռ բետոնը տասը կանգուն չերտով մինչև վերջին թիզը չի ծանրացել այս ցմորական երկրի կավին: Եվ ի՛նձ վրա: Եվ ձե՛զ վրա»: Մտատանջ այս խորհրդածությունը արծագանքը չէ՞ արդյոք չարենցյան հին հոգեհեծության, թե՛ հայի լուսավոր երազանքը՝ երկիր Նաիրին, պատրանք է միայն, «ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն»...

Եվ այսպես՝ 20-րդ դարի 60-ական թվականներին՝ Չարենցի վեպից ավելի քան չորս տասնամյակ անց, Մաթևոսյանը կրկին բարձրացնում է հայության ճակատագրի առեղծվածը՝ որպես ազգային ինքնաճանաչության, գոյության ու գոյաբանության գերխնդիր:

Պատմության փորձով հարստացած գրողական հիշողությունը անհանգիստ անցումներ է կատարում դարից դար, հազարամյակից հազարամյակ, բախվում է բազում հակասությունների, որոնցից շատերը հավանաբար անլուծելի էլ պիտի մնան: Ինչի՞ց է, օրինակ, որ մեծամորյան մետաղահանքերից երկաթյա սրեր ու անվադողեր կռած առասպելական հիքսոս-հայերը, ջախջախելով բարբարոսների շատ հզոր դիմադրություններ, հետո իրենք դարձան այդ նույն պարտված ուժերի զոհը. ինչու՞ մարդկության հին իմաստության բուն ակունքներից սերված հայ միտքը չկարողացավ հասնել այն պարզ գիտակցությանը, թե երկրի ուժը նրա անջատ կարողությունների հավաքական զոււմարն է. ինչու՞ մտքի ու զենքի բարձրագույն հնարավորությունների տիրապետող հայ-հույն բանակները չկարողացան դիմակայել քոչվոր հորդանների հոտային տարերքին. ինչու՞ հայ իմաստունը պիտի երկրի ու երկնքի գաղտնիքները քններ աշխարհից մոռացված քարայրների մեջ, իսկ նրա երկրին տեր ու տնօրինություն աներ թափառական Ակչա-կոյունլուների ցեղը. ինչու՞ վերջապես, պատմության այդ անլուծելի հարցականները պիտի բզկտեին հայության մահ այսօրվա կյանքը՝ թանգարան բաց երկնքի տակ, և այդ թանգարանի արժեքը չիմացող անգիտակ տերերի անտարբերություն, եկվոր թուրքի, քրդի անզուսպ բազմացում և հայ ծնողի «քաղաքակիրթ» ժուժկալություն... Եվ էլի ու էլի մտահոգիչ հարցականներ, որ հիշողության արահետներով գալիս, շրջապատում են հայ գրողին՝ տարակույս խառնելով այսօրվա ու վաղվա մասին նրա զգացական մտորումներին:

Պատմական եղելությունները, սակայն, իրենց երևացող առարկայական ստուգությամբ չէ, որ իմաստավորվում են գրողի հիշողության ոլորտում: Դրանք ազդակներ են, որ ձևավորում են գաղափարների որոշակի համակարգ՝ կանխորոշելով մաթևոսյանական արծակի բնույթն ու բովանդակությունը: Պատմական հիշողությունների հորձանքը պտույտներ է գործում գրողի ներաշխարհում, նրա երևակայության, լիցքավորված խոհերի ուժագծերը ձգվում են մինչև խոր հնադար, պեղում են պատմության երևացող ու աներևույթ շերտերը, ճզնում են իմանալ ու ճանաչել գրեթե անիմանալին ու անճանաչելին, հետո խճճվում են մոտիկ անցյալի ու ներկայի անհեթեթ թվացող իրողությունների մեջ, որոնք, սակայն, փաստ են ու ցավալիորեն իրական: Այդ իրականի հանդեպ Մաթևոսյան խոհագրողի պահվածքը երկակի է:

Գրող մտածողը շարադրում է փաստերը, որոնք անժանոթ չեն ընթերցողին. դրանցից շատերը բոլորին հայտնի են դեռևս աշակերտական նստարանից: Բայց գիտակցության հոսքը յուրովի է շարակարգում այդ եղելությունները, ավելի ճիշտ՝ չի էլ շարակարգում, որովհետև իբրև վերլուծող փորձում է տրամաբանական կապ տեսնել դրանց միջև, բայց հաճախ չի կարողանում: Դա մտածող, փաստերը համադրող, վերլուծող Մաթևոսյանն է: Նա հասկանում է, որ քոչվոր ցեղերի բազմությունը և միասնական հոտային բնազդն է, որ հաղթանակներ է ապահովել նրանց համար դարերի ընթացքում: Այդ իրողությունը գործում է նաև այսօր: Հերոսուհի մայրերի ցուցակում միշտ առաջինն են Ֆրանգիզ Սուլտան կըզի Աբդուլաևաները, Բախչազյուլ Շկոյի Արաբյանները: Մինչդեռ Ազնիվ Օթիոփերիժեն (հորեական ազգանվամբ՝ Խաչքովմասյան) փնտրում է հորը, մորը, քույրերին, եղբայրներին, տասնյակ ու տասնյակ հարազատներին, որ ցաք ու ցրիվ կորել են կոտորածների ճանապարհներին. մինչդեռ՝ «Աշխարհի տասնչորս երկրներից, որպեսզի քննարկեն գալակտիկաներում կատարվող անկայուն երևույթներին վերաբերող մի շարք հարցեր, Երևան են ժամանել յոթանասուն խոշորագույն աստղաֆիզիկոսներ... Գիտաժողովում բացման խոսքով հանդես եկավ ակադեմիկոս Վիկտոր Համբարձումյանը...»:

Մի ուրիշ «տարօրինակ» զուգահեռ: Քուրդ հովիվը տասնմեկ երեխա ունի և համոզված է. «Երեխան ապրուստ է: Նրանց կերածը մի բան չի, բայց իրենք մեծ ապրուստ են»: Այլ է ժամանակակից հայ ծնողի տեսակետը.

«-- Քանի՞ երեխա ունես:

-- Երկու երեխա. մի տղա ու մի աղջիկ:

-- Ինչու՞ էդքան քիչ:

-- Քիչ չէ, մի տղա ու մի աղջիկ՝ լավ է: Տղաս դպրոցում գերագանցիկ է, աղջիկս դաշնամուր է նվագում:

-- Բնակարանդ երկի նեղ է, հա՞:

-- Բնակարանս հինգ սենյակ է, այգի, խոհանոց, թենիս:

-- Երեխաներդ քիչ են:

-- Տնաչեն, հո հին ժամանակներում չենք ապրում: Ամոթ էլ է, չէ՞»:

Մի այլ զուգահրություն: Հայ գիտունը քարայրի մենության մեջ տարիների տքնությամբ հայտնաբերել է մարդու մեջ եղած արյան չափը: Մինչդեռ՝ «Արփ-Արսըլան հարյուրապետը հազար մարդու վրա փորձ է արել ու տեսել, որ մարդու մեջ կա հինգ լիտր արյուն: Արփ-

Արսըլանը այդ հաշվել է մի ժամում, դու մտածել ես հազար հինգ հարյուր տարի...»:

Երկու կենսակերպ, կյանքի երկու սկզբունք: Ո՞րն է իրականը, ճշմարիտը: Պատմության դառը հիշողությունը, փորձը, ներկայի սպառնալից գործընթացները վերլուծող մտքին հուշում են, որ բանաստեղծի, գիտնականի, ռոմանտիկի ցեղային հոգեբանությունը չի կարող դիմակայել հոտային բնագոյների, թվային բազմությունների կործանարար տարերքին: Եվ հետևում է ցավագին խոստովանությունը. «Քո բոլոր ճակատամարտերն այլևս տանուլ են տրված: Քո երկրից հաղթանակ տարած ոչ մի զորավար չի մեծարվել հաղթականարով: Ոչնչացվել են կռվողների քո փոքրիկ խմբերը լեռներում ու կիրճերում: Դու ոչ մի հաղթանակ չունես: Քո պարզած սպիտակ դրոշմերը թշնամու մեջ չեն խաղացրել սրտառուչ հարգանք և հաշտության քո բանագնացները խեղդվել են թաց հռիռոցի մեջ: Քո երկիր մտել են ոչ թե փաղանգների կուռ սպառնալիքով կորզելու հավասարի քո դաշինքը կամ գնելու քո մեծահոգի չեզոքությունը, այլ թափփված խուժանի խմբերով են եկել՝ կնիկ, ճարմանդ, կարպետ, ծի խլելու, արտ հրդեհելու: Պատահուտվել են նոր գնդեր գումարելու քո ծրագրերը: Բարձախեղդ է արվել որևէ ելք փնտրելու քո մտմտուքը: Ուրկից որ գուցե հանեիր զրույցի հրեղեն թուրը՝ ճգնել են քո գանգի այդ մասը: Դու ջախջախված բանակի միավոր ես: Դու պիտի այն անես, ինչ անում են պարտված բանակները: Պարտված բանակները հաղթողների համար կանգնեցնում են իենց պարտության հուշասյունը»:

Բայց «Մեծամոր»-ում, Մաթևոսյանի արձակում առհասարակ, ժողովրդի պատմական հիշողությունը տեսանելի առարկայականից զատ, որ մատչելի է վերլուծող մտքին, ունի նաև իր չերևացող երեսը, որ հասանելի է միայն գեղագետի ենթագիտակցությանը: Պատմական հիշողության դաշտում մտածողը մտածում է, վերլուծում, գեղագետը թափանցում, զգում, վերապրում է, կռահում է ճշմարտություններ, որ նվաճվում է արվեստագետ ոգու թռիչքով: Իսկ ճշմարտությունն այն է, որ մի բուռ հողի ընդերքում ու մակերեսին խլրտացող կյանքը անցյալ ու ներկա չի ճանաչում, եկվորների ծանր ու թեթև ոտնաձայները արձագանք են միայն, հնչում են ու անցնում. հիմնականը, բնիկը դուրս է պատմության ժամանակից, բացարձակ է: Պատմական հիշողության բեռը թեթևանում է այս գիտակցությունից և այն գիտակցությունից, որ՝ «շապիկը մաքուր, եղունգները կտրած, պայուսակի մեջ չորս հատ գիրք, թանաքամանի փակ բերանը՝ բութ

մատի տակ, վիզը բարակ մեծ գլուխն ուսերին ճոճելով՝ երեխան գնում էր դպրոց, մայիսյան առավոտը զնգում էր նրա մաքուր էութան մեջ», որ երեխան իր երեսին թռած «շնից չէր վախենում, նա զզվում էր այդ շան կեղտոտ հաչոցից», դեռևս անգիտակից էությունը ընդվզում է, լաց է լինում այն բանի համար, «որ այդ անասունը, այդ թրիքն իրեն արժանի էր համարում լինելու այդ մարդու հավասար հակառակորդը»:

Եվ անարժան հակառակորդների դեմ ընկրկած ու չընկրկած ժողովրդին իր հարցն է ուղղում գրողը, հարց, որ հնչում է պատմության խորքերից. «Գիտե՞ս ինչ, կյանք է՝ և մի ակնկալիք անփոքորիկ ծով. և եթե խորտակվում ես՝ մեղքը քոնն է և ոչ փոքորիկինը, քանի որ փոքորիկը ծովն է: Ու՞ր է խարիսխը: Խարի՛սխ...»:

Իսկ խարիսխն այն է, որ՝ «Կաղ, կուզ, գեղեցիկ, ճաղատ, ծիծաղելի, մռայլ, սուտ անկոտրում, սուտ հանդիսավոր, դժգոհ, անվերջ դժգոհ, ուրախ, անմտության չափ ուրախ բանաստեղծների քո տոհմը, ծաղրածուների այդ մեծ ընտանիքը հիմա ամբողջ աշխարհով մեկ արև է փռում, արևի մեջ սամիթի բույր է փռում, ծիրանի ծառ է տնկում, լուսին է օծում, հմայիլի հղոթքով փափկեցնում է մարդու ժանիքները, իմաստավորելով մահը՝ լռին գերեզմանատներ է դնում արևի տակ, իմաստավորելով ծնունդը՝ ուրախության բաժակներ է փշրում, աղավնիներ ու աստղաթիռներ է շարտում երկինք, հավերժելու տարտամ ցանկությունը դարձնում է հայրենիքի կարոտ, փառաբանում է հացի լինելը և փառաբանում է հացի չլինելը, տղամարդ-ավազակներից շինում է հայր-ավազակներ և արևային երկիրը լցնում է մոլոր արահետներով ու բարի ավանակներով, բանաստեղծների այդ տոհմն ահա աղուտ հարթավայրը դարձրել է Արարատյան դաշտ...»:

Իսկ խարիսխը նաև այն է, որ Արարատյան դաշտում բնակություն հաստատած քուրդ հովիվը՝ իր ոչխարների հոտերով, իր տասնմեկ երեխաներով, Մեծամորի գաղտնիքները պեղելու եկած արտասահմանցիները, նաև հին հիքսոսների ոտնահետքերի վրա գոմեշների սուտ փորձատնտեսություն հիմնած քաղաքաբնակները, պատմական հնությունները իր նեղ շահի համար ոչնչացնող այգետերը,-- այս բոլորը «եկվոր» են. բնիկը Մեծամոր գետի եզրերներին խայտացող բոկոտն ու արևառ հայ երեխաների խմբերն են: Նրանք չեն լսում կամ չլսելու են տալիս «եկվորների» կարգադրությունը՝ «կորեք այստեղից: Մարդիկ են գալիս»: «Բայց հաջորդ պահին նրանք իջնում էին Մեծամորի ջրերն ի վար: Մեջքները դաբաղած, կողակ, վիզները



կարճ, տաբատները քշտած ծնկներից վեր: Մեկը նրանցից նայեց հանգիստ թախիծով, ապա ուտոնեց ու կարկտահարեց գետինը արագացող վազքով դեպի Վաղարշապատ՝ թե Մաշտոց վարդապետը գրեթե բերում է... Փշատենու մոտ կանգնել է Մովսես բարձրահասակ պատմահայրը և նայում է հոգնա՛ծ, հոգնած. արևի մեջ հալվելով՝ հեռանում են կիլիկեցի բանագնացները. Մաշտոց երանելու թաղման թափորը գնում է Օշական. Ներսես Մեծ քահանայապետը խիստ է զայրացել, զավազանը գետնին խփելով՝ գնում է արքունիք՝ այ Արշակ, այ որդի, ես էսպես չի լինի, է... շոգ մշուշների մեջ քայլ են փոխում կույր Տիրանը, երկրի թյուրըմբռնման խմորը գնդած քերականը, իսկ Թումանյանի երկայն հասակը պտտվում է նրափած որբերի բազմության վրա. «Եվ ես ինչպե՞ս փոխեմ իմ ախտավոր ոչխարը օտար զազանի հետ, որի հենց առողջությունը մեզ համար պատուհաս է»:  
«Դու մեր քահանան չես»:

Այսպես, ահա, եթե վերլուծող միտքը շատ հաճախ խճճվում է պատմության մթին հարցականների մեջ, ապա արվեստագետի պայծառացած ենթագիտակցությունը հայտնաբերում է ժողովրդի գոյության ու հարատևության խարիսխը, որ լինելության կամքն է՝ հազարամյակների հիշողությամբ վավերացված, կնքված հողի ու բնիկ հողտիրոջ անբաժանելի միասնությամբ: Մեր պատմությունը մերն է՝ իր բոլոր հաղթանակներով ու պարտություններով, մենք՝ մեր պատմությանը: Քանի դեռ հիշողությունը կա, ուրեմն պատմությունը նաև ներկա է, երեկը, հազարավոր երեկների երեկը նաև այսօրն է, որի տերը մենք պիտի լինենք, որ հարատևենք:

\*  
\*  
\*

Վերհուշը, ի թիվս այլ գեղարվեստական գործառույթների, միտված է լուծելու նաև ժամանակի և տարածության խնդիրը, որ նշանակալից դեր է կատարում Մաթևոսյանի արձակի պոետիկայում: Մաթևոսյանական պատումի արտատեքստային տարածությունը լայն իմաստով հայ գյուղաշխարհն է՝ մասնավորացված Լոռու աշխարհագրական սահմաններով: Պատումի ներսում գործող գեղարվեստական տարածությունը գրեթե բոլոր իրադրություններում ածանցվում է այս վերջինից, եթե նույնիսկ հերոսները ապրելիս ու գործելիս լինեն տարբեր տարածական սահմաններում, ասենք Երևանում, Մոսկվայում և այլուր: Հերոսի տւթյանը անհարիր այդ միջա-

վայրերը զուտ պայմանական իմաստ են ստանում. ամեն վայրկյան նա կրկին ու կրկին վերադարձ է կատարում իրեն հոգեհարազատ տարածություններ, որ ուրիշ բան չէ, քան ահնիծորյան աշխարհը՝ իր անտառներով, լեռներով, ձորերով, գյուղական խրճիթներով, մանկական խաղերի ու ժամանցի վայրերով: Եվ այդ խաղացկուն վերադարձերի գլխավոր ճանապարհը վերհուշն է:

«Խումհար»-ում պատումի ծավալման պայմանական տարածությունը Մոսկվայի փողոցներն են, զվարճանքի վայրերը, հանրակացարանի միջանցքներն ու սենյակները, կինոսցենարական դասընթացների լսարանները: Արմեն Մնացականյանը ևս ֆիզիկապես ապրում ու գործում է այդ տարածության մեջ: Բայց միայն ֆիզիկապես. նա եովին դուրս է այդ տարածությունից: Հուշի ամուր թելերը ոչ մի պահի նրան բաց չեն թողնում այն տարածությունից, որ հեռու է, միաժամանակ այնքան իրական է, որ նույնիսկ ընթերցողը հաճախ ենթարկվում է առարկայականի խաբկանքին՝ հերոսին պատկերացնելով ոչ թե նրան շրջապատող պայմանական տարածության մեջ, այլ վերհուշով կենդանագրված սահմաններում: Ահա մոսկովյան ռեստորանների խայտաբղետ հասարակության հարևանությամբ Եվա Օզերովայի հետ քննում են ժամանակակից կինոարվեստի, մեր օրերի և դասական փիլիսոփայության լուրջ-լուրջ հարցերը: Իսկ հայ երիտասարդի «խոհուն ճակատի տակ բջիջներ էին լողում տեղից տեղ, լուր էին տանում, լուր էին բերում, հանգույցներ էին անում, քանդում էին կեղծ կապերը»: Նա ձևականորեն տեքստային տարածության մեջ է, միաժամանակ հանգուցվող ու լուծվող հուշաթելերով աստիճանաբար հայտնվում է մի ուրիշ սահմանում, որ բոլոր կողմերից հազար ու մի տարածաժամանակային փոխակերպումներով շրջապատում է նրան: Վերջապես նա արդեն այն աշխարհում է, ուր մարդն ու բնությունը անբաժան են իրարից, ուր գայլն ու մարդիկ ապրում են կողք կողքի, հասկանում են իրար. «Ստվերի փափկությամբ գայլն ու լակոտները սահեցին լանջով, մտան ձոր, ես պապանձվեցի ու փակեցի մեր քոթոթի բերանը, գայլերը ելան բոխուտից, եկան բղավեցրին մեր մոզուն, ստվերների պես հավաքված՝ մի ակնթարթում լափեցին արյունը, բղավոցը, փորոտիքը, կաշին, մսերը: Ապա նկատեցին ինձ ու նայեցին ալարելով և ցրված հեռացան՝ տանելով իրենց հետ պոչն ու կճղակները»: Եվա Օզերովային և Արմեն Մնացականյանին բաժանողը միայն տարբեր հոգեբանությունների, տարբեր խառնվածքների, տարբեր մտածելակերպերի ու դաստիարակութ-

յունների անջրպետը չէ, այլև միևնույն սյուժետային պահի մեջ տարբեր տարածությունների համատեղման պայմանականությունը, դրանց իրական անհամատեղելիությունը:

Մաթևոսյանի արձակում սյուժետային իրադարձությունները ծավալվում են զուգահեռ տարածական սահմաններում: Մեկը պատումային ժամանակի տվյալ ակնթարթի իրադրական տարածությունն է, մյուսը՝ վերհուշի ստվերային տարածությունը, որ մեծ մասամբ զուգահեռվում է պահի իրադրական տարածությանը, մեկ-մեկ էլ հատվում է նրա հետ: Կենսական ու գեղարվեստական տարածությունների այս իրավահավասար գործառույթները սյուժետային իրադարձությունների ծավալման մեջ՝ հանգեցնում են գործող հերոսների երկատվածությանը, որ ունի դրսևորման երկու հիմնական կերպ:

Մի դեպքում հերոսի գոյությունը տվյալ իրադրական տարածության մեջ պայմանական է, գրեթե ձևական: Կամ էլ նա ներտեքստային իրադրական տարածության հետ շատ թե քիչ օրգանական կապի մեջ է լինում միայն մի պահի. գեղարվեստական ժամանակի մեծ մասը ապրում ու գործում է արտատեքստային տարածություններում: Այդպես է, օրինակ, Աղունը: Նա վիպակի իրադրական տարածության մեջ, այսինքն՝ տանը և կայարանի ճանապարհին, իրեն ներկա է զգում տեքստային ժամանակի միայն առանձին պահերի. մեծ մասամբ գործում է վերհուշի առարկայացված տարածության անընդհատ փոփոխվող սահմաններում: Երկատվածության նույն բնույթն ունի նաև Արմեն Մնացականյանը «Խումհար»-ում, թեև նրա գոյակերպը վիպակի զուգահեռվող և խաչաձևվող տարածություններում հատկանշվում է ավելի բարդ հոգեբանական անցումներով:

Մյուս դեպքում հերոսի ներքին երկատվածությունը բնութագրվում է նրա միաժամանակյա գոյակերպով իրադրական և արտատեքստային տարբեր տարածություններում: Դա տեղի է ունենում հատկապես հերոսի գիտակցության գերզգռված պահերին, իրադարձությունների ծավալման հանգուցային շրջադարձերի ժամանակ:

«Խումհար»-ում Արմեն Մնացականյանի հետ դա պատահում է այն ակնթարթներին, երբ ենթագիտակցության խորքերից արթնացող էության ծայրը նրան հետ պիտի պահի ուսանողական հանրակացարանի նեղ սենյակում օտար կնոջ գայթակղությունից: Հուշապատում տարածությունների հեռապատկերը նրան առնում է իր շրջապատուտի մեջ՝ առարկայական դարձնելով նրա միաժամանակյա գոյությունը մի քանի տարածական սահմաններում:

«Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» վիպակում ծմակուտյան աշխարհից ակամա քաղաք նետված, հետո արդեն ճանաչված բանաստեղծ դարձած հերոսի ենթագիտակցության տարածական շփումների շառավիղը ավելի ու ավելի ընդարձակ հորիզոնների է միտում, նա միշտ իրեն դավաճանած է զգում մանկության ու պատանության աշխարհին ու մարդկանց: Հուշի կենդանի կապը ոչ մի վայրկյան թույլ չի տալիս նրան իրեն լիովին զգալ այն նոր շրջանում, որ պատումի գեղարվեստական տարածությունն է՝ մայրաքաղաքը: Լողավազանում լողազգեստով աղջկա «բացսիրտ մտերմությունը», «ավազանի արևոտ մաքրությունը» վայելելիս, երիտասարդ գերմանուհու հետ երևանյան տեսարժան վայրերում շրջելիս,-- ամեն տեղ նրա հիշողության մեջ արթնանում են ապրված ու անցած տարածություններ, որոնց մեջ ինքը հիմա էլ ներկա է ոչ միայն իբրև հուշ, այլև ուղղակի, առարկայորեն. «Եվ քաղաքում ծնված, քաղաքում մեծացած, քաղաքում դաստիարակված աղջկա բացսիրտ մտերմությունը, մի քիչ՝ մի փակ ժպիտի չափ հովանավորող մտերմությունը հուզիչ էր: Եվ ավազանի արևոտ մաքրությունը գեղեցիկ էր: Եվ Հանքավան հովտի շեփորային առավոտներն ու սրսփուն իրիկուններն էին գեղեցիկ՝ երբ ես ջոկատավար էի, և բարձր դասարանցիների ծղոտուն հրժվա՛նքը՝ երբ մաքուր առավոտների միջով նրանք գալիս էին դպրոց և ես գնում էի ինստիտուտ: Եվ ծովն ու ծովափի լու՛յսն էին գեղեցիկ, և օդանավի հզոր տառապա՛նքը՝ որ նրա սրահների լուսավոր, թեթև, մաքուր, հարմարին փափկության մեջ չէր զգացվում, գրեթե չէր զգացվում: Աշխարհը՝ մե՛ծ, լուսավոր, գեղեցիկ... Եղիտա Պիեխան զնգալով երգում էր -- ի՛նչ Վանի, ի՛նչ շուն: Օդանավի իմ վերևից երևանը -- խճուղին -- Սևանը -- Դիլիջանը -- սարերը մեկ և նույն բռան մեջ էին երևում, իսկ էն հին պատանին ահա՛ ես, հինգ ռուբլին ձեռքին, իր համար հոգս էր շինել երևանից Ահնիժոր փախչելը -- մրջյունը թմբե լեռներ է անցնելու: «Արի տանեն»,-- քիթս օդանավի լուսամուտին հպած՝ ժպտացի ես»: Սյուժետային պահի տարածությունը օդանավի սրահն է: Հիշողության բազմաճյուղ հոսքերը, օդանավի պատուհանից մի ձեռնափի չափ երևացող պատանության աշխարհը բազմապատկում են հերոսի գրեթե իրական-ֆիզիկական համաժամանակյա ներկայությունը մի քանի գոյատարածություններում: Սա գեղարվեստական պատումի այն կերպն է, որ տեսության մեջ սահմանվում է իբրև գիտակցության հոսք...

Մաթևոսյանի արձակումն իրար են ծուլվում տեքստային տարածությունը, ուր տեղի են ունենում հատուկներ սյուժետային իրադարձությունները, և այն տարածությունները, որոնք տեքստային սահմանների մեջ են մտնում հիշողությամբ, և որոնք սահմանները շարժուն ու փոփոխական են. հայրական տան նեղլիկ չորս պատերից ձգվում են մինչև աշխարհի բոլոր ծագերը: Եվ գործող հերոսները ամենուրեք են, երբեմն տարբեր ժամանակներում, երբեմն միաժամանակ:

Մաթևոսյանի արձակումն ավելի բազմաբնույթ ու անակնկալ շրջադարձերով է ընթանում ժամանակի հոսքը: Գեղարվեստական պատումի շրջանակներում տարածությունների սեղմման-ընդարձակմանը զուգընթաց սեղմվում ու ծավալվում է նաև ժամանակը: Ժամանակակից տեսությունը 20-րդ դարի արձակումն տարածաժամանակային գործոնի նշանակությունը բնութագրելիս բեկունային է համարում այն, որ կարևոր գեղարվեստական դեր է ստանձնում հերոսի հիշողությունը՝ որպես իրադարձությունների ժավալման ներքին տարածություն: Սրանով սյուժետային ժամանակի կցկտուր, փոփոխական, հաճախ հետադարձ կամ ապագայամետ ընթացքը մի զգալի չափով ձերբազատվում է հեղինակային նախածեռնող իրավասությունից, պայմանավորվում է վերհուշի հոգեբանությամբ: Հերոսն ինքը ազատորեն տեղաշարժվում է ժամանակների մեջ: Հոգեվիճակների արագ փոփոխությունները նրան հնարավորություն են տալիս հսկայական ժամանակային սահմանները սեղմել մինչև մի օր, մի ժամ, կամ էլ՝ ընդհակառակը: Եհյտ է, Մաթևոսյանի արձակումն հաճախ գործող հերոսը նույն ինքը հեղինակն է, բայց հարցի տությունը դրանից չի փոխվում:

Տարածությունների խաղը ծանկուտյան աշխարհում հերոսի ենթագիտակցությանը զուգընթաց հաճախ ուղղորդավորվում է նաև հեղինակային միջամտությամբ. այդ աշխարհում անձրևում են հեռավոր աշխարհներից եկած ամպերը, այդ աշխարհի երկայնքով մի մեծ արև գլորում են հեռու աշխարհների մաքուր քամիները, այդ աշխարհը երկրի լայնարձակությունների հետ կապված է հեռախոսով, երկաթուղով, ձորերի, լեռների, գյուղերի վրայով սլացող որոտածայն ինքնաթիռներով... Մինչդեռ ժամանակի հոսքի, ժամանակների շրջապատյալի մեջ հեղինակային կողմնակի միջամտությունը հասցված է նվազագույնի, բացի, իհարկե, այն դեպքերից, երբ հեղինակն ինքն է պատումի կենտրոնական գործող անձը: Իսկ առհասարակ հերոսներից յուրաքանչյուրն ունի իր սեփական ժամանակը, որի մեկնակե-

տից էլ վերապրում է տարբեր ուղղություններով ետուառաջ ձգվող ժամանակները:

«Աշնան արև»-ում ժամանակի հոսքը ենթարկված է հերոսուհու հիշողություններին: Տեքստային պայմանական ժամանակը ընդամենը մի քանի ժամ է: Արտատեքստային ժամանակը հերոսուհու ապրած ողջ կյանքն է: Դրան գումարվում է նաև նախնիների ժամանակը: Ըստ էության ժամանակի տևողությունը որոշակի սկիզբ չունի: Չունի նաև վախճան: Ինչ-որ պահի հերոսուհու գիտակցության հոսքը ժամանակից էլ առաջ է անցնում. ուղղակի վերապրում է որդու ապագա ընտանեկան կյանքի երազանքը: «Աշնան արև»-ում ժամանակի հոսքը երկու ուղղությամբ էլ շարունակական է:

Ժամանակի ապագա ընթացքը՝ որպես առարկայական իրականություն, ապրում են Մաթևոսյանի շատ հերոսներ: Ահա, օրինակ, «Կայարան»-ի Հրանտ Քառյանը: Մարդկային բութ անտարբերությունից զայրացած, ինքնատիրապետունը կորցրած, նա իրեն հանկարծ զգում է ապագայի մեջ, մի վիճակում, որ վերապրվում է՝ իբրև բողոք, իբրև վրեժ տեքստային ներկայից. «...Հրանտ Քառյանն ընկալուչը շարտեց և բարձրահասակ-բարձրահասակ, մի քիչ գործարար անփութությամբ, մի քիչ չսափրված և լարված և դանդաղ քայլերով զնաց պոլիտեխնիկ ինստիտուտ, գտավ Կարինեին, հետը պարեց ռոկ-ըն-ռոկ, զնաց համալսարան, ասպիրանտուրա, և դասախոսների մեջ չկար նրա պես երիտասարդը, սրամիտը, խելոքը: Նա երևանի ամենահայտնին էր, ամեն տեղ ասում էին «Հրանտ Քառյանը, Հրանտ Քառյանը», նրա մասին արդեն խոսում էին Թբիլիսիում, Կիևում, նրա մասին Մոսկվայում ասում էին՝ «զարմանալի է, երևան՝ և այսքան խեղճ», և այդ ժամանակ Հրանտ Քառյանը այդպես բարձրահասակ ու գեղեցիկ, քսանութ-երեսուն տարեկան, փողկապը թույլ՝ գրասեղանի ետև նստած, դարակից հանեց ատրճանակը և կրակեց բերանի մեջ: «Ծանր է, ընկերներ, հաղթողի բեռը»: Եվ այսպես էլ ոչ ոք չիմացավ, որ նրա երիտասարդ սիրտն ամեն վայրկյան թալտում էր Քուլագերան կայարանի հիշողությունից»:

Ընդհանրապես՝ «Կայարան»-ի հերոսը հաճախ է իրեն զգում ուրիշ ժամանակների մեջ: Դա յուրօրինակ պատմեչ է՝ ներկայից պաշտպանվելու համար: Դասական գրականության մեջ այդպիսի վիճակները առանց պայմանականության ներկայացվում են սյուժետային գծին հարակից, իբրև պատումի լրացում: Մաթևոսյանի արձակումն դա սյուժետային ժամանակի բաղադրիչն է, անբաժան է ժա-

մանակի տատանվող հոսքից: Կայարանի հսկիչի կիսահեզմական հարցը, թե՛ «Բա երեխային ինչու՞ եք խռովեցրել», հերոսին ինքնամոռացումից վերադարձնում է իրականություն և միևնույն պահին էլ հեռացնում է այդ իրականությունից մի այլ երևակայական ժամանակ, ուր մարդկայնորեն հասկանալի ցանկությունը վերապրվում է շոշափելի առարկայականությամբ. «Գրկեր, բարձրացներ ու հայրս լիներ. ու փոքր լինեի: Ու դանակս կորցրած լինեի՝ լայի, լայի, լայի... Նրանց փաղաքշանքը բորբոքեր իմ լացը և ես հեկեկայի լացի միջից, նրանց խնձորը վերցնելու իմ գայթակղությունը դավաճանություն թվար իմ կորսված դանակի հանդեպ ու լաց լինեի լացի միջից. հիշեի, թե ինչպես էր ծալվում իմ դանակը ու հիշեի, թե ինչ նկարներ էին նկարված նրա կոթին ու լաց լինեի լացի միջից. նրանք սաստեին ինձ և ես լաց լինեի դանակի համար ու այդ կոպիտ սաստի համար... Անմխիթա՛ր, մաքու՛ր, առա՛տ, թաց - թաց շա՛տ լաց լինեի... Ու քնեի հորս գրկում, ու արթնանայի կաթի պես անմեղ, ու ժպտայի փափու՛կ, փափուկ»:

Մաթևոսյանի արձակում ժամանակի հոսքը երբեմն մասնատված է, հատվածային: Ժամանակային այդ մասնաչափերը մերթ հաջորդում են իրար, մերթ խառնվում են՝ կորցնելով բնական հերթագայությունը, մերթ էլ զուգահեռվում են, ընթանում կողք կողքի: Հաճախ էլ ժամանակի հոսքը տրոհված չէ, ավելի շուտ՝ հերոսի ներաշխարհում, ներզգայության մեջ այդպիսի տրուհում չի գիտակցվում: «Սկիզբը» վիպակում պատանի հերոսը անտառի բացատում մենակ է: Ներկան նա ապրում է կարծես հարևանցի, ի միջ այլոց, նրա գոյության բուն շարժումը հիշողությունների, անցյալի, ապագայի պատկերացումների մեջ է: Այդ հոգեփիճակում նա բոլորովին այլ կերպ է ընթերցում հորեղբոր անուն-ազգանունը՝ փորագրված ծառաբնին՝ «Անդրանիկ Քառ 1916 թ»: Ծանոթ-անծանոթ մի զգացողություն տղայի գիտակցությունը առկախում է ժամանակների տարօրինակ խաղի մեջ. «Իր ժամանակից տղան հանեց հորեղբոր ժամանակը՝ և այդպես քիչ էր, քառասունմեկ տարի, տղան սակայն վախեցավ իջնել հորեղբոր ժամանակի մեջ: Եվ տղան չհասկացավ՝ անցած այդ ժամանակը, երբ թուրքերը Ղազարյան Մեսրոպ պապի հորը սպանել են և թաքուն ուրիշ երկուսի էլ են սպանել, և հաճախեցին այսպես կանգնած է եղել, գիրն այդպես դաջված է եղել լուռ կեղևին և միջուկն այդպես ներսում, ներսի ներսում, խուլ, լուռ, մութ... այդքանը այդպես շա՛տ ժամանակ է թե քիչ, թե՞ ժամանակ չէ, մի ուրիշ բան է»:

Կա հորեղբոր ժամանակ, ծառի ժամանակ, Ղազարյան Մեսրոպ պապի ժամանակ, իր ապրած ժամանակ... Բայց այդ բոլոր «մասնավոր» ժամանակները հանկարծ լուծվում են մի միասնական, անբաժանելի ժամանակի մեջ, ուր չկա անցյալ ու ներկա, կա գոյության անվերջանալի ու անվերժանելի շարունակություն, որի մասնիկն է նաև ինքը՝ իր ժամանակով. «ՔԱՌ այսինքն Քառյան: ԱՆԴՐԱՆԻԿ ՔԱՌՅԱՆ -- ԱՐԱՅԻԿ ՔԱՌՅԱՆ: Տարօրինակ է, որ հորեղբայրը միաժամանակ այնտեղ էր, «խոզ էր պահում», և այստեղ էր, սալ էր սարքում: Մի տեսակ՝ ծիու ժամանակ էր: Հորեղբոր նստած տեղը, տղան նստել էր ճիշտ հորեղբոր նման՝ ոտքերը չռած, աճուկները ցավում էին, ինչպես որ հորեղբոր աճուկներն էին ցավել, բայց նա դիրքը չէր փոխում, որովհետև այդ ծառին որևէ բան գրելու ամենահարմար դիրքն այդ էր: Հորեղբայրը Քառյան էր -- և ինքն էլ Քառյան էր, հորեղբոր աճուկները ցավել էին -- և իր աճուկներն էին ցավում, և ինքը հորեղբոր հետ հին ծառային ժամանակի մեջ էր, «խոզ էր պահում». տղան ելավ, աճուկները ցավում էին, ոտքերն իրարից հեռու կանգնեց ու նայեց.

ԱՆԴՐԱՆԻԿ ՔԱՌ

1916 թ

խոզ էի պահում  
մի ամպոտ օր էր  
ԱՐԱՅԻԿ ՔԱՌ»

«Սկիզբը» վիպակում պատանի հերոսի գիտակցության թափառումները՝ ժամանակների խաղի մեջ, բացահայտում է այդ ամենի ենթատեքստում գործող հեղինակային կենսափիլիսոփայությունը: Մոր կանչը տղային վերադարձնում է իրականություն. «Հարկավոր էր գյուղ իջնել, տուն գնալ, բայց տղան չէր ուզում գնալ»: Նա չի կարողանում միանգամից կտրվել խաչավորվող ժամանակների խաղից: Տղան զգում է, ինչ-որ տեղ չի էլ գիտակցում, որ զգում է, թե ոչինչ անհետ չի կորչում, ամեն ինչ շարունակվում է, շարունակվում է նաև իր մեջ, թե իր էությունն ամբողջապես համակված է նոր սկիզբների խորհրդով: Տղան հյուսում է իր երազը, հյուսում է իր սկզբի լեգենդը: Հովտի մեջ «փայլվում ու լույս էր տալիս» մենավոր մի տանձենի. «Նա ոչ մեկինը չէր, ոչ ոք նրան չէր պաշտպանում, բայց նա գեղեցիկ էր: Բոլորից շուտ նրա տանձն էր հասնում, նա թաքնված չէր, բաց հովտում բաց՝ նա այդպես կանգնած էր, ամենաշատը նա էր ծեծվում,

բայց նա փայլփլում ու լույս էր տալիս»: Այդ լույսի ակունքի մոտ տղան հիմնելու է իր տունը, դնելու է իր շարունակության սկիզբը...

\*  
\*  
\*

Սովորաբար ասվում է , թե Մաթևոսյանի պատմվածքներն ու վիպակները իրադարձություններով հարուստ բարդ սյուժեներ չունեն: Իբրև 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գեղարվեստական մտածողության սկզբունքային կրող՝ նա հրաժարվում է պատումի կարգավորված կառույցներից, հաստատում է գեղարվեստական իրականության կազմակերպման յուրօրինակ մի տիպ, որ նորություն էր մեզանում, և ուր գիտակցության ազատ հոսքը չի ենթարկվում արվեստական կարգ ու կանոնի, ուր սյուժետային գծի զարգացում որպես այդպիսին չկա:

Դա, իհարկե, չի նշանակում, թե Մաթևոսյանի «անսյուժե» պատումները զուրկ են ավարտուն ամբողջականությունից: Այս վերջինը, որ գեղարվեստական կառույցի անհրաժեշտ պայմանն է, մաթևոսյանական արձակում յուրաքանչյուր առանձին դեպքում իրականացվում է տարբեր միջոցներով, որոնց շարքում էական տեղ է զբաղեցնում վերհուշը: Ավելին՝ հիշողության հոսքը շատ անգամ պատումի գլխավոր կազմակերպիչ առանցքն է: Դրա շուրջ է հյուսվում ու թանձրանում մարդկային ճակատագրերի դրաման, որի խաղաբեմը ներքին ու արտաքին աշխարհներն են՝ քաղված իրականությունից այնքան ճշմարտանման, որ թվում է, թե ստեղծագործական արարքի մեջ դեր չի ունեցել հեղինակային երևակայությունը:

Այս տեսակետից լավագույն օրինակը անկասկած «Աշնան արև»-ն է: Վիպակում վերհուշի ֆաբուլատեղծ գործառույթը իրոք առանցքային է: Եթե իբրև սյուժե հասկացության համարժեք այժմ հաճախ գործածվում է դիպաշարը, ապա, թվում է, դա արդարացվում է Մաթևոսյանի ամբողջ ստեղծագործության, «Աշնան արև» վիպակի փորձով: Վիպակում սյուժե դասական իմաստով՝ իր բոլոր բաղադրիչներով (նախադրություն, հանգույց, լուծում և այլն) ըստ էության չկա: Չի էլ կարելի ասել, թե վիպական տարածությունը աղքատ է իրադարձություններով. ընդհակառակը՝ բավական հագեցած է ամենատարբեր բնույթի դեպքերով, անցուդարձերով, միայն թե դրանք կազմում են մի յուրօրինակ շարաշղթա, որի բոլոր օղակները չէ, որ հանգուցվում են իրար պատճառահետևանքային կապերով՝ իբրև շարունակվող գործողության հաջորդական փուլեր: Դրանց համադրու-

մը գեղարվեստական ամբողջի մեջ կատարվում է գլխավոր հերոսուհու հիշողությունների միջոցով:

Եթե Մաթևոսյանի շատ ստեղծագործություններում, ինչպես ասացինք, ակնհայտ է հեղինակի անմիջական ներկայությունը, ապա այս վիպակում գրեթե չի զգացվում: Նույնիսկ միջավայրի, բնաշխարհի նկարագրությունները, որ սովորաբար արվում են հեղինակային երրորդ դեմքով, այս դեպքում վերապահվում են անանուն հերոսների, ինչպես վիպակի սկզբում.

«— Մեր գյուղը, խնամի ջան, հեռու՛, հեռու...»

-- Ենպես ես ասում, կարծես Չայաստանից դուրս է:

-- Չայաստանից դուրս է, աշխարհից էլ դուրս է:»

Չեղինակն, այսպիսով, իրեն հեռու է պահում անցած ու ներկա մարդկային հարաբերությունների ընթացքից՝ ասպարեզը թողնելով իր հերոսուհուն: Չեղինակից նրա «անկախության» պատրանքը լիակատար է: Կարծես նա ինքն է ստեղծագործում՝ ապավինելով իր հիշողություններին. աշխարհներ է կերտում իր շուրջը, իր համար, ինքն էլ փլուզում է այդ աշխարհները՝ կյանքի կոչելով նորերը: Այսպես նա վերապրում է մի ամբողջ կյանք, որի ստեղծողը, միաժամանակ ստեղծածը ինքն է:

Աղունի ապրած կյանքի հեռու և մոտիկ դրվագները հիշողության դաշտ են գալիս հերոսուհու հոգեվիճակի փոփոխությունների հերթագայությամբ և դրանցով պայմանավորված: Այդ տարբեր հոգեվիճակները յուրօրինակ մեկնակետ են դառնում մեկ անգամ արդեն ապրված կյանքային իրադարձությունները նորից վերապրելու, գնահատելու, իմաստավորելու համար: Ասենք նա նեղսրտում է ամուսնու, նրա ազգականների դանդաղկոտությունից, ալարկոտությունից, կյանքի բոլոր պայմաններին անմունչ համակերպվելու ծառային հոգեբանությունից: Եվ ահա հիշողության խորքերից հնչում է իր Իշխան հոր զրնգուն արյան ծայնը, հառնում են մեկը մյուսից տպավորիչ պատկերներ նրա կամային, բուռն, արկածախնդիր կյանքից... Փոխվում է հոգեվիճակը. սկսում է կսկծալ հին վերքը՝ հիշողության հորձանքները տանելով այլ ուղղությամբ: Չեղոսուհին վերապրում է հոգեկան ու մարմնական կտտանքները հայրական տանը՝ խորթ մոր ձեռքի տակ, նորահարսության տարիների չարքաշությունները, հոր անկարեկից վերաբերմունքը իր նկատմամբ... Կրկին ու կրկին փոխվում են հոգեվիճակները: Վերհուշի թելը ձգվում է այլ ուղղություններով, ներքին տեսողության դաշտ է բերում նորանոր վերապրումներ՝

իրապատում ճշգրտությամբ... Այսպես տարբեր կողմերից գալիս, հերոսուհու ներաշխարհում խռնվում են տեսարաններ ու պատկերներ՝ վիպակի գեղարվեստական տարածությունը լցնելով ներկա և արդեն ապրված կյանքի կենդանի բաբախումով:

Այսուհանդերձ «Աշնան արև»-ում տեղ-տեղ հանդիպում են ավանդական սյուժեների որոշ վերապրուկներ: Վիպակի սկզբի մեկ-երկու պարբերությունն, օրինակ, հին իմաստով նախադրության-Ֆոնի դեր է կատարում պատումի հետագա ծավալման համար. «Այնտեղ օրերով ու տարիներով բազեն անում է նույն շրջանը գյուղի ու հավերի գլխին, բլուրների արանքից կարկուտը փախս է ընկնում՝ ջարդելու արտ ու լոր, քամին շարտում է փեթակների տանիքները, և փեթակների մեջ անձրև է լինում, ձին բերելու գնացած երեխան ծորի այս լանջին մոլորվում է, մյուս լանջին կանգնել է թաց ձին, իսկ ծորը լցվել է սև հեղեղի վշտոցով, հարյուր տարի է՝ ճաք է տվել մեծ ժայռը և չի փլվում ու չի փլվում, և մարդ չգիտի՝ տունը ժայռատակի տափարակին սարքի, թե Սիմոնի տնից վերև, բացատի եզրին...»: Այսպես անցկատ, ինչպես թումանյանի «Անուշ»-ի սկզբում, բնապատկերների հոծվող շարքերը ընթերցողին դուրս են բերում հիմնական պատումի ակունքների մոտ: Թումանյանի պոեմում անցումը կատարվում է հայտնի երկտողով՝

*Ու թարմ, ցողապատ լեռների լանջում,  
Սու՛ս, ականջ արա, հովիվն է կանչում...,*

Մաթևոսյանի վիպակում Սիմոնի տան հիշատակումով: Պարբերության շարունակությունն արդեն թափանցիկ ակնարկ է բուն պատումի բովանդակության մասին. «... Իսկ եթե ոչ այնտեղ, ոչ էլ այստեղ, այլ հագիվ առիթ է, չեղած բեռները կապի ու քոչի երևա՞ն: Սիմոնի գործերը լավ դասավորվեցին, երևան տղա ունի, իսկ շոգերից փախչելու հարցն էլ՝ Ծնակուտը քեզ պատրաստի ամառանոց: Աղունը նպատակին հասավ, հարս գալու օրից՝ քաղաք, քաղաք, քաղաք, ուզածն էլ ընդամենը Մանացի պես մի բան էր, իսկ ահա քսանհինգ տարեկան տղա ունի երևանի պես տեղը»:

Ե՛վ Թումանյանի պոեմում, և՛ Մաթևոսյանի վիպակում նախադրության դերը վերապահված է վերհուշին, միայն թե առաջին դեպքում վերհուշի սուբյեկտը հեղինակն ինքն է, երկրորդում՝ անանուն հերոսները:

Ասացինք, որ «Աշնան արև»-ի գլխավոր հերոսուհու հիշողություններում կենդանի կյանքային դրվագները, պատումի բուն բովանդակությունը ներկայացնելով հանդերձ, իրար գրեթե չեն հանգուցվում անմիջական պատճառ-հետևանքային կապերով: Ավելացնենք, որ այդ դրվագներից յուրաքանչյուրը մի ամփոփ սյուժետային օղակ է՝ ինքնուրույն ամբողջականությամբ: Այդ դրվագային հուշապատկերներից ամեն մեկում հերոսուհին իրեն գտնում է նոր շրջապատում, նոր հարաբերությունների մեջ՝ դրսևորելով իր մարդկային նկարագրի, ժառանգական հոգեկերտվածքի, սոցիալական բնավորության մի նոր նրբագիծ: Այսպես է ամբողջանում Աղունի կերպարը, որ անենալիարժեքներից ու ավարտուններից է մեր արծակի պատմության մեջ: Հերոսուհու հուշաբեկորներն, այսպիսով, անջատ-անջատ միավորներ լինելով, տարբեր կողմերից լրացնում են միմյանց, իմաստավորվում են մեկը մյուսով, և բոլորը միասին ներկայացնում են սոցիալական, կենցաղային, ազգագրական-ավանդական, աշխարհագրական այն միջավայրը, ուր ապրում ու գործում են Մաթևոսյանի հերոսները: Հենց կյանքի «անսյուժե» հոսքն է, որ բեկվելով հերոսուհու հուշերի հայելում, վերածում է վիպական իրականության: Այդ իրականությունը կազմող դեպքերի շարքը կարելի է շարունակել և՛ սկզբից, և՛ վերջից՝ առանց աղավաղելու երկի գեղարվեստական ամբողջականությունը: Դա Մաթևոսյանի արծակի հիմնական տիպաբանական հատկանիշներից է:

## ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏԻ ՇԱՐՈՒՆԱԿՎՈՂ ԿՅՆԱՔԸ

Ակադեմիկոս էդ. Ջրբաշյանի հերթական գիրքը արդեն հետմահու է: Փաստն ինքնին խոսում է. իրոք, շատ քիչ գրականագետներ կան մեր օրերում, որ իրենց վաստակով շարունակում են ապրել հետնորդների հետ ոչ միայն խորհրդանշական իմաստով, այլև գործնականորեն:

Ամենից առաջ, օգտվելով առիթից, որ լրանում է նրա ծննդյան 78-րդ տարեկիցը, ուզում եմ երախտիքի խոսք ասել իմ ուսուցչի մասին, որ առիթ չեմ ունեցել ասելու նրա կենդանության օրոք: Մեր ուսանողական տարիները զուգադիպեցին էդ. Ջրբաշյանի գիտական-մանկավարժական գործունեության թերևս ամենաբեղուն շրջանին: Մենք, ում պատիվ ու պարտականություն պիտի վիճակվեր այսօր շարունակելու այն գործը որին նա ազնվաբար ծառայեց ամբողջ կյանքում, շատ բանով ենք պարտական նրան: Նա միայն գիտնական ու մանկավարժ չէր՝ հասկացությունների դասական նշանակությամբ, այլ նաև բնավորության դաստիարակի հազվագյուտ շնորհով էր օժտված: Եվ դա ոչ թե հարկադրանքով, այլ անձնական օրինակով: Մենք, մեզանից առաջ և մեզանից հետո նա մի քանի սերունդ, նրանից սովորել ենք սիրել գրականությունը, զնահատել գրականագիտությունը, գրականագիտության մեջ՝ ճշգրտությունը, ամեն մի մեծ թե փոքր հարցադրման, կարծիքի, տեսակետի խորագույն հիմնավորվածությունը: Նրանից ենք սովորել գիտական մոտեցման բազմակողմանիությունը, դիմացինի տեսակետը հարգելու, հասկանալու առաքինությունը, միաժամանակ սեփականը պաշտպանելու հանդարտ հետևողականությունը: Էդ. Ջրբաշյանի գիտական բնավորության այս գծերը հարազատորեն դրսևորվել են նաև այս նոր գրքում, որ կրում է «Փաստերի հետքերով» բնորոշ խորագիրը: Հիմա նա մեզ հետ չէ: Բայց այս գրքով շարունակում է մասնակցել մեր գրական-գիտական կյանքին և վստահություն է ներշնչում, որ նրա թղթապանակներում դեռ էլի նոր ձեռագրեր են սպասում լույս աշխարհ գալուն:

Ակադեմիկոս Ջրբաշյանը գրականագետների այն կարգից էր, որոնք ցայտուն նկարագիր ունեն և ամեն պարագայում հավատարիմ են մնում իրենց իրենց: Լինելով գրականության տեսաբան՝ նա երբեք չզայթակղվեց վերացական տեսաբանությամբ, լինելով գրականության պատմաբան՝ երբեք չփորձեց պատմության իրական ընթացքը հարմարեցնել սեփական մտապատրանքներին, լինելով սիրված ու փնտրված դասախոս՝ երբեք տեսակետները չպարտադրեց իր ուսանողներին, օժտված լինելով ենթատեքստերի ընթերցման, գրական-

պատմական գործընթացների ներքին կապերն ու տրամաբանությունը նկատելու նախանձելի հստակատեսությամբ՝ այնուամենայնիվ, նրա համար գիտականության բարձրագույն չափանիշը մնաց փաստի ճշգրտությունը: Այս ամենը մեկ անգամ ևս հաստատվում է նոր գրքով:

Հաստատում է նաև գրականագետ Ջրբաշյանի գիտական հետաքրքրությունների ու նախասիրությունների շրջանակը, որ լիովին պահպանված է նաև այստեղ: Միքայել Նալբանդյան, Հովհաննես Թումանյան, Վահան Տերյան, Եղիշե Չարենց, Ալեքսանդր Պուշկին... Դասական այս մեծությունները նրա տասնամյակների գիտական կյանքի մշտական ուղեկիցներն են եղել: Լայնորեն հայտնի են այս հեղինակներին նվիրված նրա բազմաթիվ ու բազմաբնույթ մեծ ու փոքր ուսումնասիրությունները: Թվում է, թե երկարամյա բժախնդի պրպտումներից ու հրապարակումներից հետո ուշագրավ ասելիք նա այլևս չպիտի ունենար: Բայց նոր գիրքը ընթերցողին էջ առ էջ ավելի ու ավելի է համոզում, որ իսկական գիտնականի նպատակասլաց մտքի անընդհատ որոնումները միշտ էլ կարող են նորանոր անակնկալներ մատուցել:

Գրականագիտական-բանասիրական, եթե կարելի է ասել, մանրապատումների հավաքածու է էդ. Ջրբաշյանի նոր գիրքը: Այդ «մանրապատումների» ժամանակագրությունը շատ ընդարձակ է: Դեռևս 50-ականներին կատարված դիտարկումների կողքին հանդիպում են կյանքի վերջում արված նկատումներ: Դա ցույց է տալիս, որ գրականագետի բոլոր ճշգրտումներն ու եզրահանգումները ստուգված են տասնամյակների գիտական փորձով: Հոդվածների մի մասը ժամանակին հրապարակվել է: Ձետեղելով գրքի մեջ՝ դրանցից շատերում հեղինակը կատարել է էական ճշտումներ ու լրացումներ: Կան նաև առաջին անգամ հրապարակվող նյութեր:

Բազմազան է նաև հոդվածների բնույթը: Ճշգրտվում են առանձին փաստեր, տասնամյակների ընթացքում ընդունված տեսակետներ, գրական-պատմական իրողությունները դիտվում են հաճախ նոր, անսպասելի տեսանկյուններից, հերքվում են կարծիքներ, որոնց իսկությունը տարիներ շարունակ անառարկելի է թվացել: Ուշագրավ է, որ շատ դեպքերում գրականագետը ճշգրտում է հենց ինքն իրեն, վերանայում է երբեմնի իր իսկ ընդունած ճշմարտությունը: Եվ դա արվում է առանց որևէ ներքնի լարվածության, պարզ անմիջականությամբ ու անսեփական՝ հավատարիմ ջրբաշյանական նկարագրին: Ավելորդ է ասել, որ բոլոր այդ նկատումներն ու նկատառումները

միանգամայն համոզիչ են, քանի որ հիմնավորված են անշրջանցելի, ակնհայտ փաստերով ու փաստարկումներով:

Իրենց բազմազանությամբ հանդերձ գրքում գետնոված հողվածներն ու հրապարակումները միավորվում են մեկ ընդհանուր գաղափարով, այն, որ գրականագիտական բոլոր տեսակի հարցադրումների հիմքն ու ելակետը գեղարվեստական բնագիրն է՝ իր բազմաշերտ կառուցվածքով, ենթատեքստային բազմիմաստություններով, ուր յուրաքանչյուր մանրամասնի հետևում հեղինակային հղացման մի էական պահ է թաքնված: Այստեղից է գալիս այն երկյուղած բժախնդրությունը, որով գրականագետը մոտենում է իր սիրած և ուսումնասիրած հեղինակների կյանքի ու գործի, նրանց կենսագրության ու ստեղծագործական հոգեբանության ամենամանշան թվացող փաստին կամ իրողությանը: Նրա ուշադրությունից չի վրիպում ոչ մի բառ, արտահայտություն, նույնիսկ բառի գրության ձև, նախադասության կառուցվածքի նրբերանգ, որ հաճախ նոր իմաստ է ձեռք բերում բազմիցս ընթերցված ստեղծագործության մեջ: Նույն կերպ նորովի են լուսավորվում գրապատմական շատ իրողություններ, գրողների կենսագրության հանրահայտ փաստեր: Այս ամենը ակամա խորհել է տալիս, թե որքան անփույթ, հաճախ պարզապես մակերեսով ենք ընթերցում մենք մեծ դասականների երկերը, որքան դժվար է կասկածի ենթարկել արմատացած պատկերացումները, նախապաշարումները: Ջրբաշյանի անխոնջ պրպտումները, որ գիտական խառնվածքի հատուկ շնորհ են և ամեն մեկին տրված չեն, մեկ անգամ ևս հաստատում են, որ բարձր կարգի գեղարվեստական բնագրերում կարևոր և անկարևոր մանրամասներ չկան, որ, իրոք, իսկական բանստեղծի համար բառը մի աշխարհ է: Գրականագետը իր ընթերցողին հմտորեն տանում է «փաստերի հետքերով» և հանրաճանաչ հեղինակների հանրահայտ ստեղծագործությունների նորովի ընթերցման, մեկնաբանության ու իմաստավորման նորանոր հնարավորություններ է բաց անում:

Բանասեր Ջրբաշյանը, սակայն, փաստապաշտ չէ բառի սահմանափակ իմաստով: Նրա զուտ բանասիրական զննումներն անգամ շատ հեռու են փաստերի սոսկական շարադրանքից և որպես կանոն ուղեկցվում են խորքային բացատրություններով, հեռուն զնացող բնագրագիտական ու իմաստային-տեսական խորաթափանց մեկնաբանություններով: Հարկ չկա օրինակներ բերելու, քանի որ գրքի յուրաքանչյուր էջ ընթերցողին կարող է համոզել դրանում: Առավել ևս

անիմաստ կլիներ գրախոսության շրջանակներում վերլուծել գրքում ամփոփված հրապարակումները, այլապես դրանց բնույթի բերմամբ ստիպված պիտի լինեինք վերաշարադրել բովանդակությունը: Ջրբաշյանի հրապարակումները սկզբնաղբյուրի արժեք ունեն և նախատեսված են անմիջական օգտագործման համար:

Ավարտելուց առաջ կուզենայի միայն ընդգծել, որ այսպիսի գրքերը այլ կարգի մտորումների տեղիք են տալիս: Խորհում ես, օրինակ, թե վերջին կես դարի ընթացքում ի՞նչ արդյունքների է հասել մեր գրականագիտությունը, ի՞նչ ժառանգություն է թողնելու հետնորդներին, ուսումնասիրությունների պատկառելի զանգվածից ի՞նչ է դիմանալու ժամանակի քննությանը: Եվ նորից ու նորից համոզվում ես, որ առաջին հերթին այն գործերը, որոնք փաստական ամուր հիմք ունեն, հարուստ են բնագրային վերլուծություններից բխող հիմնավոր հետևություններով, որոնց մեջ հեղինակները մաս են դրել իրենց էությունից, իրենց հոգուց:

Եղ. Ջրբաշյանի նոր գիրքը այդ կարգի գործերից է: Այն գիտական մեծ խնդիրներ չի արժարժում: Բայց իր մանրապատումային բնույթով հանդերձ ճշգրտված փաստերի և ստուգված հետևությունների հարուստ շտեմարան է, որից միշտ էլ պիտի օգտվեն ուսումնասիրողները:



## ՇԱԽԱՆ ՇԱԽՆՈՒՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԿԵՆՍԱՊԱՏՈՒՄԸ

Շախան Շախնուրը հայ նորագույն գրականության այն եզակի դեմքերից է, որոնց ստեղծագործության շուրջ առաջին իսկ քայլերից բուռն բանավեճեր են ծավալվում, ուղեկցում են նրանց ամբողջ կյանքում, շարունակվում են նաև մահից հետո, և թվում է՝ երբեք վերջ չեն ունենալու: Այն միջավայրը, ուր ապրում ու ստեղծագործում էր նա, աշխարհով մեկ սփռված արևմտահայության կացությունը, վերջապես՝ անձնական կյանքի դրամատիկ հանգամանքները խորապես պայմանավորեցին այն բացառիկ երևույթի հրապարակ գալը, որ կոչվում է շախնուրյան ժառանգություն: Եվ եթե անկողմնակալ լինեմք, պիտի անվերապահ հավաստենք, որ այդ ժառանգությունը միայն պայմանակաճորեն է պատկանում անցյալին. իրականում այսօր էլ չի կորցրել իր արդիական հնչելությունը, քանի որ այն տագնապներից շատերը, որ ժամանակին հնչեցնում էր գրողը, դեռ շարունակում են հուզել ողջ հայությանը: Ահա թե ինչու Արծրուն Ավագյանի «Պատկերազարդ պատմություն Շախան Շախնուրի» գիրքը, որ լույս է տեսել Երևանի պետական համալսարանի հրատարակությամբ, արժեքավորվում է ոչ միայն գրականության պատմությանը վերաբերող հարցադրումներով, այլև ու առավելապես իր անթաքույց ու անմիջական անդրադարձներով այսօր էլ հայ հասարակությանը հուզող ազգային-քաղաքական ու մշակութային խնդիրներով:

Ա. Ավագյանի ուսումնասիրությունը ամփոփում է շախնուրագիտության տասնամյակների փորձը, վերլուծում է բոլոր թեր ու դեմ կարծիքները՝ գրողի կյանքի ու ստեղծագործության, գեղագետ, հրապարակախոս ու գործիչ Շախնուրի մասին՝ դրանց հակադրելով կամ համադրելով սեփական դիտարկումները:

Գիրքը ուշագրավ է մի այլ տեսակետից ևս: Գաղտնիք չէ, որ մեր օրերի գրականագիտության ու քննադատության մեջ կատարվում են տեղաշարժեր, որոնք գեղարվեստական արժեքները դիտում են ոչ այնքան դրանք սնող կենսական իրողությունների հետ ուղղակի կապվածության մեջ, որքան իբրև վերացարկված, ինքն իր մեջ իր ինքնուրույն օրենքներով գործառող երևույթներ: Ա. Ավագյանի գիրքը ներքին բանավեճի մեջ է այդ մտայնության հետ և շեշտադրում է այն միտքը, թե կան գրական արժեքներ, որոնք անբացատրելի են զուտ գեղագիտության օրենքներով և որոնք մեկնաբանելիս գրականութ-

րող շրջանցել դրանք պայմանավորող կենսական նախադրյալները: Դեռևս սա նկատի ունի հեղինակը՝ իր գրքի սկզբում գրելով, թե Շախնուրի «գործերը մեկնելիս պետք է հաշվի առնել մի կարևորագույն գործոն. սկեռումը պետք է ծանրանա ոչ այնքան բառային ու պատկերային համակարգի՝ ասելու ձևի, որքան բուն խնդրի, հարցադրման, արտահայտման գաղափարի վրա, ինչը ոչ միայն կարող է օգնել զանազանելու անցողիկը մնայունից, արտաքին կաղապարը՝ միջուկից, այլև բանալի դառալ նրա՝ հայ գրականության դասական պատումից շեղվող մտածման ու շարադրման յուրահատկությունները հասկանալու համար»: Այս դիտարկումը պարզում է գրքում կատարված հարցադրումների ելակետն ու նպատակը, վերլուծության մեթոդը:

Գրքի վերնագիրը ևս, որ «Նահանջը առանց երգի» վեպի ենթավերնագրի հարասությունն է, կանխանշում է ուսումնասիրության բնույթը. ոչ թե ավանդական մեծագրություն՝ նախ գրողի կյանք, հասարակական միջավայր, ապա ստեղծագործության վերլուծություն, այլ հենց «... պատմություն Շախան Շախնուրի», այսինքն՝ գրողի անձնական կյանքը և ստեղծագործական կենսագրությունը անբաժան են իրարից, փոխներթափանցված են մեկը մյուսով: Շարադրելով այդ պատմությունը՝ ուսումնասիրողը հայտնաբերում է մի կարևոր իրողություն. Շախնուրը՝ իբրև գործող անձ, կերպար, ներկա է իր բոլոր հերոսների ճակատագրերի մեջ, միաժամանակ իր մեջ կրում է իր բոլոր հերոսների ճակատագիրը. սփյուռքահայության նահանջի առաջին մունետիկը իր դրամատիկ կյանքով նահանջող հայի հավաքական տիպն է, նրա կյանքը՝ նահանջի տագնապը հնչեցնող ինքնօրինակ մի վեպ: Այս մեկնակետից բխող գաղափարը սկզբից մինչև վերջ անցնում է Ա. Ավագյանի ուսումնասիրության միջով:

Ուսումնասիրության հիմնադրույթներից մեկն էլ այն է, թե Շախնուրի բազմաբնույթ ժառանգությունը ոչ այնքան գեղարվեստական արժեք է, որքան ազգային գաղափարախոսություն: Եվ դա, ինչպես հետևողական վերլուծություններով ցույց է տալիս ուսումնասիրողը, ամենևին չի նվազեցնում շախնուրյան ժառանգության նշանակությունը նաև մեր գեղարվեստական մշակույթի պատմության մեջ: Ա. Ավագյանն այս միտքը հիմնավորում է մի իրողության ընդգծումով, որի մասին թեև ակնարկներ եղել են Շախնուրին նվիրված գիտական գրականության մեջ, բայց իբրև գրական-պատմական հիմնահարց, իր կարևորությամբ բարձրացվում է նորովի: Եվ իրոք, արդյոք բոլորովին անսպասելի՞ նորություն էր նահանջի գաղափարը մեր մշակույ-

վին անսպասելի՞ նորություն էր նահանջի գաղափարը մեր մշակույթի պատմության, մեր ազգային գիտակցության մեջ: Չէ՞ որ դեռ պատմահայր Խորենացին էր հնչեցրել մեր ազգի այլասերման տագնապը իր հայտնի «Ողբուն»: Հետագա դարերում ևս դժբախտաբար մեր ժողովրդի համար անպակաս են եղել այնպիսի իրադարձությունները, երբ հայ մտավորականը ստիպված է եղել մերթ ողբերգական, մերթ դատապարտող շեշտերով հնչեցնել ազգային արժեքների կորստյան տագնապը: Եվ այդ երևույթը հարատևել է մինչև մեր օրերը: Ա. Ավագյանն իր ուսումնասիրության մեջ ավելի շատ հիշում է նոր ժամանակներում գործող անուններ, ինչպես՝ Սիամանթո, Վարուժան, Չարենց, Վահան Տերյան և ուրիշներ, որ Շահնուրից առաջ և նրա ապրած օրերին շատ են մտահոգվել մեր վաղվա օրվա համար: Պարզապես շահնուրյան նահանջի ահազանգը իր որոշակի ուղղվածությունն ուներ՝ կապված հայկական սփյուռքի ճակատագրի հետ...

Գրքի ութ գլուխներում վերլուծական հայացքով ներկայացված է շահնուրյան ամբողջ ժառանգությունը՝ սկսած վեպից, պատմվածքներից, օտարալեզու էջերից, վերջացրած հրապարակախոսական, գրական-քննադատական հոդվածներով, նամակներով, հուշագրական պատումներով: Ուսումնասիրողը համոզիչ տրամաբանությամբ ցույց է տալիս, որ շահնուրյան գրականության այս բազմաբղետ էջերը միավորվում են մի մայր գաղափարով, որ արտահայտում էր հայրենասեր մտավորականի տագնապալի ահազանգը սփյուռքի միլիոնանոց հայության ուժացման, ազգային նկարագրի կորստի մասին: Ընդգծվում է, որ Շահնուրի հայտնի ծայրահեղությունները բխում էին վտանգի լրջության ու մեծության խոր գիտակցությունից:

Ուսումնասիրողի հայացքը միանգամայն անկողմնակալ է: Բազմակողմանիորեն վերլուծելով նահանջի հոգեբանության շահնուրյան մեկնաբանությունները, ցույց տալով սփյուռքահայության համար դրա իրական վտանգի մասին գրողի սուր հարցադրումների ազդեցիկիչ նշանակությունը՝ ուսումնասիրողը չի շրջանցում նաև Շահնուրի կողմից մեր ազգային արժեքների միակողմանի, հաճախ ուղղակի սխալ գնահատումները, դրանց ոչ միանշանակ արծազանքները Սփյուռքի և Հայաստանի ամենատարբեր շրջաններում: «Իրավացի կլինի,- գրում է նա,- Շահնուրին քննադատել մանավանդ այն զոհողություններն անտեսելու համար, որ հայ ժողովուրդը հին ու նոր ժամանակներում արել է իր ազգային արժեքները պահպանելու և փոխանցելու նպատակադրմամբ: Շահնուրը վրիպում է նաև մեր

այլ տեղ ավելի որոշակի է գրում Շահնուրի ծայրահեղ միակողմանիության մասին, որ համատարած ժխտումի մեջ չի ուզում ընդունել ոչ մի բացառություն. «Եթե հայոց պատմությունն է՝ անդեմ ու միջակ, եթե թագավոր է՝ անհոգի ու ունայնամիտ, եթե կուսակցական է՝ կռվազան: Եվ այսպես՝ շարունակ: Ես, թվում է, անում է ամեն ինչ՝ «չտեսնելու» այն դրականն ու բացառիկը, որ կա ազգային այդ նույն պատմության, հավատքի, մշակույթի ու այլ ասպարեզներում»:

Շահնուրյան ժխտումի այսպիսի բնութագրումներ հաճախ են հանդիպում Ա. Ավագյանի ուսումնասիրության տարբեր էջերում: Եվ ամեն անգամ ուսումնասիրողը ձգտում է մեղմել տպավորությունն այն նկատառումով, թե՝ «մեծ ցավերը ծնուն են ծանր խոհեր, և գրողի գնահատումները ոչ թե հայության դեմ էին, այլ՝ հայության համար»: Համաձայնելով ուսումնասիրողի այս դիտարկման հետ՝ չպետք է մոռանալ, որ շահնուրյան այդ համատարած ժխտումի կիրքը, ինչպես էլ հոգեբանորեն հիմնավորվեր, և ուզեր թե չուզեր նա, անցանկալի նստվածքներ էին տալիս հայ հասարակական գիտակցության մեջ: Սա առանձին խնդիր է, որ կարծեք թե դուրս է մնացել ուսումնասիրողի տեսադաշտից, թեև նա բազմիցս նկատում է, որ ճշմարտության դեմ չմեղանչելու համար ստեղծագործողին պետք է ընդունել այնպես, ինչպես նա կա. «Շահնուրը գրել է այն, ինչ գրել է և ինչպես գրել է»:

Ա. Ավագյանի ուսումնասիրության էական գծերից մեկը բանավիճային տարերքն է: Շահնուրի կյանքի ու ստեղծագործության հետ կապված յուրաքանչյուր խնդիր արծարծելիս ուսումնասիրողն անդրադառնում է հարցին վերաբերող նախորդ բոլոր տեսակետներին, անկողմնակալ հայացքով վերլուծում է դրանք՝ ուղղակի հայտնելով իր համաձայնությունը կամ անհամաձայնությունը: Այս սկզբունքի պահանջով էլ մենագրության մեջ իր արտացոլումն է գտել գրեթե ողջ շահնուրագիտական գրականությունը: Այս առումով՝ Ա. Ավագյանի գիրքը սկզբնաղբյուրի նշանակություն կարող է ունենալ հետագա ուսումնասիրողների համար:

Շահնուրի ստեղծագործության առիթով ուսումնասիրողն անդրադառնում է 20-րդ դարի սկզբի մեր ազգային ողբերգության պատճառների, սփյուռքահայության վիճակի և գոյության հեռանկարների քննությանը, խնդիր, որ այսօր էլ հուզում է մեր հասարակությանը, ոչ միայն մտավորականներին, այլև քաղաքական շրջանակներին: Հեղինակն իրավունք ունի ասելու, որ՝ իր «գիրքը մի փորձ է անդրադարձ կատարելու դեպի այն ամենը (նկատի ունի «20-րդ դարի հայ

կյանքի ներքին ու արտաքին իրարամերժ ու հակոտնյա ոգորումները» և գրված է ոչ այնքան «վասն Շահնուրի», որքան «վասն հայոց վերքի»։ Այս իմաստով Ա. Ավագյանի մենագրությունը միանգամայն արդիական հնչեղություն ունի։

Ինչպես տեսանք, Ա. Ավագյանն իր ուսումնասիրության նպատակներից դուրս է համարում Շահնուրի ժառանգության գեղարվեստական արժեքայնության խնդիրը՝ ծանրանալով առավելապես հեղինակի ազգային գաղափարախոսության վրա։ Չպետք է մոռանալ, սակայն, որ գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ գեղագիտական և գաղափարական արժեքները մեկը մյուսից ածանցված ինչ-որ առանձին իրողություններ չեն. դրանց անբաժանելի միասնությունն է գեղարվեստական կառույցի հիմքը։ Եվ եթե ուսումնասիրողը այնքան հանգամանորեն ու ճշմարտացի վերլուծություններով բացահայտում է շահնուրյան ժառանգության գաղափարական ու հոգեբանական ծալքերը, ըստ էության լուծում է նաև գեղարվեստական արժեքայնության հարցեր։

Այնուամենայնիվ, ուսումնասիրողը, կարծես մտավախություն ունենալով, որ իրեն ճիշտ չեն հասկանա, տեղ-տեղ, երբեմն փակագծերի մեջ մասնակի անդրադարձներ է կատարում Շահնուրի վեպի և պատմվածքների գեղարվեստական նվաճումներին կամ վրիպումներին։ Բացի դրանից, առանձին գլուխ է նվիրում գրողի երգիծանքի, լեզվի մասին նրա ինքնօրինակ հայացքների համառոտ քննությանը։

Շահնուրի ժառանգության գեղարվեստական արժեքայնության խնդիրներին անրադառնալիս էլ ուսումնասիրողը հետևում է անկողմնակալության իր սկզբունքին, այսինքն՝ խոսելով արժեքների մասին՝ չի շրջանցում նաև թրությունները։ Այսպես՝ «Նահանջ...»-ը բնութագրելով որպես «առանցքային գործ», ընդգծելով կերպարների տիպականությունը, խոսքի պատկերավորությունը, «պատումի դրամատիկ ու հումորիստական երանգները», «հայ գրականության դասական պատումից շեղվող մտածման ու շարադրման յուրահատկությունները» միաժամանակ ակնարկում է «սյուժետային զարգացումից դուրս ձգծվածությունների», «խոսքի որոշ ճառայնության», վեպի ավարտի արհեստականության և այլ վրիպանքների մասին։

Այս ամենով հանդերձ, ուսումնասիրողը չի շեղվում իր վերլուծությունների գլխավոր ուղղությունից՝ բոլոր շերտերով բացահայտել Շահնուրի բազմակողմանի և ներքնապես միասնական ստեղծագործության տարերքը՝ որպես ազգային գաղափարախոսություն։

Ա. Ավագյանի ուսումնասիրությունն ունի իր որոշակի նպատակը՝ ծանրանալով գլխավորապես Շահնուրի գործի ընդհանուր գաղափարաբանության, նրա ստեղծագործության պատմաճանաչողական նշանակության, իբրև ազգային գաղափարախոսություն՝ նրա արդիական նշանակության վրա, ընդհանուր հպանցիկ դիտարկումներով անդրադառնալով նաև շահնուրյան ժառանգության մի քանի գեղարվեստական յուրահատկությունների, այս ամենով ուրվագծել Շահնուր անհատականության, քաղաքացու, գրողի, քննադատի, հրապարակախոսի, վերջապես՝ հայրենասեր հայի ամբողջական կերպարը, որ շատ կողմերով նորովի է բացվում ընթերցողի համար։ Ուսումնասիրողը պատշաճ գիտական մակարդակով, հետազոտողի բարեխղճությամբ իրագործել է իր առջև դրված խնդիրը։ Գիրքը նաև նոր ուսումնասիրությունների դուռ է բացում Շահնուրի բարդ ու բազմաշերտ ստեղծագործության մասին։

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

1. «Վաղվան գրականության» բանավեճը.....	3
2. Եղիա Տեմիրճիպաշյանը քննադատ.....	31
3. Պողոս Մակինցյանի գրաքննադատական հայացքները.....	70
4. Հր. Թամրազյանը հայ քննադատության տեսարան ու պատմաբան.....	88
5. Եղ. Չարենցը «Բագին» հանդեսի էջերում.....	97
6. Սիլվա Կապուտիկյանի քնարերգության կեսդարյա ուղին.....	114
7. Վ. Դավթյանի «Ծննդավայր» շարքը.....	141
8. Կեցության սկիզբն ու խորհուրդը.....	148
9. Վերհուշը Հր. Մաթևոսյանի ստեղծագործությունում.....	157
10. Գրականագետի շարունակվող կյանքը.....	186
11. Շահան Շահնուրի ստեղծագործական կենսապատումը.....	190

ՄԱՅԱԿԱՆՅԱՆ ԼԱՐԻՍԱ

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Տեխ. խմբագիր՝ Վ.Ջ. Բոդյան

Ստորագրված է տպագրության 09.10.07 թ.:  
Չափսը՝ 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>: Թուղթը՝ օֆսեթ: Հրատ. 10.3 մամուլ,  
տպագր. 12.25 մամուլ= 11.4 պայմ. մամուլի:  
Տպաքանակ՝ 200: Պատվեր՝ 132:

Երևանի պետական համալսարանի հրատարակչություն  
Երևան, Ալ. Մանուկյան 1:

---

Երևանի պետական համալսարանի  
օպերատիվ պոլիգրաֆիայի ստորաբաժանում  
Երևան, Ալ. Մանուկյան 1: