



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

ՍԵՐԳԵՅ
ՍԱՐԻՆՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԸ

Գիրք չորրորդ



ԵՐԵՎԱՆ 2004

ՀՏԴ 891.981.0
ԳՄԴ 83.33
Ս 265

Գիրքը հրատարակության է երաշխավորել
«ՀՐԱՉՅԱ ԱՃԱՌՅԱԼ» համալսարանի գիտական խորհուրդը

Գրքի տպագրությունը հովանավորել է Երևանի
«ՀՐԱՉՅԱ ԱՃԱՌՅԱԼ» համալսարանը

Սարինյան Ս.
Ս 265 Հայոց գրականության երկու դարը - Եր.: Տիգրան Սեծ,
2004. - 636 էջ

«Հայոց գրականության երկու դարը» հեղինակի
հոդվածների ու ուսումնասիրությունների չորրորդ
գիրքն է: Նույն խորագրով նախորդ հատորները լույս
են տեսել 1988-2002 թվականներին: Հատորը բաղկա-
ցած է չորս բաժիններից՝ «Գրականության փիլիսո-
փայություն», «Անդրադարձ», «Լուսանցանշում», «Բա-
նավեճ», որոնք քննաբանում են դասական և ժամա-
նակակից գրականության պատմության և տեսության,
գրականության մեթոդաբանության և հասարակական
մտքի պատմության բազմակի հարցեր:

Ս 4603010000 2004
774 (01)-2004

ԳՄԴ 83.33

ISBN 99941-0-098-X

© Ս.Սարինյան, 2004թ.

I

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հարցի պատմաբանական հղումն ուղղակի է՝ ինչու՞ կա Արվեստի փիլիսոփայություն, Կրոնի փիլիսոփայություն, Իրավունքի փիլիսոփայություն, Պատմության փիլիսոփայություն, բայց չկա Գրականության փիլիսոփայություն: Կասեն, թե Գեղարվեստի փիլիսոփայության համապատկերում ուրվագծվում է նաև Գրականության փիլիսոփայությունը, սակայն դա մասամբ կարել է սպառել առարկայի սահմանումը: Փաստ է, որ Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը գերազանցապես դիտարկվել է կիրառական արվեստների տեսանկյունից, գրեթե միջանցիկ տեղ հատկացնելով Գրականության փիլիսոփայությանը:

«Գեղարվեստի փիլիսոփայության» ներածականում Շելլինգը հանգամանորեն անդրադառնում է փիլիսոփայության և արվեստի փոխհարաբերության հարցին՝ թե ինչքանով է իրավասու փիլիսոփայությունը՝ զբաղվելու գեղարվեստի հետազոտությամբ և թե առհասարակ ինչ է գեղարվեստի փիլիսոփայությունը կոչված առարկան: Շելլինգը նկատում է, որ նախորդ փիլիսոփայական միտքը, այդ թվում նաև Բաուսդարտեն և Կանտը, էական ավանդ ունեն արվեստի մասին փիլիսոփայության գիտության բնագավառում, սակայն ընդհանուր առմամբ այն չի բարձրացել էմպիրիզմից, և այս իմաստով «արվեստի փիլիսոփայության իր համակարգը էականորեն տարբերվում է նախորդ համակարգից՝ թե՛ ըստ ձևի և թե՛ ըստ բովանդակության» («Философия искусства» 1966, էջ 61): Փիլիսոփային, ասում է Շելլինգը, «չպետք է զբաղեցնի այն ամենը, ինչ առտնին գիտակցությունը անվանում է արվեստ»: Նրա համար արվեստը բացարձակին ձգտող անհրաժեշտություն է: Ունիվերսումի օրենքն այնքան անընդգրկելի ու ամենազոր է, որ նրա բոլոր ենթականերն ունեն իրենց պատկերն ու համապատկերը և քանի որ իրականի ու իդեալականի հակադարձությունը բացարձակ է, ուստի ինչ-որ տեղ այդ հակադարձությունները միանում են: Հենց այս հարաբերու-

թյան մեջ է փիլիսոփայության ու արվեստի կապը: «Այստեղ, - ասում է Շելլինգը,- նրանք հանդիպում են միմյանց որպես նախապատկեր և արտացոլում»: Ահա թե ինչու գիտական իմաստով արվեստի բնույթի իմացությունը փիլիսոփայական է, և վերջինս առավել խորն է թափանցում արվեստի էությունը, քան նույնիսկ արվեստագետը: «Փիլիսոփայությունը,- ասում է Շելլինգը,- որ զբաղվում է բացառապես իդեաներով, կոչված է արվեստի պատկերային համակարգում բացահայտելու միայն ընդհանուր օրենքներ, ըստ որում՝ միայն որպես իդեաների ձևույթ... Քանզի արվեստի փիլիսոփայությունն ըստ էության աշխարհի բացարձակ արտապատկերն է արվեստի ձևի մեջ» (նույն տեղում, էջ 53): Այս իմաստով, ըստ Շելլինգի, միայն փիլիսոփայությունը կարող է վերստին բացել արվեստի սկզբնաղբյուրի ռեֆլեքսիան, միայն փիլիսոփայության օգնությամբ կարելի է հասնել արվեստի մասին իսկական գիտության, քանզի միայն փիլիսոփայությանն է տրված ճաշակի աստվածային զգացումն ու դատողական ունակությունը՝ կատարյալ ձևով իդեաների մեջ արտահայտելու այն, ինչ ճշմարիտ արվեստը արտացոլում է կոնկրետ պատկերում և սահմանում է նրա կոնկրետ գնահատականը: էական է դիտել, որ Շելլինգը սահման է գծում արվեստի փիլիսոփայության և էսթետիկայի միջև, նկատելով, որ արվեստի փիլիսոփայությունը չի կարելի շփոթել կամ նույնացնել պոետիկայի կամ արվեստն ուսումնասիրող գիտական այլ մեթոդների հետ: Այսպիսով, արվեստի փիլիսոփայությունը, ըստ Շելլինգի, ենթադրում է պատմական ու փիլիսոփայական հավաքական կառույց («конструирование»), որի նպատակն է սահմանել արվեստի տեղն ունիվերսումում:

Ի պոլիտ թեմը գեղարվեստի փիլիսոփայություն ընդհանուր հասկացությունը նկատելիորեն մերժեցնում է գրականության պատմությանը: Կուլտուր-պատմական դպրոցի հիմնադիրն ու հետազոտողն առաջադրում է սուբստանց կատեգորիաների երրորդության տեսությունը՝ Ռասսա, Սիջավայր, Հանգամանք, որոնք բնորոշում են ոչ միայն յուրաքանչյուր ազգի, այլև անհատի ստեղծագործական գեղագիտական հիմունքը: Ըստ որում, այդ սուբստանցները

պայմանավորում են աշխարհագրական և կլիմայական, մտավոր և բարոյական, սոցիալական միջավայրի, բարքերի ու ավանդների, պատմության և մշակույթի, հոգեբանության ու ազգային կերտվածքի հավաքականությունը՝ իմաստավորված պոզիտիվիստական էվոլյուցիոնիզմի մեթոդաբանությամբ: Այս նախադրյալների վրա, սահմանելով «գեղարվեստական երկի բնույթը», թե՛նը նրա էական հատկանիշն է համարում գաղափարը: «Այդ հատկանիշն այն է, -ասում է Վա,- ինչ որ փիլիսոփաները անվանում են իրերի էություն, ուստի նրանք ասում են, թե արվեստի նպատակն է՝ հայտնաբերել իրերի էությունը: Մենք մի կողմ թողնենք այս էությունը, որ փիլիսոփայական տերմին է, և կասենք պարզապես, որ արվեստի նպատակն է՝ հայտնաբերել առարկայի գլխավոր հատկանիշը, մի որևէ ակնառու ու կարևոր որակ, մի հիմնական տեսակետ, մի գլխավոր գոյավիճակ» («Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը», 1936, էջ 31): Արվեստի և գրականության հետազոտության համար անհրաժեշտ դիտելով բնական գիտությունների փորձը, թե՛նը սահմանում է արվեստագետի «քնքուշ զգացողությունը, թրթռուն համակրությունը, իրերի ներքին և ակամա վերարտադրությունը, նրանց տիրապետող հատկանիշի և շրջապատող բոլոր ներդաշնակությունների հանկարծակի և ինքնատիպ ըմբռնողությունը», այսինքն՝ մարդու բարոյական արարքների և նպատակի ձգտումը, ի տարբերություն գիտնականի և փիլիսոփայի, որոնց մոտ էականը «մանրամասնության ճշգրիտ դիտողությունն ու հիշողությունն են»՝ միացած ընդհանուր օրենքների մեթոդական ստուգմանն ու վերահսկողությանը (նույն տեղում, էջ 66):

Ընդհանուր հետևությունն այն է, որ ինչքան էլ Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը տողանցում է Գրականության փիլիսոփայության համարժեք դրույթներ, ակնուամենայնիվ, առկա են հենց միայն իրեն յուրահատուկ օրենքներ, որոնք կարող են նյութ տալ գրականության փիլիսոփայության հետազոտությանը: Դա կարող է լինել ազգային գրականության պատմական ժամանակի կոնստրուկցիա, գրողի գեղագիտական համակարգի կոնստրուկցիա և անգամ առանձին գեղարվեստական ֆենոմենի կոնստրուկցիա:

«Դոստոևսկու բոլոր հերոսներին,- գրում է Ալբեր Բամյուն,- հետաքրքրում է կյանքի իմաստը: Յենց սրանով են նրանք արդիական և ժիժաղելի թվալուց չեն վախենում: Ժամանակակից զգացողությունը դասականից տարբերվում է նրանով, որ առաջինը սնվում է մետաֆիզիկական, երկրորդը՝ բարոյական սկզբունքներով: Դոստոևսկու վեպերում հարցերն այնպիսի սրությամբ են դրվում, որ ենթադրում են միայն ծայրահեղ լուծումներ: Գոյությունը սուտ է կամ հավերժական: Եթե Դոստոևսկին բավարարվեր այս հարցերի քննությամբ, փիլիսոփա կլիներ, բայց քանի որ նկարագրում է, թե մտքի նման խաղերը մարդկային կյանքում ինչ հետևանքներ կարող են ունենալ, գեղագետ է» («Սիգիֆուսի առասպելը», 1995, էջ 119): Մետաֆիզիկական և բարոյականի այս սահմանագծումն արտահայտում է գրականության փիլիսոփայության իմաստը: Մետաֆիզիկականը ապացուցում է, բարոյականը ցույց է տալիս, և այստեղ է, որ փիլիսոփայականը գեղարվեստական երկում հանդես է գալիս որպես կեցություն, մարդկային կյանքի գոյակերպ: Թե ինչ է իդեալիզմը, մատերիալիզմը կամ գոյաբանության և իմացաբանության այսինչ կատեգորիայի ըմբռնումը գրողի աշխարհայացքում՝ դուրս է գրականագիտական քննության ոլորտից: Դա փիլիսոփայի գործն է: Գրականության փիլիսոփայությունը աշխարհընկալման ուրույն փոխաձևություն է, ուր հասկացությունների, իդեաների տրամաբանական ապացույցները անջատվում են գրողից և վերածում գրական երկի կամ հերոսի կենսափիլիսոփայության:

2

Գրականության փիլիսոփայություն հասկացությունը մեզանում առաջին անգամ կիրառել է Արսեն Տերտերյանը 20-րդ դարասկզբին: Բնական գիտություններից յուրաքանչյուրը ուսումնասիրելով որևէ մասնավոր բնագավառ, առաջադրում է ներքին օրենքներ ու օրինաչափություններ, որոնք գալիս հարակցվում են «մայր գիտության, այսինքն՝ փիլիսոփայության հետ»: Դա այն բնագավառն է, որ կոչվում է բնափիլիսոփայություն: Գրականության մասին գի-

տությունը, ասում է Տերտերյանը, չի կարող բացառություն կազմել: «Գրականության փիլիսոփայությունը ևս,- գրում է նա,- պետք է զարգանա ու առաջ գնա նման գծով: Սի անգամ ընդմիջտ պետք է ժխտել գրական երևույթների ըմբռնման բնագանցական տեսակետը, մերժվի և կիրառությունից դուրս մնա և հակառակ ուղղությունը, այսինքն՝ այն կույր ընդհանրացումը, որ ուժով իրար հետ միացնում և շփոթում է հիմնովին տարբեր երևույթները, միմյանց ժխտող և մի ընդհանուր բանաձևի տակ չմտնող հասկացությունները» («Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաշտության երգիչը», 1910, էջ 11): Սխալ համարելով «հոգեբանական մոնիզմի» տեսությունը, ըստ որի՝ առանձին վերցրած մի հատկանիշով (միտք, զգացմունք, կամք) կայանում է «անհատի հոգեկան բովանդակության ամբողջությունը», գրականագետը ելակետ է ընդունում «հույզերի թերփան», որը գիտակցականի ու անգիտակցականի ներքին մղիչներով հոգեկան բարձրագույն ոլորտի մեջ է առնում զգացմունքի, մտքի և կամքի շարժումը, ձև տալով «հայրենի եզերքի» գեղագիտական-փիլիսոփայական կոնցեպցիային, որն իբրև սկիզբ մշտապես ունի գեղեցիկը:

Հասկացությունն արդեն որոշ իմաստով գիտակցվում էր ժամանակին և ուղղություն տալիս գրականագիտական-քննադատական հետազոտությունների մեթոդաբանական նորոգությանը: Ուշագրավ են, օրինակ, Բախշի Իշխանյանի «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահագիզի բանաստեղծությունների մեջ» (1910) և Յովակիմ Սոլովյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» (1911) աշխատությունները, ուր փորձ է արվում գրական երևույթները քննաբանել «դասակարգային թերփայի գեներտիկ մեթոդով», այսինքն՝ մարքսիստական փիլիսոփայության մեթոդով:

Հետագայում գրականության փիլիսոփայությունը չձևավորվեց որպես գրականագիտական ուրույն ուղղություն: «Գեներտիկ մեթոդը» ուղիղ գծով վերածեց սոցռեալիզմի գրական քաղաքականության, գրականության մասին գիտությունը համադրելով գոեիկ սոցիոլոգիզմի չափանիշներին: Բացառիկ հուշեր մնացին էսթետիկական,

փիլիսոփայական կամ ֆորմալիստական մեթոդների հետազոտական փորձերը: Այսպիսի մի փորձ կատարեց Խորեն Սարգսյանը «Վահան Տերյան» (1926) և «Լևոն Շանթ» (1930) ուսումնասիրություններում: Փիլիսոփայի աշխարհայեցությունը, գրականագետի բնորոշմամբ, հոգեբանորեն կառուցված է նրա հիմնական ընկալումների վրա, որոնք նախակերտ են: Փիլիսոփան տրամաբանում է նրանց, ստեղծում դատողության շղթա և նրա վրա կառուցում իր աշխարհահեցությունը: Բանաստեղծը նույնպես ունի զոյի իր ընկալումները, բայց բանաստեղծի աշխարհայեցությունը այլ է և չի հարաբերվում որպես տրամաբանական միություն: Բանաստեղծին և փիլիսոփային միավորում է ճակատագիրը որպես կեցության ինքնագիտակցում: Այս իմաստով բանաստեղծի ներաշխարհում գործում է երկու գոյություն՝ «զգայական և գերզգայական, իմանենտ և տրասցենդենտ, ֆենոմենալ և նոունենալ», հանգամանք, որ կեցության և զոյի երկփեղկումը Տերյանի աշխարհայեցությունն աղերսում է պլատոնիզմի «գերտարածական և գերժամանակական աշխարհների» ոլորտին («Վահան Տերյան», էջ 24): Փիլիսոփայական նույն հարթության վրա գրականագետը սահմանում է նաև Լևոն Շանթի գեղագիտական համակարգը, առնչելով այն հեղոնիզմին փարված պեսիմիզմի, միստիկայի «վերացական տրանսցենդենտին», տուրք տալով «անհատի ներքին կյանքի ծայրահեղ կուլտիվացիային» («Լևոն Շանթ», էջ 130):

Հասարակական կյանքի մի որոշ ազատականացման հետ սոցռեալիզմը աստիճանաբար ազատվում է սոցիոլոգիական սխեմատիզմից և գրականության աշխարհայացքը ընդլայնում մարդկային ճակատագրի փիլիսոփայական արժարժումներով: Գրականագիտությունը մեթոդաբանական բազմակի եղանակներ է առաջադրում գրականության պատմության ու տեսության, գրական երկի պոետիկայի հետազոտության ասպարեզում, ընդգրկելով նաև գրականության փիլիսոփայության ոլորտները: Եվ սակայն, հասկացությունն իբրև գիտականորեն համակարգված տեսություն, տակավին մնում էր չիրականացած: Այս հարցն էր, որ անցյալ դարի 70-ական թվականներին առաջադրեց

«Вопросы литературы» տեսական ամսագիրը, թե «ժամանակը չէ՞ արդյոք ձեռնամուխ լինելու գրականության փիլիսոփայության ստեղծմանը»: Թե ինչ կառուցվածք կունենա գրականության փիլիսոփայությունը և ինչպես կհարաբերակցվի գեղարվեստի փիլիսոփայության դասական տեսություններին, դժվար է գուշակել, բայց որպես աշխարհընկալման ձև, հոգևոր կեցություն և պատմական կոնստրուկցիա, այն միանգամայն իրական է և կարելի է ասել, որ յուրաքանչյուր ազգային գրականության ներհատուկ է իր փիլիսոփայությունը:

3

Այժմ ես կփորձեմ կոնկրետ օրինակով ցույց տալ երևույթը ներկայացնող մի քանի «իդեաներ» հայոց գրականության մեջ: Երբ 1863-ին ռուսերեն թարգմանությամբ լույս տեսավ Թոմաս Բոքլի «Քաղաքակրթության պատմությունն Անգլիայում» աշխատությունը, և որոշ հատվածներ տպագրվեցին «Յուսիսափայլ» ամսագրում, ժամանակի հայ միտքն ընկալեց այն որպես հայտնություն: Հետաքրքրությունն ընդհանուր էր. Նալբանդյանը բանաստեղծություն և վիրեց «Հենրիկոս Թոմաս Բոքլի հիշատակին», Ղազարոս Աղայանը հուշագրեց, որ այդ ժամանակ ուսանող երիտասարդությանն այլևս չէր հրապուրում բանաստեղծությունը, և յուրաքանչյուրը «ձգտում էր Բոքլ կամ Դարվին դառնալ», իսկ Րաֆֆին խոսքն ուղղում էր ազգայիններին, թե սերտելով Չմչյանի և Բերբերյանի դասագրքերը, երևակայում են, թե պատմություն գիտեն՝ «ես այսդպիսիներին խորհուրդ կտայի Բոքլ կարդալ, որպեսզի իմանային, թե ինչ կապ կա ազգերի պատմության միջև»:

Թե որն է Բոքլի հայտնությունը՝ միանգամայն սպառիչ բնութագրել է Նալբանդյանը.

*Եղան մարդիկ, որ մեկնեցին
Մեզ բնության շար գաղտնիք,
Եղան խելքեր, որ չափեցին
Արև, աստղեր և երկինք...
Եղան, որ խոր իջան եկրի
Արգանդի մեջ մուրճերով*

*Եվ քննեցին մուրթակի
Կեղևը յուր փարեղբով:*

«Բայց պատմության օրենքները» տակավին մնում էին առեղծված, և ահա Բոքլը, կապ ստեղծելով բնության ու պատմության միջև, հայտնաբերում է այդ օրենքները.

*Եվ այդ օրից պատմությունը
Դառնում է ճիշտ գիտություն:*

Այսքանը փաստի գիտակցումն է, այսինքն՝ Բոքլի ուսմունքի գիտական իմացությունը, որը տակավին քննելի չէ գրականության փիլիսոփայության տեսակետից: Փոխաձևումը տեղի է ունենում գեղարվեստական բնագրի կառուցվածքում, երբ երևույթի գիտական իմացությունը վերացարկվում է զաղափարի և կազմավորում երկի ներքին հոգեկան մթնոլորտը, շարժման մեջ դնում հերոսների բարոյական վարքը, նրանց կերտվածքի անհատականությունը:

Հայտնագործելով պատմության օրենքները, Բոքլը առաջադրում է հասարակության դրական զարգացման որոշակի տեսությունը, քննելով այն հասարակություն-անհատ հարաբերության ուղեգծի վրա: Հասարակությունը բաղկացած է անհատներից, անհատը հասարակության մասնիկն է, մեկը կախում ունի մյուսից, ինչի՞ց սկսել բարեփոխությունը, ընդհանուրի՞ց, թե՞ մասնավորից: Բոքլը սկիզբ է ընդունում ընդհանուրը, այսինքն՝ հասարակությունը: «Երբ մենք կատարում ենք այս կամ այն արարքը, գրում է նա, - ապա կատարում ենք այն ինչ-որ դրդումի կամ դրդումների հետևանքով. այդ դրդումները ծագում են ինչ-որ նախապատճառից: Եվ դրա համար, եթե մենք իմանայինք բոլոր նախապատճառները և դրանք փոխելու օրենքները, ապա կկարողանայինք ամենայն ճշգրտությամբ կանխատեսել նրա բոլոր անխուսափելի հետևանքները... Այս ամենը մեզ բերում է այն եզրակացության, որ մարդկանց զանցանքները բխում են ոչ այնքան առանձին հանցագործների արարքներից, որքան հասարակական այն պայմաններից, որի մեջ ընկած են այդ մարդիկ» («История цивилизации в Англии» 1906, էջ 16): Եզրակացությունն ինքնին հասկանալի է՝ որպեսզի անհատը կատարյալ լինի,

նախ պետք է կատարելագործել հասարակությունը: Այժմ տեսնենք, թե այդ գաղափարը ինչպես է կազմավորում Րաֆֆու «խաչագողի հիշատակարանը» վեպի հոգեբանական մթնոլորտը: Հետազոտելով սիրիայան քաղաքացիների կյանքի պատմությունը, Համրը (որի նախատիպը Նալբանդյանն է), վկայակոչելով «խելացի մարդկանց» ուսմունքը, ասում է Մուրադին. «Հիմա տեսնու՞մ եք, որ դուք սկզբից անմեղ եք եղել և արդար, բայց ձեզ հանցանքի մեջ ձգեցին այն հանգամանքները և այն կենսական պայմանները, որոնցով, սկսյալ մանկությունից շրջապատված եք եղել... Այն ամբողջ մթնոլորտը, որի մեջ ծլեցին, աճեցին և հասունացան ձեր ընդունակությունները՝ կոչվում է հասարակություն: Եթե այդ հասարակությունը, կամ որպես ասացի, այդ մթնոլորտը, մաքուր լիներ, առողջ լիներ և ձեզ վրա առողջարար ազդեցություն գործեր, տարակույս չկա, որ ձեր ընդունակությունները կզարգանային դեպի բարին, դեպի լավը և դեպի օգտավետը: Բայց եթե դուք դարձաք մի չարագործ, դուք ծնունդն եք նույն մթնոլորտի, այլ խոսքով՝ նույն հասարակության, որ յուր միջից արտադրել է ձեզ»:

Ոչ մի կասկած, որ «խելացի մարդկանց» կարծիք ասելով, Համրը նկատի ունի Բոքլին՝ այնքա՛ն նման են նրանց դատողությունները հասարակություն-անհատ անտիհոմոսիայի վերաբերյալ: Նույն այդ գաղափարն արդեն ինքնավերլուծության հոգեբանական խթան է հանդիսանում վեպի գլխավոր հերոսի՝ Քավոր Պետրոսի համար: Նա, որ օժտված էր բանականությամբ և ընդունակ էր հասարակական օգտավետ գործունեության, ականա դարձել է խաչագող, չարության փիլիսոփա, մաղձի թունավոր նետերն ուղղելով այն հրեշին, որ կոչվում է մարդկություն և որը դարձրեց նրան հանցագործ. « Մեղքը միացել է իմ հոգու, սրտի և ամբողջ մարմնի հետ,- ասում է նա,- նա ամեն ինչ սնունդ է պարունակում: Չեմ կարող չկերակրել նրան: Մի՞թե կարելի է օձից խելել նրա թույնը և կարիճին այնպես դաստիարակել, որ չխայթի... Մարդիկ իրենք են ստեղծել ինձ նման պատիժը իրենց համար: Ես նրանց մեղքերի հրեշավոր ծնունդն եմ...»:

Այստեղ արդեն մենք գործ ունենք ոչ թե Րաֆֆու, այլ՝

Քավոր Պետրոսի փիլիսոփայության հետ, և հենց այստեղ է «իդեան» վերածում գրականության փիլիսոփայության: Եվ փոխաձևելով Քամյուի խոսքերը, կարող ենք ասել՝ եթե Րաֆֆին ապացուցեր, թե ինչ է խաչագողը, կլիներ փիլիսոփա, բայց քանի որ ցույց է տալիս, թե ով է խաչագողը, ուրեմն գրող է:

Հետաքրքրության համար դիտենք հարցի դրվածքը Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան» վեպում: Վեպի գլխավոր հերոսը ազգային մտավորական է և փորձում է ժամանակի ուսմունքներից կառուցել մի որոշակի տեսություն՝ հասարակական զարգացմանը դրական ուղղություն տալու նկատառումով: Իր «Հասարակություն և անհատ» տրակտատում նա այսպես է ձևակերպում դրույթը. «Ընդհանուր քաղաքակրթության հիմքը անհատն է. քանի որ չկան բարոյական անհատներ- չի կարող լինել և բարոյական հասարակություն»: Մարդու մարմնում դրված է ոչ թե սիրտ, այլ՝ մտի կտոր, որի մեջ տրոփում է եսը, վիշապը, կիրքը, թունավոր օձը: Պետք է «ջախջախել օձի գլուխը... սպանել այդ վիշապին», և այս պարագայում «կմնա միայն մարդը, կատարելագործված, կյանքի քուրայում ծուլված ու զտված մարդը», որը կգործի ըստ «ընդհանուրի երջանկության պահանջների»:

Ինչպես տեսնում ենք, հարցը այս պարագայում հակադիր դրվածք ունի, քան Րաֆֆու վեպում, և հենց այստեղ է գրականության փիլիսոփայության իմաստն ու գրավչությունը:

4

Մի օրինակ ևս: 19-րդ դարի 80-90-ական թվականներին հայ հասարակական միտքն առանձնահատուկ ուշադրություն է հատկացնում ազգային բարոյականության խնդրին: Հատկապես ազգային-պահպանողական հոսանքի հրապարակախոսները, որոնք ազգի գոյության հիմքը համարում էին «բարոյական հարստությունը», որի էական գործոններն էին եկեղեցին, ընտանիքը, պատմությունը: Սպենսերը, Ռենանը, Ստեռլինը և մարդաբանական ուսմունքի այլ հեղինակություններ ուղղություն էին տալիս ազգային

բարոյականության հրացերի լուծմանը: Նկատելի հետաքրքրություն է առաջանում նաև Կանտի ուսմունքի, հատկապես նրա էթիկայի հանդեպ: Այսպես, օրինակ, նշելով պոզիտիվիզմի և էվոլյուցիոնիզմի բարոյափիլիսոփայական տեսությունների կարևորությունը, «Նոր Դարը» մասնավորապես ուշադրության է հրավիրում Կանտի «Պարտքի և ազատ կամքի գաղափարների» և Շոպենհաուերի հոռետեսության և Նիրվանայի աշխարհայեցողության վրա, որպես ուսանելի ձեռնարկներ վկայակոչելով Սպենսերի «Յոգեբանությունը» և Կանտի «Չուտ բանի զննությունը» («Նոր Դար», 1884, N 35): Հայոց գրականության սյուժեներում հայտնվում են կինը, սերը, ընտանիքը, հոգեբանական լուծմունքի առաջ դնելով անհատի երջանկության էթիկական սկզբունքները: «Լինել երջանիկ,- ասում է Կանտը,- դա յուրաքանչյուր բանական, բայց վերջանալի էակի անհրաժեշտ ցանկությունն է և, հետևաբար, նրա ցանկությունների, ունակության անխուսափելի որոշիչ հիմունքը» (И. Кант, Соч. Т. 4(1), 1965, с. 339: Սակայն, ըստ Կանտի, երջանկությունից արտածված բոլոր սկզբունքները էմպիրիկ են, ուրեմն և կեղծ: Այս իմաստով նա ըստ բարոյական կամքի օրենքի, մերժում էր «ինքնական ընտրության հետերոնոմիան», ենթարկելով այն բարոյական համընդհանուր օրենքի ավտոնոմիային: «Վարվիր այնպես- ասում է նա,- որպեսզի քո կամքի մաքսիմը միաժամանակ ունենա համընդհանուր օրենսդրության սկզբունքի ուժ»: Այստեղից Կանտն արտածում է «Պարտականության օրենքի» սահմանումը, որը գրեթե համազոր է տիեզերական կամքի գերիմաստությանը. «Պարտականություն»: Դու բարձր, վսեմ բարբառ, քո մեջ չկա ոչինչ հաճելի, որ շոյի մարդկանց, դու պահանջում ես ենթակայություն, թեկուզ կամքը հարկադրելու համար... դու սահմանում ես օրենք, որ ինքն իրեն թափանցում է հոգու մեջ և նույնիսկ հակառակ կամքի կարող է հարգանք առաջացնել քո նկատմամբ...» (նույն տեղում, էջ 413):

Եթե ընդհանուր հայտարարի բերենք այս ամենը ունիվերսումի փիլիսոփայական անեզրությամբ, ապա կարող ենք ասել, որ պատճառը հանգում է բնության և բարոյակա-

նության հակասությանը: «Ազատություն գոյություն չունի,- ասում է Հեգելը,- և աշխարհում ամեն ինչ կատարվում է ըստ բնության օրենքի» («Փիլիսոփայության ներածություն», 1964, էջ 174):

Բնության կենսաբանական մղումները բացասվում են նորմատիվ ռացիոնալիզմով կարգավորված բարոյականության օրենքով, հանգույցի մեջ առնելով երջանկության էթիկական ընտրությունը: Այստեղ են գործում Մուրացանի և Նար-Դոսի հերոսները: «Ես ճանաչում եմ բնության օրենքը» արտասանում են նրանք և փորձում դիմագրավել բարոյական օրենքի պարտադրականությունը:

Նար-Դոսի «Քնքուշ լարեր» վեպում մի հատված կա, որ կրում է «Սեր, ուղեղ, խիղճ» վերնագիրը: Այս հասկացությունները ուղղակիորեն համընկնում են Կանտի էթիկական կատեգորիաներին: Սերը խոստանում է «հավիտյան երջանկություն», ուղեղը գուշակում է «անվերջ թշվառություն», խիղճն արձագանքում է «պարտազանցություն»: Բնության ծայնի թելադրանքով նրանք տրվում են զգացմունքի և վայելքի գայթակղությանը, սակայն բանականությունը կանխում է անկունը և կյանքը կարգավորում բարոյականության օրենքով: Խիղճը մղում է անձնագոհության և լուծում հոգեկան դրաման: «Հապա մարդկային վեհ գաղափարները... հապա Բարոյականության սկզբունքը... հապա հասարակաց կարծիքը... հապա խիղճը...», այսպես է Հարունյանը անձնական երջանկությունը զոհաբերում բարոյական սկզբունքին («Քնքուշ լարեր»): «Ճակատագիրն էր, թե մի ուրիշ բան, որ ստիպեց ինձ անել այն, ինչ որ դեմ էր իմ հոգուս և հասկացողություններիս... Ես ավելի լավ համարեցի ինձ զոհել ուրիշի համար», այսպես է Ջազունյանը պարտականության օրենքին զոհաբերում իր անձը («Ջազունյան»):

Չոհաբերումի բարոյական այս ոլորտում են գործում Մուրացանի Առաքյալի հերոսները: «Ամենավատթար դաստիարակությունը, որ անձնագոհություն է սովորեցնում, գերադասելի է այն դաստիարակությունից, որ ամեն բան սովորեցնում է բացի անձնագոհությունից», Ջոն Ստուլիսի այս ասույթը նրանց էթիկական կարգախոսն է, որ բացառում է անձնական հաճույքի ամեն մի գայթակղություն:

Եթիկական նույն հայեցությամբ է իմաստավորված Մուրացանի պատմափիլիսոփայությունը: Պատմությունը, ասում է Կանտը, մի բնագավառ է, «ուր տեղ չկա ազատության համար»: Պատմությունը գործում է բնության ոլորտում՝ որպես ժամանակի մեջ կատարվող բարոյական իրադարձություն՝ մարդու բնական մղումների և վերագայկան ու վերնեմպիրիկ զգացողությունների նեղ-անձնական պայքարում: Ուստի ըստ փիլիսոփայի, «Քանի որ մարդն ազատ է որպես վերագայկան աշխարհի խելահաս սուբյեկտ, նա չի կարող լինել ազատ» (В. Асмус, Иммануил Кант, 1973, с. 36): Այստեղ է Մուրացանի «Գևորգ Մարգարե-տունի» վեպի գաղափարը: Եթե դու պատմության սուբյեկտ ես, այսինքն՝ հասարակաց առաջնորդ, չես կարող ազատ լինել, այսինքն՝ լինել բնական արարած, և ընդհակառակը, եթե ազատ անհատ ես, ուրեմն իրավունք չունես պատմության սուբյեկտ լինելու: Այս է Աշոտ Երկաթի ողբերգությունը: «Մենք թշվառ խաղալիքներ ենք բնության ձեռքում», ասում է նա, գիտակցելով անկունը, թե կան օրենքներ, որոնց հանդեպ արքաներն անգամ անգոր են: Նա մեղանչել է պարտականության օրենքի դեմ, որի դատավորը խիղճն է, իսկ շեղումն այլևս անկարելի է շտկել քավությամբ. «Խիղճը, իմ ներքին մարդը... անկարելի է ինձ այլևս մտնել այն աշխարհը, որտեղից խիղճս ինձ հալածեց»:

Ես անդրադարձա հարցի մեթոդաբանական դրվածքին և կարծում եմ, հղումներն ինքնին գաղափար են տալիս գրականության փիլիսոփայություն կոչված երևույթի մասին: Բացվում է հետազոտության մի լայնատարած ասպարեզ գրականության աշխարհայացքը հղելով դեպի տիեզերական կեցության առեղծվածը:

2003

ԻՆՉ ԿԱՊ ԿԱ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԵՎ

Եթե գրողի ստեղծագործական մղումը, որ հայտնի տեսությամբ նույնանում է «էրոտիկ և փառասիրական ցանկությունների» դրսևորմանը, նյութական առնչություն ունենար պետության հետ, հարցադրումն ինքնին ավելորդ կլիներ: Բայց այդ «կապը» միանգամայն իռացիոնալ է: Գրողն ազատ է, և իր ընտրությունը՝ սուբյեկտիվ, այնպես որ, ինչպես նկատում է Թենը, «մարդկային գործերի մեջ գեղարվեստական երկը թվում է, թե ամենից պատահականն է... թե այն ծնվում է արկածով, առանց կանոնի կամ հիմունքի»: Արվեստագետն ստեղծագործում է իր անձնական ֆանտաստիկ աշխարհում, և գեղարվեստական երկի հասարակական արծագանքը նույնպես «ինքնաբուխ է և ազատ, ըստ երևույթին նույնպես քմահաճ, ինչպես փչող քամին» («Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը», 1936, էջ 3): Կարծես թե սա անառարկելի ճշմարտություն է, բայց փաստ է, որ գրականությունն ու պետությունը, թե ծագումնաբանությամբ և թե պատմական ճակատագրով, անբաժանելի մեծություններ են: Պարադոքս չկա, մնում է պարզապես գիտակցել արանքում գործող ոգու ֆենոմենոլոգիան:

Այս երևույթը խորապես կռահում էին խորհրդային Միության կուսակցական-պետական համակարգի գաղափարախոսները, այսինքն՝ գիտակցում էին, որ գրականության ու պետության կապը ֆենոմենալ է և գործնական տեսակետից միանգամայն պարագայական: Նորոյա տեսաբաններն անտեսում են այս հանգամանքը և նկատում միայն երևույթի սուբյեկտիվ կողմը՝ որպես թե կոմունիստները հովանավորում են գրականությունը, որովհետև վերջինս իրենց գաղափարական կցորդն է: Սա միակողմանի մոտեցում է, քանզի ակնարկում է կիրառական ձևը, բայց բացառում է գոյաբանական հիմունքները: Իսկ այստեղ հարցն իրոք մի որոշ բարդություն ներկայացնում է և առնչվում է գիտակցության և կեցության, ոգու և բնության փիլիսոփայական ստորոգման հետ: Բնութագրելով գեղարվեստական

գործունեության սորյեկտիվ-կամայական սկիզբը, թեև զտնում է, որ «այնուամենայնիվ այդ ամենը, ինչպես նաև փչող քամին, կախում ունեն իրենց ճշգրիտ պայմաններից և ենթակա են հաստատուն օրենքների» (նույն տեղում): Իր հայտնի աշխատության մեջ նա սահմանում է «Գեղարվեստական երկի բնույթը» յուրաքանչյուր ազգային (կամ զոնալ) գրականության համար նախադրում է երեք սուբստանց-կատեգորիաներ՝ Ռասսա-Միջավայր-Հանգամանք, որոնց կենսոլորտում կազմավորվում են աշխարհագրական-կլիմայական, սոցիալական կենցաղավարության, բարքերի, հոգեբանության, մտավոր զարգացման առանձնահատկությունները: Այս կատեգորիաների միասնությունից գոյանում է պետության ձևույթը՝ որպես տիեզերական սուբյեկտ: Հետևաբար, գրականությունը դառնում է պետության պատկերացումը: Սա երևույթի առարկայական կողմն է: Այժմ փորձենք խնդիրը դիտել փիլիսոփայական (մետաֆիզիկական) տեսանկյունից:

Անցյալ դարի 20-ական թթ. ռուս հայտնի աստվածաբան-փիլիսոփա Վ. Վերնադսկին հանդես եկավ, այսպես կոչված բիոսֆերայի կամ նոոսֆերայի (բանականության սֆերա) տեսությամբ: Ըստ այդ տեսության, երկիր-մոլորակը շրջանակված է ոգու (բանականություն, իդեա) պարագծով, որը պահպանում է նրա տիեզերական ինքնությունը: Ձարգացնելով Վերնադսկու տեսությունը, մտածող-արվեստագետ, գիտնական-մաթեմատիկոս Պ. Ֆլորենսկին վարկած է առաջադրում, թե բիոսֆերայում կամ թերևս բիոսֆերայի վրա գոյություն ունի նաև, այսպես կոչված, պնևմատոսֆերա, այսինքն՝ գոյություն ունեն «մշակույթի շրջապատույթի», կամ, ավելի ստույգ, «ոգու շրջապատույթի» մեջ ներխուժած հատուկ մասնիկներ: Նա շեշտում է «ոգու ստեղծած նյութական այդ մասնիկների, հատկապես արվեստի առարկաների բացառիկ դիմացկունությունը, որոնք մշակութապահպանման գործունեությանը տալիս են մոլորկային արժեք («Литературная газета», 1988, N48):

Սա, իհարկե, փոքր-ինչ բարդ տեսություն է և անհասկանալի կարող է լինել նրանց, ովքեր մատերիան անջատում են ոգուց և առհասարակ բացառում են տիեզերական ոգու

գոյությունը: Հարցի դրվածքում սա ելակետային նշանակություն ունի, առավել ևս եթե ընդունենք, որ ոգու շրջապատույթի պնևմատոսֆերայում թերևս ավելի նշանակալից է բանաստեղծության (գրականության) ոլորտը:

Բիոսֆերայի գաղափարն ավելի հասկանալի դարձնելու համար դիմենք հասկացության ստորոգմանը: Պետք է ընդունել, որ բիոսֆերան ճանաչելի է ոչ միայն մոլորակային պարագծով, այլև անհատի կենսաբանական գոյությամբ, որպես ֆիզիկական ամբողջություն: Գիտակցական թե անգիտակցական հղումներով, անհատի կենսաբանական կազմույթը ներարկվում է միֆոլոգիական, կրոնական, մշակութաբանական առարկայություններով, որոնք ձևավորվում են նրա անհատականությունը որպես տիեզերական արարած: Թող որևէ մեկը փորձի իր էությունից անջատել Թունանյանին (բանաստեղծությունը) կամ Կոմիտասին (երգը), և կտրոհվի նրա ամբողջությունը, նա գրեթե կմնա անպաշտպան, քանզի այդ արժեքները պահպանում են նրան ճակատագրի անակնկալներից ու պատահականություններից: Սա չի գիտակցվում, բայց միանգամայն ստույգ է մարդաբանական վերլուծությամբ:

Այսպես, ահա, մենք մոտենում ենք գրականության և պետության կապի հարցին: Ինքնին հասկանալի է, որ ոչ միայն անհատը կամ երկիր-մոլորակը, այլև յուրաքանչյուր պետություն ունի իր բիոսֆերան, այսինքն՝ նրա աշխարհագրական, վարչական, սոցիալ-տնտեսական ամբողջությունը կազմավորող պնևմատոսֆերան: Եվ բիոսֆերայի «ոգու շրջապատույթում» առաջնակարգ տեղ է պատկանում բանաստեղծությանը (միֆոլոգիա, գրականություն): Բանաստեղծությամբ է արթնացել մարդկային բանականությունը, բանաստեղծությունը ծագել է էթնիկական ու պետական կազմավորման հետ և յուրաքանչյուր պետություն կամ էթնիկական միավոր, որպես տիեզերական սուբյեկտ, իրեն գիտակցել է բանաստեղծությամբ (դիցաբանություն, գրականություն): «Գրականությունը հայրենիք չունի, բայց ամեն մի հայրենիք իր գրականությունն ունի, որ անփոխարինելի է, մեր հոգին է այնտեղ, մեր երկիրը, մեր խոսքը, մեր երգը, մեր լեռների շունչը, մեր աղբյուրների կարկաչը, մեր

ծաղիկների բույրը»,- ասում է Իսահակյանը և հայրենիքի ֆիզիկական գոյությունն իմաստավորում հոգևոր-մշակութային բովանդակությամբ. «Հայրենիքի լեռներն ու ձորերը, դաշտերն ու գետերը, արտերն ու անտառները բնակված են ավանդություններով, պատմական հուշերով: Դրանք երկիրը շենացնում են, բովանդակություն տալիս, խորություն, խորք տալիս, իմաստավորում, բնական դարձնում, բանաստեղծացնում, վիպային շինում: Անհատականացնում, անձնավորում, հոգեղենացնում, մարդկայնացնում, ազգայնացնում, վրան կնիք ու դրոշմ դնում, կերպարանք տալիս, թե՛ ձև և թե՛ հոգի» («Աֆորիզմներ», 2001, էջ 231):

Հայրենիքը նույն պետությունն է, և պատկերացնել պետությունն հասկացությունն առանց առարկայացված մշակութային այս արժեքների՝ անհնարին է: Այդ արժեքներն ստեղծագործում է գրականությունը (բանահյուսությունը): ԵՎ այստեղ է, որ գրականությունն ու պետությունը դառնում են համարժեք: Կարելի՞ է պատկերացնել Հունաստանն առանց իր դիցարանի, չէ՞ որ հենց այս միջերն են, որ կազմավորում են Հունաստանի պետական-էթնիկական դիմանկարը, տեղայնացնում երկիրը: Կամ փորձենք Հունաստանն անջատել Հոմերոսից, և նա կդիմազրկվի, կտրոհվի, կկորցնի իր անունը՝ այնքան նույնարժեք են Հունաստան-Հոմերոս խորհրդանիշները:

Պուշկինի մասին Դոստոևսկին ասել է, թե նա «մեր պետական բանաստեղծն է»: Նույնպես և Տոլստոյը ռուս պետականությունն է:

Վերջապես, միանգամայն խորհրդանշական է այլաբանությունը՝ թե բրիտանական անձայրածիր թագավորությունը միավորող ոգին Շեքսպիրն է:

Տրամաբանական անցումը բնական է ինքնին: Թումանյանը հայոց պետականությունն է, Նարեկը՝ հայ ոգու տիեզերական աղերսն է, Բագրատունու «Հայկ դյուցազնը» առասպելա-պատմական Հայաստանի վիպերգն է, Արվյանի «Վերք Հայաստանին» բնաշխարհի հայկականացման և ազգային վերածննդի ազդարարն է: Հոգևոր այս բիոսֆերայում է ձևաստեղծվել հայոց պետականության հուշն ու էթնիկական հավաքականությունը: Այստեղ է գրականու-

թյան ազգակազմիչ և պետականակազմիչ առաքելությունը: «Առանց գրականության չկա պետություն», - ասում է գերմանացի գրող Յենրիխ Բյոլը, քանզի գրականությունը պետության հիշողությունն է, առանց որի նա վերացական գաղափար է:

Գործել պետության շրջանակներում և լինել պետությունից անկախ՝ անհեթեթություն է: Ոչ մի երևույթ ազատ չէ պետության ենթակայությունից, անկախությունը թվացյալ է միայն: ԵՎ դա պարտադիր է ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր հաստատությունների պարագայում: Եթե պետությունը արգելանոցներ է ստեղծում և հետևում բնության և կենդանական աշխարհի պահպանությանը, ապա նույնպիսի անհրաժեշտություն է նաև հոգևոր էկոլոգիայի պահպանությունը, որը նույնպես կենսասֆերայի տարր է: Հետևաբար, գրողի և գրականության պահպանությունը պետական գործ է, և գեղարվեստական երկը նույնպիսի նյութական արժեք է, ինչպես արդյունաբերական արտադրանքը: Մնում է ներքին կապի արտահայտության ձևը:

Մինչև դեմոկրատիզմի դարաշրջանը մտավոր գործունեությունը հասարակության վերին խավի և հոգևոր դասի մենաշնորհն էր և ուներ իր նյութական հիմքերը: Բայց երբ ազատ հասարակությունը մտավոր ու գեղարվեստական ստեղծագործությունը նույնպես հռչակեց ազատ, այսինքն դարձրեց ապրանք, ապա հասարակական կազմակերպությունը, ըստ շուկայական հարաբերությունների ստեղծեց անհրաժեշտ օղակներ՝ բարեգործական ու հրատարակչական այլևայլ հաստատությունների ձևով, որոնք ուղղված են գրողի ու գրականության սոցիալական կենցաղավարության կարգավորմանը: Սա պետությունից անկախ երևույթ չէ և գործում է պետական իրավունքի և պետական գիտակցության, այսինքն՝ պետական գաղափարախոսության սահմաններում:

Խորհրդային տարիների պետական հովանավորության վերացումից հետո, հայտնվելով շուկայական հարաբերությունների տակավին չկարգավորված հանգամանքներում, հայ գրողն ու գրականությունը կատարելապես զրկվել են սոցիալական նեցուկներից: Այս պարագայում պետական

հովանավորչությունն անխուսափելի է, քանի դեռ շուկայական հարաբերությունները չեն ստեղծել սոցիալական կենցաղավարության անհրաժեշտ մեխանիզմներ (պետական այրերի բառապաշարով ասած): Վերջին հաշվով, եթե գործում է «Պետական մրցանակի» գրական մենաշնորհը, ուրեմն՝ ինքնին գիտակցվում է գրականության և պետության անխզելի կապը:

2003

ՆԱՐԵԿԸ - ԱՆՎԵՐԾԱՆԵԼԻՆ

Դարեր շարունակ Նարեկը կրել է բանահյուսական անուն՝ Աղոթագիրք: Մարքսիզմի նորօրյա տեսաբանների էմպիրիկ ընկալմամբ զաղափարն անհարիր հնչեց հանճարի արժեքայնությանը և վերադիրն օտարվեց իր զոյականից: Կարծում եմ ժամանակն է Մատյանին վերադարձնել իր բանահյուսական անունը, քանզի չկա ավելի բարձր կոչում, քան աղոթագիրքը՝ խոսք Աստծո հետ: Եվ ի՞նչ աղոթք, ուր հոգու միստիկական հուզավառումը փոխաձևում է գիտության, բնագանցական խոհը՝ փիլիսոփայության, պատկերացումը՝ բանաստեղծության: Ահա այս երրորդության մեջ է անվերծանելին, քանզի Նարեկացին ինքն իսկ դեգերում էր ժամանակի անկապակից հեռուներում:

*Մանավանդ վարմն ու որոգայթները
զադրնի են ծածուկ,
Իսկ հնադիրն աննկատելի,
Ներկան անգո է, անցիալն անորոշ,
գալիքն անստույգ*

(Բան ԾԵ)

Քանի՞-քանի անգամ կարդացել եմ Նարեկը, թերթել ու վերաթերթել նրա բանքերը, որոնել անհայտը գտնելու կապը երկրային ժամանակի ու տիեզերական ժամանակի միջև, բայց ամեն անգամ որոնելին մնացել է անորշ և զաղափարը՝ անկռահելի: Եվ հիրավի, ինչպես նկատում է Պարույր Սևակը, «Նա նման է հորիզոնի, որքան հեռանում ես իրենից՝ նույնքան մոտենում է ինքը և ինչքան մոտենում ես իրեն՝ այնքան հեռանում է նա, մնալով միշտ անհաս և անմատույց, երբեք չփոքրացող և միշտ բացարկվող» (5, 243):

«Մատյան որբերգության» բանքերում մի ներքին մոտիվ են գծում աստվածաշնչյան հղումները: Ամենուրեք ու անընդմեջ հիշատակվում են Գրքի հերոսներն ու միջերը, սաղմոսներն ու պատվիրանները: Այս իմաստով այն կարելի է անվանել Սուրբ Գրքի մեկնություն: Սա Նարեկացու պոեմի մշակութաբանական ատաղձն է, որ մի էական չափով ուղղություն է տալիս հեղինակի մտորումներին, կազ-

մավորում նրա աշխարհայացքի իմացաբանական ելումները:

Ես միտում չունեմ առաջադրելու նոր վարկածներ և իմ մտածումների ոլորտից դուրս է քրիստոնեության կոսմոգոնիկ աշխարհայեցության կամ կրոնի փիլիսոփայության խնդիրների արծարծումը: Հարցի մեթոդաբանական դրվագքը իմ պատկերացմամբ ենթադրում է որոշ սկզբունքային դրույթների վերստուգում: Ինչպես հայտնի է փորձնական գիտությունների զարգացումը քննական հայացքի տակ է առնում աշխարհի նախաստեղծ, հավիտենական, ուստի և անքննելիության վերաբերյալ Աստվածաշնչի առասպելաբանությունը: Ստեղծվում է հակասություն կրոնի և գիտության միջև, իմացաբանական հիմք տալով կրոնի լուսավորական քննադատությանը: Վարագույր է ձգվում միջնադարի և նոր դարաշրջանի միջև, ձևավարելով մի փակ համակարգ, իր մտակաղապարով, բառապաշարով, սոցիոլոգիական բանաձևերով, որոնք կանխորոշեցին միջնադարի մշակույթի հետազոտության փորձնական եղանակները: Այդ եղանակներին իր տուրքը տվեց նաև խորհրդային շրջանի հայ գրականագիտությունը: Մեթոդաբանական հիմնական դրույթը հոգևոր և աշխարհիկ սուբստանցների ներհակությունն է միջնադարի աշխարհայեցության մեջ, որ ստանալով մարմնի և հոգու պայքարի ձև, երկփեղկում է բանաստեղծի էությունը կրոնական և աշխարհիկ զգացողությունների միջև և սահմանում իր արժեքայնությունն ըստ աշխարհիկ տարրի և ի հեճուկս քրիստոնեական կրոնի: Գծային համաչափության այս ստանդարտով են վերլուծված միջնադարի գրեթե բոլոր հայ տաղերգուները: Ամենաբնորոշ օրինակը Ֆրիկն է, որ անջատվելով իր ստեղծագործության կրոնական-խոհափիլիսոփայության հիմնական մոտիվից՝ ներկայանում է սոցիալական «Գանգատով»: Ստացվում է այնպես, որ միջնադարի մշակույթում այն, ինչ աշխարհիկ է, առարկայական բնապատկեր, զգացական վերապրում, ներկայանում է որպես հակադրություն քրիստոնեական աշխարհայեցության: Այսինքն՝ քրիստոնեությունը գտվում է մարդու աշխարհիկ կեցության բոլոր արժեքներից, որն ինքնին անհեթեթություն է :

Այն ինչի մասին ես ակնարկում եմ, այժմ արդեն հայտնի ճշմարտություն է և սակայն հիշեցնում եմ, որովհետև, ճիշտ է, փաստի գիտակցումը կա, բայց չկա նորոգ հայացքը և հիշեղության մեջ տակավին պատկերանում է ֆրիկյան նույն մոդելը:

Նարեկացու կյանքը և ստեղծագործությունը գիտակամորեն համակարգել է Մանուկ Աբեղյանը, ըստ որում՝ այնքան կառուցիկ ու անթերի, որ կարծես անհնարին է խախտել իրերի դասավորությունը: Երևույթն այստեղ դիտարկված է համակողմանի տեսանկյուններով՝ հասարակական-գաղափարական միջավայր, կենսագրություն, ժամանակի աշխարհայեցություն, պատմություն և այլն, ընդհուպ մինչև բանաստեղծության պոետիկայի քննությունը: Բնութագրելով «ժամանակի հայացքը», Աբեղյանը գրում է. «Իսկական աշխարհն ու կյանքը, մարդու բուն հայրենիքն ըստ այդ հայացքի, հանդերձյալ հավիտենականն է, դրախտային աշխարհն ու կյանքը մահից հետո: Ուրեմն պետք էր «հանապազամեռիկ կյանքով» մեռցնել մարմինը, կենդանի մեռնել, տանջանքների ենթարկելով իրեն: Եվ այդ մարդը որքան ավելի ապաշխարեր, տանջեր իրեն քաղցով ու ծարավով և այլ միջոցներով, այնքան ավելի լավ հոգու համար: Հոգու այս կռիվը մարմնի դեմ և մարմնի ոչնչացումն իր գործնական արտահայտությունը գտնում է ամենից առաջ վանական և ճգնավորական կյանքի խստակեցության մեջ» (Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ.3, էջ 567-568): Սա արդեն միստիցիզմ է, մենակյացի բորբոքված երևակայություն, ուր կրոնական ֆանտազիայի տեսիլքում իրական է թվում հաղորդակցությունը հրեշտակների և նույնիսկ Աստծո հետ:

Ըստ գիտնականի, այս ոլորտում է դեգերել Գրիգոր Նարեկացու աշխարհայացքը. «Նրա երկի մանրամասների մեջ մենք տեսնում ենք ընդհանրապես հին քրիստոնյայի և մասնավորապես մենակյացի եղերերգական վիճակն իր ամբողջ պատկերով և աշխարհայեցությամբ: Տիեզերքը չունի նրա, ինչպես և ուրիշների համար այն մեծությունը, ինչ որ հիմա մեզ համար: Դա կազմում էր մի երեք հարկանի մեծ շենք՝ երկինք, երկիր և դժոխք կամ սանդարամետք

անդնդոց-աստծու, հրեշտակների ու արդարների բնակարանը, մարդկանց ժամանակավոր կացարանը և սատանաների տանջարանը... Ամեն բան ամենակարող աստվածը ստեղծել է միայն մարդու համար, նույնիսկ հրեշտակներն ու սատանաները և նրա հոգացողության միակ առարկան մարդն է: Աստված սակայն, անմիջապես չի խառնվում մարդկանց գործերին, որովհետև ստեղծելով մարդուն՝ տվել է նրան ինքնիշխանություն, ազատ կամք, կամ գործել բարին և զնալ երանության դրախտ կամ թե չար գործել և զնալ դժոխքը, հավիտենական տանջանքի տեղը» (3,588):

Ես ընդարձակ մեջբերումներ եմ կատարում՝ շեշտելու համար, որ Աբեդյանը «Մատյան ողբերգության» իմաստն ու գաղափարը վերլուծում է այս դիտակետով, այսինքն՝ որպես «մենակյաց վանականի» ապաշխարանք: Որ այս բնութագրականում միջնադարը և Նարեկացուն բնորոշող հատկանիշներ կան, միանգամայն տրամաբանական է, բայց որ Նարեկացու հայացքը դուրս է ճզնակեցի մեկուսարանից, ավելի քան տեսանելի է:

Սակայն պետք է ընդունել Աբեդյանի նրբանկատ դիտարկումը: «Մատյանի» միստիկական հոռետեսությունը նա վերագրում է ոչ թե քրիստոնեական կրոնի կոսմոգոնիկ աշխարհայեցությանը, այլ՝ վանական մենախցերի ճզնակեցությանը, այսինքն՝ կրոնի փիլիսոփայությունը տարբերակում է նրանից արտածված միստիկական էկզալտացիայից: Այնուամենայնիվ, մի բան մնում է առկախ, որ փորձում է կռահել սովորական տրամաբանությունը՝ ի վերջո ո՞րն է Նարեկացու ողբերգության հիմքը: Հարցի բանասիրական մեկնություններն ինձ հայտնի են: Սակայն ինձ չի համոզում առկա մեկնությունների գիտական փաստարկը: Եթե չկա տիեզերական հակասության ինչու, ուրեմն ողբերգությունն ինքնին հանգում է վերացական հասկացության: Լևոն Շանթը և այլ բանասերներ հակված են երևույթը բացատրելու աշխարհիկ զգացողությունների և կրոնական ասկետիզմի ներհակությամբ, ուր մարմինը տառապագին ձգտում է աշխարհիկ վայելքին: Աբեդյանն, ընդհակառակը, բանը հանգեցնում է մարմինը մեռցնելու և հանդերձյալին հասնելու ապաշխարանքին: Հենց իրարամերձ այս

մեկնությունները ցույց են տալիս հարցի ոչ լիարժեք գիտական լուծումը:

Աստված բացարձակ է, ասում է Աբեդյանը, նա ստեղծել է մարդուն իր պատկերի նմանությամբ և «տվել նրան ինքնիշխանություն, ազատ կամք»: Այսքանը: Աստված սակայն այլևս «չի խառնվում մարդկանց գործերին»: Եթե այս իրողությունը գիտակցել է Նարեկացին, ուրեմն ինչու՞ է դիմում աստծուն և ինչ խոսք ունի նրան ասելու: Բայց հենց այդ բանի գիտակցումն է Նարեկացու ողբի շարժառիթը՝ Աստծու հայացքն ուղղելու դեպի ստեղծածը: Իմ կարծիքով՝ հենց այստեղ է տիեզերական հակասությունը և այստեղից էլ սկիզբ է առնում Նարեկացու ողբը՝ ճակատագրական անջատումը ստեղծողի և ստեղծվածի միջև: Ուստի Նարեկացու ողբի բաղադրության մեջ կա նաև սկեպտիցիզմ տիեզերական շեղումի և նախապատճառի հանդեպ: Այլ կերպ ողբը կհնչեր որպես անձնական մոլորություն:

Հետազոտողները «Մատյանի» գաղափարը դիտում են Մարդ-Աստված հարաբերության վրա: Ես պետք է հակադարձեմ հասկացությունները, քանզի Նարեկացու խոսքը Աստծու հետ է՝ նախապատճառից դեպի հետևանքը: Չեմ կասկածում, որ Աբեդյանը գիտակ էր Ֆոյերբախի կրոնափիլիսոփայությանը, և միանգամայն որոշ եմ դիտում քրիստոնեության էության նրա մեկնաբանության աղերսները փիլիսոփայի հայացքներին: Այս իմաստով, թեկուզ հարցի տեսական շրջանակներում արժե վկայակոչել քրիստոնեության էության բնութագրումները մատերիալիստ փիլիսոփայի վերլուծականներում: Եթե հեթանոսության էությունը տիեզերական միասնությունն է, ասում է Ֆոյերբախը, ապա քրիստոնեության էությունը երկվությունն է, անջատումը Աստծո և աշխարհի, երկնքի ու երկրի, վերին վայելչության ու բնության, հոգու և մարմնի, հավատի և բանականության միջև: Մարմնական տառապանքի և բնական հակասությունների չարիքին կաթոլիկությունը հակադրեց հոգու տառապանքի և վերբնական հակասությունների չարիքը և իր պատմական զարգացման ընթացքում վերաճեց հակատիեզերական և բացասական կրոնի: Հրաժարվել աշխարհային հետաքրքրություններից, կործանված սրտով և ար-

ցունքն աչքերին մեռցնել բոլոր աշխարհիկ ցանկություններն ու ձգտումները, խարանել ու տանջել իրեն, զոհաբերել կուսական անարատությունը և ապաշխարել՝ երկնքին հասնելու համար, քանզի երկինքը կաթոլիցիզմի վերջնական հանգրվանն է՝ ահա քրիստոնեական կրոնի բուն էությունը (Л. Феербах: История философии: т. 1: 1967: с. 65-67): Բայց Ֆոյերբախը այլ կերպ է զնահատում աշխարհիկ առարկայությունների ու զգացողությունների արտահայտությունը քրիստոնեական գրականության մեջ և արվեստում: «Այն, ինչ կոչվում է արվեստի իսկական ստեղծագործություն,- գրում է փիլիսոփան,- արդեն չի պատկանում որևէ եկեղեցու կամ կրոնի: Արվեստագետն այստեղ ոչ թե արվեստն է ենթարկում կրոնին, այլ՝ կրոնը արվեստին: Նրա ստեղծագործության մեջ կրոնը ենթակայական է, էությունը ճշմարիտն է ու գեղեցիկը» (Л. Феербах: История Философии: т. 3: 1967: с. 11): Բեատրիչեի սերը, որքան էլ մաքուր ու կուսական լինի, հակասում է կաթոլիզմի ոգուն՝ «Ոչ թե սիրիր մարդուն, այլ մարդու մեջ սիրիր Աստծուն»: Բայց այլ է Դանթեի սերը բանաստեղծության մեջ: Եթե սերը վերջնականի ձգտումն է հավերժականին, ապա Դանթեն իր Բեատրիչեին նույնացնում է աստվածությանը: Նույնպես և Պետրարկան սոնետներում փառաբանում է Լաուրային, որպես ամենակա աստվածուհու:

Այսպես պետք է կարդալ նաև Նարեկացուն թե՛ Մատյանում և թե՛ Տաղերում: Արվեստի և քրիստոնեության հարցին անդրադարձել է նաև Աբեղյանը, խնդիրը դիտելով հայոց պատմության ժամանակի և քրիստոնեական միստիցիզմի հակադիր բևեռներում՝ Բագրատունիների թագավորություն, խաղաղության երկարատև տարիներ, աշխարհիկ կյանքի բարգավաճում, երաժշտություն, նկարչություն, ճարտարապետություն և այս ամենին զուգահեռ Նարեկացու հռետեսական միստիցիզմը: Ինչպե՞ս բացատրել այս հակասությունը: «Կրոնավորական ոգին,- գրում է Աբեղյանը,- առաջ է բերել նաև իր գեղեցիկ արտահայտությունն արվեստի միջոցով: Եղել են երգեչուհիներ, որոնք անպայման հորինել են տաղեր, եղանակ գրել և անծամբ երգել, բայց այդ տաղերը զրքերի մեջ չարտագրվելով, մեծ մա-

սամբ՝ չեն պահպանվել: Մնում են միայն այդ դարաշրջանի եկեղեցական ճարտարապետության ու քանդակագործության մնացորդները, որ այժմ հիացում են պատճառում մասնագետներին և մեր հին մշակույթի պարծանքներն են: Ապագայի ուսումնասիրությամբ պիտի ցույց տրվի այն սերտ կապը, որ եղել է ժամանակի կրոնական ոգու և իր այդ քարեղեն արտահայտության մեջ» (3, 574): Որքան ինձ հայտնի է մեր բանասիրությունը չի տվել այդ կապի գիտական մեկնությունը:

Այս իմաստով կրոնական ոգու և միջնադարյան արվեստի ու բանաստեղծության կապի ուսումնասիրությունը կարելի է համարել արդի հայ գրականագիտության առաջնային խնդիրներից մեկը, որի միտումներն արդեն նկատելի են նարեկագիտության ասպարեզում: Ինքնին խոշոր նվաճում էր «Մատյան ողբերգության» գիտաքննական համահավաք բնագրի ստեղծումը Պողոս Խաչատրյանի և Արշալույս Ղազինյանի աշխատասիրությամբ: Մատյանի համագային ճանաչմանը մեծապես նպաստեցին Սկրտիչ Խերանյանի և Վազգեն Գևորգյանի թարգմանությունները: Գրականագիտական միտքը նկատելիորեն ընդլայնեց Նարեկացու ստեղծագործության գեղագիտական ու բանասիրական համարժեքների գիտական իմացությունը: Այս տեսակետից ես հատկապես կնշեի երեք ուսումնասիրություն՝ Պողոս Խաչատրյանի «Գրիգոր Նարեկացին և հայ միջնադարը», Արշալույս Ղազինյանի «Գրիգոր Նարեկացի. բանաստեղծական արվեստը» և Հրաչյա Թամրազյանի «Նարեկյան դպրոցը»: Ահա հենց այս ուսումնասիրություններում առկա նոր միտումների տակավին չվերջավորված արձագանքների շարունակության վրա ես պիտի անդրադառնամ երկու հարցի, որոնք ելակետային նշանակություն ունեն «Մատյան ողբերգության» և Նարեկացու աշխարհայացքի առնչություններում: Նկատի ունեն աղանդավորական շարժումների, մասնավորապես թոնդրակյան շարժման զնահատության հարցը և քրիստոնեական կրոնի էության վերաբերյալ պատկերացումները: Բայց այստեղ իմ խոսքը պիտի ընդմիջեմ ուշադրության արժանի մի հետաքրքիր պարբերությամբ: Հայտնի են պատմության մեկ-

նության երկու եղանակ՝ գիտական և գեղարվեստական: Փորձը ցույց է տալիս, որ գեղարվեստական եղանակը մշտապես առաջ է անցել գիտականից՝ թե՛ ըստ ժամանակի և թե՛ իմացաբանական արժեքի: Ոչ այլ ոք, քան Վալտեր Սկոտը հայտնագործեց եվրոպական միջնադարը, որի հանդեպ ապշահար մնաց քաղաքակիրթ մարդկությունը: Փաստորեն նա ուղղություն տվեց նոր շրջանի պատմագրության: Նույնը տեղի ունեցավ հայ իրականության մեջ: Հայոց պատմության այն ընթերցումը, որ առաջադրեց դասական պատմավեպը (Ծերենց, Րաֆֆի, Մուրացան) տակավին անհայտ ու անհասանելի էր պատմագիտությանը: Այս տեսակետից արդի հայ պատմավեպը նույնպես բացառություն է: Լևոն Խեչոյանի «Արշակ Երկրորդ», Արմեն Մարտիրոսյանի «Մազե կամուրջ», Վարդան Գրիգորյանի «Մանյա այրք», Հայկ Խաչատրյանի «Գրիգոր Մագիստրոսի վերջին թուղթը», Վահրամ Մարտիրոսյանի «Հանուն խաչի ծպտվածները», Ջորայր Խալափյանի «Վասիլ մեծ հայ կայսր Բյուզանդիայի», Միքայել Շաթիրյանի «Արծաթե դար» պատմավեպերը ավելի հիմնավոր պատկերացումներ են տալիս հայոց միջնադարի աշխարհայեցության, կենցաղի ու բարքերի վերաբերյալ, քան գրականագիտական ու պատմագիտական ուսումնասիրությունները, որոնք կամա թե ակամա կրում են այս կամ այն մեթոդի (առավելապես մարքսիզմի) բանաձևերն ու մոդուսները:

Եվ այսպես, Գրիգոր Նարեկացու աշխարհայացքի առնչություններում արժարժվել է նաև թոնդրակյան շարժման հարցը: Որոշ գրականագետներ այն գնահատել են որպես քրիստոնեական միստիցիզմի սահմանափակությունից ազատագրվելու աշխարհայացքային խիզախում, այլերը քննել են հարցը կենսագրական տվյալների փաստարկմամբ՝ հաստատելով կամ ժխտելով այն: Կարծում են, որ հարցի բանասիրական դրվածքից առաջ նախ պետք է ճշգրտել աղանդավորական շարժման պատմական գնահատականը: Ըստ մարքսիստական տեսակետի թոնդրակիզմը սոցիալ-հեղափոխական շարժում է ուղղված պետական ու եկեղեցական բռնության դեմ՝ հանուն արդարության և հավասարության: Խորապես սխալ այս տեսակետը

տակավին շրջանառվում է գրականագիտական ու պատմագիտական ձեռնարկներում: Իհարկե մանեքեականությունից արտածված պավլիկյան ու թոնդրակյան աղանդները դրսից հրահրված դավադրություն են հայ եկեղեցու և հայոց պետականության դեմ: Շարժման ոգին չարությունն է, որ հակված է եղծելուն ու պղծելուն, էությանը՝ հակաբարոյական, հակամարդկային ու սատանայական: «Վասիլ մեծ հայ կայսր Բյուզանդիայի» պատմավեպում Ջորայր Խալափյանը գեղարվեստական տպավորիչ պատկերներում ցույց է տալիս թոնդրակյան շարժման աղտոտությունը, նույնացնելով այն ռազմական կոմունիզմի և համակենտրոնացման ճամբարների ամենավայրենի օստրակիզմի հետ: Հասկանալի է, որ Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» և «Տաղերի» գաղափարն ու ոգին որևէ առնչություն չեն հուշում թոնդրակյան աղանդի հերձվածողության հետ: Հարցի նման դրվածքի տեսակետից արդեն անստույգ է Պարույր Սևակի նկատումը, թե «աղանդավորության մեջ Նարեկացու մեղադրվելը կարելի էր հերևեցնել կարդալով նրա թեկուզ «Տաղերը» միայն», և թե «ս. Կույսի այսօրինակ նակարագիրը բավական չէր՝ արդյոք, որ Գրիգոր Նարեկացուն համարեին հերձվածող» (5, 246): Վերապահությամբ պետք է ընդունել նաև Աբեղյանի սահմանագծումը «Մատյան ողբերգության» և «Տաղերի» միջև, վերջինիս մեջ միայն նշմարելով «վերածնության շունչը»: Իմ կարծիքով, Նարեկացու «Տաղերում» չկա բնության ու կյանքի ընկալման որևէ պատկեր, որ հակասի քրիստոնեական կրոնի աշխարհայեցությանը և բացարձակապես աշխարհայացքային որևէ խզում չի կարելի գծել «Մատյան ողբերգության» և «Տաղերի» միջև:

Մի դիտարկում ևս՝ կրոնի վերածնունդը 20-րդ դարավերջի համաշխարհային իրադարձություններում: Կրոնական հեղափոխությունները, թեոկրատական պետությունների ստեղծումը, կրոնի քաղաքականացման ու պետականացման միտումները, միջնադարյան ինկվիզիցիայի վերագնահատումը Հռոմի պապի կողմից, եկեղեցիների ու վանքերի շատացումը նոր հայացք են պարտադրում միջնադարի գնահատության հարցում: Դրան գումարած նաև

նորագույն հայացքը գոյաբանության մետաֆիզիկայում: «Օնտոլոգիայի (գոյաբանության) նորոգությունը արդի փիլիսոփայության մեջ,- գրում է Էմանուիլ Լևինասը,- այլևս ոչ մի ընհանուր բան չունի ռեալիզմի հետ»: Կա միայն վերացական անդեմ կեցություն, ըստ որի մարդկային հոգևոր էությունը որոշվում է ոչ թե աշխարհը կազմող իրերի հետ ունեցած կապով, այլ որպես էության (сущность), Եսի (субъект) և Գոյութենականի (существоющее) վերացարկված անձնավորում, ուր գրեթե անէանում է Ես-ի հիպոստասը («Тотальность и бесконечность»): Մատերիան, ասում է Ռասելը, խիստ ցնորական է հոգին դիտարկելու համար: Դրանք լոկ հերալդիկ հորինվածքներ են: Աշխարհը կազմված է ոչ թե իրերից, այլ իրադարձություններից, և մարմինն ու հոգին միջոցներ են իրադարձություններ կազմավորելու համար («Ինչ է հոգին»): Այստեղից հետևում է, որ ինչքան գոյաբանությունը իրականից ձգտում է դեպի իռացիոնալը, նույնքան հավանական է դառնում աստծո գոյությունը: Պետք է բացել լուսավորիչների կախած վարագույրը և գտնել կապը միջնադարի և նոր ժամանակների միջև: Կասեն, թե հապա պատմական ֆորմացիաները՝ Վերածնունդ, լուսավորություն, ռոմանտիզմ, կապիտալիզմ, սոցիալիզմ և այլն: Եիշտ է, որ փոխվում են հասարակական ֆորմացիաները, բայց մարդը և հասարակությունը տարբեր կատեգորիաներ են: Փոխվում է հասարակությունը, բայց անփոփոխ է մնում մարդու կենսահոգեբանական էությունը և քանի որ Աստված հավերժական է, ուստի անտրոհելի է մնում միացնող ոգին՝ կրոնը: Յետևաբար այն մոդելները, հոգու և մարմնի ներհակության, հանդերձյալի ու ապաշխարության այն կաղապարները, որ վերագրվում են միջնադարի աշխարհայեցությանը՝ մարդկային բնույթին ներհատուկ իռացիոնալ զգայություններ են, որ վեր են ժամանակից ու տարածությունից: Այստեղ է, որ Յրանտ Մաթևոսյանը և միայն նա կարող է ներգզայել ֆորմացիաների հազարամյա անցումը. «Թեև այսօրվա մասին եմ գրում, բայց հարաբերությունս միջնադարի հետ է»:

Առհասարակ կրոն կոչված երևույթը և Աստված տիեզերական անմեկնելի խորհուրդ ունեն, որը ենթակա չէ պատ-

մության և ժամանակի չափումներին: Կարծում եմ հենց այստեղ է Լարեկացու ֆենոմենի արդիական հնչողությունն ու անվերջության գաղտնիքը: Պետք է միանգամ ընդմիշտ փարատել կրոնի վերաբերյալ մատերիալիստական (մարքսիստական) աթեիզմի առասպելը և ընդունել, որ քրիստոնեությունը աշխարհիկ կրոն է և հայտնվել է բավարարություն տալու մարդու երկրային գոյության պետքերին, և Աստված ստեղծել է մարդուն ոչ թե ապաշխարելու, այլ իրեն շնորհված երկրի վրա լիարժեք կյանքով ապրելու համար: Ռուս հայտնի աստվածաբան Ալեքսանդր Մենը Ռրդու գալուստը մեկնում է այսպես, թե «Քրիստոսը եկել է հասարակ գյուղից, որտեղ նա ապրել է շարքային մարդու կյանքով», ոչ մի տեղ չի համբարձվել, այլ իջել է մարդկանց մոտ, «եկել է որպես ճշմարտություն,- որպես երկրային և երկնային միացություն, այն, ինչ հնարավոր չի կապակցել տրամաբանությամբ, բայց միացվում է իրական կյանքում» («Радостная весть» 172): Իրականի ու տրամաբանականի այս անջատումն է, որ չի հաղթահարվում միջնադարի աշխարհայեցության արդի պատկերացումներում, հանգամանք, որ գիտակցել է ինքը՝ Լարեկացին.

*Աղոթքիս պահին նույնիսկ այս կյանքից չկտրվեցի,
Նժույզը մտքիս ուրքի հաստարկված չպահեցի ես
Բանակաճանություն երասանակով
Հին չարիքների վրա բարդեցի նորերն ինքնաստեղծ,
Ըստ Հորի խոսքի, իմ իսկ չեղքերով
Պրկվեցի ծանր ու անտանելի անուրջների մեջ,
Ըստ Երեմիայի, ինքս իմ չեղքով
Անկարկալելի մի զոզնոց դարչսա,
Ըստ առակողի, անանվանելի մի վիժվածքի պես,
Մարդահամարից իսպառ ջնջվեցի*

(Բան Ի):

Ասում են, թե Լարեկացին կինն ու բնությունը երգել է ոչ թե առարկայորեն, ինքնին, իրական ընկալմամբ, այլ՝ այլաբանորեն, զուտ կրոնական նպատակներով և որ բնության նրա պատկերացումը գեղարվեստական նպատակ չէ, այլ՝ հոգևոր գաղափարներ արտահայտելու միջոց: Բայց մի՞թե

նման սահմանազատումը հնարավոր է հոգեբանորեն և որ-
քան է ըմբռնելի կրոնականի ու իրականի անջատումը նե-
րանձնական-հուզական զգացողությունից: Իհարկե այլա-
բանություն, բայց ինչու՞ «կրոնական նպատակների» և
«հոգևոր գաղափարների» այլաբանությունը զրկել իրերի
առարկայական ընկալումից, չէ՞ որ հենց այստեղ է երկրա-
յինն ու երկնայինը միացնող աստվածային խորհուրդը: Չա-
ճախ այն տպավորությունն էս ստանում, թե միջնադարի
մարդը ենթարկված է եղել մեղսագործության կաշկանդում-
ների հալածանքին և աշխարհային զգացողությունների
հավատաքննական հետապնդումի դաժան փորձությամբ:
Պետք է փարատել այս մղձավանջը և ընդունել, որ միջնա-
դարի մարդը կյանքն ապրել է ազատ կենցաղավարու-
թյամբ, աշխատել է, վաստակել, վայելել գինի, արտադրել
սերունդ, սքանչացել բնության հրաշքով և աղոթել ու երկր-
պագել Աստծուն, որ բոլոր բարիքների ստեղծողն է: Գիշտ
այնպես, ինչպես նահապետական գյուղի կենցաղավարու-
թյունը Աբովյանի և Պոռոչյանի վեպերում, որ այնքան սրտա-
հույզ է հնչում Աղասու աղոթքում. «Ախ, ով ես դու, ով՞ յա-
րադանիդ դուրբան, աստված, որ էսքան բարիքը ստեղծել
ես մեզ համար: Ախ, ընչի չես քո սուրբ երեսը մեկ օր մեզ
ցույց տալիս, որ ոտներդ ընկնենք, մեր սիրտը, մեր հոգին
քեզ մատաղ տանք: Թե ասեմ երկիրն ա մենակ գեղեցիկ,
հազար ծաղիկներով, բուսով զարդարված, բաս երկինքը
ուր թողամ, որ ցերեկը ինձ լիս ա տալիս, հանդիս պտուղը
հասցնում, անձրև, արև տալիս, որ ես ապրեմ, որդիքս
պահպանեմ, աշխարհքի պետքը գամ...»: Աստծուն այսպես
են երկրպագել նաև 10-րդ դարում: Ինչ վերաբերում է հոգու
և մարմնի ներհակության վարկածին, ապա կրկնում են՝
այդ երկվությունը մարդկային բնույթի նախաստեղծ էու-
թյունն է, և նարեկյան նույն ոգով է «տիեզերքն ընթերցել»
Թուսանյանի հանճարը.

*Որ հայացք ես ինչ Կովել վերամբարչ
Սուզվելու վերին սահմաններն արփի,
Որ միտք ես Կովել երկնամեն և բաց
Չափելու ահեղ բացերն անչափի...
Ու վերանում է վեր հոգիս զվարթուն,*

*Չկա մուր ու Կար, չկա վեր ու վար,
Տիեզերքն ամբողջ հայրենիք ու Կուն,
Ու ես մի ազատ անԿարքեր Աստված:*

Կա մի անզգայելի միստիկական խորհուրդ բանաստեղ-
ծության մեջ, որ վեր է բանականության ինքնագիտակցման
բոլոր ձևերից և նույնանում է միֆոլոգիական այլաբանու-
թյան: Խոսքի իր կառուցվածքով «Մատյան ողբերգությա-
նը» մի իսկական միֆոլոգիա է և պետք է այն կարդալ որ-
պես բանաստեղծություն: Այստեղ են «Մատյանի»
անընդգրկելի եզրերը, երևակայության թռիչքը, մտքի տիե-
զերական խորությունը, խոսքի իմաստասիրական գյուտը,
մարդու ֆենոմենի քննախույզ վերլուծությունը, գեղեցիկի
ու կատարյալի հիմներգությունը: Բանաստեղծության զգա-
յական և վերզգայական տարերքի մեջ է Նարեկացու ողբի
տիեզերական սկիզբը: Գիշտ է, որ Աստված է ստեղծել մար-
դուն, բայց ստեղծվածը հակառակ Արարչի կամքի անկա-
տար է տակավին.

*Արդ Ամենքին էլ դու ես սրեղծել,
Բոլորն էլ քոնն են, միայն բարեբար
Ոստի բոլորիս պիտի ողորմես,
Եթե մինչև իսկ մեղանչած լինեն...*

(Բան LU)

Ուրեմն մարդկային բնություն կա նախաստեղծ մի շե-
ղում, որ պիտի շտկեր Աստծու որդին՝ ավետարանի ոգով:
Աստեղ արդեն բանաստեղծի խոսքը հնչում է Հիսուսի
անունից, որ ասծու պատվիրակն է երկրի վրա և կոչված է
միջնորդ լինելու մարդու և աստծու միջև.

*Հիշիր, Կեր գրած և արդարասեր, Աստված ճշմարիտ,
Ու մի մոռացիր, որ իր բնությամբ
Միալական է մարդը մշտապես
Եվ դու ես միայն օտար խավարի ու մոլորության...
Չէ՞ որ ես մարդ եմ, ով անգոյարես,
Որն սրեղծված է քո վկայությամբ, քերի, խակամիտ...
Քանզի արդարև հայրնի է և քեզ,
Որ արարածը չար է էությանբ,
Որ բնածին է չարությունը մեր*

*Եվ անփոփոխ եմ խորհուրդները մեր հավիրենապես,
Ըստ իմաստունի կանխարեսության*

(Բան 48):

Ինքնին ուշագրավ է Նարեկացու այս բանասացության արծագանքը Նաղաշ Իմաստունի արտասանությամբ Լևոն Շանթի «Շղթայվածը» դրամայում. «Պիտի ըսեք Աստված է ստեղծեր մեր բնությունը, բայց ո՞վ ըսավ ձեզի թե աստված ավարտել է իր ստեղծագործությունը: Չե՞ք տեսներ՝ ինչ խեղճ, ինչ թերի աշխարհ է սա... Դուք դեռ այն մարդը չեք, որ աստված ստեղծեր կուզեր, դուք դեռ մարդու մեկ նախնական նմուշն եք միայն, Աստծու առաջին փորձը...»:

Տիեզերական այս շեղումը Նարեկացին հիշեցնում է աստծուն, Ահեղ Դատաստանի անխուսափելիությամբ չափելու մեղքի ու քավության նույնարժեք բաժանելին, հիշեցնելու նաև հնարավորը՝ մարմնի և հոգու հաշտության.

*Դու բարիքներից հեղուած կնոջն այն
Եր պահելով իր խորոր ընթացքից՝
Կերպավորեցիր նույն արչանի մեջ
Կրկնակի գոյով երկյակ բնության՝
Ոչ լրիվ անպարտ, ոչ էլ պարժապարտ կախարելապես*

(Բան 49):

Եթե մի պահ վերանանք մեղքի, ապաշխարության, աղոթքի ու քավության վերերկրային մղումներից և իրերը քննենք մարդու երկրային գոյի տիեզերական անելությամբ, ապա վերջնականը դատապարտված է ճակատագրով և չկա փրկություն: Եվ կարծես արդեն անիմաստ է «Ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստուծո» աղոթքը: Բայց վերլուծելով մարդկային բնության աղավաղումները, Նարեկացին չի ոչնչացնում մարդկային կամքը, այլ որոնում է պատճառի ու հետևանքի լուծմունքը և աստվածացումի տիեզերական խոհից հառնում է մարդու պանծացումը: Այստեղ է ահա, որ մեծ ողբերգուն՝ «տիպարն ու պատկերը մարդկության», որպես մի նոր Դիսուս բարձրյալին է հղում իր պատգամը.

*Թող ողբերգության մայրյանն այս, բարչրյալ,
Որ սկսել էմ գրել հանուն քո,*

*Կենաց դեղ լինի արարածներիդ
Մարմնի ու հոգու վիշտն ու ցավերը բուժելու համար:
Սկսածս դու հասցրու ավարտին.
Թող որ քո հոգին խառնվի սրա հետ,
Մեծիդ ներգործող շունչը միանա
Քո ինչ շնորհած բանաստեղծության...*

(Բան 9):

Եվ, այնուամենայնիվ, Անվերծանելին, քանզի տակավին քարգնանված չէ նրա լեզվի միֆոլոգիական արխետիպերը, «Բան» միավորների տարընթերցումը, որոնցից յուրաքանչյուրը մի բանաստեղծություն է, մի պոեմ և ամբողջի միասնությամբ հյուսվում է դարերի անցումը մթագնող Ահեղ Դատաստանի տիեզերական ռեքվիեմը.

*Գոհարանությանը աղաչում եմ քեզ՝
Առ վշտահարիս հզոր թևերիդ պաշտպանության փակ,
Փրկիր ներխուժող խառնամբիս պղտոր այս ցնորքներից,
Մաքրիր լիովին զգայարանը սրբիս փեսության*

(Բան 11):

Եվ նորից ու դարձյալ անվերծանելին, քանզի Նարեկացու աղերսը Աստծուն՝ «սկսածս դու հասցրու ավարտին» տակավին մնում է անկատար:

ՄՏԱՎՈՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԱՐԴԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ

Այժմ մեզանում ամեն ինչ ստացել է հրապարակախոսության կերպարանք և նախապես արդեն հրապարակախոս է քաղաքագետը, գրողը, գիտնականը: Բեկման շրջանի տարընթացությունը ընթացք է տալիս կրքերի ազատությանը և արթնացած բանականությունը հասարակական միտքը տոգորում է սուր բռնկումներով: Քննադատության ոգին տիրում է ամենուրեք՝ քննադատում են աջ ու ձախերը, պահպանողականներն ու ազատամիտները, քննադատում են սահմանազօծելով այն, ինչը մեզ բաժանում է անցյալից, գրեթե բացառելով այն, ինչը միացնում է: Ասպես թե այնպես, արժարծումների ոլորտն են առնվում մեր ազգային հեղափոխության հետևանքների և հեռանկարների տեսական ու գործնական գրեթե բոլոր հարցերը, միանգամայն առաջնակարգ նշանակություն հատկացնելով ազգային շարժման ընթացքում մտավորականության դերի գնահատությանը:

Պաշտոնական թե անպաշտոն հավաստիացումներն այն մասին, թե մտավորականության հանդեպ չկա որևէ կանխակալ մոտեցում և հակասությունը միայն թվացող տպավորություն է, անհիմառ է ինքնին: Հոգեբանական անջատումը փաստ է, և դրա արձագանքները լսելի են մամուլի էջերում, հանրապետության խորհրդարանում, ղեկավար որոշ գործիչների ելույթներում՝ որպես թե մտավորականությունը հեռու է կանգնած, ազգային շարժումից և, ըստ էության, դիմադարձված է հեղափոխության իդեալներից՝ բնորոշումներ, որոնք շատ հաճախ են լրացվում անվանարկող ու արհամարհանք հատուցող վերադիրներով:

Քաղաքականության կերպարանք առնող այս մտայնությունը ինքնաբերաբար ընդդիմադիր տրամադրություն է ներարկում մտավորականության սոցիալական գիտակցությանը՝ նրա ձգտումներն ուղղելով պատմաէթիկական իր իրավունքների պաշտպանությանը: Դրա արտահայտություններից էր կոմկուսակության կենտկոմի նախաձեռնու-

թյամբ վերջերս կայացած հավաքը, որի նպատակն էր առաջիկա համագուրամրում կազմակերպական ձև տալու «մտավորականության հանրապետական ասոցիացիային» ներկա ճգնաժամային վիճակը կանխելու և «ապագայի ուղենիշներ մշակելու» առաքելությամբ:

Հավաքի բանձը հավաստում է, թե «Ասոցիացիան» անկախ է «կուսակցական պատկանելությունից» և ելնելու է միայն «ազգային համաձայնության ու միասնության» սկզբունքից: Տեսականորեն իհարկե, դա միանգամայն հնարավոր է թվում, սակայն գործնականում կասկածելի է նրա հավանականությունը: «Ասոցիացիայի» գաղափարը ծագել է իբրև օպոզիցիա և «Հավաքի» ելույթներում արդեն որոշակի էին հնչում «մերոնք» և «նրանք» այլադավան կողմնորոշումները: Ինչո՞վ է դա նպաստելու ազգային միասնությանը և արժե՞ արդյոք ստեղծել մի կազմակերպություն, որը պետք է առիթ հանդիսանա հանրապետության մտավոր կյանքի տրոհմանը: Մտավորականությունը անորոշ զանգված չէ: Նա արդեն միավորված է գիտական ու ստեղծագործական բազմաթիվ միություններում (գրողների, լրագրողների, կոմպոզիտորների, ճարտարապետների, նկարիչների և այլն և այլն), որոնք արդեն որոշակի ավանդներ ունեն, և կարծում են, միանգամայն հասու են մշակելու հանրապետության հոգևոր և տնտեսական առաջընթացի իրենց ծրագրերը: Խնդիրն ահա այդ ամբողջ էներգիան օգտակար գործողությանը նպատակամղելու մեջ է և բնավ չհասարակացնելով հարցի բարդությունը, առավել ևս հակում չունենալով բանավիճական կրքոտության, տեղին են գտնում իմ մոտեցումը ճշգրտել հետևյալ դրույթով՝ մտավորականություն՝ նն է իրեն հեռու պահում ազգային շարժումից, թե՞ որոշ ղեկավար քաղաքագետներ, հեղափոխականներին ներհատուկ բնազդով ազգային շարժումից օտարում են մտավորականությանը:

Առաջադրված դրույթի հետ ուղղակի առնչություն ունի ազգային շարժման նախապատմության հարցը: Թե ինչ ուժեր գաղափարապես ու գործնականորեն նախապատրաստեցին արդի ազգային շարժումը, դեռ լուրջ կզբաղեցնի հասարակական մտքի պատմաբաններին: Ես բավարար-

վում են միայն հարցի ընդհանուր դրվածքով, հատկապես պատասխան տալու վերացական այն տրամախոսությամբ, որպես թե՛ քանի որ մտավորականությունը պարտադրված էր մարքսիստական մեթոդաբանությամբ, որը «հակագիտական» լինելով սոսկ ավերածություններ է կատարել հասարակական մտքի ասպարեզում, ուստի բնականաբար այդ գիտությունը և այն կրող մտավորականները ուսանելի ոչինչ չունեն՝ անցյալ կորուսյալ են: Նման տրամախոսությունը որևէ առնչություն չունի երևույթի գիտական ըմբռնման հետ: Ծայրահեղությունը վատ խորհրդատու է և հաճախ կարող է մթագնել հասկացությունների ճշմարիտ իմաստը: Մարքսիզմը, իհարկե, կատարյալ ուսմունք չէ, բայց և սխալ է նրա փիլիսոփայական իմացաբանությունը ամբողջապես հանգեցնել կոմունիզմի գաղափարին, առավել ևս հավասարության նշան դնել նրա և իր ռուսական տարբերակի միջև, որն առհասարակ որևէ ուսմունքի հակապատմական ռեակցիոն խեղաթյուրումն է: Պետք է մեկ անգամ ընդմիջտ գիտակցել, որ ոչ մի պետական հասարակական կարգ, որքան էլ բռնապետական ու ռեակցիոն լինի, չի կարող կատարելապես կասեցնել կյանքի դրական շարժումը, արտադրության ու վերարտադրության ընթացքը: Դա բնության անխուսափելի օրենքն է: Ներհակությունը, ինքնաբացասումը, երկվությունը մատերիայի գոյության ձևն է և ամենատոտալիտար հասարակական կառուցվածքի գիտակցությունն իսկ իր մեջ կրում է երկվության ներհակությունը, ինչպես և պետական, կուսակցական ամեն մի դիկտատուրա նախապես ենթարկված է երկփեղկման անեծքին՝ առաջադիմական ու պահպանողական ուժերի միջև: Չլինեք այդ ընդդիմադիր շարժումը, չէին լինի նաև զոդոթթաները, բռնությունը, ռեպրեսիան: Մարդկության պատմությունը որևէ բացառություն չունի և այս տեսակետից բացառություն չէ նաև կոմունիստական դիկտատուրան խորհրդային Միությունում: Ապագայի հետազոտողները դեռ կգրեն խորհրդային հասարակության իսկական պատմությունն իր բարդ ու ներհակ հոսանքներով և այդ պարագայում միանգամայն ակնհայտ կդառնան նրա համահարթ ռելիեֆի վերաբերյալ նորօրյա որոշ հրապարա-

կախսների պարզունակ պատկերացումները, ի հայտ կգան առաջադիմական ու ռեակցիոն ուժերի պայքարը մոնոլիտար թվացող հասարակության կառուցվածքում: Տեսական այս ընդհանուր մակարդակի վրա միայն կարելի է քննել հայոց արդի ազգային շարժման նախապատմության հարցը:

Այն սերունդը, որ այժմ հանդես է գալիս ազգային շարժման ավանգարդում և իրացնում է Հայկական Հանրապետության հռչակագիրը, այդ շարժման ժառանգորդն է և միանգամայն օրինական ժառանգորդը: Սակայն ազատագրական շարժումը գրկել նախապատմությունից և պնդել, թե այդ սերունդը ինքը նախածեռնել, ինքը սկսել և ինքն էլ ավարտի է հասցրել ազատագրական շարժումը, նշանակում է ոչ միայն աղավաղել պատմությունը, այլև նեղացնել շարժման ինտելեկտուալ-փիլիսոփայական բովանդակությունը: Հեղաշրջումներն ու հեղափոխությունները կարող են կատարվել մեկ օրում, մեկ ամսում, բայց իբրև պատմական իրադարձություններ նրանք անցնում են գաղափարական նախապատրաստության մի տեսական շրջան, հաճախ ներդնելով ոչ միայն մեկ, այլև երկու կամ ավելի սերունդների մաքառումը: Իմ սերունդը, որ ասպարեզ եկավ 50-ական թվականներին և առայսօր ուղեկից է հետագա տասնամյակների հասարակական տեղաշարժերին, միանգամայն որոշակի է տարբերակում անցած ճանապարհի լույսներն ու ստվերները, հետադարձ հայացքով վերլուծում ինքնահաստատման ու մեղանշման դժվարին մաքառումների պատճառներն ու հետևանքները:

Այժմ, իհարկե, հեշտ է մարգարեանալ համարձակ «եթե-ներով» և դատավճիռ կարդալ անցյալի սխալներին: Բայց լուսնի տակ «եթե» գոյություն չունի, «եթե»-ն այն է, ինչ արդեն կատարվել է, իսկ ամեն մի եղելություն քննելի է պատմական կոնկրետ հանգամանքների մեջ: Մի՞թե կարելի է արդի շարժման պատմությունից անջատել այն բուռն բանավեճերը, որ տասնամյակներ շարունակ զբաղեցնում էր մտավորականությանը ազգային լեզվի, ազատագրական շարժումների, հասարակական հոսանքների, գրական ուղղությունների, անգամ ազգային կրկեսի վերաբերյալ, բա-

նավեճեր, որոնց ձգտումը ազգային ինքնության հաստատումն էր, հայոց պատմության ժամանակագրական ու աշխարհագրական սահմանների հայտնաբերումը, որոնումներ ու հայտնություններ, որոնք ուղեկցվում էին կուսակցական, պետական ու վարչական հալածանքներով: Եվ պետք է դիտել միայն, թե մտավորականությունը այլաբանական ինչ միջոցներ էր կիրառում ազգային-ազատագրական իր գաղափարները հաստատելու համար՝ հաճախ դիմելով մարքսիզմի այս կամ այն դրույթի յուրովի մեկնությանը, անհրաժեշտության պարագայում նաև տուրք տալով պաշտոնական գաղափարախոսության որոշ միաստիճիկացված բանաձևերին: Այսպես, օրինակ, հայտնի է, որ Սարգսրապատի և ֆիդայական շարժման ղեկավարը դաշնակցությունն էր, բայց և հավաստի էր միանգամայն, որ գրաքննության տվյալ պայմաններում նման փաստարկներով բացառվում էր ազգային-ազատագրական շարժման այդ դրվագների վավերացումը, և գրականագետներն ու պատմաբանները, շրջանցելով իսկությունը և նույնիսկ հակադրվելով դաշնակցությանը, առաջադրում էին շարժիչ ուժերի ժողովրդական տեսակետը, միայն թե վերադարձվեն հայկական ոգու՝ բռնությամբ օտարված արժեքները:

Առհասարակ ազատագրական շարժումներն անկարելի է անջատել հասարակական մտքի պատմությունից, և այդ շարժման հետագիծը հայ իրականության մեջ միանգամայն բացահայտ է զատորոշում մտավորականության (անկախ կուսակցական պատկանելությունից) երկփեղկումը առաջադիմականների ու պահպանողականների, ազգային-լիբերալների և ուղղափառների: Ամեն մի ճշմարտություն կորցնում է իր «բանական գեղեցկությունը» (Տերյան), երբ անջատվում է իրերի իրական դասավորությունից և ենթարկվում ֆրագի: Կարդալով մամուլի որոշ հրապարակումներ, այն տպավորությունն էս ստանում, թե ահա անցած 70 տարում տիրել է միայն դոգմատիզմ ու խավարամտություն, թե մտավորականությունը բացի «Կուսպատմությունից» այլ գիրք չի կարդացել, հետևաբար լույսի ոչ մի շող չի թափանցել բանականության ոլորտը և թե առհասարակ այդ մարքսիզմ կոչվածը մեթոդաբանական որևէ սկզ-

բունք չունի, որը կարող է հնարավորություն տալ ազգի պատմության և մշակույթի դրական ուսումնասիրության: Պարզապես սեփական անգիտությանը տրվում է տեսական կերպարանք: Իրականում բանականությունը ձգտում է գործել ճշմարտության որոնումների ուղղությամբ և հատկապես 50-ական թվականներից, երբ խորտակվեցին կուրքերը և մարքսիստական միֆոլոգիան ենթարկվեց վերստուգման, կաշկանդումներից ազատագրված միտքը դուրս եկավ հետազոտության ավելի լայնատարած ուղի, ծնունդ առան գիտության բազմաթիվ նոր ուղղություններ, գրադարաններում ու արխիվներում բացվեցին փակ դարակներ և շրջանառության մեջ դրվեցին մինչ այդ արգելված գրականությունն ու մամուլը, հասարակական գիտությունները համաշխարհային փորձի օրինակով մշակեցին հետազոտության մեթոդաբանական բազմաթիվ եղանակներ: Ընդհանուր տեղաշարժերը պայմանավորեցին հասարակական գիտությունների ու ամենից առաջ բանասիրության, գրականագիտության, պատմագիտության վերելքը վերջին երեք տասնամյակներում՝ աննախադեպ մակարդակի բարձրացնելով հայագիտության զարգացումը:

Հիրավի, դժվար է ընդգրկել հսկայական այն փորձը, որ մտավորականությունը ներդրել է հայոց պատմության ու մշակույթի ուսումնասիրության ասպարեզում: Եվ այն ամբողջ հարստությունը, որ նա հայտնաբերել է հայոց հոգևոր ստեղծումների՝ լեզվի, բանահյուսության, ազգագրության, գրականության, ճարտարապետության, երաժշտության, մամուլի և մշակույթի այլ ոլորտներում, փիլիսոփայական իր համադրույթնով հանգում է հայոց էթնիկական ոգու և ստեղծագործ հանճարի գոյաբանական հիմունքին, որն ինքնին տանում է դեպի ազգային անհատականության և հոգևոր անկախության ինքնագիտակցում: Նույնը վերաբերում է նաև քաղաքացիական պատմության ուսումնասիրությանը: Համակարգելով հայոց ժամանակագրությունը, պատմագիտությունը բնաշխարհիկ սահմանների մեջ առավ հայրենիք հասկացությունը, էթնիկական կազմավորման, պետականության, թագավորական հարստությունների, եկեղեցու, նախարարական տների, գաղթօջախների

հավաքականության մեջ հայտնաբերելով հայկական ֆե-
նոմենի արարչությունը: Որպես գրականության պատմա-
բան, ես կվկայակոչեմ հայկական կլասիցիզմի և ռոման-
տիզմի ճակատագիրը: Ինչպես հայտնի է, գռեհիկ սոցիոլո-
գիզմի տեսությամբ այդ ուղղություններն օտարված էին
գրականության պատմությունից: Եվ ահա 60-70-ական
թվականների գրականագիտությունը, վերանայելով հակա-
գիտական այդ դրույթը, վավերացնում է նրանց տեղը ազ-
գային մշակույթի պատմության մեջ: Բայց դա միայն գրա-
կան-պատմական հարց չէր, և կլասիցիզմն ու ռոմանտիզմը
սոսկ գեղարվեստական հասկացություններ չեն, այլ հայ-
կական գաղափարաբանության ուրույն հոսանքներ, որոնք
ազգային գիտակցությունը կազմավորել են պետականու-
թյան կուլտի, հայրենաբաղձության, «դրախտավայր Յա-
յաստանի», մայր հայրենիքի, բռնակալամարտության ու
ազատության իդեալներով:

Մեր ազգային երազանքի մշակման գործում մեծ ավանդ
ներդրեց հայ գրականությունը՝ բնաշխարհի քնարական
հուշիկներում որպես հոգևոր մասունք սրբագործելով ան-
փոխարինելի երկիր հայրենին, պատմության մոռացված
էջերում հայտնաբերելով հեթանոս աստվածների մեծու-
թյամբ ու քրիստոնեական իմաստասիրությամբ կոփված
հայկական տիեզերական անկախությունը և Յրանտ
Սաթևոսյանի կամխատեսությամբ կռահելով տիրող կար-
գերի հակաբնական կառուցվածքը:

Առանց գաղափարական այսպիսի նախապատարա-
տության, անկարելի է պատկերացնել արդի ազգային շար-
ժումը, և հոգևոր փորձի այս հավաքական ընդհանրության
մեջ է, որ վերածնվեց Յայ հեղափոխությունը, Սարգարա-
պատը, Անդրանիկը, ֆիդայիները, եղեռնի հուշարձանը,
Արցախ-Ղարաբաղյան խնդիրը, Յայ Դատը, «Геноцид
армян»-ը, ընդհատակյա գաղտնի կազմակերպություննե-
րը, Բաֆֆին, Պատկանյանը, Շանթը, Սիարոնյանը, Սիա-
մանթոն, Չարենցը, Բակունցը, Սևակը և այլն: Եվ դարձյալ
առանց պատմության այս դասերի անկարելի է բացատրել
որակական այն փոփոխությունները, որ տեղի ունեցան ազ-
գային դիմադրության շարժիչ ուժերում: Խոսքը վերաբե-

րում է տեխնիկական մտավորականության ներգրավմանը
այդ շարժման մեջ: Գաղտնիք չէ, որ մինչև 60-ական թվա-
կանները հայ տեխնիկական մտավորականությունը կոսմո-
պոլիտ էր: Նա օտարախոս էր, անհաղորդ մայրենի լեզվին,
հայոց պատմության ու ազգության գաղափարին: Բայց
ահա 60-ական թվականներին կատարվում է շրջադարձը: Գի-
տատեխնիկական մտավորականությունն իր էության մեջ
հայտնաբերում է իր ազգային արժեքները՝ լեզուն, պատ-
մությունը, եկեղեցին: Նունիսկ տեղի է ունենում մի յուրօրի-
նակ ուխտագնացություն դեպի ազգային հնությունը,
ծևավորելով մի ուրույն «տեխնիկական հայագիտություն»,
որը փորձում է ֆիզիկայի, մաթեմատիկայի, կիբոնետիկայի
եղանակներով լուսաբանել հայ ժողովրդի ծագման, էթնի-
կական ինքնության, լեզվի ու մշակույթի մշանագրերը:
Յայտնագործվում է ազգային մեծ հարստություն: Բազմա-
մարդ կոլեկտիվներ միավորող հասարակական խավի
ներգրավումը ազգային շարժման մեջ ընդլայնում է այդ
շարժման բովանդակությունը, իր կնիքը դնում ազգային
դիմադրության կազմակերպական գործունեության ու ին-
տելեկտուալ զինանոցի վրա: Եվ քանի որ տեխնիկական
մտավորականությունը որոշ իմաստով ազատ էր պաշտո-
նական գաղափարաբանության կապանքներից և երևույթ-
ներն ընկալում էր բնության օրենքների վերջավորված ճշ-
մարտությամբ, ուստի նա բացահայտ գործնականություն է
հաղորդում ազգային շարժմանը և որպես նախածեռնող
ուժ՝ հանդես գալիս այդ շարժման ավանգարդում:

Երբ սկսվեց 1988 թվականը, և ժողովուրդը հարյուր հա-
զարավոր զանգվածներով ցույցի ելավ Ազատության հրա-
պարակ, նա գաղափարապես ու հոգեբանորեն արդեն նա-
խապատրաստված էր ազգային հեղափոխությանը: Եվ մի-
անգամայն ուշագրավ է, որ ժողովրդական այդ շարժումը
նախապես չունեի իր առաջնորդը, և ղեկավար անհատա-
կանությունները, որոնք գրեթե անհայտ անուններ էին, մի-
անգամից ծնունդ առան շարժման ընդերքից: Դա մեր ազ-
գային շարժման համաժողովրդական բնույթի վկայու-
թյունն է:

Պատմականորեն այսպես է ուրվագծվում հայ մտավո-

ԱԶԳԵՐԸ ԵՎ ԱԶԳԱՅՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՈՐ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ

րականության դերը ազգային արդի հեղափոխության տեսադաշտում: Եվ այս տեսակետից ես միանգամայն անստույգ ու կանխակալ եմ համարում մտավորականությանն ազգային շարժմանը հակադրելու կամ անկախության գործընթացի հանդեպ անտարբերություն վերագրելու մտայնությունը: Պարտադիր չէ նվիրումը հավաստելու համար ցուցադրաբար նետել կուստոմսը և հատուցում ակնկալել հավատափոխության աճուրդով: Մտավորականությունն ավելի բարձր շահ չունի, քան ազգային շահը և, անշուշտ, մեծ նպաստ կարող է բերել Անկախ հանրապետության գործընթացին, եթե նպատակային օգտագործվեն նրա հնարավորությունները: Մնում է հանրապետության ղեկավարության նախաձեռնությունը:

Խոսքս ուզում եմ ավարտել Բուլատ Օկուջավայի՝ նույն երևույթի հետ առնչվող վերջերս արտահայտած մի ուսանելի խորհրդով («Լիտերատուրնայա գազետա» 1991, N 2): Նկատում եմ, գրում է նա, որ սկսել եմ հայիոյել «վաթսունականներին», որպես թե ի՞նչ եմ արել նրանք՝ հավաքվել եմ խոհանոցում, շնջացել և փոխանակ ջարդուփշուր անելու գոյություն ունեցող հրեշավոր կարգերը, ձգտել եմ մարդկայնացնել այն, մարդկային արտահայտություն տալ նրա կերպարին: Թող որ նրանք հեղափոխականներ չէին, չեն ելել բարիկադի վրա, բայց նրանց շշուկներն աստիճանաբար տարածվել են ընթերցող հասարակության մեջ և մարդիկ սկսել են խորհել իրենց մասին և շրջապատող աշխարհի մասին: Հայիոյել պետք չէ, ավելին թող անեն «ութսունականները»:

1991

1.

Հայերեն թարգմանությամբ լույս է տեսել անգլիացի հասարակագետ Էռնեստ Գելների «Ազգերը և ազգայնականությունը» գիրքը: Ենթավերնագիրը՝ «Անցիալի նոր հեռանկարները» այլաբանությամբ, հուշում է առեղծվածը և անլուծելին: Բացեմ փակագիծը: Ըստ հետազոտողի, մարդկության պատմությունը ազգի և ազգայնականության պայքարի պատմություն է, ուր ամեն մի էթնիկական միավոր ձգտում է ազգայնության: Ազգի և ազգայնության կատարյալ ձևը տնտեսական ու լեզվամշակութային ընդհանրությամբ կազմավորված մոնոլիտար պետությունն է: Այժմ աշխարհի պետությունների թիվը մոտ 200 է, սակայն մոլորակի վրա հաշվվում են շուրջ 8000 լեզվամշակութային միավորներ, որոնք վաղ թե ուշ ձգտելու են ազգայնականության, այսինքն՝ պետականության: Ի՞նչ է սպասվում այս մոլորակին: Ահա այստեղ է «նոր հեռանկարի» անլուծելին:

Բայց ամեն բան ըստ կարգի: Ամենից առաջ որոշ բնութագրումներ գրքի և նրա հեղինակի մասին: Խմբագրի առաջաբանում Ռ. Մառը գրում է, որ «Գելները հստակ, վիթխարի ու խոր գիտելիքներ ունի գիտության մի քանի բնագավառներից՝ փիլիսոփայությունից, սոցիոլոգիայից, գաղափարների պատմությունից ու սոցիոլոգիական անտրոպոլոգիայից», այնպես որ «նա ազգայնականությունն այնքան խորն է բացատրում, ինչքան որ չի բացատրի այդ բնագավառի որևէ մի գիտնական»: Պատմագիտական տեսության ամերիկյան հանդեսի բնորոշմամբ «Ժամանակ առ ժամանակ մի այնպիսի գիրք է հայտնվում, ինչն իր պարունակած տեսությունների եզակիությամբ ստիպում է, որ պատմությունն այլ կերպ ընկալենք: Էռնեստ Գելների այս գիրքը հենց այդպիսին է»: Գրական մի այլ հանդես նշում է, որ այս «չափազանց հակիրճ և ազդեցիկ գիրքը... լավագույն բացատրությունն է այն հարցի, թե ազգայնականությունն ինչու է այսօր դարձել քաղաքական իրավունքի խն-

դիրների համար այսօրինակ նշանավոր մի սկզբունք: Վորջապես նաև այլ բնորոշումներ՝ «Յրաշալի, համարձակ... հզոր գիրք», «չափազանց խոհուն և ազդեցիկ գիրք», որ նախատեսված է քաղաքագետների, սոցիոլոգների, պատմաբանների, անտրոպոլոգների համար:

Հասկացության սահմանումը չափազանց բարդ է ու խճճված: Եթե ազգայնականությունը քաղաքական սկզբունք է, ասում է Գելները, ապա քաղաքական միավորը պետք է համընկնի ազգայինին: Որքան դա համատեղելի է մոնոլիտար ազգային պետության պարագայում, որպիսիք միայն բացառություններ են, նույնքան ենթակա են սկզբունքի խախտմանը կայսերական պետություններում: Այսպիսով, «ազգայնականությունը քաղաքական իրավասության այն տեսությունն է, ինչը պահանջում է, որ էթնիկական սահմանները չխաչաձևեն քաղաքականներին» (9): Բայց քանի որ «պոտենցիալ ազգերի առկա թիվը շատ ավելի մեծ է, քան պոտենցիալ կենսունակ պետությունների թիվը», ուստի անխուսափելի է դառնում ազգային խտրականությունը և ազգային զգացմունքի վերաճումը նացիոնալիզմի: Ազգայնականության սահմանումն անկատար է առանց պետություն և ազգ կատեգորիաներ սահմանման: Գելները պետությունը ընդհանուր ձևով սահմանում է ըստ Մաքս Վեբերի, թե «պետությունը հասարակության այն մարմինն է, ինչն օրինական բռնության մենաշնորհ ունի»: Որևէ այլ կարգի բռնություն անօրինական է, բռնության իրավունք ունի միայն խիստ կենտրոնացված ու կարգավորված մարմինը, այսինքն՝ պետությունը, որն օժտված է կարգ պահպանելու մասնագիտացված ու կենտրոնացված ձևով, ինչպիսիք են ոստիկանությունն ու դատարանները: Ոչ պետական հասարակություններն ազատ են ազգայնականությունից, վերջինս անխուսափելի է այնտեղ, ուր տիրում է էթնոկենտրոն պետականությունը:

Մարդկության պատմությունը Գելները ստորաբաժանում է երեք արմատական փուլի՝ նախահողագործական, հողագործական և արդյունաբերական: Կազմակերպված պետության ձևավորումը նա վերագրում է հողագործական, իսկ առավելապես ու անխուսափելիորեն արդյունաբերա-

կան փուլի հետ: Այս փուլում պետությունը հասնում է զարգացման բարձր մակարդակի և կազմակերպում է հասարակության սոցիալական ու մշակութային ներհյուսումը, որը սակայն ոչ միայն չի համահարթում ազգայնականությունը, այլ առավել սրության է հասցնում այն: Մարքսիստական կամ անարխիստական հայացքը ազգերի ապագա ինտերնացիոնալ համագործակցության վերաբերյալ, որը, որպես թե, դասակարգային շահերի մեջ պիտի ներսուզի ազգայնականությունը՝ ինքնին բացառելով նաև պետության գոյությունը, միանգամայն կասկածելի է:

Ավելի դժվարը ազգի սահմանումն է: Հետագա շարադրանքում հեղինակը հատուկ զուլիս կնվիրի «ինչ է ազգը» հարցին, իսկ այստեղ անհրաժեշտ է գաղափարի ընդհանուր խորհրդանշումը: Մետաֆիզիկորեն կարելի է ընկալել «անազգ պետության» կամ «անպետություն ազգի» մտապատկերները և երկրորդի պարագայում ընդունել էթնիկական փոքր միավորին պատշաճ «բնության պետություն» անտրոպոլոգիան, բայց արդի ըմբռնմամբ, «անազգ մարդու» կաֆկայական դեֆորմացիան խախտում է ընդունված կատեգորիաների հարաբերականությունը: Մի որոշ այլաբանությամբ պետք է հասկանալ Գելների սահմանումը, թե ինչպես պետությունները, նույնպես և ազգերը պատահականության արդյունք են և ոչ անհրաժեշտություն: «Նացիոնալիզմը,- գրում է նա,- պնդում է, որ դրանք ի վերուստ նախատեսված են իրար համար: Իբր մեկն առանց մյուսի թերի է ու ողբերգական: Բայց իրար համար կանխորոշված չինելուց առաջ դրանք նախ պիտի ծնվեին, մինչդեռ դրանց ծնունդը պատահական է և իրարից անկախ» (15-16): Այսպես թե այնպես, նույնազգի կոչվելու համար անհրաժեշտ է երկու պայման՝ ընդհանուր մշակույթ, որը նշանակում է գաղափարների, սիմվոլների, ասոցիացիաների, վարք ու բարքի, հաղորդակցության ձևերի ընդհանրության և նույն ընկերակցության անդամ լինելու ներքին համոզում՝ «հենց այն փաստը, որ նրանք համարում են, որ նման մի ընկերակցության անդամ են, նրանց դարձնում է ազգ»:

Այս ներածականից հետո Գելներն անցնում է ազգ և ազգայնություն կոչված սոցիալական ֆենոմենի վերլուծու-

թյունը, ի հայտ բերելով հասարակության կառուցվածքի, շերտերի, օղակների տիպերի ու նախատիպերի այնպիսի բացահայտումներ, որոնք տակավին անսովոր են սոցիոլոգիական մեր պատկերացումներին: Անհրաժեշտ է նկատի առնել ելակետային մի սկզբունք. Գելները ազգի և ազգայնությունն ծագումնաբանությունն առնչում է մշակույթի հետ՝ իր ընդարձակ նշանակությամբ: Այս ելակետով նա հարցի պատմությունը սկսում է հողագործական հասարակության մշակույթի լուսաբանությամբ:

«Մարդկային պատմության հողագործական շրջանում մի երևույթ կա,- գրում է Գելները,- ինչն իր կարևորությամբ համեմատելի է հենց պետության ծննդի հետ: Դա գրագիտության ծնունդն է ու հոգևորականության մասնագիտացված դասի կամ խավի, այսինքն հոգևորականության ծնունդը» (17):

Այսպիսով, գրագիտությունը դառնում է հասարակական կառուցվածք կազմավորող գործոն, գրավոր խոսքի գործառության ուղորտը առնելով ոչ միայն հաշվարկային հաստատությունները, այլև օրենսդրությունը, աստվածաբանությունը, դատավարությունը, բժշկությունը և այլն: Ստեղծվում է գրագետ մասնագետների դաս, որից կազմավորվում են հասարակության ու պետության վերնախավերը՝ պայմանավորելով հողագործական հասարակության սոցիալական կառուցվածքը: Այդ կառուցվածքը կազմված է հորիզոնական և ուղղահայաց շերտերով: Հորիզոնականը վերնախավի գրագետ մասնագետների փոքրաթիվ խավն է, ուղղահայացը՝ ամբողջ գյուղացիական հասարակությունը: Դրանք տարբեր մշակույթներ են և պետություն-գրագետ մշակույթը հակված չէ հորիզոնական կապի մեջ մտնելու գյուղացիական ուղղահայաց խավի մշակույթի հետ: Հասարակական այս կառուցվածքում ազգայնականությունը գրեթե ասպարեզ չունի, քանզի աշխատանքի բաժանումը սուր հակասություններ չի ստեղծում զուգահեռ և ուղղահայաց շերտերի միջև և պետության կապը ուղղահայաց շերտերի հետ միանգամայն սահմանափակ է ու պայմանական: Նախաարդյունաբերական հասարակության մեջ սոցիալական հորիզոնական շերտերն ամուր են,

դասային սահմանների կայունությունը պայմանավորվում է գրավոր, այսինքն ծիսական-գրական լեզվի և խոսակցական լեզվի դասային արտոնությամբ, որոնք մշակութային տարբեր մակարդակներ են: Բայց կարևոր է դիտել նաև այսպես կոչված «մասնագիտական կաստայի» հանգամանքը: Այս պարագայում արդեն նույն լեզվով խոսող անդամները կարող են չհամարվել նույն ցեղից, եթե տարբեր են նրանց մասնագիտական կաստան, կյանքի ձևը, զբաղմունքը, կուլտը: Այստեղ արդեն գրեթե տեղ չունի ազգային մտածումը, այլ միայն կլանի, գյուղի, կաստայի համասեռության մտածումը: Աշխարհաքաղաքական առումով այս վիճակը գերադասելի է ներկայանում արդի զարգացումների տեսակետից՝ «այս աշխարհում մշակույթները ծաղկում ու բարգավաճում են, բայց աշխարհն ինքը, առհասարակ չի խրախուսում մշակութային իմպերիալիզմ կոչվածն, այսինքն չի ստիպում, որ այս կամ այն մշակույթը գերակայի ու տարածվի, լցնի քաղաքական տվյալ միավորը» (22): Դիտելով այս երևույթը պետության կամ քաղաքական միավորի տեսակետից, Գելները հողագործական հասարակությանը բնորոշ է համարում քաղաքական միավորի երկու տարբերակ՝ տեղական ինքնավար հանրություններ և խոշոր կայսրություններ: Առավել բնութագրականը քաղաքական այն ձևն է, ուր զուգակցում են այդ երկու միավորները: Սակայն այն հարցին, թե արդյո՞ք աշխարհաքաղաքական զարգացումները նպաստում են այդ երկու միավորների, այսինքն մշակույթի ու պետության ներծուլմանը, որը հենց ազգայնականության հիմքն է, Գելները պատասխանում է բացասաբար: Բնորոշ օրինակը հին հույներն են, որոնք թեև գիտակցում էին մշակույթի ընդհանրությունը քաղաք-պետությունների միջև, այնուամենայնիվ, Մակեդոնիայի համահունակական քաղաքական վիթխարի կայսրությամբ հանդերձ, անհաղորդ էին մեկ ժողովուրդ, մեկ պետություն, մեկ առաջնորդ կարգախոսությանը:

Գելների կարծիքով հողագործական հասարակությունը տևել է շուրջ հինգ հազար տարի և այդ ժամանակամիջոցում փորձարկել է պետական կառավարման բազմաթիվ ձևեր: Երևույթը դիտելով զոնալ քաղաքակրթությունների

համաշխարհային տեսադաշտում, նա տարբերակում է չորս ձև՝ հակադրույթ կապակցությամբ՝ կենտրոնացված-ապակենտրոն, ներքինիական-ործակ, փակ-բաց և խառը-նեղ մասնագիտական: Այստեղ խաչաձևվում են իշխանապետական ամենատարբեր կառույցներ՝ չինական, հնդկական, բրահմանական, կաթոլիկական, մահմեդական, կղերական, զինվորական և այլն: Պատկերը չափազանց խճճված է և ինձ անհամատեղելի են թվում ոչ միայն հակադրույթների զուգահեռումը, այլև ընդհանրապես իշխանապետական ձևերի սոցիալական ինքնությունը: Իմ կարծիքով, նախապատմական հասարակության իշխանապետական ձևերը տեղական յուրահատկությամբ հանդերձ, ավելի պարզ կառուցվածք են ունեցել՝ գյուղական համայնք, քաղաք-պետություն՝ կրոնական ու պետական ընդհանուր ենթակայության ոլորտում:

Այսքանը կարելի է համարել հարցի նախապատմություն: Այստեղից Գելներն անցում է կատարում արդյունաբերական հասարակարգի սոցիալական կառուցվածքի վերլուծությունը, որից էապես սկիզբ է առնում ազգերի ու ազգայնականության ձևավորման պատմական շարժումը: Ուղղակի պիտի ասեմ, որ պատմական այս նոր ֆորմացիայի կազմավորման վերաբերյալ ընդհանուր-տեսական ակնարկը մշուշապատ է, միջնորդված փակագծերի կամ ենթադրական վերապահումների և հասկացությունների հայերեն ոչ համարժեք անվանումներով, ինչը թերևս կարելի է վերագրել թարգմանությանը: Այնուամենայնիվ հետևենք հարցի դրվածքին: Գելները ինդուստրիալիզմը տարբերակում է արդյունաբերական հասարակարգից, առաջինի ծագումնաբանությունը համարելով անվերծանելի, իսկ երկրորդի սոցիալական նոր կարգի ծննդաբանությունն առնչում կապիտալիստական ոգու հայտնության հետ: Այս նոր ոգու ճանաչման կենտրոնական հարցն, ըստ հետազոտողի, ռացիոնալությունն է: Հետաքրքրականը, անկոռնիլին և ամենագրավիչն այն է, որ ռացիոնալության իմաստը «անօրինակ փիլիսոփայական խորությամբ» հետազոտել են 18-րդ դարի երկու խոշորագույն իմաստասերները՝ Դեյվիդ Հյումը և Էմանուել Կանտը, գրավիչ ու անակնկալ հենց այն իմաս-

տով, որ նրանք նոր ոգու ռացիոնալությունը քննել են որպես մարդկային մտածողության համակարգ, բայց ոչ երբեք սոցիալական հոգեբանություն: Որպես վերջինիս արտահայտություն, ռացիոնալության ոգուն ներհատուկ է երկու հատկանիշ՝ կարգականոնը և բեղունությունը: Այստեղ է նոր հասարակության դինամիկայի և անընդմեջ նորոգվող էության, մշտական աճի ու անընդհատ կատարելագործության գաղտնիքը: Այս հանգամանքը ի հայտ է բերում ներքին կայուն օրենքներ ու օրինաչափություններ, որոնք հիմք են տալիս սոցիալական համակարգման: «Այն կոնցեպցիան,- գրում է Գելները,- թե աշխարհը համասեռ է ու ենթարկվում է համակարգված ու ընդհանուր օրենքների... ենթադրում է, որ կա միջոցների նոր կոմբինացիաների անվերջ քանակ՝ առանց գերադաս ու հաստատուն սպասելիքների ու սահմանների» (34): Սա նոր տեսակետ է, որի կողմից փիլիսոփայությունն է՝ հատկապես պատճառականության օրենքի վերլուծությունը: Այն, ինչ փիլիսոփայության մեջ ներկայանում է որպես տրամաբանական կատեգորիա, սոցիալական գիտության մեջ առնչվում է ձեռնարկատիրոջ տնտեսական գործառնության մի ամբողջ համակարգի հետ, որի վրա էապես կառուցվում է նոր հասարակության նյութական, իրավական ու բարոյական հաստատությունը: Սա արդեն տնտեսագիտության ոլորտն է, որի առաջին փորձագետը եղավ Ադամ Սմիթը:

Թող անակնկալ չթվա, որ ազգ և ազգայնականության երևույթը քննաբանվում է հասարակության տնտեսական կառուցվածքի ոլորտում, հանգամանք, որ փոքր-ինչ օտարոտի է մեր պատկերացումներին: Բայց դա Գելների տեսության հիմնարար սկզբունքն է, որ գրեթե հոմանիշ է ազգայնականության: Հարատև աճը նոր հասարակության անխուսափելի բնույթն է՝ ի տարբերություն նախորդ ֆորմացիայի, ուր տնտեսական կացությունը ստատիկ է և մասնագիտական փոփոխությունն ավանդաբար շարունակվող: Աշխատանքի բաժանումը նոր հասարակության մեջ շարժուն է, թերևս ավելի բարդ ու մասնագիտորեն անհամասեռ: Այս իմաստով արդյունաբերական հասարակությունը երբևէ եղած ամենամասնագիտացված հասարակությունն

է, թեև ըստ կրթական համակարգի այն ամենաքիչ մասնագիտացվածն ու ստանդարտացվածն է: Համատարած կրթությունն ավելի համապարփակ ու ազատ ընտրության սահմաններ է ընդգրկում, քան նեղ մասնագիտական ուղղվածությունն ու զրագիտության սոցիալական պահանջարկը: Այս հակասությունը անխուսափելի է, որի հետևանքը այսպես կոչված «դիպլոմային հիվանդությունն» է: Սա պարադոքս է, բայց կրթական համակարգի այս պարադոքսը միարժամանակ մի ուժ է թաքցնում, որն անհրաժեշտ է հասարակություն արտադրելու և վերարտադրելու եղանակը բացահայտելու տեսակետից և իր հերթին առնչվում է հասարակության սոցիալական գեներտիկային:

Առհասարակ հասարակությունների սոցիալական գեներտիկան չափազանց բարդ և բազմեղանակ կառուցվածք ունի, որոնք ենթակարգվում են երկու գլխավոր եղանակների շրջանակում՝ անհատ-անհատ և կենտրոնացված: Անհատ-անհատ եղանակի վերարտադրությունը կատարվում է, եթե կարելի է ասել, ժառանգորդության՝ ընտանիքի, ազգականության, գյուղի կամ ցեղական հատվածի ներփակ շրջանակներում: Վերարտադրության կենտրոնացված ձևում գործում է մարդկային որոշ խմբի կրթական-մարզական հատուկ կազմակերպությունը, ինչպես օրինակ թուրքական ենիչերին, ռուսական օպրիչնիկը կամ անգլիական բարձր դասերի գիշերօթիկ դպրոցները: Ենթահանրություններից կազմված հատվածակազմ հասարակությունների անթրոպոլոգիական կոնցեպցիան ենթադրում է տվյալ հատվածի ինքնուրույն վերարտադրության հնարավորություն՝ մասը օժտված է բոլոր այն հատկանիշներով, ինչը յուրահատուկ է ամբողջին:

Արդյունաբերական հասարակության անհատը լրիվ սոցիալականացված է և անհատի վերարտադրությունն ինքնին դառնում է աշխատանքի բաժանման մաս, արդեն ազատ ենթահանրությունների կամքից: «Այն հասարակությունը,- գրում է Գելները,- որի քաղաքական ողջ համակարգը, ողջ կոսմոլոգիան ու բարոյական կարգը հիմնված է տնտեսական աճի վերջնական վերլուծության վրա, վերջնական առավելագույն եկամտի վրա, հարածուն բավարա-

րության վրա, ու որի օրինակությունը կախված է այս սպասելիքներն արդարացնելու ու հաստատուն պահելու ունակությունից, դրանով իսկ դատապարտված է նորոգության, ինչի հետևանքով էլ՝ զբաղվածության կառույցը փոխելու» (45): Սա շարժման մեջ է դնում սերունդների ներքին կապն ու դինամիկ փոխանցումները, որին մեծապես նպաստում է տեխնոլոգիաների կատարելագործման հետ կապված աշխատանքի մասնագիտական բնույթի փոփոխությունը: Արտադրության պրոցեսը, եթե կարելի է ասել, ինտելեկտուալանում է, սոցիալական կարգի հիմքում դրվում է ոչ թե գիլիոտինը, այլ պրոֆեսորը, դոկտորական աստիճանը դառնում է «պետական իշխանության գլխավոր գործիքն ու սիմվոլը»: Սոցիալական գեներտիկայի այս հատկանիշներն առնչելով ազգայնականության գաղափարի հետ, Գելները հանգում է որոշ ընդհանրացումների, որոնք կամ կասկածելի են, կամ առիթ են տալիս քննական դիտարկման: Ազգայնականությունը, որ Գելների բնորոշմամբ, կազմակերպված մարդկային այն խմբերն են, որոնց կրթությունը կենտրոնացված է և որոնք մշակութային համասեռ միավորներ են, իր արմատներով կապվում է ոչ թե մարդու բնույթի հետ, այլ ինքնին «սոցիալական նոր կարգ ու էություն են»: Ստացվում է, որ ազգայնականությունը շատ կարճ դարաշրջանի պատմություն ունի, «մարդկային հոգու խոր արմատներ չունի» և հազարամյակների ընթացքում որևէ ներգործություն չի ունեցել մարդկային գոյության անփոփոխ կացությանը: Ստացվում է նաև, որ ազգայնականությունը ոչ գաղափարական և ոչ էլ զգացմունքային շարժում է, այլ զուտ սոցիալական գործոն: Բայց այս հարցը բազմաթիվ անհայտներ ունի, որին հեղինակը անդրադառնում է գրքի հետագա բաժիններում:

Հարցի պատասխանը մասամբ տալիս է հասարակության էքսոսոցիալիզացումը, այսինքն համատարած բարձր մշակույթի դարաշրջանը, զրականության ու կրթական համակարգի անսահմանափակ ծավալումը: Սա ամենից առաջ քանդում է դասային բոլոր կարգի արտոնություններն ու հասարակայնության ընդհանուր իրավունքի մեջ միավորում անհատի ազատ-կամայական ընտրությունը:

Բայց երբ էքստոնցիալիզացիան, այսինքն՝ կրթությունը, դառնում է համատարած նորմ և անհատը աշխատանքի բաժանման ու մասնագիտական ընտրության հարցում նույնանուն է իր կրթության բնույթին՝ սոսկ հավատարիմ մնալով մեկ մշակույթին, նույն անհատը ինքնաբերաբար դառնում է ամործատ, մամլուկ, այսինքն հայտնվելով որևէ խմբի և մշակույթի միջև, իր կամքն ազատում է որևէ խմբի թելադրանքից: Ինքնին փոխվում է նաև կրթության կազմակերպական ձևը: Նախկին տեղական, տնայնագործական կրթությանը փոխարինում է ընդհանրացված մի կրթական ինֆրակառույց, որին կարող է հովանավորել, հսկել և բարձրաձևանը նպաստել պետությունը: Էքստոնցիալիզացիայի պահանջն ինքնին բացատրում է, թե «ինչու պետությունն ու մշակույթը անպայման շղթայված լինեն» և հենց այս կապին է հետամուտ ազգայնականությունը և այդպես է կազմավորվում ազգայնականության դարաշրջանը (53):

Գելների «Ազգերը և ազգայնականությունը» գիրքը լույս է տեսել 1983 թվականին: Անցած երկու տասնամյակների ընթացքում տեղի են ունեցել աշխարհա-քաղաքական համաշխարհային տեղաշարժեր, որոնք անշուշտ հաստատում են հարցի վերաբերյալ գիտնականի դրույթները: Բայց միարժամանակ առիթ են տալիս որոշ լրացումների ու ճշգրտումների. հատկապես՝ ազգայնականություն-պետություն և ազգայնականություն-մշակույթ հատվածներում: Սա իր հերթին: Հետազոտության օբյեկտիվ փաստագրությունը գիտության անհրաժեշտ պայմանն է, բայց երևի ինչ-որ տեղ որոշ իմաստ է ստանում նաև հայեցակետը, այսինքն, թե ազգային որ միավորի դիտակետից է վերլուծվում երևույթը: Գելները անգլիացի է և իրերը դիտում է տիրապետող, մեծ, կայացած, վերջավորված ազգի տեսանկյունից, որը ինչ-որ բացառումներ է ի հայտ բերում փոքր կամ չկայացած ազգությունների պատմահոգեբանական անդրադարձներում: Ինչևէ: Շարունակենք հետևել վերլուծության ընթացքին: Թեև Գելները ամենուրեք վերապահությամբ է խոսում մարքսիզմի մասին, այնուամենայնիվ պետք է ընդունել, որ ազգի և ազգայնության դարաշրջանի սահմանման հարցում նրա դրույթը ընդհանուր առմամբ

համընկնում է մարքսիստական տեսակետին: Ճիշտ է՝ նա երևույթը դիտում է իր բոլոր կապակցությունների մանրագնին քննությամբ, հատկապես կաթոլիցիզմի, ռեֆորմացիայի, բողոքականության (այդ թվում նաև մահմեդական) և արդյունաբերություն-ինդրուստրիալիզմ առնչություններում: Գելները շեշտում է, որ առհասարակ տակավին չի գիտակցվում արդյունաբերական հասարակություն կոչված երևույթի պատմական հեղափոխիչ նշանակությունը, որի էական գծերից մեկը հենց մշակութային համասեռությունն է, և որը գրեթե նույնաժեռ է ազգայնականությանը:

Ազգայնականության պատմական հետազոծի վրա որոշակի ներգործություն ունեցին մի քանի համաշխարհային իրադարձություններ: Ամենից առաջ ինդուստրիալիզացիան, որը բերեց բնակչության պայթյունային աճ, արագ ուրբանիզացիա, աշխատանքի միգրացիա. ապա գաղութատիրությունը, իմպերիալիզմը, ամերիկյան ու ասիական երկրների եվրոպական նվաճումը և այլն: 1905-1960-ական թվականներին վերանում է պլյուրալիստական եվրոպական իմպերիան, ընթացք տալով ազգայնականության նոր դրսևորումների: Արթնանում է այն «զորավոր հրեշը», որը նախաարդյունաբերական դարաշրջանում «մի տեսակ նինջի մեջ էր»: Հարյուրավոր և գուցե ավելի էթնիկական միավորներ ծագում են ազգայնականության: «Սրանից ի՞նչ եզրակացություն պիտի արվի,- հարցադրում է Գելները:- որ մինչև հիմա իր զգվելի գլուխն արդեն ցուցադրած ամեն մի ազգայնական դրսևորմանը, դեռ տասը հատ էլ ձվի մե՞ջ է սպասում: Որ մարդկության զլխին թափած այդ բոլոր ռումբերը, նահատակություններն ու բնակչության տարագրությունը ու նման ուրիշ այլանդակությունները դեռ պիտի կրկնվեն, ու այն էլ տասնապատիկ ավել» (61): Ազգայնականությունը բացառող այս հատկանիշը Գելները հաստատում է Թուրքիայի օրինակով որպես թե Օտտոմանյան թուրքերը խաղաղություն էին պահպանում այնքան ժամանակ, քանի դեռ հպատակներից միայն հարկ էին պահանջում և չէին շոշափում նրանց մշակութային ինքնությունը, հանդուրժող ու անտարբեր էին նրանց հավատների ու մշակույթների նկատմամբ: Բայց երբ նրանց յաթաղանավոր

հետնորդները ազգայնականության սկզբունքը տարածեցին երկրի ներսում՝ համաթուրքական քաղաքականության կերպարանքով, ապա դրանով իսկ առիթ տվեցին հայատակ ժողովուրդների դիմադրական շարժմանը:

Մոտեցումը միանգամայն անհամոզիչ է հարցի դրվածքում: Գելները նշում է երևույթի բացասական արտահայտությունը մշակույթի համասեռության միտող թուրքական ազգայնականության ծևով, անտեսելով փաստը, թե ինչքանով է արդարացված նրա բռնատիրությունը բնիկ ժողովրդի պատմական իրավունքի հանդեպ: Եվ այստեղ սոսկ մտահայաց տրամաբանական արժեք ունի հասկացությունների մետաֆիզիկական հակադարձումը՝ «ոչ թե ազգայնականությունն է համասեռություն պարտադրում... այլ համասեռության օբյեկտիվ անհրաժեշտությունն է արտացոլվում ազգայնականության մեջ» (61-62): Սա սկզբունքային մոտեցում է: Գելները ոչ մի լուսավոր բան չի նշմարում ազգայնականության ապագայի վերաբերյալ: Նրա կարծիքով արդյունաբերական քաղաքակրթությունը մշակույթների մեծ մասին շարտում է պատմության աղբանոց, որպես թե ազգը ի բնե տրված բան չէ, և նրա քաղաքական դոկտրինը բնական օրինաչափություն չէ և ոչ էլ ազգային պետությունը էթնիկական խմբի պարտադիր նպատակ: Այս իմաստով նա ազգայնությունը կտրում է էթնիկական հոգու պատմական բոլոր հուշերից և դիտում որպես «սոցիալական կազմակերպության նոր ձևի հետևանք»: Ամեն մի մշակույթ, ասում է Գելները, պետության է ձգտում, բայց բոլոր մշակույթները չէ, որ ընդունակ են նման բարձր կազմակերպություն ստեղծելու: Այստեղ արդեն չի կարող ազգայնականություն ծնվել ու երբ առկա քաղաքական սահմանները չեն համընկնում քաղաքական նկրտումներ ունեցող մշակույթների սահմանին, առաջ է գալիս հակամարտությունը: Այսպիսով, հակառակ արդյունաբերական դարաշրջանի մարգարեների գուշակության, թե «դարը բերելու է ինտերնացիոնալիզմ, իրականացավ հակառակը, այսինքն ազգայնականությունը» (69):

Ի վերջո ինչ է ազգը: Գելները նախապես այն սահմանում է երկու հատկանիշով՝ կամքը, այսինքն կամավոր հավատարմագրությունը տվյալ ինքնությանը և վախը՝ այս կամ այն հանրությանն անդամագրվելու հարկադրանքը: Բայց այդ երկու հատկանիշները կարող են բնորոշ լինել նաև այլ խմբակցությունների՝ ակումբներ, ավազակախմբեր, կուսակցություններ, ինչպես նաև նախաարդյունաբերության շրջանի տեղական միավորներ: Կա ազգի սահմանման մի այլ հասկացություն, դա մշակութային ընդհանրությունն է: Սա փոքր-ինչ այլ է, քան կրոնական ընդհանրությունը, որը լինելով հասարակության քողարկված կերպարը, ազգայնականության դարաշրջանում դեռ է նետվում, որպես ինքնաֆունկցիոնալիստական զավեշտ: Մնում է բարձր մշակույթի ընդհանուր պարտադրանքը որպես ազգայնականության էություն, ուր հաստատվում է ատոմ-անհատներով միավորված անձնական հասարակությունը: Ընդհանուր գրագիտությունը ազգային մշակույթի ոլորտն է առնում ժողովրդական մշակույթի ամբողջ հարստությունը, ազգայնականությանը տալով համաժողովրդական արտահայտություն: Այստեղ իհարկե ծագում է մշակութային առանձին միավորների ենթադրվող հակասությունը, որ ժառանգություն է մնացել վաղ ինդուստրիալիզացիայի շրջանից, ապա նաև սոցիալական էնտրոպիայի արգելքը, հակասություններ, որոնք խճողում են ազգայնականության բարձր ու ներդաշնակ դրսևորումը:

Գելների տեսության սոցիալական ուտոպիան, այսինքն հասարակական կառուցվածքի քառասյին վիճակը բնորոշ է հենց արդյունաբերական հասարակությանը: Հողագործական հասարակության մեջ մասնագիտական, տարածքային, ցեղակցական ու կաստայական խմբերը ենթարկված են հստակ, կայուն կառուցվածքի: Բոլոր այդ միավորները, ենթամշակութային տարբերությունները կարգավորված են օրենքով և չեն խանգարում հասարակության գործունեությանը: Այլ է արդյունաբերական հասարակությունը: Այստեղ

աշխատանքային ու տարածքային միավորները նպատակաբանված են և հասարակական անդամակցությունը հարահուս է ազատ ու փոփոխական: Անդամակցությունը հոսուն է, հին կառույցները քանդվում են և մասերը ներառնվում են հանրության մեջ, որը շղթայվում է պետության ու մշակույթի ընդհանուր սահմաններում: հանգամանք, որ ընդգծում է ազգի կարևորությունը: Այս պարագայում, երբ կրթամշակութային ընդհանուր համակարգը խոչընդոտում է առանձին միավորների կամ սոցիալական խմբերի արժանապատվությունը, ապա ինքնին անխուսափելի է հակասությունը: Գելները սոցիալական էնտրոպիայի ձևերը քննում է ամենատարբեր առնչություններով՝ կրթական, ռասսայական, ցեղակցական, ֆիզիկական և այլն, համադրելով այն ինդուստրալիզացիայի մշակութային համասեռ հասարակության հավասարական բնույթին: Գլխավոր հակադրությունը մշակույթով միջնորդավորված ազգայնականության և կառույցներով միջնորդավորված ցեղայնության միջև է, որոնք օբյեկտիվ առումով տարբեր կազմակերպություններ են, և ուրույն ձևով են ստորաբաժանում հայրենասեր, ազգայնամոլ և ցեղապաշտ հասկացությունները: Ըստ էության ազգայնականությունը նույն ցեղապաշտությունն է, թերևս ավելի քաղաքակիրթ և հասարակագիտական հասկացությամբ:

Թվում է՝ արդեն լուծված են բոլոր անհայտներն ու վերապահությունները փակագծերում: Բայց սոցիալական էնտրոպիան այնպիսի խրթին ու խճողված հարցեր է առաջադրում, որ երևի անհրաժեշտություն կա հասկացությունների մի որոշ տեսականացման, որպիսին է ազգայնականության տիպաբանությունը: Գելները կառուցում է դեդուկտիվ մոդել: Հիմնական գործոնը իշխանությունն է, որը աշխատանքի բաժանման, քաղաքացիական իրավունքի, հարստության և իշխանության անհավասարության հարատև ընթացքը զուգորդելով կրթության մատչելիությանը՝ արտածում է չորս հնարավորություն՝ հավասար մատչելիություն, մատչելիության հավասար բացակայություն, իշխողների առավել կամ թերի մատչելիություն և մշակույթի ինքնություն: «Մշակույթ» հասկացությունն այստեղ գործածվում է անթրոպոլոգիական և ոչ նորմատիվ իմաստով, այսինքն որպես հանրության վարք ու բարքի և հա-

ղորդակցության յուրօրինակ ոճ: Այս չորս հնարավորությունների հիման վրա Գելները գծագրում է ազգայնականություն ծնող ու խոչընդոտող սոցիալական իրավիճակների տիպաբանությունը, յուրաքանչյուր հնարավորին երկու ընտրանք: Ստացվում է այսպիսի մոդել՝ 1. Վաղ ինդուստրալիզացիա առանց էթնիկ կատալիզատորի, 2. «Հաբսբուրգյան» (ուղղագիծ արևելք ու հարավ), 3. Հասուն համասեռ ինդուստրալիզմ, 4. Դասական ազատական արևմտյան ազգայնականություն, 5. Դեկաբրիստական հեղափոխական, բայց ոչ ազգայնական իրավիճակ, 6. Սփյուռքի ազգայնականություն, 7. Ոչ բնութագրական նախաազգայնական իրավիճակ, 8. Բնութագրական նախաազգայնական իրավիճակ:

Ազգայնականության հարցը այս մոդելում հակված է բացահայտելու, թե ինչպես են դասակարգվում սոցիալական խմբերը հասարակության ընդհանուր կառուցվածքում: Գելները սխալ է համարում Մարքսի և Էնգելսի դասակարգումը ըստ վաղ ինդուստրալիզացիայի դասական պրոլետարիատի, որպես առհասարակ հասարակական հետագա շրջանների բնորոշ երևույթ: Նախնական ինդուստրալիզացիայի շրջանում դասակարգային հակամարտությունը իրոք սուր էր և դրա վրա էր, որ մարքսիզմը կառուցեց հեղափոխության իր տեսությունը: Չիրականացավ Մարքսի կանխագուշակումը դասակարգային հակամարտության և կատակլիզմի վերաբերյալ, քանզի սոցիալական շարժումությունը աստիճանաբար կասեցնում է այդ ներհակությունը: «Մեր ու մարքսիստական մոդելների տարբերությունն այն է,- ասում է Գելները,- որ մենք կապիտալիստիկության հարցը նույնիսկ չենք էլ հիշատակում: Մշակույթի ինքնությունը, իշխանության ու կրթության հասանելիությունը մեր մոդելի միակ նախադրյալներն են, որոնցից տարածվում է ուժ հնարավոր իրավիճակ: Կապիտալի մասնավոր սեփականության ու հարստության հարցերն ուղղակի անտեսվում են, այն էլ դիտմամբ... Կապիտալը, կապիտալիզմի պես, ինչպես թվում է, գերազնահատված կատեգորիա է» (118):

Ի վերջո ազգայնականության տիպաբանությունը ուրվագծում է երեք համապարփակ մոդել արևելյան, արևմտ-

յան և սփյուռքի ազգայնականություն: Վերջինս ըստ Գելնե-
րի, որպես պատմական փաստ, ազգայնականության նշա-
նավոր ու կարևոր տեսակն է: Ես այստեղ տեղին եմ գտնում
ներկայացնել առաջին հայացքից տարակուսելի, բայց գր-
քի հեղինակի ոճին բնորոշ մի բացահայտում, որը գաղա-
փար է տալիս սփյուռքի ազգայնականության բնույթի ճա-
նաչմանը: Նախաարդյունաբերական հասարակարգի ամե-
նալավ բյուրոկրատները, ասում է Գելները, ներքինիներն
են, քրմերը, ստրուկներն ու օտարականները: Տեղացուն
պաշտոն վստահելը վտանգավոր է հենց պաշտոնը յուրա-
յիններով զբաղեցնելու չարաշահությամբ: Արդի հասարա-
կարգում ամեն մարդ և մամլուկ է և պաշտոնյա, և կարող է
բյուրոկրատ լինել առանց անործատվելու՝ թե մարմնով և
թե հասարակական առումով: «Հիմա բոլորս էլ անործատ
ենք ու խղճալու չափ վստահելի: Պետությունն ի վիճակի է
մեզ վստահելու, որ կատարենք մեր պարտականություննե-
րը ու կարիք չունի մեզ անործատելու, կամ դարձնելու ստ-
րուկ, քուրմ, մամլուկ» (124):

Այս տեսակետից է Գելները քննում օտար հանրություն-
ներում հայտնված ազգային փոքրամասնությունների ճա-
կատագիրը, որոնք քաղաքական ու ռազմական ուժ չունեն,
ինչպես նաև հավաքական տարածք, բայց և օժտված են
տնտեսական բարձր գործառնությամբ: «Հենց այսպիսին է
եղել հրեաների, հայերի ու ֆարսիների ուղին» (127): Առկա
է հակասությունը իշխանության և բարձր մշակույթ ունե-
ցող, տնտեսական առումով արտոնյալ, բայց քաղաքական
առումով արտոնազուրկ սփյուռքային հանրության միջև,
հակասություն, տեղահանություն, ուժացում և այլն: Մի
այլ կապակցությամբ Գելները նորից հիշատակում է հայ-
կական գործոնը, ասելով թե «Հունական ու հայկական ազ-
գայնականությունները ծագել են այն հանրություններում,
որոնք մեծ մասամբ ավելի բարգավաճ էին ու ավելի շատ
էին ունակ հասկանալու մեր օրերի Եվրոպայի տնտեսու-
թյունը, քան դրանց օտոմանյան մուսուլման տերերը»
(131): Այստեղ անհրաժեշտ է հասկացությունների որոշ
ճշգրտում: Ինչպես կարելի է նկատել՝ առաջին հղման մեջ

հայերը հիշատակվում են հրեաների ու ֆարսիների հետ,
իսկ երկրորդ հղումը համադրում է հունականին: Երկու պա-
րագայում էլ հարցի դրվածքը անստույգ է թե ազգաբանա-
կան և թե պատմական ծագումնաբանության առումով:
Հրեականն ու հայկականը համատեղելի չեն այն առումով,
որ առաջինը ծագել է հայրենիքից ու պատմական տեղա-
նությունից դուրս և լիակատար իմաստով կարող է կոչվել
սփյուռքի ազգայնականություն: Ինչ վերաբերում է հայե-
րին, ապա այստեղ գործ ունենք պատմական հայրենիքի և
բնիկ ազգության փաստի հետ և մասամբ միայն հայ ազ-
գայնականությունը կարող է տեղադրվել սփյուռքի ազգայ-
նականության մոդելում, առավել ևս որ հայ ազգայնակա-
նությունը թե ծագմամբ և թե տիպաբանությամբ բոլորովին
այլ է, քան սփյուռքահայ ազգայնականությունը: Այսինքն
որպես մշակութային ու գաղափարական շարժում չի ծագել
սփյուռքում և ըստ էության սփյուռքահայության ազգայնա-
կանությունը էապես ուղղված չէ այն երկրների իշխանապե-
տական ու մշակութային կառույցներին, ուր տեղակայված
են հայկական համայնքները:

Այնուհետև: Գելները գրում է, թե «հունական ու հայկա-
կան ազգայնականությունները ծագել են հանրություննե-
րում», ասել է թե՛ օտոմանյան տիրապետության հանրու-
թյուններում: Եթե հանրություն հասկացությունը նույնա-
նում է սփյուռքյան հանրության իմաստին, ապա դա խորա-
պես սխալ պատկերացման արդյունք է: Ոչ Հունաստանը և
ոչ էլ Հայաստանը սփյուռքյան հանրություն չեն, այլ պատ-
մաշխարհագրական, մշակութային ու տնտեսական էթնիկ
կազմավորումներ, որոնք այլ հարաբերություն ունեն թուր-
քական տիրապետության հանդեպ, քան որևէ այլ երկրի
սփյուռքային համայնքը: Եվ ապա, հայ ազգայնականու-
թյունը միայն թուրքահայ խնդիր չէ, այլ համազգային գա-
ղափարաբանություն, միացյալ Հայաստանի, պատմական
հայրենիքի, անկախ պետականության և ազգային հավա-
քականության քաղաքական հեռանկարով, ազգայնակա-
նություն, որ ձևավորվել է սոցիալտնտեսական, կրթական,
կրոնական ու մշակութային հիմնավոր նախադրյալների
վրա: Սփյուռքի ազգայնականության վերլուծությունը Գել-

ների աշխատության ամենաթույլ հատվածն է, որ նկատելի հետքեր է թողնում նաև հաջորդ գլուխներում:

Թերևս դրանով պետք է բացատրել այն ենթադրական շեշտը, որ հետազոտողի հայացքներում հանդես է բերում ազգայնականության ապագայի հարցը: Խոսքը այն մասին չէ, թե հեղինակը հստակ չի սահմանում ազգայնականության ապագայի ձևը և այստեղ նրա երկընտրանքը միանգամայն արդարացի է: Իրոք դժվար է գուշակել, թե դեպի ուր է գնում մարդկությունը և ինչի կհանգեցնեն արդի հասարակությունների տնտեսական-մշակութային զարգացումները, հակասություններն ու մերձեցումները, և թե այս ամենով պայմանավորված, ինչպիսին կլինի ազգայնականության ապագան: Խոսքը ազգայնականության ֆենոմենի գոյաբանության մասին է: Գելները գրում է, թե «մարդկությունը հասել է արդյունաբերական դարաշրջանի, հետը բերելով մշակութային ու քաղաքական այնպիսի ինստիտուտներ, որոնք հիմնականում հակասում են ազգայնական պահանջներին» (134): Ակնհայտ է, որ այստեղ ազգայնականությունը որպես պատմահոգեբանական իրողություն զրկվում է էթնիկական հիշողությունից: Գիշտն այն է, որ նախարդյունաբերական ֆորմացիան հիմք է հանդիսանում այնպիսի ինստիտուտների, որոնք հենց պետք է առաջադրեին ազգայնականության պահանջները: Իմ կարծիքով մնան տեսակետը արդյունք է այն բանի, որ Գելները ազգայնականության երևույթը քննում է ավելի տնտեսագիտական, քան հասարակագիտական չափանիշներով: Գիշտ է, որ հասարակարգի գոյությունը «հիմնված է առատության խոստումի և ընդհանրացած հարստության վրա» և որ այս իմաստով մարդկությունը դեռ շատ հեռու է «հարստությունից հազենալու ժամանակից»: Եթե սրանք են «ազգայնականության սոցիալական հիմքերը», ապա իրոք որ դժվար է գուշակել ազգայնականության ապագան, քանզի անկոահեղի է, թե ինչպիսին կլինեն «ազգերի բարգավաճության տարբերությունների աճը», կամ «ունևորների և չունևորների միջև հաստատված սահմանի» լարվածությունը: Եվ սակայն ազգայնականությունը մարդկային հանրությունների անխուսափելի ուղեկիցն է, ինչպիսի հարաբերություններով էլ արտահայտվելու լինի

այդ հանրությունների միջև, իսկ համաշխարհային լեզվի մերձեցնող կամ ազգայնականությունը համահարթող հայացքն ինքնին արևուրդ է: Լեզվի գործոնը միանգամայն չափազանցված է ազգայնականության ապագայի տեսակետից: Ավելին, լեզուն, որ ազգի ամենաբնորոշ առանձնահատկություններից է, ինչ-որ տեղ հանդես է գալիս որպես տարբերակիչ գործոն և ոչ թե միավորող: Դրա դիմաց Գելները նկատելիորեն անտեսում է ցեղային-էթնիկական հատկանիշը, որ ազգայնության գենետիկայի տեսակետից ավելի որոշիչ է, քան սոցիալական գենետիկան: Այստեղից էլ ծագում է ազգայնության ապագայի ճակատագրական հարցը՝ «եզակի՞ է արդյունաբերական մշակույթը թե հոգնակի», որ ըստ Գելների, ունի եզակիի պատասխան: Նա վերստին բանաձևում է համաշխարհային պատմության իր կոնցեպցիան երեք մեծ շրջանների վերաբերյալ՝ որսորդա-հավաքչական, հողագործական ու արդյունաբերական, սխալ համարում հասարակական ֆորմացիաների մարքսիստական բազմակի ստորաբաժանումը և ուսմունքի համար կործանարար դիտում այն հանգամանքը, որ «վերնաշենքային բախտորոշ գծերը (պետությունն ու գրագիտությունը) համապատասխան չեն ինֆրակառույցային որոշիչ փոփոխությունների արտահայտություններին, այսինքն սննդի արտադրության սկզբին» (138): Բարձր ինդուստրիալիզացիան ինքնին լուծում է բարձր կենսամակարդակ, ըստ այդմ նաև բարձր մշակույթ, հանգամանք, որ արդյունաբերական զարգացած տարբեր երկրների միջև ստեղծում է մշակույթների ընդհանրություն և հաղորդակցական այնպիսի լեզու (ինչպիսին, ասենք, զբոսաշրջիկի տեղեկատվական բառարանը), որ հասկանալի է երկու երկրների փոխհարաբերությունը: Այս պարագայում, ասում է Գելները, գործողություն-սեմանտիկ բովանդակությունն ու սոցիալական ենթատեքստը դառնում են ընդհանուր, ուր ազգայնականությունն այլևս արգելք չի հանդիսանա մշակութային բարեկամությանն ու ինտերնացիոնալիզմին և եթե միջազգային այս փոխատեղությունն ընդհանրանա, ինքնին կվերանա ազգայնականության խնդիրը: Չնարավոր է, որ ինդուստրիալ-մշակութային ընդհանրությունը երկու երկրների հարաբերությունները

կարգավորի ներդաշնակ կապերով, բայց որ դա չի հանգեցնի «ազգայնականության վերացմանը», ինչպես ենթադրում է Գելները, ապացույցի կարիք չունի, քանզի ազգայնականությունը տվյալ երկրի, պետության, էթնիկական միավորի, որպես տիեզերական սուբյեկտի գոյության ծնն է: Եթե այս պատկերացումը վերագրենք հարցի վերաբերյալ կամ ապագայական մետաֆիզիկ հայացքի, ապա իրական է Գելների ենթադրությունը, որ ի վերջո ազգայնական հակամարտությունների սրության պատճառը վաղ ինդուստրիալիզմի սոցիալական անհամասեռությունն է, և որ նախորդ ֆորմացիաներում էթնիկ խմբերը ազգայնական չէին և այդպիսին դարձան այն ժամանակ, երբ ազգը դարձավ դասակարգ, իսկ դասակարգը ազգ: Ուստի «կարիք չկա հույս փայփայելու, թե ազգայնականության դարաշրջանն արդեն ավարտվել է» (145): Այնուամենայնիվ որոշ հասկացություններ կարիք են զգում ճշգրտման, հատկապես ազգ-դասակարգ կապակցությունը: Գելները գտնում է, որ հողագործական կայուն համակարգի պետություններում էթնիկ խմբերը ազգայնական չէին, դասակարգերը ի վիճակի չէին քաղաքական հեղաշրջման: Նրանք այդպիսին դարձան այն ժամանակ, երբ ազգը դարձավ դասակարգ, այսինքն՝ քաղաքական տեսանկյունից գիտակցական: Այս պարագայում ոչ ազգերը և ոչ էլ դասակարգերը ինքնին վերցրած քաղաքական կատալիզատորներ չեն, «միայն ազգ-դասակարգերը կամ դասակարգ-ազգերն են այդպիսին» (145): Կամ պետք է ազգ-դասակարգը ընդունել որպես ազգի դասակարգային բաժանում կամ կոնկրետ սահմանել, թե որ դասակարգի մասին է խոսքը: Ազգ-դասակարգ հասարակական կատեգորիա գոյություն չի կարող ունենալ, ազգը և դասակարգը տերբեր հասարակական ու պատմական կատեգորիաներ են: Այս իմաստով էլ դրույթը մնում է անորոշ ու գիտականորեն չհիմնավորված:

Գրքի ամբողջ շարադրանքում նկատելի է Գելների մտքի հետևողականությունը համաշխարհային պատմության կոնցեպցիայի և այդ համատեքստում ազգայնականության պատմական ու սոցիալական գենետիկայի ըմբռնման հարցում: Եվ սակայն այդ կոնցեպցիայի տեսական ու փիլիսո-

փայական ելակետը հասկանալի է դառնում վերջին գլխում, որը կոչվում է «Ազգայնականությունը և գաղափարախոսությունը»: Ուշագրավ է, որ Գելները ազգայնականության իր հայեցակետի էական առանձնահատկությունը համարում է ազգայնական գաղափարների պատմության և նրա արժարժույթների անտեսումը: Պատճառը ոչ թե պատմության մեջ գաղափարների դերի ժխտումն է, ասում է նա, այլ ազգայնականության գենետիկայի հարցում գաղափարների որոշիչ դերի վերաբերյալ անստույգ պատկերացումների խճճանքը: Իրապես խնդրի տեսակետից կարևոր է որոշ ուսմունք-գաղափարների և հավատի համակարգերի քննությունը: Այդ համակարգերից Գելներն առանձնացնում է քրիստոնեությունն ու մարքսիզմը, որոնք նրա կարծիքով պատահական են, այսինքն ծնունդ առնելով որոշ իրավիճակներից, իրենց պատմական գոյությամբ պարտական են մտածող մի որոշ խմբի քարոզչության: Այդպիսին է մարքսիզմը, որի հիմնադիրները՝ Մարքսն ու Էնգելսը 19-րդ դարի 70-ական թվերին իրենց էթնոգրաֆիական դոկտրինը կառուցել են գյուղական համայնական ոգու հարատևության հավատից, որը ճակատագրական նշանակություն ունեցավ ինչպես ուսմունքի, նույնպես և խորհրդային Միության ագրարային քաղաքականության համար: Անդրադառնալով ազգայնականության վերաբերյալ տարբեր տեսություններին, Գելները նշում է, որ նա ունի և համակիրներ և թշնամիներ: Եթե առաջիններն իրենց դոկտրինին տալիս են բացարձակ ճշմարտություն, ընդհուպ մինչև «կեղծ ինքնագիտակցում», ապա երկրորդները ընդհանրապես ժխտում են ազգայնականությունը, համարելով այն «պատահական ու խոսափելի շեղում», որ չի պայմանավորված ոչ իրերի բնույթով, ոչ մարդկային հոգեկան հատկությամբ և ոչ էլ հասարակական կյանքի նախապայմանով: Գելները փորձում է հավասարակշռել երկու միտումները՝ չափավորել մոտեցումների ծայրահեղությունները և մի առահնձնահատուկ տեղ հատկացնել նրան հասարակությունների պատմափիլիսոփայական գիտակցության մեջ: Ազգայնականությունը «ժխտելն առնվազն մույնքան սխալ է, ասում է նա, ինչքան ազգայնականությունն իր իսկ տերմիններով ընդունելը»

(150): Այս իմաստով Գելները նշում է ազգայնականության տեսության չորս կեղծ տարբերակ. 1. Ազգայնականությունն իբրև բնական, ինքնածին և ինքնահայտ երևույթ, 2. Ազգայնականության գաղափարների ձևավարման անհրաժեշտություն, նույնիսկ ադյունաբերական հասարակարգի քաղաքական գիտակցություն մեջ, 3. «Սխալ հասցեատիրոջ» մարքսիստական տեսությունը, որպես դասակարգային գիտակցություն, 4. Խավարի աստվածների տեսություն, ըստ որի «ազգայնականությունը արյան կամ տարածքի ատավիստական կանչի վերածնունդն է»:

Տեսականորեն առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում ազգայնականության գաղափարի պատմության, այսինքն նրա «ինտելեկտուալ ծագման» կամ «դոկտրինային ծագման» իմացաբանության քննությունը: Այստեղ Գելները հատկապես անդրադառնում է Կանտի իմացաբանությանը: Միտումը ավելի քան սկզբունքային է: Խոսքը վերաբերում է ազգայնության գաղափարի ծագումնաբանությանը, որ ուղղակիորեն առնչվում է կանտականության իմանենտին: Կանտի կարծիքով մեզ ղեկավարող ճանաչողական ու բարոյական սկզբունքները ինքնածին են, այսինքն մտածողության տրամաբանական գործողության արդյունք են և ելնում են որոշակի մտածական նախադրյալից: Այն, ինչ Յեզեյի ընկալմամբ պատմության արդյունք է, Կանտի մոտ հանդես է գալիս որպես մետաֆիզիկական ձևույթ: Ըստ Կանտի անձի ինքնությունը բացատրելի է մարդկային ընդհանուր ռացիոնալիստական ինքնագիտակցման տեսակետից և կախում չունի մշակութային կամ էթնիկական պատկանելությունից: Սրանով իսկ Կանտը ժխտում է ազգայնականությունն իբրև պատմական կատեգորիա և ընդունում է որպես մաքուր գաղափարական իմունիտետ: Կանտի ուսմունքի համաձայն պատմությունը մի բնագավառ է, ուր տեղ չկա ազատության համար: Այս իմաստով նրա ռացիոնալիստական էթիկան մերժում է ինքնական ընտրության հետերոնոմիան, ենթարկելով այն համընդհանուր օրենքով հաստատված բարոյական սկզբունքի ավտոնոմիային: Յետորոնոմիան Կանտի ըմբռնմամբ ինքնորոշվելու հակադրույթն է և ինքնորոշման հասկացությունն այս-

տեղ որևէ առնչություն չունի ազգի ինքնորոշման հետ: Բայց ազգայնականության հարցը Կանտի մոտ այլ է, քան Կեդաուրիի մեկնությունը, որը ժխտում է ազգայնականությունն առհասարակ, հակադրելով այն նախորդ ֆորմացիաների թերևս ավելի կանոնակարգված պետական կառույցների էթնիկական միավորների մշակութային ու սոցիալական ինքնությամբ: Ըստ Կեդաուրիի «Եվրոպան է եղել այն խոր ու արմատական խլրտումների աղբյուրն ու կենտրոնը, որոնք տարածվեցին աշխարհով մեկ և Ասիայի ու Աֆրիկայի ավանդական հասարակարգերի մեջ առաջացրին անհանգստություն ու բռնություն... Ավանդական հասարակարգերի այս փոշիացումը, ինքնաբավ տնտեսությունների այս պայթյունով բացվելը...» (153): Իհարկե Կեդաուրին ընդունում է ինքնորոշման Կանտի տեսությունը, բայց ըստ նրա ինքնորոշման կանտյան դոկտրինը ելնում է պատմական կատեգորիաների սինթետիկ a priori կարգավիճակից և եթե «Կանտի ու ազգայնականության մեջ որևէ կապ կա, ապա դրա էությունն այն է, որ վերջինս Կանտի ասածների արծազանքն է, և ոչ թե դրա արդյունքը» (159):

Ընդհանրացնելով իր հետազոտության արդյունքները, Գելները վերստին անդրադառնում է ազգանականության վերաիմաստավորմանը, փորձելով ճշգրտել հասկացությունների վերջնական սահմանումները: Ավելի հստակ է դարձնում հողագործական և արդյունաբերական հասարակություններում ազգայնականության դրսևորման ընդհանրություններն ու տարբերությունները, փարատելու համար, ինչպես ինքն է ասում, հնարավոր կասկածներն ու թյուր ընկալումները: Մարդկության պատմության փորձը հաստատում է ազգայնականության առայժմ ամենաիդեալական ձևը՝ մի ազգ, մի պետություն: Ազգայնականությունը շեղում է հայտնաբերում այն պարագայում, երբ խախտվում են պետության և ազգի սահմանները: Գելները վկայակոչում է այդ սկզբունքի խախտման երկու տարբերակ՝ Նոր-Չեյանդիան-Անգլիա և արաբական պետություններ: Նոր-Չեյանդիան և Անգլիան նույն ազգն են լեզվի և մշակույթի ընդհանրությամբ և կարող էին ներկայանալ մի ազգ, մի պետություն համակարգի մեջ, եթե անջատված չլինեին աշխարհագրա-

կան հեռավորությամբ: Ինչ վերաբերում է արաբական երկրներին, որոնք ներկայացնում են մի ազգ-բազում պետություններ ձևը, ապա թերևս իդեալական կլիմեր, եթե նրանք միավորվեին արաբական ընդհանրության մեջ, որով կշակվեին հսկայական նյութական ռեսուրսներ՝ պետական, վարչական, տնտեսական և այլն: Ազգայնականության գլխավոր դրույթի համեմատ այս կարգի հակաօրինակներն ու բացառումները, ասում է Գելները մի բան են ապացուցում, որ «այս բարդ աշխարհում իմստիտուտների ու խմբավորումների մակրոմակարդակում, բացառություն չճանաչող ընդհանրացումները հազվագյուտ են, եթե ոչ անհրար: Սա չի խանգարում, որ այնպիսի մի ընդհանուր միտում, ինչպիսին ազգայնականությունն է, լինի նշանակալի ու սոցիոլոգիական առումով բացատրելի» (164): Եվ որպես ամփոփում, Գելները ազգայնականության սկզբունքի պատմությունը ներկայացնում է էթնոգրաֆիական երկու քարտեզով, որոնցից մեկը՝ ազգայնականության դարաշրջանից առաջ, մյուսը՝ ըստ աշխարհի արդի քաղաքական քարտեզի: Առաջինը հիշեցնում է Կոկոշկայի նկարը, որտեղ գույների փոփոխվում ոչ մի պատկեր հստակ չէ՝ ամբողջի մասերն անջատված են, չկան սոցիալական կամ էթնիկական խմբերը տարբերակող սահմանագիծ, հարաբերությունները բարդացված են լեզվական, կրոնական կամ վարչակազմական ենթակարգությամբ: Էթնոգրաֆիական երկրորդ քարտեզը ներկայանում է Մոդեյանիի նկարչությամբ: Քաղաքական քարտեզի ռելիեֆը հստակ է, սահմանագծված, ստվերները քիչ են և գույները տարբերաներկ: Ըստ այդմ քաղաքական իշխանությունը կենտրոնացված է պետական ու իշխանական միակազմ հաստատության ձեռքում:

Ես անդրադառնում եմ նման մանրամասների, ամբողջական պատկերացում տալու համար Գելների գրքի հարցադրումների, այլև հեղինակի մտածողության և վերլուծական եղանակների ոճական առանձնահատկությունների մասին: Դեռևս ազգայնականության սկզբունքի էթնոգրաֆիական քարտեզների պատկերավոր արտահայտությունը որոշակի գաղափար է տալիս կենտրոնական դրույթի վերաբերյալ Գելների կողմնորոշմանը: Ինչպես ակնարկել եմ,

Գելները ազգայնականության հարցը դիտում է, այսպես կոչված, կայացած և տիրապետող ազգի դիտակետից և այդ ստվերում անտես են մնում ազգայնականության դրսևորման այլևայլ ձևեր: Եվ միանգամայն ակնհայտ է, որ նա ավելի շատ հակված է ընդունելու ունիվերսալ պետությունների համակարգը, քան բոլոր ազգերին կամ էնիկական միավորումներին ազգային անկախ պետականություն արտոնելու իրավունքը: Նրան միանգամայն բնական է թվում աշխարհի արդի քաղաքական քարտեզը և երկրի այս կամ այն կետում ազգայնականության զարթոնքը կամ ազգային ինքնության պայքարը դիտում է որպես հասարակական ներդաշնակությունը խաթարող անցանկալի երևույթ: Նա չի ընդունում համասեռության խախտումը պետության կենտրոնացված իշխանության պարագայում և միանգամայն օրինաչափ է, որ նա ազգայնականության պրոբլեմը քննում է արտադրատնտեսական և սոցիալական կազմակերպության դիտակետից, համապետական ընդհանուր մշակույթի մեջ ներդաշնակելով ազգային բոլոր միավորների շահերը: Բոլոր պարագաներում Գելները պետությունների տերիտորիալ ամբողջականության սկզբունքը գերադասում է ազգերի ինքնորոշման սկզբունքից:

Վերջապես մեթոդաբանական տեսակետից թերևս ամենավիճարկելին այն է, որ Գելները, այսպես ասած, նյութականացնում է ազգայնությունը, սուզում այն կեցության սոցիալական ոլորտը, լավագույն դեպքում համադրում այն հայրենասիրության հետ: Ձևավորվելով որպես պատմական կատեգորիա, ազգայնականությունը վերածում է տվյալ էթնիկական միավորի ոգու և գիտակցության բարձրագույն կեցության՝ առանց դասային ու դասակարգային տարբերակման: Դա ոգու մետաֆիզիկական ձևույթ է, կենսահոգեբանական ու զգացական իմունենտ, որ կրում է անհատը անկախ պատմաաշխարհագրական տեղայնության ու դասային կարգավիճակի: Ազգայնականությունը ազգության՝ որպես տիեզերական սուբյեկտի արտացոլումն է անհատի գիտակցության մեջ:

2004

ԼԵՎՈՆ ՇԱՆՔԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԾՐԱԳԻՐԸ

Հ այ ժողովուրդը պահելու մասին մտածողը պետք է մտածե հայու քվակակն, րնրեսակակն ու մտավորական ուժերու կեդրոնացման մասին, պետք է մտածե հայու ազգային զարգացման ու գիտակցության ուժեղացման մասին, իսկ ասունք հնարավոր եմ միայն այն ժամանակ, երբ կապրի հայ հոգին մեջ իր անկախության համոզումը և երբ մեր բոլոր գործերուն ղեկավարը կը դառնա հայ ժողովրդի կամքը իր անկախության հասնելու:

Լևոն Շանք

1920 թվականին Հայկական հանրապետության Ազգային խորհրդարանի նախագահ Լևոն Շանքի գլխավորությամբ պատվիրակություն ուղարկվեց Մոսկվա՝ վավերացնելու նորաստեղծ պետության ազգային անկախությունը: Բանակցությունների քաշքշուկը շոշափելի ոչինչ չտվեց, բացի անորոշ խոստումներից, և Շանքի սուր զգացողությունը դիվանագիտական խաղերի հետևում կռահեց մութ դիտավորությունների խարդավանքը: «Մոսկվայից վերադարձին, պատմում է Ս. Վրացյանը, Շանքին ես շատ փոխված տես: Կարծես մեջը մի բան կոտրվել էր: Դարձել էր մտամփոփ, ավելի ևս կոճկված» («Լևոն Շանք», Բեյրութ, 1969, էջ 33):

Ընդհատելով բանակցությունները, խորհրդային կառավարությունը հավաստիացրեց, թե վերջնական համաձայնագիր կկնքի Երևանում, Լեզրանի լիազորությամբ: Համաձայնագիրն, իրոք, ստորագրվում է, բայց այլևս որևէ արժեք չունեի, քանի որ թուրքերը մի կողմից, ռուսական բանակը մյուս կողմից արդեն մտել էին Հայաստան: «Կը հիշեմ այն տխուր գիշերը, երբ էլեկտրական լույսի խանգարման պատճառով, մեկ մոմի լույսի տակ դաշնակցական կառավարությունը և ամբողջ ֆրակցիան հավաքված էր խորհրդակցելու, թե ինչ ընել... Թե ընկերներս ինչ կը խորհեին այդ լուռ ու մութ սրահի մեջ, հաստատ չգիտեմ: Գիտեմ միայն ինկած էի ես բազկաթռի մը մեջ և կը զգայի հոգիս

խորքեն, որ ալ ամեն ինչ վերջացած էր, որ գային պիտի նորեն ռուսներն ու թուրքերը և՛ հին առուն ու հին ջուրը: Մեկերկու շաբաթ վերջ, երբ թուրքերը Ալեքսանդրապոլ կը հասնեին, հայ բոլշևիկներու ղեկավարությամբ ռուս անոթի և կիսամերկ զորքը կը տիրանար Երևանին:

Մեր կառավարության անդամները փախստական էին: Մնացած բոլոր մեր ընկերները հայտարարեցին, որ իրենք կենթարկվեն եղած փոփոխության, և պատրաստ են աշխատելու հայ ժողովրդին տնտեսական ու բարոյական բարձրացման համար նաև բոլշևիկներու ձեռքի տակ:

...Հագիվ երկու-երեք շաբաթ տևեց մեզ նշանակված կամ երևակայական պաշտոնները համալսարանի զանազան հիմնարկություններու մեջ: Հեղափոխությունը արյունով կը տարածվի, աս էր անոնց սկզբունքը... Չանազան պատռվակներով, շատ անգամ նույնիսկ առանց պատռվակի հետզհետե սկսան ձերբակալել մեր քիչ, շատ աչքի ընկնող ընկերները՝ տերտեր, ուսուցիչ, կառավարական պաշտոնյա, հեղինակ և այլն, և այլն» («Լևոն Շանքը իր մասին», Նյու Յորք, 1949, էջ 34):

Այսպես կործանվում է հայոց հանրապետությունը, և բոլշևիկյան իշխանությունները դրժելով մարդասիրական իրենց նախնական խոստումները, հաշվեհարդար տեսան այլախոհ զանգվածների հետ: Բանտ են նետվում նաև Շանքն ու Աղբալյանը և վերահաս մահից փրկվեցին միայն փետրվարյան դեպքերի շնորհիվ: 1921-ի գարնանը Շանքն անցնում է Պարսկաստան և հենց այնտեղ, հայրենական ողբերգության մղձավանջի մոտիվներով գրում «Ինկած բերդի իշխանուհին» դրաման՝ Կիլիկիայի պատմության դրվագներում անդրադարձնելով Հայոց պետականության անկման այլաբանական պատկերը: Հնդկաստանի ուղիներով անցնելով Եգիպտոս, ապա Ֆրանսիա, Շանքը աստիճանաբար վերագտնում է հոգեկան անդորրը, հետադարձ հայացքով վերլուծում եղելությունները և փորձում վերստուգել իր դավանանքի արժեքները կատարված իրադարձությունների հաշվեկշռում: Ահա այս խոհերով է, որ 1922-23 թվականներին Մոնպելյեում գրում է «Ընկերաբանական հարցեր» արձարձող հրապարակախոսական չորս աշխա-

տությունը՝ «Ազգությունը հիմք մարդկային ընկերության», «Անհավասարությունը ընկերային կյանքի մեջ», «Մտավորականություն և կուսակցություն», «Անկախությունը պահանջ ազգային գոյության»: Ազգության, դասերի ու դասակարգերի, քաղաքակրթության ու դեմոկրատիայի պատմավիճակագրական տեսություններն են դրանք, որոնք ունեն բանավիճային սկիզբ և ուղղված են ժամանակի սոցիալիստական ուսմունքների քննադատությանը:

Առաջին հայացքից կարող է տարակուսանք հարուցել, թե Շանթը ի՞նչ անհրաժեշտությամբ հարկ համարեց անդրադառնալ պատմական հայտնի դրույթների, արդեն բազմիցս արծարծված տեսությունների քննությանը: Բանն այն է, որ խնդիրն ուներ խորապես արդիական բովանդակություն, և այդ տեսությունների վերլուծությամբ Շանթը առաջադրում էր որոշակի ազգային ծրագիր: Այդ ծրագրի ելակետային դրույթի մեկնությանն է նվիրված «Ազգությունը հիմք մարդկային ընկերության» աշխատությունը, որը հեղինակը բնորոշել է որպես «ժխտում մեր շուրջի ապագային քարոզչության»: Գտնելով, որ «ազգային զգացումը, ինչպես և ազգային գաղափարի գնահատումը շատ պղտորված ու խանգարված է մեր մտավոր դասակարգին մեջ վերջին 30-40 տարիներու ընթացքին», Շանթը հանգամանորեն անդրադառնում է պատմական այդ կատեգորիայի գոյաբանական հատկանիշների բնութագրմանը, հակադրելով այն սոցիալիստական տեսությունների դոգմատիկ ըմբռնումներին: Ի՞քնին, ասում է Շանթը, սոցիալիզմը որևէ միտում չունի ազգության դեմ, սակայն երբ սրում է հակամարտությունը ազգ ներկայացնող դասերի ու դասակարգերի միջև, դրանով իսկ տրոհում է ազգի միասնությունը և գունաթափում ոչ միայն ազգության գաղափարը, այլև ազգային արժեքները: Առավել անխտիեն են ապագայապաշտնրը, որոնք, համայնական հասարակության գաղափարով տոգորված, ժխտում են ազգ ու հայրենիք, անցյալը դիտում որպես սենտիմենտալ հեքիաթ և խանդավառությամբ նայում ապագային, ուր չկա մարդկային տառապանք ու թշվառություն, ուր թագավորում են վայելքն ու գոհությունը, հավասարությունն ու արդարությունը, իսկ դրանց դիտակետից արդեն չնչին նախապաշար-

մունքներ են թվում հայրենիքը, լեզուն, կրոնը և ազգություն հիշեցնող այլ հատկանիշներ:

Շանթը ժողովրդի ինքնության հարցը քննում է բնական ու պատմական գործոնների միասնության մեջ: Բնական գործոններից առաջինը ծագումն է, էթնիկական սկիզբը, ցեղային կապը, որով նա գիտակցում է իր ընդհանրությունը և ստեղծում իր նախահոր առասպելը, որպիսին է, ասենք, հայոց Յայկի պատումը: Մյուս գործոնը աշխարհագրական միջավայրն է՝ դիրքը, կլիման, մակերևույթը, որոնք ոչ միայն կենսապայմաններ են, այլև իրենցով պայմանավորում են մարդկային բնավորության յուրօրինակ գծեր, սովորություններ, բարքեր, նիստուկաց, դասակարգային, համայնական ու իրավական ըմբռնումներ: Այս իմաստով հայոց բնաշխարհը միանգամայն որոշակի կնիք է դրել հայ ժողովրդի էթնիկական բնավորության վրա՝ լեռնաշղթաների անառիկ անցումներում ձևավորելով մեր ինքնությունն ու դիմադրողական ոգին:

Ժողովրդի ինքնատիպության գործում Շանթը էական դեր է հատկացնում նաև պատմական պայմաններին: Եթե ցեղային ու աշխարհագրական գործոնները հյուսում են ժողովրդի ֆիզիկական ու հոգևոր կազմույթը՝ գույնի, աչքերի, դիմագծերի, գանգի համաչափությունը բնավորության, ճաշակի, զգացումների, մտքի ու կամքի առանձնահատկությամբ, ապա պատմական գործոնը շաղկապում է նույն ժողովրդի կենսագրությունը՝ նշանավոր դեմքերով, դեպքերով, հիշողություններով, ծգտումներով, երազանքներով: Պատմական գործոնը, այսպիսով, ձևափոխում է քաղաքակրթության՝ իր հերթին հատկանշելով այս կամ այն ժողովրդի ինքնությունը: Այստեղ արդեն հայտնվում են այնպիսի սուբստանց արժեքներ, ինչպես լեզուն, կրոնը, պետությունը, մշակույթը:

Բացահայտելով բնական ու պատմական գործոնների դրոշմը ժողովրդի էթնիկական ինքնության վրա, Շանթը գտնում է, որ այդ գործոններից ոչ մեկը առանձին վերցրած չի կարող տվյալ ժողովրդի բացառիկության կայուն և անփոխարինելի հատկանիշ հանդիսանալ, քանի որ հոգևոր ու աշխարհագրական, պետական ու մշակութային նույն

հատկանիշները այս կամ այն զուգորդությամբ կարող են կրել նաև այլ էթնիկական խմբեր: Ինչպես մարդ էակի, նույնպես և ժողովրդի ինքնության գլխավոր ցուցանիշը անհատականությունն է: Ահա այստեղ է, որ Շանթը հայտնաբերում է այդ անհատականությունը կազմավորող գաղափարը՝ ազգությունը: Նրա համոզմամբ, քաղաքակրթության զարգացումը տանում է դեպի ոչ թե ազգությունների համահարթում, այլ ազգության բացահայտում, հնարավորությունների ընդլայնում, նրա անհատականության ընդգծում, և ժողովուրդները մարդկության պատմության մեջ արժեք ունեն այն չափով, ինչ չափով բարձր է նրանց «ազգային կամքը, տաղանդն ու ստեղծագործական ուժը» («Լևոն Շանթի երկերը» 10 հատորով, Բեյրութ, հ. 5, էջ 2): Անհատականությունը, ըստ Շանթի, մշտապես գործող զգայարան է: Միայն հաշմ ու հիվանդ ժողովուրդները ընդունակ չեն գիտակցելու կամքի գոյականը ու նորմալ ազգերը ներքուստ կրում են ինքնության այն բնագույնը, որ մշտապես մղում է մաքառման և ձգտում անկախության:

Բնությունը, ասում է Շանթը, ստեղծել է կեցության երեք աստիճան՝ միաբջիջ էակներ, բնական ու կենդանական աշխարհի (անհատական միավորներով), հասարակություն և ազգություն: Քաղաքակրթությունը այն վիճակն է, որին հասել է ազգ-օրգանիզմը, և ազգը ինքը քաղաքակրթություն արտադրող օրգանիզմ է: Համաշխարհային պատմությունը ընթացել է մարդկությունը կատարելագործելու, հավասարության, արդարության իդեալը որոնելու նշանաբանով: Նման մի մաքառում է նաև բանվորական շարժումը, և դրան են հետամուտ նաև սոցիալիստական տեսությունները: Դա, իհարկե, բարձր, մարդասիրական ձգտում է, և արտառոց է, որ այսպես կոչված արմատականները փորձում են ջնջել նույնիսկ բնական անհավասարության ամեն մի տրվածք և իրենց գաղափարն իրագործել ազգերի, ժողովուրդների, մարդու անհատականությունը ոչնչացնող ծախս հավասարության բռնի միջոցներով:

Ինչ վերաբերում է ազգերի դաշնակցությանը, ապա դա միանգամայն բնական օրինաչափություն է՝ պայմանավորված տնտեսական ու հոգևոր զարգացման անհրաժեշտու-

թյամբ, որ բնավ միտված չէ ազգերի ծուլման գաղափարին: «Ես,- գրում է Շանթը,- անձնապես բնավ համակարծիք չեմ և չեմ կրնա հավատք ընծայել միազգ և միախմոր համամարդկային միակության մը» (5, 62): Դա դաժան մի ցնորք է, միասեռության ու միաձևության մի գորշ երազանք, որ հակասում է բազմազանության ու բազմազեղության բնական օրենքին: «Եվ կարծեմ մեզմե ավելի իմաստուն և իր բանը գիտցող բնությունն է նորեն, ինչպես և ամեն ավելի օգտակար ու զեղեցիկ ստեղծագործություններուն հեղինակը նույն բազմազույն ու բազմացեղ բնությունն է նորեն» (5, 66):

Շանթի հասարակագիտության փորձառական հիմքը բնությունն է: Սա կարող է փիլիսոփայական տեսակետից անկատար թվալ և հիշեցնել բնության սոցիոլոգիայի երբեմնի էկլեկտիկ տեսությունները, սակայն իրականում միանգամայն ճիշտ հարաբերակցությամբ է դիտում երևույթի գոյաբանական հիմքը և իր հերթին մարդկային հասարակության վերաբերյալ գռեհիկ սոցիոլոգիական տեսությունը հերքում բնական գործոնների պատճառական կապով: Վերջին հաշվով, մարդը և հասարակությունը բնության մասնիկն են և չեն կարող ազատ լինել նրան բնորոշ օրենքներից ու օրինաչափություններից:

«Անհավասարությունը ընկերային կյանքի մեջ» հրապարակախոսական աշխատությունը անվանելով «ընդգծում մը իրականության», Շանթը, անշուշտ, արտահայտում է որոշակի միտում՝ սոցիալիստական վերացական տեսություններին հակադրել կյանքի սոցիոլոգիական վիճակագրությունը: Արդի հասարակության ներքին կառուցվածքի բնորոշ գծերը քննելով, Շանթը ելնում է պատմափիլիսոփայական այն դրույթից, թե «հավասարություն չկա բնության մեջ, հավասարությունը բնության հատկությունը չէ, ատիկա մարդու ստեղծած գաղափարն է, վերացական, մաթեմատիկական գաղափար մը» (5, 74):

Մեկ առ մեկ քննելով մարդու հասարակական գոյության հանգամանքները՝ դիրքը, աշխատանքը, եկամուտը, կենցաղը, հոգեբանությունը և ամենուրեք նշմարելով բնական, իրավական ու անհատական նախադրյալներով կարգա-

վորված անհավասարության սկզբունքը, Շանթը հանգում է այն եզրակացության, որ համայնատիրության գաղափարը ցնորք է, հակասում է բնության հավիտենական օրենքին և որ «համայնատիրությունը իր մաքուր լրիվ» ձևին տակ կը նշանակե լիակատար սանձարձակություն և կը պահանջե վայրենի ու նախապատմական մարդուն հատուկ կենցաղ ու հոգեբանություն» (5, 85):

Սոցիալական կառուցվածքի իմացության տեսակետից միանգամայն հետաքրքրական իրողություններ է բացահայտում աշխատանքի և սեփականության անհավասարությունը: Շանթը միանգամայն անկատար է համարում սեփականատիրության վերաբերյալ արտադրության գործիքների ու արտադրական հարաբերությունների տեսությունից արտածված մասնավոր սեփականության բացասման պրոպագանդը: Սեփականության բնագոյը խոր ու բնական տրվածք է, որի բացասումը տանում է դեպի անհատական նախաձեռնության այսինքն ոչնչացում ներքին այն ներշնչանքի, որ խթանում է աշխատանքի ու նյութական բարիքների ստեղծմանը: Այսպիսով, ինչ ձևով էլ հանդես գալու լինեն սեփականությունն ու համայնատիրությունը, «րեակսիոն շարժում են, հետադիմական, հակառակ մարդկային բնության, անհաշտ մարդկային աշխատանքին և հակադիր քաղաքակրթության զարգացման ընթացքին» (5,87): Սեփականությունը, ասում է Շանթը, հոմանիշ է ազատության և մարդկային էության մշտական ծագումն է կյանքը տնօրինել ըստ անհատական մղումների և ունակության, հողի, օջախի, տան անկախ իրավունքի ազատության: Այստեղ է, Շանթի կարծիքով, թաքնված իդեալական հասարակության ուղին, քանի որ, ինչքան էլ պարադոքս թվա, անհատական սեփականության զարգացումը տանում է դեպի կապիտալիզմի ոչնչացում և ընդհակառակը՝ համայնատիրությունը, որ բուլձևիկյան մոդելով վերաճել է պետական կապիտալիզմի, ըստ էության «կապիտալիզմի ամենաբռնակալ և ամենաստրկային ձևն է»:

Հասարակագիտական հարցերի մի այլ շրջանակ է ընդգրկում «Մտավորականություն և կուսակցություն» աշխատությունը, որի գլխավոր դրույթը, ինչպես բնութագրել է

հեղինակը, հանգում է «ժողովրդավար երկրներու հանրային ղեկավարության» պատմական փորձի ընդհանրացմանը: Քաղաքակրթության արդի զարգացումը թևակոխել է «պատմական խոշոր փոփոխության» մի ժամանակաշրջան, որի հիմնական ծագումը «ժողովրդացումն է»: Ավատատիրական ու միապետական կարգերի իրավական սկզբունքները տեղի են տալիս վարչական նոր ձևերի առաջ՝ առաջատար դեր հատկացնելով մտավորականությանն ու կուսակցություններին: «Մարդկային ընկերային կյանքի ու կազմի զարգացումը,- ասել է Շանթը,- որոշ կանոնավոր ընթացք ունի, ինչպես բնության մեջ առաջացող բոլոր մյուս երևույթները» (5, 100): Նույն օրինաչափությունը գործել է նաև պետության ձևավորման պատմական պրոցեսում, իրողություն, որ բնորոշ է եղել գրեթե բոլոր քաղաքակրթ ժողովուրդներին: Մինչ քաղաքակրթության արդի վիճակը, մարդկությունը, ըստ Շանթի, անցել է «հինգ հիմնական աստիճաններ»՝ ցեղային-տոհմական, իշխանական (ստրկատիրական), ավատական (ֆեոդալական), դրամատիրական և հանրապետական: Բնութագրելով նախնական երկու աստիճանների հասարակական-իրավապետական կառուցվածքը, Շանթը առանձնացնում է հատկապես ավատատիրական կարգերը, ուր ավելի խայտաբղետ են դասերն ու դասակարգերը, պետության իրավական կազմույթը միջնորդվում է աստիճանական արտոնություններով: Եվ քանի որ հետազոտության հիմնական դրույթները մտավորականության դերի բացահայտումն է ավատատիրական կարգերի ընդհանուր կառուցվածքում, Շանթը առանձնացնում է հոգևորականությանը, ցույց տալիս նրա դերը պետության կառավարման գործում, մասնավորապես նշելով նրա ավանդը գիտության, փիլիսոփայության, բարոյականության ու արվեստի զարգացման ասպարեզում:

Կապիտալիզմի զարգացումը արմատական հեղաբեկում առաջ բերեց հասարակական կառուցվածքում: Անհատին հռչակելով ազատ, նա ասպարեզ բացեց հոգևոր ու տնտեսական գործառնության բազմաբնույթ ձևերի, մասնավորապես նպաստելով մի այնպիսի խավի կազմավորմանը, ինչպիսին մտավորականությունն է: Այս խավն է,

Շանթի կարծիքով, մշակում նման կարգերի տնտեսական, կուլտուրական, բարոյական կողեքսները և աստիճանաբար ներգրավում նաև պետական կառավարման ոլորտ: Ինչպես ավատական կարգերը ծնեցին հոգևորականության դասը, այնպես էլ բուրժուական միապետությունը կազմավորեց մտավորականությանն իբրև դասակարգ: Այս նոր դասակարգի առանձնահատկությունն այն է, որ համատեղում է ժողովրդական բոլոր խավերի ընտրյալներին և իր հավաքականության մեջ արտահայտում ամբողջ ժողովրդի շահերն ու ձգտումները:

Արդի աշխարհում, ասում է Շանթը, առաջատար դեր ունեն երեք կուսակցություններ՝ պահպանողական, ազատամտական և սոցիալիստական: Ըստ որում, եթե սկզբնապես տիրապետող էր պահպանողական կուսակցությունը, իսկ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին առաջնությունն անցավ՝ ազատամտականներին, ապա 20-րդ դարում «պետական կյանքի ծանրության կենտրոնը քիչ-քիչ կը թեքվի ազատական կուսակցություններեն դեպի սոցիալիստները» (5, 147): Շանթը գտնում է, որ այդ կուսակցությունները դեռևս մեծ հնարավորություններ ունեն կրելու պատմական զարգացման առաջընթացի ձգտումները, առավել ևս՝ սոցիալիստականը, որ պետական ղեկավար ուժ է դարձել եվրոպական գրեթե բոլոր առաջավոր երկրներում: Եվ սակայն արդեն խանձարուրի մեջ է ապագայի իսկական ժողովրդական կուսակցությունը, որը կոչված է լինելու գյուղացիական՝ նյութական բարիքներ ստեղծող ամենաբազմամարդ դասակարգի կուսակցությունը: Այս տեսակետից Շանթը ապարդյուն ճիգ է համարում սոցիալիստների ձգտումը՝ ստեղծելու «բանվորագյուղացիական» միասնական կուսակցություն: Դա արհեստական միացություն է ու անիրագործելի, քանի որ նրա հիմքը ներկայացնող երկու դասակարգերը հակամարտ են իրենց սոցիալական դրությամբ և հոգեբանությամբ, «բանվորի այսօրվա համայնատիրական երազներուն դեմ՝ վաղը բարձրացնի պիտի գյուղացին իր անհատականության պաշտապունքը, և սեփականության իտեալը» (5, 150): Իրերի նման մեկնաբանությունը կարող է արտառոց թվալ «սոցիալիստական քերականությամբ ու

բառարանով» կրթվածներին, սակայն իրողությունը միանգամայն որոշակիորեն հաստատվում է բնապատմական անհրաժեշտությամբ, որի կարգախոսը դարձյալ անհավասարությունն է՝ «մարդկային հոգիին, մարդկային անհատական կյանքին և մարդկային ընկերական կազմին հյուսված անխզելի ու անսրբագրելի երևույթ մը», որի դեմ մարդկային միտքը մշտապես պիտի մաքառի, պիտի ձգտի նրա վերացմանը, սակայն այդ ձգտումը միշտ էլ կմնա անիրականալի, քանզի անհավասարությունը օրգանական կյանքի բնույթն է, նրա նախաստեղծ հատկանիշը: Բայց և այս դրամատիկ ձգտման մեջ է կյանքի շարժումը և կատարյալին հասնելու հավիտենական երազանքը:

«Անկախությունը պահանջ ազգային գոյության» աշխատության մեջ Շանթը ամփոփում է ազգային իր ծրագիրը՝ ազգապահպանության գործնական ու փիլիսոփայական կոնցեպցիան, հայոց ճակատագրի առեղծվածը քննության առնելով երկու աշխարհամասերի, երկու քաղաքակրթությունների, Արևելքի և Արևմուտքի, Ասիայի և Եվրոպայի բախման հանգույցում: Ի՞նչ է Ասիան, արևելյան քաղաքակրթությունը: Դա ցամաքային անծայրածիր մի տարածություն է՝ եզերված անապատների, լեռների, սարահարթերի ինքնամփոփ զանգվածներով և այդ զանգվածները զբաղեցնող գերազանցապես խաշնարած ժողովուրդներով: Դարերի անփոփոխ կյանքը ստեղծել է մտքի, հոգու և երևակայության մի անշարժ կացություն, ուր «մտածումները կերթան ոչ դեպի գործնական կյանքի ու գործնական պետքերուն շուրջը, այլ ավելի փիլիսոփայական, վերացական ներհայեցական երազանքը»: Այստեղից էլ հակում դեպի թմբիրը, թմրամոլությունը, որ ամեն ինչ սուզում է ոլորմոլոր մշուշների խորհրդավորության մեջ, հազար ու մի գիշերների անվերջության հեքիաթում, և այստեղից էլ նրա պահպանողականությունը, ավանդակեցությունը, կռապաշտությունը: Ասիան «կրոնապետական բռնակալությունների» երկիր է, ուր տիրողի կամքը օրենք է, իսկ կրոնական, պետական ու իրավական կացությունների հանդեպ կասկածանքը՝ սրբապղծություն: Այս ավանդապահության ընդերքում մարդկային խառնվածքը ձեռք է բերել

«մորթելու վարժություն, գողանալու ու հափշտակելու գիշատիչ ու հնավանդ բնազդներ»: Խաշնարածային այս բնազդների հավաքական հոգեբանությամբ են կազմավորվել այն ցեղախմբերը, որոնց ասպատակությունները չարիք պիտի դառնային քաղաքակիրթ մարդկության համար:

Այլ պատկեր է ներկայացնում Եվրոպան: Եթե Ասիան ցամաքային է, ապա Եվրոպան ծովային է. մեկը անշարժության խորհրդանիշ, մյուսը՝ շարժման ու որոնումնի: Եվրոպան «ծովային քաղաքակրթության» կրողն է, և այդ քաղաքակրթությունը նախապես խթանված է գործնականությամբ: Փիլիսոփայական մտածումը ելնում է իրականից՝ ձև տալով մի յուրօրինակ դրական փիլիսոփայության: Մարդը ստեղծող է, կամային, որից և արտածվում է «արևմտյան հոգիին անհատականության պաշտամունքը»: Մտքի ազատությունը բացահայտում է քննելու, վերլուծելու և քննադատելու հակում, որը տանում է դեպի առաջընթաց ու կատարելություն:

Եվ այսպես, Ասիա և Եվրոպա՝ քաղաքակրթության երկու տարբեր տարիքներ, մեկը ծեր, հնացած, հայացքը հառած դեպի «հին, բարի ժամանակները», մյուսը երիտասարդ ու կորովի՝ «աչքերը սևեռած դեպի առաջ, դեպի խորհրդավոր հեռուներ»: Արևելքի և Արևմուտքի մենամարտը Շանթը դիտում է որպես համաշխարհային պատմության ամենաբնորոշ առանձնահատկություն, և պայքարի այդ պատմությունը ստորաբաժանում երեք հազարամյակների՝ ասորապարսկական հազարամյակ, հունա-հռոմեական հազարամյակ և մահմեդական հազարամյակ: Սրանք առաջադիմության ու հետադիմության փոփոխակի անցման հազարամյակներ են, որոնք իրենց դրոշմն են դրել համաշխարհային քաղաքակրթության ընթացքի վրա: Առաջին հազարամյակը ասիականության վերելքն է, ասորա-պարսկական նկրտումներ՝ նվաճելու դեպի Եվրոպա տանող Մերձավոր Արևելքի տարածքները: Երկրորդ հազարամյակում առաջնությունն անցնում է Արևմուտքին, և Մակեդոնացու արշավանքով հունա-հռոմեական ոգին թափանցում է Արևելքի խորքերը: Այդ հազարամյակի բնորոշ գիծը հելլենիզմի տիրապետությունն էր և քրիստոնեության առաջացումը, որն իբրև «բա-

րոյական ու ընկերային իդեալ բուրրովին նոր թռիչք մըն է մարդկային մտքի ու զգացման», բուռն բողոք «ուժի վայելքի ու ես-ի տիրապետության դեմ», «սիրո, անձնվիրության ու այլասիրության քարոզը» (5, 171): Երրորդ հազարամյակը, որ սկիզբ է առնում 7-րդ դարից, աֆրիկյան արաբների ու միջինասիական թուրք-թաթարական ցեղերի ներխուժումն է Մերձավոր Արևելք ու Եվրոպա, որ գերիշխող է դառնում արևելյան ոգին ու քաղաքակրթությունը:

Չորրորդ դարաշրջանը սկիզբ է առնում Արևմուտքի նոր զարթոնքով, որը նշանավորվում է նոր աշխարհների հայտնագործությամբ, նոր երկրների տիրապետական ձգտումներով, մտքի և ոգու բարձր թռիչքով: Եվրոպան վերստին գտնում է իր կորցրած արժեքները, նորից ծնվում են «հին արևմտյան ոգին, հին հունա-հռոմեացին, հին եվրոպացին», վերակենդանանում են հին պետական ձևերը, կրոնական հին ազատախոհությունը, հին ժողովրդավար սկզբունքները, մարդկային արժեքի ու անհատականության հին ըմբռումը, մտածումն ու փիլիսոփայության տեսական ու գործնական միասնության հին ավանդույթը: Փլուզվում է արևելյան քաղաքակրթության կառույցը, առաջնությունը անցնում է Արևմուտքին: Շուրջ հինգ հարյուրամյակ տևող այս նոր դարաշրջանը շարունակում է իր ընթացքը՝ հեղափոխական մեծ թռիչքներ կատարելով գիտության, մշակույթի, արվեստի ասպարեզներում, հասարակական, պետական կառուցվածքի ձևերում: Քաղաքակրթությունը ստանում է համամարդկային, միջազգային բնույթ, դեմոկրատիզմն ու անհատի ազատությունը դառնում են կյանքի գերագույն սկզբունք, ազգությունները հռչակում են անկախության ու ինքնորոշման իրավունք: Այս առաջընթացով հանդերձ, համաշխարհային պատմության մեջ տակավին գործում է տիրապետական ոգին, և այս իմաստով Շանթը քննում է Անգլիայի և Ռուսաստանի հակադիր ձգտումները մերձավոր Արևելքում, հանգամանք, որն իր քաղաքական շրջանակների մեջ է առնում նաև Չայոց հարցը: Քաղաքակրթական տեսակետից նա առաջնությունը տալիս է Անգլիային, որի տիրապետական ձգտումները հետամուտ են զուտ տնտեսական նպատակների և չեն սպառնում հպատակ ժողովրդի ազգային ինքնությանը:

Հնագույն ժամանակներից սկսած հայ գաղափարաբանությունն անցել է երեք ասիճան՝ ազնվականական, հոգևորական, մտավորական և բոլոր այդ աստիճաններով ազգային գոյության ծրագրի հիմքում դրված է եղել անկախության սկզբունքը: Մինչև քրիստոնեությունը հայերը կողմնորոշված էին դեպի Արևելք՝ դեպի Սասանյան Պարսկաստան, հանգամանք, որ մի էական չափով պայմանավորված էր նաև եթնիկական ընդհանրությամբ: Քրիստոնեությունը առաջադրում է կողմնորոշման արևմտյան ըմբռնումը դեպի Բյուզանդիա: Սակայն երկու պարագայում էլ հայոց մաքառումը հանուն անկախության եղել է ոչ միայն պետական, այլև հոգևոր գիտակցման խորհրդանիշ: Դարեր շարունակ ազգային մաքառման դրոշակակիրը եղել է հայ ազնվականությունը, սակայն, թուրքական ցեղերի ներխուժման հետևանքով սկսած 11-րդ դարից, փոշիանում են նախարարական տները, և ազգային գաղափարաբանության դեկլանցիոն է հոգևոր դասին, որին, հիրավի, վիճակված էր բացառիկ դեր հայոց վարչական, մշակութային ու դիվանագիտական գործում: Նա դավանում էր արևմտյան քրիստոնեական կողմնորոշում, և այս նշանաբանով է Արցախի մելիքների տևական ջանքերով իրականացվում ռուսների մուտքը Անդրկովկաս և Հայաստան:

Այսպիսով 19-րդ դարասկիզբը շրջադարձ է նշանավորում հայոց պատմության մեջ, և մինչև 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակը ռուսական կայսրության հարավային քաղաքականության շահախնդրություններով մահմեդական հազարամյա մղձավանջից ազատագրվում են պատմական Հայաստանի հիմնական տարածքները: Տեղի է ունենում տնտեսական ու մշակութային բուռն զարգացում, հայոց տարրը նշանակալից դեր է ստանձնում կայսրության տնտեսական, պետական ու զինվորական ասպարեզներում, ազգային ղեկավարությունը անցնում է մտավորականությանը:

Ի՞նչ նոր մոտիվներ է բերում մտավորականությունը ազգային շարժմանը: Մինչև 19-րդ դարի 80-ական թվականները, ըստ Շանթի, հայ մտավորականությունը բոլորել է երեք սերունդ: Այդ սերունդների «երազն ու քարոզը» հիմնականում հանգում է հայ կյանքի եվրոպականացման, եվրոպա-

կան գաղափարներն ու կրթությունը յուրացնելուն: Ազատագրական շարժման առանցքում դրվում է Արևմտահայաստանը: Վերելք է ապրում ազգային ինքնագիտակցումը (նույնիսկ տուրք տալով բացառիկության մի որոշ միտումի), մշակվում է ազատագրական գաղափարաբանությունը՝ Ալիշանի «Հայոց Աշխարհիկից», Աբովյանի «Վերքից» մինչև Բաֆֆու հեղափոխական վեպերը: 80-ականների սերունդը ազգային ազատագրության գաղափարը դնում է գործնական ուղիների վրա, և այս պարագայում առաջատարի դերը ստանձնում է Հայ Հեղափոխական Դաշնակցությունը: Ազգային հեղափոխության վերաբերյալ պահպանողական միտքը մեղադրանք է հարուցում, թե դա պատճառ դարձավ թուրքական կառավարության հաշվեհարդարին, որը ջարդի ու կոտորածի մատնեց հայ բնակչությանը: Շանթը մերժում է այդ մտայնությունը: Լոյալ լինել ամենօրյա հալածանքների, կողոպուտի ու հոշոտող բարբարոսության հանգամանքներում, նշանակում է փոշիանալ իբրև ազգ: Եվ մի՞թե գերադասելի չէ մաքառումը, որ հատկանիշ է արժանապատվության, անհատականության ու անձնագոհության: Տալով երևույթի պատմական զնախատականը, Շանթը անվերապահորեն պնդում է, որ «անխուսափելի էր բոլորը, բնական հետևանք բնական պատճառներուն», և որ «մեր այս վերջին քառասուն-հիսուն տարիներու հեղափոխական շարժումները ոչ միայն հանցանք մը ու մեղադրանք մը չեն հայուն համար, այլ անոր ամենեն մեծ արժանիքը և վերաջպես անոր ամենեն մեծ հենարանը...» (5, 202):

Վերլուծելով առաջին համաշխարհային պատերազմի և դրան հաջորդած տարիների իրադարձությունները, Շանթը բացահայտում է հույսերի ու ակնկալությունների փլուզման մի ողբերգական պատկեր: Դիվանագիտական բազում խոստումներով մեծ տերությունները քարտեզի վրա գծադրեցին երեք Հայաստանների անկախությունը՝ Կիլիկիա, Երևանյան հանրապետություն, Սևրյան միջին Հայաստան (հինգ վիլայեթների միասնությամբ), և արդեն որքան հավանական էր թվում այդ ամենի ներհյուսումը Մեծ Հայաստանի անձայրածիր սահմաններում՝ Կիլիկյան ծովափից մինչև Կուր գետը: Սակայն աշխարհի հզորների մարդասի-

րական խոստումները շուտով մարեցին անհատական շահերի մշուշում, և Հայաստանը դրվեց ռուսական ու թուրքական պետությունների ներհաշտ բաժանման փաստի առաջ: Արդյունքում ստացվեց Կարսի, Արդահանի և Սուրմալուի գավառներով հավելված մի Արևմտյան Հայաստան՝ Թուրքիայի տիրապետության տակ, և Արցախ-Ղարաբաղից ու Նախիջևանից մասնատված մի Արևելյան Հայաստան՝ Խորհրդային Ռուսաստանի ենթակայության ներքո:

Այս կորուստներից հետո թվում է, թե անհնարին է խուսափել նախատիճեցից և անկասկած է «խոհամիտների» պնդումը, թե անմտություն, հանցանք ռոմանտիկական թեթևամտություն էր կրակի հետ խաղալը, թե թույլ տրված սխալը պարտադրում է վերաքննել «հին արժեքները» և խելամտորեն մոտենալ ազգի գոյության ու ապագայի հարցերին: Շանթը ոչ մի վերապահություն չէր հանդուրժում հայկական ազատագրական մաքառումների վերաբերյալ: Նա առանձնացնում է քննադատների երկու խումբ. քննադատներ, որոնց իղեալը մարդկությունն է, բայց ոչ ազգությունը, որն ինքնին անիմաստ է դարձնում ինքնության ու անկախության գաղափարը, և քննադատներ, որոնք կողմնակից են ազգային գոյությանը, բայց անկարելի ու անհնարին են համարում ազգային գոյությունը: Թերևս մի բան արժե ազգային գոյության դրույթը՝ հոգևոր արժեքների զարգացման հիմքի վրա: Սակայն, ըստ Շանթի, դա միանգամայն անհեռանկար է ժամանակային հարաբերության իմաստով, քանի որ առանց անկախության ցնորամիտ պատրանք է ազգային գոյության ամեն մի հեռանկար: Ուստի, «ինչպես երեկ, ինչպես այսօր, այնպես էլ վաղը նույնն է հայոց ծգտումը և ուրիշ բան ալ չի կըրնար ըլլալ, մինչև, որ մենք ալ մտնենք վերջապես ազատ ու առողջ ազգերու շարքը» (5, 213):

Հրապարակախոսական իր աշխատությունը Շանթն ավարտում է «Անկախության ծգտումը գոյության հարց է» ծրագրային դրույթով: Անդրադառնալով այդ դրույթի մեկնությանը, հրապարակախոսն ամենից առաջ սխալ է համարում միագիծ, մեկընդմիջտ ու անփոփոխ համարվող ամեն մի կողմնորոշում: Կողմնորոշումը թելադրվում է կոնկրետ-պատմական հանգամանքով: Ինքնին ուշագրավ

է, որ թեև Շանթը անվերապահորեն մերժում էր բոլշևիկյան կոմունիզմը, սակայն տվյալ հանգամանքներում գերադասելի էր համարում ռուսական կողմնորոշումը, պատճառաբանելով, որ Ռուսաստանի հարավային քաղաքականությունը տակավին ավարտված չէ և դրանում օբյեկտիվորեն իր նպատակն ունի հայ ժողովուրդը: Թե ինչ արդյունք կտա ազգային այդ ծգտումը, ինչ կորուստներ ու զրկանքներ կվիճակվեն հային մաքառման ուղիներում, ցույց կտան կյանքը և պատմությունը, բայց որ անկախության գաղափարը միակ ճշմարիտն է, ենթական չէ վարանումի: «Գալու են ծանր վայրկյաններ,- գրում է Շանթը,- ուր խորհիլ ու լռել պիտի ստիպեն մեզի մեր տերերը, գալու են օրեր բողոքի ու պահանջի, կրավորական դիմադրության կամ ներգործական շարժումներու, և զենքի և արյան, մինչև որ կտորկտոր փրցնենք մեր իրավունքները և հասնինք մեր անկախության» (5, 218): Պատմության համաշխարհային շարժումը տանում է դեպի ազգերի արթնացում, և անկախության գաղափարը ցնորք չի իրապես, քանզի հին դավանանքներին փոխարինելու է եկել ժամանակակից մարդկության ամենաբարձր, ամենաազնիվ ու ամենաարդար դավանանքը՝ «ազգերու հավասարության, ազգերու ինքնորոշման և ազգերու անկախության դավանանքը»:

Շանթի կյանքը անմնացորդ նվիրում եղավ ազգային այս ծրագրի իրականացմանը: Լինելով «Համազգայինի» և Փալանճյան ճեմարանի հիմնադիր անդամներից մեկը և ավելի քան երկու տասնամյակ տնօրինելով այդ հաստատությունները, նա, որպես մանկավարժ, գրող ու հասարակական գործիչ, որոշակի ուղղություն տվեց սփյուռքահայ գաղափարաբանությանը և սերունդների հիշողությունը նորոգեց հայությանը հայ պահելու և ազգային անկախություն նվաճելու պատգամախոսությամբ:

1989

ԱԶԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՔՅԱԼԸ

Ինքնորոշման ու երկունքի այն դարաշրջանը, որին ընդառաջեց հայկական իրականությունը 50-60-ական թվականներին, մտավոր գործունեության ոլորտների մասնագիտական ստորաբաժանում կատարեց և յուրաքանչյուր բնագավառում առաջադրեց ժամանակի կրթությունը ներշնչված անհատականությունների: Ասպարեզ եկան հրապարակախոսներ, բանաստեղծներ, գրողներ, փիլիսոփաներ մանկավարժներ, լեզաբաններ, որոնք իրենց կոչման գիտակցությունն ունեին և բոլորն էլ ամբողջական էին ավարտված ու կատարյալ իրեն տարերքի մեջ: Բայց պիտի ծնվեր մեկը, մի համապարփակ անհատականություն, որ միացներ մտավոր շարժման բոլոր օղակները, համակարգեր ժամանակի ամբողջ հոգևոր փորձը և դառնար խորհրդանիշ: Այդ անհատականությունը Միքայել Նալբանդյանն էր: Ասպարեզ գալով պատմականորեն նախակոչված առաքելությամբ, նա ցույց տվեց, թե ինչ արժե հանձարեղության բնական ունակությունը մի անձի մեջ և ստեղծագործական իր կարողությունները դրսևորեց պոեզիայում ու գեղարվեստական արձակում, գրական քննադատության մեջ ու հրապարակախոսական արեստում, գիտական քննախոսություններում ու փիլիսոփայական մեկնություններում, իր միտքն զբաղեցրեց տնտեսագիտության, պատմագիտության, մանկավարժության, բարոյականության, գեղագիտության, սոցիոլոգիայի, լեզվաբանության տեսական արժարծունեությունով և ամենուրեք եղավ ինքնատիպ, անկրկնելի ու աներկրորդ:

Բանաստեղծը: Հայ պոեզիան հայտնաբերում էր քնարական հերոսին: Ներարժեք անհատը, ընդվզելով իրականության ընկալման ռացիոնալիստական միագծության դեմ, իր էությանը գիտակցում էր արտաքին աշխարհի բազմանշանակ կապերով, զգում բնության, սիրո կարոտի, կյանքի ու մահվան անպարփակ խոհականությունը: Եվ քանի որ նա իր հոգևոր կեցությունն անբաժանելի է դիտում հայրենիքի գաղափարից, ուստի և այդ գաղափարն ամեն-

ուրեք զունավորում է նրա անձնական ապրումների լինելության ներշնչանքը: Այսպես է ձևավորվում գաղափարի բանաստեղծը: Արտագեղելով ներարժեք անհատի ինքնաբավ խոհականությունը («Լուսին», «Վազող ջրին», «Աղմիք») և մտորելով հավերժականի ու անցավորի փիլիսոփայական խորհուրդը («Անցած օրերի», «Կյանք», «Ստածողություն»), ռոմանտիկական մեծությամբ վեճ բացելով աշխարհի աններդաշնակ կառուցվածքի դեմ և որոնելով ճշարտությունը երևելի իմաստասերների պատգամախոսություններում («Ճշմարտությունը», «Առօրյա աշխարհ», «Ապոլլոնին», «Հենրիկոս Թովմաս Բոքլի հիշատակին», «Ժ. Ժ. Ռուսսոյի հիշատակին»), վերապրելով իր հայրենիքի թշվառ կացությունը և հուսավառելով ազգը ազատագրական պայքարի հավատով («Հայ մարդու հայրենիքը», «Իտալացի աղջկա երգը», «Օշական», «Հիշենք»), Նալբանդյանը մարդու հոգեկան էներգիան մղում է հեղափոխական լարվածության, նրա քաղաքացիական հավատամքն իմաստավորելով ազատության զինվորի առաքելությամբ.

*Ներկա օրերում այլ ինչ սև քնար,
Մուր է հարկավոր կորիճի ձեռքին,
Արյուն ու կրակ թշնամու վրա,
Այս պիրի լինի խորհուրդ մեր կյանքին:*

Նալբանդյանի պոեզիայի քնարական այս կոնցեպցիան իր ձևակերպումը գտավ «Մանկության օրեր» և «Ազատության» հիմներգերում, որոնք քաղաքացիական քնարերգության կատարյալ օրինակներ են և իրենց խոհական-փիլիսոփայական մտածումների ավարտվածությամբ, հզոր ներշնչանքով և ձևի ներդաշնակությամբ հայ բանաստեղծության անփոխարինելի արժեքներից են:

Արձակագիրը: Գեղարվեստական արձակը ժանրային որոնումների շրջան էր ապրում: Ինքնաճանաչումը պահանջ էր առաջադրում ստեղծելու այն հայելին, որի մեջ կենդանի պատկերներով ցուլանում է կյանքը իր բազմակողմանի դրսևորումներով: Զգացվում էր վեպի անհրաժեշտությունը: Ժանրի ձևավորման գործում իր նպաստը բերեց Նալբանդյանը: «Մինին՝ խոսք, մյուսին՝ հարսն» (1857) վի-

պակով նա գեղարվեստական արձակը լիցքավորեց լուսավորական գաղափարներով, սյուժեի ընթացքը կառուցեց սոցիալական կոնֆլիկտի վրա և հանգույցները լուծեց կատարյալ մարդու դիդակտիկայով:

«Մեռելահարցուկ» (1859) վեպում ընդարձակվում է հասարակական միջավայրի գեղարվեստական պատկերը: Սյուժետային բարդ կառուցվածքի մեջ առնելով կյանքը, գրողը ընդգծում է կոնֆլիկտի սրությունը, միմյանց հակադրելով ժամանակի սոցիալական ու գաղափարական միտումները: Իդեալի և իրականության բախումը տարբերակում է կերպարների սոցիալ-հոգեբանական բնույթը, հանգամանքների մեջ ձևավորելով գեարվեստորեն անհատականացված տիպեր: Սոցիալական քննադատությամբ և տիպականացման արվեստով Նալբանդյանը որոշակի ուղղություն տվեց հայ ռեալիզմի զարգամանը: Իր կառուցվածքով և բովանդակության հարստությամբ գրական մի բացառիկ երևույթ է «Հիշատակարանը» (1858-1860): Յուրատեսակ այդ հանրագիտարանում, ուր համատեղվում են խոսքի գեղարվեստական ու հրապարակախոսական բանաձևումները, արտացոլում են գտել ժամանակի հայ հասարակական կյանքի ներքին տեղաշարժերը, իմաստավորված սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, գեղագիտական մեկնություններով:

Գրական քննադատը: «Այն ազգը, որ չունի կրիտիկա, չունի և մատենագրություն, պատճառ, մատենագրություն առանց կրիտիկայի. միևնույնն է, ինչպես մարմին առանց հոգու...»: Հարցն առաջադրվում է ճիշտ ժամանակին: Ձևավորվում է գրականությունը, ուրեմն անհրաժեշտ էր գիտականորեն հիմնավորել նրա գեղագիտական չափանիշները և նրա զարգացումը նախանշել որոշակի ուղղությամբ: Հասարակական գիտակցության համակարգում ինքնորոշվում է մտավոր գործունեության մի նոր բնագավառ՝ տեսական ու պատմական տարբերակված նախադրյալներով: «Հաղագս հայկական մատենագրության ճառ», «Հառաջաբան թափառական հրեայի», «Կրիտիկա «Հանդես նոր հայախոսության», «Ազային թատրոն Պոլսի մեջ», «Կրիտիկա Սոս և Վարդիթերի», «Աշխարհաբարի քերականության ներածություն» հոդածներով ու ուսումնասիրություններով Նալբանդյանը հիմք դրեց հայ պրոֆեսիոնալ քննադատությանը: Ելնելով այն սկզբունքից, որ «բնական աշխարհի մեջ ոչինչ բան չկա, ոչինչ բան չի կատարվում առանց խորհրդի» և միանգամայն հստակ ըմբռնելով այն ճշմարտությունը, թե այդ խորհուրդը «պիտո է կարելի բան լինի, այսինքն ժամանակի հանգամանքներին հարմար», քննադատը ընդգծում է գրականության հասարակական միտվածությունը՝ կյանքը պատկերել այնպես, ինչպես այն կա, պախարակել արատավորը և միաժամանակ «քարոզել սեր, խղճի ազատություն, մարդկային բանական արժանավորություն»: Ինացաբանական այս ըմբռնումի վրա Նալբանդյանը խարսխում է իր տեսությունը, հաստատելով, թե «բանաստեղծությունը ևս նույնպիսի ճշգրիտ հիշատակարան է, ինչպես պատմությունը և սահմանելով, թե «ճշգրիտ և ստույգ մատենագրությունը մի հայելի է, որի մեջ ցուցնում է ազգի կյանքը»: Ռեալիզմի նալբանդյանական տեսությունը հենվում էր գեղագիտական այն մեկնակետի վրա, թե «գեղեցկության մոտավոր սահմանը բնության մոտ լինելը կամ բնության նմանվելն է»: Տեսաբանը մերժում է գեղեցիկի բացարձակության վերաբերյալ իդեալիստական դրույթները, գեղարվեստական պատկերի կոնկրետ -պատմական բովանդակության մեջ որոնում գրականության էսթետիկական արժեքայնությունը:

Հրապարակախոսը: Իր խառնվածքով, բնավորության տարերքով, մտքի տիպաբանական ծուլվածքով հրապարակախոս էր Նալբանդյանը և հրապարակախոսական պաթոսի շնչառությամբ թարմացրեց մտավոր գործունեության բոլոր ասպարեզները՝ բանաստեղծությունը, գեղարվեստական արձակը, հուշագրությունը, քննադատությունը, փիլիսոփայությունը, բանասիրությունը, նամականին: «Երկու տող», «Երկրագործությունը որպես ուղիղ ճանապարհ», «Մխիթար Սեբաստացի և Մխիթարյանք», «Նկատողությունք» «Հեզելը և նորա ժամանակը» տրակտատները հրապարակախոսական արվեստի իսկական գլուխգործոցներ են, որոնց մեջ գիտելիքների սինթետիկ հոսքը, մտքի էներգիան, նպատակի որոշությունն ու աշխարհայացքի

ավարտվածությունը արտակարգ գեղեցկություն են ստանում ոճի պլաստիկ զուգորդումներով, պատմական ու փիլիսոփայական կատեգորիաների տևողության խոր ըմբռնողությամբ: Դարաշրջանի մտածողության բարձրակետից քննելով հայ ժողովրդի կեցության հարցերը, Նալբանդյանը դրանք լուսարձակեց Ռուսաստանի և Եվրոպայի հասարակական զարգացման օրինաչափությունների գիտական իմացությամբ և հայ հրապարակախոսությունը դուրս բերեց ազգային ինքնաբավ սահմանափակությունից դեպի գաղափարների համաշխարհային ոլորտները:

Հրապարակախոսական աշխատություններում առավել խորությամբ դրսևորվեցին Նալբանդյան-մտածողի փիլիսոփայական և սոցիոլոգիական հայացքները: Բնափիլիսոփայական նրա աշխարհայացքը ներհյուսված է դիալեկտիկական մատերիալիզմով: Ընդունելով մատերիայի առաջնությունը ոգու նկատմամբ, Նալբանդյանը վերնաշենքային երևույթների լինելությունը պայմանավորում էր բնության ու հասարակական հարաբերությունների ներգործությամբ. «Մարդը ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև բարոյապես ենթակա է բնության ազդեցության... Մարդը իր գաղափարը առնում է բնությունից: Ինչ չափով ճանաչել և առել է նա բնությանը, համեմատ այդ չափին կլինի նրա գաղափարների ու հասկացությանց ազնվությունը: Ահա մի օրենք, որ բնավ բացառություն չունի»: Իմացաբանության հարցում նա ելնում է աշխարհի ճանաչելիության սկզբունքից՝ մարդու բանական ու զգայական ընկալման գործակցությունը միացնելով գիտության ու փորձի նախադրյալներին: Նալբանդյանը դիալեկտիկ էր: Տիեզերքը նրա պատկերացմամբ նախաստեղծ է, որին ներհատուկ են փոփոխման ու նորոգման, ծագման ու զարգացման իր հարաշարժ իրենքները:

Նալբանդյանի պատմահայեցությունն առաջադրում է մատերիալիստական խորաթափանց կռահումներ: Պատմությունը նրա ընկալմամբ լոգիկական ընթացք է, ուր պետությունը, ազգությունը, հասարակությունը, մարդու կեցության հոգևոր ու նյութական պայմանները ենթակա են օբյեկտիվ օրենքների պատճառականությանը: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում հասարակական կառուցվածքը ճանաչելու,

վերլուծելու, վերափոխելու վերաբերյալ հայեցողական տեսությունները գործնական փիլիսոփայությամբ մերժելու նալբանդյանական միտումը: «Ուզու՞մ ես փիլիսոփա դառնալ քո ազգի համար,- շեշտում է Նալբանդյանը,- ապա ուրեմն ուսիր քո ազգի կյանքը, նորա հասկացողությանց աղբյուրը, նորա պետքերը: Այդ կյանքի բարվոքելը է ամենամեծ և ճշգրիտ փիլիսոփայությունը»: Փիլիսոփայական մատերիալիզմի այս մեկնակետը սոցիոլոգիայի բնագավառում հանգում է ամբողջ մարդկության առաջ ծառայած բազմակնճիռ գորդյան հանգույցի, այն է «տնտեսական խնդրի», որպես առհասարակ ամեն կարգի ազատության նախապայմանի հայտնությանը, քանզի առանց այդ խնդրի լուծման «հասարակությունը յուր ընկերական և ընտանեկան հարաբերությանց մեջ ազատ չէ»: Այս խնդրի լուծման առաջ է կանգնած ամբողջ մարդկությունը, և սրված հակասությունների օրհասական պահը Նալբանդյանին հուշում էր սոցիալական հեղափոխության անհրաժեշտությունը: Այստեղ իսկ նա մի առանձնահատուկ միսիա է վերագրում ռուս ժողովրդի ազատագրական պայքարին, կռահելով, թե «Ռուսիո ազատությունը ընդհանուր մարդկության վերաբերությամբ մեծ խորհուրդ ունի»: Մարդկության համաշխարհային ազատագրության այս կոնտեքստի մեջ Նալբանդյանը որոնեց հայ ժողովրդի սոցիալական ու ազգային ազատագրության ուղին:

Դժվար է մի անհատի կարողությունների և կարճատև կյանքի տևողության մեջ տեղադրել մտավոր ու հասարակական գործունեության այն համատեղումները, որ յուրահատուկ էր Նալբանդյանին: Բայց արտասովոր այդ սխրանքը կատարել է նա, իր մտքի էներգիան տրամադրելով նաև թարգմանությանը, հայոց լեզվի տեսության ու քերականության հարցերին, բնագիտական հանրամատչելի ձեռնարկների ստեղծմանը, պատմաքննական մեկնություններին, էպիստոլյար թղթակցություններին, «Հյուսիսափայլ» ամսագրի խմբագրական աշխատանքներին, ապա նաև մեծ գործի պատվերով Լոնդոնից Կալկաթա ձգվող տարածության չափումներին:

Ժամանակին ռուս հեղափոխական-դեմոկրատների բա-

ռապաշարուն հաճախ էր հոլովվում «առաքյալ» հասկացությունը, որ խորհրդանիշ էր 60-ականների սերնդի պատմական կոչման: Ճշմարտության «սուրբ և բարձր միսիայի» այդ աքսորյալ քարոզիչներին «ազատության առաքյալ» էր անվանում նաև Նալբանդյանը: Եվ դա հավատո հանգանակ էր, որովհետև ինքը ևս առաքյալ էր՝ ճշմարտության և ազատության առաքյալ:

ՄՅՈՒԺԵԻ ՄԱՐԴԿԱՅԻՆ ՁԵՎԱԿԵՐՊՈՒՄԸ ՐԱՖՖՈՒ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Հայ դասական գրականության առաջին մեծություններից է Հակոբ Սելիք-Հակոբյան-Րաֆֆին: Ժառանգելով Աբովյանի և Նալբանդյանի գրական գաղափարական ավանդները, նա հարստացրեց դրանք սոցիալական ու ազգային զարգացման նոր հարցադրումների մեկնությամբ և մի քանի էական գծերով նշանավորեց 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գրականության ու հասարակական մտքի բովանդակությունը: Հիրավի, որ անկրկնելի եղավ նրա առաքելությունն այդ ասպարեզում: Ստեղծագործական բացառիկ կարողություններով օժտված, նա գրական, հասարակական կյանքն զբաղեցրեց իրապատում ակնարկների, ուղեգրությունների, պատմվածքների, վեպերի, պատմաքննական տեսությունների, հրապարակախոսական ու քննադատական հոդվածների անընդմեջ հոսքով, ուղղություն տվեց տասնամյակների գրական շարժմանը և ազգային գաղափարաբանությունը տոգորեց ազատագրական պայքարի ռոմանտիկական խանդավառությամբ: Եթե փորձելու լինենք համակարգել Րաֆֆու գեղարվեստական պատկերներն ըստ բովանդակային կառուցվածքի, ապա կարելի է տարբերակել երեք գլխավոր հոսանքներ: Առաջինը բնաշխարհագրական, էթնիկական տեղագրությունն է, որ նրա գեղագիտական-փիլիսոփայական սիստեմի մեջ ձև է տալիս հայրենագիտության կոնցեպցիային: Րաֆֆու համոզմամբ, հայրենագիտությունը, որ յուրացվում է «կյանքի ու սումնասիրությամբ», ամեն ինչի սկիզբ ու նախապատճառ է, այսինքն ազգային պետքերը ձեռնարկելուց առաջ պետք է ճանաչել հայրենի երկիրը: Եվ նա իր վեպերում, ուղեգրություններում, ակնարկներում վերակերտեց հայրենի բնաշխարհը, որոշակի սահմանների մեջ առավ Հայաստան աշխարհի տարածքը, գծագրեց նրա ռելիեֆը, պեյզաժը, կլիման, էթնիկական կազմությունը, որոնք արտակարգ հարստություն են տալիս նրա սյուժեներին, ընդլայնում դրանց ճանաչողական արժեքը:

Երկրորդ հանգամանքը հայոց ազգի սոցիալական կառուցվածքի հետազոտությունն է: «Խաչագողի հիշատակարանը», «Ոսկի աքաղաղ», «Կայծեր» վեպերում, պատմաբանախոսական ուսումնասիրություններում ու հրապարակախոսական հոդվածներում Րաֆֆին տարրալուծել է հայ հասարակության դասային կառուցվածքը, վերլուծել նրանցից յուրաքանչյուրի կենցաղային, սոցիալական, բարոյական նկարագիրը ազգի պատմական հեռանկարի վրա:

Վերջապես երրորդ հոսանքը հայոց պատմությունն է: Հին ավանդություններից, առասպելներից, ավերակ բերդերի հուշիկներից, ձեռագիր հիշատակարաններից Րաֆֆին վերստեղծեց հայ ժողովրդի հազարամյակների կենսագրությունը և նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ինքնաստեղծման դրվագների մեջ հայտնաբերեց բարոյաէթիկական մնայուն արժեքներ:

Թեմատիկ այս ոլորտների մեջ առնելով հայկական իրականությունը, Րաֆֆին քննեց ու վերլուծեց ժողովրդի սոցիալական ու ազգային գոյության հարցերը և ընդլայնեց հայ աշխարհայացքը դարաշրջանի առաջադեմ գաղափարներով:

Հետազոտողները սովորաբար Րաֆֆու ստեղծագործությունը մեկնում են ազգային ազատագրության գաղափարի տեսակետից, միանգամայն անուշադրության մատնելով նրա սյուժեների ընթացքին ուղեկցող այլևայլ կենսապատկերների իմացական նշանակությունը: Սույն հոդվածով ես փորձում եմ առաջադրել նոր տեսանկյուն՝ մարդու պրոբլեմը, որը էական ընդգծում ունի Րաֆֆու գեղարվեստական պատկերների համակարգում և նկատելիորեն ընդլայնում է նրա ստեղծագործության փիլիսոփայական տարողությունը: Նորագույն հետազոտողները ընդգծում են, որ «ռոմանտիկները որոնել և գտել են ոչ թե պատրանքային աշխարհը, այլ իրական աշխարհը, որի մեջ պետք էր ապրել» («Вопросы литературы», 1983, N 4): Այս տեսակետից ռոմանտիկական գրականության մեջ առանձնահատուկ նշանակություն ունի անհատի կենսաստեղծման պրոբլեմը: Կնոջ, ընտանիքի, սեռի, հաճույքի ոլորտներում հայտնվում է անհատը իր բիոլոգիական ու հոգեբանական զգացողու-

թյուններով, որոնք արդեն առնչվում են մարդու պրոբլեմի հետ, նպաստում մարդկային ֆենոմենի հետազոտությանը:

Դեռևս իր առաջին՝ «Սալբի» վեպում Րաֆֆին նրանց հոգեկան աշխարհը տոգորում է մարդու անհատական կամքի ու անձնական մղումների ազատության զգացողություններով: Սալբին և Ռոստամը վերապրում են բռնության դատապարտված ազգի ողբերգությունը, որը միաժամանակ անդրադարձնում է նրանց անձնական երջանկության պատրանքների խորտակումը տզիտության ու բռնության կապանքներում: Սալբիի համոզմամբ երջանկություն է «սիրել այն, որ գեղեցիկ է, որ վսեմ և ազնիվ է...», երբ ինչպես Ռոստամն է ասում, մարդը «ապրում և շնչում է պոեզիա», այնինչ իրականությունը սոսկ կրքերի գռեհիկ խաղ է և կամայականության համատարած մղձավանջ: «Սերը,- ասում է Սալբին,- յուր երկնային, ազնիվ, քնքուշ և լուսեղեն կերպարանքով մարդկային հոգու սուրբ և մաքուր զգացումներից ամենագեղեցիկը, ամենաքաղցրը և աստվածեղենն է», ուստի և պետք է «մարդկությանը տալ այն ինքնական հնարը, այն մաքուր համազգացումը, սրտի և հոգու այն սուրբ ձգտումները, որ նրանք ինքնաբերաբար, որպես մի ներքին աստվածային ձայնի դրդմամբ, ինքնուրույն ճանաչեին իրենց արդար պարտքը, իրենց վայելուչ պատշաճը և անմեղադրելի բարին»: Րաֆֆին խորապես վերապրում է իր ռոմանտիկ հերոսների տառապանքը, որոնք հեռանալով չարությամբ անհիծված հասարակությունից, փորձում էին խաղաղ հանգրվան գտնել բնության էկզոտիկայում, ուր գեղեցկանում է «բանաստեղծական կյանքի պարզ ու անմեղ պոեզիան»: Հունանիստական մույնպիսի կարեկցանք են արծագանքում նաև «Հարեմ» վեպի հերոսների ողբերգական ճակատագիրը: Եթե ընդունենք, որ Ալմաստի ու Մեխակի խորտակված սիրո, խափշիկ Հուդդի կորսված երջանկության հեքիաթը ազգային վշտի զգացումներով են թաթախված, ապա Միրզա Շաֆիի և Բագիմի ճակատագրի մեջ բեկվում է ընդհանուր մարդկային մի բողոք անհատի կամքը ոչնչացնող ֆեոդալական իրավակարգի դեմ: Անարդար աշխարհում դատապարտված «անբախտ արարածների» տխուր երգն է, որ արտաբերում է բանաստեղծ Միրզա Շաֆին, հու-

սալով, թե շուտով «անպիտանների դարը կանցնի» և կգա արդարություն, խղճի ու հավասարության բաղձալի օրը՝ մարդուն վերադարձնելով իր բնական ազատությունն ու հոգեկան անկախությունը: Նույն այդ մոտիվն է հնչում «Գեղեցիկ Վարդիկը», «Անբախտ Հռիփսիմեն», «Ուխտյալ միանձնուհի», «Բիրի Շարաբանի» պատմվածքներում, որոնցից յուրաքանչյուրը մի խորտակված կյանքի պատմություն է: Այսպես կործանվում է Սոնան զոհ դառնալով ծնողների սնահավատությանը, այսպես կործանվում է նաև հավիտյանս մոգության դատապարտված Շաֆին, որ չկարողացավ իր և Ղումարի սերը փրկել բռնության հետապնդումից, վերջապես կործանվում է Վարդիկը՝ ինքնասպանությունը գերադասելով օտար բռնակալին հանձնվելու անարգանքից, անպատասխան թողնելով անարդար աշխարհի հանդեպ իր վշտագին մրմունջը. «Ի՞նչ է մեր կյանքը, ի՞նչ բանի պետք է նա... Միայն նրա համար պիտի ապրենք, որ տնով տեղով, որդիներով և աղջիկներով բանենք և գործենք խանի համար... Սեզնից ավելի բախտավոր չեն արդյոք վայրենի անասունները, նրանք... նրանք ազատ են, նրանց առաջ միշտ բաց է աստծու սեղանը»:

«Ձահրումար», «Մինը այսպես, մյուսը այնպես», «Ոսկի աքաղաղ» վեպերում Ռաֆֆին ընդլայնում է հասարակական կենցաղի ու բարքերի գեղարվեստական համապատկերը, որն իր հետ բերում է մարդկային նոր տիպեր ու կերպարներ: Հայ գրականության մեջ նոր երևույթ էր Վարդուհու («Մինը այսպես, մյուսը այնպես») կերպարը: Վեպի էջերում նա հայտնվում է ընդամենը միայն մի պատկերում, սակայն որոշակի ընդգծում է տալիս իր բնավորությանը: Ազատամիտ, անսովոր պահվածքով, ամեն կարգի պայմանականություններից ու կաշկանդումներից ազատ այդ մենակյաց օրիորդը եղել է Եվրոպայում, հարստացրել իր հետաքրքրությունների աշխարհը ու թեև ձեռք չէր բերել հիմնավոր ուսում ու անձնական կյանքի կայուն հեռանկար, անյուամենայնիվ գաղափարապաշտ էր, նպատակի հետամուտ: Սիրահար էր գեղարվեստին և ազգային մտավորականության մթնոլորտը շարժում էր իր անհանգիստ, եռանդոտ ու խորապես ինքնամոռաց բարեգործական նվիրումներով:

Հոգեբանական անակնկալներ է հայտնաբերում Սոֆիի կերպարը: Հասարակաց տների այդ հերոսուհին, «խորտակված սրտի մոխրի մեջ» տակավին ուներ «շատ մաքուր և շատ անարատ կայծեր», որոնք շարժում են նրա մարդկային արժանապատվության բնազդները, նրա հոգեբանական լարումները բարձրացնելով աշխարհի ու մարդկության հանդեպ մաղձոտ ընդվզումի: Ինքնին ուշագրավ է հյուրանոցի «կարմիր սենյակում» պառկած Սոֆիի մերկության պատկերը, որ Ռաֆֆին զուգորդում է պատից կախված համապատասխան նկարների մանրամասն նկարագրությունների հետ, ուր որոշակի ընդգծում ունեն կնոջ մերկության էսթետիկական ընկալումն ու բիոլոգիական հաճույքի տրամադրող վայելքը: Ըստ էության Ռաֆֆին հայ գրականության մեջ բերեց կնոջ մերկության, սեռական վայելքի բիոլոգիական զգացողությունը: Այս իմաստով «Հարեն», «Մինը այսպես, մյուսը այնպես», «Ձահրումար» վեպերը գեղարվեստական պատկերի մեջ մի նոր էջ են բացում հայ գրականության մեջ և այստեղ դժվար չէ նշմարել վերածնության արվեստի ներթափանցումը Ռաֆֆու ռոմանտիզմի ոճական համակարգում:

Բիոլոգիական էության արթնացումները, որ յուրովի ակնարկում են կնոջ ազատության, բարքերի այլափոխության նորահայտ միտումները, որոշակիորեն ճեղքեր են առաջ բերում ընտանիքի և բարոյականության ավանդական ըմբռնումների մեջ, ասպարեզ տալով արտամուսնական կապերի, դավաճանության, սեռական հաճույքի հոգեբանական գրգռները: Սա բոլորովին այլ բան է, քան հարենական բռնությունն ու բռնաբարության բնազդական կիրքը, քանի որ իբրև սկիզբ ուներ կնոջ ազատ կամքի և բիոլոգիական եսի ինքնագիտակցումը: Հենց այս հանգամանքն է, որ որժեքայնության աստիճանի է բարձրացնում կնոջ ֆենոմենը, միանգամայն նոր նշանակություն տալով մարդու բիոլոգիական կեցությանը: Առհասարակ սա ամբողջ հեղաշրջում նշանավորեց համաշխարհային գրականության մեջ, ընձեռելով ոչ միայն սյուժեների, կենցաղի, հասարակական կապերի, բարքերի նկարագրության անսպառ հարստության, այլև խորապես նպաստեց անահատի

որպես միավորի հոգեբանական կառուցվածքի հետազոտությանը: Ե՛հիշտ է մարմնականի պաշտամունքը Րաֆֆին տակավին կախման մեջ էր դնում սոցիալական ու բարոյական իրավունքի պարտադրականությունից, այնուամենայնիվ կնոջ գեղեցկության, կանացիության գերիմաստ հրապույրների, տրվելու և մերծեցման հաճույքի կենսահոգեբանական իմանենտը հանդես է գալիս որպես ինքնաբավ վայելքի խորհրդանիշ: Եվ սակայն հոգևոր-զգացական այն բռնկումները, որ եվրոպական ռոմանտիզմի գրականության մեջ (Ժորժ Սանդ, Ստենդալ, Յյուզո) ասպարեզ էր տալիս ազատ և ինքնիշխան անհատի կենսաստեղծման ուտոպիային, հայ գրականության մեջ նախապես դրվեց հասարակական իդեալի ենթակայությանը: Սոֆին, Դիաչկովը («Ձահրումար»), Անիչկան («Մինը այսպես, մյուսը այնպես») որքան էլ բացատրելի են անցման շրջանի ներհակություններում իրենց անահտականությունն ինքնորոշելու ձգտումներում, այնուամենայնիվ նրանց անձնական ակտիվության մղումները դրական բովանդակություն չեն ստանում, որ ի հայտ են բերում իրենց էզոիստական նկրտումներն ազգային ուտոպիայի հանդես: Հայկական ռոմանտիզմի անհատը իր ներքին անսահաման հնարավորությունները, իր ակտիվությունը, կենսաստեղծման ունակությունները կարող էր հայտնաբերել միայն ազգային-հասարակական իդեալի գիտակցությամբ (Վահե Արամյան, Քաջբերունի, Ռուբեն Արուսյան):

Համաշխարհային ռոմանտիզմի ընդհանուր սիստեմում մի յուրատեսակ սոցիալական աշխարհայեցություն է գծում թշվառությունը: Արտացոլելով դասային կայուն կապերից անջատված և տակավին կենսական նոր կապերի մեջ դրված անհատի անօգնական դեգերումները, առավել քայքայման դատապարտված մանր-բուրժուական խավերի սոցիալական էլեգիայի ձևով, թշվառությունը ռոմանտիկական գեղարվեստական սիստեմում հանդես եկավ որպես ինչ-որ ճակատագրորեն անխուսափելի և վերուստ սահմանված չարիք: Պրուդոնի «Աղքատության փիլիսոփայությունը» թշվառության սոցիալ-փիլիսոփայական մեկնությունը եղավ, իսկ Յյուզոյի «Թշվառներ» վեպը՝ գեղարվեստական

տական կոնցեպցիան: Թշվառությունն իբրև մարդկային կեցության գեղարվեստական ընկալման առաջին փորձերը հայ գրականության մեջ արտահայտություն գտան Աբովյանի («Ձգացմունք ցավալից...», «Բայաթիք») և Ալիշանի («Բանք պանդուխտի») ստեղծագործություններում և արդեն ամբողջական կոնցեպցիայի ձևով Դուրյանի «Թատրոն կամ թշվառներ» դրամայում: Րաֆֆին հայտնաբերեց թշվառության սոցիալական ստրուկտուրան: Որքան էլ երևույթը իր մեջ կրում է ռոմանտիկական վերացարկման որակի միտում, այնուամենայնիվ Րաֆֆին այն ներկայացնում է որպես սոցիալական տեղաշարժերի հետևանք, նշմարելով նրա կոնկրետ-անհատական վիճակը: Սարդկությունը բաժանվում է հակադիր բևեռների՝ մի կողմում «այս աշխարհի ուժեղները» հագնում են հարստության վայելքից, մյուս կողմում՝ թշվառությունը ահավոր սարսափի մեծ կախվում է անողոր ճակատագրի պես, որից պարզապես փրկություն չկա:

Թշվառությունը գրականության մեջ է բերում տիպերի իր կազմը՝ մարդկային ճակատագրերի ուրույն անդրադարձումներով, տառապանքի ու զրկվածության ցավազին վերապրումներով: Եվ արդեն տիպերի այս շարքում Րաֆֆին հայտնաբերում է ռոմանտիկների համար այնքան նախասիրած գունատ, միհար և բարակացավով հիվանդ անհատին, որն իր արտաքինով գրեթե խորհրդանիշ դարձավ հասարակությունից օտարված, ռոմանտիկական խորհրդավորություն ներշնչող գրական կերպարի համար: Այս տեսակետից հատկապես ուշագրավ է Քաջբերունու կերպարը. «Նրա դեմքը չէր ցույց տալիս ոչինչ ուրախություն, կարծես թե հիվանդությունը վաղուց արդեն ծանոթ է եղած նրան՝ դալուկը թողել է միհար թշերի վրա յուր դեղնագույն ներկը: Նրա սև աչքերը, թեև նվաղած էին, բայց նրանց մեջ վառվում էր խորհրդավոր հուր, որ տալիս էր նրա մռայլոտ դեմքին ազդու կենդանություն»:

Միանգամայն ակներև է, որ «Ոսկի աքաղաղ» վեպում Րաֆֆին արծարծում է սոցիալական այն խնդիրները, ինչ առաջադրում էր հրապարակախոսական հողվածներում և նրա իդեալական հերոսները շատ հաճախ բառացիորեն

արտասանում են այն դրույթները, ինչ գրողը ձևակերպում է հրապարակախոսական հողվածներում: Եվ սակայն այն ամբողջ կենսափիլիսոփայական հարստությունը, որ ընդգրկում է վեպը, ոչ մի կերպ չի կարելի տեղադրել հրապարակախոսության շրջանակներում: Հենց այստեղ էլ պետք է որոնել գեղարվեստական պատկերի իմացաբանական նշանակությունը: Վերջին հաշվով «Ոսկի աքաղաղ» վեպի սոցիալական հարբերությունների ետևում գործում են մարդկային հարաբերություններ, սյուժեի հոսքի մեջ առնելով զգացմունքների անձնական արտագեղուններ, հոգեբանական կապեր, կյանքի պատմություններ՝ Ավետ ապերը՝ կապիտալի ներխուժումից տրոհվող նահապետական գյուղի մտահոգություններով, Սիմոն Յագորիչը՝ խարդախ գործարքների սովոր այդ պաշտոնաթող «պոլիցիական չինովնիկը», որի համար բարոյական միակ սկզբունքը հափշտակելն է, Նունեն՝ Մասիսյանների ընտանեկան բռնությունից իր սերը փրկելու համարձակ արարքով, Գայանեն՝ բնական արատով հավիտենապես դատապարտված հոգու լուռ ցավերով, Իդան՝ գեղեցիկ ու հմայիչ ռուս աղջիկը՝ ակամա հայտնված առաջին սիրո հոգեբանական գալարումներում, Հռիփսիմեն՝ աղջկական վաղ արբունքի և կանացիական ձևավորման տարիների բիոհոգեբանական հեղաբեկումներով և այլն: Վերջապես հենց ինքը՝ Պետրոս Մասիսյանը, որ ինչքան էլ գրոտեսկի միտումնավոր խեղաթյուրումներով է ներկայանում իբրև սոցիալական միավոր, այնուամենայնիվ հետաքրքրական է իր բնույթի մեջ, մարդկային բնավորության իր ներքին մղումներով, անհատական հակումներով, հասկացողություններով, ըմբռնումներով, կյանքի փիլիսոփայությամբ: Այս բոլորը մարդկային ֆենոմենը վերլուծող շերտեր են, որոնք ընկալելի, տեսանելի են միայն պատումի գեղարվեստական ձևի մեջ:

Մարդու պրոբլեմը սոցիալ-փիլիսոփայական լայն տեսադաշտի վրա է դիտված «խաչագողի հիշատակարանը» վեպում: Այն հիասթափությունը մարդու և մարդկության նկատմամբ, որ չարության բնագոյներ է արթնացնում քավոր Պետրոսի հոգում և մղում ոճրագործության, իր նստվածքներում թաքցնում է նաև անհատական մի խորը ող-

բերգություն: Նա, որ հնարամիտ էր, ֆիզիկական ու մտավոր կարողություններով օժտված և կարող էր պիտանի լինել մարդկությանը, ակամա դատապարտվել էր չարության անեծքին, որ համատարած է, ամենուրեք, որպես բռնության, կամայականության հավիտենական տրվածք: «Մարդիկ իրանք են ստեղծել ինձ նման պատիժը իրանց համար... Ես նրանց մեղքերի հրեշավոր ծնունդն եմ» ասում է քավոր Պետրոսը, ներքուստ զգալով խղճի արթնացման ու վերադարձի զգացումները, որ ավաղ այդպես էլ մնում են անպատասխան. «Ինչո՞վ կարող եմ ես բախտավոր լինել, երբ իմ սրտի մեջ միշտ պատերազմ կա և մանավանդ չարը ավելի զորեղ է, քան բարին»:

Վեպի գաղափարը Ռաֆֆին լուծում է լուսավորիչներից ժառանգած դրապաշտական մի փիլիսոփայությամբ, թե մարդը բնությամբ բարի է ծնվում և եթե դառնում է չար, ապա դրա արմատները պետք է որոնել նրան շրջապատող միջավայրում: Հետևաբար, մարդկային գործունեությանը օգտակար ուղղություն տալու համար անհրաժեշտ է բարեփոխել հասարակական անբնական կազմակերպությունը:

«Խաչագողի հիշատակարանը» վեպում Ռաֆֆին սյուժեի գաղափարական լուծումը ուղեկցում է մարդկային ֆենոմենը տարրալուծող հոգեբանական օղակներով, որոնք ամբողջացնում են չարի և բարու հավիտենական գոյակցության ռոմանտիկական կոնցեպցիան: Ճիշտ է, որ աշխարհը անիծված է նախաստեղծ չարությամբ, ճիշտ է, որ չարն ավելի հզոր է, քան բարին, բայց ամեն ինչ անդարձ կորուսյալ չէ և կա մի աներևույթ ուժ, որ նույնպես նախաստեղծ է, կան բարին ու գեղեցիկը, որ հավասարակշռում են կյանքի տիեզերական հավերժությունը: Այդ ուժն է, որ ստեղծում է հասարակություն, ուղղություն տալիս ազգերի ու մարդկության ինքնահաստատ մաքառումներին, իմաստավորում ամեն մի գոյություն և նպատակի ձգտում: Եվ այստեղ է կատարյալի խորհուրդը, երազանքի գեղեցկությունը: Ինչ էլ լինի մարդկային բնույթի մեջ գործում է հաճույքի մի գեղեցիկ տարերք, որ մշտապես տոգորում է նրան մի վերին ներդաշնակության զգացում, դեպի բնություն, ուր կա մաքրող, վեհացնող և ներշնչող մի հավերժու-

թյուն: «Գեղեցիկ էր այն առավոտը: Որքան ախորժ էր հովասուն օդի թարմությունը, խնկարկված բյուրավոր ծաղիկների անուշահոտությամբ: Ինչպես ուրախ երգում էին արեգակի առաջին ճառագայթները ցողազարդ տերևների վրա: Ամեն ինչ սքանչելի էր, ամեն ինչ խորին, անսահման բերկրությամբ զվարճանում էր բնության սրբազան տաճարի մեջ: Տխուր էր միայն իմ սիրտը»: Այս արտագեղունները Մուրադի հոգեկան աշխարհը լիցքավորում էին ինչ-որ անրևույթ զգացմունքների գեղեցկությամբ, ուր թաքնված է բարության սկիզբը, սիրո կախարդական զորությունը: Հայտնվում է Նենեն և վեպի փիլիսոփայական տարողության մեջ առնում սերը որպես կամքի խորհրդանիշ, բնության գերիմաստ արժեք, մարդկային հոգին մաքրող զորություն: Բայց այն, ինչ անում է Նենեն, վեր է մարդկային առաքինության սովորական չափանիշներից: Մուրադի բարեգթությունը նրա էությունը տոգորում է զգացմունքի անսովոր բաբախումներով: Ստեղծված է հոգեկան ներքին կապը, որից այլևս չէր կարող ազատվել: Եվ որովհետև սերը հավատարմություն է, Նենեն զրկանքների, տառապանքների դառնությունը կրելով, հասնում է Սիբիր՝ ամոքելու տաժանակրության դատապարտված իր սիրեցյալի վիշտը: Սերը վերաճում է գաղափարի և Մուրադը պանծացնում է այն որպես հավատ, որպես սրբազան երդում և արարչություն. «Սիրո հրեղեն կայծակը փայլատակում է իմ սրտի խավարի մեջ և կարծես երկնային կրակով զտվում, մաքրվում են իմ վատ կրքերը ամեն ախտերից... Ով սեր, ով դու երկնային զորություն, որ ծավալում ես թշվառականի հոգում կյանք և խաղաղություն, որ ամրացնում ես նրա կամքը և լցնում ես նրա սիրտը պայծառ հույսերով,- և այնուհետև բանտի խավարը, երկաթի կապանքների ծանրությունը այլևս զգալի չէ լինում նրան...»:

Չարության, մարդատյացության այն կիրքը, որ համակում է Սարհատի («Ջալալեդդին») էությունը, միանգամայն այլ իմաստ է ստանում Ռաֆֆու մեկնաբանությամբ, թե նա «բնությամբ բարի էր, բայց հանգամանքները նրան չար էին շինել»: Եվ այսպես էլ «Ջալալեդդին» վիպակի հերոսների հոգեկան լարումները միայն ընդվզումի ու անեծքի կրքո-

տությամբ չէ, որ արթնանում են: Նրանց մեծության խոհերի ներքին ծալքերում Ռաֆֆին հայտնաբերում է անձնական ապրումների քնարական արտագեղուններ, որոնք վիպակի գեղարվեստական տարողությունը շերտավորում են մարդու ճակատագրի փիլիսոփայական արձագանքներով: Վերջին հաշվով այն ակնարկը, թե Սարհատը «շատ ազգեր և շատ աշխարհներ էր տեսել, բայց իր կյանքում ոչ մի լավ մարդու չէր հանդիպել», չարության մաղձի ետևում թաքցնում է կարոտի ափսոսանքը, մարդու և մարդկային ոչնչացման ողբերգական զգացողությունը, մարդկայնության արժեքների կարոտը, ատելությունից առաջացած այն «ագնիվ բարկությունը», որ «բխում է սիրելուց»: Այս իմաստով նրա կերպարը ստանում է անհատի կործանման ողբերգական երանգ: Նա, որ բնությամբ շնորհված էր մարդկային բարձր արժեքներով և այլ հանգամանքներում կարող էր «ուրիշ տեսակ մարդ» լինել, հալածված ու անդաստական կյանք ունեցավ և թափառեց աննպատակ ու անհանգրվան: Այսպես էլ նա, արդեն մահացու վերքով Մստոյի վրանում ավանդում է իր հոգին՝ հեղելով սիրելի Ասլիի արցունքները և իր հետ տանելով հայրենական վիշտն ու անկատար մնացած իր զոհերի ողբերգական հառաչանքը:

«Խենթում» Ռաֆֆին ստեղծում է մի շարք հանգույցներ, որոնք վեպի գեղարվեստական կառույցի մեջ են առնում մարդու պրոբլեմը: Բնութագրելով իր մարդկային էությունը, Վարդանն ասում է. «Կենսական պայմանների այդ դրությունը ծնում է հրեշներ՝ ինձ նման հրեշներ... Դուք, բարեկամներ, երևի դեռ այնքան չեք ճանաչել ինձ, որպես եմ ես իսկապես... ես այն մարդերից եմ, որ շատ վաղ սովորեցի չարը չարով վճարել: Իմ ձեռքերը շատ անգամ շաղախված են եղել արյունով, բայց ոչ երբեք մի անմեղ արյունով... Գուցե բարոյագետը կանվանե ինձ անբարոյական, եղեռնագործ, զազան, զուցե քահանան մեղավոր կհամարե ինձ, բայց փույթ չէ, ես պետք է վարվեմ այնպես, ինչպես որ պահանջում է կյանքը: Իսկ երբ մարդիկ կդադարեն չար լինելուց, երբ խաղաղությունը և քրիստոնեական եղբայրասիրությունը կթագավորե աշխարհի վրա, ես պատրաստ եմ լինել ամենաբարին և համբուրվել իմ թշնամիների հետ...»: Դժ-

վար է ասել, թե ինչ է գերիշխում այս ինքնախոստովանության մեջ՝ խղճի արդարացու՞մը, թե՞ կորսված արժեքների ողբերգական զգացողությունը: Մի բան պարզ է, որ հանգամանքները խաթարել են նրա մարդկային էությունը, բարու և գեղեցիկի մղումները օտարել չարության ակամա բնագոյներով: Ուր տիրում է բռնության իրավունքը, մարդու կործանումն անխուսափելի է և եթե չարությունը կիրք է ծնում, իսկ բարին՝ զգացմունք, ուստի բարության սկիզբը, որ մարդկային է իրապես, կորցնում է իր արժեքը:

Վեպում մի միջանկյալ պատմություն կա, որ ինքնին շատ բան է ասում մարդկային ճակատագրերի ողբերգական անխուսափելիության մասին՝ Խաչոյի դուստր Սոնայի նահատակության տխուր հուշը, բնությամբ հրաշակերտված և բռնությամբ առևանգված մի գեղեցկություն, որ զոհ դարձավ չարությամբ անհիժված աշխարհի դաժանությանը, թողնելով միայն կույր նախապաշարմունքով մերժված մի մենավոր գերեզման: Այս պատմությունն է ահա, որ ճակատագրի անեծքով հետապնդում էր Լալային, ցողի պես մաքուր և երազի նման անշոշափելի մի կատարյալ արարած, որ չար աչքից թաքցրել էր կանացի իր էությունը, բայց բնության ծայնով աղջկական զգացողություններն էր արթնացնում Վարդանի հանդեպ ունեցած սիրո անսովոր բաբախումներում, բոլորովին անգիտակ, թե գեղեցկության իր արժեքը ողբերգություն գուշակող ինչպիսի կրքերի էր տրամադրում Ֆաթթահ բեկին և թոմաս էֆենդուն: Հոգեբանական այս հանգույցում մարդկային բնույթի տարրալուծման միանգամայն հետաքրքրական փորձ է կատարում Րաֆֆին թոմաս էֆենդու կերպարով. «Մի շատախոս, խաբեբա, կարծիք, կլորիկ մարդ, որ բացի մարդից ամեն բանի նման էր»: Թոմաս էֆենդին արտաքին իր նկարագրին համապատասխան այլանդակ էություն ուներ՝ ազգադավ էր և մատնող, չար էր ու դավադիր, մի խոքով, ծախու բախտախնդիր, որ հայտնվել էր հայրենի երկնակամարի տակ, ի կատար ածելու թուրքական պետության տնտեսական ու քաղաքական կեղեքման բռնի իրավունքները: Ինքնին հասկանալի է, որ այսպիսի նկարագիր ունեցող մարդը բարոյական որևէ կաշկանդում չպետք է ունենար Լալային տիրելու

ցանկություններում, հնարավոր արժեքների դեմ գործի դնելով բնագանգական իր չարամտությունը: Բայց տեղի է ունենում անակնկալը. Թոմաս էֆենդու մեջ հայտնվում է անսովոր զգացումը՝ սերը Լալայի հանդեպ և արդեն կորցնելով վերջին հույսը, նա ընկրկում է իր կատարած ոճրագործությունների ծանրության տակ և հանձնվում զղջման ու խղճի խայթի հոշոտումներին: Հոգեբանական այս բեկումնը Րաֆֆին մեկնաբանում է յուրովի. «Ամբողջ տիեզերքի մեջ չկա մի բան, որ այնպես խոնարհեցներ մարդերին, որպես սերը: Մարդկության ամենասարսափելի հրեշները, որ դղրդում են աշխարհները, որ ներկում են արյունով երկիրները, որ ահուղողի մեջ են պահում ազգերը, խոնարհվում են, ծունկ են չոքում սիրած կնոջ առջև. այստեղ միայն նրանք մարդ են և հանդիսանում են մարդկային բոլոր թուլություններով»:

Հոգեբանական վերափոխությունը զգացմունքի և խղճի ռոմանտիկական մեկնությամբ, բխում է վիպական հանգամանքների գաղափարական ու բարոյաբանական թելադրականությունից: Սակայն Րաֆֆին թոմաս էֆենդու այլափոխությունից արտածում է մի այլ իրողություն, որի բացատրությունը երևի պետք է որոնել միջոլոգիական հնագույն պատկերացումներում: Դարեր հետո վերածնված Հայաստանի երազային ուտոպիայում Վարդանը հանդիպում է թոմաս էֆենդուն: Անհավանական էր ոչ միայն նրա գոյությունը, քանի որ Վարդանը նրա դիակը գտել էր Ալաշկերտի լեռների ստորոտում և թաղել քրդերի գերեզմանատանը, այլև այն, թե մի կատարյալ հասարակություն ինչպես կարող էր հանդուրժել թոմաս էֆենդու նման մի ճիվաղի: Եվ սա Վարդանի զարմանքը փարատում է հետևյալ կարգախոսությամբ. «Այժմ ես կրկին հարություն առա... Մի՞թե դու չես հավատում հոգեփոխության վարդապետությանը: Իմ թշվառ հոգին անցավ ամենամաքուր կենդանիների մարմնի միջից, մի քանի տասնյակ տարիներ գայլի մարմնի մեջ կեղեքում էի, հափշտակում էի, ապրում էի որսալով... մի քանի տասնյակ տարիներ շան մարմնի մեջ հաչում էի, քծնվում էի և պտույտ գալիս այն մարդիկների շուրջը, որոնք ինձ հաց էին տալիս, մի քանի տասնյակ տարիներ

օծի մարմնի մեջ ուղրվում էի գետնի վրա և պատահած ժամանակ խայթում էի... մի քանի տասնյակ տարիներ էշի մարմնի մեջ զռում էի, ականջներիցս այնքան քաշեցին, որ գլխումս խելք չմնաց... վերջապես իմ թշվառ հոգին մտավ առյուծի մարմնի մեջ, այստեղ բավական մաքրվելով և սրբվեցավ նա: Այս շրջանը կատարեց նա երկու հարյուր տարվա ընթացքում: Եգիպտոսի մումիաները հազարավոր տարիներ մնում են պիրամիտների տակ, անհամբերությամբ սպասելով հոգիների վերադարձին, բայց իմ հոգին ավելի շուտ կատարեց իր շրջանը»: Մի սրամիտ պատասխա՞ն էր այս, թե՞ գիտական ճշմարտություն, դժվար է ասել, սակայն հավաստի է, որ Ռաֆֆին քաղել է այն շամանիզմի և հնդուիզմի կրոնափիլիսոփայական հավատալիքներից: ¹ Ամենահավանականը թերևս աթմանի և բրահմանի մասին հին հնդկական ուսմունքն է, «ամեն մի առաջադիմության վերջնական նպատակը աթմանի ազատագրումն է բնությունից և միաձուլումը բրահմանի հետ» և ըստ հոգիների հավիտենական վերաբնակեցումը կարգավորող աթմանի օրենքի, աթմանի հոգին կերպարանափոխվում է կենդանիների մարմնի մեջ և կատարում լավ կամ վատ գործողություններ: ² Բրահման մարդու բարոյական կատարելագործման խորհրդանիշ է, որ կյանքի վերջնական նպատակը գծում է ամեն կարգի մեղքերից ու մոլորություններից հոգու ազատագրման ուղին, որին հասնելու համար մարդ պարտավոր է կատարել զոհողություններ, ընդհուպ մինչև մարմնական ինքնառնջացումը: Բարոյական կատարելագործման այս իմաստն է դրել Ռաֆֆին Թոմաս Էֆենդու ինքնասպանության մեջ:

Ազգի ազատագրության նախապատրաստության ծրագիրը Ռաֆֆին անխզելիորեն կապում էր մարդու կատարելագործման գաղափարի հետ: Կրթել միտքը, ազնվացնել հոգին, ամրացնել մարմինը ինքնին նշանակում է բարեկարգել հասարակությունը, մաքրել այն հողի կրքերից, գռեհիկ բնազդներից, ընծեռել մարդուն կամքի գիտակցու-

թյուն, արժանապատվության զգացում, ու աշխատանքի ու վաստակի սեփական ունակություն: Այս տեսակետից Ռաֆֆին տակավին չսպառնված արժեքներ է տեսնում բնական մարդու պահպանված մասունքներում: Քրդական մի «պարզ նահապետական ընտանիքի» բարքերը դիտելով՝ վարդանը խորհրդածում է. «Այժմ հասկանում եմ, թե ինչու մարդկության առաջին զույգը բուլրովին մերկ էր ապրում, նրանք սկսեցին ծածկվել այն ժամանակ, երբ զգացին, թե ինչ բան է մեղքը: Այդ ժողովուրդը դեռ չգիտե, թե ինչ բան է մեղքը և այդ պատճառով նրան անծանոթ է այն գաղափարը, որ աշխարհային լեզվով կոչվում է ամոթ, պատկառանք և պատշաճավորություն: Ահա մի գեղեցիկ ժողովուրդ իր սկզբնական պարզության մեջ, դրանից կարելի է հրաշալի բան շինել»:

Պատմական վեպի համար ժամանակագրությունը, Ռաֆֆու խոսքերով ասած, «չոր կմախք» է միայն, որ գիտական մեկնությանը նյութ է տալիս փաստերի համադրական վերլուծությամբ բացահայտելու անցյալի եղելությունները, իսկ գեղարվեստական պատկերին՝ շարժման մեջ դնելու մարդիկ, հարաբերությունները, ճակատագրեր և հենց այդտեղ է, որ «դեպքերը շատ անգամ զարմանալի կատակներ են պարունակում իրենց մեջ և ամենահասարակ իրողությունը արտահայտում է մի խորին փիլիսոփայական միտք»: Հիրավի դեպքերի միկրոաշխարհում թաքնված գաղատնիքները փիլիսոփայական իմաստ են ստանում, երբ կապակցվում են պատմության ժամանակի անկռահելի խորհուրդներին: Եվ այստեղ է, որ վեպը իմացաբանական իր նստվածքով պատռում է ժամանակագրության շրջանակները և թափանցում պատմության գաղափարի համապարփակ ուղորտները, մարդկանց արարքների, իրադարձությունների շարժման մեջ հայտնաբերելով պատմության գաղափարի, կամ պատմության աշխարհայացքի վերին միացնող ոգին: Այդ ոգին կրոնն էր, որ և՛ հանդես էր գալիս իբրև պատմության աշխարհայացք, և՛ կարգավորում օրենքի ու իրավունքի, անցավորի ու հավերժականի, գոյի ու անգոյի, մարմնի ու հոգու առեղծվածները: Պատմության ներքին բախումները ձև էին առնում կրոնական գաղափա-

1 Այս հավատալիքների մասին տես Յ. Ս. Соколов, *Культ животных в религиях*, М. 1972

2 *Стеу Философская энциклопедия*, т. 2, М. 1962, с. 273

րի մեջ և սա ստեղծում է աշխարհի փիլիսոփայական իր սիստեմը՝ խղճի, բարոյականության, մարդասիրության յուրօրինակ սկզբունքներով: Ֆաթալի խանը միանգամայն լավ էր գիտակցում, թե ինչ արժե իմամի խոսքը,- որ «բովանդակում էր իր մեջ ամբողջ ցեղի հավատն ու համակրությունը», բայց կյանքը, աշխարհը, մարդու կենսաբանական գրգիռը փիլիսոփայական խորհուրդներ ունեն, որ դրդում էին ծերունի իմամին հրաշագործ մաջունի՝ անմահական այդ դեղի հայտնությամբ հուսալու նոր վերածնունդ, քանզի աշխարհը իր վայելքն ունի և կյանքը անցավոր է դառնալես, իսկ «ծածուկ աղանդի» պալատական քարտուղարը, որ կարդացել էր իմաստասիրական գրքեր, հերքում էր կրոնքները՝ իբրև վնասակար, իբրև ազգերի եղբայրությունը խափանող և նրանց մեջ թշնամություն սերմանող մի վարդապետություն», ավիոնի թմբեցնող միրաժի մեջ մոռացնելով «աշխարհի վշտերը»:

- Մի՞թե դուք վշտեր ունեք,- հարցրեց իմամը ծիծաղելով:

- Ես վշտեր չունեմ, բայց ուրիշի վշտերը նեղացնում են ինձ...,- ասաց նա փիլիսոփայական զվարճասիրությամբ,- աշխարհի մեջ շատ չար ու բարի են տեսնում... կան մարդիկ, որ ամեն հնարներ գործ են դնում իրենց կյանքը երկարացնելու համար, որոնք կամավ կարճեցնում են իրենց կյանքը և մահվան մեջ են որոնում հանգստությունը»:

Այսպես երևույթները իրենց տարերքի թաքուն շերտերում ծնում են նաև իրենց բացասումը, առօրյա աշխարհի էմպիրիկ զգացողություններին հակադրելով վերին, փիլիսոփայական հանգրվանը: Եվ հենց սա է պատմության գաղափարը: «Եթե հարցնելու լինես Արծվանիկի գյուղացիներից, թե այդ ում գերեզմանն է, ինչու է այդ քարանձավը ուխտատեղի դարձել, նրանք քեզ այսքանը միայն կարող են պատասխանել, թե այդ այրի մեջ մի ժամանակ մի ճգնավոր էր բնակվում, երբ նա մեռավ, թաղեցին հենց իր ճգնարանում. նա շատ սուրբ մարդ էր, դրա համար էլ ժողովուրդը պաշտում էր նրան»: Սա մի դերվիշ էր, որ միտքը սուգած, «գերբնական գիտությունների» ոլորտը, իրերի բնույթն էր փորձում ճանաչել Լոկմանի, Պլատոնի, Արիստոտելի, այլ իմաստունների ոգով և խորհուրդներ տալիս Ֆա-

թալի խանին դեպքերի ընթացքի միանգամայն ճշգրիտ գուշակությամբ: Աշխարհի վայելչություններից հրաժարված, թողած իրական կյանքի պետքերը, միտքը սևեռած վերացական գաղափարների հոգեզմայլություններին, նա փորձում էր երկնայինը կապակցել երկրայինի հետ, կրքերի գռեհիկ տարերքները «մեղմել բնության ու խղճի արթնացումներով և «մաքրել ներքին մարդը», այսինքն կատարելագործել հոգին: Բաֆֆին միանգամայն որոշակի միտումով է այս գիծը ներհյուսում վեպի գաղափարի մեջ: Նա, որպես գեղագետ, պատմության շարժումը դիտում է հումանիստական հայեցակետից, եղելությունների իմաստը չափելով էմպիրիկ ժամանակի և հավերժական ժամանակի արժեքայնությամբ: Թող որ իրական ժամանակը ավելի հզոր լինի, քան փիլիսոփայականը, բայց կա մի վերին կարգավորող սկզբունք, որը բացարձակ է, տիեզերական և դեպի որը ձգտում է մարդկության հավաքական իդեալը: Երկու այդ ժամանակների հարաբերականության իմաստով ուշագրավ է Ֆաթալի խանի և դերվիշի զրույցը: Սպասվող ճակատամարտից առաջ խանը գուշակության է հրավիրում դերվիշին և սա գուշակում է հաղթանակ, բորբոքելով բռնակալի գոհունակությունը, բայց մի վերապահությամբ, թե այդ հաղթանակը ժամանակավոր է, քանի որ ժամանակ հետո կկատարվի մի ավելի սարսափելի կռիվ, որտեղ նա պարտություն է կրելու: «Այդ ոչինչ,- պատասխանում է Ֆաթալի խանը,- մի քանի շաբաթներից հետո թող աշխարհը կործանվի, ինձ համար փույթ չէ, բավական է, որ ես այսօր կռվի դաշտից հաղթող կվերադառնամ»:

Իսկ երբ դերվիշը հայտնում է ավելի դաժան անխուսափելիությունը, թե պարտությունը կվերջանա նրա մահով, խանը պատասխանում է. «Միրելի դերվիշ... Դուք գուշակում եք ապագայի մասին. մինչև ապագայում կատարվող կռիվը դեռ բավականին ժամանակ կա, թեև կարճ ժամանակ: Բայց այդ կարճ միջոցում ևս կարող են շատ փոփոխություններ պատահել: Գուցե այն ժամանակ ձեր զնդակները բոլորովին ուրիշ կերպ ցույց կտան... Գիտեք դերվիշ... պատերազմական հաղթությունը պատերազմող մարդու համար իր առանձին քաղցրությունն ունի, որպես

որսը որսորդի համար: Այսօրվա հաղթությունը այնքան անսահման ուրախություն կպատճառե ինձ, որ ես այդ ուրախությունը երբեք չէի ցանկանա փոխել իմ ապագա կյանքի հետ»: Այսպես էլ, պատմությունը շարժվում է ըստ էնպիսի արժեքայնությունը և փիլիսոփայական ժամանակը իր ավանդությունն է հյուսում դարերի համար, որպես պատմության հիշողություն:

Ժամանակի այս փիլիսոփայությունը եթևական միանգամայն հետաքրքիր ռեֆլեքսներ է ի հայտ բերում, երբ գործում է մարդկանց վարքի ինքնաբավ շրջանակներում, մարդիկ, որոնք բնական արարածներ են և բնավ հավանություն չունեն պատմության սուբյեկտ լինելու: Այս գծի վրա փիլիսոփայական ժամանակի իրենց հուշն են ստեղծում Սյուրին, Ահմեդը, Փարիշանը՝ ազգությամբ հայ, բայց բռնությամբ հավատափոխված, և սակայն իրենց թաքուն պահվածքով հավատարիմ եկեղեցու և հայրենիքի հավիտենական սրբությանը: Բայց եթե սրանց վարքը ներմբռնելի է իրապես և չի պարտադրված խղճի մեղանչումով, ապա Սառան իր հոգու բաղադրությունը դեռ պիտի ստուգեր մի անձնագոհությամբ, որին երևի անսովոր են անդարձ մոլորյալները: Ձևու բերդի գրավումը, որ ճակատագրական հանգույց էր Դավիթ-Բեկի գլխավորած ազատագրական պայքարի համար, Սառային ակամա ներքաշում է իրադարձությունների դրամատիկ ընթացքի մեջ, ուր նա հանդիպում է ռոմանտիկական հասակի իր սիրո զգացումներն արթնացրած հորեն հայր սուրբին: Վերհուշերն անցյալի մեջ հայտնաբերում են խորտակված գեղեցկության ցավագին զգացումները, որ ավաղ այլևս չի հուշում դարձի արահետ և Սառան փորձում է իր հանցավոր արարքի խոստովանությամբ հարթել հոգեբանական պատմեշը: «Դու ինձ հետ չես խոսում, երևում է դեռ չես ներել ինձ, դեռ առաջվա նման բարկացած ես ինձ վրա: Խորեն, նայիր ով է խոսում քեզ հետ, այն կինը, որին մի ժամանակ սիրում էիր դու, որին հետո ատեցիր: Քո առջև չոքած է նա, այն թշվառը, որ նույնպես սիրում էր քեզ, երբ մի մաքուր և անարատ աղջիկ էր: Քո առջև չոքած է նա, որպես մի հանցավոր, որ

ոչնչով չի կարող քավել իր մեղքը, եթե դու չներես նրան»: Թուլությունը մարդկային է, և Խորենը նրա թախանձագին զղջանքը սփոփում է արդարացնող ներողամտությամբ, թե ինքը ևս մեղավոր է դեպքերի սխալ ընթացքի համար, քանի որ իր մեջ կամքի ուժ չգտնվեց գորավիզ լինելու մի անփորձ աղջկա ճակատագրին և փրկելու նրան անկունից, թե անջատումը բնավ էլ չմեղքեց իր սերը և ինքը առհավետ կորած համարելով ածնական երջանկության հույսերը, իր մեղքերը քավելու համար մտնում է վանք, որը սակայն չի տալիս նրան «սրտի խաղաղություն և հոգու անդորրություն», մինչև որ իրադարձությունները անջատում են նրան հուսահատ ներանձնությունից և նվիրաբերում հայրենիքի ազատության գործին: Հոգեբանական նահանջը միանգամայն բացատրելի է մարդկայնորեն՝ չէ՞ որ արդեն ոչնչով չես փոխի այն, ինչ արդեն եղել է, իսկ ժամանակը փիլիսոփայական հաշտությամբ է թողություն տալիս մարդկանց մեղքերին այս ունայն աշխարհում: Սակայն դա ներում էր միայն, բայց ոչ կյանքի ընդհատված պատմության ներհյուսում, քանզի զղջումը նույնքան էնպիսի զգացում է, որքան աննախադեպ չէր կրքերի բնագանցական շեղումը: Բայց, ահա, երբ Սառան վեր է բարձրանում իր անձնական մղումների ինքնաբավ զգացողություններից և իր երակներում հայտնաբերելով հինգերորդ դարի «հայոց տիկնանց» հայրենասիրական ոգին, քաջությամբ ու հնարամտությամբ վտանգելով իր կյանքը հայթայթում է պաշարված բերդի բանալիները, միանգամայն նոր որակ են ստանում նրա վարքի բարոյական արժեքները և Խորեն հայր սուրբը իր էությունը մաքրում է էնպիսի ժամանակի չնչին բնազդներից և փիլիսոփայական ժամանակի մեջ հայտնաբերում իր կորցրած սերը. «Ես մոռանում եմ, Սառա, մոռանում եմ բոլորը, թե որքան ցավ, որքան դառնություն պատճառեցիր ինձ քո անհավատարիմ վարմունքով: Ոչինչ ապաշխարություն չէր կարող քավել այդ հանցանքը. ոչինչ սպեղանի չէր կարող բժշկել իմ սրտի վերքը, իսկ այս գիշեր բոլորը անցավ: Դու ապացուցեցիր, որ արժանի ես սիրվելու, և ես իմ հոգու բոլոր զորությամբ կսիրեմ քեզ»:

Ինչպես առհասարակ յուրահատուկ է ռոմանտիզմի պո-

ետիկային, Բաֆֆու հերոսները ինչ-որ բան լինելուց առաջ բարոյա-էթիկական որևէ սկզբունքի կրողներ են և մանավանդ թե իրենց անհատական վարքով հաստատում են բարոյական որևէ դրույթ, գաղափար, տեսակետ: Այս իմաստով այդ հերոսները ինչ-որ հարաբերության մեջ ստեղծում են որոշակի մոդելներ, որոնք հանդես են գալիս որպես գեղարվեստական ընդհանուր սխտեմը միացնող օղակներ: Այդպիսի մոդելներ են օրինակ Սամվելի և իր հոր, Մերուժանի և իր մոր, Սամվել-Աշխես, Մերուժան-Ռոմիզդուխտ սյուժեները, ինչպես նաև այլ հոգեբանական միավորներ. հերոսների նմանօրինակ մոդելավորումը Բաֆֆին կարգավորել է ռոմանտիկական պսիխոլոգիզմի գեղարվեստական միջոցներով, որոնք վեպի բովանդակությունը հարստացնում են կյանքի, աշխարհի, մարդու բարոյ ու անքննելի առեղծվածների մեկնությամբ: Դիտենք, օրինակ, թե Բաֆֆին հոգեբանական ինչպիսի ռեֆլեքսներ է հայտնաբերում վիպական սյուժեի ենթաշերտերում գործող հերոսների ներաշխարհում: Ինչպես հայտնի է, ըստ պատմագիրների վկայության, Սամվելը սպանում է ոչ թե իր հարազատ մորը, այլ մայրացու Ռոմիզդուխտին, որը Շապուհ արքայի քույրն էր: Եվ ահա ինքնին ուշագրավ է, որ Բաֆֆին ոչ միայն շրջադասել է պատմական իրողությունը վեպի գաղափարն առավել սուր արտահայտելու համար, այլև Ռոմիզդուխտի կերպարն օժտել է մարդկային բարձր առաքինություն ներշնչող զգացողական-հոգեբանական արտազեղումներով: Այդ առաքինությունն ամենից առաջ ելնում էր բարոյական որոշակի համոզմունքից: Ռոմիզդուխտին հայտնի էին իր երկրի իմաստուններից մեկի կարծիքը, թե «Պարսից թագավորները սիրտ չունեն: Մարդկանց դիակների վրա են հաստատում նրանք իրենց գահի պատվանդանը» և հետևելով Ջրադաշտի մարդասիրական ոգուն, նա կրոնական իր զգացումները ուղղում է բարության ու առաքինության հաստատմանը: Եվ սակայն նրա կերպարին խոհական-փիլիսոփայական երանգ են տալիս Սամվելի հանդեպ ունեցած սիրո արթնացումները, որոնք նրա էության մեջ ծնում են ապարդյուն երազների թախիծը: Սիրտը թրթռում է համակած զգացումների ջերմությունից, բայց

միաժամանակ ճնշվում ցնորքների անիրական ցավից և գիշերների միայնության մեջ նա անձնատուր է լինում վշտի վերապրումներին, գեթ արցունքներով թեթևացնելու իր ներքին խռովքը. «Մի խուլ, սրտատոչոր մրմունջ երբեմն ընդհատում էր այդ խորհրդավոր լռությունը և այքերից հոսող ականա հեղեղը թափում էր փափուկ բարձին: Ինչու էր լաց լինում նա,- ինքն էլ չգիտեր: Լինում են այնպիսի րոպեներ, երբ սրտի և դատողության փոխադարձ հարաբերությունները խզվում են և մարդն ինքն իրեն հաշիվ տալ չի կարողանում յուր անվերծանելի զգացումներների մասին»: Ռոմիզդուխտի համար միանգամայն ներըմբռնելի էին իր ներաշխարհի տագնապները. նա կորցրել էր թանկ ու անփոխարինելի մի բան: Որպես առարկա նա ընծայաբերվեց Վահան Մամիկոնյանին, երբևէ չխորհելով, թե ինչ արժե զգացումները սիրո մեջ, իսկ այժմ ահա իր մեջ արթնացած կինը հուշում էր նրան երջանկության, նվիրումի տիեզերական մի անփոխարինելի երանություն, որ մի գեղեցիկ օր արարեցին Աշխեսն ու Սամվելը Աշտիշատի տոնախմբության արարողություններում և որ իր համար պատրանք էր այն, ինչպես առհավետ կորսված ավստսանք. «Նա գլուխը վեր բարձրացրեց և կրկին պղտոր աչքերով նայեց դեպի յուր գեղեցիկ շրջապատը: Ցանկանում էր խոսել, ցանկանում էր թեթևացնել ամբոխված վշտերը: Դարձյալ ոչ ոք չկար: Միակ առարկան, որ փոքրիշատե կենդանության նշույլ է ցույց տալիս, էր ճրագը, որ վառվում էր արծաթյա աշտանակի վրա: Երկար նայում էր նրա վրա և մտքում խոսում էր նրա հետ: - Դուր ջերմություն և նյութ, - ինքն յուր մեջ այրվում էր, ինքն յուր մեջ սպառվում էր... Այսպես էր նրա սիրտը»: Թվում է, թե այս պատկերները վեպի գաղափարական-գեղարվեստական կառուցվածքից օտարված զեղումներ են, սակայն Բաֆֆին խորապես գիտակցել է նման պատկերների իմացաբանական նշանակությունը և միանգամայն միտումնավոր երևույթը ենթարկել է հոգեբանական վերլուծության:

Նույնպիսի մի հոգեբանական միավոր է նաև Մերուժան Արծրունու կնոջ՝ Սիրանուշի կերպարը: Ամուսնու դավաճանության լուրը նրան դնում է «հոգեկան խորին տագնա-

պի» և «ներքին կռվի, զգացմունքների սաստիկ մաքառման... տենդային հրաբորբոք մաքառման մեջ»: Մերուժանն ուրացել է հայրենիքն ու կրոնը, նրանից խորշում են հարազատներն ու ամբողջ աշխարհը, ուրեմն ինչպե՞ս լուծել իր հոգեկան դրաման, երբ ինքը սիրում էր նրան, որն իր զավակների հայրն էր, բայց անկարող էր ողջագուրել մեկին, որի խիղճը ծանրացած է «հարազատների անմեղ արյունով»: Թվում է, թե կորած էր ամեն բան և մնում էր միայն տառապանքներին վերջ դնել ինքնասպանությամբ, բայց «փրկության հրեշտակը» նրա կանացի բնազդներում արթնացնում է խանդոտության անդիմադրելի զորությունը, որը բորբոքում է նրա կամքը ինքնասիրության զգացումով. «Ոչ, նա չարժե, որ ես մեռնեմ նրա համար... Նա, այո, դավաճանեց յուր հայրենիքին, բայց դավաճանեց և ինձ»:

Եթնիկական կազմավորումների, ցեղախմբերի տեղաբաշխման, պետությունների ձևավորման ընթացքի պատմությունը ինքնաստեղծվում էր բարբարոսական դաժանությամբ, բայց և միաժամանակ գիտական, իմաստասիրական, բարոյական, կրոնական հայտնությունները դառնում էին քաղաքակրթության սերմերը, մարդկայնացնում հասարակությունը, մարդկային հոգեբանության գրգռներն արթնացնելով կյանքի, աշխարհի փիլիսոփայական խորհուրդներով: Նման խորհուրդների արծագանքն է ահա, որ Ռաֆֆին հայտնաբերում է մարդկային հոգեբանության թաքույցներում: Շապուհի կանանցը Տիզբոն վերադարձնելու Մուշեղի ասպետական մեծահոգությունը շարժում է թագուհու զարմանքը, և սա առաքինությունը հատուցում է բարոյական բարձր պարգևով. «Անմահ աստվածներին են միայն հայտնի, տեր սպարապետ, մարդկանց ճակատագիրը և նրանց գալոցն ու ապագան: Ո՞վ գիտե, թե էզուց ինչեր կարող են պատահել: Մարդկային բախտն ու դժբախտությունը միևնույն սանդուխտներով են ելևէջ անում: Ես թողնում եմ քեզ մոտ մի հիշատակ, որպես առհավատչյա իմ երախտագիտության: Ամեն անգամ, երբ դու որևէ կարգաց մեջ կգտնվես, ուղարկիր ինձ մոտ այդ նշանը և արյաց տիկնանց-տիկինը ամեն ջանք գործ կդնե օգնության ձեռք մեկնելու քեզ»:

Հոգեբանական յուրօրինակ խմորումով է Փառանձեն

թագուհին կարգավորում իր ներքին հաշտեցումները Արտազես ամրոցում պատանդված Ռմիզդուխտի հանդեպ: Սովից ու համաճարակից անայացած բերդը թագուհու հոգում բորբոքում էին ատելության վրեժխնդիր կրքեր՝ չարությամբ պատժելու նրան, ով պատճառ դարձավ այսքան աղետների: Սակայն դեռատի, անբիծ ու հմայիչ Ռմիզդուխտը, որի համար «գեղեցկության աստվածը... թափել էր յուր բուրբ ճիգը՝ մահկանացուներից անմահ մի էակ ստեղծագործելու», Փառանձենի մայրական հոգու բջիջներն արթնացնում են գթության ու սիրո անբացատրելի զգացումներով. «Վերահաս դժբախտությունները՝ սովի ժանտախտը, ամրոցի ընդհանուր մահացությունը, մոռանալ տվին հայոց թագուհուն այն անողորմ ռիսկալությունը, որ բորբոքում էր նրա մեջ դեպի Շապուհի ընտանիքը: Այո, նա սկսեց սիրել Ռմիզդուխտին, նա սկսեց փայփայել յուր գերիին, որի կյանքը և մահը յուր ձեռքումն էր: Այդ սիրո մեջ գտնում էր նա յուր հոգու մխիթարությունը այն դժբախտ թուպներում, որ վերջին օրերում վարում էր նա յուր ամրոցում»:

Հավատարմության, մտերմության նույնպիսի զգացումներով է տոգորվում նաև Ռմիզդուխտի սիրտը և նա արհամարհելով փառասիրական ամեն մի գայթակղություն, վեհանում է զոհաբերության առասպելական գեղեցկությամբ. «Չոհաբերության այդ գաղափարը կազմվել էր նրա մեջ ոչ թե ընդհանուր մարդասիրական զգացմունքից, այլ կրթության այն պայմաններից, որոնցով, սկսյալ մանկությունից, շրջապատված էր եղել նա: Նրա պառավ դայակները լցրել էին նրա գլուխը հարյուրավոր վեպերով ու հեքիաթներով, որոնցով այնքան հարուստ էին պարսկական ավանդությունները և որոնք ներշնչել էին նրա մեջ մի տեսակ հերոսական ոգի, և վառել էին նրա երևակայությունը անձնագոհության զգացմունքով:

Մերուժան Արծրունու բարոյական անկումը կատարյալ էր հենց ինքն իր մեջ և սակայն ուներ չարտասանված մի խոսք, որ երևի պիտի ի ցույց դնե նրա ուրացության ամբողջ նվաստությունը: Այդ խոսքն է, որ պիտի արտասաներ հրեաների երեց Ջվիթան: Ակնարկելով իր տարագիր ժո-

ղովրդի ողբերգական ճակատագիրը, ծերունի երեցը կծու հանդիմանությամբ նշավակում է Մերուժանի դաժան արարքները և երախտագիտությամբ խոստովանելով, որ սկսած Տիգրան Մեծի ժամանակներից, հրեաները խաղաղ ապաստան են գտել Հայաստանում, որը դարձել է նրանց համար հարազատ բնօրրան, խնդրում է նրան ազատ արձակել գերիներին: Իսկ երբ Մերուժանը հայտնում է, թե ինքը կատարում է պարսից արքայից-արքայի հրամանը և կարող է ազատ արձակել միայն նրան, Չվիթան մերժում է այդ շնորհը, թե ինքը կկրի այն, ինչ վիճակված է իր ժողովրդին: Երևույթի բարոյական իմաստը Ռաֆֆին մեկնաբանում է այսպես. «Ծերունու բողոքը, նրա անձնագոհությունը խիստ ծանր տպավորություն թողեց բոլորի վրա: Նրան ազատություն շնորհեցին, բայց նա մերժեց: Նա չկամեցավ բաժանվել յուր հոտից, այլ ընդամենը նրա հետ միասին լինել և նրա հետ միասին կիսել գերության ու պանդխտության տառապանքները: Ոչինչ հարված չէր կարող Մերուժանի սրտին այսքան զգալի լինել, որքան համառ ծերունու արհամարհանքը, որով նա այնպես դառնացած կերպով մերժեց իրան առաջարկած շնորհը»: Դիտենք հոգեբանական մի երկրորդ զեղում ևս. երբ Սամվելը, որ ներկա էր այդ երկխոսությանը, հարցնում է Մերուժանին, թե ինչու այնուամենայնիվ ազատություն շնորհեց հրեա երեցին, որը շատ անախորժությունների առիթ կարող է տալ, նա պատասխանում է, թե «կան մարդիկ, որոնց մահը ավելի վտանգավոր է լինում, քան թե նրանց կյանքը», ակնարկելով հավատի ու երկրպագության այն անբեկանելի հետքը, որ պատմության վրա թողնում է նահատակության հուշը: Որքան պատկերավոր, նույնքան և խորիմաստ է այս արտահայտությունը և պատահական չէ Սամվելի գարմանքը, թե «որքան ուսումնասիրել են այս մարդիկը չարության գործը... որքան խոր են թափանցել իրանց անիրավությունների մեջ...»:

Ես անդրադառնում եմ վեպի բովանդակային ժամանակը լրացնող այսպիսի միավորների, քանի որ դրանք սովորաբար դուրս են մնում հետազոտողների ուշադրությունից, որպես սոսկ սյուժեի միջավայրը ներկայացնող հավելյալ պատկերներ: Մինչդեռ ռոմանտիկական այդ պոլիֆոնիզմը

Ռաֆֆու գեղարվեստական ոճի էական առանձնահատկությունն է, իրականության ճանաչման եղանակը: Այստեղ նա հետամուտ է այլ ոլորտների իմացության: Սյուժեի գլխավոր ուղղությունն զբաղեցնելով առաջադրված գաղափարի սոցիալական ու հոգեբանական լինելության պատկերմանը, Ռաֆֆին կյանքի հոսքը ընկալում է ուրույն միավորներ ներկայացնող հոգեբանական լարումներով, անձնական պատմություններով, անքննելի գաղտնիքներով, որոնք ընդլայնում են աշխարհի փիլիսոփայական պարագծերը:

Սուրացանի առաջին վեպերի ժամանակը համընկնում է այն բանավեճին, որ ուղղություն էր տալիս հայ հասարակական ազդեցիկ հոսանքներին՝ ազատամտականների և ազգային պահպանողականների գաղափարական պայքարին՝ ազգի գոյության հիմնահարցի վերաբերյալ: Ազատամտականները ազգի գոյության հիմքը համարում էին «նյութական հարստությունը», ազգային պահպանողականները դրան հակադրում էին «բարոյական հարստության» տեսակետը, կրոնը, ընտանիքը, պատմությունը, մշակույթը, ավանդակեցությունը: Ազգային պահպանողականների այս աշխարհայեցությամբ Սուրացանը ձևաբանեց «Հայ բողոքականի ընտանիքը» (1882), «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» (1885) և «Չհաս է» (1886) վեպերի սյուժեները: Բայց Սուրացանը վերանայեց կերպարի ու գաղափարի՝ դասական ռոմանտիզմին յուրահատուկ հիպերտրոֆիան: Նրա «գաղափարատիպերը» տիրադներ չեն արտասանում և չեն կանխորոշում իրադարձությունների ընթացքը: Ավելին, նրանք ենթակայական են արտաքին ուժերի հանդեպ և էսպես դառնում են իրադարձությունների ստրուկը՝ նախապես կրելով վիճակի հոգեբանական կազմավորումն ու լուծմունքը:

Արդար վաստակի, սուրբ հավատի և նահապետական պարզության վրա էր հենվում ոսկերիչ Գիրգորի ընտանեկան երջանկությունը: Ամեն բան չափավոր և ամեն ինչ ներդաշնակ էր նրա ընտանեկան հարկի տակ, ազնիվ աշխատանքի գոհությունը լրանում էր ամուսինների նվիրական սիրով, և նրանք վայելում էին կյանքը՝ «ինչպես հրամայում էր նրանց բնությունը և ինչպես կամենում էր բանաստեղծը»: Բայց բարության հրեշտակը հովանավոր չեղավ մուրյալ ոսկերչին, և ինքն էլ չզգաց, թե ինչպես հոգեդարձ եղավ պապենական սուրբ հավատից և որդեգրվեց բողոքական «եղբայրների միությանը», որպեսզի իր մեղավոր հոգին արժանի լինի «սուրբ արքայության»: Խճճվելով «մարմնագոյեցիկ դևերի ցանցի մեջ», նա օտարվում է ըն-

տանիքից, թշվառության զրկանքների մատնում կնոջն ու երեխաներին՝ պատճառ դառնալով նրանց կործանմանը: Եվ երբ զգում էր, որ մխրճվել է սատանաների դավադիր ցանցի մեջ, գիտակցում է իր սխալը, բայց արդեն ուշ էր մեղքաքավ լինելու և հոգեկան իր ճգնաժամը լուծում է ինքնասպանությամբ:

Սյուժեի նույնպիսի ձևակերպում առկա է նաև «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» վեպում: Երիտասարդ Արամը ռոմանտիկական հավատով հայտնվում է լուսավորության կենտրոնում՝ որոնելու իր երազների իրականացումը, սակայն քաղաքի խճճված բարքերը ենթարկում են նրան դավադիր արկածների: Նա սիրում է Լուսինյանների դուստր Մարգարիտային, սերը փոխադարձ էր, և թվում է՝ երջանկությունը սահմանված էր վերուստ: Բայց Արամը հայադավան էր, իսկ Մարգարիտան՝ կաթոլիկ, և կաթոլիկ պատրիկները ստոր ու քստմնելի խարդավանքներով արգելք են դնում նրանց միությանը: Չգայուն Մարգարիտան իր կորսված սերը որոնում է ծովի ալիքներում, իսկ Արամը բռնում է վերադարձի ճամփան:

Արդեն իսկ առաջին վեպերում Սուրացանը ընտրում է պատումի ուրույն կառուցվածք, որը շատ կողմերով նախանշում է նրա արվեստի պոետիկան: Նրա հերոսը նախապես կրում է հոգեբանական դետերմինացիան որպես փիլիսոփայական գաղափար և էթիկական սկզբունք:

«Չհաս է» վեպում Սուրացանը վերստին առաջադրում է նախորդ վեպերի գեղարվեստական դրույթը, ազգային բարոյականության հարցը առնչելով այն հասարակական ավելի լայն կապերի և բարոյափիլիսոփայական արժարժանների հետ: Դեպքերը կատարվում են գավառական մի քաղաքում, և սյուժեին ուղղություն է տալիս սիրո մի ողբերգական պատմություն: Գիմնագիայի ուսանող Պետրոսը ազգին ծառայելու ռոմանտիկ հավատով երագում էր ավարտել Պետերբուրգի իրավաբանական համալսարանը, և նրա այդ երազնաքի բարոյական նեցուկը Աստղիկի հանդեպ ունեցած սերն էր: Երբ արդեն թվում էր, թե երջանկությունը տնօրինված էր բնության կամքով, տեղի է ունենում ճակատագրական շեղումը: Պետրոսի և Աստղիկի սերը

խճճվում է խարդավանքների ու բանասարկության տանջալից մղծավանջում, և հուսահատ Աստղիկը թույն է ընդունում և մահանում:

Մուրացանի իդեալ հերոսները կամային են, օժտված մտքի ու բանականության ներքին ունակությամբ, միջավայրին հակադրվելու անհատական կեցվածքով: Նույնիսկ նրանց կործանումը կամքի թուլության հետևանք է, այլ ռոմանտիկական ընդվզում չարիքի դեմ և եսի գիտակցված բողոք իրականությանն ակատմամբ: Նրանց համար զոհաբերության գիտակցական սկզբունքը «հասարակաց բարոյականությունն է», որ բարձր է անձնական կամքի ամեն մի դրսևորումից և գործում է ճակատագրի անխուսափելիությամբ՝ «ով նշանակված է զոհվելու, նա ինքն էլ կզոհվի», միայն թե անկորուստ մնա բարոյական հարստությունը:

Այստեղ է «Չհաս է» վեպի գաղափարը: «Հասարակաց բարոյականության» աղարտման սկիզբը նյութական շահն է, որ վեպի հերոս Պահլավունին նշմարում է գիմնագիայի ուսանողների նախասիրություններում՝ դառնալով իրաբան, երկրաչափ, բժիշկ, գյուղատնտես և այլն, բայց ոչ երբեք ընտրել «բարոյական փիլիսոփայության» ասպարեզը: Եվ դա իր «արդարացումն» ունի. «մի ազգ, մի հասարակություն, որ նյութական ապահովության մեջ է տեսնում իր փրկությունը» և գաղափար չունի «հոգեկան հարստության վերա», բնականաբար կարտադրի այնպիսի սերունդ, որի ձգտումը ուղղված է նյութական ապահովության նպատակին: Հասարակության մարմինը ֆիզիկապես առողջ է, ասում է Պահլավունին, բայց հիվանդ է նրա հոգին, նրա սիրտը, նրա զգացումները: «Ուրեմն տվեք մեզ հոգեկան բժիշկներ, որոնք կարող լինեն բուժել այն հոգեկան ախտերը, որոնցով վարակված է մեր ամբողջ գոյությունը... իրենց կոչումը, իրենց պարտքը և իրավունքը ճանաչող քահանաներ, որոնք կարողանային ներշնչել մեր մեջ այն հոգին, որ կտակեցին իրենց հաջորդներին սուրբ Սահակ և սուրբ Մեսրոպ, որ ներշնչեց Վարդանա զորքին սուրբ Ղևոնդ երեց»:

Պահլավունին նախանշում է առաքյալ հերոսի այն կերպարը, որի որոնմամբ ընթացավ Մուրացանի հետագա ամբողջ ստեղծագործությունը:

«Ես գործելու մի ծրագիր եմ առաջարկում մեր այն երիտասարդներին ու երիտասարդուհիներին», որոնք պարծենում են դեպի հայրենիքն ունեցած սիրո ջերմությամբ... Ես այդ մարդկանց առաջարկում եմ իմ ծրագիրը, նրանց հիշեցնում եմ, թե ինչ պետք է անեն», - այսպես է Մուրացանը նախանշում «խորհրդավոր միանձնուհի» վեպի գաղափարը: Մուրացանը ճշմարիտ գեղագետ է և գաղափարը հմտորեն ներծուլել է հերոսների հուզաշխարհի անձնական-հոգեբանական զգացողություններին: Գեղարվեստական իրականությունը ներդաշնակված է իդեալի ռոմանտիկական էկզոտիկայով, իսկ պատումի անձնականացված-հիշատակարանային ձևը երևույթների ընկալումը դարձնում է զգացմունքային և բանաստեղծական: Այս իմաստով վեպում մի ուրույն երանգ է գծում հենց հուշապատողի կերպարը: Ի՞նչ էր փնտրում նա «մոռացված աշխարհի» էկզոտիկ հեռուներում: Քաղաքի աղմուկից, սոփյա անհրապույր կենցաղից հոգնած մեկը, որ որոշել է զնալ հեռավոր մի գյուղ, ուր տակավին պահպանվում է նահապետականությունը. «Ես հոգնել, ծանձրացել եմ սովորական կյանքից, սովորական մարդկանցից... Այժմ արդեն պտրում եմ նախկին մարդն ու նրա անխարդախ և, թեկուզ, կիսով չափ վայրենի ընկերակցությունը»: Այստեղ է, ահա, վեպի ռոմանտիկական փիլիսոփայությունը, ուր հեղինակը գտնում է գեղարվեստական իր իրականությունը և իր հերոսին: Վեպի համար Մուրացանը ընտրել է երկու բնաբան. «Ամեն, ամեն ասեմ ձեզ, եթե ոչ հատն ցորենոյ անկեալ յերկրի մեռանիցի, ինքն կա, ապա եթե մեռանիցի՝ բազում արդիւնս առնէ», Հովհաննու ավետարանի այս պատվիրանը լրացվում է Ջոն Ստեռլինի խոսքերով՝ «Ամենավատնաբար դաստիարակությունն իսկ, որ անձնուրացություն է սովորեցնում, լավագույնն է, քան այն դաստիարակությունը, որ անձնուրացությունից զատ ամեն բան սովորեցնում է»: Այս պատվիրանների մեջ է Մուրացանը հայտնաբերում վեպի հերոսի բարոյական նկարագիրը, որն ինքնին մի գեղեցիկ բացառություն է «այս ինքնապաշտ ժամանակների» բարքերում:

Գավառական քաղաքի ազդեցիկ ու բարեպաշտ ընտանիքի միակ դուստրն էր Աննան՝ գեղեցիկ ու զգացմունքներով հարուստ: Օրիորդաց ուսումնարանի աշակերտուհին խելամիտ էր ու երազող, և վեպերից գիտեր, թե ինչ է սերը և երջանկության զգացումը: Էջմիածնի հատուկ առաքելությանը գավառական քաղաքում հայտնվում է Գարեգինը՝ խորհրդավոր ու համակերելի մի երիտասարդ՝ պահվածքով անսովոր, գաղափարներով գեղեցիկ ու նվիրական: Ծնվում է սերը՝ փոխադարձ ու անդիմադրելի, և Աննան կարծես գտնում է երջանկության իր երազանքը: Ավա՛ղ, երիտասարդը փշրում է նրա պատրանքը՝ քանզի ուներ մի այլ սեր և մի այլ նվիրում. «Կա մի ուրիշ մարմին, որ ավելի սիրելի, ավելի պաշտելի է, քան մեր սեփականը: Այդ մարմինը հայրենիքն է: Ես ուխտել եմ իմ անձը նրան նվիրել»: Աննային այլ բան չէր մնում, քան ապաշխարիկ մեկուսացումը անապատում, բայց սիրած երիտասարդը նրան հուշում է բարձր ու վսեմական մի այլ խորհուրդ. «Հեռացեք աշխարհից, բայց մի մտեք կուսանոց: Գնացեք հեռու, հեռու, դեպի կորած հայ գյուղեր, դեպի այն ժողովուրդը, որին մոռացել են մեր գործողները... Մտեք այդ ժողովրդի մեջ, նվիրեցեք ձեզ նրա բարօրությանը և նրա մանկանց կրթության գործին... Եվ ահա այդ ժամանակ ձեր ուխտը սուրբ և նվիրումը պաշտելի կլինի»:

Եվ այսպես, երիտասարդը հեռանում է մի անհայտ ուղղությամբ, և արդեն միայնակ մնացած Աննան իր կյանքը նվիրում է սիրած էակին տված սրբազան երդումը կատարելուն: Ահա, այստեղ, հեռավոր մի գյուղում է, որ ռոմանտիկ որոնողը հանդիպում է խորհրդավոր միանձնուհուն: Մուրացանի սոցիալական ուտուպիան ավելի քան կատարյալ էր կենսագործել քույր Աննան: Ըստ էության դա նահապետական համայնքի վրա պատվաստած մի համակեցություն էր՝ կրթական ու տնտեսական չափավոր վերածնունդներով, աշխատանքի ու վաստակի մի ինքնաբավ կազմակերպություն՝ ավանդական բարքերի ու քրիստոնեական հավատի շղկակադո գործությամբ: Եկեղեցի և դպրոց, քահանա և վարժապետ, ահա այն ուժերը, որոնք կոչված են բարեկարգելու «Մոռացված աշխարհի» կյանքն ու կենցա-

ղը: Մուրացանը որոշակիորեն բանավիճական ուղղություն էր տալիս գաղափարական իր ծրագրին՝ ժողովրդական շարժման ժամանակի հայտնի տեսությունների հանդեպ: Նրա գաղափարական հերոսները ակնհայտ միտումնավորությամբ շեշտում են համայնքի նահապետական հիմունքը պահպանելու հավատը, ի հակադրություն ավանդական բարքերը հեղաբեկելուն հակված ազատամտականների ռեֆորմացիայի: Հարցը դրվում է ճակատագրական սրությամբ՝ կամ այս է «մոռացված աշխարհի» փրկության ուղին, կամ ամեն մի շեղում տանում է դեպի ազգի գոյության հիմքերի խարխուլում:

Ծրագրային այն դրույթները, որ վեպի հերոսները արտասանում են ռոմանտիկական հավատով, Մուրացանի հետագա ստեղծագործություններում բախվում են իրականությանը, առիթ տալով իդեալների փլուզման էլեգիական վերապրումների: Այդ էլեգիայի արծազանքներն արդեն իսկ կան քույր Աննայի կերպարում: Նա տրվում է հուսահատության մտորումներին, իր հոգու թուլությունը վերագրելով չկռահված ինչ-որ սխալի:

Սերը Մուրացանի ռոմանտիկական փիլիսոփայության էական դրույթներից է: Նրա համոզմամբ սերը մարդու գոյության անհրաժեշտությունն է, նրա կենսաբանական մղումների հաղորդիչը, որը հոգեկան լիցք է տալիս անհատի գործունեությանը և կարգավորում նրա երջանկության ձգտումը: Աննայի առաքելության խթանը Գարեգինի հանդեպ ունեցած սերն է և զգացմունքի այդ արժեքն է, որ նրա կամքը լարում էր բարեգործության՝ գիտակցելու անձնագոհության բարոյականի առաքելական կոչումը: Գարեգինի մահը փշրում է Աննայի կամքը, և կյանքը նրա համար կարծես կորցնում է իր իմաստը: Չկա իր հավատի գորավիզը, ուրեմն չկա նաև նպատակի ձգտումը: Կամա, թե ակամա՝ անկումը դառնում է անխուսափելի: «Դեռևս մի տարի սրանից առաջ,- ասում է Աննան,- որքան ինձ ուժեղ և անընկճելի էի համարում: Բայց ավա՛ղ... տխուր նորության իրազեկ լինելուց և մեր կորստի չափն ըմբռնելուց հետո, արդեն աշխարհը մթնել էր ինձ համար... Ջգացի ծանր շունչը մի ճնշող վիատության, որ ապա հետզհետե իմ էությանը տիրեց»:

Չոգեբանական այս անկումը ներհատուկ է Մուրացանի հերոսներին: Նրանք չեն կարողանում շրջանցել ճակատագրի սխալը և ենթարկվում են պատահականության անակնկալին, չգիտակցելով, որ սխալը իրենց կամքից դուրս է և հնարավոր չէ կանխել սուբյեկտիվորեն:

Գաղափարների ոլորտում նրանք փիլիսոփայում են, վեհանում իրենց կեցվածքով, առանձնանում մտքի ներքին ուժով, փայլուն տրամաբանությամբ, բայց բեկվում է նրանց կամքը, երբ հանդիպադրվում են իրականությանը: Ինչ-որ խզում կա նրանց ներքին աշխարհի և արտաքին աշխարհի հարաբերության միջև, և ինչ-որ տեղ նրանք իրենց գտնում են մոլորության մեջ՝ ճակատագրի շեղումը վերագրելով չկռահված ինչ-որ սխալի: Այսպես և քույր Աննան հրաժեշտ է տալիս կյանքին՝ անդառնալի ափսոսանքով, թե ինքը վրիպել է հիմնականը՝ չիուսահատվելու և չլալու դասը. «ավա՜ղ, այդ դասը ես չտվի նրանց, որովհետև չգիտեի, թե հարկ կլինի լալ... այժմ տեսնում եմ, որ անհրաժեշտ դասը մնացել է առանց խոսելու...»:

Մուրացանը խորապես վերապրում է իր համակրելի հերոսների հոգեկան տվյալանքները, և այստեղ արդեն լսելի է սկեպտիցիզմի արծագանքը, որով Մուրացանի ռոմանտիկական իրոնիան պիտի հեզներ առաքելության գաղափարի հավատը: Կար ժամանակ, երբ ռոմանտիկները գաղափարի ու կամքի մեծության հերոսներ էին ստեղծում, որոնք ազդում էին կյանքի վրա և վերափոխում այն ըստ իրենց իդեալի: Ուշ ռոմանտիզմի գեղագետին չվիճակվեց այդ: Հակառակ իր բուռն ձգտման՝ նա չկարողացավ հարություն տալ իր նախորդների կամային գաղափարատիպերին:

«Խորհրդավոր միանձնուհին» վեպի պոետիկան քննելի է գաղափարական վեպի տիպաբանական առանձնահատկությամբ: Նրա գլխավոր հերոսն իրոք գաղափարատիպ է: Բայց Մուրացանը նուրբ գեղագետ է և օժտված է գաղափարը անդրադարձնելու գեղարվեստական փոխաձևությամբ և նրա հերոսները երևույթների ամբողջ ներքին շարժումը վերապրում են անձնապես, ներարժեք անհատի ինքնաբավ հայեցությամբ: Գեղեցիկի պաշտամունքը նրա վե-

պերում տողանցել է սիրո հոգեբանության սքանչելի բանաստեղծական պատկերներ: Կնոջ էմոցիոնալ-հոգեբանական ինքնաբացահայտման այն զեղումները, որ ապրում է Աննան, շոշափում է Մուրացանին մշտապես զբաղեցնող կյանքի փիլիսոփայության առեղծվածը: Բացահայտելով իր կամքի բեկման գաղտնիքը, Աննան ասում է. «Ինձ համար հետզհետե պարզվում է մի հարց, որի մասին առաջ ես չեմ մտածել, կամ գոնե ինձ թվում է, թե չեմ մտածել: Այդ այն է, որ ես այժմ ինձ տեսնում եմ անզոր այլևս արգելքի դեմ մաքառելու և դրա պատճառը համարում եմ այն, որ իմ մեջ տակավին ապրում է կինը, նա, որին մեծ բանաստեղծը իրավամբ անվանել է թուլություն... Կնոջ սիրտը մենակ ապրել չի կարող, միայնության մեջ նա կսառչի, կընդարմանա և այդ է պատճառը, որ նա սրտագին ձգտում է դեպի ջերմացնող ճառագայթները»: Մարդու կենսա-հոգեբանական էությունն, ըստ Մուրացանի, հենց միայն իրեն հատուկ մի ոլորտ ունի, որ դուրս է արտաքին միջամտությունից և սոցիալական պատճառականությունից, բայց որն իբրև իմանենտ արժեք լիցքավորում է նրա բնական գոյությունը, նրա հոգեկան աշխարհի գեղեցկությունը: Հոգեկան կերտվածքի այս երկվությունը, որ վիճարվեց ռոմանտիկական ներարժեք անհատին՝ ելնում է պատմական հեռանկարների անորոշությունից, հասարակական հակասությունների ողբերգական անխուսափելիությունից: Նախնական երկվության ռոմանտիկական սուբլիմացիան անհատին դրեց ճգնաժամի առաջ, երբ նրան թվում էր, թե «Հակասություններն արմատավորված են ոչ թե դարաշրջանի սոցիալական հանգամանքներում, այլ իր անհատական բնույթում... Անձնական երջանկության ու հոգեկան հարմոնիայի երազանքը արդեն թվում էր նույնքան անիրականանալի, որքան արդյունավետ գործունեությունը»:¹

1 А. М. Гуревич, О типологических особенностях русского романтизма. См. "К истории русского романтизма", М., 1973, с. 519-520.

Երկվության ռոմանտիկական սուբլիմացիան բնորոշ եղավ նաև Մուրացանի հաջորդ երկերի հոգեբանական լուծումներին: Այստեղ արդեն առաքելության գաղափարը հայտնվում է բանավեճի մեջ՝ հասարակական այլևայլ մտայնությունների հանդեպ: Իսկ ու՞ր են նրանք՝ առաքյալները: «Պատմում են, որ մի օր նա կար, ապրում էր աշխարհում, բայց նա մեռավ: Այնուամենայնիվ ես չեմ հուսահատվում, նա դարձյալ հարություն կառնե...», «Չհաս է» վեպի Պահլավունու այս խորհրդով Մուրացանը հայտնաբերեց քույր Աննային, սակայն հարցը մնաց կասկածելի՝ երևակայության և իրականության արանքում: Այս առեղծվածն է, որ պիտի լուծեր «Լուսավորության կենտոնը» (1893) վեպի հերոս Վահան Սարյանը: «Ես այս երկով-ասում է Մուրացանը,- կամենում եմ դուրս բերել մեր այժմյան գործողները, լուսավորությունը, զարգացումը և լուծել այն խնդիրը (իհարկե ըստ իմ հասկացողության), թե ո՞ր աստիճանի իրավունք ունենք մենք այժմ մեզ լուսավոր, զարգացած և քաղաքակիրթ անվանելու...»:

Մուրացանի նոր հերոսը սերում է գավառական քաղաքի միջին արհեստավորական խավերից: Ավարտելով թեմական դպրոցը և արդեն գիտակցելով, թե ինչ գաղափարներով է զբաղված քաղաքակիրթ աշխարհը, նա որոշում է իր կյանքը նվիրել ազգի բարօրության գործին և մի քանի համախոհներով թարմություն ստեղծել գավառական քաղաքի հոգևոր աշխարհում: Նախապես ամեն ինչ կարծես ընթացում է ըստ կարգի, բայց կարճ ժամանակ անց պահպանողական միջավայրը ծաղրում է ռոմանտիկ գաղափարապաշտների «ցնորամտությունը» և մեն-մենակ մնացած Սարյանը «առաջին առաքելության վախճանը» վերագրելով գավառական հետամնացությանը, հույսերի ակնկալությամբ իր հայացքն ուղղում է դեպի «կովկասյան հայոց լուսավորության կենտրոնը»: Հանգամանքների բարեհաճ դասավորությամբ նա իրեն գտնում է «գաղափարական աշխարհի» երևելի մարդկանց միջավայրում, որոնց հոչակը հայտնի էր իրեն դեռևս գավառական քաղաքում՝ նշանա-

վոր «Փունջի» խմբագիր Շաշյան, անվանի հրապարակախոս Մոմճյան: Բայց ոգևորությունը կարճատև եղավ: Ժամանակ անց Վահանը հայտնվում է կենցաղային անմաքուր գործարքների և շահարկող իդեալազրկության հանգամանքներում և վերապրում իր հույսերի փլուզման տագնապը: Մուրացանի գաղափարատիպերից ոչ մեկը այնքան բացահայտ ու անսքող չի ընդվզում բուրժուական ազատամտականության դեմ, որքան Վահան Սարյանը: Ազգային հիմնավոր աշխարհայացքով կազմավորված և օժտված փայլուն տրամաբանությամբ, նա սուր բանավեճի է բռնվում երևելի համարված խմբագրի և հրապարակախոսի հետ, ի ցույց դնելով «նոր ժամանակի ոգու» խաբուսիկ գաղափարով պաճուճված նրանց հակազգային վարքագիծը: Տգետ խմբագիր և բանասերկու հրապարակախոս, շինծու գաղափարներ և գռեհիկ ամբոխավարություն, գծուծ եսապաշտություն և բարոյական անմաքություն՝ այսպիսին է «գաղափարական աշխարհը» ներկայացնող քրմերի վարքագիծը: Մուրացանը հիանալի է տիրապետում խոսքի հրապարակախոսական արվեստին: Ամբողջական էջեր զբաղեցնող երկխոսությունները գրավում են մտքի ու տրամաբանության իմաստավոր անցումներով:

Հերոսի հետագա ընթացքը ենթարկված է գաղափարական որոշակի միտումի: Հիասթափվելով «գաղափարական աշխարհից», Սարյանը, հետամուտ իր նպատակին, ձգտում է որոնել մի այլ աշխարհ, ուր թերևս պահված է առաքելության բարոյական արժեքը: Նա հայտնվում է «նյութական աշխարհում»: Բայց այս նոր աշխարհը ավելի հրապուրիչ չէր, քան գաղափարական աշխարհը: Մի ասպարեզ էր դա, ուր «խելքն ու միտքը, խոսքն ու զրույցը, սիրտը և հոգին» պտտվում են «փող, հաշիվ և շահ» առանցքի շուրջը, ազգ, հայրենիք հասկացություններին անհաղորդ մի իդեալազուրկ իրականություն, ուր տերերի ու հպատակների հարաբերություններում տիրապետում է ստորաքարշությունը, կեղծիքն ու անբարոյականությունը: Եվ այսպես «գաղափարական աշխարհից» մերժվածը, օտարվում է նաև «նյութական աշխարհից», հայացքն ուղղելով դեպի երևակայական մի աշխարհ, որ

կա, «գոյություն ունի և որ ինքը մի օր կարող է ճանաչել նրան...»:

Այսպես ավարտվում է վեպի առաջին մասը: Թե ինչպես կընթանա սյուժեի զարգացումը, կգտնի՞ արդյոք Վահան Սարյանը իր երևակայած աշխարհը, դժվար է գուշակել: Ըստ գաղափարական առաջադրույթի, գլխավոր հերոսն իրոք պիտի հայտնաբերի այն ուժերին, որոնք արտահայտում էին Մուրացանի իդեալը: Այդ որոշակի է երևում գրողի արխիվում պահված գրառումներից, որոնք Վահան Սարյանի հայացքն ուղղում են դեպի ազգային-պահպանողական «Փեթակի» խմբագրությունը: Ինչպես ցույց են տալիս ծրագրային հղումները՝ վեպի գլխավոր հերոսը դեռ պիտի շարունակեր իր դեգերումը ազգային մտավորականության այլևայլ շրջաններում, ի վերջո գտներ իր իդեալը պահպանողական ուղղության առաջնորդների անբասիր ու ազգասիրական գործունեության ոլորտում:

Սակայն, ինչպես երևում է, Մուրացանին վիճակված չէր հասարակական ասպարեզ տալու իր երկրորդ առաքյալին: Թեև իր մի նամակում գրողն ակնարկում է, թե ինքն ավարտել է «Լուսավորության կենտրոնը» վեպը, սակայն ձեռագիր որևէ տարբերակի բացակայությունը առիթ է տալիս որոշ կասկածների: Անավարտ լինելու հավանականությունը թերևս իրավացի է նկատել Արսեն Տերտերյանը: «Բուրժուական աշխարհի բոլոր կարևոր ուժերը քննադատելով, գրում է նա, - Մուրացանը, ինչպես ասել ենք, չի կարողանում ելք ցույց տալ այդ ճահճից դուրս գալու համար: Նա խուլ կերպով հասկացնում էր, թե հին նահապետական կյանքը, «հին հավատքը» էլի լավ էր, քան այս բուրժուական լուսավորությունը: Լիբերալիզմի այս ուտոպիական քննադատության հետևանքով, Մուրացանը փաստորեն կանգնել էր փակուղու առաջ և նրա այս վեպը տողորված է հասարակական խիստ հոռետեսությամբ, էլեգիական տրամադրությամբ - կործանվում է հինը, նորը ոչինչ հրապույր չունի, ապագան մութ է»: ¹

Սակայն գաղափարը շարունակում է զբաղեցնել Մուրա-

ցանին: Ըստ էության նրա ամբողջ ստեղծագործությունը առաքյալ հերոսի որոնում է, և նրա վեպերը կարծես շարունակում են մինչյանց, մեկում առաջադրված դրույթը պատասխան է որոնում մյուսի մեջ, հաստատում կամ հերքում առաջադիր գաղափարը: Այս իմաստով նրա ստեղծագործությունը ի հայտ է բերում ներքին միասնություն, տրամաբանական անցումների ներքին կապակցությամբ:

«Լուսավորության կենտրոնի» անավարտ էջերում առկա թողնելով առաքելության գաղափարի ճգնաժամը, Մուրացանը փորձում է պատասխանը որոնել «Նոյի ազգավը» վիպակում (1899): Պատմությունն սկսվում է «Խորիրդավոր միանձնուհի» վեպի տարբերակով: Գրողն է և իր ուղեկիցը, որ հոգնած «փողի ու հաշվի» աշխարհից, քաղաքի «ապականված մթնոլորտից», մեկնում են հեռավոր մի գյուղ, հանգիստ որոնելու բնության անդորրում և զգալու «բնության քաղցրությունների կարոտ առնելու» հաճույքը: Սակայն այս անգամ նրանց վիճակված չէր հայտնաբերելու քույր Աննայի էլիորադոն: Մուրացանը գեղարվեստական այլ հանձնարարական է տալիս ռոմանտիկ այցելուներին՝ ճանաչել «մոռացված աշխարհի» իրական կացությունը և ստուգել այն առաքելության գաղափարի ճշմարտությամբ: Եթե ընդունենք, որ առաքելություն հասկացությունը կայանում է օբյեկտի և սուբյեկտի հարաբերությամբ, ապա Մուրացանը տակավին իր գեղարվեստական տեսադաշտի մեջ է առել սուբյեկտին, թե ով է նա՝ առաքյալը, որպես անհատ և բարոյական անձ: Բայց երևույթը պարտադրում էր նաև օբյեկտի ճանաչում, թե ինչ է այդ «Մոռացված աշխարհը» և ինչքանով է նա պատրաստ յուրացնելու սուբյեկտի վերափոխիչ գաղափարները:

«Մոռացված աշխարհից» ստացած առաջին տպավորությունները հիասթափեցնող էին՝ եկեղեցին «մի անպաճույճ շինություն... մամռապատ կտուրով և փայտե խարխուլ զանգակատնով», որին պատշաճում էր տեր Մուկուչ տգետ քահանան: Իսկ որպեսզի պատկերն ավելի ամբողջական լինի, Մուրացանը վիպակի սյուժեն տրամադրում է Վեդունց Սարգսի հակաճառությանը և շրջահայաց, իմաստուն նահապետական գյուղացին բացահայտում է ճշմար-

1 Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 546-547:

տությունը մոռացված աշխարհի մասին, ցրելով ռոմանտիկ այցելուների պատրանքները: Նա իր որդուն ուսումնի էր ուղարկել, հուսալով, թե նա կվերադառնա գյուղ և կնվիրվի համայնքի լուսավորության գործին: Սակայն որդին ունկնդիր չեղավ հոր ուխտին և գերադասեց փառասիրությունը անձնագոհությունից: Ո՞վ է մեղավոր՝ այս անգամ հարց է առաջադրում Վեդունց Սարգիսը, ունկնդիրներին ուղղելով մի մռայլ սկեպտիցիզմ՝ լուսավորություն կոչված աներևույթ գաղափարի դեմ: Այստեղ է ահա «մոռացված աշխարհի» և «լուսավորության կենտրոնի» խզումը:

Փարատվում են բոլոր կասկածները, և Մուրացանը իր ռոմանտիկ հերոսների միտքն ուղղում է երևույթի փիլիսոփայական վերլուծությանը: Մի դեպքում հույս է ներշնչում «դարավերջի փիլիսոփաների կարծիքը» համբերության մասին, տեսություն, որ ելնում է էվոլյուցիոնիզմի ստեղծող էությունից, մի այլ դեպքում հռետտեսություն է հուշում կենսաբանական բնագրի կարծրացած նախապաշարմունքը: «Մարդ արարածը, որքան էլ որ զարգանում է գիտության լույսով, այնուամենայնիվ, նա իր մեջ դեռ կրում է բնագրներն այն հին մարդի, որը վայրենության դարաշրջանում ապրելով» վախենում էր բնության տարերքից և իր համար ստեղծում է երկրպագության գերբնական կուլտեր: Այս բնագրը բնապատմական սովորույթ է դարձել մի ժողովրդի համար, «որը մոտ հազար տարի ապրել է ստրկական կյանքով» և ընդունակ չի եղել «ծնել այնպիսի որդիք, որոնք ազատ մտածելու հետ միասին կարողանային նաև ազատ գործել»: «Ներքող ենք կարդում ազատամտության ու արդարության համար», բայց գործում ենք նախնական բնագրի թելադրանքով: Կա մի ճակատագրական խզում գաղափարի ու կենսաբանական բնագրի միջև: Գիտությունը ազատություն և հավասարություն է գաղափարաբանում, մարդը ընկալում է այն բանականությամբ, բայց հոգեբանորեն մնում է կառչած նախնական բնագրի հավատքին:

Մոռացված աշխարհի այցելուների սոցիալական հռետտեսությունը արդեն գուշակում էր այն փակուղին, որին պետք է բախվեր առաքելության գաղափարը: Այս խորհրդով էր Մուրացանը գյուղ ուղարկում մի երկրորդ առաքյալի: Քույր Աննայի ժամանակից արդեն անցել էր տասներեք տարի, իսկ նոր առաքյալը գյուղափրկիչ այլ ծրագիր չուներ, քան խորհրդավոր միանձնուհին: Մուրացանի պատկերմամբ նույն անշարժ կացության մեջ էր գյուղը և սակայն ինչ որ բան այնուամենայնիվ փոխվել էր կյանքում՝ փոխվել էր նաև ժամանակի ոգին: Մինչդեռ քույր Աննան բարոյական դաստիարակություն էր ստացել 60-ական թվականների կամային ու անձնագոհ սերնդից, նոր սերունդը ոգեշնչվում է գեղեցիկ խոսքով, առանց կարողանալու խոսքը միացնել կամքի ու անձնագոհության հետ: Ո՞վ է մեղավոր: Մեղավորը հասարակությունն է, «ժամանակի նշանը», որ նյութապաշտության մոլուցքի մեջ սուզել է եսական ծգտումը, դաստիարակելով իդեալագուրկ մի սերունդ, որը հասարակաց բարօրությունը զոհաբերում է անձնական բարեկեցության սկզբունքին:

Ավարտելով համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը՝ Պետրոս Կամսարյանը ուսանողական ժողովում հանդիսավոր երդում է տալիս՝ «Վերադառնալ հայրենիք և իրեն նվիրել յուր ազգակիցների ամենից ավելի օգնության կարոտ դասակարգին, այսինքն մտնել գյուղ և այնտեղ հիմնել օգնության մեծ գործ»: Փույթ չէ, թե նա չէր ճանաչում այն իրականությունը, ուր մեկնում էր գործելու, բայց նա տեղյակ էր այն ծրագրերին, որ ժամանակի մտավորականները հանձնարարում էին ժողովրդասեր առաքյալներին՝ «գյուղական հասարակության իրավունքների պաշտպանությունը», «լուսավորության գործի հիմնադրություն», «գյուղացու տնտեսական դրության բարվոքում», «փոխատու գանձարան» և այլն: Համենայն դեպս նպատակի գիտակցությունը Կամսարյանին թելադրում էր ունենալ մի պատկառելի գյուղատնտեսական գրականություն: Կասկածի ոչ մի նշույլ չկա Կամսարյանի նվիրումի մեջ: Նա միան-

գամայն անկեղծ հավատով է ընտրում առաքելության իր կոչումը և նույնիսկ ներքուստ փայփայում է երազանքը, թե հասարակությունը ինչպիսի հռչակ պիտի պարզևի իրեն այն գործի համար, որի մասին մտավորականությունը միայն երազում է: Այդպես է, քանզի նա տակավին չէր զգում իր եսի մեջ թաքնված բնազդը, որ նրա արյան բջիջներին հաղորդել էր նոր ժամանակի ոգին: Այդ բնազդի առաջին ազդանշանն է, որ Պետրոսը զգում է հայրական տան փառահեղ կենցաղում, ուր գայթակղիչ վայելք է խոստանում գեղեցկուհի Ադելինան. «Դժվար է, իրավ որ դժվար է, ամենքին կարելի է թողնել, ամեն ինչ կարելի է զոհել, բայց այս հրեշտակին...»: Սկիզբ է առնում հոգեբանական պայքարը, գաղափարականն ու նյութականը փոփոխակի ներխուժում են նրա մտորումների ուղորտը, երևակայությամբ մերթ դեգերում է անհրապույր գյուղի անհայտ հեռուներում, մերթ տրամադրվում շքեղ ամառանոցի, պերճաշուք հանդեսների ու փառահեղ պսակադրության վայելքով: Բայց քանի դեռ նրա ականջներում չէին խլացել հանդիսավոր երգման ոգևորիչ կանչերը, հաղթահարում է ներքին թուլությունը, ամրապնդում իր կամքը գաղափարական ազդակներով (կարդում է «Վերք Հայաստանին») և հաստատապես վճռում մեկնել Հայաստանի գյուղերից մեկը՝ Չիբուխլու:

Կարելի է ասել, որ առաքյալ-հերոսն այստեղ ավարտում է ինքն իրեն, և ինչ իմաստ ունի այուժեի ընթացքը, երբ հերոսն ի վերջո պիտի հայտնվի հոգեբանական բեկման նույն կետում: Բայց Մուրացանի առաջադրությոթը այլ էր: Պետք է ճշմարտությունն ստուգել օբյեկտի և սուբյեկտի փոխադարձ քննությամբ, պետք է նրանք բացահայտեին իրենց բնույթը՝ իրենց հարաբերությունը առաքելության գաղափարին:

Օբյեկտի բացահայտումը տեղի է ունենում հենց սկզբից: Ճակատագրի բերումով նրան ուղեկից է վիճակվում Չիբուխլուի վարժապետը՝ Մոսին, տգետ ու գռեհիկ մի տիրացու, որին զարմանք է պատճառում երկրագնդի կլորության գաղափարը և որի իմացությունները կառչած են Սաղմոս, Պարզև մանկանց, Ավետարան, Եփրեմ-խորի ծեռնարկներին: «Ի՞նչ թշվառ դրության մեջ պիտի գտնվի մի ժողովուրդ,

որի առաջավոր մարդը-տիրացուն կամ վարժապետը խարխափում են այս աստիճան տգիտության մեջ», այսպիսին է Կամսարյանի առաջին տպավորությունը: Մալականների Սեմյոնովկա գյուղը որոշ հույսեր է արթնացնում առաքյալի զգացողություններում: Լայնադիր փողոցներ, «կոկիկ, մաքուր և սպիտակ տնակներ», բանջարանոցներ, ծաղկանոցներ, զանազան ցանքեր ու ընդարձակ ածուներ, որ գեղեցիկ վկայություն են բնության և մարդու ներդաշնակության: Բայց ահա, դեռ չանջատված այդ տպավորությունից, կառապանը հայտնում է, թե արդեն հասել են Չիբուխլու: Պետրոսի զարմանքը սահման չուներ, քանզի շրջապատում չկար գյուղ հիշեցնող որևէ բան՝ մի կատարյալ ավերակ, անկանոն կառուցված գետնափոր հյուղակներ, փողոց հիշեցնող ծուռուճուռ անցքեր, բակերում դիզված «գարշահոտ քակորի բլրակներ», ոչ մի հատիկ ծառ, ոչ մի կանաչ թուփ, կենդանության ոչ մի նշույլ: Հիասթափությունից ավելի Կամսարյանին պաշարում է անհասկանալի՝ նույն բնությունը, նույն հողն ու ջուրը, կողք-կողքի երկու գյուղեր, սակայն մեկը բարեշեն ու խնամված, մյուսը՝ խղճուկ ու հետամնաց: Նրա հարցին, թե ինչու՞ է այդպես, հետևում է տարօրինակ պատասխանը՝ «ընդուր որ այստեղ հայեր են ապրում, ընտեղ՝ մալականներ»: Պատասխանը պարզ էր, բայց ոչ տրամաբանական: Իսկ ճշմարտությունը բացահայտում է տանուտերը, թե պատճառն այն է, որ հայ գյուղացին մատնված է ճակատագրի քմահաճույթին, չկա մեկը, որ նրան սովորեցնի և ուղղություն տա լուսավոր կենցաղավարության: Թող որ հասկանալի լինի տանուտերի ինքնաարդարացումը, երևույթը հոգեբանական ավելի խոր հիմքեր է թաքցնում, որ ենթակա է բացահայտման:

Թող որ իրավացի լինի տանուտերի կշտամբանքը «մոռացված աշխարհի» առաքյալներին, բայց ու՞ր է ինքնաշարժման բնազդը, ինքն իրեն հաղթահարելու մղումը, անձնական նախաձեռնության հակումը: Չէ՞ որ պարտադիր չէր առաքյալի խորհուրդը՝ կռահելու համար, որ մաքրությունը գերադասելի է գարշահոտ ապականությունից, չէ՞ որ փոքր-ինչ աշխատասիրությամբ կարելի էր բարեկարգել բանջարանոցը, լինել մաքրակենցաղ:

Եվ այսպես, օբյեկտը և սուբյեկտը կանգնում են դեմ առ դեմ, խզվում է միացնող կապը և նրանք դրվում են հակադիր բևեռներում՝ փորձելով գաղափարի օտարումը որոնել միմյանց մեջ: Գյուղ-օբյեկտը հազարամյա կարծրացած բարքերով համակերպվել է հետամնացության բնազդական կացությանը, հայացքը հառել ինչ-որ առաքյալի հայտնության, իսկ սուբյեկտ-առաքյալն իր հերթին չափում է «Եսի» ներհակ տատանումները, որպեսզի բարոյական արդարացում տա գաղափարի օտարմանը՝ ի՞նչ աներ ինքը, երբ իրականությունը բացասում է ամեն մի շարժում: Ուրեմն կա ինչ-որ անհաղթահարելի բնագոյ հենց օբյեկտի ներսում, կա ծուլության, համակերպության մի ախտ, տրոհող մի չարիք, որի արմատները պետք է որոնել բնապատմական խոր նստվածքներում: Պետրոսը հայտնվում է երկու Եսերի հանգույցում. «Ախ, եթե կարողանայի, եթե հնարավոր լիներ», սա գաղափարական Եսի բաղձանքն է, որին հետևում է անձնասիրության Եսի արծազանքը. «Ոչ, անկարելի է, մեր ուժերից վեր է... դա միայն ցնորք է, բանդագուշանք, ես իզուր եմ այստեղ ժամավաճառ լինում»:

Բայց որքան էլ մռայլ ու վիատ լինի իրականությունը, այնուամենայնիվ կյանքը պարտադրում է կենսական հարցը՝ ժողովրդի վիճակը բարեկարգելու, նրա հայացքները լուսավորության բարիքներով նորոգելու անհրաժեշտությունը: Բայց ինչպե՞ս: Հայտնի է, որ Մուրացանը «մոռացված աշխարհի» բարեկարգումը վերապահում էր դպրոցին և եկեղեցուն՝ քահանա և վարժապետ՝ ահա առաքելության գաղափարի մունետիկները: Եվ Կամսարյանը հոգեբանական իր արդարացումը ճշգրտելու համար այց է կատարում Սևանի հոգևոր միաբանություն: Ջրույցը վանականների հետ փարատում է առաքյալի կասկածները: Նրա առջև բացվում է մի տխուր իրականություն, ինքնամփոփ, իրենց թշվառ գոյությունից մտահոգ հայրերի տրտունջ և համատարած անտարբերություն: «Մի՞թե չգիտեք, որ հոգևորականների մեծամասնությունը հոգևոր կոչումն առնում է յուր վրա միայն յուր գոյությունը պահպանել կարենալու համար... Մի՞թե չգիտեք, որ ծուլությունը, հեշտ ապրելու տենչը, արիության և աշխատասիրության պակասությունն է, որ

ծնել է մեր այսօրվա հոգևոր պաշտոնյաների լեզունը և ոչ թե անձնվիրության ու առաքելության վսեմ գաղափարը», արեղայի այս խոսքերն այլևս պատրանք չէին թողում հոգևոր դասի առաքելական կոչման վերաբերյալ:

Մուրացանի գրիչը հիանալի է տիրապետում հերոսի հոգեբանական շարժումները բացահայտելու արվեստին: Որքան Կամսարյանը փորձում է ներքուստ հաշտվել «գաղափարական Եսի» հետ, նույնքան անխուսափելի է դառնում փախուստի հնարավորությունը և ինքնին հետաքրքրական է, որ փախուստի հոգեբանական սևեռումները ավելի շեշտակի են դառնում հենց այն կետում, երբ կարծես առկայծում է «գաղափարական Եսի» հաղթանակը: Կամսարյանը երկյուղ էր կրում հենց այդ հաղթանակից, քանզի դա կարող էր նրան ետ պահել փախուստի դիմադարձությունից: «Նա ջանացել էր մանավանդ, որ գաղափարական «Եսը» չարթնանա և հիմար բաներ չշնչա նրա ականջին» և չմթագնի «անձնասիրության Եսի» խոստացած հրաշքը՝ «Օհ, ինչ երջանիկ հակադրություն» և առաքյալը բռնում է ետդարձի ճամփան, դեպի այնտեղ, ուր նրան սպասում են անձնական փառք և երջանկության վայելք: «-Իսկ Չիբուխլուն... Սևանը... Նրանք դարձյալ մնացին իրենց տեղն անշարժ, անփոփոխ, ինչպես հարազատ մասունք անփոփոխելի հավիտենականության»:

Ինչո՞վ բացատրել այս հոռետեսությունը, ինչու Մուրացանը փշրում է իր երբեմնի ռոմանտիկական պատրանքները և առաքելության գաղափարը մատնում փակուղու: Բնապատմական այն էլեգիան, որով Մուրացանը թաթախում է առաքելության գաղափարը իր փիլիսոփայական ելակետով, հանգում է սոցիալական մի հոռետեսության, որի հիմքը իրականության հետամնացությունն է, անհատի անգոր ճիզը սոսկ իր անձնական ցանկությամբ հակադրվելու կարծրացած բարքերի անդառնալի քարացածությանը:

«Առաքյալը» վեպում գեղարվեստական կատարյալ արտահայտություն է գտել Մուրացանի ստեղծագործության մեթոդի ու տիպաբանության առանձնահատկությունը: Այստեղ հատկապես սկզբունքային նշանակություն ունի իրական փաստի և կյանքի ճշմարտության չափանիշը Մուրացանի

արվեստում՝ որպես ելակետ գեղարվեստական մեթոդի բնորոշման: Փաստի ընտրությունն ու գեղարվեստական իմիտացիան գրական երկի էական հատկանիշներն են, որոնց ուղղություն է տալիս գրողի աշխարհայացքը, ուրույն հարաբերության վրա դնելով օբյեկտիվ բովանդակությունն ու սուբյեկտիվ ընկալումը: Գրական երկի օբյեկտիվ բովանդակությունն իբրև էսթետիկական չափանիշ հարաբերական է պատմական ու սոցիալական ճշմարտությանը: Այս տեսակետից առանձնահատուկ մոտեցում է թելադրում Մուրացանի վեպերի պոետիկայի քննությունը: Իրականության պատկերը Մուրացանի վեպերում դեկորատիվ նշանակություն ունի: Ամենուրեք դրանք միտված են գաղափարական դրույթի հաստատմանը: Վեդունց Սարգիսը ոչ թե սոցիալական տիպ է, այլ փաստարկ, և որպես այդպիսին նա ռեալիստական կերպար չէ, այլ գաղափարատիպ: Գյուղի սոցիալական ու կենցաղային պատկերների ուրվագծումները տպավորական նկարումներ են, որոնք «տեսական» նշանակություն ունեն Մուրացանի հերոսների դատողություններում՝ գաղափարական դրույթի հաստատման համար: Տեղին է համարել երկու հայացք՝ 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ գյուղի վերաբերյալ. «Տասն և իններորդ դարի երկրորդ կիսաշրջանը,- գրում է Պռոշյանը,- մի ընդհանրական չտեսնված հեղափոխություն կատարեց ռուսահայոց կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրայնություն, որ դժվար թե աշխարհի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար մի հարյուրերորդական մասն կատարած լինի»: Այլ է Մուրացանի հայացքը. «Այս ժողովրդի կյանքն ու վիճակը քսաներեք դար առաջ այսպես է նկարագրել Քսենոֆոնը, քսաներեք դար հետո էլի այսպես կնկարագրե մի ուրիշ Քսենոֆոն... Այստեղ դու ոչինչ փոխել չես կարող»: Այսինքն՝ հավիտենական անշարժություն: Սոցիալական այս հոռետեսության մեջ է Մուրացանի աշխարհայացքի ռոմանտիկական սկիզբը: Կա հոգու կեցության իմանենտ մի աշխարհ, կենսաբանական զգացողությունների ներքին մի արարում, որ իմաստավորում է մարդ-անհատի տիեզերական գոյությունը, նպատակաբանում նրա աշխարհային բնազդների երանության հղումները: Դա երջանկությունն է: Ի՞նչ է երջանկությունը

հարցը գրեթե ամենուրեք հետապնդում է նրա հերոսներին և յուրովի դասավորում նրանց ձգտումների էթիկական ընտրությունը, նրանց կենսաբանական ու հոգեբանական կառուցվածքի ռեմանտիկական ներարժեքությունը: Այս տեսակետից երջանկության գաղափարի փիլիսոփայական լուծման մի փորձ է Մուրացանի «Գթության քույրեր» (1902) վիպակը: Այն, ինչ իրենց անձնական կյանքի փորձով վկայում են վիպակի հերոսները, մարդկության վերասերումն է: Եվ պատճառն այն է, որ բարոյագետներն ու գիտնականները թյուր պատկերացումներ են վերագրում հոմո սապիենսին, հավատ ներշնչում մարդու բանական կատարելությանը, որը պարզապես իրականության ծաղրանկարն է: Շեղումը կանխելն ապարդյուն է, մարդը գազան է և նրա էությունը չի մաքրվել նախնական բնազդի վայրենի կրքերից: Լուսավորությունը սոսկ խաբկանք է ապականությունն ու ախտավոր անկումները ծածկելու համար: Մուրացանը փորձում է հաղթահարել հոռետեսական այն մտայնությունը գթության քրոջ անսովոր ու բացառիկ կերպարով: Առեղծված՝ չէ, որ բնության գեղեցիկ ու հմայիչ ստեղծագործությունը, որին պատշաճ էր աշխարհիկ վայելքը, հանձն էր առել ինքնագրկումի ասկետիկ պահվածք և նվիրաբերվել աստծու պատվիրանին՝ «սիրել ընկերին, օգնել աղքատին, խնամել հիվանդին», չէ՞ որ երջանկությունն անանձնական չէ, իսկ կյանքը հրապույրներ ունի, «քաղցր և երանական» վայելքի ջերմություն, որ տրամադրում է «բնության ձայնը»: Գթության քույրը լիապես գոհացում է տալիս Մուրացանի իդեալին, հուսավառելով նրա ռոմանտիկական հավատը՝ «թե աշխարհում արդարև կարող են լինել գթության քույրեր», նրա էթիկան ուղղելով դեպի ստոյիկյան ռիզոլիզմը՝ երջանկության հեղոնիստական և էվդեմոնիստական սկզբունքների հանդեպ:

5

Պատմությունը Մուրացանի աշխարհն է: Կարելի է ասել, որ նրա իդեալ հերոսը որպես նախատիպ ունի առաքյալի հավաքական մի կերպար, որը եղել է պատմության խորհրդատուն և որին կարելի է որոնել ազգային ոգու անաղարտ

շերտերում: Այս իմաստով Մուրացանը գրեթե համահարթում է պատմության ու արդիականության սահմանը, պատմությունը փոխաձևում արդիականությամբ:

Մուրացանի պատմափիլիսոփայության էական առանձնահատկությունն այն է, որ նա պատմությունն ամբողջապես փոխադրում է բնության ոլորտը, այլ կերպ ասած պատմության փիլիսոփայությանը տալիս է էթիկական կերպարանք: Նրա հերոսները պատմության դասերի մեջ որոնում են բարոյական արժեքներ, և նրանց ինքնաբացահայտումը տեղի է ունենում զգացմունքի հոգեբանական պատումի վրա: Այս իմաստով Մուրացանը վերանայում է կլասիցիզմի և դասական ռոմանտիզմի հայրենասեր-դավաճան կոնֆլիկտը և էական նշանակություն տալիս մարդկային գործոնին: Անդրադառնալով «Ռուզան» դրամայի վերաբերյալ Լեոյի քննադատությանը, Մուրացանը նկատում է, որ պատմական սյուժեի մշակման պարագայում ոչ այնքան անհրաժեշտ է «գիտնականի կամ բնախույզի» հետազոտումը, ինչպես ենթադրում է քննադատը, այլ «բանաստեղծական հափշտակություն, վառ երևակայություն, ստեղծագործող ուժ և այդ ամենի հետ միասին մարդկային հոգևոր խորքը թափանցելու կարողություն»: Այստեղից հետևում է գեղագիտական դրույթի սահմանումը պատմական թե գեղագիտական ճշմարտությունների հարաբերությամբ: Լեոն ընդունում է «պատմական ճշմարտության» սկզբունքը, իսկ ըստ Մուրացանի «քերթողական արվեստի ամենատարրական օրենքն այն է, որ բանաստեղծն իր գրվածքի մեջ առաջին տեղը տա ոչ թե պատմական, այլ իդեական ճշմարտությանը...»: ¹

«Անդրեաս Երեց» (1897) վեպը պատկերում է մի դրվագ 17-րդ դարի Ազուլիսի կյանքից: «Նախադրությունում» Մուրացանը ակնարկ է տալիս 17-րդ դարասկզբի Հայաստանի պատմաքաղաքական իրադարձությունների վերաբերյալ, շեշտը դնելով «Մխիթար կամ միաբանող կոչված պապական արքանյակների» քայքայիչ գործունեության աղետավոր հետևանքների վրա:

1. Մուրացան, ԵԺ, հ. 7, էջ 107-108:

Պարսկաստանի Շահաբաս արքան գրավելով Երևանը «կամենում է մի երկու շաբաթ անցցնել Նախիջևանում, հայերի հյուրասիրությունը վայելելու համար»: Շահռուխ բեկի խարհրդով նա ընտրում է Ազուլիսը, ուր գեղատեսիլ բնության հետ սպասվում է նաև «Սանկաժողովի» հաճույքը: Տեղի ընտրությունը պատահական չէր: Շահռուխը հետամուտ էր վրեժխնդիր լինելու Անդրեասից, որի դեռատի ու գեղեցիկ կինը՝ Վարդենին, արհամարհել էր իր սերը և նախընտրել ազնվաբարո երեցին: Եվ ահա, օր առաջ իմանալով «մանկաժողովի» մասին, երեցը ախտավորում է աղջիկների ու պատանիների գլուխները, նվիրատվության հաճույքը փոխարինելով շահի մեծափառության ծաղրանքով: Հանցանքը կատարված է և շահի հրամանով Անդրեասը դատապարտվում է կախաղանի: Շահռուխը ցնծում է իր հաղթանակով, արդեն վայելելով Վարդենիին տիրելու հաճույքը, բնավ չկռահելով, թե բարոյական պարտքի ինչ վճիռ է թաքցնում անձնուրաց հայուհին: Առերես ընդունելով առաջարկը, Վարդենին սրի հարվածով սպանում է չարագործին և խոստովանում իր «հանցանքը» նախարար Ամիրզունային: Վերջինս խոհեմության է կոչում զայրացած շահին՝ հայերի զայրույթը չգրգռելու և անախորժ ընդհանրումների առիթ չտալու խորհրդով:

Անդրեաս երեցը Մուրացանի իդեալն է և արտահայտում է ազգային գոյափիլիսոփայության նրա սկզբունքները, ըստ որի պետք է դիմագրավել բռնությանը, ունենալ կամք և տոկունություն դիմադրելու թշնամու վայրագություններին, ընդվզելու բռնավորի կամայականությունների դեմ և անհրաժեշտության պարագայում ընդունելու նահատակությունը: Ձանազանությունը տիրողի և մեր մեջ այն է, ասում է Անդրեասը, «որ նա շարունակ բռնաբարում և կեղեքում է, իսկ մենք հնազանդում ենք: Բայց եթե մի անգամ սովորենք մահից չվախենալ, եթե որոշեինք քիչ-քիչ մեռնելու փոխարեն միանգամից մեռնել, այն ժամանակ շատ բան միանգամից կփոխվի... Այս բնության օրենք է, մեռնող մի հատիկը պտղաբերում է յուր նման հարյուրը»: Այսպիսին է Քրիստոսի պատվիրանը:

Վեպում Անդրեասը օրինակ է տալիս նահատակության:

Եթե ազգի գոյության անփոխարինելի հիմքերից մեկը հայ եկեղեցին է և քրիստոնեական մեր հավատը, ապա աղանդավորական ամեն մի շեղում տանում է դեպի հայ եկեղեցու տրոհում և ազգի միասնության պառակտում: Ուստի հոգևոր բռնությունը նույնպիսի չարիք է, ինչպես և օտարի տիրապետությունը:

Վեպի կիզակետը կախաղանի տեսարանն է. պարսիկ կրոնապետը պահանջում է Անդրեասից ընդունել «մահմեդական սուրբ օրենքը» հանուն իր կյանքի փրկության, սակայն երեցը լավ էր հասկանում, թե ինչ արժե նահատակությունը ուրացության հանդեպ: Եվ այսպես, Անդրեասը ձեռքերը պարզում է երկինք, արտասանում «Հավատամք ի մի աստված, արարիչն երկնի և երկրի, արևելյաց և աներևութից» հանգանակը և իրեն հանձնում կախաղանի վճռին:

Բայց իսկական սխրանքը դեռ սպասվում էր: Կարծես թե հասել էր կախաղանի վայրկյանը, և ահա հայտնվում է մի նոր անակնկալ: Պապի նվիրակ Չետտագինին և ունիթորների կարգապետ Երազմուսը բերում են շահի ներման հրամանը, պայմանով, որ Անդրեասը հրաժարվի հայադավան եկեղեցուց և ընդունի կաթոլիկություն: Թվում է, թե մեղանջունը որևէ բան չարժե գոհաբերության հանդեպ, բայց իր ուխտին հավատարիմ երեցը մերժում է նենգամիտ դիտավորությունը. «Օն և օն հայոց ժողովուրդ, մի ուրախանաք այս նենգամիտ շնորհով, որն այսօր մի հոգի փրկելով՝ վաղը հարյուրավորը պիտի կորցնե... Մի ընդունեք ուեմն այս շնորհը, մի գոհանաք այս մարդկանց ձեզ արած ծառայությամբ: Չոհեր տվեք աներկյուղ, եթե այդ պահանջում է ձեր եկեղեցվո ազատությունը»:

Գրականագիտությունը «Անդրեաս երեց» վեպը վերագրել է Մուրացանի հետադիմական աշխարհայացքի վրիպանքին և գրեթե անտեսել նրա գրական արժեքը: Այլ կերպ չէր էլ կարող դրապաշտական քննադատությունը ընկալել մի ստեղծագործություն, որը ջատագովում է կրոնական գաղափարը: Եվ սակայն նման տեսակետը վերանայման կարիք ունի: Առավել ևս ազգի աշխարհաքաղաքական արդի կացության պարագայում, երբ տեղի է ունենում կրոնի համաաշխարհային մի յուրօրինակ ռեստավրացիա և դրսից

հրահրված աղանդավորական «միությունները» ներխուժում են ազգի հոգևոր աշխարհը և ամենաստոր եղանակներով եղծում ազգային սրբագործված հավատքի հիմքերը: Մուրացանը գուշակում էր այդ, և նրա հերոսը դարերի հեռավորությունից իր խոսքն ուղղում է գալիք և բոլոր ժամանակների ազգադավ աղանդավորներին. «Հայոց եկեղեցին զորավոր է և նա յուր հիմքը փորող բազուկները կջախջախե... Կգա ժամանակ, երբ մեր այս Սյունիքում, ուր դուք այսօր հաստատվել և ամեն կողմ ցանցեր եք սփռել, ձեր հետքն անգամ չի երևալ, և հայոց հայրենական եկեղեցին կլինի միակ հովանավորողը յուր հարազատ զավակների»:

6

«Գևորգ Մարզպետունին» (1896) հայ դասական պատմավեպի խոշոր նվաճումներից է, գեղագետ Մուրացանի գրական տաղանդի փայլուն հաղթանակը: Վեպը պատկերում է 10-րդ դարի Բագրատունիների թագավորության շրջանի դրամատիկ իրադարձությունները: Սկզբնաղբյուր ունենալով Հովհաննես Դրասխանակերտցու, Ղևոնդ Երեցի, Թովմա Արծրունու և մատենագրական այլ պատումներ, Մուրացանը գեղարվեստորեն վերակերտել է պատմական Հայաստանի բնանկարը՝ գեղատեսիլ բնության, հպարտ լեռների, փարթամ հովիտների, վանքերի ու արքայական պալատների վսեմաշուք կեցվածքի մեջ հայտնաբերելով մի աշխարհ՝ վեհանիստ ու բանաստեղծական: Գառնի ամրոցի՝ «Հայկազն նահապետի այս դաստակերտի» նկարագրությամբ է սկսվում վեպը: Սյուժեի ընթացքի հետ ուրվագծվում են պատմական Հայաստանի հուշիկները, հինավուրց ավանդությունների խորհրդավորությամբ վեհացվում է մի երկիր ու մի ժողովուրդ, որ ֆիզիկական ու հոգևոր հրաշքներ է ստեղծագործել, կառուցել հեթանոսական մեծամեծ ու քրիստոնեական տաճարներ, քաղաքներ է ճարտարապետել և ամրացել բերդերով, ճոխացել է կենցաղով և կռել զենքեր:

Եղելություններն սկսվում են ետադարձ հայացքի վերհուշերով: Դեռ երեկ Սմբատ Բագրատունի թագավորը տնօրինում էր հայոց գահը, և երկիրը բարգավաճում էր անկախ

պետականության բարձր իրավունքով: Բայց ահա այսօր մոլորված նախարարների գործակցությամբ արաբ նվաճողները ներխուժել են Հայաստան, և պաշարված բերդի թագավորը երկրի ավերումը կանխելու համար թշնամու առաջ է դնում իր ողջակեզը: Թագուհու դայակը՝ Սեդան, որ ականատես էր եղելություններին, նկատում է, թե «այդ գաղանային վրեժխնդրությունը տեղի չէր ունենալ, եթե հայ իշխանները միանային, թև ու թիկունք լինեին իրենց դյուցազնասիրտ թագավորին և ընդհանուր ուժով դեմ դնեին հայրենիքի թշնամուն...»:

Նահատակված թագավորի Աշոտ որդին ձեռնամուխ է լինում Բագրատունիների գահը վերականգնելու գործին: Պետական գործչի հմտությունը միացնելով զորավարական տաղնդի հետ, նա միավորում է երկրի հայրենասեր ուժերը և փայլուն հաղթանակներով վերստին նվաճում արքայական գահը: Արտաքին թշնամուց ազատված երկիրը ամրանում էր թագավորի ու նախարարների դաշինքով և փառքի դափնիների վրա հանգչում էր ուժեղ, հպարտ, հանճարեղ կեցվածքի արքան՝ Աշոտ Երկաթը: Բայց ահա այսօր Հայաստանը վերստին հայտնվել է կործանման աղետի առաջ: Վասպուրականի Գագիկ Արծրունին և Բագարանի Աշոտ բռնավորը թագավորական գահի դավադիր տիրապետության են ձգտում, Գարդմանի իշխան Սևադան ապստամբել է փեսա-թագավորի դեմ, Ուտիքի սեպուհ Ցլիկ Ամրանը երկրի հյուսիսային գավառները անջատելով թագավորությունից՝ վրեժխնդրությամբ հետապնդում էր Աշոտ Երկաթին, Հովհաննես կաթողիկոսը իր անձի ապահովության համար ճողոպրում էր վանքից վանք, իսկ դժբախտ թագուհին իր անձնական վշտի հոգեմաշ ցավերից մեկուսացել էր Գառնիի տաճարում, միանգամայն անտարբեր ճակատագրով հալածված թագավորի ու առաթուր գահի հանդեպ, և հարմար առիթին ակնդետ հազարացի նվաճողները ասպատակում են երկիրը՝ ավերելով գյուղ ու ավաններ, անարգելով հավատ ու պղծելով սրբություններ:

Ինչի՞ց սկսվեց չարիքը: Ավանդական պատմահայեցությունը, հայոց պատմության չարիքը համարում էր անմիաբանությունը: Օբյեկտիվորեն Մուրացանը նույնպես իր վե-

պում պատկերում է նույն իրողությունը: Եվ սակայն այստեղ երևույթը միջնորդված է մի էական գործոնով, որը նրա պատմահայեցությունը տարբերակում է Ծերենցի և Ռաֆֆու պատմափիլիսոփայությունից: Մուրացանը, ինչպես արդեն նշել են, պատմությունը դիտում է որպես ժամանակի մեջ ընթացող էթիկական պրոցես և այս իմաստով հայրենիքի գաղափարը արտաբերելում է մարդու հոգեզգայական աշխարհի մեջ՝ սկիզբ ունենալով ներքին մարդը, մարդ անհատը: Ազգը բաղկանում է անհատներից իսկ անհատն ամենից առաջ մարդ է՝ զգացմունքի, կրքերի բնական մղումներով: Այստեղ է կազմավորվում ընդհանուրի և մասնավորի ներդաշնակությունը: Եթե խզվում է այդ ներդաշնակությունը, անհատի մղումները կարող են ստանալ դեմընթաց ուղղություն ընդհանուրի հանդեպ: Այդ ներդաշնակության հիմքը պարտականության բարոյական օրենքն է, որից կատարած շեղումը չարիք է ծնում և ի դեպ, որքան մեծ է անհատի հասարակական կոչումը, նույնքան մեծ է նաև նրա բարոյական շեղումի պատճառած չարիքը:

Հոգեբանական խճճված հանգույցների կծիկը բացում է թագուհու դայակը՝ Սայր Սեդան, նա, որ ականատեսն էր ներպալատական կյանքի անցուդարձին և եղելությունների շղթայում նշմարում է խռոված թագուհու ճակատագրի շեղումը: Իսկ ճակատագիրն, իրոք, դաժան խաղ էր խաղացել նրա հետ: Իր թագավոր ամուսինը հանցավոր կապերի մեջ էր Ուտիքի սեպուհ Ցլիկ Ամրամի Ասպրամ տիկնոջ հետ: Այլևս ի՞նչ սփոփանք, երբ կործանվում է իր սերը և փշրված է կանացի հպարտությունը: Հանձնված վշտի տարերքին, նա իր հոգու դրաման է վերապրում միայնության մեջ, վիրավոր սրտի զալարումները հանձնելով խավար ու անպարունակ դատարկությամբ: Նա վերհիշում է անցյալը, թե պատմությունն ինչպես էր կերտում Աշոտ Երկաթի լեգենդը, և թե ինչպես բնությունն իր մեջ հյուսում էր մի այլ լեգենդ՝ սիրտ ու նվիրումի գեղեցկության լեգենդը: Եվ այժմ, ահա, խորտակված պատրանքներ և անիմաստ գոյություն: Հոգեկան ծանր ապրումների այս պահին էր, որ Գևորգ Մարզպետունին այցելում է թագուհուն: Նպատակը՝ հաշտեցումն էր թագավորի հետ և վերջինիս վերադարձը արքայական գա-

հին՝ երկրում տիրող քառու կանխելու և հայրենիքի անկախությունը վերականգնելու համար: Ինքնասիրության վիրավորված զգացումը այնքան դառն էր, որ Մարզպետունի իշխանը հազիվ միայն կարողանում էր դիմագրավել թագուհու անդարծությանը: Բայց մարդկային հոգու խորքը թափանցելու Մուրացանի փայլուն տաղանդը գտնում է դարձի հոգեբանական արահետները: Մարզպետունու հաղորդած լուրերը ներքին պառակտումից և արտաքին թշնամու հարվածներից կործանվող հայրենիքի մասին, ամենքից մերժված ու նվաստացած թագավորի մեկուսացումը Կաքավաբերդում, դաժանաբար խոշտանգված Մովսես վարդապետի զույժը Այրիվանքի ավերման և միաբանների մասին, վերջապես Մարզպետունու՝ որպես պետական աստիճանավորի ենթակայական պահվածքը թագուհու արքայական մեծության հանդեպ, այս ամենը ինչ-որ ճեղքեր են առաջ բերում Սահականույշի ներաշխարհում, շարժում նրա խիղճն ու բանականությունը, և նա, թողություն տալով մարդկանց մեղքերին այս ունայն աշխարհում, հաղթահարում է անձնական վշտի նվաստացումը և «կին, թե թագուհի» ներհակությունը լուծում հանուն թագուհու:

Ինչպես տեսնում ենք, Մուրացանի հերոսները գաղափարական տիրադներ չեն արտասանում, հավաստելու համար իրենց հայրենասիրությունը: Տեղի է ունեցել ներքին մարդու հոգեբանական օտարումը պարտականության օրենքից, հայրենիքի ու պետականության շահը մթագնելով անձնական արժանապատվության բարոյական արժեքի գիտակցությամբ: Նույն այդ հակասության հանգույցում է հայտնվում նաև Գարդմանի իշխան Սահակ Աևադան: Փառասիրության անհետամուտ, նա զոհանում էր անառիկ Գարդմանի իշխանական տան ազդեցիկ դիրքով, և օրինակ տալիս հայրենասիրության ու առաքինության: Բայց փեսաթագավորի վարքը ինքնին անարգանք է դրոշմում հզոր իշխանի տոհմական արժանապատվությամբ: Առավել ևս, որ անխոհեմ թագավորը վրեժխնդիր չարությամբ կուրացրել էր Աևադային և ավագ իշխանորդուն: Այլևս հաշտության ինչ եզրեր գտնել թագավորի ոճրագործ պահվածքի հանդեպ: Մուրացան-գեղազետը մարդկային հոգու գաղտնիք-

ները քննում է հավանականի ու անհավանականի բևեռներում, կրքերի շիկացումը հանգեցնելով անհավանական լուծումների: Աևադան շատ լավ գիտեր, թե պատմության համար ինչ արժեն հայրենիք, հայրենասիրություն, փառք հասկացությունները, և թե ինչպես են դրանք հարաբերում անձնական շահախնդրությունների մոլորությանը, որքան էլ սրանք արժանապատիվ լինեն ու անհաղթահարելի: Մարզպետունին մեղքի ու ներումի հակասական անցումները բերում, հանգեցնում է այդ կետին, և Գարդմանի իշխանը տեղի է տալիս վրեժխնդրությանը ու հաշտվում թագավորի հետ, առավել ևս, որ Սահականույշ թագուհին, որն ըստ էության հակամարտության պատճառն էր, արդեն ներել էր Աշոտ Երկաթի մեղքը:

Յլիկ Ամրամի հոգեբանական դրաման պատկերող հատվածը Մուրացանը վերնագրել է «Կույր աչքը կների, կույր սիրտը չի ների» ասացվածքով: Կան երևույթներ, որոնց հանդեպ չեզոքանում են բացարձակ գաղափարներն անգամ՝ լինեն դրանք հասարակություն, հայրենիք, թագավոր թե մի այլ բան: Ճշմարիտ է այդ, թե ոչ, արդեն դուրս է բարոյական քննությունից, քանզի մարդ-անհատը կորցնում է իր բոլոր արժեքները և եպես օտարվում նորմատիվ, թե ազատ բարոյականության սահմաններից: Ահա թե ինչու Մարզպետունու բոլոր ջանքերն անցնում են ապարդյուն, միանգամայն հասկանալի դիտելով Յլիկ Ամրամի վրեժխնդրությունն ու դիմադարձությունը: Նա թերևս կշարունակեր իր պայքարը թագավորի դեմ կամ կդիմեր դավաճանական մի այլ արարքի, եթե տեղի չուներնար Ասպրամի ինքնասպանությունը, որին նա սիրում էր հուզու ամբողջ մվիրումով և որը նրա գոյության արժեքն էր, կյանքի իմաստը և աստվածային պարգևը: Հայրենիքն արդեն նրա համար դառնում է օտար, և մոռացության տալով իր անցյալը, Յլիկ Ամրամը ապաստան է գտնում անհայտ հեռուներում: Սա նույնպես հետաքրքիր լուծում է և որքան էլ առկա լինի թագավորի դեմ բացահայտ թշնամանքի պարագան, այնուամենայնիվ, նրա վարքը չի կարելի վերագրել հայրենիքի դավաճանության:

Եվ այսպես, բախվում են կրքերը, կործանվում են մար-

դիկ անձնական ու հայրենի շահերի սուր պայքարում, ճակատագրի դատաստանին հանձնելով նրան, որ բարերար էր կոչված, բայց եղավ պարտազանց: Հոգեբանական այս հանգույցում է հայտնվում Աշոտ երկաթը: Նա, որ կարող ու ամենագոր արքա էր, և իր հանճարով տնօրինում էր Բագրատունիների թագավորությունը, այժմ, ահա, պարտված Ցլիկ Ամրամից, փակվել էր Կաթավաբերդում: Անակնկալ հարվածը ընկճել էր նրա կամքը, իջեցրել սովորական մահկանացուի աստիճանի՝ խորհելու բնության և մրադկային հոգու անմեկնելի օրենքների մասին: Ուրեմն կան սահմանված օրենքներ, որոնց հանդեպ արքաներն անգամ անգոր են: Անլուծելի հարցերը ներխուժում են նրա խռոված հոգին, անցյալի պատկերները հառնում են հիշողության մեջ՝ թե հաճոյական և թե դաժան ու տանջալից, և նա անպարունակ դատարկությանն է հղում տառապագին հարցը՝ «Ինչու՞, ինչու՞՝ հասա ես նվաստության այս աստիճանին»:

Հարցի պատասխանը Մուրացանը հանգեցնում է որոշակի էթիկական սկզբունքի, տեղադրելով այն բնության և բարոյականության արանքում: Բնությունն ազատ է, բարոյականությունը՝ սահմանադիր: Եթե դու պատմության սուբյեկտ ես, այսինքն՝ թագավոր կամ հասարակաց առաջնորդ, չես կարող ազատ լինել, և ընդհակառակը, եթե ազատ ես, իրավունք չունես պատմության սուբյեկտ լինելու: Այստեղ է Աշոտ երկաթի ճակատագրական սխալը: Լինելով թագավոր, նա հանցավոր կապերի մեջ էր Ցլիկ Ամրամի տիկնոջ՝ Ասպրամի հետ, այսինքն դավաճանել էր հասարակաց առաջնորդի իր կոչումին: Եվ սակայն կա մի անմեկնելի գաղտնիք, որ խախտում է պոտճառի ու հետևանքի սահմանները: Բնության օրենքով Աշոտը սիրեց Ասպրամին, բայց պետական շահի թելադրանքով ամուսնացավ Սահականույշի հետ: Ուրեմն, ինչպես հասկանալ նախախնամողի քմահաճ խաղը, ինչպես հաշտեցնել բարոյական սկզբունքը բնության օրենքին, եթե բանականությունն անգոր է տիեզերական կամքի հանդեպ: «Մենք, սրելի բարեկամ, թշվառ խաղալիքներ ենք բնության հզոր ձեռքում. իզուր են մարդիկ օրենքներ դնում և կարգեր սահմանում՝ կառավարելու համար այն, ինչ որ ինքը բնությունը պիտի կառավարի և

որի միահեծան տիրապետն է նա... մարդկային սրտի մասին է խոսքս...», այսպես է Աշոտ երկաթը մեկնում ճակատագրի շեղումը: Եթե վեպի հերոսները իրենց ճակատագիրը վերապրում են որպես դրամա, ապա Աշոտ երկաթը կրում է ողբերգականը: Եվ ողբերգությունն սկիզբ է առնում այն պահից, երբ նրա հոգում արթնանում է խղճի խայթը: Թագուհին թախանձում է նրան մոռանալ անցյալը, արիանալ հոգով և վերստին տնօրինել արքայական գահը, բայց գործած հանցանքների ծանրությունը ճնշում է նրան, և կրծում նրա էությունը հետապնդող ուրվականների հալածանքով՝ «Երկնքի աստղերը կկողոպտեի վարձատրելու համար այն մարդուն, որ կկարողանար մոռացնել տալ ինձ իմ անցյալը... Ո՛չ, ես արժանի չեմ ներման. մի աշխատիր մոռացնել տալ ինձ մեղքերով լի իմ անցյալը»:

Ոչ ոք չէր կարող ներգզալ այն տառապանքը, ինչ վիճակվել էր թագավորին: Բոլորը ներում են նրան, ինքը ներում է բոլորին, բայց չի ներում ինքն իրեն, և սա է ողբերգականը: Նա տանուլ էր տվել բարոյապես, ուրեմն և կորցրել է «հասարակաց առաջնորդի» իրավունքը: Կյանքը նրա համար կորցրել է իր իմաստը և նա թախանձում էր ամենակարողին՝ ազատել իրեն խղճի խայթի տառապանքներից: Ծակատագիրը գործում է ըստ նախախնամության կամքի, և կատարվում է անխուսափելի: Մի փոքրաթիվ խմբով նա ծովամարտի է ելնում արաբական զորքի դեմ, նվաճում փայլուն հաղթանակ, բայց և ստանում մահացու վերք՝ թունավոր նետից: Եվ այսպես, ճակատագրով դատապարտված թագավորը ավանդում է իր հոգին, հետնորդներին կտակելով կյանքի չարն ու բարին իմաստնաբար տնօրինելու խորհուրդը՝ «ձեզ է մնում կյանքը յուր չարիքներով և հրապույրներով... աշխատեցեք վայելել այն իմաստնաբար և չնմանիլ ինձ, չվատնիլ այն անօգուտ»:

«Գևորգ Մարզպետունի» վեպի գլխավոր կերպարներից է Հովհաննես Դրասխանակերտցի կաթողիկոսը: Ըստ էության Մուրացանը էթիկական նույն գծի վրա է դիտում նաև հոգևոր առաջնորդին: Բնավորության թուլությունը նրա մեջ բացառում էր հոգևոր առաջնորդի կոչմանն արժանի լինելու բարոյական իրավունքը: Սակայն այս պարագայում

առավել ուշագրավ է պատմափիլիսոփայական այն հայացքը, որով գրողը կաթողիկոսի առիթով անդրադառնում է հեթանոսության և քրիստոնեության անցման հանգամանքներին: Հայտնի է, որ «Սամվել» վեպում Ռաֆֆին նույնպես անդրադառնում է քրիստոնեական հեղափոխության իրադարձություններին՝ քննադատելով «քրիստոնեական մոլեռանդության» հակահեթանոսական ավերումները: «Մենք արհամարհեցինք, ինչ որ հին էր, ինչ որ հեթանոսական էր: Մեր երգիչների, մեր վիպասանների վաստակները կրակի զոհ դարձրինք: Մենք թողեցինք մեր նախնականը, մեր ազգայինը և սկսեցինք օտարինը սիրել... սկսեցինք մերժել մեր հին գրությունը, մեր մեհենական սրբազան տառերը և ընդունեցինք հունաց և ասորաց տառեր: Այս բոլորից հետո շատ հասկանալի է, որ մեր մեջ չէր կարող զարգանալ ոչ ազգային կյանք և ոչ էլ բուն ազգային գրականություն», այսպես է Ռաֆֆին գնահատում քրիստոնեության մուտքը:

Այլ է Մուրացանը: Պատմության ընթացքը նա չի ճեղքում սուր հակադրությամբ և բնական կապ է ստեղծում անցման միջև, դիտելով այն որպես ժամանակի մեջ կատարվող փոփոխություն: Եվ արդեն ակնհայտ էր այն առաջընթացը, որ քրիստոնեությունը նշանավորեց հայոց պատմության մեջ՝ գրերի ստեղծում, հոգևոր հանճարը խորհրդանշող մատյաններ, մաքառում ազգային պետականության համար և այլն: Եվ այնուամենայնիվ, կաթողիկոսի կերպարում Մուրացանը շեշտում է կորսված մի ափսոսանք երանելի ժամանակների վերաբերյալ, այն ժամանակների, երբ երկիրն ազատ էր ու արարչությամբ շնորհված, լսվում էր միայն հարազատ բարբառը և մարդիկ անծանոթ էին օտարի բռնությանը: Ապա և այն ժամանակները, երբ լուսավորիչները Տրդատի հրամանով Սևան ամրոցը մտնելով, հալածեցին քրմերին և Սյունյաց տաճարը ճշմարիտ աստծու տուն դարձավ: Մուրացանի իդեալը հին, անաղարտ քրիստոնեությունն էր, ժողովրդական այն կրոնը, որ նախապես ծագեց որպես աղքատների, ընչազուրկների հովանավոր գաղափար, և իր էությամբ բարի էր ու ամենասեր: Աստված մոտ էր մարդուն, անձնական անջատված չէր ընդհանուրից և ով հովիվ էր, նա նաև առաքյալ էր: Այս իմաստով կարելի է

ասել, որ Գևորգ Մարգպետունու կերպարը Մուրացանի ռոմանտիկական պատմափիլիսոփայության ընդհանրացումն է: Ուրույն դեր ստանձնելով վիպական իրադարձությունների հանգուցալուծումներում՝ նա անձնավորում է բնության ու բարոյականության գեղեցիկ ներդաշնակություն: Ազնիվ, առաքինի, վեհանձն, նա հանդես է գալիս հաստատելու ճշմարտություններից գերագույնը, հայրենասիրության իդեալը, որ ինքն անվանում է «անձնականը ընդհանուրին զոհելու քաջություն»: Կատարելով իր մեծ առաքելությունը, արդեն իմաստության հասած զորապետը փիլիսոփայորեն վերլուծելով կյանքի ու զոյության խորհուրդը՝ սերունդներին է կտակում մարդկային առաքելության երեք պատգամ, որոնք կազմում են հայրենիքի հզորության հիմունքը՝ անձնագոհություն, միություն, ընտանիք:

Մուրացանի ստեղծագործությունը հայ դասական գրականության անկրկնելի էջերից է: Որպես մտածող և գեղագետ, նա դրվատեց մարդկային արժեքների գեղեցկությունը, իր իդեալների աշխարհից վկայակոչեց ռոմանտիկական ներարժեք անահտին, նրա ներքին մղումներն ուղղելով կյանքն ըստ իր իդեալների վերափոխելու նպատակին: Մարդու զոյության իմաստը չափելով տիեզերական ունայնության խորհրդով, Մուրացանը ամենասուր տագնապնեքով վերապրեց հակասություններից տրոհվող հասարակության սարսափները և պատմության դասերից հանելով էթիկական սրբագործված արժեքներ, փորձեց կանխել մասնավորի ու ընդհանուրի ողբերգական խզումը: Էսթետիկական ու փիլիսոփայական այս արժեքների մեջ է Մուրացանի ստեղծագործության արդիական նշանակությունը:

ԺԱՍԱՆԱԿԸ ՊՈՈՇՅԱՆԻ ՌԵԱԼԻՉՄԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅՈՒՄ

Ժամանակի կատեգորիան միանգամայն հետաքրքրական օրինաչափություն է գծում Պռոշյանի աշխարհայացքի և ռեալիզմի գեղարվեստական համակարգում, որպես գաղափար, պատմափիլիսոփայական ելակետ և աշխարհայեցության: Ներկա ժամանակը, ըստ Պռոշյանի, իռացիոնալ է, իրականաճը անցյալն է, իր անփոխարինելի հուշերով, մնայուն արժեքներով և գոյության կայուն հիմքերով:

«Բղղե» վեպում մի հատված կա, որ կոչվում է «Երեկ և այսօր»: Սուր դիտողականությամբ ընկալելով կյանքի «անհավատալի արմատական հեղաշրջությունը», Պռոշյանը գրում է. «Կարճ միջոցում բուն ազգային ավանդական սովորությունները, ապրուստի եղանակը, լեզուն, նիստ ու կացը, նահապետական դարերով սրբազործված և արյունի մեջ մակարդված ծերերի պատվապահությունը, ծնողասիրությունը, պարզ սակավապետությունը, եղբայրական անբաժանությունը, մինչև անգամ հագնելիքի և ուտելիքի տարազն ու գները միանգամայն, կարծես, մի սատակիչ հրեշտակի սրի առաջ դուրս վճռվեցին և նոցա տեղը պատվաստվեցին կյանքին, տեղական պայմաններին, երկրի դիրքին խորթ ու օտարոտի նորություններ: ... Եվ ահա այսպես, տասն և իններորդ դարի երկրորդ կիսաշրջանը մի ընդհանրական չտեսնված հեղափոխություն կատարեց ռուսահայոցս կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրայություն, որ դժվար թե աշխարհքի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար սորա մի հարյուրերորդական մասն կատարած լինի»:

Անցյալի ու ներկայի անջատման այս կիզակետում Պռոշյանն ընկալեց սոցիալական ժամանակը և իր հոգու ամբողջ խորությամբ վերապրեց տրոհվող աշխարհի ողբերգական սարսափը: Միանգամից կործանվում էր այն, ինչ սրբազործվել էր հազարամյակների էթնիկական հոգեբանության մեջ, ծուլվել կեցության բնական սովորությին, կառուցել հավիտենական գոյության իր միֆոլոգիան: Հնի և նորի բախումը ի ցույց էր դնում մարդկային արժեքների

չափանիշը և հակադրության սուր անկյունում հայտնաբերում կորուստի ցավը: Հինը պաշտում էր բարոյական արժեքը, նորը՝ նյութական, հին աստվածները բարի էին ու ներդամիտ, նորը՝ դաժան ու բնազանց, հնօրյա կացության մեջ աշխատանքը կենցաղ էր և սեփականությունը ապրելու բնական իրավունք, նոր օրերում՝ «գոյության կոժի» դաժան մրցակցություն: Երկու աշխարհի սահմանգիծն անլցելի ակոս է առաջ բերում մարդկանց հոգեբանության մեջ, իսկ հեռացող անցյալի սովերենները տանում են իրենց հետ թանկ ու անփոխարինելի մի բան, որ ավաղ անցնում է և անցնում է առհավետ: Այսպես էլ անցյալ ժամանակը Պռոշյանի գեղարվեստական աշխարհում հանդես է գալիս ուղեցույց, սյուժեների սկիզբ և գործողության նպատակ: «Սոս և Վարդիթեր» վեպում, պատկերելով հայոց գեղջկական կյանքի բանահյուսությունը, Պռոշյանը որպես էթնիկական հազարամյա սովորությունների հովվերգական դողանջ, պատմում է դեռահաս պատանիների սիրավեպը, թրծելով այն զգացմունքների բնական մաքրությամբ ու նվիրումների տարերային գեղեցկությամբ: Հիրավի այստեղ ամեն բան կատարվում է որպես բանահյուսություն, որ կարծես արարչության տրվածքով անսկիզբ է ու անվերջ: Թվում է, թե ժամանակները չեն հատվում, և կյանքն ընթանում է տիեզերական հավերժության օրենքով, բայց ահա, ինչ-որ աներևույթ ոգի հայտնվում է գեղջկական աշխարհի հորիզոնում և չարության անեծքով աղարտում հովվերգական կյանքի ներդաշնակությունը: «Հիմի սաղ աշխարհքը փոխվել ա», երկյուղածությամբ կրկնում էին մարդիկ, ժամանակը երկփեղկվում է երեկ ու այսօր հակադրականությամբ՝ ծնունդ տալով ապագայի հոռետեսական գուշակությանը՝ «Աշխարհքս քանի գնում չարանում ա... մեզնից հետո աստված ավելի չարից փրկի», «մենք հլա ողորմություն ենք, որ էս վախտին ենք ռաստ էկել, վա՛յ մեզնից ետի եկողներին, ջուրն էկել ա նրանց տարել, նրանք ավելի բեթար պիտի ըլնին»: Եվ իբրև երանության պատրանք հառնում են անցյալի սովերենները, արծազանց տալով կործանման սարսափի էլեգիական վերապրումներին. «Ափսո՛ս ժամանակ... մեր վախտն էլ մի վախտ էր, թռա՛վ, էլ ձեռ չի ընկնիլ»:

Ետադարձ հայացքը ներկան ստուգում է անցյալի հայելում և հոգեբանական ադապտացիան որոշակիորեն արտացոլում է գրողի պատմափիլիսոփայական որոնումների ապաստանը: Ինքնին ուշագրավ է, որ Պռոշյանը միանգամայն որոշակի էր պատկերացնում պատմական հեղաբեկումների ժամանակը, և նրա ռեալիզմը «Կովածաղիկ» վեպում արդեն փոխում է ժամանակի հոգեբանական ուղղությունը, իրերի դասավորությունը կարգավորելով ներկա ժամանակի տրամաբանությամբ, քանի որ վիպական գործողությունները կատարվում են բեկման դարաշրջանի սահմանագծից առաջ: Բայց ահա ժամանակը վերստին հետադարձ ուղղություն է ստանում, երբ Պռոշյանը «Սոս և Վարդիթերի» շարունակության վրա ընթացք է տալիս «Յացի խնդիր» վեպի սյուժեին: Եվ քանի որ առավել խորացել էին սոցիալական հեղաբեկումներն ու բարքերի այլափոխումները, ուստի և նախնիների սովորները կորչում էին հեռավորության մշուշում, և առավել ողբերգական էր հնչում հին, երանելի անցյալի կորստյան էլեգիան: Այս իմաստով անցյալ ժամանակը քերականական ձևակերպում չէ, այլ ազգային ու սոցիալական կեցության պատմափիլիսոփայական հեռանկար: «Յացի խնդիր» վեպում գործողությունների ընթացքն ամենուրեք ստուգվում է անցյալի հայացքով, որը հանդես է գալիս որպես հին աշխարհի վերհուշ: «Նահապետական պարզ սովորություններն օրըստօրե անհետանում են,- գրում է Պռոշյանը,- բարեկամություն, հարևանություն սուրբ բառերն իրենց նշանակությունը միմիայն քաղաքավարության ձևերի մեջ են պահում. էլ չկա այն ընտանեկան կապը, որ օտարներին միմյանց հետ մի տան պես պահում էր. խոր գյուղերում, որպես և իցե, այժմ կտեսնես նախկին քաղցրության ստվերը, իսկ քաղաքներումն ու մեծամեծ գյուղերումը՝ երբեք: Մի անմխիթար ապագա է գուշակում մեզ այս բանը»:

«Յին ժամանակների» մտապատկերները Պռոշյանի վեպերում ամենուրեք ասպարեզ են բերում ծերունիների, որոնք այն օրերի վկաներն են, և որոնց ընկալումներում անցյալը ներկայանում է որպես հիշողություն: Պատմության հիշողության այդ ծալքերում գրողը որոնում է թանկ ու

անփոխարինելի մի բան, փորձում պահպանել նրա վերջին մասունքները, գտնել այն կապը, որ միացնում է անցյալը ներկայի հետ և հաստատում կյանքի հարտևության առասպելը: «Երեք-չորս տասնյակ տարիներ սրանից առաջ այնպիսի իրողություններ են կատարվել... որ մեզ միանգամայն անհավատալի է թվում», գրում է Պռոշյանը նահապետական անցյալի վերջին մոհիկանների վկայությամբ, ավստոսանք արտահայտելով, թե ինչ արժեին կենցաղավարության այն ձևերը, որոնք մարդկանց միացնում էին հավատի սրբությամբ. «Սրանից քսան կամ քսանհինգ տարի առաջ, իմ լավ միտս է, մեր գյուղերումն երկու դրացի մի տան պես էին ապրում» և այս դրացիության մեջ հաճույք էր պատճառում մտերմությունը, սրտացավությունը, «բարոյական զգացմունքով» սրբագործված դրիջակից փոխանցող գաղտնիքների ջերմությունն ու հավատարմությունը: Եվ այսպես, «պապենական նախնյաց սովորությունների» ընդերքից Պռոշյանը բարոյական դասեր է քաղում, փորձելով մարդկանց վարքը կարգավորել պատմության և ավանդության «սուրբ օրենքի» պատվիրաններով: Եթե մարդուն տրված է աշխատասիրությամբ «աշխարհքիս բարիքը վայելել», «արդարության դեմ չմեղանչել» և «պարսավելի ճանապարհով արծաթի ու փառքի համար անձնուրաց ու ընկերացավ չլինել», քանի որ ամեն բան անցավոր է այս ունայն աշխարհում, իսկ մեղանչումը միշտ էլ հատուցվում է վերուստ սահմանված պատժով, ուրեմն իմաստուն է խղճի սթափեցնող ծայրը: Սա չգրված օրենքության այն խորհուրդն է հուշում, թե «մարդուս գլխավոր դատավորը յուր խիղճն է», ներքին աստվածային ծայրը, որ «քեզանից անբաժան է, տեսնում է արածներդ և յուր վճիռն ամենից առաջ տալիս է, կամ դափնի պսակ և կամ հանցավորի սև կնիք է դնում ճակատիդ»:

Պռոշյանը փորձում է հարություն տալ ավետարանի սրբության վրա երդված խղճի բարոյական զորությանը, սակայն ժամանակի նյութապաշտ ոգին ամենից առաջ մարդկանց մեջ կործանել է հենց խղճի զգայուն սարսուռները: Աշխարհը «առասպելական կախարդի անեծքին է ենթարկվել» և կործանվում էին այն սրբազան մասունքները, որոնք

բանաստեղծական գեղեցկություն էին տալիս համայնքի կենցաղավարությանը: «Էն վաղ էր, որ ծուխ ու մուխ չկար, տերտերի միջին սեր խաղաղություն կար, իրար հավատալ կար», իսկ այժմ աստծո սպասավորներն անգամ ընտելացել են անպարկեշտ բարքերին և ընդհանուրի բարօրությունից նախապատվում են անձնական շահը: Այսպես է անցյալի ժամանակը հառնում «Ցեցեր» վեպի հերոսների հիշողության մեջ: «Այ մարդիկ, դուք ու ձեր աստվածը, էս գեղունն առաջ հարյուր պսակից մինը չհաս պատահու՞մ էր, ո՞վ առաջինն էր սովորությամբ մեր մեջը մտցրեց», այսպես էր երեկ, իսկ այսօր երբեմնի անդորրը կորցրած մարդիկ դարձել են մտահոգ, անհանգիստ ու երկյուղած, «օր չի անց կենում, որ մի խայտառակ դեպք չպատահի. մարագ կրակել, հնձան այրել, այգի կտրատել, արտ կրակ տալ, իրար գլուխ ճղել, վերջապես սպանություն... Ի՞նչ դարձան այս մարդիկը»:

Այս տեսադաշտի վրա առօրյա հակասությունները մշտապես ունեն իրենց բնույթը ստուգող համեմատություն, որ հավաստվում է անցյալ ժամանակով, մարդկանց բառապաշարի մեջ միանգամայն ուրույն շեշտ տալով «նախկին», «էն վախտը» «էն վաղ էր» և համանման պարագաների: Ինչքա՞ն պարզ, մաքուր և արդարացի էր նահապետական գյուղի ծերունական ատյանի օրենսդրական սովորությամբ և ինչպիսի նվիրումով էր երեսփոխը վարում հասարակական իր պատվերը: Իսկ այսօր «երեսփոխ են դառնում ոչ իրանց դռները, այլ գրպանները լայնացնելու համար», մի իրողություն, որ առաջ էր բերում գյուղացու խոր հիասթափությունը. «Ես մեծ հուսահատության մեջ եմ, որ մի ժամանակվա իրականը, այժմ բացառություններ և գաղափարական են համարում... Կարող եմ քեզ հավատացնել, որ քանի կեղծ քաղաքականությունը ներս չէր մտել հայ աշխարհքը, քանի սակավապետությունն առաքինություն էր և քանի շռայլ ունայասիրությունը քաղաքավարության և հյուրասիրության աստիճանաչափ չէր ընդունված, մեր բոլոր երեսփոխաններն իմ նկարագրածներից էին»:

Երեկվա ու այսօրվա սահմանագիծը ժամանակային որոշությամբ է ընկալված, այնպես որ կարծես գրողը նշմա-

րում է երկու աշխարհների անջատման պահը: «Շատ ժամանակ չէ այս տարապայման ու տարադեպ փոփոխությունը. պատմությունիցս դեռ մի քանի օր առաջ գայլն ու գառը միասին էին արածում, մարդիկն իրանց սովորական աշխատանքի հետ էին, իսկ այսօր որ կողմը դառնում ես՝ մտքերն հուզված են և ուշադրությունները լարված»: Այսպես ահա ներկա ժամանակը ստեղծում է «նոր աշխարհ, նոր մարդիկ», որոնք երկրպագում են նոր աստվածների և բարոյականություն են ստեղծում «գոյության կռվի» դաժան օրենքներով: Համատարած «խառնակության և բաբելոնյան աշտարակաշինության» արհավիրքները Պռոշյանը ներկայացնում է խորին տագնապներով, թե կընտելանայի՞ն արդյոք մեր պապերը՝ այդ «միամիտ ու պարզ մարդիկ», եթե ականատես լինեին նոր ժամանակների ապականությանը և մի կարեկցող մխիթարությամբ երանում, թե «բարեբախտ էին նոքա, որ մեր օրերը չտեսան, եթե ոչ թուպեական կաթվածի կինադիպեին»: «Հիմիկվա մարդկանց մեջ խղճմտանքի կտոր չի մնացել», տրտնջում են հին աշխարհի վերջին մոհիկանները, իրենց սրտի թրթռումները թրծելով կորսված արահետների սենտիմենտալ հուշերով:

Եվ այսպես, կոնկրետ-պատմական բովանդակություն և սոցիալական իմաստ արտահայտելով, անցյալ ժամանակը Պռոշյանի գեղարվեստական մտածողության մեջ վերացարկվում է այլաբանության, դառնալով բարու, գեղեցկության, կարոտի, մանկության, երազների և հուշերի մի յուրատեսակ հոմանիշ. «Ի՞նչ պայծառ են քո էջերդ, որքա՞ն պարզ են թերթիկներիդ վրա դրոշմված անմեղ անցքերը»:

Հոգեբանական այս համակցությունը անդրադարձնում էր պատմափիլիսոփայական մի ուրույն աշխարհայեցողություն. «Ամբողջական մարդ էր՝ կայուն համոզմունքների տեր... Ինձ թվում էր, թե հողի ուժով լցված ժողովուրդն է խոսում՝ իր դարավոր աշխարհագրությամբ, կենսահայեցությամբ». Պռոշյանի անհատականությունն այսպես է բնութագրում Իսահակյանը և միանգամայն դիպուկ վկայակոչում նրա անկեղծ, անմիջական համակրանքը անցյալի նկատմամբ. «Իմաստուն են եղել մարդկության հայրերը: Ի՞նչ փառավոր ժամանակներ են եղել... Ափսո՛ս, ափսո՛ս

անցան...»: «Պարավոր աշխարհագրությունը», որ Պռոշյանը հայտնաբերել է նահապետական համայնքի հուշերում, մշտապես մնացին որպես ժողովրդի հարատևության խորհրդանիշ՝ պատմության, լեզվի, եկեղեցու հավիտենական նեցուկների անխախտելիությամբ: Եվ որովհետև այդ նեցուկները պահպանվում էին նահապետական համայնքում, ուստի և սրա կործանումը առիթ էր տալիս ազգային գոյության հիմքերի փլուզմանը: Այստեղից էլ նահապետական համայնքի իդեալականացումը Պռոշյանի աշխարհայեցության մեջ: Եվ որովհետև նորանոտ հարաբերությունները խորտակում էին կեցության հազարամյա ավանդները, ուստի և նրա իդեալն ուրվագծվում է անցյալի մշուշում, որպես անհետացող աշխարհի մտապատրանք: Սակայն գեղագետ Պռոշյանի սյուժեներում պատմության շարժումը այլ հարաբերությամբ է կարգավարված ժամանակի հետ: Որպես ռեալիստ գեղագետ, ունենալով պատմականության խոր զգացողության և ցույց տալով նահապետական համայնքի կործանման անխուսափելիությունը, Պռոշյանը, սակայն, իբրև մտածող հավատում էր սոցիալական իր իդեալի կայունության պատրանքին: Այս իրողությունը ներազդում է նրա գեղարվեստական մտածողության վրա, կանխորոշելով սյուժեների ու սոցիալ-հոգեբանական կոնֆլիկտների լուծումը: Բախվում են հիմն ու նորը, կրքերի սուր տարերքի մեջ առնում մարդկային արժեքների կշռույթը ու թեև պատմությունը գործում էր հնի կործանման անխախտ տրամաբանությամբ, սակայն Պռոշյանը սուբյեկտիվորեն կարգավորում է իրերի ընթացքը և կյանքի փլատակների վրա կառուցում նահապետական համայնքի ռոմանտիկական ուտոպիան: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում նրա հոգեկան դրաման, նրա հոռետեսությունը ապագայի հանդեպ և անհետացող անցյալի հովվերգական էլեգիան:

1987

ՄԱՐՂԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ԴԻԱԼԵԿՏԻԿԱՆ

Գրականագիտության և քննադատության բառապաշարի սովորական դարձած ճշմարտությունը, թե «գրականության և արվեստի հիմնական առարկան մարդն է», գիտական ավելի բարդ լուծումներ է ենթադրում, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Ուստի, տարօրինակ չէ, որ այն մշտապես զբաղեցրել է էսթետիկական միտքը, առիթ տալով բանավեճերի ու տարակարծ մեկնաբանությունների:

Հասարակության զարգացման պատմություն-մարդու զարգացման պատմություն-մարդու գրական կերպարի զարգացման պատմություն. ահա մեթոդաբանական ուղեցիկը, որի սահմաններում գրականագետ Յուլիա Մամիկոնյանը «Մարդը և նրա կերպարը գրականության մեջ» գրքում առաջադրում է իր ուսումնասիրության նպատակադրումը. «Դիտել մարդու անցած և անցնելիք այդ երկարածիզ ուղին, նախնադարյան տոհմատիրական հասարակությունից մինչև ապագա կոմունիստական հասարակություն, ցույց տալ հասարակական զարգացման ամեն մի աստիճանում նրա անհատականության զլխավոր առանձնահատկությունները և զուգահեռաբար պարզել, թե այդ բոլորը ինչպես են ընկալվել, գիտակցվել ֆուլկլորի, գրականության, փիլիսոփայական-էսթետիկական տեսությունների մեջ»:

Մարքսը մարդկային հասարակության զարգացման պատմությունը բաժանում է երեք աստիճանների՝ նախակապիտալիստական, բուրժուական և կոմունիստական: Հիմք ընդունելով այս բաժանումը, գրականագետը առաջադրում է գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի մի ինքնատիպ ու հետաքրքրական պարբերացում, այստեղ իսկ ուրվագծելով իր ուսումնասիրության կառուցվածքն ու բովանդակությունը՝ «Մարդը և նրա գրական կերպարը նախակապիտալիստական դարաշրջաններում», «Մարդը և նրա գրական կերպարը հասարակական զարգացման երկրորդ աստիճանում», «Ամիրաժեշտության թագավորությունից դեպի ազատության թագավորությունը»:

Բայց հասարակական զարգացման այս աստիճանները

նույն կետի վրա գտնված անփոփոխ մեծություններ չեն, մեկընդմիջտ սահմանված սկիզբ ու վերջ. առաջին երկու աստիճաններից յուրաքանչյուրը հարյուրամյակներ ու հազարամյակներ է տևել, անցնելով դասակարգային ֆորմացիաների բարդ պատմություն: Բավական է ասել, որ առաջին աստիճանը ներառում էր երեք ֆորմացիա՝ նախնադարյան-համայնական, ստրկատիրական և ֆեոդալական, իսկ երկրորդը՝ բուրժուական հասարակության կազմավորման պատմական այն ամբողջ պրոցեսը, որ վերածնության դարաշրջանից ձգվում է մինչև մեր օրերը: Գրականագետը հետևում է զարգացման այդ ամբողջ ընթացքին, վերլուծում հասարակական ֆորմացիաների էությունը, իրար հաջորդող ֆորմացիաների պատմական դիալեկտիկայի մեջ ուրվագծում մարդու զարգացման դիալեկտիկական և այստեղ իսկ հայտնաբերում նրա գրական կերպարի տիպաբանական յուրահատկությունը: Ակնկալելով մարդու գրական կերպարի գեղարվեստական զարգացման հազարամյակների համաշխարհային պրոցեսի լուսաբանությունը, գրականագետը, բնական է, ավելի հետամուտ պետք է լիներ ընդհանուր, համապատմական օրինաչափությունների քննությանը, քան գրական-գեղարվեստական մասնակի վերլուծումների, ինչպես և իր՝ իբրև նյութ պիտի նախընտրեր համաշխարհային գրականության այն արժեքները, որոնք երևույթներն արտացոլում են իրենց դասական կատարելության մեջ և կրում են գեղարվեստական մտածողության դարաշրջանների նստվածքը:

Մարդու կերպարի էսթետիկական ըմբռնումը կոնկրետ իմաստ է ստանում տիպ, բնավորություն, անձնավորություն, անհատականություն հասկացություններում: Ուրեմն, ամենից առաջ անհրաժեշտ է որոշել այդ հասկացությունների գոյաբանական հիմքը: Ի՞նչ է տիպը, բնավորությունը, անհատականությունը, պատմականորեն առաջացած կատեգորիանե՞ր, թե՞ մեկընդմիջտ սահմանված, անփոփոխ մեծություններ, որ նախապես տրվել են գեղարվեստական մտածողությանը և գործել են բոլոր ժամանակներում և ամենուրեք: Վերացական, վերապատմական մարդու գրական մեկնաբանները, ինչպես երևում է, չեն խուսափել

նաև գեղարվեստական այդ կատեգորիաները վերապատմական դիտելու մոլորությունից: Հ. Մամիկոնյանը տեսակետներ է վկայակոչում, բանավիճում և իր դրույթները հիմնավորում սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, էսթետիկական դիպուկ փաստարկներով ու համոզող տրամաբանությամբ: Գրականագետի եզրահանգումը այս է. չի կարելի տիպ, անհատականություն, բնավորություն, անձնավորություն հասկացությունները դիտել որպես վերացական կատեգորիաներ և վերագրել բոլոր ժամանակների գրականության մարդու կերպարին, քանի որ այդ հասկացությունները պատմական կատեգորիաներ են և էսթետիկական իմաստ են ստանում մարդու հասարակական գոյության գեղարվեստական կոնկրետ իրացումներում:

Արդ, ո՞րն է նախակապիտալիստական դարաշրջանների մարդու հասարակական էությունը և ինչպե՞ս է այն արտացոլվել գրականության մեջ: Առաջին ֆորմացիայի՝ նախնադարյան-համայնական հասարակության մարդը բացառապես հասարակական էակ է: Չկար աշխատանքի բաժանում, ուստի և չկար մասնավորի ու ընդհանուրի հարաբերություն, մասնավոր ու անհատական շահերի հարաբերություն, անհատական մարդու և սոցիալական մարդու հարաբերություն: Դրանք նույնություն են:

Քայքայվում է տոհմատիրական հասարակությունը, ստեղծվում են ստրկատիրական և ապա ֆեոդալական ֆորմացիաներ, ինքնին փոխվում է նաև մարդը, մարդու հասարակական գոյությունը: Եթե առաջ մարդը տոհմային էակ էր, ապա այժմ նա փոխարկվում է դասային կամ դասակարգային էակի: Տրոհվում է հասարակությունը, ստեղծվում է աշխատանքի որոշ բաժանում, սակայն այդ տրոհումը չի հանգեցնում մարդու և հասարակության անջատման, անձնական հարաբերությունների և հասարակական հարաբերությունների խզման: Անհատը տակավին ձեռք չի բերում ինքնուրույն արժեք, իմաստ և նշանակություն, նա իմաստ է ստանում դասային կեցությամբ, դասային պատկանելությամբ, որը և դառնում է նրա անհատականության որակը: Չկա բաժանում դասային մարդու և անհատական մարդու, հասարակական մարդու և քաղաքական մարդու

միջև. դասայինը անահտական է, անհատականը՝ դասային, հասարակականը քաղաքական է, քաղաքականը՝ հասարակական:

Մարդու հասարակական գոյության այս իրավիճակը իր արտացոլումն է գտել ժամանակի տեսական մտածողության մեջ, որը և հիմնավորում է գրականագետը Պլատոնի, Արիստոտելի, Դավիթ Անհաղթի, Եղիշեի փիլիսոփայական և էսթետիկական հայացքների վերլուծությամբ: «Մարդը քաղաքական կենդանի է», արիստոտելյան բնորոշումը դիպուկ է արտահայտում մարդու փիլիսոփայական և էսթետիկական ըմբռնումը: Եթե սուբստանցը վերացական ընդհանրություն է, և եթե մասնավորը կամ անհատը չի կարող գոյություն ունենալ ընդհանրից անկախ, նշանակում է, արվեստը չի կարող գործ ունենալ կոնկրետ մարդու հետ, նրա առարկան ընդհանրապես մարդն է: Սրանից ինքնին հետևում է, որ մարդու բնավորությունն այլ բան չի կարող լինել, քան ընդհանուրի համապատասխանությունը: Այնուհետև, եթե մարդը զարգացման արդյունք չէ, այլ նախապես տրված սուբստանցի անբաժանելի մասը, ուստի և նրա բնավորությունն ու անհատականությունը չի կարող լինել հանգամանքների արդյունք և ձևավորվել այդ հանգամանքներում, այլ ծնվում է մարդու հետ և հարատևում որպես անփոփոխ մեծություն: Այստեղից հետևում է, որ տիպականն ու անհատականը այլ բան չեն կարող լինել, քան ընդհանուր սուբստանցյալը, տիպականը անհատական է, անհատականը՝ տիպական, մարդու հասարակական կամ դասային էությունը նաև նրա անհատական էությունն է, անհատական էությունը՝ հասարակականը կամ դասայինը: «Նման անահտը գրականության մեջ չէր կարող պատկերվել իբրև տիպ ու միաժամանակ իբրև մի որոշակի անձնավորություն», քանի որ նա չէր ձևավորվել իբրև անձնավորություն:

Սրանք տեսությունից ելնող և տեսականորեն լուծված մտահայաց բանաձևումներ չեն, այլ համաշխարհային գրականության փորձից հանված եզրահանգումներ, որ գրականագետը հիմնավորում է կոնկրետ երկերի՝ «Իլիական», «Սասունցի Դավիթ», «Շահնամե» և այլն՝ տիպաբանական վերլուծությամբ:

Ինքնաբերաբար առաջ է գալիս գեղարվեստական մեթոդի հարցը՝ հին և միջնադարյան գրականության մեջ, և ինչպես պետք էր սպասել, կոնկրետ պատմական մոտեցումը գրականագետին հանգեցրել է ճիշտ կողմնորոշման: Հայտնի է, որ մի որոշ տեսակետ գեղարվեստական մեթոդ ըմբռնումը յուրահատուկ է համարում բոլոր դարաշրջանների գրականությանը, որպես թե ռեալիզմը, օրինակ, պատմական զարգացման արդյունք չէ, այլ ծագել է արվեստի հետ՝ իբրև նրա էության յուրահատուկ տրվածք: Հ. Մամիկոնյանը հերքում է նման պատկերացումը, ցույց տալով, որ անտիկ գրականության մեջ ռեալիզմ կամ ռեալիզմի նախահիմքեր փնտրողները հաշվի չեն նստում գեղարվեստական կատեգորիաները պայմանավորող օբյեկտիվ նախադրյալների հետ և անգիտանում են, որ մարդու գեղարվեստական մտածողության վաղ շրջաններում, առհասարակ, հնարավոր չէր գեղարվեստական մեթոդ արստրակցիան:

Հասարակության երկրորդ աստիճանը, որ սկսվում է բուրժուական հարաբերությունների առաջացման հետ, որոշակի շրջադարձ է նշանավորում գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ: Բուրժուական հարաբերությունների գոյացումն առաջ է բերում աշխատանքի հասարակական բաժանման իր յուրահատուկ ձևերը, որոնք իրենց հերթին բնորոշում են մարդու հասարակական գոյության կերպը: Սկսվում է մարդու օտարման, հասարակությանից մարդու անջատման այն տանջալից պրոցեսը, որ պետք է տևեր հարյուրամյակներ: Վերածննդի շրջանի յուրահատկությունը հենց այն է, որ հասարակության թույլ զարգացման հետևանքով, այդ հակասությունները դեռևս չեն հասնում վերջնական խզման: Նորն այնքան ուժեղ էր, «որ քանդում էր հինը, վանդականը, բայց և այնքան թույլ էր, որ այդ կործանվող հնի փոխարեն տակավին չէր կարող իշխել»: Սա էլ պայմանավորել է Վերածննդի շրջանի մարդու բնավորությունն ու նրա գրական կերպարի յուրահատկությունը: Մարդը ձևավորվում է իբրև անձնավորություն, գիտակցում իր «անկախությունը», բայց և վերջնականապես չի կարողանում խզել իր կապերը հասարակությունից, ուստի և շարունակում է մնալ երկակի վիճակում՝ և՛ իբրև

անձնավորություն, և՛ որպես հասարակական, դասային մարդ: Նա իր անհատական գործունեության արդյունքն է և միաժամանակ հասարակական դասային էություն, ուստի և նրա գրական կերպարը և՛ տիպական անձնավորություն է, և միաժամանակ հասարակական, դասային էություն, ընդհանրապես՝ մարդ: Սրանով պիտի բացատրել Վերածննդի գրականության հերոսների ամբողջականությունը, էպիկական լիությունն ու համապարփակությունը: Հասարակական հարաբերությունների և մարդու զարգացման այս օբյեկտիվ նախադրյալների վրա է, որ երևան է գալիս ռեալիզմը, ռեալիստական գեղարվեստական մեթոդը: Բայց Վերածնության ռեալիզմը սկիզբ էր միայն և ենթակա էր պատմական բարդ անցումների, մինչև հասներ քննադատական ռեալիզմի դասական արտահայտությանը: Շեքսպիրից Բալզակ՝ այսպես է գրականագետն ուրվագծում ռեալիզմի պատմական ուղին. «Տիպականը մարդու հասարակական էությունն է, որ կարող է գոյություն ունենալ կամ իրեն՝ անհատի մեջ և հանդիսանալ նրա կենդանի էությունը, և կամ թե օտարանալով գոյություն ունենալ իբրև մի վերացական և նույնիսկ իրեն՝ անհատին հակադրվող թշնամական ու օտար ուժ: Սրանք հասարակական զարգացման երկրորդ աստիճանում երկու տրաբեր փուլեր են: Առաջինը իր ամենավառ արտահայտությունն է գտել Շեքսպիրի մոտ, իսկ երկրորդը՝ քննադատական ռեալիզմի մեծ գրողների, և առաջին հերթին, Բալզակի մոտ: Բայց Շեքսպիրից մինչև Բալզակ ընկած է մարդու անհատականության զարգացման տեսակետից մի ժամանակաշրջան, որի իմաստն այն է, որ մարդը կորցնում է իր հասարակական էությունը, դառնում է մասնավոր անձ, դադարում է հասարակական ընդհանուր շահերի կենդանի կրողը լինելուց: Ահա այս մարդն է, որ դառնում է Բալզակի ստեղծագործությունների գլխավոր հերոսը: Այս պատճառով էլ, չնայած և՛ Շեքսպիրը, և՛ Բալզակը ռեալիստներ են, տիպականը անհատականացնելու տեսակետից նրանց մեջ կան շատ էական տարբերություններ»:

Եվ այսպես, Վերածնության դարաշրջանում սկզբնառած երկփեղկումը անհատական մարդու և հասարակական

մարդու միջև գնալով խորանում է, առաջ է գալիս լուրջ տարբերություն «հասարակական կյանքի ու քաղաքական կյանքի միջև»: Մի կողմից ստեղծվում է «պետության արտրակցիան», իսկ մյուս կողմից՝ «մասնավոր կյանքի արտրակցիան», մարդը մի կողմից դառնում է «քաղաքացիական հասարակության անդամ, եզոխտական ազատ անահտ, իսկ մյուս կողմից՝ պետության քաղաքացի, իրավական անձ» (Մարքս): «Եթե այս բոլորը գրականագիտական լեզվով արտահայտենք,- ընդհանրացնում է Յ. Մամիկոնյանը,- ապա կարող ենք ասել այսպես. ընդհանուրը, տիպականը անջատվում է իր կենդանի գոյությունից և դառնում ինչ-որ վերացական մի բան, ճիշտ այնպես, ինչպես ընդհանուր շահը անջատվելով մասնավորից, ստանում է վերացական քաղաքական ընդհանրության կերպարանք: Իրական-անհատական մարդը դադարում է իր սեփական հասարակական էության անմիջական ու կենդանի կրողը լինելուց: Այդ հասարակական էությունն այժմ նրանից անջատված, օտարված մի վերացություն է, արտրակցիա, որ քաղաքացու կերպարանք է ստացել: Բայց եթե այժմ ընդհանուրը, տիպականը այդ քաղաքացին է, ապա նա կենդանի, իրական մարդ չէ, իսկ եթե կենդանի, իրական մարդ է, ապա քաղաքացի չէ, այլ խոսքով՝ հասարակական մարդը բաժանվել է մարդուց, քաղաքական մարդը՝ իրական, նյութական մարդուց, ընդհանուրը անջատվել է մասնավորից, տիպականը՝ անհատականից»:

Վերածնության ռեալիզմին հաջորդած գրական ուղղությունները՝ կլասիցիզմ, լուսավորական ռեալիզմ, սենտիմենտալիզմ, ռոմանտիզմ, ինչպես նաև փիլիսոփայական, էսթետիկական միտքը այս որոնումներում էին փորձում լուծել տիպականի ու անհատականի հասարակական ու գեղագիտական լուծումները՝ ո՞վ է գրականության հերոսը՝ մա՞րդը, թե՞ քաղաքացին, ինչպե՞ս հարթել անհատական մարդու և հասարակական մարդու միջև առաջացած ճեղքվածքը, ինչպե՞ս կանխել մարդու օտարումը հասարակությունից:

Ֆրանսիական կլասիցիզմը նախընտրում էր քաղաքացի մարդը, գերմանական լուսավորական կլասիցիզմն ու ռեա-

լիզմը՝ բարոյական մարդը, իսկ անգլիական լուսավորական ռեալիզմը՝ մասնավոր անձը: Բայց բոլոր այս ուղղությունների ելակետը բանական մարդն է, որ պետք է լուծի անձնական ու հասարակական շահերի միասնությունը և անահտին վերադարձնի երբեմնի ամբողջականությունը: Ու թեև լուսավորական ռեալիզմը կռահում էր սոցիալական տիպականի էությունը, այնուամենայնիվ, վերջիվերջո, ստիպված էր տիպականը հանգեցնել վերացական մարդու իդեալին, քանի որ մարդուն գտնելով հասարակական հանգամանքներում, սրան չէր դիտում որպես այդ հանգամանքների արդյունք և կառչում էր մարդու բնական էության պատրանքին: Այս իմաստով էլ, լուսավորական ռեալիզմի գրական կերպարը արատրակտ-տրամաբանական է և ոչ կոնկրետ-պատմական:

Սենտիմենտալիզմը առաջինը ծառայեց բանական մարդու դեմ, բանական մարդու արատրակցիային հակադրելով իրական, կոնկրետ բնական մարդը: Դատողական մարդը անիրական է, միակ ճշմարիտը զգացմունքի մարդն է, ուստի և զգացմունքը միակ ուժն է, որ կարող է կանխել հասարակության տրոհումը և կապակցել օտրավող մարդկանց: Ակներև է, որ գրական այս ուղղությունները ի վիճակի չէին լուծելու տիպականի և անահտականի միասնության խնդիրը, քանի որ մի դեպքում տիպական-ընդհանուրը հակադրվում է անհատականին, իսկ մյուս դեպքում՝ անհատական-սկիզբը ներկայանում է որպես սուբստանցիայի հակադրության: Նույն բանը վիճակվեց նաև ռոմանտիզմին: Հանդես գալով որպես ռեակցիա 18-րդ դարի լուսավորական գաղափարների հանդեպ, գրական նորահայտ ուղղությունը ոչինչ չունեցավ հակադրելու նրան, քան ժխտումն այն ամենի, ինչ բերում էր բուրժուական հարաբերությունների պրակտիկան: Բայց ժխտելով էգոիզմն ու ինդիվիդուալիզմը, ռոմանտիկները ոչ մի կերպ չկարողացան կապակցել տրոհվող հասարակության բեկորները և այդ կապերը հորինեցին սուբյեկտիվորեն, մտահայաց գաղափարների, ծրագրերի, իդեալների ոլորտում: Ռոմանտիզմը, այսպիսով, չկարողացավ գրական կերպարը գտնել տիպական հանգամանքների մեջ, հասարակությունից դուրս պոկ-

ված անհատը, սկսեց ապավինել սոսկ իր երազանքներին՝ չկռահելով իր ճակատագրի պատճառներն ու հետևանքները, ուստի և որպես տիպական անձնավորություն նա ևս դարձավ արատրակցիա, վերացական մարդ, սկզբունքի ու թեզի կրող:

Տիպականի ու անհատականի այս խզումը վերջապես լուծեց քննադատական ռեալիզմը, ինչպես ցույց է տալիս գրականագետը՝ Բալզակի գեղագիտական հայացքների և ստեղծագործության դիպուկ և խորիմաստ վերլուծությամբ: Ամենաեական հայտնությունը, որ քննադատական ռեալիզմը բերեց գեղարվեստական մտածողության բնագավառում, հասարակության կառուցվածքի ներքին, օբյեկտիվ կապերի բացահայտումն է, հասարակության զարգացման օրենքների ըմբռնումը, որ Բալզակը անվանում է «սոցիալական շարժիչ»: Երկրորդ կարևոր հայտնությունը պատմության ըմբռնումն է: Բալզակի պատկերացմամբ, ներկա, ընթացիկ, առօրյա կյանքը նույնպիսի պատմական պրոցես է, ինչպես և անցյալը, ըստ որում, պատմական ընթացիկ շարժումը ո՛չ թե սուբյեկտիվ կամքի արտահայտություն է, այլ օբյեկտիվ օրինաչափություն: Իր մեթոդի խոր գիտակցությամբ էր Բալզակն իրեն կոչում մի դեպքում «սոցիալական գիտությունների դոկտոր», մյուս դեպքում՝ «պատմաբան», ավելին՝ նա ֆրանսիական հասարակությանն էր անվանում պատմաբան, իսկ իրեն՝ «պարզապես նրա քարտուղարը»: Այս ամենը նկատի ուներ էնգելսը, երբ «Մարդկային կատակերգությունը» անվանում էր «ֆրանսիական հասարակության ամենասքանչելի գեղարվեստական պատմությունը»:

Նախորդ գեղարվեստական մեթոդները մարդու օտարումը փորձում էին կանխել սուբյեկտիվ, վերացական գաղափարներով, Բալզակը հայտնաբերում է հասարակական մեխանիզմի պատճառակցված կապերը, գաղափարների և բարոյական շարժիչների տեղ երևան բերելով իրական, նյութական շարժիչներ, որոնք հենց հանդիսանում են ամեն ինչի սկիզբն ու պատճառը: Մարդը ո՛չ միայն հանգամանքների ստեղծողն է, այլև այդ հանգամանքների ծնունդը, ուստի և նրա բնավորությունը ոչ թե նախապես սահմանված

բնական անփոփոխ տրվածք է, այլ սոցիալական հանգամանքների մեջ ձևավորող ու զարգացող պրոցես: Մարդու կերպարի «բնական տեսակին» փոխարինում է սոցիալական տեսակը՝ աշխատանքի բաժանման հետևանքով ստեղծված ամենախայտաբղետ պրոֆեսիայի ձևով, որը արդեն դառնում է նրա տիպական հատկանիշը: Մարդը անձնավորություն է, բայց և սոցիալական էություն, հակասությունը երկուսի միջև պահպանվում է, բայց մեկը միտում չունի ոչնչացնելու մյուսին, մասնավոր կյանքը և հասարակական կյանքը ստանում են համահավասար նշանակություն: Այսպիսով, քննադատական ռեալիզմը լուծում է տիպականի ու անհատականի ճեղքվածքը մարդու գրական կերպարում՝ հավասար նշանակությամբ տեղաբաշխելով անձնական ու հասարակական սկիզբը: Այս երկու կողմերը գեղարվեստական համապարփակ արտացոլում գտան Բալզակի «Մարդկային կատակերգության» մեջ, ուր «բարքերի էտյուդները» ներկայացնում են «տիպականացված անհատներ», իսկ «փիլիսոփայական էտյուդները» է «անհատականացված տիպերը»:

Ավարտելով հասարակության պատմության երկրորդ աստիճանի մարդու և նրա գրական կերպարի զարգացման ուրվագիծը, Յ. Մամիկոնյանն իր աշխատության երրորդ բաժնում անցնում է կոմունիստական հասարակության մարդու գրական կերպարի քննադատությանը: Պատմական պրոցեսի դիալեկտիկական գրականագետը հանգեցնում է մի իրողության, ուր բոլոր կարգի հակասություններից ազատագրված և անձնական ու հասարակական շահերի բարձր ներդաշնակությամբ զոդված հասարակությանը ենթադրում է ամբողջական, համապարփակ անհատականության ստեղծում, ուստի և նրա գրական կերպարի տիպական ու անհատական գծերի էպիկական միասնություն: «Կոմունիստական հասարակության մեջ, ընդհանրացնում է գրքի հեղինակը, - մարդը և հասարակական մարդը պետք է դառնան նույնություն: Հետևաբար, տիպը մի բան լինել չի կարող, իսկ անձնավորությունը՝ մի այլ բան: Մարդուն պատկերել իբրև մի որոշակի անձնավորություն, նշանակում է պատկերել նաև հասարակական մարդուն, նշանա-

կում է պատկերել նաև տիպականը, ընդհանուրը իր կենդանի գոյության մեջ»:

Տեղին է նշել, որ գրքի այս բաժինը հարցերի գիտական դրվածքով ու լուծումներով նկատելի չափով զիջում է նախորդներին: Ակներև է տեսական նախադրույթների և գեղարվեստական կոնկրետ արտահայտության մի ներքին հակասություն, ուր դրույթները վավերացում են գտնում անպիսի գրական երկերում, որոնք էապես զուրկ են գեղարվեստական արժեքից: Մեզ թվում է, թե աշխատության հեղինակը գրականագիտական ավելի արգասավոր արդյունքների կիսաներ, եթե հետամուտ լիներ սոցիալիստական ռեալիզմի պատմության ու տեսության կոկնկրետ հարցերի քննությանը, քան հանձնվեր ապագա հասարակության մարդու գրական կերպարի տեսական ենթադրություններին:

Հարցադրումներով հարուստ է Յ. Մամիկոնյանի «Մարդը և նրա կերպարը գրականության մեջ» գիրքը: Շատ մտորումների ու մտածումների առիթ է տալիս այն, կարելի է բանվիճել, դրույթների տեղ առաջադրել հակադրույթներ, կասկածել, թե ինչու՞ այս այսպես է, իսկ այն այնպես, կամ ինչու՞ այսինչ երևույթը նկատված է, իսկ այնինչը՝ ոչ, բայց ամենից առաջ պետք է ճիշտ կարդալ այն, ճիշտ տեղում գտնել հեղինակի նպատակադրումը և ապա միայն ենթարկել հարց ու պատասխանի: Այս նկատառումով էլ, մի կողմ թողնելով մասնակի տարակուսանքները, մենք ցանկանում ենք անել մեթոդաբանական բնույթի մեկ դիտողություն: Արժանին ենք հավաստում, նշելով, որ գրականագետը գրքի էջերում ի հայտ է բերում փիլիսոփայական, էսթետիկական և սոցիոլոգիական հարուստ գիտելիքներ և շատ հաճախ նախանձելի հմտություն է ցուցաբերում էսթետիկական գտնության մի այնպիսի բարդ բնագավառում, ինչպիսին արվեստի սոցիոլոգիան է: Սակայն, ճիշտ ընտրելով ուսումնասիրության պատմա-սոցիոլոգիական մեթոդը և գաղափարական-գեղարգիտական երևույթները դիտելով պատմական ու սոցիալական պատմառակցության մեջ, գրականագետը երբեմն բանը հանգեցնում է տառացի անհրաժեշտության և կարծես անտեսում է այն միջնորդումները, որ առկա են բազիսի և վերնաշենքի միջև: Ավելին՝ նա վերնաշ-

ենքային երևույթները մի ինչ-որ չափով մատնում է բացարձակ ենթակայության, զրկելով «ինքնուրույն» գործունեության որևէ ներքին կարողությունից: Մինչդեռ, իրականում, վերնաշենքային երևույթները, իրենց ծագմամբ կապված լինելով բազիսի հետ, մի որոշ ատիճանում ձեռք են բերում նաև «ինքնուրույն» ուժ և «ինքնուրույն» օրենքներ և ինչ-որ սահմանում ներգործում բազիսի վրա: Իսկ այս նշանակում է, որ որևէ դարաշրջանի գեղարվեստական գործունեությունը կարող է ի հայտ բերել հատկանիշներ, ձևեր, արտահայտություններ, որոնք չի կարելի անմիջականորեն վերագրել բազիսային այսինչ գործոնին: Այս հանգամանքն իր հերթին տեղ է բացել, եթե կարելի է ասել, կոպտացված և ծայրահեղ պատմականության սողոսկումներին: Գրականագետը երբեմն հարցն այսպես է դնում՝ քանի որ գրականությունը սոցիալ-պատմական հանգամանքների արտահայտություն է, ուստի այս կամ այն ժողովրդի գրականությունը գեղարվեստական ինչ-ինչ երևույթներ կարող է իրացնել միայն այն դեպքում, երբ տվյալ ժողովուրդը հասել է սոցիալ-պատմական համապատասխան զարգացման: «Տարբեր ժողովուրդներ,- մեկնաբանում է գրականագետը,- այս կամ այն պատճառով հասարակական զարգացման այս կամ այն աստիճանն են ուղք դնում ավելի շուտ կամ համեմատաբար ավելի ուշ: Եթե հասարակական երկրորդ աստիճանը Արևմտյան Եվրոպայում սկսվում է Վերածնության դարաշրջանում, ապա ռուսները և հայերը այդ աստիճանը թևակոխեցին 19-րդ դարում: Այդ պատճառով էլ անձնավորության հարցը, մարդու հարցը, միջնադարյան կապանքներից մարդու անհատականության, ազատագրության հարցը դառնում է գրականության և էսթետիկային հուզող զլխավոր հարցերից մեկը»:

Ինչ-ինչ փաստարկներ այստեղ գուցե և ճշմարիտ են, սակայն ամբողջ հարցը այն է, որ գրական-գեղարվեստական պրոցեսը այս տեսանկյունով ճիշտ մեկնաբանություն չի ստանում: Վերջին հաշվով, սենտիմենտալիզմը, ռոմանտիզմը, ապա նաև քննադատական ռեալիզմը պատմականորեն համարյա զուգադիպում են մույն դպրոցներին: Պատմականության այս ըմբռնումը տեղին կլիներ, եթե

զարգացումը համաշխարհային պրոցես չլիներ, և եթե բուր ժողովուրդներն առանձին-առանձին «ինքնուրույնաբար» անցնեին կանխորոշված միևնույն ուղիով և այդ ճանապարհի վրա էլ ատիճանաբար անցնեին սոցիալական ու մտավոր զարգացման պարտադիր աստիճանները: Բայց պատմությունը շատ հաճախ խախտում է այդ համաչափությունը, քանի որ զարգացման համաշխարհային պրոցեսը առաջադրում է պարտադրվող այլևայլ ուժեր ու օրինաչափություններ: Թվում է, որ այս իրողությունը պետք է հաշվի առնվեր 19-րդ դարի հայ գրականության յուրահատկությունները մեկնաբանելիս: Ինքնին, գնահատելով այն փաստը, որ Զ. Մամիկոնյանը գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի զուգահեռներում ներառնում է նաև հայ գրականությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, և արժեքավոր դիտելով հայոց հին գրականության, հայկական վերածննդի և «Սասունցի Դավիթ» էպոսի վերաբերյալ նրա հետաքրքրական, ինքնատիպ մեկնաբանությունները, գտնում ենք, սակայն, որ 19-րդ դարի հայ գրականության երևույթները գնահատելիս գրականագետը արտահայտում է տեսակետներ, որոնք հազիվ թե կարող են դիմանալ գիտական քննության: Այսպես, օրինակ, Աբովյանի ժամանակաշրջանի հայկական իրականությունը դիտելով նախակապիտալիստական դարաշրջանների յուրահատուկ տեսանկյունով, Զ. Մամիկոնյանը «Վերք Հայաստանի» վեպի ժանրային բնույթին, մեթոդին և կերպարներին տալիս է մեկնաբանություններ, որոնք չեն հաստատվում տիպաբանական ու գրական-պատմական փաստարկներով և այնպես էլ մնում են հակասական ու իրարամերժ բնորոշումների անորոշության մեջ: Կամ հազիվ թե հայ գրականության զարգացման օրինաչափությունների համակողմանի հաշվառումից են ելնում այն պնդումները, թե Բաֆֆու «Սամվելը» ձևված է կլասիցիզմի գեղագիտության վրա, իսկ Մուրացանի «Ուղանը» այլ բան չէ, քան կլասիկական դրամա:

Կրկնում ենք, այս կարգի «վրիպումներ» կարելի է նշմարել գրքի այլևայլ էջերում, սակայն, աշխատության ընդհանուր նպատակադրումի և առանցքային խնդրի տեսակե-

տից դրանք հանգում են մասնակի նշանակության: Հ. Մամիկոնյանի «Մարդը և նրա կերպարը գրականության մեջ» հետազոտությունը լուրջ ներդրում է գրականագիտության բնագավառում և իր թեմատիկայով, տեսական ու գիտական հարստությամբ ընդլայնում է գրականագիտական մտքի հետաքրքրության շրջանակները:

1967

ՀԵՂԱՓՈԽՈՒԹՅԱՆ ՆԱՐԵԿ

Առեղծված է Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի երևույթը, առեղծված ոչ միայն իբրև անհատականություն, այլև որպես բանաստեղծ, անակնկալ մի հայտնություն, որ պիտի գիտակցվեր հետո: Սիամանթոն հեղաշրջեց հայոց լեզվի տաղաչափությունը և ցույց տվեց, թե ինչ արժե սիմվալիզմը ազգային բանաստեղծության հեռանկարում: Ազատաչափ նրա բանատողերում բարձր լարումի ռիթմը միախլուսվում է բառի սեմանտիկ այլաբանության, գոյականացված խորհրդանիշի և հասկացություն-կապակցությունների անհամատեղելի վերջավորությանը, որոնք անհայտ էին հայ նոր բանաստեղծության պոետիկային: Սիամանթոյի բնագիրն այնքան արտահայտիչ է, որ հաճախ դժվարանում ես երկրորդել այն տրամաբանական համարժեք մեկնությամբ: Ես գիտակցաբար շրջանցում եմ ենթաբնագիր հասակացությունը, քանզի իմաստային որևէ եական փոխաձևություն չեմ նշմարում նրա բնագրի ու ենթաբնագրի միջև: Եվ ինչպես կարելի է նկատել՝ գրականագիտությունը Սիամանթոյի ստեղծագործությունը վերլուծել է գերազանցապես բնագրային ընկալմամբ: Թերևս միակ բացառությունը Հակոբ Օշականի փորձագրությունն է «Համապատկերում» և Դ. Վրուժանի «Յարճանյանի քերթողություն» բանախոսությունը «Գրական ասուլիսում», ուր ավելի շատ գիտություն կա, քան բանաստեղծի մասին ծավալուն մեմագրություններում: Սիամանթոյի բնաստեղծության գիտությունն իր ներքին համակարգն ունի, աշխարհընկալման իր փիլիսոփայությունը, որ թերևս կարելի է ներգգայել բնագանցորեն:

Ինչպես հայտնի է, հայկական ռոմանտիզմը Աբովյանից մինչև Պատկանյան և Րաֆֆի ստեղծել է ազատագրական լեզենդի մի ամբողջական տեսություն: Այդ լեզենդը կառուցված է ըստ սոցիալ-հասարակական այն ուսմունքների, որ առաջադրել է 18-19-րդ դարերի քաղաքակրթությունը: Սիամանթոն հայ ազատագրական լեզենդը դուրս է բերում սոցիալական ոլորտից, փոխադրում այն բնության ոլորտը և երևույթները քննում բարոյականությունից դուրս: Եվ հու-

մանիտար այն կատեգորիաները, որ գոյական իմաստ ունե-
ին ռոմանտիզմի համակարգում, Սիամանթոն փոխածևում է
իռացիոնալ ածականի՝ «Ով մարդկային արդարություն, թող
որ թքենք քու ճակատիդ»։ Այս պարագայում արդեն պատ-
մության սուբյեկտը օտարվում է դասային կամ սոցիալա-
կան կապից և վերաճում կենսաբանական էակի։ Բաֆֆու
դավաճանը Սերուժան Արծրունին է, տոհմիկ ազնվական –
նախարար, որ կարող է հավակնել արքայական գահի և գի-
տակցում է իր արարքի էթիկական մղումը։ Սիամանթոյի դա-
վաճանը սոցիալական սուբյեկտ չէ, այլ՝ վիժվածք.

*Դժոխատիւ գեւքով կիւն մը,
տրիփիւն կարտադանքեն
իր միսին տրիդը կը տարածե
գերզմանորեն տհաւոր դագադաշեն
տուխտականաւծին վրա...
Եվ նրա իգությանը կնութենա
մարդ մը՝ ծամածուռ
խուժողւժ, շիլ սապարող
և լորչունքուր:*

Այսինքն՝ այն, ինչ չեն անի Կարամազով եղբայրները
Դոստոևսկու վեպում, կանի Սմերդյակովը, որովհետև վիժ-
վածք է։ Այստեղ է ահա Սիամանթոյի աշխարհայացքի
աղերսը Դոստոևսկու և Նիցշեի կենսափիլիսոփայության
հետ։ Եզգրտելու համար հասկացությունը, նկատենք, որ
պատմության սուբյեկտի ապասոցիալականացումը պետք
է ընկալել ոչ թե սոցիալաբանական կամ պատմափիլիսո-
փայական ըմբռնմամբ, այլ ժամանակի հայ հեղափոխու-
թյան գաղափարի իմաստով՝ «եթե հայ ես, ուրեմն՝ դաշ-
նակցական ես», այսինքն՝ հայորդի, անկախ քո սոցիալա-
կան ինքնությունից։

Սյուս էական առանձնահատկությունը, որ բնորոշում է
Սիամանթոյի բանաստեղծության գիտությունը, դա այն է, որ
Սիամանթոն ժխտում է պատմությունը, ավելի ստույգ ար-
տահայտությամբ՝ պատմությունը համարում է սպառված։
Չկա պատմություն, կա միայն ներկան, իրերը գործում են
ժամանակից ու տարածությունից դուրս, այսօրը երեկվա
մեխանիկական կրկնությունն է։ Եթե ես խոսում եմ խորենա-

ցու մասին, ապա դա ոչ թե 5-րդ դարի պատմությունն է, այլ՝
այդ պատմության ընկալման իմ ներկայությունը։ Եվ, այնու-
ամենայիվ, եթե հայոց պատմությունն ինչ-որ հուշ է թողել,
ապա դա կմախքացած մեր նախնիների անդրշիրիմյան
ոգու ուրվականն է, Քերթողահայրը, կամ մեր «հին փառքի
օրերի վկան», որ հայտնվել է խոսելու հայոց պատմության
փիլիսոփայությունը։ Ոչ թե պատմությունը, այլ պատմու-
թյան փիլիսոփայությունը, այս խորհուրդն է փորձում կռա-
հել Սիամանթոն «հեղափոխության նարեկում».

*Հանկարծ հորիզոնի վրա,
ուրվական մը, թերևս արքա մը՝
Որ հողին հառնած ըլլալու եղերական
երևույթն ուներ,
Իր խույրը չեղքը՝ զրահը արեգակի
նման կուրծքին՝
Ու իր վահանը ըմբոստներուն դեմը
քունելեն
Կույր ասրվածի մը
հանդիսավորությանը համեմատ
ծանրադեմ ըսավ.
«Ձավակներ, նախ սպասեցեք,
որ իմ խավարյալ
աչքերուս մեջեն դարերե ի վեր,
Գերեզմաններեն լեցված դեղինի
հողը վար թափելեն,
չեզի խոսիմ...»:*

Այս ուրվականն է, որ Սիամանթոյի բանաստեղծության
«սյուժեներուն» պատգամախոսում է դարերի վրեժի և
«հույսի ճամփաների» ահեղ դատաստանը։ Եվ խոսում է՝
խոսում է իբրև ոգի, անցյալի հիշողություն։ Սիամանթոն
ապամիֆականացնում է հայոց պատմությունը և հայոց
ազատագրական լեգենդի այն միֆերը, որոնք կերտում էին
հայոց պատմության ֆիզիկական ու հոգևոր հանճարը կլա-
սիցիզմի և ռոմանտիզմի արվեստում, որևէ գոյական անուն
չեն հիշատակում Սիամանթոյի բանաստեղծության մատ-
յաններում։ Սիամանթոն հայտնագործում է իր միֆը՝ նոր
հայը, ֆիդային, հայ հեղափոխականը, հայորդին, պատ-

րանքը վերածնունդ իրական մտապատկերի, և դարերի իմաստության պատգամախոսի դերն ստանձնում ինքը՝ բանաստեղծը, անձնավորելով գաղափարի ու կամքի մի հզոր ես, որի անունն է Պայքար, իսկ վախճանը՝ Հաղթանակ.

*Եվ պաղարնաքի, աղոթքի, լացի ու
կոծի և ողբի այն մարտաններուն մեջ,
Որ դար առ դար իմ սերունդներս
իրենց արյունը և
փառապանքն են լացեր,
Մեկ կողմ նկրեցի ես զանոնք,
պարտութենն ստրկացում և
աղաչանքն արցունք չերթալու համար:*

Սիամանթոյի բանաստեղծության գիտությունը մի եական առանձնահատկություն ունի, որ նորույթ էր հայոց նոր բանաստեղծության պոետիկայում: Պա այն է, որ նա իրականությունն ընկալում է ոչ թե իբրև պատկեր, այլ որպես պատկերացում: Ամենուրեք առկա է երևակայության հուզավառումը, խորհրդանիշ - այլաբանություններով մթագնված միստիցիզմը: Հենց այս միստիցիզմի մեջ է Վարուժանը հայտնաբերում «Հեղափոխության Նարեկը»: Բայց միստիկական տեսիլքի բանաստեղծական ձևույթն ինքնին հետաքրքիր է իբրև հոգեբանական գործողություն: Սիամանթոն ակնատես չի եղել կոտորածի: Մանկության և վաղ պատանեկության տարիներին նրա ռոմանտիկ երազանքներն օրորել են հայրենի Ակնի անգուզական բնաշխարհը, տիեզերական անկրկնելի մի արարչագործություն, որ կարծես ստեղծված է հաստատելու գեղեցիկի ու ներդաշնակի անտրոհելի կատարելությունը: Ապա Պոլսի վերահաս աղետների նախազգացումից ընտանիքի հետ տեղափոխվել է Եգիպտոս: Ահա այստեղ է, որ նա ունկնդիր է եզել հայրենի եզերքից եկող չարագուշակ լուրերին, և զգայուն հոգին մղծավանջային տեսիլների մեջ վերապրում է պատանեկության հուշերի արյունահեղ սարսափը: Եվ մտապատկերը, որ արծագանք է գտնում նրա հուզաշխարհի տագնապներում՝ «կոտորածն է» - կոտորած, կոտորած, կոտորած, որ ստանում է բանաստեղծության ձև և նույն վերնագրով լույս տեսնում 1898 թ. «Վաղվան ծայնը» թերթում,

իսկ տարիներ հետո «Մահվան տեսիլ» նախերգանքով բացում «Հոգեվարքի և հույսի ջահեր» շարքը: Ուշագրավ է, որ միայն 1899-ին Սիամանթոն մահվան տեսիլների մղծավանջային վերապրումներից հյուսել է բանաստեղծական 15 տարբերակ, որոնք քննելի են ոչ միայն բանաստեղծի հոգեվիճակի, այլև առհասարակ հայոց ազգային հոգեբանության ձևախեղման բարդույթը հետազոտելու տեսակետից: «Ավա՛ղ, առաջ արշալույս մը կար, որ բուրաստանի մը նման կը ծաղկեր», իսկ այժմ «նվիրական հողին արշալույսները մեր արյունեն են կարմիր», չարչարանքի երազներում՝ հոգեվարքի իրիկուններ ու ահասարսուռ գիշերներ, թաղում, անդրշիրիմյան աղաղակներ, ազոպների կռիճչ, բորենիների արնածարավ ոռնոց, խելագար ճիչեր և կոտորած, կոտարած, կոտորած...

Ես պատահականորեն չօգտագործեցի «հայոց ազգային հոգեբանության ձևախեղման բարդույթ» հասկացությունը: Ցեղասպանությունը ոճիր է ինքնին, բայց ունի արտահայտության իր ձևերն ու եղանակները: Այն, ինչ կատարել է թուրքը հայոց ճակատագրի հետ, անհամեմատելի է ոճրագործությունների և վանդալիզմի համաշխարհային պատմության մեջ: Տեսեք, թե երևույթը հոգեբանական խեղումի մղծավանջային ինչ տեսարաններ կարող է ուրվագծել Ահարոնյանի մտապատկերներում. «Սատանաները գնդակ են խաղում հանճարների գանգերով լցված դամբարաններում: Բորենիները լիզում են բորբոսնած ոսկորները և դունչները ձգած երկնքի երեսին, ոռնում են իրենց քաղցի կատաղությունը, բուերը հեծկտում են ավերակներում, օձերը Ֆշշացնում են ծառերի խոռոչներում և հսկայական մի չղջիկ իր ջլուտ գարշահոտ թևերով շրշյուն էր հանում և հողմահարում մռայլ մարդկային գունատ, մահադրոշմ ճակատը»:

Կարծես կործանումն անխուսափելի է և վերջնականն ակնհայտ, բայց Սիամանթոն կատարում է իր հայտնությունը: Ճիշտ է, որ մեր նվիրական հողի արշալույսներն արյունով են ներկված, բայց տիեզերքի իմաստության գիրքը՝ Ռիգ Վեդան, հուշում է, թե «Այնքա՛ն արշալույսներ կան, որ տակավին չեն ծագած...»: Եվ նոր արշալույսների ակնկալի-

քով, պատգամախոս բանաստեղծը Ռիգ Վեդայի այս նշանաբանով բացում է «Յեղափոխության Նարեկը», որ «Դյուցազնորեն» խորագրով լույս տեսավ 1902 թվականին: Շարքն ընդգրկող քերթվածները հայ երիտասարդությանն ուղղված կոչեր են՝ պայքարի ու սթափման: Ահա նա կանգնած է ժամանակների մոլոր ուղիներում՝ հուսահատ, վարանոտ ու ցավատանջ, և հանկարծ ավերակների տրտում լռության մեջ դարերի խորքից խոսում են «մարմարեղեն հույսի ռահվիրաները» և ավետում գալիք արշալույսների ծագումը, թե մեռյալները դեռ պիտի ժայթքեն, ծնվեն դյուցազուններ և առնական կեցվածքով քայլեն դեպի «Յույսի բացաստանների» ահեղ գոտեմարտը, ուր հավերժանում է նահատակների աստվածացումը («Աստվածացում»): Ապա դյուցազնածին մայրերն օրհներգում են հեքիաթային արշալույսի ծագումը և նահատակ հայրերի արյան հետ խառնած իրենց կաթը, ընծայաբերում են որպես հատուցման սուրբ նշխար («Արշալույսները»): Տեղի է ունենում ճակատամարտը, և հորիզոնում հայտնվում է «հին փառքի օրերի» նախավկան ու դարերի իրականացած երազանքն օրհնում հաղթանակի ցնծության երգով («Ճակատամարտը»): Հաղթանակած ամթոխը դեպի հանգրվան է ընթանում, և հորիզոնի վրա հայտնվում են «սնուցանող կուրծքերնին իրենց քողերեն մերկացուցած մայրերը»՝ պաշտամունք մատուցելու «ազատության հողին համար» և իրենց արժանի որդիներին ընծայաբերելու զեղատեսիլ հովիտների անբասիր շուշաններն ու մաքրակրոն քրմուհիների արծաթյա խնկանանների անապակ գինին («Հանգրվանը և վաղորդյանը»):

Այսպես ավարտվում է վրեժի, ըմբոստացման ու մաքառումի միստերիան՝ «Յեղափոխության Նարեկը», որ Սիամանթոն հղում է հայրորդուն՝ որպես նահատակության ու հաղթանակի աղոթամատյան և իր քնարը տրամադրում նրան՝ ցեղի արյան կանչերով լուծելու «դարերի վրեժը»: Եվ նա գտնում է իր հերոսին, նրան հղելով հեղափոխության նարեկի պատգամը: Այստեղ Սիամանթոն գտավ «Յայրորդիներ» ընդհանուր խորագիրը կրող բանաստեղծական շարքի ձևույթն ու գաղափարը (առաջին պրակ՝ 1905, երկրորդ պրակ՝ 1906, երրորդ պրակ՝ 1908): Շարքի երրորդ պրակը

կրում է Նիցշեի բնաբանը՝ «Յերոսի մը համար ամենագեղեցիկ կյանքն այն է, որ մահվան համար հասունանալ մարտնչելով»: «Դարերու վրեժը» քերթվածում Սիամանթոն սուր կետի վրա է դնում պատմության դասերի անեացող կանչը: Հալածանքների, խոշտանգման դարերը վրեժի ու հատուցման կոչն են աղաղակում, ուրեմն պետք էր դեն նետել հին փառքերի սնտոի քղամիդը, որ թողություն էր հայցում պաղատանքի աղոթքով: Այս էր անցյալը, իսկ այլ է ներկան: Չարհուրելի դարերը որբերի ճակատագիր հյուսեցին Յայաստան աշխարհում, իսկ «արևմուտքի կեղծապատիր ծեռքերը բաժին մը չոր հացի հետ անգութ սրբության մատյանը կարկառեցին», որպեսզի փրկություն հայցող «մատաղ հոգիներուն մեջ իրենց ստության սերմերը ցանեն»: Ուրեմն մեր մաքառումը պատմության դասերով է կոչված, մեր գաղափարը, մեր սուրն ու հեղած արյունը և արդարացում է, և իրավունք.

*Որովհետև ինքն ալ նախահայր էր և գեղեցկության
և զգացումի և ազգերու
Որովհետև հպարտ էր իր անցյալին, իր մութածուներն
իր ուժին և իր կարմիր փառքին,
Որովհետև ինքն ալ իր ոսկի շայնը ունեցած էր
հնօրյա մարդկության մրրիկին մեջ...
Որովհետև ինքն ալ երգած էր, ինքն ալ հաղթած էր,
ինքն ալ մարտարակերտած և ուսմաններ կառուցած...
Ինքն ալ եղած էր ջահակիր, սերմնացան,
գաղափարապաշտ,
և արքա և դյուցազուն
Եվ վերստին ապրիլ կուզեր, գեղեցկանալ և
իրականանալ կուզեր...*

Բայց երևակայության մեջ հեղափոխության լեզենդի ուրվագծումն այլ է, քան նրա բախումը իրականության դաժան փորձությանը: Եվ օրերի, տարիների սպասումների հետ կարժես մթագնում է արշալույսների բացումը, և բանաստեղծը տրվում է փիլիսոփայական խոհին, վերապրում հուշերի երանության ու գաղափարի փլուզման տագնապը. «Յայրորդիները դյուցազնորեն կոփեր էին հաղթանակներ, գրում է Վարուժանը,- մաքրելով հայ հոգին ստրկության

թույն են և Ցեղին ճակատը, վատության խարան են, բայց կեղեքումը կը մնար կեղեքում, տառապանքը՝ տառապանք, կարյուն ենին հոգեվարքի ջահերը, հակառակ որ հոն հորիզոնին վրա կը համառեին նշուլիլ ջահերը դարավոր հույսին» («Գրական ասուլիսներ», 1913, էջ 26): Վարանումի, տեղատվության, ներանձնացումի վերապրումները, խոհերի, վերհուշերի, քնարական գեղումները միանգամայն նոր նվագներ են հայտնաբերում Սիամանթոն «Յոգեվարքի և հույսի ջահեր» (1906) շարքում: Բանաստեղծն այստեղ ինքն իր հետ է, տարիների հոգեկան լարումների, վրեժի ու ատելության ցասկոտ պոռթկումների, հուշերի ու երազների հակասական, իրարամերժ մտորումների աշխարհում: Ինչ փույթ, թե արվեստը գեղեցիկն է պաշտում և բանաստեղծին շնորհված է երգելու սեր, բնության հմայք ու հոգու կարոտ, բայց բնության խենթացնող գեղեցկությունների փոխարեն տրտմության երկաթե ծյունն է իջնում մեր անմխիթար սրբության վրա, ահարկու գիշերները մեր սև օրերի խոնավ պատանքն են հյուսում, իսկ ծագող արշալույսները կարմիր են ներկում մեր արյունով («Արյուն է, որ կը տեսնեն»):

*Բայց քո գեղեզմանն էի վեր, Քերթողահայր, ըսի
հերոսություններու օրեր հասան,
Ուրբերուս րսակ ավերակներ են րեսած և լուսամուրես
դուրս հազարավոր մեռուսածներ.
Եվ սուրեր շողացին... չգեցեր զիս ով րկարության
կապանքներ, դեռ սուրեր կը շողան,
Եվ բանաստեղծի աշուքներս, արյուն, արյուն, արյուն է
որ կը րեսնեն:*

Յոգեվարքի տխուր մտորումներում վերհուշերը հայրենի եզերքի մասունքներից հյուսում են մանկության երազների տիեզերական հեքիաթը, որ ավաղ, անցել է առհավետ («Ավի մը մոխիր հայրենի տան»․ «Հայրենի աղբյուր»): Երբ տեղի է տալիս պատրանքը, հայտնվում են մահվան տեսիլների չարագուշակ ստվերները («Չարչարանքի երազ», «Յոգեվարքի իրիկուն», «Գիշեր մը», «Թաղում», «Անդրշիրիմյան աղաղակ») և իրերի անկերպարան քառսում որպես զարհուրանք լսվում են ազոավների կռիւնչը, բորենիների արնածարավ ոռնոցը և հոգեվարքի փրկության խելագար

ճիչը: Հայ բարբառը դեռ երբեք այսքան մռայլորեն չէր արտահայտել հայոց ճակատագրի դանթեականը:

Եվ սակայն անկումների սարսափը փարատում է Հայորդին, ուրեմն դեռ կանգուն է մաքառման ոգին, անմահները վրեժի են կոչում և հոգիները շիկանում են «բարկության ու ընդվզումի» նահատակության երգով («Ես երգելով կուզիմ մեռնել...»): Նորից վառվում են հույսի ջահերը՝ բանաստեղծին մերձնչելով երանելի օրերի հաղթության ոգին և նա մաքառումի երգ է ծոնում կորովի հայորդուն («Ասպետի երգը»): «Գաղափարների հովիտներում» ծագում են հույսերը, վշտի ու հառաչի կնճիռները ժպտում են արշալույսների մաքրությամբ և տիեզերքն ամբողջ նորոգվում է ցնծության ու վայելքի հեթանոսական ընծայաբերմամբ.

*Եվ հեյրո ես՝ ցնծության ու հույսերու կարմիր ջահերը
կուսպաշարորեն պիրի վառեմ...*

*Եվ անլուսներուդ համանվազը, քո փառքիդ համար
մրրիկներ պիրի երգե,*

*Սուրերը մեր ծունկերուն դիմաց կուրբուրելեն, արյունուր
կամ անթիծ, անցյալին պիրի ներենք*

*Եվ հայ զինվորին պղնձե շեփորը պիրի պարտի՝
հաղթանակի ոսգեերգին որոնումեն:*

Երիտթուրքերի պետական հեղաշրջումն ու հուլիսյան սահմանադրությունը Սիամանթոյին հավատ ներշնչեցին վերադառնալու Պոլիս՝ գեթ վայելելու տարիների իր իղձը՝ «Ա ՚խ, ես երբ պիտի դառնամ իմ «հայրենիքս», իմ գրեթե գոյություն չունեցող հայրենիքս» («Ամբողջական գործը», էջ 459): Ընդհանուր կացությունը կարծես գործում է ըստ սահմանադրական օրենքի, որ երաշխավորում էր ազգերի ինքնորոշման իրավունքը: Բայց Ադանայի ջարդերով երիտթուրքերը չհապաղեցին ցուցադրելու բարբարոսական բնագոյով ներծուլված իրենց պետական քաղաքականության հակահայկական ծրագիրը: Եվ մեկը, միայն մեկը մթնոլորտի տիեզերական զգայնաչափով կռահեց գալիք աղետների ամբողջ սարսափը: Դա Սիամանթոն էր: «Երբեմն խոսում են մարդու զազանային դաժանությունների մասին,- ասում է «Եղբայր Կարամազովներ» վեպի հերոսը,- բայց դա սոսկալի անարդարություն և վիրավորանք է գա-

զանների նկատմամբ. զազանը երբեք չի կարող այնքան դաժան լինել, որքան մարդը, այնպես արտիստորեն, այնպես գեղարվեստորեն դաժան: Գազանը պարզապես հոշոտում է, պատառոտում և այդ միայն կարող է անել: Նրա մտքով անգամ չէր անցնի մարդկանց ականջները գամել ցանկապատին և ամբողջ գիշեր թողնել այդպես... Իսկ թուրքերը իմիջիայլոց հեշտասիրությամբ տանջել են նաև երեխաներին, մոր արգանդից դաշույնով կտրել-հանելուց սկսած մինչև ծծկեր երեխաներին վեր նետելը և սվինի ծայրով բռնելը՝ այն էլ մոր աչքերի առաջ...» («Կարամազով եղբայրներ», հ. 1, էջ 370): Թուրքի սադիստական վանդալիզմի այս հրեշավոր պատկերն է, որ բացահայտեց Սիամանթոն «Կարմիր լուրեր բարեկամես» (1909) շարքում, որ Վարուժանն անվանեց «հանճարեղ ոճրերգություն»: Արյան կաթիլներ կցայտեն գրքի յուրաքանչյուր էջից, գրում է ժամանակի քննադատը: Մարգարեական հայտնատեսությամբ Սիամանթոն ստեղծեց հայոց եղեռնապատումի դանթականը, որ այդպես էլ մնաց չգերազանցված:

Տիեզերական բոլոր հասկացությունները տրոհելի են մարդկային բարոյականության չափանիշներով: Կա միակ անտրոհելի՝ թուրք ածականը, որ չունի որևէ այլ հոմանիշ: Եվ այդ անտրոհելի խաղաց իր «հանճարեղ» դիվանագիտությունը՝ ազատության պատրանքի մեջ սուզելով հայոց ազգային գոյության հավատը: Տեղի ունեցավ վերադարձը, ուր որ է Նուբար փաշան Փարիզից պիտի գար՝ գծագրելու հայոց ինքնավարության քարտեզը և Սիամանթոն «Հայրենի հրավեր» հղեց տարագիր հայությանը, նրանց զգացմունքներն արթնացնելով հարազատների կարոտով ու «հայ դաշտերի պաղատանքով»: Պոլսի գրական ասուլիսները հագնում էին մտքի ու բանաստեղծության ճառագումներով և «Մեհյանն» ու «Նավասարդը» ապագա Հայաստանյաց գրականության ազգային ոճի տեսությունն էին հայտնագործում: Հոգևոր վերածնության գաղափարը նոր մղումներ է տալիս Սիամանթոյի որոնումներին: 1913-ին նա շրջագայում է անելահայաստանի հիշարժան վայրերում, Թիֆլիսում հանդիպումներ է ունենում անվանի գրողների ու մտավորականների հետ, լինում է Էջմիածնում, Օշակա-

նում ծնրադրում Մաշտոցի գերզմանի առաջ և Եվրոպայի ուղիներով վերադառնում Պոլիս: Նրա աշխարհայացքը անցում է կատարում գեղագիտական ու պատմափիլիսոփայական նոր տեսությունների յուրացման: «Կամքի իրիկուններում» նա ազգային գոյության խորհուրդն ուղղում է «ոսկեծույլ ոստայնների» ստեղծմանը, որին հասու են միայն «ոգու ընտրյալները»: Մենք մտքի ու բանաստեղծության արժեքներ ենք թողել մեր պատմության էջերում, ուստի գալիքի բարձունքներին մենք պիտի հասնենք մեզ հետ տանելով մեր հոգու զանծերը և հոգևոր արժեքների մրցապայքարում հաղթահարենք ինքներս մեզ.

*Մի թույլ տար դուն ոչ մեկ արեմ, ոչ մեկ վայրկյան,
ոչ մեկ բուպե*

*Որ քո մտքիդ արժեքները, քու հոգիիդ այդ ոսկեդեմ
նժարեմ*

Ասեղանիչ մը, ասեղանիչ մը անգամ դեպի անկումը քեքեմ:

Ու մինչդեռ մտքի ռոմանտիկական խոյանքը ապագայի մեջ նշմարում է «հայ հանճարի» առասպելը, և նավասարդյան աղոթք հղում Անահիտ դիցուհուն՝ «ահեղ աստված մը ծնանելու մեզ», վրա է հասնում համաշխարհային պատերազմը և Սիամանթոյի պատրանքները սուզում մութ կասկածների ողբերգական տագնապներին: Եղեռնից ամիսներ առաջ իր նամակներից մեկում Սիամանթոն գրում է. «Այս հուսահատության, զզվանքի, անկարելի ստրկության, պոռնիկ համակերպումի և իմ բառարանես և Ձեր բառարանես բացակա ամեն հայիոյանքի արժանի օրերուն մեջ, հայ օրերուն մեջ»: Եվ կասկածներն իրականացան, իրականացավ այն, ինչ նրա երևակայությունը գուշակում էր պոետական իր հայտնության նախերգանքում: Եվ նրան այլ ճակատագիր չէր վիճակված, քան իր իսկ պատկերած եղեռնի գոհը: Ու քանի դեռ կա եղեռնի հուշը, ցեղի արյան կանչը և Հայ Դատը՝ մեր ազգային գոյության պատմական հեռանկարում, Սիամանթոյի անունը կմնա որպես մեր արիական ոգու խորհրդանիշ:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Դժվար է ասել, թե որն է առավել գրավիչ նրա կերպարում՝ վիպակա՞նը, թե իմաստասիրականը: Առաջինը, որ լեզենդի է նման, սկիզբ առնելով բնախույզի ռոմանտիկ-արկածային որոնումներից, հանգում է ազգային գործչի և ազատագրական շարժման նույնքան լեզենդար փորձությանը, երկրորդը զուգահեռի վրա ածանցում է մտավոր-գրական գործունեության մի լայնատարած ասպարեզ: Երկուսի միասնությունն է Ձորի Բալայանը: Եվ սակայն վիպականը թողնելով գեղարվեստական կենսագիրներին, ես, ըստ իմ ոճի, նախընտրում եմ գրական-իմաստասիրության ոլորտը՝ ժանրային բազմազան ձևայիններից (եսե, ուղեգրություն, դիմանկար, ակնարկ և այլն) առանձնացնելով հրապարակախոսությունը: Ճանաչման հետագծի վրա արժե վերհիշել «Օջախ», «Դրախտ և դժոխք», «Մենախոսություն» խոհագրությունները, որոնք պատմական անցումները միացնում են ազգային, հասարակական տեղաշարժերի հիմնավոր վերլուծությամբ: Այս շարունակության վրա է դիտելի հրապարակախոսական երկերի սույն ժողովածուն, որ կրում է «Անդունդ» ընդհանուր խորագիրը:

«Բոլոր գտություններից լավագույնը կենսափորձն է», Մինանդրոսի ասությո՞ւնը ավելի քան ճշգրիտ է բնորոշում Ձորի Բալայանի հրապարակախոսության մի էական առանձնահատկությունը: Կենսափորձի դրվագները «սյուժեներ» են ձևաբանում և կազմավորում առաջադրությունների հոգեբանական ու իմացական հղումները: Այստեղ հատկապես առանձնանում է պապի կերպարը, որը պատանեկան նրա արթնացումները դաստիարակել է կամքի դիմակայությամբ, բարոյական ընթացումներն ու վարքի հակումները հղելով դեպի ազնիվը, բարին, կատարյալը:

Ուշադրության արժանի է նաև բնաբանի ընտրությունը, որով ուղղորդված են գրեթե հրապարակախոսական բոլոր հատվածները և որոնց բազմազանությունն ինքնին հուշում է ոճի ինտելեկտուալ հոսքը նրա մտածումներում և համակողմանի գիտելիքները մի քանի բնագավառներից՝ փիլիսոփա-

յությունից, սոցիոլոգիայից, հոգեբանական ֆիզիկայից, դիցաբանությունից, անտրոպոլոգիայից: Այս առումով Բալայանը որակական աստիճան է տալիս արդի հայ հրապարակախոսությանը, մտահայաց, թերթոնային տրամախոսությունը փոխաձևելով դասական նշանակությամբ գիտական հրապարակախոսության: Այլ կերպ ասած՝ նյութի փորձնական վերլուծության իմաստավորումը որպես երևույթ՝ բնագանցական, այսինքն՝ փիլիսոփայական ածանցումով: Մի բան, որ հատկապես գրավչություն է տալիս Բալայանի ոճին, դա ապոստոլիկ տարրի «սյուժետային» ձևակերպումն է, ուր գիտականը առարկայանում է գեղարվեստական պատկերավորությամբ, իսկ սյուժեի հոգեբանական պահը զգայական լիցք է հաղորդում դրույթի ընկալմանը: Դիտենք թեկու՞ր ժողովածուն անվանակոչող «Անդունդ» հոդվածը: Ի դեպ, սյուժեն ուղղակիորեն առնչվում է հեղինակի ներկայությանը: Երկու անհատ են՝ նույն ճակատագիրը և թմրամոլության նույն ադապտացիան՝ Դինդին՝ երջանկության գիտակցման ընթացումով, մյուսը՝ խոպանի հեռավորության տարեբային մղումով: Դինդին գիտակ էր հեղոնիզմի և էվոլյուցիոնիզմի փիլիսոփայությանը, «հաճույքի բանաձևը», որ ուսմունքի է վերածել Սոկրատեսի աշակերտ Արիստիպոսը՝ Կիրենյան դպրոցի քարոզչությամբ: Եթե «կյանքի նպատակը համայն բարին է և հաճույքը», ուստի «պետք է խուսափել տառապանքից և սեփական անձը տեղափոխել մի ուրիշ աշխարհ, որտեղ մեծ ես, ինչպես տիեզերքը», և եթե բժշկագիտությունը դեղեր է հնարել մարդուն ֆիզիկական ցավից ազատելու համար, ինչու պետք է արգելվեն հոգեկան ցավից ազատագրվելու միջոցները: Դիրավի կատարյալ կլիներ նիրվանայի հաճույքը, եթե մարդն ազատ լիներ տիեզերական կեցության ֆիզիկական գոյից: Աղջիկը ծնվում է թերարժեք և մեղքի գիտակցությունը ապաքինում է նրան թմրամոլության ախտից, սակայն մնում է խղճի խայթի բարոյական տառապանքը: Նույն ողբերգությունը վիճակվում է նաև խոպանի մենակյացին:

Հասարակական կենցաղավարության թեման հրապարակախոսն արծարծում է նաև «Նիկոտինը և սերունդը», «Ողբերգություն ծնված երազանքի գիշերը» և այլ հոդվածներում, տազնապ արտահայտելով, թե ուր են տանում հա-

ճույքի սոցիալական, դեմոգրաֆիական ու բարոյական հետևանքները: «Անկախությունը,- գրում է Բալայանը,- այլընտրանք չունեցող միջոց է, որը թույլ է տալիս լուծելու առաջին հերթին ազգային խնդիրներ: Եվ եթե մարդկության պատմական փորձը և գիտությունը հաստատում են, որ ալկոհոլը, նիկոտինը ապագա պտղին հաղորդում են ախտածին տեղեկատվություն, ապա դա նշանակում է, որ մի կողմ թողած կեղծ բարեպաշտությունն ու կարճատեսությունը, մենք համատեղ պետք է կատարենք մեր սրբազան պարտքը», այդ թվում և նախագահը, ազգային ժողովը, կառավարությունը, որոնք պարտավոր են անհապաղ մշակելու համալիր պետական ծրագիր, փրկելու աղզության կենսաբանական արժեքը՝ առողջ ոգին և առողջ միտքը, առանց որոնց անկարելի է պահպանել անկախությունը:

Առաջաբանի սահմաններում հնարավոր չէ անդրադառնալ գրքի բոլոր հարցադրումներին և անգամ ըստ դրույթի կարևորության ներկայացնել միավորների ընտրությունը: Այնտեղ քննական վերլուծության կիզակետում են վերջին տասնամյակի հայոց ազգային զարգացումների գրեթե բոլոր հիմնախնդիրները՝ հասարակական, պետական, քաղաքական համապարփակ կտրվածքով՝ պատմական ֆորմացիաների վրա և փաստերի գիտակցական հղումներով: «Գյուղը ազգային ռազմավարության սիրտն է», «Ուրիշ ելք չունենք» և այլ հոդվածներում հրապարակախոսը սուր կետի վրա է առնում ազգային գոյության թերևս ամենաճակատագրական խնդիրը՝ գյուղի քայքայումն ու գյուղացիական տնտեսությունների փոշիացումը, գյուղական համայնքի ապասոցիականացումը, որն սկիզբ առավ կոլեկտիվացման ստալինյան գռեհիկ քաղաքականությունից: «Սկզբում ոչնչացրին տոհմական հողագործներին՝ նրանց վրա կախելով անհեթեթ «կուլակ» պիտակը: Այստեղից էլ իր քաղաքական էությանը սարսափելի «կուլակաթափություն» տրեմինը: Յետո սկսվեց գյուղի բռնի կոլեկտիվացումը, որը բերեց գյուղացիների զանգվածային արտահոսք դեպի քաղաքները: Ապա հետևեց հիմար կուսակցական կոչը՝ վերացնել սահմանները գյուղի և քաղաքի միջև»:

Դիտելով, որ աղետը շարունակվում է նաև ազգային

շարժման և պետական անկախության տարիներին, Ջորի Բալայանը շեշտում է, որ գյուղը ազգության հիմքն է, նրա սոցիալական հենարանը և «անհրաժեշտ է մշակել գյուղի զարգացման երկարաժամկետ պետական ծրագիր»: Նա վկայակոչում է Բիսմարկի խոսքերը, թե «Ֆրանս-պրուսական պատերազմը շահեց գյուղական ուսուցիչը» և նույնը հաստատում «արցախյան հաղթական պատերազմի» փորձով, «որտեղ լուծվում էր հայ ժողովրդի ճակատագիրը»:

Պետք է դիտել, թե հրապարակախոսի հայացքը ինչպիսի խոր թափանցումների է հանգում հասարակության կառուցվածքի բաղադրիչների քննությամբ՝ պետություն, իշխանություն, դեմոկրատիա, ժողովուրդ, կուսակցություն, ամբոխ և այլն: Նախ նկատենք, որ այդ հասկացությունները դիտարկվում են որպես պատմափիլիսոփայական կատեգորիաներ՝ իմաստասիրական որոշակի հղումներով և ապա իրենց բնույթն ստուգում գործնական կյանքի առարկայությամբ: Փիլիսոփայականի ու իրականի համադրությունն ի հայտ է բերում ներքին անհամաչափություն՝ ընդգծելով զաղափարի աղավաղումը պարզունակ ու անհեռատես քաղաքականության հետևանքներում:

Ի՞նչ է իշխանությունը: Թվում է հասկացությունն այնքան հասկանալի է, որ կարող է մատչելի լինել նույնիսկ մտավոր միջակությանը: Այնինչ «իշխանությունը մի ամբողջ գիտություն է, արվեստ ու ռազմավարություն», որ զբաղեցրել է գրեթե բոլոր երևելի մտածողներին, գիտնականներին, փիլիսոփաներին, պետական գործիչներին, գրողներին, հոգեբաններին: Այստեղ է ահա, որ պետք է որոնել հասարակական կազմակերպության բարձր նշանակությունը և դարձյալ այստեղ է, որ պատմությունն ամենուրեք «ստեղծագործել» է նպատակի ու ձգտման ներհակությունը: Չարիքի սկիզբը, սոցիալական հոգեբանների ախտորոշմամբ, եսականության բնագոյն է, երբ մարդկանց բացարձակ մեծամասնությունը իրեն երևակայում է «անկրկնելի մարդկային էակ» և եթե ժողովրդավարությունը արտոնում է ընտրելու և ընտրվելու հավասար իրավունք, ապա դա շարժում է միջակության փառասիրությունը՝ հավակնելու պետական իշխանության բարձրագույն ատյանին: Մարդաբանական այս ցինիզմի բացահայտումը եղավ նախա-

գահական ու ազգային ժողովի ընտրությունների կրկեսը, արդեն իսկ ցրելով իշխանության իդեալի պատրանքը: «Վիլյամ Սարոյանի դասերը» հողվածում Բալայանը վերստին անդրադառնում է իշխանության հարցին, այս անգամ համադրելով այն «ամբոխ» հասկացությանը: Ինքնին հետաքրքրական է ամբոխի ֆենոմենոլոգիան՝ նշանավոր իմաստասերների բնութագրմամբ՝ Պյոթագորաս, Սենեկա, Տիտոս Լիվիոս, Արիստոտել, Մոնտեն, Պիեռ Բուսատ, Կառլայլ, Մոյեն և ուրիշներ, բնութագրումներ, որոնք ախտորոշում են հանցագործություն, «հիվանդ բնություն», «վատթար թշնամի», արգահատելի, դաժան, բռնակալ և այլ վերադիրներով և ներկայացնում է մարդկանց մի հավաքականություն, որին առաջնորդում է կույր բնագործ, ոչնչացման կիրքը, բանականության կորուստը: «Ուսումնասիրելով բավական հարուստ գրականություն,- ասում է հրապարակախոսը,- ոչ պարզունակ մի երևույթի մասին, ինչպիսին է ամբոխը, եկա այն եզրահանգման, որ դեռևս ոչ մեկը խաղաղություն չի մտցրել իր երկրում, չի երջանակցրել իր ժողովրդին, եթե իշխանության է եկել ամբոխի միջոցով, որը վերջին հաշվով իրենից ներկայացնում է դավադրության գործիք»: Ակնարկը միանգամայն թափանցիկ է:

Ժողովուրդը և ամբոխը հակոտնյաներ են: Որքան իմաստուն ու բանական է ժողովուրդը, նույնքան տխեղծ ու վայրենի է ամբոխը: Բայց քաղաքականության ու պետական կազմակերպության մակարդակում ամենուրեք առկա է խզումը ժողովուրդ - դեմոսի և նրանից արտածված ժողովրդավարություն - դեմոկրատիա կատեգորիաների միջև: Ոչ մի պատրանք չի հուշում դեմոկրատիա կոչված երևույթի պատմական հետազոծող, երբ հրապարակախոսը դիտում է այն պետական գործիչների, փիլիսոփաների, մտածողների ասույթներում: Ընդամենը միայն գեղեցիկ ֆրագ, որի ծխածածկույթի տակ բարգավաճում է ամեն կարգի հանցագործություն, օրինականացնում բռնությունը, ահաբեկչությունը, կաշառակերությունը, կոռուպցիան, մաֆիոզը, հաստատում դիլետանտների ու տգետների իշխանությունը պետական կառույցներում: Բալայանին տեսանելի եղավ այս երևույթի առաջացումը անկախ պետականության նեգատիվի վրա. «Արդեն 1992 թվականի աշնանից մենք ականատես եղանք անհավանական և հայի

հոգեկերտվածքին անհարիր՝ հայրենակիցների սպանությունների շղթայի: Դա տեղի էր ունենում Ռուսաստանի և նախկին միութենական այլ հանրապետությունների կազմակերպված հանցագործությունների օրինակով. պատվիրատու, քիլեր, զոհ, շքանուտք և որպես կանոն, չարագործության հարյուր տոկոսանոց անբացահայտելիություն: Այստեղից էլ անպատժելիությունը, որը ծնեց ահաբեկչության շղթայական ռեակցիա»: Այս պարագայում ավելի քան տարօրինակ է, որ մեր պետական այրերը, առանց վերլուծելու դեմոկրատիայի, Վոլտերի խոսքերով ասած, «ստորին խավի բռնակալության» ֆիզիանոմիան, փորձում են միանգամից մտնել «եվրոպական տաճար», ունահարելով ազգային ավանդակեցության արժեքները և անգիտանալով, որ անուրջ է գիտակցական դեմոկրատիայի իդեալը, քանի դեռ յուրաքանչյուր անհատ չի կազմավորել դեմոկրատի իր էթիկան:

Կարելի է նկատել, որ Բալայանը իր վերլուծականներում հասարակական բոլոր կատեգորիաների իմացաբանությունը բերում հանգեցնում է պետության գաղափարին: Եվ դա միանգամայն տրամաբանական է, քանզի պետությունը հասարակական կազմակերպության այն բարձրագույն իդեալն է, որի հանդեպ բոլոր կատեգորիաները ենթակայական են: Պետության գիտությանն ու փիլիսոփայությանը տիրապետելը արվեստ է, ուր պատկերանում է հասարակության սոցիալական, բարոյական, հոգևոր ու ֆիզիկական գործունեությունը և եթե «պետության վրա տարածվում է ողջ հասարակական համակարգի իրավասությունը», հետևաբար նրա տեսանկյունից են քննելի նույն այդ համակարգի կազմույթն իր բոլոր կապերով: Սոցիալաբանությանը հայտնի են կապիտալիզմից սոցիալիզմին անցնելու պատմական օրինաչափության բանձևերը, բայց տակավին երկու անհայտով հավասարում է սոցիալիզմից կապիտալիզմին անցնելու անախրոնիզմը: Եվ եթե առաջին իրագործվել է բռնության և հեղափոխության միջոցով, ապա չի բացառվում նույնը նաև երկրորդի պարագայում: Այսպիսին է «Հակաթույն» հողվածի հարցադրումը: Հայտնի է Մարքսի բանաձևը. «Բռնությունը մանկաբարձուհի է ամեն մի նոր հասարակության, որով հղի է հինը»: Այդ

է թելադրում սոցիալական արդարության օրենքը, որ արդի կացությանը աղարտվել է հասարակության բնեռացման, հարուստների ու աղքատների ներհակության, բյուրոկրատիզմի, ցինիզմի արատավոր հետևանքներում: Եվ չարիքը ոչ այնքան նյութական անհավասարությունն է, որքան կեցության բոլոր ոլորտներում տիրող բաժանումը արտոնյալների ու իրավագուրկների միջև, հիերարխիկ «կաստայական հասարակություն» ստեղծելու նորաթուխ կապիտալիստների ու օլիգարխների նկրտումը: Չպետք է մոռանալ, ասում է Բալայանը, որ «բարոյականությունը տնտեսական կատեգորիա է» և եզրակացնում, թե անհրաժեշտ է մշակել «ազգային մարտավարություն, որը բացի ամենայնից, կինեմի ազգային ավանդույթների վրա, միասնական շղթայի օղակներն ամրապնդելու վրա, որոնք կապում են սերունդներին, ամրապնդելով նաև ժամանակների կապը»:

Մեթոդաբանական ընդհանուր ուղեցույցից հետո ես ընթերցողի հաճույքին են թողնում հոդվածների մի ամբողջ շարք՝ գրականության և գրողի կոչման, մամուլի և լրագրողի մասնագիտական խղճի, սեպտեմբերի 11-ի և ահաբեկչության, բնության էկոլոգիական աղետի և աշխարհաքաղաքական այլևայլ իրադարձությունների ինքնատիպ, սրամիտ ու առարկայական հարցադրումներով:

Եվ այնուամենայնիվ հյուսպարակախոսի մտածումների առանցքում Արցախն է: Դա ճակատագիր է և դրանով է պատժված Ջորի Բալայանը: Թվում է, թե հարցերը կրկնվում են և նյութը սպառված է հոգեբանորեն: Բայց վերաբժարծունը ավելի քան այժմեական է ոչ միայն Արցախի վերաբերյալ որոշ ապագային երևույթները կանխելու և ոչ միայն տակավին չլուծված հարցի կարևորությունը ազգի ապագա գոյության տեսակետից, այլև պատմության հիշողությունը թարմ պահելու և գալիք սերնդին փոխանցելու անհրաժեշտությամբ: Այստեղ հատուկ ընդգծում ունի պանթուրքիզմի պրոբլեմը:

Ժամանակին «Հայ գաղափարաբանություն» գրքում ես անդրադարձել եմ հարցի դրվածքին Ջորի Բալայանի «Օջախ» և «Դժոխք և դրախտ» գրքերում, նկատելով, որ դա միանգամայն նոր և համարձակ դրույթ էր խորհրդային

պատմագրության մեջ: Եվ ոչ միայն: Հենց իրենց՝ թուրք պետական գործիչների վկայությամբ և պատմության փորձով, Բալայանը, ի հեճուկս կասկածամիտների, ցույց է տալիս թուրանական անծայրածիր կայսրություն ստեղծելու թուրքիայի ազգայնամուլ քաղաքականությունը, որի ուսուցարանը պանթուրքիզմի գաղափարախոսությունն է: Պանթուրքիզմը ֆաշիզմի տարբերակն է և որևէ առնչություն չունի պանիսլամիզմի կամ Դուրանի կրոնական քարոզչության հետ: Ուստի կարծմիտ խաբկանք է չզիտակցել մարդկությանն սպառնացող չարիքը և հավատ տածել «քաղաքակիրթ թուրքիայի» առասպելին: «Թուրքը մնում է թուրք» և նրա բնույթին ներհատուկ է բարաբրոսությունը, կողոպուտը, տիրելու և ավերելու անասնական կիրքը: Հիշարժան է Բաֆֆու մարգարեական կանխատեսությունը «քաղաքակիրթ թուրքի» ապագայի վերաբերյալ. «Այդ ցնորք է. թուրքը այսօր անկիրթ բարբարոս է, բայց քաղաքակրթվելուց հետո կդառնա կրթյալ ավագակ և այն ժամանակ ավելի վտանգավոր կդառնա»: Եվ դեռ գտնվում են մարդիկ, որոնք հավատում են Հայաստանի նկատմամբ թուրքիայի պետական քաղաքականության շրջադարձի հեքիաթին, մոռանալով հենց միայն 20-րդ դարի ուխտադրության ցինիկ ժամանակագրությունը, որ շարունակվում է այսօր՝ հրահրելով Ադրբեջանի ագրեսիան Արցախի ինքնավարության դեմ: «Վերջին ժամանակներու,- գրում է Բալայանը,- ավելի ու ավելի ենք հանդիպում տեղեկատվության այն մասին, որ մերթ այստեղ, մերթ այնտեղ հայտնվում են ինչ-որ միջնորդներ, սիրաբանելու ինչ-որ սիրահարներ, որոնք իրենց ներկայացնելով որպես սթափ իրատեսներ ու խաղաղասերներ, առաջարկում են ձեռք մեկնել թուրքիային... նորահայտ միսիոներների գաղափարախոսության իմաստն ու էությունը հանգում են նրան, որ իբր մենք դատապարտված ենք թուրքիայի հետ խաղաղ գոյակցության և այդ պատճառով էլ պետք է առաջինը ձեռք մեկնենք», մոռանալով այն տարրական ճշմարտությունը, որ «թուրքական քաղաքականության հակամարդկային էությունը այլ ազգերի ու ազգությունների նկատմամբ մազաչափ անզամ չի փոխվել նրա պատմության ընթացքում»: Տազնապի խորին զգացումով է Բալայա-

ընդ արձանագրում պանթուրքիզմի «հինգերորդ շարասյան» ներթափանցումը Ռուսաստան. 1993 թվականից սկսած, դեպի Ռուսաստան և ԱՊՀ այլ երկրներ հորդեցին շինարարական բրիգադներ: Բայց քչերը գիտեին, որ նրանք առաջին հերթին «ծիծռեմանկների» դեր էին կատարում, որոնք թուրքական գարուն էին բերելու Ռուսաստանին: Քչերը գիտեին նաև այն, որ թուրք «խոպանիստների» ֆինանսական ծախսերն իրենց վրա են վերցրել ոչ թե շինարարական ընկերությունները, այլ թուրքական կրթական հիմնադրամները, որոնք ֆինանսավորում են Ռուսաստանի լիցեյները: Խոսքը մաքուր թուրքական և թուրքալեզու լիցեյների մասին է... Թուրքական հիմնադրամներ, որոնք պանթուրքիստական «Նուրչալար» կրոնա-ծայրահեղական աղանդի կառուցվածքային ստորաբաժանումներն են:

Այսպիսին է իրականությունը և չգիտակցել պանթուրքիզմի վտանգը, որը «քաղցկեղային ուռուցքի պես կրծում է ողջ մոլորակը», և առաջին հերթին սպառնում է Հայաստանի ֆիզիկական գոյությանը, նշանակում է դավաճանել ազգային համոզմունքին, «հանցագործություն կատարել սեփական ժողովրդի հանդեպ»: Ուստի,- ասում է հրապարակախոսը,- «մենք պետք է ավելի հանգամանալի և ավելի հաճախ բացահայտենք ու մշակենք պանթուրքիզմի չարաղետ գաղափարախոսության թեման»:

Այս տեսակետից արցախյան շարժումը շատ անհայտներ է բացահայտում 20-րդ դարի հայոց պատմության էջերում, նորոգելով Հայ դատի, պատմական Հայաստանի, ցեղասպանության և հայկական հարցի այլևայլ մեկնություններ: Բայց այստեղ խոսքս պիտի միջնորդեմ մի պարբերությամբ, այսպես ասած, «խորհրդածության համար»:

Անտիկ Հունաստանում կար իմացաբանական մի կատեգորիա՝ ինտրիգոլոգիա, որը գիտունությունը միացնելով փիլիսոփայությանը, կազմավորում էր հռետորական խոսքի գեղեցկությունը: Հասկացությունը ենթադրում է վեց փաստարկ դրույթի հիմնավորման համար: Նա, ով վեց փաստարկի փոխարեն գիրք է գրում վեց հարյուր փաստարկի ենպիրիկ շարադասությամբ, իրավունք չունի պատմաբանի կեցվածք ստանալու և հարց առաջադրելու թե «Ինչու գրիչ վերցրի»:

Նույն այդ «պատմաբանին» ես կհիշեցնեի, որ ինտրիգոլոգիայից արտածվել է նաև այսպես կոչված օբլոգիան, որ պարտադրում է հատկապես հասարակական կատեգորիաների մասին դատողություններում պահպանել երեք կարգախոս՝ «զգուշավորություն», «ողջախոհություն», «շրջահայեցություն», գիտակցելու համար, որ փաստերի թվաբանությունը աշակերտական զբաղմունք է, եթե չի հանգում պատմության փիլիսոփայությանը, զգալու նաև, որ ազգային արժանապատվությունը վեր է կուսակցական կրքերի շահարկումից՝ ցեղասպանության եթե ոչ մեղքը, ապա նախապատճառը վերագրելու հայի արատավոր բնավորությանն ու դաշնակցության սխալներին, հաստատելու համար տխրահռչակ մի վարչապետի ասույթը, թե «ազգին հենց այնպես չեն կոտորում»: Ահա հենց այս տեսակետից միանգամայն ուսանելի են Չորի Բալայանի դասերը ազգային շարժման և նրա աշխարհաքաղաքական հեռանկարների վերաբերյալ:

Ղարաբաղյան շարժման սկիզբը Չորի Բալայանը թվագրում է 1988-ի փետրվարի 21-ով, երբ ԽՍՀՄ կենտրոնի քաղբյուրոն ի պատասխան Հայաստանի հետ միավորվելու Արցախի մարզխորհրդի որոշման, սադրիչ մի որոշմամբ արցախյան խորհրդարանը որակեց որպես «նացիոնալիստների և էքստրեմիստների խումբ», որով փաստորեն ոգեշնչեց Ադրբեյջանի ղեկավարությանը հայկական ջարդեր սկսելու Սունդայիթում, Շուշում, Կիրովաբադում, Բաքվում և այլուր: Բայց արցախյան շարժման անդրադարձներում Չորին ավելին էր, քան հրապարակախոսը: Արդեն միութենական ճանաչման լրագրողը և գերագույն խորհրդի պատգամավորը ի լուր աշխարհի բացահայտում է ոճրագործության այն սարսափները, որ կարող է «ստեղծագործել» միայն թորքի վանդալային բնազորը: Ցեղասպանության նույն ոգու արթնացումը՝ հայի և հայության գոյի ու գաղափարի ոչնչացման մոլուցքով: Ինքնին արդեն հետևում է արցախյան շարժման պատմական նշանակությունը: Այստեղ արտացոլվեց բոլշևիզմի ազգային քաղաքականության սուտը, որ ազդարար եղավ կոմունիստական իմպերիայի փլուզման: Եվ բնավ պատահական չէ, որ «պերեստրոյկան» նախածեռնողի պատմական անգրագիտությունը հնարավորություն

չտվեց իրերը դիտելու իրենց իսկական բնույթի մեջ և փաստորեն հայտնվեց քաղաքական խամաճիկի դերում, էապես ընթացք տալով դիվանագիտական այն աճաբարությունը, որ խաղացել են Լենինն ու Ստալինը՝ աճուրդի դնելով հայ ժողովրդի ճակատագիրը թուրքական խաղաքարտին: «Ես գրում եմ այն մասին, - բանավիճում է հրապարակախոսը, - որ Լենինն ու Ստալինը գուրգուրում և բառացիորեն ոսկեզօծում էին հայերի ցեղասպանության բոլոր կազմակերպիչներին, տալիս եմ դահիճների անունները, ասում, որ հենց Լենինն ու Ստալինը վերջնականապես թորքիային հանձնեցին նույնիսկ այն հայկական տարածքները, որոնք մինչև հեղափոխությունը գտնվում էին ռուսական կայսրության կազմում, իսկ նա ներբողներ է ձուլում իր ժողովրդի այդ երկու դահիճներին»: Արխիվային նորահայտ նյութերի փաստարկով Բալայանը գաղտնագերծում է Լենինի միջը, «ժողովրդի առաջնորդի» լուսապսակի տակ հայտնաբերելով սադիստի կերպարը, որը Արևելք հեղափոխություն ներմուծելու ցնորամտությամբ, թե պանթուրքիզմի ու բուլշևիզմի ֆաշիստական ընդհանրության համազգացությամբ արևմտյան Հայաստանից դուրս բերեց ռուսական զորքերը՝ ինչ փույթ, թե անպաշտպան մի ժողովուրդ պիտի հանձնվեր թուրքի արյունոտ դատաստանին: Նույն արդ Լենինն է, որ կոմունիստական դիկտատուրա էր կառուցում բռնության բացարձակ ազատությամբ, պետական իրավունքի կոչելով «կախել», «զնդակահարել», «աքսորել», «ոչնչացնել և վնասագերծել», «պետք չեն ոչ դատարաններ, ոչ ատյաններ, թող մոլեզմի աշխատավորների վրիժառությունը», «թող թափվի էսենների արյունը» հրովարտակներն ու հեռագրերը: Թուրքին ընծայելով Արևմտյան Հայաստանի գավառները, Լենինն ու Ստալինը մասնատեցին նաև Արևելյան Հայաստանը և աշխարհագրական քարտեզի վրա գծագրելով Ադրբեջան կոչված մարիոնետային հանրապետությունը, նրա իրավասությանը հանձնեցին Նախիջևանի ու Արցախի գավառները: Արդյունքը եղավ այն, որ Նախիջևանը զրկվեց հայկական էթնիկական տարրից, իսկ Ացախը դիմադիր եղավ Բաղիրով-Ալիևյան բռնություններին և պատմության մղծավանջից դուրս բերեց իր անկախությունը: Եվ սա-

կայն պայքարը շարունակվում է ու պատմության օրակարգում է դրված status quo-ի նոր տարբերակը:

Հրապարակախոսի իր մատյանը Ձորի Բալայանն ավարտում է «Ապաշխարանք» կարգախոսությամբ: Ասեմ, որ ապաշխարանքի թեման մի ամբողջ մոտիվ է գծում նրա «Մենախոսություն» գրքում՝ ձև տալով մարդկային բարոյականության մի ուրույն փիլիսոփայական հավատամքի: Հողվածի համար Բալայանը բնաբան է ընտրել Անդրեյ Սախարովի պատվիրանը. «Սուևգայիթի ջարդարարների արդար դատաստանը հարկավոր է փրկելու համար ոչ միայն Ադրբեջանական ԽՍՀ-ն, այլ ողջ երկրի ապագան»: Ավա՛ղ, այս ճշմարտությունը չկռահեցին պերեստրոյկայի կոմունիստական պեղանտները: Ապաշխարանքը մեղքի գիտակցում է, որից սկիզբ է առնում արդար դատաստանը, և «հակահայկական ջարդերի անպատժելիությանը» պիտի վերագրել «մասսայական կազմակերպված ահաբեկչությանը, համապարփակ ջարդերն ու բռնագաղթերը» Ադրբեջանում: Այնինչ փոխանակ գղջալու անթիվ չարագործությունների համար, փոխանակ դատելու ահաբեկիչներին, ադրբեջանական ազգայնամուլները վանկարկում են. «զենքերի շաչուն ու ռեվանշիզմի սպառնալիքներ. նորագույն պատմության փաստերի նենգափոխություն և հայ ժողովրդի արժանապատվության անվերջանալի վիրավորանքներ»: Այստեղից ինքնին հետևում է, որ եթե միջազգային որևէ ատյան կամ «դարաբաղյան հարցի կարգավորման Մինսկի խմբի համաճախագահները որևէ որոշում ընդունեն, արհամարհելով ջարդարարների դատը, դրանով իսկ կխախտեն մարդու իրավունքների համընդհանուր հռչակագրի փրկարար սկզբունքները», հանուն որի անխուսափելի է փրկության վերջին միջոցը՝ ապստամբությունը բռնակալության դեմ:

Վրջում ասեմ, որ առաջադրվող գիրքը հարցադրումներով ու իմացաբանական նշանակությամբ ավելի ներարժակ է, քան հնարավոր է ներկայացնել այն մի համառոտ տեսությամբ: Այնտեղ շարժման մեջ են ժամանակը, պատմությունն ու պատմության փիլիսոփայությունը և ճանաչման հաճուքը հաղորդակցական անպարագիծ եզրերում:

ԱՐԴԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԳԼԽԱՎՈՐ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1

Գրականագիտությունը նոր գիտություն է, կարելի է ասել՝ 20-րդ դարի գիտություն: 19-րդ դարի գրականագիտությունը պատմական գիտություն էր և հետազոտության նրա մեթոդը պատմական էր: Իպոլիտ Թենը նոր ուղղություն տվեց մեթոդին՝ վերանվանելով այն կուլտուր-պատմական: Ըստ այդ մեթոդների գրականությունը հետազոտվում էր որպես պատմություն և այս իմաստով այն չէր առանձնացվում ընդհանրապես մատենագրությունից: «Ինչպես ազգի պատմությունն է, նույնպես է և նրա գրականությունը», սա ընդհանուր բանաձև էր և գրականության ազգային ձևի հատկանիշ էր ներկայանում ժամանակի գրական հայացքներում՝ Նազարյան, Գաթրոճյան, Նալբանդյան, Ջարբհանալյան, Րաֆֆի և որիշներ:

20-րդ դարասկզբին տեղի է ունենում, այսպես կոչված «մեթոդների հեղափոխություն»: Ձևավորվում են հետազոտության բազմաթիվ մեթոդներ՝ սոցիոլոգիական, մարքսիստական, հոգեբանական, ֆորմալիստական, կառուցվածքային, լեզվաբանական, էսթետիկական և այլն, որոնցից յուրաքանչյուրը առաջադրում է գեղարվեստական բնագրի վերլուծության իր եղանակը: Բոլոր այդ մեթոդներն էլ փորձարկվել են 20-րդ դարասկզբի հայ գրականագիտության մեջ, թեև իհարկե առավելապես նկատելի է անհատական նախասիրության հանգամանքը, քան ձևավորված դպրոցի կուլեկտիվ գիտակցությունը:

20-ական թվականներին, խորհրդային կարգերում հասարակական մտքի կուսակցականացումը կասեցնում է գրականագիտական մեթոդների հետազոտական փորձը, ասպարեզը հանձնելով մարքսիստական սոցիոլոգիական դպրոցին, բացառիկ, զուտ անհատական կրթություն վերապահելով կուլտուր-պատմական կամ էսթետիկական մեթոդի հետազոտության փորձերին (Մ. Աբեղյան, Ն. Աղբալյան, Խ. Սարգսյան):

Առհասարակ ընդունված կարգ է, որ գիտական դպրոցները կազմավորվում են համալսարանական կամ ակադեմիական ամբիոններում: Այսպես էլ հայ գրականագիտական դպրոցները ձևավորվեցին Հայկական համալսարանի բանասիրության ամբիոններում, հիմնադիր ունենալով Մանուկ Աբեղյանին և Արսեն Տերտերյանին: Դպրոցները նախապես ունեին մասնագիտական ուրույն ոլորտներ՝ Աբեղյանը հայոց հին և միջնադարյան գրականություն, Տերտերյանը՝ հայոց նոր գրականություն: Այս իմաստով կազմավորվող դպրոցների համար ուղեցույց հանդիսացան Մ. Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության դասընթաց» (1923) և Մ. Տերտերյանի «Հայ նոր գրականության համառոտ դասընթաց» պրակները: Հետագայում հիմնադիրները ընդլայնեցին և հարստացրին առարկայի պատմության ու տեսության հետազոտության սահմանումները և ձև տվեցին նորմատիվ մեթոդաբանական կառույցների: Թե Աբեղյանը և թե Տերտերյանը ելնում էին կուլտուր-պատմական դպրոցի տեսական սկզբունքներից: Բայց եթե Աբեղյանը նախասիրում էր հետազոտության պատմաբանասիրական ուղղությունը, ապա Տերտերյանը կուլտուր-պատմական դպրոցին տվեց սոցիոլոգիական թեքում՝ մարքսիստական գեղագիտության տարագով: Ահա այս երկու դպրոցների շարունակության վրա են քննելի արդի գրականագիտության գլխավոր ուղղությունները:

«Դասընթացում» բնութագրելով միջնադարի հայոց տաղերգության աշխարհականացման միտումները, Աբեղյանը գրում է. «Ծնվում է անձնական բանաստեղծությունը, որի համար նյութ են դառնում բանաստեղծի՝ իրեն անձնական հանգամանքները, սերն ու ատելությունը, բախտն ու դժբախտությունը: Մարմնին տրվում է իր իրավունքը, դրա հետ և սկսվում է բնության և սիրո երգը՝ վարդ ու սոխակի պատկերով, կամ առանց այլաբանության»: Ես այստեղ հատկապես ընդգծում եմ «առանց այլաբանության» դիտարկումը, որն ընդլայնում է միջնադարյան աշխարհայեցության կուսնոգոնիկ ընդգրկումը: Աբեղյանը դա համարում է հեղաշր-

ջում գեղարվեստական մտածողության մեջ, արվեստը բնութամբ նմանակելու գեղագիտական նոր ըմբռնում:

Աբեղյանական դպրոցի առարկայացման գործում հիմնարար նշանակություն ունեցավ «Հայոց հին գրականության պատմություն» (1944) աշխատությունը: Ռա իսկական հայտնություն էր հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ՝ թե առարկայի ուսումնասիրության առումով և թե առհասարակ գիտական մեթոդաբանության տեսակետից: Աբեղյանը գիտնականի բացառիկ ունակությամբ համատեղում է պատմությունը, բանասիրությունն ու տեսական-փիլիսոփայական մեկնությունը, որոնք ընդլայնում են գրականագիտության իմացաբանական պարագծերը: Մեթոդաբանական նորույթ էր առարկայի պարբերացումն ըստ երեք պատմաշրջանների՝ 1. Առասպելապատմական բանահյուսություն (հնագույն դարերից մինչև նոր ժամանակագրության 3-րդ դար), 2. Եկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականություն (4-րդ - 11-րդ դարեր), 3. Վերածնության գրականություն (11 - 17-րդ դարեր): Այստեղ հատկապես հայտնություն է «եկեղեցա-քաղաքական մաքառում» սահմանումը, որը էապես ընդգրկում է ամբողջ միջնադարի գրականության ազգային առանձնահատկությունը և որպես տեսական ու պատմական եզրերը միացնող դրույթ համակարգում է նյութի հետազոտության սկզբունքները: Իր ընդհանրության մեջ Աբեղյանը ձև տվեց մի ամբողջ գիտության և վերլուծության համադրական եղանակով ստեղծեց այնպիսի մի կառույց, որի մեթոդաբանական հիմունքները ուղենիշ հանդիսացան գրականագիտության հետագա զարգացման համար և այսօր էլ պահպանում են իրենց գիտական արժեքը: Եվ այսպես, ավելի քան կես դար, այդ դպրոցի ավանդներով մասնագիտական ինքնորոշում ստացան տասնյակ գրականագետներ, որոնց հետազոտական փորձը արգասավորվեց գրեթե անընդգրկելի արդյունքներով: Հնարավոր չէ և իմ հարցադրման շրջանակներից դուրս է գիտական այդ փորձի համարժեք գնահատականը: Հարցի դրվածքը տվյալ պարագայում հետամուտ է աբեղյանական դպրոցի հետազոտական արդի միտումների բացահայտմանը և գիտության զարգացումը նա-

խանշող մեթոդաբանական որոնումներին: Կարծում եմ, որ նման ընդհանրացումների համար լիակատար հիմք է տալիս արդի նարեկացիագիտությունը:

Ամեն մի գիտություն, գիտական դպրոց կատարյալ է այն սահմանում, որից սկիզբ է առնում զարգացման ինտերցիան, այսինքն ի հայտ է բերում ինքնագարագացման ներքին մղում, առաջադրում է նոր անհայտների լուծման անհրաժեշտություն: Այստեղ խոսք կարող է լինել ոչ թե ժխտման, այլ տրամաբանական շարունակության մասին: Այսպիսին է և Աբեղյանի ուսմունքը: Վերջին հաշվով անկասելի է ժամանակի և ժամանակի աշխարհայեցողության գործունը: Աբեղյանը իր ժամանակի ծնունդն է, և նրա աշխարհայացքը կազմավորվել է գիտությունների զարգացման մի որոշակի փորձի յուրացմամբ: Եվ հենց որպես ճշմարիտ գիտնական նրա աշխարհայացքը հարաբերական է գիտությունների զարգացման պատմական առաջընթացի հետ: Իսկ որ 20-րդ դարի երկրորդ կեսը նշանավորվել է բնագիտության, փիլիսոփայության բնագավառում կատարված հեղափոխություններով, որոնք վերածնունդ են պատկերացումները ունիվերսումի մասին, միանգամայն բացահայտ է: Նույնը վերաբերում է նաև մարքսիստական մոնոլիտար մեթոդաբանության վերստուգմանը պատմության, հասարակության, կրոնի, մարդաբանության և հումանիտար այլ գիտությունների ասպարեզում: Հին և միջնադարյան գրականության հետազոտության նոր միտումները նկատելի եղան Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» 1000-ամյակին նվիրված հրապարակումներում:

Սկիզբ կարելի է համարել «Մատյան ողբերգության» համահավաք բնագրի ակադեմիական հրատարակությունը Պողոս Խաչատրյանի և Արշալույս Ղազինյանի աշխատասիրությամբ, որն ինքնին բնագրագիտական մի փայլուն հուշարձան է: Ապա հաջորդեցին Պողոս Խաչատրյանի «Նարեկացին և հայ միջնադարը», Արշալույս Ղազինյանի «Գրիգոր Նարեկացի. բանաստեղծական արվեստը», Հրաչյա Թամրազյանի «Նարեկյան դպրոցը» ուսումնասիրությունները, որոնք առաջադրում են քննական մեկնություններ Նարեկացու աշխարհայացքի, գեղագիտական համա-

կարգի, աղանդավորական շարժումների հետ ունեցած առնչությունների և կենսագրական այլևայլ հարցերի վերաբերյալ: Նույն այդ միտումը նկատելի է նաև եվրոպական ակադեմիկոսական հայագետների մասին Աելիտա Դոլուխանյանի աշխատություններում, Գառնիկ Անանյանի «Ներսես Լամբրոնացին հրապարակախոս», «Սիջնորդ աստուծո և մարդկանց», «Հավատափոխք ոչ լինինք» ակնարկներում և այլն:

Փորձենք առանձնացնել մեթոդաբանական այն դրույթները, որոնք ուղենշում են հին և միջնադարի գրականության հետազոտության արդի որոնումները: Ամենից առաջ քրիստոնեական կրոնի էության վերաբերյալ պատկերացումների վերանայում: Հայտնի է, որ ամբողջ միջնադարը դուրս դնելով պատմության ժամանակագրությունից և կորուսյալ հասարակության անբնական կացություն վերագրելով քրիստոնեական աշխարհայեցությանը, լուսավորիչները վարագույր կախեցին միջնադարի և նոր դարաշրջանի միջև: Ընթացք տրվեց կրոնի ռացիոնալիստական քննադատությանը, որը մատերիալիստական փիլիսոփայության մեջ վերածեց աթեիզմի: Ֆոներբախը քրիստոնեությունը բնորոշեց որպես «հակատիեզերական և բացասական կրոն»: Ըստ այդ տեսության քրիստոնեությունը զտվում էր աշխարհային, այսինքն մարդկային կեցության բոլոր արժեքներից և հատկացվում ապաշխարիկ միստիցիզմին: Ըստ այդմ սահմանվում էր միջնադարի մշակույթի գնահատության չափանիշը՝ այն, ինչ այդ մշակույթում աշխարհիկ արտահայտություն ունի, հակադրվում էր կրոնական աշխարհայեցության, որպես սրա բացասում: Երևույթը իմաստավորող բանաձև էր առաջադրվում հոգու և մարմնի ներհակության գործոնը, որպես քրիստոնեական մշակույթի փիլիսոփայական գաղափար: Այս ալոգիզմը գիտություն է կազմավորում միջնադարի գրականության հետազոտություններում, չկռահելով այն ճշմարտությունը, որ որևէ կրոն չի կարող գոյություն ունենալ և տիրապետել մարդկային ոգու տիեզերական ձգտմանը, առանց կեցության և մարմնի ֆիզիկական գոյության: Չի գիտակցվում, որ «մարմնի ոչնչացման» ախաշպարանքը, ըստ Ավետարանի հանգում է ոչ թե աշխարհային պետքերի բացասմանը, այլ աշխատելու, վաս-

տակելու, սերունդ արտադրելու և չափավոր կենցաղավարության պահանջին: Այդ են հուշում Ավետարանի պատգամները: Բարոյականությունը և հոգու անմահությունը երկրային գոյության ատրիբուտներ են, եթե ոչնչացվում է մարմինը, այլևս ինչ արժեք ունեն հոգու անմահություն ու բարոյականություն քարոզը: Վերջապես պետք է գիտակցել, որ հոգու և մարմնի ներհակությունը մարդու կենսաբանական բնույթի իռացիոնալ զգացողություն է և չի հարաբերում միայն միջնադարի աշխարհայեցությանը:

Ոչ մի հավակնություն չունեն հայտնություն կատարելու, այլ միայն քրիստոնեությունն ընկալելու այնպես, ինչ պատվիրում է Ավետարանը և ինչ թելադրում է Հիսուսի վարքը: Որեմն պետք է բացել լուսավորիչների կախած վարագույրը պատմական ֆորմացիաների միջև և որոնել ժամանակները միացնող կապը, համոզվելու համար, որ անկախ հասարակական ֆորմացիաների փոփոխությունից նույնն է մնացել մարդն իբրև կենսահոգեբանական էակ և քանի որ Աստված հավերժական է, ուստի անտրոհելի է միացնող ոգին՝ կրոնը: Իսկ դրա համար արդի աշխարհակառույց իրադարձությունները բավարար հիմք տալիս են: Նկատի ունեն կրոնի վերածնունդը, կրոնաան հեղափոխությունները, թեոկրատական պետությունների ստեղծումը, կրոնի քաղաքականացման ու պետականացման միտումները, կրոնի և գիտության երբեմնի հակասության վերացումը, միջնադարյան ինկվիզիցիայի վերագնահատումը Հռոմի պապի կողմից և վերջապես այն, որ վերջին տասնամյակում Հայաստանում ավելի շատ եկեղեցիներ ու վանքեր են կառուցվել, քան 10-րդ դարում: Նոր հայացքը կրոնի և միջնադարի աշխարհայեցության վերաբերյալ հիմնավորվում է նաև գոյութանության նորոգության հայացքներով արդի փիլիսոփայության մեջ: «Օնտոլոգիայի նորոգությունը արդի փիլիսոփայության մեջ,- գրում է էմանուիլ Լևինասը,- այլևս ոչ մի ընդհանուր բան չունի ռեալիզմի հետ»: Չկա նյութական կեցություն, կա միայն անդեմ կեցություն, ըստ որի «մարդկային հոգևոր էությունը որոշվում է ոչ թե աշխարհը կազմող իրերի հետ ունեցած կապով», այլ որպես էության (сущность), Եսի (субъект) և գոյութեանականի (существо-

ющее) վերացարկված անձնավորում, ուր գրեթե անեանում է ես-ի հիպոստազը («Тотальность и бесконечность»): Մատերիան, ասում է Ռասելը, խիստ ցնորական է հոգին դիտարկելու համար: Դրանք լոկ հերալդիկ հասկացություններ են: Աշխարհը կազմված է ոչ թե իրերից, այլ իրադարձություններից և մարմինն ու հոգին սոսկ միջոցներ են իրադարձություններ կազմավորելու համար («Ինչ է հոգին»): Այստեղից հետևում է, որ ինչքան գոյաբանությունը հանգում է անդեմ կեցության, այսինքն իրականից դեպի իռացիոնալը, նույնքան հավանական է դառնում աստծու գոյությունը:

Ֆոյերբախը, անկախ հակաքրիստոնեական իր տեսության, գտնում է միջնադարի արվեստի արժեքայնության բանալին: Նա արվեստը հակադրում է կրոնին, նրա կարծիքով «արվեստի իսկական ստեղծագործությունը չի պատկանում որևէ եկեղեցու կամ կրոնի», արվեստագետը ոչ թե արվեստ է ենթարկում կրոնին, այլ կրոնը արվեստին, կրոնականն այստեղ ենթակայական է, էականը գեղեցիկն է ու ճշմարիտը (А. Фойербах, История философии, р. 3, 1967, с. 2): Անհիմն է արվեստը կրոնին հակադրելու փաստարկը, սակայն դա հնարավորություն է ընձեռում միջնադարի արվեստը զնահատելու գեղագիտական չափանիշներով: Այս տեսակետից առավել ճշգրիտ է Աբեդյանի «եկեղեցաքաղաքական մաքառման» տեսությունը, որը սակայն գաղափարաբովանդակային հղում ունի և պետք է լրացվի գեղարվեստական արժեքայնության չափանիշներով: Որպես արժեքայնության բացահայտման եղանակ ես առաջնային նշանակություն են տալիս բանաստեղծական ընթերցմանը, քան բանասիրական մեկնությանը: Այսինքն միջնադարյան պոեզիան պետք է կարդալ որպես բանաստեղծություն և ոչ թե մատենագրություն: Սրանք էապես տրաբեր մոտեցումներ են, հետազոտության տարբեր եղանակներ, ուր բանաստեղծական հասկացությունը հայկական տառադարձությամբ այլ է, քան պոեզիան ու չափաբերությունը (стихотворение) և համատեղելի է միֆոլոգիային: Չէ՞ որ ակնհայտ է, որ Տերյանի բնագիրը հուզահոգեբանական այլ վերացությամբ են կարդում, քան Կոստանդին Երզնկա-

ցու տաղերը: Հարց է ծագում՝ իսկ ինչու: Միջնադարի հայ գրականությունը գեղարգանցապես բանասիրական թեքում ունի և ժամանակն է լրացնել այն գրականագիտական նորահայտ մեթոդների վերլուծությամբ:

«Մեծ գոհություն հարյուր հազար» տաղը «գարնան ու արողջ բնության զարթոնքի վեհաշունչ նկարագրություն է»։ «Ահա գիշերս է անց» քերթվածում «նկարագրվում է բնության կենդանացումը, կյանք առնելը լույսի և ջերմության շնորհիվ»։ մի այլ քերթվածում «տաղերգուն վարդի և բլբուլի գալուստը համարում է սիրո դռների բացում», «տաղերի մի զգալի մասը երկիմաստ է՝ ունի թե աշխարհիկ և թե կրոնական բնույթ, սակայն աշխարհն ու աշխարհայինն այնքան են զգացվում դրանց մեջ, որ ամբողջությամբ վերցրած գրեթե դադարում են կրոնական լինելուց»։ Եվ առհասարակ Կոստանդին Երզնակցին իր տաղերում «անդրադառնում է իր ժամանակի համար բնորոշ այնպիսի թեմաների, որոնք դրսևորում են ոչ միայն իր աշխարհայեցողությունը, այլև իշխող գաղափարախոսությունն ու հասարակական լայն խավերի ընկալումները մահվան, հանդերձյալ կյանքի, աշխարհի անցողիկության, հոգու և մարմնի փոխհարաբերության հարցերում»։ Վերլուծության այս ոճը, հասկացությունների համակարգը, իրերի ու երևույթների առարկայական ընկալումը բնորոշ է միջնադարյան տաղերգուների ամբողջ մատենաշարին: Կարծես սպառված է աշխարհի արտապատկերը ու թերևս արժե «անջատվել» բնագրից, իրերը դիտել փիլիսոփայական հեռադրության վրա և բանաստեղծության միֆոլոգիական եզրերում:

2

Այլ ընթացք ունեցավ Տերտերյանի գրականագիտական դպրոցի կազմավորումը: Ինքը՝ հիմնադիրը հայտնվեց որոնումների փորձության առաջ: Հանդես գալով հոգեբանական դպրոցի հետազոտական նախասիրությամբ և ստեղծելով ուսումնասիրությունների մի ամբողջ մատենաշար («Վահան Տերյան», «Հայրենի եզերքի քնարերգուն», «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ», «Միքայել Նալբանդյան», «Լևոն Շանթ», «Շիրվանզադե» և այլ), նա, «Հայ նոր գրականու-

թյան» համառոտ դասընթացում, կուլտուր-պատմական դպրոցի մեթոդաբանությամբ համակարգում է գրականության պատմությունն ըստ գեղագիտական «շկոլաների», իսկ 1930-31 թվականների «Առաջադրություններում» անցում է կատարում սոցիոլոգիզմին, Վ. Պերևերզևի և Վ. Ֆրիչեի պլեխանովյան էսթետիկայի ազդեցությամբ գրականության ուսումնասիրության տեսական հիմունք ընդունելով «սոցիալական դոմինանտի» ու «դասակարգային էկվիվալենտի» բանաձևը:

Կարելի է ասել, որ Տերտերյանի գրականագիտական դպրոցը ձևավորվում է խորհրդային գրողների առաջին համագումարից հետո, որի գլխավոր հարցը անցյալի մշակույթի վերագնահատումն էր: Մաքսիմ Գորկու գեկուցման դրույթը, թե բուրժուազիայի դերը կուլտուրայի պատմության մեջ գերագնահատված է, գաղափար էր տալիս դասական գրականության դեմոկրատացմանը: Լիբերալ այս հայացքը նկատելիորեն սահմանափակում էր գեհիկ սոցիոլոգիզմի տեսական շրջանակները, տեղ բացելով մարքսիզմի դրույթներով նորոգված կուլտուր-պատմական մեթոդի հետազոտական փորձառությանը: Տերտերյանը կարծես դրան սպասում էր: Ելակետ ընդունելով գրականության ժողովրդայնության սկզբունքը (հասկացության գեղագիտական իմաստը պատկանում է Բեկինսկուն), շուրջ երկու տասնամյա գիտական գործունեությամբ ստեղծում է մի ամբողջ մատենաշար՝ «Նար-Դոսի պատմվածքները», «Մուրացան», «Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը», «Նալբանդյանի էսթետիկան», «Րաֆֆու «Սամվել» պատմավեպը», «Աբովյանի ստեղծագործությունը», «Պարոնյանի գեղագիտական հայացքները», «Ալիշանը և հայրենասիրությունը», «Սովետահայ պատմավեպը», «Թումանյանի հայրենասիրական պոեզիան», «Պերժ Պոռչյան», «Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը», «Ձոհրապի արվեստը» և բազմաթիվ այլ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ, որոնք մի ամբողջ շրջան են նշանավորում հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ:

50-ական թվականների երկրորդ կեսին խորհրդային միության գաղափարական կյանքի ազատականացումը մեթոդաբանական նորոգության կոչեց հասարակական գիտու-

թյուններին, այդ թվում՝ նաև գրականագիտությանը: Այդ նորոգության հանդեպ միանգամայն կայուն գտնվեց Աբեղյանի գրական դպրոցը: Նույնը չի կարելի ասել Տերտերյանի դպրոցի մասին: Վերջին հաշվով գրականագետի ոճին յուրահատուկ ընդհանուր էկվիտիզմը, ուսուցողականությունը, բնագրային վերլուծությունը հրապարակախոսական հարցադրումների մեջ սուզելու եղանակը և ըստ այդմ դասական գրողներին գրեթե նույն կառուցվածքին ենթարկելու միտումը ի հայտ բերեցին մեթոդի անկատարությունը գրականագիտական մտքի առաջընթացի հանդեպ:

60-ականների գրականագետ սերնդի համար ինքնին արդեն առաջացած խնդիր էր մեթոդաբանական նոր ուղիների որոնումը: Այսպես ասած, պաշտոնական հասկացություններն անգամ փոխել էին իրենց ընկալման սահմանը, մարքսիզմը, սոցիոլոգիզմը և այլ կատեգորիաներ նկատելիորեն զատվել էին դոգմատիզմից, ասպարեզ տալով իրերի ազատ գնահատության ու մեկնությունների, դասական գրականության հոսանքների և ուղղությունների, գեղարվեստականության չափանիշների վերագնահատության: Այստեղ Չրանտ Թամրազյանը գտավ գրականագետի իր կոչումը: Նա նոր ուղղություն տվեց համալսարանական ամբիոնի գործունեությանը, ստեղծեց իր դպրոցը, որ իրավամբ գրավում է առաջատար տեղերից մեկը արդի գրականագիտության և քննադատության ասպարեզում: Ի տարբերություն Տերտերյանի, Թամրազյանը էական սկզբունք առաջադրեց գրական երկի, որպես գեղարվեստական միավորի ըմբռնումը և ըստ այդմ երկի սյուժետային-բնագրային վերլուծությունը՝ ոճի, կառուցվածքի, կերպարների միասնության մեջ: Այս հատվածում նա քիչ մրցակիցներ ունի: Նույնը կարելի է ասել նաև գրական երևույթների սոցիալ-հոգեբանական վերլուծության մասին, ուր նրա դիտարկումները հասնում են խոսքի տպավորիչ ներազդեցության: Նկատելի իրողություն է նաև կենսագրական տարրի ընդգծումը, գրողի ստեղծագործական անհատականության աղերսները գեղարվեստական երկի վավերագրական ատաղծի և գաղափարա-հոգեբանական արտածումների միջև:

Թամրազյանի գրականագիտական դպրոցը հետագո-

տական իր մեթոդն ունի, որը կարելի է բնորոշել «գիտական ռեալիզմ» հասկացությամբ: Այստեղ հատվում են գրականությունն ու իրականությունը, գրական երկի արժեքայնության չափանիշ ընդունելով ռեալիզմը: Գրական ուղղության տիպաբանությունը չեզոքանում է գեղարվեստական պատկերի կամ գաղափարի հավանականության հանդեպ: Ես սա չեմ նշում որպես թերություն, այլ որպես մեթոդ, առանձնահատկություն, մոտեցում: Գրականագիտության մեջ նման տեսություն իրոք կա՝ «անտիկ ռեալիզմ», «Վերածնության ռեալիզմ», «լուսավորական ռեալիզմ», «ռոմանտիկական ռեալիզմ», կամ «ռեալիստական ռոմանտիզմ» և այլն: Այստեղ արդեն մեթոդի շեղումը ռեալիզմից ներկայանում է որպես թերություն: Թամրազյանի գրական կուռքը Շիրվանզադեն է՝ հայ ռոմանտիզմի դասական գրողը, որի ստեղծագործությունն ու գեղագտական հայացքները գրեթե ենթական չեն վերապահության: Նրա վերլուծականներում հասկացությունների ակադեմիական միջնորդումները որոշակիորեն սովորվում են հուզական-հոգեբանական տպավորականությամբ, որը ոճի վիպային երանգավորման հետ ընգծում է ընթերցման գրավչությունը: Հիրավի բնագրային մեկնության փայլուն օրինակ է «Սիամանթո» մենագրությունը, որ հաճույք է պատճառում էքսպրեսիվ անցումների զգայական ներգործությամբ: Բայց գրականագետը շրջանցում է Սիամանթոյի բանաստեղծության գիտությունը, այսինքն՝ նրա պոետիկայի սիմվոլիստական կամ նեոռոմանտիկական ձևույթը: Թամրազյանն ընդունում էր Դուրյանի ռոմանտիզմը պատմական դրամաներում, բայց բացառում էր պոեզիայի ռոմանտիզմը, որպես թե բանաստեղծի թախիծը, ապրումները, անձնական-կենսագրական են, այսինքն՝ իրական են, ուրեմն և ռեալիստական են: Վերջապես ահա և Մուրացանը: Գրականագետի բնութագրմամբ «Մուրացանը խոր ցավով պատկերել է ժողովրդի ծանր վիճակը, սոցիալական ողբերգությունը, գյուղի բարոյական աղետները՝ հանդես գալով որպես զգաստ ռեալիստ», բայց միաժամանակ միամիտ հավատով առաջադրել է գյուղը փրկելու «ռոմանտիկական ծրագրեր»: Մինչդեռ իրականության պատկերը Մուրացանի երկերում,

Տերտերյանի դիպուկ բնորոշմամբ, «սոսկ դեկորացիա է», որի ֆոնի վրա գործում են գրողի գաղափարական հերոսները: Իսկ թե ինչքանով են գյուղի մասին գրողի պատկերացումները ռեալիստական, կարելի է դատել մի պարզ համեմատությունից. «Տասն և իններորդ դարի երկրորդ կիսաշրջանը,- գրում է Պռոշյանը,- մի ընդհանրական, չտեսնված հեղափոխություն կատարեց ռուսահայոց կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրայնություն, որ դժվար թե աշխարհքի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար սորա մի հարյուրերորդական մասը կատարած լինի»: Այլ է Մուրացանի պատկերացումը. «Այս ժողովրդի կյանքն ու վիճակը քսաներեք դար առաջ այսպես է նկարագրել Քսենոֆոնը, քսաներեք դար հետո էլի այսպես կնկարագրի մի ուրիշ Քսենոֆոն»: Այսինքն՝ հավիտենական անշարժություն: Ահա թե ուր պետք է որոնել գրողի աշխարհայացքի ու գեղարվեստական մեթոդի սահմանումը:

Կրկնում եմ, այս դիտարկումները չեն հավակնում սխալի քննադատության, այլ միայն մոտեցման, տեսակետի, վերլուծության մեթոդի բացահայտման, որը կարելի է ասել ընդհանրական է համալսարանական դպրոցի գրականագիտությանը: «Կոստան Ջարյան» ուսումնասիրության մեջ Արծրուն Ավագյանը տեսական ճշգրիտ ու հիմնավոր մեկնությամբ բացահայտելով գրողի գեղագիտական հայացքների արդիապաշտ (մոդեռնիստական) հակումները, այնուամենայնիվ նրա գեղարվեստական երկերը վերագրում է ռեալիզմին: Փաստ է, որ Ջարյանի երկերը տալիս են ոչ թե իրականության պատկերը, այլ պատկերացումը և այս իմաստով «Նավը լեռան վրա» վեպը կառուցված է բացահայտ այլաբանությամբ՝ թե՛ որպես սյուժե և թե՛ որպես կերպավորում: Նույն հայացքը «Տատրագոմի հարսը» պոեմի գաղափարը առնչում է ազգային բարոյականության հետ և հերոսուհու մահվան դատավճիռը հատկացվում է հեղինակային միտումին:

Գրականության և իրականության համընկնող ռեալիստական չափանիշով է դիտված նաև Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը Սամվել Մուրադյանի աշխատության մեջ: Այստեղ բնորոշը ոչ թե գեղարվեստական մեթոդի

ընթացումն է, քանի որ Օտյանը ռեալիստ է (այսինքն չկա հակասություն իրականի և գեղարվեստականի միջև), այլ գրական կերպարի նույնացումը իրական կերպարին, ըստ որում որքան կերպարը իրական է, նույնքան և գեղարվեստական է: Այս հայացքով գրականությունը սոցիալականացվում է, ընդգծելով նրա ճանաչողական, ուստի և ուսուցողական համարժեքը:

Հայ գեղարվեստական մտածողությունը՝ սկսած հինգերորդ դարից, նույն հայացքով է դիտված ժենյա Քալանթարյանի «Հայ գրականագիտության պատմություն» աշխատության մեջ, տեսական ձևույթ ստանալով հատկապես 19-րդ դարի գրական հայացքների մեկնությամբ: Գրականության սոցիոլոգիայի հայեցակետը որոշակիորեն համաճարժեք է գրական ուղղությունների՝ հատկապես կլասիցիզմի ու ռոմանտիզմի գեղագիտական արժեքայնությունը ռեալիզմի հետ ունեցած հարաբերության մեջ, լավագույն դեպքում ռոմանտիկ գրողների ստեղծագործությունը գնահատելով ռեալիստական տարրերի, այսինքն՝ կյանքի ճշմարիտ պատկերների ներկայումս: Այսպես օրինակ, ըստ այն բանաձևի, թե «բնության մեջ կարելի է գտնել ճշմարտությունը և ամենավերին գեղեցկությունը», Քալանթարյանը սահմանում է, թե «այսպես ճիշտ ու հստակ է բնութագրում Նագարյանը ռեալիզմը»: Մինչդեռ այդ հայտնի բանաձևը կլասիցիզմի գեղագիտական նշանաբանն է: Նկատենք նաև, որ գրականագետը գրական մեթոդների փիլիսոփայական աշխարհայեցության հարցում հակված է ընդունելու մատերիալիզմ-ռեալիզմ, իդեալիզմ-ռոմանտիզմ տեսությամբ:

Արևմտահայ գրական դիմանկարի մասին ուսումնասիրության մեջ, վերլուծելով ժանրի պատմության և մասնավորապես Պարոնյանի և Օտյանի գրական դիմանկարների պոետիկան, Ալբերտ Մակարյանը երևույթը քննում է գրական դիմանկարի և, այսպես ասած, «բնորդի» ուղղակի համեմատական զուգահեռի վրա և փորձում տարբերակել հատկանիշների ընդհանրությունն ու «չղղումը»: Այսինքն, թե որքան է դիմանկարն իրական, ուստի և ռեալիստական: Գրական դիմանկարը գեղարվեստական ստեղծագործու-

թյուն է և նրա հերոսի ու «բնորդի» հարաբերությունը նույնքան պայմանական է, որքան «Քաոսի» Մարկոս աղա Ալիմյանը ենթադրվող նախատիպի համեմատ:

Գրականագիտությունն ըստ դպրոցների ներկայացնելու այս տեսությունը ենթադրում է հասկացության դեֆինիցիան: Յուրաքանչյուր մեթոդ ունի վերլուծության իր եղանակը և գրականության համարժեքի բացահայտման իր տեսանկյունը: Այս իմաստով բացառվում է որևէ մեթոդի չափանիշներով գնահատել մի այլ մեթոդի գիտական փորձը, և նույնարժեք են թե սոցիոլոգիական, թե՛ ֆորմալիստական կամ կառուցվածքային և թե հոգեբանական կամ հոգեվերլուծական եղանակների արգասավորությունը: Եականը տվյալ մեթոդի գիտականացումն է, տեսական ու պատմական հիմունքների համադրումը:

3

Գիտությունների ակադեմիայի համակարգում Գրականության ինստիտուտի կազմավորումը (1943) նոր հեռանկարներ բացեց գրականագիտական մտքի զարգացման համար: Առաջին տնօրեն խորեն Սարգսյանը համակողմանիորեն կրթված ու գիտական կուլտուրայի տեր անհատականություն էր, և կատարյալ լուծում տվեց ինստիտուտի կառուցվածքին՝ գրականության պատմության բանահյուսության և բնագրագիտության բաժիններով: Հիմք դրվեց գրականագիտության ակադեմիական դպրոցի ձևավորմանը: Եթե համակարգելու լինենք այդ դպրոցի հետազոտական փորձը, ապա կարող ենք առանձնացնել հետևյալ գլխավոր ուղղությունները:

1. Բնագրագիտություն. սա իրավամբ ակադեմիական դպրոցի խոշոր նվաճումներից է, գրականագիտության գիտականացման հիմնական նախադրյալներից մեկը: Իսկ ընդգրկումը բավականաչափ լայն է ու մեթոդաբանորեն համակարգված: Լույս են տեսել միջմասնադարյան տաղերգուների բազմահատոր մատենաշարը, Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» համահավաք բնագիրը, Խաչատուր Աբովյանի, Գաբրիել Սունդուկյանի, Միքայել Նալբանդյանի, Ռաֆայել Պատկանյանի, Հակոբ Պարոնյանի,

Բաֆֆու, Յովհաննես Թումանյանի, Եղիշե Չարենցի, Ակսել Բակունցի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Մանուկ Աբեղյանի և դասական այլ գրողների երկերի լիակատար ժողովածուները: Առաջին հատորի հրատարակությամբ սկիզբ է դրվել Ավետիք Իսահակյանի երկերի գիտական հրատարակությանը, պատրաստման ընթացքի մեջ են Լևոն Շանթի, Նիկոլ Աղբալյանի ակադեմիականները:

Նորահայտ նյութերը, աղբյուրագիտական հղումները, բնագրային մեկնությունները որոշակիորեն ընդլայնում են գրողի և գրականության միջավայրն ու մշակութաբանական առնչությունները, որոնք ինքնին տեսադաշտ են ստեղծում գիտական ընդհանրացումների համար:

2. Գիտական կենսագրություն. գրողն իբրև տիեզերական սուբյեկտ, ծնունդը, տոհմագրությունը, ընտանիքը, միջավայրը, աշխարհայացքի ձևավորումը, բնավորությունը, խառնվածքը, ստեղծագործության հղացումն ու ազդակները, ապա նաև հասարակական ճանաչման արծազանքները, այս ամենը և այլ առնչություններ, ուղղակիորեն հաղորդվում են գրողի ստեղծագործության գիտական իմացությամբ: Այս մատենաշարով լույս են տեսել Արամ Ինժիկյանի «Յովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը», «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը», Պիոն Յակոբյանի «Խաչատուր Աբովյան. կյանքը, գործը, ժամանակը», Աշոտ Յովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» աշխատությունները: Նյութի ավելի համապարփակ ընդգրկմամբ են հատկանշվում Ավիկ Իսահակյանի «Ավետիք Իսահակյան. գիտական կենսագրություն» (լույս է տեսել առաջին հատորը) և Ալմաստ Ջաքարյանի «Եղիշե Չարենց . կյանքը, գործը, ժամանակը» (լույս են տեսել առաջին և երկրորդ հատորները) ուսումնասիրությունները: Տեղին է նշել, որ անավարտ են թե՛ Ինժիկյանի և թե՛ Յակոբյանի ուսումնասիրությունները, և ինքնին գրականագիտական առաջադիր խնդիր է ոչ միայն Աբովյանի և Թումանյանի գիտական կենսագրության ստեղծումը, այլև մատենաշարի լրացումը Բաֆֆու, Պարոնյանի, Ջոհրապի, Վարուժանի, Տերյանի, Պարույր Սևակի կյանքի տարեգրության գիտականացմամբ:

3. Գրականության տեսություն. Տեսության բաժնի ստեղծումն, ինքնին ակադեմիական գրականագիտության ցուցանիշներից է: Այսինքն՝ հարցի հետազոտության անձնական նախասիրության զուգահեռ գործակցության մեջ դնել կոլեկտիվ միտքը: Սա հենց նախադրյալ է յուրաքանչյուր գիտական դպրոցի համար: Տեսության բաժինը ստեղծել է մի ամբողջ մատենաշար, առավելապես պոետիկայի ոլորտին վերաբերող հարցադրումներով՝ «Գրական ժանրեր», «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», «Սովետահայ գրականության պոետիկան», «Գրական ստեղծագործության վերլուծության ուղիներն ու սկզբունքները», «Յայ գրականության ազգային առանձնահատկությունը»:

Ընդհանուր առմամբ, մատենաշարին բնորոշ է պոետիկայի վերացարկված քննությունը, քան պատմական պոետիկան, այսինքն՝ պոետիկայի պատմական ատաղծի բացահայտումը: Այսպես է, օրինակ, Տերյանի գեղարվեստական բնագրի ամբողջականության խնդիրը դիտված Արամ Գրիգորյանի «Տերյանի «Երկիր Նաիրի» և «Մթնշաղի անուրջներ» շարքերի գեղարվեստական ամբողջականությունը» հոդվածում: Նա գտնում է դրույթի խորհրդանիշը՝ «հեռանալ... մոռանալ...» և դրա վրա կառուցում Տերյանի պոետական բնագրի ամբողջականությունը գրեթե բոլոր շարքերում: Այստեղ թերևս անհրաժեշտ է կիրառել նաև «բնագրային ամբողջականության» տրոհման սկզբունքը՝ ընդհանուրի և մասնավորի տարբերակմամբ: Հնարավոր է կառուցվածքային վերլուծությամբ սահմանել Տոլստոյի պոետիկայի ոճական առանձնահատկությունը «բնագրային ամբողջականության» համապատկերում: Բայց գեղարվեստական միավորները, ասենք, «Աննա Կարենինան» և «Պատերազմ և խաղաղությունը» ունեն նաև «բնագրային ամբողջականության» իրենց մասնավոր օրենքները, հանգամանք, որ առավել բարդ ու համադրական պատկեր է տալիս գրողի ստեղծագործության բնագրային ամբողջականությանը: Այդպես էլ «Հեռանալ... մոռանալ...» տեսանելիության պատրանք է տալիս Տերյանի պոետիկայի «բնագրային ամբողջականությանը», սակայն թվում է, որ Տերյանի շարքերից յուրաքանչյուրն ի հայտ է բերում

«բնագրային ամբողջականության» իր բանաձևը, որոնք քննելի են պատմական պոետիկայի տեսակետից: Բայց դա իր՝ գրականագետի վերլուծական մեթոդն է որ ավելի հակում ունի դեպի պոետիկայի կառուցվածքային ընկալումը, քան պատմական:

Տեսականի ու պատմականի անհամաչափությունը նկատելի է նաև Լևոն Ղազարյանի «Ազգային գաղափար և ազգային գրականություն» հոդվածում: Նախ չափազանց վերացական ու անառարկայական, և գրեթե ժամանակից ու տարածությունից դուրս է հնչում «ազգային գաղափար» հասկացությունը: Եթե հեղինակը ազգային գաղափար է համարում այն, թե նախապատմական ժամանակի հայը գիտակցել է, որ ինքը հայ է, և այդ գիտակցությունն է պայմանավորել հայոց էթնիկ կամ պետական ընդհանրությունը, ապա դա անստույգ է բնական այն իրողությամբ, որ մեղուների, մրջյունների, երամակների ընդհանրությունը բնավ չի կազմավորվել «գաղափարի» գիտակցությամբ: Ազգային գաղափարը ազգայնականության հիմքն է, իսկ որ ազգայնականությունը նոր ժամանակների գաղափար է և անհամատեղելի է նախապատմական էթնիկական ընդհանրությունների գիտակցությանը, ապացույցի կարիք չունի: Պատմականության սկզբունքը պարտադրում է հասարակագիտական կատեգորիաների ըմբռնման հարցում էական տարբերություն գծել նախապատմական դարերի պետական, էթնիկական կառուցվածքների հասարակական կատեգորիաների և նույնի ձևերին ազգային ընդհանրությամբ կազմավորված պետությունների հասարակական կազմակերպության միջև: Այս երևույթի անտեսմանը պիտի վերագրել գաղափարի համապատմական համահարթեցման միտումը Ղազարյանի տեսության մեջ: Նա պարզապես ստեղծում է տեսության մոդելը և հազցնում այն պատմության մարմնին: Այստեղ նա սահմանում է բացառիկության մի հատկանիշ և դրանով ընթերցում հայոց գրականությունը: «Մեր կողմից գիտակցվող առանձնահատկությունը՝ գրականության անբակտելի կապը ազգային գաղափարի հետ, ինչ-որ եզակի և բացառիկ բան չէ, որ չկա այլ գրականությունների մեջ», - գրում է հեղինակը և անմիջապես իր

ծիշտ դրույթը երկրորդում վերապահությամբ. «Չայ գրականությունը ազգային գաղափարի կրողն է ոչ միայն իր պատմական գոյության այս կամ այն փուլում, ինչը հատուկ է շատ ժողովուրդների գրականությանը, այլ ի սկզբանե, անփոփոխ, մշտական և գործնականորեն անընդմեջ՝ իր բուն ակունքներից մինչև մեր օրերը»: Չարցի մեթոդաբանական ընդհանուր դրվածքն է բնագանցական. «Պատմականորեն և ավանդաբար այնպես է դասավորվել, - գրում է Ղազարյանը, - որ այն, ինչ մյուս ժողովուրդները կոչում են «ազգային գաղափար», մեզ մոտ ընդունված է անվանել «ազգային գաղափարախոսություն»: Երկար ժամանակ այս հանգամանքին նշանակություն չէր տրվում, սակայն այսօր պարզվում է, որ խնդրի գիտական ուսումնասիրությունը պահանջում է «ազգային գաղափար» և «ազգային գաղափարախոսություն» հասկացությունների հստակ տարբերակում»: Իրոք այդպիսի «հայտնագործություն» կատարվել է վերջերս, Չայոց համազգային շարժման դիլետանտ տեսաբանների կողմից: «Գաղափարը» գիտակցական կատեգորիա է, որ վերացական ֆրազ է դառնում, երբ անջատվում է խոսությունից: Կա իդեա և կա իդեոլոգիա: Կա իդեոլոգիա և կա միֆոլոգիա, և այս կատեգորիաների համակարգում պետք է տարբերակել գաղափարը, գտնել նրա սուբստանցը: «Բացարձակ իդեայի» տառարդարծությամբ գաղափարի հասարակագիտական իմաստը նունական չէ «գաղափար-իդեա» հասկացությանը: Ահա թե ինչու հեղինակի հոդվածում «ազգային գաղափար» հասկացությունը դեգերում է «իդեա» և «գաղափարախոսություն» կատեգորիաների արանքում:

4. Գրականության պատմագրություն. ակադեմիական դպրոցի հետազոտական փորձի գլխավոր ուղղությունը գրականության պատմագրությունն է: Դրա գիտական մեթոդաբանական նշանակությունը բազմակի է՝ իր ընդգրկումներով ու տեսական դրվածքով: 1944-46 թվականներին ակադեմիայի հրատարակությամբ լույս տեսավ Սանուկ Աբեղյանի «Չայոց հին գրականության պատմություն» աշխատությունը երկու հատորով (դիտենք, որ հեղինակը նախապես ծրագրել էր «Չայ գրականության պատմություն»

վեց հատորով): Ապա լույս են տեսել միջնակարգ դպրոցի գրականության դասագիրքը երեք հատորով, Արտաշես Կարինյանի «Հայ մանուկի պատմության ակնարկներ» երկու հատորով, «Հայ նոր գրականության պատմություն» հինգ հատորով, «Հայ քննադատության պատմություն» երկու հատորով, Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմությունը» երկու հատորով, Սուրեն Աղաբաբյանի «Արդի հայ գրականության պատմություն» երկու հատորով, Սևակ Արզումանյանի «Սովետահայ վեպի պատմությունը» չորս հատորով: Սփյուռքում նույնպես լույս են տեսել գրականության պատմության մի շարք ձեռնարկներ, որոնցից առավել նշանակալից են Լևոն Շանթի «Հայ բանահյուսություն», Մինաս Թոլոլյանի «Հայ գրականության պատմություն» և Հակոբ Օշականի «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» բազմահատորյակը:

Գրականության պատմագրության գիտական առաջադրույթներում էական նշանակություն է ստանում առարկայի համակարգումը, թե ըստ պատմական պարբերացման և թե ըստ ձևաբանական հատկանիշի: «Հայ բանահյուսության» մեջ Շանթը հայոց գրականությունը ըստ պատմական պարբերացման ստորաբաժանում է յոթ դարաշրջանների, իսկ ըստ ձևաբանության, այսինքն՝ ըստ լեզվական հատկանիշի՝ տարբերակում է երեք շերտ՝ գրաբար բանահյուսություն, բարբառագիր բանահյուսություն և արդի աշխարհաբար բանահյուսություն: Այստեղ լեզվական հատկանիշի մեջ համահարթվում են գեղարվեստական մեթոդներն ու պարբերացման պատմաբովանդակային առանձնահատկությունները: Գիտականորեն ավելի ստույգ է նոր գրականության պարբերացումը Հակոբ Օշականի «Համապատկերում»: Այստեղ արևմտահայ գրականության պատմությունը պարբերացվում է հինգ սերնդի՝ Զարթոնքի սերունդ (40-50-ական թվականներ), Ռոմանտիկների սերունդ (60-80-ական թթ.), Իրապաշտ սերունդ (80-90-ական թթ.), Հեղափոխական սերունդ (90-ական թթ.), Արվեստագետ սերունդ (900-ական թթ.): Ընդհանուր առմամբ, մի որոշ բացառմամբ, այս պարբերացումը համընկնում է նաև արևելահայ գրականության նոր շրջանի պատմությանը:

Ես արդեն անդրադարձել եմ Մ. Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության պատմության» մեթոդաբանությանը: Մնում է բնութագրել, որ «Հայ նոր գրականության պատմության» հինգհատորյակը և Ս. Աղաբաբյանի «Արդի հայ գրականության պատմությունը» մի քանի էական գծերով լրացնում են նոր և նորագույն շրջանի գրականության համապատկերի գիտական իմաստավորումը: Ինչպես հայտնի է, նոր գրականության պատմագրությունը սկզբնավորվել է 20-րդ դարասկզբին: Գրեթե միաժամանակ լույս տեսան Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» և Արփիար Արփիարյանի «Պատմություն ժմ դարու թուրքիո հայոց գրականության» աշխատությունները, որոնք կանխորոշեցին պատմագրության ուղղությունն ըստ ազգային գրականության երկու հատվածների: Երևույթի ամենաօրիոգ արտահայտությունը հանդիսացավ Հակոբ Օշականի «Համապատկերը», ուր ազգային միասնական գրականության տրոհումը ներկայանում է որպես տեսական հիմնարար դրույթ: «Հայ գրականության պատմություն» հինգհատորյակը մեթոդաբանական լուծում տվեց հարցի դրվածքին՝ ազգային գրականությունը ներկայացնելով գեղարվեստական զարգացման միասնության մեջ՝ տիպաբանական համակարգի ընդհանրությամբ: Մեթոդաբանական նույն սկզբունքով է կառուցված նաև «Հայ քննադատության պատմություն» երկհատորյակը:

Գրականության և քննադատության պատմության զուգահեռի վրա հայտնվում են գեղարվեստական մեթոդների վերաբերյալ ուսումնասիրություններ, դասական գրողների մասին մենագրական հետազոտություններ, որոնք բացահայտում են գրական ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի, ռեալիզմի, սիմվոլիզմի ծագման ու ձևավորման պատմական հիմունքները և ազգային առանձնահատկությունները՝ գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի ընդհանուր բնագրում: Այստեղ կարելի է հիշատակել էդ. Զրբաշյանի «Գրականության տեսություն», Ս. Սարինյանի «Հայկական ռոմանտիզմ», Ա. Զաքարյանի «20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը», Գ. Մամիկոնյանի «Մարդը և նրա կերպարը գրականության մեջ», Ա. Գրիգորյանի «Գեղարվեստական ոճի պրոբ-

լեմները», Յ. Էդոյանի «Եղիշե Չարենցի պոետիկան» աշխատությունները:

4

Ակադեմիական դպրոցի գրականագիտությանը ես անդրադարձա հետազոտական ուղղությունների ուրվագծումով: Բայց դա նաև տեսական-մեթոդաբանական հարց է, որ ավելի քան արժանի է հանգամանալից քննության, առավել ևս արդի գրականագիտության դրվածքում: Պետք է նշել, որ հատկապես վերջին պարագան գրեթե անտեսված է գրականագիտության տեսադաշտում: Միակ բացառությունը ժենյա Քալանթարյանի անդրադարձներն են քննադատության և գրականագիտության մեթոդաբանական հարցերին: Եվ միանգամայն ուշագրավ ու հարցադիր անդրադարձներ, որոնք իրոք առիթ են տալիս հարցերի գիտական վերլուծության: «Իհարկե,- գրում է Քալանթարյանը,- իդեալական կլիներ, եթե մեզանում գոյություն ունենային քննադատական տարբեր ուղղություններ, դպրոցներ, մեթոդներ: Եթե առանձին երիտասարդների որոշ փորձարարությունները չհաշվենք, ապա ժամանակակից հայ քննադատության մեթոդաբանությունը հիմնականում մնացել է նույնը, որը պայմանավորվելով կյանք-գրականություն հարաբերությամբ, հանգում է համադրականության՝ քննադատների ունեցած պատմական, գեղագիտական կամ համեմատական մեթոդների նախասիրությամբ» («Գրական թերթ», 2003, հ. 42): Ընդհանուր առմամբ համամիտ եմ այս տեսակետին, նույնիսկ առանց բացառության: Եվ ինքնին այս իրողությունն իրոք, որ առիթ է տալիս խորհրդածության: Այնուամենայնիվ գրականագետը տարաբերակում է որոշ մոտեցումներ, որոնք երևի այլ հարաբերության մեջ կարելի է ենթարկել մեթոդաբանական համակարգման: Ճիշտ է, որ չունենք գրականագիտության և քննադատության դպրոցներ, մեթոդներ, բայց անվիճելի է նաև, որ իր ընդհանրության մեջ գրականագիտությունը փորձառել է հետազոտության գրեթե բոլոր եղանակները՝ անգամ մարքսիստական մեթոդոլոգիայի շրջանակներում: Իսկ եթե ավելի ստույգ դիտենք երևույթը, կարող ենք ասել, որ բոլոր եղա-

նակները զործել են կուլտուր-պատմական մեթոդի սահմաններում, նույնիսկ մարքսիստական մեթոդոլոգիայի գրականագիտությունը:

Ահա այս վերապահությամբ է, որ սույն հոդվածում ես գրականագիտությունը համակարգում եմ ըստ դպրոցների, որքան էլ արտաքուստ պայմանական թվա տարբերակող սահմանագիծը: Այս տեսակետից ինքնին ուշագրավ է «կյանք-գրականություն հարաբերություն» կապակցությունը, որ Քալանթարյանը փաստարկում է որպես վերլուծական նախասիրությունների հիմունք: Սկսենք հենց գրականագետի մեկ դիտարկումից, թե «նոր որակի գրականության խնդիրները քննադատության մեջ ավելի բարոյական, քան գեղագիտական զնահատական ստացան»: Ես պետք է ընդլայնեմ բարոյական հասկացության սահմանը, դիտելու համար, որ այն մեթոդաբանական իմաստ է ստանում կյանք-գրականություն կատեգորիաների հարաբերության մեջ, ըստ էության ուղղակիորեն հանգելով գրականության օգտակարության դիդակտիկային: Այս միտումը նկատելի է հատկապես խորհրդային շրջանի գրականության վերագնահատության հարցում: Ետպատերազմյան շրջանի հայ արձակի արժեքայնությունը Կիմ Աղաբեկյանը քննում է այն հայեցակետով, թե որքանով է այս կամ այն գրողը «այլախոհական» երանգ տվել կյանքի բացասական երևույթների քննադատությանը: Իսկ Դավիթ Գասպարյանի համար դա արդեն բացարձակ և ուղղահայաց վերլուծական շեշտ է: Չարենցը նրա հետազոտություններում ներառնված է քրեական ատյանի թատերախաղում, հետապնդումների, մատնության մղծավանջի մեջ սուզելով գրողի ստեղծագործության բարդ համակարգի աշխարհայացքային, փիլիսոփայական ու գեղագիտական որոնումները: Ստացվում է միագիծ մի Չարենց և բնագրերի միագիծ ընթերցում: Նույն մոտեցումն առկա է նաև Պարույր Սևակի և Յամո Սահյանի մասին գրած ուսումնասիրություններում: Դ. Գասպարյանը սոցիալականացնում է Պարույրի պոեզիան, անտեսում նրա ստեղծագործական ճանապարհի բարդ անցումները և ըստ այդմ քննության ոլորտից հանում «Ամնահները հրամայում են», «Սիրո ճանապարհը», «Նորից քեզ հետ», «Ան-

հաշտ մտերմություն» ստեղծագործությունների բնագրային վերլուծությունը և «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս» ժողովածուների բնագրերն ընթերցում «այլախոհական» մոտիվի շեշտով, չթափանցելով բանաստեղծի աշխարհի փիլիսոփայական արծազանքերը, ուր նրա մտորումներն ու խոհերը ստանում են մոլորակային արժեք: Այս չափանիշով Գասպարյանը ժխտում է արդի գրականությունը՝ թե պոեզիան, թե արձակը, որոնց օտար է բարձր գաղափարայնությունն ու հասարակական-սոցիալական խնդրադրությունը և բացառություն համարում միայն Արտեմ Զարությունյանին, որի պոեզիան քաղաքացիական պաթոս է ներշնչում քննադատական լիցքերի հասարակական հնչեղությամբ: Սա գրականագետի անհատական մոտեցումն է, այսպես է նա ընկալում «գրականություն և կյանք» գեղագիտական սկզբունքը, իսկ դա արդեն ունի մեթոդաբանական սկիզբ: Ըստ էության գլոբալիզացիայի գրական ներթափանցումը դիդակտիկ նույն հայեցակետով է քննում Գառնիկ Անանյանը («Յանուն և ընդդեմ գլոբալիզացիայի»):

Այստեղից արդեն հետևում է արդի գրականագիտության տեսական հիմնադրույթներից մեկը՝ ազգային չափանշի հարցը: Ժամանակ առաջ «Անդրադարձ» հոդվածում ես տվել եմ հասկացության սահմանումը՝ ի հակադրություն այսպես կոչված «համաշխարհային չափանիշի»: Արժե վկայակոչել այդ առիթով Զրանտ Մաթևոսյանի ասույթը. «Ինչ բան է այդ համաշխարհային չափանիշը: Բառը կա, ինքը չկա: Դա սուտ գաղափար է, ճշմարիտը ազգային չափանիշն է և յուրաքանչյուր ազգային գրականություն ունի արժեքայնության իր չափանիշը»: Զիրավի որ «բառը կա, ինքը չկա» և հատկանշական է, որ ընդսմին այդ տեսությունը գրավիչ է հնչում, այսպես կոչված, «ուշացած» ազգերի ուղեղներում, գաղափարը կախելով անվերջ ձգտումի երազանքին՝ «հասնել-չհասնել», «գնալ չհասնել»: Զարյուր տարի է, հայ մտքի ետնախորշերում ծվարել է բառը և չգիտես երբ է հասնելու նպատակին: Սհա այս թնջուկն է, որից պիտի ազատագրել գրական քաղքենու բանդագուշանքը:

Անցայլ դարի 60-ական թվականներին Մոսկվայի համաշխարհային գրականության ինստիտուտի հրատարակու-

թյամբ լույս տեսավ Գ. Գաչևի «Укоренное развитие литературы» աշխատությունը, ուր հեղինակը փորձում է օրինաչափության իմաստ տալ «ուշացած» ազգերի գրականություններին յուրահատուկ «արագացված զարգացմանը»: Որպես թե գեղարվեստական զարգացման այն ընթացքը, որ եվրոպական առաջատար երկրներում հարյուրամյակներ են տևել, «ուշացած» ազգերը պետք է յուրացնեն կարճ ժամանակում, շատ հաճախ համատեղելով կամ շրջանցելով գրական դպրոցներ: Եվ այս տեսությունը արծազանք գտավ գրականագիտական ուսումնասիրություններում: Դա մի որոշ չափով գրավեց ինձ, 19-րդ դարի հայ գրականության դասական ուղղությունների, հատկապես կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի ծագման պատմական ու տիպաբանական առանձնահատկությունները հիմնավորելու խնդրում: Զնարավոր է, որ տեսությունը ինչ-որ օրինաչափության պատրանք գծում է գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային քարտեզի վրա: Մխալը տեսականացման միտումն է, որն ինչ-որ տեղ ազգային գրականությունը գրկում է իր ներքին զարգացման օրենքների պատմական անհրաժեշտությունից: Իսկ առավել սխալը «ուշացած ազգ» հասկացության տեսականացումն է: Վերստին կրկնեմ, որ ոչ մի ազգ չի ուշանում, այնպես ինչպես կրիան չի ուշանում ոչնչից և ապրում է մի ամբողջ լիարժեք կյանք: Յուրաքանչյուր ազգ ունի տիեզերական նախաստեղծ օրենքով սահմանված պատմության իր ընթացքը, որով կայանում է նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ինքնաստեղծման ժամանակը: Սա ավելի հաստատուն օրենք է, քան արտաքին ազդեցության պայմանական ժամանակը: Մխալը հավանաբար հասկացության իմաստի թյուր ըմբռնումն է: Ազգային չափանիշը պահպանողական հայացք է և բնավ չի ենթադրում ներփակ, անշարժ կացություն, կամ դրսի աշխարհի հանդեպ ինքնաբավ մեկուսացում: Դա համապարփակ կատեգորիա է, ակտիվ կենսագործունեություն, որ համընթաց է մարդկային քաղաքակրթության կոսմոգոնիկ տեղաշարժերին: Դեռ այս թյուր պատկերացմանը պիտի վերագրել գրական ետնաբակերում թափառող տեսակետը Զրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության գեղարվեստա-

կան արժեքայնության վերաբերյալ: Որպես թե «Ֆաբուլա-գիր» Մաթևոսյանը ընդամենը միայն ազգային գյուղագիր է, ի հակադիր եվրոպական ոճի «սյուժետագիրների»... Այնինչ Հրանտ Մաթևոսյանի օրինակը ավելի քան պերճախոս փաստ է հաստատելու «ազգային չափանիշի» գերականությունը: Ժենյա Քալանթարյանն իր հոդվածում անուններ է հիշատակում, որոնք որպես թե վիճարկում են «ազգային չափանիշի» դրույթը: Արժե՞ արդյոք : Լուսնի տակ հազարավոր ինքնանպատակ սխալներ և նույնքան ինքնանպատակ ճշմարտություններ են թափառում, որոնք որևէ ներգործություն չունեն կյանքի շարժման ընթացքի վրա: Ուրեմն արժե՞ իմաստ վերագրել ինչ-որ Կիրակոսյանի կամ նմանների կարծիքին:

Ազգային չափանիշի հարցը ստեղծագործական նոր խնդիրներ է առաջադրում գեղագիտությանը: Փաստ է, որ արողը դասական գրականությունը մեկնաբանված է գրականագիտական հին մեթոդների ընթերցմամբ: Զժխտելով անյալի փորձը, այնուամենայնիվ, արդի ազգային ու աշխարհաքաղաքական հեղաբեկումները, պատմական ֆորմացիաների փոփոխությունը թելադրում են հայացքների վերանայում, ճշմարտությունների վերստուգում: Անհրաժեշտ է վերընթերցել բնագրերը, հրաժարվել ստանդարտ բանաձևերից ու կաղապարներից, կրկնված ցիտատներից, գրողի երկերի քմահաճ ընտրությունից: Ոչ միայն «Հացի խնդիրը», այլ Պռոշյանի ամբողջ ստեղծագործությունը, ոչ միայն «Քառսը» կամ «Պատվի համարը», այլ Շիրվանզադեն իր ամբողջության մեջ, ոչ միայն «Ընկեր Փանջունին», այլ Օտյանի քառասունից ավելի վեպերը և ոչ միայն դասականները, այլև գրականության պատմության օղակները կապակցող «ուղեկից» գրողները: Այս պարագայում արդեն հնարավոր կլինի բացահայտել ազգային գրականության ամբողջ հարստությունն ու ինքնատիպ արժեքայնությունը, առանց կախման մեջ դնելու այն ինչ-որ համաշխարհային չափանիշի ուրվականից:

Այստեղ արդեն ազգային չափանիշը հատվում է կոմպարատիվ գրականագիտության հետազոտական փորձին: Ասենք մեզանում չկա էլ դասական իմաստով կոմպարա-

տիվ (համեմատական) գրականագիտություն: Այն փոխարինված է խորհրդային բազմազգ միության մոդելի վրա ձևած «գրական կապեր» հասկացությամբ, որի գաղափարը ոչ թե փիլիսոփայական ընդհանուրն է և պոետիկայի պատմականությունը, այլ բառի քերականությունը, ուր չեզոքանում են համարիչի ու հայտարարի թվաբանական ցուցանիշները: Նմանատիպ փորձեր են Սևակի պոեզիայի առնչությունների վերաբերյալ Սեյրան Գրիգորյանի և Դավիթ Գասպարյանի հրապարակումները: Երևույթն ավելի անխտրական է Ելենա Ալեքսանյանի ուսումնասիրություններում: Նա, օրինակ, համեմատական քննության առարկա է դարձնում Շիրվանզադեի «Քառս» և Լև Տոլստոյի «Հարություն» վեպերը, այն պարագայում, երբ այդ վեպերը համեմատության որևէ եզր չունեն ոչ աշխարհայացքային, ոչ կերպարային համակարգի, ոչ գաղափարի, ոչ սոցիալական միջավայրի, ոչ հոգեբանական գոյության և ոչ էլ առհասարակ ոճի կառուցվածքի տեսակետից:

Արդի գրականագիտության հետազոտական ոլորտի կարևոր բնագավառներից է սփյուռքահայ գրականությունը: Հարցի դրվածքն այժմ արդեն քննելի է մեթոդաբանական նոր հայեցակետից: Խնդիրն այն է, որ սփյուռք կատեգորիան ձևափոխվել է թե ըստ գաղափարի և թե ըստ աշխարհագրական քարտեզի: Այժմ սփյուռքը և հայրենիքը հայտնվել են նույն հարթության վրա և սփյուռք-հայրենիք հարաբերությունը այլևս նախկին սահմանագիծը չունի: Տեսական, ազգային գործոնների ընդհանրությունը իր հերթին գաղափարի ընդհանրությամբ է ձուլում մշակույթն ու գրականությունը, ազգային գրականության զարգացման ուղին նշանաբանելով «մի ազգ մի գրականություն» բանաձևով: Այս տեսակետից Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմություն» և Վազգեն Գաբրիելյանի «Սփյուռքահայ գրականություն» անարկները եզրափակում են դասական սփյուռքի գրականության պատմաշրջանը: Ինքնին ուշագրավ է սփյուռքահայ անվանի գրագետ Գրիգոր Պլոտյանի նկատումը, թե այժմ թերևս միայն ֆրանսահայ համայնքին կարելի է վերագրել դասական սփյուռք հասկացությունը:

Արդի կացությունը նոր իմաստ է տալիս «Հոգևոր Հայաստան» մշակութաբանական կոնցեպցիային: Գրականագիտական իմ անդրադարձներում ես ցույց եմ տվել, որ «Հոգևոր Հայաստանի» Տերյանական կոնցեպցիան կառուցված է ազգերի ապագա համագործակցության սոցիալիստական գաղափարի վրա և մշակութաբանական դրվածքի կարևորությամբ հանդերձ վերացական է ու իդեալիստական, քանզի բացառում էր ազգային-քաղաքական գործոնը՝ շրջանցելով անկախ պետականության հիմունքը: Մեզ պետականություն ու հայրենիք պետք չէ, ասում էր Տերյանը, մեր հայրենիքը Ռուսիան է: Պատմական Հայաստանի կորստից և ռուսական հեղափոխությունների փորձից հետո է, որ Տերյանը վերստուգում է իր երբեմն հայացքը և վերակերտում հայրենիքի պոետական անզուգական իդեալը՝ Երկիր Նաիրին: Անկախ պետականությունը, հայրենիք-սփյուռք միավորների ներազգային կոնվերգենցիան մշակութաբանական նոր հայացքի տակ են առնում սփյուռքի գրականության տիպաբանական ինքնության բանաձևերը, ներծուլելով այն միասնական ազգային գրականության ընդհանուր օրինաչափությանը:

Նորից պետք է վկայակոչեմ ժենյա Քալանթարյանի դիտարկումը, թե «ժամանակից հայ քննադատության մեթոդաբանությունը հիմնականում մնացել է նույնը»: Խնդիրը միայն այն չէ, թե տակավին չի հայտնագործվել մի նոր մեթոդաբանություն, այլ այն, որ լիապես չեն նորոգվում առկա մեթոդների հետազոտական հնարավորությունները: Գրականագետը բացառություն է համարում Էդոյանի «Չարենցի պոետիկան» ուսումնասիրությունը: Ընդունում են դրա գրականագիտական արժեքը, բայց ընդհանրության մեջ դա թերի պոետիկա է: Շեշտը դնելով Չարենցի 10-ական թվականների շարքերի վրա (սինվոլիզմի շրջան), Էդոյանը բանաստեղծի պոետիկան գրեթե ամբողջապես ներառում է հետերոնոմիայի ոլորտը, անտեսելով հեղափոխության, «լենինյան դարի», պատմության քառուղիների, անգամ «Երկիր Նաիրիի» պոետիկան: Բայց չէ որ այստեղ է Չարենցը:

Կա մի ոլորտ, ուր համադրվում են գրողի և գրականության արժեքայնության բոլոր չափանիշները: Դա փիլիսո-

փայությունն է, գրականության փիլիսոփայությունը: Հայտնի բան է, որ բոլոր գիտությունները ձգտում են դեպի բացարձակը, այլ կերպ ասած, տիեզերական իրենց ինքնագիտակցումն ստուգում են մայր գիտության, այսինքն փիլիսոփայության մակարդակում՝ բնության փիլիսոփայություն, կրոնի փիլիսոփայություն, իրավունքի փիլիսոփայություն, պատմության փիլիսոփայություն, արվեստի փիլիսոփայություն և այլն: Այսպես իրական է նաև գրականության փիլիսոփայությունը: Հակումը դեպի գրականության փիլիսոփայությունը արդեն կարելի է նկատել գրականագիտական գրեթե իմ բոլոր ուսումնասիրություններում, հատկապես «Բաֆֆի», «Սուրացան», «Վահան Տերյան», «Լևոն Շանթ» մենագրական գրքերում: Այդ ուղղության ձևակերպումը արդի գրականագիտության մեջ նկատելի փաստ է և հեռանկարը միանգամայն խոստումնալից: Առկա ուսումնասիրություններից կարելի է հիշատակել Ջավեն Ավետիսյանի «Մարդը Ե դարի հայ գրականության մեջ», Արամ Ալեքսանյանի «Գրիգոր Զոհրապի կենսափիլիսոփայությունը», «Ռուբեն Սևակի կենսափիլիսոփայությունը», «Շիրվանզադեի արվեստի փիլիսոփայությունը» (անտիպ), Գրիգոր Հակոբյանի «Թերթոն վեպի տեսությունը», Մարի Զաքարյանի «Իսահակյանի ստեղծագործության փիլիսոփայական ակունքները», Սիրանուշ Մարգարյանի «Պատմության ժամանակը», Վաչագան Գրիգորյանի «Շանթի դրամատուրգիան» և այլ փորձեր, որոնք գեղարվեստական ենթաբնագրի հղումները առնչում են փիլիսոփայական համակարգի իմացաբանությանը: Արժե նշել, որ հետազոտական այս ուղղության նկատմամբ որոշակի հետաքրքրություն են հանդես բերում երիտասարդ գրականագետները, ասպիրանտներն ու դիսերտանտները:

«Ինչ է գրականության փիլիսոփայությունը» հոդվածում («Գրական թերթ», 2003, հ. 2») ես ուրվագծել եմ հարցի մեթոդաբանական դրվածքը, ցույց տվել, թե ինչ ձևույթ ունի գրականության փիլիսոփայությունը գեղարվեստական երկում և ինչպես է այն կազմավորում գրողի աշխարհայացքի և գրական երկի գեղարվեստական միասությունը: Անցյալում գրականության փիլիսոփայության գծով առանձին հե-

տագոտություններ են եղել, բայց դա սոսկ կրել է մասնավոր բնույթ: Էականը նոր դպրոցի ստեղծումն է, որը կարծես ձևավորվում է: Բացվում է հետազոտության լայն ասպարեզ, որի համար մեր ազգային գրականությունը բավականաչափ հարուստ պաշարներ ունի: Փիլիսոփայական գրականագիտությունը ընդլայնում է ազգային գրականության աշխարհայացքը, ազգային մեջ հայտնաբերում համամարդկայինը: Գրականագիտությունը փիլիսոփայական գիտություն և այստեղ է նրա գիտականացման ուղին և այս մակարդակում է տեսանելի գրականագիտության տեղը հունանիտար գիտությունների համակարգում:

2004

ԺԱՄԱՆԱԿԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԸՆԹԱՑԸ

Արդի հայոց գրականության ընդհանուր այս տեսությունը իր ժամանակն ունի և հարցադրումների իր շրջանակը: Այս իմաստով այն չի հավանում տեսականորեն համակարգված պատմության, առավել ևս այսպես կոչված գրական դեմքերի ներկայությունը հաստատող համապատկերի: 2002 թվականի մայիսին տեղի ունեցավ հայ գրողների առաջին համաժողովը: Առաջին փորձի մի որոշ անկատարությամբ հանդերձ այն կարելի է համարել պատմական՝ նույն հարթության վրա հայտնված հայրենիք և սփյուռք գրական հարցերի ընդհանուր տեսադաշտում: Իմ այս տեսությունը շարունակում է համաժողովին հաջորդած երկու տարիների Չայաստանյան գրականության ներքին տեղաշարժերի և զարգացման միտումների ու որոնումների քննական վերլուծությունը: Ժամանակահատվածը փոքր է, բայց նյութը անսահման, գրեթե անհամակարգելի, այնքան բազմազան գրքեր, մամուլի էջերում հայտնվող նորահայտ ամուններ, գրական մի քանի սերունդների ստեղծագործական ներկայություն: Իսկ անհայտները շատ են, որոնումները խճճված, նորը հաճախ անհասկանալի և մեթոդաբանական սահմանումներն անբանաձևելի: Մենք սոցիալական հասարակությունից հայտնվել ենք բաց հասարակության մեջ և մեր գիտակցությունը տակավին չի կտրել իր կապերը հին ֆորմացիայի աշխարհայեցությունից: Հեղափոխությունը նախ կատարվել է մեր մեջ, որպես գաղափար, իդեալ, որը սակայն տակավին չունեի սոցիալական իր ձևը: Այսինքն միտքն առաջ էր անցել սոցիալական կեցությունից, և հոգեբանորեն կառչած է մնում հին միտումներին: Բայց հեղափոխությունը կատարվել է նաև դրսում, կապիտալիզմի զարգացման երրորդ՝ հետիմպերիալիստական ժամանակակից փուլը նշանավորելով բաց հասարակության ապասոցիալականացմամբ և աշխարհաքաղաքական կառուցվածքների փլուզմամբ, առիթ տալով մարդու հոգևոր կեցության բնափոխությանը:

Գիտակցում է արդյոք հայ գրականությունը ազգային ու

համաշխարհային տեղաշարժերի մտավոր-հոգեբանական անդրադարձը: Այս է խնդիրը:

Գրականության դասական պատմագրությունը գրականությունը չէր անջատում ընդհանուր մատենագրությունից և ձգտում էր գրականությունն ու ժամանակը ներկայացնել հոգևոր փորձի ամբողջության մեջ: Մոտեցումը իր իմաստն ունի և պատահական չէ, որ Աբեղյանն ու Օշականը իրենց հիմնարար աշխատություններում պահպանեցին դասական պատմագրության ավանդույթը: Եվ իրոք արդի գրականության գեղարվեստական փորձի իմացականության տեսակետից ուսանելի կլիներ հիշատակել Ալեքսան Կիրակոսյանի «Մայրամուտի շեմին» հուշագրությունը, ուր պետության գիտությունը ներհյուսված է հասարակության մի ամբողջ ֆորմացիայի սոցիալական, տնտեսական կառուցվածքի հմուտ վերլուծությամբ: Ջորի Բալայանի և Լևոն Անանյանի հրապարակախոսությունը ազգության աշխարհաքաղաքական, էկոլոգիական, ազգային-ազատագրական շարժման համապարփակ ընդգրկումներով: Գրիգոր Գուրգադյանի կոսմոգոնիկ մտածումները պատմության, մշակույթի, գիտության առեղծվածների մասին: Ռազմիկ Դավոյանի «Կենսական էներգիայի ուսմունքը» գոյաբանական համակարգի փորձագիտական դրվածքով: Վիգեն Իսահակյանի «Հայրս» հուշագրությունը՝ ազգային հանճարի կենսագրության անհայտ էջերի փայլուն մենկությամբ: Կարպիս Սուրենյանի իմաստասիրական փորձագրությունները՝ գրականության, մշակույթի, արվեստի անպարագիծ ընդգրկումներով: Կիմ Բակչիի «Այս աշխարհը անիվի վրա», Աշոտ Աղաբաբյանի «Ռեզիդենտը» և այլն:

1.

Ահա այս անցումով ես արդի գրականության մասին իմ տեսությունը սկսում եմ Հրանտ Մաթևոսյանի «Սպիտակ թղթից առջև» գրքի հայտնության փաստով: Այստեղ մտածող և գեղագետ Մաթևոսյանն է, տասնամյակների իր գրառումներով, ազգային հասարակական տեղաշարժերի, գրողի ու գրականության համակողմանի հարցադրումներով:

«Կյանք և գրականություն» ահա այն առանցքը, որի

վրա Մաթևոսյանը կառուցում է գեղարվեստի իր փիլիսոփայությունը, հասկացությունը դուրս բերելով վարժապետական ռեալիզմի ընկալումից և քննելով այն տիեզերական կեցության, մարդու բնույթի խորքային հղումների խոսքային նախաստեղծությամբ: «Եվ ուրեմն, ասում է Մաթևոսյանը՝ ի՞նչ գեղեցիկ են նրանք, ովքեր մարդու համար գրում են իր խոսքը, մարդու մեջ բացում են իր լույսը, արձակում իր ձգտումը: Պիտի ցանկանայի միանալ նրանց և իմ անձնական ու ազգային թուլությունը չբացահայտել, քանի որ երկրի վրա ինչ որ լինում է՝ լինում է նախ խոսքի մեջ» (29): Այստեղ է գրողի կոչման ամբողջ վեհությունը: Աշխարհը իր ուզածի պես չէ, և գրողի կոչումն է «աշխարհը բերել իր ուզածի տեսքին»: Իսկ սպիտակ թղթի առջև դա տառապանք է՝ «այս սիրելի-սարսափելի, խելացի-խելագար, հասկանալի խճճված աշխարհում դաժան բան է մերկ լինել, լինել աշխարհի մերկացած մարդը՝ գրող» (31): Եթե գրականությունը աշխարհի ազնվանալու տառապագին ճիգն է և դա նրա կոչումն է ի ծնե, ուրեմն գրողը թիպարտ է ճակատագրով: Քանզի հենց նա է, որ զգում է ժամանակը և նոր ժամանակի տազնապը: Քաղաքական, հասարակական աշխարհը, դրսի աշխարհը կփոխվի, իսկ ինչպիսին կլինի «բանի աշխարհը», այս հարցականն է որ առաջադրում է Մաթևոսյանը նոր հազարամյակի նախօրեին: «Ինչքանո՞վ ըմբռնեցինք, ինչքանո՞վ ենք ժամանակի ընթացքի տերը և ինչքանո՞վ ենք նրա ենթական: Անդեմ ենթական: Էպոխան հեռացավ: Ժամանակաշրջան, մեծ մի ժամանակաշրջան հեռացավ, և էպոխա է գալիս: Եկել է... Ցավագին, դժվար տանելի ընթացք է սա... Մենք մեր ժամանակից դուրս ենք նետվել և ժամանակից դուրս ենք մնացել» (60): Հարցը պետք է ըմռնել փիլիսոփայորեն և նույն փիլիսոփայությամբ որոնել էպոխաների անցումը և նրանց միացնող կապը: Եվ այնուամենայնիվ, ասում է Մաթևոսյանը, մենք 21-րդ դար ենք մտնում ոչ դատարկածեռն, ձեռնուճայն՝ «այդուհանդերձ մի բան էստեղ ստեղծվել է» անխուսափելի ու բացարձակ մի ճշմարտությամբ, որ «ժամանակները և երկրները, ազգերը, լեզուները ունեն, ի սկզբանե ունեն, մի անօտարելի պատվախնդրություն, որ իրենք ամուլ չմնան,

որ իրենք իրենց պսակեն կուլտուրայով, մշակույթով: Լեզուն պետք է չլռի, լեզուն պետք է գեղարվեստանա, մի բան դառնա, որպեսզի ուրիշ լեզուների մեջ կարողանա բլբլալ, խոսել, ասել, իմաստավորել» (63): Ամբողջ բարոյությունը իրականությունն զգալու կարողության մեջ է: Ընդգրկել կյանքը իր ամբողջությամբ, իր խորությամբ, իր ընթացքի արագությամբ, իր հեղափոխականությամբ՝ ավելին է, քան գրել այսինչ երևույթի, կամ անձի մասին: «Մասինը գրականությունն չէ», գրողը «դեպքեր շարադրող չէ, այլ աշխարհը յուրովի բացատրող կամ բացատրել փորձող» և գրողի ստեղծագործությունը «նրա աշխարհայացքի ու փիլիսոփայության իրացումն է»: Սա սահմանն է, ելակետը, որից սկսվում է գրականությունը, իրականության փոխանցումը գրականության: «Յուրաքանչյուր մարդ արդեն արստրակցիա է», ասում է Մաթևոսյանը, և յուրաքանչյուր անձ, ամեն մի իր ունի իր բովանդակությունը և գրողի կոչումն է կորզել, բացահայտել այդ բովանդակությունը: Ոչ թե պատկերը, այլ բովանդակությունը, ոչ թե իրական փաստը, այլ փաստի փիլիսոփայությունը: Այստեղ է իրականության փոխանցումը գրականության: «Մենք,- գրում է Մաթևոսյանը,- հաճախ իրականությունն առանց բանաստեղծական թևերի ենք բերում գրականություն՝ իրականության և գրականության արանքից փաստորեն հանելով արվեստագետի կոչումը: Գրականությունը պոեզիայի թևերով թևավորված, պոեզիայի մակարդակի բարձրացված իրականությունն է» (205): Մաթևոսյանը վերացարկում է «գեղարվեստական միտք» հասկացությունը, այն նույնացնում, համարժեք դարձնում հոգևոր կեցությանը, որպես թե «գեղարվեստական միտք նշանակում է միտք առհասարակ և գեղարվեստական մտքի բացակայությունը մտքի բացակայությունը ընդհանրապես: Գեղարվեստական մտքի բացարձակեցումը ինքնին արդեն միֆոլոգիա է, ինչին ձգտում է արդի գրականությունը և որը բանալի է տալիս վերստուգելու «գրականություն և կյանք», «գրականություն և իրականություն» կատեգորիաների տեսական դրվածքը: Ես անդրադառնում եմ այս հարցին, քանզի մեր քննադատության մեջ մի որոշ տեսակետ պնդում է, թե մեր գրականությունը կտրված է

կյանքից ու իրականությունից, որ այնտեղ չկա գյուղը, քաղաքը, որ նրանում չկա ընտանիքը, գործարանը, հասարակական հիմնարկը, այն ամենը, ինչ կազմում է մարդու կեցության սոցիալական միջավայրը: Իրոք որ չկա: Բայց արդյո՞ք պետք է լինի: Կասեն, թե այդ պարագայում ի՞նչ արժեք ունի այդ գրականությունը: Ահա այստեղ է հարցի դրվածքը: Եվ խնդիրն այն է, որ մենք հոգեբանորեն չենք կարողանում անջատվել տեսական հին բանաձևերից, գրականության օգտակարության վերաբերյալ ռեալիստական գեղագիտության նորմատիվ սահմանումներից, գրականության և իրականության համարժեք պատկերացումներից և այն իրողությունից, որ գրականությունն ու իրականությունը հայտնվել են զուգահեռի վրա և նրանց հատումը գիտակցելի է միայն մետաֆիզիկորեն և որ այս իմաստով հակագրական ու հակագիտական է արժեքայնության ճափանիշ ընդունել այն, թե արվեստի կամ գրականության ստեղծագործությունը ինչպես է հարաբերում իրականությանը: Մի անգամ ևս վկայակոչեմ Գասետի ասույթը, թե «միայն ծայրաստիճան տգետը կարող է գալ այն հրեշավոր եզրակացության, թե իբր վեպի հոգեբանությունը նույնական է առօրեական հոգեբանության հետ», աղքատիկ մի ըմբռնում, որ սովորաբար ռեալիզմ են կոչում («Մշակույթի փիլիսոփայությունը», 125): Ամբողջ դասական գրականությունը ընդհուպ մինչև սոցեալիզմը իրեն գիտակցել է որպես իրականությունն արտացոլող հայելի: Հայելին այժմ հայտնվել է գրականության և իրականության արանքում, բայց ցույց է տալիս ոչ թե իրականությունը, այլ սրա հակապատկերը: Պերժ Զեյթունցյանի հերոսը նայում է հայելուն, բայց նրա մեջ տեսնում է ուրիշ մարդու և այս ուրիշն ասում է, թե իրականը ես եմ, դու ես կեղծը:

Մեր գրական միտքը կարիք ունի արդի գեղարվեստական փորձը վերլուծելու գեղագիտական այն անցումների տրամաբանությամբ, որ գեղարվեստական մտածողության մեջ բերեց մոդեռնիզմը, գոյապաշտությունը, արսուրդը, առհասարակ արստրակցիոնիզմը: Մեր զարգացումը որոշ իմաստով բնականոն ընթացք չունեցավ, եղան ընդհատումներ և այնուամենայնիվ ստեղծեց իր տրամաբանությունը,

ազգային իր ոճը, հաղթահարեց անցումը դեպի ապաստոցի-
ալական ու անզաղափար գրականության: Առանց խորա-
պես գիտակցելու այս երևույթի իմաստը, անկարելի է դա-
տողություններ անել արդի գրականության մասին, բացա-
հայտել նրա պոետիկայի կառուցվածքային ու փիլիսոփա-
յական հղումները: Անզաղափարայնություն և ապաստոցիա-
լականացում՝ այսպիսին է արդի գեղարվեստական մտածո-
ղության ծագումը, այսինքն՝ սոցիալական կեցությունից դե-
պի տիեզերական կեցություն, դեպի ունիվերսում: Այս իմաս-
տով, գեղարվեստական փորձի ընդհանրացում կարելի է
համարել Լևոն Խեչոյանի բնորոշումը, թե «արվեստը ոչ թե
սոցիալ-քաղաքական պայմանների ծնունդ է, այլ մարդու
մետաֆիզիկական կեցության» («Գարուն», 2003, 4):

Իսկ մետաֆիզիկական կեցությունը մարդն է իրականի
ու երևակայականի հատման կետում, ինքն իր հետ, անպա-
տասխան ինչուների խճճված արահետներում:

Մեր արդի մտավոր-գրական կյանքում իր ներկայու-
թյամբ առանձնանում է Ադասի Այվազյանը թե որպես մտա-
ծող և թե որպես գեղագետ: Ներազգային տեղաշարժերի
վերաբերյալ նրա վերլուծականները անբաժանելի են նրա
գրական-գեղարվեստական հայացքների ամբողջությունից
և հանգում են կեցության փիլիսոփայական անահյտների
բացահայտմանը: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Տոփի»
ժողովածուն: Նախ այն քննելի է ոճի անահտականության
հետագծի տեսակետից, անտիպ էջերի մեջ բացահայտելով
տաղանդի նախասիրությունը իրականության գեղագիտա-
կան ընկալման հանդեպ: Այստեղ Այվազյանը նորարար
եղավ ժամանակակից արձակի ձևաբանությունը կազմա-
վորելու գործում: Ժողովածուն բացվում է մի նախերգան-
քով, ուր գրողը ազգի ինքնակենսագրության մեջ համատե-
ղում է Ես-ի, Մենք-ի և Հայաստանի հավերժական սևեռու-
մը. «Մեր մարմնականը թևերն է բացել՝ վերածվելու համար
հզոր սևեռումի: Կորան շուներները, փոշիացան աքաղնե-
րը, անհետացան եգիպտացիները, մենք կանք ու կլի-
նենք... Բայց որպես հավերժական ճի՞գ, սևեռու՞մ... Մի՞թե
հավերժական հոգեմաշ սևեռում...» (6): Այտեղ է տոփիվը՝
կամքը, ցանկասիրությունը, ձգտումը, կենսազգացողու-

թյունը, որ Այվազյանի սյուժեները փոխաձևում է ներգոյի
փիլիսոփայությամբ: «Սակայն բունը դեռ կանգուն է՝ վիրա-
վոր ու փորձված և՛ կացին է տեսել, և՛ կայծակ, և՛ հողմ»,
բայց արմատները խորն են, «իմ մեջ դեռ շատ տերևներ
կան աշխարհի համար, բայց իմացքե, որ բունը այստեղ է,
և երբեք քաջաքամին չի հաղթահարի իմ կամքը, որ
կամքն է՝ Անչափելիի», սա պապն է, պապի խորհրդանիշը,
կամքի, գոյության և հավերժականի վկան: «Ես մեծ եմ, ես
տերն եմ անհեթեթության և կազմակերպվածի, ոչինչը
ամեն ինչ է, և ամեն ինչ ոչինչ է իմ ձեռքում», Տոփիի այս
ծայրն է, որ արձագանքում է Արուսյակի զգացողություննե-
րում, հաղթահարում նրա ներգոյի դիմակայությունը և փոր-
ծում գայթակղության մղումը հասկանալ Ադասի Այվազյա-
նի փորձառությամբ, որը նրան պիտի հուշեր, որ թերևս
անհնարին է դիմակայել, քանզի տոփիվը ցանկալի է:

Այվազյանի սյուժեներում հաճախ հատվում են իրա-
կանն ու երևակայականը, ուր «եղելության իրապաշտա-
կան մակատեքստը» հավաստի է դարձնում արտասովորի
վերազանցական ճշմարտությունը: Մի հարց, մի հարցա-
կան մշտապես հետապնդում է նրան և փորձում է հասկա-
նալ անիմանալին. «Որտեղի՞ց էր սկիզբ առնում մտքերի
այն վայրիվերո դասավորությունը, որ մրակոլոլ խոռոչներն
եր մտցնում իմ ներգոյը, ում ձեռքն էր շարժում այն ժանգոտ
ատամներով սղոցը, որ մասնատում, փշրում-խառնշտկում
էր իմ ներսի լույսը...» (69):

Ներգոյը միթոս է, նախաստեղծ ու անշրջանցելի, գրեթե
ճակատագիր: Նրան կարելի է ներգայել, բայց ոչ գիտակ-
ցել, շոշափել, վերլուծել: Եվ այստեղ է, որ Այվազյանի
երևակայությունը դեմ է առնում անիմանալիության միստի-
կական անուրջին: «Հարց», «Իմարմինե», «Աղբախուղը
բուք», «Բեռնատարը» հոգեբանական էտյուդները գիտակ-
ցության և ենթագիտակցության խորշերում բնագղներ են
շարժում, որ դժվար է ընկալել բանականությամբ: Երազի ու
իրականի, իրականի ու անիրականի էջերում ներգոյը
առաջ է բերում «անհասկանալի մի կոփվ, անտրամաբան մի
վիճաբանություն, որոնք պատճառ ու նպատակ չունեն, սա-
կայն կասեցնել ոչ մի կերպ չէր հաջողվում»: Դա պայքար

եր, դրսի և ներգոյի միջև, երբ «դուրսը վտանգավոր է, ներսը անտանելի... Միջինը չկար»: Եթե միջինը չկար, ուրեմն չկա նաև փրկություն և մնում է Աստու լույսը ունայնության մասին, որ «կամուրջ է դրսի և ներսի միջև»:

Այն ընդհանրությունը, որ առկա է Աղասի Այվազյանի, Լևոն Խեչոյանի, Ռաֆայել Նահապետյանի և այլ գրողների ստեղծագործական փորձում, ի հայտ է բերում մի օրինաչափություն, որ թերևս արժանի է տեսականացման: Խնդիրն այն է, որ անհատի ապաստոցիալականացումը նրա և հասարակության հարաբերություններում պատմություն չի ստեղծում, ուստի և սյուժեի գործունեության տեսադաշտ: Անհատը ոչ մի ներգործություն չունի իրադարձությունների վրա և ժամանակային պահի հատվածում խորհում է տիեզերական իր սուբյեկտի գոյության առեղծվածը: Այդ է պատճառը, որ ժամանակակից վեպը գրեթե դուրս է մնացել գեղարվեստական փորձից: Այս տեսակետից վեպի վերածնունդը ենթադրելի է ինտելեկտուալ-հոգեբանական սյուժեի կառույցում՝ ժամանակի ու տարածության հետագծի վրա, վերլուծական վեպ, որի նմուշները նկատելի են արդի համաշխարհային արձակում:

Ինտելեկտուալ-հոգեբանական արձակի նման մի փորձ է Գուրգեն Խանջյանի «Նստիր Ա գնացքը» վեպը, որն առիթ տվեց բանավեճի՝ բարոյագետի էմպիրիկ ընկալումի մեջ մթազնելով բնագրի փիլիսոփայական իմաստը: Եվ առհասարակ մեր գրական հայացքներում առավել իշխում է առաջին տպավորության սահմանը, քան ենթաբնագրի կամ նույնիսկ բնագրի խորքը թափանցելու ձգտումը: Իսկ Խանջյանի վեպն ուշագրավ է ոչ միայն իբրև բնագիր, այլև ներարձակ է որպես ենթաբնագիր: Վեպում հատկապես նորույթ է հերոսի ընտրությունը: Իրականությունը նրա ներհայեցողական պատկերացումն է, ուր իրերն ու երևույթները սոսկ օբյեկտներ են, որոնց միջոցով նա վերլուծում է կյանքը, մեկնում կեցության ու տիեզերական ժամանակի առեղծվածները: Գևորգը արդի գրականության հերոսն է, ապաստոցիալականացված մտավորականը, որը ձգտում է պահպանել տիեզերական իր հյուլեն փոշիացումից, փրկել

իր էական գոյությունը անէական գոյությունից: Գնացքը իրականությունն է ժամանակի շարժման մեջ, ուր բեկվում է հերոսի գիտակցության հոսքում, պատասխան որոնելու անորոշության իր դեգերումներից: Գնացքի անավարտ ընթացքը և ժամանակի վերադարձը կարծես առկախ են թողնում սյուժեի հոգեբանական լուծմունքը, և հենց այդ անավարտության մեջ է վեպի փիլիսոփայական հղումը: Անցյալն ընդամենը երեկ էր, բայց վերհուշերում հայտնվում է որպես վաղուց-վաղուց անցած երազանք: Եվ նա փորձում է միացնել ժամանակների ընդհատումը և գտնել իր գոյի հենման կետը: Անցյալում ոչինչ չի ստացվել, բայց հոգեկան ներկա վիճակը «չէր ներդաշնակվում ստեղծված իրավիճակին»: Մտքերի քառսը տրվում է աբսուրդի տրամաբանությանը, որը հասկանալի է դարձնում անկապակից իրերի ու մղծավանջային տեսիլների ներքին կապը, բայց չգտնված ճշմարտությունը խճճվում է պատկերացումների հակասական ու չմիացող գծերի զուգահեռներում: «Ժամանակակից զգացողությունը,- ասում է Ալբեր Բամյուն,- դասականից տարբերվում է նրանով, որ առաջինը սնվում է մետաֆիզիկական, երկրորդը բարոյական սկզբունքներով»: Մետաֆիզիկական զգացողությունների հողմապտույտ պատրանքում վեպի հերոսը տրվում է «ժամանակի մեջ ինքն իրեն գտնելու սարսափին», ուղեղային մորմոքներում նշմարելով խառնակ տեսարաններ, որոնք մռայլ նախապաշարունների մղծավանջում գծագրում են Վախի ուրվականը: Գևորգի բանականությունը գործում է ինտելեկտուալ բարձր լարումով, և նա փորձում է տարրալուծել «Գլխավոր Վախի» բաղադրությունը, նրա տիեզերական կազմույթը, որ մասնիկների շարժում է և կարելի է տրոհել անվերջ, ընդհանրական մի օրենքով, որ գործում է նաև հոգու աշխարհում, քանզի կարոտը, թախիծը, ուրախությունը, սերը, ատելությունը, պոեզիան, երաժշտությունը նույնպես մասնիկների շարժում են, ֆիզիկա: Ուրեմն զլխավոր վախը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հոգեկան վիճակի «մասնիկային դեպրեսիա», որը տիեզերական սկիզբ ունի և նման է ճակատագրի: Դարի հիվանդության այս սինդրոմն է, որ Գևորգը հայտնաբերում է տիեզերական արարածների բնազդներում, որոնց

հավաքականությունից գոյանում է մարդը և նրա անէացունը ունիվերսումի միստիկական հեռուներում:

Ինչպես արդեն նշել եմ, Հասարակական Ֆորմացիայի փլուզումը որպես հետևանք ունեցավ անհատի ապաստոցիալականացումը: Այն, ինչ նախորդ կառուցվածքի պետականացված համակարգում անահտը գիտակցում էր սոցիալական իր վիճակը և գտնում կապը միջավայրի հետ, դրսևորում իր մտավոր ու ֆիզիկական ունակությունը, նոր հանգամանքներում միանգամից հայտնվում է փլուզման տագնապների առաջ, կորցնում անահտականությունը և ճակատագրի քմահաճ խաղը վերապրում անդարձության տխուր մորմոքներով: Ահա այս մարդիկ է, որ տպավորիչ սյուժեներ են կազմավորում Սեթ Կուրազյանի «Խեղճ մարդիկ» գրքում: Այստեղ են գիտնականը, դերասանուհին, պոետը, պարուհին, նախագահը, քաղաքապետը: Խեղճ են բուրդը, խեղճ են յուրովի՝ թե տերերը և թե հպատակները, խեղճ՝ թե փոշիացած եսի ապարդյուն ճիգերում և թե առաջնորդություն խաղացող այրերի զավեշտական արարքներում: Արդեն անկարող դիմադիր լինելու վերահաս չարիքին մահանում է պահակ դարձած գիտնականը, որ դատական ատյանի փաստաթղթերում գրանցվել էր ընդամենը սարդոստայնի «ճանճացուցակում»: Այդպես և դերասանուհի Աննան՝ «ես այժմ դերասանուհի չեմ, ես այժմ ոչ ոքի պետք չեմ» մեկուսի, մոռացության միայնակ կացությամբ և երկու աղավանակերպ աղջիկների հարցումների հանդեպ անզոր «խեղճ մարդու» աղերսը առ աստված և նրանց հեռացումը դեպի անէություն: Այդպես և հավաքարար դարձած պարուհին, որ միանգամայն անկեղծ հրավերով փորձում է ի ցույց դնել բջիջների մեջ արթնացած արվեստի հուշը, անգիտակ այն բանին, որ իր «բարոյազանց» արարքը պիտի դառնար մամուլի բամբամասանքի առարկան: Այնինչ պարուհին պարել էր ոչ թե «Սեր՝ կախարդուհի» բալետը, այլ Սեն Սանսի կոնցերտի հրապուրիչ մեղեդին: Եվ անկման, կորստի այդ ահավոր մղձավանջն է, որ «Սևազգեստ տիկնոջը» ներկայանում է որպես «գիրացած ուտիճ»:

Պիտի նշեմ, որ հատկապես պատմվածքներում Սեթ Կուրազյանը հասնում է խոսքի գեղարվեստական ձևույթի: Հե-

րոսի ընտրության, հանգամանքի, հոգեբանական վիճակների սյուժետային կառույցները ոճավորելով հեքիաթի, տեսիլքի, կերպափոխության այլաբանական հաղորդիչներով նա ստեղծում է իրականի փոխաձևության գրավիչ պատկերներ, որոնք արտացոլում են ժամանակի դիմագիծը:

Այս մարդիկ է, որ հայտնվում են Ռաֆայել Նահապետյանի «...Եվ ծագեց խավարը» գրքի գեղարվեստական աշխարհում, գիտակցելու իրենց ինչությունը և իրենց կապը աշխարհի ու տիեզերքի անսահմանության հետ: Գրողը ցույց է տալիս, որ այդ կապերը մակերեսային են ու պայմանական, հարաբերական այլուս հարաբերական՝ կստացվի հարաբերականության քառակուսին: Ուրեմն մեր իմացությունն ինքնին հարաբերական է: «Այն դժվար տարիներից էր, որի ծմեռը ամենացուրտը դուրս եկավ, այնքան ցուրտ ու դժվար, որ մեծ աշխարհի քաղաքակիրթ շատ ու շատ երկրներ, իրենց լուրջ գործերը թողած սկսեցին խոսել մեր սովալի ծմռան, տնտեսական ծանր վիճակի, վառելիքի բացակայության ու այն մասին, որ հայերը հին, շատ հին ժողովուրդ են, այնպես որ ինչքանով ճիշտ կլինեք, եթե ընդհանրապես վերանան»: Եվ նա փայլուն լուծում տվեց ճակատագրական հարցին ու մենք չվերացանք: Իսկ այդ տարի խելագարների թիվը զգալի աճել էր, իսկ կիսախելագարներն այնպես էին ներդաշնակվել մյուսներին, որ հնարավոր չէր տարրալուծել: Ես կարծես գտնվում էի հայացքների էպիկենտրոնում և փորձում էի բացահայտել մեծագույն գաղտնիքը ու զգում էի «որ կարևորագույն մի բան կորցնում եմ, կորչում է, կորուստ էի ապրում: Ու հանկարծ ուղեղիս խորքում ծագում է աղոտ մի միտք, որ փորձում է գիտակցել «թե ինչու՞ անպայման պետք է, որ մեծագույն գաղտնիքը բացահայտվի: Ու դրանով իսկ հասարականա, կորցնի իր վեհ խորհրդավորությունը, իր անմատչելիությունը, իր կատարյալ ազատությունը...»: Եվ միթե երջանկություն չէ այն բանի գիտակցումը, որ «գոյություն ունեն մեծագույն գաղտնիքներ», որ միշտ էլ գաղտնիք են մնալու և գիտակցելով այդ, ապրելու ես այլ չափանիշներով, տիեզերական անսահմանության հետ քո անխզելի ներդաշնա-

կությամբ, որ և իմաստավորելու է քո անիմաստ կյանքը: Յոգեբանական այս երկրնորանքը մշտապես ուղեկցում է Ռաֆայել Նահապետյանի հերոսներին: Այդպես եղավ և Մարուշի ճակատագիրը: Գեղեցիկ, ամուսնացած-բաժանված, ֆրանսերեն, ռուսերեն լեզուների գիտակ, գրական ընտիր հայերենով խոսող, որ կարող էր դատողություններ անել անգամ ճակատագրի, տիեզերքի, արարչի, տարածության ու ժամանակի մասին և այլն: Բայց սա ոչ միայն նրան չի կապում շրջապատի հետ, այլ ճիշտ հակառակը, մանավանդ երբ գուշակել էր այնպիսի ֆանտաստիկ բանի մասին, ինչպիսին Գագարինի թռիչքը: Նրան մնում էր միայն ամեն բան վերագրել մոլորությանը հանգամանքների ակամա դասավորությամբ տնօրինել իր ճակատագիրը: Ըստ էության չստացված մի կյանք, նախապես գուշակված սխալ ընտրությամբ: Իսկ ես հանկարծակի հիշելով պատանեկության տարիների կախարդական օրերը, իրականն ու հնարովին միացնելով կստեղծեն այս պատմությունը և հիասթափված մարդկանցից ու կյանքից կփորձեն կազմել պայծառատեսության թեստ՝ այս թվին կգումարեք այսքան, կհանեք այսքան, կբազմապատկեք այսքանով և արդյունքում կստանաք... «Յետաքրքիր է, իսկ ինչու՞՝ պիտի անպայման որևէ բան ստանաք...» («...Եվ ծագեց խավարը»):

Իսկ ռոմանտիկական հասակի գույները պայծառ էին և երջանկության հույզը այնքան մոտիկ: «Ոնց սիրահարվեցի ու ոնց էի սիրում... բայց նրա սքանչելի գրույցներից հետո ես տանիք էի բարձրանում, նայում անքիծ ու կապույտ երկնքին, իրենց անման թռիչքով արբած աղավմիներին ու փորձում հասկանալ, թե ինչու նրա ջերմ, մտերմիկ խոսքերում երեք-չորս բառեր ինձ խիստ կասկածելի թվացին, կամ ինչու այդ կատարյալ գեղեցիկ աղջկա դեմքով հիանալիս ես հանկարծ չարագույժ մի բան տեսա այդտեղ, մութ մի բան», որ վերլուծման հիանալի նյութ կլիներ նեոֆրեյդիստներին:

Գրողական ինչ նուրբ ու գրավիչ զգացողության է, ինչ բառեր էին դրանք, որ այդպես էլ մնացին կասկածելի ու անհասկանալիորեն չարագույժ: Սա արդեն ճակատագիր է: Երբ սերը վերածել է ամենակուլ հրեշի և իրական է դարձել մեղքի ու քավության դրաման, արդեն բնական էր թվում

գտնել այն, ինչ վրիպել էր ճակատագրով: «Ճակատագիրը մեր սպասելիքները չարդարացրեց, ու հիմա եկել է ճակատագրից մեզ հասանելիք երջանկությունը խլելու ժամանակը... Ու ապրում էինք: Երջանիկ: Երջանիկ, բայց տագնապով: Անորոշ, աղոտ: Տագնապի մշտական անորոշ ու ազատ նախազգացումով»: Գաղտնիքը հենց այն երեք-չորս կասկածելի բառերի մեջ է, որ գուշակում էին, թե անկարելի է խուսափել ճակատագրից: Իսկ ճակատագիրը կոպիտ, գռեհիկ իրականությունն է, որին բախվելով փշրվում են երջանկության պատրանքները: Ու մնում է միայն հեռանալ, փախչել իրականությունից, մեկուսանալ, փորձել ազատվել մղձավանջից: Այդպես կարծազանքի նաև պատկերասրահի «Ղեպի աքսոր» կտավի գունատ հարսնացուն, թե «ինչ աստիճանի տառապանք է ապրում սերը, երբ բախվում է դաժան իրականության հետ» (76):

«Վախ կա մեջդ, ինչ ահավոր ցավ, ինչ ահավոր ամոթ... վախ-ցավ. ամոթի ինչ ահավոր ու խճճված կծիկ կա ներսումդ», հեռավոր Վլադիվաստոկում հայտնված անծանոթին այսպես է գուշակում շամանուհին: Յուշերը հալածում են նրան, ու փորձում է ազատվել, անջատվել ինքն իրենից, իր կենսագրությունից: Իսկ հուշերը հետապնդող են, սարսափելի ու անփարատ: Փշրված երջանկություն, պղծված ու անարգված սեր, ճակատագրի դաժան հարված, որից փրկությունը միայն փախուստն է, հեռուն, անհայտությունը: Եվ լուսաբացի հետ ծագում է խավարը՝ գիտակցությանը հուշելով, որ աշխարհի կործանման մասին առասպելն արդեն վաղուց սկսվել է:

Նյութը իշխում է հոգու վրա, կորսվում են մարդկային արժեքները: Մի ժամանակ Ծիծաղը կրկեսի ծաղրածուի շուրթերին կյանք էր արծազանքում և ուներ որոշակի արժեք: Յետո այն աստիճանաբար անսպասելիորեն միանգամից ծերացավ և հոգնեց մարդկանցից: Նրա վերջին տերը՝ «քաղաքական անմաքուր մի գործիչ» դարձրեց նրան քաղաքական շահարկումների առարկա և ապա իբրև հնոտի նետեց աղբանոց ու ի վերջո անծանոթ մի մարդու սառած շուրթերից վերացավ երկինք: Իսկ մանեկենուհի Սքանչելին, որ գրավչություն էր տալիս տուրիստական այցելուներին, կորցնում է

հմայքը, ծաղրվում և ի վերջո, մի օր սաունայից նետվում այրվող աղբահոր: Անկենդան այդ շինվածքի մեջ արթնանում է զգալու ունակությունը ու նա ըմբռնեց սարսափելին՝ «եթե մարդիկ այդ աստիճանի անգութ են արհեստական-անկենդան գեղեցկության հետ, ապա ինչպե՞ս կվարվեն իրենցից մեկին, եթե նա կատարյալ լինի ու ճշմարիտ» (50):

Կա գոյության մի անորոշ վիճակ, որ պետք է ոչ թե գիտակցել, այլ հասկանալ, այսինքն զգալ, և այս կետում է, որ Ռաֆայել Նահապետյանը դիմադիր է լինում անկման հոգեբանությանը: Նրա մարդիկ հայտնվում են անդունդի եզրին, բայց հիշողության մեջ երևույթի կրկնությունը ոչ թե խորացնում է ողբերգությունը, այլ ճիշտ հակառակը, այն աստիճանաբար վերածում է հնարավորության, անգամ դառնում «սովորական, առօրյա, կենցաղային աննշան մի դեպք»: «Չափը անցաք», հանդիմանում է շամանուհին: «Ուզում եմ,- ասացի ես»: «Տես, ասում է կինը- լույսը բացվում է: Արևը ծագում»: «Ի՞նձ ինչ - ասացի ես: Ու խմեցի»: Սա անկում չէ, թերևս մեղքի գիտակցում է, մոռացում, հաշտության աղապտացիա: Այլ ճանապարհ չկա:

Նահապետյանը հիանալի է ընտրում հոգեբանական վիճակների արթնացման պահը առօրեական, թվում է թե սովորական, հասկանալի հանգամանքներում, որոնք կարծես չեն հուշում ներքին դրամայի տագնապը՝ «Գարնան նախաշեմին սառցակալած ուղեղով», «Թեստ՝ պայծառատեսության ընդունակությունն ստուգելու համար», «Շեքսպիրյան ընթերցումներ՝ անիմանալի ավարտով», «Մարգարիհի տուփ՝ մարդկանց ու արծվի արանքում», «Մոռացված մի կտավ զգեստապահարանի երևում» և այլն:

Եվ վերստին ու մշտապես կյանք և գրականություն հարաբերության հարցը, որ երբեմնի թվաբանական ճշմարտության ըմբռնումից հայտնվել է հակադրության բանաձևի առաջ: Կրկնեմ Լևոն Խեչոյանի ասույթը. «Սակայն արվեստը ոչ թե սոցիալ-քաղաքական պայմանների ծնունդ է, այլ մարդու մետաֆիզիկական կեցություն» («Գարուն», 2003, N4): Միազամայն ինքնատիպ և խորապես փիլիսոփայական ասահմանում, որից արտածվում է փակագծային մի հետաքր-

քիր զեղում, թե «արվեստը թաքնվում է հեռու մի տեղ, խուսափում է պետության հետ հանդիպելուց, վազում է, որովհետև հետապնդվում է»: Հետապնդվում է ոչ թե իրավական դաշտում, այլ հոգեբանորեն, անկախության բացարձակ և աստվածային շնորհի տրվածքով, ստեղծելու համար իր պետությունը՝ պետության ներսում և պետությունից անկախ: Այստեղ է արվեստի գոյաբանական իմաստը: «Մշակույթը ժողովրդի հոգու բովանդակությունն է լինելը, դարերի միջով մեռնել-հառնելով անցնելու ուսումնասիրության չտրվող բնավորությունը, անհատականությունը, որ անհնար է որևէ մեկից ընդօրինակել կամ նմանակել, այն ազգի խորքում է արարվում...»: Բայց կա մի այլ իրականություն, որ կոչվում է արարվում...»: Բայց կա մի այլ իրականություն, որ կոչվում է դարաշրջան, ուր «քաղաքակրթությունները իրենց ժամանակի փրփուրից ստեղծում են հասարակարգերի կառավարող միտքը»: Այս կառավարող միտք չէ՞, որ ծագում է ազգերը միավորել մեկ մշակութային տարածության մեջ, աշխարհաքաղաքական մի անդրադարձ, որ կոչվում է գլոբալիզացիա : «Եվրոպան կարիճ է,- ասում է Խեչոյանը,- կարիճ գլխի և պոչի թշնամական օրենքով ապրող ինքնառնչացման համար ամբարած եռացող թույնի մշտական հակասություններով՝ կաթոլիկ, մահմեդական, առաքելական, բողոքական, հոմոսեքսուալիստական, հուդայական, դեմոկրատական, կոմունիստական, եհովայական, ֆեմինիստական, ֆաշիստական, ամերիկյան, ազգայնական, ինտերնացիոնալ հավատով ու դավանանքով, որոնք անընդհատ եղել են նրա հանճարեղ մշակույթի և ինքնակրթման ահեղ պատերազմների հիմքը, հենց սրանք էլ թույլ չեն տալիս այնքան էլ միանշանակ ընկալել եվրոպական միասնական տան գաղափարախոսությունը» («Հունիսի հինգը և վեցը», 104.): ճակատագրականը, էականը մեր տեղի գիտակցումն է համաշխարհային քաղաքակրթության և մեր անցյալի հիշատակների ծայրահեղ, իրար հակասող ափերում և մեր մտքի զգոնությունը՝ պահպանելու մեր տեսակը՝ համաշխարհային մեջ: Թերևս անհրաժեշտ է համադրել այն անջատումը, որ առկա է քաղաքակրթության և մշակույթի միջև, առավել ևս մեր պարագայում, երբ հարուստ մշակույթ ունենք, բայց չունենք քաղաքակրթություն:

մանուկը՝ սպիտակ ցուլի ոտքերի արանքում, որպեսզի խելահեղ արջառնեքը չճգմեն նրան: Ապա ցլի ճերմակ գույնի երկինք համբարձվելը՝ սպիտակ չղջիկների երամի տեսքով: Եվ լուսաբացին փարատվում է մղձավանջը՝ ամբողջ գիշեր բաց աչքերով առաստաղին է նայել և մարտնչել մանուկը փրկելու համար, իսկ դրսում պղնձագույն աշունն է ու նրա կավագույնը:

Կրկնում են դժվար է ընթերցել կեցության մետաֆիզիկական խեչոյանի բնագրում որ թերևս իմացական իր հղումներով պատկանում են հոգեվերլուծության ոլորտին: Եթե այնուամենայնիվ փորձելու լինենք երևույթը դիտել սոցիալական հոգեբանության տեսկետից, ապա ներկայանում է անհատը ժամանակի անորոշության, անհեռանկար գոյության մղձավանջում: «Մեր աշխարհը, որտեղ ապրում ենք, խուփով ծածկված է, բնակվում ենք փակ համակարգի մեջ, ինչքան ուզում ես աղաղակիր, օգնության կանչիր, ոչ ոք չի լսի», այսպես կասի Սուրենը, ինքնուս համոզմունքով, թե առհասարակ աբսուրդ է «վերին գոյությունը» և «չկա բնությունը հավասարակշռող այդպիսի ուժ»: «Ճշող, ծանր մթնոլորտ է, օդը հեղձուցիչ, պատալոգ-անատոմը զանազան մածուկներով «սարքում էր դատավորի դեմքը», որ «Ստեփան անունով կատուն պատուհանից ներս մտավ ու բոլորի աչքի առաջ խփեց մեռելին»: Պահը մռայլ խոհերի առիթ է տալիս Սուրենին, որքան կցկտուր, նույնքան առարկություն չհանդուրժող. «Անդունդի պես դատարկ է մեր շուրջ-բոլորը և թող մարդը հույս չունենա որևէ տեղից... Եվ ձեզ օրինակ՝ մեր երկրագունդը օվկիանոսում կորած նավի նման է, միայն թե առանց դեկի ու շարժիչի սլանում է, ոչ մեկն էլ չգիտի, թե ուր ... Ե՞րբ պիտի խելքի գանք ունայնության առաջ, դատարկություն, դատարկություն է» (36):

Այս դատարկության մեջ հայտնված մարդիկ կորցնում են կապը միջավայրի հետ, իրենց գտնում վերերկրային միստիկ իրականության մեջ և նրանց բնազդներում արթնանում է «երկրավոր արատի» նզովքը, որ կարծես տրված է միթոսային նախաստեղծ էությանը («Աղջիկը, բանաստեղծը», «Ջեծանիվը», «Երկուսը մի դեմքով»): Եվ կորսված, անափ երազների և ունայնություն հուշող կարոտի պես պաղ քամու

միալար երգն է հնչում ծովի վրա՝ միայնակ ճայերին ունկնդիր. «Սմբեցրել ես ինձ, քամի, նույն երգը լսեցնելով: Դա քո երգը չէ, այն խարտյաչ մագերով, կապուտաչյա աղջկանն է, որ ինչ-որ մի հեռու տեղ հեկեկում է, դու գողացել ես նրա երգը: Եղել ես նրա մոտ՝ Արևածաղկի դաշտերում, քանի որ այնտեղ էր նա ինձ սպասելու երբ ես վերադառնայի իմ թռիչքներից: Այնտեղ, Արևածաղկի դաշտերում, հերարծակ նա պարելու էր իր վերադարձի երգը: Դու թող միալարությունդ, քամի, և լսիր, թե ինչ կպատմեն. ճայերը կորցրել են ծովի անսահմանության կանչող կապույտը և ցնորամիտ խաբկանքով թռչում են գետերի վրայով: Ես այլևս ծովի թռչուն չեմ, դու նրան ասա, որ բավ է ինձ սպասի...»:

2

Խեչոյանի արձակը մի այլ օրինաչափություն ևս գծում է իրականի ու գեղարվեստականի միջև: Իրականը տակավին գեղարվեստական չէ, քանի դեռ չի անցել հիշողության կամրջով: Եվ կարելի է նկատել, որ արդի գրականության հայացքը անցյալի մեջ է, հուշերի երկրում և կենսագրության վաղ տպավորություններում: «Ասպետն ու գինակիրը» (2003) գրքում Ջորայր Խալափյանը գետեղել է «Սերվանտեսյան ընթերցումների» մի ամբողջ շարք: Վերագրելով այն գրողի փորձագրական ժամանցի զբաղումներին, ես ուշադրություն եմ հատկացնում պատմվածքների շարքին, որոնց սյուժեներում հիշողության բեկորներից նա ստեղծում է նովելային ձևույթի գրույցներ, էապես պատրանքային, բայց խորապես փիլիսոփայական: «Մշտապես անոռաց պիտի մնա հուշն այն օրվա, երբ ես ու մայրս Միջնաշենից գնում էինք Կաղանկուտայք, ես երևի տաս տարեկան էի, որսորդի բնազդները գլուխ էին բարձրացրել մեջս, բայց հրացան չունեի, ինքնաշեն մի փշտով էր, փայտե խզակոթն ինքնս էի հարմարեցրել, իսկ կրակելու համար պետք էր վառած լուցկին մոտեցնել կողի անցքին»: Թռչունները, կենդանիները զգում էին որ իր գենքն արհեստական էր, անվնտանգ և ժպտում էին պատանի «որսորդին», ուղեկցում նրան: «Երկու տարի անց ոչ թե ինքնաշեն, այլ իսկական հրացան ունեցա, մոտակա թփերին թառած այն ծի-

տիկներին այլևս չտեսա, ամեն կենդանի արարած սոսկու-
մով փախչում էր ինձանից, իմ բարին ու հաջողությունը
ցանկացող չկար, ես չարն ու չարիքն էի բերում, և աշխար-
հը փոխվել էր իմ հանդեպ» («Այսքան բան»):

Աշխարհի հնագույն ժողովուրդներից մնացած մի բեկոր
էին Ուդունք, գուցե Ուտիների սերնդից: Ունեին իրենց լե-
զուն, թեև կրում էին հայկական անուն, ինքնաբավ պահ-
վածք ունեին և իմաստուն ապրելակերպ: Հայ-ադրբեջա-
նական վերջին պատերազմի ժամանակ տարագրվեցին ու
այդպես էլ փոշիացան անվերադարձ: Ժամանակի հետ կա-
ղոտանա հիշողությունը Ուդունց մասին ու կանցնեն էլի
տարիներ, ոմանք միայն «մեկին անհույս սպասելիս, իրենք
իրենց մասին կասեն «Աչքս դառավ Ուդունց շան աչք» ու
չեն իմանա՝ ովքեր էին Ուդունք և ինչ շան մասին է խոսքը:
«Բայց կենթադրեն, որ եղել է մի շուն, ինչ-որ պատճառով
մնացել էր անտեր և ինչ-որ տեղ պազած երկար սպասել է
մեկին, և այդ մեկը չի եկել, և այնքան թախծոտ աչքեր է ու-
նեցել, որ դարձել է անհույս սպասումի խորհրդանիշ» («Ու-
դունց շունը»):

Բայց առավել տպավորիչը «Պտտահողմն » է ոչ միայն
եղելության ֆանտաստիկ հիմքով, այլև նախապաշարմուն-
քի տակավին գործող հավատալիքով. «Ղունաշն ու Սուլթա-
նը նման էին, ոնց երկվորյակ քույրեր, բայց մեկը մայրն էր,
մյուսը՝ դուստրը: Ղունաշը Սուլթանի մայրն էր և Սուլթանին
բերելիս կույս էր, նրա անուննուն հարսանիքի օրն էին սպա-
ցել, ցանկապատի հետևից մեկ կրակոցով, երբ պսակից
նավազով տուն էին բերում»: Խորհրդավոր կրակոց՝
աներևույթ անհայտով, որ վերագրվում է Կոկո քաջքին,
որին տոհմի նահապետ մեծ Օհանը ծիու մեջքին կուպր քսե-
լով, բռնել էր և ականջը քորոց հագցնելով դարձրել իրենց
տան ծառան: Ծիշտ և ճիշտ Խլվլիկ դևը Բաֆֆու «Սալբի»
վեպում: Այսպես թե այնպես հարազատները հավատացին
կուսական հղիության հարսի վարկածի միստիկական
գաղտնիքի հավանականությանը վերագրելով Քաջքաքա-
մի-Պտտահողմին, որ երկինք բարձրացրեց Բաբկենին ու
Ղունաշին և սայլի տակ Բաբկենը ձեռքը տանում է աղջկա
շքամեջը և շոշափում...: Իհարկե, բնագրից դուրս պատմ-

վածքի սյուժեն կարող է արսուրդ թվալ, բայց երևույթը բուռ-
նովին այլ ենթիմաստ է հուշում գրողի վկայությամբ. թե «Ես
որ աչքս բացել եմ՝ մեր տատն էր պատմում, իսկ նրա տա-
տի տատն էլ իր աչքով էր տեսել, լավ հիշում եմ, ասում էր,
օրորոցն էր օրորում, հատակին ջուր էր շաղ տալիս, անփոշ-
ի ավլում, տան ուրիշ գործերն էր անում: Որ պոծում էր, մի
պուճախ էր մտնում, աճքերը պլզած անցող դարձողին էր
նայում»: Այսպես, հիշողության ժամանակը ձգվում է մինչև
սկիզբը, երբ միֆը կեցություն էր, և ծուլված էր իրականու-
թյանը, և այդ միֆի հուշն է, որ բնագրի ձևով հերքում է գի-
տակցության սահմանը: Եվ պատմություն կա և հոգեբանա-
կան անդրադարձ և անդարծության փիլիսոփայություն:

Հիշողությունը մեծ խորհուրդ ունի արվեստում: «Զգաց-
մունքներ է հարուցում շատ ավելի երեկվա օրը,- գրում է
Մաթևոսյանը,- քանի որ հիշողությունների երեկվա հովիտը
բնակեցված է ցանկալի կամ ատելի դեպքերով ու դեմքե-
րով, որոնք են մեր հիշողությունների ոսկի նստվածքը,
հենց որն էլ կարող է դառանալ գրականություն» («Սպիտակ
թղթի առաջ», 38):

Կարծում եմ, որ հենց հիշողությունների այս նստվածք-
ներում Վահրամ Թաթևկյանը գտավ վերադարձի բանալին,
փորձելով միացնել ժամանակների ընդհատումը իր գրա-
կան կենսագրության մեջ: «Բանալին սարդոստայնում» գր-
քի «Ուլտրա» առաջաբանում նա գրույց է բացում իր և իր
երիտասարդության միջև բացահայտելու «արծակ ժան-
րում քսանութ տարվա (իր) թվացյալ լռության» գաղտնիքը:
Երկխոսությունն ինքնին հետաքրքիր է և առավել հետաքր-
քիր իր ձևով, երկխոսություն իր և պատանեկան իր հեռա-
պատկերի միջև: «Լսել եմ, որ ժողովածու ես պատրաստում
տպագրության: Հո ինձ չե՞ս մոռացել» հարցնում է պատա-
նին: «Չեմ մոռացել», պատասխանում է ինքը և միացնում
կենսագրության կապը մի ցավագին խոստովանությամբ,
թե «անչափ հետ եմ մնացել ժամանակից», բայց մի փիլի-
սոփայական հավատով, թե «ժամանակը ինչ որ ժամանակ
կլինի ինձ... Ու վճիռը կայացված է: Այժմ ես ներկայացնում
եմ իմ և այդ պատանու համատեղ ժողովածուն, ինչպիսին

էլ որ այն լինի»: Գրական հետազոտողներքին կապ, իրոք, հայտնաբերում է մի ընդհանուր մոտիվ 1966-ի «Կեսգիշերային խրտվիլակից» մինչև 2000-ի «Բանալին սարդոստայնում» պատմվածքը: Եվ այնուամենայնիվ ժամանակի ընդհատումն զգայելի է հոգեբանական բեկումների, հուշերի ու պատրանքի սարդոստայնում: Ասեմ, որ Վահրամի դիտակետը գրեթե նմանակը չունի: Նրա աշխարհը քաղաքն է, տեղանուններով որոշարկված Երևան քաղաքը՝ տրամվայ, բնություն, կաֆե, արվեստանոց, աղջիկներ, հանդիպումներ, սեր, կարոտ և վերհուշ՝ եվ այդ ամենը դիտված արվեստագետի հայացքով: Ընդհանուր առմամբ նրա սյուժեները ներդաշնակ են, հանդիպումներն ու հարաբերությունները հակում ունեն դեպի գեղեցիկը, չկա անջատում և տրոհում, այլ ձգտում դեպի բարոյական արժեքների պահպանումը: Դա հատկապես բնորոշ է այն պատմվածքներին, որոնք գրվել են, այսպես ասած, «հին ֆորմացիայի» տարիներին և որոնք այժմ հնչում են որպես վերհուշի ռոմանտիկական արձագանքներ («Խցան», «Օրվա խոսքը», «Մահ», «Բարդին», «Ծիծեռնակի ժամ», «Անահիտ»): «Տրամվայն սկսեց ոլոր-մոլոր սահել քաղաքի միջով: Երկաթուղու այդ մասն այնքան զիզզազած էր, որ ոլորաններում տրամվայի կանչը հնչում էր զարմանալի մի տարածության մեջ: Տրամվայն ասես հին ու ավերված, բայց թանկ երգեհոն լիներ, լեցուն սեփական երաժշտությամբ, մարդկանց բազմերանգ ձայնարկումներով, որոնք այսօր քաղցր քաղցր էին դարձել, ու անգամ փոքր-ինչ բարձր ձայնը հնչում էր որպես համընդհանուր ուրախության հրավիրող կանչ», սա մի պատկեր է քաղաքի բնանկարից, որի հանգրվաններում իրական հեքիաթներ կան և ուրախ ու տխուր ճակատագրեր, որոնք հեքիաթի են նման:

Եվ այնուամենայնիվ քաղաքի բնանկարը խտանում է նոր գույներով 90-ական թվականների պատկերներում: Ոճը, հայացքը կարծես նույնն են, բայց փոքր-ինչ այլ են մարդիկ և այլ են բարքերը, ինչ-որ մտերիմ բան սուզվել է հիշողության մեջ և ներկայանում է որպես մոռացումի վերհուշ. «Ո՞ր պահից կորցրեցի նրան, պարզ չէր, այժմ ուրիշ շրջապատ է և ուրիշ դեմքեր էին...»: Անհետացող ուրվա-

կանների հուշը երանելի է թվում և գրողի տրամադրությունները ներկում թախծի զգացողություններով. «Եվ ես ողջ կյանքումս նախնական Մեղքի մեջ մխրճված, շարունակ գլուխս էի երկինք բարձրացնում, տարուբերվում ցանկությունների մրրիկներին դեմ հանդիման, ճղակտոր լինում ու թուլանում, որ մի օր ողբալի ճոհնչով պտապալվեմ հասակովս մեկ:

Իսկ մինչ այդ իշխիր ինձ, ճանապարհ...» («Ծառը»):

Չոգեբանական դրաման առանձնահատուկ շեշտ է ստանում, երբ արժեքների կորստի ցավագին հուշերը բախվում են իրականության արտասովոր հեղաբեկմանը. «Ես մտածեցի, որ այս դժնդակ տարիներին, երբ մոտակայքում պատերազմ էր ընթանում ու այնքան գաղթականներ կային, որ տուն ու տեղ կորցրած խուժում էին քաղաք...»: Բայց ետադարձ սոցիալական հայացքը իդեալի պատրանք չէր հուշում, եթե հոգատարություն էլ կար, դա մի վիթխարի գործարանի բարեխղճություն է իր արտադրանքի որակի հանդեպ», որ երկաթե վարագույրի ետևում գտնում էր իր բնական շարժման տրամաբանությունը: Եվ իրականությունը, որ ներկայանում է «բանալին սարդոստայնում» այլաբանության մեջ, այնուամենայնիվ հոռոտետեսական չէ, քանզի կա Ադելինայի պատկերասրահի փիլիսոփայական հուշը և որդու հայտնությունը, որը «անպայման կբարձրանա Կիլիմանջարոն, Էվերեստը, հաստատ նաև՝ Արարատը ու կտեսնի, թե ինչքան գեղեցիկ է աշխարհը վերևից» («Բանալին սարդոստայնում»): Ենթադրում են, որ Վահրամ Թաթևյանի վերադարձը կարգասավորվի փիլիսոփայական հղումների նախասիրած սյուժեներով:

Այդպես գեղեցիկ են նաև հուշերի երկրի առասպելները Ռուբեն Չովսեփյանի «Ես ձեր հիշողությունն եմ» գրքի (2003) «Պատմվածքներ» շարքում: Այն թաղը, ուր աղջիկները հասունանում են մեկ տարում, մեկ ամսում, մեկ օրում, իր ներքին օրենքներն ուներ, իր երազանքը և անգամ ժամանակը պահելու երազանքը. «Եթե պահվեր ժամանակը, ապա չէին մեռնի պապերը, ինչքան էլ ծերանային, չէին մեռնի հայրերը՝ ինչքան էլ կրակեին նրանց վրա և իրենք էլ չէ-

ին մեռնի՝ ինչքան էլ հիվանդանային...»: Բայց այդ թաղը իր յուրահատկությունն ուներ: Դա քաղաքամերձ թաղ է և նրա, այսպես ասած, «սոցիալական ժամանակը» գործում էր քաղաքի և գյուղի արանքում, հանգամանք, որ ուրույն երանգներ էր տալիս նրա բարքերին, կենցաղավարությանը, աշխարհընկալումներին: Ոչ ծայրահեղ ազատումիտ, ոչ պահպանողական, և ինքնաբավ, և հաղորդակից և միաժամանակ փիլիսոփայական: Հարևանություն կար, մտերմություն, այգին ջրելու կարգապահ սովորույթ և ժամերն զբաղեցնող երանավետ հուշեր:

«Օդում կնոջ հոտ կար: Ծիրանն էր հասնում: Առուն ափեռափ լիքն էր ջրով, պայթում էր և լեցունությունից այնպես էր թվում, թե հոսք չկա», և դա հաճույք էր Առաքելի համար, զգալու բնության հրաշքը և իր ընդհատված կյանքի անշարունակ ափսոսանքը, առավել և ս, երբ նրա ականջին է հասնում հարևան Սահակի կնոջ ցանկասեր շշուկը: Վերհիշեց իր ընդհատված կյանքի ցավագին պահը. «Ամաչում ես գիտեմ,- խոսեց նա Մարիամի հետ,- որ չհանձնվեցիր այնօր... էլի գիշեր էր, ծիրանն էր հասնում, իսկ առավոտյան ես պիտի գնայի...»: Ու ամեն ինչ եղավ անվերադարձ, քանզի Մարիամն այլևս չկար: Իսկ ինքը ապրեց, և գուցե կապրի երկար, այն մխիթարանքով, թե զինվորը մեռնում է այն ժամանակ, «երբ մեռնում է կենդանի արարածը... երբ կատարում է իր պարտքը, երբ սերունդ է թողնում»: Այդ է բնության օրենքը, ուրեմն ինքն իր գոյությամբ «խաբում է բնությանը», որն անգիտակ իմ վիճակին «սպասում է, որ ես կատարեմ իմ պարտքը» («Գիշերային ջուր»):

Թաղի հուշերում արծազանք էին գտնում աշխարհում կատարվող իրադարձությունները և թաղը ապրում է լիարժեք կյանքով՝ կա և սեր և բաժանում, գաղտնի հանդիպումներ, խռովք ու հաշտություն:

Պատմությունն սկիզբ առավ այն պահից, երբ թեթևու վերից Ավետիքի աչքը «ընկավ որբևայրի Արուսի շրջագետտի կարմիր երիզին, որի տակ պահ մտած թրթռում էին փափուկ ու ճերմակ գինդերը»: Դա անտես չմնաց կնոջ՝ Շամամի վրեժխնդրի խանդոտությունից: Հայտնվում է ճերմակ մորուքով ծերունու տեսիլքը՝ թե «ես ձեր հիշողու-

թյունն եմ» ու կպատմի սարյակների ու Պարսկաստանից եկող մորեխի առասպելը, իսկ ժամագործ Ստեփանը կփիլիսոփայի մարդու խենթանալու պատճառների մասին: Մինչև Արուսի կտուրը ընդամենը քառասունվեց քայլ էր՝ կհաշվի Ավետիքը մտքում, չնկատելով թե ինչպես անհետացան Շամամն ու խորհրդավոր ծերունին: Իսկ երբ վերադարձին սահմանապահ բժիշկը կբացատրի, թե «այդ տարիքի կանանց մոտ հազվադեպ չեն նման խանգարումները, Ավետիքի մեջ ցանկություն կառաջանա «գիրկն առնել կնոջը, ճգնել այնպես», որ նրանից դուրս մղվեն դևերը և ինքը, որ մինչ այդ կույր էր ու խուլ, ազատվեր երկնքի վարդագույն, սպիտակաթև սարյակների պատրանքից, ինչպես կույր ու խուլ էին բոլորը՝ հարևանները և հեկեկոցող որբևայրի Արուսը: Ծերունին թաղի հիշողությունն է և այդ հիշողության արթնացումը թախիժ է արծազանքում Ավետիքի, Շամամի, Արուսի զգացողություններում, քանզի այն ինչ ցանկալի էր անցյալում, այլևս անվերադարձ է:

Դասականության հմայքը կա Ռուբեն Հովսեփյանի պատմվածքների հոգեբանական ատաղծում, երբ նա տարալուծում է իր հերոսների ներաշխարհի բռնկումները: «Եվ այդ պահին նա տեսավ, թե ինչպես դիմացի տան ծխնելույզի ծուխը վերջնականապես սառչելով՝ անշարժացավ, մարդկային կերպարանք ստացավ: Անշարժությունը սակայն մի ակնթարթ էր, քիչ անց արդեն ոչ թե ծուխը, այլ այդ կերպարանքն էր երերում կտրանք: Ապշանքից շնչահեղձ լինելով Մուշեղը նայում էր տեսիլքին այնպես, կարծես ինքը հենց նոր ծեփեց շարժուն այդ արծանը, որի ոչ թե դիմազծերն էին ծանոթ և կամ աչքերը, այլ տարիներ հունցված կավը: Նա սպասում էր, որ թեթևու անտերև ճյուղի տակից փախած երկու գույզ աչքերի նման, այդ տեսիլքն էլ ահա-ահա կչքվի և պատրանքներով հղի համատարած լռության ու անսահման ճերմակության մեջ ինքն էլի կմնա մենակ, որպեսզի մինչև վերջին կաթիլը խմելով հազվադեպ այդ վիճակի գերզայնությունը, կարողանա տեսնել բոլոր նրանց ում կուզենար տեսնել, հորը՝ կքած գերանի մի ծայրին...պապին՝ ձեռքին գինու բաժակ, որի մեջ արցունք էր կաթում... մորը՝ գոգնոցի մեջ ցեխտո գետնախնձորներ, չինական սահմանի վրա

սպանված ընկերոջը՝ Վաղինակին, և ողջերին, որոնք ի տարբերություն մեռածների, կարող էին նամակ գրել ու չէին գրում: Բայց տեսիլքը, հետզհետե ազատվելով պատրանքա-
յին ծխից և հրաշք անթարթից, քայլ զգելով դեպի իրական ժամանակ, կերպարանափոխվել էր միս ու արյուն կնոջ, որը սև մուշտակ էր հագել, մորթե գլխարկ, ձեռքին թի ուներ, և բերանից գուրռչի էր փախչում:

-Դու՞ ես էսթեր,- ճչաց Մուշեղը...»: Ես դիմում եմ ընդար-
ձակ մեջբերումի, քանզի այստեղ խտացված է մի ամբողջ վեպ, դրամա, ողբերգություն, որ եղել է անցյալում և թվում էր թե գործողությունն ավարտված վարագույրով: «Քիչ առաջ մայրս մեռավ», կասի էսթերը և Մուշեղը կընդառաջի անօգնական կնոջը՝ տան արահետները ծյունից մաքրելու, բայց կարթնանան անցյալի դառն ու քստմնելի հուշերը, իրենց անջատման տիպի միջադեպերը՝ և կմղեն նրան մաղձոտ հեռացումի, սակայն կենսաբանական զգացողու-
թյուններում ծվարած մի բնագոյ կար, որ գերիմաստ էր ավե-
լի. «Հետո մինչև լուսաբաց իրար փնտրելով, նրանք ծնե այդ լաբիրինթոսում գտան բոլոր այն գանձերը, որ միայն իրենցն էր, որ միայն իրենցն էր...» («Չնե լաբիրինթոս»):

Արժեք անդրադառնալ նաև այլ պատմվածքների, որոն-
ցից յուրաքանչյուրը հոգեբանական մի գյուտ է և դիպվածնե-
րի գրավիչ ընթերցում, բայց այսքան է հողվածիս տարածու-
թյան սահմանը: Եվ սկայն իր սյուժեներում Ռուբեն Հովսեփ-
յանը տողանցում է մի մոտիվ, որն ինքնին ուշագրավ է թաղա-
մասի աշխարհայացքը բնութագրելու տեսակետից: Ինչ էլ լի-
նի աշխարհը ներխուժում է թաղամաս և տրոհում կյանքի բա-
նախոսության ավանդական պատկերացումները:

Ինչ-որ մի անփույթ շեղում անհանգիստ է անում Գարսևանի հոգու անդորրը և խզում ներքին աշխարհի ու արտաքին աշխարհի ներդաշանակությունը: Բայց «ան-
փույթ շեղումը» սոսկ արտահայտության ձև է, կասկածը իր
էության մեջ է, ենթագիտակցության անհայտ շերտերում:
Զգացողությունների ինտուիտիվ բռնկումներից նա հյուսում է մի աբողջ փիլիսոփայություն կյանքի, մահվան, անցավո-
րի և ունայն վերջավորության մասին, միտքն զբաղեցնելով
կցկտուր, անկապակից մտորումների, վեճ բացում շրջա-

պատի հետ. «Ո՞վ է անմահը: Աստված, թե կա: Հիմա էլ գի-
տես, մեռնելը ջուր խմելու նման բան է դարձել... Տեսնես ին-
չից է, որ այդպես հեշտացել է մեռնելը: Իսկ ագռավը, կնիկ,
ապրում է երեք հարյուր տարի»... «Քրիստոսից հետո քանի
ագռավի կյանք է անցել: Վեց: Հիմա յոթերորդ ագռավն է
ապրում: Մենք բոլորս յոթերորդ ագռավի ժամանակակից-
ներն ենք»... «Կրկես է, կյանք չէ, գլուխ-գլխի, ուս-ուսի կանգ-
նած ենք բոլորս, ու մի օր այս ծանրությանը հողը չի դիմա-
նալու»... «Գյուտեր, գյուտեր, աշխարհում ինչքան գյուտեր
են արել մաշտոցները: Գինու գյուտը, «Ա» տառը, ԱՆի մայ-
րաքաղաքը, ԱՆիի ծայները, անիվը, Մատենադարանը,
Զվարթնոցը... Չէ հիմա ուրիշ են ժամանակները: Փոքր ազ-
գերին դիպչելը հեշտ բան չէ... Փոքր ազգին դիպչողը տրո-
րելու է մեծ ազգի թաթը...»: Խառնվում են աստծո գործերին,
«մարդկանց թիվն ու որակն էլ են պլանավորելու»: Իսկ երբ
բարեկամ Ավետիսի անտարբեր ու անփույթ պահվածքով
ներքին խռովքի դիպվածը հանգում է աբսուրդի, գինովցած
Գարսևանը թմբիրի մեջ նշմարում է ունայն աշխարհի խրտ-
վիլակը. «Նրա կիսափակ աչքերի առջև տնկվել էր իր այգու
խրտվիլակը, իսկ ականջներում խրտվիլակի աղեկտուր
ճչոցն էր, որ ասես մեռած կամ քնած ցեղակիցներին ուղղ-
ված հոգեդարձի աղերս էր» («Չայներ»):

Այս տագնապները ողբերգական սրությամբ է վերապ-
րում Սարգիս-պապը «Նոյ» պատմվածքում. «Եվ ձեզ էլ,
բժիշկ, ոչինչ չէի պատմի, եթե ՆԱ անցած գիշեր չզար ու չա-
սեր այն, ինչ ասացի... Ո՞նց անենք, բժիշկ, որ ՆՐԱ վերջին
ընտրյալին հաջողվի փրկվել: Դա վերջին հնարավորու-
թյունն է: Տերը կախելու է իրեն, ինչ անենք...»: Իսկ առիթն
ավելի քան բացահայտ է. թոռան տետրում պապը տեսել էր
սունկի պատկերը, որ բնավ էլ անտառի սունկը չէ, այլ աշ-
խարհի կործանող ինչ-որ պայթուցիկ սարքի խորհրդանիշ,
որի հանդեպ աստված անգամ անգոր է: Եվ հայտնվում է
ՆԱ, Փրկիչը, Նահապետը՝ գուժելու ահավոր աղետի մա-
սին, որ վեր է իր կամքից. «Ես քրիեղեղ չեմ ուղարկի երկիր,
բայց մի պայթյուն կա, որի առաջ ես անուժ եմ»: «Աշխարհը
պակասություններ ունի», կյանքում կատարվում է
աներևակայելի, մարդիկ դարձել են տարօրինակ, կարծես

վերացել է խիղճը և բարքերի այս այլափոխությունը հուշում է Փրկչի գուշակությունը աշխարհակործան արեւոյի մասին: Իսկ ինքը հրաշքի վկան է. «Երբ կուրությունս անցավ, տեսա, որ դիմացս կանգնած է ԱԱ: Մինչև հիմա էլ չի անցել զարմանքս, թե ոնց ճանաչեցի ՆՐԱՆ: Ե՞րբ էի տեսել, կամ ո՞վ է տեսել: Ճանաչեցի ու ծնկի եկա... Ճշմարիտ է, ասում է, - ես ուխտ էի արել այլևս ջրհեղեղ չուղարկել երկիր ու ես խոսքիս տերն եմ, ջրհեղեղ չի լինի... Մեծ պայթյուն է լինելու ու երկրի երեսից պիտի ջնջվի Սարդը, որ ստեղծեցի, անասունը, սողունը, երկնքի թռչունը...»: Մի վերջին անգամ ևս հայտնվում է Փրկիչը, սակայն այլափոխված, գրեթե անճանաչելի, խեղճացած: «Երբ մարդն է խեղճանում՝ ոչինչ, բայց երբ Աստվածն է խեղճանում... Սարսափելի է»: Նրան մնում է միայն մի վերջին փորձ՝ երկիր ուղարկել իր ընտրյալին, իսկ իրեն առմիշտ հեռանալ երկրից: Եթե այդ փորձից հետո մարդկությունը դարձի չգա, ուրեմն «թող կործանվի. թող մոխրանա, թող ջնջվեն երկրի երեսից անասունները, մարդիկ», քանզի եթե մարդը սպանում է Ստեղծողին, ուրեմն կսպանի և իր ստեղծածը:

Այսպես է թաղամասի հիշողությունն արձագանքում դարի տագնապներին և այստեղ անշուշտ տողանցվում է գրողի հոռետեսությունը արդի համաշխարհային ճգնաժամի հանդեպ: Ես չեմ դիմում փիլիսոփայական հղումների, քանզի Ռուբեն Յովսեփյանի գեղարվեստական բնախոսությունն ինքնին փիլիսոփայական է: Կրկնեմ՝ Ռուբեն Յովսեփյանի արձակը վերադարձնում է դասական ոճի հմայքը, ընտիր և առողջ հայերենով մշակված լեզուն, բառի գեղագիտական համարժեքը, աշխարհն իր արողջության մեջ ընկալելու էպիկական ավարտվածությունը:

3

Կարելի է նկատել, որ իմ հողվածում ես հաճախ եմ օգտագործում ապաստոցիալականացում հասկացությունը: Միտումը հասկացության գիտակցումն է իր ամբողջ նշանակությամբ ու հետևանքներով: Ընդունված է ասել, թե ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը հռչակելով ազատություն, հավասարություն, եղբայրություն կոչերը, անհա-

տին ազատագրում է դասային-ֆեոդալական կապերից և որպես քաղաքացի իրավական կախման մեջ դնում պետության հանդեպ: Բայց պատմական զարգացումը բարդ ընթացք է և անցյալի կապերի հաղթահարումը ուղեկցվում է տասնամյակների տառապագին փորձությամբ: Կարծում եմ, որ այսպես եղավ անհատի ճակատագիրը հեղափոխությանը հաջորդած երկու դարերում և միայն արդի բաց հասարակությունն է, որ ձգտում է իրագործել անհատի բացարձակ ազատության իդեալը՝ սոցիալական կապերից ազատ և սոսկ իրավական կախման մեջ պետության հանդեպ:

Որ գրականությունից գրեթե անէանում է հերոսը և ժանրային ձև է ստանում հատվածային անդեմ պատումը, ունի պատմական որոշակի հիմք: Նկատված է, որ արդի հասարակության մեջ անհատը որպես այդպիսին և նրա կենսագրությունն ու հոգեբանությունը կորցրել են նախնական իրենց կարևորությունը և անցել զավեշտի մակարդակի: Փոփոխությունը կատարվում է կերպար-առարկա հարաբերության մեջ, ուր կերպարն անէանում է առարկայի ստվերում: Տիեզերքը բաղկացած է պասսիվ դիտողից, որը ոչ մտադրություն ունի և ոչ էլ հնարավորություն՝ փոխելու այն և մարդկային դարձնելու: Ողբերգության ժամանակներն անցել են, քանզի բոլորն են մատնված կործանումի: «Դասական վեպում,- գրում է Ռոբ Գրիյեն,- առարկաները նախնական կարևորություն ունեն, բայց գոյություն ունեն այնքանով, որքանով հարաբերվում էին անհատների հետ» («Գարուն», 2001, հ.10): Մարդիկ իշխում էին իրերի վրա և ընդգծվում է հերոսը: Այժմ իրերն են իշխում մարդկանց վրա և տեղի է ունենում գրականության ապահերոսացում: Իրերի այս ֆետիշիզմը նկատել է Պարույր Սևակը.

*Իրերն ապրում են մի բոլորովին անծանոթ կյանքով,
Լոկ իրենց համար,*

Միմիայն իրենց:

Մինչդեռ մեզ համար

Նրանք պարզապես քարոն են խաղում

Հենց որ, քանի դեռ նայում ենք նրանց:

Իսկ երբ չենք նայում

Հենց որ չենք նայում

*Նրանք հավնում են դիմակներն իրենց
եւ ծաղրում են մեզ՝ լիզու հավնելով...*

Անձի, անհատականության կամ եսի տրոհման մի յուրատեսակ միստերիա է ներկայացնում Ձեյթունցյանն իր «Ծրար հայելու մեջ» վիպակում: «Այս պատմությունը իրական է, թե հասցեն, թե հերոսը. քաղաք Երևան, փողոց աղյուսագործների, շենք թիվ 46, բնակարան 21, չորրորդ հարկ, մուտքը աջ կողմից, բնակչի անուն ազգանունը Վիգեն Աստվածատրյան, իրական պատմություն է, այո, բայց միաժամանակ խիստ անհավատալի», այլապես ինչ հատաքրքրություն կարող է ունենալ սովորական պատմությունը: Վիպակի համար Ձեյթունցյանը բնաբան է ընտրել Յերման Յեսսեի «Տափասատանի գայլը» վեպից՝ մարդու մարմնի բազմաշերտ կառուցվածքի և այդ կառուցվածքի մեջ թաքնված ինքնախաբեությունը բացահայտելուն ուղղված բուդդայական յոգայի համակարգի մասին, ինքնախաբեություն, որ հակառակ յոգայի, նրա հաստատաման ու ամրապնդման համար ջանք է թափել Արևմուտքը: Ուրեմն երկու աշխարհ և երկու փիլիսոփայություն՝ միֆոլոգիական արևելքը և բանական արևմուտքը: Այս համադրության մեջ արևելքի «ինքնախաբեությունը» խորապես միթոսային մեկնության հակում ունի, իսկ արևմուտքում բարոյակա-նացված գաղափար, որ հանգում է մոլորության: Արդյո՞քն գրողը փորձում է երևույթը դիտել երկուսի համադրության մեջ, թե՞ պարզապես վերլուծել այն որպես ինքնախաբեության անձնական մոլորություն: Ես հակված եմ վիպակն ընթերցելու ըստ փիլիսոփայական պլանի, որը երևույթի մեջ հայտնաբերում է սոցիալ-հոգեբանական իմաստ, առավել ևս, որ վիպակի հերոսին օտար է նարցիսսյան բարդության հոգեբանական խեղումը: Եվ այսպես, Վիգեն Աստվածատրյանը մի առավոտ մտավ լոգարան սափրվելու և հայելու մեջ տեսավ ոչ թե իրեն, այլ մի անծանոթ մարդու: Նույն այդ մարդը նրա առաջ հայտնվում է տան բոլոր հայելիներում և տարօրինակ, ահավոր վիճակը հայլուցինացիայի թե մի այլ բանի վերագրելու կասկածանքը փարատելու համար հեռախոսով եղելությունը պատմում է ընկերոջը, առաջ բերելով վերջինիս տարակուսանքը: Գուցե և անցներ մտա-

պատրանքը, եթե հայելու անծանոթ երկվորյակը ամենուրեք չհետապնդեր նրան և եթե հայելու մեջ չհայտնվեին երկրորդ, երրորդ և ավելի երկվորյակներ: Դիպվածը առիթ է տալիս պատճառի կամ առեղծվածի բացատրությանը՝ գուցե աղետը միայն իրեն չէր վերաբերում, այլ ամբողջ քաղաքին, գուցե նաև ամբողջ հանրապետությանն ու ողջ աշխարհին: Բայց ինքն իր ճակատագրի հետ է և մղձավանջը փարատելու տառապանքի հետ. «Ես կորել եմ բժիշկ... Նայում եմ հայելուն և իմ փոխարեն տեսնում եմ ուրիշ մարդու»: Բժշկի բացատրությունը խորապես գիտական է. հիվանդությունը ոմանք անվանում են անձի բազմապատկում, թեև ավելի հավանական է անձի տրոհումը: Առաջին դեպքը գրանցվել է 1901 թվականին, այսինքն դարը փոխվելու տարում: Այդ թվականին Լյուքսեմբուրգում Ուրեն Դյուվալյե անունով մեկը նայել է հայելուն և տեսել է մի այլ մարդու: Այժմ 2001 թվականն է, ուրեմն կապ կա դարի, անգամ հազարամյակի փոփոխության հետ: Այստեղ է վիպակի գաղափարը: Ձեյթունցյանը հերոսի դեգերումները ուղեկցում է փաստի գիտակցման մտորումներով, վերլուծելու կացությունը և գտնելու իր եսը: Ինքը 20-րդ դարի անհատ է, որ ուներ իր բարքերն ու ըմբռնումները: Իսկ թե ինչ է այդ 21-րդ դար կոչվածը՝ ոչ ոք չգիտեր: «Իրականությունը իր կողքին էր, բայց նա նախընտրում էր պատրանքը... Նա ուզեց սահմանազատվել քսաներորդին հատուկ մենակության ու անհաղորդելիության բարդությից, մենակություն, երբ շրջապատված ես մարդկանցով, երբ անպակաս են ուրախության սեղանները, ընկերները, սիրուհիները, բայց միևնույն է՝ դու մենակ ես և դա շատ ավելի ծանր է, քան ֆիզիկական մենակությունը» (85): Հոգեկան աշխարհի այս կեցության հետ այլ չարիք է գուշակում էկոլոգիական աղետը՝ «Սա վարակ է, բացիլ, սպիդի պես մի բան, այսքան աղտոտ արտանետումները, ազոտային շերտի նոսրացումը, այսքան ահռելի ստերը, որ ամեն օր տոննամներով երկրագնդից երկիր են բարձրանում ու կեղտոտում մթնոլորտը»: Վերլուծում է ինքն իրեն, իր օտարումը մտերիմներից, ընկերներից, ներքին փախուստը ինքն իրենից, որը թերևս ներքին կուտակումներից վերաճում է տագնապի, չբացա-

հայտված եսի տագնապի: Իսկ երևույթի փիլիսոփայական բացատրությունը ավելի քան խոհամիտ է. «մարդը մեծ մասամբ չի համընկնում ինքն իր հետ, դրա համար էլ տարրալուծվում է ու տրոհվում մասերի... ամեն մարդ անձ է, բայց ամեն անձ անհատ չէ: Մարդկության մեծամասնությունը ես էլ ներառյալ, անձեր ենք, փոքր մասն է, որ անհատ կոչվելու իրավունք ունի»: Անձերը տրոհվում են, անհատներն է, որ պահպանում են իրենց ամբողջականությունը: Երկու հայացք ուղեկցում են միմյանց վիպակի ինտելեկտուալ հոսքում: Յեղիճակը երկուսի արանքում է և հակադրությունները միացնում է դասավորելով դրանք միմյանց շարունակության վրա, հանգամանք, որ առավել խորություն է տալիս մտադրույթի բացահայտմանը: Չարիքն այն է, որ մարդ արարածը չի համարձակվում նայել իր ներսի անդունդը, այսինքն ճանաչել իրեն: Վախենում է ճանաչել իր եսը, իր հոգու տրոհումը մասերի և այդպես նա ամբողջ կյանքում ապրում է խաբկանքի մեջ:

Վիպակում իրական ու ֆանտաստիկականը զուգորդում են միմյանց, գրողը միացնում է զուգահեռները և գրեթե ջնջում իրականի ու ֆանտաստիկականի սահմանը: Այս տեսակետից առաջին հայացքից անկապակից, բայց եպպես նշանագրային իմաստ ունեն սյուժետային ընթացքի հաճախակի հատումները մամուլից քաղված հաղորդագրական հուշիկներով: Դրանք իրականության ժամանակի խորհրդանիշեր են և կապում են մի՛ֆը իրականության հետ:

Ազատագրման, եսի փրկության միստերիան ի վերջո լուծվում է իր և հայելու բնակիչների հանդիպման վերջին տեսարանում, հայելուց դուրս. «Ի՞նչ հայելի», -կասի Վիգենը, առաջ բերելով նրանց զարմանքը. «Մենք ապրում ենք կյանքն այնտեղ, իսկ դու ընդօրինակում ես մեզ: Իրականը մենք ենք, իսկ դուք անիրական»: Իրականը և պատրանքը նույնանում են և նա հայտնվում է իրականի ու հայելու արանքում, կատարված արկածների ողբերգուի դերը կրելով որպես ճակատագիր, որին դիմադրելն իզուր է և հաշտությունը պարտադիր, քանզի այստեղ է միակ փրկությունը՝ «խաբել իրեն», այն պարզ պատճառով, «որովհետև ուրիշ ելք չկա»: Եվ սակայն սա անձի ազատագրում էր, բայց ոչ

եսի անկախություն: Այստեղ արդեն ազատ չէ իր կամքը: Ազատագրվելու իր ձգտումը բախվում է իրականության դաժան պարտադրանքին, ինքնության փորձերն արդեն անիմաստ են Ազգային անվտանգության ծառայության հետապնդումից: Ելքը միայն անվանափոխությունն է, բոլորին միացնող նույն անունը: Ջարդվում է հայելին, պատրանքը տեղի է տալիս իրականությանը, առկախ թողնելով չվերծանված մի ծրար և խորհրդավոր մի ուրվական. «Նորքի երրորդ զանգվածի լքված կինոթատրոնի թիվ 4 շենքի մոտերքում ուշ երեկոներին, անցորդներն ու բնակիչները հաճախ էին տեսնում միայնակ մի մարդու, որ անճանաչելի մնալու համար մուգ ակնոցներ դրած, բաճկոնի օձիքը բարձրացրած՝ ետ ու առաջ էր քայլում... միայն երբեմն մի պահ կանգ էր առնում ու թախծոտ աչքերով նայում շենքի վառվող լույսերին: Յետո նորից ետ ու առաջ, նորից ետ ու առաջ...» (105):

Տեղին է նշել, որ վիպակի գաղափարն ավելի տպավորիչ է, քան ձևը: Ֆաբուլան ճնշում է սյուժեի իմացական հոսքին և սեղմում հերոսի կամ հեղինակի գիտակցության հոսքի սահմանը:

Գաղափարի ու ձևի նույնպիսի անջատում նկատելի է նաև Նորայր Աղալյանի «Համաճարակ» (2002) վիպակում:

«Այս պատմությունը մեր ժամանակի փոխաբերությունն է, դրամայի և կատակերգության առնչություններով... թատերգություն չէ, այլ պատմություն՝ հեքիաթից շատ հեռու և վեպին բավականաչափ մոտ», այսպես է Նորայր Աղալյանը բնորոշում իր «Համաճարակ» վիպակի «գեղարվեստական ոճը»: Իսկ գաղափարը՝ մի անհայտ բանաձևի լուծում է, որ կարելի է գիտակցել միայն փորձնական գիտության օրենքներով: «Կնոջ բնությունը, թեև ենթարկված է մի ընդհանուր, տիեզերական, աստվածային կարգ ու կանոնի», այնուամենայնիվ յուրաքանչյուր կին ունի իր գաղտնագիրը, որ առեղծված է ինքնին և «չկար որևէ կող, առավել ևս կողերի գիտական կամ թեկուզ և սովորական մի համակարգ», որ բացահայտեր կնոջը, նրա «մութ ու գաղտնի անկյունները»: Եվ ահա, հետաքրքրությունը վիպակի հերոսին, որ գինեկուղզ է, մղում է դեպի փորձնական գիտության, կենսա-

բանության ու հոգեվերլուծության ասպարեզը, կարողում է «Երեք հողված սեռական տենչանքի տեսության մասին», ապա նաև Բլեյեր-Յունգ-Ֆրոյդի «Հոգեվերլուծական և հոգեախտաբանական հետազոտությունների տարեգրքի» համարները, հետամտելով ոչ այնքան գլխի անատոմիայի, «սեքսուալ հեղափոխության», աշխարհի բացատրության ֆրոյդիստական տեսության իմացությանը, որքան ուսմունքի խորքային հոգեբանության շերտերի, անգիտակցականի, սոցիալական իմանենտի, մահվան հոգեբանության, մի խոսքով, «մարդու ներաշխարհի» տարրալուծման և այն առեղծվածին՝ թե «ինչու՞ ինչ-որ տեղ մի բան սխալ է»: Փորձառական այս խճճված հանգամանքներում է սյուժեին ընթացք տալիս կինը՝ գեղեցիկ, հմայիչ, հավատարիմ, բայց բնությամբ չհղիանալու անծեծով ճակատագրված Մարգոն՝ ականա, անակնկալ, անգիտակից շեղումներով ու վերադարձի ցավագին ապրումներով: Սակայն գրողը ավելի լայն տեսադաշտի վրա է դիտում կենսաբանական բնագոյների արթնացումը մարդկանց ներաշխարհում, փորձելով «կառուցել անպարագիծ տարածությունում նրանց ու ժամանակի ընդհանրական պատկերների միացյալ շղթա»: Դա «համաճարակի շղթան է», համաճարակ, որով վարակված է հասարակությունը և որ տակավին չունի ապաքինման հույս: Ահա հենց այստեղ է, որ տեղի է ունենում ինտելեկտուալ սյուժեի և ֆաբուլայի խզումը, ըստ էության ստվերելով ոճի գեղարվեստական համաչափությունը:

Ստացվեց այնպես, որ Ադայանի վիպակին զուգահեռ են կարդում էի ժամանակակից արգենտինացի գրող Ֆեդեռիկո Անդախագիի «Милосердие» վեպը, արտաքուստ ֆանտաստիկական, բայց իրականում խորապես հավաստի և գիտականորեն հետազոտելի անատոմիական մի պատմություն՝ սերմնահեղուկի ինտելեկտուալ հրաշքի տիեզերական գաղտնիքը: Վեպը և գիտությունը ներհյուսված են այնպես, որ կատարյալ է դարձնում ճանաչման հաճույքը ոճի գեղարվեստական ավարտվածության մեջ:

Ադայանը ինքնատիպ ոճի արձակագիր է, տիրապետում է սյուժեների, կերպարների, հոգեբանական վիճակների ընտրության արվեստին և կյանքի արդիական փոխա-

կերպություններին, սոցիալական ու ազգային տեղաշարժերի զգացողությանը: Այս տեսակետից «Դավայաթոդ», «Ապոկալիպսիս», «Թաղման թափոր» գրքերը վերջին տասնամյակի իրադարձությունները պատկերող սյուժեներ են, իրականության մղձավանջի հոգեբանական պոռթկումը սեքսուալ ու սեռաբանական աֆեկտի մեջ ներսուզելու այլաբանական լուծումներով: «Համաճարակը» նույն իրականության մի այլ այլաբանությունն է: Ես առիթ ունեցել եմ անդրադառնալու Ադայանի սյուժեների վերլուծությանը և վերապահությամբ ընդունելու քննադատության բացասող մոտեցումները՝ գրողի, այսպես ասած, «բարոյազանց» նկարագրությունների վերաբերյալ: Վիճարկումը հերքելի է նույնիսկ առանց համաշխարհային գրականության փորձի, առավել ևս ժամանակակից էքզիստենցիալիզմի կենսափիլիսոփայության հայեցակետից: Եվ սակայն մի հանգամանք ենթակա է ավելի ստույգ գիտակցման: Հաճախ, որևէ անբնական, արտառոց, օտարոտի երևույթի վերաբերյալ քննադատի դիտողության առիթով գրողը վկայակոչում է համանման մի սյուժե օտար գրականությունից: Բայց տվյալ պարագայում չպետք է մոռանալ երևույթի հավանականությունը ազգային-էթնիկական միթոսի ու միֆոլոգիական պատկերացումներում: Այս խզումն է, որ ես նշմարում եմ «Համաճարակ» վիպակի բնագրում: Թագուհու հղիությունը, արատավոր ծննդաբերումը, ապա նաև թագավորի հղիությունը, բոլոր իրավունքներով իր ընտանիքը ներխուժած պետական խուզարկու Բոբոյի արկածը, ընդդիմության արձագանքները, կինո-սցենարային ֆաբսի մակերեսային երկխոսությունները, որպես համաճարակի ֆոն, ըստ էության մթագնում են վիպակի մտահղացման գիտահոգեբանական դրույթի բացահայտումը: Վիպակը ավարտվում է «տիեզերական թատերաբեմում» կատարվող երկու գործողությամբ տեսարանով: Մոխրագույն փոշի, կիսախավար աղջամուղջ, ընդերքի ցնցումներ, ահռելի վիհեր ու ճեղքվածքներ, կրակ ու բոց ժայթքող լեռներ, անձրև, հեղեղ, ամեն բան սուզվում է օվկիանոսի խորքը՝ արձակելով «տիեզերական ռեքվիեմի մահացու-ողբերգական հառաչանքը»: Վերջապես խաղաղվում է ամեն ինչ, նահանջում է օվ-

կիանոսը, բացվում է լուռ համատարած ամայի մի երկիր: Երագից հետո է միայն ծագում է արևը, կամարվում է ծիածանը և Արարատի գագաթից մի ծյունաճերմակ աղավճի թռչում է դեպի մարդկանց երկիրը: Գեղեցիկ միֆ է և կարծում եմ, որ վերանշակված տարբերակով «Համաճարակը» կլինեի գիտահոգեբանական հետաքրքիր վիպակ:

«Նորք» հանդեսի սույն թվականի համար 2-ում տպագրվել է Նորայր Ադալյանի «Տեսիլք» վիպակը: Դա հոգեբանական մի տպավորիչ սյուժե է և առավել տպավորիչ հանգույցի անակնկալ լուծումով: Այն ինչ կատարվում է դատավոր Մանեի և ֆիզիկոս Բենիամինի հետագա ծակատագրում, ըստ էության նրանց ենթագիտակցության թաքուն ծալքերում ծվարած բնագրի բացահայտումն է, անկախ սիրո, հավատարմության, նվիրումի շռայլ զեղումներից: Կանացի անթարգմանելի զգացողություններում արթնանում է ծանծրույթը և Մանեն հեռանում է ընտանիքից: Ամուսինը թախանծում է վերադառնալ՝ Մանեն մերժում է, խոստովանելով, որ ինքը հոգով դավաճանել է նրան՝ սիրելով Քրիստոսի կերպարանքով մարդասպանի: Երբ ներքին խռովքը տեղի է տալիս, Մանեն թախանծում է ամուսնուն ընդունել իր վերադարձը և ամուսինը մերժում է: Անջատումն անվերադարձ է, քանզի կործանվել է միֆը: Արժե նշել, որ Նորայր Ադալյանի գրիչը ընդհատում չունի և դեռ ասելիքներ ունի գրական իր տաղանդի թաքույցներում:

4

Մի իրողություն այնուամենայնիվ նկատելի է ժամանակակից արձակում: Դա վեպի նահանջն է, հատկապես ժամանակակից վեպի: Ինչպես երևում է անհատի հասարակական կապերի խզումը պատմություն չի ստեղծում և տարածություն չի գտնում սյուժեին: Անհատն է, որ ձև է տալիս, այսպես ասած, մենագրական վեպի, վեպ խոստովանության: Վեպը որոշ իմաստով գիտականանում է, գործողությանը փոխարինում է կեցության ներհայեցողական վերլուծությունը: Հավակնություն չունեն գիտակ լինելու արդի համաշխարհային վեպին, բայց մի ընդհանուր օրինաչափություն նկատում եմ ինձ հայտնի վեպերի գեղարվեստա-

կան կառուցվածքում. Պաոլու Կուելիայի «Տասնմեկ րուպե», «Վերոնիկան որոշում է մեռնել», Էմանուել Կարրերի «Բեխեր», Խավիար Մորիասի «Ճերմակ սիրտ», «Մաքառման ժամին վաղը հիշիր իմ մասին», Խարուկի Սուրակամի «Սահմանից դեպի հարավ և արևից դեպի անմուտք», Էնտոնի Բյորդեսի «Լարովի նարինջ», Պոլ Օստերի «Ապակե քաղաք», Ջեմս Դեյդլիի «Առեղծված տիկնայք» և այլն:

Հիմա գործողությունը կան վավերագրությունը վեպ չեն ստեղծում, առավել ևս գաղափարի սևեռումը նախապես գծված մտադրություն: Սրան պետք է վերագրել Ադասի Այվազյանի «Շուշանը» և Վահրամ Մարտիրոսյանի «Բվերը» վիպակների գեղարվեստական անկատարությունը: Կարծես ներգոյի փիլիսոփայական լուծումն է «Հայոց երջանկության» կոնցեպցիան, որ ըստ Այվազյանի միֆոլոգիական սկիզբ ունի և որպես լեյտմոտիվ հնչում է վիպակի ամբողջ ընթացքում: Այդ միֆի կրողը Շուշանն է՝ հայ կինը, որ փրկվելով եղեռնի արհավիրքներից, ապրում է երկարատև մի կյանք, մինչև Գյումրիի երկրաշարժը և հետո: Կյանքն ապրում է փոփոխակի անցումներով, դիմադիր է լինում փորձություններին և վերադարձ տալիս Հայոց երջանկությանը՝ երրորդ գերդաստանով: Գաղափարը գեղեցիկ է, բայց պատումը վիպային չէ, թեև գաղափարն իսկ պատմահոգեբանական նստվածք չունի:

Վահրամ Մարտիրոսյանի «Բվերը» վիպակում, ԽՍԿԿ Քաղբյուրոյի անդամները Բրեժնևի գլխավորությամբ «գիշերվա ժամը մեկ անց քսանին» հայտնվում են երկաթուղային մեքենավար, կոմունիստ Պարույրի ընտանիքում, ստուգելու լրագրող Վահրամի՝ աղմուկ հանած թղթակցությունների իսկությունը: Ավարտելով վիպակը հեղինակը ծանոթագրում է, թե «վիպակում առկա բոլոր դիմում-բողոքները վավերական են՝ քաղված «Կրենլի կան Կռատան արխիվներից» ժողովածուից (1992, Երևան, «Գթություն»), որի հեղինակ Վարագղատ Ավազյանը 70-80-ական թվականներին աշխատել է ՍՄՄԳ Գերագույն խորհրդի նախագահությունում» («Գարուն», 2003, N 4, էջ 67): Այս տեսակետից, իրոք, վիպակը միանգամայն ռեալիստական պատկեր է գծում՝ ժամանակի հասարակական կառուցվածքի և մարդու ան-

հատականության փոշիացման արատավոր երևույթների քննադատությամբ: Անգամ քաղբյուրոյի անդամների մտավոր սահմանափակության, զառամախտի, պեղանտ մտածելակերպի գրոտեսկային գծագրումները ներկայացված են գեղարվեստական հավանականությամբ: Սակայն հանգամանքների ֆարուլային կառուցվածքում, այնուամենայնիվ, առկա է ինչ-որ շինծու, մակերոսային հասարակացում: Առկա է գաղափարը, բայց չի գտնված ձևը: Իհարկե, կարելի է արդարացնել ամեն մի պայմանականություն, բայց գեղարվեստական պայմանականությունը հոգեբանական իր ձևույթն ունի, ուր իրական փաստը վերաճում է արվեստի:

Բայց, ահա, այլ խնդիր է առաջադրում Վահրամ Մարտիրոսյանի «Եվրոպական պատմություն» վիպակը, որ լույս է տեսել «Բնագիր» գրական ընկերակցության հինգերորդ պրակով (2003): Գործողության վայրը, պայմանականորեն ընդունենք Վիեննան կամ Վենետիկը, ուր հավաքվել էին աշխարհի ամենատարբեր երկրների լրագրողներ, մասնակցելու գեղարվեստական թարգմանիչների միջազգային կոնֆերանսին: Հեղինակը, որի ընկալմամբ պատմվում է վիպակը, որպես պատվիրակ հայտնվում է այլազգի լրագրողների միջավայրում և գրառում կենցաղավարության առօրյա ընթացքը, գտելով այն որևէ գաղափարից, գիտակցության հոսքից, անգամ կոնֆերանսի օրակարգին վերաբերող որևէ դատողությունից: Բանի էությունը, ինչպես ասում են, հենց այստեղ է: Պատումի եղանակը, ոճը պատկերացնելու համար, բերեն մի պարբերություն. «Զգիտեմ միզելու, թե շորերս փոխելու համար մտա մեր տնակ, ծայներ էին հասնում միջանցք բացօթյա մեծ պատշգամբից, որի լույսը վառ չէր, կարծեմ աղմուկ անելով նախ գուգարան մտա, հետո դուրս եկա պատշգամբ, որ մեր հյուրին (ծայներից մեկը կանացի էր) բարևեմ, տեսնեմ Ֆրանչեսկան ու վիեննացի 56-ամյա Չաբան համարյա ծունկ-ծնկի, մթան մեջ փսփսում են: Ակնհայտորեն շփոթվեցին, Ֆրանչեսկան թե՛ խոսակցության հետաքրքիր թեմա են գտել, ես չհավատացի. Չաբան կին գայթակղեցնելուց բացի ուրիշ նյութի վրա չէր չարչարվի... Ինձ հրավիրեցին մրգօղի խմելու, քաղաքավարությունից դրդված համաձայնեցի, բայց

սառնարանը բացելով մոլորվեցի՝ հանքային ջրի մի քանի մեծ շիշ կար, որոնցից մեկում պետք է որ տնական օղի լիներ, մինչդեռ բոլորն էլ փակ էին...»: Եվ այսպես շարունակ, բոլոր օրերի, առօրյա հանդիպումների նկարագրությունը: Պետք չէ հապճեպ եզրակացություն անել և երևույթը վերագրել անհեթեթության, ինչպես հաճախ լինում է մեր քննադատության մեջ: Եականը սկզբունքի գիտակցումն է:

Մարտիրոսյանի վիպակում կա այսպիսի մի արտահայտություն, որը, ինչպես ինձ թվում է, ունի որոշակի գեղագիտական իմաստ. «Վեպերից, բանաստեղծություններից զատ, փորձենք այսուհանդերձ սովորել լիարժեքորեն, հարգանքով և սիրով ապրել գործնական կյանքը ևս... Կարծում եմ, որ կյանքը մեզ ցույց է տալիս ոչ այն, թե արժե... մեր մեծ էգոյի մեջ ապրել...»: Ես փորձում եմ այստեղ կռահել ոչ միայն Վահրամ Մարտիրոսյանի վիպակի, այլև առհասարակ «Բնագիր» գրական ընկերակցության գեղագիտական կոնցեպցիան: Կյանքը բնագիր է և, ինքնին, բնագիր է նաև արվեստի համար: Ներկայացնել այդ բնագիրը թերևս ավելի գերիմաստ է, քան գունազարդել այն ռացիոնալիստական էթիկայով կաղապարված սյուժեներում: Սա էլ հայացք է, որ ունի իր պոետիկական և ճանաչման տեսությունը:

Որ ժամանակակից վեպը ներհայեցողական է և հասարակական կապերը անգոր են բացահայտելու անհատի ներաշխարհի կենսահոգեբանական հղումները, հայտնի ճշմարտություն է: Թերևս այստեղ պետք է որոնել Վահան Սաղաթեյանի «Կարմիր մայրամուտ» վեպի գեղարվեստական անավարտությունը: Վեպն սկսվում է այլաբանական մի պատկերով՝ դեկտեմբերյան ցրտին Երևանի երկնքում հայտնված արծիվ, որ երևի ճակատագիր է խորհրդանշում: Ապա հաջորդում են դեպքերը՝ ատոմակայան, համաժողովրդական ցույց Ազատության հրապարակում, ատոմակայանի փակման կոչեր, Սուևգայիթ, Գյումրիի երկրաշարժը, արցախյան ազատամարտը և այս ամենի ֆոնի վրա լաբորատորիայի վարիչ Ահարոնը, որ ինչպես մտնում է վեպ, նույնպես և ավարտում է սյուժեն: Ժամանակը, դեպքերը, իրադարձությունները կան, բայց վեպը չկա և ինքնին ուշագրավ է, որ վեպում ոչ մի կին չկա, բացի մի տատիկից,

որի բնակարանը վարձակալում է Ահարոնը: Բայց ահա Վահան Սաղաթելյանի գրիչը բոլորովին այլ գույներ է հայտնաբերում. երբ դիմում է պատմվածքի ժանրին: Ոճի ռոմանտիկական ազատությունը, հոգեբանական վիճակների ընտրությունը կազմավորում են գեղարվեստական սյուժեներ, որոնք հոգեբանական համոզիչ լուծումներով, ներդաշնակություն են տալիս ճանաչողական մեր զգայություններին: Չափազանցություն չի լինի ասել, որ Սաղաթելյանի շատ պատմվածքներ ձևի կատարելությամբ ու գեղարվեստական ավարտվածությամբ, քրեստոմատիական արժեք ունեն:

Ժամանակակից վեպի համեմատ նկատելի առաջընթաց ունեցավ պատմական վեպը: «Յուլիոս Կեսար» և «Ալեքսանդր՝ որդի Ամմոնի» վեպերի առիթով քննադատությունը նշել է «հայ նոր պատմավեպի զարգացման միտումները» Արծրուն Պեպանյանի պատմավիպագրության մեջ: Այդ բնորոշման հաստատումը եղավ հեղինակի երրորդ՝ «Կալիգուլա» վեպը: Նրա ոճի առանձնահատկությունը պատմության ժամանակի բանաձևումն է, պատմության ժամանակագրության գիտակցումը: «Յուլիոս Կեսարի» առաջաբանում Արծրուն Պեպանյանը գրում է, թե նպատակ չի ունեցել ստեղծել պատմավեպ՝ «դասական չափումներով» և որ վեպի «գլխավոր հերոսը ժամանակն է» և կերպարները գործել են «ժամանակի մեջ»: Նույն բնութագիրը կարելի է վերագրել նաև իր երկրորդ «Ալեքսանդր՝ որդի Ամմոնի» պատմավեպին, իսկ «Կալիգուլա» երրորդ պատմավեպով Պեպանյանը հաստատեց իր ոճի ինքնատիպությունը, միանգամայն հաստատուն տեղ գրավելով ժանրի զարգացման պատմության մեջ: Եվ ամենաուշագրավը պատմության ժամանակի փիլիսոփայական բանաձևումն է, որ պատմավեպից օտարում է տարածության ու գործողության ժամանակագրությունը: Սա պատմավեպի գիտականացման նոր հայեցակետ է: Մի ամբողջ բառարան կարելի է կազմել կենցաղի, բարքերի, պալատական ու պետական էտիկետի, հասարակական կառուցվածքի, հունա-հռոմեական դիցաբանության ու իմաստասիրության այն հասկացություններից, որոնք կազմավորում են

պատմության պեյզաժը: Բայց ժամանակ կատեգորիան Պեպանյանի մեկնությամբ դիտված է փիլիսոփայական ռեզոնանսի վրա և պատմությունը երկուհազարամյա հեռավորությունից արձագանքում է մեր օրերի հարցումներին, և այնքան նույնարժեք և ուղղահայաց հարցումներ, որ թվում է պատմությունը գործում է մեր կողքին և մեզ զուգահեռ: Գրավիչ է նաև ձևի ընտրությունը: «Կալիգուլան» մեկ հերոս ունի և ըստ էության ամբողջ վեպը պատմության այդ հերոսի մենախոսությունն է, որ գրողի հմուտ վիպականացմամբ պատմությունը դնում է շարժման մեջ, պահպանելով սյուժեի ներքին լարումներն ու հոգեբանական հանգույցների լուծումը:

Ներքին խռովքը սկիզբ է առնում Դրուսիլիայի հանկարծամահության անակնկալից, որ Կալիգուլայի քույրն էր և միաժամանակ սիրուհին: «Դու մենակ ես թողնում ինձ, տառապանքի իմ ընկեր և իմ սիրուհի, որ չունեիր քո նմանը լուսնի տակ: Ես ինչպե՞ս եմ դիմանալու վշտին այս ժանտ, ինչպե՞ս եմ ապրելու այսուհետ առանց քեզ» (3): Միակ փրկությունը փախուստն էր պալատից, անհայտության մեջ տառապանքի մղջավանջը ցրելու ներսույզ դեգերումը, մինչև վերադարձի յոթանասուներորդ օրը, իր հետ բերելով Նուրթ Բա անունով ասիացի մի խորհրդավոր քրմապետի, որ կարծես պատմության հավերժական ուղեկիցը լինի և նրա գուշակը, որ «եկել էր անցյալից և գնում է ապագա»: Բայց ներքին խռովքը աստիճանաբար խորանում է մութ ու անգիտակից կասկածներով, աշխարհը և մարդիկ այլ գույներով էին ներկայանում, «այլևս նախկին կենսունակ կեսարը չէր, դարձել էր ինքնամփոփ, ժամերով առանձնանում էր իր սենյակում ու կարդում Սիրակուզայից իր հետ բերած ինչ-որ գրքեր...»:

Մահվան վեներայի պանդոկում ստացած մագաղաթների գաղտնագրերը ապշահար են անում նրան: Դավադիր, ստոր, զրպարտիչ մատնագրեր էին իր և կայսերական իր դիմաստիայի ազնվագարն նախնիների մասին և նրանց ձեռքով, ովքեր կոչվել են բարեկամ և շնորհվածությամբ ներկայացել հավատարմության իրենց ցույցերով: Ուրեմն սուտ են աշխարհն ու մարդիկ և անցյալը եղել է խաբկանք: Դարվածը շեշտակի էր ու անդիմադրելի և գրեթե դիվահար

կեսարը կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը, արդեն անհիմաստ համարելով կայսերական իր գոյությունը ավելի, քան իմանալ ճշմարտությունը: Կերպարի հոգեբանական անցումը հիշեցնում է շեքսպիրյան Տիմոնը՝ մարդու և մարդկության ստոր, այլանդակ և անուղղելի դեմքը բացահայտող անխնա մերկացումներով: Թափանցելով Հռոմի հասարակության ենթաշերտերը Կալիգուլան ականատես է լինում բարքերի անկման, անմաքուր կրքերի, աղտեղության մեջ թավալվող լյուծպեների, գարշահոտ նկուղների և ընչաքաղց ձգտումների աղտեղությանը, ներքին ծայրով արծազանքնելով սարսափելին՝ «Եվ ես սրանց կա՞յսրն եմ. օ՛, զզվանք»: Նա տեսավ, որ ամենուրեք մարդիկ համակերպվել են անհիմաստ ու աննպատակ գոյության, ընչաքաղցության, քծնանքի, մարմնական կրքերի վատնումի՝ մտքի լարումներն ուղղելով անպատասխան հարցումին՝ ինչպես և երբ կատարվեց այս ահավոր անկումը, ինչպես «երբեմնի հզոր ազգը նվաստացման վարժեցվելով, ոչխարային բազմության վերածվեց»: Եվ նա հղանում է հանդուգն միտք՝ մաքրագործել հասարակությանը, ոչնչացնել լյուծպեները, տականքը, այն խավը, ինչը ստոր բնազդներ ունի և անհիմաստ գոյություն: Բայց երբ զգաց, որ ապականությունը համատարած է և մարդկության խեղձած հատվածը մի պարանոց չունի, որ նորելով այն ազատեր աշխարհն աղետից, գիտակցեց իր սխալը և զղջումի խոսքն ուղղեց Ռեմուս կապիկին՝ «Ամեն ինչ զուր էր... և անհիմաստ. արյունը որ թափեցի, տառապանքը որ կրեցի, ձգտումը որ փայփայեցի...» (117): Վեպի ամենագրավիչ էջերից է Կալիգուլայի զրույցը կապիկի հետ, թերևս միակ ազնիվ, մաքուր, հավատարիմ արարածն աշխարհում՝ «Օ՛, Ռեմուս, դու չգիտես, թե որքան երջանիկ ես, որ մարդ չես ծնվել և ունակ չես ճանաչելու նրանց...»: Աշխարհը կարգի բերելու ձգտումը տեղի է տալիս անուղղելի հոռետեսության, քանզի ապականությունը մարդու բնույթի մեջ է ի ծնե և նրա միտքը համարձակ թռիչք է կատարում դեպի անհավանականը՝ «Գիտե՞ս ով է մեղավոր որ մարդիկ այդպիսին են... Աստվածները... Որպես աստվածներն են եթերում, այդպիսին էլ մարդիկ են երկրի վրա...»:

Այստեղ է վեպի գաղափարը: Հին աստվածները այլևս անկարող են կառավարել աշխարհը, այն ինչ բնական էր նրանց նախաստեղծ էության մեջ, վերասերվել է հակաբարոյական կրքի, և նրանց պանթեոնը ոչ թե միացնում է մարդկանց, այլ տրոհում է կրքերի պառակտող չարությանմբ: Այն ինչ նրան երևացել էր տեսիլքում՝ անբացատրելի է, անըմբռնելի ու անշոշափելի... Անըմբռնելի մի էություն, որ որոշում է աշխարհի ու մարդկանց ճակատագիրը: «Նոր Աստված, որին տեսնել հնարավոր չէ, որը մարմին չէ ու տարածվում է եթերի մեջ, որում նաև մենք ենք: Նա մենակ է, նա միակն է ու չկա ոչինչ նրան հավասար» (122): Հայտնությունը կատարյալ էր և Կալիգուլան բազմության առաջ ջարդում է Ջևսի արծանը, բայց ինքը ևս նահատակվում միֆոլոգիական Հռոմի նախապաշարված ամբոխի հարվածներից:

Պեպանյանի արծակը մեծ հեռանկար ունի հայ պատմավեպի գեղարվեստական որոնումների տեսակետից: Վիպասանական տաղանդի հետ նա ընդլայնում է ժանրի թեմատիկ շրջանակներն ու հայացքի պատմափիլիսոփայական մտահորիզոնը:

Արմեն Մարտիրոսյանի «Մազե կամուրջ» վեպի ամբողջական վերընթերցումից միայն հասկանալի դարձավ, թե ինչու այդքան սուղ եղան գրքի քննադատական արծագանքները: Իրոք որ դժվար էր հաղթահարել այդքան բարդ բնագրի դիմադրությունը: Բարդ ոչ միայն պատմափիլիսոփայական հղումներով, այլև սյուժետային, կառուցվածքային ու կերպարային անսովոր զուգորդումներով: Պատումի եղանակով «Մազե կամուրջը» թերևս կարող է աղերսվել Վիգեն Խեչումյանի «Գիրք լինելության» վիպասանությանը: Բայց եթե Խեչումյանը պատմությունն ընկալում է վիրտուալ իրականությամբ, ապա Մարտիրոսյանը վերացարկում է մոգական իրականության, ուր պատմական թե վիպական կերպարները գործում են պատրանքի, ֆանտաստիկայի ոլորտում, զրեթե պայմանական ժամանակից ու տարածությունից դուրս: Եվ անհամեմատելին ու անակնկալն այն է, որ մինչև վերջին հատվածը («Մազե կամուրջ») դժվար է

կռահել վեպի գաղափարը, իրերի տրամաբանությունը և հենց վերնագրի իմաստը: Իսկ դեպքերը, իրադարձությունները, մարդիկ պատմություն են հյուսում, իսկ ավելի ստույգ, դեգերում են ճակատագրի անակնկալ դիպվածներում, քանզի պատմությունը անդեմ է իրապես և կա տիեզերական մի ոգի, որ կառավարում է աշխարհը և որը «մարդկային և աստվածային միջնորդությունից անկախ ընթանում է անօրինաչափ օրինաչափությամբ», ճակատագիր, որ տնօրինում են հմայիլները, ուրվականները, թալիսմանը, գուշակներն ու երագային տեսիլները:

Ժամանակը բազրատունիների թագավորության անկումն է, որ մահից հարյուր հիսուն տարի անց Կատրամիդե թագուհուն անդրշիրիմյան ոգու հարությամբ փորձում է վերականգնել պատմության «կորուսյալ հիշողությունը»: Իսկ դարաշրջանը Ջուրջի պատկերացմամբ կատարյալ մղծավանջ է. «Մարդկայինը չքացել է մարդու միջից և մնացել է կենդանի ու շարժուն խրտվիլակը՝ անդեմ, քինախնդիր, թունավոր, փոքրոգի, նախանձող, նյութապաշտ, իր նմանին ստորադասող, գետնաքարշ ու վախկոտ» (101): Որսորդ Ավետիքը որ պատմության ուղեկիցն է, հավասարակշռում է չարի ու բարու հարաբերությունը և Ջուրջի հոռետեսությունն ուղղում ճակատամարտի հաղթության հավատին: Ստեղծվում է Սյունիքի թագավորությունը, Անին նորոգվում է Ջաքարե իշխանի հաղթությամբ, բայց սա ավարտ չէ, այլ սոսկ դիպված հայոց ճակատագրի մնայլ հուշերում: Կա «ի վերուստ սահմանված» մի հանելուկ, որի շղթայակապը մնում է անլուծելի. «Ինչի՞ է էսպես... Ասում են մենք Աստծո սիրելիներն ենք ու նա բուրդից շատ է մեզ փորձում, որ ցավի միջով անցնելով մաքրվենք: Երևի չենք մաքրվում, որ էսքան տառապանք է բերում տառապանքի ետևից: Մի աբողջ ազգ է ջնջում, թե իբր փորձում է տառապանքի ամրությունը... Չէ՛ էստեղ մի սխալ կա, ոչ մեկս գլուխ չենք հանում, իսկ մեջտեղում ազգը ցրվում, հալվում-փոքրանում է»:

Վեպի հերոսները միայն կարող են սխալի սկիզբը որոնել պատմության հուշերում, բայց գրողի հայացքում դա գաղափարի վերջավորում չէ, այլ սոսկ զարմանքի զեղում:

Նրա մտասևեռումը այլ եզերք է որոնում: Նա ամբողջ պատմությունը սուզում է հիշողության ոլորտը, վկայակոչում աստվածներ, միֆեր, իմաստասերներ, հոգևոր ու մարմնավոր առաջնորդներ, ազգային էպոսի հերոսներ, ընդհուպ մինչև էթնիկական ոգու էսխոտոլոգիական ու գնոստիկական ակունքները, հաստատելու համար, որ պատմությունը սխալներ չունի, որ սխալը զուտ անհատական է ու թերևս մարդկությունը կաիրք ունի ինքնամաքրման, որ պիտի իրագործի Ահեղ Դատաստանը:

Ուղղակի ասեմ, որ ինձ զարմանք են պատճառում Մարտիրոսյանի մտքի ու երևակայության պեղումները, վեպի ամբողջ ընթացքը շերտավորող խոհերն ու մտածումները, սյուժեի անակնկալ հատումներն ու դիպվածների հեքիաթային լուծումները, որոնց հավաքականության մեջ պատմության միթուր կերտում է անսովոր, դաժան, անողոք ու անվիճելի կենսափիլիսոփայություն: Ոչ ոք այսպես չէր ընթերցել հայոց պատմությունը, որի միստիկական անուրջներում ներգայելի է Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» և Ներսես Շնորհալու «Հիսուս որդու» աղոթքն ու ապաշխարանքը: «Ոչ ասպարեզ, ոչ հեքիաթ, ոչ մտապատրանք, այլ մերկ, չար ու չոր իրականություն էր, որի ականատեսը Արարատ լեռան լանջով իջնելուց ի վեր Նոյ Նահապետի Հաբեթ որդու զարմից սերված և այդ երկրում հաստատված առաջին հայերն էին եղել», այսպես է Աստված կարգավորել աշխարհը: Կարգավորեց ու ազատություն տվեց մարդուն որ վայելեն Արքայությունը: Բայց Հիսուս որդին հրեշտաների խորհրդով ականատես եղավ, որ «Ադամի սերունդները կքել են մեղքի ու մեղսագործության բեռան տակ՝ անգթաբար սպանել են, զողացել, պղծվել պոռնկությամբ, խաբել ու սուտ վկայություն տվել, ապրել անհավատ ու արատավոր...» (III, 256): «Հավատով չեն ընթացել և արժանի են այս ճակատագրին», կասի Աստված և փորձության նոր մարգարեություն ու հայտնության նոր ճանապարհ կնշի Ահեղ Դատաստանը, այն ինչ չեն գուշակել հին մարգարեները:

Բայց մինչև աստվածաշնչյան առասպելը, Մարտիրոսյանը հայոց պատմության առեղծվածը քննում է աշխարհայացքի իմացական դաշտում՝ կրոնը, Ավետարանը, գիրը.

դպրությունը, իմաստասիրությունը, գտնելու համար ճշմարտությունը «հայ մարդու հոգեկան կերտվածքի ու ծագումնաբանական առանձնահատկության վերաբերյալ»: ճշմարտությունը երևի տեր Գլակի ականա հայտնագործությունն է, որ խաչը բռնելով հակառակ ծայրից, ձեռքին ունեցավ սուրը: Պետք է ապավինել խաչին և երկրպագել սուրը: Քրիստոնեական վարդապետության այս իմաստությունն է, որ մոռացության է տրվել մեր պատմության հուշերում:

Ըստ էության այստեղ ավարտվում է վեպը և պատմության ընդհատումը այլաբանորեն արտահայտում է մի չարտասանված հոռետեսություն՝ Ջուրջի ինքնահեռացումի ապաշխարանքով: Իր տոհմին վիճակված էր անժառանգության անեծքը, ինչպես Փոքր Միերին, որ փակվեց Ագռավաքարում, ինչպես Գրիգոր Լուսավորչին Մանյա-Այրքի ճգնարանում և Գրիգոր Նարեկացուն ողբերգության աղոթամատյանում. «Ասպետների դարաշրջանն ավարտվեց, Սյունիքի թագավորությունը թողնում են մանրացած մարդկանց: Որտե՞ղ ես Ագռավաքար, դու ինձ չես լքի ոչ մի ժամանակ» (III, 299): Ուրիշ ելք չկա, թուրք-սելջուկի ավերումը լիներ թե չլիներ, միևնույն է, Հայկ նահապետից սերված Սիսական արքայատոհմը դատապարտված է կործանման: Ըստ էության սա մեր պատմությունն է արտացոլված մեր ազգային էպոսում և չափազանց գրավիչ գյուտ է վեպի հերոսի նույնացումը Փոքր Միերին՝ հայոց պատմության «ընդհատումը» Բագրատունիների թագավորության անկման հետ: Իսկ շարունակությունը անցումն է մազե կամրջով, որ ինքը Ահեղ Դատաստանն է: Հիսուսն ասում է, թե դա միայն մարդկանց ու ազգերի փորձությունն չէ, այլ փորձություն է նաև Հոր և Որդու համար, քանզի ամեն ինչ չէ, որ հնագույն մարգարեները վերծանել են: Արմեն Մարտիրոսյանը վեպի գաղափարն ուղղում է Ահեղ Դատաստանի փորձությանը՝ միանգամայն արդիական շեշտ տալով դրան: Ահեղ Դատաստանը հին քաղաքակրթության անկումն է և փրկության համար Աստված «բոլորովին ուրիշ քաղաքակրթություն է նախատեսել»: Կանցնի՞ արդյոք հայը մազե կամրջով, որ բարակ լարով ձգվում է Սանդարանետի վրայով դեպի Ավետյաց երկիր: Դա Աստծո կամքն է դաժան

փորձության. «Ես եմ սկիզբը և վերջը: Ես ծարավին ձրի կտամ կյանքի ջրի աղբյուրից: Ով որ հաղթի, ամենը կժառանգի: Եվ ես կլինեմ նրան աստված, և նա ինձ Որդի կլինի: Իսկ վախկոտների, անհավատների և պիղծերի և մարդասպանների և պոռնիկների և կախարդների և կռպաշտների և ամեն ստախոսների բաժինն այս կիրճում կլինի, որ կրակով ու ծծումբով վառվում է» (III, 253): Ինքնամաքման փորձությանը դիմագրավում են հայոց պատմության ուղեկիցները՝ Ավետիքը, Տեր Գլակը, Վահրիճը, Մանուչակը, Արծվիկը, Փալիկը և անցնելով մազե կամրջով, նրանք Արքայության եղջյուրների առատությունը կվատենն գուցե մեկ դար, երկու դար կամ հազարամյակներ, մինչև որերորդ եկող քաղաքակրթությունը «նախորդների նման անապատի կվերածեր, ծանծրացնելու չափ հնացած Արքայությունը»:

Այսպես է ավարտվում վեպը: Ոչ ոք այսքան դաժանորեն չի ընթերցել հայոց պատմությունը: Ավելի հոռետեսություն կա այստեղ, քան լինելության վերջավորված գաղափար և դա թերևս արդի կացության անորոշ վիճակի արծազանքն է աշխարհաքաղաքական բարդ ու անկռահելի անցուղիներում: Ես ներկայացրի միայն սյուժեի ուրվագիծը: Վեպի բազմաշերտ-պոլիֆոնիկ կառուցվածքում պատմության հիշողությունը առասպելներ է ստեղծագործում, որոնք ուսանելի են հայոց պատմությունը բացահայտելու տեսակետից:

«Պատմությունը պատմում են և ոչ թե բացատրում, (ժ. Ամադու), պատմությունն այսպես է ընթերցում Վահրամ Մարտիրոսյանը «Հանուն խաչի ժպտվածները» վեպում: Նա իրոք պատմում է պատմությունը սյուժեի ատաղձ ունենալով Ուռնայեցու «ժամանակագրությունը»: Ժամանակին են առիթ են ունեցել անդրադառնալու վեպի հանգամանակից վերլուծությանը, ասեմ միայն, որ Վահրամ Մարտիրոսյանը պատմությունն ընկալում է որպես մշակույթ, այսինքն պատկերում է ոչ թե պատմության ֆիզիկան, այլ նրա փիլիսոփայությունը, անգամ պատմության գեղագիտությունը, ուր գրավիչ են ներկայանում հուշիկների մանրակերտ սյուժեները: Վեպի ժամանակը 12-րդ դարի Կիլիկյան է: Պատ-

մությունը մերձավոր արևելքում էթնիկական տեղաշարժերի մի անօրինակ քարտեզ է գծագրում: Արևելքից ներխուժում էին թուրք-սելջուկյան ցեղախմբերը, Փրկչի գերեզմանը փրկելու առաքելությանը դեպի Երուսաղեմ էին շարժվում խաչակիր ասպետները, իսկ զառամյալ Բյուզանդիան ճիգեր էր անում կանխելու կայսրության փլուզումը: Եվ ահա հայ հանճարը, միմյանց բացասող այս երեք ուժերի աշարհաքաղաքական նկրտումների խճճված հանգույցներից դուրս է բերում Կիլիկիայի հայոց թագավորությունը:

«Յանուն խաչի ծափածոները» բաղկացած է հարյուր հուշիկներից, որոնցից յուրաքանչյուրը կարծես բանահյուսական մի գրույց է: Յուշապատողը Ուռհայեցին է և երբ ընդհատվում է ժամանակագրությունը, գրողը լրացնում է այն Գրիգոր Երեցի և Սմբատ սպարապետի հիշատակարաններից առնված երկու հատվածով, որոնք որպես վերջաբան ավարտում են «պատմության սյուժեն», ընդհուպ մինչև Լևոնի թագադրման արարողությունը:

Վեպի գլխավոր հերոսի հայացքով Վահրամ Մարտիրոսյանը մի գաղափար է արտահայտում, որ ինքնին ուշագրավ է պատմության գեղարվեստական ընկալման տեսակետից: Ըստ այդ հայացքի ամեն դեպք ու իրադարձություն չէ, որ կարող է պատմություն կոչվել: Պատմությունն այն է, ինչ գրանցվում է ժամանակի հիշատակարանում: Գրողը յուրովի է լուծում եղելությունների պատմականությունը: Կան եղելություններ, որ պատմություն չեն, սակայն գունավորում են պատմության ենթաշերտերը, ուր մասնավոր անձինք բանահյուսում են աշխարհիկ զգացողությունների գրավիչ հեքիաթներ: Այս տեսակետից Մարտիրոսյանի կենցաղապատկերները նոր գույներ են բացահայտում պատմության բնանկարում: Միջնադարյան նովելի մի գեղեցիկ սյուժե է Մաթևոսի և Ստեփանեի սիրո արկածը, մեղքի և ապաշխարանքի մի արարողություն, որ վեր է ամեն կարգի տարաշխարհիկ նախապաշարմունքից:

Պատմության բնանկարը ոչ միայն աշխարհաքաղաքական ու կենցաղային գոյություն է, այլ նաև հոգևոր կենսություն՝ ծեսերի, հավատալիքների, հմայության, ճակատագրի միթոսային-միֆոլոգիական արարողություններում,

որոնք ուրույն երանգ են տալիս երկրամասի քաղաքակրթությունների ներհյուսմանը:

Ուռհայեցու խոսքերը, թե ես «աստծո հրամանով ծեռարկեցի, գրի առա և ապագա սերունդներին հիշատակ թողեցի» այն, թե ինչպիսի հալածանքների են ենթարկվում քրիստոնյաները, բարբարոս ցեղերի ասպատակություններից, հուշում են «Յանուն խաչի ծափածոները» վեպի արդիական հղումը: Հիրավի, Կիլիկիայի հայոց պետականության կազմավորման ու ապագա ճակատագրի օրինակը ուսանելի զուգահեռ ունի արդի հայոց պետականության գոյության ու ապագայի տեսակետից:

5

Գրականության տարեկան տեսությունը համակարգման իր բարդությունն ունի՝ որքան խճճված է նրա տիրույթը սերունդների, ոճերի, թեմատիկ ոլորտների, հակադիր ու հակասական ուղղությունների ու անհատական նախասիրությունների անհամասեռ գոյակցությունը: Այս հարթության վրա արդեն տեսանելի են ոչ միայն «դասականները» այլ նաև մի նորահայտ անուն, մի պատմվածք, «մոռացված» մի առաջին փորձ, ուշագրավ մի հայտ: Յասկանալի է, որ բացառվում է նաև նյութի լիակատար ընդգրկումը, թերևս դիմելու միայն անունների ցուցակագրությանը, որը, խոստովանում են, դուրս է իմ նախասիրություններից:

Ես անդրադարձա հայելու այլաբանությանը գեղարվեստական արձակի սյուժեներում: Արժե երևույթի վերլուծությունը լրացնել նաև Յրաչյա Սարիբեկյանի վիպակների գրքով, որ կրում է «Գուշակություններ հայելիներով» վերնագիրը: Նույնիսկ էական չէ ներկայանում այլաբանության գրական տարբերակի զուգահեռումը, այնքան ինքնատիպ ու անկրկնելի են գրողի աշխարհընկալման բանաձևերն ու աբսուրդի փիլիսոփայական իմաստավորումները: «Մտքովս հաճախ բաներ են անցնում, որ շատ նման է խելագարության», Պարույր Սևակն ակնարկում է այն սահմանը որին կարծես ձգտում է ժամանակակից արվեստը: Բայց քչերին է վիճակված անցնելու այդ վտանգավոր սահմանը Առաջին փորձերում Սարիբեկյանն արդեն սահմանազօր

վրա է և ես երկյուղ ունեմ, թե մինչև ուր է տանելու նրան իր կախարդական հայելին: Գրքույկն ընդգրկում է «Գուշակություններ հայելիներով», «Կայենի արդարացումը» վիպակները և «Կեցությունը և Տոնո Տալանը» պատմվածքը, հոգեբանական վիճակի տարբեր հատվածներ, բայց ընդհանուրը՝ հայելու մեջ բեկված երազային տեսիլքը: Իսկապես որ խիստ ճակատագրական ու անկռահելի է հայելիների աշխարհը: «Մարդու մահից առաջ կա մի ակնթարթ, երբ հայելին նրան թիկունքից է ցույց տալիս, ոչ թե դիմացից, ինչպես սովորաբար ցույց են տալիս հայելիները» և իզուր չէ, որ Սարբեկյանը վիպակի բնագիրը միջնորդում է «մեկնությունների և խրատների» անցումներով, քանզի իրոք որ անկռահելի են երևակայության էկզալտացիայի (հուզավառում) ազատ ու համարձակ կերպարանափոխությունները: Քնի և արթնության արանքում բնագանցական մի անցում կա, որ հնարավոր է դարձնում «աչքդ բացելուց հետո աշխարհի ձևը փոխված տեսնես»: Երևույթի մեկնությունը անհմանալի է առանց գրողի միջնորդության, թե դա աշխարհի ու հիշողության այն խզումն է, երբ տարածությունն առաջ է անցնում ժամանակից: Փիլիսոփայական այս մտահայեցության վրա է կառուցված «Կայենի արդարացումը» վիպակը: Սյուժեն պայմանական հասկացություն է Սարիբեկյանի գեղարվեստական պատկերներում, ուր հերոսն ու գործողությունը վերացարկված են հոգեբանական էքստազի ուրվապատկերում: Իրական Աբելին սպանել է հարևան գյուղի իր ընկերը, որ նույնպես Աբել է կոչվում: Այսպես է վկայում սիրած աղջիկը Եվան. «Ապշեցի. Աբելի համար ճակատագրական էր դարձել իր անվան կրկնությունը», իսկ դա այդպես է, քանզի Աբելի մահվան մեջ մեղավորը «նրա անգիջում բնավորությունն ու ներողամտության բացակայությունն է», որ չի հանդուրժում երկվորյակի գոյությունը: Խորը, չափազանց խորն է թաքնված մեղքի արթնացումը, զրեթե գիտակցությամբ անբացատրելի, և միայն դեպքին ականատես Եվայի բնազդներում է թաքնված գաղտնիքը: Եվ սպանության արդարացումը. «Չգիտեմ ինչու չճչացի այդ պահին. գուցե իմ ճիչով հուշեի, որ սպանություն է լինելու: Չճչացի, գուցե իմ լռությամբ այդ սպանության համաձայնությունն են տվել.

քանզի հաջորդ գոհը լինելու ահ չկար իմ ներսում» (55): Այստեղ է, որ ժամանակն առաջ է անցնում տարածությունից և հարցն ուղղում բիբլիական Աբելին. «Աբել... ո՞վ է քեզ սպանել. վաղը չէ մյուս օրը ում անունը տամ դատարանում»: «Դու չես հիշում նրան. հազարամյակներ առաջ իմ եղբայր Կայենն է ինձ սպանել. նա է ինձ անդունդը հրել: Վաղուց չեմ հանդիպել նրան: Կար ժամանակ, երբ ինձ անդունդը հրելուց հետո, զալիս կանգնում էր քարայրի գլխին, նայում ներքև, անդունդի ահ կար նրա հայացքում. բայց անդունդը չէր հասկանում, հայացքով փնտրում էր ինձ, անունը դատարանում չտաս, ես զգացել եմ, որ իմ մահն ընկալում է որպես իր անակնկալ մեծություն: Տարեցտարի Կայենի հայացքն ավելի ու ավելի թախծուտ դարձավ, մի սովորական օր այլևս հայտնվեց, գուցե զնացել է մնացած անհամար անդունդներում ինձ փնտրելու...» (58):

Վիպակի գաղափարն անշուշտ առնչվում է աստվածաշնչյան առասպելին, իսկ վերնագիրն ուղղակի հուշում է առասպելի նոր մեկնության միտումը: Եթե անգամ նման միտում առկա է, այնուամենայնիվ ես հակված եմ հոգեբանական զուգահեռների արանքում որոնելու փիլիսոփայական այլ անդրադարձ: «Կայենը դուրս եկավ իր եղբայր Աբելի վրա և սպանեց նրան: Եվ Եհովան հարցրեց Կայենին. ու՞ր է քո եղբայր Աբելը: Եվ նա պատասխանեց. Չգիտեմ», բնաբանի այս խոսքերը առկախ են թողնում սպանության վարկածը, սակայն վիպական Աբելի սպանությունը առիթ է տալիս մեղքի ու զղջման հոգեբանական հատույթների վերլուծության: Ուղղակիորեն վիպական Աբելի սպանության մեջ մեղավոր չէր ոչ ոք: Ավելին, ինքն էր փորձում վրեժխնդիր լինել իր երկվորյակից: Ակամա դեպքերի մեջ հայտնված Երրորդը կասի «Աբելին ես չեմ սպանել»: «Ինչպես Կայենը, որ նույնպես սպանություն էր գործել, բայց թափառում ու զարմանում էր՝ ինչու՞ չի այլևս հանդիպում իր եղբորը», կպատասխանի ոստիկանը: Բայց նրան կդատեն, քանզի բոլոր հանցանշանները ուղղակի հղում են սպանության միտումները: Բայց արդյո՞ք Աբելի սպանությունն ազատ է մեղսակցությունից, չէ՞ որ գաղարը թեկուզ բնագրական հայեցողություն կախված էր մթնոլորտից և գործել է թե Եվայի (Աբելի սիրած աղջիկը), թե

երկվորյակի և թե երրորդի զգացողություններում: Այլապես չէր լինի Կայենի զղջանքը՝ իրեն մենակության դատապարտելու անձկության համար, չէր զղջա նաև Եվան, որի ճիչը թերևս կարող էր փրկել Աբելին գահավիժումից: Այստեղ է, ահա իմաստը նշանագրերի՝ «Ձգոն եղեք այսօր, վաղվա օրն է», «Ձգուշացեք, անդունդ է», և որոնց ետևում գործում է տիեզերական անխուսափելին՝ ճակատագիրը. «Երբեք մի անտեսիր, ուշադիր կարդա ճանապարհային երթևեկության բոլոր նշանները, դրանք ճակատագրի զգուշացումներն են, ճակատագրի հիշեցումները»:

Եթե ազատությունը իրերի բնույթի ճանաչումն է, ապա Վարուժան Նալբանդյանն իրոք ճանաչելի է դարձնում աշխարհը, մեզ շրջապատող իրականությունը, առարկաների, երևույթների մեջ հայտնաբերում աննկատելին, անակնկալը, ընդլայնում մեր իմացական պատկերացումները, կարծես հաստատելու Ջոյսի ասույթը, թե «Գիտակցության հնարավորություններն ավելի մեծ են քան ենթագիտակցությանը»: Ասեմ, որ Վարուժան Նալբանդյանի գրական երևույթն ավելի նշանակալից է, քան նրա երևումը քննադատության տեսադաշտում: Իր էսսեներից մեկը Նալբանդյանն անվանել է «Պարականոն մարդագիտություն», որ, ըստ նրա տաղանդի նախասիրության, մարդագիտություն է լինի այն նորմատիվ, թե պարականոն: Այս տեսակետից «Խայտաբղետ խոհագրություն» (2003) էսսեների նրա գիրքը, իրոք մտքի իմաստասիրական բառարան կարող է կոչվել:

«Մարդն ավելի բարդ է, քան թե նրա անասնականացրած պատկերացումը, որպիսին օպոնենտ երիտասարդական էթիկան է այդպես բնորոշում: Իր գլոբալ մեծամասնությանը դա ընդամենը երևույթն է ու ոչ խոսքը, քանի որ պատմականորեն միշտ էլ ամբոխային մեծամասնությունն է, որ եղել է սխալական» («Նկատառումներ»):

«Բառերը միաբեղի կենդանիներ են անհավատարիմ և մեծամասամբ երկարակյաց: Միտքն առանց փողկապի մերկապարանոց է: Միտքը փողկապով ծածկոց է: Տրամաբանական շեշտը նախադասության արձակած նետի սայրն է» («Շեշտակի»):

«Բառը կղմինդր է, գրողը ողնաշար: Ծենքը բարձրանում է, զարդարվում է, խունանում է, ճաքճքում է, փլուզվում է: Ավերակները դառնում են ուսումնասիրության առարկա: Բարքերի չափանիշներն այնքան են այլակերպվել, որ գարմանալի չի լինի, եթե այսօր «Օթելլոն» բեմադրվի որպես կատակերգություն, որի միակ լրջմիտ հերոսը կլինի Յագոն» («Որմնաշարան»):

«Աշխարհ ենք մտնում միամիտ, ընթացքում դառնում ենք երկմիտ, անմիտ, բազմամիտ, ծածկամիտ, չարամիտ, խելամիտ, ապա խաղի վերջում երբեմն նորից դառնում ենք միամիտ» («Մտամոլորակ»):

«Չորսը հեթանոսական թիվ է, երեքը՝ քրիստոնեական, երկուսը՝ մահմեդական, մեկը նեստորական է, զրոն՝ աթեիստական, մինուս մեկը սատանայական: Երկյուղը նախնական հավատ է առ Աստված: Հույսը տենչալի հավատ է առ Աստված: Սերը բարձրագույն հավատ է առ Աստված» («Օրինաչափությունների լուսուղի»):

Այսպիսին է Վարուժան Նալբանդյանի էսսեների կառուցվածքը: Տրվում է նախադրույթը և մտքի վերլուծական գործողությունը բացահայտում է իրերի բնույթը՝ լինեն դրանք անձնական, թե հասարակական, ամբիվալ, թե այլաբանական: Յուրաքանչյուր էսսե գեղարվեստորեն վերջավորված միավոր է և ամենուրեք հաճույք են պատճառում մտքի ազատ բռնկումները, պատկերավոր ու երկիմաստ այլաբանությունները, տարասացությունները, հակադարձություններն ու կալամբուրները: Նույն այդ պարականոն մարդագիտությամբ Վարուժանը ստեղծում է «հակահոգեբանական» սյուժեներ միանգամայն գիտակ այն ճշմարտությանը, թե 21-րդ դարի արվեստի համար Ռուբիկոնն այլևս սահման չէ:

Իմ այս տեսությամբ ես փորձեցի ներկայացնել արդի հայ արձակի պատմության ուրվագիծը, ընդգրկելով նյութը հնարավորության սահմաններում: Ավելին ակնկալել պարզապես հնարավոր չէ: Իսկ որ արձակի գեղարվեստական համապատկերը զուսավորում են նաև այլ էջեր, կարելի է դատել թուրքիկ հայացքի լուսանցանշումներից:

«Յոթերորդ օրը» մի ընդհանուր մոտիվ է գծում Կարինե

խողիկյանի արծակ սյուժեներում: Յոթերորդ օրը, որ իր օրը չէ, հուշերի էգոտերիկ զգացողություններում կարոտի ու անկատար մնացած սիրո թախիծ է արծագանքում և չարտասանված բառերի փսոսանք, բառեր «որոնց մասին մտածեցի քսաննեկ տարի առաջ՝ «բացօթյա» սրճարանում նստած, անտարբեր հայացքս սև ակնոցի ետևում թաքցրած»: Իսկ այժմ երբ թափվում են վարդի թերթիկները և վերջինը կընկնի, երբ ես այլևս չեմ լինի, «փրկարար խավարից ընդամենը մեկ ակնթարթ առաջ հասկացա, որ ոչինչ չեմ ասի, անիմաստ է: Հեռացող մարդու վերջին բառերը այնքան անկարևոր են... Հատկապես, երբ մնում են չվերծանված»:

Իր հոգեկան քննուկին այլ լուծում է տալիս էսթերը, Մարիամ Ասրիյանի «Շանթարգել» վիպակում: Ինչ-որ սխալից սկիզբ ասած շեղումով տրվեց կյանքի տարերքին, սիրեց առանց զգացմունքի, հենց այնպես, կենսաբանական քմահաճ ընտրությամբ, և չհաղթահարեց վախը ամպրոպի պայթյունից: Իսկ երբ արդեն հոգնել էր կյանքի անիմաստ խաղից և բնագոյով զգացել էդիպյան բարդույթի հնարավոր անակնկալը, անորոշության է տալիս իր հասցեն և բացում իր կյանքի նոր էջի սկիզբը: Վիպակում բավականաչափ տպավորիչ են գծագրված հոգեբանական բռնկումները, կտրուկ շրջադարձերը, ականա համակերպումներն ու վերագտնումի բնագոյը, որից այն կողմ արդեն անկումն է:

Հոգեբանական մի իսկական գյուտ է Սուսաննա Հարությունյանի «Նրանք աստված էին որոնում» պատմվածքի հերոսուհու հայտնությունը: Աստծուն հասնելու ճամփաները շատ են և տիեզերքն անսահման: Ընտրիր ուզածդ, գուցե ավելի երկարը, քանզի ինչքան երկար է ճամփան, նույնքան հեռու է վերջը: Իսկ հողից երկինք ձգվող ճանապարհն անցնում է Աստծու և մեղքի միջով: Երբ աղջիկը դուրս եկավ ձկնորսի խրճիթից, այնտեղ զոհաբերել էր անվերադարձ մի բան և մեղքի հետ գտել նաև իր աստծուն:

Հովհաննես Թեքոյանի գեղարվեստական իրականությունը երազն է: Եվ որովհետև երազում անցումները մակե-

րեսային են, դեպքերը կցկտուր, հանդիպումներն անակնկալ և բառերը մերկ, ուստի և արթնացումի հետ չքանում է պատրանքը՝ «Ի՞նչ մատանի», «Ի՞նչ քույրեր», թեև դրանք պատմություններ են հյուսել և նույնիսկ մղել ինքնասպանության: Աշխարհը հետաքրքրություն չի հուշում՝ ոչ սպորտը, ոչ թղթախաղը, ոչ սեքսը, ուղեղը փողոցային արտանետումներից ազատագրելու նպատակով փիլիսոփայություն է ուսումնասիրում, բայց լսում է գրքերի ու գրքային ինտելիգենտների նկատմամբ ընկերոջ հեզմանքը. «սրանք չի՞՞ն, որ ռոմանտիզմով ու կույճի կարգավիճակ ունեցող պոռնիկ սենտիմենտալությամբ էնպես շեղեցին ու խաբեցին մարդկությանը, որ մինչև հիմա խեղճի խելքը գլուխը չի գալիս» («Գարուն», 2003, 1): Գուցե հենց դա է իրականությունը՝ մակերեսային, անհետաքրքիր, կրկնված, անիմաստ գոյության «մղձավանջային տեսիլք»:

Այն կյանքը, որ պատկերում է Դիանա Համբարձումյանը «Այրված կամուրջների վրայով» վիպակում, իրական է, առանց այլաբանության: Կամուրջները աշխարհներ են միացնում և շաղկապում մարդկային ճակատագրեր: Այդպես է և Ողջեր կամուրջը, որը թեև այրված է, բայց եթե ունկնդիր լինես, առասպելներ կպատմի գավառական քաղաքի երեկվա անցուդարձերից, հիշողության խորշերում պահելով դեպքեր, որոնք անցել են ու անցել են առհավետ: Եվ որովհետև ետադարձ հուշերը միշտ էլ երանավետ են, ուստի առասպելներ կհյուսեն Թամարը, Վարդի զիզին, իսկ Միքել դային միայն իրեն հայտնի ինքնասպանությամբ վերջակետ կդնի նահապետական անցյալի անդարձությանը:

6

Բանաստեղծության մասին իմ խոսքը սկսելու են երվանդ Պետրոսյանի տողերով՝ «Ամեն ինչ գրված է կարծես, Ամեն բան կարծես թե երգված»:

*Ճշմարտություններ ասված հազար անգամ,
Կրկնվելուց արդեն չի՞ք շանչրացել,
Որ հիմա էլ, ահա, ինչ խոսափող դարչրած,
Ուզում եք սրտներդ նորից բացել:*

Հարցականը, իհարկե չի հղում բացասման, բայց գաղափար է հուշում, թե ինչ է կատարվում բանաստեղծության հետ: Իսկ որ բանաստեղծության հետ ինչ-որ բան կատարվում է, տեսանելի է ինքնին: Վերհիշենք ֆիզիկների ու լիրիկների տևական բանավեճը, փոփոխակի հաղթանակով ու պարտությամբ, բանավեճ, որ կարծես պիտի ավարտեր կիրքեռնետիկան՝ ֆիզիկների կատարյալ հաղթանակով: Բայց ոգին ավելի հզոր է, քան նյութը և 20-րդ դարի երկրորդ կեսը նշանավորվեց բանաստեղծության փայլուն հաղթանակով: Այժմ բանաստեղծությունը համատարած է, ազգանունները հայտնվում են գրեթե ամեն օր, ամեն ժամ, ամեն տարիքի ու մասնագիտության: Բանաստեղծ է գիտնականը, փիլիսոփան, նկարիչը, քաղաքագետը, վարորդը, տնային տնտեսուհին, գիործարարը և ամեն ոք, կարծես հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ այժմ բանաստեղծ ոչ թե ծնվում են, այլ դառնում են: Ստեղծվել է գերարտադրության մի յուրօրինակ ճգնաժամ, որը հակադարձ նշանակությամբ ընկալվում է որպես ժանրի անկում: Անգլիախոս երկրների բանաստեղծների ընկերությունը 10 տարի առաջ համալրում էր մեկ միլիոն յոթ հարյուր հազար անդամ: Այժմ երևի կրկնապատկվել կամ եռապատկվել է թիվը: Հետաքրքիր կլիներ սոցիոլոգիական հաշվարկը, թե ինչ թիվ են կազմում հայագիր բանաստեղծները: Այսպես թե այնպես, համատարած ասպարեզ է գտել մի ագրեսիվ գրամոլություն, որի հանդեպ տագնապ է արտահայտում քննադատ Դավիթ Գասպարյանը, պատճառը վերագրելով «ավերվող, անկայուն, անապահով, քաղաքական խաղերի ու խարդավանքների մեջ ներքաշված» երկրի կացությանը: «Ժամանակակից հայ գրականությունը,- գրում է քննադատը,- մասնավորապես պոեզիան, զրկված է գեղագիտական որևէ ծրագրից... հեռու է գեղագիտական ուղղվածությունից, ուստի և գրական միտք կամ մշակութային ճաշակ այլևս չի առաջադրում»: Բացասման նախադրյալը կարծես անառարկելի է. քանզի իրոք արդի բանաստեղծությունը չունի ոչ գաղափարական և ոչ էլ գեղագիտական ծրագիր: Բայց հարցն այս է՝ արդյո՞ք պետք է ունենա: Սա սկզբունքային հարցադրում է: Կլասիցիզմը ստեղծեց «արվեստ քերթու-

թյունը», այսինքն բանաստեղծության գիտությունը, որ նաև ուսուցման առարկա էր: Ռոմանտիզմը մերժեց առհասարակ ամեն մի «արվեստ քերթություն» և հռչակեց ստեղծագործական ազատության իրավունքը: Արդիապաշտ ուղղությունները՝ սիմվոլիզմը, իմպրեսիոնիզմը, ֆուտուրիզմը և նման իզմերը փորձեցին գիտականացնել բանաստեղծության արվեստը և կազմավորեցին գեղագիտական ու փիլիսոփայական ուրույն համակարգեր: Բայց ժամանակը համահարթեց այդ և հաջորդած բոլոր իզմերը՝ սյուրռեալիզմ, իմաժիզմ, սոցռեալիզմ, մոգական ռեալիզմ, անափռեալիզմ, ավանգարդիզմ և այլն, որոնք ըստ էության դասական «շկոլայի» կցորդներ են, ավելի պայմանական քան տեսականորեն համակարգված ուղղություններ: Սա օբյեկտիվ-պատմական օրինաչափություն է և պետք է ընտելանալ իրական կացությանը: Փոխվել է բանաստեղծության էկոլոգիան, սոցիալական ֆունկցիան, ուստի և գեղագիտական ու գաղափարական նորմատիվը և վերածել «անձնական գործի»: Միջակությունը հասարակական սուբյեկտ է, ունի իր եսը, իր փառասիրությունը: Պետք է ճանաչել դրա գեներտիկան: Ի վերջո ճաշակի ընտրության հարցում վճռական դեր է ստանում նաև գրական շուկան, ազատ մրցակցությունը, որ նույնքան գործող անհրաժեշտություն է, որքան գրականության անձնականացումը: Եվ ինքնին բնութագրական է, որ գրական ընկերություններն ու միությունները այժմ ձևավորվում են անհատական ընտրության սկզբունքով, առանց գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի: Եվ դարձյալ ու կրկին նախապատճառը բանաստեղծության ապագաղափարայնացումն է: Ռուս քննադատներից մեկը ժամանակակից բանաստեղծությունն անվանել է «անգաղափարայնության տիեզերք»: Նույն այդ տիեզերքում է գործում նաև հայոց բանաստեղծությունը: Այս վարար, անկասելի հոսքն է, ահա, որ անհանգիստ է անում Հովհաննես Գրիգորյանի և Վարդան Հակոբյանի գրական արժանապատվությունը՝ միջակության և հարթագրության մոլախոտի մեջ նշմարելով տաղանդի փոշիացումը: Այդ տագնապին արծազանքում է նաև Վահե Գողելը. «Այսօր զանգվածային մշակույթը ագրեսիվ է շատ, հոսան-

քի պես քշում տանում է ամեն ինչ: Դրան հակառակ են անցնում են ընդհատակ, ծպտվում են ձևով մը, գտնում են իմ թաքուն կղզին» («Գրական թերթ», 2001, հ. 29):

Ուղղակի ասեմ, որ հարցի նման դրվածքը այժմ տեսական որևէ արժեք չի ներկայացնում: Հովհաննես Գրիգորյանի «Գովք միջակության» հոդվածն ավելին չէ, քան պարզ ու հասկանալի սիլլոգիզմ: «Այն,- գրում է բանաստեղծը,- որ խորհրդային տարիներին գրականությանն ու արվեստին, ինչու չէ, նաև գիտության բնագավառում իշխող գույնը գորշն էր, իշխող խավը՝ գորշությունը և լայնորեն դռները բացված էին միջակության առաջ, շատ է գրվել...»: Եվ ինչ խոսք հասարակական կացութաձևն այս հարցում կարևոր դեր է խաղում, պայք պակաս վճռորոշ չեն նաև արմատները, որ ձգվում են դեպի դարերի խորքը՝ գորշության, միջակության նկատմամբ մեր համազգային սիրո հետ գուցե ավելի ատելությունն ու անհանդուրժողականությունը, որ հազարամյա անտերության հետևանքով, դարձել են ազգային նկարագրի բնորոշ գիծ և անգամ պատճառ դարձել երկրի ու պետության կորստին («Գրական թերթ», 2004, հ.16): Հիմա տեղին է հարց տալ բանաստեղծին՝ այս մոլորակի վրա կա՞, եղե՞լ է մի երկիր և մի ժամանակ, մի ազգություն կամ հասարակական կացութաձև, որ իսպառ ազատ լիներ միջակությունից, որ առհասարակ բացառեր միջակությունը: Եվ մի՞թե դա հնարավոր է, չէ՞ որ երևույթը բնախոսական սկիզբ ունի, որի դրսևորման հանդեպ անդիմադիր է հասարակական կարծիքը: Հասարակական կարծիքն անդիմադիր է, քանի որ հասարակությունից օտարված անհատի ներարժեք զգացողությունների անգիտակցական աղապտացիան լիապես վայելում է ազատության հաճույթը՝ ես եմ՝ իմ կամքը, գրում են, ինքս էլ հրատարակում եմ, տաղանդ եմ, թե միջակություն, կընթերցեն ինձ թե ոչ, ինձ բնավ չի մտահոգում: Ոչ ոք չի կարող բռնանալ իմ կամքի վրա, ես անում եմ իմ գործը, ես կարիք ունեմ ինքնաբացահայտման և դա իմ գոյության կենսաձևն է:

«Չկա հետևանք առանց պատճառի, պատճառը պատճառ է հետևանքի մեջ», ասում է փիլիսոփան: Այդ նշանակում է երևույթը քննել պատճառի ու հետևանքի միասնու-

թյան մեջ: Միջակության մասին այժմ չի կարելի դատել երեկվա չափանիշներով: Միջակությունն այժմ մակարդակ է, ըստ հասարակության գրագիտացման արդի չափանիշների, և բանաստեղծությունն այլևս մի՛ք չէ, այլ բանահյուսություն, մտքի քերականություն և զգացմունքի թվաբանություն: Ու՞ր է սահմանը: Կարդացեք վերջին տարիներին լույս տեսած նորանուն գրքերի հանձնարարականները: Բոլորն անխտիր պատկանում են մեր առաջատար գրողների գրչին: Բայց այստեղ սկզբունքի որևէ շեղում չկա, պարզապես միջակության կատեգորիան է փոխել իր որակը, ուստի և անհիմաստ է նրա տեսականացումն ու բացասումը:

Ինձ հայտնի է, թե Հովհաննեսը և այլերը ինչ կառարկեն իմ հարցադրմանը: Այն, ինչ նրանք են մտածում, ինձ շատ վաղուց է հայտնի: Բայց ես առաջադրում եմ բոլորովին նոր հայացք՝ որ ստեղծագործությունը մասնավոր գործ է և եապես փոխվել է հոգևոր արդյունաբերության արտադրանքի շուկան ու արժույթը: Դաժան իրողություն է, բայց ճշմարտություն է:

Իսկ տաղա՞նդը. կհարցնի Հովհաննես Գրիգորյանը: Տաղանդի ասպարեզը ներարձակ է: Եթե իր կարծիքով միջակությունն ագրեսիվ է, ապա դա հենց քննություն է տաղանդի համար և նույնիսկ որոշ իմաստով կենսական միջավայր: Իսկ որ հայոց արդի բանաստեղծության զարգացումը համընթաց է համաշխարհային պոեզիայի ռիթմին, իմ խորին համոզմունքն է: Դիտեցեք «Վերնիսաժը», հարյուրավոր նկարիչներ, ամենատարբեր ոճեր, որոնումներ, ընդօրինակում, առանձնացվող տաղանդներ: Արժեքային համակարգումն իր հերթին, բայց անվիճելի է, որ իր ընդհանրության մեջ նա ցուցադրում է մի որոշ մակարդակ, որ չես հատկացնի անկմանը: Ուրեմն փոխվել է նաև «մասսայական կուլտուրայի» թվաբանական ցուցանիշը: Նույնը նաև բանաստեղծության մեջ: Ահա պատահական ընտրությամբ կատարված հատվածներ.

*Ես գիտեմ, որ իմն է
տիղմածուծ նահիճն այս,
միշտ այնքան, որքան
այն լինը պարզկա ու խայրանքը խուլ*

իմն էին աննեղ անվարանորթամբ ...
Լուսնի փշորներ, ոսկեխալ շկներ
ու խեղճների խորքերում պահված
անգին մասունքներ կային հալածված
ճահին ու ճահիճ՝ անօդ, ժանտահուր,
անխնայ, թուխուր,
լիճը դարարկված...
ու հենու ու մուր:

(Ասորիկ Սիմոնյան)

Տիրություն պահին
Շուրքերը եմ լսում
Այս րեքներին խենք
վալսի ներքո
Լույսի ու մութի փառաքշանքն ասես
Արև է ծնում
իմ հոգու քնքուշ
ծերպերի վրա
Եվ երազներին լրիվության մեջ
Մենքին հենարալ եմ
ես հաճախ դառնում

(Նաիրա Հարությունյան)

Երբ կարոտում ես, աչքերդ փակիր
լսիր անձրևի սեթևեթանքը
աղմուկների մեջ լռություն
փնտրիր
և լռությունը լցրու
բառերով:
Իսկ երբ կարոտից հանկարծ խենթանաս
փորձիր անձրևը լցնել աղմուկով
և քայլիր
մինչև արևը փայլի

(Տաթևիկ Սողոմոնյան)

Այս փղաս,
Մենք ախր պատկել էինք ուրուրի անասն,

Մեր մարմինները դուրս էինք ներել,
Ավելի շուր փվել էինք աղավնիներին,
Եվ ամոթ էր հույզի այդ գիշերը մարմինը եր ուզելը,
Հոգուդ շուրքերը բավ էի՞
Յնդեյու համար լացի միջից,
Այս փղաս...

(Պայանե Բաբայան)

Գիշեր է գով, իսաղաղ գիշեր, փափուկ անդորր...
Լուսինը պաղ լող է փայլա երկնի ծոցում...
Նիրի եմ մտել դաշտ ու անտառ, արքեր ու ջր,
Ինչ գիշերվա հավաքվեզու երզն է թովում...
Գիշեր է, բայց արծաթաշող աստղալույսում,
Կարկաչում է գարնանային զվարթ մի երգ,
Հեռվում պայծառ առավուր է օրը հյուսում,
Որ արթնանա երազներից մի սուրբ եզերք...

(Լուսինե Ավետիսյան)

Տաղանդ են թե միջակություն, կոչված են բանաստեղծ
լինելու, թե սոսկ ինքնաարտահայտվել բանաստեղծու-
թյամբ, դժվար է գուշակել, բայց որ նշումներս բանաստեղ-
ծություններ են և ձևաբանված են գրագետ տաղաչափու-
թյամբ, ակնհայտ է:

Ընդհանուր այս ներածականը ակնարկում է ժանրի ամ-
բողջական տիրույթն ընդգրկելու և տեսական հետևություն-
ներ անելու դժվարությունը: Նույնիսկ անհնարինությունը:
Դրա համար անհրաժեշտ հետազոտական նախադրյալներ
են պետք: Այլ կերպ ասած արդի հայ պոեզիան պետք է ու-
սումնասիրվի, և այս պարագայում վերածնունդներ են պար-
տադրվելու թե նյութի համակարգման և թե արժեքայնու-
թյան շրջանակների ընդունված կառուցվածքին: Իսկ այդ
կառուցվածքին քննադատությունն արդեն ընտելացել է
շուրջ երկու տասնամյակ: Անցյալ դարի 50-70-ական թվա-
կաններին քննադատությունը, ըստ պատմական ժամանա-
կի, բանաստեղծության տեսություն էր կառուցում Հովհան-

նես Շիրազի, Համո Սահյանի, Պարույր Սևակի, Վահագն Դավթյանի, Հրաչյա Հովհաննիսյանի, Գևորգ Էմինի ստեղծագործական փորձի վրա: Հաջորդ տասնամյակներին, նորից ըստ պատմական ժամանակի, ասպարեզ է գալիս նոր սերունդը՝ Ռազմիկ Դավոյան, Հենրիկ Էդոյան, Հովհաննես Գրիգորյան, Դավիթ Հովհաննես, Վարդան Հակոբյան, Արևշատ Ավագյան, Արտեմ Հարությունյան, Էդուարդ Միլիտոնյան, Հրաչյա Սարուխան: Կարծես թե մի որոշ տրամաբանություն կա նման դասակարգման մեջ: Բայց այս դասակարգումն արդեն սպառել է իրեն և կարիք է զգում էական լրացումների: Այդ է թելադրում բանաստեղծության մեջ կատարվող արդի հեղափոխությունը: Այսպես թե այնպես տեսական միտքը ստեղծել է մի որոշ նախադրյալ, որի հիման վրա կարելի է բնութագրել առաջին գծի վրա դիտված բանաստեղծների պոետական ներկայությունը:

Բրիտանական ազդեցիկ «Մակմիլան» հրատարակչությունը բացառիկ ընտրությամբ լույս է ընծայել Ռազմիկ Դավոյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն, որը կարելի է համարել բանաստեղծի հայտը եվրոպական ճանաչման. քննադատի բնորոշմամբ «լռության և խոսքի բանաստեղծ» Հենրիկ Էդոյանը նոր շարքերում փակ բնագրի փիլիսոփայական խոհը փոխառնում է իմաստության վերադարձված մեկնության. անհանգիստ, փոքր-ինչ դաժան, ներքին խռովքի բանաստեղծ Դավիթ Հովհաննեսը փնտրում է իր բառը՝ կարծր, ինչպես կացին, քանզի այս դժոխքում շշուկը, շրշունը, ականջին ծաղր են հնչում և ոչ թե բառ. պոետի այդ տաղաչափության բոլոր ձևերը փորձած Արևշատ Ավագյանը իր «խտացումների» հանգով վանկարկում է «քառյակների իմաստությունը». նեոավանգարդիզմի համարձակ տողանցումներով Արտեմ Հարությունյանը «քաղաքական պոետիայի» ապոստոլիկ միստերիաներով ոգու արթնացման թարմություն է հաղորդում արդի բանաստեղծությանը. Վարդան Հակոբյանը միստիկ բնազանցությամբ սահմանագծում է բանաստեղծության նոր տաղաչափություն. մոզական իր Ես-ի մեջ պահի տիեզերական խորհուրդներն է ընթերցում Էդվարդ Միլիտոնյանը. աշխարհը և մեր գոյության անհայտով հավասարումները բանաստեղ-

ծությամբ է թարգմանում Հովհաննես Գրիգորյանը. հայացքը երկինք հառած, անավարտ հուշերի էլեգիական աղոթքն է մենախոսում Հրաչյա Սարուխանը. վերջապես նաև Արմեն Շեկոյանի երևույթը անտիպոեզիայի շրջադարձում:

Այս բնութագրումների և անունների այս ընտրության մեջ առկա են արդի հայ բանաստեղծության որոնումների ուղղությունն ու դինամիկան: Եվ այստեղ ընդհանրացված է ոչ միայն իմ անհատական ընկալումը, այլ քննադատական մտքի հետազոտական փորձը: Այնուամենայնիվ, այն թերի է ժանրի գեղարվեստական ընդհանուր համարժեքը ճանաչելու տեսակետից, թերի է որպես պատմության ամբողջական տեսականացում: Պարզեմ միտքս: Տաղանդավոր, թե «միջակ» բանաստեղծներին գրեթե առանց բացառության անդրադարձել է քննադատությունը ընթացիկ գրախոսականներում և գրեթե հիմնականում դրական գնահատականներով, նույնիսկ չափազանցված վերադիրներով: Բայց դրանք դիտվել են անհատական ոճի սահմաններում և ոչ թե տեսականացված ընդհանուրի մակարդակով: Մինչդեռ, օրինակ, տեղին կլիներ, եթե Լյուդվիգ Դուրյանի արևանձրևային աշխարհի «անառարկա կռահումների» (Աղաբաբյանի բնորոշումն է) խորհրդանշանային փոխաբերությունը, Թաթուլ Բուրչյանի բնապաշտությունը, Հրաչյա Թամրազյանի խոհափիլիսոփայական ռացիոնալիզմը, Խաչիկ Մանուկյանի բիբլիական պատումները, Վառլեն Ալեքսանյանի վերհայեցական դրամատիզմը, Ռոմիկ Սարդարյանի թախծերությունը, Վիոլետ Գրիգորյանի գոյապաշտությունը մասնավոր արժեքի նշումից զատ, իմաստավորվեին բանաստեղծության տեսականացված պատմության ընդհանուր տիրույթում: Սա արդեն արդի հայոց բանաստեղծության գիտությունն ստեղծելու նոր հայացք է, որին պետք է գործնական իրացում տա գրական քննադատությունը:

2004

ԸՆԹԵՐՑՄԱՆ ՀԱՃՈՒՅՔԸ

Վերջին տարիների մտավոր-գրական կյանքի նշանակալից իրադարձություններից է Ավետիք Իսահակյանի վերածնունդը: «Հիշատակարանի», «Աֆորիզմների» շքեզ հատորները, Վիգեն Իսահակյանի «Հայրս» անհամեմատելի հուշագրությունը, Ավիկի «Ավետիք Իսահակյանի գիտական կենսագրության» առաջին հատորը, բանաստեղծի երկերի ակադեմիական բազմահատորյակի առաջին գիրքը, իրոք որ նոր մոլորակներ են գոյավորում ազգային հանճարի հոգևոր տիեզերքում: Երկերի առաջին հատորը, ինչպես նշված է խմբագրական խորհրդի հանձնարարականում, ընդգրկում է «Իսահակյանի կենդանության օրոք տպագրված բանաստեղծությունների համահավաքը»: Բնագրի պատրաստումը, առաջաբանը, վերջաբանը և ծանոթագրություններն աշխատասիրել է Ավիկ Իսահակյանը: Ի դեպ՝ ծանոթագրությունները բնագրային տարբերակների հետ կազմում են շուրջ 250 էջ: Ինչպես տեսնում ենք, Իսահակյանի պոեզիան լրացված է բանաստեղծության գիտությանը, հանգամանք, որ ինձ ազատում է մեկնության բարդությունից, տեսական բանաձևերից ու փիլիսոփայական հղումներից, թողնելով միայն ընթերցման հաճույքը:

*Ամեն գիշեր իմ պարտեզում
Լալկան ուռին, հեզ ուռին
Վշտապոչոր լաց է լինում,
Լաց է լինում իմ ուռին:*

*Եվ սրբում է առավոտու
Կույս արևը նազելի
Հուր ծամերով հեզ ուռենու
Արզունքները բյուրեղի...*

Սա Իսահակյանի առաջին տպագիր բանաստեղծությունն է, պոետական իր հայտը, ուր անհատականության հնչյունը կա և հոգեկան պահի անպարագիծ գրավչությունը: Ակամա դատում ես, թե ինչու՞ տասն և վեց ամյա պատանին աշխարհն ընկալում է լացող ուռենու թախծությամբ, չէ՞ որ կյանքը վայելք ուներ և ռոմանտիկական հա-

սակի երազանք: Պետք չէ որոնել պատճառը, քանզի առավել գեղեցիկը անպատճառ թախծոն է, որպես բնագանցական զգացողություն, որ կենսաբանորեն նախաստեղծ հոգու բաղադրություն է և ճակատագիր: Դա եսի գիտակցումն է՝ որքան տարերային, նույնքան և ներզգայական, որ անկարելից վշտի և ունայն վերջավորության «տխուր երզը» պիտի հղեր դեպի աստղերի հեռուն:

*Անհուն երերից, աստղիկ լուսափայլ,
Երբ դու տեսնում ես մեր ոչնչություն,
Երկրային կյանքի խավարն ու մռայլ,
Ամենդ զոհերի հառաչն ու արյուն,-*

*Նսենանում է հայացքըդ փայլուն,
Ճնշում է և քեզ թախիձ դառնագին,
Դու աղոթում ես և լույս արտասվում.
-Օ՛, նախանշում եմ ես քո արցունքին:*

Ուրեմն դեռ սպասումի հաճույքներ կան և անհայտ ապագա: Աշխարհը նոր է բացում իր գաղտնիքները՝ «դեպի կյանք, թե դեպի մարդիկ», որոնք պայծառ հավատի, ազատության ու վեհության խոհերը պիտի հղեն «հեռավոր ափեր», ուր վշտի ու տառապանքի հուշերը պիտի հնչեն որպես հաղթանակ: Բայց պատրանքը վայրկյանի տևողություն ունի և ներարժեք անհատի ցնորքները բախվում են կոպիտ ու անհրապույր իրականությանը: Կյանքը «գոյության մաքառում է», ուր չկա ծգտում, այլ լոկ «աննպատակ վատնում», չկա նույնիսկ լաց, այլ միայն զավեշտ ու հեշտանք: Երանելի է «ինքնամոռացման չքնաղ երազը» և հոգնության ապաստանը մենավոր անտառնորի լռության մեջ՝ բնության գթոտ հառաչանքներում:

*Ա՛խ, ուռենի վշտիս ընկեր,
Գթուր երկրի հառաչանք.
Սփռիր վերաս դողդոջ սրվեր
Անհույս սրտիս սփոփանք:*

*Ամպեր, երկինք, սիրուն գիշեր,
Լուսնի շողեր ու աստղեր.
Ես տխուր եմ, սփոփեցեք
Մռայլ սիրտս վշտաբեկ:*

Իմ ընթերցումը հակում չունի մոտիվների համակարգման: Ես հետևում եմ բնագրերի ժամանակագրությանը և մոտիվային հատվածները հայտնվում են ժամանակի շարժման մեջ: Իմ ընկալումը տպավորական է և միտում չունի ստուգվելու առկա տեսակետների իմացականությամբ: Իմ տպավորությամբ չափազանցված է սիրո մոտիվը Իսահակյանի պոետական խոհերում: Իրականում դա ածանցյալ է խոհերգության տիեզերական արծազանքներում: Թող բանաստեղծն ասի, թե քնարի բոլոր լարերը խզվեցին և «միայն սիրո լարը մնաց սրտիս անհուն խորքերում», միևնույն է, նա «հիվանդ է երկնքի ցավով», նրա համար նույնարժեք են երգերն ու վերքերը և իր վերքերը կաթիլներն են տիեզերական վերքերի: Միտքը թափառում է «հեռու եզերքում», ու թեև աներևույթ է, բայց գրավիչ են հին-հին դարերի խորհրդավոր ստվերները երկնքի լազուրում: Այդ ստվերներից նա հյուսում է չքնաղ մի աշխարհ, ուր իշխում են Հոգորը, Վեհն ու Գեղեցիկը, և այդ երազ աշխարհում նա օրհներգում է «կյանքի իղեալը», որ ավա՞ղ, ցնդում է երազի հետ, քանզի «Աստված-իղեալը կուռք էր կույր կրքի»: Հույսերը «մարում են աշնան դալուկ տերևների պես» և նա տրվում է հոռետեսական անուրջին:

Իրական աշխարհը և պոետական աշխարհը Իսահակյանի բանաստեղծության հաղորդիչներն են, զուգահեռ հաղորդիչներ, որոնցից երկրորդը իղեալն է, առաջինը՝ նրա բացասումը: Հոգու բռնկումները հայտնվում են հատման կետում: Պատրանքի միֆոլոգիական աշխարհում իրական աշխարհի առարկայությունները սոսկ խորհրդանիշեր են հոգեկան եսի ինքնաբացահայտման համար:

*Անհայր, անորոշ, անչև րենչերով
Զգրում է հոգիս հեռու շար հեռու
Տխուր ու մռայլ ինչպես մշուշ-ծով
Խուլ հեծեծում է աիերի վրա,
Եվ ինչպես երազ - և կա, և չկա...*

Պատրանքը գրեթե հասնում է միստիցիզմի, ուր ներծուլվում են կան ու չկան, իրերը դառնում են թափանցիկ և նյութը ֆիզիկական գոյից վերածում է իրադարձության կազմավորող հերալդիկ հասկացության (Բ. Ռասել): «Տիեզերքի

պերճ հյուսվածքն եմ// Իմ մեջ երկինքն է երգում» և այս բարձունքից աշխարհն իրապես ներկայանում է խորհրդավոր, գունագեղ, և լուսավոր, և ստվերոտ, և գեղեցիկ, և տգեղ, կյանքը վայելքի հրապույր ունի, մահը՝ վերջավորություն, պահը խորհուրդ է հուշում, ժամանակը՝ ունայնություն, մնում է միայն ճշմարտության որոնումը Աստված-Մարդ-Հասարակություն երրորդության հանգույցում:

*Չայնս հնչում է խավարի խորքից,-
Գրթա, հայտնվիր սուրբ ճշմարտություն.
Ես քեզ եմ փնտրել իմ կյանքի շեմքից,
Եվ րեւ, քարացա անհուն րանչանքում:*

Եվ գտնում է ճշմարտությունը՝ գոյության կռվի կերպարանքով՝ «Տեր կամ ստրուկ... լուծ կամ լծկան... մուրճ կամ զնդան պիտի լինես, ճշմարտություն չկա ուրիշ»: Կյանքի պայքարում ըմբոստ ոգին զրկվածներին է հղում Արդարության, Ազատության և Իրավունքի պատգամը, որը սակայն ավելի տպավորիչ է որպես բանաստեղծություն, քան մարտակոչի գաղափար: Եվ այսպես, կենսագրության օրերի հետ քնարական հատվածները տաղաչափում են վերհուշի մտապատկերով և կամ տիեզերական գոյի փիլիսոփայական ինչությամբ: Դա նրա հոգու անտրոհելի ամբողջությունն է, բարդ, անլուծելի հակասություններով և անընդգրկելի տարածականությամբ: Այստեղից էլ ընդվզումը, ռոմանտիկական չարությունը, փախուստի և անորոշության հոգեբանական դեզերումը: Հոգու կեցության ժամանակը լրանում է միայնությամբ, որ նման է ճակատագրի՝ աշխարհը օտար, ինքը օտարված, ընկերն անտարբեր, սերը մերժված, կարոտները հեռու: Միայնության ժամանակի մեջ փոփոխակի ներխուժում են վերելքի ու անկման տեղումները և վերադարձի պահերը նորոգում վաղորդայնի անանց հուշերով:

*Տարիներ հեպո քեզ րեսա նորից,
Միրյս արյասավեց, բայց ժպտացի ես,
Նույն աղջիկն էիր՝ չքնաղ բուրդից,
Հոգուս մրերիմ, հարազատ այնպես:*

*Աչքերդ մեղմիվ հանգչեցին վերաս,
Ես հպարտ ու վես անցա քո մուրով:*

*Շուրջս ծածակվեց լուսեղեն երագ,
Եվ եր ևսյեցի անզուսպ կարոտով...*

Որ ես հաճախակի դիմում եմ մեջբերումների, թելադրված է հողվածիս բնույթով: Ես ընթերցում եմ գիրքը և դա ինքնին վերլուծության եղանակ է: Գիրքը դառնում է թելադրող: Եվ ահա հետաքրքիր հոգեբանական հանգամանքերը թերթում էի գիրքը, ընթերցմանը փոխարինում էր անգիր անտասանությունը և ստացվում էր, որ ես գրեթե անգիր գիտեի Իսահակյանի բանաստեղծությունը: Բայց ուշագրավ է, որ անգիր հիշողությամբ հնարավոր չէ կառուցել վերլուծական համակարգ: Գիրքն է, որ ստեղծում է այն: Կրկնում եմ՝ սա հետաքրքիր հոգեբանական երևույթ է: Եվ վերընթերցումը նոր երանգներ է հայտնաբերում Իսահակյանի բանատողերում: Առաջին պահ ակնհայտ է թվում տաղաչափության ռոմանտիկ ներշնչումը, բայց պատկերային համակարգը բոլորովին այլ է, քան դասական ռոմանտիզմի գաղափարայնությունը: Ավելի խորհրդապաշտ է ներսույզ վերապրումներով և տեսիլային ընկալման երկպալան կառուցվածքով: Հույզը անձնականացվում է այն աստիճանի, որ առարկայությունները սուզվում են զգացմունքի անթափանց անձավներում:

*Ես գիտեմ, գիտեմ, որ կյանքիս շենքից
Խոր փառապանքն է ինչ բաժին ընկել,
Եվ թե առանց վիշտի և թույնի, և բախիժ
Անկարելի է անհունը գրկել:*

*Թող վիշտս լինի անեզր ու հավերժ,
Ես չեմ երկնչում դժխեմ փանջանքից,
Միայն թե մնա հավատս անեղծ,
Թե դեպի միտքը և թե դեպի ինչ:*

*Եվ առագաստներս ես լայն կբացեմ,
Կըլոդամ վերև՝ հոսանքին ընդդեմ,
Այրված հոգուցս նոր խոսքեր կըլտամ,
Ինչպես բյուրեղներ մաքուր ու վսեմ...*

Որ Իսահակյանը բնաշխարհիկ բանաստեղծ է, որ նրա պոեզիայի աշխարհագրության հուշիկներն են Արարատը, Սևանը, Արագածը, Բինգյուլը, Անին և այլ մասունքներ և որ

նրա բարբառը հնչում է ազգային բանահյուսական դարձվածքներով, միանգամայն ակներև է: Բայց դիտելի է նաև, որ նրա պոեզիայում սոցիալական ժամանակն ու պատմության ժամանակագրությունը վերացարկված են տիեզերական անհայտության բանաձևերով և այստեղ է Իսահակյանի առեղծվածը, նրա մտածողության միջոլոգիական արխետիպը: Հոգու տիեզերական բացատներում բանաստեղծն աշխարհիկ կյանքի օազիսներ կստեղծի, կփարվի հայրենի չքնաղ եզերքին՝ հոգու գանձերը նվիրաբերելով նրա հավերժական գոյությանը, հայրուկի երգեր կծոնի Նեմրուք սարի Աղբյուր Սերոբին, խունկ կծխի սիրած աղջկա հեռապատկերի առաջ, աղոթք կհղի բնությանը՝ նրա «գեղասքանչ հրաշքներով» լեցնելու սրտի դատարկությունը, «տիեզերական զանգի ղողանջներով» կբացի իր թևերը և որպես մարգարե «հոգու հարության լույսը» կավետի մուր մարդկությանը և սակայն հույսերը կմարի ունայն վերջավորության հոռետեսական անդարձությամբ՝ «Հույսերս մարամ, հույզերս մարամ», «Սիրտս մեռեր է ծանր դարդիս տակ», «Օրերս տրտում, սև է անցնում», «Ոլոր ու մուր, հեռու շատ հեռու// Ուղիս է գնում- անծայր, անհատնում», «Հոգիս մռայլ է մրրիկի նման», «Ախ կյանքս թոշնեց և ցնորքներս// Գնացին աշնան հավքերի նման», «Ինչ որ ունեի անդարձ գնացին»: Բայց անդարձությունը իր սահմանն ունի, քանզի անսահման են ժամանակն ու տարածությունը, որ կարծագանքի ներշնչման պահը Ջորդանո Բրունոյի հայտնությամբ՝ «Անսահմանություն, քո տության մեջ է իմ տությունը»:

*Եվ փհեզերական խորությունների
Անճառ վայրերում հոգիս սավառնեց,
Եվ խորախորհուրդ վեհ գաղտնիքների
Անխոս բարբառին լուռ ունկնդրեց:*

*Եվ փեսա նրա ափերը անձիր,
Անսահմանության սարսափն ահավոր,
Աւրդի քարավաճակներ, բույլեր ցանուցիր,
Ուժերի հախտուն հոթնանքը հրզոր:*

*Եվ երկյուղային հոգիս հաղորդվեց
Հավիտենության խոհերին վրսեմ,*

*Աննահ էուրյան հալվեց ու շուվեց
Ինչպես մի հնչյուն, հյուլե մի նըսեմ:*

Անսահմանության ու հավիտենության ուղեծիրը կենսագրական իր հետագիծն ունի, որ վերհիշելն անգամ սարդափեշի է՝ ոլոր-մոլոր-ճամփաներ, երազ և անեացում, մերժում ու տառապանք, մահ ու գերեզման և գրեթե դարձի ոչ մի արահետ: Եվ ահա հայտնությունը՝ Անսահմանության ու Հավերժության հանգրվանը: Այլևս ինչ վերադարձ դեպի էմպիրիկ աշխարհը, ուր ամեն բան օտար է ու անարգված:

Բայց շարունակենք ընթերցումը: Ահա 1905-ին գրած բանաստեղծությունը՝ Նիցշեի բնաբանով՝ «Մի գնա մարդկանց մոտ... Գնա անապատ գազանների մոտ»: «Անապատ գնա - Սիրիո վագրերին // Եվ այրվիր անմահ արևի սիրով», քանզի մարդիկ գծուծ են, նանիր, նենգամիտ ու դավաճան, իսկ աշխարհը՝ «Նյութին միշտ գերի, ազահ ստության»: Սակայն սա սկիզբ չէ, այլ շարունակություն: Նիցշեն կար իր վաղ մտավոր արթնացումներում, արդեն խորհրդանշելով անապատի ու հողատեսության մի ետընթաց մոտիվ: Բայց ոչ անխառն ու միագիծ: Տերյանի քնարական շարքերում զգացմունքի պատմությունը ներդաշնակ է, համաչափ ու տրամաբանված: Այլ է Իսահակյանը՝ անհանգիստ, հակասական, իրարամերժ, ալեկոծ, կտրտված ու տարերային: Իսահակյանի պոեզիան ենթակա չէ շարային համակարգի, բայց քննելի է կառուցվածքային խորհրդանիշների համակարգմամբ, ինչպես, օրինակ, քարավան-անապատ մտապատկերը՝ «Մենակ շրջում է գունաթափ լուսին Մուգ անապատում», «Լուռ անապատը խոր գաղտնիքներով», «Եվ ես ապատում և անապատում Լուռ թափառում եմ», «Ու օրերիս քարավանը տխուր տրտում», «Դեպի անապատ հողմը կը սուրա», «Եվ անապատից հեռու ծովերից», «Անապատում միրաժի մեջ մի բեղվին», «Ես կուզեի արևառ անապատի ամայի», և այսպես օրեր, տարիներ՝ մինչև Եսի հաղթանակը գոյութենականի հանդեպ.

*Ինչ համար չկա այլևս գաղտնիք
Եվ աշխարհն անհուն նպարակ չունի:*

*Ողջը երազ է, ողջը՝ ներապրում,
Եվ աշխարհն իրոք չունի գոյություն:*

*Ես, միայն ես կամ, և ուրիշ ոչ ոք,
Երջանկությունը ակնբարձ է լուկ:*

Սա 1911 թվականն է: Աշխարհը չի նորոգվել ոչնչով: Ամենագրավիչը բնության պարզևն է՝ որդու ծնունդը և ինքն արդեն հայր էր: Զուգադիպություն է, թե մի այլ բան, բայց ինչ-որ ներանձնական հաշտություն է զգացվում բանաստեղծի պահվածքում, որպես թե ինչ կարող ես անել, երբ աշխարհն իր օրենքներին ունի և անճառելի է բացարձակ ոգին.

*Հոգնել եմ արդեն ես շար սիրելուց,
Ես կուզեմ հանգչել կույս-անապատում.
Ես շար արելուց զգվել եմ արդեն՝
-Եվ էլ չեմ սիրում, և էլ չեմ արում...*

Մեղմանում են բնության տարերքները, հոգու արծազանքներում լսելի են դառնում մանկական թոթովանքները, իր մեջ բեկելով բանաստեղծի սրտի բախումներն ու աշխարհիկ հաճույքները՝ «Իմ անուշ մանկիկ, իմ սիրուն մանկիկ // Մի դիպչիր սրտիս փշրվում է նա»: Բնությունը մեղմանում է, քամու տխուր հառաչանքները տեղի են տալիս հայրենի եզերքի մտերիմ գույներին, և աշխարհը դառնում է պարզ ու հասկանալի՝ «Երեկ ես էի, Այսօր երեխաս»: Սրտի այս զեղումներն ավարտվում են 1917-ի հոկտեմբերին գրած «Կտակ» բանաստեղծությամբ: Այստեղ ուշագրավը փիլիսոփայական պատգամներն են, որոնց իմաստով բանաստեղծը կառուցում է բարոյական դասերը: Դրանք երեքն են՝ «Կյանքն է ամպի փախչող ստվեր, վայրկյանն է միշտ տիրական», «Բախտի կռանը կամքն է թեև, բայց դիպվածն է տիրական», «Զգացմունքն է գերիշխանը, խելքը նրա լուկ ծառան»: Բարոյական պատվիրանները լուսավոր են ու մարդասիրական, որոնք ճշմարտություն են հաստատում հակադարձ բացասումներով և ավարտվում դաժան խորհրդով՝ «Ինձ կթաղես անհայտ մի տեղ, աննշան, Որ չիմանան, մարդիկ չգան՝ շիրմիս քարը գողանան»:

Սա վաղ շրջանի պեսիմիզմի փիլիսոփայությունը չէ, այլ նրա հոգեկան վիճակը՝ ազգային եղեռնի և պատերազմի արհավիրքների մղձավանջում: Հայրենի եզերքը, որ անցյալի հուշերում կարոտի դյուբակական հրապույր ուներ՝ «Հայ-

րենի աղբյուր, երգերս վճիտ, Գյուսել կուգայի Բյուրեղ կարկաչիդ», այժմ դարձել է «Ավար, ավեր, Արյուն, արյուն, Անհուն ցավեր»: Վշտի ողբերգական մորմոքները լուռ վերապրումներ են, քանզի արդեն անիմաստ է դիմագրավումը: Խուլ հառաչն է լսվում հեռվից, հայոց դաշտերում «դարերի դժխեն ոսոխը» նյութում էր վեհ գաղափարների ու անարատ զոհերի նախճիրը.

*Խուլան մնացիք՝ անրեր, ամայի,
Ակուններիդ մեջ մորթեց մանկալին,
Մանուկ հուրադին, անխոնջ ամուլին
Դարերի դշխեն ոսոխն ամեհի:*

Թող թռչունները չավետեն գարնան գալը, և չհանդգնեն երգել իրենց տարփանքների անհոգ երգը՝ մորթված մանուկների նշխարների փոշու վրա: Կար ժամանակ, երբ հավքերը գարուններ էին ավետում սրտագին երգով: Այժմ արդեն նանրացած հոգուն անհասկանալի է նրանց երագի լեզուն, իսկ երբ չկա ոչ աստղ, ոչ երագ, և ծյունն է ծածկել նահատակների անթաղ ոսկորները, ուրեմն անդարձ են թե երագ, թե երգ.

*Եվ միրճվում են անւրառում իսավար,
Չեն տեսնում գրկել դարչի արահեր,
Տերևների պես ծեծված, հողմավար,
Գնում են կորչին տերևների հեր...*

*Եվ մահվան հսկողնայ կանգնել են սհա,
Չեռքով են անում, կանչում են թող գա...*

Եվ այնուամենայնիվ գտնում է «դարձի արահետը»: 1921-ին Իսահակյանը գրում է «Հայաստանին» բանաստեղծությունը: Սա նոր հայրենիքի առաջին ներբողականներից է, հայրենիք, որ արդեն անուն է, երկիր ու աշխարհամաս.

*Արդարախոս ու մեծասքանչ քո հին լեզվով օրհներգված,
Լուսավորչի լույս կանթեղով երկինքներդ լուսերանգված,
Անճառելի ու դարերի տանջանքներով հոգիացած,
Հրաշափառ քո Հարությունք՝ նորամանուկ իմ Հայաստան:*

Այստեղ արդեն լսելի է ծայն հայրենականի վերադարձի կանչը: Մինչև 1926 թվականը Իսահակյանը գրում է ևս մի քանի ներբող հայրենիքին, իսկ վերադարձին հայրենի

ծխանի խնկաբույր արբեցումի մեջ վերապրում հինավուրց օջախի երանության հեքիաթը.

*Հայրենի հողի վրա եմ նորից,
Նորից մանկական աչքով տեսնում եմ՝
Հավերժից դիտող աստղերն հրեղեն,
Հրաշք է դառնում աշխարհ ինչ նորից...*

*Վառվել է նորից օջախն հինավուրց,
Ելնում է ծուխը անուշ խնկի պես,
Խոսում են մերոնք... բայց ննջում եմ ես,
Հոգիս պարտուրած հեքիաթ ու անուրջ:*

*Ոչինչ չեմ տեսնում այս ծիփից ավել,
Ոչինչ դարարկված այս մերկ աշխարհում,
Ոչ կին երագած, պանծալի անուն,
Ոչ գանձ աշխարհի- այս ծիփից ավել:*

Հայտնությունը գրավիչ է, բայց երագի ու մեկուսացման երկվությունը՝ կենսագրությամբ վիճակված ճակատագիր՝ «այս աշխարհը անմիտ խաղ է ու երագ»: Գոգու անծավներում վերստին արթնանում է մոռացումի թախիժը՝ «Ասում են թե դու այնպես, Սոռացել ես ինձ այնպես», որ մշտապես նորոգվում է վերիուշի պատրանքով՝ «Մի մրահոն աղջիկ տեսա Ռիալտոյի կամուրջին», կամ ռոմանտիկ վերացությամբ չափում վայրկյանի ու հավերժության միստիկ անեզրությունը՝ «Արարատի ծեր կատարին Դար է թառել վայրկյանի պես ու անցել»:

1935 թվականի ապրիլից մինչև 1939-ի օգոստոսը, ավելի քան չորս տարի, Իսահակյանը չի տպագրել որ մի բանաստեղծություն: Կարծես անլուր էր դարձել սֆինքսի հարցումին՝ «կյանքի ու մահվան» և իր էության առեղծվածի մասին, որի պատասխանը պիտի լիներ «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» պատմափիլիսոփայական ասքը և որը հայոց պատմության վերարժեքավորման նախերգանքը եղավ կոմունիստա/կան իմպերիայի գաղափարական փականքներում:

Բայց սֆինքսը մնում է անդրդվելի. նրա մոգական լռության մեջ, բանաստեղծը ներգգայում է Եսի տիեզերական ինքնագիտակցումը: Միֆական այս կեցվածքում նա արծազանքում է էմպիրիկ կյանքի էմպիրիկ իրադարձություններ-

րին, «Մարտակոչ» է հղում երկրորդ արխարհամարտի զինվորներին, արհավիրքի օրերի մղձավանջը ամոքում թռչունների երգի «մաքուր հույզերի գեղգեղանքով», նորոգում է հայ ճարտարապետական հանճարը, որ իր երկնախոհ գմբեթներով, խրոխտ կամարներով ըմբոստ ու անաստ մնաց «բռնակալների չարության ընդդեմ» և իր ամուր պարիսպներով պաշտպանեց «մեր ստեղծագործ ոգու հանճարը», ապա և հաղթանակի օրվա բանաստեղծությամբ օրհներգում ողջերի ու մեռածների հիշատակը: Երկրայինն արդեն ապառել էր իրեն և հոգին ձգտում է դեպի նիրվանան.

*Ես ապրում եմ մեկ-մեկավոր
Այս լռակիսր անրատում
Իմ հյուղակն է թավուրի մեջ,
Ուր երգում է ջիկն առուն:*

*Ես խորհում եմ ներսնչնացած
Լռության մեջ գերակորր,
Հոգիս զվարթ, սիրտս հանգիս,
Չեթծ կրքերիզ բռնավոր:*

*Եվ բնության ծիրերից դուրս,
Անհունի մեջ անուրջի,
Ես ապրում եմ հավերժաբար
Առանց վշտի ու տենչի:*

Ես ավարտեցի իմ ընթերցումը: Դա մի փորձ էր ուրվագծելու Իսահակյանի հոգու բռնկումները «լալկան ուռուց» մինչև Նիրվանա՝ մինչև իր տիեզերական Եսի հանգրվանը: Դա և սկիզբ էր և ավարտ՝ վայրկյանից մինչև «ամեն ինչ ունայն երազ-անցավորի» հավերժականը, մինչև արտատիեզերական ազատության ցնորքը.

*Տիեզերքի սահմաններից դուրս գայի,
Ժամանակից, օրենքներից բնության
Անչարվեի, հեռանալի փախչեի:
Ուժի-նյութի, կյանքի-մահի հարցերից
Ազատվեի, ազատություն շնչեի...*

2004

Ենթադրում էի, թե քննադատությունը չէր հապաղի անդրադառնալու գրական մի նորահայտ երևույթի, որը ոճի ինքնատիպությամբ առանձնանում է արդի հայ գեղարվեստական արձակի համապատկերում: Այնինչ ոչ միայն մնաց անարձագանք, այլև նույնիսկ չհիշատակվեց գրական ասուլիսների անվանացանկում: Նկատի ունեմ Վահրամ Մարտիրոսյանի «Հանուն խաչի ծպտվածները» պատմավեպը, որ նախ տպագրվել է «Առավոտի» 2001 թվականի թերթոցներում և ապա լույս տեսել առանձին գրքով: Հակված եմ պատճառը վերագրելու վեպի պարականոն ձևույթին՝ ի՞նչ վեպ է, առավել ևս պատմական վեպ, առանց սյուժեի, առանց գլխավոր հերոսի (ավելի ստույգ՝ առհասարակ առանց հերոսի) և որ էական է՝ առանց պատմության լույսերն ու ստվերները (դավաճան ու հայրենասեր) սահմանագծող գաղափարական ավանդույթի: Իսկ առանց այդ առարկայական հատկանիշների, իրոք որ, դժվար է համակարգել վեպի կառուցվածքային միավորները:

«Պատմությունը պատմում են և ոչ թե բացատրում» (Ժորժի Ամադու), ասույթը գիտակցելի է ոչ միայն իբրև հետազոտական մեթոդ, այլև որպես գեղագիտական հասկացություն, պատկերացում, ընկալման եղանակ: Այստեղ արդեն սյուժեն ոչ թե «կերպարի զարգացման պատմությունն է», ըստ ավանդական բանաձևի, այլ պատմությունն իբրև ընթացք, շարժում, ժամանակ: Այստեղ է Վահրամ Մարտիրոսյանի հայտնությունը: Նա պատմում է պատմությունը և «պատմության սյուժեի» ատաղծ ունենալով Ուռհայեցու «Ժամանակագրությունը», այն փոխաձևում է վեպի, ուր գրողն ու ժամանակագիրը համարժեք են և անգամ նույնանում են ժամանակագրի մկրտության ավազանի անունով՝ «Վահրամ, Վահրամ Մարտիրոսյան, ի՞նչ արեցիր»:

«Հանուն խաչի ծպտվածները» իմաստասիրական վեպ է: Մարտիրոսյանը պատմությունն ընկալում է որպես մշակույթ: Թերևս բարդ հասկացություն է սա և կարելի է գիտակցել բնազանցորեն, սակայն էապես նոր հայացք է, որ

հակված է բացահայտելու ոչ թե պատմության ֆիզիկան, այլ՝ նրա փիլիսոփայությունը: Այս հանգամանքն էապես փոխակերպում է պատմության բնանկարը՝ ոչ թե հերոսներն են շարժման մեջ դնում պատմությունը, այլ պատմությունն է գործողության մղում հերոսներին: Սուբյեկտի և օբյեկտի նման սուբլիմացիան ուրույն գույներ է հաղորդում պատմության բնանկարին, երբ պատկերվում է ոչ թե պատմության սուբյեկտի, այլ՝ մասնավոր անձի տեսանկյունով: Ժամանակագիրը, որ սոցիալական դրությամբ մասնավոր անձ է, բայց իմաստասեր, իր հայացքի մեջ բեկում է ժամանակի իրադարձությունները, դեպքերի ու դեմքերի կերպն ու շարժումը և, ստուգելով այն, ազգային ու համաշխարհային երևելի մտածողների իմաստուն ասույթներով, գեղարվեստը ներհյուսում է գիտությանը, ձև տալով պատմության էսթետիզացիային, ուր արտակարգ հմայք են ստանում հուշերի մանրակերտ սյուժեները: Դա ինքը Վահրամ Մարտիրոսյանն է՝ գիտելիքների գրեթե անսպառ իմացությամբ, պատմության ոգու, բարքերի, պատկերացումների, ծիսական արարողությունների, կենցաղի ու աշխարհայեցողության՝ հաճախ զարմանք հարուցող մանրամասների նկարագրությամբ:

Վեպի ժամանակը 12-րդ դարի Կիլիկիան է: Պատմությունը Մերձավոր Արևելքում էթնիկական տեղաշարժերի մի անօրինակ քարտեզ էր գծագրում: Կենսական տարածքներ նվաճելու համար երկրամասում ասպատականում էին թուրք-սելջուկյան ցեղախմբերը, Փրկչի գերեզմանն ազատագրելու առաքելությունն էին իրագործում խաչակիր ասպետները, իսկ հոգեվարք ապրող Բյուզանդիան ճիգեր էր գործադրում դիմագրավելու կայսրության փլուզմանը: Մեծ Հայքում կործանվել էր Բագրատունիների թագավորությունը և Կիլիկիայում կազմակերպվող իշխանական տները ձգտում էին «Նոր Բաբելոնի» խառնակությունից դուրս բերել հայոց պետականության գաղափարը: Նախօրեի անորոշ հանգամանքներում ծագում էր ժամանակի դիլեման՝ ի՞նչ է հուշում ուժերի դասավորությունը և ո՞վ էր իրավացի՝ թու՞րքը, խաչակի՞րը, թե՞ Բյուզանդիան: Չկար ետադարձ հայացք, և հանգամանքներն այլ կերպ են ընկալում Թորոս և

Լևոն Ռուբինյանների իշխանական տներում: Վահկա իշխան Թորոս Ռուբենին ողջախոհության է կոչում Լևոնին, թե իզուր է դրժել թուրք Բալակի հետ հաշտության պայմանագիրը և ապավինել խաչակիրներին, որոնք վատությամբ հատուցեցին հայերի բարեգթությանը և նախանձի մղումով դեպի հայոց հողերը, անխնա կողոպտեցին նրանց բերքն ու բարիքը: «Խաչակիրներն արեցին չլսված-չտեսնված բաներ» և տեսանք, թե «ինչ պտուղ են ֆրանկները և ինչքան տարբեր են, երբ մուրալու են գալիս և երբ իրենք դառնում են տեր ու տիրական»: Ապա, նաև, թե Կիլիկիան այսօր միակ հայկական իշխանությունն է աշխարհում, որի համար պարտական ենք Բյուզանդիայի հովանուն: «Իմ եղբայր Լևոն, եկ միասին գործենք խաչակիրների դեմ, նրանք թուլացած են, պահը հարմար է, որ բերդեր ու քաղաքներ խլենք»:

Այստեղ ուշադրության արժանի մի հանգամանք կա, որ հասկանալի է դարձնում երկրամասի պատմական տեղաշարժերի իմաստը: «Երկիրը, որտեղ մենք ապրում ենք, - ասում է Լևոնը, - Հայաստանը չէ՝ մեր հայրենիքը չէ: Եթե անարդար վարվենք, հայերն այստեղից էլ կգնան...»: Այսինքն՝ բացառվում է պատմական իրավունքի բարոյահոգեբանական գործոնը և մյուս ուժերը՝ խաչակիրները, թուրքը թե բյուզանդացին, նույնպես գործում են, այսպես ասած, իրավական նույն դաշտում: Արդեն կարելի է ենթադրել, թե ֆիզիկական, կամային, դիվանագիտական ինչպիսի լարումներ էին նախորդել Կիլիկիայի պետության ստեղծմանը: Բավական է ասել, որ մինչև խաչակիրների հայտնվելը «քսանհինգ տարի անօրեններին դիմակայում էին միայն հայկական իշխանությունները, որ գոյանում էին անըմբռնելի հանդգնությամբ և ոչնչանում օրինաչափորեն՝ գերակշիռ ուժի ճնշման ներքո»:

Պատասխան նամակում Բեհեսնի իշխանը հակադարձում է իրերի տրամաբանությունը՝ վկայակոչելով հունադավան Բյուզանդիայի նենգամտությունը՝ Գագիկ թագավորի դավադիր սպանությամբ կործանելու Բագրատունիների թագավորությունը. «խորամանկ հոռոմի» ստոր ձգտումը՝ պառակտելու հայոց իշխանական տների միությունը, իսկ թուրքերի վանդալային խժժությունները հայոց գավառներ

րում վեր էին ամեն կարգի երևակայությունից: «Ինչ վերաբերվում է ֆրանկներին, ես նրանց կշարունակեմ օգնել», քանզի եթե խաչակիրները չլինեին, «սելջուկ-թուրքերն արդեն կլանած կլինեին մեր երկիրը»: Եվ ամենաողբերագականը նամակի վերջում. «Ո՛վ իշխանաց իշխան, չեմ անդրադառնա սպառնալիքներիդ, թե կզրկես ինձ մեր հոր սահմանած ժառանգությունից: Համարենք, որ չես գրել: Հակառակ պարագայում պատերազմ կլինի մեր միջև՝ հուրախություն հայոց թշնամիների, իսկ ես ստիպված սրիս ուժը կփորձեմ այնտեղ, որտեղ պետք է եղբայրական անձնվիրությունս ապացուցեի»:

Գրողը վերապահությամբ չի մեկնաբանում իրարամերժ հայացքների կողմնորոշումը, նրա ինտուիցիան ճիշտ է ընկալում պատմության անգիտակից ու անկռահելի բնագղը: Հանգամանքների իրական կացությամբ երկուստեք իրավացի են յուրովի, բայց ճշմարտությունը թաքնված է երկուսի արանքում, ինչ-որ տեղ, դրսում, անկապակից իրերի ենթագիտակցության մեջ: Ու թերևս միայն պատմության ժամանակագրի ենթագիտակցությամբ է տեսանելի Հովհաննես Կոզեռնի տեսիլքը, թե «իշխաններն ու դատավորներն ավելի պոռնկասեր, քան աստվածասեր կլինեն... կաշառք ստանալով՝ դատարանում կյուրեն աղքատի իրավունքը», Քրիստոսը խոր վերք կստանա անարժան քահանաներից՝ ավելի քան չարչարանքի և խաչելության ժամանակ: Ապա հիշեցնում է «հայոց բոլոր ազգերի» միաբանության պատմահոր խորհուրդը, գուցե թե «սուրբ մարդու ոսկեբառ խոսքերը հաշտեցնեին Ռուբինյան եղբայրներին»: Այսպես ամեն բան սուզվում է անորոշության մեջ, և միայն ճակատագրի քմայքին է հայտնի, թե ժամանակ հետո ինչ հրաշքով և ինչպես պիտի կայանար Կիլիկիայի հայոց թագավորությունը:

Վեպն ավարտվում է Խարբերդի գրավման արկածային գործողությամբ: Խարբերդի գրոհը նկարագրում է նաև Ուռ-հայեցին իր «ժամանակագրության» մեջ, սակայն առանց իր մասնակցության: Մարտիրոսյանը նրան մասնակից է դարձնում բերդի գրավման արարողությանը և անորոշության մեջ սուզում նրա ճակատագիրը: Վիպական տեսակե-

տից նման հարմարեցումը հնարավոր է գեղարվեստական պայմանականությամբ: Անդարծության նախազգացումով տեր Սատթեսուը ափսոսանք է արտահայտում «մատյանը կիսատ թողնելու համար», և հրաժեշտի մաղթանք հղում հետնորդներին, որ բառացի առնված է «ժամանակագրության» երրորդ մասի առաջաբանից. «Քանզի ինչպես անցավոր են տարիներն ու ժամանակը, անցավոր են և նրա ստեղծողները և ինչպես մշտնջենավոր են հանդերձյալները, անվախճան են և մարդկային սերունդները: Երանի նրանց, ովքեր մասնակից կլինեն հանդերձյալ ուրախություններին, երանի նրանց, ովքեր կճաշեն Աստծո արքայության մեջ»:

«Հանուն խաչի ծպտվածները» վեպը բաղկացած է հարյուր հուշապատումից, որոնցից յուրաքանչյուրը կարծես մի բանաստեղծություն է, բանահյուսական մի զրույց: Գրողը լրացնում է այն Գրիգոր Երեցի և Սմբատ սպարապետի հիշատակարաններից առնված երկու հատվածով, որոնք որպես վերջաբան ավարտի են հասցնում «պատմության սյուժեն»՝ ընդհուպ մինչև Լևոն թագավորի գահակալությունը Կիլիկիայում:

Սատթեսուը վեպում այսպիսի մի գաղափար է արտահայտում. «Ոչ մի հայ իշխանավոր դեռ չէր շահել՝ եկեղեցուն ընդդիմանալով. ի վերջո նրանք լոկ արարքներ են գործում, իսկ պատմություն դառնում է այն, ինչ մենք՝ հոգևորականներս ենք արժանացնում զրի հիշատակության»: Սա էական նկատում է վեպի կառուցվածքը բացահայտելու տեսակետից և հենց այստեղ է վիպողի կերպարի երկփեղկվածությունը: Նա ոչ միայն պատմող-ժամանակագիր է, այլ նաև զրական կերպար: Սա որոշ իմաստով հոգեբանորեն կաշկանդում է վեպի պարագծերի բացահայտմանը, կերպարի անձնավորման և ժամանակագրի զուտ դիտորդային կեցվածքի խաչաձևմամբ: Ուստի ես պիտի տրոհեմ կերպարի ամբողջությունը մասնավոր անձի և ժամանակագրի միջև, բացահայտելու համար պատմության բնականորեն այն շերտերը, որ վիպական սյուժեի ոլորտն է առնում մասնավոր անձը: Ուրեմն, ամեն մի եղելություն չէ, որ պետություն է, մարդիկ նաև արարքներ են գործում, որ

դուրս է պատմությունից, սակայն գունավորում է կյանքը, իմաստ տալիս մարդկային գոյությանը: Ժամանակագրության հերոսները պատմություն են ստեղծում (Թորոս, Լևոն, Ռուբեն, Բալդուին, Ժուլիեն, Բալակ), մասնավոր անձինք բանահյուսում են աշխարհիկ զգացողությունների անկրկնելի հեքիաթը (զինվորի կին Եսթերը, Մուշից գաղթած Մարգար Ժերունին, դարբին Մինասը, կարգալուծ քահանա Կյուրեղը, պարանահյուս Յովակիմը): Ես ուշադրություն են հատկացնում այս փաստին, ասելու համար, որ Մարտիրոսյանը որոշակի նորոյթ է գծում հայ պատմավեպի համակարգում: Առանց վարանելու կարելի է ասել, որ գեղջկական ընտանիքի պատկերը նախօրինակը չունի հայ պատմավեպում՝ սկեսրայր, այր, կին, աղջիկ, որդի՝ կենցաղային առօրյա հարաբերություններում, հոգսերի, ապրումների, զգացմունքների բնական, մտերիմ գեղումների գրավիչ մթնոլորտում: Այս տեսակետից հատկապես առանձնանում է տեր Մատթեոսի ընտանեկան կենցաղի պատկերը: «Նա մի քիչ էլ ետ գնաց ծնկաչոք, քանի որ յուրը գալիս էր դեպի իրեն, և գիշերանոցը վեր քաշեց մինչև ազդրերի կեսը... աչքերս մեխվում էին ոտքերի սպիտակությանն ու գիշերանոցի բացվածքին... ոսկեգույն լճակը շոջանցեցի, մոտեցա նրան ու թևատակերից բռնելով բարձրացրի: Չհասկանալով ինչու են գործից կտրում, դիմադրում էր, բայց հետո կռահեց ու քրթմնջալով, թե բարիքը կորչում է, յուրի կճուճը դրեց թարեքին ու եկավ»: Սա պատմության նոր ընթերցում է, պատմության բնականորեն նոր ընկալում: Միջնադարյան նովելի մի գրավիչ սյուժե է Մատթեոսի և Ստեֆանիի սիրո արկածը: «Ի՞նչ բան է սերը, տեր հայր»: «Սերն առ Աստված, քույր»: «Ո՛հ, մարդկանց միջև, ավելի ճիշտ՝ տղամարդու և կնոջ»: «Պողոս առաքյալն ասում է՝...«այրեր, սիրեցեք ձեր կնոջը, ինչպես որ Քրիստոս սիրեց եկեղեցին, ու իր անձը մատնեց նրա համար»: «Բայց ամեն տղամարդ կարո՞ղ է սիրել կնոջը, ինչպես որ Քրիստոսը եկեղեցին սիրեց»: «Իսկ ուրիշ ի՞նչ պետք է ամեն տղամարդիկ ու կանայք»: Այս տարաշխարհիկ երկխոսությունը արձագանքն է մարմնական այն զգացողությունների, որ արդեն արթնացել էր նրանց բնագոյներում: Մտածելն անգամ մեղք է և քա-

հանան մխիթարում է իրեն, թե «ամեն ինչ կատարվել է կամ քիցս անկախ, սրտով և մտքով չէ, որ ցանկացել էի Ստեֆանիին»: Եվ ապաշխարելու համար որոշում է «երեք շաբաթ այծի մազից քուրք կրել պարեգոտին» ու բազմիցս կրկնել աղոթքի սաղմոսները: Բայց հեշտ չէ և դյուրին չէ զսպել մարմնի ենթակայությունը հոգու մաքրությանը և ինքնաբերաբար, անդիմադիր հաճույքով տեղի է ունենում մերկության, տրվելու, ընծայաբերման վայելքը, որ նման է բանաստեղծության: «Ես զցեցի նրան խոտերին ու համբուրեցի բերանը: Յետո շորերը հանեցի, ինքս էլ համարյա լրիվ մերկացա ու գրկեցի մարմինը: Սեղմում էի ինձ ավելի ու ավելի ուժեղ, մինչև մեղմ ասաց. «Մատե, կամաց»: Ես բարձր հառաչ արձակեցի, համբուրեցի ուսերը, կուծքը, հետո բացեցի ոտքերը...»: Աշխարհիկ այս վայելքին բնությունն արձագանքում է տաղերգությամբ՝ «Վեր կաց ըզնա պագե, նա պագն անուշ էր... Պագն անուշ էր, պագն անուշ, Քանց նուշն անուշ էր...»: Ասեմ, որ Ստեֆանիի սյուժեն ձգվում է վեպի գրեթե ամբողջ բնագրում և առիթ է տալիս վերլուծելու մարդկային բնության առեղծվածները մեղքի ու քավության իրարամերժ հանգույցներում: Երկվության այս տառապանքն է վերապրում տեր Մատթեոսը. «Ճիշտ է, այդ թույլ, ակամա զգացումները ես ճնշել էի բանականությամբ...բայց դա չէ՞ր նշանակում, որ կային սատանաներ, նրանց թվում և ես, որ չզիտակցելով են չարը կրում: Գուցե այդպիսիք ավելի շատ են, քան սովորական սատանաները: Այլապես՝ ոչ ոք նզովից արմատի անունից չի խոսում, ում հարցնես՝ աստվածավախ է, ճանաչում և ցանկանում է բարին, բայց չարիքը... հեղեղել է աշխարհը»: Մեղքի զգացումը հետապնդում է նրան, փորձում է վանել իրեն գիշերների անպարկեշտ մեղքերից, «մինչդեռ կար մեկը՝ սատանան, որ ինձ տիրոջ հովանուց զրկված կարծելով, արդեն ստվերս էր դարձել, հետապնդում էր ինձ...»: Արդեն հեզմանք են արձագանքում սաղմոսների ապաշխարիկ երանհները, իսկ փրկության միակ ելքը՝ թերևս ճգնել քարանձավում կամ ծառայել բորոտներին: Բայց արարչության խորհուրդներն անքննելի են, մարմնի բնույթը ստեղծողին հայտնի: Եվ թե գործում է մեղքը, ուրեմն արդարամիտ է և թողու-

թյունը: Եվ երբ ճակատագիրը անդարձություն է գուշակում և ունայն ու անցավոր է ներկայանում ամեն բան, հայտնվում է Ստեֆանիի տեսիլքը և տեր Մատթեոսը «խղճի խայթ զգալու փոխարեն» սրտի խորքից լսում է «լավ եմ արել, լավ եմ արել» արձագանքը:

Պատմության բնանկարն իր լայն հասկացությամբ ոչ միայն սոցիալական կեցություն է, այլև հոգևոր կենսոլորտ և կենցաղավարության արվեստ՝ ծեսերի, հավատալիքների, գուշակության, հմայության, ճակատագրի ու հեքիաթի միֆոլոգիական պատկերացում: Էթնիկական խմբի համակեցությունը շփման մեջ է դնում տարբեր քաղաքակրթություններ, որոնք ուրույն երանգ են տալիս երկրամասի հոգևոր կենսոլորտին: Բեհեսնիի պալատական խրախճանքը մի իսկական տոնահանդես էր, ուր գուսանների հայկական, ասորական ու հունկան նվագները միջնորդվում են արևելյան ու ֆրանկական սիրավեպերով: Հայ գուսանները երգում են Սանասարի ու Բաղդասարի վեպը՝ Եգիպտոսի Մըսը քաղաքի Իսմիլ խաթունի սիրո հրավերով. լատին կրոնավորը պատմում է խաչակիր ասպետներին գովորդող «Երուսաղեմի երգը». ապա հնչում է «Տղայի և աղջկա պատմությունը»՝ սյուժեի հեքիաթային անցումներով, նույն հանգով նաև «Փահլուլ թագավորի պատմությունը», «Տրիստանի և Իզոլդայի» սիրավեպը և այլն: Վերջապես նաև հետաքրքիր զրույցներ Վասիլիկոնից, «Ասք Բանու հիլալ ցեղի մասին» սուրահը Անթարի պատմությունից, որ բանաստեղծել է արաբ մեծ իմաստուն Աբու-ալ-Մահարին՝ նույնքան անվերջ ու անսկիզբ, ինչպես «Հազար ու մի գիշերը»: Մարդիկ իրենց կենցաղը դարձնում են արվեստ, ապագային թողնելով իրենց գոյության առասպելը:

Վերջում պիտի կրկնեն, որ «Հանուն խաչի ծպտվածները» ըստ ձևի պարզ կառուցվածք ունի, բայց գրեթե անպարագիծ է բովանդակային ներքին շերտերով: Դա վեպ-համապատկեր է, ուր գիտակցության հոսքի ինտելեկտուալ հագեցումները զգացական հաճույք են փորձարկում՝ գեղարվեստորեն նրբահյուս ոճի, մաքուր ու թրծված խոսքի շարահյուսությամբ: Եվ այստեղ Մարտիրոսյանի գրիչն անկաշկանդ ազատությամբ է գունավորում միջնադարի աշ-

խարիչ, զգում ժամանակի ոգին, և այնքան մտերիմ համազգացությամբ, որ կարծես ընթանում է մեր կողքին և մեզ զուգահեռ:

«Բայց տեսնելով, թե ինչպես աստվածասաստ բարկությունը անվերջ թափվում է քրիստոնյաների գլխին, ինչպես հավատացյալների ռազմական կարողությունը զնալով անկում է ապրում և կործանվում, տեսնելով, որ ոչ ոք մտադիր չէ պատմությունը հետազոտել և գրի առնել, որպեսզի ապագա սերունդները չմոռանան այդ կործանման և դժբախտությունների մասին... ահա ես մեծ ուրախությամբ, կարծես աստծու հրամանով ձեռնարկեցի, գրի առա և ապագա սերունդներին հիշատակ թողեցի», - Ուռհայեցու այս խոսքերը հուշում են «Հանուն խաչի ծպտվածները» վեպի արդիական հղումը: Եվ, հիրավի, Կիլիկիայի հայոց պետականության կազմավորման և նրա պատմական ճակատագրի օրինակն ուսանելի զուգահեռներ ունի արդի հայոց պետականության գոյության ու ապագայի տեսակետից:

2003

ԺԱՍԱՆԱԿԻ ՈՒՂԵՎՈՐԸ

Վերջին տարիների գրական ասուլիսների առավել հիշարժան անուններից է Գուրգեն Խանջյանը: Եվ միանգամայն իրավացի: Գրեթե անընդմեջ նորոգվող նրա ստեղծագործական փորձը առիթ է տալիս հակասական, հաճախ իրարամերժ մեկնությունների՝ գնահատության չափանիշ առաջադրելով արդի գրականության գեղագիտական որոնումների ու զարգացման միտումների տեսական դրույթը: Եվ այժմ, ահա, «Նստիր Ա գնացքը» վեպը, որ իմ ընկալմամբ, գրական ճանապարհի «գիտակցական սինթեզ» է և քննելի է գրողի տաղանդի ուղղությունը բացահայտելու տեսակետից:

Սյուժեի տրամաբանությունը վեպում ձևավորվում է հետո, երբ գնացքն արդեն անցել է սահմանը, և շարժվում էր որոշյալ թե անորոշ ուղղությամբ: Իսկ մինչ այդ ուղևորները, պատահական թե անհրաժեշտ ընտրությամբ, տեղավորվում էին խցերում, ստեղծում հարաբերություններ՝ գնացք ներկայացնող «համայնքում» և ներկայանում միմյանց՝ բնավորության ու հակումների քմահաճ ազատությամբ: Եվ այնքան մերկ ու բացահայտ են ածանցվող կրքերի, զգացմունքների, կենցաղավարության ցույցերը, որ ակամա տարակուսում են՝ ու՞ր է սահմանը և արժե՞ արդյոք գրականության և իրականության այս պարզունակ նույնացումը: Բայց գնացքի շարժման հետ «համայնքում» կարգավորվում են հարաբերությունները, կարծես ամեն բան դառնում է բնական ու հասկանալի և արդեն որոշակի իմաստ է ստանում սյուժեի վիպականացումը: Եվ սակայն որպես ձևույթ՝ «Նստիր Ա գնացքը» վեպը հետաքրքիր մտահղացում է՝ բնագրային ներքին ծածկագրությամբ, որի վերծանմամբ միայն կարելի է բացահայտել նրա գաղափարը: Նախ վերնագրի մասին. Գնացքը ժամանակի խորհրդանիշ է, վերացարկված փիլիսոփայական մի հասկացություն, որն ինքնին պայմանավորում է վեպի հերոսների սոցիալ-հոգեբանական ժամանակը: Իսկ սոցիալ-հոգեբանական ժամանակի առանձնահատկությունն այն է, որ

հինը «կործանվել է», բայց նորը դեռ չի ձևավորվել և անորոշ կացությունը ծնունդ է տալիս բեկման դարաշրջաններին յուրահատուկ հոռետեսական մտայնությամբ՝ հասարակական միտքը հղելով անցյալի ու ներկայի, հնի ու նորի, հայրերի ու որդիների բանավեճին:

Այստեղ արդեն առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի գլխավոր հերոսի ընտրությունը, որն, իմ կարծիքով, Խանջյանի գեղարվեստական ամենամշանակալից հայտնությունն է: Գրող-մտավորական Գևորգի կերպարը երկրորդված է մի քանի առումով: Նա քառասուն տարեկան է, այսինքն միացնում է անցյալը ներկայի հետ, կապող օղակ է սերունդների միջև և իր մեջ կրում է հնի ու նորի, հայրերի ու որդիների գիտակցությունն ու կենցաղավարությունը: Վեպում նա անթերի կատարում է իր դերը: Այս իմաստով վիպական իրականությունը հանդես է գալիս որպես գլխավոր հերոսի ներհայեցողական պատկերացում, ուր իրերը, երևույթներն ու մարդիկ յուրատեսակ օբյեկտներ են, որոնց միջով նա վերլուծում է կյանքը, մեկնում կեցության ու տիեզերական ժամանակի առեղծվածները:

Բայց հետևենք սյուժեի ընթացքին: Պատմությունն սկսվում է սովորական հանդիպումից: Գնացքի երկտեղանոց խցիկում ինքն է և Նուենն, ու մինչդեռ կմտորեր տակավին աղջկական տարիքի ուղեկցուի՜ու իր պահվածքի մասին, Նուենն միանգամից բացում է բոլոր փակագծերը՝ նրան ընծայաբերելով մերկության ու տրվելու վայելքը: Մարմնի, սեռի, խոսքի ազատ արձակումը միացնում է սեքսի համակող մոռացությամբ, ակամա հարուցելով Գևորգի զարմանքը, թե ե՞րբ և ինչպե՞ս աղջկական այդ տարիքում արթնացան կենսաբանական վայելքի այս բռնկումները: Բայց նրա զգացողությունը չի վրիպում նաև ինչ-որ ներքին ընդվզում, նպատակաշեղ, տարերային անհանգստություն: «Առհասարակ թիթիգի մեկն են: Ռեժիսորականում են սովորում, պիտի արդարացնեն, չէ՞», - այսպես է Նուենն ածանցում իր պահվածքը, որպես թե պարզապես խաղում է այն դերը, ինչն իր ապագա կոչումն է: Բայց կա նաև կենսափիլիսոփայականը. «Երբ առջևում անհայտությունն է՝ համբուրվելուց լավը չկա... Քսանմեկերորդ դար ենք մտնում, իսկ դուք

կառչած եք ձեր դասականներին: Նրանց թողնելու ենք քսաներորդ դարում»: Եվ արձակում է «հիստերիկ հեկեկոցը»՝ իր խոսքերի անգիտակից արծազանքից և իր ճակատագրի անորոշ կացությունից. «Ամեն ինչ ունես՝ շուն, մասնագիտություն, ազգ, բարեկամ... Իսկ ես, ես մի խեղճիկ, մենակ մարդ եմ... Ես մեծ ընտանիք ունեմ՝ ծնողք, եղբայրներ, քույրեր: Բայց մենակ եմ... Տան փոքրն եմ, բոլորն իրենց պարտքն էին համարում խրատել, ինչ-որ բան սովորեցնել... Չգվել էի... դպրոցն ավարտելուց հետո մենակ եմ ապրում... անկախ եմ»: Երբ կամքի ազատությանը միանում է անկախության հետ, անհատականության գիտակցումը հեզնում է նորմատիվ ռացիոնալիզմով կարգավորված ամեն մի պայմանականություն, և Նունեն տրվում է արկածների վայելքին և անգամ անկարելի վերապրում երազների մղձավանջում:

Մի որոշ հեռավորության վրա խանջյանը վեպի սյուժեն անջատում է գնացքից և իր գլխավոր հերոսի փորձառությունն ստուգում կայարանամերձ ռուսական մի քաղաքում: Վեպի տեսաբանները վաղուց են կռահել, թե մենք դուրս ենք եկել միֆից և նորից գնում ենք դեպի միֆ: Արդի վեպի պոետիկան բննելու տեսակետից այս դրույթը էական խորհուրդ ունի: Արդի վեպը յուրատեսակ հեքիաթ է և ձգտում է առասպելի, այսինքն՝ պատմում է մեր օրերի առասպելը: Թե՛ իրականությունը, թե՛ մարդիկ յուրատեսակ բնագիր են, որի ընդերքում գործում է իրական-առարկայական աշխարհի ենթաբնագիրը: Դորս գալով գնացքի հեքիաթից՝ Գևորգը հայտնվում է մի այլ հեքիաթային իրականության մեջ, ուր կարծես նրան սպասում էր իր երկվորյակը՝ Վլադիմիրը, «նոր ռուսը»: Գեներալի որդին, որ ընտանեկան բարձր դաստիարակության հետ ստացել էր փայլուն կրթություն՝ միջազգային ու ռեժիսորականը, լիապես արժանի էր բավականություն տալու Գևորգի հարցասիրություններին: «Ամեն բան մոտենալուց է կախված, մոտեցողից: Ես, օրինակ, զուգարանային մեծ ճգնաճիքի ընթացքում տասն անգամ փոխում եմ վերաբերմունքս մարդկության նկատմամբ: Չէ, ես շուրջ եմ սարքելու, մեր դարն այլևս ողբերգություններ չի սիրում, Շեքսպիրն անհուսորեն հնացել է, իներցիայով ենք

քարշ տալիս», այսպես է «նոր ռուսը» ներկայանում Գևորգին, ակնհայտորեն հուշելով տրամադրությունների նույն արթնացումները Նունեի զգացողություններում: Պահի այս էմպիրիկ դատողությունները տեղի են տալիս փիլիսոփայական ժամանակի խոհականությանը՝ Բեթհովենի «Էզոնոտի» տպավորությամբ, թե «ահա իսկական արվեստը... ի՞նչ հզոր է, ի՞նչ լակոնիկ, բայց լեցուն, տոտալ: Աստված իմ: Իսկ ես ինչո՞վ եմ զբաղված... ռեկլա՞մ եմ սարքում, հիմար պիեսներ՞ եմ բեմադրում, ինչի՞ վրա եմ ծախսում իմ տաղանդը... ..ի՞նչ շոու... Շուրջը նայիր, կատարյալ ողբերգություն է, երկարությամբ, լայնությամբ, խորությամբ, ամենուրեք»: Իր շուրջը կատարվող իրադարձությունները սրում են նրա մտքի որոնումները՝ իր անհանգիստ հոգու տագնապները հղելով պատճառի ու հետևանքի անպատասխան հարցումին. «Քեզ հետ լինու՞մ է այնպես, որ հանկարծ, ամենամռայլ պահիդ, չգիտես որտեղից և ինչու մի այնպիսի հրճվանք է ներխուժում հոգուդ մեջ, որ ուզում ես համբուրել բոլորին և ամեն բան և նույնիսկ շնչահեղձ ես լինում այդ հրճվանքից»: Գևորգի սուր զգացողությունը կռահում է, որ այս հրճվանքից է սկիզբ առնում անկումի «մանիակալ-դեպրեսիվ սինդրոմը» և վախի պաթոլոգիական հարուցիչը՝ «Օզնիր ինձ, Ջորջ, ներսս դատարկ է, իսկ իմ ներսը մեծ է, շատ մեծ, և այդ մեծը սոսկալիորեն դատարկ է, մարդիկ հեռացել-օտարացել են, ամենամոտիկ մարդիկ հիմա մի քանի պարսեկ հեռու են ինձնից... Ես վախենում եմ, Ջորջ, վախենում եմ, ամեն ինչից վախենում եմ...»:

Խանջյանը «նոր ռուսի» հոգեկան այս ճգնաժամը չի հանգեցնում հոռետեսական անդարձության: Եիշտ է, Վլադիմիրին տակավին անհայտ է, թե դեպի «ուր է տանում այսօր այդ (նոր) ուղին», բայց նա զգաստ է պահում իր բանականությունը «մարդկության պատմության անհեթեթ զիզազների հանդեպ» և կամքի գիտակցումը՝ տիեզերական անկասելի հոլովություն՝ «Մեծ Ռուսիան դեռ ցույց կտա...», «Մենք ուժեղ ենք և շարունակում ենք մեր ուղին՝ անխափան ու անկասելի»: Սա նոր գիծ է խանջյանի գեղարվեստական աշխարհայացքում, որ արթնանում է վեպի հերոսների գիտակցության մեջ՝ գնացքի հետադարձ սյուժեում:

Թերևս «նոր ռուսը» եական բեկումներ առաջ չբերեց Գևորգի պատկերացումներում «նոր հայի» կենցաղավարության համեմատ՝ նույն անորոշությունը, նույն սեքսը, ծխախոտի և ալկոհոլի նույն թաթախումները, բայց ընդհանրությունն ինքնին հայտնություն էր, որ պիտի նյութ տար նրա փիլիսոփայական խոհերին:

Վերադառնալով գնացք, Գևորգը բնականաբար փորձում է միացնել ընդհատված ժամանակի հուշերը ծանոթ ուղևորների և, իհարկե, ամենից առաջ Նունեի հետ, որի մասին նա ճնշող կանխագագացում ուներ չարագուշակ երագից հետո՝ արյունոտ թավջութակ, «մուգ-կարմիր թավջազգեստ հագած Նունեի պարը»: «Խեղճիկ է Նունեն,- մտորում է Գևորգը,- արտաքուստ երեսառածության ու սանձարծակության տակ անպաշտպան, խոցելի հոգի է թաքնված: Փնտրում է, փնտրում, բայց չի գտնում՝ ո՞չ իրեն, ո՞չ աշխարհը»: Երբ հոգեկան տագնապը հասնում է ջղաձիգ լարման, մեղքի զգացումը ակամա կառչում է արդարացման պատճառին: «Չանձրանում եմ, ապրել եմ ուզում... Ուզում ես ապրեն ու ամեն ինչ չփորձե՞մ. բա ափսոս չէ՞: Ես եմ ես, ինչ արած», - ասում է Նունեն: Բայց ամեն բան փորձելուց հետո, վրա է հասնում ձանձրությո՞ւր և արդեն սպառած համարելով ռեժիսորության ասպարեզը, Նունեն որոշում է զբաղվել առասպելաբանությամբ: Նունեի կերպարն ազատ է բարոյաբանական նեղմիտ քննությունից: Նա ընդգծված անհատականություն է՝ օժտված կենսաբանական ու մտավոր ուժեղ բռնկումներով, որ ձգտում է գտնել իրեն, պահպանել իր սեռը փոշիացումից և նրա սեքսուալ հակումներն էպպես կամքի ու անհատականության դրսևորման ձևեր են: Եվ, բնականաբար, նրա էության մեջ պիտի արթնանար վերադարձի բնազդը. «Շփոթ կա մեջս... գիտակցությունս, ենթագիտակցությունս, բնազդներս խառնվել են իրար, չեմ կառավարվում, գլուխ չեմ հանում: Մարդ չեմ դառնում, հասկանու՞մ ես... հոգնել եմ, տուն եմ ուզում»:

Չոգեբանական ժամանակի պատկերն ավելի ամբողջական ներկայացնելու տեսակետից թերևս արժե անդրադառնալ նաև այլ ուղևորների ներկայությանը, որոնք ինչ-որ չափով առնչվում են վեպի գաղափարին: Աշխենը՝ տա-

րիքն առած մի կին, որ անդարձ համարելով հայրերի ժամանակը, նոր սերնդին ամերիկանիզմի ու սեքսի համաճարակից փրկելու համար միջոց էր առաջարկում կրոնն ու ավետարանը, թեև թաքուն բնազդները տրամադրում է աշխարհիկ հաճույքների վայելքին: Միերը, որ անհաղթահարելի համարելով «հայրերի և որդիների պրոբլեմը», մերժում էր «փորձի փոխանակման» հայրերի հիվանդագին սևեռումը, մի երրորդը՝ որ «Չարե Կրիշնա, Չարե ռամա» աղոթքով «գոյություն ունեցող ամեն բան» վերագրում է Կրիշնայի օրենքին, որը «ներդաշնակության մեջ է պահում տիեզերքը»: Վերջապես Սոսը, որի համոզմամբ հասարակությունը միանգամայն անտարբեր է մարդկային իր տեսակի գոյության հանդեպ և կատարյալին հասնելու միակ ճանապարհը մահն է, ներքին ճգնաժամը լուծում է ինքնասպանությամբ:

Ավարտվում է վեպը, անավարտ թողնելով թե՛ գնացքի ընթացքը և թե՛ սյուժեի հոգեբանական հանգույցների լուծումը: Բայց հենց այդ անավարտության մեջ է վեպի փիլիսոփայական հղումը, և այս հայտնությունն է, որ կատարում է վեպի գլխավոր հերոսը: Ինչպես արդեն նշել եմ, վեպն ըստ էության Գևորգի ներհայեցողական պատկերացումն է, նա է, որ ժամանակի ցաքուցրիվ հատվածներից հյուսում է կյանքի սյուժեն և փորձում վերլուծել կատարված հեղաբեկումների իմաստը: Անցյալն ընդամենը միայն երեկ էր, որ վերհուշերում հայտնվում է կարծես վաղուց-վաղուց անցած երազանք, «ուր ինչ-որ բան չէր ստացվել...ուր ավելի շատ չէր ստացվել, քան ստացվել էր, գուցեև առհասարակ ոչինչ չէ ստացվել»: Թերևս այդպես է, բայց և քննելով սեփական հոգեվիճակը, զգում է, որ այն բոլորովին «չէր ներդաշնակվում ստեղծված իրավիճակին»: Այստեղ ես պետք է փոքր-ինչ ընդարձակ մեջբերում կատարեմ Գևորգի մենախոհերից, ցույց տալու համար նրա մտավոր սևեռումների տեսիլային հղումները. «Դրսում բուք էր, ամեն բան պտտվում էր, գալարվում՝ մշուշը, անձրևը, ծառերի սաղարթները, հողը, ամեն բան խառնված էր, փոփոխվում էր, ոչինչ հաստատուն չէր, ոչինչ չունեի հստակ կերպ՝ հարափոփոխ գորշավուն զանգված, որում ճերմակավուն հորձանքները

սուրում էին այս ու այն կողմ՝ հորիզոնական, թեք, ուղղահայաց, պարուրաձև... Գորշասպիտակ անորոշության մեջ Գևորգին թվաց, թե ինչ-որ մուգ խազեր է տեսնում, զնացքին համընթաց եկող զուգահեռ խազեր, որոնք ծակում-անցնում էին ամեն ինչի միջով, ասես ուրիշ նյութից ու ուրիշ ժամանակից լինեն: Հետո դրանք տարրալուծվեցին-կորան, ու նորից գորշասպիտակ փոթորիկը պտտվեց պատուհանի ետևում: Երևի արարումին նախորդող քառսը հենց այսպիսին է եղել...»:

Ստասևեռումի այս հոգեվիճակը Գևորգը կրում է վեպի ամբողջ ընթացքում, որը ճանաչման յուրատեսակ ձև է և վերլուծության եղանակ: Նա այսպես է ընկալում աշխարհը և այսպես է փորձում հասկանալ իրերի շարժումը: Ակնհայտ է, որ հանջյանն իր հերոսի մտածողությունն ուղղում է աբսուրդի տրամաբանությանը, որը միանգամայն հասկանալի է դարձնում անկապակից իրերի և մղձավանջային տեսիլների ներքին կապը: Չգտնված ճշմարտության տագնապն անհանգիստ է անում նրա էությունը, և տպավորությունները թռուցիկ հեռվից խճճում են նրա պատկերացումները հակասական ու չմիացող գծերի անավարտ զուգահեռներում: Փորձում է ետադարձ հուշերում գտնել մնայուն արժեքներ, սակայն ուղևորների մատուցած անակնկալներն ընդհատվում են հուշերի անդարձությամբ և պատրանքը փարատում անհայտ ինչուների հետապնդող հարցումին: Գուցե իրոք «նոր հայերի» կամ «նոր ռուսների» տարերային կամ տակավին կերպարանք չառած որոնումներն իմաստ են տալիս ժամանակի շարժմանը. հոգեբույժ Ծովակի «մարդկանց վրա ազդելու, նրանց ներսը թափանցելու բուժող էներգիայի» հայտնությունը, որ խոստանում է խաղաղություն բերել հոգիներին, գտնել կապը տիեզերքի հետ և ապաքինել տագնապները, վախերը, պեսիմիզմը. կամ Միերի վարկածը «երկնքից հոգևոր խողովակներով եկող... սուպերեմատիկ էներգիայի» մասին, որին հաղորդակցվում են միայն ընտրյալները և «հորիզոնական մակարդակով ուղղում մարդկանց» կամ Մանեն ու Ջիջին՝ գեղանկարչական իրենց նոր ուղղության «կիրբերտարածական, ինտերակտիվ» հայտնությամբ. վերջապես գուցե

Վլադիմիրը՝ «ոճերի համաձուլվածքի» բեմարվեստով, ուր ներդաշնակվում են «Պենդերեցկի, Շնիտկե, Բախ ու Մոցարտ, Էլինգտոն ու Քոուլմեն, ռոք ու ֆոլկլոր»: Սակայն այս ամենը Գևորգին անակնկալի չեն բերում: Դրանք հասկանալի ու մատչելի են նրա իմացությանը: Անհասկանալին մեղքի զգացման այն «միստիկ սարսափն է», երբ պատանեկության տարիներին սպանել էր գորտին և տեսել նրա հոգեվարքի ցնցումները, որ չգիտես ինչու հառնում են հիշողության մեջ՝ կարծես անեծք լինի:

«Ժամանակակից զգացողությունը,- գրում է Ալբեր Բամյուն,- դասականից տարբերվում է նրանով, որ առաջինը սնվում է մետաֆիզիկական, երկրորդը՝ բարոյական սկզբունքներով»: Իր հերոսի զգացողություններն ամբողջապես տրամադրելով մետաֆիզիկական սկզբունքին, Խանջյանը որևէ չափով չի կաշկանդում նրա մտքի թափառումները, չէ՞ որ այս իրականությունից զատ կա նաև մի ուրիշ իրականություն՝ «փոխակերպված, հակառակ նշանով, հնարավոր է նաև այս տիեզերքը պտտվում է մի ուրիշ տիեզերքի շուրջը, վերջինս մեկ ուրիշ, ու էլի, էլի, էլի...»:

Պատրանքում հողմապտույտի մեջ հայտնված նրա եսը անկարող լինելով հաղթահարել մոլորակային ճնշումների ծանրությունը, տրվում է «ժամանակի մեջ ինքն իրեն գտնելու սարսուռին», վերապրում չարագուշակ ստվերների «պոչավոր, բրդոտ արարածի քայլատրոփի» վախին, և ուղեղային մորմոքն ուրվագծում է խառնակ տեսարաններ, որոնք անկապակից շարանով «մզլահոտ նկուղների մութ անկյուններից ու բորբոսապատ աղյուսների արանքներից կենսաբանական մզվածքներ են սողոսկում» և փոխակերպվում ծանոթ արարածների, ընդհուպ մինչև մեր ազգային էպոսի դիպաշարը՝ հերարծակ մի գեղեցկուհու ջրածին հղիացումից մինչև «աշխարհի սխալ շինվածքից» ժայռափակված վերջին զարմի անպատասխան հարցումը՝ «աշխարհը չի՞ փոխվել, դուք չե՞ք փոխվել...»:

Վերստին պիտի հիշեցնեմ, որ այն, ինչ անհավանական է առօրյա տրամաբանությամբ, միանգամայն գիտակցական է աբսուրդի տրամաբանությամբ, և Գևորգի բանականությունը գործում է ինտելեկտուալ բարձր մակարդակի

լարումով, որ հակված է «ստուգաբանել, վերլուծել, դիտարկել» երևույթները: Ինչ-որ «միստիկական միջամտությամբ» նա իր մեջ զգում է ոչ միայն «ներքին բիոժամանակի», այլև «դրսի ժամանակի» և «սերնդի ընդհանուր էներգիայի» ռիթմը: Եվ այս դիտակետից նա վերստուգում է պատմության ու էթիկայի փորձով հաստատված կատեգորիաները՝ ի՞նչ է հայրենիքը, ազգը, տոհմը, ծնողը՝ «արյան կա՞նչ, նախնյաց ժառանգություն», գենետիկ սկի՞զբ, թե՞ պարզապես սովորույթի բնական համակերպությամբ հասկացված հիվանդություն, որ ավելին չէ, քան «գերմիստիկ փիլիսոփայության գեղարվեստական մտավարժանք»: Հիրավի, գրավիչ է Գևորգը մտքի իր անապարագիծ գեղումներով, բայց նա առավել գրավիչ է խանջանի մեկնությամբ. «Գևորգի գիտակցության մեջ հարցեր հառնեցին, որոնք համառորեն պատասխաններ էին պահանջում. «Ո՞վ ես, արդյոք նա՞ ես, ում կաղապարել է անցած կյանքդ, ինչու՞ ես հարավ գնում, ինչու՞ չես կարող գնալ հյուսիս, ինչու՞ ես անպայման ուզում գնալ այնտեղ, որտեղից եկել ես, ինչու՞ ես ուզում տեսնել նրանց, ում արդեն տեսել ես... ի՞նչ ես կորցրել այդ հարավում...»: Թվում է՝ պատասխանը հասկանալի ճշմարտություն է, որ հասարակ տրամաբանությունը կարող է հերքել սոփեստությամբ, բայց սոփեստությունն էլ իր տրամաբանությունն ունի, որ մասնկության ու բնօրրանի հուշերից հառնում է որպես Կարոտ, իր հին և արդեն անբուժելի հիվանդությունը, որ հաճելի ու հարազատ է իրեն, ծուլված է իր կենսաբանական բջիջներին:

Եվ սակայն մտքի դեգերումները վերջ չունեն. մանկության հուշերի էմպիրիկ հաճույքները հատվում են նույնի էմպիրիկ առօրյա վայելքներով, և անորոշության ծանծրայթը մռայլ նախազգացումների մղծավանջում գծում է Վախի ուրվականը: Եվ Գևորգը փորձում է գտնել Գլխավոր Վախը, տարրալուծել նրա բաղադրությունը, նրա էությունը՝ նյութի տիեզերական կազմություն, որ մասնիկների շարժում է և կարելի է տրոհել անվերջ, և որը գործում է նաև մտքի և հոգու աշխարհում, քանզի կարոտը, թախիծը, ուրախությունը, սերը, ատելությունը, պոեզիան, երաժշտությունը նույնպես մասնիկների շարժում են, ֆիզիկա: Ուրեմն՝ «Գլխավոր

Վախը» ոչ այլ ինչ է, քան հոգեկան վիճակի «մասնիկային դեպրեսիա», և դա նույն Վախն է, որ Գևորգը նշմարել է «նոր հայի» (Նունե) և «նոր ռուսի» (Վլադիմիր) հոգեբանական տազնապներում, և որ այդ վախը տիեզերական սկիզբ ունի և նման է ճակատագրի, փոխանցվող հազարամյակի ապոկալիպսիսը, մարդկության հոգևոր բջիջներում աճող «թունավոր սաղարթը», որ նշմարել է Պարոյր Սևակի հայտնատեսությունը՝ «Անորոշության ցավով ես հիվանդ, անորոշության անորոշ ցավով»: Դարի այս հիվանդության սինդրոմն է, որ Գևորգը հայտնաբերում է իր մեջ՝ «դոնդոլային պարզունակ կյանքից մինչև տիեզերքում հնարավոր» բանական ու գիտակից արարածների բնազդները, զգացումները, հույզերը, մտածումները, որոնց հավաքականությունից գոյանում է մարդը և նրա անէացումը ունիվերսալի միստիկական հեռուններում. «Գևորգը ճգնեց և իրեն կրետին պատկերացրեց. ծիծաղելի ստացվեց, հետո՝ տխուր, հետո՝ ողբերգական, անելանելիորեն ողբերգական, հետո՝ դարձյալ ծիծաղելի ու գնաց, կորավ տիեզերքում՝ մարող հետագծեր տանելով հետևից...»:

Փիլիսոփայական խոր ընդհանրացում կա գլխավոր հերոսի այս դատողության մեջ և էապես արտահայտում է վեպի գաղափարի մետաֆիզիկական զգացողականությունը: Գուրգեն խանջանը ստեղծել է իսկական իմաստով ժամանակակից վեպ՝ հմտորեն ներհյուսելով գոյապաշտության ու գիտակցության հոսքի ռճագեղարվեստական ձևությամբ: Այս համադրության մեջ է որոշակիանում Գևորգը՝ արդի գրականության հերոսը՝ ապասոցիալականացած մտավորականը, որը ձգտում է պահպանել տիեզերական իր հյուլեն, փրկել իր էական գոյությունը ոչ էական գոյությունից:

Ավարտելով վեպի վերլուծականը, ինձ մնում է անդրադառնալ խանջանի գրական ոճի, այսպես ասած, էրոտիկ գեղումներին, որ առիթ է տալիս քննադատության ուղղագիծ դիմադրությանը: Ճիշտ է, «Նստիր Ա գնացքը» վեպում գրողը փորձում է փիլիսոփայական իմաստ տալ երևույթին, որպես Ես-ի գիտակցման կենսահոգեբանական դոմինանտ, այնուամենայնիվ, նկատելի է սեքսի էքզիստենցիալ գույների որոշ խտացում: Խոսքը վերաբերում է չափի

զգացմանը: Կան բառեր, արտահայտություններ, որոնք կրկնվում են անընդհատ ու անընդմեջ, արդեն խախտելով ընկալման հոգեբանական հաճույքը: Ինքնին հասկանալի է, որ սեքսը բառապաշար ունի, որից չես խուսափի, բայց կարելի էր, օրինակ, այլ համեմատություն գտնել և «Միերի դուռը» չնմանեցնել «կնոջ ծնատեղի պես մի ճեղքի»:

«Հիվանդանոց» վեպում և դրամաներում համաճյանը գեղարվեստական սպառիչ լուծում է տալիս սեքսի էրոտիկ փառասիրությանը և, կարծում եմ, գրական իր փորձառությանն արդեն պատշաճ է չափավոր գոյապաշտությունը:

2002

ՀԱԿՈՒ ԿԱՐԱՊԵՆՑԻ ԴՍԵՐԸ

Իր փորձագրություններից մեկում անդրադառնալով 20-րդ դարի հայոց գրականության բնորոշ միտումներին, Կարապենցը դիտում է, թե այն մեր ազգային ավանդապաշտ բնավորությամբ գրեթե անարձագանք մնաց գոյապաշտության «գիտակցված յուրցումի» հանդեպ, մերթ ընդ մերթ միայն «փորձեց խորհրդապաշտ ու գերիրապաշտ լինելու»: Բնութագրումը ակնարկում է այն անհամաչափությունը, որ առկա էր ազգային գեղարվեստական մտածողության և դարաշրջանի գեղապաշտ շարժման միջև: Հենց այստեղ է Կարապենցի հայտնությունը: Իր երևույթն իրոք որ հայտնություն եղավ և հայտնություն եղավ ամենից առաջ իր անկրկնելի անհատականությամբ: Մինչդեռ գոյապաշտ շարժումը ձգտում էր, այսպես ասած «անգաղափար գրականության», Կարապենցը ուրույն ձևույթ տվեց գաղափարին «բաց բնագրի» սյուժեներն ուղղորդելով դրույթի իմաստասիրական լուծումը: Եվ սակայն դա որևէ չափով չի խախտում պատկերի գեղարվեստական համաչափությունը, պահպանելով առասպելի ու հեքիաթի ձգտող ժամանակակից վեպի կամ պատմվածքի դեստրակտիվ հյուսվածքը: Առասպել է Ջեֆերսոնը, առասպել է «Կարթագենի դուստրը», առասպել է «Ադամի գիրքը», որոնց մեջ զուգահեռի վրա դիտված կյանքի շարժումը այլաբանում է բնագրական հայացքով ընդհանրացված մի վերին իմաստասիրություն: Եվ սա Կարապենցի արվեստի ուժն է, ի հեծուկս նրա երկերը ռեալիստական հարթության վրա դիտող և ըստ այդմ հոգեբանական կամ ոճական ինչ-ինչ «թերություններ» նշմարող որոշ քննադատների:

Կարապենցի տաղանդը մտածողի ու գեղագետի մի բացառիկ միասնություն է ներկայացնում, միասնություն որպես ներքին ձևի հատկանիշ: Այստեղ է կազմավորվում սյուժեի ավարտվածությունը, որ ներդաշնակություն է տալիս մեր ցաք ու ցրիվ զգացողություններին և պատճառում ճանաչման հաճույքը՝ «փորձում եմ կերպարանք տալ իմ ներքին քառսին, ապա իմ շրջապատի քառսին»: Մտածողի

ու գեղագետի բարձր համադրությամբ Կարապենցը ընդլայնում է հայ գրականության աշխարհայացքը: Պետք է դիտել միայն թե միֆոլոգիական, կրոնական, իմաստասիրական, մարդաբանական, ի վերջո նաև պատմական ինչ խորհրդանիշեր են ուղեկցում նրա սյուժեների ենթաբնագրին, որոնք ժամանակներ են միացնում և նորոգում պատկերացումները տիեզերքի, մարդկության, աշխարհի մասին, փորձում կռահել մեր գոյության խորհուրդը:

Մի էական առանձնահատկություն ևս՝ ոճը և լեզուն: Կարապենցը իսկական նորարար եղավ հայ գեղարվեստական արձակի լեզվաճական տիրույթում: Ազատ, անկաշկանդ, հանդիսավոր խոսքի գեղեցկությամբ ու պատկերավորությամբ նա թարմություն ներարկեց գեղարվեստական մտածողությանը, բառերին վերադարձրեց իրենց նախաստեղծ ֆիզիկական հատկությունն ու հոգևոր զգայական էներգիան: Հայոց լեզուն տեսողական ու զգայական ընկալումների, վիճակների ու վերադիրների մի անկրկնելի այլաբանություն է շարահյուսում Կարապենցի նկարագրություններում:

Կարելի է դիտարկել նաև այլևայլ առանձնահատկություններ, որոնցից յուրաքանչյուրը, ըստ տիպաբանական համակարգի, արժանի է հատուկ ուսումնասիրության և կարծում եմ, որ գրականագիտությունը դեռ առիթ կունենա անդրադառնալու Կարապենցի ստեղծագործությանը, առանց որի բաց էջերը կմնան 20-րդ դարի հայոց գրականության պատմության համապատկերում: Հայտնի բան է, որ հայ գաղափարաբանության ծգտումը հանգում է հայոց ազգի որպես տիեզերական սուբյեկտի ինքնության հաստատմանը՝ էթնոմարդաբանական, պատմատարածքային, սոցիալ-աշխարհաբաղաբանական և հոգևոր-մշակութաբանական ոլորտներում: Ինքնին հասկանալի է նաև, որ հասկացությունների այս շրջանակում իր առանձնահատուկ տեղն ունի Հայաստան-սփյուռք հարաբերությունը: Այստեղ է ահա, որ մենք տարիներ շարունակ նախապաշարվել ենք դիդակտիկ-սիրողական պատկերացումներով հորինաբանված իռացիոնալ հայրենասիրությամբ: Կամ ինչպես Կարապենցն է նկատում ազգապահպանման պատրվակով ընտե-

լացել ենք «հնացած գրքունակ մարգանքների», որոնք սոսկ «ինքնագովության գաղջ թմբիր են պատճառում», մինչդեռ զգացմունքից ավելի մեզ անհրաժեշտ է «ինքնագիտակցություն, ինքնաճանաչում թե որես մարդ և թե որպես ազգ և հավաքականություն»: Այս գնահատականը միանգամայն արդիական հնչեղություն ունի: Մենք տակավին գտնվում ենք մակերեսի վրա և ազգային գոյաբանության հարցերը քննության չենք առնում ժամանակակից հերմենևտիկ փորձագիտությամբ, այլ կերպ ասած, հրապարակախոսության մակարդակից չենք անցել գիտական վերլուծության մակարդակին: Իսկ դրա անհրաժեշտությունն զգացվում է առավելապես այժմ, երբ Հայաստանի անկախացումից հետո ապա և սփյուռքի վերակազմավորումների պարագայում, բարդացվել են հայրենիք-սփյուռք հարաբերությունները, առաջադրելով սոցիալական, մշակութային, տնտեսական և ազգային նորահայտ խնդիրներ:

Ի՞նչ են հուշում Կարապենցի դասերը: Ինչպես հայտնի է սփյուռքը և դրան առնչված ազգային գոյաբանության հարցը Կարապենցի աշխարհայացքում հայտնվեց տարագրության երկրորդ սերնդի հետ՝ երկրորդ աշխարհամարտի ավարտից հետո: Մինչ այդ Ջեֆերսոնը նիրհում էր մոռացության թմբիրում և արդեն ակնհայտ էին սփյուռքի անէացման հոռետեսական գուշակությունները: Եվ ահա, հայ տարագրության այս երկրորդ հոսքը «ազգային նոր կենսունակություն ու ավիշ... հայկականության նոր ավյուն որակեց համայնքին»: Հին սերունդը հուշերով է ապրում, միջին սերունդը ընկել է երկու քարի արանքում, նոր սերունդը մեծանում է փարթամ բույսի պես: Այս կետում սփյուռքը ներկայացավ Կարապենցին: Նա վերապրեց միջին սերնդի դրաման, սրա հոգեբանության մեջ ստուգելով սփյուռքի և հայության գոյատևման առեղծվածը: Առեղծվածն իրոք կարիք ունի վերստուգման, քանզի պետք է սահմանել այն արժեքները, որոնք կրում են ազգի գոյաբանության ստեղծագործումը:

Չանդրադառնալով առկա բոլոր տեսություններին, տեղին եմ գտնում ուշադրության առնել երեք մոտեցումներ, որոնք արժարժվում են արդի հայ գաղափարաբանության

ասուլիսներում՝ միֆոլոգիական, գեներտիկական և մշակութաբանական: Միֆոլոգիական տեսակետը, որ առաջադրում են «հարատևման ուխտ» և «տւթյուն» գիտամշակութային միաբանությունը, ենթադրում է Արորդու և ցեղակրոնի մի տիեզերական առաքելություն, ուր հայ միտքը կոչված է մշակելու համամարդկային նոր աշխարհայացք, որի արահետը տանելու է դեպի հայոց անկախության և հարատևության ապագան, այն է՝ «նախնիների արփիական նոր դարաշրջանի» վերադարձը: Բայց, ինչպես ինձ թվում է, սա գեղեցիկ ուտոպիա է, միֆոլոգիայի հետ միացնելու բնագանգական մտահայեցողություն:

«Կյանքի ուղիներով» հուշագրություններում Սիմոն Վրացյանը երկու անակնկալ հայտնություն է գրանցում, որոնք թերևս արժանի են փիլիսոփայական մտորումների: Առաջինը արգենտինացի Դոն Խուան Պեննեխին է, նույն ինքը Յավիանեն Պենեյանը, որի կենսաբանական զգացողություններում տակավին հնչում է հայրենի եզերքի մեղեդին և շարժում նրա ազգային գիտակցությունը, թե «Հայ երգը պիտի փրկե Հայաստանը»: Երկրորդ դիպվածը տեղի է ունենում Ազգերի Լիգայի միջազգային համագումարում, ուր հայ պատվիրակին հաճելի անակնկալ են մատուցում Լեհաստանի և Հունգարիայի պատվիրակները, որոնք ծագումով նույնպես հայեր էին, սակայն օտարված ազգային հուշերից: Ծիշտ չէ՞, դատում է Վրացյանը, որ «անմեկնելի մի խորհուրդ կա բնության մեջ», մի աներևույթ ոգի, որ ավելի արարչական է, քան լեզուն, հողը, անգամ կրոնը, և որով «մարդու մեջ խոսում է արյունը և քաշում այնտեղ, որտեղից սկսեց հոսել երակներում»: Այստեղից չէ՞ արդյոք սկիզբ առնում «էքնոսի ոգու»՝ որպես ազգի պատմության շարժիչ գործոնի տեսությունը, որ վերջին ժամանակներս էական գիծ է նշանավորում ազգային գաղափարաբանության հայացքներում: Ոչ միայն կազմվում են «ծագումով հայ են» տեղեկագրություններ, այլև միտում են էքնոգենիզմը բարձրացնելու պետական գաղափարախոսության մակարդակի՝ որպես ազգային գոյության հիմունքի: Բնավ չժխտելով այդ տեսության ազգակազմիչ հղումները, ես, այնուամենայնիվ փորձելու եմ երևույթը տարրալուծել մեր

ազգային հանճարների աշխարհայացքների բնական վերլուծությամբ՝ Վիլյամ Սարոյան և Շառլ Ազնավուր:

«Ես չեմ կարող իմ ինքնության մասին մտածել հայությունից դուրս», «Մենք արտադրությունն ենք բոլորի կողմից ընդունված երկու բաների՝ ժառանգականի և միջավայրի: Ես հայ եմ արյունով: Ես ամերիկացի եմ միջավայրով», ասում է Սարոյանը, յուրովի ենթակարգելով հայ և ամերիկացի հասկացությունների սահմանը: Այն, ինչ Սարոյանի մեջ հայկական է, մեր ազգային անփոխարինելի արժեքն է: Բայց որ շարունակության մեջ այն հանգում է ամերիկանիզմի, ինքնին առիթ է տալիս խորհրդածության: Ամերիկանիզմը, որ այժմ արդեն գեոպոլիտիկական քաղաքականությունը տեսականացնում է որպես կոսմոպոլիտական քաղաքակրթություն: Կա մի բան, ասում է Սարոյանը, որ հավերժական է մարդու մեջ՝ ցեղը, որին չի կարող ոչնչացնել ոչ մի ուժ, ոչ կոտորածը, ոչ երկրաշարժը, ոչ սովը և ոչ էլ որևէ այլ չարիք: Ուստի անհիմն է Թեոդոր Բադալ ասորու ողբերգությունը, թե իրենք սոսկ անէացած հիշողություններ են: Եթե կա թեկուզ մեն մենակ մի ասորի Բադալ, ուրեմն կա և գոյություն ունի յոթանասուն հազար, անգամ յոթանասուն միլիոն ասորի և ամբողջ Ասորեստանը: Տրեզերական այս հունանիզմը, որով Սարոյանը փորձում է ներդաշնակել մարդկային ցեղի հավաքականությունը, սոսկ ուտոպիա է, որ եզոտերիկ հովվերգության մեջ կարելի է մարգարեանալ, թե «ես սիրում եմ բոլոր մարդկանց, նույնիսկ Հայաստանի թշնամիներին», հայեցողական մի հունանիզմ, որ դուրս է քաղաքականությունից:

Ես հպարտ եմ հայկական իմ ծագմամբ, խոստովանում է Շառլ Ազնավուրը: Այսքանը, որից հետո սկիզբ է առնում ֆրանսիացին՝ թե որպես քաղաքացի և թե որպես մշակութային երևույթ: Եվ այստեղից նա իր հայացքն ուղղում է աշխարհաքաղաքացիության համատիեզերական խորհրդին, թե «բոլորս սկիզբ ենք առնում մի աղբյուրից՝ Աստվածաշնչից»: Ուղղակի, թե անուղղակի գաղափարը եզրեր է գտնում կոսմոպոլիտական քաղաքակրթության հետ և ինքնին հատկանշական է, որ ազգի գոյաբանության հիմնախնդիրները՝ հայ դատ, ցեղասպանություն, միացյալ անկախ

հանրապետություն և այլն, արծազանք չունեցան ինչպես Սարոյանի. նույնպես և Ազնավուրի հայացքներում: Ես սա-
լեն դիտարկում իբրև քննադատություն, այլ որպես փաստի
գիտակցում, որպես տեսակետ մի որոշակի մտայնության:

Անում է թերևս ամենից ավելի անառարկելի թվացող տե-
սակետը՝ մշակութաբանականը, տեսակետ, որին այնքան
գրավիչ է ներկայանում «Հոգևոր Հայաստան» գաղափարը:
Եվ վկայակոչում են այն առանց վերապահության ու կաս-
կածանքի, թե ե՞րբ ծագեց հասկացությունը, որն է նրա
իմաստը և արդյո՞ք կատարյալ է ազգային գոյաբանության
տեսակետից: Համենայնդեպս ինձ հայտնի չեն հոգևոր Զի-
նաստան, հոգևոր Պարսկաստան, հոգևոր Հունաստան
կամ հոգևոր Գերմանիա և նման բառակապակցություններ,
որոնք բարձրացված լինեին ազգային գաղափարաբանու-
թյան աստիճանի: Եվ առհասարակ ի՞նչ անջատում է դա
նյութական, քաղաքական, պետական հայրենիք հասկա-
ցությունից: Հայտնի է, որ «Հոգևոր Հայաստանի» կոնցեպ-
ցիան ծագել է սույն դարակերպին որպես ազգային հարցում
կուլտուր-ազգային ավտոնոմիայի սոցիալիստական քա-
ղաքականության ծրագիր: Ըստ այդ ծրագիրը փոքր ժողո-
վուրդներին պետք է տար ոչ թե պետական ինքնավարու-
թյուն, այլ կուլտուրական ինքնավարություն: Տեսությունն
ըստ էության բացահայտ բանավեճ էր հայ ազգային-հեղա-
փոխական կուսակցությունների ազգային ծրագրի դեմ, որը
առաջադրում էր անկախ պետականության, այլ կերպ ասած
նյութական Հայաստանի գաղափարը: Տեսության հիմնադի-
րը՝ Վահան Տերյանը, ուղղակի էր հայտարարում, թե մեզ ոս-
տիկանի հայրենիք, այսինքն պետական հայրենիք պետք չէ,
«մեր հարենիքը Ռուսիան է և նրա ծոցում է, որ կամենում
ենք պահպանել մեր կուլտուրան»: Ուրեմն ոչ թե «նյութա-
կան Հայաստան», այլ «հոգևոր Հայաստան», այսինքն ոչ թե
անկախ պետականություն, այլ «կուլտուրապես կազմա-
կերպված ժողովուրդ»: Հոգևոր և նյութական սուբստանց-
ների անջատման արտուրդը Տերյանը գիտակցեց հեղափո-
խության փորձից հետո, երբ ականատես եղավ ազգային
քաղաքականության խարդավանքներին և հայտնագործեց
երկիր Նահիրին՝ Հայոց պետականության խորհրդանիշը:

Եվ այսպես, ահա, մինչդեռ հայ միտքը հայրենիք-սփ-
յուռք հարթության վրա խորհրդածում էր ազգային գոյու-
թյան առեղծվածը, տեղի է ունենում անհավանականը: Հա-
յոց պատմության կիզակետում հայտնվում են ազգային-ա-
զատագրական հեղափոխությունը, Արցախը, Հայաստանի
անկախ հանրապետությունը: Բայց ստացվեց այնպես, ու
փոխանակ հայրենի հրավերի, տեղի ունեցավ հակառակ
ընթացքը՝ արտագաղթ հայրենիքից, անարգել, անկաշկանդ,
ծավալային արտագաղթ: Կարապենցը հաղորդակից եղավ
նաև սփյուռքի այս երրորդ սերնդափոխությանը, սակայն
դա սկիզբ էր և առիթ չտվեց երևույթի խորակրկիտ վերլու-
ծությանը: Իր համար եականը Անկախ Հանրապետության
ստեղծումն էր, որ էկզոտիկ հեռվից զուսավորում էր Հայաս-
տանի տեսիլականը որպես հրաշք՝ «մտքի, հողի և աղոթ-
քի» վերադարձը:

Բայց եղելությունների ընթացքը այլ ճշմարտություններ
բացահայտեց մեր նախկին պատկերացումներում, որոնք
խմբագրեցին սփյուռք-հայրենիք հարաբերությունների բա-
նաձևերը: Եվ այստեղ ինքնին ուշագրավ են Կարապենցի
դասերը:

1949-ին, կարծես եզրաբանելով ազգային գոյության վե-
րաբերյալ տասնամյակների իր մտորումները, Նիկողոս Սա-
րաֆյանը առաջադրեց ճակատագրական հարց՝ «Ու՞ր կեր-
թանք»: «Կողողե գիս գոհունակություն մը երբ կբարձրա-
նամ հսկա նավուն կատարը: Գիտեմ, թե մարդկությունը
տեղ մը կերթա: Կը քալե գոհեր տալով», իսկ մենք ու՞ր կեր-
թանք՝ «ու՞ր կերթա այս պզտիկ ու ցրված ժողովուրդը»:
Պատասխանը հանգում է անորոշության: Այս հարցն է ահա,
որ Ջեֆերսոնի փորձի վրա տարրալուծեց Հակոբ Կարա-
պենցը: Նոր աշխարհի հին սերմնացանները, որ «նյութա-
կան հայրենիք են կերտել Հայաստանում և հոգեկան Հա-
յաստան սփյուռքում», ամերիկյան շուրջպարում հայտնվել
են «հայ և ամերիկացի» երկվության հանգույցում, որ ընտ-
րություն չէ բնավ, այլ անտրոհելի իրականություն՝ առանց
անհայտի հավասարում, թե որտեղ է սկսվում ամերիկացին
և որտեղ է վերջանում հայը: Անխուսափելի է մտածողու-
թյան ու զգացմունքի անջրպետը, որ շարժում է հայի հոգե-

բանական տազնապը ամերիկացու ներխուժման հանդեպ: Կարապենցի սյուժեների կոնֆլիկտում հայտնվում է հայրերի և որդիների բախումը: Հայրերի նպատակը վերադարձն է՝ վերադարձ հայենի եզերը՝ Կիլիկիա, Մուշ, Սասուն, այնինչ հիմքում մի բան խախտվել է և սերունդները չեն հավանում միմյանց: Տեղի է ունենում հոգևոր մի գաղթ՝ որ մեր առաջ բացում է նորօրինակ ցեղասպանության մռայլ պատկերը: Միջազգայնականությունը անհրաժեշտ է մեծ ժողովուրդների համար, մեր միակ փրկությունը կենտրոնածիզ ազգայնականությունն է՝ «անվթար պահել ազգային ոգին», ասում է Կարապենցը ցավալիորեն նշմարելով այդ հասկացությունների գունաթափումը նոր սերնդի վերագալիս ծգտումներում:

Կարապենցը ճանաչում է ազգապահպանության հիմնադրույթների կապակցող եզրերը՝ Հայրենիք-Սփյուռք, Հայ դատ, միացյալ անկախ պետականություն, որոնք գաղափարական ամբողջի մասերն են: Տրոհել ամբողջը, հաղափարական ամբողջի մասերն են: Տրոհել ամբողջը, հաղափարական ամբողջի մասերն են է ոչ միայն խճողել լուծմունքի գործնական փաստարկները, այլև տեսական-փիլիսոփայական համակարգը: Եվ երբ կամա թե ակամա վերադարձի կոնցեպցիան հանգում է փակուղու, սկիզբ է առնում անդարձության հռետեսական վերջավորությունը: Կյուրեղն իր ապարդյուն կյանքը սուզում է անհայտության մռռացումի մղձավանջում, Նիկողոս Մուրադխանյանը «արևոտ առավոտների կարոտը» ձուլում է Նանկուանա գետի հավերժահոս տառապանքների արծազանքներին, իսկ Ադամը իր գրքի էջերն է եզրափակում վերադարձի, սիրո ու երջանկության պատրանքների փլուզման ողբերգական վերջավորությամբ:

Եթե վերադարձը անիրական է, ուրեմն պետք է ստեղծել ինքնության փիլիսոփայությունը: Կարապենցը սփյուռքը դիտում է նորօրության անընադհատ շարժման մեջ, փոխակերպվում է Սփյուռքի ազգային կյանքի մթնոլորտը, նոր ջիղ հաղորդում հայկական համայնքների գործունեությունը, ասպարեզը հանձնելով արդիական գաղափարներով կազմավորված նոր սերնդին: Այսպիսի սերունդ, ասում է Կարապենցը, դեռ չի տվել հայեց պատմությունը: Հին ու

Նոր աշխարհների պատվաստից հրապարակ են իջել բարձրահասակ, գեղանի հայ տղամարդիկ ու աղջիկներ: Իրենց դարաշրջանն է, իրենց է պատկանում ներկան ու ապագան և հերքում են հին աշխարհայացքները: Հանդուրժում են հայրերին ու պապերին որպես պատմական անհրաժեշտության, սակայն իրենց ուղին տարբեր է: Հայկական ծագում ունեցող ամերիկացիներ են՝ համոզված, որ միայն իրենց ջանքերով հնարավոր է լուծել Հայկական դատը և կանուրջ ձգելով Անապատի սերնդի և նոր սփյուռքի միջև, փորձում է կրել մեր «անհատական ու հավաքական տազնապները, հայապահպանության մշտական թնջուկը, ավանդությունների տեղատվությունը, բարքերի ու սովորությունների հեղաշրջումը, նոր մարդը, բազմաբաղաբացի հայը, որը տառապում է տնտեսական հեմալի կառուցման և ցեղի ծայնի գնալով նվազող արծազանքների միջև»:

Բայց մի բան մշտապես մնում է անկանխելի՝ ուժացման վտանգը և այլասերման ու ամերիկացման հաճույքը, որ գունաթափում է հայության հոգե-մտավոր պաստառը, իսկ դիմագրավումը նույնքան դժվարին է, որքան անկոահելի է ապագան: Ի՞նչ է գուշակում նոր սերնդի այս կանչը՝ ազգային հռետեսություն, թե հռետեսությունը կանխելու մի վերջին բաղձանք:

Կարելի է ասել, որ այս երկվությունը մշտապես ուղեկցել է սփյուռքահայ մտքին և խնդիրը մի էական չափով աղերսվել է Հայաստան-Հայրենիք գաղափարի հետ: Մի ժամանակ սփյուռքը զգուշանում էր հայրենիքից՝ քաղաքական-գաղափարական նկատառումով: Անկախ հանրապետության հռչակումից հետո առաջին պահ վերացան հոգեբանական կասկածները, բայց իրադարձությունների ընթացքը ի հայտ բերեց այլ անակնկալներ. պետության կայացման ներքին անհարթությունները զգաստության կոչեցին սփյուռքը, սրա գիտակցության մեջ արթնացնելով ինքնության ամբիցիաներ: Իրողությունն ուղեկցվեց արտազնացության այնպիսի հոսքով, որ Հայրենիքին պաշարեց հայաթափման տազնապը, ֆիզիկական, հոգևոր ու մտավոր ներուժի տրոհումը ու փոշիացումը: Իսկ ահա վերստին թարմացած սփյուռքը, որ հզոր է, տնտեսապես և բնակչությամբ գերաճած,

Երևակայում է իր գերազանցությունը հայենիքի հանդեպ և Փարիզի ազգայինների մտապատկերներում ծև տալիս երկկենտրոն մի մոդելի, ուր հայության առանցքի շուրջ պտտվում են հայրենիք և սփյուռք անկախ մոլորակները: Բայց մինրև ե՞րբ և մինչև ու՞ր: Եվ այս տագնապը կախված կմնա հայոց ճակատագրի վրա, քանի դեռ չենք մշակել մեր գոյաբանության ազգային ծրագիրը, առավել ևս կոսմոպոլիտական քաղաքակրթության էքսպանցիայի անդիմադրելի գրոհի արդի պայմաններում: Այս են ուսուցանում Կարապենցի դասերը:

2002

II ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ

ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Հայոց ցեղասպանությունը թուրքիայում ապացույցի ենթակա հարց չէ: Այն միանգամայն հավաստի իրողություն է դարավոր բռնությունների, հափշտակված պատմական Հայաստանի, բնաշխարհից օտարված ազգային զանգվածների, միլիոնավոր զոհվածների անհերքելի վկայությամբ: Բայց որպես պատմական եղելություն, դա արժանի է խոր ու համակողմանի ուսումնասիրության, և դրա գիտական իմացությունն ուսանելի է ոչ միայն իրավական ու դիվանագիտական տեսակետից, այլև քաղաքակրթության, Արևելքի ու Արևմուտքի բախման, կրոնական մաքառումի, մարդաբանության, ցեղային հատկանիշի, սաղիզմի հոգեբանության ճանաչման առումով: Առավել ևս, որ թուրքի ցեղային այդ ծրագիրը շարունակվում է գործել նաև այսօր, ավելի կատարելագործված, ավելի ստոր ու ավելի ոճրագործ եղանակներով: Այս իմաստով հայոց ցեղասպանության խնդիրը պետք է քննել ներկա իրադարձությունների դիտակետից, իրերի տրամաբանության մեջ հայտնաբերելու պատմության փորձը:

«Կարամազով եղբայրներ» վեպում Դոստոևսկին թուրքական վանդալիզմի հոգեբանությունը արտացոլող մի այսպիսի պատկեր է ներկայացնում. «Իրոք, երբեմն խոսում են մարդու «գազանային» դաժանությունների մասին, բայց դա սոսկալի անարդարություն և վիրավորանք է գազանների նկատմամբ, գազանը երբեք չի կարող այնքան դաժան լինել, որքան մարդը, այնպես արտիստորեն, այնպես գեղարվեստորեն դաժան: Վագրը պարզապես հոշոտում է, պատառոտում է և միայն այդ կարող է անել: Նրա մտքովն անգամ չէր անցնի մարդկանց ականջները զամել ցանկապատին և ամբողջ գիշեր թողնել այդպես, եթե նույնիսկ ի վիճակի լիներ անելու այդ բանը: Իսկ այդ թուրքերը, ի միջի այլոց, հեշտասիրությամբ տանջել են նաև երեխաներին, մոր արգանդից դաշույնով կտրել-հանելուց սկսած մինչև ծծկեր երեխաներին վեր նետելը և սվինի ծայրով բռնելը՝

այն էլ մոր աչքերի առաջ: Հենց բուն հեշտանքն էլ մոր աչքերի առաջ անելն է: Բայց ահա մի այսպիսի տեսարան հատկապես հետաքրքրել է ինձ: Պատկերացրու ծծկեր մանկիկը՝ դողահար ու մոր ձեռքերին, շուրջը՝ ներխուժած թուրքեր: Նրանք մի զվարճալի խաղ են սկսել, փայփայում են փոքրիկին, ծիծաղում են, որպիսի նրան էլ ծիծաղացնեն, հաջողում են, մանկիկը ծիծաղում է: Այդ թուրքերը նրա վրա ատրճանակ է ուղղում՝ դեմքից չորս մատնաչափ հեռավորությամբ: Մանկիկը ուրախ ծվվում է, թաթիկները երկարում, որ բռնի ատրճանակը, և արտիստը հանկարծ չրթացնում է բլթակը ուղիղ նրա երեսին, ջախջախում նրա գլուխը... Արվեստ է, այնպես չէ՞: Ի դեպ ասում են, որ թուրքերը քաղցրավենիք շատ են սիրում»:

Ավելի սպառնիչ դժվար է բնութագրել թուրք ռասսայի էթնիկական հատկանիշը և կասկած չկա, որ ոճրագործի «արտիստական» այս հաճոյասիրությունն առավել հնարամիտ է դրսևորվել Հայաստան աշխարհում, քան Բուլղարիայում, որ ներկայացնում է Դոստոևսկին: Երևույթի արտացոլումը գեղարվեստական գրականության մեջ իմացաբանական հենց այն առանձնահատկությունն ունի, որ փաստի գործողության մեջ հայտնաբերում է հոգեկան-զգացական արտածումը, այսինքն ոճրագործության կենսահոգեբանությունը: Այս տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում հայ գեղարվեստական գրականության ընծեռած նյութը: Առհասարակ ազգի տրոհման, տարրալուծման, անեացման հարցը եղել է 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականության առաջնակարգ թեմաներից մեկը: Հայ դասական գրողների՝ Աբովյանի, Ալիշանի, Նալբանդյանի, Բաֆֆու, Պատկանյանի, Պարոնյանի, Փափագյանի, Պռոշյանի, Սրվանձտյանի, Կյուրճյանի, Թլկատինցու, Ջարդարյանի, Ահարոնյանի, Առանձարի գեղարվեստական պատկերներում դժոխային դրվագներ է հյուսել հայոց դանթեականը՝ բռնության, հալածանքի, տեղահանության, սովի, համաճարակի, կողոպուտի, ֆիզիկական հաշվեհարդարի, զանգվածային ոչնչացման քառոտում իրագործելով ազգի բնաջնջման մի ծրագիր: Իսկ որպես մղձավանջային սարսուռների արծագանք հայոց մուսաները

Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի, Հովհաննիսյանի, Թումանյանի, Իսահակյանի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Տերյանի բանաստեղծական ներշնչանքները տոգորել են ազգային վշտի մոտիվներով, երկինք առաքելով կորսված իղձերի, խորտակված երազների, կարոտի, մահվան, անդարձ ուղիների տիեզերական թախիծը:

Իր ուղեգրություններում, պատմական ակնարկներում, հայրենասիրական խոհերում Արաքսից անդին գտնվող երկիրը Աբովյանին ներկայանում է որպես մութ, խավար ու դժոխային մի աշխարհ, ուր լենկթեմուրների, թաթար մոնղոլների և այլ վայրենի հորդանների հետնորդը՝ «բարբարոս թուրքը» բռնության ու սարսափի ուրվականն է կախել հայոց երկնականարից, և ուր հայ ժողովուրդը «ինքնահորդոր զոհաբերությամբ» իր լինելիությունն է պահպանում «բարբարոսների ժանիքների մեջ»: Եվ արդեն 50-60-ական թվականներից սկսած հայ մամուլի օրվա լուրերում տիրապետող են դառնում գավառներում թուրքերի ու մահմեդական այլ ցեղախմբերի ասպատակությունների վերաբերյալ տազնապալից հաղորդումները: «Օր չըլլար, շաբաթ չըլլար, որ զանազան քաղաքներեն առաջնորդներու անկարգ և ազգավեր ընթացքից ու ինքնակոչ բռնավորներու բարբարոսներու նկատմամբ նամակներ չգան», - հաղորդում է Սվաճյանի «Մեղուն» (1864, N 244): «Գավառներու մեջ հայերու արյուն կը հոսի բռնության ձեռքով, հարստահարությունները կը կրկնապատկին, թշվառության ճիվաղ դեմքը օրե օր նահատակները կը շինեն», ահազանգում է Զիլինկիրյանի «Ծաղիկը» (1862, N 43): Չեթունի ապստամբությունը (1862) բռնադատված ժողովրդի բողոքի ու ցասման ցույց էր Օսմանյան թուրքիայի ազգահալած քաղաքականության դեմ: Դաժանորեն ճնշվում է ապստամբությունը, արևմտահայ իրականության մեջ մոլեգնում է քաղաքական ռեակցիան, ըստ էության ոչնչացնելով սահմանադրական իրավունքի փշրանքները: «Քնար և շիրիմ», «Մերձ ի մահ» եղերերգություններում Պեշիկթաշլյանը հայրենի երկիրը պատկերում է որպես «ավերակված անայություն», ուր «սև գիշերների» մղձավանջում լսվում է միայն բուրի «չարագուշակ» կռինչը: «Նոր սև օրերում» Դուրյանը տեսավ «ար-

ցունքներու լոկ երկինք», «Մոխիր հագած, արյուն ծծած սև հողեր», ուր «Մառախուղ են հագեր դաշտքն ու լերինք» և «ոտնակոխ հայուն սիրտը և տաճարը»:

70-ական թվականներին թուրքիայում տեղի է ունենում պետական հեղաշրջում: Գահ է բարձրանում Սուլթան Համիդը և արյունոտ բռնատիրությունը հայոց ցեղասպանությանը տալիս է պետական քաղաքականության կերպարանք, օրակարգի մեջ դնելով «հայկական հարցի» լուծման թուրքական տարբերակը: Մահմեդական խառնամբոխի ներխուժումը հայկական գավառները աստիճանաբար փոխակերպում է երկրի էթնիկական կազմը: Հայերի թվական գերակշռությունը աստիճանաբար նվազում է այլատարր ցեղերի հարաբերությամբ, հարկադրական պանդխտությունից հայազրկվում է պատմական բնաշխարհը: Մի ականատես այսպես է նկարագրում իր տպավորությունը Ալաշկերտի գավառից. «Ուղևորության ժամանակ շատերը ճանապարհին վրա կը մնան կիսամեռ կամ դիակացիալ, գարշահոտություն կը տիրեր ամենուրեք և Պայազետեն մինչև Վաղարշակերտ ամբողջ դաշտն ծածկված էր դիակներով... Այս սովյալ ու խոտակեր մարդոց շատերուն երեսներն, աչքերն, ձեռքերն, փորն ու ոտները ուռած են և ասոցմե հիվանդություն մը գոյանալով սկսած է և հարուստ և առողջ անձանց ալ ազդել» (Լեո, Գրիգոր Արծրունի, հ. 2, էջ 140-141): Մի այլ իրողություն է ներկայացնում Գարեգին Արվանձտյանը «Թորոս աղբար» գրքում. «Թրքաց հին բռնության արդյունք է, որ Զիլեի հայք ամբողջ թուրքերեն կը խոսին, երբեք հայերեն չգիտեն, անչափ կը զարհուրեն տաճիկերեն և կատարելապես ստրուկ են անոնց առջև... » («Թորոս Աղբար», 1879, էջ 73):

Ականավոր հրապարակախոս Մ. Մամուրյանի բնորոշմամբ, ազատությունը թուրքիայում իրական է միայն «գերեզմանի մեջ»: Անիրավությունների համատարած դժոխքում իշխող բարբարոսի՝ «առաջնորդը, կուսակալը, քննիչը, դիվանագետը, քյուրտը ու չերքեզը խոսքը մեկ ըրեր են Փոքր Ասիո ու Հայաստանի ժողովուրդները կեղեքելու, խուզելու և անոր կործանումը փութացնելու համար... », «... ջուրի տեղ արյուն կը խմեն, հացի տեղ մարդու միս կու-

տեն, անկողնի տեղ արյունալի դիակներու վրա կը պառկեն և ժողովուրդն կ'սպասեն, ինչպես կ'սպասեն զառնուկներ սպանդարանին դուռն... » («Արևելյան մամուլ», 1879, N 202):

Թուրքական ժանտախտի սարսափները այլաբանական դիպուկ ու խորհմաստ բնութագրումներ են ձևակերպել Հակոբ Պարոնյանի երգիծական առածներում, կալամբուրներում, ալյուզիաներում, լուրերում: Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից են «Կսմիթներ», «Հոսիոսին ձեռատետրը», «Ծիծաղը»: Թուրքիայում «Ճշմարտությունը դագաղի մեջ է դրված», իսկ ողջամտությունը, անաչառությունը, անկեղծությունը գրանցվել են «հանցանքներուն ցանկին մեջ»: «Գավառաց մեջ հայերն ապահովություն չունին, ոչ ստացվածքի, ոչ կյանքի և ոչ պատվի, խեղճերը կը կողպտվին, կը սպաննվին և այս վիճակին մեջ բազկատարած գթությունը կը հայցին: Գավառաց մեջ հայոց հպատակությունն գերություն է, գերությունն ավելի գեշ է », - գրում է Պարոնյանը:

Հայերի հանդեպ թուրքական ոճրագործությունները մի ամբողջ մոտիվ են կազմում Ռափայել Պատկանյանի պոեզիայում: «Մշեցու հեկեկանքը», «Ղարիբ մշեցի», «Ծերուկ վանեցի», «Հազարեն մեկը», «Հայի արյուն», «Թալանած գեղ», «Երկու պատկեր» և այլ բանաստեղծություններում, նա ազատագրական պայքարի կոչելով նահատակ ժողովրդին, Արևմտահայաստանը ներկայացնում է որպես ոճիրների, մահվան ու ողբի երկիր: Թուրքը «հաճույքի համար» իր սուրը լվանում է հայի արյունով, «սուլթանի տոփոտ պասքը հագնում է» պարկեշտասուն հայ աղջիկներով. ուր բռնի ուրացությամբ Քրիստոսի սուրբ խաչը պղծվում է Մահմեդի գարշահոտ հավատով, և կրակի են մատնված տուն, եկեղեցի, պարտեզ ու այգի» և դեռ երեկ ճոխ ու վաստակած նահապետական գերդաստանը այսօր մխում է «թշվառ անթաղ դիակներով»:

Թուրքիայի պետական-քաղաքական կառուցվածքի և Անտառայ ժողովրդի ողբերգական կացության գեղարվեստական մի ամբողջ հանրագիտարան է Րաֆֆու ստեղծագործությունը: Ուղեգրություններում, նամակներում, վե-

պերում ու հրապարակախոսական աշխատություններում վերլուծելով 19-րդ դարի Թուրքիայի սոցիալական, իրավական ու տնտեսական կյանքը, նա բացահայտել է ֆեոդալիզմի ու կրոնական ֆանատիզմով ուռճացած բռնապետության այլանդակությունը, քաղաքակրթության ողբերգական բախումը բարբարոսության վանդալային արշավին: Բնութագրելով Արևմտյան Հայաստանի ներքաղաքական կացությունը Րաֆֆին «Ջալալեդին» վեպում ասում է. «Հակառակ ազգություններ՝ մեկը վերջին ստրկության հասած հայը, մյուսը վերջին բարբարոսության հասած Մահմեդականը»: Եվ որովհետև մահմեդական գերիշխող բարբարոսը ավազակաբարո է և գործում է «հափշտակեցեք, կողպտեցեք, այրեցեք և կոտորեցեք» անասնական օրենքով, ուստի և հպատակի ֆիզիկական ոչնչացումը արդարացվում է «մարգարեի» պատվիրանով: Ժամանակ առաջ Սահրատին հայրենի եզերքը ներկայանում էր որպես մի գեղեցիկ արարչություն, «խոտավետ արոտներում արածում էին ոչխարների հոտեր, ձորերի մեջ կազմված էին խաշնարած հայերի վրաններ և հովիվների սրինգը հեռվից հնչում էր թռչունների առավոտյան ձայների հետ»: Իսկ ահա այժմ ոչ մի շունչ, ոչ մի կենդանություն, «մի չոր և ոչնչացնող ձեռք անցել էր այդ ընդարձակ տարածության վրայով, իր հետքից թողնելով ավերակներ և ամայություն»: Երբ անկասկած է ֆիզիկական ոչնչացումը, բարոյական սրբապղծությունը ինքնին վերածում է սադիստական հաճույքի՝ պղծել եկեղեցու սրբությունը, վանականների մարմնին շիկացած երկաթով խարան դաջել, բռնաբարված ու անարգված կանանց մերկ շուրջպարի քաշել՝ «բարբարոսության ամենախայտառակ մի ցույց»:

«Խենթը» վեպը ցեղասպանության իրական հանգամանքների մեջ է ստուգում ազգային ազատագրության գաղափարը: «Կրոնական մոլեռանդությանը խառնված զինվորական անգթության հետ, անցնում էր, բարբարոսության ամեն չափից ու սահմանից, մարդը զազան դարձած, կեղեքում էր, մահացնում իր նմանին», գրում է Րաֆֆին, որոշակիորեն դիտելով ոչ միայն գոյության կռվի գործոնը, այլև բարբարոսության հոգեբանական այն պատճառականու-

թյունը. որի անխուսափելիությամբ տեղի է ունենում հեչոյի տոհմիկ գերդաստանի ողբերգական կործանումը: Ղեռերեկ Եփրատի հովտի հայաբնակ գյուղը գեղատեսիլ բնության հետ ծուլված հրաշակերտ էր ներկայանում և արարչության պարզևներով օծում էր հեչոյի նահապետական գերդաստանի առօրյան՝ յոթ որդիներով, հարսներով, թոռներով, ծոռներով, կովերի, գոմեշների, եզների, ձիերի ընտիր նախիրներով, հազարի չափ ոչխարի հոտով, ջրաղացով, ձիթհանով՝ տնտեսական մի գեղեցիկ կազմակերպության, աշխատանքի, վաստակի, պարտքի ու պարտականության ներդաշնակ բովանդակությամբ, աստծո օրհնությամբ, էթնիկական ոգու հազարամյա սովորությամբ: Թվում էր, թե հավերժությունը շնորհված է վերուստ, բայց քուրդ անասնաբարո ցեղախմբի արշավից հետո բոլորովին այլ է պատկերը. «հովտի ամբողջ տարածությունը ներկայացնում էր մի սգավոր անապատ... Կյանքը դադարել էր ամեն տեղ. դաշտերից չէր լսվում երկրագործի ուրախ երգը, արոտամարգերի վրա անասունները չէին արածում, ամեն ինչ լռել էր, ամեն ինչ գտնվում էր խուլ մեռելության մեջ: Կարծես ապականության կործանիչ դևը դեռ նոր անցել էր այդ թշվառ երկրի վրայով, ոչնչացրել էր բոլորը, ինչ որ ստեղծել էր մարդու աշխատասեր ձեռքը»: Խեչոյի գերդաստանի կործանումը հայերի ցեղասպանության գեղարվեստական այլաբանությունն է:

«Կայծեր» վեպի «Ի՞նչ է պարսիկը», «Ի՞նչ է քուրդը և ի՞նչ է թուրքը» ակնարկներում Րաֆֆին պատասխան էր տալիս որոշակի հարցերի, ցույց տալիս էթնիկական այն միջավայրը, որի մեջ դրված էր հայ ժողովուրդը: Վեպի հերոսները ուխտագնացներ են և շրջելով Հայաստան աշխարհի գավառներում՝ նրանք ամենուրեք ականատես են լինում ողբերգական սարսափների՝ ցնորված կորուսյալներ, կործանված ճակատագրեր, բռնաբարված կանայք, ավերված գյուղեր, կողոպտված եկեղեցի, անարգված սրբություններ, անսանձ կամայականություն, սպանելու իրավունք, պետականորեն հովանավորված ոճրագործությունների մղձավանջ, որի ընդերքից հառնում է հարյուրամյակների պատմության փորձով գուշակված ազգային աղետի

տագնապալից ահազանգը. «Թուրքը այսօր անկիրթ բարբարոս է, բայց քաղաքակրթվելուց հետո կդառնա կրթյալ ավագակ և այն ժամանակ ավելի վտանգավոր կդառնա... Մենք ունենք պատմություն, 850 տարվա պատմություն, թե ինչպես է վարվել մեզ հետ թուրքը: Նրա ամեն մի տողը արյունով և արտասուքով է գրված: Ով որ ուրանում է պատմությունը, առաջ ինքն է կնքում իր դատապարտության դատակնիքը»: (Րաֆֆի, ԵԺ, հ. 9, 1964, էջ 271-272):

90-900-ական թվականներին Հայաստանի ազգային-քաղաքական կացությունը մթագնվում է իշխող պետությունների վարչական խստություններով: Ցարական արքունիքի թուրքասիրական հակումները ուղեկցվում են հակահայկական գործողություններով (դպրոցների փակում, գրաքննչական վերահսկողություն, ազատագրական շարժումների արգելում), սուլթանի կառավարությունը եվրոպական պետությունների խոսքի դիվանագիտության շղարշի ետևում գործի է դնում «հայկական հարցի» լուծման իր տարբերակը: Անկարող լնելով տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը լուծել «արտաքին պատերազմի» միջոցով, Սուլթան Համիդը ելքը գտնում է «ներքին պատերազմի» մեջ, ընդդեմ գլխավոր թշնամու՝ հայ ժողովրդի: Համիդեական նորաստեղծ գնդերով նա հայկական գավառները տրամադրում էր մահմեդական ցեղապետների ասպատակությանն ու հողի բռնի սեփականացմանը, ամենախիստ գրաքննությամբ փականք է դրվում ազգային մշակույթի, մամուլի և գրականության վրա: «Ամեն օր կը փնտրվին այն ամեն գիրքերն, որոնց մեջ Հայաստան բառն կը գտնվի: Ամեն օր կը ձերբակալվին և կը բանտարկվին Հայկա և Վարդանա պատկերներն», - գրում է Պարոնյանը: «Գահավեժ անկումի, խուճապական տագնապի, արյան արցունքի մեջ նսեմաստվեր կաղոտանար 1891-1895-ի մտավորական վերածննդի արևածագը», տագնապ է արտահայտում Արփիար Արփիարյանը:

Վարչական ու իրավական սահմանափակումներից Սուլթան-Համիդն անցնում է բացահայտ հարձակման: 1894-1896 թվականներին թուրքական սատրապները ջարդեր են կազմակերպում Հայաստանի գրեթե բոլոր գավառներում՝

Սասունում, Էրզրումում, Տրապիզոնում, Մարաշում, Սեբաստիայում, Երզնկայում, Վանում, Բաղեշում, Խարբերդում և այլուր, որոնց ընթացքում զոհ են գնում ավելի քան երեք հարյուր հազար հայեր: Սա Սեծ եղեռնի նախերգանքն էր, քաղաքակրթության դարաշրջանի ցեղասպանության առաջին փորձը:

Նոր շրջան է թևակոխում ազգային մաքառումը: Ձևավորվում են ազգային-հեղափոխական կուսակցություններ, որոնք Հայաստանի ազատագրության հարցը հռչակում են որպես ազգային ծրագիր: «Դեպի Երկիր» կոչը լայն արձագանք է գտնում ժողովրդի բոլոր խավերում, կազմավորվում են կամավորական գնդեր, որոնք նահատակության են գնում հանուն ազգի փրկության, Հայոց լեռնաշխարհում հայտնվում է ֆիդային՝ ժողովրդական վրիժառու: Այս իրողությունը որոշակի ուղղություն է տալիս ազգային գաղափարաբանությանը, մանուլը և գրականությունը հագեցնում են թուրքական բռնությունների դեմ հայոց դիմադրական շարժման վավերագրական ու գեղարվեստական պատկերներով, գրականության մեջ հայտնվում է հայ հեղափոխականի կերպարը (Լևոն Շանթ, Երվանդ Օտյան, Ավետիս Ահարոնյան), ֆիդային մի ուրույն մոտիվ է գծում հայ երգի և բանաստեղծության մեջ (Ավ. Իսահակյան, Սիամանթո), պոեզիայում հնչում է ռոմանտիկական իղծերի փլուզման և ազգային վշտի արձագանքները (Յ. Թումանյան, Յ. Հովհաննիսյան):

«Պատկերներ թուրքահայ կյանքից», «Նամակներ թուրքաց Հայաստանից» պատմվածքների ու ակնարկների շարքերի սուր հանգամանքների վրա դիտված սյուժեներում, Վրթանես Փափագյանը արտացոլում է արևմտահայ իրականության հիվանդագին ջղաձգումները («Ենիչերի», «Ճգնավոր եղո»), թուրք սատրապների ավազակաբարո ինքնիշխանությունը («Շահնա», «Արդար դատաստան», «Հաջի աղան»): Ավետիս Ահարոնյանը արտահայտում է կործանվող մի աշխարհի սարսուռները. «Պուտ մը կաթ», «Փշուր ըմ խաց», «Բաշոն», «Բախտի խաղեր», «Խավարես լուսին», «Դարավոր կաղնի», «Սայրեր» պատկերներում, «Սև օրեր», «Ռաշիդը», «Մրրկի սուրբը», «Կյանքի դասը»,

«Կույրերը» վիպակներում գրողը ներկայացնում է փախուստի, սովի, զրկանքների, թշվառության զգայացունց տեսարաններ, հայոց մթնոլորտը տոգորելով ողբի, լացի, հառաչանքի ու տագնապի սրտակեղեք հեծեծանքներով: Որդեկորույս մայրերի, սովից մահացող մանուկների, անթաղ մնացած դիակների, հետապնդումից ճողոպրած փախստականի, մահվան ուրվականից հալածվածների, ողբի, աղերսանքի, ցնորամիտ զառանցանքի մի համատարած մղձավանջ է իրականությունը, որ երևակայության հիվանդագին բորբոքումների մեջ ձև է տալիս անդրշիրիմյան ուրվապատկերների. «Սատանաները գնդակ էին խաղում հանճարների գանգերով լցված դամբարաններում: Բորենիները լիզում են բորբոսնած ոսկորները և դունչերը ձգած երկնքի երեսին ոռնում իրենց քաղցր կատաղությունը, բուերը հեծկլտում են ավերակներում, օձերը Ֆշշացնում փտած ծառերի խոռոչներում և հսկայական մի չղջիկ իր ջլուտ, զարշահոտ թևերով շրշյուն էր հանում և հողմահարում մռայլ մարդկության գունատ, մահադրոշմ ճակատը»: Թլկատիցու, Ռուբեն Չարդարյանի, Առանձարի, Արտաշես Հարությունյանի և այլ գրողների գեղարվեստական պատկերներում հայտնաբերվում է մի նոր աշխարհի հայոց բնօրրանը՝ հինավուրց ու ավանդական, բայց և բռնությամբ հափշտակված հայրենի եզերք, ուր կամայականությունների ու ծաղրուծանակի համատարած մթնոլորտում քայքայվում են բարոյական արժեքները և ավանդակեցության դարավոր սկզբունքները տեղի են տալիս լքումին, հեռացմանն ու ապաշխարանքին:

Հայրենի Ակնից եկող չարագուշակ լուրերի «գարհուրանքով» ձևավորվեցին Ատոմ Յարճանյան-Սիամանթոյի բանաստեղծական մտապատկերները: Մղձավանջային տեսիլներում հառնում է հոշոտված ծննդավայրը և գարհուրանքի ծիչը փոխակերպում բանաստեղծության՝ «Կոտորած, կոտորած, կոտորած... Եվ բարբարոսները ավարով և արյունով կը դառնան...»: «Դյուցազնորեն» շարքում պատգամախոսելով վրեժի, ըմբոստացման, հաղթանակի ու խաղաղության արշալույսների ծագումը, Սիամանթոն «Հայրդիներում» ներբողում է հայ հեղափոխությունը, խորհրդան-

շելով Գաղափարի ու կամքի մի հզոր ես, որի անունը Պայքար է, իսկ վախճանը՝ Հաղթանակ: «Հոգեվարքի և հույսի ջահերուն» մաքառման երգը տեղի է տալիս խոհափիլիսոփայական մտորումին: Արյունոտված հովիտների վերիուշը «չարչարանքի երազներուն» այլափոխվում է մահվան տեսիլների և անդրշիրիմյան աղաղակների մշուշից առկայծող աստղերը վերստին ավետում են «հաղթանակի Ռազմերգի որոտումը»:

Սիամանթոն այն բացառիկներից էր, որ զգաց երիտթուրքերի ազգայնական տրամադրությունների ընդերքում թաքնված մութ դիտավորությունների խարդավանքը հայ ժողովրդի նկատմամբ: Այդ նախազգացումների մտապատկերներից նա կառուցում է «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքը, որ Վարուժանն անվանեց «Տաղանդավոր ոճրերգություն»: Հայոց դանթեականի եղերամատյանում բանաստեղծը տարրալուծում է թուրք-ֆենոմենի կենսահոգեբանությունը, վանդալիզմի «էթետիկան», սադիզմի հոգեկան հաճույքը, որ վերաճում է բանաստեղծական հիմնի («Իրենց երգը»):

«Պաշտումով կը վերաբերվիմ կռվողներուն հանդեպ», այսպես Վարուժանը գտավ «Ցեղին սիրտը» բանաստեղծական շարքի գաղափարը: Ցույց տալով հայ ժողովրդի զոհաբերությունը բազիսի վրա, բանաստեղծը պայքարի ու կորովի երգով ոգեկոչում է նահատակներին, մահվան փառքը իմաստավորում ազատության վեհությամբ և ներբողում «ցեղին սրտի» հավերժությունը: Հայոց եղեռնապատումի ամենաարտահայտիչ դրվագներից են «Ջարդը» և «Կիլիկյան մոխիրներուն» քերթվածները: Եթե առաջինը վերաբերում է 1895-1896 թվականների հայոց եղեռնին, ապա երկրորդը՝ պատմում է երիտթուրքերի սանձազերծած Ադանայի ոճրագործությունը: «Մահ և մոխիր», «միահամուռ կը խմեն արյուն ծերի ու մանկան», ահա ինչի է ընդունակ «վայրագ ոգին», «դահիճ ցեղը»: «Կիլիկիայի ջարդը ճմլեց աղիքներս: Ցեղին հոգին արյուն կուլա մեջս, հրդեհված քաղաքներեն եկած ամեն լուր՝ տաք մոխիրի պես կը թափի գլխուս և սրտիս վրա», գրում է Վարուժանը, թուրքի քաղաքակրթությունը նմանեցնելով «փտած կաթսաների կլայե-

կին» և հեգնելով այն «պոռնկացած» տեսակետը, թե «թուրքը ի բնե բարի է», իսկ վայրագությունների սկզբնապատճառը «հայի անխոհեմությունն է»:

Ցեղասպանության արհավիրքը և ազատագրական մաքառումը հայ գաղափարաբանությանը զբաղեցնում է ազգապահպանության ուղիների որոնմամբ, առաջադրելով պատմության և ոգու գոյական հիմունքները: Հայոց ոգու ինքնության ճանաչումը դառնում է ազգային մտածողության գլխավոր ուղղություններից մեկը: «Ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ի՞նչ է կամենում սա, սրա ոգին: Եվ ո՞ր որոնենք էդ ոգին», գրում է Թումանյանը և դարերով երկնած մեր խորունկ հոգու անզին ու ծով գանձերի հավերժությունը խորհրդանշում հայոց հիմնավորը լեռներում ծագող առավոտներով («Հայոց լեռներում»):

Լևոն Բաշալյանի, Ռուբեն Ջարդարյանի, Չյուկյուրյանի, Չիֆթե Սարաֆի և այլ գրողների արձակ սյուժեներում փիլիսոփայական իմաստ է ստանում հայոց տոհմիկ ինքնության ու հայկական ոգու ստեղծող բնույթի գաղափարը: Բաշալյանի «Ցեղին ծայնը» նովելի պատանի հերոսի անհատական զգացողություններն արթնանում են այն բնագոյներով, ինչը ներարկվել է ցեղի արյան բջիջներում. «Կը խնդրեր այն գեները, որ պիտի ապրեցներ զինքը... Արյունի մեջ ուներ այդ պետքը՝ դեպի իմացականությունը, դեպի գիտությունը, դեպի հառաջադիմությունը, դեպի հաղթանակը: Ատով էր, որ իր ցեղը տևեր էր ու պիտի տևեր»:

Ազգային ոգու նորակերտման գեղարվեստական արտահայտությունը հանդիսացավ հեթանոս շարժումը, որի միտումն է հայ արյունը վերածնել հեթանոս աստվածների ֆիզիկական հզորությամբ, վերադարձնել նրան ուժի, սեռի, գեղեցկության նախնական կուլտը: Գրական այդ հոսանքի բարձր արտահայտությունը հանդիսացավ Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր» շարքը, որի բնաբանն էր. «Ես կերգեմ զինին-Բազիններուն ծիծաղը և խորաններուն արյունը: Դարերու կյանքը կերգեմ, հանուն հաճույքի և տառապանքի գեղեցկության»:

Դեպքերի ընթացքը աստիճանաբար ցրում է պատրանք-

ները երիտթուրքերի խոստացած ազատությունների վերաբերյալ: Երկրի քաղաքական մթնոլորտում կախվում է հայ ժողովրդի հանդեպ ազգայնամուլ կուսակցության մութ դիտավորությունների աղետը: Այդ նախազգացումներն առավել տազնապալից են դառնում համաշխարհային պատերազմի նախօրեի քաղաքական լարված հանգամանքներում: «Վայ հայ ժողովրդին,- ասում է Չոհրապը,- եթե համաեվրոպական պատերազմ ծագի, թուրքերը իթիհատեն ղեկավարված՝ անպատճառ կը միանան Գերմանիո և թրքահայության համար մահացու վտանգ կա այնտեղ»: «Այս հուսահատության, զգվանքի, անկարելի ստրկության, պոռնիկ համակերպումի և իմ բառարանես և Ձեր բառարանես բացակա ամեն հայիոյանքի արժանի օրերուն մեջ, հայ օրերուն մեջ», այսպես է Սիամանթոն բնութագրում հանգամանքերի ողբերգական կացությունը: Եվ կատարվում է անխուսափելին: Օգտվելով պատերազմի խառնակ հանգամանքներից, երիտթուրքերի կառավարությունը բարբարոս ցեղի վանդալային բնազդը գրգռում է հայասպանության կոչով: Սանձագերծվում է Մեծ եղեռնը՝ ոչնչացնելով երկու միլիոն հայություն, բռնությամբ տեղահանված հոծ զանգվածներ սովի, համաճարակի, զրկանքների ու խոշտանգման ճանապարհներով ապաստան են որոնում օտար հորիզոններում: Սարդկության պատմության մեջ այդ աննախադեպ ոճրագործությանը զոհ են գնում նաև հայ գրողներ ու մտավորականներ՝ Գրիգոր Չոհրապը, Ատոմ Յարժանյան-Սիամանթոն, Դանիել Վարուժանը, Ռուբեն Չարդարյանը, Թվկատինցին, Ռուբեն Սևակը, Արտաշես Չարությունյանը, Երուխանը, Տիգրան Չյուկուրյանը, Սմբատ Բյուրատը, Մելքոն Կյուրճյանը և ուրիշներ:

Հայոց մուսաները անհուն կսկիծով արտաբերեցին ազգային աղետի եղերերգը: «Հայրենիքում իմ արնաներկ», «Չարերի կոխան, խաչված իմ երկիր», «Իմ ժողովուրդը անել վշտի մեջ, երկիրն իմ անբախտ և աղետավոր», ազգային ցավը այսպես վերապրեց Վահան Տերյանը և հավատալով նրա վերածնությանը, դարերի հեռավորությունից վկայակոչեց «Երկիր Նաիրին», որպես հավերժական գոյության խորհրդանիշ. «Եգիպտական բուրգերը փոշի կդառ-

նան, Արևի պես երկիր իմ, կվառվես վառման: Որպես Փյունիկ կրակից կելնես, կելնես նոր Գեղեցկությամբ ու փառքով վառ ու լուսավոր»: Հովհաննես Թումանյանը հոգեհանգիստ կարդաց նահատակված զոհերին՝ «Հանգեք իմ որբեր... Իզուր են հուզմունք, իզուր և անշահ, Սարդակեր գազան՝ մարդը դեռ երկար էսպես կը մնա...», և ի լուր աշխարհի ազդարարեց պատգամը, թե «Հայաստանը պետք է խոսի». «Եվ պետք է խոսի էնքան լուրջ ու զգաստ, ինչքան լուրջ ու զգաստ է լինելու ամենից մեծ վշտավորն ու ամենից շատ վտանգվածը ժողովուրդների մեջ, այլև էնքան հաստատուն ու բաց ճակատով կարող է խոսել մի ժողովուրդ, որ ապրել է մարդկային լավագույն ծոտումներով և ամեն ինչ տվել է ու կտա ազատ կյանքի համար» (Հ. Թումանյան, ԵԺ, հ. 4, Երևան, 1961, էջ 396): Բանաստեղծի ակնարկած այդ խոսքը եղավ Հայաստանի անկախ հանրապետության ստեղծումը, որը իրականացնելով պատմության հազարամյա երազանքը, հավաստեց Հայկական ոգու անխորտակելիության ու հարատև գոյության առասպելը:

Եղեռնը խորապես ցնցեց հայոց ազգային հոգեբանությունը, իր դրոշմը դրեց հոգևոր մշակույթի՝ պատմագրության, գրականության, արվեստի, փիլիսոփայության վրա և ստեղծեց ոճրապատումի, հայրենաբաղձության, կարոտախտի մի հսկայական ժառանգություն, որը բացառիկ արժեք է ներկայացնում համաշխարհային մշակույթի պատմության մեջ:

ԲԺՇԿԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏԻ ՀԱՅԱՑՔՈՎ

*«Նարեկի» խմբագիր Վարդգես Գավթյանի
հյուրն է ՀՀ ԳԱ քղթակից անդամ
քանասիրության դոկտոր Սերգեյ Սարինյանը*

Հարց - Գրականության և բժշկության աղերսների մասին մեզանում շատ քիչ է խոսվել, գրեթե չի խոսվել, այն դեպքում, երբ արտասահմանյան լեզուներով (նաև ռուսերեն) կան բազմաթիվ լուրջ ուսումնասիրություններ («Պուլկինը և ժամանակի բժշկությունը», «Դոստոևսկին՝ հոգեախտաբան», «Բժիշկ Չեխովը» և այլն): Ի՞նչն է պատճառը:

Պատասխան - Հարցը ավելի սկզբունքային է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից և իհարկե կունենար կոնկրետ պատասխան, եթե որևէ հայ բժիշկ երբևէ հղացած լիներ գրողի կամ գրական երկի վերլուծություն՝ բժշկա-հոգեբանական տեսանկյունից: Մինչդեռ, ամբողջ խնդիրը հենց հղացումից մինչև իրականացում ընկած տարածության մասին է, որ ինտելեկտուալ կոմպլեքսի և գիտության զարգացման մի ամբողջ աստիճան է նշանավորում, ուր արտացոլվում է տվյալ ժողովրդի տեսական մտածողության մակարդակը: Սեր Դ՞ր բժշկի մտքով է անցնում Ամոսովի նման բնափիլիսոփայական իր հայեցակետից վերլուծելու արդի հասարակական հեղաբեկումների սոցիալ-էթիկանան հետևանքները: Բայց բժշկագիտությունը բացառություն չէ: Եթե առհասարակ գիտության յուրաքանչյուր բնագավառի ձգտումն է տեսական իր աշխարհայացքը սուզել փիլիսոփայության ոլորտը, ապա արդյո՞ք մենք շոշափել ենք հայոց գրականության կամ հայոց պատմության փիլիսոփայությունը, արդյո՞ք մեր ազգային բնագիտական միտքը տվյալներ է ցուցադրում բարձրանալու փիլիսոփայական խնդիրների լուսաբանությամբ: Համեմայնդե՞ս ինձ միայն երեք անուն է հայտնի՝ Վ. Համբարձումյան, Ա. Թախտաջյան և Գ. Գուրզադյան, որոնք ձգտում են հայտնաբերել բնագիտության փիլիսոփայականը:

Հիշում եմ մի դեպք, թե ինչպես բժշկական ինստիտուտի ամբիոնի վարիչը ինձ անակնկալի բերեց, թե կարդացել է Ռաֆֆու «Կայծերի» մասին իմ ընդարձակ հոդվածը «Գարուն» ամսագրում և դժգոհ է հավուր պատշաճի օգտագործվող ինչ-որ փիլիսոփայական հասկացությունների հոգնեցնող բարդությունից: Հնարավոր է, որ այդպես է, բայց տեղին էր հիշեցնել, որ կար մի ժամանակ, երբ բժշկագիտական ամբիոնները փիլիսոփայական պրոբլեմներ էին մշակում և ուղղություն տալիս դարաշրջանի տեսական մտածողությանը:

Այս տեսակետից ես միանգամայն բարձր եմ գնահատում «Նարեկ» տասնօրյա թերթի հրատարակությունը և լիահույս եմ, որ նա թարմություն կներարկի մեր ազգային բժշկագիտությանը, նրա աշխարհայացքը լուսավորելով մարդաբանական, տիեզերաբանական ու փիլիսոփայական լայն հացասիրություններով:

Հարց - Բժշկա-առողջապահական պրոբլեմները ինչպե՞ս են արտացոլվել հայ դասական գրականության մեջ:

Պատասխան - «Բժշկա-առողջապահական պրոբլեմ» արտահայտությունը իր կիրառական նշանակությամբ գրեթե անհամատեղելի է գեղարվեստական արտացոլում հասկացությանը: Հնարավոր է, որ որևէ գրող պատկերներ զբաղեցնի այս կամ այն հիվանդության բուժման վերաբերյալ, կամ դատողություններ անի առողջության, ֆիզիկական կուլտուրայի և նման այլ երևույթների մասին: Սակայն դա որևէ հետաքրքրություն չի կարող ներկայացնել ոչ միայն գեղագիտական, այլ նաև բժշկագիտական տեսակետից: Բայց ահա գրականության մեջ ախտաբանական կամ հոգեբանական ինչ-ինչ իրողությունների արտացոլումը արդեն միանգամայն արժեքավոր նյութ է տալիս բժշկա-հոգեբանական երևույթների գիտական ճանաչմանը: Մի կողմ թողնենք կոնկրետ որևէ հիվանդության նկարագրությունը գրականության մեջ և դիտենք երևույթը մարդաբանական ավելի ընդհանուր տեսադաշտի վրա: Օրինակ՝ ինքնասպանության ֆենոմենը: Աբողջ միջնադարյան մատենագրության մեջ չկա ինքնասպանության որևէ փաստի նկարագրություն: Կա նահատակություն հանուն հավատի,

բայց չկա ինքնասպանությունն իբրև անձնական-հոգեկան ճգնաժամի լուծման միջոց: Հայ առաջին գեղարվեստական երկը, ուր ինքնասպանության ֆենոմենը հանդես է գալիս որպես հոգե-ֆիզիոլոգիական հարուցիչ, Աբովյանի «Վերք Հայաստանին» է: Հետագայում արդեն այն դառնում է գրականության տիրապետող մոտիվներից մեկը: Այստեղ կարևոր են համարում դիտել հետաքրքրական մի իրողություն: Խոսքը վերաբերում է հայ բուրժուազիայի սոցիալական կենսագրության «ֆիզիոլոգիային»: Կործանվում է հայ առևտրական բուրժուազիայի հին սերունդը և օրինաչափորեն նրա ներկայացուցիչները գրականության մեջ իրենց կյանքն ավարտում են կաթվածահարությամբ: Կաթվածահար են լինում ճանճուր Իվանիչը (Րաֆֆի «Ձահրումար»), Պետրոս Մասիսյանը (Րաֆֆի «Ոսկի աքաղաղ»), Գրիգոր Մոսեյիչը (Նար-Դոս «Բարերար և որդեգիր»), Աննա Սարոյանը (Նար-Դոս «Աննա Սարոյան»), Աիրումյանը (Շիրվանզադե «Վարդան Աիրումյան»), Նահապետյան էֆենդին (Տ. Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը») և այլն: Այսինքն սոցիալական կաթվածը վերածում է կենսաբանական կաթվածի: Կամ ահա հարբեցողության ֆենոմենը: Դարձյալ ամբողջ հին ու միջնադարյան գրականության համար անհասկանալի են հարբեցողն ու հարբեցողությունն իբրև ախտաբանական երևույթ: Դա հայ գրականության մեջ է թափանցում 19-րդ դարի 80-ական թվականներին Պռոշյանի և Նար-Դոսի ստեղծագործություններում: Եվ մի՞թե այդ ֆենոմենի հոգեբանությունն ուսումնասիրելու տեսակետից մի բացառիկ վկայագիր չէ Նար-Դոսի «Մեր թաղը» նովելաշարը: Վերջապես ինքնին հետաքրքրական չէ՞ թոքախտի՝ ռոմանտիզմի ու սենտիմենտալիզմի դարաշրջանի այդ հիվանդության արտահայտությունը գրականության մեջ: Ահա այս տեսակետից գրականությունը տալիս է կենցաղի բարքերի, հոգեբանության, կրքերի, հույզերի այնպիսի պատկերներ, որոնք միանգամայն ուսանելի են ախտաբանական սոցիոլոգիայի, բժշկության պատմության և բժշկագիտության փիլիսոփայական աշխարհայացքի կազմավորման տեսակետից:

Հարց - Կան բնագետներ, նաև բժիշկներ, որոնք անկեղ-

ծորեն խոստովանում են, որ կյանքը, բնությունը և մարդուն ճանաչելու հարցում գեղարվեստական գրականությունից այս կամ այն գրողից ավելի շատ բան են սովորել, քան իրենց մասնագիտական գրականությունից (ռուս մեծատաղանդ թերապևտ Գ. Ա. Չախարինը՝ Տոլստայի մասին, Էյնշտեյնը՝ Դոստոևսկու մասին և այլն): Ինչո՞վ դա կբացատրեք (մասնավորապես հայկական նյութի վրա):

Պատասխան – Կոնկրետ հայկական նյութի վրա հարցը որևէ փաստով դժվար է բացատրել: Ինձ հայտնի չէ որևէ հայ կամ օտար գիտնականի ասույթն այն մասին, թե ինքը բնագիտական կամ հասարակագիտական ինչ-ինչ տեսություն հայտնագործելու համար ավելի շատ դրդում է առել հայ այսինչ գրողի ստեղծագործությունից, քան գիտության փորձից: Ստիպված են դարձյալ հիշատակելու Գուրգադյանին, որն իր էտյուդներում «տիեզերքի փիլիսոփայական ընկալումն ու մեկնաբանությունը» հատկացնում է ոչ միայն բնագիտության հանճարներին, այլ արվեստի ու գրականության համաշխարհային մեծություններին այդ թվում նաև Նարեկացուն, Վարուժանին, Սարոյանին: Արտահայտվել են ավելի ընդհանուր բնութագրումներ, թե հայ առանձին դասականների (Աբովյան, Թումանյան, Պռոշյան, Պարոնյան և այլն) ստեղծագործությունն ավելի շատ նյութ է տալիս հայ կայանքի ուսումնասիրությանը, քան պատմագրությունը, տնտեսագիտությունը և այլն:

Ինչ վերաբերում է գրականության ճանաչողական նշանակությանը, ապա դա պայմանավորված է նրա բնությով, հենց միայն իրեն բնորոշ առանձնահատկությամբ: Իզուր չէր Արիստոտելը սահմանում, թե պոեզիան ավելի բարձր է, քան պատմությունը, քանի որ այն պատկերում է ոչ միայն իրականը, հավաստին, այլև երևակայականը, զգայականը: Ամեն մի գիտական հայտնագործություն, բանաձև ավարտված տրամաբանական միավոր է: Գեղարվեստական երկը անպարփակ է, անսպառելի: Հազար տարի, հազար անգամ կարդա «Նարեկը», միևնույն է, այն կմնա անհասանելի, անսպառելի, շարունակվող, անվերջակետ, անբանաձևելի, որոշյալ-անորոշությամբ պարուրված: Գեղարվեստական երկը մշտապես ձգտում է անսահամանության

և այս իմաստով նա գործ ունի ենթագիտակցական ռեֆլեքսների, բնագոյների, տեսիլքների հետ, որոնք մտքի գործողությունը տանում են դեպի աներևույթի, այնկողմ-նայինի կռահում:

Հարց - Կան գրողներ, ովքեր իրենց նյութը գերադասում են վերցնել բժշկական աշխարհից, դա լոկ գեղարվեստական հնա՞րբ է, թե՞ ուրիշ պատճառ էլ կա:

Պատասխան - Գեղարվեստական հնարքի պարագան քիչ դեր ունի նյութի ընտրության հարցում: Յուրաքանչյուր գրող նախընտրում է այն աշխարհը, որն առավել ճանաչելի է իրեն, առավել ճիշտ է արտացոլում էթիկական իր ընտրությունը և ավելի ներհյուսված է իր կենսագրությանը: Ծերենցը մասնագիտությամբ բժիշկ էր, բայց իր հրապարակախոսության մեջ իսկ առավել ևս գեղարվեստական երկերում գրեթե չի աղերսվում բժշկական աշխարհի հետ: Բայց ահա Ռուբեն Սևակը լինելով բժիշկ ոչ միայն իր գեղարվեստական հուշատետրերում, այլև պոեմներում աշխարհը վերաիմաստավորում է մասնագիտական իր տեսանկյունով: Գրականության ու բժշկության փոխհարաբերությունը այլ իմաստով է հետաքրքրական, քան բժշկի կերպարի առկայությամբ գեղարվեստական երկում: Հայրենական պատերազմն արտացոլող հարյուրավոր վեպերում ու պատմվածքներում վիրավորների հետ գրականության սյուժեների մեջ են առնվում նույնքան բժիշկներ ու հիվանդանոցներ: Սակայն կերպարն այստեղ ներկայանում է քաղաքացիական-էթիկական զգեստով և շատ քիչ բանով է աղերսվում բժշկության-գրականության հարաբերության փիլիսոփայական ըմբռնմանը: Չորայր հալափյանի «Որտե՞ղ էիր մարդ աստծո» վեպի գլխավոր հերոսը բժիշկ է և սակայն հարցի կոնկրետ դրվածքում ես առավել ուշագրավ եմ համարում «Երիցուկի թերթիկներ» վիպակը, ուր ճակատագրով դատապարտված հիվանդ Արմենակը վերապրում է կյանքի ունայնության ցավագին մտորումները:

Հարց - Ի՞նչ կարծիքի եք, բժշկագիտական գրականությանը իրագեկ լինելը գրողին ի՞նչ չափով է օգնում հասնելու գեղարվեստական կատարելության (օրինակ՝ Թումանյանի անձնական գրադարանում ես տեսել եմ բժշկական,

հոգեբանական, հոգեբուժական գրքեր, նաև Սևակի օրինակով, Չորայր հալափյանի մոտ և այլն):

Պատասխան - Սա արդեն կենտրոնական օղակ է հարցերի շղթայում և միանգամայն արժանի է ուշադրության: Սակայն ես հակված եմ ոչ այնքան ավելացնելու թվարկած գրողների ցուցակը և կոնկրետ օրինակով ցույց տալու բժշկագիտական կամ հոգեբանական գրքերի ազդեցությունը նրանց ստեղծագործության վրա (քանի որ գոնե մեր ժամանակներում հազիվ թե գտնվի մի գրող, որի գրադարանում չհայտնաբերվեն հոգեբանական կամ բժշկագիտական ձեռնարկներ), որքան դիտելու երևույթը ընդհանուր իմացաբանական տեսադաշտի վրա, ուր գծագրվում է որակական բեկումը հայ գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ սկսած 19-րդ դարի վերջին տասնամյակներից:

Խոսքը վերաբերում է մարդաբանական-հոգեբանական ուսմունքների ներհոսքին: Փորձնական բնագիտության այն հայտնությունները, որ եվրոպական գրականության մեջ նշանավորեցին նատուրալիզմի ձևավորումը, արդեն 80-ական թվականներին մուտք են գործում հայ իրականություն, հանգեցնելով փորձնական վեպի զուլայական տեսության ճանաչմանը: Գրականությունը գիտություն է և պետք է առաջնորդվի գիտության օրենքներով, ահա գեղագիտական մի դրույթ, որ ենթադրում էր «Ֆիզիոլոգիայի օրենքների կիրառումը գրականության մեջ»: Որպես մարդու իմացության գիտական աղբյուրներ են ճանաչվում Սպենսերի հոգեբանական էվոլյուցիոնիզմը, Գ. Ֆեխների հոգեբանության ֆիզիկան, Վ. Վունդտի փորձնական հոգեբանությունը, Ի. Սեյնովի ռեֆլեքսիվ հոգեբանությունը, Զ. Հոլցի զգայության օրգանների հոգեբանության ֆիզիոլոգիան, Չ. Լոմբրոզոլի հանցանքի ժառանգականության տեսությունը և այլն: Այս ամենը որոշակի ուղղություն են տալիս մարդ-ֆենոմենի հետազոտությանը և որովհետև գրականության առարկան մարդն է և ինքը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդագիտություն, ուստի և խորապես ներթափանցվում է այդ ուսմունքների իմացաբանական փորձառությամբ: Սարդը դիտվում է ոչ միայն որպես սոցիալական ու գաղափարական սուբյեկտ, այլև որպես բնական արարած, ֆիզիոլոգիական երևույթ և նա

արարքները պատճառաբանվում են ոչ միայն արտաքին ազդակներով, այլ ներքին, անձնական, նյարդա-հոգեբանական, կենսաբանական գրգիռների թելադրանքով: Գրականության մեջ մուտք է գործում հոգեբանական անոմալիան, խեղված անհատը, մարդն ի հայտ է բերում վարքի սովորական տրամաբանությամբ չբացատրվող պարադոքսը:

Կարծում են, որ այս ամենը բժշկագիտական որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում և ինչքան ուսանելի ու գրականագիտության համար տակավին անհայտ գաղտնիքներ կբացահայտեն, եթե բժիշկ-մարդաբանը վերլուծեր Թումանյանի «Դեպի անհունը», Մուրացանի պատմվածքներն ու նամականին, Շիրվանզադեի «Չար ոգին», Ջոհրապի «Կապիկը», Երուխանի «Կուզիկը», Շանթի «Կինը» և այլն, և այլն:

Չարք - Չայտնի է, որ ժամանակակից երիտասարդությունը ընթերցասեր չէ, ճի՞շտ է արդյոք և ինչու՞:

Պատասխան – Եիշտ է, բայց դա միայն երիտասարդությանը չի վերաբերում: Այժմ առհասարակ գիրք չեն կարդում, առավել ևս գիտական գրականություն: Գրողներն անգամ գիրք չեն կարդում: Անցյալը սպառված է, ներկան՝ անհետաքրքիր, ապագան՝ անորոշ, իդեալները՝ կորսված: Ինֆորմացիայի այլևայլ ձևերը բավարարում են միջին մակարդակի հետաքրքրասիրությունը, մարդկանց դուր է գալիս այն, ինչ հասկանալի է և լայն տարածում է գտնում դիլետանտիզմը: Նյութականը գերիշխում է հոգևորին, մտավորականը մղվում է երկրորդական պլան, արհամարանքը ինտելեկտի հանդեպ ստանում է պետական քաղաքականության կերպարանք:

Չարք – Մեր տազնապալի, ստրեսներով առատ ժամանակներում ո՞րն եք համարում գրականության առաջնահերթ խնդիրները, որոնք կարողանան նպաստել հայ մարդու հոգեկան և մարմնական առողջապահությանը:

Պատասխան - Ես ի բնե և ի սկզբանե հոռետես եմ և չեմ հավատում գրականության վերափոխիչ առաքելությանը: Ուր է, թե նա կարողանար մարդուն կտրել իրականությունից: Սա կլիներ նրա իսկական ու ճշմարիտ գերխնդիրը:

Չարք - Երևանի բժշկական ինստիտուտում դասա-

վանդվում է հայոց լեզու և գրականություն, սակայն տարերայնորեն, առանց մասնագիտացված ծրագրի: Չեր կարծիքով, հայ ո՞ր հեղինակներին պետք է ուսումնասիրել, որպեսզի ուսուցումը լինի նպատակասլաց, օգնելով ուսանողների հատկապես բժշկագիտական, մարդաբանական հայացքների ձևավորմանը:

Պատասխան - Ես անընդունելի եմ դիտում բժշկական ինստիտուտում հայոց լեզվի և գրականության դասավանդման համար «մասնագիտացված ծրագրի» գաղափարը: Ավելի լավ է, հայ ուսանողը, ինչ գծով էլ նա մասնագիտանա, հնարավորին չափ համակողմանի գիտելիքներ ունենա ազգային մշակույթի պատմությունից: Այս իմաստով, միանգամայն աննպատակահարմար է գրականության առարկայի համար առանձնացնել գրողների, որոնք «բժշկագիտական» հետաքրքրություն են ներկայացնում: Այլ բան է, և դա միանգամայն իդեալական կլիներ, եթե դասախոսն ինքը իր առարկայի ուսուցմանը հաղորդեր մասնագիտական երանգ՝ գրական երկի վերլուծության ընթացքում ուշադրություն հատկացնելով նրա բժշկագիտական կողմին:

Ես բժշկության հարցերին անդրադարձա գրականագետի հայացքով: Թերևս ավելի ուսանելի կլիներ, եթե գրականությունը դիտվեր բժշկի հայացքով: Դրա անհրաժեշտությունը ես զգացի գրելու ընթացքում իմ որդու՝ բժիշկ Արտակ Սարինյանի վկայությամբ և խորհուրդներով:

1991

ԳՐԻԳՈՐ ԱՐԾՐՈՒՆԻՆ ԵՎ ԻՐ «ՄՇԱԿԸ»

Երբ ետադարձ հայացքով անդրադառնում ես 19-րդ դարի հայ հասարակական մտքի պատմությանը, ակամա մտածում ես, թե արդյո՞ք մենք սովորության ուժով չենք ընտելացել ինչ-որ հասկացությունների, բանաձևերի, որոնք որպես միջեր ուղեկցում են մեզ և ուղղություն տալիս մեր մտքի շարժմանը: Այդ պահերին նույնիսկ գրավիչ է ներկայանում բառերի կենսագրությունը, թե օրինակ, ե՞րբ և ո՞վ է առաջին անգամ սահմանել հեղափոխական դեմոկրատական կամ ազգային դեմոկրատական հոսանքների երևույթը հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ: Եվ քանի որ ոչ ոք թերևս այնքան ենթակա չէ այդ միջերի դիմադրությանը, որքան մամուլի պատմաբանը, ուստի անհիմաստ չէ մասնագիտական տարբերակման հարցը՝ թե ո՞վ է մամուլի հետազոտողը՝ պատմաբա՞ն, գրականագե՞տ, տնտեսագե՞տ, թե՞ մշակութաբան: Երևի ճիշտ կլինի ասել՝ ոչ այս է, ոչ այն, բայց միաժամանակ և այս է և այն: Սա արդեն մեթոդաբանական հարց է, որ առընթեր է թե նյութի համակարգման սկզբունքին, և թե հետազոտական մոդուլների շրջանակին: Հենց փաստի այս գիտակցմանը պիտի վերագրել Լիդա Գևորգյանի «Գրիգոր Արծրունին և «Մշակը» աշխատության կառուցվածքի ու վերլուծության եզրերի ներքին համաչափությունը: «Մամուլի պատմությունը,- գրում է նա,- որոշակի սխեմա և շարադրանք է պարտադրում պատմաբանին... իբրև հետազոտություն, այն ունի մի ածանցյալ պարտավորություն՝ սկզբնաղբյուրի դեր, որը ընթերցողի առաջ է դնում, եթե կարելի է ասել օրգանի «մանրակերտը» (20-21): Միանգամայն հաջող ձևակերպում է՝ բայց արդյո՞ք ածանցյալ: Համենայնդեպս, որքան ինձ հայտնի է մամուլի պատմաբանները գերազանցապես նախընտրում են հենց «մանրակերտի» ածանցյալը, շատ հաճախ չպարտադրելով իրենց առարկայի տեսական-քննական վերլուծությանը: Եվ դա որոշակիորեն արտացոլում է հասարակական գիտությունների մեր արդի մակարդակը, այսինքն այն, որ մենք տակավին չենք անցել տեսականացված պատմու-

թյան սահմանը ոչ պատմագրության, ոչ գրականագիտության, ոչ փիլիսոփայության և այլ բնագավառներում: Այլ բան է, որ Լիդա Գևորգյանը հավասարակշռում է մանրակերտ ածանցյալի և քննական տեսության հարաբերակցությունը և, իր բառերով ասած «խոսքի փաստարկը» տրամադրում ազատ դատողությունների հղացքին: Այս տեսակետից ես աշխատության ընդհանուր կառուցվածքում արժեք են վերագրում «Հասարակական հոսանքների գաղափարական պայքարում» հատվածին:

Եվ այսպես, ըստ «Մշակի» թերթիների, թեմատիկ բաժինների, Լիդա Գևորգյանը համակարգում է նյութը և առաջաբանով ու վերջաբանով երիզված տասներկու գլուխների մեջ քննաբանում բոլոր այն հարցադրումները, որոնցով զբաղված էր արծրունիական «Մշակը» 20-ամյա իր գործունեության ընթացքում՝ եվրոպական քաղաքակրթության զարգացման ուղեգծումներ, գյուղի սոցիալական բարեկարգման ծրագրեր, արևմտահայության ազատագրական շարժումներ, գրական, լուսավորական, մշակութաբանական այլևայլ հարցեր: Առարկայական ժամանակագրությունը զուգորդելով մեկնաբանական անցումներով, և այստեղ իսկ երևույթները ենթարկելով վերագնահատման հայացքին, աշխատության հեղինակը հասարակական մտքի դիալեկտիկայի հետ ուրվագծում է «անձի ֆենոմենը», փորձելով հասկանալ, բացահայտել, Աղբալյանի խոսքերով ասած, «Արծրունու մարգարեական երևույթը», ոչ միայն որպես «նյութ հոգեբանական վերլուծության», այլև որպես «գերազանց նմուշ հայոց ազգային հանճարի», որն «իրականացրեց մի ամբողջ շրջան նորագույն մտքի պատմության» («Ամբողջական երկեր», հ. 1, Պեյրուս, 1959, էջ 230-233): Այսպիսով, կարելի է ասել, որ Լիդա Գևորգյանը ստեղծել է արծրունիական «Մշակի» գիտությունը, վերարժեքավորել հիմնադիր-հրապարակախոսի առաքելությունը հայ հասարակական մտքի պատմության համապատկերում:

Ես ավելորդ եմ համարում մեկ առ մեկ, գլուխների հաջորդականությամբ ներկայացնել աշխատության բովանդակությունը և կամ հավաստել հեղինակի նվիրումն իր գործին, հիրավի անանձնական մի նվիրում, ուր հաճույք են

պատճառում ոչ միայն մտքի վերլուծական գործողության գրեթե անթերի իրացումները, այլև խոսքի կուլտուրան, բառի ու նախադասության արվեստը և ոճի արիստոկրատիկ հանդիսավորությունը, ճիշտ է, նկատելիորեն երանգավորված զգացմունքի կանացիական զեղումներով:

Վերն ակնարկեցի, որ աշխատության ընդհանուր կառուցվածքում առանձնահատուկ ուշադրության է արժանի «Հասարակական հոսանքների գաղափարական պայքարում» հատվածը Հարցի դրվածքն այստեղ բաղարկված է պատմագիտական ավելի ընդհանուր դրույթների քննությանը, և ինչպես գրականագետներն են սիրում ասել, վերլուծության ընթացքը հատվում է ուղղահայաց և զուգահեռ չափումներով: Ահա այստեղ է պատմաբանը, և կարող եմ ասել, որ Լիդա Գևորգյանն իրոք տիրապետում է գիտական պատշաճ մակարդակի: Գլխավոր առաջադրույթը ժամանակի հասարակական առավել ազդեցիկ հոսանքների՝ բուրժուական լիբերալիզմի և ազգային պահպանողականության համադրական քննությունն է: Տասնամյակների տևողության բանավեճն ընթացել է հայացքների սուր և սկզբունքային պայքարով: Ազատամտականները ազգի գոյության հիմքը համարում էին նյութական հարստությունը, ազգային պահպանողականները՝ բարոյական հարստությունը: Ձգտելով ըստ ամենայնի խորը թափանցել դիրքորոշումների սոցիալ-փիլիսոփայական տության մեջ, հեղինակը կատարում է իրոք արգասավոր վերլուծություններ՝ վերանայելով ու վերստուգելով բանավեճի թե՛ սուբյեկտիվ և թե՛ օբյեկտիվ եզրերը, ինչպես նաև դրանց անդրադարձումները պատմական գիտության մեջ: Ո՞վ էր իրավացի՝ ազգային պահպանողականները, թե՞՝ ազատամտականները: Նրանք, ովքեր կփորձեն հարցի պատասխանը հանգեցնել կամ-կամի գնահատականին, անշուշտ թույլ կտան մեթոդաբանական սխալ, և բարեբախտաբար Լիդա Գևորգյանը տուրք չի տալիս այդ սխալին: Նա բանավեճը դիտում է զուգահեռ ընթացքի մեջ, առանց որոնելու հատման կետեր, քանզի հասարակական այդ հոսանքների բանավեճի մտավոր ամբողջ գեղեցկությունը հենց հակադրականության մեջ է, ուր գործում են պատմության ըմբռնման երկու

կոնցեպցիաներ՝ կուլտուրայի փիլիսոփայությունը և սոցիալ-պոզիտիվիզմը: Նա իրավացիորեն ճշգրտում է ծայրահեղությունների փոխադարձ շեշտադրումները, թե ազատամտականների նյութական հարստության դրույթը չի բացառում բարոյական հարստության տարրը, ինչպես նաև ազգային-պահպանողականների բարոյական հարստության դրույթը չի կարելի մեկնաբանել այնպես, թե այն առհասարակ անտեսում է նյութական հարստության հանգամանքը: Ես չեմ անդրադառնում հարցի շրջանակներում արժարժվող մասնակի խնդիրների և ընդհանրության մեջ անվերապահորեն համամիտ կլիմեի գրքի հեղինակի մեկնություններին, եթե եզրահանգումների ինչ-որ կետում չհայտնվեր բազիսի և վերնաշենքի չարաբաստիկ դրույթը: Որպես թե, այնուամենայնիվ, ազգային-պահպանողականների իդեալիզմը, ի հեճուկս ազատամտական ռեալիզմի, վրիպում է թույլ տալիս պատմության շարժիչ ուժերի գիտակցման հարցում՝ հակադարձելով բազիսի և վերնաշենքի դասավորությունը: Ավաղ, մտահանգումը ճիշտ կլիներ, եթե կեղծ չլիներ ինքը՝ բազիսի և վերնաշենքի տեսությունը: Իսկ դա հնարովի տեսություն է, տնտեսականին կառչած մարքսիստական պատմափիլիսոփայության թերևս ամենագեղիկ տեսությունը, որն առհասարակ դուրս է եղել դասական փիլիսոփայության տեսադաշտից և այսօր գրեթե օտարված է փիլիսոփայության բառապաշարից:

Այստեղից ահա ես անցում պիտի կատարեմ մի այլ հարցի: Խոսքը վերաբերում է 19-րդ դարի հայ հասարակական հոսանքների տիպաբանական համակարգմանը, այնքան, որքան այդ հոսանքների հիշատակումն առկա է Գևորգյանի աշխատության էջերում: Ինչպես հայտնի է, պատմագիտության մեջ, այդ թվում նաև «Հայ ժողովրդի պատմության» բազմահատորյակում տարբերակված են հասարակական հինգ հոսանքներ, ի դեպ տարբերակված են ըստ արևելահայ և արևմտահայ հատվածների: Ստացվում է, որ մենք ունեցել ենք երկու լիբերալ-բուրժուական հոսանք, երկու ազգային-պահպանողական հոսանք, երկու գրականություն, երկու ռեալիզմ և այլն: Հարց է ծագում՝ գիտական ու քաղաքական տեսակետից ինչքանո՞վ է արդարացվում այս անջա-

տուճը: Չէ՞ որ տեղական առանձնահատկությունները, որքանով էլ դրանք շեշտված լինեն, այնուամենայնիվ, ենթակայական են ընդհանուր տիպաբանական այն որոշիչներին, որոնք առհասարակ հատկանշում են այս կամ այն հոսանքի գաղափարական կառույցը: Գրքի հեղինակը նշում է, որ Աշոտ Յովհաննիսյանի աշխատությունները մեթոդաբանական ուղեցույցներ են տալիս 19-րդ դարի հայ հասարակական հոսանքների գիտական համակարգմանը: Արժանին հատկացնելով ականավոր պատմաբանի լայնածավալ ու խորահայաց գիտահետազոտական փորձին, այնուամենայնիվ, գտնում են, որ այդ փորձը ենթակա է մեթոդաբանական վերստուգման, վերստուգում այն սխեմաների, որոնց մեջ նա կադապարել է 19-րդ դարի հայ հասարակական միտքը: Հենց Աշոտ Յովհաննիսյանն է, որ հիպերտրոֆիայի է ենթարկել, այսպես կոչված, հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանքը, միֆական կերպարանք տվել դրան, այդ միֆը հագրել 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ հասարակական մտքի գլխին ու դարձրել գնահատության չափանիշ՝ այն, ինչ չի բռնում այդ չափանիշին՝ թերի է ու անկատար: Եվ դեռ հարց է, մենք ունեցե՞լ ենք հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանք, թե՞ պարզապես դրա մտայնությունը, առավել ևս, որ արդի ռուսական գրական միտքը վերադասավորում է 19-րդ դարի գաղափարաբանության շերտերը, առաջնություն տալով հատկապես ռուսական ոգու շերտերին, արդեն երկրորդական պլանի վրա դնելով Չեռնիշևսկուն ու իր հեղափոխական դեմոկրատիզմը: Այս տեսակետից ես կասկածի եմ ենթարկում նաև այսպես կոչված ազգային-դեմոկրատական հոսանք հասկացությունը: Դա մտացածին հոսանք է անձև, անկերպարան ու աներևույթ: Երբ մենք ասում ենք լիբերալ-բուրժուական կամ ազգային-պահպանողական հոսանքներ, ապա որոշակիորեն պատկերացնում ենք դրանց մամուլը, ուղղությունը, գաղափարախոսությունը, սոցիալ-փիլիսոփայական հայեցողությունը, վերջապես դրանց ֆիզիկական գոյությունը ժամանակի ու տարածության մեջ: Իսկ ի՞նչ է այդ արհեստականորեն կցմցված, ֆիզիկապես անորոշ, անմարմին, անսկիզբ ու անվերջ ազգային-դեմոկրատական հոսանքը, և ո՞վ կարող է ասել, թե որտե՞ղ և ե՞րբ է հրապարակ-

վել այդ հոսանքի հանգանակը: Վերջապես սոցիալ-փիլիսոփայական կամ գաղափարական ինչ ծրագիր էր դավանում այդ հոսանքը, որ հնարավոր չլիներ տեղադրել բուրժուադեմակրատական ընդհանուր մտայնության շրջանակում: Թե չէ փաստարկել, թե այսինչ գրողը դժգոհ էր «Մշակից», երկրորդը՝ «Նոր-Դարից», երրորդը՝ «Մուրճից», չորրորդը՝ Աբգար Յովհաննիսյանից, և այդ տարրերից հորինաբանել ինչ-որ հասարակական հոսանք՝ պարզապես գիտական չէ:

Մեթոդաբանական բնույթի մի նկատում ևս: Աշխատության գլուխներից մեկը Լիդա Գևորգյանը վերնագրել է «Մշակը» լուսավորական օրգան»: Եի՞շտ է արդյոք բնութագրումը: Ինձ թվում է, գրքի հեղինակը, որ առհասարակ ստույգ է հասկացությունների գիտական բնորոշման մեջ, ինչ-որ ենթագիտակցորեն ունեցել է մի որոշ կասկածանք հարցադրման հանդեպ, այլապես չէր շեշտի դրա պատմահասարակական նախադրյալը, թե քանի որ Հայաստանում տակավին չէր ավարտվել ֆեոդալիզմի դարաշրջանը, ուստի... Բայց արդյո՞ք պատմությունը գործում է գծային այդ համաչափությամբ: Ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունից հետո Գերմանիան տասնամյակներ շարունակ մնում էր հերցոգությունների ինքնավարությամբ մասնատված ֆեոդալական երկիր: Եվ սակայն հազիվ թե որևէ մեկը այդ շրջանի գերմանական գաղափարաբանությունը բնորոշեր լուսավորականություն հասկացությամբ, քանզի կատարվել էր անցումը նոր դարաշրջանին՝ ռոմանտիզմի դարաշրջանին և կատարվել էր այն օրինաչափությամբ, ինչ նկատում էր Էնգելսը, թե ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը Գերմանիայում կատարվել է փիլիսոփաների գլխում: Եվ հատկանշական է, որ ռեակցիան 18-րդ դարի լուսավորության հանդեպ Գերմանիայում ավելի բուռն արտահայտություն ունեցավ, քան նույնիսկ Ֆրանսիայում: Լուսավորականությունը մի ամբողջական վերջավորված աշխարհայեցողություն է պատմական, սոցիալական, փիլիսոփայական, իրավական, գեղարվեստական համակարգի ներքին միասնությամբ, որի դիդակտիկ-իմացաբանական բովանդակությունը չի կարելի նույնացնել դպրոցակրթական գործունեությամբ: Ահա այս տեսադաշ-

տի վրա է որոշարկվում «Մշակի» պատմական տեղը, այսինքն հայ հասարակական մտքի անջատումը լուսավորականությունից: Դա գիտակցական անջատում էր և միանգամայն օրինաչափ է, որ Ռաֆֆին և Արծրունին հայտարարում էին, թե լուսավորության ժամանակները անցել են և այժմ այն «հնացած գաղափար է»:

Գրականության պատմաբանները ինչ-ինչ պատճառներ են որոնում բացահայտելու, թե ինչու՞, այնուամենայնիվ, «Յուսիսափայլից» հետո ապրելով տասնհինգ տարի, Նազարյանը չգտավ գործունեության ասպարեզ: Բայց պատճառը միանգամայն իրական էր: Նազարյանը ասելիք չուներ, ավարտվել էր նրա դարաշրջանը: Յուսիսային աստղի պայծառափայլությամբ ազգը լուսավորող մտավորականն այլևս ի՞նչ կարող էր անել իր աղոտ «լապտերով»:

Վերջապես գրականագիտական բնույթի մի խմբագրում: Աշխատության էջերում Լիդա Գևորգյանը օգտագործում է քննադատական ռեալիզմ և առաջադիմական ռոմանտիզմ բնորոշումները: Պիտի ասեն, որ այդ հասկացություններն այժմ կիրառություն չունեն գրականագիտության բառապաշարում: Քննադատական ռեալիզմ հասկացությունը 30-ական թվականների ծնունդ է և կոչված է շեշտելու անցյալի գրականության արժեքայնությունը «հին անիծյալ կարգերի» ժխտական քննադատության մեջ: Դա գեղագիտական կատեգորիա չէ, այլ զուտ գաղափարական, ուստի և անիմաստ է որպես մեթոդի բնորոշում: Ինչ վերաբերում է առաջադիմական ռոմանտիզմ հասկացությանը, ապա այն իրոք ուներ որոշակի ավանդույթ: Բայց, ահա, 70-ական թվականներին, երբ համաշխարհային գրականագիտական միտքը վերստին անդրադարձավ ռոմանտիզմի տեսության ու պատմության հարցերի ուսումնասիրությանը, մի քանի էական նորություններ գրանցեց մեթոդի աշխարհագրության, տիպաբանության և պոետիկական ավանդական պատկերացումներում: Տեսական այդ գլխավոր հայտնություններից մեկը եղավ «ռոմանտիզմը որպես միասնական գեղարվեստական համակարգ» դիտելու դրույթը:

ՄԱՐԳՈ ՄԽԻԹԱՐՅԱՆ - «ՓՈՐՁ» ԵՎ «ԱՐՁԱԳԱՆՔ» ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐԸ

Երբ տասնամյակներ առաջ հայ հասարակական գիտություններին պարտադրվեց այսպես կոչված «միասնական հոսանքի»՝ միտումնավոր ծայրահեղության հասցված բանավեճը, 19-րդ դարի հասարակական հոսանքների գնահատությունը նկատելի տուրք տվեց գոեհիկ սոցիոլոգիզմին: Յետաքրքրականն այն էր, որ ազգային-պահպանողական հոսանքը որոշ իմաստով դուրս էր մնում բանավեճի ոլորտից՝ տեղի տալով լիբերալ-բուրժուական հոսանքի գրողներին ու հրապարակախոսներին: Համենայնդեպս օրվա հերոսները Նազարյանը, Արծրունին, Ռաֆֆին ու Պատկանյանն էին, բայց ոչ Աբգար Յովհաննիսյանը, Պետրոս Սիմոնյանը կամ Սպանդար Սապանդարյանը: Սոսկ ենթագիտակցությամբ կռահված մի ռացիոնալ հատիկ կար այստեղ, որ այնպես էլ մնաց չբացահայտված: Որոշ ժամանակ անց, երբ կասկածի ենթարկվեցին «միասնական հոսանքի» մեթոդաբանական դրույթները և երբեմնի բանավեճի տիպիկ հիշողություններից սթափված հասարակագիտական միտքը ձեռնամուխ եղավ «միասնական հոսանքի» անցյալի արժեքների վերագնահատմանը, պատմագիտության և հատկապես գրականագիտության մեջ արտահայտություն գտավ ընդհանուր շրջադարձի մի հոգեբանություն, որը կարելի է բացատրել ոչ այլ կերպ քան որպես ռեակցիա նույն «միասնական հոսանքի» գոեհիկ-սոցիոլոգիական սրությունների հանդեպ: Գայթակղության աստիճանի հասավ 19-րդ դարը դեմոկրատացնելու, հասարակական հոսանքների ներհակություններն ու գաղափարական սրությունները մեղմելու, այդ ամենը սոսկ ծխական մանրուքին ու անձնական կրքերին հատկացնելու և ազգի միավոր գործունեությունն առաջադիմության ընդհանուր հայտարարի մեջ բանաձևելու միտումը: Մթնոլորտի ներդաշնակության սենտիմենտալ տեսաբանները մոռանում են, որ հասանքների, ուղղությունների գաղափարական պայքարի առկայությունը արտահայտություն է հասարակական բարձր զարգա-

ցածության, և որ այս իմաստով 19-րդ դարի հայ հասարակական հոսանքների առատությունը ազգի մտավոր հասունության և կենսունակության արգասիքն էր, նրա հոգևոր կյանքի հարստությունը: Իհարկե վերոհիշյալ էմպիրիկ ենտոլոգիազմն իր մեջ ունի անցյալի արժեքների օբյեկտիվ գնահատությունը գռեհիկ սոցիոլոգիզմին հակադրվելու միտում, սակայն փաստ է, որ դա տանում է դեպի մեթոդոլոգիական սահմանփակություն:

Պետք է ասել, որ Մարգո Մխիթարյանն այս հարցում մեթոդոլոգիական ճիշտ կողմնորոշում ունի և ուսումնասիրության ամբողջ ընթացքում ելնում է ոչ միայն հասարակական հոսանքների առկայության փաստից, այլև նրանց ուղղությունների գաղափարական հակասության սկզբունքից: Մնում է միայն տարակուսել, թե ինչու նա ինչ-որ տեղ այնուամենայնիվ զիջում է թույլ տալիս, փորձելով հաշտեցնել ազգային-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական հոսանքների «ծայրահեղությունները» և նրանց գործունեությունը հանգեցնել միևնույն նպատակին: «Այժմ, մի քանի խոսքով անդրադառնանք երկու հոսանքների ճամփաբաժան «անդունդին»: Հիրավի, որքանով է այն անանցանելի...», հարց է առաջադրում աշխատության հեղինակը, ապա մի քանի փաստերով հավաստում երկու հոսանքների «ընդհանրությունը» և հանգում այսպիսի եզրակացության. «Այդուհանդերձ այս հոսանքների ղեկավարները երկու տասնամյակ շարունակ բանավիճել են ու կռվել, գժտվել են ու հայհոյել իրար, բայց մեր կարծիքով՝ մոտ տարածության վրա և հեռու՝ գաղափարական «անդունդից» (էջ 495-496):

Հարցադրումը ճիշտ չէ ինքնին, նախ՝ ինչու՞ հասարակական հոսանքների տարբերությունը պետք է անպայման ենթադրեր «անդունդներ» և ապա՝ լիբերալ-բուրժուական ու ազգային պահպանողական հոսանքների գաղափարական տարածայնություններն ավելի արմատական ու սկզբունքային են, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Եվ այստեղ չի արդարացվում այն փաստարկը, թե «ժողովրդին լուսավորելու, ազգը ինքնճանաչության հասցնելու, նրա մտավոր ու բարոյական մակարդակը ժամանակի քաղաքակիրթ ազգերին հասցնելու իրենց ջանքերով թե լիբերալ,

թե ազգային-պահպանողական հոսանքների ու թե դեմոկրատական շերտերի գործիչները աշխատել են մեծ ինտենսիվությամբ» (425):

Այնուհետև: Հայտնի է, որ մի ժամանակ 19-րդ դարի հասարակական հոսանքների պատմական գնահատությունը դրված էր որոշակի սխեմայի տակ: Ըստ այդ սխեմայի առաջադիմական էր դիտվում միայն հեղափոխական դեմոկրատական հոսանքը, իսկ մյուս հոսանքներին հատկացվում էր ռեակցիոն որակումը: Որքան էլ, օրինակ, Վ. Ռշտունու «Հայ-հասարակական հոսանքների պատմությունից» աշխատությունը արժեքավոր է գիտական հարցադրումներով, նյութի քննական վերլուծությամբ ու հետաքրքիր ընդհանրացումներով, այնուամենայնիվ նկատելիորեն կրում է մեթոդոլոգիական այդ սխեմատիզմի կնիքը: Շրջանցելով պատմական մոտեցումը, անվանի պատմաբանը ըստ էության 19-րդ դարը երկրորդ կեսի հայ լիբերալ և ազգային-պահպանողական հոսանքներին վերագրում է ռեակցիոն ուղղություն, հաճախ օգտվելով մասնակի նշանակություն ունեցող փաստերից:

Պատմագիտությունն ու գրականագիտությունը ժամանակի ընթացքում հաղթահարեցին այդ սխեմատիզմը, սակայն այս անգամ արդեն դիլեմայի առաջ դնելով երկու հոսանքների պատմական ճակատագրի հարցը: Տեղի ունեցավ մի իրողություն, որ կարելի է անվանել հետազոտական սուբյեկտիվիզմ: Հասարակական հոսանքների ազգային, սոցիալական, քաղաքական, գեղագիտական հայացքները օբյեկտիվ-գիտական վերլուծության փոխարեն ասպարեզ բերվեց նախապես տրված կողմնորոշումը, ուր բացահայտ է դրվում մեկը կամ մյուսը ժխտելու միտումը, շատ հաճախ, այս կամ այն հոսանքի գնահատականը տալով այնպես, ինչպես ժամանակին այդ հոսանքների գաղափարախոսները տալիս էին միմյանց՝ սուր բանավեճերի ընթացքում: Կարելի է օրինակներ բերել, թե ինչպես որոշ գրականագետներ ու պատմաբաններ հետազոտելով «Մշակը», սրբագործում են նրա հրապարակախոսներին ու գրողներին և ծանակում ազգային պահպանողականներին ճիշտ և ճիշտ «մշակականների» բառապաշարով, այժմ հետազոտելով «Նոր-

Դարն» ու «Արծազանքը» սրբագործում են դրանց գաղափարախոսներին և ծանակում լիբերալներին ճիշտ և ճիշտ ազգային-պահպանողականների բառապաշարով: Սոռագվում է եականը, որ «կամ-կամի» մեթոդոլոգիական դրվածքը տվյալ պարագայում բացառվում է ինքնին, քանի որ պատմական շարժումների գնահատականը թաքնված է ոչ թե առաջին կամ երկրորդ տեսակետում, այլ երրորդում՝ այն է՝ օբյեկտիվ-պատմական մոտեցումը:

Արժե նշել, որ Մ. Մխիթարյանը հնարավորին չափ հեռու է պահել իրեն «հետազոտական սուբյեկտիվիզմից», ձգտելով «Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականների պատմական գնահատականը տալ առանց հակառակ բևեռում ստվերելու «Մշակի» գործունեությունը:

Այս կապակցությամբ արժե խոսել նաև հոգեբանորեն չհաղթահարված մի այլ նախապաշարմունքի մասին: Ես նկատի ունեմ պատմա-հասարակական ու գաղափարական կատեգորիաները բնորոշող հասկացությունների գիտական ընկալման հարցը: Գուցե տարօրինակ թվա, բայց փաստ է, որ մեզանում հաճախ ճիշտ չեն օգտվում հասկացությունների գիտական իմաստից: Որոշ «լայնախոհներ» պարզապես դեն են նետում բոլոր կարգի սահամանումները, «լիբերալիզմ» կամ «ազգային-պահպանողականության» վերադիրների մեջ տեսնելով այս կամ այն գործչին հարուցված քրեական մեղադրանք: Նրանց անհասկանալի է այն տարրական ճշմարտությունը, որ լիբերալ կամ ազգային-պահպանողական հասկացությունները պատմական կատեգորիաների անվանումներ են, բայց ոչ երբեք պիտակներ: Սակայն, ինչպես երևում է, պատմա-հասարակական իրողությունների պիտակային ըմբռնումը միայն էմպիրիկ «լայնախոհներին» չէ յուրահատուկ, այլ նաև որոշ օրթոդոքսների, որոնց համար հաճելի հայտնություն է «պահպանողական» ածականով ժխտելու հասարակական մի ամբողջ հոսանքի մտավոր գործունեության հարուստ, բովանդակալից և մնայուն արժեքները: Ազգային-պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչները սովորական, նեղմիտ սահմանափակներ չէին, այլ տաղանդավոր հրապարակախոսներ, փիլիսոփաներ ու տնտեսագետներ, որոնք ուսում-

նասիրել են կյանքը, վերլուծել հասարակության սոցիալական ու բարոյական կառուցվածքը, ստեղծել դարաշրջանի պատմական իրադարձություններն արտացոլող հսկայական գրականություն: Փորձեցեք 19-րդ դարի հայ հասարակական մտքի պատմությունից հանել «Մեղու Չայաստանի», «Չայաստան աշխարհ», «Կռունկ», «Փորձ», «Նոր-Դար», «Արծազանք» և այդ ուղղության այլ պարբերականների գործունեությունը կամ բացառել պատմագիտական, բանասիրական, գեղարվեստական այն ամբողջ ժառանգությունը, որ ստեղծել են ազգային-պահպանողական հոսանքի մտածողները և այդ պատմությունը կներկայանա միակողմանի, աղքատ ու անբացատրելի: Ազգային պահպանողականությունը աշխարհայացքային մի ամբողջական կարգ է՝ ներհյուսված հայ ժողովրդի հազարամյա պատմության փորձով, նրա կեցության, ըմբռնումների, հոգեբանության նստվածքներով: Ուսումնասիրել այն, ցույց տալ այդ աշխարհայեցության բարդ կառուցվածքը՝ մտավոր գործունեության բոլոր բնագավառների փաստարկված վերլուծությամբ՝ գիտական բարդ խնդիր է, որը պահանջում է և անհրաժեշտ իմացություններ, և համառ աշխատանք: Ամենից առաջ, հենց դրանով էլ գնահատելի է Մ. Մխիթարյանի «Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականները և 19-րդ դարի հայ հասարակական կյանքը՝ աշխատությունը: Նախապես ասեմ, որ, ըստ իմ տպավորության, վերանգիրն ավելին է ենթադրում, քան ուսումնասիրության բովանդակությունը: 19-րդ դարի վերջին քառորդի հայ հասարակական կյանքի ըմբռնումը չափազանց լայն ընդգրկումներ ու լուծում պահանջող խնդիրներ ունի, որոնք, սակայն, դուրս են մնում հեղինակի տեսադաշտից:

«Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականների հրապարակախոսական, բանասիրական ու գեղարվեստական ժառանգությունը վերլուծելուց առաջ գրքի հեղինակը մի ընդարձակ ակնարկ է հատկացնում 19-րդ դարի վերջին քառորդի ազգային-պահպանողական հոսանքի գործունեությանը: Աշխատության կառուցվածքում դա, իհարկե, միանգամայն պատճառաբանվում է: Ուրվագծելով հարցի պատմությունը, հետազոտողը անուհետև անդրադառնում է ազ-

գային-պահպանողական հոսանքի աշխարհայեցողության գլխավոր առանձնահատկությունների բնութագրմանը, որոշարկուն նրա տեղը հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ: Կարելի է ասել, որ այս բաժնում Մ. Մխիթարյանն առաջադրում է այն հիմնական սկզբունքները, որոնք այնուհետև ելակետ են դառնում «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականների ուղղությունն ու բովանդակությունը մեկնաբանելու համար:

Չգտելով ըստ ամենայնի ամբողջական պատկերացում տալ ազգային-պահպանողական հոսանքի գործունեության շառավիղների և 19-րդ դարի երկրորդ կեսի մտավոր ու ազգային-հասարակական շարժման ոլորտներում, գրքի հեղինակը ասպարեզ է հանում բազմաթիվ հայտնի ու անհայտ անուններ (Կ. Եղյան, Գ. Եվանգուլյան, Ա. Բաբայան, Ռ. Հասան-Ջալալյան, Կ. Կամսարական, Փ. Վարդանյան, Մ. Աղաբեկյան և ուրիշներ)՝ կյանքի ու գործի համառոտ տեղեկանքներով, որոնք իրենց ընդհանրության մեջ հարստացնում են պատկերացումները հարցի պատմության վերաբերյալ: Թերևս կարելի էր դիմանկարների այդ շարքը լրացնել նաև այլ գործիչների անուններով, բայց որ Մուրացանին հատկացված էջը պետք է հանել, արդեն անվիճելի է: Նախ այն պատճառով, որ նրա բնութագիրը և վերացական է, և հապճեպ, և ապա, առավելապես իբրև գործիչներ աչքի ընկնող անունների շարքում նրա՝ իբրև գեղագետի տեղը չի իմաստավորվում:

Մենագրության հեղինակը «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականներին հատկացրել է առանձին բաժիններ՝ ճիշտ է մի քանի գլխավոր խնդիրների դասակարգման սկզբունքով: Հայտնի է, որ այդ պարբերականների տևողությունն ընդգրկում է շուրջ երկու տասնամյակ, որոնք հատկանշվում են հայ իրականության ազգային, քաղաքական, սոցիալական, մշակութային կյանքի լուրջ տեղաշարժերով: Այդ տեղաշարժերը յուրովի արտացոլվել են ազգային-պահպանողականության աշխարհայեցողության մեջ, փոխակերպել նրա հրապարակախոսության բովանդակությունը և պայմանավորել նրա էվոլյուցիան: Դժվար չէ նկատել, օրինակ, որ մինչդեռ «Փորձը» հատկանշվում էր առավելապես

ազգային գաղափարաբանության պատմափիլիսոփայական արձարծունեություն, բանասիրական հետաքրքրություններով. «Արձագանքն» արդեն իր էջերը տրամադրում է հասարակական կառուցվածքի սոցիալ-տնտեսական տեղաշարժերի խորակրկիտ վերլուծությանը: Եվ որովհետև գրքի հեղինակը ճիշտ է ընկալում այդ էվոլյուցիան և միաժամանակ կարողանում է այդ ընթացքը տեղադրել ազգային-պահպանողական հոսանքի աշխարհայեցողության ընդհանուր համակարգում. ուստի մենք նպատակահարմար ենք գտնում «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականներին հատկացված բաժինները բնութագրել ոչ թե առանձին-առանձին, այլ ըստ ստորաբաժանված գլխավոր հարցերի:

1. Սոցիալ-տնտեսական ուղիների հարցը

Հաճախ ազգային-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական հոսանքների աշխարհայացքը բնութագրելիս հիմք են ընդունում վերնաշենքային ինչ-ինչ երևույթները, մասնավորապես ասպարեզ բերելով կրոնի և եկեղեցու հանդեպ ունեցած դիրքորոշումը, անգիտանալով, որ գաղափարական այդ բանավեճի ետևում թաքնված են սոցիալ-տնտեսական կայուն նախահիմքեր: Այստեղ իսկ չի գիտակցվում էական սխալն այն տեսակետի, թե երկու հոսանքներն էլ հասարակության բուրժուական զարգացման կողմնակիցներ են, ապա և արդյունաբերական խոսչոր բուրժուազիայի գաղափարախոսներ: Այսպիսի տեսակետ վերագրել «Մեղու Հայսատանի» և «Նոր-Դարի» գաղափարախոսներին, նշանակում է չըմբռնել նրանց աշխարհայացքի սոցիալական բովանդակությունը, անբացատրելի համարել նրանց հայացքների ամբողջ սիստեմը՝ կրոնի, եկեղեցու, լուսավորության, բարոյականության հարցերում և «Մշակի» հետ ունեցած նրանց բանավեճը հանգեցնել խիստ մասնավոր նշանակության: Խնդիրն այն է, որ ազգային-պահպանողականները սոցիալական իրենց համակրություններով կապվում են արհեստավոր-արտադրողների և ընդհանրապես մանրբուրժուական խավերի հետ և այդ խավերի տեսանկյունից լուծում ազգի սոցիալական զարգացման ուղիների հարցը: Եվ որովհետև մանր-բուրժուազիան ներկայացնում էր ամ-

բողջ ազգը, ուստի և այն, ինչ սպառնում էր այդ խավի սոցիալական հիմքերի տրոհմանը, այսինքն կապիտալիզմի զարգացումը, նրանք դիտում էին որպես ազգի միասնության տրոհում: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում կապիտալիզմի սենտիմենտալ-ռոմանտիկական քննադատությունը: Ինչ վերաբերում է Արգար Յովհաննիսյանին, ապա նա որոշ իմաստով վերանայում է իր համախոհների սոցիալական հայեցողությունը և ավելի ռեալիստական հայացք պարտադրում հասարակության տնտեսական զարգացման ուղիների վերաբերյալ, ընդունելով կապիտալիզմի զարգացման փաստն իբրև օբյեկտիվ օրինաչափություն: Բայց սա դեռ հարցի վերջնական լուծումը չէ: Կար մի հանգամանք, մի մեծ առեղծված, որ լուրջ հակասության առաջ էր կանգնեցնում Ա. Յովհաննիսյանին, ստիպելով նրան հանգույցի լուծման ընթացքում վեր բարձրանալու ազգային պահպանողականների աջ թևից, և միաժամանակ զատորոշվելու «մշակական» լիբերալիզմից: Որպես հրապարակախոս և տնտեսագետ Ա. Յովհաննիսյանը արդեն իսկ 80-ական թվականներին կռահում էր, որ տնտեսական զարգացման ազգային-նահապետական ձևերի ժամանակներն անցել են և կյանքի համաշխարհային ընթացքը պարտադրում է յուրացնելու այն ձևերն ու եղանակները, որոնք ստուգվել են Եվրոպայում: Սակայն ահա, նույն Եվրոպան հայ հրապարակախոսի առաջ բացում էր սոցիալական հակասությունների մի մեծ կնճիռ, որը ցրում էր նրա ներդաշնակ հասարակության պատրանքը՝ հարուցելով ներքին կասկած՝ թե «կկարողանա՞ արդյոք ազգերի այժմյան քաղաքական կարգերը դարձնել ժողովրդի վշտերն ու գոհացուցիչ կերպով բավակա-նություն տալ նորա անթիվ պահանջներին, թե՞ հին կարգերը պետք է անհետանան՝ թողնելով ասպարեզը նորանոր պետական ուժերին»: Եվ այսպես, մերժելով նահապետական մանր-բուրժուական եղանակը, նա զգուշացավ նաև կապիտալիզմի սուր հակասություններից և փորձեց ուրույն լուծում տալ ազգի տնտեսական զարգացման հեռանկարներին, նախընտրելով տեղական, ազգային շրջանակների մեջ ծավալվող արդյունաբերությունը սեփական հումքի, բնական հարստությունների օգտագործման գործարանա-

ֆաբրիկային արտադրության ձևով, կապիտալի ներազգային շրջանառության ուղորտներում:

Հայկական իրականության կոնկրետ պայմաններում երկու հանգամանք հատկապես սրում էին Ա. Յովհաննիսյանի ուշադրությունը կապիտալիզմի զարգացման ուղիների վերաբերյալ, որոնք չափազանց կարևոր են նրա սոցիալական հայեցողության պատմական իմաստը գնահատելու տեսակետից: Նախ պետականության, այսինքն ազգի տնտեսական-քաղաքական կենտրոնացումը պահպանող և տնօրինող ուժի բացակայությունը և ապա հայ բուրժուազիայի տնտեսական գործառնությունների արտահայտեցական բնույթը: Մի դեպքում կապիտալը, նյութական հարստությունն օտարվում է ազգից և հայրենիքից, մի այլ դեպքում, աշխատանքի ու հարստության «հրապուրանքը» ազգային զանգվածներ էր պոկում բնաշխարհից և նետում օտար հորիզոններ: Այլ բան է, օրինակ, կապիտալի ու բնակչության համակենտրոնացումը Ռուսաստանի քաղաքներում: Այստեղ որևէ սպառնալիք չկա ոչ ազգի տրոհման և ոչ էլ ազգային հարստության օտարացման: Մինչդեռ հայ իրականության մեջ օտարվում էր և ազգը և ազգային կապիտալը: Հետևաբար, պարզապես հակագիտական մոտեցում կլիններ՝ վերանալ կոնկրետ-պատմական այս իրողությունից և Ա. Յովհաննիսյանի «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականների սոցիալական տեսակետը հանգեցնել պատմական պրոցեսը չըմբռնելու վերացական կանխադրույթին:

Հարցերի տրամաբանական այս դրվածքը մեզ հիմք է տալիս ասելու, որ Մ. Մխիթարյանի աշխատության մեջ «Փորձի» և «Արձագանքի» սոցիալական տեսակետը լուսաբանված է մեթոդոլոգիական ճիշտ դիրքերից: Թերևս կարելի էր փոքր-ինչ մեղմել զարգացման կապիտալիստական ուղու պատմական դերի ըմբռնման որոշ գերազան-հատված վերագրումներ, կամ ավելի հստակ լուսաբանել արդյունաբերական կապիտալիզմի ազգային տրանսֆորմացիայի «միջանկյալ» տեսությունը, բայց որ գրքի հեղինակը պատմականության զգացողությամբ և փաստական հիմնավորումներով հասնում է առաջադրված հարցի գիտական մեկնաբանությանը, անվիճելի է:

2. Ազգային-ազատագրական շարժման հարցը

Ինչպես երևում է, գրքի հեղինակը հատուկ ուշադրություն է մոտեցել խնդրին, ձգտելով լուսաբանել սկզբունքային նշանակություն ունեցող մի հարց, որը քիչ չի արժարժվել ազգային-պահպանողական հոսանքի վերաբերյալ բանավեճերում: Ավելին, հենց այս կետում է, որ ընդդիմախոսները մեղադրանք են հարուցել ազգային-պահպանողականներին, ազգի ճակատագրի հանդեպ նրանց «անտարբերությունը» վերագրելով քաղաքական հետամնացության: Եվ այսպես, ընդունված էր ասել, թե ազգային-պահպանողականները ձեռնպահ էին հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական շարժման հարցում, և որ այս իմաստով նրանց մտահոգություններից լիպես դուրս էր Արևմտահայաստանի ճակատագիրը: Բայց ահա Մ. Մխիթարյանը էական վերանայումներ է առաջադրում հարցի պատմության մեջ, ըստ որում իր տեսակետները հաստատելով փաստերի այնպիսի կուտակումներով, որոնց շրջանցներն ուղղակի անհնարին է: Չեն թաքցնում, որ այդ հարցում ես նույնպես որոշ վերապահություն էի հանդես բերում և դրա համար 70-80-ական թվականների մամուլն, իհարկե, հիմքեր տալիս էր: Հայտնի է, որ մինչդեռ ռուս-թուրքական պատերազմի և հաջորդ տարիներին «Մշակը» գեների էր կոչում հայ ժողովրդին, «Մեղու Հայաստանին» քարոզում էր՝ «չխաղալ կրակի հետ» և «հեռու կենալ ամեն բուռն ցնցումներից»: Պատահական չէ, որ երբ մարեցին հույսերն ու սպասումները և դեպքերի հետագա ընթացքն ուղեկցվեց թուրք կառավարողների բռնի հաշվեհարդարով, ազգային-պահպանողականները մարգարեանում էին իրենց «հեռատեսությամբ»: Սակայն կրկնում են, Մ. Մխիթարյանի հրապարակած տվյալներն արդեն փարատում են բոլոր վերապահություններն ու տարակուսանքները: Նա ցույց է տալիս, որ ազգային ազատագրական պայքարն ու «հայկական հարցը» ոչ միայն դուրս չէին պահպանողականների և հատկապես «Փորձի» և «Արձագանքի» մտահոգություններից, այլև առաջնակարգ տեղ են գրավել նրանց հրապարակախոսության գործունեության մեջ, որ ազգա-

յին-պահպանողական գործիչները ակտիվ մասնակցություն են ունեցել պաշտպանական միությունների ստեղծմանը, առաջին հայացքից պասսիվ թվացող «համբերության» ու «համակերպության» իրենց քարոզները հիմնավորել կամքի դիմադրողականության և ինքնպաշտպանության գործնական նախաձեռնումներում: Հայտնի է, որ 70-80-ական թվականներին հայ ազատագրական միտքը առաջադրում է ազգային-ազատագրական երկու ուղի: «Մշակը» քարոզում էր «արյուն թափելու», այսինքն, ազգը զինված ապստամբության կոչելու ուղին, ազգային-պահպանողականները մերժում էին այն, առաջադրելով ինքնապաշտպանության ուղին՝ ազատագրության հեռանկարը կապելով ներքին ու արտաքին հանգամանքների փոփոխության հետ (դիվանագիտական, Թուրքիայի ներքաղաքական կացության, արտաքին միջամտության և այլն): Մինչև հիմա մենք՝ գրականագետներս ու պատմաբաններս, միակողմանի ոգևորությամբ դրվատել ենք միայն առաջին ուղին և խորամուխ չենք եղել երկրորդ ուղու պատմա-փիլիսոփայական քննությանը: Որ պահպանողականները ոչ թե առհասարակ մերժում էին ազգային-ազատագրության գաղափարը, այլ զինված ապստամբության միջոցով այն նվաճելու գաղափարը, նրանց բնավ դուրս չի դնում հայ ազատագրական շարժումների պատմությունից: Միայն թե մնում է հայ ազատագրական գաղափարաբանության մեջ նրանց առաջադրած ծրագրերի տեսական ու գործնական նշանակության գիտական, օբյեկտիվ մեկնաբանությունը: Այս իմաստով, ինձ թվում է, որ Մ. Մխիթարյանը որոշ չափով փակագծերի մեջ է թողնում «Փորձի» և «Արձագանքի» ազատագրական գաղափարաբանության տեսական լուսաբանությունը: Նա մեծ քանակությամբ փաստեր է շրջանառության մեջ դնում, նկարագրում ազգային-պահպանողականների գործունեությունը Արևմտահայաստանում, ցույց տալիս նրանց ամենօրյա, եռանդազին մտահոգությունները «հայկական հարցի» առթիվ, կարծես միայն ապացուցելու թե հակառակ ընդունված պատկերացումների, նրանք ազատագրական պայքարի նվիրյալ ջատագույններ էին: Ավելին, թվում է նույնիսկ, որ նա այնքան էլ

չի համակրում «դիմադրողական ինքնապաշտպանության» տեսությունը և հավակնում է «Փորձի» և «Արձագանքի» ազատագրական գաղափարաբանությունը հաշտեցնելու «զենքի ուժի» փիլիսոփայության հետ: Մեր ժողովրդի պատմության, հատկապես Արևմտահայաստանի կոնկրետ փորձը ոչ միայն չի ապացուցել զինված ապստամբության ուղու իրավացիությունը, այլ ճիշտ հակառակը: Հետևաբար ազգային-պահպանողականների տեսակետը ամբողջական ու ավարտուն է ինքնին և կարիք չունի հավելյալ արժեք փնտրելու ձախ վերագրումներում: Մ. Մխիթարյանը վերանայում է ազգային-ազատագրական շարժման պահպանողական հոսաքնի վերաբերյալ թյուր պատկերացումները, հետևաբար ցանկալի էր, որ նա փորձեր վերանայել նաև ազատագրական արժման երկու կոնցպցիաների ավանդական մեկնաբանությունները:

Այս հարցի շրջանակներում գրքի հեղինակն անդրադառնում է նաև Արևմտահայաստանի ինքնավարության վերաբերյալ պահպանողական հոսանքի արժարժումներին, ուշադրության առնելով ոչ անհայտ այն դրույթը, թե «հայերի ապագան թուրքիայումն է»: Ինչպես հայտնի է, ժամանակին այս տեսակետը քննադատել էր Րաֆֆին, պատճառաբանելով, թե ինչ ապագա կարող է ունենալ հայը մի երկրում, ուր տիրում է բարբարոսական հալածանքը: Իմ կարծիքով Մ. Մխիթարյանը ճիշտ մակնաբանություն է տալիս ազգային-պահպանողականների այդ դրույթին, մի կողմից նրա իմաստը հանգեցնելով Արևմտահայաստանի ինքնավարության պահանջին, մյուս կողմից բացառելով հակառուսական կամ թուրքասիրական օրինետացիայի առկայությունը նրանում: Գրքի հեղինակը համոզում է, որ արևմտահայերի ինքնավարության հեռանկարը հուսալի էր թվում ազգային-պահպանողականներին այն նկատառումով, Արևմտահայաստանը մեծ էր իր տարածությամբ և անհամեմատ ավելի իր բնակչությամբ, իսկ թուրքիան թույլ էր տնտեսապես, քաղաքականապես ու միջազգային հեղինակությամբ, հանգամանքներ, որ իսպառ բացակայում են ցարական հզոր պետության իրավասությանը ենթարկված Արևելահայաստանում: Գալով օրինետացիայի հարցին, Մ.

Մխիթարյանը միանգամայն իրավացի հերքում է այն սխալ պատկերացումը, թե ազգային-պահպանողականները, այդ թվում և Ա. Հովհաննիսյանը, հայ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը դիմաշրջում էին Ռուսաստանից: Ճիշտ է, ազգային-պահպանողականները ավելի քան սուր էին ընդվզում ցարիզմի ազգահալած քաղաքականության դեմ և ազատություն տալիս տերության ռեժիմի կրքոտ քննադատությանը: Բայց այդ քննադատությանը տալ ռուսական կողմնորոշմանը հակընդդեմ մեկնաբանություն, միանգամայն սխալ է: Կոնկրետ մոտեցումն այստեղ ավելի քան պարտադիր է: Այնպիսի թունդ ազգային պահպանողականներ, ինչպես օրինակ, Սուրաբանը, Բերբերյանը, Երիցյանը ռուսական կողմնորոշման ջատագովներ էին: Բոլոր դեպքերում օրինետացիայի հարցին բացատրություն պետք է որոնել պատմական կոնկրետ իրադրությունը նկատի առնելով: Վերջին հաշվով պետք է նաև բացատրել հակացարական տրամադրությունների ուժեղացումը 80-90-ական թվականների հայ մամուլում: Ցարիզմի ազգային քաղաքականությունը ցրում էր քրիստոնյա հզոր պետության հովանավորությամբ Արևմտահայաստանն ազատագրելու հույսը, ավելին, ցարական կառավարությունը հակառակ դիրք է գրավում արևմտահայ ժողովրդի ազատագրական շարժման հանդեպ: Այս ամենը լուրջ ճգնաժամ էր առաջ բերում ազգային-պահպանողականների հայացքներում: Նրանց համար այդ իրողությունը և անհասկանալի էր, և ողբերգական: Անհասկանալի էր ցարի դիմադարձությունը մի ժողովրդից, որը ամբողջ տությամբ կողմնորոշված էր դեպի Ռուսաստանը, ողբերգական էր կորուստը այն հզոր ապավենի, որ Արևմտահայաստանի ազատագրության երաշխիքը պիտի լիներ: «Հայկական հարցի» այս սուր ճգնաժամը վերապրեց նաև Ա. Հովհաննիսյանը: Հույսը դրած քաղաքակիրթ աշխարհի բանականության հրաշքին, նա միաժամանակ իր ժողովրդի ճակատագիրը տեսավ դիվանագիտական քաջջուկի, կեղծ խոստումների, հասարակական կարծիքի անկապակից որոգայթներում, ցասկոտ խոսքերով մերկացրեց «այս աշխարհի հզորների» դաժան անտարբերությունը և ի վերջո անձնատուր եղավ հիասթա-

փության, ազգային ազատագրության իր երազանքները հանձնելով ապագայի անորոշությանը: Այս տեսակետից արդեն ցարիզմի քննադատությունը այլ իմաստ է ստանում, քան ռուսական կողմնորոշման բացասումը: Եվ դա այնքան հավաստի է, որքան անհնարին է պնդելը, թե Ա. Յոզֆան-Նիսյանը առհասարակ որևէ այլ կողմնորոշման հետևորդ է:

3. Կրոնի և եկեղեցու հարցը

Ինչպես և պետք էր սպասել, Մ. Մխիթարյանը իր աշխատության էջերում կարևոր տեղ է հատկացնում նաև այն խնդրին, և դա միանգամայն հասկանալի է, քանի որ ոչ մի բնագավառում այնքան սուր բնույթ չի ստացել լիբերալ-բուրժուական և ազգային-պահպանողական հոսանքների բանավեճը և ոչ մի կետում այնքան որոշակի չի ցուցանակվել ազգային-պահպանողականների «հետադիմությունը», որքան կրոնի և եկեղեցու հարցում: Պատահական չէ, որ այն դիտվել է որպես երկու հոսանքների հակադրությունը հաստատող գլխավոր կամ նույնիսկ միակ չափանիշ: Պատմաբաններն ու գրականագետները ազգային-պահպանողականների «եկեղեցասիրությանը» մի որոշ մեկնաբանություն տվել են, այն պատճառաբանելով հայոց պատմության յուրահատկությամբ, թե պետականությունից զրկված ժողովրդի համար եկեղեցին հանդես է եկել որպես ազգի ամբողջությունը շարկապող ուժ և տնօրինել մի յուրատեսակ եկեղեցա-պետական իրավունք: Այս տեսակետը ընդունում է Մ. Մխիթարյանը և դրանում անշուշտ ճշմարտություն կա: Բայց կրոնի և եկեղեցու հարցը ազգային-պահպանողականների հայեցողության մեջ մի այլ իմաստ ևս ունի, որը նույնպես արժանի է ուշադրության: Ինչպես հայտնի է, «Մշակի» հրապարակախոսները, այդ թվում՝ Րաֆֆին, պնդում էին, թե «հայր թե կաթոլիկ լինե՞ր նա, թե բողոքական, թե լուսավորչական և թե անկրոն դարձյալ հայ էր»: Ազգային-պահպանողականները մերժում էին այս տեսակետը: Կրոնը և եկեղեցին համարելով ազգության հիմքը, նրանք դավանաբանական երկպառակությունների մեջ գուշակում էին ազգի միասնության տրոհումը: Հակադիր այս սկզբունքները ելնում էին ազգապահպանության յուրօրինակ ըմբռնումից: «Մշակականնե-

րը» ազգի պահպանության հիմքը համարում էին «նյութական հարստությունը», մինչդեռ ազգային պահպանողականները դրան հակադրում էին «բարոյական հարստության» տեսակետը, այստեղ իսկ էական դեր հատկացնելով եկեղեցուն, որպես այդ հարստությունը պահպանող ուժ. «Կրոնը, գրում է Րաֆֆին, որպես մարդկային զգացմունքի արտահայտություն, ժամանակի հետ միշտ փոխվել է և անվերջ կերպով կփոխվի: Մեր նախնիքը մի ժամանակ կռապաշտ էին, այժմ մենք քրիստոնյա ենք, իսկ դարեր հետո, ով գիտե, մեր ապագա սերունդը ինչ կրոն կստեղծե իր համար, գուցե ամենևին էլ կրոն չի ունենա: Ուրեմն մի բան, որ տևողական չէ, որ միշտ հեղուկ վիճակի մեջ է գտնվում, որ զգացմունքից միայն կախում ունի, նա չէ կարող ազգության հաստատ հիմք լինել, գուցե մասնավորապես կնպաստե նրա գոյությանը, բայց պահպանել չի կարող... Մենք չենք կարող ընդհանուր մարդկային կենցաղավարության պայմանների մեջ մեզ համար առանձին օրենքներ ստեղծել»: Պատմա-փիլիսոփայական ուրույն իմաստ կա հարցի դրվածքում, որն, իհարկե, անհասկանալի մնաց ազգային-պահպանողականներին, որոնց համար պարզապես անընդունելի է՝ հրաժարվել մի հաստատությունից, որը ամուր նստվածքներ է թողել ազգի հոգեբանության մեջ: Անշուշտ, հետաքրքրական կլինե՞ր ուսումնասիրել ազգային-պահպանողականների կրոնական աշխարհայեցությունը պատմա-փիլիսոփայական տեսակետից, բայց մեր հետազոտողները, այդ թվում նաև Մ. Մխիթարյանը, գերադասում են միայն խնդիր դիտել գործնական շրջանակներում, շատ հաճախ էական նշանակություն տալով եկեղեցավարական ինչ-ինչ արարողությունների վերաբերյալ բանավեճերին: Այսուհանդերձ, Մ. Մխիթարյանը փորձում է վերանայել հարցի վերաբերյալ միակողմանի պատկերացումները, ցույց տալով ազգային-պահպանողականների «եկեղեցասիրության» էվոլյուցիան: Նա իրավացիորեն նկատում է, որ «Արծազանքն», օրինակ, շատ կետերում վերանայում է իր նախորդի ծայրահեղ ըմբռնումները, որ Աբգար Յոզֆան-Նիսյանը կրոնի ու եկեղեցու ռացիոնալիստական քննադատությամբ հիմնավորում էր ռեֆորմացիայի ռադիկալ պահանջները:

4. Գրական-լուսավորական շարժման հարցեր

«Բարոյական հարստության» տեսակետը ավելի լայն իմաստ ունի ազգային-պահպանողականների աշխարհայացքի սիստեմում, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Իր աշխատության էջերում Մ. Մխիթարյանը մի կարծիք է վկայակոչում «Փորձ» ամսագրից, որի ենթիմաստը միայն նշված առումով չէ հետաքրքրական: Հունաստանի օրինակը,- գրում է «Փորձի» թղթակիցը,- ցույց է տալիս դարձյալ, թե ինչ խախուտ հիմն ունի այն անձանց կարծիքը, որոնք պնդում են, թե առանց զենք բարձրացնելու և առանց արյուն թափելու միշտ անհնարին է ստրկության լուծը թոթափել: Հույները ապստամբեցան և երկար ժամանակ փոփոխակի բախտով պատերազմեցան թուրքերի տիրապետության տակ, բայց վերջիվերջո ապստամբությունը պիտի զսպվեր և բոլոր երկիրը քարուքանդ լիներ, եթե Եվրոպան միջամտած չլիներ: Եվ այդ ընդհանրական համակրության հույները արժանացան ոչ թե իրենց նյութական զորության, այլ բարոյական արժանավորությունների համար»: Որ հույները ազատություն նվաճեցին իրենց «բարոյական արժանավորությամբ», այսինքն համաշխարհային քաղաքակրթության մեջ ներդրած իրենց հոգևոր արժեքներով, իհարկե, լուրջ կռվան էր ազգային-պահպանողականների համար հերքելու լիբերալների «նյութական զորության» տեսակետը՝ ազգի ազատագրության հարցում: Բայց միաժամանակ դա կուլտուր-պատմական մի ամբողջ հայեցողություն է, որը բանալի է տալիս լուսաբանելու «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականների գրական-մշակութային գործունեության բնույթն ու ուղղությունը: «Բարոյական հարստության» տեսակետն, այսպիսով, կարևոր նախապայման էր դառնում Ա. Հովհաննիսյանի համար, իր պարբերականներին տալու որոշակի ուղղություն, առաջադրելու կուլտուրական զարգացման մի ամբողջ ծրագիր, անցյալի արժեքները, հայ ժողովրդի հոգևոր հարստություններն ուսումնասիրելու նախանձախնդրություն, ապա և մի ուրույն պատմահայեցողություն: Միտումը պարզ է՝ ցույց տալ հայ ժողովրդի ավանդը համաշխարհային քաղաքակրթության պատ-

մության մեջ: Ահա թե ինչու և «Փորձը», և «Արձագանքը» առանձնահատուկ ուշադրություն էին դարձնում հայոց պատմության ուսումնասիրությանը, զբաղվում լեզվաբանական, բանահյուսական, բանասիրական հետախուզումներով, լայն տեղ տալիս թարգմանական գրականությանը, հայ իրականությանը հաղորդակից դարձնելով գիտության, գրականության ու արվեստի համաշխարհային նորույթներին, այլև հայ հին և նոր գրականությունը թարգմանում օտար լեզուներով՝ ազգային մշակույթը տանելով դեպի համաշխարհային ճանաչում: Այս իմաստով «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականների և նրանց խմբագիր Ա. Հովհաննիսյանի դերը բացառիկ էր 19-րդ դարի մամուլի պատմության մեջ և շատ կողմերով գերազանցում է «Մշակի» գրական-լուսավորական նախածեռնումներին: Գոնե պատմական արժեքների հանդեպ «Փորձն» ու «Արձագանքն» ավելի շրջահայաց մոտեցում ունեին, քան այդ հանդուրժում էր «մշակական» ուտիլիտարիզմը: Բնորոշ է, օրինակ, այսպիսի մի փաստ: Երբ Սևանի միաբանները պատմում են Մուրացանին, որ Եվրոպացի ճանապարհորդները առաջարկել են եկեղեցու դռները վաճառել 3000 ռուբլիով, անվանի գրողն առիթն օգտագործում է կշտամբելու «Մշակի» խմբագրի վրիպանքը. «Այդտեղի մեր վերջին վարդապետը,- գրում է Մուրացանը,- ավելի լավ է հասկանում հայրենի հնությունների արժեքը, քան թե, օրինակ, «Մշակի» խմբագիր Արծրունին, որ մի ժամանակ քարոզում էր յուր թերթում վաճառել Երուսաղեմի մեջ հայոց ունեցած ուխտատեղիները...»: Թերևս սա մասնակի փաստ է և բնավ ուժ չունի հերքելու «Մշակի» դերը հայ մտավոր զարգացման պատմության մեջ, բայց և արտացոլում է մի որոշակի վերաբերմունք կուլտուրայի պատմության վերաբերյալ: Վերջին հաշվով պատահական իրողություն չէ, որ իր ամբողջ գործունեության ընթացքում «Մշակի» խմբագիրը ոչ մի հատիկ բանաստեղծություն չտպագրեց իր թերթի էջերում, քանի որ մերժում էր պոեզիայի էմոցիոնալ-էսթետիկական արժեքայնությունը:

«Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականների մշակութային գործունեությունը հարուստ է և բազմաբնույթ: Ուսում-

նասիրել այդ ամբողջ ժառանգությունը և հանրագումարի բերել նրա բոլոր արդյունքները, բարդ խնդիր է, որ երևի պահանջում է մասնագիտական քննություն՝ լեզվաբանական, գրականագիտական, պատմագիտական, մանկավարժական, բանասիրական և այլն: Ուստի բնական է, որ Մ. Մխիթարյանը տվյալ պարագայում պետք է նախընտրեր իր աշխատության բնույթին համապատասխան մոտեցում՝ համակարգել նյութն ըստ բնագավառների, տալ դրանց փաստարկված նկարագրությունը և ամենաընդհանուր ձևով բնութագրել դրանց հիմնական ուղղությունը: Կարելի է ասել, որ այս չափով նա կատարել է իր առաջադրույթը:

Եվ այսպես, համակարգելով ու հետազոտելով «Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականների բովանդակությունը և հանրագումարի բերելով նրանց հասարակահայեցության, գրական-մշակութային գործունեության գլխավոր արդյունքները Մ. Մխիթարյանը անդրադառնում է Ա. Հովհաննիսյանի գրական-հրապարակախոսական ժառանգության, նրա՝ իբրև հրապարակախոսի ու հասարակական գործչի բնութագրմանը: Ա. Հովհաննիսյանը, հիրավի, 19-րդ դարի հայ հասարակական մտքի ամենականավոր դեմքերից է: Լինելով կրթված ու բազմակողմանիորեն զարգացած անհատականություն, նա պատվավոր տեղ է գրավում հայ ինտելիգենցիայի պատմության մեջ:

«Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականների քննության ընթացքում լուծելով Ա. Հովհաննիսյանի հրապարակախոսական և գրական ժառանգությունը, մասնավորապես արժեքավորելով նրա ֆելիետոնները, որոնք, հիրավի, հատկանշվում են հարցադրումների սրությամբ ու սոցիալական հազեցվածությամբ, Մ. Մխիթարյանը հատուկ բաժին է հատկացնում նրա՝ որպես խմբագրի գործունեությանը: Այստեղ արդեն Հովհաննիսյանը դրվում է, այսպես ասած, հասարակական կարծիքի առաջ, ժամանակի մտավոր-գրական միջավայրի բարդ փոխհարաբերությունների քննությանը: Այդ փոխհարաբերությունների պատկերը պատմական հեռավորության վրա գծում է գույների աններդաշնակություն, հակասություններ, լույսեր ու ստվերներ, դրվատանքի ու հիասթափության զեղումներ՝ խմբագրի պահ-

վածքի մեջ հայտնաբերելով և իրավացի, և անիրավացի թողտվություններ, սակայն մի բան մնում է անփիճելի՝ նրա բացառիկ դերը հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ:

Վերջապես մի դիտարկում. Մարգո Մխիթարյանը գրել է ուսումնասիրություն «Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականների մասին և բնական է, ինչպես ամեն մի հետազոտող, նյութն ընդգրկել է որոշ շրջանակների մեջ, մեկնաբանել որոշ տեսանկյունից, նախընտրել որոշ կառուցվածք: Նրա հետազոտությունը ոչ հավակնում է կանոնադրական օրենսգրքի վերջնականության և ոչ էլ բոլոր հարցերի, բոլոր խնդիրների սպառիչ լուծման: Կլինեն և վիճահարույց դրույթներ և առկախ մնացած կետեր, բայց իբրև առաջին փորձ նա հարցի ուսումնասիրությունը դրել է գիտական պաշած շրջանակների մեջ և երկար տարիների համառ աշխատանքով հասել լուրջ արդյունքների:

1976

«ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵԹԱՆՈՍԱԿԱՆ ՀՈՍԱՆՔԻ ՊՐՈԲԼԵՄԱՏԻԿԱՆ»

Վերջին տասնամյակի հայ գրականագիտության առանձնահատուկ հետաքրքրությունը դարասկզբի գրական շարժման հարցերի ուսումնասիրության ուղղությամբ միանգամայն բացատրելի է: Եվ բացատրելի է ոչ միայն հենց իր՝ գրականագիտական մտքի զարգացման տրամաբանությամբ և ոչ միայն ժամանակի գրական շարժման առանձնապես բարդ և ազգային-գեղարվեստական առաջընթացի տեսակետից խոշոր անհատականությունների ստեղծագործական փորձի յուրացման անհրաժեշտությամբ, այլև բաց տարածությունները լրացնելու, մոռացված էջերը հայտնաբերելու, և ըստ այդմ գրական-պատմական պրոցեսի համապատկերը սխեմատիզմից, միագծությունից, դոգմատիզմից և հակագիտական մեկնաբանություններից թոթափելու առաջադրանքով: Որոնումները, հիրավի, արգասավոր եղան: Գրականագիտական միտքը հասավ դարասկզբի գրական ուղղությունների, հոսանքների, առանձին գրողների ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքի վերագնահատման մեթոդոլոգիական ստույգ չափանիշների վավերացման: Այնպես որ Սուրեն Դանիելյանն արդեն մի որոշ նախադրյալ ուներ՝ ձեռնամուխ լինելու հեթանոս շարժման գեղագիտության ուսումնասիրությանը: Ու թեև պրոբլեմի ընդհանուր-մեթոդոլոգիական դրվածքում առկա են չհաղթահարված կետեր, այնուամենայնիվ, ուրվագծելով հարցի պատմությունը տասնամյակների տևողության վրա և քննական հայացքի տակ առնելով հեթանոս շարժման վերաբերյալ իրարամերժ, հակասական, այլակերպ մետեցումներն ու մեկնաբանությունները, նա ի հայտ է բերում հետազոտողի ինքնուրույն հայացք, անհատական ընկալումների, դիտարկումների, ընդհանրացումների որոշակի ունակություն:

Աշխատության «Ներածականում» բնութագրելով հեթանոսության աշխարհայացքային, փիլիսոփայական ու գեղագիտական առանձնա-հատկությունները և համառոտակի

անդրադառնալով հարցի պատմությանը, գրականագետը, դարձյալ համառոտակի, ուղեգծում է հեթանոսական աշխարհայեցության ակունքները՝ սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև 20 -րդ դարասկիզբը, անդրադառնալով հինգերորդ դարի պատմիչներին, և վերածննդի գրողներին՝ մասնավորապես Գրիգոր Նարեկացուն, և միջնադարյան տաղերգուներին, ընդհուպ մինչև կլասիցիզմի և ռոմանտիզմի գեղարվեստական փորձը: Հայաճեպության կնիքը կա ամբողջ շարադրանքում, բնութագրումները հաճախ փաստարկվում են առերևույթ դիտված հատկանիշներով, ձևակերպումների մեջ առկա է ինչ-որ թերի, ինչ-որ պայմանական չավարտվածություն: Կարելի է բազմաթիվ օրինակներից վկայակոչել թեկուզ հետևյալ սահմանումները. միջնադարյան պոեզիայի մասին, թե «Նկատելի է, որ գրական պրոցեսը փայլատակումների իր նոր ուղին անցնում է արդեն կենտրոնական ուղղվածությամբ, առանց ընդհատումների, ժամանակային կտրվածության, որն էլ ապահովում է շարժման կայունությունն ու մեծությունը, բացառում տարերային հեթանոսասիրությունը»: Կլասիցիզմի մասին, թե «Կլասիցիզմի ազդեցությունը նկատելի էր հայ գաղթօջախներում, որոնց գործունեությունը համաչափվում էր տեղական գրականությունների աստիճանացույցին՝ ապրում էին գրական միասնական մթնոլորտով, կրում նույն կարգի ազդեցությունները»: ռոմանտիզմի մասին, թե «Ռոմանտիզմը կլասիցիզմից որդեգրեց ողբերգությունը: Ստացվեց ֆիլտրացված ժանրային ընդհանրություն. առերևույթ ոչ մի էական տարբերություն՝ նույն դասական ազգային թեմաներն են, նույն պատմական ողբերգությունները» և այլն: Համեմայնդեպս գրականության պատմաբանի համար, նույնիսկ պատահական վրիպումների սողանցքով, անթույլատրելի են նման անստույգ ձևակերպումները:

Գրքի առաջին գլխում, որը կրում է «Հեթանոսական հոսանքի ակունքների մոտ» վերնագիրը, հարցի դրվածքը զգալիորեն հարստանում է գրական-պատմական պրոցեսի փաստական վերլուծությամբ: Հեղինակը ներկայացնում է գրական շարժման ձևակերպման ընթացքը՝ պատմա-հասարակական և գեղագիտական նախադրյալների հիմքի

վրա, անդրադառնում նեոռոմանտիզմի և սիմվոլիզմի արտայատությանը հայ գրականության մեջ, ներառելով նաև հեթանոս շարժման գրական-գեղարվեստական փորձը 10-ական թվականներին՝ «Նավասարդի» և «Մեհյանի» շրջանակներից դուրս: Պիտի ասեմ, որ անկախ առանձին վիճելի դրույթներից աշխատության այս բաժինը լավ է մշակված: Հեղինակը դրսևորում է փաստական նյութը համակարգելու, գրական երևույթների ամբողջությունն ու հարցադրումների տեսական և պատմական տարողությունն ընկալելու ունակություն, որոնց գիտական հավաստիությունը նա ստուգում է գրականագիտական մտքի փորձով:

Եվ այսպես, լուսաբանելով հեթանոս շարժման պատմա-հասարակական ու գեղագիտական սկզբունքները, Ս. Դանիելյանն անցնում է բուն նյութի քննությանը, առանձին բաժիններ հատկացնելով «Նավասարդ» տարերքին ու «Մեհյան» հանդեսին: Ընդհանուր առմամբ հեղինակը լուծում է գիտական իր առաջադրույթը, առիթ տալով մեթոդաբանական որոշ դիտարկումների: Ամենից առաջ հեթանոս շարժման պատմա-հասարակական նախադրյալների բացահայտումը: Ակնարկելով 10-ական թվականների Հայաստանի հասարակական-քաղաքական կացությունը գրականության պատմաբանները սովորույթի ուժով փաստարկում են ազգային ճնշման, մասնավորապես արևմտահայությանն սպառնացող ֆիզիկական բնաջնջման հանգամանքը, որպես ժողովրդի հոգևոր ու քաղաքական մաքառման նախադրյալ: Թվում է, կասկած չի հարուցում հարցի նման դրվածքը, քանզի ակնարկում է հանգամանքների իրական կացությունը: Բայց պատմությունը իր մեծ ու ընդհանուր օրինակափությունների ընթացքը հաճախ միջնորդում է նաև անցողիկ իրադարձություններով, որոնք նույնպես արժանի են ուշադրության: Բանն այն է, որ 1909-ից 1914 թվականները արևմտահայ իրականության մեջ նշարկում են դադարի մի ժամանակաշրջան, որն ուրույն հետք թողեց հայ ազգային հոգեբանության և ազգային գաղափարաբանության վրա: Դա նորագույն շրջանի հայոց պատմության թերևս ամենալուսավոր շրջանն էր, երբ թվում էր, թե արդեն քաղաքականապես լուծված է «հայկական հարցը» և ուր

որ է հայոց լեռնաշխարհում ապաստան պիտի գտնի ինքնավարության ուրվականը: Այս իրողությունը որոշակի փոխակերպում է արևմտահայ մտավոր կյանքի մթնոլորտը: Գրականության ու մշակույթի գործիչները տարագրությունից վերադառնում են հայրենիք, գրական-հասարակական կյանքը տարիների ընդհատումից հետո վերստին գտնում է ստեղծագործական որոնումների իր հունը: «Հայկական հարցի» այդ հեռանկարը ծնունդ էր տալիս ընդհանուր-ազգային մի մտայնության, թե վերջապես հայ ժողովրդի առաջ բացվում է վերածնության մի նոր շրջան, և նա հնարավորություն է ստանում ներգրավվելու ազգերի համաշխարհային կուլտուրական համագործակցության մեջ: «Դեպի մեծ կյանք» բնորոշ վերնագրով հողվածում, որն ունի «Հայ օպտիմիստի խորհրդածություններից» ենթախորագիրը, Հ. Թումանյանը գրում է. «Մի ժողովուրդ, որ կլանված լինի իր գլխապահության հասարակ խնդրով, ինչպես մեր ժողովուրդն է եղել ասիական բռնակալությունների տակ «կյանքի, գույքի ու պատվի» մշտական բռնաբարումի խնդրով, էլ նա ինչպես կարող է մասնակից լինել մարդկության ընդհանուր առաջադիմության գործին... Դառնացրել են մեր հոգին, նրա մեջ զարգացրել են վրեժի և թշնամության զգացումները, ստիպել են երգել «Արյան երգեր», և մեր լավագույն մարդիկն էլ չեն կարողացել դուրս գալ մեր իրականության անծուկ ու արյունոտ շրջանակից, հեռու նայեն ու մասնակից լինեն համաշխարհային մեծ խնդիրների մշակումին՝ գրական լինի, գիտական, թե հասարակական... Տաճկական բռնակալության անկումով ու հայկական հարցի բարեհաջող լուծումով մեր առջև էլ նոր հորիզոններ են բացվում: Հնարավորություն ենք ստանում ապրելու շատ ավելի գեղեցիկ ու խոր զգացումներով, զբաղվելու մեծ խնդիրներով, մտնելու առաջադեմ ազգերի եղբայրության մեջ ու նրանց հետ միասին երազելու կյանքի վսեմ երազները, նրանց հետ միասին մասնակից լինելու համամարդկային մեծ խնդիրների մշակույթի ազնիվ գործին ու նրանց հետ միասին գնալու դեպի մեծ կյանքը»: Հանճարեղ բանաստեղծի այս խոսքերը արտացոլում են այն բեկումը, որ տեղի էր ունենում ազգային գաղափարաբանության

մեջ՝ գենքի, պայքարի, քաղաքական մաքառումից դեպի ոգու մաքառումը, քաղաքական Հայաստանի իդեալից դեպի «Հոգևոր Հայաստանի» իդեալ: Հայ գրականությունն ու մշակույթը որոշակի ուղղություն են ստանում: Ասպարեզ են գալիս Սարյանը, Աճառյանը, Աբեղյանը, Լեոն, Թորոմանյանը, դարասկզբի հայ բանաստեղծները, որոնք ձգտում են հայտնաբերել հայկական տոհմիկ ոճը ճարտարապետության, երաժշտության, լեզվաբանության, պատմագրության, բանահյուսության, գեղանկարչության, պոեզիայի և այլ ասպարեզներում: Ըստ որում հոգևոր ինքնությանն ավելի մեծ նշանակություն էր վերագրվում ազգային գոյության տեսակետից, քան քաղաքական ինքնությանը, և ոճի ինքնատիպ-տոհմիկ կերտվածքը, հոգևոր մաքառումը ավելի սուր ու տագնապալից է ներկայացում, քան քաղաքական մաքառումը: Հենց այս տեսանկյունից պետք է մեկնաբանել Տերյանի «Մի՞թե վերջին պոետն են ես» բանատողը և ոչ թե նրան վերագրել արևմտահայերին սպասվող ողբերգության գուշակությունը, ինչպես ենթադրում են որոշ գրականագետներ:

Գեղագիտական-փիլիսոփայական նույն այդ հայացքը միանգամայն որոշակի է ձևակերպել նաև Վարուժանը, մեկնաբանելով իր ամցումը «Ցեղին սիրտը» պոետական կոնցեպցիայից դեպի «Հեթանոս երգերը», ապա նաև դեպի «Հացին երգի» ռոմանտիկական էկզոտիկան: «Սխալ է կարծել,- գրում է նա,- թե մեր թրքահայ գրականությունը վերածնած է: Մաշած անիվն է, որ կղառնա ու կղառնա, այս տարբերությամբ որ իր ծայրն ու մոնչյունին եղանակը միայն փոխած է... իր փտության պատճառով: Չէ ալ կարելի հանցանքը իրեն վերագրել: Հանցանքը հայուն ճակատագրինն է: Ասկե վերջը միայն հայկական արվեստ մը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարներու ուղ ու ծուծով»: Եվ ապա. «Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացած է: Պետք է մեր սրտին նշխարները՝ որոնք երեք միլիոն ժողովրդին մեջ թաքնված են՝ հավաքել, կենտրոնացնել մեկ կուրծքի տակ, և զգալ իր սեփական կյանքը, զոնե նվազ ժամանակվան մը համար՝ ի սեր Արվեստին, ի սեր կյանքի երգին»:

Նույնատիպ անցումով նշանավորվեց նաև Սիամանթոյի ստեղծագործությունը, որի փորձերը «Կարմիր լուրեր բարեկամես» շարքից հետո ոճրերգության, սարսափների, պայքարի պոեզիային հարություն տալու ուղղությամբ, ապարդյուն անցան և նա ստեղծեց «Հայրենի հրավերը», արծազանքեց հեթանոսական ուղղությանը, գրեց «Սուրբ Մեսրոպ» պոեմը, ապա նաև հատվածներ «Կամքի իրիկուններ» շարքից, որոնք տոգորված են ստեղծման, հանճարի, հոգևոր մաքառման գաղափարով:

Այս իրողությանը չնկատելուն պիտի վերագրել այն կանխակալ տեսակետը, որ գրականության պատմաբանները հատկացնում են հեթանոս շարժմանը, «Նավասարդի» և «Մեհյանի» գաղափարական ու գեղագիտական հայեցողությանը, որպես թե նրանք ջատագովում են ազգային-ազատագրական, քաղաքական պայքարը, մի սխալ տեսակետ, որին տուրք է տալիս նաև Ս. Դանիելյանը: «Նավասարդի» և «Մեհյանի» գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի բովանդակությունը նա հարմարեցնում է ազգային-ազատագրական պայքարի քարոզին, ըստ էության չխորանելով արվեստի փիլիսոփայության այն նոր ըմբռնումների մեջ, որ առաջադրում էր գրական նոր շարժումը և չկռահելով, որ այդ շարժումը ինչ-որ տեղ ձևավորվեց հենց արվեստը ազգային-քաղաքական պարտադրանքից ազտագրելու մտայնությամբ: Հարցի դրվածքն այդպես էին մեկնաբանում իրենք՝ գրական նոր շարժման նախածեռնողները իրենց հանգանակներում, հայ գրականության նոր վերածնության իմաստն այդպես էին ընկալում Թուրմանյանն ու Տերյանը, և իրողությունը միանգամայն ճիշտ էր ըմբռնում ժամանակի գրական-քննադատությունը՝ Սուրխաթյանի իրավացի նկատումով, թե «Մեհյանը» նպատակ դրեց «հայկական հանճարի ուժով մի նոր արշալույս ստեղծելու»:

Ինքնին որոշ բացառումների առիթ է տալիս նաև գրականագետի հետազոտության մեթոդը: Որքան «Նավասարդը» դիտված է փաստերի, երևույթների գնահատման օբյեկտիվ-գիտական մեթոդով, նույնքան «Մեհյանը» աղճատված է նախապես պարտադրված սուբյեկտիվ պատկերացումներով: Կանխակալությունը պարզապես խանգարել է

բանասերին երևույթները դիտելու կոնկրետ-պատմական մոտեցմամբ:

«Այսօրվա գրականագիտության մեջ,- գրում է Դանիել-յանը,- հիմնավորված է «Մեհյանի» գաղափարազուրկ էությունը՝ ձևապաշտությունը, մարդկության ստեղծած դասական արվեստի ու մշակույթի ժխտումը, մինչև արվեստը «խենդություն», կրոնական մոլեռանդություն համարելը, ժամանակի ամենառեակցիոն մոդերն հոսանքներին միանալը»: Իր այս դրույթը նա հիմնավորում է այլ «փաստարկներով»՝ «Մեհյանին» հատկացնելով «արժանի» պիտակներ՝ «գտարյուն էսթետիզմ», «նոր արշալույսին հասնելու անըմբռնողություն», «քաղաքական ոլորտներից ազգային մտահոգությունների խիստ անջրպետում», «փախուստ քաղաքական խնդիրներից», «արևելահայ գրականության նկատմամբ անբարյացակամ վերաբերմունք», «վերածնության ժխտում», «սուբյեկտիվիստական նկրտումներ», «փառասիրական տեսապատկերին հագուրդ տալու» միտում և այլն, և այլն:

Մի պահ ընդունենք, թե հետևությունները ելնում են փաստերի իր տրամաբանությունից: Այդ դեպքում պետք է հարց տալ, թե ինչ տրամաբանությունից է օգտվում հեղինակը հաստատելով մի այլ տեսակետ, թե «Մեհյանի» և «Նավասարդի» ընդհանրության հիմքում ընկած է «հասարակական շահերի, գեղագիտական մտահոգությունների միասնականություն, ազնիվ միտումներ հայ գրականության վաղվա օրվա նկատմամբ», թե «Մեհյանը» բարձրացնում էր ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարաբանությունը, նպատակամղում էր հեթանոսական հոսանքի գեղագիտությունը ժամանակի բարդ և անլուծելի խնդրի հայրենիքի ազատագրության բարձունքին»: Վերջապես, թե «Մեհյանի» թեմատիկան կազմում էր հայրենաշունչ բովանդակությունը, թե «Նավասարդի» պես նա էլ «ծառացավ նորօրյա բարքերի, անկյանք, ապազգային տրամադրությունների դեմ, փորձեց ուժերի ներածին չափ բացահայտել հեթանոս օրերի խորհուրդը, զինավառել ազգային ազատագրության գաղափարը անցյալի փառագոչ օրինակներով»:

Ես չէի սրի հարցը, եթե խոսքը վերաբերեր սուկ մտքի անհետևողականությունից սարդած հակասություններին: Խնդիրն այստեղ մեթոդաբանական ելակետ ունի, որն ստեղծում է տրամաբանության իր համակարգը արդեն վերածում երևույթները մեկնաբանելու հայեցողության: Շիրվանզադեն և Տերյանը քննադատական որոշակի վերաբերմունք են արտահայտել հեթանոս շարժման հանդեպ և ահա դիսերտանտը նպատակ է դարձնում ապացուցելու հակառակ մի բան, թե համեմայնդեպս Տերյանը նկատի չուներ Վարուժանին, այլև ինչ-որ երկրորդական հեթանոսապաշտների, թե Շիրվանզադեն ասել է հենց այնպես, թուցիկ ընկալմամբ, քանի որ ինչպես ինքն է խոստովանել, լավ չգիտեր դարասկզբի արևմտահայ բանաստեղծներին: Բայց չէ՞ որ այս կարգի համահարթումները գիտական ոչ մի հետաքրքրություն չեն ներկայացնում և ընդհակառակը ինքնին, հետաքրքիր, գրական պատմական պրոցեսի էությունը մեկնաբանելու տեսակետից ուշագրավ են հենց նրանց հակադիր դիրքորոշումը հեթանոս շարժման հանդեպ: Չէ՞ որ որևէ հիմք չկա կասկածելու, որ Տերյանի ակնարկը վերաբերում էր հենց Վարուժանին, և այստեղ որևէ անհավանական բան կամ ինչ-որ արտառոց սխալ կամ մեղանչում չկար և միանգամայն բնական է ու տրամաբանական. չէ՞ որ հարկ չկար կասկածելու Շիրվանզադեի հակահեթանոսական ասույթի սկզբունքայնությանը, քանի որ դա միանգամայն տրամաբանական ու պատճառաբանված է նրա գրական մեթոդով, գեղագիտական ըմբռնումներով, հենց դարասկզբի գրական ուղղությունների վերաբերյալ ունեցած իր դիրքորոշումներով: Առհասարակ աշխատության մեջ նկատելի է մի անվերապահ հիացմունք հեթանոս շարժման հանդեպ, բացարձակության հանգեցված անվերապահություն, որը մի տեսակ չափանիշ է դառնում ժամանակի գրական դեմքերին գնահատելու հարցում: Կարծես հեթանոսությունից դուրս այլ ճշմարտություն չկա և եթե հեթանոսական չես, ուրեմն ինչ-որ այն չես: Նույնիսկ «Մեհյանի» առիթով բանասերը նկատելիորեն տուրք է տալիս մի որոշ կրքոտության: Մեհյանականի այն արտահայտությունը, թե «Մենք հեթանոսներ չենք», նրան ներկայանում է որ-

պես հերձվածողի աններելի մեղանշում: Մինչդեռ նա՝ մեհյանականը, միանգամայն իրավացի էր հեթանոսության քննադատության հարցում, իրավացի է, քանի որ բացարձակության չի հանգեցնում հեթանոսությունը և նշմարում է ազգի հոգևոր վերածննդի այլ ուղիներ: Ինչպես նաև յուրովի իրավացի է նաև հեթանոսականը ժողովրդի էթնիկական նախակերտ հուշերի արթնացման կոչով: Հենց գրականության պատմաբանի խնդիրը երևութները, գրական-պատմական իրողությունները այս բազմակի, բարդ, ներհակ ըմբռնումների ընդհանրության մեջ դիտելու և մեկնաբանելու մեջ է:

«Մեհյան»-ականը ասում է, թե ինքը գրական նորահայտ ուղղությունները գերադասում է վերածննդից, որովհետև նրանք գեթ որոնում են նորը, անհայտը, մինչդեռ վերածննդի հայացքն ուղղված է դեպի հնագույն դարերը և գրականագետը եզրակացնում է, թե «Մեհյանն» ըստ էության ժխտում է վերածննդի մշակույթը, դրա հետ նաև համաշխարհային դասական գրականության արժեքները: Մինչդեռ իրականում «Մեհյանը» ամբողջ սրությամբ դնում էր համաշխարհային գեղարվեստական փորձի յուրացման անհրաժեշտությունը, որպես ազգային մշակույթի զարգացման միջոց և հենց հանդեսի քննադատը որոշակի է ընդգծում, թե «հարկ չէ վախենալ, թե նոր պահանջներուն ետև անխտիր ամեն բան կը կործանվի: Արվեստի կոթողներ կան, որ հավիտյան պիտի ապրին: Նոր ժամանակներու զգայնությունը անոնց մեջ ինքզինքը պիտի գտնե ամեն նոր հաճախումը: Շեքսպիր, Կեոթե, Նարեկացի, Խայամ, Քուչակ չեն հիննար, որովհետև անսպառ են» («Մեհյան», 1914, նո. 6):

«Մեհյանի» քննադատն ակնարկում է, որ ռուս գրականությունը բարձր ու բազմերանգ արվեստ ունի և արևելահայերը, որ միշտ հետևել են ռուս գրականությանը, ինչու են ետ մնում, հարց, որ քննադատ Քյուֆեճյանը բացատրում է Նալբանդյանից եկող «ավանդապաշտությամբ» ու «հասարակական նկարագրով» և գրականագետը մեկնաբանում է, թե «Մեհյանը» բացասող դիրքորոշում ուներ արևելահայ գրականության հանդեպ: Ինչո՞ւ, ի՞նչ հիմունքով, չէ՞ որ հարցի դրվածքը բոլորովին այլ է և միտումը բո-

լորովին ուրիշ, չէ՞ որ վերագնահատության այն պահանջը, որ հանդեսի գլխավոր նշանաբաններից է, ուղիղ գծով միանում է Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» ծրագրային ելույթի առաջադրույթին, և համեմայնդեպս ավելի սուր շեշտ չունի, քան Տերյանի հարցադրումը, թե մերձավոր անցյալը, այսինքն Աբովյանից մինչև Թումանյան, որ «դեռ պատմության գիրկը չի անցել», ինձ համար «մեռած է և օտար»:

Սուրեն Դանիելյանը դեռ երիտասարդ է, առաջին քայլերն է անում գիտության ասպարեզում և կասկած չունեն, որ կենսափորձը ժամանակի ընթացքում նրան կտանի դեպի գրականության պատմության հարցերի ավելի խոր ու շրջահայաց ուսումնասիրությունը: Եականն այն է, որ նա ունի իր նախադասությունը, հասկացությունների մասնագիտական ընկալումը, մտածողության գիտական լարումը:

1982

ԵՐԿՈՒ ՀԱՅԱՑՔ, ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿՈՒ ԸՆԹԵՐՅՈՒՄ

Նկարի ունեւն Կորիճ Սարգսրյանի «Անցման շրջանի օրինաչափությունները և հայ քաղաքական միտքը» և Համլետ Գևորգյանի «Ազգ. ազգային պետություն, ազգային մշակույթ» գրքերը: Մեկը օֆիցիոզի հրատարակատուն է, մյուսը՝ ակադեմիկոս փիլիսոփա: Առկա են արդի ազգային շարժման գաղափարաբանության ուրույն մեկնություններ, և եզրագծերն այնքան աներևույթ են, որ պարզապէս ճանաչման հաճույթ են պատճառում համադրական հղումները:

Ըստ տւթյան Սարգսրյանի գրքույկը շարունակություն է 1991-ին հրատարակած իր «Պատմություն և իրականություն» աշխատության, տարբերությամբ միայն, որ նա իր դրույթների հիմնավորման փաստարկներ է վկայակոչում անկախ պետականության կազմավորման տարիների փորձը: Պատմությունը և իրականությունը Սարգսրյանի ընկալմամբ համադրույթներ են: Հայոց պատմության նրա ընթերցումը բացասող է: Այնտեղ նա չի գտնում որևէ մնայուն արժեք՝ ամենուրեք սխալներ, շեղումներ, անհեռատեսություն, պարտություն, քաղաքական անլրջություն, հիշողության կորուստ և այլն: «Ազգային գոյատևման դարերով ձևավորված կոնսափիլիսոփայությունը,- գրում է Սարգսրյանը,- հոգեբանությունն ու լեզվամտածողությունը չի կարողանում հաշտվել հայրենիքի մի մասի վրա պետություն ստեղծելու իրողության հետ... Նոր հասարակական հարաբերությունների կառուցման դժվարին գործը բախվում է չփոխակերպվող ազգային մտայնության հետ: Լեզվական ու հոգևոր ընդհանրությունները ազգը սրբազան գործերի մղած նախնյաց պատկերացումները պատնեշում են քաղաքացիական հասարակարգի ձևավորման նոր հեռանկար բացող դժվարին գործը» (49): Մեր ազգային հոգեբանությանը յուրահատուկ է «ազատության մեջ պարզունակ

ազգային-հայրենասիրական դրսևորումը»: Մեր պատմությունը պետական ու քաղաքական մակարդակում «տվել է սուրբ նահատակներ ու պատմության հետ հաշիվը փակել՝ արարքը սրբացնելով»: Մեր պատմության խորհրդի հորինված անքննելիությունը սերտորեն կապված է պատմության ընթացքը տիրապետելու ներքին անկարողության և կոլեկտիվ անպատասխանատվության հետ: Սրբազան պայքարը պատմության մեջ հարց չի լուծել, բայց սրբեր է տվել, իսկ սրբերից պատասխան չեն պահանջում (50): Տղմուտ գետից ելնող այս երևույթի բնութագրականն է 19-րդ դարակեսից սկիզբ առած ազգային զարթոնքը, որն ավարտվեց 1920 թվականի ողբերգությամբ: Կեղծ ու անգրագետ հայրենասիրության հրավառությամբ ոգեկոչել ենք հին ու նոր սրբերին և «քաղաքականությունը պահել ազգի հոգևոր կրթվածության ու մշակութային արժեքների միջակայնամաքսիմալիզմի գերության մեջ» (60): Պատմության այս դասերից տրամաբանորեն հետևում է Սարգսրյանի սկզբունքային երկրորդ դրույթը՝ պետություն և ազգային արժեքներ, հասկացություններ, որոնք ինքնաբերաբար հայտնվում են հարաբերության հակադիր բևեռներում: «Եթե այսօր,- գրում է Սարգսրյանը,- Հայաստանում կա արմատական բարեփոխումների խնդիր, ապա դա առաջին հերթին վերաբերում է քաղաքական միտքը ազգային գերությունից դուրս բերելուն» (40): Ազգային շահի անունով պատմական ու բարոյական հարցերի լուծումը որևէ առնչություն չունի գիտական չափանիշների ու քաղաքական օրինաչափությունների հետ, ուստի «անհրաժեշտ է վերջնականապես մտահանգել, որ պետական քննություն հանձնելու համար անհրաժեշտ է ազգային չափանիշները փոխարինել պետականով: Ասել է թե՛ ազգային առանձնահատկությունները չխցկել պետական-խարավական օրինաչափությունների մեջ» (68): Այսպիսին է պատմության Սարգսրյանի ընթերցումը:

Այժմ դիտենք, թե ինչպիսի ընթերցում է առաջադրում փիլիսոփայության դոկտոր Համլետ Գևորգյանը: «Հայկական հարցը ժամանակակից քաղաքագիտական տեսությունների լույսի տակ». այսպես է նա բնութագրել իր աշ-

խատությունը և հենց առաջին պարբերության մեջ շեշտել հարցի մեթոդաբանական դրվածքը: «Մեր դարերում,- գրում է հողինակը,- համենայն դեպս երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո, որոշակի բեկում է նկատվում ազգային-ազատագրական շարժումների գնահատման հարցում, ազգային պետություն կազմելու ժողովուրդների ծգտման նկատմամբ վերաբերմունքի մեջ: Հիշենք այն խանդավառությունը, որով անցյալ դարում եվրոպական հասարակությունը ողջունում էր Իտալիայի միավորումը, Յունաստանի և Բուլղարիայի ազատագրումը, բալկանյան ժողովուրդների ինքնորոշումը և այլն: Ազատագրական այդ շարժումներին մասնակցելու էին գալիս Եվրոպայի և Ռուսաստանի նաև մտավորականության պայծառ դեմքերը՝ արժանանալով հերոսի լուսապսակի... Մեր դարում, սակայն, արևմտյան հասարակության վերաբերմունքը ազգային պետություն կազմելու ժողովուրդների ծգտման և պայքարի նկատմամբ ավելի քան զուսպ է, իսկ գնահատականը՝ մեծամասամբ բացասական: Անջատողականությունը թերևս ամենից դատապարտելի երևույթն է նկատվում միջազգային իրավական և դիվանագիտական շրջանակներում» (3): Եվ գործում է ներքին-քողարկված մի մտայնություն, որ ուղղություն է տալիս ազգամիջյան հարաբերությունների քաղաքականությանը, քողարկված՝ քանզի աշխարհի ուժեղները բարձրագույն սկզբունք են հռչակում ազգերի ինքնորոշման իրավունքը, բայց իրականում մերժում են ազգային անկախ պետություններ ստեղծելու գաղափարը, այն վերագրելով «ազգայնականության մոլուցքին»: Գևորգյանը նշում է, որ Արևմուտքի հասարակագիտական աշխարհայացքում այդ տեսությունը ձևավորվել է երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո, ունենալով այնպիսի ճանաչված հեղինակություններ, ինչպիսիք են պատմաբան Ա. Թոյնբին, քաղաքագետ Է. Յաքսբումը, փիլիսոփա Կ. Պոպերը և ուրիշներ: Ըստ այդ տեսության, ազգային պետությունների կազմավորման դարաշրջանն ավարտվել է և աշխարհի քաղաքական քարտեզը գծագրվել է տարածքային ամբողջություն ներկայացնող պետական միավորներով, որի մասնատումները հղի են ազգա-

միջյան բախումներով ու ավերիչ հետևանքներով: Այսպիսով, ազգային պետություն և ազգային մշակույթ հասակացությունները ներծուլվում են, այսպես կոչված, «բազմամշակութային հասարակության» մեջ, ձև տալով մի ուրույն հետերոգեն կոսմոպոլիտիզմի, որի իդեալական նախատիպը հռոմեական կայսրության «ունիվերսալ պետությունն» է: Իրենց վերլուծականներում վերոհիշյալ հասարակագետները շրջանառության մեջ են դնում «ազգային պետություն», «ազգային մշակույթ», «սփյուռք», «ազգային փոքրամասնություն», «հայրենիք», «անջատականություն» կատեգորիաները՝ հարաբերելով դրանք «տերիտորիալ ամբողջականություն» իրավական ստատուսին: Այստեղ է, ահա, որ նրանք անդրադառնում են նաև հայկական հարցին և հայ-թուրքական հարաբերություններին՝ անջատականության բևեռի վրա դիտելով հայկական ազատագրական շարժումը, ազգային պետականության գաղափարն ու ցեղասպանությունը: Մեկ առ մեկ քննաբանելով հասկացությունների տեսական ու պատմական եզրերը, Յանվետ Գևորգյանը գիտական համոզիչ տրամաբանությամբ բացահայտում է հայկական անալոգի հակապատմական բովանդակությունը, որ հայերը Թուրքիայում սփյուռք չեն, այլ՝ բնիկներ և ազգային փոքրամասնություն չեն, այլ՝ սեփական հայրենիքի իրավատերերը և որ անկախ պետականության նրանց ձգտումը անջատողականության «ազգային մոլուցք» չէ, այլ հազարամյակների ժառանգորդությամբ հիմնավորված սոցիալական, պատմահոգեբանական, մշակութաբանական և քաղաքական գիտակցությամբ ձևավորված էթնոգեն օրինաչափություն: Իրականում հենց Թուրքիան է, որ դարեր շարունակ «ազգայնականության մոլուցքն» ուղղել է բռնազավթած Յայաստանի ամբողջականության տրոհմանը, և «ունիվերսալ պետության» համընդհանրացման գաղափարախոսության կերպարանք տալով պանթուրքիզմին, հետամուտ եղել հայերի բնաջնջման քաղաքականությանը: «Մինչդեռ հայ-թուրքական հարաբերությունները,- գրում է Գևորգյանը,- պարզապես միայն քաղաքական դիմակայության հարաբերություններ չէին («ազգայնական» անջատվող ժողովրդի և

իր իր «տարածքային ամբողջականությունը» պաշտպանող պետության միջև), դրանք տնտեսական, հասարակական, իրավաքաղաքական, մշակութային, մի խոսքով՝ քաղաքակրթական երկու տրամագծորեն հակադիր կողմնորոշումների դիմակայություն էին: Հայերի կողմից որդեգրված ազատության գաղափարը մի մեկուսի քաղաքական գաղափար չէր, այլ մի մասն էր եվրոպական լուսավորական, կրթական, պատմամշակութային, իրավական մի ամբողջ գաղափարախոսության և համապատասխանում էր հայոց պատմության և հայ մշակույթի դարավոր ավանդույթներին...» (14): Այս մակարդակում «հայկական իմացականությունը» 19-րդ դարում և 20-րդ դարասկզբին դրսևորել է ստեղծագործական փայլուն կարողություններ՝ առևտրի, արդյունաբերության, մշակույթի ասպարեզներում, իր կնիքը դրել «արվեստի և ընդհանուր քաղաքականության վրա», 1860-ի «Ազգային սահմանադրությամբ» երկրամասի հետամնաց ցեղերին տվել ինքնավարության զեղեցիկ օրինակ՝ շեշտելով «իր քաղաքակրթական միսիան Արևելքում» և գաղափար տալով եվրոպացի ճանապարհորդներին, գիտնականներին ու դիվանագետներին, «որ հայերը պատրաստ են ինքնուրույնաբար վարելու իրենց ազգային կյանքը, ունենալու ազգային պետություն, որովհետև նրանք օժտված էին եվրոպական չափանիշներով», պետության համար անհրաժեշտ չափանիշներով», չափանիշներ, որոնք ըստ եվրոպական հասարակագիտական-քաղաքագիտական ավանդույթի տեսության, ազգի գաղափարը կապում է պետության հետ (17-18): Տեղը չէ հանգամանորեն անդրադառնալ Գևորգյանի աշխատության դրույթներին, որոնք հազեցած են հասկացություն-կատեգորիաների պատմափիլիսոփայական խորատես մեկնություններով՝ ազգ-պետություն, ազգ և ազգայնականություն, ազգային մշակույթ և պետություն և այլն: Սակայն արժե հատկապես ընդգծել տեսական մի հարցադրում, որն, ինչպես ինձ թվում է, մեթոդաբանական իր դրվածքով նորություն է մեր գիտական գրականության մեջ: Խոսքը վերաբերում է մշակույթին՝ որպես ազգակազմիչ գործոնի ապացուցողական նշանակությանը: Չարգացման անընդ-

մեջությունը, որ կրել է հայկական մշակույթը քաղաքակրթության դարաշրջանների զուգահեռի վրա, ինքնին հենց ցուցանիշ է իր հայրենիքում ժողովրդի անընդմեջ պատմության գոյության: Այստեղ է հայոց պատմության և մշակույթի «դիախրոնիկ ամբողջականությունը»: «Հայաստանը այն սակավաթիվ երկրներից էր, - գրում է Գևորգյանը, - որ գտնվելով անտիկ քաղաքակրթության օրրանի շրջանում, պահպանեց անտիկ մշակույթը և իրականացրեց նրա այն յուրօրինակ սինթեզը քրիստոնեության հետ, որը մոտ հինգ դար անց բնութագրական դարձավ նոր՝ արևմտյան քաղաքակրթության ձևավորման համար, եվրոպական նոր ազգերի պատմության մեջ» (30): Պատմական կատեգորիաները գործողության դաշտում պատճառակցական կապի մեջ են միմյանց հետ: Եթե ազգի գաղափարը հարաբերական է պետությանը, իսկ մշակույթը ազգակազմիչ գործոն է, ինքնին ենթադրվում է նաև նույն այդ մշակույթի պետականակազմիչ առանձնահատկությունը: Միանգամայն տեղին է վկայակոչված գերմանացի գրող Հենրիխ Բյուլի ասույթը, թե «Առանց գրականության չկա պետություն», քանզի գրականությունը (մշակույթը) պատմությունն է և պատմության հիշողությունը, առանց որի վերացական է պետության գաղափարը:

Առանձնակի գրավչություն ունեն աշխատության այն էջերը, որտեղ Գևորգյանը անդրադառնում է հայ ժողովրդի «կենսագրության» և «ազգային անհատականության» բնապատմական ու աշխարհագրական կազմույթների բնութագրմանը: Հայաստանը ոչ միայն ֆիզիկական մակերևույթ է, այլև մարդկային հանճարի ստեղծագործություն և այդ ստեղծագործությունը ներծուլված է «հայոց բնաշխարհին որպես նրա շարունակություն և լրացում»: Դա ազգային կեցության և պատմության առարկայացումն է պատմամշակութային հավաքականության մեջ, որ իմաստ է տալիս հայրենիքի ըմբռնմանը՝ ըստ հասկացության քաղաքակիրթ չափանիշների:

Վերջապես մի խնդիր ևս, որին էական նշանակություն է հատկացնում եվրոպական իրավաքաղաքական միտքը՝ հայկական պետականության պատմության գիտակցումը:

Գևորգյանը հավաստում է, որ հայկական թագավորությունները (Բագրատունյաց, Կիլիկյան, Ջաքարյանների) պետաիրավական տեսակետից ներկայացնում էին զարգացման բարձր աստիճան, որ համապատասխանում էր եվրոպական միջնադարի պետական չափանիշներին և ապահովում էր հայ ներքին կյանքում քաղաքացիական-իրավական և քրեաիրավական կողիֆիկացված իրավունքի գործողությունը: Որպես օրինակ նա վկայակոչում է «Կանոնագիրք Յայոցը», Մխիթար Գոշի և Սմբատ Գունդստաբլի «Դատաստանագրքերը», կարելի է դրանց ավելացնել նաև Շնորհալու «Թուղթ ընդհանրականը», Շահամիր Շահամիրյանի «Որոգայթ փառացը», «Ազգային սահմանադրություն» և այլն, որոնք ոչ միայն վկայում էին հայոց պետաիրավական մտքի զարգացումը, այլև հասարակական կազմակերպության էլիտար մակարդակը: Հայկական պետականության պատմության ուրվագծերում հեղինակը նշանակություն է հատկացնում նաև միջնադարի հայկական ինքնավար իշխանություններին Արցախում, Սյունիքում, Սասունում և այլուր, որոնք «շարունակաբար պահպանել են հայ ներքին կյանքի ինքնուրույն կազմակերպումը», ասել է թե՛ պետականության հուշը ժողովրդի գիտակցության մեջ: Եվ այսպես, հայկական իմացականությունը դարերի ընթացքում ստեղծագործել է տնտեսական, քաղաքացիական հասարակության և պետական ազգի համամարդկային չափանիշներով: Այսպիսին է հայոց պատմության ընթերցումը ըստ փիլիսոփայության դոկտոր Համլետ Գևորգյանի, միանգամայն խորիմաստ ու արգասավոր ընթերցում, որ հուշում է, թե ինչ արժե գիտությունը ազգային գաղափարաբանության և պետական քաղաքականության մակարդակում:

1998

ՀԱՎԱՏՈՒՄ ԵՄ, ՈՐ ԳԱԼՈՒ Է ԳՐՔԻ ՎԵՐԱԾՆՆԴԻ ԺԱՄԸ

«Առաքյալի» նախորդ համարում մենք հակիրճ րեդեկացրել էինք մեր համալսարանի գրականության ամբիոնի վարիչ, ակադեմիկոս Մերգեյ Սարինյանի «Հայ գաղափարաբանություն» և «Հայոց գրականության երկու դարը» գրքերի լույս ընծայման մասին: Այժմ Ձեզ ենք ներկայացնում գրականագետի հետ մեր հարցազրույցը այդ գրքերի, ինչպես նաև դրանցում արծարծված մի շարք թեմաների շուրջ:

- Պարոն Սարինյան, ինչպես Դուք ինքներդ կրնոթագրեիք Ձեր գիրքը: Ընթերցող ի՞նչ շրջանակների համար է այն նախատեսած:

- Ընդհանուր առմամբ, ես հակված չեմ բավականություն տալու ընթերցող լայն շրջանակների հետաքրքրություններին: Գրականագիտությունը գիտություն է և որոշ իմաստով բարդ գիտություն՝ մասնագիտական իր հասկացություններով, իմացաբանական ընդգրկումներով և բնականաբար այն յուրացնելու համար պետք է ունենալ որոշակի մակարդակ: Հաճախ ինձ ասում են, թե իմ հոդվածները հասկանալու համար հարկ է լինում դիմել բառարանների: Ինչպես Պարոնյանը կասեր «այս թերությունն իմ առավելությունն է... թերություն, որ թերություններ ուղղելու պաշտոն ունի»: Անհասկանալին գոնե ինչ-որ բան կռահելու մղումներ է տալիս, քան պարզունակ հասկանալին...

- Ո՞րն է մեր բարդ ժամանակներում գրականության կարևորությունը:

- Հարցադրման գերծակիցներն այժմ բոլորովին այլ են: Հին բանաձևերով այլևս չի կարելի դատել գրականության հասարակական օգտակարության մասին: Բաֆֆին ասում էր, թե «մի լավ գիրքը կարող է փրկել մի ամբողջ ազգ»: Այժմ նման կարծիքը միայն ժպիտ կարող է շարժել: Կար ժամանակ, երբ գրականությունը գաղափարներ էր քարո-

զում և ջատագովում ազգային կամ հասարակական շարժումներ: Ավա՛ղ, գաղափարների գրականության ժամանակներն անցել են: Գրականությունը հեռացել է հասարակությունից ու միացել է մարդուն: Այստեղ պետք է որոնել նրա օգտակարության արժեքները: Այսպես կոչված «անգաղափար» գրականությունը ձգտում է դեպի տիեզերական ավելի մեծ կեցություն՝ մարդու իբրև տիեզերական սուբյեկտի կենսահոգեբանական բնույթի վերլուծություն և այս իմաստով նրա իմացաբանական արժույթներն անհամեմատ ավելի համապարփակ են, քան մտավոր գործունեության այլևայլ բնագավառները:

- *Այսօր երիտասարդները հեռուստացույցը, ռադիոն և ինտերնետը նախընտրում են գրքից: Ըստ Ձեզ ինչպե՞ս կարելի է վերականգնել գրքի նշանակությունը կամ ժամանակակից հաղորդամիջոցները ծառայեցնել գրքին:*

- Սկսենք վերջից. ժամանակակից հաղորդամիջոցներն ինքնին արդեն ծառայում են գրքին՝ ասմունքողները բանաստեղծություն են արտասանում և կարդում են վեպի բնագրեր՝ հեռուստատեսությամբ և ռադիոյով, վեպերը էկրանավորվում են և ամենօրյա հաղորդումներով զբաղեցնում են ընթերցողին: Այս հանգամանքն իհարկե նկատելիորեն սեղմում է գրքի օգտագործման շրջանակը: Ինչ վերաբերվում է ինտերնետին, որ ամբողջ հեղափոխություն նշանավորեց հասարակական-պետական կենցաղավարության բոլոր բնագավառներում, այդ թվում նաև մտավոր-գիտական գործունեության կենցաղավարության ասպարեզում, ապա նա նոր կապ է հայտնաբերում գրքի և ընթերցողի միջև: Սակայն անուղղակի կապ: Ինտերնետի միջոցով դու կարող ես կարդալ Մատենադարանի այսինչ ձեռագիր-մատյանը, կամ աշխարհի ցանկացած գրադարանի այսինչ գիրքը:

Բայց ըստ էության սա առաջադրված հարցի մասնավոր պատասխանն է: Հարցի հղումը այլ է՝ այսինքն, որ գիրքն օտարվում է ընթերցողից և հատկապես երիտասարդությունը գրքից ավելի նախընտրում է ժամանցի այլ հետաքրքրություններ: Այս երևույթը ընդհանուր-համաշխարհային է: Արդի հասարակության ինտելեկտուալ մակարդակը

կը անկման ցուցանիշ ունի: Համեմատեցեք 18-19 դարերի գաղափարները 20-րդ դարի գաղափարների հետ և պատկերը պարզ կլինի: Արդի մարդկությանն առավելապես գրավում է հաճույքը, «կյանքի փիլիսոփայությունը» գերահաս է ամեն ինչից՝ «ես ապրել եմ ուզում», «կյանք հանուն կյանքի», սեռը ու մերկության վայելքը ավելի է գնահատվում, քան գիտական հայտնագործությունը: Բնության և պատմության հարաբերակցությունը հակադարձվել է, պատմությունը մղվել է երկրորդ պլան, բնությունն իշխում է ամենուրեք և պատմությունն իսկ գործում է բնության ոլորտում:

Սա փաստի գիտակցումն է, որ բնավ առիթ չի տալիս հոռետեսության: Կա գրքի արտադրություն, կա նաև ընթերցողը և ինչպիսի կոմունիկատիվ միջոցներ էլ հայտնվեն, միևնույն է գիրքը մնալու է անփոխարինելի ընկերակից: Բոլոր կարգի փոխաձևություններից գատ, գիրքը թաքցնում է ներքին մի արժեք, որ մշտապես կգտնի իր ընթերցողը: Ես հաճախ եմ լինում գրախանութներում և գրեթե ամենուրեք ականատես եմ բավարար թվով գրասերների ներկայությանը: Հավատում եմ, որ գալու է գրքի նոր վերածննդի ժամը:

- *Ուսումնասիրու՞մ եք ժամանակակից գրողների ստեղծագործությունները և պատրաստվում եք արդյոք այդ ուսումնասիրությունների հիման վրա աշխատություններ գրել:*

- Իհարկե, կարդում եմ ժամանակակից գրականությունը, հատուկ ընտրությամբ հանդես եմ գալիս հոդված-գրախոսականներով, սակայն միտում չունեմ գրելու ուսումնասիրություն որևէ գրողի, կամ գրական հոսանքի մասին: Գրականագիտությունը կարիք ունի մեթոդաբանական նորոգության, ըստ այդմ նաև դասական գրականության պատմության նորոգության: Այստեղ է իմ գործունեության հիմնական ոլորտը:

- *Գրականության փիլիսոփայության սահմանումը ըստ Ձեզ և ինչ տեղ ունի այդ փիլիսոփայության մեջ գրաքննադատությունը:*

Հարցի մեթոդաբանական դրվածքին ես անդրադարձել

ենմ վերջերս «Գրական թերթում» տպագրված հոդվածում՝ «Ինչ է գրականության փիլիսոփայությունը»: Իմացաբանորեն ելակետն ընդհանուր է: Հայտնի է, որ փիլիսոփայությունը «անվանում են մայր գիտություն» կամ «գիտությունների գիտություն»: Այդ նշանակում է, որ բոլոր գիտություններն ունեն իրենց փիլիսոփայությունը և վերջինս հանդես է գալիս որպես տվյալ գիտության բարձրագույն սինթեզ, լինեն դրանք բնական թե հասարակական գիտություններ: Գիտության փիլիսոփայությունը կոնկրետի մեջ հայտնաբերում է ընդհանուր օրինաչափություններ, որոնք տվյալ գիտությանը հաղորդում են մոլորակային արժեք: Կարելի է ասել, որ այստեղ բոլոր գիտությունները միանում են՝ համատեղեցրեցական ինչ-որ օրինաչափության մեջ: Այս կոնտոքստում է, որ առաջադրվում է գրականության փիլիսոփայության հարցը: Եթե կա գեղարվեստի փիլիսոփայություն, իրավունքի փիլիսոփայություն, բնության փիլիսոփայություն, կրոնի փիլիսոփայություն, ուրեմն կարող է լինել նաև գրականության փիլիսոփայություն: Եիշտ է, գեղարվեստի փիլիսոփայության համաբնագրում արտածվում են նաև գրականության փիլիսոփայության հարցերը և սակայն կարծում են, որ գրականության փիլիսոփայությունը ունի նաև հենց միայն իրեն յուրահատուկ օրենքներ, որոնք արժանի են հետազոտության:

Ինչ վերաբերում է հարցի առնչությանը գրաքննադատությանը, ապա այս կապը միանգամայն ուղղակի է, այսինքն այն ուղղակիորեն առնչվում է գրականագիտության հետազոտական մեթոդի հետ: Գրական երևույթների հետազոտության եղանակները բազմակի են՝ միջոլոգիական, լեզվաբանական, կառուցվածքային, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, հոգեվերլուծական և այլն: Արդի հայ գրականագիտության առաջատար մեթոդները երկուսն են՝ բանասիրական և կուլտուր-պատմական: Եվ առհասարակ, իմ կարծիքով, բոլոր մեթոդներից ամենաարգասավորն ու համապարփակը կուլտուր-պատմական մեթոդն է, որը հնարավորություն է տալիս գրական երկի համակողմանի վերլուծությանը: Սակայն պիտի նշեն, որ գրականագիտությունը տակավին չի ազատագրվել դիդակտիկայից, ուսու-

ցողականությունից, ուր գրական երկը ընկալվում ըստ սոցիալական բնագրի: Այստեղ գրականագիտությունն ու իրականությունը հանդես են գալիս որպես նույնարժեք հասկացություններ: Այս երևույթը առավելապես յուրահատուկ է բուհական ամբիոններին, պարտադրելով դասախոսին խրթին ակադեմիզմից ավելի նախընտրելու գրական երկի ուսիլիտար-թիկական գաղափարի բացահայտումը՝ ինչը միանգամայն մատչելի ու գրավիչ է ներկայանում ունկնդրին:

Գրականության փիլիսոփայությունը հակված է բնագրի ենթաշերտում որոնելու բնազանցականը, այն սկսվում է այնտեղից, ուր ավարտվում է սյուժեի գործողությունը: Ասենք, օրինակ՝ Պոռչյանի «Հացի խնդրի» իմաստը հանգեցնել ոչ թե Միկիտան Սաքոյի կերպարի բացահայտմանը, այլ պատմական ֆորմացիայի կործանման էլեգիային, որ վերապրում է գրողը «երեկ և այսօր» սոցիալական ժամանակի հանգույցում:

- Չեղ գրքում Դուք գրում եք, որ ազգային գաղափարախոսությունը ազգի պատմության փիլիսոփայությունն է, խնդրում ենք պարզաբանել այդ միտքը:

- «Հայ գաղափարաբանություն» գրքի առիթով ես բազմիցս անդրադարձել եմ այդ հարցին: Ազգային գաղափարաբանությունը տվյալ ազգի գոյաբանությունն է, նրա ֆիզիկական ու հոգևոր առարկայությունների պահպանության գիտությունը: Այսինքն ազգի, որպես տիեզերական սուբյեկտի ինքնությունը կազմավորող հասկացությունների տեսական-փիլիսոփայական հանգանակը: Պատմության փիլիսոփայությունը վերացարկված հասկացություն է: Այն նույնարժեք չէ ոչ Հայոց պատմության, ոչ Հայ փիլիսոփայական մտքի պատմության և ոչ էլ առհասարակ հասարակական մտքի որևէ առարկայական ուղղության: Եվ, սակայն, նա համադրություն է բոլոր այդ առարկայությունների, որոնք հաստատում, հիմնավորում են ազգի էթնոմարդաբանական, պատմաշխարհագրական, սոցիալ-աշխարհաքաղաքական և հոգևոր-մշակութաբանական հիմունքների ամբողջությունն ու ինքնությունը: Այս իմաստով «ազգային գաղափարաբանությունը տվյալ ազգի պատ-

մության փիլիսոփայությունն է» սահմանումը թերևս արտահայտում է հասկացության իմաստը:

- Ինչպիսի՞ն է «Հրաչյա Աճառյան» համալսարանի ներդրումը այս գրքի հրապարակման գործում:

- Ավարտելով «Հայ գաղափարաբանություն» գիրքը, ես նույնիսկ փորձ չէի անում որոնելու տպագրության որևէ հնարավոր ելք: Բնավորության հարց է՝ հովանավոր գտնելու հոգեբանական ենթակայությունն օտար է ինձ: Եվ երբ այս մասին թեթևակի ակնարկեցի համալսարանի ռեկտոր Ավագ Խաչատրյանին, մի պահ նույնիսկ չհավատացի նրա հավանության խոսքին: Բայց նա հետամուտ և շահագրգիռ եղավ գրքի հրատարակությանը և այդ ամենը նա կատարեց այնպիսի արժանապատվությամբ, որ ես բնավ չզգացի ինձ խնդրողի հոգեբանական վիճակում: Ավելին, իր պահվածքն այնպիսին էր, որ կարծես ինքն էր շնորհակալ ինձնից՝ գրքի տպագրության համար: Նույնը եղավ նաև «Հայոց գրականության երկու դարը» հատորի հրատարակության պարագայում: Ես շեշտում եմ այս հանգամանքը՝ արժանին հատկացնելու Ավագ Խաչատրյանին՝ մարդկային իր բարձր նկարագրի համար: Շնորհակալ եմ նաև սույն գրքի առաջաբանի համար, ուր նա տալիս է իմ գիտական գործունեության հանգամանալից վերլուծությունը:

Բայց իմ օրինակը բացառություն չէ և այս տեսակետից բարձր գնահատականի է արժանի համալսարանի գիտական գործունեությունը: Հրատարակվող գրքերն ու անընդմեջ ընթացող գիտական նստաշրջանները հիմք են տալիս ասելու, որ «Հրաչյա Աճառյան» համալսարանում ձևավորվում է հանրապետության գիտական կենտրոններից մեկը:

2003

ՆԱՄԱԿ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾ ՎԱՐԴԱՆ ՀԱԿՈՒՅԱՆԻՆ

1.

Սիրելի Վարդան.

Կարդում եմ «Թևերի հեռուն» բանաստեղծությունների նոր գիրքդ և ուշադրությունս գրավում է բնաբանի հղումը՝ «Բանաստեղծությունը, որի համար ծնվել է մարդը, դեռ ուշանում է»: Ի դեպ, իմաստավոր ասույթ է և գրավիչ է հենց ձգտման անվերջությամբ, այսինքն՝ այդ ուշացումը երբևէ չի գտնելու իր հանգրվանը, քանզի եթե գտավ, ուրեմն իրական է բանաստեղծության մահը: Այլապես ինչ շարունակության մասին կարող էր խոսք լինել Նարեկացուց, Բայրոնից, Հայնեից, Գյոթեից, Թումանյանից, Իսահակյանից հետո:

Այլ կերպ չէի բնութագրի քո նոր բանաստեղծության ոճը, քան ակադեմիական: Կարող է սա օտարոտի հնչել, բայց ինձ համար միանգամայն կիրառելի է «ակադեմիական պոեզիա» հասկացությունը, այսինքն՝ բանաստեղծություն, որը ձգտում է գիտության: Իմ կարծիքով վերանայման կարիք ունի բանաստեղծության և գիտության, կամ ինչպես ընդունված է ասել, «լիրիկների և ֆիզիկների» հակադրության ավանդական տեսակետը: Իրավացի էր Ալբեր Բանյուն, նշելով, թե «արվեստի ու փիլիսոփայության հին հակասությունը բավական կամայական է: Ճշգրիտ իմաստով՝ նույնիսկ սխալ: Եթե դրանով ուզում են շեշտել, որ մարդկային մտավոր գործունեության այս երկու ձևերից յուրաքանչյուրն իր յուրահատկություններն ունի, թերևս ճիշտ է, բայց անորոշ»: Վերջապես, հայտնի բան է, որ եղել է, այսպես կոչված «բանաստեղծության գիտություն» առարկա և բանաստեղծություն կարող էր գրել նա, ով տիրապետում էր «արվեստի քերթությանը»: Շելլինգն ասում է, որ ունիվերսումի անսահման անեզրության ինչ-որ կետում հակադրությունները միանում են, այդպես էլ գիտությունը հաշտվում է բանաստեղծության հետ, իսկ բանաստեղծությունը գիտականանում է: Եվ ինձ թվում է, որ չափազանցված է զգացմունքի նշանակությունը բանաստեղծության մեջ:

*Ձիեր անցան մորքիս միջով,-
մենք ընդամենը մեր հիշողությունն ենք,
այսքանը,
Ոչ ավել, ոչ պակաս:*

*Անորոշության գիրակցունը
դեռ վերջնական փրկություն չէ անորոշությունից՝
եթե չես փնտրում...*

Կա՞ այստեղ զգացմունք. անշուշտ, կա, և դա պատկերի հոգեբանական արծազանքն է խոսքի ներքին ռիթմում: Սակայն միայն զգացմունքով անհնարին է սպառել տողանցումների հարուցած ինֆորմացիան և այն կապը, որ միացնում է միավորների (բառ, տող, քառյակ) անջատումը:

*Ոչինչ այնքան խոցելի չէ, որքան
ծառի լռությունը նոյեմբերին...*

Յոյակապ է և պարզապես հաճույք է պատճառում հարցականը՝ ինչու՞ հատկապես նոյեմբերին:

*Ծառի ճյուղերը ծախր ու քեթև են անում
կապույրն անկշռելի: Եվ երկինքը ծանրանում է,
երբ հավք չկա օդի մեջ...*

Փորձում են ըմբռնել: Երևակայությունս բախվում է այլաբանության անկշռելիությանը և գիտակցում եմ, որ իմ մտածողությանն օտար է բանաստեղծության միֆոլոգիան: Այստեղ էլ ճանաչում եմ հավերժության այն խորհուրդը, որ միայն և բացառապես տրված է բանաստեղծությանը: «Ծառը փորձում է մեկնել, վերհիշել ցամաքած առվի շշուկը վերջին»։ «Վարդի թերթիկը աղավնու կտցից ընկնում է ուղիղ //ճահճուտների մեջ// և երազի աղջիկը կորցնում է իր կացարանի դուռը»։ «Մութն իմ մենության գախտնիքներն է մեկնում»։ «Երազները ապրում են անհասանելի հորիզոններում... իսկ սերը ծաղկում է լռությունից, բառից և հորիզոնից այն կողմ»։ «Ես ոչ միայն աչքով, հաճախ նաև ձեռքով եմ կարդում //մագաղաթին թողնելով մատներիս գորովը»։ «Ես մշտապես քայլում եմ հերարձակ հորիզոնը պահած թևերիս վրա՝ //իմ պահվածքով հիշեցնելով// տիեզերքի ամենաբարձր կետում// ողբերգությունը»։ այս տողերը թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության նոր որակ են նշում քո

բանաստեղծական մտածողության մեջ և ես կասեի, ոճի անհատականությամբ առանձնանում են առհասարակ արդի հայոց բանաստեղծության պոետիկայում: Այստեղ է, որ բանաստեղծություն-իդեան վերացարկվում է միստիկայի, կառուցելով անբանաձևելի մետաֆիզիկական մոդելներ: Սա բանաստեղծության բարձրագույն ձգտումն է: «Յեռուն ծնում է թախիծ// Յեռուն ծնում է երազներ» և շարունակության մեջ ես գտնում եմ փիլիսոփայական հաճույք:

*Տխուր եղանակ՝ անհատակ անցյալ,
ծառերի ծանր մրերն աշրշյուն-
քո չեռքը մթության մեջ ինչ միջոց տեսնում է: Եվ
առվի հեղհասցեն ծաղիկներն են դարձյալ:*

*«Կրիան ոչ մի տեղից, ոչ մի ժամանակ չի ուշանում», -
տիեզերական հրթիռի երևից
Աղանց աղբյուրից առած զուլալ ջուր է շարտում
Սարինյանը: Ողջույն*

Նասարադամու: Կանուր: Պըլը-Պուղի:

*Հեռուն ծնում է թախիծ,
բամին բացում է անթիվ ծրարները կապույրի և ամպի և
ամեն մեկի մեջ միայն մի բառ է՝ Արցախ:*

Ընդհատում եմ նամակս, մի այլ առիթի թողնելով գրքի վերաբերյալ իմ մտորումները: Ասեմ միայն, որ օտարոտի է հնչում հանձնարարականի (անոտացիա) հղումը, թե «գիրքն իր թեմատիկ բազմազանության մեջ արտացոլում է...»: «Թեմատիկ բազմազանություն» և «արտացոլում» և ի՞նչ առնչություն ունեն նման արտահայտությունները բանաստեղծության հետ, առավել ևս մի շարքի պարագայում: Ընդհակառակը, որքան միամտիվ և միահունչ լինի բանաստեղծական շարքը, այնքան ավելի ներդաշնակ կլինի նրա փիլիսոփայական արծազանքը: Դու, Վարդան, որ հաճախ ես վկայակոչում Սեն Ժոն-Պերսին, պետք է որ նկատեիր, թե ինչպես է նա կառուցում բանաստեղծության սիմֆոնիան՝ «Ծովերգություն» միամտիվ բանքերում: Սպասում եմ, ահա, այդպիսի մի նոր մեներգության:

**Առաջմ այսքանը:
Ս. Սարինյան
15.04.2003 թ.**

2.

Սիրելի Վարդան.

Ստացա պատասխան-նամակդ և առաջին միտքը, որ ծագեց իմ մեջ, այն է, որ քո մտավոր հակումներում առկա է դատողական մի գիծ, որը ձգտում է երկխոսության, ինքնաբացահայտման, ինքնաճանաչման և ինքնատեսականացման: Ըստ որում՝ հետաքրքրությունների բավական լայն պարագծերով: Քչերն են օժտված երկրորդ զուգահեռի այդ ունակությամբ: Եվ էականն այն է, որ դու հանդես ես բերում որոշակի հայացք, իրերի բնույթի անհատական ընկալում և անկաշկանդ ձևակերպումներ:

Անկեղծ ասած, ցանկություն չունեի արծագանքելու նամակին, սակայն «Եղիցի լույսում» տպագրված «Չարցարանի» քո պատասխանները առիթ տվեցին, այնուամենայնիվ, անդրադառնալու կասկած հարուցող որոշ պատկերացումների: «Չարցարանի» հիմնական շեշտն ուղղված է գրական քննադատությանը և կարելի է նկատել, որ հարցադրողը հետամուտ է քեզանից կորզելու քննադատության վերաբերյալ գրողական դժգոհության ստանդարտ մի տեսակետ, որ գրավիչ է ներկայանում վարժապետական մակարդակով: Բարեբախտաբար դու պահպանում ես դատողության հավասարակշռությունը և գրողական «մեծափառությունը» չես տողանցում քննադատության «ածանցականով»: Վերջապես պետք է գիտակցել, որ քննադատությունը հավելված չէ, այլ չափազանց բարդ ու անկշռելի ֆենոմեն՝ ինքնաբավ, միահեծան, անառարկելի և «մտքերի տիրակալ», ինչպես բնորոշել է Բելինսկին: Նա անխտրական է անգամ հանճարների նկատմամբ, չունի հոգեբանական ենթակայություն՝ վերլուծելու, մեկնելու, քննաբանելու Յոնթերոսին, Շեքսպիրին, Տոլստոյին, Թումանյանին և վեր է կարծիքների ստուգաբանությունից:

Դառնա՞նք քո նամակին: «Իհարկե,- գրում ես դու,- գրքում կան սպրդած բառեր, որոնց համար, ինչպես Սահյանն է ասում, կարճում են»: Սա կոկետություն է՝ թե Յամո Սահյանի, թե քո և թե առհասարակ որևէ այլ գրողի պարագայում: Եվ ինքնին ուշագրավ է, որ նման «խոստովանություն»

անում են արդեն որոշակի բարձունքի հասած և տաղանդի ճանաչմանն արժանացած գրողներ: Յամենայնդեպս, չեմ հիշում որևէ բացառություն, որ գրողը հեշտությամբ ընդուներ իր նույնիսկ ծախողված երկի քննադատությունը: Պարույր Սևակն ասում էր, թե «Մարդը ափի մեջ» գրքում կան բազմաթիվ էջեր, որոնք արժանի են զամբյուղ նետվելու: Բայց նա երբևէ հանդուրժե՞լ է որևէ քննադատական դիտողություն: Ոչ միայն չի հանդուրժել, այլև կրքոտ դատափետումի է ենթարկել ամեն մի կասկածող հայացք: Կրկնում եմ՝ սա գրողական հիվանդություն է, որ հյուսել է քննադատի ու քննադատության մասին մի ամբողջ բանահյուսություն: Սա ստեղծագործական հոգեբանությանն առնչվող խնդիր է, որ ունի իր բացատրությունը:

Ես ակնարկեցի իմ նամակի շարժառիթի մասին, սակայն բուն նպատակս բոլորովին այլ է: Երբ երկրորդ անգամ կարդացի քո «Թևերի հեռուն» բանաստեղծությունների ժողովածուն, պարզապես անակնկալի եկա: Սա ավելին է, քան իմ առաջին ընթերցման տպավորությունը: Չայտնությունն իրոք որ կատարյալ է և կարող եմ ասել, որ պոետական քո այս փորձը նոր մակարդակ է ուղեմշում արդի հայոց բանաստեղծության համար: Ինտելեկտուալ հոսքը, հայացքի անսահմանությունը, իրերի բնույթի ընթերցման ազատությունը, մետաֆորի ու այլաբանության բնազանցական կողագրումները երևակայության հղումները տանում են դեպի «թևերի հեռուն»:

*Գինու և օդու փարսաները հողելիս՝
բերաններին*

*«Ֆուզա» էինք դրել,
և «միևսիսկաբելները» նեռի,
երբ մտել են Մարտակերտ,
կանգ են առել կարասների վրա՝
մեր թթևնու այգիներում,*

*բայց այս մեկն ահա, մնացել է անվնաս:
Մոտ եկ, Խոսյա մ':*

*Անկուշի հեռուններին հառած հայացքը՝ Մակեդոնացու
վեհավորությամբ
ցուրը քայլում է ճանապարհով*

*Էրզիր-Տյուրուսի
և ներմակությամբ խոսք փոխանակում
արեգակն ուսած
գազաթների հեյր:*

Տողերն ուղղակի պայթում են ներքին լարումից և չես կարողանում համատեղել, թե որ կետում են հատվում ժամանակը, պատմությունն ու միֆոլոգիան: Բայց ես առկախ թողեցի հիմնականը:

Իսկ հիմնականը առնչվում է մտածողության դիֆերենցյալ աստիճանակարգի գիտակցմանը: Կա մտածողության մի մակարդակ, որից աստվածներն անգամ զգուշանում են: Դա վարժապետականությունն է, կամ Տերյանի բնորոշմամբ ասած՝ սեմինարիզմը: Սեմինարիստը ամեն բան գիտի և ամեն մի հասկացություն կարող է ենթարկել բանավեճի: Եվ նրան որևէ բանում չի կարելի համոզել: Սա սարսափելի է և այս մղծավանջի մեջ է ներսուզված մեր արդի հրապարակախոսությունն ու մտավոր արդյունաբերությունը: Մտավոր կարգապահությունը բնության արիստոկրատիզմն է, որ դժբախտաբար հպվագայուտ օրինակներում է գտնում իր իրականացումը: Իճճ համար միանգամայն տեսանելի է քո անհատականության բացահայտումը վերջին տասնամյակում՝ բացահայտում թե բանաստեղծական և թե բանագիտական առումներով: Եվ կարող եմ ասել, որ զարգացումը միանգամայն վերընթաց է և շարժման իներցիան գիտակցված: Եվ այն, ինչ գրավիչ էր ներկայացնում մեր գրական գրույցներում, էլիտար մտածողության փորձարկումն է քո դատողություններում, այսինքն՝ իրերը բացատրել ոչ թե բանահյուսական իմացությամբ, կամ «առողջ դատողությամբ», որ գիտության թշնամին է, այլ գիտական-տրամաբանական, փիլիսոփայական կապակցությամբ: Ահա թե ինչու աննկատ չմնացին «սակայնի» ու «բայցի» բացառումները քո պատասխան նամակում, որոնց ապացուցական հիմքը «առողջ դատողությունն» է, իսկ իմացաբանական ելակետը գեղարվեստական մտածողության ներխուժումը տրամաբանական մտածողության ոլորտը: «Հանձնարարականի վերաբերյալ,- գրում ես դու,- դիտողություններն անվերապահ ընդունում եմ: Սակայն...»: Եթե ընդունում ես անվերապահ, էլ ինչ սակայն: Բանը հենց այդ

«սակայնի» մեջ է, որին հաջորդում է տրամախոսությունը: «Նարեկացին աստծուն դիմելով, Սեն-ժոն Պերսը դիմելով ծովին, Տերյանը միայնությանն ու բաժանմանը, կատարել են բանաստեղծական ինքնատիպ հայտնություններ ու միամտիվ լինելն, իրոք, որևէ դերակատարություն չէր կարող ունենալ, երբ ասելիքը խորն է ու մեծ»: Այնուհետև. դրույթը դու հիմնավորում ես փիլիսոփայական բանաձևով՝ «Միամտիվությունը հաղթահարվում է հենց միամտիվությամբ»: Թույլ տուր ասելու, որ սա բառախաղ է, որը պիտի տրամաբանությունը հղեր վերացական եզրահանգումի՝ «Տերյանը իր տխրության ու թախծի միջոցով մոտենում է անափ ծովին... Սեն ժոն Պերսը անափ ծովով մոտենում է հոգու ամենախորը ապրումներին»։ Ճիշտ չէ՞, որ այս կարգի բնորոշումները անստույգ են գիտականորեն և նույնիսկ որպես այլաբանություն առանձնապես իմաստավոր չեն: Չպետք է շարքը շփոթել ժողովածուի հետ: Միամտիվությունը բանաստեղծական բարձր կուլտուրա է և այստեղ է գիտակցվում շարքի ներքինփիլիսոփայական միասնությունը: Դրանով բանաստեղծը արտահայտում է որոշակի իդեա, բանաստեղծության հատվածներից կառուցում է մի ամբողջական գաղափար, հոգեբանական մի վիճակ, զգացմունքի մի պատմություն: Այլապես ինչու Տերյանը նույն ժամանակում միջնորդված հաջորդականությամբ գրված բանաստեղծությունները ստորաբաժանում է «Մթնշաղի անուրջներ», «Գիշեր ու հուշեր», «Ոսկի հեքիաթ» շարքերի և բացատրում, թե բաժանումը կատարվում է «ամբողջական հյուսվածքի սերտ կապակցության» նկատառումով: Ահա հենց այստեղ է միամտիվության գաղափարը:

Հայտնի է փիլիսոփայական նշանաբանը՝ «Ամեն բան ենթարկի կասկածի»: Բայց սա իրական է բոլորովին այլ մակարդակներում: Եթե ճանաչման պրոցեսը ենթարկենք կասկածող պայմանականության, այդ պարագայում աշխարհն առհասարակ կներկայանա որպես մի իռացիոնալ զանգված: Վերապահության հակումը քո մտածողության մեջ ես բացատրում եմ բանաստեղծականի գերիշխանությամբ տրամաբանականի նկատմամբ: Դու կարող ես բանաստեղծական արտահայտություն տալ «ես քեզ տեսնում եմ և այն ժամանակ, երբ որ չեմ տեսնում» նույնաբանու-

թյանը, բայց տրամաբանական մտածողությամբ դա կինչի որպես անիմաստ բառախաղ: Այլապես ինչ է նշանակում «միանոտիվությունը հաղթահարվում է հենց միանոտիվությամբ» դաժվածը: Առաջ անցիր. նույնաբանությունը քո բանաստեղծություններում ձևաստեղծել է մի հետաքրքիր պատկեր-խորհրդանիշ, որ իրոք հաճույք է պատճառում իր անվերջակերտ անդրադարձով: Բայց հայտնի բան է, երբ խախտվում է չափի զգացումը, ասպարեզ է գալիս տրաֆարետը, որն ինքնին հասարակացում է:

Մի դիտարկում ևս: «Ես սա նշեցի, - գրում ես դու, - երևույթն առավել գլոբալ ընդհանրացումների մեջ քննելու համար. ուրեմն՝ եթե սիրում-ընդունում եմ Տերյանին, ապա ինչու չպիտի հակադրվեմ նրան ու ժխտեմ: Խորհուրդդ պիտի հիշել ու չմոռանալ՝ այն խախտելու, հերքելու համար: Հաստատման ոսկե օրենքը սա է»: Իրոք գոյություն ունի փիլիսոփայական նմանօրինակ մի օրենք, բայց դա կոչվում է բացասման բացասումի օրենք և ոչ թե բացասման օրենք: Եվ հետաքրքրական է իմանալ՝ Տերյանի ի՞նչն էս դու ժխտում: Այդպես վարվում էին 60-ականների կրտսեր սերնդի «նորարարները», որոնք մերժում էին Թումանյանին և հեզնում Պռոշյանի ու Շիրվանզադեի մակարդակը: Իսկ ավելի արմատական օրինակը «Երեքի դեկլարացիան» էր, որ ժխտում էր սիմվոլիզմը, ռոմանտիզմը և Տերյանի «թոքախտավոր» պոեզիան: Հայտնի բան է՝ գոյություն ունի ժառանգորդության օրենք, յուրաքանչյուր գրական սերունդ բերում է իր ոճը, իր աշխարհայացքը, արտահայտության իր ձևը, հանգամանք, որ տեղի է ունենում նախորդ ավանդների յուրացման և նորի բացահայտման ներքին միասնությամբ և, կարծում եմ, անհրաժեշտություն չկա ինքնաբացահայտման սկզբունք ընդունել ժխտումը, բացասումը: Բացասումը տեսություն չունի: Առավել ևս շարունակություն չունի:

Կասես, թե ընկեր Սարինյանը հարցերի է անդրադառնում, որոնք արժանի չեն հատուկ սրության: Թերևս: Բայց երկու բացառություն կա, որ խնդրին տալիս են տեսական նշանակություն և անձնական նկատառում: Առաջինն այն է, որ իմ նկատողությունները վերաբերում են ոչ այնքան փաստի տրամաբանությանը, որքան երևույթին՝ մտածո-

ղության այս համատարած սեմինարիզմը: Եվ երկրորդ՝ քո պարագան՝ մտածողական մակարդակի և գեղագետի հարաբերության մեջ, ուր կարծես բանաստեղծական մտածողությունը ձգտում է բացարձակին:

Ջոյսը ասում է, որ գիտակցության հնարավորություններն ավելի մեծ են, քան ենթագիտակցությանը: Թերևս. բայց ահա քո «Գիշերային մեղմախոսություններ» բանաստեղծությունը դժվարին խնդիր է առաջադրում՝ թե ո՞րի հնարավորություններով կարելի է վերլուծել այն՝ գիտակցությամբ, թե՞ ենթագիտակցությամբ.

*Իմ խոսքը, քո ժպիտը և այս վարդերը
պայմանավորված են աստղերով
որպես գիշերային մեղմախոսություններ,
և, մանավանդ, ոչ ոք չի ուզում
կիրելի այն ճյուղը,
որի վրա դեռ չի հասցրել
կանգնել հավքը, գուցե և երգել:*

Բառ-տող հասկացությունների տրամաբանական կապն ու գիտակցական ընկալումը միանգամայն անզոր են արտահայտելու համար ներզգայական այն շարժումը, որ հարուցում է նախերգանքի այս ընթերցումը: Զգացմունքի պատմության հոգեբանական վիճակը հմայքի իր արժեքներն է հղում Անհայտին և խորհրդանիշները բացում են տիեզերական մի ինքնաբավ արարչություն. «Իսկ աստղերը ծնվում են իմ կարոտից //և երկնքի վրա ասեղնագործում են աչքերը, //քո աչքերը //Իմ աչքերը անհասանելի հեռվի նվերներ են)»: Հայտնությունն այնքան գրավիչ է և կարոտի հեռուներն այնքան դյուրակալան, որ համբույրը երազ է ծնում և երազը ծուլում հեքիաթին.

*Հեքիաթում, ասում եմ,
երկրորդ անգամ ծաղիկը չի ծաղկում,
որ հեքիաթը մնա իսկապես հեքիաթ,
աստղերը, սակայն, երկնքում աստղում են և
հազարերդ անգամ,
և երազը մնում է երազ:
Մեր համբույրը շարժումն է աստղերի:*

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՅԱՆԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

Չեքիաթի փակագծերում բանաստեղծը տարրալուծում է առարկան և նրա էությունից անջատում այն, ինչ մնալուն է ու անանձնական. «Երբ գրում եմ առարկայի մասին //նշանակում է երազում եմ //նշանակում է ոչնչացնում եմ առարկայի մեջ առարկան՝ //ոգեկոչելով նրանում միայն ոգին»: Եվ, սակայն, հեքիաթի ու իրականության եզրերը մնում են անջատված, անհայտը կրկնություն չունի, հայտնին՝ բաց դուռ է տիեզերքի ափի մեջ և երևակայությունը բախվում է նախաստեղծ մի ողբերգության, որ դժվար է ընկալել բանականությամբ՝ թե «մարդը չէր ծնվի //եթե Աստծո ստեղծած աշխարհը կատարյալ լիներ»: Եթե աշխարհն անկատար է և մարդը ծնունդ է անկատարության, ուրեմն կատարյալը հոռետեսություն է, ուր լսելի է նախերգի գիշերալին մեղմախոսության արծազանքը.

*Իմ խոսքը, քո աչքերը և շարժվող
մոլորակների երգը պլուրազորության
պայմանավորված են այն
ճյուղով, որ դեռ չի կորսվել
և որի վրա դեռ չի հասցրել
կակզներ հավքը, գուցե և երգել:*

Չես հասկանում՝ բանաստեղծություն է, թե առասպել, որ կատարվում է հեռու-հեռավոր Օյլե երկրում: Չկա ժամանակ և տարածություն, բառերը, կարծես զատված նյութական խտությունից, Անհայտին են հղում 21-րդ դարի բանաստեղծությունը: Ես պատահականորեն չօգտագործեցի 21-րդ դարի հասկացությունը: Այն տաղաչափությունը, որով հյուսվում է քո բանաստեղծությունը միանգամայն նոր է՝ թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության: Դա միստիկայի հասնող աշխարհընկալում է՝ իրականից դեպի իռացիոնալը, հոգնած, ձանձրացած, ինքն իրեն կրկնող ու ոճիճներով ծանրացած մարդկության երազը, դեպի մի այլ մոլորակ, ուր դեռ չկտրված ճյուղ կա, որի վրա կարող է նստել հավքը և երգել: Եվ այսպես, սիրելի Վարդան, վիճակն ընկել է քեզ, ու դրա հետ նաև ծածկագիրը, թե «Ինչ է կատարվում բանաստեղծության հետ»:

Ա. Սարինյան
15.IV. 2003թ.

Պատմություն և անհատ հարաբերությունը այլաբանական մի վարկած ունի, թե ժամանակ կատեգորիան ստեղծում են անհատները, որպես թե առանց անհատի ժամանակը վերացական հասակցություն է, և անհատներն են, որ կապակցում են պատմության ժամանակագրությունը: Այդպես է և գրականությունը. եթե գրողը տաղանդավոր է, ապա նա ստեղծում է գրականության իր ժամանակը: Եվ քանի որ Նաիրի Զարյանը, իրոք, տաղանդ է, ուստի և ունի գրականության իր ժամանակը: Գրողի ժամանակը բնագանցական հասկացություն է և այլ հարաբերություն ունի գրականությունն ու իրականությունը նույնաբանող էմպիրիկ հայացքի հետ: Այս իմաստով միանգամայն անստույգ եմ համարում նկատվող միտումը՝ Նաիրի Զարյանի ստեղծագործությունը ստորաբաժանել դրական ու բացասական շերտերի, ասել է, թե նրա դիմանկարի տրոհումը լույսերի ու ստվերների: Նրա ստեղծագործությունը քննելի է իր ամբողջության մեջ, տաղանդի զարգացման, որոնումների ու ինքնահաստատման ներքին պայքարի միասնությամբ:

Ես միտում չունեմ վերլուծելու Նաիրի Զարյանի ստեղծագործության գեղարվեստական համակարգն իր բարդ դրսևորումների մեջ, այլ միայն մի քանի առավել էական երկերի վկայությամբ ուրվագծելու նրա գրականության ժամանակի մնալուն արծազանքները:

*Նա Կուն էր գալիս կարմիր քանակից,
Էն բարբառի փղեկ, անունն՝ Ալեքսան,
Գրքերով լիքը փոսպրակ շալակին,
Եվ կրծքին ինչ-որ աստղաշն նշան:*

Սա գեղարվեստական կոնկրետ-իրական պատկեր լինելուց առաջ խորհրդանիշ է, սոցիալ-հոգեբանական խորհրդանիշ, քանզի այդ տեսիլքով էր արթնանում ժամանակի գյուղը: Եվ «Ռուշանի քարափը» պոեմը, որ ժամանակի գեղարվեստական անկրկնելի պատկերն է ներկայացնում, արտացոլում է գյուղի սոցիալական հեղաբեկման ռոման-

տիկ-անգիտակցական հավատն ու ողբերգության անդար-
ծությունը:

Ես չեմ անդրադառնա նաև Նաիրի Ջարյանի ստեղծա-
գործության վերազնահատության հարցին, որն ինքնին
անհիմն է, քանզի վերազնահատման կարիք չունի այն, ինչ
արդեն գնահատված է պատմության կողմից: Եվ հարցի դր-
վածքը իմաստ կարող է ունենալ միայն ընդհանրապես
պատմական ֆորմացիայի գնահատության ենթաբնագ-
րում, հարց, որ այժմ չահարկվում է տնաբույս քաղքենու
քմահաճ ու մակերեսային պատկերացումներում: Մենք
ապրել ենք պատմական մի ամբողջ ֆորմացիա, որը ստեղ-
ծել է իր քաղաքակրթությունը և որի մշակույթը իր որոշակի
տեղն ունի քաղաքակրթության համաշխարհային պատմու-
թյան մեջ: Երևույթը կարելի է ընկալել միայն աշխարհի
բնապատմական զարգացումների փիլիսոփայական մա-
կարդակում: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը միայն ռու-
սական երևույթ չէ: Ռուսական փորձը համաշխարհային է
և իր նշանակությամբ, քանզի նա փոխակերպել է համաշ-
խարհային քարտեզի սոցիալական, ազգային ու քաղաքա-
կան ռիթմը: Ոչ մի հասարակություն, որքան էլ այն բռնապե-
տական լինի, չի կարող կասեցնել պատմության առաջըն-
թաց շարժումը, քանզի կան տիրական ու տիեզերական
ավելի անխուսափելի օրենքներ, քան բռնությունը: Դա
կյանքն է և ստեղծումը: «Այդ աստիճանի սխալները,- գրում
է նորօրյա մի տեսաբան,- ունեն իրենց արժեքը՝ նույնիսկ
կոնկրետ-պատմական առումով: Եթե մինչև վերջ չփոր-
ձարկվեր կոմունիստական հեղափոխության ուղին, աշ-
խարհում մինչև այսօր էլ կենսունակ կլինեին նրա պատ-
րանքները: Ու թերևս դեռ մի մաբողջ դար տարբեր երկրնե-
րի բազում մարդիկ կբախեին այդ չարաբաստիկ-ճակա-
տագրական դուռը: Իսկ եթե հայացք նետենք դեպի բար-
ձունքը՝ մեզ համար անհասանելի պատմության սրբա-
պատկերի անցած ուղին գուցեև ունենար ինչ-որ վերին
իմաստ, որի մասին այսօր մենք ոչինչ չգիտենք և նույնիսկ
չենք կարող երևակայել»: “Чего-то высшего мы коснулись
своей бедой и своей Победой”: (“Новый мир”, 2001, # 10,
ս. 127):

Ամերևակայելի այս միստիկ պատրանքն է, որ «կոլեկ-
տիվ անգիտակցականության» ադապտացիան հղում է դե-
պի գաղափարի կոլեկտիվացիան՝ Չարենցի պարագայում
հեղափոխությունը և «Լենինյան դարը», Նաիրի Ջարյանի
ընկալմամբ՝ ստալինյան սոցիալիզմը: Սակայն այդ կոլեկ-
տիվացիան գաղափար լինելով, միաժամանակ նաև կա-
ղապար էր, որ չի կարող համատեղել տաղանդի գեղար-
վեստական աշխարհի տիեզերական համապարփակու-
թյունը՝ սոցիալ-փիլիսոփայական, հոգեբանական բարդ ու
հակասական տեղումներով: Պարզապես պետք է նորից ըն-
թերցել բնագրերը և հերմենևտիկ վերլուծությամբ նրա տո-
ղերի ու պատկերների արանքում հայտնաբերել կողագ-
րումներ, որոնք անհայտ էին ժամանակի պատկերացումնե-
րին: Այս պարագայում «Հացավանդ», 30-40-ական թվա-
կանների ամենագեղեցիկ «արդիական վիպասանություն-
ներից» մեկը, հաճույք կպատճառի սոցիալ-կենցաղի, սիրո,
ընտանեկան դրամայի, մարդկային ճակատագրերի՝ ար-
դեն պատմություն դարձած կենսագրական հուշերով:

Այդպես ապրել են մարդիկ, այդպես դասավորել են
իրենց անձնական ու անանձնական մղումները՝ գաղափա-
րական հավատի ու մոլորությունների անգիտակից պայ-
քարում:

Երբ ռոմանտիզմը կլասիկական վիպերգը փոխածևեց
քնարական պոեմի, տասնամյակներ շարունակ հայոց բա-
նաստեղծությունը փորձ չարեց տաղաչափելու ժանրային
այդ տարբերակը: Առաջինը Դանիել Վարուժանն էր, որ նո-
րոգեց ժանրը («Հարճը», «Հովիվը», «Արմենուհին»), գի-
տակցելով ուղղակի կապը կլասիցիզմի հետ: Որքան ինձ
հայտնի է, Վարուժանից հետո նորից մոռացության տրվեց
ժանրը և Նաիրի Ջարյանն էր, որ վերածնեց այն «Դյուցազ-
նագիրք» վիպերգով: Թեման վերաբերում է քաղաքացիա-
կան պատերազմի իրադարձություններում Ստալինի ցարի-
ցինյան դրվագներին: Սակայն ես պիտի ձևը անջատեմ բո-
վանդակությունից և դիտեմ այն տրամաբանությամբ, ինչ
տրամաբանությամբ հնարավոր է արվեստագետի ստեղ-
ծած Ներոնի, Աթիլայի կամ Հիտլերի տաղանդավոր քան-
դակը: Ահա այս հարաբերությամբ «Դյուցազնագիրքը» վի-

պերզի բացառիկ նմուշ է, որպիսին կարող է ստեղծել միայն բանաստեղծական խոսքի խոշոր տաղանդը:

*Դանդաղ ձեւում էր ծովափին երգի արքան իմաստուն,
Գլուխը լի երազներով, հոգին պայծառ ու արքուն,
Գիտեր անեն հավքի լեզուն և գազանի սիրտը փակ,
Չկար նրա համար գաղտնիք երկրի վրա, ծովի փակ:
Նա մի ճնճողով րեւսով ափին, զարնանալի մի թռչուն
Մտնում էր ծովն ու դուրս գալիս, ավազի վրա քարտու:
-Այ դու ճնճողով ինչ ես անում, խոսեց արքան ժպտալով,
Դու կհոգնես քո քնիկներն աշուպես արագ քափ տալով:
-Ուզում եմ ծովն այս կողմ բերել, առավ նա
կարճ պարասիսան
Տեսնեմ ինչեր կան հաւրակին, որ դեռ չգիտի արքան:*

Ի դեպ, «Նախերգանքը», որ ավելի շուտ փիլիսոփայական խոհերգություն է, գրեթե չի աղերսվում վիպերգի սյուժեին և կարելի է տպագրել որպես առանձին բանաստեղծություն:

Ապա «Ձայն հայրենականը»՝ բարձր ներշնչանքի պոեմ-բանաստեղծությունը, ուր ձևի կատարելությունը կարծես բխում է խոսքի ազատության անկաշկանդ տարերքից: 1933-ին Չարենցը գրեց «Պատմության քառուղիներով» ավանդապատումը, պատմության նեգատիվի վրա լուսարծակելով ազգի վերածնության պատգամը: Չարյանի «Ձայն հայրենականը» յուրովի արձագանք է պատմության քառուղիների չարենցյան պատգամին: Այստեղ խոսում է հայոց պատմության փիլիսոփայությունը, հայ հանճարի պանծացումը բարձրացնելով հոգևոր ու ֆիզիկական ինքնակերտումի տիեզերական արարչության: Պոեմ-բանաստեղծությունը միաժամանակ տաղաչափական նորույթ էր՝ գրական դավանանքի գիտակցական հղումով:

*Աիւ, քնարականներ,
Կարծում եք չունե՞մ ես արրասուք,
Հեղեղս թողնեի կրասներ անդարչ
Թացությունից մզած հալոթրիկները չեք,
Բայց դուք անչրևեցեք աշնան պես միալար,
Կողոպտելով ամպերը Տերյանի:
Կայծակն եմ ընկրում հոգիս չորացնելու համար,
Որ դարչնեմ վառող ու հրեփանի...*

Եվ ահա «Ձայն հայրենականի» նախապատմական հուշերից ծնունդ է առնում «Արա Գեղեցիկը», հայ գրակա-նության գլուխգործոցներից մեկը: Սա Նաիրի Չարյանի գեղարվեստական երևակայության բարձրագույն թռիչքն էր: Կլասիցիզմի պատմական ողբերգության այս անդրադարձը հայոց բանաստեղծության պոետիկան նորոգում է խոսքի արիաստուկրատական հանդիսավորությամբ, որին գրավչություն է տալիս բառի ու հասկացության սեմանտիկ-այլաբանական նստվածքի ինտերպրետացիան: Հիմք ընդունելով հայտնի առասպելի սյուժեն, Չարյանը տվել է նրան խորապես պատմական բովանդակություն՝ ընդլայ-նելով հայոց պատմության ժամանակագրությունը՝ էթնիկական գիտակցությունը տեղայնացնելով հայրենիք-թագավորություն-Ուրարտու ազգագրական տարածքում: Դրաման կառուցված է գիտության և գեղարվեստի կատարյալ ներդաշնակությամբ: Հեթանոսական կենցաղի, ժիսական արարողությունների և միֆերի ու միֆոլոգիական խորհրդանիշների համապատկերում գործում է մի իրակա-նություն, ուր բնության ու բարոյականության բախումը տնօրինվում է աստվածների կամքով՝ վերջնական վճիռը հանձնելով ճակատագրի նախախնամությանը: Խորենա-ցու գրառած գրույցն արժանացել է գրական բազմաթիվ մշակումների, և սակայն Չարյանի դրաման մնում է չգերա-զանցված՝ սյուժեի պատմափիլիսոփայական մեկնու-թյամբ, ուր սիրո մարմնական կուլտի կենսաբանականան մղումները նույնանում են էթնիկական ինքնության տիրա-պետական ձգտումներին, բացառելով «ռոմանային» զգաց-մունքի սենտիմենտալ գեղումը:

Եվ ապա «Աղբյուրի մոտ» և «Փորձադաշտ» կատակեր-գությունները, որոնք մի աբողջ շրջան են նշանավորում դրամատուրգիայի ու թատրոնի պատմության մեջ: Հակա-ռակ ժամանակի անկոնֆլիկտային տեսության, Չարյանը սյուժեն օժտում է սուր հարցադրումներով՝ երգիծանքի սլաքներեն ուղղելով այն արատների դեմ, որոնք թաքնված են գյուղական համայնքի սոցիալական կառուցվածքի ըն-դերքում:

Վերջապես «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները»

վեայր՝ ինքնատիպ ու գրավիչ ոչ միայն որպես մտահղացում, այլև որպես ազգային-քաղաքական թեմայի գեղարվեստական վիպականացում: Գրողի կենսագրական հուշերի նստվածքը կա վեպի միջավայրի պատկերներում, և որքան էլ դառն ու տխուր լինեն հուշերը, այնուամենայնիվ նրա թաքուն խոհերում լսելի է հայոց առաջին հանրապետության փլուզման էլեգիան:

Այս համառոտ բնութագրականում ես անդրադարձա Ջարյանի ստեղծագործական ուղին խորհրդանշող գլխավոր նշանաձողերին՝ առկախ թողնելով տաղանդի բացահայտման արժեքավոր էջեր, որոնք միացնում են նրա գրականության ժամանակի լիակատար տարեգրությունը: Այստեղ են քնարական շարքեր, պոեմներ, դրամաներ, ավանդապատում սյուժեներ, հուշեր, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի արձակ մշակում և այլն: Նաիրի Ջարյանը 20-րդ դարի հայոց գրականության դասականներից է, և որքան անցյալի հուշերը սուզվեն փիլիսոփայական ժամանակի մեջ, այնքան ավելի որոշ է հնչելու նրա ստեղծագործությունների ճանաչողական ու գեղարվեստական արժեքը:

2002

ԻՆՉ Է ԿԱՏԱՐՎՈՒՄ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅԱՆ ՅԵՏ

«Ֆիզիկների» և «լիրիկների» առաջին բանավեճը 19-րդ դարասկզբին էր: Դա ռոմանտիկների մարտահրավերն էր գիտության և տեխնիկայի հակահումանիստական արշավի հանդեպ: «Սնոբիստներ» այսպես էին լիրիկներն անվանում ֆիզիկներին, երկյուղ կրելով, թե դրապաշտական ոգու համատարած վերելքի պարագայում գիտության ու բանաստեղծության մրցակցությունը կարող է պոետին զրկել մտքերի տիրակալը լինելու աստվածային մենաշնորհից: Եվ, այնուամենայնիվ, տեղատվությունը նկատելի էր, որի արծագանքները, Աղայանի վկայությամբ, լսելի եղան նաև հայ իրականության մեջ, թե ուսանող երիտասարդությանն այլևս չէր գրավում բանաստեղծությունը, և յուրաքանչյուր ոք ձգտում էր Բոքլ կամ Դարվին դառնալ: Թվում է՝ կատարյալ էր ֆիզիկների հաղթանակը: Բայց բանաստեղծության հնարավորությունները սպառված չէին: Սիմվոլիզմը մի ամբողջ հեղափոխություն նշանավորեց պոեզիայի պատմության մեջ՝ հերքելով ֆիզիկների գուշակությունը նրա ապագայի վերաբերյալ: Սակայն ֆիզիկները անակնկալի չեկան, քանզի ատոմիզմի դարաշրջանն իր հեղափոխությունը նշանավորեց գիտության բնագավառում, վերստին նորոգելով երբեմնի բանավեճը, այս անգամ կարծես գտնելով ինչ-որ հաշտության եզրեր՝ Պոլ Վալերիի սիմետրիկ բանաձևում. «Բանաստեղծությունը հանրահաշիվ է. այսինքն գիտություն ինչ-որ ճշգրիտ ռիթմի վարիացիաների մասին՝ համապատասխան այն կազմավորող տարրերի որոշակի նշանակության»: Թվում է, թե զուգահեռները միանում են, սակայն կիրեռնետիկայի համակարգչային հեղափոխությունը մի վերջին անգամ քննության դրեց ֆիզիկների ու լիրիկների բանավեճը՝ վերջավորելով այն ինտելեկտուալ դեհումանիզացիայի նորօրյա տեսությամբ: Բայց քանի որ իրերի մարդկային սկիզբը անվիճելի է՝ բանավեճն ավարտվում է առանց հաղթանակի ու առանց պարտության: Բայց դա միայն տեսականորեն: Իսկ այն, ինչ կատարվեց բանաստեղծության հետ 20-րդ դարավերջին,

կարծես ավարտում է բանավեճը «լիրիկների» հաղթանակով: Պատկերացնել կարելի է միայն, որ Բանաստեղծների ընկերությունն Ամերիկայում միավորում է անգլիախոս երկրների մեկ միլիոն 700 հազար անդամ: Շեշտում են՝ միայն անգլիախոս երկրների և միայն միության անդամ բանաստեղծներ: Իսկ Վարդան Հակոբյանի կարծիքով «բանաստեղծությունը, որի համար ծնվել է մարդը, դեռ ուշանում է» և նշած թիվն անհամեմատ քիչ է: Ահա թե ինչ պատկեր է գծում պոեզիայի համաշխարհային քարտեզը:

Այս տեսակետից հետաքրքրական է դիտել, թե ինչ է կատարվում արդի հայոց բանաստեղծության հետ: Դժվար է ընդգրկել նրա սահմանները, թե ըստ անվանացանկի և թե ըստ արտահայտության եզրերի: Անունները հայտնվում են զրեթե ամեն օր, ամեն ժամ, առանց տարիքի ու մասնագիտության՝ բանաստեղծ է գիտնականը, փիլիսոփան, նկարիչը, իրավաբանը, քաղաքագետը, վարորդը, տնային տնտեսուհին: Կարծես հաստատվում է այն ճշմարտությունը, որ այժմ բանաստեղծ ոչ թե ծնվում են, այլ դառնում են: Ստեղծվել է գերարտադրության մի յուրօրինակ ճգնաժամ, ուր ձևի որոնումը «անտիպոեզիայի» պարադոքսի վրա ցուցադրում է բանաստեղծության «քայքայումը»: Արդյո՞ք սա նախանշան է մի նոր վերածննդի: Կարող է թվալ, թե ես բացասում եմ երևույթը: Բնավ: Իմ միտումը միանգամայն այլ է՝ որոնել պատճառը և առաջացման պատմահոգեբանական հետազոծող՝ ի տարբերություն տիրող մտայնության ընդհանուր տազնապի, թե համատարած «գրական խոտանը» սպառնում է ոչնչացնել տաղանդի ծլարձակումը:

Հարցի տեսական քննությունից առաջ ես անհրաժեշտ եմ համարում կատարել փորձնական մի զեղում: Կարդում եմ բանաստեղծությունների մի ձեռագիր հատոր՝ «Հոգու հրկիզումներ» ընդհանուր խորագրով: Հեղինակը՝ Ռազմիկ Գարանյան՝ գրականության ոլորտից դուրս մի անուն՝ թե իր կրթությամբ և թե սոցիալ-անհատականությամբ: Եթե սա բացառություն լիներ, թերևս կարելի էր նաև չանդրադառնալ դրան: Բայց դա ընդհանրական երևույթ է, մի ամբողջ հոսանք, որ ներխուժում է բանաստեղծության ոլորտը, հարուցելով գրական կարծիքի քննությունը, անկախ այն բանից՝ անհատա-

կան պարտադրանք է, թե տարերային ներհոսք: Ի դեպ, նույն խորագրով Գարանյանը հրատարակել է ևս երկու հատոր՝ յուրաքանչյուրը շուրջ հինգ հարյուր միավոր բանաստեղծությամբ: Կարդում եմ, և ականա ծագում է զարմանքի ու տարակուսանքի հարցը՝ ի՞նչ անուն տաս հոգու այս բռնկումների: Որ սա դուրս է պոեզիայի դասական չափանիշներից, ինքնին հասկանալի է, բայց որ երևույթը արժանի է քննության՝ միանգամայն ակնհայտ է: Մարդ-անհատն է՝ անափ, անեզր, տարերային, բայց հոգու հրկիզումներ ունի, որոնք խոսել են ուզում և խոսում են «անձև» բաց բնագրի ազատությամբ, փույթ էլ, թե տողերը չունեն կանոնիկ դասավորություն ու բառի գեղագիտություն: Ինքն ունի բանաստեղծության իր սահմանումը:

*Բանաստեղծությունը հեռավոր եզերքներ
յրանող ճանապարհի նման է,
Երբեմն հարթ, լայնահուն, գեղեցիկ,
Երբեմն անձակ, խորթուրորդ,
Երբեմն անհայրին թոշող, իր նմանը չունեցող,
Երբեմն հեռավոր ապագայում աստղերի միջև
Կառուցվող ճանապարհի նման...*

Ահա այս տարածություններում է թափառում նրա միտքը, զգացմունքը, երևակայությունը: Թափառում է և չունի հանգրվան: Առօրյա իր կյանքը նա դարձնում է բանաստեղծություն և օրերի, պահերի, տարիների կրկնության հետ կրկնում հոգու հրկիզումների տասնյակ ու ավելի տարբերակներ: Մի անհանգիստ հոգի, որ որոնում է ինչ-որ բան, որոնում է ու չի գտնում, ճշմարտություն է հայցում աստծուց, սակայն պարզվում է՝ «ճշմարտություն աստված էլ է փնտրում, բայց չի գտնում»: Եվ սկիզբ է առնում դեզերումը տիեզերքյան անհայտ ուղիներում և ապարդյուն որոնումների տազնապը: «Աստղերից ոգի է մտել մեջս», «Աստված ինձ աստղերին ծանաչելու տենչ է տվել», և «Աստղերը անուրջներ են հղում»՝ կռահելու «այս մահ աշխարհի հանելուկները»: Եիշտ է, որ «Երկիր մոլորակը գեղեցկուհի է», բայց գեղեցկուհիներ են նաև պոռնիկները, ուրեմն «մեր մոլորակը դրանց տիեզերական տեսակն է»: Մնում է միայն ափսոսալ, թե ինչ անե՞քով է բացարձակ ոգին այս մոլորակը մատնել «դժոխքին, ստին ու ստորությանը»:

*Աստված իմ, բոլորովին նոր կրակարան բող գրեն,
հին ու նոր կրակարանները մարդը չփոխեցին,
Աստված իմ, րիեզերքի դռները լայն բացիր,
Որ հեռանանք այս ցավագար աշխարհից:*

Խելագար մարդկությունը դարձի արահետ չունի, անորոշության մշուշում մոլորվել են սատանան, հրեշտակը և Աստված, արդեն երանելի է թվում հեռուների կանչը.

*Ա՛խ, հեռուներ իմ, հեռուներ անհաս,
Հոգուս գույները րարել եք ձեզ մուր,
Ձեր սեր ու ցավին կապված եմ իրոք
Այսրեղ հոգնել եմ, րարեք ինչ ձեզ մուր:*

Այսպիսին է ահա «ինքնուս» մի բանաստեղծի մտորումների աշխարհը, բանաստեղծ, որ չի հավակնում գրական ճանաչման, այլ պարզապես կատարում է իր գործը: Բայց, կրկնում են, սա եզակի փաստ չէ, երևույթը գրեթե դարձել է համատարած: Կասեն, թե ինքնատիպ ոչինչ չեն հուշում նրա խոհերը, որոնք առհասարակ դարձել են ընդհանուր մտայնություն, կասեն նաև, թե մտածողությունը չի ձևաբանում գեղարվեստորեն: Եվ միանգամայն իրավացի: Բայց հարցադրման մեջ էականն այդ չէ, այլ երևույթն ինքնին: Սա է, որ պարտադրում է փաստի գիտակցում: Այստեղ է խնդրի բարդությունը, և բախվում է բանաստեղծության տիրույթը ներկայացնող հսկայական հոսանքին՝ արդեն ոչ թե որպես ինքնուսի բանահյուսական ներշնչանք, այլ որպես պրոֆեսիոնալ, որը գիտակ է տաղաչափության արվեստին: Հարց է ծագում՝ կարելի՞ է կանխել այս հոսքը: Որոշ քննադատներ, կամ ավելի ճիշտ բոլորն առանց բացառության, կրքոտությամբ ընդվզում են երևույթի դեմ, ընդհանուր անկումը աղետ համարելով պոեզիայի զարգացման ընթացքին: Իմ կարծիքով նման հայացքը չի բխում իրերի փիլիսոփայական ճանաչումից: Ես գտնում եմ, որ հոսքը կանխելը ոչ միայն հնարավոր չէ, այլ հակաբնական, ըստ պատճառականության, այսպես կոչված, գենետիկ մեթոդի:

Ապարդյուն փորձ կլիներ համակարգելու արդի բանաստեղծության տիրույթը, քանզի անկարելի է օրենքներ հայտնաբերել այնտեղ, ուր չկա դպրոց, շկուլա, ուղղություն:

Ազատվելով հասարակական ավանգարդի ենթակայությունից, նա դարձել է «մասնավոր» գործ: Բանաստեղծության առաջատար դեմքերը՝ Ռազմիկ Ղավոյան, Հենրիկ Էդոյան, Արտեմ Հարությունյան, Արմեն Մարտիրոսյան, Վարդան Հակոբյան, Էդվարդ Միլիտոնյան, Հովհաննես Գրիգորյան, Դավիթ Հովհաննես, Հրաչյա Սարուխան, որոնք ասպարեզ եկան անցյալ դարի 70-ական թվականներին, տակավին պահպանում են պոեզիայի նոր դասական ձևույթը և հիրավի կարող են կապակցող օղակ հանդիսանալ հայոց բանաստեղծության պատմության ընթացքում: Ձուգահեռի վրա հայտնվել են հարյուրավոր անուններ, որոնք տակավին դեգերում են «ընդհանրագրության» համատարած ոլորտում: Բայց պնդել, թե այդ մթնոլորտում ոչինչ չի ստեղծվում, թե միջակա սերնդի՝ Վառլեն Ալեքսանյանի, Ռոմիկ Սարգսյանի, Արմեն Շեկոյանի, Թաթուլ Բուրջյանի, Վարդան Վանատուրի, Ղուկաս Սիրունյանի, Արտաշես Ղազարյանի և այլոց բանաստեղծական փորձը ընդհատում է զարգացման ուղին, կամ անտեսել Հրաչյա Թամրազյանի, Վիդեա Գրիգորյանի, Մարինե Պետրոսյանի, Ռոբերտ Եսայանի և այլոց նախերգանքը, նշանակում է չգիտակցել այն փոխաձևությունը, որ կատարվում է արդի բանաստեղծական մտածողության մեջ:

*Կիկոյի կինը բարակուկ դերչան
Ասեղին ծակեն անցնելու է,
Կիկոյի կինը անհատակ մատան
Յուղ ըլլալ սանին մեջ եփելու է:*

*Կիկոյի կինը շաքարի աման
Լեզու թափելու
Պոչ խաղացնելու
Առկայծ լամբարի պարրույզի նման
Մարմրելու է:
Կիկոյի կինը րարուկ վառարան
Գիշերեզրեր աղվորնալու է:*

Այսպես էր բանաստեղծում Ձահրատը երեք տասնամյակ առաջ, ակնհայտորեն կրելով նորոգված իմաժիզմի ազդեցությունը: Այսպես է բանաստեղծում նաև այժմ, բնավ

չգիջելով իր տաղանդը ուղղության հայտնի հեղինակներից: «Բայց չկարծեք,- ասում է Ջահրատը,- թե ամեն գրողի մեջ Ջահրատ կա: Որովհետև Ջահրատ ըլլալը կյանքի տվյալների համադրություն է: Այսինքն մարդ պետք է բանաստեղծ ծնած ըլլա: Բանաստեղծություն գրած ըլլալու համար սոսկ բանաստեղծություն գրելը ճիշտ չէ... Որովհետև բանաստեղծությունը արվեստի գործ է, պարզ խոսք չէ: Դրա հատուկ օրենքներն ունի, դրա հատուկ էսթետիկան ունի» («Գրական թերթ», 2001, հ. 17):

*Ժողովրդի մորավոր
զավակներն ենք ոչ բարով,
երազներով մորավոր
ու լարծուն քանքարով
Համոզում ենք, որ գիրենք՝
Ինչ ասել է սուր ու դորթ...
Մենք լավ գիրենք՝ ինչ գիրենք...
Ու վերսրին խորհուրդ
ճանփաներով փակում ենք
Ժողովրդին այս փուլած...
Մենք հոգի ենք ծախում, մենք
բշնամի ենք ներխուժած:*

Սա էլ Արմեն Շեկոյանի անտիպոեզիան է, որ նույնպես իր օրենքներն ու էսթետիկան ունի: Երկու պարագայում էլ գործ ունենք «անտիպոեզիայի» հետ բառիս ուղղակի և անուղղակի իմաստով և հասկացության ծագումն ինքնին ակնարկում է բանաստեղծության «քայքայման» իրողությունը: Արժե համեմատել, թե ինչ որակական տարբերություն կա անտիպոեզիայի այս ձևի և սևակյան անտիպոեզիայի կամ «անբանաստեղծական բանաստեղծության» միջև: Փորձել անտիպոեզիայի տաղաչափությունը բացասել դասական պոեզիայի որևէ այլ տաղաչափությամբ և հակագիտական է, և հակապատմական: Մենք գործ ունենք ժանրի բնականոն զարգացման իրողության հետ, որ ենթակա է միայն ուսումնասիրության: Նույնը վերաբերում է նաև այն համատարած հոսքին, որ այժմ տեղի է ունենում բանաստեղծության ասպարեզում, և որն անհանգիստ է անում քննադատներին՝ պոեզիայի գեղարվեստական չափանիշ-

ների անկման, ժանրի հասարակացման փաստարկով: Բանաստեղծ Վարդան Հակոբյանին պարզապես տագնապ է հարուցում սպառնացող չարիքը: «Ընդհանրությունը որպես գրական արատ» հողվածում («Եղիցի լույս», 2000, հ. 1), նա դիտում է, որ խնդիրը «բավականին հին և նույնքան էլ նոր է. գրական ասպարեզը հեղեղվում է գրքերով, որոնք բացարձակապես ոչ մի կապ չունեն արվեստի հետ»: Ըստ որում, հարթագրություն հասկացության մեջ ընդգրկելով բավականին լայն շրջանակ, անգամ անուն ունեցող և ստեղծագործական փորձով անցած բանաստեղծների: «Ինչպես տեսնում ենք,- գրում է նա,- բոլոր ժամանակներին էլ հատուկ է գրական մի ախտ, որը կարելի է կոչել ուղղակի այսպես՝ ընդհանրագրություն, արատավոր մի երևույթ, որին հակացուցված է գրականության ամենամեծ առաքելությունը՝ ասել ճշմարտությունը»: Հակոբյանը փորձում է տեսականորեն հիմնավորել երևույթը և վերագրում է այն բառի գեղագիտական-փիլիսոփայական իմաստի անգիտությանը, երբ բացասվում է կոնկրետ-անհատականությունը և ասպարեզ տալիս անհասցե շաբլոնին, ուր չկա պատկերի «տրամադրական ու տրամաբանական» հղում, այլ «բառային նիրհի լռությամբ» ամփոփված անկրակ, անճրագ, անկերպար ու անաշխարհ տառադարձում: Չարիքը կանխելու համար հողվածագիրը իր խոսքն ուղղում է քննադատությանը, թե «ուղղակի անընդունելի է այն հանդուրժողականությունը, որ ցուցաբերում է այսօր քննադատությունը գրական համատարած խոտանի հանդեպ»: Իհարկե, քննադատությունը իր հայացքն ունի գրականության տիրույթում կատարվող տեղաշարժերի վերաբերյալ, սակայն նրա կոչումը փոքր-ինչ այլ է, քան պայքարը «գրական խոտանի» դեմ: Քննադատությունը կոչված է լուսաբանելու գրական շարժման միտումները, տեսականորեն ընդհանրացնելու գեղարվեստական արժեքները, քան արտագրական ինչ-ինչ երևույթների քննությունը: Ավելին, դրանք քննադատության տեսադաշտից դուրս երևույթներ են, ինքնին իրեր, որոնք չունեն կենսական ժամանակ: Եվ սակայն տեղի է ունենում արտասովոր մի գրամոլություն, որի հանդեպ սուր տագնապ է արտահայտում Դավիթ Գաս-

պարյանը: «Դարավերջի հայ պոեզիան» վերլուծականում, նա հենց սկզբից շեշտադրում է պատճառը, թե «ավերվող, անկայուն, անապահով, քաղաքական խաղերի ու խարդավանքների մեջ ներքաշված, դատական հանդիսանքներից երջանկացող, չարությունից կուրացած, անորոշության ու մեկուսացման դատապարտված երկրի մշակույթը չի կարող բարձր լինել»:

Ընդհանուր այս մթնոլորտում, ուր ավերվում են տնտեսությունն ու ընկերային կայանքը, աղարտվում «մարդու հոգեբանությունն ու բարոյական կերպարը», և երբ փտահարված է ամեն մի բջիջ, թունավորված հոգևոր կյանքի մթնոլորտում շնչահեղձ է լինում գրականությունը, և սպարեզի վրա իշխում է ոչ թե ընտրյալը, այլ պատահական մարդը («Գարուն», 2000, հ. 8, էջ 25): Մի որոշ վերապահությամբ միայն կարելի է ընդունել սոցիալական ժամանակի և գրականության նույնարժեք հարաբերակցության ըմբռնումը, առավել ևս հարցի դրվածքը գրականության հասարակական դերի խաթարման արդի կացության վերաբերյալ: Ընդունելով, որ ժամանակ առաջ պոեզիան կազմավորում էր շկոլաներ, դպրոցներ, ուղղություններ՝ գեղագիտական որոշակի ծրագրայնությամբ, քննադատը գտնում է, որ արդի պոեզիան զրկված է գեղագիտական որևէ ծրագրից, որ «գեղարվեստական որակյալ բոլոր էջերով հանդերձ, հեռու է գեղագիտական ուղղվածությունից, ուստի և գրական միտք կամ մշակութային ճաշակ այլևս չի առաջադրում»:

Ապա ևս մի դիտարկում. «Ժամանակակից հայ պոեզիան լավագույն դեպքում բավարարում է գրային չափանիշի պահանջները, իսկ հանրային, ազգային, առավել ևս համաարդկային արժեքայնության մասին խոսք չի կարող լինել»: Այսպիսով, «խզվել է ամբողջ կապը գրականության և ժողովրդի միջև, սպառողական հոգեբանությունը տանում է դեպի հեռացումը մշակույթից, այստեղից էլ մեզ պաշարած հոգևոր ամայությունը, իրարից կտարվածությունը, և գրական կենդանի միջավայրի իսպառ բացակայությունը»: «Այս պայմաններում,- գրում է Դ. Գասպարյանը,- վերստին պիտի իր դիրքերում լինի գրական քննադատությունը, որ վերջին տասնամյակի ընթացքում բավական թուլացրել է իր ներ-

գործուն դերը գեղարվեստական շարժման մեջ» (նույն տեղում, էջ 26):

Բացասական շեշտը ավելի է սրում Թադևոս Խաչատրյանը: Ստքի քնահաճ ազատությամբ նա յուրատեսակ սուբորդինացիայի է ենթարկում գրականությունը, գրականությունն ու ժամանակը և նշմարում համատարած անկում՝ ոչ մի առաջընթաց չարժում, այլ միայն հետամնացություն, սկեպտիցիզմ, մտավոր հակահեղափոխություն, փակուղի, այլ կերպ ասած, «հայ մտավոր կյանքը 20-րդ դարի ավարտին դեռ 20-րդ դար չի մտել» («Գարուն», 2000, հ. 8, էջ 21-24):

Իմ հարցադրումը սկսվում է այստեղից և ես պարզապես պիտի շրջանցեմ քննադատների առաջադրած դրույթները, որոնելու երևույթի պատճառը, հիմքը, անհարժեշտությունը: Պատահականորեն չօգտագործեցի անհրաժեշտություն բառը, համադրելու այն ազատություն փիլիսոփայական հասկացության հետ: Պոեզիայի արդի կացությունը քննադատները վերագրում են սոցիալական ու ազգային արդի կացությանը, բայց արդյո՞ք դա այսպես է, արդյո՞ք դա ազգային երևույթ է, և արդյո՞ք միտումները նկատելի չէին 20-րդ դարի երկրորդ կեսին և այն էլ ընդհանրապես համաշխարհային մասշտաբով: Արդի սոցիալական հանգամանքները պետք է որ կասեցնեին բանաստեղծության հոսքը, այնինչ, այն աճում, գերաճում է օրեցօր, ամեն ժամ, ասպարեզ տալով նոր անունների, առանց տարիքի ու մասնագիտության: Պրոֆեսիոնալիզմը իր տեղը զիջում է կամքի «երոտիկ փառասիրությանը» (Ֆրեյդ): Իսկ պատճառներն ավելի խորն են և իրենց նշանակությամբ՝ համաշխարհային: Ստեղծագործական ազատության գեղագիտական այն դրույթը, որ հռչակեց ռոմանտիզմը, ի հակադրություն կլասիցիզմի «արվեստ քերթության» նորմատիվ արիստոկրատիզմի, արդեն նախադրյալներ էր տալիս անհատի հոգևոր ինքնաբացահայտմանը, անկախ այն բանից՝ տիրապետում է նա քերթողական արվեստի գիտությանը, թե ոչ: Եականը իր անձնական գաղափար-զգացումներն է և արտահայտության իր իրավունքը: Տեսե՛ք, թե ինչպես է երևույթն ընկալում Յ. Թումանյանը 19-րդ դարի 90-ական թվականներին. «Մանավանդ բանաստեղծի հո-

չակ ունենլու ցանկությանը հիվանդացած է մեր երիտասարդների մի նշանավոր մասը... Սրանց սրտումը բանաստեղծական կրակի տեղ մի ճճի կա, որ անհանգիստ է անում, ստիպում է մի գործ կատարել, մի փառք վաստակել... մտրում են պոեմաներ, մտքեր, այլանդակում են, հանգեր են թխում... Բանաստեղծի նշանակությունը ծիծաղելի են դարձել» (Յ. Թումանյան, Եժ, հ. 4, 1951, էջ 9): Նույնը նկատում է նաև Յ. Յովհաննիսյանը. «Նախ մի տեսակ հեգնություն պիտի համարել հենց բանաստեղծության անունը, որ տրված է մի շարք թխած, աղքատիկ հանգերով մի կերպ իրար հետ կպած անչափ, անհոտ ու անալի տողերի: Մեր գրականությունը վերջին ժամանակները հեղեղվեց այս տեսակ ոտանավորներով... Տաղանդի մասին խոսել ավելորդ էլ է» (Յ. Յովհաննիսյան, Եժ, հ. 3, 1965, էջ 165): Սա գրականության «դեմոկրատացման» այն սկիզբն էր, որ աստիճանաբար պիտի վերաճեր 20-րդ դարի «մասսայական կուլտուրայի»: Եվ քանի դեռ կային դասեր, դասակարգեր, դեմոկրատիզմի իրականացմանը միտված հասարակական հոսանքներ, կուսակցություններ, ըստ այդմ էլ գրականությունը ձևավորում էր ուղղություններ, հոսանքներ, զեղազիտական դավանանքներ: Այժմ արդեն ոչինչ չի մնացել հասարակական կառուցվածքի դասական ձևերից՝ ոչ դաս, ոչ դասակարգ, ոչ շահագործում և ոչ էլ դիկտատուրա: Ասպարեզն ազատ ձեռնարկատիրությանն է ամենուրեք և ամեն ինչում՝ կարո՞ղ ես հարստացիր, պատճառն ու հետևանքը սկիզբ են առնում քեզանից ու հանգում քեզ: Սա է պատմության ընթացքը, և պետք է հաշվել այս իրողության հետ, որպես օբյեկտիվ օրինաչափություն: Գրականությունն այժմ վիրտուալ հարաբերություն է չունի հասարակության հետ, կապն անուղղակի է: Անհատն օտարվել է հասարակությունից, իսկ նորմատիվ ռացիոնալիզմիով կարգավորված հասարակությունը դառնում է անհատի թշնամին, և վերջինս ձգտում է ազատագրվել կաշկանդումներից, ինչպես Վահե Օշականն է ասում, պահպանելու իր եսի հյուլեն տիեզերական անսահամնության մեջ: Այստեղից էլ իդեալի ու երջանկության որոնումը կենսաբանական ինքնահաստատման մեջ: Այսպես գրականությունը դառնում է

մասնավոր-անձնական գործ՝ գրողն ազատվում է հասարակական կապերի պարտադրականությունից՝ ես եմ ու իմ կամքը, գրում եմ, ինքս էլ հրատարակում եմ, և ոչ ոք չի կարող բռնաճակ իմ կամքի վրա: Տաղանդ եմ, թե միջակություն, կընթերցեն ինձ, թե ոչ, ինձ բնավ չի մտահոգում: Ես անում եմ իմ գործը, ես կարիք ունեմ ինքնաբացահայտման և դա իմ անահտականության կենսաձևն է: Անհատը կորցնում է ինքնաճանաչման զգացողությունների լիարժեք ռեֆլեքսիան, որ կարգավորում է նրա կամքի հավասարակշռությունը մարդաբանական ու տիեզերաբանական գիտակցության արանքում, հագուրդ տալով ներանջատ, տարտամ, տարերային ցանկություններին: Բնականաբար գրականության հայեցողությունից օտարվում են սոցիալ հասարակական այնպիսի հասկացություններ, որոնք ժամանակին ուղղորդում էին գրողի տաղանդը՝ հայրենիք, հայրենասիրություն, ազգ, գաղափար և այլն: Անգաղափար գրականության արդի ձգտումը արտաքուստ ստեղծում է վերացականության, ինքնանպատակ դեզերումի և հասարակական օգտակարությունից հեռանալու պատրանքը: Այնինչ «անգաղափարը» ոչ միայն չի գրկում գրականությունը բովանդակությունից, այլ նրա ձգտումը տանում է դեպի տիեզերական ավելի մեծ կեցության ճանաչում: Այս հանգամանքը նույնպես հող է ստեղծում բանաստեղծության սահմանների անեզրությանը, քանզի հենց անհատական սկիզբն ինքնին շարժում է, «էրոտիկ փառասիրության» մղումը՝ սեփական ապրումները հղելու տիեզերական ինչ-որ անհայտի կռահմանը: Այս երևույթը միանգամայն դիպուկ է բնութագրում Վահե Գոդելը. «Այսօր,- ասում է նա,- զանգվածային մշակույթը ագրեսիվ է շատ, հոսանքի պես քշում-տանում է ամեն ինչ: Դրան հակառակ ես անցնում եմ ընդհատակ, ծալվում եմ ձևով մը, գտնում եմ թաքուն կղզին» («Գրական թերթ», 2001, թիվ 23): Այս պարագայում «ինքն իրեն բազմապատիկ անազատությունների մեջ չի՞ դնում այն մարդը, որը զուրկ է Աստծու տված ստեղծագործական շնորհքից և գրիչ է առնում՝ տուրք տալով իր փառասիրական հոգեբանությանը»՝ հարցնում է Վ. Յակոբյանը: Իհարկե՝ ոչ և ոչ միայն չի դնում, այլև բացարձակապես չի

գիտակցում «անազատության» պատրանքն անգամ: Ավելին, նա վայելում է ազատության հաճույքը անգիտակցության ադապտացիայի մեջ գտնելով իր մուսայի «աստվածային» տրվածքը: Այստեղ էլ երևույթը բացառելու ինչ-ինչ անհայտներ կան: Բանաստեղծությունը այլևս միֆ չէ: Մուսաները երկնքից իջել են երկրի վրա: Այդ մի ժամանակ էր, որ բանաստեղծը դիմում էր աստծուն, իրեն շնորհելու քերթության հանձարը: Այժմ ամեն ինչ իջեցված է երկրի վրա, թելոգիան այստեղ այլևս գործ չունի, և «աստվածատուրը» այլաբանվել է «բնատուրով», և բնության մարդը լիապես ու ազատորեն օգտվում է բնության ձայների կանչից, որից արծազանքում է բանաստեղծությունը: Հիշեցնեմ հայտնի փիլիսոփայի ասույթը՝ «Չկա հետևանք առանց պատճառի և պատճառը պատճառ է հետևանքի մեջ»: Ահա այդ պատճառների մեջ իր դերն է խաղում նաև համատարած գրագիտությունը, այսպես ասած, հասարակության ինտելեկտուալիզացիան: Ռադիոն, հեռուստացույցը, դպրոցը, մամուլը, գիրքը մանկությունից սկսած հանապազոր վանկարկում են բանաստեղծության մեղեդին, հանգի, վանկի, հնչյունի, զգացմունքի ներդաշնակության պատրանքը իր նստվածքներն է տալիս ձևավորվող անհատի կենսահոգեբանական շարժումներին, նրա զգայարանները վարժեցնում բառի, ռիթմի զգացողությանը, հոգեկան բռնկումների ձևույթին: Եվ էական է դիտել, որ տեղի ունի բանաստեղծական ընդհանուր գրագիտացում, բանաստեղծության պոետիկայի գրագետ ոճավորում, լեզվամտածողական որոշակի մակարդակ: Այսպիսով բանաստեղծությունը դառնում է հասարակական կենցաղ, կեցության ձև. մնացածն արդեն կատարվում է «կոլեկտիվ անգիտակցության» ոլորտում: Սա հոգեբանական անբացատրելի երևույթ է, և որ ենթակա չէ «առողջ դատողության» քննությանը: Ասում են, թե այդ ազատությունը սպառնում է գեղագիտական չափանիշների համահարթմանը, ասպարեզ տալիս «միջակության մոլախոտին», որն իր «ագրեսիվ» համառությամբ մթագնում է «ընտրյալների» ուղին, սպառնում հանձարի հասարակական ճանաչմանը: Իմ կարծիքով, սա ավելորդ երկյուղ է: Հանձարը միշտ էլ կգտնի ճա-

նաչման իր ուղին, և չպետք է «մասսայական կուլտուրան» շփոթել էլիտար արվեստի հետ: Դրանք կարող են գոյություն ունենալ զուգահեռի վրա: Որոշ իմաստով «մասսայական կուլտուրան» մշակութաբանական մթնոլորտ է ստեղծում հանձարի համար, հաստատելով սրա բացառիկ արժեքը: Պահանջել, որ բոլոր բանաստեղծները լինեն հանձարեղ, նշանակում է խախտել իրերի բնության աններդաշնակ ներդաշնակությունը և գրականության մթնոլորտը մատնել ծանծրայի ու տաղտկալի միօրինակության, այսինքն՝ նյութը գրկել ինքնազարգացման ներքին հակադրականությունից: Հենց այստեղ է քննադատության դերը՝ գեղարվեստական փորձի ընդհանուր ձգտման մեջ հայտնաբերել նորը, բարձրը, կատարյալը, նպաստել գեղագիտական ճաշակի կազմավորմանը:

2002

ԱՐՏԵՍ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ՊՈՇՏԱԿԱՆ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

Արտեմ Հարությունյանի «Նամակ Նոյին» (1997) բանաստեղծությունների ժողովածուին ես արծազանքեցի համառոտ մի բնութագրականով, թե հեղինակն ստեղծում է «20-րդ դարի «հոգու պատմության» առասպելը, վաղորդայնի նորոգության հուշերը տանելով դեպի դարաբաղյան գույների ու ձայների ըմբոստ ժայթքումը, որ տեսիլքի ու հայտնության ստվերագծերի հատույթը հասկանալի է դարձնում քաղաքական պոեզիայի վերածնունդը: Զննադատությունը երևույթն իմաստավորեց արդի հայոց բանաստեղծության զարգացման ուղիների տեսությամբ, և Արտեմ Հարությունյանը չհապաղեց իր ինքնությունը հաստատելու մի նոր հայտնությամբ՝ քերթվածների մի ամբողջ մատյան՝ «Հուդայի արծակուրդը» ընդհանուր խորագրով: Միտում չունեմ հանգամանորեն անդրադառնալու պոետական այդ մատյանի վերլուծությանը և ենթադրում եմ, որ այն չի վրիպի քննադատների ուշադրությունից: Ասեմ միայն, որ նոր գրքի համեմատ «Նամակ Նոյին» ժողովածուն սոսկ նախերգանք կարող է համարվել: Իսկ երևույթն ինձ պարզապես առիթ է տալիս վերստին մտորելու իրական մի առեղծվածի մասին՝ թե ինչ է կատարվում բանաստեղծության հետ: Բայց որ ինչ-որ բան իրոք կատարվում է խոսքի հաղորդակցական այդ ձևի ասպարեզում, միանգամայն ակնհայտ է և գիտականորեն քննելի: Դասական բանաստեղծությունը ենթակա էր պատմական ու գեղագիտական որոշակի համակարգի, որ միանգամայն ածանցելի է տեսականորեն: Արդի բանաստեղծությունը դուրս է ամեն մի համակարգից և «բնական կոչումից»: Այժմ բանաստեղծ են գրեթե բոլորը՝ գիտնականն ու փիլիսոփան, ավտովարորդն ու տնային տնտեսուհին, բժիշկն ու նկարիչը, ակադեմիկոսն ու գործարարը, զինվորականն ու վանականը, դիվանագետն ու քաղաքական գործիչը: Գեղարվեստական չափանիշը դարձել է պայմանական, իսկ հոգեբանական ընտրությունը միանգամայն անձնական:

Վերջերս «Дружба народов» ամսագրում տպագրված մի բանաստեղծությունն գրավեց իմ ուշադրությունը: Այն կոչվում է «Живое сердце», որին հեղինակը՝ Վլադիմիր Գուբայլովսկին, անվանել է «Хроника прошедшего времени»: Ըստ ծավալի կարելի է այն պոեմ կոչել (ավելի քան 550 տող), ըստ պատումի՝ չափածո նովել: Բայց դա պոեմ չէ ըստ կառուցվածքի և ոչ էլ չափածո նովել՝ ըստ սյուժեի: Այլ անուն չես տա դրան, քան բանաստեղծություն, ուր սակայն «խախտված է» ազատ տաղաչափության ամեն մի ձևույթ.

*В субботу я пошел на стадион.
На поле две столичные команды
В азарте заколочили мяч,
то в левые, то в правые ворота.
Матч был отличный. Полтора часа
я охал, и ругался, и кричал
наверно, что-то вроде: Федя дай!
Куда же ты смотриш! Экое мазило.
Все было б просто славно. Но судья
Все время ошибался: то увидел
Офсайд и чистый гол не защитал,
Потом проспал пенальти очевидный,
А под конец и вообще учудил:
любимейшего Федю выгнал с поля.*

Եվ այսպես, առօրյա ընկալումներից, ակամա վերհուշերից հյուսվում է անցնող օրվա ժամանակագրությունը, ուր հատվում են առերևույթ անկապակից, մտովի ներխուժված կամ երևակայությամբ ենթադրվող դիպվածներ: Ինչ-որ տեղ իրերի շարժմանն իմաստ է տալիս մի «ակնհայտ սոլիսիդ»՝ թե «Наш мир зависит от того, как мы с тобою смотрим на него»: Եվ այս հայտնությամբ դեպքերի դասավորությունը կարծես դառնում է բնական, փարատվում են կասկածները, իսկ կյանքի խճճված հարաբերությունները՝ հասկանալի: Ազատ շուկան կարգավորում է առօրյա օրենքները, պարզ ցուցադրելով, թե դեմոկրատիան ավելի լավ է, քան վայրենի տոտալիտարիզմը, թեև

պատահականության և անհրաժեշտության անակնկալներում ողբերգությունները դառնում են անխուսափելի՝ սրտի, երիկամների և ներքին այլ օրգանների տրանսպլատացիայի հոսքն ուղղելով դեպի արևմուտք: Անհանգիստ էր միայն Տյուպայի հայրը՝ որդին չէր վերադարձել դպրոցից: Մի ավելորդ բաժակ օդին պատճառ է դառնում ավտովթարի, իսկ ողբերգությանն անտեսյակ որդին «հոգնած ու երջանիկ վերադարձել էր տուն՝ պուշկինյան վայրեր կատարած զբոսանքից»:

Կասեն, թե սա ամեն ինչ է, բայց ոչ բանաստեղծություն և սակայն միմիայն բանաստեղծության ձևութի այլաբանությամբ կարելի է արտահայտել «անցնող ժամանակի խրոնիկայի» փիլիսոփայական միտումը:

Թող անկապակից չթվա իմ այս անդրադարձը, քանզի հենց այստեղ է իմ հոգվածի իմաստը, ասելու համար, որ «Յուդայի արծակուրդով» Արտեմ Չարությունյանը 21-րդ դարին է հղում հայոց բանաստեղծության արվեստը: Այս զուգահեռի վրա ես առիթի բերումով պետք է հիշատակեմ նաև Վարդան Չակոբյանի վերջերս լույս տեսած «Թևերի հեռուն» բանաստեղծությունների ժողովածուն: Կարդում ես գիրքը, ու չես հասկանում բանաստեղծություն է այն, թե առասպել, որ կատարվում է ինչ-որ հեռու-հեռավոր Օլլե երկրում: Չկա ժամանակ ու տարածություն, բառերը կարծես զտված նյութական իրականությունից, թռչող ավսենների հետքով Անհայտին են հղում 21-րդ դարի բանաստեղծությունը: Սա արդեն նոր տաղաչափություն է թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության՝ իրականից դեպի իռացիոնալը, որ հոգնած, ծանծրացած ինքն իրեն կրկնող ու ոճիրներով ծանրացած մարդկության երազը տանում է դեպի մի այլ մոլորակ, ուր դեռ չկտրված ծյուղեր կան, որոնց վրա կարող է նստել հավքը և երգել...

«Յուդայի արծակուրդը» քերթվածներում Արտեմը ներիյունում է քաղաքականությունն ու քաղաքակրթությունը, պատմությունն ու առասպելը, փիլիսոփայական խոհն ու օրերի ժամանակագրությունը, ազգի ճակատագրի ու մարդկության անկումի ողբերգական տագնապը:

*Ես ասում եմ բոլորին, որ աստվախապես
Ահեղ դարասարանի չեռքը բռնած մուրեկում է,
Իսկ քաղաքացիները քաղքեհներին հեկ
Քննարկում են երեկվա սերիայի արտասովոր
պահերն ու կրծքի մեծությունը հերոսուհու*

Ժամանակացույց բանաստեղծություններ հայ հոգու և մարմնի, Երևան-Շուշի-Լոս Անջելես-Նյու Յորք-Վաշինգտոն-Ստեփանակերտ-Մոսկվա թափառող եսի գաղտնի և բացահայտ արբշիռ խոստովանություններ, մոլորակի դժնի նորություններ՝ մոլորյալ և ազնիվ հոգիների համար... քաղաքական ասք՝ հրաշապատում-վերլերի պիրկ շարժման սուրխայթ շնչի տակ՝ հանուն անկախացող կյանքի և հոգու մարմնավորման... Ավելի սպառիչ չես բնութագրի բանաստեղծությունների սույն մատյանը, քան հեղինակի այս ընծայական է, առավել ևս եթե այն լրացնենք միջանկյալ-փակագծային մեկնությունների առարկայական հղումներով: Ըստ կառուցվածքի այն բաղկացած է երեք մասից՝ «Յուդայի արծակուրդը», «Չայաստան՝ նորից անկախացող երկիր» և «Ահաբեկչության ծաղիկներ»: Այստեղ խորապես գիտակցված է պատմության ժամանակը և ժամանակագրության միացնող առանցքը՝ Արցախ-Չայաստան-Ալձարի, որոնք սոսկ աշխարհագրական հասկացություններ չեն, այլ, գաղափարայնացված խորհրդանիշեր և տիեզերական ժամանակի փիլիսոփայական վերլուծող հայացք: Աստված բանականությամբ սահմանել է Արդարության և ճշմարտության պատգամը՝ բարոյականությամբ կրթելու մարդկությանը, որոնք սակայն օտարվել են՝ տեղի տալով մոլոգար ձգտումների մղձավանջին:

*Ու՞ր մնաց ճշմարտությունը՝
Մենք օրեցօր համոզվում ենք
Մոսկահար արթնանալով մղձավանջի
փոխվող երազից
Արդարությունը չքվել է չկա,*

և նրա մոռացված նմուշը այժմ ընկած է բրիտանական թանգարանի ինչ-որ խոլորձներում: Բանաստեղծը վերադարձի կոչ է հղում մարդկությանը՝ պոետական իր եսի մեջ

բեկեւոյ ճակատագրական փորձությունների դարավոր անեծքից ազգի փրկության աղերսը՝ ես հայ եմ, հայրս Շուշիից է, մայրս Բիբլիսից և նրանք «ինձ սովորեցրել են կրկնել Նարեկացու տողերը՝ «Եվ հիմա որտեղից գտնենք մխիթարություն այսքան վշտերի համար»: Նարեկյան ողբը մի յուրատեսակ մոտիվ է գծում Արտեմի բանաստեղծական ավետարանում, անձնական կենսագրության հուշերով մակարդված աղոթագիրք, որ ունի իր տաղաչափությունն ու գեղագիտական բանաձևը՝ «հիմա, այս օրերին երգում եմ... տաղաչափության սրտխառնությամբ զգված էպիկական կտորն իմ վերլիբրի»: Այդ տաղաչափությունն սկիզբ ունի, բայց չունի ավարտ, ինչպես անավարտ են աղոթքն ու ապաշխարանքը: Դա այն է, ինչ կոչվում է «չընդհատվող պոեզիա»՝ չընդհատվող զգայարաններով լսվող միակ ճիչը:

*պոեզիա, ուր ամրագրված է ամենուր,
Արցախի թքննու սաղարթի պես շարքվանող
հզոր տեսիլքով,
ամենուր, ուր մարդը փորձում է ապրել
պեպոթության անհեթեթ ծախսերի փտող բեռան տակ:
Պոեզիա, ուր առանձին չէ է
քաղաքականության և ֆանտաստիկայի
և երևակայության սուրաչվի ռենդգենի,
որ սրիպում է ամեն ինչ վերստեղծել նորից...*

Այս հատվածը ես մեջբերում եմ հատկապես «քաղաքականության» հասակությամբ ընդգծելու համար վաղուց մեր բանաստեղծությունից օտարված ձև-մոտիվի վերածնունդը Արտեմի պոեզիայում: Եվ զարմանալ կարելի է միայն, թե ինտելեկտուալ էներգիայի ինչպիսի անսպառ կարողությամբ է նա միացնում աշխարհընկալման իր անպարագիծ եզրերը, երևակայության թռիչքը բարձրացնելով միստիկական հուզավառության (էկզալտացիա) բանաստեղծական պատկերացումի: Այստեղ արդեն Արտեմը որոշակիորեն ընդլայնում է արդի հայոց բանաստեղծության աշխարհայացքը, իր տաղանդավոր գրչակից Դավիթ Յովհաննեսի բնութագրմամբ ասած՝ «բանաստեղծության՝ սահմանից անդին», խորապես գիտակցելով նորարարության այն կառույցը, ուր «ձևը գոյություն ունի բովանդակության և լեզվի մեջ»:

Կասեն, թե Արտեմ Յարությունյանի բանքերում ակնհայտ է ամերիկյան բանաստեղծության նմանակումը (իմիտացիա): Հարկ չկա կասկածանքի ինչ-որ իմաստ որոնել այդտեղ, քանզի ամբողջ համաշխարհային բանաստեղծությունը ինքնին մի աներևույթ նախասկզբի իմիտացիա է: Իսկ Արտեմի պարագայում երևույթը անհատապես ու կենսագրականորեն միանգամայն գիտակցված է: Նա, որ իբր թարգմանիչ ու հետազոտող տիրապետում է ամերիկյան բանաստեղծության հետազոտման՝ Ուիթմենից մինչև Գինսբերգ ու հետմորդները, կազմավորել է բանաստեղծության իր գիտությունը, ուր հատվում են ազգայինն ու ամերիկյանը: Նրա համար նախապես լուծված բանաձև է Ռալֆ Էմերսոնի հարցումը, թե «ինչու՞ մենք պետք է ունենանք ավանդույթի և ոչ թե ներթափանցման պոեզիա»՝ ստեղծելու մեր օրերի համար կենսականորեն անհրաժեշտ ներթափանցման պոեզիա՝ Նարեկացու, Սիամանթոյի, Չարենցի, Սևակի, Վարուժանի բանաստեղծության գեղարվեստական փորձի յուրացմամբ: Այստեղ է Արտեմ Յարությունյանի «Յուդայի արձակուրդը» քերթվածների պոետական հայտնությունը:

2003

ԵՐԶՆԿԱՆ ԿՎՊՈՒՅՏ ԱՆՈՒՐՁՆԵՐՈՒՄ

Քննադատական իմ ելույթներում ես մի անգամ չէ, որ առիթ եմ ունեցել անդրադառնալու Նորայր Ադալյանի գրական որոնումների ընթացքին, բանավիճելու նրա ստեղծագործական մեթոդի և գրական որոշ սկզբունքների վերաբերյալ, հաստատելու կամ ժխտելու այս կամ այն ստեղծագործության գեղարվեստական կառույցը: Նրա գրական մուտքը նշանավորող պատմվածքների «Ետ մի նայիր» (1963) ժողովածուն ոճի մաներայնությամբ և կյանքի ոչ ռեալականությամբ անընդունելի էր ինձ համար, սակայն ահա «Շոգ ամառ» (1965) վիպակի սյուժեն ու պրոբլեմը հուշում էին ստեղծագործական առաջընթաց, գրողի և իր հերոսի ինքնորոշման միանգամայն կենսական ձգտումներ: Վերջապես, սուր բանավեճի առիթ տվեցին «Խաղաղ զորանոցներ» (1973) վիպակի կառուցվածքն ու գաղափարը, սակայն հավաստի էր ռեալիստական սյուժեների և սոցիալ-հոգեբանական խորացումների ալիքը հաջորդ պատմվածքներում («Կիրակի», «Յերոսի վերադարձը», «Միայնակը» և այլն):

Այժմ ահա հրապարակի վրա է Ն. Ադալյանի պատմվածքների «Կապույտ երգնկա» ժողովածուն: Նյութը և գաղափարն այստեղ նոր են, որոշ իմաստով անակնկալ, որն ինքնին ուշագրավ է ստեղծագործական որոնումների տեսակետից: Գրեթե ետադարձ հայացքի ու իրերի կենսագրության հանդեպ անտարբեր Ադալյանը (և այս իմաստով բնորոշ է հենց նրա առաջին պատմվածքների խորոզիրը՝ «Ետ մի նայիր») դիմում է պատմության հիշողությանը, արձագանքելով արդի ազգային ողբերգության և կորսված հայրենիքի թեմային: Ամբողջություն ներկայացնող պատմվածքների այս շարքը ներհյուսված է հայրենաբաղձության (նոստոլգիա) գաղափարով, որ կապույտի մեջ սուզում է հեռավոր անուրջի կարոտը: Այս իրողությունն ինքնին գեղարվեստական որոշակի հանգամանքների մեջ է առնում հերոսների հոգեբանական գոյությունը, մերթ հարուցելով չիրականացած երազների փսոսանքը («Կապույտ երգն-

կա), մերթ տոգորելով պատմության ցավագին հիշողությանը («Պատմության դասը»), մերթ ի ցույց դնելով մարդկային արժեքների կորուստը նյութական էմպիրիկ մղումների հանդեպ («Թխակարմիր ծին») և այլն: Ես միտում չունեմ անդրադառնալու բոլոր այդ սյուժեների վերլուծությանը, քան փոքր-ինչ հանգամանորեն մեկնելու «Արտույտ» պատմվածքը, որի հոգեբանական ուժեղ բռնկումներն ու անակնկալ լուծումները գրողական հետաքրքիր լիցքեր են հայտնաբերում և ինքնին արժանի են ուշադրության: Ճիշտ է, «Արտույտը» գրվել է տարիներ առաջ և գետեղվել «Մենախոսության ժամեր» գրքում, սակայն թեմատիկ ընդհանրություն ներկայացնող պատմվածքների շարքում այն միանգամայն այլ հնչողություն է ստանում, գտնում է գեղարվեստական իր մթնոլորտը, ի հայտ բերելով պատմական ու հոգեբանական իր կոնկրետ միջավայրը:

Պատմվածքն սկսվում է չարագույժ աղետներով ծանրացած ընդհանուր մթնոլորտի նկարագրությամբ, ուր բնությունը զարնանային պերճանքներից կարծես անթափար էր լինում՝ աշխարհը համակած չարության սարսափից: Եվ այստեղ Ադալյանը ընդհանուր հանգամանքների հոգեբանական բնակարանը նույնացնում է Բաֆֆու «Սամվել» վեպի «Արարատյան դաշտի առավոտը» պատկերին, համեմատությունն ակնարկելով «Չէր երևում միայն մարդը» ուղղակի արտահայտությամբ:

Մութ դիտավորությունների կծիկը բացում է Մոթոն, որ անհայտության էր մատնել իր անցյալը և արյան ու ոճիրի ժամանակներում ընտելացել կողոպուտի ու սպանության արհեստին: Եվ ահա, հայազգի այդ ուրացողն առաջնորդում է թուրք տասնապետ Նազիմի պատժիչ խմբին՝ ծուղակի մեջ առնելու հայ ֆիդայի Մուրադին: Չարության մոլուցքով կուրացած, նա կատաղի հարվածներով մտրակում էր ծիւն և վրիժառության ներքին բավականությամբ որոճում նվաստացումների դառնությունը, որ կրել էր հպարտ ու քաջարի ֆիդայու սաստող ուժից: Իսկ նման առիթներ շատ էին՝ սկսած պատանեկության տարիների կենսաբանական բնագոյների սադիստական խաղերից մինչև «Եկեղեցյաց գավառի ամենագեղեցիկ աղջկա»՝ Մարիամի սերը նվաճե-

լու անդառնալի կորուստը: Այսպես, ծվատվելով ներքին չարությունից, Մոթոն տենչում էր հագուրդ տալ վրիժառու-թյան իր կրքերին, մաղձոտության խուլ զգացողություններում գրգռելով ոճրագործին հատուկ ստորության բնազդը՝ միայնա՞կ ստանալ Մուրադի գլխագին ոսկին, թե՛ կիսել այն թուրք բարբարոսների հետ:

Ավերված Կարմիր գյուղի միայնակ խրճիթը, ուր պիտի թաքնված լիներ Մուրադը, արծազանք չէր տալիս թուրք խուժանի սպառնալիքներին, և Մոթոն դրվում է ճակատագրական փաստի առաջ՝ կամ պիտի հայտնվեր Մուրադը, կամ ինքն արդեն փրկություն չուներ: Եվ այստեղ է, որ նա զգում է օտարության սարսափը իր և թուրք տասնապետի միջև. «Շարունակելով նայել խրճիթին, Մոթոն մտածեց, որ սխալ է թույլ տվել, սակայն չգիտեր՝ որտեղ և ինչ: Հետո այդ միտքն ուժով հեռացրեց իրենից: Երբ մտածումը, ասես խրճիթի պատին զարկվելով, նորից եկավ և դողացրեց նրա մարմինը, նա պարզորոշ լսեց լռության ձայնը: Դա զարհուրելի ձայն էր. թվում էր՝ միլիոնավոր կատաղած շներ ուզում են վնգստալ, բայց չեն կարողանում և դառնում են ավելի արյունարբու: Նա դանդաղ, զգուշորեն շրջվեց և տեսավ, որ թուրքերի աչք-ուռքից ժանգեր են կախվել»: Չախողումը կատարյալ էր, Մոթոն զգում էր իր անկումը, բայց դարձի արահետ այլևս չկար: Նրան արդեն մնում էր ցուցադրել, որ ինքը ոչ միայն չի մեղանչում, այլև իր դաժանությամբ ավելի քստմենելի է, քան նախճիր պոռացող թուրք վանդալները: Սակայն տեղի է ունենում անսպասելին: Երբ, մի քանի փամփուշտ արծակելուց հետո, խրճիթի գերին բացում է դուռը, և ներխուժած բարբարոսները գտնում են Մարիամին՝ ծծկեր երեխան գրկին, Մոթոյի էության մեջ կատարվում է խղճի մի յուրօրինակ հեղաբեկում, նրան թվաց, որ «հնարավոր չէ ապրել առանց Մարիամի, որ Մարիամի համար նույնիսկ կարող է մեռնել՝ թողնել արևը, լեռներն ու գետերը, բուսականությունը, ամեն ինչ»: Նազիմի հայացքի մեջ Մոթոն նշմարում է Մարիամին տիրանալու ներքին կիրքը, և դա առավել ևս սրում է նրա անձնասիրությունը, նույնիսկ նահատակությամբ կանխելու թուրք տասնապետի սանձարձակությունը: Մարիամի հանդուզն պատասխան-

ները շարժում են Նազիմի զայրույթը, և սա փորձում է սաստել նրան՝ մատը դնելով հրացանի ձգանին: Մոթոն դաշույնով նախահարձակ է լինում, Նազիմը չի կռահում, որ հարվածն ուղղված է իրեն: Նրան թվում է, թե հայ ելուզակը ուզում է հարվածել Մարիամին, ուստի կանխում է և դատապարտում նրա նողկալի արարքը. «Նազիմին, իսկապես էլ, դուր չեկավ, որ նա փորձել էր իր ազգի կնոջն սպանել: Ինքն այդպիսի բան երբեք չէր անի»:

Թուրք տասնապետի համար պարզ էր, որ Մուրադն արդեն ծուղակի մեջ է, և նա, թողնելով Մարիամին իր մանկան հետ, վերադարձի հրաման է տալիս իր ջոկատին, հարուցելով ոչ միայն Մոթոյի զարմանքը, այլև խորացնելով նրա հոգում ծայր առած ճգնաժամը: Նա արդեն իրեն զգում է կատարելապես խորթ ու օտարված, նույնիսկ բնազդով շոշափում թուրքերի ատելությունն իր նկատմամբ: Խղճի սուր խայթը հեղաբեկում է նրա աղավաղված էությունը, և նա, անջատվելով անմաքուր անցյալից, հոգով թեթևացած, մտորում է ապաշխարությամբ քավել իր մեղքերը. «Հեռավոր անտառներում հողի մեջ կիսով չափ թաղված մի մատուռ կա, ով գիտե որ ժամանակներից, հանկարծ հիշեց Մոթոն,- առավոտ դեռ լույսը չբացված դուրս կգամ քաղաքից և կգնամ այնտեղ, մենակյաց կդառնամ...կմաքեն մարմինս մեղքերից, կմոտենամ իմ մորը, կլինեմ այնպես, ինչպես ծնվել եմ...»: Բայց որքան ուշացած էր զղջումը, նույնքան էլ, ավաղ, ապարդյուն էր կանխել կրքերի դաժան խաղը: Եվ Նազիմը, որ արդեն սրել էր հոգեբանական ներհակությունը և պատճառ չուներ ոչ միայն խորհելու, այլև բարոյականությամբ ստուգելու իր կամքը, թիկունքից գնդակահարում է նրան: «Մոթոյի վրա կրակելուց առաջ ինչ մտածեց տասնապետ Նազիմը: Ոչ ոք չի կարող ասել», այսպես է Ադայանն ավարտում պատմվածքը: Թերևս Նազիմն ինքը նույնպես չկարողանա պատճառաբանել իր արարքը, բայց գրողը միանգամայն դիպուկ է կռահում այն գրիռները, որոնք գործում էին նրա բնազդներում: Մոթոն հայազգի էր, ուրեմն, ենթակա էր ոչնչացման, միևնույն է՝ ֆիդայի է նա, թե դավաճան: Պատմվածքի մթնոլորտը ներարկված է մեծ ոճրագործությանը հաջորդած մղձավանջի ծանրությամբ՝

ամայացած մի երկիր և նահատակված մի ժողովուրդ, որ հոգեվարքի վերջին գալարումներն է ցուցադրում Մարիամի ու Մուրադի՝ կարծես արդեն ապարդյուն դարձած հուշիկներով, որոնք արտույտի դայլայլի մեջ հնչում են որպես հավիտենական խաչելության ռեքվիեմ: Հենց ընդհանուր այս հանգամանքների մեջ էլ անդրադարձվում է պատմվածքի հերոսների հոգեբանական գոյությունը, և պետք է ասել, որ Ադայանի գրողական զգացողությունը ճշմարտացիորեն է ընկալել թվացող պարադոքսների գեղարվեստական հավանականությունը, արտաբեկելով այն ոչ միայն կրքերի զուտ անհատական բռնկումների, այլև ազգային լինելության ճակատագրական բախումների քառսին: Այս պարագաներում միանգամայն բնականորեն են գործում ոչ միայն ցեղասպանության կենսաբանական բնագոյներով արթնացած թուրք բարբարոսի կրքերը, այլև դարերի նստվածքներով աղավաղված Մոթոյի կույր մոլեռանդությունն ու ողբերգական վախճանը:

«Արտույտ» պատմվածքը սյուժեի պատմական ատաղծով, հոգեբանական անակնկալ անցումներով և մարդկային կրքերի սուր բախումներով, նոր մղումներ է հայտնաբերում Ն. Ադայանի ստեղծագործական հնարավորություններում:

1985

ՃՇՄԱՐՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԱԿԱՆԸ

Վեպի գլխավոր հերոսը հայրենադարձ մտավորական Վարագ Հովակիմյանն է. մանկությունն ու պատանեկությունն ապրել է Պոլսում, ապա դեգերել Բեյրութի արվարձաններում, վերապրել նվաստացման, զրկանքի, անորոշության այն տվայտանքները, որ վիճակված է անապավեն, անտուն, անհայրենիք թափառականին: Երբ արդեն ընտանիքի հայր էր, մի երազանք էր շարունակ մտահոգում նրան՝ գնալ հայրենիք, հարազատ հողի, սեփական օջախի հավերժական մասունքների մեջ որոնել մարդկային արժանապատվությունն ու գոյության իմաստը: Ու թեև իր հետ բերած անձնական կյանքի ճեղքերը խորանում-վերաճում են դրամայի, և նա օտարվում է ընտանիքից, այնուամենայնիվ, իր հաղթանակը կատարյալ էր, քանի որ գտել էր բացարձակը, անփոխարինելին, փիլիսոփայականը:

Վարագ Հովակիմյանը ճանաչվում է գրական ասպարեզի վրա, բժշկուհի Սերին նրան շնորհում է ընտանեկան երջանկություն, աղջիկն ու տղան կրթություն են ստանում և գտնում իրենց տեղը կյանքում, թվում է, թե հարթվում են անցյալից մնացած հոգեբանական կնճիռները, և հանկարծ վրա է հասնում տիպիկ պատմությունը՝ որդիները որոշել են թողել հայրենիքը և ապաստան գտնել օտար հորիզոններում: «Ինչու... ինչի՞ համար»: Ահա այս հարցերի պատասխանն է, որ Վարագ Հովակիմյանը փորձում է գտնել Գեղամ Սևանի՝ հենց նույն հարցականի տակ առնված վեպում:

Կենսագրությունը Գեղամ Սևանի գրողական ձեռագրի ետևան առանձնահատկությունն է: Նրա ամբողջ ստեղծագործությունը մի կյանքի պատմություն է՝ ներհյուսված անձնական տպավորությունների, իրական եղելությունների անմիջական ընկալումներից: Այստեղ է նրա ոլորտը, նրա գոյության հոգեբանական միջավայրը: Այստեղ է նա կազմավորել «բյուրեղյա դոյակի» ռոմանտիկական հեքիաթը, որ խորհրդանշում է հոգու ներդաշնակության, կյանքի գեղեցկության և կատարյալի նրա երազանքը:

«Ինչու», ինչի՞ համար» վեպում գրողն օբյեկտիվացնում

է իր «Ներքին ծայրը», անջատում նրան իր ես-ից և մարմնավորում իբրև գրական կերպար: Որքան էլ կերպարը գրողի երկվորյակն է, նրա փոխաձևությունը, այնուամենայնիվ ես-ի օբյեկտիվացումը հնարավորություն է տվել երևույթները դիտելու հեռվից, իրողությունների թաքուն ծալքերում ներզգայելու հոգեբանական խտացումների արտահայտչականությունը: Եվ այսպես, գրողն ու իր հերոսը, լրացնելով միմյանց՝ վեպի էջերը շերտավորում են փիլիսոփայական խորհրդածություններով, հոգեբանական վերլուծումներով, հետամուտ լինելով մարդկային բնույթի անքննելի ռոֆլեքսների բացահայտմանը: «Իսկ կյանքում ամենադժվարը անկեղծ լինելն է, ոչ թե ինչ-որ երկրորդի, երրորդի, անծանոթի առաջ, և ոչ թե նույնիսկ հարազատի մոտ, այլ երբ դու ինքդ... քեզ հետ ես, մեկուսի, առանձին»: Անկեղծ լինելու ներքին այս մղումը Վարագ Յովակիմյանի համար ոչ այնքան նպատակ է, որքան միջոց: Իրերի բնույթը պարզ տեսնելու ցանկությամբ նա հավատացյալի պես գալիս է խոստովանության, կարծես հայցելով մեղքերի թողություն, արդարացումը վերապահելով այն խորհրդին, թե «բնության մեջ ամեն ինչ բացատրվում է պատճառական երևույթների հարաբերակցությամբ», ուրեմն «մարդիկ բոլոր տվյալներով հավասար են ծնվում, միայն տարբեր պայմաններն են մեկին դարձնում ազնիվ, մյուսին՝ անազնիվ»: Սա հայտնի ճշմարտություն է, որ վեպի էջերում չի պարտադրվում գիտական-փիլիսոփայական վերստուգմամբ, բայց միանգամայն իմաստավոր է հնչում որպես գեղարվեստական ազատ խորհրդածություն: Յենց այս կետում է Վարագ Յովակիմյանը փորձում հայտնաբերել իրադարձությունների պատճառական սկիզբը: Տեղին է նշել, որ Գեղամ Սևանը շատ լավ է ընտրել սյուժեի երկպալան կառուցվածքը: Ներկայի և անցյալի պատկերները, որ փոխանցվում են համաչափորեն, ոչ միայն ուրվագծում են հերոսի կենսագրությունը, այլև միանգամայն տեսանելի են դարձնում գաղափարական-հոգեբանական լուծումների առարկայական շարժումը: Եվ այսպես, ներկան պատկերում է իրական կացությունը, իսկ հուշերը ժապավենի վրա գրանցում են անցյալի եղելությունները, կյանքի պատմու-

թյան էջերում հետագծելով կոնֆլիկտի հոգեբանական նստվածքները:

«Մայր» նախերգանքը պատմում է հերոսի մանկության ու պատանեկության մասին: Յայրը վաղ էր մահացել, հետք իսկ չթողնելով նորածին որդու հիշողության մեջ: Յարագատներից օտարված ընտանիքի նյութական նեցուկները սպառվում էին աստիճանաբար, վերջին բեկորների հասույթը լրացնելով իմաստուն, խոհեմ ու ազնվաբարո մոր գործվանքով: Չևավորվող պատանու հայացքի առաջ կյանքը բացում է անարդարությունների դրաման, հզորներին շնորհելով փառքի և իրավունքի արտոնությունը, իսկ զրկվածներին՝ նվաստացման ու համակերպության անեծքը: Վարագը ավարտում է համալսարանը, ծրևավորվում իբրև անհատականություն, ձեռք բերում աշխարհայացքային կողմնորոշումներ: Յանգամանքները նրան ակամա դնում են նյութապաշտ աշխարհի գործարար միջավայրում, սակայն իր բարոյական ըմբռնումներով, բնական կոչման ներքին զգացողությամբ նա մերժում է այդ աշխարհի խոստացած «երջանկությունը» և հայացքն ուղղում գաղափարական աշխարհի անհայտ ասպարեզներին:

Ավարտվում է նախերգանքը: Ամենանշանակալից իրադարձությունը, որ ալեկոծում է հերոսի ներաշխարհը և բացահայտում նրա բնավորության անսովոր բնազդներն ու տարերային բռնկումները, Լիլիթի հանդեպ ունեցած սերն է: Պատահական դիպվածով, բուխարեստյան համաշխարհային փառատոնի ռոմանտիկական մթնոլորտում կատակային արարողությամբ ցուցադրված մարմնական հպումը նրա և Լիլիթի բիոլոգիական բնազդներում շարժում է մի անսովոր գրգիռ, որն այնուհետև վերածում է բուռն կրքի: Յմայիչ, ցանկասեր, կանացիորեն անդիմադրելի Լիլիթը ձգտում էր նրան հոգու և մարմնի բոլոր զգայություններով, և շիկացած Արևելքի հեշտասեր քաղաքի պերճ ապարանքներից մեկում տեղի է ունենում հեթանոսական վայելքի արարողությունը, որն, ավա՞ղ, դեպքերի անխուսափելի ընթացքով վերջանում է Լիլիթի ողբերգական մահով: Սե՞ր էր դա, թե՞ մարմնական կիրք՝ այդպես էլ Վարագը չի կարողանում որոշել իր զգացումների բաղադրությունը, սակայն

դա խոր հետք է թողնում նրա հոգեկան աշխարհում, մշտապես մնալով իբրև տեսիլք, անքննելի առեղծված և կորսված երջանկություն: Բայց բարոյական մեղանչումը անհետևանք չի մնում: Կինը՝ Չապելը, որ այնքան հավատացած էր անուսնու հավատարմությանը, օտարվում է հոգեբանորեն, և որովհետև ազնիվ էր ու հպարտ, երբեք չի կարողանում մարսել կանացի ինքնասիրության անարգանքը: Հոգեբանական այսպիսի ճեղքվածքներով է, ահա, որ Վարազ Հովակիմյանն իր ընտանիքով ներգաղթում է հայրենիք: Հաշտության ճիգերն անցնում են ապարդյուն և տեղի է ունենում բաժանումը: Անձնական հիասթափության դառնությունը Չապելի հոգում տարիների ընթացքում կուտակում է մաղձոտության թույնը, և նա իր ներքին ճգնաժամը լուծում է հայրենիքը լքելու վճռով: Համենայնդեպս որդին այսպես է արդարացնում մոր արարքը. «Եվ գիտե՞ս, մայրիկը նույնպես շատ է սիրել հայրենին, ինչպես դու, թերևս, ոչ քո ճանապարհով, բայց նա հիմա ատում է քեզ, և դու նրա համար նաև հայրենիքն ես: Դրա համար է ուզում գնալ, ես հասկանում եմ նրան: Քեզ շատ սիրելուց և ատելուց...»): Մակերեսային, տափակ, փիլիսոփայական իմաստից զուրկ մի պատճառաբանություն է սա, որ նույնիսկ արժանի չէ հերքման: Անձնական հոգու նեղ բնազդներում հնարավոր են, իհարկե, նման ընդվզումներ, սակայն սեփական ես-ի ենպիրիկ մղումները չափել հայրենական գաղափարի արժեքով և արդարացնել ուրացության բարոյականը, ավելին չէ, քան սահմանափակ քաղքենու անբջանք: Եվ տարօրինակ է, որ որդին արդարացնում է այն պարզամիտ անտարբերությամբ, նույնիսկ առանց ետին միտումներ ունենալով հայրենիքի հանդեպ, հենց այնպես, ազատ գործարարության, սպառողական հոգեբանության թելադրանքով, որպես թե՛ ինչ կա որ, ինչու՞ բարդացնել երևույթները, չէ՞ որ էականը «հայ ոգու» գիտակցումն է, միևնույն է, հայրենիքում, թե հայրենիքից դուրս:

Գեղամ Սևանը վեպի սյուժեն չի բարդացնում գաղափարական սուր կոնֆլիկտով՝ հարկ կա՞ր, արդյոք, հավատաքննել մոլորյալի սնամեջ պատճառականությունը և ապացուցել մի ճշմարտություն, որ ապացույցի կարիք չունի:

«Ինչու՞, ինչի՞ համար» վեպը իր գեղարվեստական կառուցվածքով հոգեբանական է: Առաջադրելով որոշակի գաղափարական դրույթ, Գեղամ Սևանը տարրալուծում է այն մարդկային կենսահոգեբանական ռեֆլեքսների սուր տարերքներում, ստեղծելով զգացմունքների, կրքերի, սիրո, խանդի արտազեղումներ բացահայտող հետաքրքիր պատկերներ: Այստեղ է, որ գրողը վեպի փիլիսոփայական ատաղձի մեջ է առնում մարդկության բնութի անբացատրելի առեղծվածը: Խզվում են մարդկանց միացնող կապերը, հարաբերությունները դառնում են մակերեսային ու պայմանական, կորսվում են բարոյական արժեքները, և ամենուրեք խաթարվում է հոգու ներդաշնակությունը: «Ինչու՞, ինչի՞ համար» : Հարցերը մնում են առկախ հենց այն սահմանում, ուր մարդու տարերային մղումները բախվում են բարոյական օրենքների պարտադրականությանը:

Տեղին է նկատել, որ, ըստ իր գրողական խառնվածքի, Գեղամ Սևանը հաճախ տուրք է տալիս բնագոյական սևեռումների: Նրա հերոսների բնավորության տարերքներում ամենուրեք նկատելի է մի բորբոքված սրություն, որը պարզապես սովորական իրողությունների ռեալիստական վիճակի հոգեկան ռելիեֆները բարձրացնում է սենտիմենտալ թրծումներով շաղախված անբնական էլզալտացիայի: Այս տեսակետից ինքնին նկատելի է այն անհամաչափությունը, որ առկա է Նարեկացուց առնված բնաբանի տիեզերասույզ տառապանքի և վեպի հերոսների խորապես երկրային ապրումների միջև:

Ըստ էության, «Ինչու՞, ինչի՞ համարը» Գեղամ Սևանի առաջին վեպն է ժանրային իր բնույթով, և այս իմաստով այն և՛ ստեղծագործական քննություն է, և՛ միաժամանակ նոր որոնումների վկայագիր:

1983

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԵՐԸ

Պատմության փիլիսոփայությունը Ռաֆֆու ազգային-ազատագրական գաղափարաբանության հիմնական տարրերից է: Նրա համոզմամբ «պատմական անցքերը կրկնվում են» և կա մի «զարմանալի նմանություն պատմական անցյալի և ժամանակակից դեպքերի միջև»: Ներկա իրադարձությունները մշտապես ստուգվում են անցյալի փորձով, հետևաբար պատմությունը ոչ միայն անցյալի հայելին է, այլև ներկայի խորհրդատուն, որ ուսուցանում է ապագա սերնդին զգուշանալ «նախահարց սխալներից և հետևել նրանց լավ գործերի օրինակին»:

1881 թվականին Ռաֆֆին ուղևորություն է կատարում Յայոց Աղվանից և Սյունյաց գավառներում: Դա գրողի համար մի նոր աշխարհի հայտնագործում էր: Անձնական հարուստ տպավորությունների ու աղբյուրագիտական նորահայտ նյութերի հիման վրա նա գրում է «Խամսայի մելիքություններ» պատմաքննական աշխատությունը: «Այդ գիրքը, գրում է նա, իմ բոլոր աշխատությունների պսակը պիտի համարել: Ես դրանով կենդանացրի մի վաղուց կորած և մոռացված պատմություն. ես դրանով ապացուցեցի, որ հայկական իշխանությունը շարունակվում էր մինչև ներկա դարը: Դա մեծ բան է»:

Ասել է թե՛ հայ ժողովուրդը վաղուց չէ, ինչ կորցրել է ինքնիշխանությունը, հետևաբար արդի ազատագրական պայքարը նույնքան հավանական է, որքան իրական էին Ղարաբաղի մելիքությունները: Ահա հենց այստեղ են արցախյան ֆենոմենի դասերը:

«Խամսայի մելիքությունները» աղբյուրագիտական բացառիկ արժեք է ներկայացնում ոչ միայն հայոց, այլև առհասարակ անդրկովկասյան ժողովուրդների նոր շրջանի պատմության իմացության տեսակետից: Այն հավաստի տվյալներ է պարունակում աշխարհագրական տարածքի էթնիկական կազմավորումների, ցեղային տեղաշարժերի, իշխանական միավորումների, ինչպես նաև տվյալ հանգույցում գործող ռուսական, պարսկական, թուրքական,

վրացական ներազդեցությունների ու իրավապետական հարաբերությունների վերաբերյալ: «Խամսայի բոլոր հինգ իշխանությունները, գրում է Ռաֆֆին, կազմում էին մի ամբողջ դաշնակցական միություն: Պատասպարված իրենց անմատչելի լեռների ու մթին անտառների մեջ, նրանք ոչ մի մահմեդականի թույլ չէին տալիս բնակություն հաստատելու իրենց երկրներում, և ամբողջ Ղարաբաղի ազգաբնակչությունը բաղկացած էր միայն հայերից, որոնց քանակությունը բազմաթիվ էր»: Այլ կենցաղավարությամբ էին ապրում թուրք-ջուլանչիները, «մի խաշնարած ու թափառաշրջիկ ժողովուրդ Կուր գետի աջ ափերի մոտ տարածված տափարակների վրա, բնակվելով շարժական տաղավարների մեջ կամ գետնափոր խրճիթներում»:

Երկրամասի հայկական իշխանական տներից Ռաֆֆին նախընտրել է Արցախ-Ղարաբաղի հինգ մելիքությունները՝ Գյուլիստան (Թալիշ), Ջրաբերդ, Խաչեն, Վարանդա, Դիզակ, որոնք կազմավորելով մի ուրույն հայկական պետություն, որոշակի էին ցուցադրում վերջին երկուհարյուրամյա հայոց պատմության օրինաչափությունը, նրա ուժն ու թուլությունը:

Վեհանիստ ու բարգավաճ էր արցախական աշխարհը: Արարչությամբ շռայլված բնությունը ընծայում էր ամեն բարիք, որով ճոխանում էր կենցաղը աշխատասեր ժողովրդի հնարամտությամբ և կյանքը ավանդական ինքնաբավ գոյությունն էր հաստատում խորհրդավոր գաղտնիքներով ներհյուսված անառիկ լեռները ու քաջազնական ոգով մկրտված մելիքների միասնական դաշինքով: Առեղծվածային բնությունը այստեղ ստեղծել էր նույնքան առեղծվածային մի ժողովուրդ, որը իր շրջապատող ժայռերի նման ամուր կուրծք ուներ և իր ծնակների վագրերի նման աներկյուղ սիրտ» և ինչպես դարանակալ գազան՝ «իր թաքստոցի միջից հարձակումներ էր գործում, երբ թշնամին հանդգնում էր վրդովել նրա խաղաղությունը»:

Մելիքների միասնությամբ զոդված այս անառիկությունն էր ահա, որ չվրիպեց թուրք Փանահ-խանի դավադիր հայացքից: Խորամանկ միջոցներով ձեռք բերելով խաշնարած ցեղախմբի առաջնորդությունը, նրան անհրապույտ

թվաց Մուղանի անապատների գորշությունը և հայացքը հառեց դեպի Ղարաբաղի հեքիաթային բնաշխարհը: Խարդավանքների ապարդյուն փորձերից հետո տեսնելով, որ հնարավոր չէ ճեղքել մելիքների դիմադրությունը «խորամանկ Փանահ-խանը մտածեց երկպառակել նրանց միասնությունը և այսպիսով թուլացնել նրա ուժերը, որպեսզի կարողանա իրագործել իր նպատակները»: Բանսարկությանը ընդառաջ է գնում Վարանդայի Մելիք-Շահնազարը, փառանով մի անձնավորություն, որը իր արարքով փաստորեն սկիզբ դրեց Խանսայի մելիքությունների տրոհմանը:

«Մելիքների տիրապետության ժամանակներում, գրում է Ռաֆֆին, Ղարաբաղում ոչ մի թուրք բնակիչ չկար: Եթե այսօր հանդիպում ենք Ղարաբաղում ամբողջ գյուղերի հայ-բնակիչներով, եթե տեսնում ենք հայոց գյուղերում թուրք ընտանիքներ, որոնք նախկին հայեր են եղել, այդ բոլորը Իբրահիմ-խանի ժամանակի պտուղներն են»:

Ղարաբաղի մելիքությունների պատմության շղթայում Ռաֆֆին առանձնացնում է նաև երեք հանգուցային հարցեր՝ հայ-վրացական առնչությունները, հայ-ռուսական հարաբերությունները և հայոց կաթողիկոսային կուսակցությունների ներհակությունը: Թե հայ մելիքների ցանկություններում և թե վրացական արքունիքի ասուլիսներում քիչ չէ արժարժվել քրիստոնեական միություն ստեղծելու գաղափարը, որին հավանություն էր տալիս նաև ռուսական կայսրությունը՝ հարավում ստեղծելու ամուր հենարան պարսկական ու թուրքական դիմադրության դեմ: Սակայն վրացական արքունիքը դիվանագիտական այդ ծրագրերին երբեք չտվեց պետական քաղաքականության կերպարանք և իր միջամտությունները մշտապես կառուցեց շահադիտական նկատառումների վրա: Հատկանշական է, օրինակ, Թեյնուրազ իշխանի հաղթական արշավը դեպի Արցախ, Փանահ-խանի, Մելիք Շահնազարի և Մելիք Միրզախանի գերեվարությունը, որը կարող էր Ղարաբաղի մելիքությունների երբեմնի միասնությունն ու հզորությունը վերականգնելու երաշխիք լինել, եթե վրաց իշխանի շահադիտական մղումներն ու խորամանկ խաղերը ի չիք չդարձնեին հաղթանակի արդյունքները և չհանգեցնեին գերված թշնամի-

ների փախուստին: Հայ մելիքությունների հանդեպ սույն անբարյացակամ վերաբերմունքը ըստ էության շարունակվեց նաև Հերակլ իշխանի օրերում:

Արցախի մելիքությունների երկուհարյուրամյա պատմության շարադրանքում Ռաֆֆին առանձնահատուկ նշանակություն է տալիս նաև կաթողիկոսային «կուսակցությունների» գործունեությանը, նշելով, թե նրանք «ոչ սակավ ներգործություն ունեցան Ղարաբաղի հայկական իշխանության կործանման վրա»: «Մեր պատմության մեջ, ընդհանրացնում է Ռաֆֆին, սակավ չի այն տխուր երևույթների թիվը, որ ամեն անգամ, երբ ծագել է մի որոշ ազգային կարևոր հարց, ամեն անգամ, երբ հայրենիքը տազնապի մեջ է գտնվել, ամեն անգամ, երբ ժողովրդի բարօրության համար մխիթարական երևույթներ են նշմարվել... հանկարծ ծագել են կրոնական կամ եկեղեցական վեճեր: Ժողովուրդը թողել է իր կենսական հարցերը և զբաղվել այդ վեճերով»:

Ի՞նչ անհրաժեշտությամբ, օրինակ, Սիմոն անուճով մեկը հայտնվում է Արցախում և Երիցմանկանց վանքում ստեղծում հակաթոռ կաթողիկոսություն, երբ Գանձասարի վանքում շարունակում էր գործել Հայոց Աղվանից աշխարհի՝ դեռևս Լուսավորչի որդի Գրիգորի օրերից ծնունդ առած կաթողիկոսական աթոռը: Եվ ահա, «Ղարաբաղի պատմության ամենատազնապալի ժամանակներին», երբ անկախության ծգտումներով խանդավառված մելիքները մի կողմից «ժանրակշիռ բանակցություններ ունեին ռուսաց արքաների հետ», մյուս կողմից, «պատերազմում էին պարսիկների և օսմանցիների հետ», հակաթոռ կաթողիկոսները զբաղված էին «միմյանց վրա զանգատներ անելով, միմյանց ձեռքից վիճակներ խլելու» դավադիր բանսարկությամբ, ընդհուպ մինչև Գանձասարի Հովհաննես կաթողիկոսին սպանելու ոճիրը, որը միաժամանակ «այն մեծ գործի» սպանությունն էր, «որ Ղարաբաղի մելիքներն ստեղծել էին»:

Նոր շրջանի պատմության դասերում Ռաֆֆին եական նշանակություն է տալիս հայ-ռուսական հարաբերությունների վերլուծությանը: Ըստ էության հայոց ազատագրական շարժման ռուսական կողմնորոշման քաղաքական

ծրագրի մշակումը հատկացնելով Արցախի մելիքություններին, ուսումնասիրության հեղինակը հանգամանորեն անդրադառնում է այդ ծրագրի իրականացման հանգամանքներին, փորձելով բացտրել իրադարձությունների ընթացքի վերելքներն ու տեղատվությունները, կայսրության հարավային քաղաքականության օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ անդրադարձումները:

Եական է նշել, որ ապավինելով ռուսական զենքի օգնությանը, Ղարաբաղի մելիքները բնավ էլ հանդես չէին գալիս որպես թույլ ու անդեմ աղետոհյներ: Եիշտ հակառակը: Նրանք բարոյական իրենց արժանապատվությունը հավաստում էին միանգամայն շոշափելի ուժ ներկայացնող ռազմական կանոնադրությամբ, և Րաֆֆին ընդգծում է, որ Ղերբենտի, Բաքվի, Գիլանի, Շիրվանի, Սազանդարանի, ապա նաև Ղարաբաղի նվաճման ակնհայտ հաջողությունը մեծապես պայմանավորված էր տեղական հայերի անձնուրաց օգնությամբ, «թե որպիսի եռանդով, թե որքան անձնագոհությամբ աշխատում էին հայերը ռուսաց հաղթությունը հեշտացնելու համար», չխոսելով արդեն այն խոշոր ավանդի մասին, որ կայսերական բանակի հայ բարձրաստիճան զինվորականները՝ Մադաթով, Լազարյաններ և ուիշներ, ներդրել են հարավային արշավանքների և առհասարակ ռուսական ռազմավարական գործողություններում:

Սակայն իրերի ընթացքը բնավ էլ այնպես հարթ չընթացավ, ինչպես ենթադրում էին Արցախի մելիքները և հույսերի, սպասումների, առաջխաղացման ու նահանջների, անակնկալների ու հիասթափության ավելի քան հարյուրամյա մի ժամանակաշրջան բաժանեց Իսրայել Օրիի բանագնացությունից մինչև 19-րդ դարի առաջին տասնամյակները, որ ռուսական բանակը ոտք դրեց Արցախ և ապա Արևելյան Հայաստան: Թվում էր, թե ներհակություններից, պարսկական ու օսմանյան արշավանքներից, տարերային աղետներից հյուժված մելիքությունները նպաստավոր հանգամանքներում կվերականգնեին իրենց երբեմնի իրավունքները: Սակայն ակնկալությունները չարդարացան, Ռուսական կառավարությունը ոչ միայն բացառեց Արցախի մելիքությունների միացյալ ինքնավարությունը, այլև, որ

միանգամայն անհասկանալի ու անակնկալ էր, ի հայտ բերեց բացահայտ համակրություն մահմեդական տարրի նկատմամբ: Արտառոց չէ՞, որ գրավելով Արցախը, ռուս հրամանատարությունը նրա կառավարիչ նշանակեց Իբրահիմ խանին:

Այն, ինչ տակավին անհասկանալի էր ներկայացնում Արցախի ազնվազարմ մելիքներին, շուտով ստանում է որոշակի քաղաքականության կերպարանք՝ ռուսական կայսրության դիտավորությունները հանգեցնելով տեղական ինքնավարության փոշիացմանը: Ավարտելով Արցախի երկուհարյուրամյա պատմությունը, Րաֆֆին այն եզրափակում է մի առկախ հարցականով, «թե ինչու՞» հայոց տիրապետող մելիքների ժառանգներն ընդունվեցին իբրև տոհմական ազնվականներ և ոչ իբր իշխանազներ, քանի որ խամսայի հինգ մելիքությունները կազմող տները իսկապես իշխանական ժագումից էին»: Մինչդեռ միտումը միանգամայն հասկանալի է՝ զրկվելով իշխանական կոչումից, մելիքները կորցնում էին ժառանգական ինքնավարության իրավական հիմքը:

«Խամսայի մելիքություններ» ուսումնասիրությանը արտակարգ հմայք են տալիս պատմության բանահյուսական անդրադարձումները: Ներկայացնելով դեպքերի ժամանակագրությունը, Րաֆֆին նրա ընդերքի թաքուն հուշերից կառուցում է զրույցների, ավանդությունների մի ամբողջական շղթա, որոնք վիպում են մարդկանց ֆիզիկական ու հոգևոր գերբնական բռնկումներից արտածված սխրանքներ, կրքեր, նահատակության պատմության էջերով հյուսում իրենց առասպելը: Արցախցի Մահրասան, Հալաղան Յուզբաշին և ժողովրդական այլ վրիժառուներ, որոնք անառիկ էին պահում հայրենի լեռնաշխարհը թուրք-մահմեդական տարրերի ներթափանցումից: Ահա «հայ կնոջ հերոսության փայլը» վկալող Աննա Խաթունի և իր դստեր՝ Գայանեի ավանդությունը, թե ինչ հնարամտությամբ սարքելով մի յուրօրինակ «բարդուղեմիոսյան գիշեր», նրանք ոչնչացնում են գյուղում ապաստանած օսմանցի թուրքերին, որից հետո Գայանեն մեկուսանում է «Ավետարանոց գյուղի կուսանաց անապատում»: Մի՞թե գեղեցիկ բանահ-

յուսություն չէ Ջրաբերդի Մելիք-Բեգլարի սրամիտ արարքը, երբ նա ստիպում է Փանահ-խանի սուրհանդակին կուլ տալ հրամանագիրը և ապա պատվիրում, թե «հիմա գնա, ինչ որ կերար այստեղ, նրա արտադրությունը... կլինի Փանահ-խանի պատասխանը»: Առհասարակ, նկատելի է մի միտում, որ բանահյուսական ավանդություններում Ռաֆֆին պանծացնում է արցախյան ֆենոմենի առեղծվածը, ինքնատիպ այդ ժողովրդի հավաքականության մեջ հայտնաբերելով բնավորության, կամքի, անձեռնմխելիության, անմատչելիության, հպարտության ու տոհմիկ ազնվականության էթնիկական նախատիպը:

Ռաֆֆին գեղազետ էր և այս հանգամանքը ուրույն գունավորում է տալիս պատմափիլիսոփայական նրա հայեցողությանը: Լինելով խորապես գիտական և հավատարիմ պատմական դեպքերի օբյեկտիվ վերլուծությանը, նա միաժամանակ պատումը ներարկում է զգացական-հոգեբանական արտագեղումներով, պատմության հերոսների դասային էության ետևում նշմարելով մարդկային բնական մղումների խաղը, որն ի հայտ է բերում սուբյեկտիվ գործոնի դերը պատմության կախարդական շրջապտույտում, սյուժեի «մարդկային ձևակերպման» մեջ անդրադարձնելով անհատական վարքի բարոյական արժեքը:

Այսպիսին են խամսայի մելիքությունների պատմության դասերը: Եվ այդ դասերը ուսանելի են նաև այսօր, քանզի «պատմությունը կրկնվում է»:

1994

ԴԱՍԱԿԱՆ ՈՃԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԵՏՈՒ

«Գրականության իմ կյանքը հաշվվում է մոտավորապես քառասուն տարի՝ լարված, շիկացած, աղմկալից, հետաքրքրական տարիներ... ճաշակել եմ ուրախություններ և դառնություններ ավելի շատ, ունեցել եմ և ոգեկոչման պահեր, և հուսահատության ժամեր»: մահվանից ուղիղ երեք տարի առաջ Սուրեն Աղաբաբյանն այսպես է բնութագրել իր անցած ուղին, իր կոչման մեջ հատկապես առանձնացնելով «սակավաթիվ «տարօրինակներից» մեկի» նվիրումը... «Այդուամենայնիվ, գրական քննադատությունը համարել եմ վերուստ սահմանված իմ ճակատագիրը, քաջ գիտակցելով, որ այդ ասպարեզը ողորկ սալահատակ չէ, որ ճանապարհը պատած է փշերով»: Հիրավի, քչերին է վիճակված մնալու դիրքերի վրա: Տարիքի ու հոգեբանական ժամանակի տեղատվության հետ շատերը մնում են կես ճանապարհին և ապաստան որոնում «համեմատաբար խաղաղ հանգրվաններում», հաստատելով Պարույր Սևակի ասույթը, թե «հիսուն տարեկան հասակում քննադատությամբ զբաղվելն ինքնին արդեն քաջություն է»:

Եվ սակայն փաստի իրական գործակիցը ոչ այնքան «վերուստ սահմանվածն է», որ սոսկ կամային ցուցանիչ է, որքան «վերուստ տրվածը»՝ ինտելեկտուալ այն հարստությունը, որ նախակոչվածին ընծեռնում է ներքին հավատ, մտավոր ու զգացական հնարավորությունները ծախսելու տասնամյակների իներցիա և շարժման ընթացքի կանխատեսություն: Այստեղ է Աղաբաբյանի անհատականությունը: Օր առ օր, անընդհատ ու անընդմեջ, նա հյուսել է գրական ընթացքի ժամանակագրությունը, իմաստավորել որոնումների ուղղությունը, կազմավորել մտքեր, ստեղծել մթնոլորտ և միանգամայն առաջնային տեղ նվաճել 50-80-աման թվերի ազգայն մտավորականության երևելի շարքերում: Դժվար է ցույց տալ ժամանակների առաջադրած որևէ հարց, գրական բանավեճ, ազգային գաղափարաբանությանը հուզող խնդիր, որ անմասն լիներ նրա արծագանքներից: Եվ այժմ, երբ տարիներ են անցել, միանգամայն

որոշակի է զգացվում այն բացը, որ ստեղծվել է մեր գրական կյանքում նրա հեռացումով:

Բացառիկ արգասավոր էր Աղաբաբյանի գրիչը: Հազարավոր էջեր և երկու տասնյակից ավելի հատորներ կարող է կազմել նրա գրական ժառանգությունը: Եվ նույնքան էլ գունագեղ է նրա արվեստը ժանրային ձևերի բազմազանությամբ՝ գրախոսություն, մեմագրություն, էսսե, էտյուդ, տեսություն, ակնարկ, հուշապատում, դիմանկար, ատենախոսություն, որոնցից յուրաքանչյուրը ամբողջական բաժին ներկայացնող շարք է և որոնք մտքի վերլուծական գործողությունը տանում են դեպի մեծ ընդհանրականը՝ գրականության պատմության մոնումենտալ համապատկերը:

Իր երկերի երկհատոր ժողովածուներից մեկը Աղաբաբյանը վերնագրել է «20-րդ դարի հայ գրականության զուգահեռականներում», և դա ընդհանուր առմամբ ճշգրիտ է բնութագրում նրա նախասիրությունների ոլորտն ու հետազոտումների փորձառական տարածքը: Հողվածի շրջանակներում գրեթե անհնարին է համակարգել նյութն ու հարցադրումների տեսական-պատմական հղումները, առավել ևս բնութագրել դրանց մշակութաբանական արժեքը: Ուստի տեղին եմ համարում առանձնացնել մի հիմնադրույթ, որն իմ կարծիքով տեսական սկզբունքային նշանակություն ունի Աղաբաբյանի գրականագիտական-գեղագիտական հայեցողությունը մեկնաբանելու տեսակետից: Խոսքը վերաբերում է 20-րդ դարի հայ գրականության ազգային ոգու ձևաբովանդակային համարժեքի գոյաբանությանը:

«Դարի հրամայականով» ներածականում դիտելով, թե «մոտիկ ապագայում պատասխան են ստանալու ազգային կյանքի բարդ ու խճճված հանգույցները», Աղաբաբյանը մարգարեական կանխատեսություն է վերագրում Թումանյանի ասույթին. «Վերջին ժամանակներս մեր մեջ ուժ է առել առանձին թափով վեստին ամբողջանալու, առողջանալու, ինքնուրույն կուլտուրայով մի ամբողջական ազգ դառնալու ձգտումը»: Այս գուշակությունը, որը ըստ էության ելնում է «Հոգևոր Հայաստանի» պատմափիլիսոփայական ըմբռումից, գրականագետի մեկնությամբ ենթադրում է տոհ-

միկ, ազգային ոգու նորոգության մի ընդհանուր ձգտում՝ արժեքների վերագնահատության մշակութաբանական նորագույն չափանիշներով: «Ոչ միայն տեսության մեջ,- գրում է Աղաբաբյանը,- «Գրական երազանքներում», այլև գեղարվեստական ստեղծագործության բուն խորքերում ծնվեցին և ամրապնդվեցին աշխարհաճանաչման՝ մարդու, կյանքի, հայրենիքի, աշխարհի գնահատման այնպիսի չափանիշներ, որոնք նշանավորում էին հայ գրականության գեղարվեստական արժեքայնության նոր չափը»: Այս ձգտմանն էին հետամուտ դարասկզբի հայ հոգևոր կազմության «գեղարվեստական մոդելներն ու գեղագիտական բովանդակությունը», լինելիության ստեղծումի մակընթացության ալիքի վրա դնելով Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Վահան Տերյանի, Դանիել Վարուժանի, Կոմիտասի, Թորոմոնյանի, Մանուկ Աբեղյանի, Մարտիրոս Սարյանի առաքելությունը: Այս տեսակետից, ահա, միանգամայն նոր իմաստ է ստանում «բնաշխարհիկ գրականության» թումանյանական դրույթը, Աղաբաբյանի բնորոշմամբ՝ «հայ գեղագիտական մտքի ամենախորունկ տեսությունը»:

Ազգային ոճի նախահիմքային-գոյաբանական ատաղծը, ըստ գրականագետի, էթնիկական ոգու դիալեկտիկայի իմանենտն է, որ կազմավորվում է գրականության ինքնագարգացման ներքին խթանը, պատմության վերընթաց շարժումը, իր նշանաձողերը հայտնաբերելով Եղիշե Չարենցի «էպիքական լուսաբացի» պատմա-փիլիսոփայական սուզումներում, բնաշխարհի բակունցյան միֆոլոգիայում, «հողի, հատիկի, հացի» երրորդության մեջ «կեցության դաշնությունը» որոնող Դեմիրճյանի «փիլիսոփայական կոորդինատներում», նահատակության լեգենդը պատմող Խաչիկ Դշտենցի վիպասքերում, «իր գյուղի նախնական բանաստեղծությունը» հուշերգող Մնձուրու «ժողովրդագրական» էտյուդներում, Պարույր Սևակի «Եղիցի լույսի» աղոթք-շարականներում, Համո Սահյանի իրիկնային քարափի նվագներում, Հրանտ Մաթևոսյանի «Ծմակուտյան տարեգրքի» փորձի ու գիտակցության «փիլիսոփայական սինթեզներում»:

Գրապատմական իր տեսությունը հիմնավորելու միտու-

մով Աղաբաբյանը առաջադրում է մի շարք սուբստանց հասկացություններ՝ արմատ, ոգի, սկիզբ, ակունք, տոհմականչ հիշողություն, ընդերք, որոնք տվյալ կապակցության մեջ հանդես են գալիս որպես ուրույն գեղագիտական կատեգորիաներ: Եվ ինքնին ուշագրավ է, որ ազգային սուբստանցի գաղափարը գրականագետի մտահղացումներում առկայծել է Զրանտ Մաթևոսյանի գեղարվեստական փորձի վերլուծության ազդակներում: Դենց «գարմանահրաշ երևույթի» հայտնության առեղծվածն է նրա միտքը սևեռել դեպի անցյալը՝ հետադարձ հայացքի քննությամբ որոնելու ակունքը, սկիզբը: Այս իմաստով Մաթևոսյանն առհասարակ բացառիկ տեղ է գրավում Աղաբաբյանի գրական հայացքների գեղագիտական չափանիշները կազմավորելու, պատմափիլիսոփայական ու մշակութաբանական ըմբռնումները վերջավորելու տեսակետից: Եվ արդեն մի բան արժե գրողի բնագրերի ընթերցման գյուտի ճանաչման հաճույքը՝ «հովվերգական եզքքի» կամ «գեղջկական պաստորալային էկզոտիկայի» ռոմանտիկական թվացող պատրանքի հետևում տեսնելու պատմական մի ամբողջ ֆորմացիայի քայքայման էլեգիա: Ճիշտ է, տակավին առկա է «սոցիալական ժամանակի» տեղայնացման մի որոշ միտում, այնուամենայնիվ գրականագետի ինտուիցիան չի վրիպում դիտելու, որ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը ենթաբնագրային շերտեր ունի, որոնք խտացնում են էթնիկական արքեոտիպերի հազարամյա հուշը, և «սինթեզների գեղագետը», որի ասքերը նույնանում են ազգային միֆոլոգիայի հետ, շատ կողմերով անվերծանելի է ինքնին ու իր կոորդինատներով թերևս դուրս է երկրային չափումներից, իրողություն, որի իմացությունը ոչ միայն գիտական խնդիր է, այլև ազգային բարոյականության ցուցանիշ:

Որքան լայնածիր է Աղաբաբյանի գրականագիտական քննադատական տիրույթը, նույնքան էլ հարուստ ու բովանդակալից են դարի գրականության ոճի, գաղափարի, դիմագծի տեսական-պատմական դրույթները, որոնց հավաքական օղակներում գործում են հարյուրավոր դեմքեր, դեպքեր, գրական սերունդներ, դասականներ, ժամանակակիցներ: Եվ այն, ինչ յուրահատուկ է գրականագետի ներ-

հայեցողությանը, գնահատումների ճշգրտությունն է, փաստի գիտակցումն ու երևույթների արժեքաբանական ընկալումը, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են նրա քաղաքացիական պահվածքի, բարոյական նկարագրի և աշխարհայացքի խորապես ազգային արմատներին: Եվ այսպես, տարրալուծելով 20-րդ դարի գրականության «իրերի աշխարհը», Աղաբաբյանը թափանցում է նրա գեղարվեստական «սիստեմների աշխարհը» և իրավամբ նշանավորում իր տեղը դասական գրականագիտության սակավաթիվ անունների շարքում՝ Աբեղյան, Աղբալյան, Տերտերյան, Օշական:

Աղաբաբյանը անհատական ոճ ու պատկերավորություն տվեց հայ քննադատությանը: Գիտական ակադեմիզմը ներհյուսելով մտքի բռնկումների փայլուն իմպրովիզացիային, նա այլաբանական գեղեցկություն ներարկեց բառերին և իր նախադասությունը թրծեց «դատողական մետաֆորի» իմաստային թարմությամբ: Նրա գրականությունը այսօր էլ շարունակում է իր ընթացքը, իր հետ բերելով նաև քննադատի կանխատեսումների, մեկնությունների ու տեսական ուրվագծումների ուսանելի դասերը: Աշխարհայացքով ազատամիտ ու առաջադիմական Սուրեն Աղաբաբյանը մշտապես հավատարիմ մնաց հայկական ոգու անկախության դավանանքին և նրա գրական երազանքները, խոհերն ու ներանձնական մտորումները արծագանքում են մեր արդի շարժման իդեալներին:

1992

ՆԱ ԿՈՉՎԱԾ ԷՐ ՔՆՆԱԴԱՏ ԼԻՆԵԼՈՒ

Քննադատը տաղանդի առանձնահատուկ տրվածք է, վերուստ սահմանված կոչում՝ բնավորության ու անհատականության ուրույն խառնվածքով: Դա համատեղություն է բարձր ճաշակի, լայն մտափորձունի, վերջավորված տեսակետի, կամքի դիմադրողականության և ոճի արտահայտչական գրավչության: Քննադատի այդպիսի տիպար էր Վազգեն Մնացականյանը: Կրթություն է ստացել Լենինգրադի օտար լեզուների ինստիտուտում, շարունակել ուսումը նույն ինստիտուտի ասպիրանտուրայում, զինվորագրվել Հայրենական պատերազմին՝ կրելով «Լենինգրադյան բլոկադայի» արհավիրքները, ապա վերադառնալով Երևան, աշխատանքի անցել հանրապետության Արտաքին գործերի նախարարությունում և Արտասահմանյան երկրների հետ մշակութային կապերի հայկական ընկերությունում, այնուհետև՝ «Գրական թերթի» գլխավոր խմբագիր, Գրողների միության ավագ խորհրդական, «Սովետական գրականություն» ամսագրի գլխավոր խմբագիր, Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, ավագ գիտաշխատող: Անկետային այս տվյալները Մնացականյանի կենսագրության ենպիրիկ կողմն են, որոնց զուգահեռի վրա կազմավորվել է նրա անհատականությունը:

Գրական ասպարեզում նրա անունը հայտնի դարձավ որպես «Գրական թերթի» խմբագիր: Իսկ դա 1948 թվականին էր: Ժամանակը չափազանց լարված էր թե քաղաքական և թե գաղափարական առումով: Մտավոր կյանքը գաղափարականացված էր ծայրահեղ աստիճանի: Նույնպես և գրականությունը: Իրար էին հաջորդում կուսակցության որոշումները փիլիսոփայության, գիտության, գրականության ու արվեստի վերաբերյալ՝ պարտադրելով ինտելեկտուալ ողջ համակարգի «վերակառուցումը» ըստ կուսակցության գաղափարախոսության՝ արվեստի ու գրականության աշխարհայացքը խճողելով անկունայնության, «էսթետոզ ֆորմալիզմի», Եվրոպայի առաջ ստորաքարշության,

«անսեր կոսմոպոլիտիզմի», ազգային նիհիլիզմի, «միասնական հոսանքի», պատմության «իդեալիզացիայի» և նմանատիպ սահմանումներով «հիմնավորված» թեքումների գրաքննական վերահսկողությամբ: Հավատաքննության ուրվականը շրջում էր անենուրեք, ուղղափառները դրության տերն էին, ազատամիտները գերադասում էին «ներքին էմիգրացիան», առավել ևս, որ «կոլեկտիվ անգիտակցականությամբ» աղապտացված հասարակական գիտակցությունը հավատում էր կուսակցության դավանանքի անսխալականությանը: Ինքնին հասկանալի է, որ «Գրական թերթի» խմբագիրը իր տուրքը պիտի տար պաշտոնական գաղափարախոսությանը, թե իբրև քննադատ և թե որպես գրական քաղաքականության հանձնակատար:

Բայց փոխվեցին ժամանակները, գաղափարական կյանքը թարմացավ ազատամտության հովերով, տեղի ունեցավ հայացքների վերանայում և արժեքների վերագնահատության մեթոդաբանական նորոգություն: Նորոգության այս ալիքի վրա հայտնվեց նաև Վազգեն Մնացականյանը և տասնամյակներ շարունակ անվարան մնաց քննադատական մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում: Եվ որքան էլ ժամանակը սրբազան մտքի ավանգարդում:

Քննադատությունը Վազգեն Մնացականյանի կոչումն է, նրա մտավոր ենթագիայի արտահայտության ձևը: Մեր օրերում, երբ քննադատությունը գրեթե օտարվել է գրականությունից, ավելի քան ուսանելի են այն ավանդները, որ գրական-գեղարվեստական զարգացման ընթացքին ներդրել է արդեն դասական արժեք դարձած քննադատների սերունդը, խորապես գիտակցելով մտավոր գործունեության այդ բնագավառի իմացաբանական ու հասարակական նշանակությունը: «Շատերը,- գրել է Մնացականյանը,- մինչև հիմա էլ քննադատությունն ընկալում են որպես գրականության ինչ-որ հավելված, այլ ոչ թե գեղարվեստական ստեղծագործության ինքնուրույն բնագավառ: Բայց այդպես մտածել՝ նշանակում է աղքատացնել գրականության

պատմությունը, պատմությունն ընդհանրապես»: Եվ միանգամայն իրավացի է հետևությունը, որ գրողի ու գրականության տեսակարար գործակիցները ժամանակի հարաբերությամբ ավելի ու ավելի են մեծանում հենց քննադատության պատմաֆունկցիոնալ արժեքայնության վերլուծությամբ: «Ժամանակի հավատարմատարը»՝ այսպես է Մնացականյանը բնորոշում քննադատության առարկան և այդ բնորոշումը ճիշտ է բնութագրում քննադատության իր ոճի առանձնահատկությունը: Նա հակում չունի գրական երևույթների ակադեմիական հերմետիկ քննության: Նրա տարերջը գրականության և կյանքի փոխադարձ կապերի բացահայտումն է՝ գեղարվեստի և իրականության գեղագիտական հարաբերությամբ: Այստեղ Մնացականյանը ստեղծում է քննադատության ու հրապարակախոսական քննադատության իր նախասիրած եղանակը, որը և պայմանավորում է նրա ելույթների հասարակական արծագանքը: Քննադատական խոսքի «ժանրային» ձևերի դիպուկ ընտրությամբ (գրախոսություն, ակնարկ, տեսություն, նամականի, հուշագրություն) Մնացականյանը ընդհանրացրել է դարիս երկրորդ կեսի գրականության համապատկերը, քննաբանել նրա առաջատար գաղափարներն ու զարգացման միտումները: Առանց չափազանցության կարելի է ասել՝ չկա գրական կյանքի որևէ նշանակալից երևույթ, միջոցառում, որ դուրս մնար նրա տեսադաշտից: Համո Սահյան, Գուրգեն Մահարի, Հրանտ Մաթևոսյան, Գևորգ Էմին, Պարույր Սևակ, Վահագն Դավթյան, Սիլվա Կապուտիկյան, Հրաչյա Քոչար, ահա Մնացականյանի քննադատության իսկական հերոսները: Իհարկե նրա հայացքից չէին վրիպում նաև անիսկական հերոսները և ըստ գեղագիտական չափանիշի բաղադրել գրականության «կալվածքի» լույսերն ու ստվերները:

Գրականագետ Մնացականյանը կուլտուր-պատմական դպրոցի հետևորդ է. գրական երևույթը նա դիտում է շարժման ընթացքի մեջ և ազգային գրականության համաբնագրում, ուր իմաստավոր հղումները Խորենացուն, Նարեկացուն, Քուչակին, Սայաթ Նովային, Աբովյանին, Նալբանդյանին, Թումանյանին, Իսահակյանին, Տերյանին և այլ դասա-

կանների՝ բացահայտում են գրականության ազգային ոգու կենսափիլիսոփայությունն ու տիպաբանական ինքնությունը:

Վազգեն Մնացականյանի քննադատական դավանանքի ամենաեական գծերից մեկն է հավատքի հասնող ակնածանքն ու հպարտության զգացումը ազգային մշակույթի ու գրականության հանդեպ: Արժե վերհիշել, թե ինչպիսի կրքոտությամբ ու ներքին հավատով էր քննադատը բանավիճում գռեհիկ սոցիոլոգիզմի, դոգմատիզմի, ազգային նիհիլիզմի հայտնի ջատագովների դեմ, հեզնում չկայացած գրական փերեզակների տգիտությունն ու սահմանափակությունը՝ «հայ հանճարի» համամարդկային արժեքի գնահատության հարցում: Այս տեսակետից պոլեմիկական տաղանդի փայլուն նմուշներ են Մնացականյանի «Մուլեգնած փոքրիկությունները», «Նալբանդյանը և նրա քննադատը», «Երկու նամակ Մահարուն», «Ոչ այդպիսին չի եղել Նալբանդյանը», «Դոգմատիզմի և հարկից երևույթների մասին», «Երբ աղմկում է սնապարծությունը» և այլ հոդվածներ ու հրապարակային ելույթները:

Վերջապես խոսքի կուլտուրայի մասին՝ Մնացականյանի քննադատական արվեստում: Ոճի հռետորական հանդիսավորությունը և մտքի գործողության իմպրովիզացիոն ամմիջականությունը նրա գրչի անհատականության որոշիչներն են, որոնք համեմված աֆորիստիկ, այլաբանական դարձվածների, խոհափիլիսոփայական գեղումների և պատկերավոր համեմատությունների ներքին հոսքով՝ հաղորդակցական գրավչություն են տալիս նրա ստեղծագործությանը:

Վազգեն Մնացականյանը ապրեց մի լիարժեք կյանք, արեց այն, ինչ կարող էր անել և ինչ կարելի էր անել ու իր հուշը թողեց «երկրորդ կյանքում»:

1999

ԽՄԲԱԳՐԻ ԽՈՍԲԸ

Պատմությունը հետո է միայն դառնում օբյեկտիվ փաստ, իսկ որպես ստեղծում մշտապես ունի սուբյեկտիվ բնույթ: Սա մեթոդաբանական հարց է, և ես կարևոր եմ համարում հիշեցումը, քանզի մեր հասարակագիտական միտքը տասնամյակներ շարունակ ընտելացել է «օբյեկտիվ օրինաչափության» բանաձևերին և, տրամաբանական քառակուսիների մեջ դասավորելով դեմքերն ու դեպքերը, աղավաղել է պատմության արարումի, հիրավի, զարմանահարաչ հեքիաթը:

Ամենից առաջ հենց այստեղ եմ ես դիտում Ալմաստ Չաքարյանի «Եղիշե Չարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը» աշխատության գիտական արժեքը: Նման հիմնարար հետազոտությունները քմահաճորեն չէ, որ ստեղծվում են և պատահական ընտրությամբ չէ, որ կարող են ստեղծվել: Դրա համար անհրաժեշտ է նախադրյալների մի որոշ միասնություն՝ համակողմանի գիտելիքներ, մտավոր զարգացում, ձևավորված աշխարհայացք և անանձնական նվիրում: Այստեղ է «վիճակագրական գրականագիտության» գիտական կուլտուրայի այն մակարդակը, որին դեռ պետք է հասնի գրականության մասին մեր գիտությունը:

Վաղ թե ուշ գրողը պետք է գտներ իր հետազոտողին, և Ալմաստ Չաքարյանը պատժվեց ճակատագրով: 60-ական թվականներին իրագործելով Չարենցի երկերի վեցհատորյա ակադեմիական հրատարակությունը, նա, ճիշտ է, հետազայում անմասն չմնաց գրականագիտական ու քննադատագիտական նորանոր հրապարակումներից («20-րդ դարի սկզբի հայոց բանաստեղծությունը» երկու հատորով), այնուամենայնիվ իր որոնումների կիզակետում մշտապես ունեցավ Չարենցի ֆենոմենը և դարձրեց այն իր կյանքի գործը:

Եվ այսպես, ահա, առաջին ստվար հատորը՝ 966 էջ, Չարենցի կյանքի տարեգրությունը մինչև 1922 թվականը: Բայց դա տարեգրություն չէ սովորական տարբերակով: Նրա էջերում շարժման մեջ է դրված հայոց ժամանակը՝ բեկ-

ված հանճարեղ անհատի զգացողություններում, ուստի և գրավիչ է առեղծվածների իմացաբանական հայտնություններով: Պետք է դիտել միայն, թե գրականագետի տիրապետող գրիչն ինչպիսի հմտությամբ է շարադասում փաստերը, որի հուշկներից ծնունդ են առնում Չարենցի բառը, տողը, բանաստեղծությունը՝ հայոց ճակատագրի տառապանքի ու մաքառման տիեզերական արձագանքները:

Գիտեմ, կգտնվեն կասկածամիտներ, որոնք տողեր կընդգծեն ու հարցականներ կդնեն գրքի լուսանցքներում: Ես դա նվիրում եմ գրականությամբ զբաղվող էմպիրիկների սիրողական հաճույքին: Եականը շարունակությունն է, Չարենցի ապրած և չապրած լեզունը՝ այնքա՛ն լեցուն դրամատիկ անցումներով, հույսերով ու հուսախաբություններով, հավատաքննության դավադիր հետապնդումներով, հանճարի տիտանական բռնկումներով ու ողբերգական վերջաբանով:

Ալմաստ Չաքարյանը հայ գրականագիտության առաջատար դեմքերից է, և նրա վաստակն արժանի է բարձր գնահատականի:

1997

* * *

Սա խմբագրի իմ խոսքն է Ալմաստ Չաքարյանի «Եղիշե Չարենց. Կյանքը, գործը, ժամանակը» աշխատության առաջին հատորին: Եվ այժմ, երբ առկա է երկրորդ գիրքը, վերստին պիտի կրկնեմ, որ նման հետազոտությունների հեղինակները նախակոչված են անհատական ընտրությամբ: Գրել՝ նշանակում է պատմել, իսկ պատմելը դժվարին արվեստ է՝ լինել ժամանակագիր, միացնել ներքին շարժման բոլոր օղակները և ստեղծել «պատմության արարումի զարմանահարաչ հեքիաթը»: Այդ հեքիաթում օբյեկտը և սուբյեկտը ներխուսված են զարմանալի ընտրությամբ: Ժամանակը (օբյեկտը) տարագրում է պատմությունը, իսկ բանաստեղծը (սուբյեկտը) գիտակցում է այն և մեկնում նրա իմաստը: Նրանք գրեթե նույնարժեք են, և ազգային հանճարի կենսագրության միջով անցում, մաքրվում,

իմաստավորվում է հայոց պատմության փիլիսոփայությունը: Իրերի այս համադրության մեջ է Ալմաստ Չաքարյանի գիտական ոճի գրավչությունն ու ճանաչման հաճույքը:

Գիրքը ընդգրկում է Չարենցի կենսագրության 1923-1925 թվականները: Հետազոտողի տեսադաշտում են ժամանակի գրեթե բոլոր իրադարձությունները և գրողի ճակատագիրը՝ սոցիալական, քաղաքական ու գաղափարական բարդ ու խճճված հանգամանքների կիզակետում, ուր պատմության փլատակներից երկիր Նաիրի էր կերտում անզուգական Ալեքսանդր Մյասնիկյանը: Այստեղ հանդես ունեն ժամանակի գրեթե բոլոր գրական ու հասարակական գործիչները, որոնք իրենց դերն են կատարում ձևավորող «նոր կարգերի» կրկեսում և Չարենցի հետ ունեցած հարաբերություններում գաղտնագրում իրենց վարքի բարոյականը: Գրականագետը քննական հայացքի տակ է առնում իրերի շարժումը, վերանայում տեսակետներ, դեպքերն ու դեմքերը ենթարկում ուղղամիտ գնահատականի, շատ հաճախ ցրելով հայտնի թե անհայտ անունների միջոց: Կարող է վիճելի և անզամ անստույգ թվալ առանձին գործիչների վերաբերյալ գրականագետի բնութագրերը, և ես չեմ բացառում մոտեցման երկրորդ տարբերակը: Բայց խնդիրն այն է, որ Ալմաստ Չաքարյանը երևույթը հիմնավորում է փաստերի տրամաբանությամբ և իրերը գնահատում գիտական մի որոշակի աշխարհայեցողությամբ, որը ինքնին արդեն տեսակետ է: Այս իմաստով նրա աշխատության բնագիրը ենթակա չէ խմբագրական միջամտության:

Նույնը վերաբերում է նաև Չարենցի ստեղծագործության վերագնահատության հարցին: Գրականագետը առաջադրում է բնագրային նոր ընթերցում և ըստ այդմ վերանայում դիդակտիկ գրականագիտության լրագրային ոճին յուրահատուկ նորմատիվ սահմանումների ու Չարենցի պոետիկայի գեղագիտական ու գաղափարական բանաձևերի ժամանակային չափանիշները: Այլ է ժամանակի ստանդարտը ուղեկից գրողի ընկալմամբ, և միանգամայն այլ հանճարի զգացողություններում: Եվ եթե ուղղագիծ մեկնությամբ թվում է, թե անառարկելի է Չարենցի «տուրքը» ֆուտուրիզմին, լենինիստային, գրական այս կամ այն «դեկլա-

րացիային», ապա այս պարագայում Ալմաստ Չաքարյանը հայտնաբերում է փաստի այլաբանությունը հանճարի ինտուիցիայում: Սա մեթոդաբանական կարևոր մեկնակետ է, որին ձգտում է ակադեմիական գրականագիտությունը:

Եվ այսպես, Չարենցի կենսագրության ժամանակը մինչև 1925 թվականը: Իսկ շարունակությունը՝ շուրջ տասներկու տարի: Եվ ի՞նչ տարիներ՝ արկածներով լեցուն, հանգամանքներով խճճված, անձնական ու անանձնական մտահոգություններով ծանրաբեռ: Հիմքն այնքան ամուր է դրված և հայացքի ուղղությունն այնքան որոշակի է, որ արդեն կարելի է գուշակել հետազոտության ավարտը: Եվ դա կլինի Ալմաստ Չաքարյանի «կյանքի գիրքը»:

2003

ԽՈՍՔ ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ ՄԱՍԻՆ

Եթե իմ այս հակիրճ ներածականի համար վերնագիր ընտրելու լինեի «Բանաստեղծի հայտնությունը», ապա առանց պայմանականության «հայտնություն» բառը կփոխարինեի նաև «սկիզբ» արտահայտությամբ, քանի որ Պարույր Սևակի սկիզբը միարժամանակ նաև հայտնություն եղավ: Դա 1942 թվականի ամռանն էր: Երևանից գյուղ էր վերադարձել պատանի երագողը: Ճանապարհը Վեդիից անցել էր ոտքով, «ոչ թեթև բեռ շալակած» և Քրիստոսի խաչելության չարչարանքները կրելով: Եվ ահա, երբ հազիվ ապաքինվել էր ֆիզիկական ջարդվածությունից, նա, օգոստոսի 6-ին մի ընդարձակ նամակ է ուղղում իր գրական բարեկամին: Դա Պարույրի առաջին խորհրդածությունն էր, մտորումների առաջին ծրագիրը, որ ժամանակին թերևս հասկանալի եղավ միայն իրեն: «Իմ որոնումները ինձ հաճախ փակուղիի առաջ են կանգնեցնում, հաճախ ազատվելով նրանցից՝ իմ առաջ բացվում են նորանոր հորիզոններ, որոնք սակայն հաճախ ամպածածկ են լինում: Այդ ամենի մասին բացի ինձնից ոչ ոք չի կարող իմանալ, զի անհնար է այդ մասին հաղորդակից դարձնել մի այլին: Նրանք նման ամեն մի չնչին փորձից հօդս կցնդեն»:

Հիրավի որ այդպես էր: Բայց 18-ամյա Պարույրը գիտակցե՞ց արդյոք, որ ինքը, հենց այդ օրը, այդ պահին կատարել էր իր հայտնությունը, բայց կատարել էր երևի հայտնատեսության օրենքով, քանի որ իրոք անհնարին է ժամանակի և տարածության այն օրերի մտավոր փորձի տրամաբանությամբ բացատրել գեղագիտական նման մի անսովոր սիստեմի հավանականությունը:

Ժամանակ և տարածության հասկացությունները ես չեմ օգտագործում իմ խոսքին իմաստ տալու համար: Դրանք իրենն են՝ Պարույրինը և նա էր, որ այն ժամանակ փորձում էր բանաձևել կատեգորիաների գեղագիտական համարժեքը, գտնել հարաբերականի ու բացարձակի այն սահմանը, որ ձգվում է ժամանակի ու տարածության և ճշմարիտ, մնայուն, համամարդկային արվեստի միջև: Եվ պետք է դի-

տել միայն, թե դասական գրականության գեղարվեստական փորձի սրամիտ ընկալումը ինչպիսի հստակ ու գիտականորեն ըմբռնված տեսակետներ է գրանցում արվեստի քաղաքացիական կոչման, ազգային ու համամարդկային շերտերի արժեքայնության վերաբերյալ և ինչ փոխաձևություններ կռահում պոեզիայի համաշխարհային ձգտման մեջ: «Այսօր ավելի հմայիչ է բարդը (ոչ խճճվածը և անիմանալին, այլ խորիմաստը), քան պրիմիտիվը, խորը և նստողը, քան զգացմունքայինը, ռեալիստականը, քան ռոմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Գյոթեն, քան Յայնեն...»: Չմոռանալով ճշգրտել, թե այդ բնավ չի նշանակում, թե իր համար «անհարազատ է զգացմունքային, ռոմանտիկ լիրիկան, մեղմությունը, պարզությունը, կոնկրետ Շիլլերը, Յայնեն, Տերյանը, Եսենինը...»: Եվ նա կառուցեց իր կյանքի գիրքը, բանաստեղծական մատյանի մեջ առնելով ամբողջական շարքեր դեպի Անհայտը ձգտող փիլիսոփայական նվագներով՝ «Խռովքի երգեր», «Մահվան Վեներա», «Խաչելության երգեր», «Հոգեվարքի երգեր», «Requiem», «Վերադարձի կարոտ»:

«Ամեն ինչ խաղաղ էր: Եվ երկիրը, և՛ հոգին: Կար ինչ-որ կախարդանքի նման մի բան, ասենք ինչ-որ սիրո Վեներայի թագավորության շրջան: Բայց ահա երևաց մի մութ և անըմբռնելի մի ուժ, ու հօդս ցնդեց այդ խաղաղ կյանքը: Այստեղից էլ սկսվում է «Խռովքի երգը»: Եվ կյանքը, և՛ մարդը ապրում են խռովք՝ խաղաղության փոխարեն: Քաղաքական լեզվով ասած՝ ֆաշիստները խանգարեցին մեր կյանքի անդորրությունը: Այս ամենատիպականն է այս ցիկլի համար: Բայց «Ժամանակի շունչ» լրիվ դառնալու համար կաշխատեմ մատուցել մի այլ տարբերակ, մի այլ նուրբ շտրիխ, խռովք՝ այն բանի համար էլ, որ ինչի ձգտում էինք, նրան չհասանք»:

Այդպես հաջորդում են մյուս նվագները, շարունակող, բայց միաժամանակ ամբողջական, որոնք տիեզերական ոլորտ են հանում մարդկային տառապանքի, խաչելության, հոգեվարքի և վերադարձի ողբերգական դեպքումը:

«Իմ գործը հիշեցնում է երաժշտական մի սիմֆոնիա, որ բաղկացած է վեց մասից», - մեկնաբանում է Պարույր

Սևակը: - Այստեղ իմ մոտիվները կլինեն միջազգային և իմ հերիզոնը կլինի համաշխարհը: Ոչ մի սահմանափակություն: Ինձ առաջին հերթին կհետաքրքրի համայն աշխարհի բախտը, երկրագնդի բախտը, որն ինձ կթվա մի չնչին զնդակ տիեզերական հաստատության մեջ, մարդկանց բախտը, որպես չնչին և դժբախտ արարածների: Կարծես երկրի վրա կատարվող անցուդարձին կնայեմ վերերկրային ինչ-որ տեղից, ինչ-որ Մարսից կամ Սատուրնից»:

*Այսպես լուծած և լուռ թողած երև
Անկուններն իմ, որպես կանգուն պահակ
Իմ փոթորկուր կյանքի անցյալ օրվա,
Այսօր ահա, որպես վաղվա
Գալիք փորձանքների անմահ գուշակ
Ես ներվում եմ առաջ, որպես բուժակ
Տիեզերքի անհուն, խոր վերքերի...*

Բայց զաղափարի հայտնությունից մինչև ստեղծումը մի դժվարին ճանապարհ էր ենթադրում և Պարույրը շվար մնաց իր իսկ հայտնության առաջ: Վրա է հասնում խաչելության չարչարանքների սարսափը, որ ուղեկցում է նրան ամբողջ տասնամյակներ, նրա հոգեկան աշխարհը հանձնելով խռովքի ու մաքառման, հավատի ու օտարման, հրաժարումի ու հաշտության, լինել թե չլինելու ողբերգական քննությանը: Եվ ահա, տասնամյակներ հետո, երբ նա արդեն ստեղծող էր ու կատարյալ էր իր հաղթանակը, վերստին անդրադառնում է հայ բանաստեղծության «անցման հասակը» խորհրդանշող հատկանիշների բանաձևմանը. «Արդի բանաստեղծության հիմնական տիպարը... Ես համարում եմ համանվագայինը (սիմֆոնիզմը)». «ռեքվիեմների կարիքն է մեզ տանջում». «մենք պարտավոր ենք միշտ լինել մակարդակի վրա՝ համաշխարհայինի». «արդի բանաստեղծությունը ինձ պատկերանում է ոչ թե հարթությամբ, այլ փլվածքներով»:

Այս հասկացությունները, բնորոշումները կապ չե՞ն հայտնաբերում արդյոք սկզբնականի հետ: Ապագա հետազոտողներին անշուշտ կզբաղեցնի այն հարցը, թե արդյո՞ք Պարույրի ստեղծագործությունը նախնական հայտնության փորձնական իրացումը չհանդիսացավ և արդյո՞ք նրա պո-

ետական սիստեմի ավարտը մի յուրատեսակ ետադարձ չէր դեպի ելման կետը, անշուշտ ներքին այն փոխաձևությամբ, որ պիտի պարտադրեին կյանքի համաշխարհային անցուդարձերն ու իր իսկ անհատական կարողությունների, «հարվածի ահագնության» հզորացող իներցիան: Եվ դա չի՞ հուշում արդյոք, որ դեռ այն ժամանակ Չանաղչիի միածին արդեն գնացել- եկել էր, և այդ գնացած-եկածը տասնութ տարեկանում արդեն «ուր հազար և ուր հարյուր տարի» հիվանդ է եղել ճառագայթային ախտով, այն ախտով, որով հիվանդանում են միայն նրանք՝

*Ովքեր մենակության մեջ
Միանգամից են ողջ մարդկության
հեյր նստում գրույցի.
Լոկ նրանք,
Ովքեր այս երկրագնդի պարույրն զգում
են կրունկով իրենց
Եվ արմրքի աճումն են զգում իրենց ափերով...*

«Դեպի մեծ ուղեծիր», այս էր Պարույր Սևակի առաջադրանքը հայ պոեզիային և այդ առաջադրանքը նա ձևակերպեց այն օրերին, երբ մարդկային հանճարը հաղթահարել էր մոլորակի ձգողական ուժը և նվաճել վերնոլորակային տարածությունը: «Վիթխարի հեղաշրջումների նախադաճն էր փոքրիկ ու մեծ մոլորակը,- գրել է նա,- և մարդկային մտքի էպիկենտրոնում է գտնվում այն երկիրը, որի զավակը լինելու պարտավորությունն ունենք:

Այդ մենք ենք, որ զագարինների և տիտոլների աչքերով համայն աշխարհին ենք նայում մի բարձունքից, ուր միայն մենք ենք հասել: Կոսմոդրոմ ունենալով մեր հայրենիքը՝ պոեզիայի մեջ էլ մենք պիտի դուրս գանք այն ուղեծիրը, որտեղից երևում է ողջ երկրագունդը, ողջ մարդկությունը...»:

Այս դիտակետից նրան տեսանելի եղավ, որ «պոեզիայում մենք երբեմն ավելի զբաղված ենք «աշխարհագրությամբ», քան «երկրաբանությամբ»: Բայց բանաստեղծը աշխարհագրագետ չէ, այլ «եղբայրն է նրա հորեղբոր որդու՝ երկրաբանի: Ուրեմն նա ոչ թե պիտի նկարագրի երկրագնդի կեղևի ծալքերն առանձին-առանձին, այլ պիտի

մտնի այդ կեղևի խորքը՝ անցնելով այն շերտերին, ուր ամեն ինչ դեռ եռում է, լինում է, բայց դեռ չի եղել: Մեզ պակասում է ահա հենց այդ «ընդերքի պոեզիան», «հոգու երկրաբանությունը»: Ուստի «Պոեզիայի ոլորտը չափազանց սեղմում, երբեմն պոեզիան «կուսանոց» են դարձնում բոլոր նրանք, ովքեր ճամարտակում են «սրտից» ու հույզից միայն բանականությամբ վերապահելով լոկ «մայրապետի» պաշտոն: ... Իսկական-իրավ-ճշմարիտ պոեզիան ոչ միայն և ոչ այնքան սրտալից զեղում է, որքան հոգևոր հայտնություն»:

Հոգևոր այս հայտնությունն է, որ կատարեց Պարույր Սևակը, վեճ բացելով մարդու հետ, փիլիսոփայական այն վեճը, որ Նարեկացին բացել էր Աստծո, իսկ թունանյանը՝ Անհունի հետ: Եվ երբ արդեն «մասնագետ էր հոգեհարցման» և «հեղինակ պարականոն գրքերի», «չգրված օրենքների վերծանող էր» և «ուշացող արդարության խմբագիր», իրեն կարգեց «աստծու քարտուղար», որպեսզի վերին կատարելության խորհրդով քննի «իրերի բնույթը» և նորոգության կոչի աշխարհը «եղիցի լույսի» աղոթքով, որ մենք «մաս-մաս վերադարձենք օտարացվող էությունը մեր մտքերի»:

Այսպես Պարույր Սևակն ստեղծեց պոեզիայի իր գիտությունը և այդ գիտությամբ հոգևոր զարգացման մակարդակ տվեց հայ ժողովրդին: Այժմ խնդիրն այդ գիտության յուրացումն է, իր ամբողջ խորությամբ ու բարդությամբ: Պարույր Սևակի ստեղծագործության մեկնությունը տակավին կառչած է նախնական ընկալման սահմանին, ուր ասպարեզ ունեն պաթետիկ-հրապարակախոսական ջատագովությունը, զգացմունքի վերադիրը և վերիուշի սենտիմենտալ զեղումը: Ժամանակն է հաղթահարել այդ սահմանը և որոնել գիտական վերլուծության արգասավոր ուղիներ: Ժամանակն է, որ ոչ միայն մեր գրականագետները, այլև ասմունքողները վերանայեն Սևակի պոետական ռեալությունների կազմն ու քանակը և սոցիալական ռեփեֆի էմպիրիկ փաստերն ակնարկող տողերի կրկնությունից անցում կատարեն դեպի նրա փիլիսոփայական աշխարհի ռեալությունների վերծանումը:

*Ա՛ի, ես գիրեն՛մ, չէի՛ր սիրում,
Հինա գիրեն՛ ես անկասկած...
Վազվզում ենք մենք սեզերում,
Խորերի մեջ խոնավ ու թաց:*

*Հեքո նստում ուրախ ու զոհ,
Երեքնուկի թուփ ենք քաղում
Եվ այդ ծանոթ երեքնուկով
«Սիրեն-սիրեն» անվերջ խաղում:*

*Անուններում երեք հոգու
Եվ դու՛ կաս միշտ, և ե՛ս միշտ կամ,
Քո անունն եմ ես միշտ պոկում,
Իսկ դու իմը՝ ո՛չ մի անգամ:*

*Որքա՛ն անգամ եմ ես վանել
Տխուր մտքերն ինչնից հեռու
Եվ վախեցել եմ միտք անել,
Որ դու... որ դու ինչ չես սիրում:*

*Չէ՛, ինչ չէի՛ր, չէի՛ր սիրում...
Թե չէ՝ ի՞նչ է, բա՞րդ էր այդքան
Գտնել երեք անուններում
Իմ անունը գեթ մի անգամ:*

Այժմ հերթը մերն է և կարծում եմ, որ մեր գրականագիտությունը անվրեպ կգտնի Պարույրի անունը հայ բանաստեղծության երիցուկի թերթիկներում:

ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ

1.

Գրողների առաջին համահայկական խորհրդաժողովի ընթացքում նկատելի եղավ, որ, այնուամենայնիվ, հակառակ սպասելիքին, երկխոսությունը չարգասավորվեց արդի գրական տիրույթի, նրա զարգացման հեռանկարների վերլուծական քննությամբ: Ուղղակի ասեմ, որ պատճառը ոչ այնքան առաջին հանդիպման ռոմանտիկական հրապույրն էր, որքան գրական մտքի տեղատվությունը: Եվ, հիրավի, դատելով մեր գրական մամուլից, կարելի է ասել, գրական միտքը ասելիք չունի և ակնհայտորեն ետ է մնում զեղարվեստական ժամանակի տեսական ընկալումից: Միակ բանը, որ գրգռում է քննադատների տեսական զգայարանը, բարոյականի ու անբարոյականի, սեռի, մերկության ու էրոտիկայի հոսքն է գրականության մեջ և նրա անարգել ազատությունը: Թիրախի նշանակետում հայտնվեցին Գուրգեն Խանջյանի «Հիվանդանոցը», Ալեքսանդր Թովչյանի «Կիրկե կղզին», Նորայր Աղալյանի «Ապոկալիպսիսը», Վիոլտ Գրիգորյանի «Կեսգիշերը» և այլն, որպես թե դեպի ուր է գնում ազգային մեր գրականությունը, օտար բուլվարային թերթոնների մոլոր ազդեցությամբ: Ահա այստեղ է, որ խորհրդաժողովի արձագանքներում Անահիտ Սահինյանը գտավ իր զեղագիտական այլընտրանքը («Ազգ», 2002, N 114): Առիթը Գուրգեն Խանջյանի «Նստիր Ա գնացքը» վեպն է, որն, իհարկե, թե՛ հերոսի ընտրությամբ և թե՛ գաղափարով անհարիր է իր վեպերի կենցաղագրական սոցոեալիզմի չափանիշներին, ուր հոգևոր մթնոլորտի կազմիչը բամբասանքն է, հատկանիշ, որ ակնհայտորեն «ինտելեկտուալ» ոճ է հաղորդում նաև նրա հուշերի հրապարակախոսական զեղումներին: Իսկ շեղումն ընդհանուր է. արդի գրականության հերոսը, գրում է Սահինյանը, դատելով «արտասահմանյան գրականություններից մեզ հասած նմուշներից», խեղաթուրում է հասկացության վերաբերյալ դասական պատկերացումները, «մարդը ներկայանում է ոչ իբրև հասարակության անդամ, այլ դրանից դուրս, կենսագրություն չունեցող, արմատներից զուրկ, ազգականություն, ազ-

գություն չներկայացնող մի արարած, որին կարող ես պորտալարով կապված տեսնել ում հետ ասես, նաև սատանայի, ավելի շուտ սատանայի հետ»: Սահինյանի կարծիքով այս ոլորտում են իրենց հոգեկան ու ֆիզիկական մղումները դրսևորում Խանջյանի վեպի հերոսները, որոնց օտար են գրեթե բոլոր թիկական արժեքները և որոնք անարգել տրվում են սեքսի ու սեռական հաճույքի վայելքին: Ընկալման հարց է, և ես չէի անդրադառնա մտավոր ժամանցի այդ զբոսանքին, եթե կեղծ չլիներ ինքնաբավ հաճույքի հեղինակային մոլորությունը: Դատելով հետևանքի մասին, առանց գիտակցելու պառճառը՝ ահա այդ մոլորության հիմքը: Եվ թող ներողամիտ լինի ընթերցողը, եթե ես պիտի հիշեցնեմ ու կրկնեմ վաղուց հայտնի մի ճշմարտություն: Նկատի ունեմ արդիապաշտ ուղղությունների հայտնությունը 20-րդ դարասկզբին: Եթե ամենաընդհանուր ձևով բնորոշելու լինեցեք այդ ուղղությունների աշխարհայեցությունը, ապա կարող ենք ասել, որ այն հանգում է կյանքի փիլիսոփայությանը, «կյանք հանուն կյանքի»: Բնության և բարոյականության հակասությունը լուծվում է բնության հաղթանակով, մարդաբանությունը սոցիալական ոլորտին հակադրում կամ թերևս համադրում է կենսաբանական ոլորտը, բարոյականությունը մղվում է չարից ու բարուց անդին, ասպարեզ տալով Ֆրեյդի և հետնողների հոգեվերլուծությանը: Գրականության մեջ և արվեստում արտահայտություն է գտնում ուժի, սեռի, մերկության ու վայելքի հեթանոսական պաշտամունքը: Իսկ ահա երկրորդ աշխարհամարտից հետո՝ 50-60-ական թվականներից ծայր առած սեքսուալ հեղափոխությունը, որ շարունակվում է առ այսօր, առասպելական չափերի հասցրեց գոյապաշտության փիլիսոփայությունը: Համատարած արշավը փաստորեն հեղաշրջել է մոլորակի ամբողջ հոգևոր մթնոլորտը, տիրապետել գրականության, արվեստի, նկարչության, կինոյի, երաժշտության, սպորտի ուղղությանն ու ոճին, մուտք գործել քաղաքականության ասպարեզ, գերիշխել ֆինանսական, տնտեսական, արդյունաբերական լայն շրջանակներում: Ստեղծվել է սեքսուոգիայի մի յուրատեսակ համաշխարհային իմպերիա մամուլի, գիտահետազոտական հաստատությունների, փորձաքննական լաբորատորիաների հսկայա-

կան ցանցով, հետազոտության ոլորտի մեջ առնելով հոգեբուժական, սեռաբանական, պաթոլոգիական, ընտանեկան և կենսաբանական բոլոր բնագոյների այլևայլ երևույթներ՝ ախտաբանական վերասերումի ամենածայրահեղ դրսևորումներով: Այժմ քաղաքի խաչմերուկներում, մայքերի վրա, կրպակներում վաճառվում են մերկանդամ նկարներով ցուցադրվող բազմաթիվ ամսագրեր ու թերթեր, որոնք հեռվից դիտող քաղքենուն կարող են թվալ պոռնոգրաֆիա: Բայց դրանք գիտահանրամատչելի հանդեսներ են, որոնք հսկայական նորույթ են տալիս սեքսուոգիայի մարդաբանական կազմույթի հետազոտությանը: Լավ է թե վատ՝ հարցը քննելի է այլ մակարդակներում, բայց դա կենցաղ է, մշակույթ, կեցություն, որի սահմաններում գործում են անհատի ու հասարակության էթիկական գեղծերը և որը չի կարող դուրս մնալ գրականության տեսադաշտից:

Ինքնին ուշագրավ է, որ երբ սկիզբ առավ արդի սեքսուալ հեղափոխությունը, ֆրանսիական կառավարությունը վերացրեց այն արգելքը, որ Նապոլեոնը դրել էր Ֆրանսուա դը Սադի գրքերի վրա, և հեղինակը վերագնահատվեց որպես «սեքսուալ հեղափոխության առաջին տեսաբանն ու փիլիսոփան»: Թե ով էր Սադը և ինչ է սադիզմը՝ հայտնի է բոլորին: Բայց դա վերջակետ չէ: Սկիզբ է առնում երևույթը՝ ինչու՞, ինչպե՞ս, ե՞րբ, տիեզերական ի՞նչ օրենքով: Հարցեր, որոնք արդեն պատկանում են գիտության բնագավառին: «Սադից,- ասում է Ալբեր Բամյուն,- սկիզբ է առնում ժամանակակից պատմությունը և ժամանակակից ողբերգությունը»: Ահա թե ինչ մակարդակի վրա է քննելի երևույթը:

Ինչու ես հարկ համարեցի անդրադառնալ հարցի այս դրվածքին՝ ասելու համար, որ ով, ով, բայց գրողն իրավունք չունի բանջարավաճառի տրամաբանությամբ դատողություններ անելու կեցության բարդ առեղծվածների մասին, և, շփոթելով սեքսը պոռնկության, իսկ սեքսուոգիան՝ պոռնոգրաֆիայի հետ, իր գրիչը տրամադրել մակերեսային բարոյախոսության քարոզին:

Ես կասկածներ ունեմ, թե Սահինյանը կարդացել է Խանջյանի «Նստիր Ա գնացք» վեպը, այլ նրա մասին դատում է երկրորդ աղբյուրից քաղված մեջբերումներով: Իսկ

եթե իրոք կարդացել է, ապա ավելի վատ իր համար, քանզի ակնհայտ է ընկալման այնպիսի մի մակարդակ, որը դուրս է բնագրային ճշգրիտ ընթերցումից: «Նստիր Ա գնացքը» տրակտատ չէ, այլ՝ վեպ, և այն էլ փիլիսոփայական վեպ՝ գեղարվեստական պատկերի այլաբանական կողագրումներով, որոնք ենթակա են վերծանման՝ ըստ բանագրի հերմենևտիկ ընթերցման:

Հիշեցնեմ, որ վեպի հերոսը (հավաքական) «երեկ և այսօր» ժամանակի հատվածում հայտնված «նոր հայն» է. անցյալն անջատվում է, ներկան անորոշ է, ապագան՝ անհայտ: Եվ նա ձգտում է ելք որոնել անորոշության մղծավանջից, գտնել իր անհատականությունը, փարատել իր տիեզերական վախը և փրկել իր եսը անէացումից: Անորոշության սարսափը հաճախ նրա արարքները գրկում է նպատակային գիտակցումից և ընթացք տալիս տարերային, ենթագիտակցական մղումների, որոնք, սակայն, հենց ես-ի ինքնագիտակցման ձևերն են, այդ թվում նաև սեքսուալ զայթակղությունը: Սահինյանն անտեսում է վեպի փիլիսոփայական այս ենթաբնագիրը և տեսություններ հորինում Նունեի վարքի շեղումներից, չկասկածելով անգամ, որ նրա նոմալ կամ անոմալ արարքները ուղղված են հենց քրմական այդ զառամախտի, կլոր ճշմարտությունների և նորմատիվ բարոյախոսությամբ կարծրացած մտավոր ծանծրույթի դեմ: Բայց եթե նույնիսկ ընդունենք, թե վեպի հերոսների բարոյագանց շեղումներն արժանի են քննադատության, բայց չէ՞ որ տեղի է ունենում վերադարձը (գնացքի վերադարձը), վերադարձ դեպի տուն, դեպի հայրենի եզերք, դեպի ընտանիքը, դեպի ծանոթ դեմքերը, կապը կենսագրության հետ, չէ՞ որ այս գաղափարի այլաբանությամբ են ավարտվում Նունեի, Վլադիմիրի, Գևորգի կերպարները: Իհարկե, վեպի հերոսների վարքն ուղղելու համար Սահինյանը, ըստ իր նախասիրած մեթոդի, կարող է դեղատոմս առաջարկել «աշխատանքային դաստիարակության» կարգախոսը, սակայն դա իր ապրած օրերի դիդակտիկան է, իսկ հիմա այլ է ժամանակը, այլ են գաղափարները և այլ են մարդիկ: Միայն մնում է հասկանալ այս անցումը...

2.

Այն, ինչ անվանում ենք արևմտահայ գրականություն, շուրջ կես դարի պատմություն ունի, եթե իրենց իսկ՝ արևմտահայ գրագետների պարբերացմամբ սկիզբ ընդունենք 40-50-ականների զարթոնքի սերունդը: Մինչ այդ՝ արևելահայ կամ արևմտահայ հասկացություն գոյություն չունեն, որպես ազգային գրականության թևեր, թեև առկա էր Հայաստանի աշխարհագրական նույն բաժանումը: Եվ այսպես, գրական աշխարհաբարի երկու ճյուղերի արտահայտությամբ ձևավորվում է ազգային գրականությունը, գրեթե անբողջ դարի ընթացքում չակնարկելով տարանջատման որևէ միտում: Տեղայնամտության սինդրոմը հայտնվում է դարավերջին, ի հայտ բերելով նաև երկու տերությունների ներհակության քաղաքական ամբիցիաները: Մտայնությունը ձև է տալիս որոշակի մեթոդի և գրեթե միաժամանակ լույս են տեսնում Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը» և Արփիար Արփիարյանի «Պատմություն ժԹ դարու թուրքիո հայոց գրականության» ակնարկները և սկիզբ է դրվում նոր շրջանի հայոց գրականության պատմագրությանն ըստ արևելահայ և արևմտահայ հատվածների: Միալը ճակատագրական էր այն աստիճանի, որ Լեոն, տարերային ու անգիտակից ծայրահեղությամբ, երկու հատվածների գրականություններն անվանում է «հակոտնյաներ»: Բայց ժամանակին արևմտահայ գրագետների հայացքներում, այնուամենայնիվ, առկայծում է բաժանումի սահմանափակությունը և ազգային գրականության միասնական ընթացքի զարգացման հեռանկարը: Ո՛չ թե արևելահայ կամ արևմտահայ, ո՛չ թե Պոլսի կամ Թիֆլիսի, ո՛չ թե վաղվան կամ գավառի գրականություն, այլ՝ «Հայաստանյաց գրականություն»՝ հարցն այսպես էր բանաձևում «Մեհյանի» քննադատ Հակոբ Զյուֆեճյանը, նույն ինքը՝ Հակոբ Օշականը, որ հետագայում դարձավ բաժանումի ամենաօրիոգ պատմաբանը:

Սակայն հետագա իրադարձությունները բոլորովին այլ ուղղությամբ կանխորոշեցին իրերի ընթացքը: Տեղասպանության, բռնագաղթի, պատմական հայրենիքի կորստի ող-

բերգական հետևանքներով օտար հորիզոններում ապաստանած ազգային զանգվածները համայնքներ են կազմավորում մոլորակի ամենատարբեր օջախներում, և շուրջ տասնամյա դեգերումներից, ինքնահաստատման ճիգերից հետո վերստին շարունակություն տալիս ազգային մշակույթի ու գրականության ընդհատված պատմությանը: Իսկ հայրենիքում առաջին հանրապետության անկմանը հաջորդում է բոլշևիկյան Ռուսաստանի կազմում հայտնված սովետական Հայաստանը: Եվ այսպես, սփյուռքը և Հայաստան հայրենիքը հայտնվեցին գաղափարական ու քաղաքական տարբեր գոտիներում և սփյուռքը, որ իրեն գիտակցում էր որպես արևմտահայ հատվածի ժառանգորդ, իր գրականությունը նույնպես դիտեց որպես արևմտահայ գրականության շարունակություն, հանգամանք, որ վերստին ձև տվեց ազգային երկու հատվածների գրականության միագիծ պատմագրությանը: Դրա դասական օրինակը Հիակոբ Օշականի «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» բազմահատորյակն է, ուր հարցի մեթոդաբանական դրվածքը ուղղակի հանգում է արևելահայ գրականության բացասման շեշտի:

60-ական թվականներին Ակադեմիայի գրականության ինստիտուտը ձեռնամուխ եղավ Հայոց նոր գրականության պատմության հիմնադրության ստեղծմանը, որը և կատարյալ լուծում տվեց միասնական ազգային գրականության պատմության գիտական մեթոդաբանությանը: Նույն մեթոդը կիրառվեց նաև «Հայ քննադատության պատմության» երկհատորյակում: Սակայն այս հարցում սփյուռքի գրագետները տակավին մնում են նախապաշարված:

Ես փոքր-ինչ հեռվից սկսեցի իմ ասույթը և ներկայացրի համառոտ մի նախապատմություն, դիտելու համար, որ իմ ակնարկած հարցադրումները մի էական չափով առնչվում են արդի սփյուռքահայ գրականության հիմնախնդիրներին: Ահա հենց այս դիտակետից է, որ պիտի անդրադառնամ Գրողների համահայկական խորհրդատուական Սուրեն Դնախեյանի պլենար ելույթին, որն այդպես էլ կոչվում է՝ «Սփյուռքահայ գրականության արդի հիմնախնդիրները»: Նախ նկատեն, որ գրականագետը սփյուռքի արդի խնդիր-

ներն ընկալում է հին հայացքով, և պատահական չէ, որ այն, ինչ իր ելույթում առարկայական է ու տեսականորեն գիտակցված, վերաբերում է սփյուռքահայ գրականության դասական շրջանին և արդեն լուսաբանված ու համակարգված է սփյուռքի գրականության վերաբերյալ գրականագիտական ուսումնասիրություններում: Իսկ ինչ վերաբերում է նոր միտումներին, ապա անդրադարձը բավականաչափ թուցիկ է՝ թե՛ նյութի ընդգրկման և թե՛ առկա հայացքների քննական վերլուծման տեսակետից: Արժե, օրինակի համար, ուշադրության առնել որոշ հարակից արձագանքներ: «Սփյուռքյան գրականության մասին մեր մտածումները...այն, ինչ այսօր և տարիներ շարունակ անընդմեջ ներկայացվում է... քիչ, ցավալիորեն քիչ աղերսներ ունի սփյուռքյան իրականության և ըստ այդմ մտածողության հետ»: Յաճախ սփյուռքը ներկայացվում է գրական նմուշներով, «որոնք հեռավոր իսկ առնչություն չունեն...գրականության ըմբռնումի ամենատարրական չափանիշների հետ... գրական-մտածողական միտքը... չի երևում իր համընդգրկող ներկայությամբ... լրագրողական շարադրանքներով և կեսարյան հատումով «ծնված» ոտանավորների գրքույկներով անհնարին է գաղափար կազմել սփյուռքի արդի գրական տեղաշարժերի մասին: Իրականությունն այսպես է ներկայացնում Արթուր Անդրանիկյանը («Գրական թերթ», 2002, հ. 23): Իսկ ահա Սոնա Վանը նույնիսկ խտացնում է գույները: «Գրական չափանիշների նվաստացման ընդհանուր ֆոնի վրա,- գրում է նա,- այսօր սփյուռքահայ գրականության ամենահրատապ հարցերից է գրական-գեղարվեստական գործի ճշգրիտ վերասահմանումն ու գրական ճաշակի ապաքինումը»: Վերջին քսան-քսանհինգ տարիների ամերիկահայ գրական կյանքը կատարյալ ճահիճ է, բանաստեղծությունն ընկալվում է որպես «մարտողությանը նպաստող ետճաշյա հաճույք», գրական խամուխուպան՝ կտրված թե՛ հայրենի և թե՛ օտար իրականությունից, անհեթեթ ու ծախու գրականություն, իր գոյությանն իմաստ վերագրելու հաճույքին տրված ինքնագոհ Աբիսողոմ աղաներ, որոնց հրապուրում է մտավորական կամ գրող երևալու շուկայական ափսոսաժը («Գրական թերթ», 2002, թեվ 23):

Տարօրինակ է, որ Դանիելյանը շրջանցում է այս երևույթների վերլուծությունը սփյուռքահայ արդի խնդիրների համատեքստում: Բայց դա իր հերթին: Սփյուռքահայ գրական միտքը վերջին տարիներին հաճախ է անդրադարձել գրականության հիմնախնդիրների տեսական, պատմական դրվածքի քննաբանությանը: Ես նկատի ունեմ գրական այնպիսի երևելի գործիչների հողվածներն ու ուսումնասիրությունները, ինչպիսիք են Պոզոս Սնապյանը, Վահե Օշականը, Գրիգոր Պլտյանը և Մարկ Նշանյանը: Փակագծերում ասեմ, որ ես որոշակի միտում եմ տեսնում Պլտյանի և Նշանյանի բացարկում, չկասկածելով, որ նրանց ներկայությունը հետաքրքրական և ուսանելի շեշտ կտար խորհրդատողովի բովանդակությանը: Բայց ուղղակի ասեմ, որ անկարելի է արդի սփյուռքի գրականության հիմնախնդիրների տեսական ընդհանրացումը, առանց վերլուծական այն փորձի, որ կատարել են Պլտյանը, Նշանյանը և Օշականը (հանգուցյալ) վերջին տասնամյակի իրենց քննադատական ու հրապարակախոսական ելույթներում:

Այսպես թե այնպես գրական ասուլիսների գլխավոր դրույթը հանգում է հայրենիք-սփյուռք «գրականությունների» փոխհարաբերության հարցին: Այստեղ է ահա, որ քննադատությունը բացարձակապես անգոր է հարցի մեթոդաբանական դրվածքում որևէ էական տեղաշարժ դիտելու գործում: Բանը հանգում է գրական փոխադարձ կապերի ընդլայնման պահանջին, որն ինքնին տեսական որևէ արժեք չունի և ընդհակառակը գործարկվում է հին սխեման՝ երկկենտրոն մոդելի վրա կառուցելով սփյուռքի և հայրենիքի մշակութային ինստիտուտը: Այժմ այդ մոդելը միանգամայն անկատար է, սփյուռքը և հայրենիքը հայտնվել են նույն հարթության վրա՝ թե՛ հոգեբանական, թե՛ կենսաբանական և թե՛ աշխարհաքաղաքական մակարդակներում: Զգիտակցել այս, նշանակում է չըմբռնել վերջին տասնամյակի հայոց ազգային զարգացումների առանձնահատկությունը, անտեսել ներազգային ինտեգրացիան հայրենիք-սփյուռք գաղափարական, մշակութային ոլորտներում: Այժմ պետք է խոսել ոչ թե սփյուռք և հայրենիք ժամանակների, այլ՝ «հայկական ժամանակի» մասին, ինչպես

խորհրդաժողովի իր ելույթում բանաձևել է անվանի գրող-հրապարակախոս Պողոս Սնապյանը: Այս իմաստով միանգամայն ուսանելի է նաև հարցի մեթոդաբանական դրվածքը Լևոն Ձեքիյանի ելույթում՝ հայոց գրականության զարգացման ուղիների վերաբերյալ:

Արդի սփյուռքի համապատկերը այժմ այլ է թե՛ ըստ ձևի և թե՛ ըստ բովանդակության: Պնդել, թե արդի սփյուռքահայ գրականությունը ուղղակիորեն շարունակում է արևմտահայ գրականության ավանդները, նշանակում է անստույգ պատկերացում ունենալ իրականում կատարվող ներքին տեղաշարժերի վերաբերյալ: Եվ ինքնին ծագում է հարցը՝ ինչու՞ արևելահայ գրականության ավանդները չեն կարող թափանցել սփյուռքի գրականության տիրույթները: Ի՞նչ կստացվեր, եթե Դանիելյանի տրամաբանությամբ մի այլ գրականագետ պնդեր, թե հայրենիքի (արևելահայ) գրականությունը շարունակում է արևելահայ գրականության ավանդները և մեզ օտար են Դուրյանի, Պարոնյանի, Վարուժանի և այլոց գեղարվեստական ավանդները:

Սփյուռքի գրականությունը, գրում է Դանիելյանը, «իր արյունը սերում է արևմտահայ դասական երակից» և որքան էլ ինքնատիպ ու անբողջական՝ «իր հիմնական հարցերով եղել և մնում է շարունակական գրականություն»։ Այնուհետև. «Պոլսահայ նորագույն գրականությունը ամերիկահայ, ֆրանսահայ, մերձարևելահայ գրական կենտրոններից կարողացավ խլել գրական դրոշակրի դժվարին իրավունքը՝ ապավինելով Մեծասքանչին (?) կարողացավ կենսագործել գեղարվեստական այն ծրագիրը, որոնք պիտի երազեին Վարուժանը և Մեծարեմքը»։ Բնահաճ ու կամայական այս ձևակերպումները կարող են զարմանք պատճառել նույնիսկ նրանց, ովքեր քիչ թե շատ պատկերացում ունեն սփյուռքի գրական օջախների գեղարվեստական փորձի մասին: Նախ պոլսահայ գրականության դասականի՝ Ջահրատի պոեզիան բնավ էլ տիպաբանորեն չի առնչվում Վարուժանի և Մեծարեմքի տաղաչափությանը և այս տեսակետից ընդհանրությունն առավել քան բացահայտ է «ֆրանսահայ կենտրոնի» բանաստեղծների՝ Գրիգոր Պլտյանի և Ջուլյալ Գազանճյանի պարագայում:

Դիտենք գրականագետի մի այլ ընդհանրացումը. «Գ. Օշականի, Ջ. Որբունու, Շ. Շահնուրի ստեղծագործության հեղաբեկիչ նորարարությունը,- գրում է նա,- ներաշխարհի գեղարվեստական քննության գերազանց փորձ էր, որով նրանք առանձնացան նաև համահայկական ընդհանուր խորքի վրա՝ հակադրվելով Շիրվանզադեից եկող իրապաշտության ընկերային առարկայացումներից: Հայացքը նոր էր մեզ՝ արևելահայերիս համար անակնկալ, որովհետև մենք վարժվել էինք գրականության գերխնդիր դիտել մեզ շրջապատող աշխարհի հիացումը և ներաշխարհի հերքումը»։ Այլ քեզ մտահայաց զառանցանք, ինչպես կասեր Նալբանդյանը: Բայց ներողամտությամբ շրջանցելով հարցի տեսական քննությունը, ես պարզապես հարց եմ ուղղում գրականագետին՝ եթե իր կարծիքով սփյուռքահայ գրականությունը սերում է արևմտահայ գրականության դասական երակից, ինչու՞ սփյուռքահայ արձակի նորարարները հակադրվում են ոչ թե Արփիարյանին ու Ջոհրապին, այլ՝ Շիրվանզադեին: Գուցե միամտություն ունի կարծելու, թե իր բոլոր արժանիքներով հանդերձ, Ջոհրապի կամերային արվեստը կարող է ընդգրկել Շիրվանզադեի համապարփակ ռեալիզմի գեղարվեստական հարստությունը, կամ գուցե իր տուրքն է տալիս արևմտահայերի «արվեստագիտության» և արևելահայերի «սոցիալաբանության» ընդոժին տեսությանը, չգիտակցելով այն բացարձակ ճշմարտությունը, որ բոլոր չափանիշներով արևելահայ մամուլը, հրապարակախոսությունը, գրականությունն ու քննադատությունը մշտապես եղել են ու կան ազգային մշակույթի ավանգարդում: Եվ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել:

Ուշադրության արժանի է գրականագետի տեսական մի այլ դրույթը: Պատմականի ու գրականի համամասնության խնդիրը, ասում է Դանիելյանը, «միշտ ուղեկցել է հայ գրականությանը», «գրական դաշտի մեջ պատմության ճանաչողության գործոնը երբեմն դառնում է լայն օթոց, եթե կուզեք, ինչ-որտեղ նպատակ, որը սքողում է հաճախ գեղարվեստական հարցադրումները»։ Այսինքն՝ ձգտումը դեպի մարդու «փիլիսոփայական վերլուծությունը», առավել ևս, որ «մարդու փիլիսոփայական ընկալման շերտով մեր դա-

սական գրականությունը այնքան էլ հարուստ չի եղել»: Խորհուրդ կտայի գրականագետին չզբաղվել իրենից վեր կանգնած հասկացությունների քննությամբ և գիտակցելու, որ վերջապես ժամանակն է դեն նետել արտաքուստ փայլուն, ներքուստ սնամեջ մտավոր հնուտին, որ տմարույս քաղքենին վերագրում է հայոց դասական գրականության գեղարվեստական արժեքայնությունը: Հասկանալ նաև, որ աշխարհը կարգավորված է տիեզերական ժամանակի օրենքով և ոչ ոք ոչնչից չի ուշանում, ճիշտ այնպես, ինչպես ոչնչից չի ուշանում կրիան և լիապես ապրում է իր «կյանքի փիլիսոփայությունը»:

Մենք ստեղծել ենք մեր պատմությունը, գիտակցել նրա փիլիսոփայությունը և ըստ մեր էթնիկական կերտվածքի ձևաբանել մեր գեղարվեստական ոճը: Մենք կազմավորել ենք էթնիկական մեր իդեալը և ըստ այդ իդեալի իմաստավորել «մարդու փիլիսոփայությունը»: Մեր գրականության հերոսը «մասնավոր անձը» չէ և հենց այստեղ է մեր դասական գրականության և գրականության մեջ «մարդու փիլիսոփայության» ազգային առանձնահատկությունը, որով հագնում է հայոց դասականների գեղարվեստական իմացականությունը՝ Աբովյան, Րաֆֆի, Դուրյան, Չոփրապ, Պռոշյան, Մուրացան, Պարոնյան, Նար-Ղոս, Թումանյան, Իսահակյան, Տերյան, Վարուժան, Սիամանթո, Մեծարենց, Դեմիրճյան, Չարենց, Սևակ, Հրանտ Մաթևոսյան և ... Պարզապես պետք է խորապես ուսումնասիրել և գիտակցել երևույթը: Այս պարագայում արդեն «ինքնին իրը» կդառնա «իր մեզ համար» և կատարյալ կլինի ճանաչման ինտելեկտուալ հաճույքը: Առայժմ այսքանը:

2002

ԹՈՒՒՑԻՎ ՀԱՎԵԼՎԱԾ «ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԻՆ» ԿԱՍ ԲԱՆՋԱՐԱՎԱՏԱՌԻ ԶՈՒԱՆՑԱՆՔԸ

Ինձ համար պարզապես անակնկալ էր, երբ Գրողների միության նախագահ Լևոն Անանյանն ասաց, թե իմ «Անդրադարձի» հերոսները հանդես են գալու պատասխան հողվածով: Իրոք անակնկալ, քանզի ի՞նչ պատասխանի մասին կարող է խոսք լինել, երբ իմ հողվածում ամեն բան փաստարկված է մաքուր տրամաբանությամբ և հիմնավորված՝ գիտականորեն: Առավել ևս՝ որ ներկայացել են բանավեճից դուրս: Այդ էր պակաս, որ թույլ տայի ինձ բանավեճի հրավեր հղելու երկրորդական կարգի ինչ-որ մերձգրական ազգանունների: Մի՞թե նրանք մոռացել են Պարույր Սևակի խոսքը, թե «Սարինյանի հետ բանավիճողն առնվազն պետք է զգույշ լինի»: Թե ինչ կգրեն նրանք, կամ առհասարակ ինչ կարող են գրել, ինձ բնավ չի հետաքրքրում: Ես իմունիտետ ունեմ վայելելու իմ հասցեին ուղղված կսմիթները չկարողալու հաճույքը: Ասեմ, որ ինձ համար էականը անձերը չեն, այլ՝ երևույթը և երևույթի մեկնությունը, որի ենթաբնագրում իմ հերոսները հայտվել են որպես խորհրդանիշներ:

Իսկ այժմ հարցադրման մեթոդաբանական ելակետի մասին: «Ամեն նյութ,-ասում է Պարոնյանը,- բնույթ մ'ունի, նյութ կա որուն բնությունն է լալ, նյութ կա որուն բնությունն է խնդալ... և յուրաքանչյուր նյութ իրեն հատուկ ընդհանուր բնութենեն զատ ունի նաև մասնավոր բնություններ» (3,83):

Նյութի բնությունը հետազոտելու այս գաղափարն է, որ ծագեց իմ մեջ ժամանակ առաջ, երբ «Գարունի» էջերում կարդացի Անահիտ Սահինյանի հուշերը Հրաչյա Հովհաննիսյանի մասին: Ես տեսա, որ նյութի բաղադրությունն այստեղ առանձնահատուկ խտացում ունի և արտացոլում է հեղինակի գրական խառնվածքն իր ամբողջ տգեղությամբ: Եվ որովհետև ես գիտեի «ընդհանուր բնույթը», ուստի ինձ համար դժվար չէր բանաձևել «մասնավոր բնույթի» հատկանիշները, որոնք կառուցում են մի եռաստիճան համադ-

րույթ՝ Բամբասաց-Չառամախտ- Բանջարավաճառ: Ասեմ, որ սրանք ածականներ չեն, այլ՝ հոգեբանական ու սոցիալական կատեգորիաներ և նույնանում են գիտական հասկացությունների: Այստեղ է Սահինյանի գեղագիտական աշխարհայացքը թե՛ իբրև ձև և թե՛ որպես բովանդակություն:

Բամբասանքը հասարակական կենցաղի ամենագրավիչ զբաղումներից է: Դա յուրատեսակ համեմունք է, որ հանդիպման զրույցները դարձնում է հետաքրքիր, մտքեր է շարժում, ընդգրկում է մարդկային առօրյայի գրեթե բոլոր ոլորտները՝ մասնավոր կենցաղից մինչև պետական-քաղաքական անցուղարձերը: Այս իմաստով նա անկասկած ունի կյանքի ճանաչողական ատաղծ: Այն գրողը, որ չունի սոցիալաբանական ու փիլիսոփայական կազմավորված աշխարհայացք, սովորաբար իր երկերի միջավայրն ու գաղափարը կառուցում է ըստ բամբասացների հորինած սյուժեի: Իսկ որ Սահինյանն առհասարակ որևէ իմաստասիրական գիրք չի թերթել և կատարելապես անհաղորդ է որևէ սոցիալական կամ փիլիսոփայական ուսմունքի, հայտնի ճշմարտություն է: Թերևս միայն Կուսպատմությունը, որի տեսությամբ նա արտացոլել է կոլեկտիվ շարժման իրադարձությունները իր «Կարոտ» վեպում, առիթ տալով իմ քննադատությանը՝ ի առարկություն Կենտկոմի քարտուղար Ռոբերտ Խաչատրյանի, որ հավանում էր վեպը, և ի հեճուկս սոցռեալիզմի ամենաօդիոզ տեսաբան Արտաշես Ոսկերչյանի, որի հիացմունքին արժանացել է վեպի հեղինակը: Եվ ինքնին ուշագրավ է, որ իմ քննադատականի վերաբերյալ Պարույր Սևակն ասել է, թե «շատ բան ես պահանջում մի սովորական գյուղագրից»: Ժամանակին Անահիտ Սահինյանն իր ելույթներում հանապազօր անիծում էր Վարդգես Պետրոսյանին, թե նա պատեհի թե անպատեհ առիթներով «քար է զցում իր բոստանը»: Տեսնու՞մ եք, թե ներքին անգիտակից բնագոյներից ինչպես է խոսում բանջարավաճառի բոստանային գիտակցությունը: Իսկ արդի բանջարավաճառը անցել է միջնակարգ և անգամ բարձրագույն կրթություն, գրքեր է կարդում, դատողություններ անում պետության, քաղաքականության, ազատության ու անկախության, ազգային ու միջազգային անցուղարձի մա-

սին և անգամ հավակնում կեցվածք ընդունել: Ճիշտ և ճիշտ Անահիտ Սահյանի տրամաբանությամբ: Այստեղից արդեն հեշտ է անցում կատարել «մասնավոր բնույթի» հոգեբանական վերլուծությանը: Անահիտ Սահյանը մշտապես դեգերել է պատրանքի և իրականության արանքում: Նա չկարողացավ հաղթահարել այն անհամաչափությունը, որ բնության օրենքով սահմանված էր իր կարողությունների և ճշմարիտ գրականության բարձր չափանիշների միջև: Եվ թերարժեքության այս բարդույթը նրա կենսաբանական զգացողություններում արթնացրեց չարության բնագոյը, մաղձի թույնը, որով նա տասնամյակներ շարունակ ամբաստանել է գրողներին ու գրական-հասարակական գործիչներին, ողջերին ու մեռածներն, նրանց դիմանկարը խեղաթյուրելով իր հոգու տգեղության ուռուցիկ-զոզավոր հայելու անդրադարձներում: Ահա այստեղ է իմ հոդվածի լայն արձագանքը գրական շրջանակներում: Ես ասել եմ այն, ինչի սպասում էին և ինչն արդեն զայրույթի գրգիռներ էր առաջ բերում գրական միջավայրի զգացողություններում: Եթե ես չասեի, ոչ ոք չէր ասելու: Եվ պիտի ասեի ես, որովհետև դա իմ կոչումն է, իմ համառ, անգիջում և անճառելի գրչի երդումը ճշմարտության աստժո առաջ: Ապա նաև այն հավատը, որ իմ դաբաղած կաշին միանգամայն անմատչելի է զնդասեղային ծակոցների համար:

Այժմ էլ Սահինյանը հեռուստաէկրաններից և մամուլի այլևայլ թերթոններից «շաղ է տալիս տաղտուկ», և էլի շաղ կտա, ապացուցելու համար սոսկ իր ֆիզիկական գոյությունը: Նա այլևս ասելիք չունի, գրական նոր սերունդը ոչինչ չունի սովորելու նրա բամբասավեպերից և արդեն տվել է նրա գրական «վաստակի» զնահատականը՝ իջեցնելով համագումարի ամբիոնից և գրեթե միաձայն ջնջելով վարչության կազմից:

...Եվ այսպես, երբ ասվել է ամեն ինչ, և խաղաղվել են կրքերը, և Տերը թողություն է տալիս մարդկանց մեղքերին այս ունայն աշխարհում, ինձ մնում է հիշեցնել Անահիտին, որ նա բանականության վերադարձի պահերից մեկում, իր «Սեփական ոտնահետքերով» (2000) գիրքը նվիրել է ինձ այսպիսի մակագրությամբ. «Այնուամենայնիվ սիրելի և

շատ սիրելի, իմ երկարատև ճանապարհի գեղեցիկ ուղեկիցներից մեկին»: Գրողը պետք է հարգանք ունենա իր գրչի նկատմամբ:

Ինչ վերաբերվում է «Անդրադարձի» երկրորդ հերոսին՝ Մեծասքանչի կամ Պարոնյանի տառադարձությանը ասած, Սքանչամեծի այբուբենը հեզոդ պրոֆեսոր-դոցենտին, ապա այստեղ ամեն բան դիտված է վիրտուալ հարթության վրա և կարիք չունի լրացուցիչ մեկնության:

2002

III ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՇՈՒՄ

«ՄԻ ԼԱՎ ԳԻՐՔ ԿԱՐՈՂ Է ՓՐԿԵԼ ՄԻ ԱՄՐՈՂՋ ԱԶԳ»

Այս սահմանումն ինքնին բնորոշում է Ռաֆֆու պատկերացումը գրքի կրթական նշանակության մասին: Եվ սակայն էական է դիտել, որ այն ձևաբանում է մի ամբողջ տեսություն ոչ միայն գեղագիտական, այլև ընդհանուր իմացաբանական հայեցությամբ: Գաղափարը սկիզբ է առնում վաղ լուսավորական շրջանի դիդակտիկ մտայնությունից: Այն համոզումը, թե «կրոնքները չկարողացան աշխարհ բերել» բանական հասարակության իդեալը, և դա իրականություն կարող է դառնալ «քաղաքակրթության և լուսավորության» միջոցով, ինքնին արդեն պարտադրում է աշխարհի գիտական իմացություն՝ ի հակադրություն աստվածաշնչյան միֆոլոգիայի: Ըստ Ռաֆֆու ամեն մի նորոգություն սկիզբ է առնում ինքնաճանաչումից: Եվ այստեղ էլ նա հայտնաբերում է գրքի և գրականության ճանաչողական արժեքը: «Ռոմանները,- գրում է Ռաֆֆին «Սալբիի» առաջաբանում,- ազգերի գրականության մեջ կատարում են ամենակարևոր պաշտոնը. ռոմանները որպես ազգերի բարոյական և իմացական կյանքի պատմագրությունք, ավանդում են նոցա վարք ու բարքի, նոցա սովորությունների կենդանի պատկերքը գալոց սերնդին» (1, 65): «Կենդանի պատկերքը» ենթադրում է իրականության ճշգրիտ պատկերը, ուր արտացոլվում են լույսերն ու ստվերները, գեղեցիկն ու տգեղը, չարը և բարին և գաղափար տալիս ազգերին՝ «շինել ու բարեկարգել յուրյանց դրությունը»:

Բայց, ասում է Ռաֆֆին, ազգը չի կարող տիրապետել կրթության կատարելությունը, «քանի նորա մեջ չէ զարգացած ընթերցանության սերը», որին հասնելու կատարյալ միջոցը վիպական և բանաստեղծական գրվածքներն են՝ «ի՞նչ գիրք կարող է լինել ժողովրդի սրտին ու հոգուն այնքան մոտ, որքան մի վեպ, որը կախարդական հայելվո նման պատկերացնում է յուր մեջ նորա կյանքը»: Այսպիսի անփոխարինելի գիրք Ռաֆֆին համարում է «Վերջ Հայաստանին», որի «խորքից խոսում է ազգի հոգին» (1, 65):

Գիտության և գեղարվեստի հարաբերակցության հարցը հատուկ ընդգծում ունի Ռաֆֆու գրական հայացքներում: Նա առավելությունը հակացնում է գեղարվեստին, նկատելով, որ այստեղ իմացաբանական դաշտն ավելի լայն է և ընկալման ձևույթն առավել ներըմբռնելի: «Ամենաոժվարին հարցերը,- ասում է Ռաֆֆին,- որ փիլիսոփայությունը և գիտությունը իրանց չոր ու ցամաք թերիաներով դժվարանում են լուծել, լուծում է ժամանակակից վեպը բանաստեղծական ավելի գրավիչ, ավելի հասկանալի և ավելի շոշափելի շրջանակի մեջ» (10, 121):

«Ժամանակակից վեպ» հասկացությունը այստեղ նույնանում է պատմության հետ՝ ասել է թե ժամանակակից պատմություն, որն իրավասու է ներկայացնելու կյանքը իր ամբողջ ներքին շարժման մեջ՝ «թե բարոյական, թե քաղաքական, թե կրոնական և թե տնտեսական»: Ուրեմն վեպը յուրատեսակ հետազոտություն է՝ իմացաբանական իր ընդարձակ հատկանիշներով: Բայց գրողը ոչ միայն փաստի արձանագրող է, այլ նաև ժամանակի խորհրդատուն, որ որոշակի գաղափարներով կազմավորում է օրերի մտայնությունը, ներգործում իրադարձությունների վրա և ուղղություն տալիս մարդկանց գործունեությանը: Թե ինչպիսի արձագանք կարող է ունենալ գիրքը հասարակական կյանքի անցուդարձերում, Ռաֆֆին հիմնավորում է Բիչեր Սթուի և Տուրգենևի օրինակով: Ամերիկյան զբաղված էր ստրուկների ազատության հարցով, դրանով էր հագնում ժամանակի հասարակական միտքը՝ մամուլը, գրականությունը, գիտությունն ու փիլիսոփայությունը: Եվ ահա, ասում է Ռաֆֆին, «մտքերի այդ կռվի ժամանակ հայտնվում է մի կին, Բիչեր Սթուու, և օգուտ քաղելով ժամանակի մտածություններից, գրում է մի վեպ ստրուկների կյանքից՝ «Թոմաս ադրոր տնակը»: Այդ կնոջ համար ասում են, որ ստրուկների ազատիչը եղավ ոչ այնքան հյուսիսային ամերիկացիների գենքը, որքան նրա վեպը» (10, 131):

Ռուսաստանում ծագում է ճորտերի ազատագրման հարցը՝ ուղղություն տալով մամուլի, գրականության ու հասարակական մտքի արձագանքներին և այդ ժամանակ Տուրգենևը հանդես է գալիս «Заниски охотника» գրքով,

որի մեջ ներկայացնում է առաջացած շարժման պատմական անհրաժեշտությունը: Նույնպիսի չափանիշով Ռաֆֆին սահմանում է «Կայծեր» վեպի ժանրային բնույթը՝ «ամենաճշգրիտ ֆոտոգրաֆիական մի պատկեր», ուր ներկայացվում է «Տաճկաստանի հայերի հասարակական հիվանդությունը իր բոլոր փտեցնող, օրըստօրե լուծվող և քայքայվող կողմերով, իսկ մյուս կողմից ցույց է տալիս այն դարձանքերը, որոնցով պետք է բժշկել հիվանդին» (10, 122):

Ինչպես տեսնում ենք, Ռաֆֆին շեշտադրում է հատկապես գրքի իմացաբանական արժեքը, և այս տեսակետից բացառիկ տեղ հատկացնում գրականությանը, որը միացնում է ճանաչման պրոցեսի գլխավոր գծերը՝ կյանքն իբրև տեսանելի պատկեր և փիլիսոփայական ընդհանրացումը որպես գաղափար: Բարեկամներից ոմանք, ասում է Ռաֆֆին, խորհուրդ էին տալիս չտպագրել «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպը, որպես թե այն արատավորում է ազգի բարոյական նկարագիրը: «Բայց մինչև ե՞րբ ծածկենք մեր կեղտերը,- գրում է Ռաֆֆին:- Դա նույնը կլինե, ինչպես մի հիվանդ ամաչելով թաքցներ այն վերքերը, որոնք օրըստօրե ավելի փտելով, նեխելով վարակում են մարմնի ամբողջ կազմվածքը...» (5, 16): Իմացաբանական նույնպիսի անհրաժեշտությամբ Ռաֆֆին թարգմանում է Ջախեր Մազոխի «Կայենի կտակը», ուր «գալիցիական ժողովրդի» բարոյական կերտվածքի, նախնական ավանդությունների դաջվածքում «իբրև հիմնական գաղափար անց են կացված Շոպենհաուերի փիլիսոփայական սկզբունքներն» ու «Ղարվինի գիտական վարդապետությունը», ուր որպես ճակատագրական գործողություն փոխանցվում է սերնդից սերունդ ժառանգական ախտը՝ սեռերի պայքարը «հավիտենական և մահացու մաքառման մեջ»:

Գրքի ուսուցողական արժեքը ուղղակիորեն առնչվում է գրողի անհատական կոչմանը, որը ըստ Ռաֆֆու սոսկ վիպասան չէ, այլ «ժամանակի գործիչ, որպես առաջնորդող ժամանակի ձգտումների և գաղափարների» (11, 444): «Կայծեր» վեպը Ռաֆֆին վերջավորում է Համրի և Ասլանի դատողություններով ազգային բանաստեղծության կրթական նշանակության վերաբերյալ, դատողություններ,

որոնք ուղղակիորեն կրում են հեղինակային հայացքների հղումը: Ամեն ինչ սկսվում է դպրոցից, ասում է Համրը, և ժողովուրդն ինքը դպրոց է, որին պետք է կրթել, «իսկ դա այլ կերպ չէ կարող լինել, եթե չենք տա նրա ձեռքը ընթերցանության գրքեր: Եվ այդ գրքերից ամենագորեղ կերպով ազդում է նրա վրա վեպը, բանաստեղծությունը: Մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ազգ» (6, 424): Այստեղ է ահա, որ ներկայանում է գրողը, որպես առաքյալ ու մարգարե:

«Ճշմարիտ բանաստեղծը գիտե անցյալը, գիտե ներկան, գիտե և ապագան: Ժամանակները նրա ձեռքումն են», - այս սահմանումն ինքնին ակնարկում է այն տեսափորձի զուգորդումն, որով գրողը միացնում է ժամանակների ոգին և կռահում ապագայի խորհուրդը: Ժամանակների այդ իմացությամբ «բանաստեղծը ստեղծում է ժողովրդի համար իդեալներ, բարձր հանրամարդկային իդեալներ: Եթե ներկայի մեջ չի գտնում իր իդեալների տիպարները, նա մտնում է պատմության խորքը և ժամանակների հնությունից դուրս է կոչում իր ցանկացած հերոսներին և նրանց պատկերները իրենց վսեմ գործերի նկարագիրներով դնում է ներկա սերնդի առջև, որ նրանցից օրինակ առնեն և նրանց նման լինեն» (6, 424): Այսպես է Ռաֆֆին բացում պատմության գրքի էջերը: Թարգմանելով Պլատոն Չուրովի «Ղարաբաղի աստղագետը» վեպը, Ռաֆֆին ասում է, որ «թանկագին է մեզ համար այդ գիրքը այն կողմից, որ իբրև մի պատմական արձանագրությունը, բավական ճշգրիտ կերպով պատկերացնում է մեզ այն աղետալի հանգամանքները, որոնք Ղարաբաղի հայկական իշխանությունների քայքայման և անկման պատճառ դարձան» (12, 279):

Ռաֆֆին ուշադրություն է դարձնում նաև գիրք սիրելու կուլտուրային, գիրքը և ընթերցանությունը հասարակական կենցաղ դարձնելու հանգամանքին: Նա ազգային հրատարակչներին խորհուրդ է տալիս ստեղծելու գրատպության հատուկ ընկերություն, քանզի «մասնավոր անձանց նվիրատվությամբ գիրք տպագրելը հաստատուն լինել չի կարող»: Եվ միաժամանակ կշտամբանք ուղղում հայ գրավաճառներին, որոնք «մեծ մասամբ օտար ազգի գրքերի առևտրով են պարապված... և հեռու են պահում յուրյանց

այն մտքից, որ գնեին հայ հեղինակի աշխատությունը և յուրյանց ծախսով հրատարակելով, տարածեին ամբողջ մեջ»: «Ուրեմն,- գրում է Րաֆֆին,- գրքերի տարածելը ժողովրդի մեջ ոչ թե մասնավոր մարդու գործ է, այլ մի կազմակերպված ընկերության գործ» (10, 218): Այս պարագայում երևի կգիտակցվեր ճշմարիտ և օգտավետ գրքի արժեքը և տարակույս չէր հարուցի անտարբերությունը «համասայի մեղիքությունների» հանդեպ: «Այս գիրքը,- ասում է Րաֆֆին,- իմ բոլոր գրքերի պսակը պետք է համարել. ես դրանով կենդանացրի մի վաղուց կորած և մոռացված պատմություն, ես դրանով ապացուցեցի, որ հայկական իշխանությունը շարունակվում է մինչև ներկա դարը: Դա մեծ բան է» (12, 219): «Պատմության գաղափարը» գրքում Ռ. Կոլինգվուդը նշում է, որ «անցյալի նկատմամբ ռոմանտիկական համակրանքը» ներշնչող է այն իմաստով, որ նրա մեջ երևում է «սեփական անցյալի ոգին, արժեքավոր հենց նրանով, որ դա իր սեփականն է» (Р. Коллингвуд, Идея истории, М. 1980, с. 86): Իսկ Անդրեյ Բելին Չայաստանի բնաշխարհը անվանելով «դարերի շուրջպար», պատկերը ներկայացնում է այսպես. «Չնությունը նորոգված հողի մեջ և բնական քարերը զառամելուց դարձել են քանդակներ. խարխուլված արձանները մտնելով հողի մեջ, գոյացնում են թփեր-չես հասկանում, թե ինչ ես դու տեսնում. բնություն՝ն է արդյոք, թե կուլտուրա» («Новый мир», 1980, N 3, p. 18):

Բնությանը ներծուլված պատմական այս հիշողություններից է Րաֆֆին հյուսում հայրենագիտությունը որպես գաղափար և էթիկական սկզբունք. «Չայրենագիտությունը գլխավոր ուսմունքներից մեկը պետք է լինի, որ պարտավոր է սովորել ամեն մի հայի որդի: Ով չի ծանաչում իր հայրենիքը, չի կարող ճշմարտապես սիրել նրան»: Չայրենագիտության ուսմունքի հիմքը պատմությունն է և պատմության իմացությունը: «Պատմությունը մի վարդապետարան է,- ասում է Րաֆֆին,- մի դասարան է, որի մեջ ապագա սերունդը կրթվում է, զգուշանալով իր նախահարց սխալներից և հետևելով նրանց լավ գործերի օրինակին»: Րաֆֆին հատկապես ընդգծում է նոր ժամանակների պատմություն ստեղծելու անհրաժեշտությունը: «Մեր նախնի գրողները,-

ասում է նա,- ավելի փութաջան գտնվեցան մեզանից: Նրանք թողեցին մեզ իրենց ժամանակների պատմությունը: Իսկ մենք, տասնիններորդ դարի զավակներս, ինչ պիտի թողնենք մեր ապագա սերունդներին: Մի ամբողջ պատմություն կորչում է, անհետանում է, իսկ մենք դրա վրա ուշադրություն չենք դարձնում» (9, 620): Եթե ճշմարիտ է հայտնի իմաստասերներից մեկի ասույթը, թե «քրքրիք մի ազգի հնությունները և մի գիշերվա մեջ կգարթնի նրա հոգին», ուրեմն անցյալի հուշը ազգային եսի ինքնագիտակցումն է և ավանդապահության մեջ կա գոյատևման ներքին մղում: Եվ այդ է, որ ըստ Րաֆֆու, հայոց ազգին պահպանել է ժամանակների հարվածներից՝ «ով իր անցյալը չէ մոռանում, ներկայի մասին կարող է հոգալ»: Եվ պատմության հիշատակներից, ավանդություններից գրողը հյուսում է հավատի սրբազան գիրքը, որ կոչվում է «հայրենիքի սեր», տիեզերական կամքը միավորող «այն գերազույն տիրապետող ոգին, որ ինքը կա, գոյություն ունի անհայտության մեջ» և իր «հզոր աներևույթ ձեռքով կառավարում է մարդկանց սրտերը և նրանց ուղղություն է տալիս...»:

Որպես մտածող և գեղագետ Րաֆֆին հայոց ազգային իմացականությունը հարստացրել է սոցիալական ու փիլիսոփայական ուսմունքների հայտնությամբ և խորապես նպաստել հասարակական մտքի առաջընթացին և անձնապես նպաստել գրքի ու գրահրատարակչական գործի ստեղծմանը: Գրքի մասին նրա տեսությունը միանգամայն արդիական հնչեղություն ունի, երբ կարծես մտավոր կենցաղից օտարվում է գիրք կարդալու արվեստը, և հասարակական միտքը ապավինում է «մասսայական կուլտուրայի» մակերեսային չափանիշներին:

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԺԱՍՆԱԿԸ

Ասում են՝ աշխարհի պատմության մեջ նոր բաներ չկան, կան միայն իրադրությունների տարբեր վերադասավորումներ: Եվ եթե մի ժամանակ ռոմանտիկների հայեցողքամբ պատմությունն ընկալվում էր որպես ներկայի հակադրություն, ապա այժմ այն լուսաբանվում է որպես յուրօրինակ զուգահեռ այսօրվա իրականությանն առընթեր: Այս զուգահեռի վրա է Ձորայր Խալափյանը կառուցել «Վասիլ Մեծ հայ կայսր Բյուզանդիայի կամ Կճուճների թագավորը» պատմավեպի սյուժեն ու գաղափարը: «Ես առաջին անգամ եմ դիմել պատմավեպին,- գրում է նա,- և իրոք զգացի, թե որքան հրաշալի ժանր է դա, ուր գրողը կարող է իրեն լրիվ ազատության մեջ զգալ»:

Վեպի ժամանակը 9-րդ դարի Բյուզանդիան է ներքին ու արտաքին խճճված հարաբերությունների քաոսում: Մանիքեական գաղափարախոսության հակաքրիստոնեական ընդվզումը, որ պողոսականների աղանդում վերաճել էր սոցիալական պայքարի, երկիրը հասցրել էր քաղաքացիական պատերազմի եզրին՝ սպառնալով կործանել տիեզերական կայսրության մայրաքաղաքը: Բորբոքված կրքերի ու հավատաքննության դաժան օրերի աղջամուղջում է վիպական իր կենսագրությունն սկսում Վասիլ Բրուտը՝ աղանդավորական շարժման երևելի առաջնորդներից մեկը: Սորը որոնելու արահետներով շրջագայելով կայսրության ամբողջ տարածքը, նա ամենուրեք ականատես է լինում արհավիրքների սարսափին՝ «աղջիկների ու մանուկների պղծումը, կանանց մորթելով բռնաբարելը, արյունառուշտ այլ զարհուրելի տեսարաններ», և ճակատագրի թելադրանքով, արկածախնդրությունների հավանական ու անհավանական անցումներով հայտնվում է Կոստանդնուպոլսում և ստանձնում կայսրության գահը: Ստանձնում է ու կանգնում փաստի առաջ: Կարծես կատարյալ էր հեղափոխության հաղթանակը՝ աղանդավորների առաջնորդը կայսերական գահի վրա: Բայց տեղի է ունենում անխուսափելի. տիեզերական կայսրության հազարամյա հուշերից և

նախախնամության հետապնդող դրդումներից հառնում է գահի աշխարհակալական բնագոյը և Վասիլ Բրուտի արյան բջիջներում արթնանում է պատմության սուբյեկտի առաքելական ոգին: Եվ քանի որ փլուզվել էին իր հավատի պատրանքները, ամենադաժան հաշվեհարդարով երկիրը մաքրում է աղանդավորական ժանտախտից, ընդլայնում պետության սահմանները և նշանավորում զառամախտ ապրող կայսրության վերածնունդը: Այստեղ է վեպի գաղափարը: Խալափյանը վերանայում է մարքսիստական տեսակետով սրբագրված հայացքը աղանդավորական շարժման վերաբերյալ, «սոցիալական արդարության» նրա ձգտումների մեջ հայտնաբերելով չարության կուլտն ու կործանող ոգին: «Սրտի թելադրանքով իրավացի, կյանքի թելադրանքով անարդար՝ այդ երկուսի մեջ էր առեղծվածը, որ մոլորեցնում է ժամանակ առ ժամանակ» և արդարության ու հավասարության պատրանքը դարձնում չար ու անարդար, դասակարգային պայքարի այդ վաղ նախադեպը, որի «գաղափարախոսությունը սաղմնային ձևով իր մեջ կրում էր ֆրանսիական հեղափոխության նշանավոր կարգախոսներն» ու խորհրդային Միությունում «նախնադարյան տեսքով քարանձավային կոմունիզմի տարատեսակը»:

Պատմափիլիսոփայական մի դրույթ ևս, որ ուղղություն է տալիս վիպական սյուժեի ներքին շարժմանը՝ կայսերական կոչման ֆենոմենոլոգիան: Կայսր չեն ծնվում, կայսր դառնում են՝ այս գաղափարը միանգամայն գիտակցական ընդգծում ունի վեպում: Խալափյանը գլխավոր հերոսի հոգեբանական մղումներից բացարձակապես օտարում է նպատակային ամեն մի շարժում, որպես թե «Թիլ ավանից գեղջուկը տիրացավ մեծ Բյուզանդիայի գահին, համարյա ակամա, եթե ոչ հակառակ իր կամքի, ապա զոհն ակամա»:

Ես կռահում եմ պատմության այսպիսի ընկալման փիլիսոփայական ռեզոնանսը և, սակայն, կարծում եմ, որ այդ ռեզոնանսի թաքուն ծալքերում գործում է աներևույթ մի ոգի, որ կարգավորում է պատմության սուբյեկտիվ ինքնագիտակցումը: Ճիշտ է, որ պատմության կրկեսում ասպարեզ ունի պատահականությունների քմահաճ խաղը, բայց

կատակերգությունն անհմաստ կլիմեր առանց իր իսկ պարադոքսի՝ մոզական այն ուժի, որի տիրապետը տիեզերական կամքն է: Հետևաբար որքան իրական է դիպվածը, նույնքան բացարձակ է ճշմարտությունը, թե չի կարող կայսր դառնալ նա, ով չի ձգտում կայսր դառնալու: «Կա՞յսր... իսկ ինչու՞ ոչ», ահա թե հոգեբանական ինչպիսի լուծում է առաջադրում Լևոն Շանթը, տարրալուծելով «շատ մութ վայր» կոչված «այդ հոգի ըսվածի» բաղադրությունը, «ուր կը սողոսկեն անկուշտ ցանկությունները, կը ոստոստեն ամբարտավան խորհուրդները, կը հռհռան անժուժկալ բնազդները և ուր կրքերը, միշտ արթուն, վագրի մը նման կծկտած են՝ որսի վրա նետվելու»: Այսպիսին է պատմության իրական դեմքը:

Ես փարձեցի մեկնել միայն վեպի գաղափարը, ընթերցողին թողնելով մարդկային կրքերի, էրոտիկ պատկերների և դետեկտիվ անցումների հաճույքն ու իմաստասիրական զեղումների գրավչությունը «պատմության բնակարի» բացատրելուն: «Վասիլ Մեծ...» վեպով Ջորայր Խալափյանը գերազանցում է ինքն իրեն, հուշելով, թե ինչ անակնկալ բռնկումներ է թաքցնում իր գրական տաղանդը:

1996

ԲԱՌԻ ԱԶՆՎՈՒԹՅՈՒՆԸ

Վերնագիրը ծագել է ակամա: Կարծես դրա արձագանքն էի լսում ամենուրեք՝ էջերի ու բանատողերի անցումներից, երբ կարդում էի Հրաչյա Բեգլարյանի «Արցախ-Նամե» հատընտիրը (2002): Բառերը չունեն երկիմաստ վերադիրներ և հնչում են նախաստեղծ մաքրությամբ, որպես ոգի, աշխարհայացք և բանահյուսություն: Եվ սա բնությամբ շնորհված արժեք է, գոյության ձև՝ այնքան անտրոհելի, որքան անբաժանելի է հոգու և մարմնի միասնությունը: Դա իր երգն է, իր «նամեն», որ կարող է հնչել արցախյան հանգեքով.

*Ինչ մի՛ պղպոռեք,
Մի՛ աղավաղեք,
Շիշո՛ր ճանապարհից
Իզուր մի՛ շեղեք,
Թող մնա այսպես՝
Հին ու նախնական...*

Այս էքսպրոմտը Բեգլարյանն անվանել է «Ազնվություն»՝ իր տաղանդի հատկանիշը, որ նման է կտակի: Զգացմունքի այս արթնացումներով է նա թրծում իր սերն ու նվիրումը և դրա խորհուրդն ավելի գերիմաստ է, քան պոետիկայի գրային ձևույթը.

*Իմ լեռների հովերը չեզ,
Խոր չորերի գովերը չե,
Անպատների մովերը չեզ,
Անապարներ...*

*Իմ արտերի օրորը չեզ,
Բարդիների շորորը չեզ,
Կանաչեցիք ու ծաղկեցիք
Անապարներ:*

«Արցախ-Նամեն» Հրաչյա Բեգլարյանի շուրջ կեսդարյա ստեղծագործական փորձի ընտրանին է: Այն բացվում է երկիր հայրենիի ներբողական հիմներով, որոնք խորհրդանշում են բնաշխարհի պոետական կերպարը: Հիրավի պոե-

տական կերպար, որ ուղեկցել է բանաստեղծին տասնամյակների միջով և ձևավորել նրա գեղագիտական իդեալը:

Բայց ինքնին ուշագրավ է գեղագիտական այդ իդեալի կազմավորման դիալեկտիկան: Ինչպես հայտնի է, տասնամյակների տևողության վրա Արցախը վերապրել է գոյատևման մաքառումի դաժան փորձություններ, իր պատմության էջերի վրա գրանցելով պայքարի ու հաղթանակի թվականը: Հրաչյա Բեգլարյանը, որ ազատագրական շարժման ակտիվ մասնակիցներից է, վերապրել է ժամանակների անցման հոգեբանական ազդակները: Թվում է, թե իր «Նամեում» բանաստեղծը սահման կգծեր այցալի ու ներկայի միջև ու համեմայնդեպս գաղափարի նոր երանգով կգունավորեր արցախյան ֆեմինների պոետական մոտիվը: Սակայն շարքերի ժամանակագրությունը նման բաժանում չի ենթադրում և դա ավելի քան որոշակի է ընդգծում բանաստեղծի քաղաքացիական համոզմունքի ու ազգային ոգու գիտակցման բարոյական արժեքը: Իդեալը և իրականությունը շարունակում են միմյանց և պայքարի երգը հռետորական պաթետիկայից ավելի գունավորվում է զգացմունքի շարականով.

*Ախ, այս խաչքար քարերի,
հասված, խաչքար քարերի,
Մտքի քանքար քարերի...
Հոգու քարքար քարերի...
Մեկ էլ բոլոր դարերի
Համար ենք կովել:*

Իսկ պատմությունն սկիզբ է առնում առաջապեղական ժամանակներից, երբ աստվածները բնակեցում էին երկրամասը, արցախյան բարբառով անվանակոչում լեռները, ժայռերը, գետերն ու արահետները և բնաշխարհը քաղաքակրթում էթնիկ կենցաղավարության ոճով. «Քարը երգ է, Մութի երգ է, Քարը փառք է, Քարը պարզև, Քարը քանդակ Սրբություն... Քարը տառ է, Խոսող դար է, Դարեր պահող Պատմություն»: Եվ այժմ, երբ բացարձակ ոգին կատարել է իր շրջանը, Բեգլարյանը հոգու անմնացորդ նվիրումով ներբողում է հայտնության իր երկիրը, իր Իթակեն.

*Այս ծաղկահուր սարերից,
Կանաչ-նարուր սարերից
Կարուրս չի հագնում:
Այս խնկահուր սարերից,
Մեր ու համբույր սարերից...
Օջախ ու տուն սարերից
Կարուրս չի հագնում:*

Սա կարոտ չի սովորական իմաստով, այլ «Նյութակա-նացված գաղափար» (Իսահակյան), որ հառնում է ընդերքից և տիեզերական իր արարչությամբ՝ «Մի աստղ է, լույս է Դարաբաղս տիեզերքում», «Ուր որ նայում են... վանք ու մատուռ են, Տերն ուրիշ կերպ է հողս արարել»: Ապա և Գանձասարը, Ամարասը, Դաղիվանքը, ուր կաքավները սաղմոս են երգում, լեռները կապույտ երազներ են հղում աշխարհին և օջախի ծուխը՝ հայրենի հրավեր է, որին հուզական գրավչություն է տալիս բանաստեղծի տոհմիկ հուշերի հովվերգական էլեգիան՝ «Չկա հիմա մեր այս ծորերում Հին ջրաղացը, Ամեն անգամ ծոր մտնելիս Գալիս է լացս»:

Այս էլեգիայի փիլիսոփայական ռեզոնանսը ձգտում է հայրենագիտության մի հավաքական պատկերացումի: Թերևս ոչ մի այլ բանաստեղծ այնպես չի նշանագրել հայրենի հուշիկները Արցախի պոետական քարտեզի վրա, որքան Բեգլարյանը: Գրեթե ոչ մի թուփ, մատուռ, տեղանուն դուրս չի մնում բանաստեղծի հայացքից, և յուրաքանչյուրն իր հուշն է պատմում «Երկիր ավետյացի» բնանկարում: Եվ այս ամենի հավաքականությամբ Բեգլարյանը կառուցում է գեղագիտական իր իդեալի ապաստանը, ուր գոյության ու հավերժի խորհուրդն են հուշում հողի և օջախի պաշտամունքը. «Իմ հող, Իմ մայր, Դու իմ անուշ ծննդավայր, Իմ սրբություն, Իմ խնդություն, Խոնարհվում են ես քո առաջ. Դու իմ գարուն, դու իմ կանաչ, Չծերացող ջահելություն, Դու իմ հրաշք հայրենի տուն...»:

Հաճախ նույնիսկ դժվարանում ես բանածևել բառի ազնվության զգացական համարժեքը իրերի և երևույթների բնություն՝ այնքան դրանք անծնականացված են ու ներակա: Ականա մտածում ես, թե արժե՞ աշխարհը ճանչել փիլիսոփայությամբ, եթե կա ավելի գերիմաստը՝ կյանքն իր

պարզ, մաքուր, գունազեղ ծիածանների կամարում: Բնության արթնացող թարմության այս հաճույքով է ներարկված «Սեր և գարուն» տաղարանը.

*Ծառերը լաց են եղել այս գիշեր,
Արցունք կա նրանց նուրբ սաղարթներին,
Ախ, տեսնես ում են մորմոքով հիշել,
Թախծել ու խորհել գիշերում լռին:*

*Առավուր եղավ, եղավ լուսաբաց,
Ծագեց արևը ջերմ ու կենարար,
Ծառերը իրենց վիշտը մոռացած,
Արցունքի միջից ժպտացին իրար:*

Արթնացող բնության հրաշքին ունկնդիր արևը պատմում է արցախկան հրաշքի հեքիաթը, ու անտառի լռությունը, ջրերի կարկաչն ու մարգերի բուրմունքը արծագանքում են, թե այսպես կարելի է սիրել միայն Արցախում: Եվ, հիրավի, Բեգլարյանի սիրերգությունը արցախյան գույն ու բնավորություն ունի, այնքան այդ սերը թաթախված է հայրենի արահետների կանչող ջերմությամբ: Մաքուր ու անեղծ սիրո հեթանոսական ընծայաբերումը նորոգում է աշխարհը վաղորդայնի հայտնությամբ.

*Ուրիշ է հիմա, աշխարհը ուրիշ,
Ուրիշ ձևով են վարդերը ծաղկում,
Ուրիշ ձևով է արևը ծագում,
Ծիածանն ուրիշ ձևով է կապում,
Ուրիշ ձևով է երկինքը ամպում,
Չյուները ուրիշ ձևով են հալում,
Ուրիշ ձևով է սիրտս քեզ կանչում:*

«Արցախ-Նամե» հատընտիրում Բեգլարյանը ներկայացնում է նաև այլ շարքերով՝ «Մայրական», «Մանկական», «Մեղվախայթեր», «Արծակ էջեր», որոնք լրացնում են նրա գրական տաղանդի հակումները: Ամենուրեք ինքն է՝ հրապարակախոս, պատմաբան, մանկագիր, երգիծաբան և ամենուրեք իմաստուն, խոհամիտ ու բանաստեղծ: Այստեղ արժե առանձնացնել Պըլը Պուղու երգիծապատումների փնջիկը, ասելու համար, որ Բեգլարյանը գրառել ու մշակել է Արցախի հայտնի երգիծաբանի իմաստախոսությունների

հավաքածուն, որը բացառիկ, գրեթե աննեկնելի գրուցարան է հայոց երգիծական բանահյուսության ասպարեզում: Առաջին գիրքը՝ «Կատակում է Պըլը Պուղին» խորագրով լույս է տեսել 1998-ին, Վահան Թոթովենցի բնաբանով. «Պետք է գրի առնել և ապագա սերունդների համար պահել անեկդոտները: Ոչ մի պատմվածք չեն պահի ժամանակի ինչ-ինչ կողմերը այնպիսի սրբությամբ, ինչպես անեկդոտը»: Թող սա լինի հաջորդ գրքերի հրատարակության հայտը:

Արցախ-Ղարաբաղը մի ուրույն մոտիվ է գծում 20-րդ դարի հայոց գրականության համապատկերում: Նրա պատմության, բնաշխարհի, պոետական կերպարի ավանդներով են ինքնորոշվել Աշոտ Գրաշու, Լեոնիդ Յուրունցի, Վարդան Յակոբյանի, Բագրատ Ուլուբաբյանի, Բոգդան Ջանյանի գրական անհատականությունները:

Հրաչյա Բոզլարյանի «Աչքախ-Նամեն» հայրենի եզերքի ոգու կանչն է գալիք սերմնացանների:

ՆԱՄԱԿ ԳՐՈՂ-ԲԱՆԱԳԵՏ ՀՐԱՉՅԱ ԲԵԳԼԱՐՅԱՆՆԻՆ

Սիրելի Հրաչյա,

Արցախում մուրացանյան օրերի մեր հանդիպման գրույցներից մեկում դու ակնարկեցիր, թե «Արցախ-Նամեխ» երկու գրքերին հաջորդելու են ևս երկուսը, որոնցից մեկը նվիրված է Արցախի ազատագրական շարժմանը, մյուսը՝ Պղըլ-Պուղու բանահյուսությանը:

Այդ պահին ես հասկացա քո նախածեռնումի ծրագրային նշանակությունը: Հիրավի, հոյակապ մի ծրագիր, որի պատմական ու մշակութաբանական արժեքը դժվար է գերազնահատել: Այժմ, ահա, իմ սեղանին է «Արցախ-Նամեխ» երկրորդ հատորը՝ «Իմ լեռնաշխարհի մարդիկ» խորագրով: Անկեղծ ասած, առաջին տպավորությամբ ենթադրում էի, թե դա տեղեկատու է, որ կազմել է Հրաչյան՝ ցուցադիր նպատակով, որն ինքնին զուրկ չէ ճանաչողական իմաստից:

Բայց նյութի ընտրությունն ու մեկնությունը բոլորովին այլ պատկեր բացեցին իմ առաջ: Դա ստեղծագործություն է՝ թե ըստ ձևի և թե ըստ բովանդակության բառիս իսկական իմաստով՝ ըստ մտահղացման և կատարման արվեստի:

«Ձեռնարկելով այս գրքի ստեղծման գործը,- գրում ես դու,- ես ակամայից դիմել եմ մեծ ռիսկի: Անհնարին է, որ մեկ մարդ կարողանա ստեղծել տակավին շատ անհայտ էջեր ունեցող մի երկրամասի թեկուզ մոտավոր պատկերը: Բայց ես դրան գնացել եմ, հենվելով տարիներ շարունակ իմ երկրագիտական կուտակումների հարուստ արխիվի նյութերի վրա»: Իրոք, որ կամք ու անանձնական նվիրում էր պետք հաղթահարելու անընդգրկելի նյութի դիմադրությունը և շարահյուսել այն ներքին-միացնող գաղափարով: Ինքնին ուշագրավ է գրքի կառուցվածքը՝ «Պատմության խաչուղիներում», «Գրական Ղարաբաղ», «Գիտական Ղարաբաղ», «Թատերական Ղարաբաղ», «Գեղարվեստի ճանապարհով», «Արվեստասեր Ղարաբաղ», «Հարագատ

անուններ»: Եվ այսպես, եթե Նամեխ առաջին գրքում Հրաչյա Բեգլարյանը բանահյուսում է Արցախի պոետական ինքներգությունը, ապա երկրորդում ինտելեկտուալ Արցախն է՝ մատենագիրը, գրողը, ռազմագետը, պետական գործիչը, արվեստագետը, ուսուցիչը, շինարարը, ճարտարապետը, հողագործը, որոնց հավաքականությունը ստեղծագործում է արարչությամբ մեզ տրված երկրամասի ոգին, նրա նյութական ու հոգևոր ներուժը:

Երբ կարդում եմ քո գիրքը, ինձ այնպես է թվում, որ Արցախի բնաշխարհը ներշնչված է բանականությամբ և հողն ինքը բանականություն ունի: Բնությունը գիտակցում է իրեն բուսական ու կենդանական աշխարհով, որ կոչվում է կյանք և որի ստեղծողը հողն է: Այստեղ է քո գրքի գլխավոր մոտիվը՝ հողի պաշտամունքը և հողի փիլիսոփայությունը: Հողը մշակույթ է, Իսահակյանի խոսքերով ասած, մենք քաղաքակրթել և ազգայնացրել ենք մեր բնությունը, անուններ տվել, անհատականացրել ենք լեռները, աղբյուրները, գետերը, որոնք հյուսել են մեր գոյության առասպելը, կերտել ենք մեր պատմությունը, հեզել մեր լեզուն, մեր բարբառը: Ես այսպես եմ ընկալում քո գիրքը, որ կարծես ինձ հաղորդում է յուրաքանչյուր էջում քո ներկայությունը: Ասեմ, որ գրքի ընթերցմանը հաճույք է հաղորդում ժանրային ձևերի ընտրությունը՝ բնութագիր, դիմանկար, ակնարկ, նովել, հուշագրություն և ամենուրեք պատումին գրավչություն է տալիս ոճի պարզությունն ու խոսքի ավարտվածությունը: Ինձ հիացմունք է պատճառում քո սուր դիտողականությունը, պատմության և ժամանակի խոր զգացողությունը, երևույթների փիլիսոփայական բարձունքից դիտելու լայնախոհությունը: Ես սա շեշտում եմ ի հեճուկս հետին թվով «իմաստնացածների», որոնք իրենց գոյությանն իմաստ տալու համար սուբյեկտիվ ու նեղմիտ հայացքով խմբագրում են պատմությունը՝ հարմար դիրք ստեղծելով իրենց համար:

Ես ծնվել եմ Ղարաբաղում, այստեղ ապրել եմ իմ մանկության ու պատանեկության տարիները, խորապես ներգգայել հայրենի եզերքի հմայքն ու գեղեցկությունը, ուսումնասիրել նրա պատմությունը, ականատես եղել վերջին

տասնամյակների իրադարձություններին, բայց պիտի խոստովանեն, որ քո գիրքը անհամեմատ ընդլայնեց իմ պատկերացումները Արցախ երկրամասի վերաբերյալ: Ինձ համար դա հայտնագործություն է: Եվ դա շնորհիվ այն բանի, որ դու արձանագրում ես ոչ թե փաստը, այլ փաստը բարձրացնում ես գեղարվեստական իրականության: Դու պատմելու արտակարգ ձիրք ունես, քո գրիչը տիրապետում է դասական արձակի պատկերավորությանը և քո դիմանկարները, հուշագրական սյուժեներն ու ակնարկները առանձին վերցրած մի-մի քրեստոմատիկ նմուշներ են: Այդպես են, օրինակ, «Ավետիք Իսահակյանը Ղարաբաղում», «Նրա ցավն Արցախի հոգսն էր» «Մերո խանգաղյանի հետ», «Միշտ թռիչքի մեջ», «Մեր հուր ու հրեղեն Գուրունցը», «Ծանկահողցի գիտնականը», «Սամվել Մամունց», «Շիկահողի լեգենդը» «Հողմածեծ կաղնին» և բազում այլ հատվածներ:

Այս ամենի հետ միասին քո գիրքը նաև գիտություն է՝ հայրենագիտություն՝ տեղագրական ու պատմական եզրույթներով: Դիտենք թեկուզ «Իմ հայրենի գյուղը» ակնարկը, որն ինքնին մի գեղեցիկ միկրոարցախ է: Ես առիթ եմ ունեցել լինելու քո հայրենի գյուղում և զգալու, թե ինչ արժեքնության հրաշքը տիեզերական այս անձավում, ուր հովտի բույրը, ջրի սառնահամը, օդի թարմությունը անդորրության երազները հղում են դեպի անէացում: Բայց ավելի տպավորիչ է քո ընկալումը. «Կապույտ մի լեռ կա մեր գյուղի դիմաց, անունը Ռսկիան: Ամեն օր արևը նրա ուսից է դուրս գալիս: Թվում է՝ այդ լեռան, այդ արևի համար է ստեղծվել մեր գյուղը: Ախր, եթե լեռան ուսից արևը ելնի ու մեր գյուղը չլինի նրա դիմացը, էլ ի՞նչ իմաստ կունենա լեռն ու արևը: Լեռը, արևը և գյուղը, - ահա թե ինչպես են լրացրել բնության պակասը մեր նախապապերը՝ Ռսկիանի դիմաց ստեղծելով մեր գյուղի համայնապատկերը»: Եվ այդ համայնապատկերում՝ Քամուն խութի ընկուզենին, Պլպլանը, Հանդի Կուլան, Հոնին, Խնդողի խաղողը, թթենին, հովիվ Արտեմը, Բաղդունց իշխանը՝ ինչ փիլիսոփայական հովվերգություն: Բայց և ճաշակի ինչ ընտրություն. «Ուրիշ է Կոխտզաշենի կաթը, հացի, թփի, մոշի, տանձի ու խնձորի

համը: Այն համը, որ զգացել եմ մանուկ ու պատանի հասակում, ամուր մնացել է իմ մեջ ու ես անսխալ եմ որոշել այդ համը»: Գիշտ և ճիշտ այնպես, ինչպես համի իմ զգացողությունների ռեֆլեքսը՝ իմ հայրենի Խաչեն (Սեյտիշեն) գյուղում: Եվ առհասարակ, սիրելի Հրաչյա, ինձ թվում է, որ չի կարող լիարժեք լինել մարդը, եթե իր հողեղեն զգացողությունները չի կազմավորել գյուղական կենցաղի մաքրության մեջ, չի ունեցել իր Պլպլանը, իր ընկուզենին, անտառի իր բացատը:

Հավակնություն չունեն հանգամանորեն վերլուծելու և ըստ արժանվույն գնահատելու «Արցախ-Նամեի» հանրագիտարանային ընդգրկումը, և սակայն որպես նամակի վերջաբան և Նամեի հանգամանակ պիտի վկայակոչեմ Լեոյի մարգարեական ասույթը. «Մենք սովորում ենք քաղաքական իդեալ դարձնել ժողովրդապետությունը, ներկայացուցչական կառավարությունը, որպեսզի գործադրենք նրանց Ղարաբաղի ձեռքով ազատված Հայաստանի մեջ»: Այստեղ է Արցախի պատմական առաքելությունը, որ անբաժանելի է նրա ցեղաբանական հատկանիշից. «Չափազանց ջլուտ, չափազանց կորովի, չափազանց խոշոր են նրա (այսինքն՝ Արցախի) ազատագրական ինքնուրույնության գծերը: Ուր կա Ղարաբաղցի, նրա հետ ապրում է նրա պապենական մեծ ու հարուստ ժառանգականությունը՝ դարաբաղու բարբառը, ուժեղ, կոպիտ, ինչպես լեռնական մի ստեղծագործություն, հյութեղ, իր առանձին, տարբեր համ ու հոտով»:

Ավարտում եմ խոսքս, վերստին անդրադառնալով «Արցախ-Նամեի» երրորդ և չարորդ գրքերի հրատարակության հարցին: Դա սուրբ պարտականություն է, որ դու և միայն դու կարող ես կատարել: Պատկերացնում ես՝ չորս փառակազմ հատորներ՝ մշակութային մի հոյակապ հուշարձան, որ կլինի նաև հեղինակի անվանը:

ԵԿԵՔ ՉԳՈՒՇԱԿԵՆՔ...

Որ գրական միտքը բանավեճ է հարուցում պոեզիայի նորահայտ ուղղությանը և, որ, վերջինս բանավեճով է հաստատում իր ինքնությունը, և՛ բնական է, և՛ ուսանելի: Անցանկալին այն է միայն, որ քննադատության իրավունք արտոնողները բոլորովին այլ կետի վրա են սրում գրական քաղաքականության իրենց հավատամքը: Կասկածի տակ առնելով պոեզիայի նորագույն ոճի գրական-պատմական որևէ օրինաչափություն, նրանք հայտնի ձևով են փորձում լուծել «գորոյան հանգույցը», որակելով այն իբրև մոլորություն, օտարամուտ շեղում: Այսինքն, փոխանակ բացատրելու երևույթների առաջացման պատճառներն ու օբեկտիվ հիմքերը, իրողությունը հատկացնում են «երիտասարդ սերնդի» (հասկացությունն օգտագործում ենք պայմանականորեն) սուբեկտիվ կամքի շեղմանը, որն ինքնին արժանի է միայն շտկման: Այստեղից էլ, ահա այդ քննադատությունը ձեռք է մեկնում սուբեկտիվիզմին ու վոյունտարիզմին, կորցնելով քննական վերլուծության հնարավորությունը: Ես կարծում եմ, որ բանաստեղծական «նոր ուղղությամբ» պիտի մոտենալ իբրև օբեկտիվ առկա իրողության և հաշվի նստել նրա հետ: Այս պարագայում արդեն կանխակալ որակումները տեղի կտան օբեկտիվ վերլուծմանը, իսկ դոգմատիկ պարտադրումները՝ գիտական մեկնաբանությանը, և այն փաստարկները, գիտական այն չափանիշները, որոնք առաջադրվում են որպես «երիտասարդական պոեզիայի» բնորոշում, փոքր-ինչ այլ նշանակություն կստանան: Կա քննադատության մի մեթոդ, որը հասարակացնում է երևույթը, որոնում է զավեշտականը երևույթի մեջ (չէ որ ամեն բան էլ իր մեջ ունի զավեշտական տարր) և այդ դիրքերից կարդում իր հաշվեհարդարը, արդեն հավաստիանալով հանրահայտ դրույթների ամենապարզունակ մեկնություններով: Երիտասարդ բանաստեղծները հետամուտ են բարդ ու հետաքրքրական բանաստեղծական համակարգի, այնինչ մի որոշ կարծիք հարցը լուծում է «անառարկելի» բնորոշումներով՝ «խրթին է», «անբովանդակ», «խեղ-

կատակություն է», «դատարկաբանություն է» և ապա տեսաբանում՝ «պոեզիան զգացմունք է», «պոեզիան սիրում է պարզություն», «ճշմարիտ պոեզիան պիտի ունենա հողի բույր» և նման այլ պատգամներ: Եվ ստեղծվում է մի իսկական պարադոքս՝ «մոլորյալները» դպրոցական դասագրքերից գիտեն թե ինչ են ասում պատգամախոսները, այնինչ վերջիններին անհայտ է, թե նրանք ինչ են ակնկալում:

Գրական երևույթների հանդեպ, մանավանդ երբ սրանք ընդհանուր օրինաչափության տեմպենց ունեն, պետք է փոքր-ինչ շրջահայաց լինել: Այս տեսակետից, ինձ թվում է, որ Պարույր Սևակի ելույթը երիտասարդ բանաստեղծների մասին նկատելիորեն կտրուկ էր և խորհրդածության չտրամադրող: Ով՞ ով, զեթ Պարույր Սևակը չէ, որ անակնկալի պիտի գար երիտասարդական պոեզիայի «տարօրինակությունների» հանդեպ: Չէ՞ որ ժամանակին նույն տեսակետներին է հանդիպադրվել նաև ինքը, և նույնիսկ այժմ էլ մի որոշ մտայնություն դեռևս շարունակում է նրա ոճի հանդեպ պահպանել կասկածանքի մի որոշ դեղաչափ: 50-ական թվականներին, օրինակ՝ ես վիճարկում էի Պարույր Սևակի բանաստեղծական ոճի «նորարարական» ինչ-ինչ միտումը, իսկ այնուհետև նրան հարուցվեցին նաև այլ «արատներ», խրթնաբանություն, բացարձակ դատողականություն, օտար նմանողություն և նույնիսկ ավելին... Տվյալ բանավեճում ճշմարտացին ոչ ճշմարտացիից կարելի էր տարբերակել միայն կոնկրետ-պատմական հեռանկարի մեջ, բայց իբրև իրողություն այն թերևս գրական պատմական անհրաժեշտություն էր, քանի որ հասկանալի դարձրեց բանաստեղծական խոշոր անհատականության ինքնահաստատումը:

Ես բնավ միտում չունեմ անտեսելու «երիտասարդական պոեզիայի» հակասություններն ու անկատարությունները: Ակներև է, որ պոեզիայի նոր «ուղղությանը» յուրահատուկ է մի որոշ վերացականություն, որ այն չի հասնում արտահայտչական հստակության, որ նրանում թույլ է քաղաքացիական ոգին: Սակայն այդ բնավ էլ չի նշանակում, թե նա չունի ներքին այն պոտենցիալը, որը երաշխիք պիտի դառնա բանաստեղծական արժեքների ստեղծմանը: Հենց մի-

այն ձևի ու բովանդակության, բանաստեղծական ատրիբուտների հանդեպ ունեցած ազատությունը ցուցադրում է էսթետիկական մի հիմնավոր սկիզբ, որը խոստանում է բանաստեղծական մտածողության լուրջ հեռանկար: Համեմային դեպս, հազիվ թե կարելի է անտեսել ներքին այն տարերքը, որ ցուցադրում է Ռազմիկ Դավոյանի, Արևշատ Ավագյանի, Հենրիկ Էդոյանի, Դավիթ Հովհաննեսի և ուրիշների բանաստեղծական երևակայությունը: Առաջին ելույթը ամեն մի սկսնակի բանաստեղծի վկայական չի հատկացնում, և ես հեռու լինելով գուշակելու սովորությից, չեմ երաշխավորում, օրինակ՝ Արա Արթյանի ապագան, բայց նրա բանաստեղծական շարքը («Գարուն», 1970, 8) շոշափելի թրթիռ ունի, բանաստեղծելու լիցք, իրականության հանդեպ ձևավորվող մի վստահ հայացք, նոր գույներ, նոր առարկաներ, նոր շարժումներ տեսնելու ձգտում:

*Մեր փոքրիկ կապույտ սենյակների մեջ
 հայելիները
 լուռ են
 ու փխուր
 ու նաև ուրախ
 նրանց արյունը լույսի գույն ունի...
 Եվ այսրեղ նրանք
 վախենում են մեր երեսին ասել
 ճշմարտությունը
 ...Ծիծաղի փխուր
 սենյակների մեջ
 հայելիները
 լուռ շարտում են մեր երեսին
 ճշմարտության արտացոլումն իրական...
 ...Իսկ ես ծիծաղի սենյակում
 ուղիղ նայեցի իրողությանը
 հեկո... լաց եղա:*

Երկու հանգամանք առանձնապես սուր շեշտով է հնչում խնդրի շուրջը ընդհանուր խոսակցություններում: Այս դեպքում հարց են առաջադրում՝ եթե բանաստեղծական ուղղությունը կենսունակ ու նորարարական է, ապա ինչպե՞ս

պետք է գնահատել «ավանդական» ուղղությունը, ասենք, ինչպե՞ս վարվել Համո Սահյանի հետ, մի՞թե սա արդեն հին է ու կենսունակ չէ: Սակայն նման հարցադրումը կամ իսպառ սխալ է, կամ նշանակություն ունի լոկ անհատական ճաշակի սահմանափակ ոլորտում: Դժվար չէ նկատել, որ «կամ-կամի» այս ելակետը բացառում է ոճերի, ուղղությունների բազմազանությունը գեղարվեստական մտածողության մեջ և բացարձակեցնում է որևէ մեկ ուղղություն: Այնինչ «երիտասարդ բանաստեղծների» ուղղությունը պոեզիայի ոճական ուրույն դրսևորումներից մեկն է, բայց ոչ միակը. նա արժանի է գրական-պատմական վավերացման, բայց ոչ բացարձակեցման:

Սակայն մի բան անպայման արժանի է հաստատման՝ «նոր ուղղության» ազգային բնույթի և նորարարական միտումի ըմբռնումը: Տեղին է նկատել, որ այս հարցերի հատման կետում սուբեկտիվ քննադատությունը տուրք է տալիս մի ակամա հակասության: Երբ նրան պետք է հերքել երիտասարդական պոեզիայի նորարարական հակումը, իսկույն վկայակոչում է հայկական բանաստեղծության պոետիկական ձևերը՝ «Երկներ երկիր», Նարեկացի, Սիամանթո, Չարենց, Պարույր Սևակ... Իսկ երբ անհրաժեշտ է կասկածել այդ պոեզիայի ազգային ակունքները, ապա քննադատությունը մոռանում է վերոհիշյալ զուգահեռները և վկայակոչում օտար անուններ՝ Էյուար, Լորկա և ուրիշներ:

Բայց սա ի միջի այլոց. բանն այն է, որ ոմանք խնդիրը չբարդացնելու համար, իսկ ոմանք էլ ավանդականի իրենց իրավունքը պահպանելու համար, պարզապես, փորձում են հարթել իրողությունը մի սովորական հայացքով՝ որպես թե ի՞նչ նորարարություն, ինչու՞ սրել «նորերի» և «ավանդականների» սահմանագծերը, կամ ի՞նչ կարիք կա պոեզիան ենթարկել նման ստորաբաժանումների: Սակայն նման ստորաբաժանումը գրականության պատմության պարտադիր անհրաժեշտությունն է և իբրև օրենք գործում է նաև տվյալ պարագայում: Ուստի, ոչ միայն չի կարելի անտեսել, այլև բացահայտ ասել, որ «երիտասարդական պոեզիան» նորարարական պոեզիա է, որ նա միտում ունի հայ պոեզիայի մեջ բերել արտահայտչաձևի մի որոշ թարմություն, բա-

Ուստեղծական մտածողության մի ուրույն եղանակ, պոեզիայի ատրիբուտների, բանաստեղծական սուբստանցիայի մի յուրօրինակ համակարգ և որ այս իմաստով նա ոչ միայն իր նախորդի յուրացումն է, այլև նրա բացասումը (հասկացության փիլիսոփայական իմաստով): Առհասարակ, ամեն մի բանաստեղծական անհատականության ինքնությունն անհասկանալի կլիներ առանց նախորդի բացասման: Տերյանը ոչ միայն թունանյանի ու Իսահակյանի հաստատումն էր, այլև նրանց բացասումը: Չարենցը ոչ միայն Տերյանի ու Վարուժանի հաստատումն էր, այլև նրանց բացասումը: Սահյանն ու Պարույր Սևակը ոչ միայն Չարենցի հաստատումն են, այլև նրա բացասումը: Եվ այսպես շարունակ...

Մի մտայնություն կա, որ ենթադրում է, թե դիալեկտիկայի օրենքը գործում է մինչև իրենը, իսկ ինքն ստանձնում է հավիտենականության իրավունքը, որից այն կողմ արդեն դիալեկտիկան նշանակություն ունի միայն տեսականորեն: Մոլորություն է սա, որ հանդիպադրվում է պատմության զարգացման ընթացքին և առաջ բերում սուբյեկտիվ ջղածգումներ: Ուրեմն, եկեք շրջահայաց լինենք, չտարվենք վերացական գուշակություններով, քննական, քննադատական հայացք պարտադրենք նորահայտ երևույթների հանդեպ, բայց զգուշանանք քնահաճ ժխտումից...

1971

ՊԱՏԱՍԽԱՆՈՒՄ ԵՆ ՄԵՐ ՀԱՐՑԱԹԵՐԹԻԿԻՆ

Հայաստանի գրողների միության վարչության՝ ժամանակակից պոեզիայի հարցերին նվիրված առաջիկա պլենումի առիթով «Գրական թերթ»-ը հարցեր առաջադրեց՝ նպատակ ունենալով հրապարակ հանել գրական շրջանների կարծիքը առհասարակական պոեզիայի և մասնավորապես սովետահայ արդի պոեզիայի վերաբերյալ, որով թերևս հարկ կլիներ զբաղեցնել պլենումի ամբիոնը: Եթե անգամ առաջադրված հարցերը ինչ-որ այն չեն, դարձյալ պառճառ չկա դժգոհության, քանի որ խմբագրությունը հանձն էր առնում ունկնդրել մասնակիցներին ոչ միայն իր առաջադրած հարցերի առիթով, այլ նաև «անառիթ»՝ միայն թե լինի շարժում, կարծիքների փոխանակություն: Հանդես եկան Ն. Չարյանը, Լ. Հախվերդյանը, Աս. Մնացականյանը, Հ. Սահյանը և առաջադրեցին հետաքրքրական տեսակետներ, ըմբռնումներ: Համաձայնել կամ չհամաձայնել նրանց դրույթներին, այլ հարց է, բայց չգիտես ինչու Ա. Սահինյանը զանց առավ բոլոր պայմանականությունները և դժգոհելով թե՛ նախաձեռնությունից և թե՛ ելույթներից, «Գրական թերթ»-ին մեղադրեց «պոչականության» մեջ: Տարօրինակը, սակայն, միայն վիպագրուհու անտեղի դժգոհությունը չէ, այլ նաև այն, որ նա անիմաստ դիտելով պոեզիայի վերաբերյալ հարցազրույցը, ակնկալում է պահանջներ, որոնք հազիվ թե հանձնառում են «հարցերի հարցի» գործնական առաջնություն: Բայց որքան անպատեհ էր Սահինյանի ելույթը, նույնքան էլ թերևս անխոհեմ էր խմբագրությունը՝ հենց նույն համարում կտրուկ պատասխան տպագրելով նրա դեմ: Կարելի էր համբերող լինել:

*1.Ի՞նչ նոր երևույթներ կան պոեզիայի բնագավառում
Հայաստանի գրողների վերջին համագումարից հետո*

Նոր երևույթներ անշուշտ կան և այն էլ բազմանշանակ: Չի կարելի դժգոհել պոեզիայի արտադրությունից. ընդհանուր մակարդակի ցուցանիշը վերընթաց է, բանաստեղծի կոչման հավակնորդների համալրումը կատարվում է ինքնին: Լույս են տեսել ժողովածուներ, մամուլի էջերում

տպագրվել են արժեքավոր բանաստեղծություններ, որոնցից հատկապես կիիշատակեի «Գարուն» հանդեսի և «Ավանգարդ» թերթի հրապարակած շարքերը, բայց այն, ինչ արժանի է երևույթ կոչվելու, Յ. Սահյանի «Քարափների երգը» և Ռ. Դավոյանի «Ստվերների միջով» գրքերն են: Սակայն դա պոեզիայի բնագավառում առկա երևույթների այսպես ասած «նյութական» արտահայտությունն է: Կան նաև ուրիշ երևույթներ, որոնք կարիք են զգում քննական վերլուծության: Ժամանակը պատմություն է ստեղծում, իրողությունները ստանում են օրինաչափության կերպարանք, տարիների գրական շարժումը ենթարկում ստուգության: Այժմ արդեն փաստ է, որ պոեզիայի բնագավառում մեկ և կես տասնամյակ առաջ սկզբնառած պրոցեսները մի որոշ ավարտի են հասնում և յուրովի վերաբաշխում պոեզիայի «առաջնորդների» իրավունքը: Բայց պատմական անհրաժեշտությունները փիլիսոփայական խաղաղությամբ չեն լուծվում: Անցումները միշտ էլ ուղեկցվում են «հոգեբանական ռեակցիայով»՝ ասպարեզ բերելով դեմընթաց միտումներ: Սովետահայ պոեզիան նույնպիսի մի վիճակի է ընդառաջել, որը գրական մթնոլորտի մեջ ստեղծում է ներքին ջղաձգումներ: Օրերի ընթացիկ ոգևորությունը հաճախ տեղի է տալիս, երբ դիմառնում է ժամանակի փորձությանը: Մենք, հիրավի, ոգևորվել ենք շատ բանով, ցնծագին խոսքեր ենք ասել բանաստեղծական ժողովածուների մասին՝ չափանիշների բացարձակ նշանակությամբ, բայց կարծում են ժամանակն է վերստուգել անցած ճանապարհի արդյունքները և գնահատել դրանք ներկայի ու ապագայի տեսակետից:

Ես մասամբ սրանով են բացատրում այն փաստը, որ ժամանակակից գրական շարժման ընթացքը վերլուծող հոդվածներ քիչ են գրվում մեզանում: Պատճառը ոչ այնքան իրողությունների բարդությունն ու չտարրորշվածությունն է, որքան ավանդական սկզբունքների վերանայումը կանխառիթող հոգեբանական նկատառումը: Տարիներ շարունակ ստեղծվել են չափանիշներ, ձևակերպվել ու հռչակվել են հասկացություններ, որոնք այժմ վերանայման կարիք ունեն: Ինչպե՞ս ասել, որ երեկվա ճշմարտությունն այսօր արդեն շարժող ուժ չունի:

Եվ այսպես, պոեզիայի բնագավառում մեկ և կես տասնամյակ առաջ կատարված բեկումը ասպարեզ բերեց բանաստեղծների մի խումբ՝ Ս. Կապուտիկյան, Գ. Էմին, Յ. Սահյան, Պ Սևակ, Վ. Դավթյան, որոնք իմաստ և բովանդակություն են տալիս ժամանակի պոեզիայի պատմությանը: Իհարկե, գրական շարժման ընթացքի մեջ իրենց ավանդը դրեցին նաև այլ բանաստեղծներ, բայց որպես պատմական էտապի արտահայտիչներ առանձնանում են վերոհիշյալ անունները: Սա, իհարկե, փաստ է, որի հետ չի կարելի հաշվի չնստել: Բայց պատմական պրոցեսները իրենց սկիզբն ունեն և իրենց ավարտը:

Մենք քննական-վերլուծական հայացքով մոտիկից հաճախ չենք քննում պոեզիայի պատմության այդ էտապի ներքին շարժումները և ժամանակակից պոեզիայի մասին շարունակում ենք խոսել ընդհանուր-վերացական, սովորույթի ուժ ստացած բնորոշումներով: Այնինչ ակներև է, որ ժամանակակից պոեզիան այլ չափանիշների է հետամուտ, այլ որոնումներով է զբաղված և երբեմնի առաջատար բանաստեղծները այլ կերպ են հարաբերակցվում նոր տեղաշարժերին: Ինչո՞վ տարօրինակ չէ Վահագն Դավթյանի առեղծվածը: Ինչո՞վ տարօրինակ չէ նրա բանաստեղծական ճակատագիրը: Գրական քննադատությունը պատշաճ է հատուցում նրան՝ ամեն մի նոր գրքի հայտնությամբ: Բանաստեղծն ինքը տարակուսանք չի թողնում ստեղծագործական հնարավորությունների ներքին լիությունը հավաստելու իմաստով, այնուամենայնիվ մի ինչ-որ գաղտնիք կարծես կանխում է այն թռիչքը, որը նրան պիտի հատկացներ առանձնակի տեղ մեր պոեզիայի ասպարեզում:

Այլ իրողություն է ցուցադրում Էմինի և Կապուտիկյանի ստեղծագործական ճանապարհի փորձը: Մի առիթով մենք ասել ենք, որ Էմինն ու Կապուտիկյանը ժամանակակից գրական շարժման վրա չեն ազդում: Մենք նկատի ունեինք ոչ այնքան ստեղծագործական դադարի կամ արգասավորության նվազման փաստը, որքան նրանց ստեղծագործության գեղարվեստական ու իմացական նշանակությունը: Ես հեռու եմ նրանց ստեղծագործական արժեքը անտեսելու միտումից. ժամանակի մեջ նրանք խաղացել են իրենց

դերը: Բայց որ նրանց պոեզիային հատկացված չափանիշները ճշգրտման կարիք ունեն, կասկածից վեր է:

Վերջերս լույս տեսավ Գ. Էմինի «Այս տարիքում» ժողովածուն: Սա, հիրավի, բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի հանրագումարն է: Այստեղ է ամբողջ Էմինը: Կարդում ես գիրքը, վերհիշում բանաստեղծությունների՝ ժամանակին հարուցած տրամադրությունները և տարակուսում՝ արդյո՞ք ինչ-որ բան չեն կորցրել այդ բանաստեղծությունները: Կորուստը անշուշտ առկա է և դրա գաղտնիքը պետք է որոնել իմացաբանական ու գեղագիտական սկզբունքների մեջ: Էմինը հակում չունի կռահելու երևույթի փիլիսոփայությունը. նա բանաստեղծականը գտնում է այնտեղ, ուր իմացաբանական սկիզբ է ծառայում էֆեկտը, անակնկալը, անգամ պարադոքսը: Ձևի ու բովանդակության անձկության մեջ սեղմված նրա բանաստեղծությունը հանձն է առնում մի կամերային ներփակություն, ուր բանաստեղծական իմաստ է ստանում սուր կետի վրա գտնված մտահանգումների դատողական լուծումը: Իրողությունն իբրև նախադրյալ՝ տրամաբանական մտահանգումն իբրև լուծում, այսպիսին է Էմինի բանաստեղծության ներքին տարածությունը: Որքան սա կարող է զարմացնել «դիպուկ կրակոցի» (Հ. Սահյան) հայտնությամբ, նույնքան քիչ տվյալներ ունի իր սահմաններում տեղադրելու աշխարհի առավել ամբողջական փիլիսոփայական իմացություն:

Մի այլ իրողություն է ի հայտ բերում Ս. Կապուտիկյանի պոեզիան: Թվում է, թե Կապուտիկյանի բանաստեղծական տողը տնօրինում է որոշ ազատություն, և դրանում ճշմարտություն կա: Բայց Կապուտիկյանի բանաստեղծության ոգին, ռիթմն ու էներգիան նախապես հանձնված են էստրադային-արտասանական շեշտի տնօրինությամբ, ուր հրապարակախոսական էնտուզիազմը տրամադրությունների միակ շարժիչ է ներկայանում: Ոչ մի չասված բան չկա տղերի արանքում. բառն ու տողը թվաբանական ճշմարտությամբ այնպես գամված են իրենց էությանը, որ այլևս չեն հանդուրժում ներքին անհայտների փիլիսոփայական ենթիմաստ: Ահա թե ինչու նրա գեղագիտական ու իմացաբանական հնարավորությունները ժամանակի ու տարածության լայն շառավիղ չեն գծում:

Այսպես ուրեմն, վերջին տարիների պոեզիայի բնագավառում կատարվող էական տեղաշարժերից մեկն այն է, որ պատմական ստուգության ենթարկեց բանաստեղծական մի սերնդի ստեղծագործական ճանապարհի փորձը և պարտադրեց ավանդների ու արժեքների վերագնահատում: Այդ դիֆերենցիացիայի արդյունքն առայժմ այն է, որ պոեզիայի զարգացման ուղեգծերը հանձնվեցին Համո Սահյանին և Պարույր Սևակին:

2. Ձեր կարծիքը պոեզիայի այսօրվա դերի մասին

Դժվար է ասել, թե ժամանակակից պոեզիան ստանձնում է նույն դերը, ինչպես «Հոմերոսի ժամանակ»: Մոլորություն կլիներ չդիտել խնդիրը ինֆորմացիայի ժամանակակից ձևերի հետ՝ հարաբերակցության մեջ: Ինչ էլ լինի մտավոր բնագավառների դիֆերենցիացիան, գիտության ներթափանցումը իմացության բոլոր ասպարեզները, փոխակերպելով պոեզիայի բուն էությունը, անդրադառնում են նաև նրա հասարակական նշանակության վրա: Լինում են ժամանակներ, երբ բանաստեղծը հրապարակախոսի ամբիոնն է զբաղեցնում և ստանձնում քաղաքագետի կոչումը: Ժամանակակից պոեզիան քիչ կարող է հավաստիանալ նույն իրավունքների տնօրինությամբ:

Բուլղարական գիտությունների ակադեմիայի փիլիսոփայության ինստիտուտը վերջին ժամանակներս մի հետաքրքիր փորձ է կատարել՝ վիճակագրական ստուգության ենթարկելու հասարակության նախասիրություններն արվեստի ամենատարբեր բնագավառներում: Հարցում անելով ամենատարբեր խավերի, ամենատարբեր մասնագիտության աշխատողների հարաբերակցված թվակազմի մարդկանց, ինստիտուտը բացահայտել է արդյունքների մի հետաքրքիր ցուցանիշ. «Այսպես, - հավաստում է ամփոփագրողը, - պարզվել է, որ հարցում արվածների 73 տոկոսը ակտիվորեն հետաքրքրվում է գրականության և արվեստի նշանակալից երևույթներով, իսկ 25 տոկոսը ձգտում է կարդալ, դիտել և լսել առավել նշանակալիցները: Ամենից շատ հետաքրքրվողներ կան կինոյի նկատմամբ (66%), ապա՝ թատրոնի (59%), այնուհետև՝ թեթև երաժշտության, էստրադայի, ջազի (50%), գեղարվեստի»:

տական արձակի (42%), ժողովրդական երաժշտության (35%), պոեզիայի (34%), օպերային երաժշտության (27%), սիմֆոնիկ երաժշտության (21%), և կերպարվեստի (19%)» («Տե՛ս «История литературы» 1968, N 8):

Սոցիոլոգիական վիճակագրության նման փորձեր մեզնում չեն արվել և դժվար է գուշակություններ անել այդ մասին, բայց կարծում եմ, որ նույն ցուցանիշներն ընդհանուր առմամբ բնորոշ են նաև մեր հասարակությանը: Հազիվ թե կարելի է նման փաստերը անտեսել՝ պոեզիայի հասարակական դերի ու ազդեցության ոլորտների հարցը քննելիս:

Այս իրողությունը, սակայն, ունի նաև յուր պարադոքսը, որի մեջ Մ. Իսակովսկին գուշակում է պոեզիայի մի յուրօրինակ «ինֆլացիան»: Հիրավի, ինչքան էլ տարօրինակ թվա, այժմ, ավելի քան երբևէ, մեծ ծավալ է ստացել պոեզիայի արտադրությունը: «Մեր երկրում,- գրում է Մ. Իսակովսկին,- ամեն օր (ընդգծում եմ՝ ամեն օր) լույս են տեսնում հինգ կամ նույնիսկ յոթ բանաստեղծական ժողովածուներ կամ շուրջ 1700-2400 ժողովածուներ մեկ տարում... Բայց սա դեռ բոլորը չէ: Բացի բանաստեղծական ժողովածուներից ամեն օր անհաշիվ ոտանավորներ են տպագրվում թերթերում, ամսագրերում, ալմանախներում, հաղորդվում ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ: Եթե նույնիսկ վերոհիշյալ ժողովածուների մեծ մասը պատկանում է հայտնի բանաստեղծներին, այնուամենայնիվ, մեկ քառորդի հեղինակները հանդես են գալիս առաջին գրքով, այնպես որ «բանաստեղծի կոչման հավակնորդների թիվը ամեն տարի ավելանում է առնվազն մեկ քառորդով» (Տե՛ս «История литературы» 1968, N 7):

Չենք անդրադառնում այս փաստերի առիթով Մ. Իսակովսկու փոքր-ինչ տագնապալից խորհրդածություններին, որոնք ինքնին հետաքրքրական են և քննության արժանի: Տվյալ դեպքում մեզ հետաքրքրում է պոեզիայի արտադրության վերաբերյալ փաստը: Ինքնաբերաբար ծագում է հարցը՝ ինչպե՞ս համատեղել այս իրողությունը բուլղարական ակադեմիայի փիլիսոփայական ինստիտուտի վիճակագրական տվյալների հետ, արդյո՞ք հակասության չի հանգում ժամանակակից պոեզիայի ազդեցության ոլորտների վերաբերյալ մեր պնդումը: Կարծում եմ՝ ոչ: Դրանք տարբեր

բաներ են և յուրովի են հարաբերակցվում հարցի էությանը:

Իքնին հասկանալի է, որ պոեզիայի ժամանակակից դերի ըմբռնումը չի կարելի ճշգրիտ որոշել վերացական սահմանումներով: «Պոեզիայի դերը գրականության մեջ այսօր նույնքան կարևոր է, որքան եղել է Հոմերոսի ժամանակ»: «Պոեզիայի դերը չի կարող իր վրա վերցնել արվեստի որևէ այլ տեսակ: Մարդիկ միշտ էլ կզգան չափածո սեղմ հարվածային խոսքի կարիքը», - պնդում է Նաիրի Ջարյանը: Կարծես՝ միանգամայն անառարկելի միտք է և ի՞նչ կասկածանք կարող է հարուցել այդ հավիտենական ճշմարտությունը: Բայց բանն էլ հենց այն է, որ հավիտենական ճշմարտություն լինելով, դա ինչքան իրավացի է, նույնքան էլ կասկածելի է, քանի որ չի ենթադրում որևէ տարբերակում: Հավիտենական ճշմարտություններն առհասարակ անզոր շարժիչներ են կյանքի դիալեկտիկական ըմբռնելու տեսակետից:

Նույն պատկերացումն է պարտադրում նաև Համո Սահյանը: «Պոեզիայի դերը,- գրում է նա,- չի փոխվում, ինչպես չեն փոխվում արվեստի մյուս ճյուղերի, հացի, ջրի, հագուստի դերերը:

Ուրեմն, պոեզիայի դերը մնում է մարդուն ազնվացնելը, գեղեցկացնելը»:

Իհարկե, մի ինչ-որ վերացարկված կետում կարելի է ընդունել, որ «պոեզիայի դերը չի փոխվում», բայց կոնկրետ-պատմական հանգամանքների սահմանում այդ դերը այնքան էլ հավիտենական միանշանակությամբ չի երաշխավորված: Ինչպես երևում է, Հ. Սահյանը հակված է ճշմարիտ պոեզիան տեղադրելու ինչ-որ «համամարդկային» կամ ինչ-որ «հավիտենական» կատեգորիաների ոլորտում և պատահական չէ, որ անփոփոխ դիտելով պոեզիայի դերը, նրա վերջնական իմաստը հանգեցնում է այդպիսի վերացական-բարոյական նշանակության, ինչպես «մարդուն ազնվացնելը, գեղեցկացնելը»: Ավելորդ չէ նկատել, որ բանաստեղծի տեսական այդ դրույթը հերքվում է իր իսկ՝ Հ. Սահյանի պոեզիայով, որը շնչում է մեր ժամանակի, մեր օրերի հասարակական խոհերով ու տրամադրություններով: Մեծ պոեզիան երբեք էլ չի պարփակվել իր էսթետիկական ինքնաբավարարությամբ: Նա հասարակական ու համաշխարհային-պատ-

մական մեծ իրողությունների հետ է չափել իր հնարավորությունները և, այս իմաստով, նա իր բովանդակությունը երբեք չի ենթարկել ինչ-որ «լոկալ» շրջանակների: Սեր պոեզիան միշտ էլ եղել է համապարփակ ու ամենակա: Եթե շարուն չհնչի, կարելի է ասել, պոեզիան կյանքի ու ժամանակի փիլիսոփայությունն է թանձրացնում և գեղագիտական ու իմացաբանական այս սկզբի վրա է սահման գծում կոնկրետ պատմական իր դերն ու անհրաժեշտությունը:

3. Ո՞վ է Ձեր սիրելի բանաստեղծը և ինչու

Հարցը ես ընդունում եմ միայն իր բացարձակ նշանակությամբ: Եվ եթե խոսքը վերաբերում է սովետահայ բանաստեղծներին, ապա... սպասում եմ:

4. Ո՞րն է նորարարությունը պոեզիայի մեջ

Գրական ժանրերը նույնպես ենթական են ստուգման, պատմական զարգացման ընթացքի բարդ տարուբերումներին, վերելքի ու ճգնաժամի փորձությանը: Նման մի ճգնաժամ պոեզիան վերապրեց վերջին տասնամյակում: Բայց փարատվեց պոեզիայի վերաբերյալ կասկածամիտների գուշակությունը: «Լիրիկայի» հանդեպ «ֆիզիկայի» հավակնոտ գրողը վերջացավ պարտությամբ և պոեզիան մի անգամ ևս նշանավորվեց «համաշխարհային-պատմական» հաղթանակով: Բայց սա պասիվ հաղթանակ չէ. պոեզիան լոկ ցնցումներ ունեցավ, որը իր կնիքը դրեց նրա գեղարվեստական ամբողջ համակարգի վրա:

Նորարարության գաղտնիքը նման մեծ հակումների մեջ պետք է որոնել: Նորարարության մասին այժմ շատ են գրում և առաջադրված տեսակետներն իրենց ընդհանուր նշանակությամբ, թերևս, իրավացի են: Բայց որքան էլ տարօրինակ է, «նորարարություն» հասկացությունը գրական շրջաններում ինչ-որ ջղային շեշտով է հուլովվում: Նույն տրամադրությունը արդեն ընդհանուր կարծիք է ձևակերպում այսպես ասած երիտասարդական պոեզիայի հանդեպ: «Սոււբուր», «անիմաստ բառախաղեր», «ցնորամիտ զառանցանք», «կեղծ բարդություն» և էլի ինչ-ինչ որակումներ՝ ահա ինչ է հատկացվում «երիտասարդների» որոնումներին: Հազիվ թե նման տրտուները արդարացի են: Իհարկե, գրական ամեն մի նոր շարժում ապահովված չի հոռի ու մոլար արտահայ-

տություններից, որոնք արժանի են բացասման, բայց մեր «երիտասարդական պոեզիան» նման տագնապների առիթ չի տալիս: Համենայն դեպս՝ ավելի խոհեմ լինենք ու վերլուծող, քան մերժող ու քմահաճ:

Ինչ վերաբերում է նորարարության վերաբերյալ արժարծումներին, ապա կարծում եմ, որ այն նույնիսկ ենթակա է դիֆերենցյալ մոտեցման: Նորարարությունը եզակի նշանակության թալիսման չէ, որ նախախնամությամբ ընծայվածը կախում է իր պարանոցին և ապա հանձնում նույն նախախնամողին՝ մի այլ ընտրյալի պարանոցին հատկացնելու: Նա ինքնին բարդ երևույթ է, դրսևորման ու նշանակության ամենաբազմակի արտահայտություններով և ենթակա է կոնկրետ իմաստավորման: Իհարկե չի կարելի առարկել այն բնորոշումներին, թե յուրաքանչյուր մեծ արվեստագետ յուրովի նորարար է, թե նորարարությունը մի ինչ-որ տեղ նույնանում է անհատականության ու ինքնատիպության հետ, թե կյանքի ինչ-ինչ նոր երևույթների նկատումն ու արտացոլումը ինքնին նորարարություն է: Սա, անշուշտ, ճիշտ է: Բայց սա նորարարության դրսևորման մեկ եղանակն է, որ բնավ չի սպառում հասկացության էսթետիկական իմաստը: Դիտենք փաստը գրական-պատմական կոնկրետ ընթացքի մեջ: Աբովյանը մեծ նորարար է. նորարարներ էին նաև Պռոշյանը՝ 19-րդ դարի գրական իրականության անփոխարինելի պատկերներով, Աղայանը՝ հեքիաթի ժանրի գեղարվեստական մշակմամբ. նույնպես և Րաֆֆին, Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Պարոնյանը և այլ դասականներ: Բայց նորարարության գեղագիտական իմաստը սրանց ստեղծագործություններում այլ գործակիցներ է ենթադրում, քան Աբովյանի նորարարությունը, որ հեղաշրջեց հայ գեղարվեստական մտածողությունը և նշանավորեց մի ամբողջ դարաշրջան:

Հ. Թումանյանը արևելահայ պոեզիայի պատմությունը գեղարվեստական զարգացման երեք էտապի է բաժանում՝ յուրաքանչյուրը նշանավորող անուններով՝ Պատկանյան, Հովհաննիսյան, Տերյան: Կարելի է չտարակուսել, որ հանճարեղ բանաստեղծը ակնկալում է ամենից առաջ գեղարվեստական նորարարության փաստը: Այս պարբերացումը

միանգամայն ճշմարիտ է և բնավ ենթակա չէ կասկածի՝ հենց իր՝ Թումանյանի կամ Իսահակյանի անունների բացառունը անհնարին դիտելու փաստարկով: Ի դեպ, Իսահակյանը նույնպես իրեն համարում է Գովհաննիսյանի գրական դպրոցի հետևորդ: Նշանակու՞մ է, արդյոք, թե անկրկնելի Թումանյանը կամ հանճարեղ Իսահակյանը նորարարներ չեն: Իհարկե՝ ոչ: Բայց սրանց նորարարության գեղարվեստական նշանակությունը նորից այլ գործակիցներ է ենթադրում, քան Գովհաննիսյանը, որը հենց բանաստեղծական մտածողության նույն դպրոցի հիմնադիրն է:

Այս փաստը բացում է նաև մի այլ գաղտնիք նորարարության առեղծվածում: Նորարարությունը գրական, գեղարվեստական իրողություն է, բայց ոչ երբեք տաղանդի մեծության կամ ստեղծագործության արժեքի վերջնական ու միակ չափանիշ: Գրականության պատմության փորձը ցույց է տալիս, որ որևէ դպրոցի, գրական ուղղության կամ ոճի հիմնադիր լինել, բնավ չի նշանակում այդ դպրոցի կամ ուղղության ամենախոշոր արտահայտիչը լինել, այնպես որ նորարարության իրավունքը պատկանում է նաև շարքային տաղանդներին: Գրականության պատմությունը պահպանում է ամեն մի գրական որոնման նշանակությունը, բայց գլխավոր չափանիշը վերապահում է տաղանդի ընդգրկմանը, սոցիալ-հոգեբանական մեծ շարժումների գեղարվեստական ընդհանրացման հնարավորությանը:

Ասում են, որ նորարարությունը մեզանում տարերային բնույթ ունի և հարում է ինչ-որ նմանակության: Դրանում ճշմարտություն կա: Վերջին հաշվով փաստ է, որ հազիվ թե մեր նորարարներից որևէ մեկը կարողանար տեսականորեն հիմնավորել իր ոճի փիլիսոփայությունն ու էսթետիկան: Դժգոհելու պատճառ չունենք, մենք ընդամենը հետևորդ ենք և սովետահայ պոեզիան տվյալներ չի ցուցաբերում ինչ-որ տեղ հիմնադիր լինելու, ինքնորոշելու ինչ-որ «հայկական ուղղություն» բառիս նորարարական իմաստով: Բայց սա որևէ չափով չի կանխում նման որոնումների անհարժեշտությունը, քանի որ տվյալներ է ցուցաբերում ընթանալու գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պրոցեսի հետ:

1968

ՊԱՏԱՍԽԱՆ «ԵՂԻՑԻ ԼՈՒՅՍ» ԶԱՐՑԱՐԱՆԻՆ

Չարդ- Չեր 75-ամյա բարձունքից ինչպե՞ս եք նայում Ձեր անցյալին, Ձեր կենսագրությանը

Ս. Սարիճյան - Գոյություն ունի այսպես կոչված ատոմիստական մի տեսություն, ըստ որի անհատը հասարակությունից օտարված ինդիվիդում է, որն ապրում է իր ինքնաբավ կյանքով և նրա համար նշանակություն չունի իր անցյալի, իր կենսագրության գիտակցումը: Ավելին, նա այդ կենսագրության մեջ չի գտնում ոչ մի կայուն արժեք, նույնիսկ վախենում է իր կենսագրությունից, որը խանգարող ուժ է և փորձում է անջատվել իր կենսագրությունից, անցյալի հալածանքից: Այս հիմքի վրա ֆուտուրոլոգները երագում են մի հասարակություն, ուր համահարթված են ժամանակն ու տարածությունը, չկա ոչ սկիզբ, ոչ պատմություն, ոչ տրամաբանություն և ուր փոշիանում է անհատը: Որքան էլ առաջին հայացքից խոցելի թվա այս տեսությունը, այնուամենայնիվ նրա փակագծերից դուրս կարծես արձագանքում է փիլիսոփայական ինչ-որ չզրկված ճշմարտություն: Ես այդ արձագանքն զգում եմ միայնության իմ խոհեքում: Հաճախ եմ տրվում անցյալը մոռանալու տառապանքին, անջատվելու իմ կենսագրությունից, նրա հետապնդող հալածանքից: Եվ դա ոչ թե նրա համար, որ ինչ-որ տեղ տուրք եմ տվել սատանային և մեղանչել խղճի դեմ: Բնավ: Պարզապես իմ էությունը մշտապես երկփեղկված է եղել ներքին հակասականությամբ, մի անհասկանալի խզումով ներքին աշխարհի և արտաքին աշխարհի միջև: Արտաքին աշխարհը երբեք չի գոհացրել. իմ մեջ մշտապես արթուն է պահել ինչ-որ ընդվզում, ինչ-որ անբավականության զգացում: Եվ դա իմ մեջ ձևավորել է չհասկացված ահատի բարդույթը: Ես հաշտ չեմ եղել իրականության հետ, և հակասականությունը իմ մեջ կազմավորել է բնական հոռետեսության, անհատապաշտության ու այսպես ասած, «Միայնակ գայլի» կենսակերպը: Այստեղ է իմ անհատականությունը: Հենց այս արժեքներն էլ ամրակայել են իմ դիմադրողականությունը, խթանել ստեղծագործելու իմ ներքին մղումները:

րը, լարել իմ կամքը նպատակի իրականացման: Եվ ես ստեղծեցի իմը: Ստեղծեցի միայնակ, պայքարով ու դարձա փաստ, համառ և անդիմադրելի և իմ հաղթանակը կատարյալ էր: Բայց դա տառապանքի ուղի էր, արտաքուստ տրամաբանված, ներքուստ աններդաշնակ և երբ ետադարձ հայացքով նայում եմ անցյալին, ոչ մի կերպ չեմ կարողանում միացնել նրա օղակները և ինձ թվում է, թե ես չեմ գտել այն, ինչ որոնել եմ և կորցրել եմ ավելին, քան գտել եմ:

Կան մարդիկ, որոնք չգիտակցելով իրենց անիմաստ գոյությունն այս ունայն աշխարհում, ինքնագոհ բաղձանքով աղոթում են աստծուն, իրենց շնորհելու երկրորդ կյանք: Ինչքան սահմանափակ ու մակերեսային կարող է լինել մեկը երկրորդ անգամ ծնվելու համար: Ասում եմ, որ 2004 թվականին ընդունվելու է մարդու «պատճենահանման» հրապարակայնությունը: Կպատճենահանվեն Կլեոպատրան, Ռամզես Փարավոնը, Նապոլեոնը... Ինչ վերաբերում է ինձ, ապա ես կարծում եմ, որ մի կյանքը լիապես բավական է թե վայելքի, թե տառապանքի և թե ստեղծումի համար...

Չարք - Լույս է տեսել Չեր «Չայ գաղափարաբանություն» աշխատությունը: Չետաքրքիր է՝ ինչ դրսևորումներ ունի ազգային գաղափարաբանությունը Արցախ-Ղարաբաղ պետության ստեղծման գործում

Ս. Սարինյան - Չայ գաղափարաբանությունը հայոց ազգային գաղափարաբանությունն է, որից բացառություն չի կարող կազմել նաև Արցախը: Այլ բան է ձևակերպման մի այլ տարբերակ՝ Արցախը հայ գաղափարաբանության ստեղծումի տեսակետից: Եթե ճշմարիտ է, որ ազգային գաղափարաբանությունն ազգի գոյաբանության և բնապատմական ինքնության փիլիսոփայական եզրերի ուղեգծումն է, նրա՝ որպես տիեզերական սուբյեկտի գիտակցումը՝ էթնոմարդաբանական, պատմատարածքային, սոցիալ-աշխարհաքաղաքական և հոգևոր- մշակութաբանական հատույթներում, ապա Արցախը իր պատմությամբ հենց այդ ճշմարտության հաստատումն է: Արցախի բնաշխարհը ազգայնացված է, բնությունը հանդես է գալիս որպես մշակույթ, նա շնչավորված է արցախյան բարբառով: Արցախցին բնիկ է, էթնիկական նրա տեսակը կազմավորվել է տիեզերական

արարչության հետ: Սրանք ձևավորել են արցախցու բնավորությունը, կենցաղը, սոցիալական նկարագիրը: Այս բնաշխարհն արտադրել է արցախյան մենթալիտետի ինտելեկտուալ հսկայական էներգիա: Այս մենթալիտետի բնական արտահայտությունն է Արցախի Չանրապետության ծնունդը: Բնապատմական ոգու այս մղումը եղել է Արցախի պատմության ձգտումը, որ Աղվանքի, Ղարաբաղի մելիքությունների և ինքնավարության հարստությունների փորձի վրա կազմավորել է Արցախի պետականության իդեալը:

Չարք - Չեր կարծիքով ո՞րն է հայոց պատմության կենսափիլիսոփայությունը

Ս. Սարինյան - Առաջին հարցի առիթով ես հիշատակեցի «ատոմիզմի» տեսությունը: Ասեմ, որ նմանատիպ մի տեսություն ամառ է նաև պատմության վերաբերյալ: Գտնում եմ, որ պատմության հետազոտող նեգատիվ է, որ մի ուսանելի բան չունի իր մեջ և անհրաժեշտ է ազատվել նրա ազդեցությունից: Պատմությունն այսպիսով դառնում է կաշկանդող ուժ, չարիք, և հետադարձ հայացքը պարզապես դառնում է անիմաստ: Նորից պիտի հուշեմ, որ խելամիտ չէ ինչ-ինչ հերոսական դրվագների կամ նահատակ հերոսների վկայակոչմամբ հերքել այդ տեսությունը, և պատմության հեքիաթը վերջաբանել երեք խնձորների ընծայաբերմամբ: Մի բան ակնհայտ է, որ մարդկությունը երբեք դասեր չի քաղում պատմության փորձից: Պատմության դասերը գրավիչ են ներկայանում դասագրքերում, իսկ իրականում գործում է անգիտակից շարժման տարերքը: Այլապես ինչ արդարացում ունեն պատմության ընթացքին ուղեկցող մշտական չարիքները, զոդգոթաները, համակենտրոնացման ճամբարները, պատերազմները, վանդալիզմի հասնող բնազդների արդարացումները, Սումգայիթը, 1915, 1937 թվականները և այլն, և այլն: Ուրեմն դեռ հարց է՝ ինչ եմ հուշում պատմության դասերը՝ բարի՞ք, թե չարիք:

Ահա թե ինչու առաջադրված հարցի առիթով ես պիտի ասեմ, որ մեր պատմությունը կարիք է զգում հերմենևտիկ հետազոտության, այսպես ասած բնագրային վերընթերցման, որը կարծում եմ, նրա էջերը կխմբագրի իռացիոնալ հայրենասիրության պաճուճանքներից:

Այս իմաստով, թող անակնկալ չթվա, եթե ասեն, որ Հայոց պատմությունն ամեն ինչ ունի, բացի կենսափիլիսոփայության ավետարանից: Պարզեմ միտքս: Եթե կենսափիլիսոփայության հիմքը տվյալ ազգ-էթնոսի գոյաբանության գիտակցական հավատագիրքն է, ապա մենք՝ հայերս, չենք ունեցել նման գիրք, այսինքն հայկականության մեր ավետարանը: Մենք չենք ունեցել ոչ Թալմանդ, կամ հրեականություն, ոչ Ջրադաշտ, կամ Ավեստա, ոչ Կոնֆուցիուս կամ դաոսականություն, ոչ Ինդուիզմ, կամ Վեդաներ: Այսպիսի գիրք մեզ համար եղավ Աստվածաշունչը, քրիստոնեական աշխարհի ընդհանուր գիրքը: Ու թեև հենց այս գրքի «ազգայնացումից» հետո տեղի ունեցավ մեր պատմության անկումը, այնուամենայնիվ քրիստոնեական կենսափիլիսոփայությունը դարձավ մեր քաղաքական և հոգևոր մաքառման գլխավոր հիմունքը:

Հետագայում, ազգի ձևավորման դարաշրջանում է, որ հայ գաղափարաբանությունը միացնում է պատմության ընդհատումները և ձևավորում Հայկականության փիլիսոփայությունը: Այստեղ է ահա, որ մեր ազգի բանահյուսական հիշողությունը հայտնագործեց հայոց կենսափիլիսոփայության հանրագիտարանը՝ «Սասնա ծռեր» էպոսը: Ու՞ր էր թե էպոսը գրված լիներ որպես Գիրք, որը կարծում եմ բոլորովին այլ իմաստ կտար մեր պատմության փիլիսոփայությանը: Այնինչ նա Գիրք դարձավ միայն 19-րդ դարավերջին:

Եվ սակայն հայը գոյատևել է: Հայտնվելով քաղաքակրթությունների ամենասուր կետում, նա մաքառել է, ստեղծել, կերտել իր պատմությունը, պատմության թատերաբեմի վրա խաղացել իր դերը, դրսևորել ֆիզիկական, հոգևոր և քաղաքացիական իր հարստությունը, պատմության համաշխարհային տարեգրության մեջ դրոշմել իր սուբյեկտը: Սա իրոք առեղծված է: «Հայ ժողովուրդը,- ասում է Բաֆֆու գաղափարատիպ հերոսը,- մի զարմանալի ժողովուրդ է, նրան սպանելը, եթե չասեն անհնարին, կարող եմ ասել, որ շատ դժվարին է: Նա այն բազմազլխյան առասպելական վիշապն է, որ կոչվում է Հիդրա, որի յուրաքանչյուր ջախջախված և կտրված գլխի տեղ բուսնում է մի նորը և ավելի գորավորը»:

Ըստ երևութին հարցի պատասխանը պետք է որոնել «էթնիկական ոգու», կամ այսպես ասած, ցեղային հատկանիշի մեջ, հանգամանք, որ խորապես առնչվում է բնության հետ: Այսինքն ժողովուրդ, որ նախաստեղծ է, կազմավորվել է արարչությանը տրված բնաշխարհում և իր հերթին կազմավորել բնաշխարհը, որը և կերտել է նրա բնավորությունը, սոցիալական կենցաղավարությունը, ֆիզիկական և հոգևոր խառնվածքը: Բնաշխարհը արդեն նրա կեցությունն է, նրա մշակույթը, նրա հիշողությունը, նրա կենսակերպը, որից չի կարող անջատվել: Սա է, որ մշտապես զգաստ է պահել ինունացիայի զգացողությունը, դիմադրականությունը, ցեղային ինքնության բնազդը:

Հարց - Գեղարվեստական մտքի ինչ խմորումներով է առանձնանում երկու հարյուրամյակների գրականությունը **Ս. Սարինյան** – Հարցը ենթակա է կոնկրետացման. ի՞նչ տեսանկյունից՝ համաշխարհային՞, զո՞նա՞լ, թե ազգային: Տարբերակումն անհրաժեշտ է գիտականորեն: Գոյություն չունի այսպես կոչված «համաշխարհային գեղարվեստական միտք» հասկացություն: Մեր բառապաշարում «համաշխարհային գրականություն» կապակցությունը նկատի ունի արևմտյան կամ եվրոպական գրականությունը, այսինքն բնորոշումը ելնում է զո՞նալ քաղաքակրթության կամ քրիստոնեական քաղաքակրթության ըմբռնումից: Բայց դա համաշխարհային չէ, քանզի բացառում է Արևելքը: Իսկ Արևելքը և Արևմուտքը միանգամայն տարբեր սուբստանցներ են, չհատվող, նույնիսկ հակոտնյա: Հոգևոր ինտեգրացիան գրեթե բացառվում է: Ուստի իրականը մնում է ազգային գեղարվեստական միտք հասկացությունը: Մենք ի սկզբանե եղել և մնում ենք արևմտյան կամ քրիստոնեական քաղաքակրթության զո՞նայում և մեր ազգային աշխարհայացքը այդ թվում նաև գեղարվեստական միտքը ընթացել է եվրոպական հայացքի օրենքներով ու օրինաչափություններով: Բայց ազգային ոճի և ազգային ավանդների հիմքի վրա: Այսինքն ստեղծել ենք մեր ազգային գեղարվեստական մտածողությունը՝ մեր ազգային կլասիցիզմը, մեր ազգային ռոմանտիզմը, մեր ազգային բանաստեղծությունը և այլն: Այս տրամազօի վրա երկու դարերի հայոց գրականու-

թյունը վերապրել է գեղագիտական հետաքրքիր անցումներ: Եվրոպական գրականության հերոսը անհատն է, կամ մասնավոր անձը: Այլ է հայ գրականության հերոսը: Ամբողջ 19-րդ դարի հայ գրականությունը գաղափարի և քարոզի գրականություն է: Նրա հերոսը սոցիալապես և ազգայնորեն դետերմինացված անհատն է, այսինքն հասարակաց անհատը: Այդպիսին է հայկական կլասիցիզմի հերոսը, այդպիսին է Աբովյանի «Վերջ Դայաստանին», այդպիսին են Պռոշյանի և Րաֆֆու հերոսները: 90-900-ական թվականներին էական փորձեր են կատարվում անհատի կամ մասնավոր անձի գեղարվեստական կերպավորման ուղղությամբ, բայց անհատի կապը ազգի ճակատագրից մնաց անառարկելի: Սոցիալիստական ֆորմացիայի տասնամյակներին գեղարվեստական միտքը պետական-կուսակցական պատվերով առավել ընդգծում տվեց գաղափարական հերոսի կուլտին: Այստեղ են չեն տեսնում վերելքների ու անկումների ինչ-որ անհամաչափություն: Դա բնականոն ընթացք է, և արտացոլում է մեր հասարակական զարգացման սոցիալական ու պատմական իրականությունը: Ֆորմացիայի անկումից հետո ասպարեզ եկած գրական սերունդը արդեն ազատագրված գաղափարական կաղապարներից, էական փորձեր է կատարում գոյապաշտական ու արդիապաշտ գեղագիտության յուրացման ուղղությամբ:

Հարց - Ինչպես եք մոտենում գրական սերնդափոխության խնդրին

Ս. Սարինյան - Սերնդափոխությունը բնական անհրաժեշտություն է և գրականությունը որպես ժամանակի ու տարածության մեջ գործող երևույթ, չի կարող բացառություն կազմել: Դա կյանքի և գրական շարժման դինամիկան է, առանց որի չկա զարգացում: Ամեն մի նոր սերունդ նախապես ելնում է նախորդի գեղարվեստական փորձից, ապա թոթափում ազդեցությունը, իրեն հաստատելու համար: Բացասման հոգեբանությունը անխուսափելի է, այսինքն տեղի է ունենում բացասման բացասում, որը ժխտելով հինը, դրան հակադրում է նորը: Ահա հոգեբանական այս կետում է արդի մեր գրական սերունդը: Ըստ էության

նա ասպարեզի վրա է շուրջ մեկ ու կես տասնամյակ: Ստեղծվել է հսկայական գեղարվեստական նյութ պոեզիայի, արձակի բնագավառում, որը սակայն չի համակարգվել տեսականորեն: Չի համակարգվել, որովհետև հապաղել է գրական քննադատությունը, իսկ առանց քննադատության գրականությունը համր է: Անշուշտ սերունդը բերում է նոր մտածողություն, կարծես կա գրական պրոցեսի անընդհատություն և այնուամենայնիվ ինքնազարգացման, ինքնաբացահայտման ընթացքը վերընթաց զարգացում չի ցուցադրում: Որ՞ն է պատճառը: Ինձ թվում է, պատճառը հայացքի անորոշությունն է, այսպես ասած սոցիալական ժամանակի անձևությունը: Ելման հոգեբանական պահը գիտակցվում է որոշակիորեն՝ սոցիալիստական համակարգի քննադատությունը: Այստեղ էլ գրեթե ավարտվում է գաղափարը, որ ուղղություն է տալիս ամեն մի գրականության: Իսկ թե ուր է տանում հնի փլուզումը՝ տակավին անորոշ է, կամ դեռևս չի դարձել սոցիալական կենցաղավարություն: Ազգային, սոցիալական, պետական կայացման իդեալները տակավին լինելիության ընթացքի մեջ են և չլուծված բարդությունների փակուղիներում: Մի ֆորմացիայից անցում է կատարվել դեպի մի այլ ֆորմացիա, կասկածի տակ առնելով սոցիալական, պատմական և այլ կատեգորիաների դասական պատկերացումները, այնպես որ նույնիսկ դժվար է գիտակցել թե ինչ հասարակական հարաբերությունների մեջ ենք հայտնվել: Ընդհանուր պատկերացումներով պատկանում ենք անցյալին, իսկ կեցության առօրյա հոգսերով դեգերում ենք անսովոր բարքերի կապանքներում: Ամեն ինչ, իսկ որ առավել վատթարն է, պրագմատիզմի մեջ սուղված հասարակությունը չունի տեսություն, փիլիսոփայություն, այսինքն ազգը կառավարվում է առանց գիտության: Ապասոցիալականանում է հասարակությունը, և պատմության թատերաբեմի վրա հայտնվում է քաղքենին: Մեր դարի միտքը սուղված է քաղքենիության աշխարհայեցության մեջ: Նա քաղաքականություն է անում, վարում է պետություն, ուղղություն է տալիս մտքերին և ստեղծում է ազգային մթնոլորտ, որովհետև ամենակա է, ամենուր: Քաղքենիության սոցիալական մակարդակը միջակության

կուլտոն է և այժմ մեր ամբողջ մտավոր մթնոլորտը՝ գիտությունը, գրականությունը, հրապարակախոսությունը մխրձված է միջակության ծանծրություն, ուր բառերը շատ են, իմաստները՝ ոչինչ:

Չարք - Ինչ զուգահեռի վրա եք դիտում անցած երկու հազարամյակներին բնորոշ էլեգիական շեշտերը

Ս. Սարինյան - Ինքնին հետաքրքրական է հարցադրման շարժառիթը, որ կարծես փոքր-ինչ դուրս է հարցերի ընդհանուր ոգուց: Գուցե հասկացության անմիջական ասոցիացիան, որ եղերերգության մեջ ընդգծում է պատմական անցումների ողբերգական շեշտերը: Այս երանգն իհարկե կա: Բայց իմ ընկալմամբ էլեգիան անեզր մի զգացողություն է, մարդկային հոգու ամենազեղեցիկ, խոհական ու փիլիսոփայական արտազեղումներից մեկը, որ հնչել է ամենավաղ ժամանակների բանաստեղծության մեջ և թարգմանել սիրո, կարոտի, թախծի ու վշտի տիեզերական հղումները: Այս իմաստով էլ էլեգիան եղել է մարդու մշտական ուղեկիցը: Բայց եթե այնուամենայնիվ փորձելու լինենք սահմանել էլեգիայի ժամանակը, ապա կարող ենք ասել, որ նա որպես մտայնություն յուրահատուկ է եղել պատմական ֆորմացիաների անջատման հոգեբանությանը, երբ անողոք ժամանակը անդարձության մեջ է սուզում «հին բարի» անցիալի ավանդակեցության հուշերը: «Դոն Կիխոտոն», օրինակ, մի անհատակ էլեգիա է ասպետական միջնադարի փլուզման պատրանքներում: Էլեգիական տրամադրությունների արթնացման հոգեբանական վիճակի զգայուն պահերից է երկու դարերի սահմանագիծը.

*Ինչպես երկու ահեղ սարեր՝
Պալոսում են մեզ երկու դարեր-
Մեկի ետև հեքիաթ հին-հին,
Մյուսի ետև լուռ ու մթին,
Եվ մենք նրանց նեղ արանքում
լաց ենք լինում, սիրում, խնդում...
Ավաղ կանցնեն սեր, խիճոլ ու լաց,
Եվ խղճալի անյուն կտրած,
Մեզ կփակեն երկու դարեր,
Ինչպես երկու ահեղ սարեր:*

(Հ. Թումանյան, «Դարավերջի ժամին»)

Չարք – Չեր երևույթը արցախյան գոյաբանության տեսակետից. մանկության արահետների հուշը

Ս. Սարինյան - Այդ գոյաբանությունից դուրս ես ինձ չեմ էլ պատկերացնում: Այսինքն ես իմ էության մեջ չեմ կարող անջատել մի որևէ արժեք, որի սկիզբը կապված չլինի Արցախի հետ: Չէ՞ որ այստեղ է բաղադրվել իմ հողեղեն-կենսաբանական և հոգևոր-զգացական ինքնությունը: Այստեղ եմ ես ճանաչել աշխարհը, չափել աստղերի հեռավորությունը, ժամանակի ու տարածության անսահմանությունը: Այստեղ եմ արթնացել իմ զգացողությունները չարի, բարու, գեղեցիկի ու տգեղի համդեպ: Վերջապես այստեղ եմ ես ներզգացել բնության տարերքների վեհությունը՝ որոտը, կայծակը, արշալույսների ծագումն ու վերջալույսների թախիծը, ունկնդիր եղել անտառների ու անդնդախոր ձորերի կախարդական հեքիաթին: Արցախը ինձ համար եղել է բանականության սֆերա (նոոսֆերա), իմ ինքնությունն ու ամբողջությունը պահպանող կենսասֆերա:

Իմ մանկության արահետները... Ի՞նչը կարող է փոխարինել երազ օրերի հուշիկներին, որոնք տասնամյակների հեռավորությունից անջատման թախիծ են հղում և անդարձության ափսոսանքը:

Չարք – Կյանքը արդյո՞ք անընդհատ վերադարձ է, թե ընթացքը պայմանավորում է հավերժական հեռացումի առասպելը

Ս. Սարինյան – Նախ վարկածների մասին: Որպես թե, երբ տիեզերքն ավարտի իր շրջանը, տեղի է ունենալու հակադարձ շարժումը, հակապատմությունը և տիեզերքը կծկվելով-կծկվելով վերստին վերադառնալու է իր նախնական վիճակին: Ահա այդ ընթացքում տառաջհորեն կրկնվելու են բոլոր այն ձևերը, որոնց ստեղծագործել է տիեզերքի պատմությունը:

Ապա նաև Ահեղ Դատաստանի հարությունը Աստծո գալստյան հետ: Անդրշիրիմյան աշխարհից հառնելու են երկրի պատմության բոլոր անցած դարերի ոգիները:

Իմ կարծիքով հավերժական վերադարձ հասկացությունը իմաստ ունի իբրև մետաֆիզիկական ըմբռնում, որ այլաբանորեն գործածվում է փիլիսոփայության բառապաշա-

րում: Ինչպես ասենք «բացարձակ ոգու» հեզեյան տեսությունը, ըստ որի իդեան, որ սկզբնական է, բացասվել է նյութական աշխարհով և բնության ու պատմության մեջ վերստին վերադարձել ինքն իրեն:

Հավերժական վերադարձ հասկացությունը իմ ընկալմամբ միֆոլոգիա է և ոչ գիտություն: Նա արտահայտում է վաղ մտածողության պատկերացումներն աշխարհի մասին, թե աշխարհը կրկնություն է, ամեն ինչ վերադառնում է ինքն իրեն՝ գիշերն ու ցերեկը, լուսնի փոխակերպությունը, տարվա եղանակները, ծնունդն ու մահը և այլն, և այլն:

Իսկ գիտականորեն ավելի քան ստույգ է՝ ի՞նչ վերադարձ, ո՞վ է շոշափել վերադարձի իրական գոյությունը: Իսկ որ անդարձությունը, անվերջ հեռացումը, նյութի փոշիացումը, մահը վախճանականի ճշմարտությունն են հաստատում, փաստ է: Այնպես որ չարժե միտքն զբաղեցնել ապարդյուն հարցականներով:

Հարց – Տարեմուտի Ձեր խոսքը արցախցիներին

Ս. Սարինյան – Շնորհավորանքի իմ մաղթանքների հետ արցախցիներին ցանկանում եմ երեք խնդիրների լուծում 1.Արցախի Հանրապետության միջազգային ճանաչում, 2. Տարագիր արցախցիների վերադարձ, 3. Արցախցու ցեղային-տոհմիկ տեսակի պահպանում:

1999

ԼՈՒՍԱՆՅԱՆՇՈՒՄ ԵԼԵՆԱ ԱԼԵՔՍԱՆՅԱՆԻ «ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԸ ԵՎ ՌՈՒՄ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԸ» ԳՐՔԻՆ

Երբ 50-ական թվականների կեսերին խորհրդային գրականագիտությունը առաջադրեց մեթոդոլոգիական վերակառուցման խնդիրը, նույն այդ ժամանակ որոշակի դրվեց նաև հետազոտության կոնկրետ պատմական և տիպոլոգիական եղանակների տարբերակման հարցը, հատկացնելով դրանց գրական երևույթների վերլուծության ուրույն ոլորտներ: Որոշ անվանի գրականագետներ կռահում էին տիպաբանական վերլուծության ինչ-որ անխուսափելի թուլությունները և մերժում էին նրա՝ որպես հետազոտության եղանակի արգասավորությունը: Տասնամյակների փորձը իհարկե չհաստատեց այդ կասկածները և տիպաբանական վերլուծությունը դարձավ գրականագիտության գլխավոր ուղղություններից մեկը: Ես ականա վերհիշեցի այդ վեճը Ե. Ալեքսանյանի «Հայկական ռեալիզմը և ռուս գրականության փորձը» աշխատության առիթով, ուր ականհայտն են ինչպես վերլուծության նույն եղանակի առավելությունները, նույնպես և թերությունները:

Գրականագետը իր տեսադաշտի մեջ է առնում հայ ռեալիզմի ամբողջ պատմությունն, ընդհուպ մինչև Չարենց, Բակունց, Դեմիրճյան և փորձում վերլուծել գրականության գլխավոր ուղղություններից մեկի՝ ռեալիզմի տիպաբանությունը՝ ռուսական ռեալիզմի ազդեցության ոլորտում: Գրականագետը իհարկե գիտակ է հարցի տեսական դրվածքին և այն հետևությանը որ տապաբանական հետազոտությունը տեսական մտքի արդյունք է, և որ այժմ արդեն չի կարելի կաղապարվել գրականության զուտ ազգային-իմանենտ հարցադրումների շրջանակում և յուրաքանչյուր ազգային գրականության արժեքայնությունը քննելի է համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման համաբնագրում. «Изучение армяно-русских литературных связей,- сбхЩ і ІЙ» ավելի է ԵՅ,- вступает в новую фазу- углубленного аналитического и синтетического исследование армянского лите-

ратурного процесса в его соотношении с русским по важным, узловым моментам выявления родственных художественных структур, близости литературных систем, что безусловно поможет углублению многогранного представления об армянском художественном мире во всей его неповторимости и вместе общности с мировым художественным процессом»:

«Հայկական ռեալիզմը և ռուս գրականության փորձը» աշխատությունը գրական կապերի ուսումնասիրության այդ «նոր էտապի» նշանավորումն է: Այստեղ հատկապես ընդգծում ունեն «ռեալիզմի Գոգոլյան դպրոցը և Չեխովի գեղարվեստական սիստեմի» ավանդները, որոնք պարբերացվում են տիպաբանական ուրույն զուգորդումներով՝ Գոգոլ-Օստրովսկի-Սունդուկյան, Մոլիեր-Պարոնյան-Սունդուկյան, Գոգոլ-Չարենց-Բակունց-Դեմիրճյան, Մոպսսան-Ջոիրապ, Չեխով-Նար-Դոս-Ջորյան, Իբսեն-Շանթ-Շիրվանզադե և այլն: Հարցադրումների այդ շրջանակում գրականագետն է հայտ է բերում նյութի ընդգրկման ու տեսական համակարգման գիտական սկզբունք և վերլուծականներում ուրվագծում ուշագրավ դիտարկումներ հայ ռեալիզմի գեղարվեստական համակարգում: Պետք է միայն պատկերացնել, թե գեղարվեստական փորձի ինչպիսի մասշտաբ, հարցադրումների տեսական ու պատմական ինչպիսի շրջանակներ է ենթադրում առաջադրված պրոբլեմի լուսաբանությունը:

Ինչպես նշեցի, գրքի հեղինակը առանձնացնում է ռուսական ռեալիզմի երկու խոշոր դեմքերի՝ Գոգոլին և Չեխովին և, նրանց ստեղծագործության հետ ունեցած առնչություններում դիտարկում հայկական ռեալիզմի գեղարվեստական որոնումները՝ նախընտրելով հայ գրողներին՝ Սունդուկյան, Պատկանյան, Պարոնյան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Թումանյան, Չարենց, Բակունց, Դեմիրճյան, Ջորյան, մի քիչ էլ Իսահակյան, Ջոիրապ, Երուխան, Շանթ և այլն: Հարց է ծագում՝ հնարավոր է ընդհանուր հարցադրման այդպիսի առանձնացում: Ես կարծում եմ, որ միանգամայն հնարավոր է: Դրա համար կա և բավականաչափ նյութ, և տեսական ընդհանրացումների հնարավորություն: Սակայն

դա որոշ իմաստով սահմանափակում է թեմայի տեսական ու պատմական պարագծերը, այսինքն «Գոգոլի և Չեխովի ավանդները հայկական ռեալիզմում» և ոչ թե «հայկական ռեալիզմը և ռուս գրականության փորձը»: «Собственно,- գրում է Ալեքսանյանը,- в этом и заключается оптимальная задача исследования- рассмотрение проблем армянского реализма в соотношении, взаимосхождении и расхождении, в типологических связях с русским и, где это необходимо, европейским литературным процессом с целью выявления литературно-эстетических общностей, осмысления национального художественного процесса как динамической системы, самобытного звена мирового художественного развития»: Բարդ հարցադրումներ են, որոնք միայն մասնակիորեն կարող են համատեղվել աշխատության հետազոտական արդյունքներին և հեղինակն ակնհայտորեն վերլուծության իր կոնկրետ իրացումներին ավելի լայն ու համապարփակ իմաստ է տալիս, քան դրանք իրոք կան: Այլ կերպ չի կարելի ընկալել նրա պնդումը, թե «Задачей настоящей работы было исследование ведущих закономерностей развития армянского критического реализма (а также его традиции в социалистическом реализме), как они прослеживаются в соотношении со школой русского реализма, в частности с художественными системами Гоголя и Чехова, писателей, избирательно близких армянской духовной жизни и эстетическому сознанию»:

Նախ սա ի՞նչ հապճեպ ենթադրություն է, թե հատկապես Գոգոլն ու Չեխովն են ավելի հարազատ հայ հոգևոր կյանքին ու գեղագիտական ըմբռնումներին: Իսկ ինչո՞ւ օրինակ, ոչ Պուշկինն ու Տոլստոյը: Բայց դա իր հերթին: Գրականագետը փորձում է հայ ռեալիզմի տիպաբանությունն ու զարգացման գլխավոր օրինաչափությունները բնութագրել Գոգոլի ու Չեխովի գեղարվեստական սիստեմների համեմատական քննությամբ, բայց չէ՞ որ այդ ռեալիզմի համակարգում ոչ պակաս ընդհանրություններ են հայտնաբերում նաև Պուշկինի, Նեկրասովի, Գոնչարովի, Դոստոևսկու, Տուրգենևի, Տոլստոյի, Ուսպենսկու, Գորկու «գեղարվեստական սիստեմները»: Այս դեպքում արդեն հատաքրքիր է իմանալ,

թե ինչպիսի՞ գլխավոր օրինաչափություններ կհայտնաբերի հայկական ռեալիզմը գեղարվեստական այդ սիստեմների հարաբերակցության մեջ: Ուրեմն կա մի ինչ-որ սխալ հենց գրականագետի հետազոտության մեկնակետում: Նա ելնում է ոչ թե հիմքից, այսինքն հայական ռեալիզմի տիպաբանական ինքնության փաստից, այլ այդ տիպաբանության բնույթը փորձում է որոշել մասնավոր իրողությունների ոլորտում, հանգամանք, որ ինքնին կասկածելի, թերի, անստույգ է դարձնում նրա ընդհանրացումների իմաստը: Ես համամիտ եմ այն մեկնակետին, թե գեղարվեստական զարգացումը համաշխարհային պրոցես է և որ ազգային գրականությունների զարգացումը աներևակայելի է առանց համաշխարհային գեղարվեստական փորձի յուրացման: Համամիտ եմ նաև այն դրույթին, թե համաշխարհային այդ պրոցեսի մեջ յուրաքանչյուր ազգ ստեղծում է գեղարվեստական մտածողության իր տիպը: Բայց հետազոտողի համար անհրաժեշտ է գտնել հենց մտածողության այդ տիպի էությունական սկիզբը, այսինքն, կոնկրետ դեպքում որոշարկել հայկական ռեալիզմի տիպը, հետո միայն համադրել այն համաշխարհային գեղարվեստական փորձի հետ: Իսկ այդ տիպը կարելի է հայտնաբերել ազգային մշակույթի, նրա գեղարվեստական մտածողության նստվածքների, կոնկրետպատմական հանգամանքների, ազգային կերտվածքի, հոգեբանության, բարքերի, ըմբռնումների, աշխարհընկալման բարդ համակարգում: Իսկ դրա համար երևի պետք էր ունենալ հետազոտական ավելի մեծ փորձ և ազգային-մշակույթի ավելի հիմնավոր իմացություն: Ուրեմն իմաստ չունի դուրս գալ կոնկրետ հարցադրման շրջանակներից (Գոգոլի և Չեխովի) և ինչ որ «անհրաժեշտության բերումով» աշխատության կառուցվածքի մեջ խցկել մի կտոր Մոլիեր, մի պատառ Մոպասան, մի փշուր Իբսեն, մի բուռ Հաուպտման և պատրանք ստեղծել, թե հայ ռեալիզմի տիպաբանությունը քննության է դրվում ռուսականից բացի նաև համաշխարհային գրականության զուգահեռներում: Շճարիտն ասած, ես փոքր-ինչ այլ կերպ եմ պատկերացնում տիպաբանական հետազոտության բնույթը, քան այն ընդհանրությունը, որ գրականագետը հայտնաբերում է Գոգոլի, Չեխովի և հայ

ռեալիստների երկերում: Գուցե դրանք կարող են հանդես գալ որպես տիպաբանական ընդհանրության բացահայտող լրացուցիչ փաստարկներ, բայց այս դեպքում արդեն նման դիտակետը նշանակություն է վերագրում արտաքին, երբեմն նաև պատահական նմանություններին, առկախ թողնելով գրական երևույթների ռճական-փիլիսոփայական հմակարգի բացահայտումը: Այսպես, ընդգրկելով հայ ռեալիզմի պատմական ուղին, Ալեքսանյանն ըստ էության գիտականորեն չի բացահայտում գեղարվեստական մեթոդի զարգացման էտապների տիպաբանական յուրահատկությունը: Սկսած 50-60-ական թվականներից մինչև 900-ական թվականները, նա հայ ռեալիզմը դիտում է միայն որպես քննադատական ռեալիզմի անընդմեջ ընթացք, չփորձելով տարբերակել նրա ներքին գեղարվեստական համակարգի էական փոփոխությունները: Նա չի տարբերակում լուսավորական ռեալիզմի էտապը 50-60-70-ական թվականներին և, օրինակ, Սունդուկյանի ռեալիզմը անվերապահորեն հատկացնում է քննադատական ռեալիզմին, սրան վերագրելով այդ մեթոդի գեղարվեստական բոլոր հատկանիշները: Որ Սունդուկյանի ստեղծագործությունը աղերսներ ունի քննադատական ռեալիզմին յուրահատուկ մի որոշ կրիտիցիզմ, անժխտելի է, բայց որ նրա արվեստի տիպը կարելի է բնութագրել միայն լուսավորական ռեալիզմի գեղարվեստական չափանիշներով, հանգամանք, որ արդեն ընդունվել է արդի գրականագիտության մեջ, տարակույս չի հարուցում: Եվ այս իմաստով նրա ռեալիզմը որակապես տարբերվում է Շիրվանզադեի ռեալիզմից: Սունդուկյանի տիպերի սոցիալ-հոգեբանությունը արտացոլում է նրանց դասային էությունն իբրև բնական տրվածք, նրանց անհատական էությունը, միաժամանակ նրանց դասային էությունն է: Ահա թե ինչու նրա դրամաների սյուժեները, նրա տիպերը գրեթե նույնական են, մեկը մյուսի տարբերակը: Ահա թե ինչու Սունդուկյանի տիպերը չունեն իրենց կենսագրությունը, հոգեբանական զարգացման իրենց ներքին ազդակները և շարժվում են նախապես տրված բարոյական կամ հոգեբանական գոյությամբ: Կյանքը դիտելով անցման մի շրջանում, երբ անհետանում են դարերով հաստատված

բարքերն ու ըմբռնումները, երբ հինը կործանվում էր իր հետ տանելով «ազնիվ խոսքի», «խղճի», հարևանության, ընկերության, պատվասիրության ավանդական արժեքները, լուսավորիչ Սուևդուկյանը փորձում էր կանխել այդ անկումը՝ առաջադրելով բարոյական կատարելագործման իր գաղափարը՝ սրտի, խղճի, մարդկայնության իղեալով: Եվ այս հանգամանքներում, կատարվող հեղաբեկումների պատճառին ու հետևանքին անգիտակ մարդիկ, անգամ հայ բուրժուան, որին գրականագետը որակում է գիշատիչ, միտրոեղ, էգոիստ, զոփող, վերապրում են բարքերի հեղաբեկման էլեգիական անդարձությունը: Այստեղ է Սուևդուկյանի ռեալիզմի սոցիալ-հոգեբանական նախահիմքը, հատկանիշ, որին նա հավատարիմ մնաց իր ամբողջ ստեղծագործության կյանքում:

Փաստերի արտաքին նմանության սկզբունքին պետք է վերագրել նաև Պատկանյանի արձակի տիպաբանական քննությունը: Ինչպես երևում է դա պատահական չէ, քանի որ ըստ գրականագետի այնտեղ, ուր կա փաստի ճշտություն և քննադատական վերաբերմունք, կա նաև իրականության ռեալիստական պատկերում: Եվ, առհասարակ, հեղինակը ռեալիզմի գեղարվեստական տիպը բացառապես որոնում է կրիտիցիզմի մեջ, ոչ մի հաստատող բան չորոնելով այնտեղ և դրանով իսկ նեղացնում գեղարվեստական մեթոդի պատմական ու փիլիսոփայական ընդգրկումը: Ահա թե ինչու նրան առհասարակ չի զբաղեցնում այս կամ այն գրողի գեղագիտական իղեալը, միայն այդ գրողին յուրահատուկ աշխարհընկալման մեկնակետը, և ամենուրեք բուլորին մկրտում է դեմոկրատիզմի, հումանիզմի, ժողովրդայնության ընդհանուր պիտակներով: Հստակ չպատկերացնելով Պատկանյանի ստեղծագործության էսթետիկական համակարգը, նրա աշխարհայացքային-փիլիսոփայական սկզբունքը և անգամ մի կողմ թողնելով նրա վեպերն ու վիպակները, Ալեքսանյանը առանձնացնում է բարբառագիր պատկերները և այն հարմարեցնում քննադատական ռեալիզմի չափանիշներին, բացառելով այն ճշմարտությունը, որ անկախ կյանքի փաստերի հավաստիությունից, անկախ երգիծական-քննադատական պաթոսից, դրանք չեն

խախտում պատկանյանական արվեստի ռոմանտիկական տիպը, մի խոսքով, ռոմանտիկական իրոնիան շփոթում է ռեալիստական վերլուծության հետ: Այստեղ արդեն Ալեքսանյանը երկրորդ անճշտությունն է թույլ տալիս Պատկանյանի «ռեալիզմում» նշմարելով «փոքր մարդու» պրոբլեմը, նկատի առնելով «Չախու» պատմվածքի հերոսին, այնինչ Մարտիրոսը բնավ էլ «փոքր մարդ չէ», այդ կատեգորիայի սոցիալական ըմբռնմամբ, այնպես ինչպես փոքր մարդիկ չեն թուևանյանի Գիքորը, «Մերոնք» շարքի հերոսները՝ Նետոն, քեռի Խեչանը, Գաբո բիձան և ուրիշները:

Հայ ռեալիզմի պատմության ուրվագծերում թուևանյանը հիշատակվում է «Գիքորը» և «Քաջ Նազարը» արձակ էջերով և դարձյալ ընդհանուր բնութագրություններից դժվար է որոնել թուևանյանական ռեալիզմի տիպը: Բնութագրումը գիտական սահմանում է և պետք է ունենա իր կոնկրետ իմաստն ու պատմականությունը: Ինչո՞վ է ստույգ այն բնութագրումները, թե «до §Гикора: Туманяна армянская литература не знала подобного, пронзительно-острого гуманистического пафоса», կամ «в «Гикоре: Туманян достиг глубин психологизма» և կամ ի տարբերություն հայկական ժողովրդական հեքիաթի, «Քաջ Նազարում» «Туманян сатирически проясняет поляризацию образа»: Նախ կարիք չկար «Գիքորը» արժեքավորելու համար թերագնահատել նախորդ շրջանի հայ գրականության հումանիստական պաթոսը՝ Նարեկացուց մինչև Աբովյանն ու հետնորդները և ապա՝ պսիխոլոգիզմը առհասարակ յուրահատուկ չէ թուևանյանի արվեստին, վերջապես Քաջ Նազարը բնավ էլ ենթարկված չէ կերպարի սատիրական բևեռացման սկզբունքին:

Սուևդուկյանին վերաբերող հատվածում գրականագետը ուղղակի զարմացնում է սահմանում-կադապարների հայտնագործությամբ, որից ըստ էության արտածվում են առհասարակ հայ ռեալիզմի պատմության գեղարվեստական արժեքները: Եվ իրոք, ինչ ասես, որ չկա Սուևդուկյանի արվեստում. բուրժուական տիպերի մերկացո՞ւմ՝ կա, հայրերի ու որդիների պայքա՞ր՝ կա, անհատի պրոբլեմ՞՝ կա, «փոքր մարդու» պրոբլեմ՞՝ կա, սոցիալական անհավասար

րության քննադատություն՝ կա, կնոջ ստրկական վիճակի պատկերում՝ կա, տիպերի բևեռացում՝ կա, պսիխոլոգիզմ՝ կա և այլն, և այլն: Մի խոսքով գրականության համար անհրաժեշտ ամեն բան կա: Հարց է ծագում՝ իսկ ի՞նչ է մնում հետագա հայ ռեալիստներին: Ըստ էության ոչինչ, միայն թե, հետագա այդ ռեալիստները Սունդուկյանի արծածած խնդիրները վերածարծում են «в новых условиях»: Եվ քիչ չեն դեպքերը, երբ գրականագետը հայ ռեալիզմի զարգացումը ուղղակիորեն ենթարկում է Սունդուկյանի ավանդների վերակրկնությանը: Նման օրինակը մի արհեստական կապ է, օրինակ, երգիծանքի, որպես գեղարվեստական միջոցի վերագրումը Շիրվանզադեի ռեալիզմի տիպաբանությանը: Բայց չէ՞ որ «Վարդան Աիրունյանը» երգիծական վիպակ չէ, չէ՞ որ առհասարակ Շիրվանզադեի ռեալիզմին յուրահատուկ չէ երգիծական ոճը: Մինչդեռ ավելի հետաքրքրական կլինեք բացահայտել այն տարբերությունները, որոնք յուրահատուկ են Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի սոցիալական տիպերին: Բանն այն է, որ լուսավորիչ Սունդուկյանի բուրժուա հերոսները միայն տրոհում են կյանքը, այնինչ Շիրվանզադեի հերոսները ստեղծում են: Հայր և որդի Ալիմյանները, Բագրատը, Յորդա Խաչին, Դիմաքսյանը ոչ Ջիմզիմով են ոչ Ջամբախով և ոչ էլ Փարսիդ: Նրանք ստեղծողներ են, ստեղծում են իրենց հասարակական կազմակերպությունը: Այստեղ է երկու դասականների ռեալիզմի տիպաբանական յուրահատկությունը՝ Շիրվանզադեի արվեստում հայտնաբերելով սոցիալական իստորիզմ, որպիսին յուրահատուկ չէ Սունդուկյանին, Շիրվանզադեի ռեալիզմը տալիս է հասարակության կառուցվածքի սոցիալ-հոգեբանական վերլուծություն, որպիսին յուրահատուկ չէ Սունդուկյանի ռեալիզմին:

Չի կարելի չնկատել նաև տիպաբանական վերլուծության ոչ ճշգրիտ կիրառումը Նար-Դոսի ռեալիզմի առանձնահատկությունների բացահայտման խնդրում: «Կասկած չկա,- խոստովանել է Նար-Դոսը,- որ ես շատ բանով պարտական եմ ռուս գրականությանը, առանձնապես նրա պատմողական ճյուղին... Ինձ վրա ամենից ավելի ուժեղ ազդեցություն են ունեցել չորս գրող՝ Տուրգենևը (որին ես

աստվածացնում եմ), Գոնչարովը, Տոլստոյը, և Դոստոևսկին, նրանց ստեղծագործությունները դեռևս պատանի հասակում ես կարդացի, այսպես ասած, մի շնչով... Ռուս նորագույն գրողներից ես շատ եմ սիրում Չեխովին, որի ամեն մի ամենափոքր գործն անգամ, իմ կարծիքով, բազմահատոր վեպ արժե»: Ասված է պարզ ու հստակ, և տեսնում եք, թե ինչ բարդության առաջ է դնում գրողը հետազոտողին, իր ստեղծագործության տիպաբանությունը որոշելու հարցում: Ալեքսանյանը նորից յուրովի է լուծում բարդությունը: Նա անտեսում է առաջին չորս գրողների անունները, անտեսում է Տուրգենևին, որին Նար-Դոսն աստվածացնում է, վկայակոչում միայն Չեխովին տրված բնութագրումը և առանց կասկածելու հետևություն քաղում, թե «Нар-Досупсихологу близки не Толстой и не столько Достоевский с их погружением в глубины человеческой души через внутренний монолог, подключения потока сознания, а внешне, опосредствованные формы психологизма, которые так блестяще были разработаны Чеховым»: Այա նաև «По мировосприятию, эстетической концепции, лейт-теме в литературе, некоторым особенностям стиливой манеры Чехов был особенно близок Нар-Досу»:

Բայց Նար-Դոսի ստեղծագործության գիտակը չի կարող չնկատել, որ հայ գրողի ռեալիզմը իր առանձնահատկություններով տիպաբանական ընդհանրություն է ցուցաբերում ամենից առաջ Տուրգենևի ռեալիզմի հետ, որ Գոնչարովը, Տոլստոյն ու Դոստոևսկին որոշակի նստվածքներ են թողել Նար-Դոսի հոգեբանական ռեալիզմի սիստեմում: Բոլորովին միտում չունեն անտեսելու Չեխովին, և գրականագետը կարող է արդարանալ, թե ինքը տվյալ դեպքում հետամուտ է եղել Չեխովի ավանդների բացահայտմանը: Բայց այդ դեպքում ինչո՞ւ է նա մասնավոր խնդիրը դարձնում ընդհանուր չափանիշ: Սկզբունքը շարժող ուժ ունի, որ այս պարագայում ուրույն համակարգ է պարտադրում Նար-Դոսի ստեղծագործությանը: Շրջանցելով «Սպանված աղավնի» վիպակը, գրականագետը քննության առարկա է դարձնում նույն վիպակի դրամատիկական տարբերակը, որպեսզի՝ նախ Նար-Դոսին տեղ հատկացնի հայ հոգեբա-

նական դրամայի պատմության մեջ, որն ինքնին մտացածին փաստ է, և ապա, որպեսզի գտնի նրա տիպաբանական աղբյուրները Չեխովի «Չայկա» դրամայի հետ: Այստեղից արդեն բնական է, որ պիտի հետևեին Նար-Ռոսի ստեղծագործության սխալ և սկզբունքորեն սխալ բնորոշումները: «Нар-Дос отразил в своем творчестве кризис буржуазной семьи:», միանգամայն սխալ վերագրում, որ որևէ առնչություն չունի ընտանիքի ու բարոյականության նարդոսյան էթիկայի հետ: «И суть эстетической программы писателя, - գրում է Ալեքսանյանը, - в защите человека и человечности от разрушающей тлетворной власти современных ему жизненных устоев, от «омута безнравственности» буржуазного общества, его социальных законов и морали.

Эта эстетическая платформа объединяет Ширванзаде с Нар-Досом. Психологическая драма Ширванзаде и Нар-Доса ставит те же проблемы, деградации человеческих отношений, чудовищной переоценки, которой подвергаются в буржуазном обществе эстетические и нравственные нормы»:

Ասված է գեղեցիկ, փոքր ինչ պաթետիկ, բայց էպես պաճուճված անբացտրելի անգիտությամբ, քանզի Շիրվանզադեն ու Նար-Ռոսը, երկու այդ խոշոր ռեալիստները, ոչ միայն չեն համատեղվել միևնույն «էթետիկական պլատֆորմի» մեջ, այլև ունեցել են բոլորովին տարբեր «էթետիկական պլատֆորմներ», որը հենց պետք է ելակետ լիներ նրանց ռեալիզմի տիպաբանությանը որոշարկելու հարցում:

19-րդ դարի 70-80-ական թվականների հայ հասարակական միտքը առաջադրեց ազգի գոյության հիմքի երկու ըմբռնում: Պահպանողականները ազգի գոյության հիմքը համարում էին «բարոյական հարստությունը», ազատամտականները դրան հակադրում էին «նյութական հարստության» տեսակետը: Սա որոշակի ուղղություն տվեց գրականության էթիկական ընտրությանը մասնավորապես ընտանիքի և բարոյականության հարցում: Նար-Ռոսը «բարոյական հարստության» կողմնակից էր, Շիրվանզադեն՝ նյութական, հանգամանք, որ զատորոշում էր նրանց «էթետի-

կական պլատֆորմը», Նար-Ռոսի ռացիոնալիստական էթիկական հակադրելով Շիրվանզադեի սոցիալ-պոզիտիվիզմին: Չետևելով, ըստ որում ուղղակիորեն հետևելով Կանտի էթիկային, հատկապես «պարտականության» օրենքի տեսությանը, Նար-Ռոսը (ինչպես և Մուրացանը) դեռևս 80-ական թվականների վեպերում ու վիպակներում արծարծում էր ընտանիքի պրոբլեմը, ըստ ազգային ավանդակեցության անխախտ օրենքի, ուր բնության և բարոյականության պայքարը լուծվում է բարոյականության հաղթանակով: Հանգույցների մման լուծումը հակադիր դրվածք ունի Շիրվանզադեի «էթետիկական պլատֆորմում»: Չնկատել այս իրողությունը, արդեն «не куда»:

Դժբախտաբար մման անստույգ բնորոշումները, առկախ թողնված փակագծերը շատ են աշխատության էջերում: Իսկ ահա այս մեկը իրոք որ արտառոց է՝ Շանթի «Հին աստվածներ» դրաման վերլուծել Հաուպտմանի կամ Մետերլինկի ստեղծագործության տիպաբանական ընդհանրության մեջ և քմահաճորեն գրել, թե «Мы не будем оставливаться на других драмах Шанта, ибо их национально-патриотическая тематика весьма традиционное построение, не дают столь благодатного материала для сравнительного исследования»:

Ներողամտորեն շրջանցում են գնահատական տալուց, այլ միայն հուշել գրականագետին, որ Շանթի դրամաները պատմա-փիլիսոփայական են, բայց ոչ պատմա-հայրենասիրական և իրենց գեղարվեստական կառուցվածքով որևէ նմանություն չունեն 19-րդ դարի հայ պատմա-հայրենասիրական դրամայի հետ, իսկ որպես գրական-գեղարվեստական փորձ հայ գրականության պատմության անկրկնելի էջերից են և ի դեպ բացառիկ հենց համշխարհային գրականության հետ համեմատական-տիպաբանական վերլուծության տեսակետից:

Այսքանը միայն որպես լուսանցանշում:

Ասում են, երբ մարդ անցնում է 60-ի սահմանը, մի անբացատրելի հոգեբանական հակասություն է արթնանում իր և իր կենսագրության միջև: Եվ նրա մեջ ցանկություն է առաջանում անջատվել իր կենսագրության հետապնդող հալածանքից: Երևի հենց այս հիմքի վրա է ձևավորվել այսպես կոչված ատոմիստական տեսությունը, ըստ որի անհատը հարաբերում է հասարակությանը ճիշտ այնպես, ինչպես ատոմը՝ նյութին, և քանի որ ատոմը չունի պատմություն ու կենսագրություն, ուստի իռացիոնալ է նաև մարդու կենսագրությունը: Չդատենք՝ վարկած է սա, թե գիտություն, կամ գուցե մաքուր բնագանցական վերացարկում, բայց անքննելի է մի ճշմարտություն, որ մարդու կենսագրության մեջ կա մի շրջան, որը բացարձակ է և անտրոհելի՝ մանկության և պատանեկության ժամանակը: Եվ երբ տարիների բարձունքից ետադարձ հայացքով նայում են իմ անցյալին, ինձ թվում է, որ իմ ապրած կյանքը մանկության իմ երազների շարունակությունն է, և այն ամենը, ինչ ստեղծել են ես, սոսկ իրագործումն են մանկության իմ երազների միֆոլոգիական տեսիլների, որոնք մի գերբնական աշխարհի էին կառուցում իմ Պապունց Նանիի զարմանահարաշեքիաթներում:

Այստեղ, Արցախում է բաղադրվել իմ հողեղեն շինվածքը, այստեղ են ընթերցել տիեզերքը, չափել աստղերի հեռավորությունը, այստեղ են կազմավորվել իմ պատկերացումները բնության տարերքների մասին՝ թռիչքի ու անկման տևողությունը, լեռների բարձրությունը ու հորիզոնների երկարությունը, վերջապես այստեղ է, որ անտառների հեքիաթն ու ձորերի խորհրդավորությունը իմ հոգու բռնկումները ներդաշնակել են տիեզերական հնչյունների թախծոտ մեղեդիներին: Ահա այս մտապատկերներն են, որ հետագայում մի վերին միացնող ոգու թելադրանքով դարձել են գաղափարներ, աշխարհայացք և փիլիսոփայություն: Բայց կայացման ընթացքը տառապանքի իսկական ուղի էր, քանզի, ինչպես ասում է փիլիսոփան, եթե երջանկության պահը

հայտնության վայրկյանի մեջ է, իսկ որոնումը տառապանքի անընդմեջ շղթա, ապա երջանկությունն ինքնին տառապանք է: Ես անհանգիստ ոգի եմ, մի անհասկանալի խզում կա իմ ներքին աշխարհի և արտաքին աշխարհի միջև: Արտաքին աշխարհն ինձ մշտապես թվացել է անկատար ու նյութապաշտ, և դա իմ բնավորությանը հաղորդել է ներքին խռովք, անհատապաշտություն և բնական հոռետեսություն: Բայց սա ոգու անկում չէր, այլ՝ ճիշտ հակառակը և դրանք է, որ գորավիզ եղան ինձ, կռեցին իմ կամքը, տվեցին մաքառման ներքին մղում և իմ հայացքն ուղղեցին դեպի վերերը, քանզի, ինչպես Լևոն Շանթն է գրում Թումանյանին՝ «Մարդիկ ամեն բան կներեն, բայց իրենցմե տարբերվիլը, իրենցմե բարձր թռչիլը չեն ներեր»: Իմ սերունդը կոչվում է վաթսուներկանների սերունդ: Կոմունիստական իմպերիայի ներքաղաքական կյանքի ձեռքով օրակարգի էր կոչել սոցիալիզմի ազատականացման գաղափարը, մտավորականության առաջ դնելով արժեքների վերազնահատության խնդիրը, մտավոր կյանքը շիկացնելով դոգմատիկների և ազատամտականների բանավեճով: Ես հպարտությամբ պիտի նշեմ, որ մշտապես գտնվել են մտավորականության ազատամտական թևի դիրքերում և լինելով շարժման ավանգարդում, անձապես կրել են որոնումների ու մաքառման գրեթե բոլոր արհավիրքները: Ու բանավիճել են փիլիսոփաների, պատմաբանների, գրողների ու գրականագետների հետ, բանավիճել են տարիներ շարունակ, ձեռնոց նետել, թվում է թե՛ անառարկելի հեղինակությունների և ի հեռուկա պաշտոնական կարծիքի: Իսկ հարցերը շատ էին և բարդ: Պետք էր վերափոխել պատկերացումները հայոց պատմության, հայ հասարակական զարգացման, հայ ազատագրական շարժումների վերաբերյալ, վերագնահատել հասարակական հոսանքներ, մամուլ, գրականություն, գրողներ ու ազգային գործիչներ և, որ ամենակարևորն է, առաջադրել վերարժեքավորման գիտական մեթոդաբանության տեսական նոր սկզբունքներ: Այստեղ է ահա գրականության և հասարակական մտքի պատմաբանի իմ ոլորտը: Գլխավոր նշանաբանը, որ ուղղություն էր տալիս իմ հետազոտական մղումներին՝ գրականագիտու-

թյան և քննադատության գիտականացումն էր, նրա ազատագրումը էմպիրիզմից և սոցիոլոգիական սխեմատիզմից, նրա տեսադաշտի ու աշխարհայացքի ընդլայնումը պատմության, փիլիսոփայության և բնական գիտությունների հետազոտական փորձով, այլ կերպ ասած «իրերի աշխարհից» անցում կատարել դեպի «սիստեմների աշխարհը»: Մեթոդաբանական այս դրույթները հետազոտական իրացում գտան իմ հոդվածներում, որոնք մի ուրույն ուղղություն նշանավորեցին հայ գրականագիտության պատմության մեջ՝ ակադեմիական դպրոցը, որն արդեն կուտակել է հետազոտական որոշակի փորձ և որի հետ ես կապում եմ գրականագիտական մտքի զարգացման հեռանկարը:

Եվ սակայն, տասնամյակներ շարունակ իմ գիտական գործունեության զուգահեռի վրա ինձ մշտապես հետապնդել է մի գաղափար, եղել իմ մտորումների ուղեկիցը, առերևելթ տեսանելի ու պարզ, բայց էապես բարդ ու չգիտակցված հայ իմացականության բազմաշերտ նստվածքներում: Խոսքը վերաբերում է հայոց ազգային գաղափարաբանությանը: Ինձ համար արդեն միանգամայն ակնհայտ է, որ նման ուսումնասիրություն կարող է իրականացվել միայն անհատական ընտրությամբ, քանզի այն ոչ պատմություն է, ոչ գրականություն, ոչ փիլիսոփայություն և ոչ իսկ հասարակական մտքի պատմություն, այլ բոլոր այդ տարրերի մի բարդ համադրություն, ուր հատվում են ազգի գոյաբանության տեսական փիլիսոփայական եզրերը, նրա՝ որպես տիեզերական սուբյեկտի ինքնությունը՝ էթնոմարդաբանական, պատմատարածքային, սոցիալ-աշխարհաքաղաքական և հոգևոր մշակութաբանական տիրույթներում: Ամեն բան եղավ հայտնության պես: Երբ Արցախը վերստին ոգեկոչեց հայոց ազգային-ազատագրական պայքարի լեգենդը, որի հետևանքներում ծնունդ առավ Հայոց անկախ հանրապետությունը և հասարակական միտքը անսովոր կացության դեգերումներում նոր ուղիների որոնումը հանգեցնում էր ազգային արժեքների ու ավանդների բացասմանը, ընդհուպ մինչև ազգային գաղափարաբանության կեղծ կատեգորիա դիտելու պաշտոնական տեսակետը, 1994-ին հանդես եկա «Հայկական գաղափարաբանու-

թյուն» հոդվածաշարով և հաջորդ տարիներին ամբողջացրի «Հայ գաղափարաբանություն» աշխատությունը, որը լույս տեսավ 1998-ին: Ես ձև ու բովանդակություն տվեցի հասկացությանը, ցույց տվեցի, որ հայոց ազգային գաղափարաբանությունը պատմության արդյունք է, ունի հետազոտության իր առարկան և մեթոդը: Ըստ էության դա մտավոր գործունեության նոր համակարգություն է, որ չունի իր նախօրինակը և ճանաչելի է իբրև գիտություն:

2000

ՊԱՏԱՍԽԱՆ «ԳԱՐՈՒՆԻ» ՀԱՐՑԱԹԵՐԹԻԿԻՆ

1. Բնորոշեք 20-րդ դարավերջի հայ գրականությունը (արձակ, պոեզիա, քննադատություն), ի՞նչ խնդիրներ ունի, ի՞նչ առաքելություն, ո՞վ է այսօրվա գրականության հերոսը, որո՞նք են գրականության զարգացման միտումները:

2. Հավատու՞մ եք, որ կա գրականության և քննադատության նգնաժամ, եթե՝ այո, որո՞նք են պատճառները, ինչպե՞ս հաղթահարել:

3. Ո՞վ է 21-րդ դարի հայ գրողը:

1. Հարցերը բավականաչափ տարողունակ են և կարող են նյութ տալ հանգամանալից վերլուծության: Բայց ես կընտրեմ պատասխանների ավելի համառոտ տարբերակը: 20-րդ դարը հայ գրականությունն ավարտում է միանգամայն հետաքրքիր որոնումներով: Ընդհատում չի եղել, ժառանգորդությունը կատարվել է օրինաչափորեն: Որ սա գիտականորեն ըմբռնելի է, բնավ չի նշանակում, թե կարելի է կանխատեսել գրականության զարգացման միտումները: Դա սխալ հարցադրում է: Քննադատությունը չի կարող նման խնդիր առաջադրել իրեն: Նա կոչված է ընդհանրացնելու գեղարվեստական փորձը, որն արդեն ինքնին նշանակում է զարգացման միտումների ուղենշում: Առաջադրված հարցի շարունակության մեջ արդեն իսկ առկա է զարգացման էական միտումը՝ հատկանշող կատեգորիաներից մեկի տեսական հղումը՝ ո՞վ է այսօրվա գրականության հերոսը: Հասկացության դասական ըմբռնմամբ, այսօրվա գրականությունը հերոս չունի: Այլաբանորեն կարելի է ասել, որ այդ հերոսը մտավորականն է, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ ապաստոցիալականացած, ապաքաղաքականացած, ապագայնացած, կենսաբանորեն ինքնակամ և ազատ անհատը, որը անդունդի եզրին իր գոյության խորհուրդն է որոնում տիեզերական կեցության առեղծվածում, կամ, ինչպես Վահե Օշականն է ասում, ձգտում է պահպանել իր եսի հյուլեն տիեզերական անսահմանության մեջ: Այժմ գրականու-

թյան և իրականության հարաբերությունը կարելի է գիտակցել միայն մետաֆիզիկորեն: Պահանջել գրականությունից, որ նա արտացոլի հասարակական կյանքի տեղաշարժերը, ինչպես դասական ռեալիզմի երկերում, կամ արցախյան հերոսամարտն ու Շուշիի ճակատամարտը նկարագրել նույն բնապատկերով, ինչպես Ձիրավն ու Ավարայրը Ջորյանի և Դեմիրճյանի վեպերում, պարզապես մոլորություն է: Համենատեցեք պատմության պեյզաժը Բաֆֆու «Սամվել» և Խեչոյանի «Արշակ Երկրորդ, Դրաստամատ ներքինի» վեպերում: Բաֆֆու վեպում թագավորը պետական անձ է, հասարակաց առաջնորդ, այսինքն՝ պատմության հերոս է, մինչդեռ Խեչոյանի վեպում պատմությունը գործում է բնության ոլորտում, և Արշակ թագավորը ոչ թե պատմության հերոս է, այլ աստեղային հորոսկոպի գուշակությամբ դատապարտված ողբերգական անհատ: Կենսաբանականը իշխում է սոցիալականին, և նույն Խեչոյանի սյուժեում ժամանակը կողավորվում է լուսնային օրացույցով՝ մարդկային ճակատագրերի վիճակախաղը հանձնելով բնության մեջ գործող աներևույթ ուժերի և չարագույժ տեսիլների գուշակությանը («Խնկի ծառեր»), Գրիգոր Խանջյանի հերոսները, գործելով բարոյականից դուրս, ոչնչության տազնապների մղումով փոխում են իրենց կենդանակերպը, ի դեպ, միանգամայն բնական անցումով և առանց Կաֆկայի միջնորդության («Առնետը», «Արագիլը»), իսկ Գյուլբանգյանի սարդը բռնաբարում է ցանցի մեջ հայտնված ճանճին: Ընկալման հարց է:

2. Գրականության ժամանակը բնավ ճգնաժամային չէ: Ավելին, առկա է գեղարվեստական մտածողության մի նոր վերելք, ուր պոեզիան ու արձակը ընդլայնում են հայ գրականության փիլիսոփայական աշխարհայացքը՝ ներքին ձևի հատկանիշները հղելով դեպի համաշխարհային չափանիշները: Ինչ վերաբերում է քննադատությանը, ապա այստեղ ճգնաժամն իրոք ակնհայտ է: Երևույթը միանգամայն ճիշտ է դիտարկում Հրանտ Մաթևոսյանը՝ կորսվել է պրոֆեսիոնալ քննադատության իշխող բարձունքը, քայքայվել է համակարգը, անհետացել է «շկոլան», գիտական

մակարդակը, մտքի ռեժիմը: Եվ իրոք, կային վերլուծական մեթոդներ՝ սոցիոլոգիական, էսթետիկական, կառուցվածքային, ֆորմալիստական, հոգեբանական և այլն, և քննադատությունն ըստ այդ «շկոլաների» վերլուծում էր գրական երկը, տեսականորեն համակարգում գեղարվեստական փորձը: Եվ ընդհանրության մեջ կայանում էր քննադատության գիտությունը: Այժմ մեթոդ կատեգորիան գրեթե չի գիտակցվում: Ավելին, այն դիտվում է որպես ինչ-որ անցյալի վերապրուկ, սոցոեալիստական դոգմատիկայի պարտադրանք: Այնինչ, առանց մեթոդի չի կարող գիտություն լինել: Գիտական քննադատությանը փոխարինեց մտավոր կարգապահությունից զուրկ էստեն, տպավորապաշտի հեշտագիր ոճը, քմահաճի ազատ մտավարժությունը, որ, Պարոնյանի այլաբանությամբ ասած, «ցամաքի վրա նավարկություն կընեն, ծովի վրա ծիարշավ»: Եվ այստեղ որոշակի դեր խաղաց նաև սփյուռքահայ գրական ոճի ազդեցությունը: Սփյուռքահայ գրագետները՝ բանաստեղծ, արձակագիր, թե քննադատ՝ հեշտագիր են: Կուզեն այսօր բանաստեղծություն կգրեն, վաղը՝ վեպ, մյուս օրը բժշկագիտական նոթեր, նայած այդ օրը ինչ հակումներով է արթնացել: Մենք՝ արևելահայերս, գրական կյանքում ավելի խստակյաց ենք: Մեր ոճն ավելի կանոնիկ-հմաստասիրական է, և, ըստ կառուցվածքի, մեր մտածողությունը հակված է դեպի ռուսագերմանական ռացիոնալիզմը, այնինչ սփյուռքը Պոլսի գրագետների նախասիրությամբ ժառանգեց ֆրանսիական մամուլի ժամանցային թերթոններից ժպտացող «գրական զբոսանքը» (իրենց արտահայտությունն է): Բացառությունների մասին չէ խոսքը:

Արդի քննադատության տեսական մակարդակը ետ է մնում գրականության առաջընթացից և դժվարությամբ է ազատագրվում արդեն հնացած բանաձևերից, սովորույթի ուժ ստացած ճշմարտություններից, մտավոր կաղապարներից: Պետք է գիտակցել, որ էականը ոչ այնքան այն է, թե գրականությունն ինչ հասարակական խնդիրներ է լուծում, և այլն, թե նա ինչպես է լուծում իր խնդիրները: Վերլուծական սոցիոլոգիական, հոգեբանական, կառուցվածքային և երեկվա այլևայլ մեթոդները ոչ թե սխալ էին, այլ պարզա-

պես սպառել են իրենց անջատման այն կետում, ուր հատվում էին գրականության և իրականության (կյանքի) ուղիները: Այժմ նրանք ընթանում են զուգահեռ, ուրմն պետք է գտնել համարժեք հասկացությունները հասարակական կապանքներից ազատագրված գրականության համար:

3. Ո՞վ է 21-րդ դարի հայ գրողը: Հրանտ Մաթևոսյանը: Այդպես է կարգադրել ժամանակի աստված Քրոնոսը: Չէ՞ որ անջատումը վտանգավոր է, և պետք է պահպանել դարերը միացնող կապը, այլապես կլինի Ահեղ Դատաստանը:

ԳՐՈՂԻ ԿՈՉՈՒՄԸ

Շակատագրական անեծքը հետապնդում է մեզ: Պատմության հազարամյակների դասը սերտում ենք գաղափարապես, բայց հոգեբանորեն նույն անեծքի նկատմամբ մնում ենք նախապաշարված: Եվ ականա մտածում են՝ իրավացի չէ՞ն հայոց իմաստունները, որ ազգային դժբախտության նախաստեղծ չարիք էին համարում անմիաբանությունը: Այդպես է և այժմ: Յուրաքանչյուրը և ամեն ոք վկայում է իր հավատարմությունը «միաբանության» ու «հավաքական ուժի» ուխտին, սակայն իրականում անձնատուր է լինում խմբակային կրքերին ու եսամոլ նկրտումների տարերքին: Ակամա մտածում են՝ իսկապե՞ս սա մեր պատմության մետաֆիզիկական չէ, մեր էթնիկական ոգու տրվածքը:

Տեղի է ունեցել պատմական մեծ իրադարձություն: Ազատագրական մեր մաքառումներից ծնունդ է առել Հայաստանի Հանրապետությունը, հրապարակվել է անկախ պետականության Հռչակագիրը: Թվում է, թե ավելի բարձր ու նվիրական գաղափար չէր կարող լինել՝ համախմբելու ազգի հոգևոր ու ֆիզիկական ողջ հարստությունը՝ հազարամյակների մեր ազգային երազանքներն իրականացնելու համար: Սակայն նույն անջատողական հոգեբանությունը, նույն ջուրը և նույն ջրաղացը: Նույնիսկ հաճախ տարակուսում են, թե գեղեցիկ ֆրազներով պծնված հայրենասիրական կոչերը ի հեճու՞կս, թե՞ հանուն համազգային իդեալի են հնչում: Եվ միանգամայն արտառոց է, որ բացառություն չկազմեց նաև գրողների միությունը, մի կազմակերպություն, ուր միավորված է ազգի ինտելեկտուալ մի խավը և կոչված է լինելու ազգային գիտակցությունը կազմակերպող ուժերից մեկը:

Հայ գրական կազմակերպությունը այժմ ամբողջապես կազմալուծված է (խմբակային պայքար, տիրապետական նկրտումներ, քառս և անկում) և երևույթի պատճառները միանգամայն բացատրելի են վերջին տասնամյակների հասարակական-քաղաքական կացության ընդհանուր տեսա-

դաշտի վրա: Այն ուժերը, որոնց հախուռն ջանքերով «տապալեց» թուփշյանական ղեկավարության լիբերալ շրջանը, բնավ չէին ենթադրում, թե ինչ էր բերելու կուսակցական ղեկավարության անձնական շահագրգռությամբ արտոնված նոր դինաստիայի տիրապետությունը: Արդյունքը եղավ այն, որ ստեղծագործական կազմակերպությունը վերաճեց վարչական միության, առիթ տալով բարոյապես վերասերվող պետական ու հասարակական համակարգի բոլոր արատավոր երևույթների դրսևորմանը: Եվ այսպես ամբողջ մեկ և կես տասնամյակ, մինչև որ վերակառուցման գաղափարներով արթնացած միությունն ընտրեց նոր ղեկավարություն՝ անխախտ պահելով հին կառույցը: Ու քանի որ ամեն բան կատարվեց հապճեպ ու ձևականորեն, ուստի և ռեֆորմացիայից սարսափած նոր ղեկավարությունը որևէ դրական լիցք չհաղորդեց գրական կազմակերպությանը, եթե չասենք, որ իր անճարակությամբ պարզապես լուծարքի ենթարկեց գրողների միությունն կոչված հաստատությունը, հանգամանք, որ նպաստավոր հող ստեղծեց զանազան մերձգրական դիլետանտների և ծախողակ լյումպենալքեյական տարրերի աշխուժացմանը: Քաշքուկը տևեց ավելի քան երկու տարի, մինչև որ ՀԳՄ վարչության պլենումը Հրաչյա Հովհաննիսյանին իր դիմումի համաձայն ազատեց վարչության նախագահի պաշտոնից և կազմակերպության աշխատանքների ղեկավարությունը նախահամագումարյան ամիսների ընթացքում հավասար իրավունքներով հանձնարարեց քարտուղարներ Վահագն Գրիգորյանին, Սաղաթել Հարությունյանին և Հովհաննես Մելքոնյանին: Ամեն բան օրինական էր, տրամաբանական, և թվում էր, թե որոշումը պետք է ուղեկցվեր համագումարի նախապատրաստության դրական գործողություններով: Սակայն իրերի ընթացքը այլ ուղղություն ստացավ, որը երևի թե կռահելի էր պլենումի որոշ ելույթներում զգացվող քողարկված միտումներից, բորբոքված կրքերից ու ապակենտրոն արտահայտություններից: Եվ չուշացավ պառակտող ոգու հայտնությունը: Ասպարեզ նետելով պատվավոր նախագահի, ավագների խորհրդի, նորընտիր քարտուղարության, առաջին քարտուղարի, հիմնաժողովի անօրինա-

կան կարգավիճակները, ոմանք ֆրակցիոն իրենց հավակնություններով փորձում են ներկայանալ որպես հանրապետության գրական նորոգ կազմակերպության նախածեռնողներ, նույնիսկ թույլ տալով մտավորականին անվայել գործողություններ: Արտառոցն այն է, որ ֆրակցիան հանդես է գալիս ոչ թե իր, այլ բոլորի անունից, գործելով վարչարարական կամայականության մեթոդներով՝ հակառակ ժողովրդավարական իր հավաստիացումների: Բայց ո՞վ է երաշխավորել նորահայտ քարտուղարների իրավունքը գրողների միությունում, կանոնադրության ո՞ր հոդվածով են ցուցակագրությամբ գրողների միության շարքերը համալրել նոր անդամներով: Ահա այս պարադոքսներն է, որ բացահայտորեն մատնում են ֆրակցիան գլխավորողների պաշտոնատենչ նկրտումները: Եվ այս ներկայությունը ֆրակցիայի պահվածքում նկատելի են դարձնում շտապողականությունը, հապճեպությունը, ինչ-որ բան կանխելու, ինչ-որ բանից առաջ ընկնելու մղումը: Եվ ոչ այլ կերպ, քան ներքին անվստահության, մեծամասնության համակրանքը չշահելու, համագումարի ընտրություններում պարտություն կրելու նախազգացումով պիտի բացատրել վերացական անհիմն խոստումների, այսպես կոչված, «գրական էլիտայի տիրապետության» դեմ «գրական լյուսպենի» կրքերը բորբոքելու, ցուցակագրությամբ գրողների կազմը ընդլայնելու գնով ձայներ շահելու և այլ կարգի անբարո արարքները ֆրակցիայի գործողություններում:

Ներկայացնելով իրողությունը, ես բնավ հակում չունեմ օրինականացնելու պառակտումը: Ես միասնության կողմնակից եմ և առավել բանական ու արգասավոր եմ համարում միասնական համագումարի գաղափարը: Թող լինի լայն, ազատ, անկաշկանդ, համակողմանի քննարկում, տեսակետների բացահայտ բախում, որից ծնունդ կառնի օբյեկտիվ ճշմարտությունը և որի հիման վրա կկազմավորի գրական նորոգված միությունը՝ իր կառուցվածքով, կանոնադրությամբ, տեսական-ստեղծագործական սակզույնների ազգային ծրագրով: Իսկ եթե այլևս բացառվում է նման հնարավորությունը, ապա իմ համոզմամբ Հայաստանի գրողների միությունը (առայժմ այսպիսին է կազմակերպու-

թյան անունը և վերանվանել կարող է միայն համագումարը), առանց տագնապի ու անհանգստության, նույնիսկ առանց բանավեճային կրքոտության, կգումարի իր հերթական՝ 10-րդ համագումարը և կմշակի հայ գրողների կազմակերպության ապագա գործունեության ծրագիր:

Գրական ասուլիսներում տեսակետ է արտահայտվում, թե գրողների միությունն իբրև կազմակերպական սուբյեկտ ավելորդ է, թե դա կոլեկտիվացման մի տարբերակ է, որ ստալինյան բռնապետությունն ստեղծել է գրողներին իր գաղափարների ստրուկը դարձնելու համար, թե գրական գործը անհատական ունակություն է և որևէ միություն ի վիճակի չէ ձևավորելու կամ կարգավորելու սրա կամ նրա տաղանդը և, հետևաբար, իրականը մնում է գրող-հրատարակիչ պայմանագրությունը, որը նյութապես ապահովում է գրականության գոյությունը: Սա ավելի քան պարզունակ պատկերացում է, նույնիսկ անհրաժեշտություն չկա հիմնավորելու ընկերությունների, միությունների, կազմակերպությունների ձևավորման սոցիլական, հոգեբանական, հասարակական կարևորությունը քաղաքակրթության զարգացման պատմությանն առընթեր, կազմավորումներ, որոնք ունեն ոչ միայն տեղային, ազգային կամ պետական շրջանակներ, այլև միջազգային և համաշխարհային կոորդինատներ: Այս իմաստով նորոգված գրական կազմակերպությունը հսկայական անելիքներ ունի հայոց ազգային մտավոր ու բարոյական զարգացման գործում, մեր պատմության նոր դարասկզբի ազգային ծրագրերի իրականացման ու մշակման ասպարեզում: Կարևոր եմ համարում առանձնացնել մի քանի էական խնդիրներ: Ամենից առաջ պետք է վերականգնել գեղարվեստական մտածողության ազգային ավանդները, որոնք անցած յոթանասուն տարիների ընթացքում աղարտվել են «միութենական ոճի» պարտադրված շերտերով: «Սովետական մարդ» վերացարկունը կերպարի մեջ իր տեղը պիտի գիջի հայկական ազգային բնավորությամբ, ուր խտացվում են էթնիկական ոգու, ազգային դավանանքի, բնաշխարհագրական միջավայրի, պատմական ճակատագրի անկրկնելի անդրադարձումները: Այստեղ չափազանց կարևոր է կեցության մեր փիլիսո-

փայլության հայտնությունը: Վերջին տարիների հեղաբեկումները միանգամայն նոր հայացք են առաջադրել մեր քաղաքացիական ու հոգևոր պատմությանը, ըստ էության վերագնահատվել է մեր պատմության փիլիսոփայությունը՝ այլափոխելով պատմության այն «բնանկարը», որ առկա է գեղարվեստական ու գիտական մեկնություններում: Վերաբերվել են դեմքեր ու դեպքեր, հին կուռքերին փոխարինելու են եկել մոռացության մատնված կամ մերժված հերոսներ ու անհատներ, որոնք առավել ազնվությամբ են կրում մեր պատմության առաջընթաց շարժումը:

Մեր գրական զարգացման բնականոն ընթացքը կանխվեց այս դարի 10-ական թվականներին: Անավարտ մնաց «հայ ոգու» որոնումը, որին ձգտում էին թուամայանը, Տերյանը, Վարուժանը: Գրականության կոչումն է վերանվաճել հայոց հոգևոր անկախությունը, որով կարողանանք վերահաստատել մեր անհատականությունը համամարդկային գրականության համակարգում:

Սրանք գլոբալ խնդիրներ են, որ կարող են լուծվել միայն գրական ուժերի հավաքական գործունեությամբ, սրանք են, որ պետք է մատնանշեն մեր գրողների միության ազգային ծրագրի գլխավոր ուղղությունը:

Մեզ պետք է ձերբազատվել ավելորդ պարծենկոտությունից և ընդունել, որ մեր գրականության ընդհանուր մակարդակը ցածր է ոչ միայն միջազգային, այլև, երեկվա համեմատության չափանիշով ասած, «միութենական» մակարդակից: Մենք տաղանդներ ունենք, սակայն տաղանդավոր գրականություն տակավին չունենք: Միության գլխավոր սկզբունքը պիտի լինի գեղարվեստական բարձր չափանիշի ճանաչումը, գրողի, գրականության և ամենից առաջ տաղանդի սոցիալական պաշտպանության խնդիրը, որոնց իրականացմամբ միայն կարելի է հասնել ազգային գրականության վերելքի:

Կարծում են, որ նորոգված գրողների միության ծրագրում անհրաժեշտ ձևակերպում կգտնեն հայ ազգային գրականության հեռանկարը գծող այս նկատառումները:

ԲԱՆԱՍՏԵՂՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔ

Հուշերի իր մատյանը Հրաչյա Հովհաննիսյանը սկսում է խոհափիլիսոփայական մի գեղեցիկ նախերգանքով, ուր «պատանեկության աստղերը» տիեզերական անհունի արծազանքներից հյուսում են իր կենսագրության «այն օրերի» առասպելը՝ ռոմանտիկական «Ոսկե ամպը», որն ավաղ, անցել է առհավետ.

*Աշխարհը մի պարզ հեքիաթ էր,
երբ ես ջահել էի
Եվ ամեն ինչ ես ունեի, երբ
չունեի ոչինչ:*

Եվ, սակայն, այդ գոյության մեջ կար վերին իմաստությանը դրդված մի խորհուրդ, որ նրա զգացողությունները տոգորում էր «Ժամանակի... տևողության չափի» մեջ կարգավորված լինելության ու ինքնաստեղծման թախիծով. «Եթե թիթեռը հիրավի ապրում է նեկ օր, ընդամենը մեկ օր, ինչպես ես հենց այսօրն եմ ապրում, ապա ինչու՞ է ծնվում նա, ի՞նչ կարիք կա մեկ օրվա համար ծնվել: Բայց ինչու՞. թիթեռի մեկ օրը նույնպես բաղկացած է մանկությունից, երիտասարդությունից, հասունությունից, ծերությունից, ամբողջ մի լրիվ կյանքից, այնպես, ինչպես ազոավների կյանքը, փղերի կյանքը, կաղնիների կյանքը, մարդու կյանքը: Ուրեմն թիթեռն ապրում է վաթսուն, հարյուր, երկու հարյուր և հազարամյա կանք»: Ո՞վ էր ինքը, ի՞նչ էր գուշակում ճակատագիրը և ի՞նչ առանցքի վրա տիեզերական կանքը պիտի հայտնաբերեր իր անհատականությունը՝ լինելիության այս ներքին լարումները նրա կենսահոգեբանական բնագոյները շարժում էին որոնումների, հայտնության, երազանքի ու գաղափարի տարերային բաբախումներով, և նա իրեն ականա գտնում է գրքերի աշխարհում, որը նրա մտքի սուզումները լիցքավորում է հայ և համաշխարհային գրականության հոգևոր արժեքներով: Եվ այսպես, մարդկային-բնական զգացումների բռնկումներից, գրքերի աշխարհի մտապատկերներից գոյանում էր մի երևույթ, հասկացություն, ներքին գրգռ, որ կոչվում է բա-

նաստեղծություն. «Այո՛, հավանաբար, բանաստեղծները ծնվում են խղճից, սիրուց, բարությունից, կարոտից, բանաստեղծները ծնվում են այն գրքերից, որտեղ նրանք գտնում են խիղճ, սեր, բարություն, կարոտ, գտնում են ու չեն կորցնում, պահում են հոգու խորքերում: Հենց այդտեղից էլ, այդ խորքերից էլ ծնվում են բանաստեղծությունները»:

Այս գաղափարը «Ոսկե ամպ» հուշավիպակում որոշակի ընդգծում ունի: Հովհաննիսյանը կարծես տարրալուծում է բանաստեղծական իր բնույթի գեներտիկան, հայտնաբերում այն ռեալությունները, որոնք բանաստեղծական սկիզբ ունեն և որոնք նախնական դրդում են տվել նրա անհատականության ինքնագիտակցմանը: Բնորոշ են, օրինակ, այն հարցումները, որ արթնացնում են նրա մեջ թանգարանի և պատկերասրահի մասունքները: Բնությունը՝ բնություն, բայց գեղանկարչության մեջ արտացոլված բնությունն իր հերթին ինչ-որ արտակարգ, անփոխարինելի եմայք ունի, իմացական մի անպարփակ հորիզոն, գերիմաստ, անմեկնելի մի առեղծված, որոնք հուշում են նրա ենթագիտակցությանը, թե «ոչ մի կասկած, որ սրանք անմիջապես դառնալու են բանաստեղծություն», և որ կյանքի անմիջական տպավորությունից և գրքերից բացի, «նկարն էլ է դառնում ներշնչանքի աղբյուր... բանաստեղծական պատկեր»: Այսպես, արյան բջիջներում արթնանում է ես-ի ծայնը, և, ունկնդիր այդ ծայնին, նա հայթայթում է հոգեղեն պաշարներ՝ գրքերի աշխարհի գեղաձևությունն ու մտավոր փորձը վերստուգելով «կյանքի դասերի» հավերժական իմաստության միջերով՝ հայրը, «ուստա Կարապետը», որ ապրում էր փիլիսոփայորեն, գեղեցկացնում աշխարհը մի վերին խաղաղությամբ և կենացների ու զրույցների մեջ հորինում կյանքի բանահյուսությունը. ապա նաև իր քեռին՝ Գեղամ Թաղևոսյանը՝ բարի, մեծահոգի, հյուրընկալ և արդարամիտ, որի տունն ու այգին Ջրվեժի գեղատեսիլ բնության վրա դրոշմել են նրա մանկության արահետները և պատանեկության երազների, ձգտումների աշխարհը ներարկել ինչ-որ մնայուն ու հավիտենական հուշերի գեղեցկությամբ. «Ես զնում եմ իմ մանկության արահետներով, և աչքերիս առաջ բացվում է մայրենի այգու վառ կանաչ, հետո վառ ոս-

կեզույն պեյզաժը: Ռունգերս լցվում են վարդերի, նունուֆարների, վայրի անթառամների, այգու մանուշակների բույրերով: Հոգուս մեջ արթնանում են բնության ձայները, քամիների ու հովերի երգերը, մտնում են պապոնց մառանը՝ կախանի խաղողով ու մրգերով լի, պահուստի մրգերի զմայլելի հոտով ողողված մառանը... Ստքիս մեջ ծնվում, ամբողջանում են այգիների բնապատկերները, այգեպանի կերպարը: Հրաշալի այգեպանի կերպարը, որի մեջ խտանում են լավի ու ճշմարիտի, գեղեցիկի ու իմաստունի հասկացությունները... Հյուսվում է մի ամբողջական շարք, որ հետագա տարիներին պիտի լրացվի նոր մոտիվներով, նոր պատկերներով»: Ահա այստեղ է մտահղացումների սկիզբը բանաստեղծական այն շարքի, որ լույս տեսավ տարիներ հետո հենց այդպես՝ «Հրաշալի այգեպան» խորագրով, և որը միանգամայն նորարարական եղավ 50-ական թվերի հայ պոեզիայի գեղարվեստական որոնումների ճանապարհին: Սակայն իր այդ հայտնությունը նա քննել էր պոեզիայի ասպարեզում առկա միտումների և դասական ավանդների գեղարվեստական փորձով: Նրա ինքնագիտակցության արթնացումները ներշնչվում էին Չարենցի, Մահարու ներկայությամբ, ապա վրա է հասնում տեղատվությունը, և հոգևոր կեցությունից օտարվում են սիրո, բնության, թախծի ու կարոտի, երազի ու հույսի մարդկային արժեքները, գրական կյանքը հանձնվում է «քաղաքական աշուղների» պարզունակ հանգերի, երկարաշունչ ներբողների, տափակ ու անիրական պատմվածքների, մակերեսային հողվածների ձանձրույթին: Այս «ծանր, մղձավանջային առեղծվածին» դիմագրավելու ապաստան էին տալիս հայ և համաշխարհային մշակույթի դասականները՝ Պուշկինը, Լերմոնտովը, Հայնեն, Եսենինը, «Սասունցի Դավիթը», Թումանյանը, Իսահակյանը, Տերյանը, որոնք նրա տաղանդը նախակերտում են բանաստեղծի ու բանաստեղծության կոչման, հույսի, խռովքի, սիրո, կարոտի, երազանքի հավերժական կանչի արձագանքներով:

«Ոսկե ամպ» հուշավիպակի ժամանակը 30-ական թվականներն են: Տասնամյակի տևողության վրա Հր. Հովհաննիսյանն իր անձի մեջ և իր հայացքով արտացոլել է մի ամ-

բողջ սերնդի հոգևոր կազմավորման պրոցեսը, և այս հանգամանքը պատմաճանաչողական մի ուրույն հմայք է տալիս գրքին, առավելապես այն շեշտով, որ ընկալված է անհատապես և իր վրա կրում է անձնական խոհերի հոգեկան-զգացական ռեֆլեքսներով տոգորված փիլիսոփայական իմպրովիզացիայի կնիքը: Եվ պետք է ասել, որ հուշապատողը չափազանց նուրբ դիտողականությամբ է նշմարել պատմական ռեֆլեքի այն տատանումները, որոնք անդրադարձվում են սերնդի հոգևոր ձևավորման ընթացքի վրա: «Իսահակյանը եկել է», «Հազար ինը հարյու երեսուկոթ թվականն սկսվում է երկրաշարժով», ուղղակի և այլաբանական այսպիսի արտահայտությունները զուգավորում են պատմության պեյզաժը, որի վրա Հովհաննիսյանը միանգամայն ճշգրիտ ու շոշափելի է տեսնում այն օրը, տեղը, միջադեպը, որոնք իր սերնդի կենսագրության մեջ սահմանագծում են մանկությունը, պատանեկությունն ու երիտասարդությունը, բայց միաժամանակ իրենց իներցիայի մեջ կրում հոգեկան, ֆիզիկական կորովի անընդհատությունը. «Այդ աշունով, հազար ինը հարյուր երեսուկեց թվականի աշունով, կարծես, ավարտվում է իմ պատանեկությունը: Այդ աշնանն այն ինչ-որ չափով մթագնվեց: Բայց պատանեկության բնական, հարաշարժ էությունը զարմանալի արագ փոփոխություններ է ապրում: ...Կյանքի հրապուրանքները նոր-նոր են բացվում, որովհետև հոգնած չի սիրտդ և սիրտդ լիքն է դիմանալու, դիմադրելու հիասթափություններին, նորովի ընկալելու մինչև այդ քեզ անծանոթ աշխարհի գեղեցկությունները»:

Այն, ինչ մի առանձին գրավչություն է տալիս «Ոսկե ամպ» հուշագրությանը, պատումի գեղարվեստական պատկերավորությունն է, հուզական ներշնչվածությունն ու փիլիսոփայական խոհականությունը: Իրապատում եղելությունները բարձրացնում են մի վերին ներդաշնակությամբ հյուսված սյուժետային հոսքի, որի տարածության վրա կերպավորվում, անհատականանում են մարդիկ, դեպքեր, իրադարձություններ, և որոնք շարադրանքը տողանցում են պատկերային վերջավորված միավորներով՝ նովել, դիմանկար, արծակ բանաստեղծություն, խոհաբանական ետ-

յուղ և այլ: Առհասարակ, Հովհաննիսյանի ոճը աչքի է ընկնում գեղեցկագիտական մշակվածությամբ, բառերը՝ կիրթ ու անսեթևեթ, մենախոսություն-երկխոսությունները՝ իմաստավոր և անավելորդաբան, վերադիրները՝ դիպուկ, անզամ ընտրված բնաբանները՝ գեղեցիկ ու ճաշակով: Այսպես է Հր. Հովհաննիսյանը հյուսել իր «կյանքի հեքիաթը»: Եվ երբ ավարտում ես այդ հեքիաթը, ճանաչման հաճույք ես զգում այն նմանությունից, որ կա հեքիաթի հերոսի և իրական նախատիպի միջև, քանի որ կյանքի վայելքի, ջահելության, սիրո, գարնան, ազնվության ու գեղեցիկի այն հուշը, որ պատմում է հեքիաթը, դա ինքն է՝ Հրաչյա Հովհաննիսյանը, իր հոգեկան ու ֆիզիկական կերտվածքով, դա նրա բանաստեղծությունն է՝ երազանքի ու կարոտի, բարության ու սիրո, բարության ու գեղեցկության ռոմանտիկական ներշնչանքով: Եվ քանի որ անքննելի ոչինչ չկա և կոփված է ամեն բան, «ուրեմն խաղաղ սրտով նայենք աշխարհին ու կյանքին, չհառաչենք կորուստների ու կորածների համար, չհուզվենք անվերջ ու անմեկին խորհրդածությունների գիշերվա մեջ: Մանավանդ որ գիշերն արդեն քամվում է, և լույսն արդեն նորից բացվում է այս հին, այս հավերժական, այս կանաչ-կապույտ աշխարհի վրա»:

«Ոսկե ամպ» գիրքը Հր. Հովհաննիսյանի գրական դիմանկարի գծերն ու գույները վերստուգելու մի խորհուրդ ունի, որ ցանկություն է հուշում վերստին ու նոր հայացքով անդրադառնալու նրա պոետական անցած ճանապարհի հետազոտությանը:

1984

ՄՈՌԱՅՎԱԾ ԷՋԵՐ

Ժամանակին, խորհրդային պերական հրատարակչություններում ընդունված կարգ էր շեռագրերն ուղարկել «գաղտնի գրախոսության»՝ տպագրելու համար «օբյեկտիվ» կարծիք ստանալու համար: Հեղինակը հայացքով այդ «ժանրը» օգտակար միջոց է գրախոսի գրական վարքը ստուգելու տեսակետից: Նմանատիպ էջեր պահպանվում են նաև իմ թղթապանակներում: Ներկայացնում եմ մի քանի նմուշ տառաջորդեն անփոփոխ բնագրով:

Հրանտ Մաթևոսյան. «Լեռներս մնացին վերևում»

Առաջին հայացքից Հր. Մաթևոսյանի պատմվածքներում ամեն ինչ սովորական է թվում. Լեռների մարդիկ իրենց հասկացողություններով ու պարզ ապրելակերպով, օրվա հոգսերով ու «համաշխարհային» հետաքրքրություններով թվում են ծանոթ և արդեն գեղարվեստորեն ընկալված: Բայց այդ միայն առաջին հայացքից, իսկ երբ պատկերների հյուսվածքի տակ հայտնաբերում են գեղարվեստական հայեցողությունը, ապա զարմանում են, որ երիտասարդ արծակագիրը իր տպավորություններն այնքան զերծ է պահում գրքային ներթափանցումից: Մի աներևույթ հերոս կա գրքում՝ պատմողը, ինքը գրողը, որ գեղարվեստական ռեյտինգային իմաստով, իրոք, ցայտուն չէ, բայց որը իմաստավորում է նկարագրված աշխարհի մարդկանց փիլիսոփայությունը: Եվ պատմվածքներում այն, ինչ նոր է, նքնատիպ, անփոխարինելի, հենց այդ հերոսն է կրում՝ կյանքի մասին իր ուրույն հայացքով: Անորսալի շատ բան կա Մաթևոսյանի պատմվածքներում. չափազանց նուրբ ու բարակ ձողի վրա է դնում պատմվածքի մտահանգույցը, հաճախ թաքցնելով այն ինչ-որ բառի կամ նախադասության ետևում: Եթե գտնվում է այդ կետը, հավաքվում է պատմվածքը, իսկ եթե ոչ՝ կարող է ամեն ինչ փոխվել տարակուսանքի: Կենցաղագրական ռեալիզմը կամ հակաբեռների զուգադրման «տեխնի-

կան» անհամատեղելի է Մաթևոսյանի գրական խառնվածքին: Նրա պատկերած իրականությունն իբրև արտաքին շարժում հանդարտ է, ամբողջական: Նա չի տրոհում կյանքն ու մարդկային բնավորությունը: Նա կարծես միտում ունի պահպանելու լեռնական աշխարհի մարդկանց բնածին էպիկականությունն ու բանաստեղծական գեղեցկությունը:

Եթե փորձելու լինենք հայտնաբերելու այն թեզը, որի վրա Մաթևոսյանը կառուցում է իր գեղագիտական իդեալը, ապա վերջին հաշվով այն կարելի կլինի փնտրել իր հարազատ միջավայրից կտրվող պատանու խոհերի մեջ, որոնք պարկուկում են և՛ կարոտ, և՛ վերհուշ, և՛ ինչ-որ չափով նաև ափսոսանք: Ափսոսանք ոչ թե մի այլ աշխարհի խաթարող բարքերի հակադրությունից, այլ հենց հարազատության, բնական ազատության, բանաստեղծական գեղեցկության այլևս անդարձ զգացման թելադրանքով: Զգայուն հերոսը բաժանվում է ոչ միայն միջավայրից, այլ հրաժեշտ է տալիս կյանքի մի շրջանի՝ պատանեկությանը: Նոր միջավայրը նոր բաներ է բերում, նոր հեռանկարներ, մտքի ու զգացմունքի նոր թրթռներ, բայց այն, ինչ թողնում է լեռների ետևում, իր գեղեցկությունն ունեթ, իր հմայքը, անփոխարինելի ու այլևս անդարձ իր արծագանքները: Այս է , որ պատմվածքների մեջ բերում է ինչ-որ «թախիծ», մի ինչ-որ ձգտում, մի գեղեցիկ երազանք, պոետական ինչ-որ հրապույր:

Դժվար չէ դիտել՝ Մաթևոսյանը այս պատմվածքով գրական ասպարեզի սկիզբն է դնում, թե ավարտում է ինչ-որ ճանապարհ: Պատմվածքների գրության թվանիշը պարզ ցուցադրում է, որ սա սկիզբ է: Հեղինակը այս պատմվածքներից հետո որոշ ճանապարհ անցել է: Բայց այդ ճանապարհը կիսակատար կլինեթ առանց այս պատմվածքների: Պատմվածքները այս իմաստով չեն ցուցադրում ինչ-որ «անցած բան»: Դեռ տեղին է հնչում գրողի ծայնը, դեռ ներշնչում են նրա պատկերներն ու խոհերը, ուստի և պատմվածքները պահպանում են իրենց ներքին թրթռն ու զգացմունքի թարմությունը:

Թերևս կարելի կլինեթ վերապահությամբ խոսել առանձին պատմվածքների լիավարտության մասին («Քննություն»): Թերևս պետք է հուսալ, որ երիտասարդ գրողի տա-

ղանդի հնարավորությունները չեն սպառվում այստեղ, գուցե տեղին կլիներ, որ գրողի գեղարվեստական հայեցողությունը տեղ-տեղ մի որոշ չափով վերացարկված և անորոշ է («Շոգ»), ուստի և կարիք է զգում թանձրացման ու խտացման, բայց այդ վերջնական նպատակի բոլոր երաշխիքները կարելի է տեսնել զրքի յուրաքանչյուր էջում՝ ինքնատիպ պատմելաձևի, նյութի ինքնուրույուն ընկալման, շարժուն նկարագրությունների, անակնկալ պատկերների, իմաստալից դիալոգների ու գեղարվեստական այլ նրբությունների վստահ ու համարձակ յուրացումներում:

«Լեռներս մնացին վերևում» գիրքը արժանի է տպագրության:

1965

Բաղիշ Հովսեփյան. «Դու հասկացա՞ր ինձ»

Շնորհավորելով Բաղիշ Հովսեփյանի ծննդյան 80-ամյակը՝ ես տպագրում եմ «Դու հասկացա՞ր ինձ» վեպի մասին 1969-ին գրած իմ «փակ գրախոսակա-նը»՝ տառացիորեն անփոփոխ բնագրով, որը հրատարակվում է առաջին անգամ:

Առաջին միտքը, որ նախապես հարուցում է սույն վեպի ձեռագիրը, այն է, թե Բ. Հովսեփյանը կկարողանա՞ գեթ պահպանել իր նախորդ՝ լավ ընդունելություն գտած՝ «Սերմնացանները չվերադարձան» վեպի գեղարվեստական մակարդակը: Տարակուսանքը շուտ է փարատվում: Առաջին էջերն արդեն ցույց են տալիս, որ վիպագիրը լավ է տիրապետում իր ոճին, իսկ երբ ավարտում ես վեպի ընթերցումը, ակներև է դառնում, որ հեղինակը որոշակի առաջընթաց է կատարել կյանքի ավելի բարդ հանգույցների մեջ թափանցելու և կերպարների հոգեբանական վերլուծությունների խորացման ուղղությամբ:

«Դու հասկացա՞ր ինձ» վեպը սյուժետային ուրույն կառուցվածք ունի, և կերպարներն ինքնին ուրույն գեղարվեստական դեր են ստանձնում այդ կառուցվածքում: Դա իր բնույթով վեպ-մենախոսություն է. գլխավոր հերոսը հանդես է

գալիս որպես պատմող, վերլուծող, ինքնաբացահայտող, կյանքն ու երևույթներն իմաստավորող: Այս տեսակետից, որքան էլ մյուս հերոսները՝ Հովհիկը և Գայանեն ձևավորում են իրեն անհատականությունը, այնուամենայնիվ, նրանք նախապես ենթարկված են գլխավոր հերոսի՝ կյանքի փիլիսոփայական ինքնաճանաչման գեղարվեստական միտումին:

Իսկ ո՞վ է գլխավոր հերոսը՝ Գուրգենը: Ծնվել է գյուղում, ավարտել միջնկարգ դպրոցը, գաղափարների ռոմանտիկ հավատով մեկնել ռազմաճակատ, կռվել Ֆաշիզմի դեմ՝ հանուն հայրենիքի, մարդասիրության ու ճշմարտության, ապա վերադարձել ռազմաճակատից՝ սովորել բանասիրական ֆակուլտետում, երևի միտում ունենալով նախընտրելու գիտության բնագավառը, սակայն ինչ-ինչ հանգամանքները կանխում են նրա նախասիրությունը, և նա տաղանդի ներքին մղումով գտնում է իրեն գրականության ասպարեզի վրա: Ըստ էության պրոֆեսիոնալ, ուրեմն և քաղաքացիական ինքնորոշման այս կետից էլ սկիզբ է առնում գլխավոր հերոսի փիլիսոփայական ինքնաճանաչողությունը: Նա արդեն ձգտում է մոտիկից ճանաչել կյանքը, ստուգել իր անցած ճանապարհի խորհուրդը, որոնել այն կասկածների պատասխանը, որ հարուցում է կյանքը իր երբեմնի ռոմանտիկական պատրանքների հանդեպ: Խորհող, ճշմարտության ու բանականության վերահասու նրա միտքը դեմ է առնում ինչուների, տարակուսանքների, վարանումների ու որոնումների: Նա ձգտում է կռահել ճշմարտությունը, խորապես վերապրում այն դրաման, որ առաջ է բերում օրենքի, բարձր գաղափարի ու այդ ամենը տնօրինող մարդկանց գործելակերպի հակասությունը: Խոհերի, խորհրդածությունների ոլորտում գրողն ուրվագծում է մարդու և քաղաքացու իր իդեալը, մանր կրքերից, ճղճիմ բնազդներից ազատ այն անհատը, որ գործում է ճշմարտության ու բանականության թելադրանքով և քաղաքացի է իր գաղափարական հավատով, խղճի մարդասիրական ծուլվածքով:

Փույթ չէ, թե Գայանեն պիտի փշրեր Գուրգենի ռոմանտիկ գեղեցկությամբ առաջին սիրո պատրանքները, փույթ չէ, թե գիտության ասպարեզի նրա ձգտումները պիտի դեմ առնեն ինչ-որ անձնական գործարքների արգելքներին, վերջապես

փուլը չէ, թե օրենքն ու իրավունքը տնօրինում են Լիպատովի նման բյուրոկրատները: Կյանքի, ճշմարտության, բանականության հանդեպ ունեցած հավատը Գուրգենին երբեք չի լքում: Նրա ներքին աշխարհը բնավ չի սողոսկում հուսահատության, հոռետեսության ախտը. հիասթափությունը չի մղում նրան ժխտման ու մռայլի փիլիսոփայությանը, քանի որ նա հավատ ունի դեպի գաղափարը, դեպի մարդը: Այդ հավատով էլ նա քննադատում է այն ամենը, ինչ դեմ է մարդկային խղճին ու բանականությանը, և այդ քննադատությունից հանում գեղեցիկի, բարու, ճշմարտության իր իդեալը:

«Դու հասկացա՞ր ինձ» վեպը ներծծված է լավատեսությամբ, գլխավոր հերոսի խորհրդածությունները, մտորումները կյանքի, մարդու իդեալի փիլիսոփայական հավատով են շնչում, տրամադրված են ապրելու, գործելու քաղաքացիական ազնիվ մղումներով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, վեպը սյուժետային ուրույն կառուցվածք ունի. առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե այն չի ենթարկվում կառուցվածքային միասնության, որպես թե Գուրգենի և Գայանեի սիրո նկարագրությունը, Գուրգենի հիվանդության պատկերը կամ հերոսի՝ Ղրիմ կատարած այցելությունը, ինչ-որ անկախ հատվածներ են և չեն գողվում գեղարվեստական միասնությամբ: Սակայն սա բնավ չի խախտում վեպի ամբողջությունն ու մասերի համաչափությունը: Վերջին հաշվով էականը գլխավոր հերոսի տեղն է վիպական իրադարձությունների մեջ, և նա է, որ կրում է վեպի սյուժետային միասնությունը: Յեղիմակը միտում ունի ոչ թե մատուցել ինչ-որ վերջավորված պատմություն՝ առկա հերոսների կյանքի ու ճակատագրի լուծումներով, այլ իրողություններն առիթ դարձնել գլխավոր հերոսի ներաշխարհը բացահայտելու համար, իմաստավորել նրա խոհերն ու մտածումները մարդու, կյանքի, իրականության վերաբերյալ: Այստեղ արդեն էական է դառնում այլ խնդիր՝ կարողանում է, արդյոք, գրողն այդ նպատակին ծառայեցնել վեպի հատվածները, պահպանում է նա արդյոք խոսքի գեղարվեստական լիցքը: Պետք է ասել, որ հենց այստեղ էլ գրողը ի հայտ է բերում իր տաղանդի ունակությունը: Նա հաճախ զարմացնում է հոգեբանական շարժումներն ընկա-

լելու նրբանկատությամբ, բառերի, պատկերների հետաքրքիր զուգորդումներով, զգացմունքների, տրամադրությունների խորաթափանց վերլուծումներով: Թող փոքր-ինչ սենտիմենտալ երանգավորումներ ունենա Գուրգենի ու Գայանեի սիրո պատմությունը, բայց նա, հիրավի, նկարագրված է զգացմունքների շռայլ ու վարակող թրթռումներով, համակող ջերմությամբ, սրտի նոր ու թարմ բաբախումներով:

Վեպի ամենահաջող հատվածներից է գլխավոր հերոսի դրիմյան այցելության նկարագրությունը: Գուրգենի պատերազմական տարիների վերհուշը, նրա ապրումները զոհված մարտիկների հուշարձանի առաջ, վերջապես նրա զրույցը Լիպատովի հետ՝ պատկերված են գեղարվեստական նուրբ ընկալումներով, չափի զգացումով, «ժամանակի և տարածության» փիլիսոփայական ներհուն զուգորդումներով:

Արժե ուշադրության առնել նաև Գուրգենի հիվանդության տեսարանի նկարագրությունը. նրա ներքին գալարումները, երևակայության հուզավառումը, տրամաբանականի և անտրամաբանականի պարադոքսալ զուգորդումները պատկերված են հոգեբանական նրբատեսությամբ, զգացած, ապրված պահի ներքին զգացողությամբ:

Վեպի հերոսներից ամենահետաքրքրականը Յովիկն է. առհասարակն նրա կերպարը մեծ պոտենցյալ է պարփակում իր մեջ՝ խորհրդածություններին հասարակական լիցք հաղորդելու, հարցերի սոցիալական շրջանակներն ընդլայնելու տեսակետից: Ափսոս, որ գրողը քիչ է օգտվում այդ պոտենցյալից և սահմանափակում է նրա ասպարեզը վիպական իրադարձությունների մեջ:

Բ. Յովսեփյանի «Դու հասկացա՞ր ինձ» վեպը կարդացվում է մեծ հետաքրքրությամբ և հիրավի պատճառում է գեղարվեստական հաճույք: Դրա գաղտնիքը ոչ միայն շարադրանքի կերպն է, հղկված լեզուն, պատկերավոր մտածողությունը, այլև այն ներքին ազնվությունը, այն սրտագրավ անկեղծությունը, որով թաթախված է գրողի քաղաքացիական խիղճը:

«Դու հասկացա՞ր ինձ» վեպը մեր հասունացող արձակի արտահայտություններից մեկն է և անվերապահորեն արժանի է տպագրության:

23. 04. 1969

Աշոտ Ավդալյան. «Բանաստեղծություններ»

Ես արդեն առիթ եմ ունեցել հանդես գալու Աշոտ Ավդալյանի առաջին՝ «Նավասարդ» ժողովածուի բնութագրությամբ և ի դեպ հավաստելու նրա տաղանդի բանաստեղծական նախակոչվածությունն ու ինքնատիպ անհատականությունը: Երկրորդ՝ «Արծաթե օր» (1984) ժողովածուն հաստատեց նրա պոետական իներցիայի վերաբերյալ գրական շրջանների կարծիքը: Եվ այժմ, երբ հրատարակության է ներկայացվում երրորդ ժողովածուն, ավա՞ղ, ինքը՝ Ավդալյանն այլևս չկա և պատկերացնու՞մ եք, ինչպես Տերյանն է ասում, «այլևս երբեք չի լինելու»:

Առաջադրված ժողովածուն ամբողջանում է բանաստեղծությունների տակավին չվերնագրված մի երկար շարքով, ապա «Եղերերգ առ բնության», «Պահի ընթերցում», «Ձայնի փորձություն» շարքերով և «Տիեզերք» պոեմ-օրհներգությամբ: Ինչպես հայտնի է, Ավդալյանի «Արծաթե օր» ժողովածուն ավարտվում է «Խմբերգ» շարքով, ուր կարծես բնության ու տիեզերքի արարողությունների խմբերգին ունկնդիր բանաստեղծը արծազանքում է միստիկ խորհրդավորությամբ հեռագրված հնչյունների հանդիսավոր ու թախծապարար հուշերին: Եվ թվում է, թե արարչության շուրջպարը հավիտենության խորհուրդն անավարտ է թողել ունայնության չարտասանված «Խմբերգով», որ, արդեն որպես նախերգանք հայտնվում է ժողովածուի բնաբանում.

*Կորստյան մոխիր,
տուր հիշատակի փոքրիկ զարդատուփ,
որ ես ճյուղերից հորինեմ մահվան երաժշտախումբ,
որ ես երգվեմ ադամամութին ու երեկոյան,
ու թե սրինգ եմ-արծաթաջրվեմ,
ու թե քամրիո եմ-ուկով ծուլանամ,
ու թե շվի եմ-հեռավորին գամ,
ու եթե փող եմ- մերչավոր ես ինչ:*

*Կորստյան մոխիր
տուր հիշատակի փոքրիկ զարդատուփ:*

Երբ դիտում ենք Աշոտ Ավդալյանի գրքերի կառուցվածքը, նկատում ենք, որ բանաստեղծը հակում ունի պոետական իր խոհերը խտացնելու ներքին միասնությամբ հյուսված շարքերի մեջ, որոնք ամբողջական արտահայտություն են տալիս որոշակի գեղագիտական-փիլիսոփայական կոնցեպցիայի՝ «Նավասարդ», «Առավոտ», «Որմնանկար», «Խմբերգ»: Դժվար է կռահել, թե բանաստեղծն ինչպես կհամակարգեր նոր ժողովածուի մեջ ընդգրկված հարյուրից ավելի բանաստեղծությունները, բայց գրքում զետեղված են նաև ամբողջական շարքեր՝ «Պահի ընթերցում», «Եղերերգ առ բնություն», «Ձայնի փորձություն», որոնք արդեն ի հայտ են բերում պոետական ինքնագիտակցման նոր միտումներ: Եթե նախորդ ժողովածուներում շարքերի գեղագիտական սիստեմը հենվում էր բնության կամ պատմաբանահյուսական ռեալությունների վրա, ապա այստեղ արդեն իշխում է խոհափիլիսոփայական մենախոսությունը: Բանաստեղծն ավելի բարդ խնդիրներ է դնում իր առաջ, իր մտորումներն զբաղեցնում անքննելի առեղծվածներով, ու ներքին, անտեսանելի զգացողություններում կա ինչ-որ հետապնդող նախազգացում, ողբերգական ինչ-որ վերահաս ու անխուսափելի տագնապ: Ավդալյանը հիրավի փորձում է, Թումանյանի արտահայտությամբ ասած, «ընթերցել տիեզերքը»: «Ձայնի փորձություն» խոհափիլիսոփայական ասքում նա պահի ընկալման մեջ է առնում տիեզերական ողջ արարչությունը և սակայն անպարփակ ու համատարած լռության հանդեպ մնում անավարտ ու տագնապած:

Ինչևէ, Ավդալյանն այսպես ավարտեց իր կյանքի պատմությունը և այդ պատմության վերջին հուշը նրա տաղանդի հնարավորություններից արտածված գեղեցիկ բեկոր է միայն:

1985

Ալեքսանդր Արաքսանյան. «Խոստովանություն»

Պատմվածքների «Խոստովանություն» ժողովածուն զգալի չափով արդեն ծանոթ է գրական շրջաններին, որովհետև ինչպես հուշում են հեղինակային ծանուցումները, նրանց գերակշռող մասը տպագրվել է մամուլում: Անտիպ պատմվածքները որևէ անակնկալ չեն բերում և ընդհանուր առմամբ պահպանում են նույն մակարդակը:

Ամենից առաջ նկատենք, որ պատմվածքագիր Արաքսանյանը չի ձգտում գրական ինքնատիպության. ընթացիկ-ուղեկցի գրական մի նախասիրող է նա, որ լավ ընդօրինակում է ժամանակի ոճը և այստեղ իսկ ցուցադրում իր վարժվածությունը: Ահա թե ինչու նա առաջին հայացքից պրոֆեսիոնալ է երևում, գրական ճանապարհի ինչ-ինչ խորդուբորդեր հաղթահարած՝ մաքուր գրականության պատրանք: Այս գրականությունը ունի իր նախասիրած թեման և հերոսը: Նա յուրովի է ընտրում դեպքեր ու դեմքեր: Նա իրեն երբեք չի պարտադրում իրականության «պրոզային», երբեք չի մտահոգվում կյանքի բարդություններով, բայց հավակնում է խորհրդածող երևալ, փիլիսոփա և բարոյախոս՝ ինչ-որ համամարդկային, ինչ-որ ընդհանուր, ինչ-որ հավերժական թեմաների նախընտրում ու ամեն բանից ավելի «արվեստագետ» երևակայելու հակում: Կյանքի ներքնախորշերի, հակասությունների, սուր դրամաների հետ նա գործ չունի, նա սահում է երևույթների մակերեսից, ընտրում է վաղանցիկ պահեր, կյանքի պատմություններ է ուրվագծում հեշտ ու թեթև անցումներով, փիլիսոփայական հարցեր է լուծում ամեն մի սովորական դիպվածի խորհրդավոր զուևագարդումներով: Նա հայտնվում է ամենուրեք. մի հայացքով աշխարհներ է միացնում, որովհետև վեր է կարծում ամեն մի «սահմանափակությունից»։ Նա և՛ հայ է, և՛ իտալացի, և՛ ֆրանսիացի, և՛ դերասան, և՛ բժիշկ, և՛ փաստաբան, բայց ամենից ավելի բարոյախոս: Ամենուրեք նա իրեն գտնում է հարազատ միջավայրում, ամենուրեք նա «ճանաչում է» կյանքը, մարդկանց, և միշտ էլ իր ասելիքն ունի՝ իտալացուն Հռոմի պատմություն է սովորեցնում, ֆրանսիացուն զարմացնում Աստվածամոր տաճա-

րի հրաշալիքով: Նա աշխարհը ենթարկում է իր քմահաճույքին: Նրա համար անակնկալներ չկան: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել. այսպես է միջին քաղաքնու գրական ճաշակը: «Ազատ պրոֆեսիայի» միջին քաղաքնին հենց նրանով էլ հատկանշվում է, որ վեր է դասում իրեն սոցիալական պրակտիկայի կնճռոտոտ հարցերից, բայց իրավունք է վերապահում իրեն խոսել քաղաքականության մասին, դատապարտել անարդարն ու չարը, բարոյականության դասեր տալ և այս ամենը պճնել մեծ ու խոսուն ֆրագներով՝ «Կյանքի իմաստը մարդկային առաքինությունների հաղթանակի մեջ է», «Կյանքի իմաստը հավատն է: Այնտեղ, որտեղ վերջանում է հավատը, վերջանում է կյանքը» և այլն, և այլն:

Քաղաքնին ժամանակից ու տարածությունից դուրս է, այսօր նա խոսում է նույն լեզվով, նույն քարոզներն է կարդում, ինչպես հարյուրամյակներ առաջ, միշտ էլ նա իր պարապունն իմաստավորել է ամբողջ մարդկության բարոյագետի կերտվածքով: Եվ որովհետև նա հետու է կանգնած գործնական կյանքի դժվարություններից, ուստի և ճգնում է մարդկությանը զարմացնել «ռեալ հումանիզմի» և «հաշտարար սենտիմենտալության» դյուրահաճ խոստումներով:

Եվ այսպես, կարդում ես Արաքսանյանի պատմվածքները (անկեղծ ասած, ո՛չ ծանծրությով). ամեն բան իր տեղում է. կան մարդիկ, կա շարժում, կան պատմություններ: Բայց զարմանում ես, թե ինչպե՞ս ամեն բան թեթև ու վաղանցիկ է այստեղ, ինչքա՞ն փոքր ու սահմանափակ է դառնում մարդ-անհատն այս մեծ ու բարդ աշխարհի առաջ: Ամեն ինչ լոկ «քմայք» է, պարզ հավասարում, ժամանակի հաճույք, ջրիկ ապրումներ, հեշտասիրություն և նույնքան թեթև զրկանքներ ու խորտակված հույսեր: Մարդիկ գալիս-անցնում են, ճակատագրեր են լուծվում առանց հետք թողնելու: Պատահական չէ ուրեմն, որ գրական քաղաքնին կայուն հանգրվան չի գտնում, և այսպե՛ս գայթակղվում է ճանապարհորդության, ամառանոցի, տուրիստական ուղևորության սյուրպրիզներով և ռոմանտիկ դիպվածներով: Նա որոնում-գտնում է պահեր, որոնք չնչին իմաստ ունեն մարդու գոյության տեսակետից, բայց լավ են զուևագարդում կեղծ ռոմանտիկայով՝ փշրանքը հանգեցնում հոգեբանական գոյության պայմանի: Ուստի

բնական է, գեղարվեստական նախասկիզբ է դարձվում ոչ թե կյանքը, այլ նրա սարքվածքը, դրությունների արհեստական հյուսվածքը: «Կիպարիսի մոտ» պատմվածքը մի մայրոհի խոստովանություն է. ռազմաճակատում նամակ է ստանում ռուս աղջիկ Մարիայից՝ ամուսնության հրավերի նամակ: Մայրը սիրահարվում է անծանոթ աղջկան և վճռում է պատերազմից հետո, եթե կենդանի մնա, ամուսնանալ այդ աղջկա հետ: Պատերազմ, փորձություններ... Նամակագրական կապն ընդհատվում է և Մարիան հույսը կտրած ամուսնանում է: Վերջանում է պատերազմը և ահա մայրին ուղարկում են Սոչի՝ հանգստանալու: Այստեղ նա հանդիպում է մի աղջկա՝ Նադյա անունով: Մտերմանում են, մայրը պատմում է իր պատմությունը և դրանից հետո Նադյան խուսափում է նրանից: Պարզվում է, որ Նադյան նույն ինքը Մարիան է և որովհետև արդեն ամուսնացած էր՝ թախանձում է, որ մայրն այլևս չհետամտի իրեն: Անցնում են տարիներ... Մայրը նորից գալիս է Սոչի և հետաքրքրվում իր ռոմանտիկ սիրո առարկայով. պարզվում է, որ Նադյայի ամուսինը խեղդվել է ծովում, իսկ ինքը մեկնել է Տուլա: Պատմությունն այստեղ ավարտվում է և հեղինակը տալիս է վերջին հարցը.

«- Իսկ ինչու՞ սերը ձեզ չտարավ Տուլա:

- Արդեն ուշ էր... Այժմ ես էի ամուսնացած...»:

Մի այլ պատմվածք՝ «Միլանի գերեզմանատանը». «Ասում են - մեռնելուց հետո բոլոր մարդիկ հավասար են: Հարուստն ու աղքատը. բարեպաշտն ու սրիկան: Ներեցեք ինձ, բարեկամներս, բայց ես դրան էլ չեմ հավատում», - պատմությունն այսպես է սկսում հայտնի Պասկինիների տան սպասավոր Պիկոն: Սոցիալական այս «առեղծվածն» է ահա մտորում Պիկոն և իր խոհերը կիսում նույն տան հանդերձապահ ծերունու՝ Պետրոնիոյի հետ: Պիկոն մոլորվածի մեկը չէ. նա շատ հեշտությամբ արկածներ է սկսում փառահեղ տան աղջկա հետ և վերապրում վիշտ, երբ աղջիկն ամուսնանում է իր դասի մի երիտասարդի հետ: Ավտոկթարից մեռնում է աղջիկը, նրան թաղում են փառահեղ գեղեզմանոցում և վրան կառուցում փառահեղ դամբարան: Մեռնում է նաև ծերունի Պատրոնիոն և սրան բաժին են տալիս միայն անշուք գերեզմանոցի աննշան հողափոսը: Այստեղից էլ ծայր է առնում Պիկոյի տ-

ցիալական ընդվզումը. «Այդ պահին ես ատելությամբ լցվեցի փառահեղ մահարձանների նկատմամբ, այդ մահարձանները վայելող ննջեցյալների ու աճյունների նկատմամբ...»:

Մեղավոր եմ Մադոննա... բայց ես բողոքում եմ:

Չեմ ծառայի ալևս Պասկինիին, երևի չեմ ծառայի: Կհեռանամ ու աշխարհին կպատմեմ, թե ինչու հեռացա...»:

Դիտենք մի պատմվածք ևս՝ «Մերո»: Էմման՝ գյուղական բժշկուհին, առաքինության տիպար է, ազնիվ, անշահախնդիր, հասարակական գործերին նվիրված և բնական է, իր գործը սիրող: Եվ ահա խստաշունչ ծնունդ մի օր հարևան գյուղից հայտնում են, թե մի երեխա անհույս հիվանդ է: Շտապ օգնություն էր հարկավոր: Թեև սահնակ էին խոստացել, բայց սահնակը չկա ու չկա: Անհանգիստ ապրումներ, սպասողական ելումուտ... և ճարահատյալ բժշկուհին բքի դեմ մաքառելով հասնում է հարևան գյուղ: Քննում է հիվանդին և պարզվում է, որ սովորական մրսածություն է ու ոչ մի վտանգավոր բան չկա: Բայց այն, ինչ չէր կարող բաժին ընկնել հիվանդին, վիճակվում է Էմմային, և սրան տեղափոխում են հիվանդանոց:

«Նա կորցրել էր իր ապագա երեխային:

Այդ դեպքից հետո էր, չգիտես թե ում շուրթերից է առաջին անգամ թռել «Մերո» մականունը ու տարածվել գյուղում ու ամբողջ շրջանում:

- Մեր բժշկուհի Մերոն...

Նրանք այդ մականունը չակերտների մեջ չէին դնում»:

Ես գրքի երեք բաժիններից ընտրել եմ մեկական պատմվածք (ոչ վատերը, նույնիսկ ընդհակառակը), որոնք արտահայտում են հեղինակի գրական նախասիրությունը՝ թեմաների ընտրություն, գաղափարի և գեղարվեստական կառույցի իմաստով: Կարծեք ինչ-որ բան կա այստեղ, կարծեք ինչ-որ բան ասվում է, և կարծեք թե չի պակասում նաև գեղարվեստական ոճը: Բայց ամեն ինչ դիտված է հեռվից, մակերեսից: Ակներև է, որ իր նկարագրած իրականության մեջ չէ, այլ ազատ ժամանակի հարցազրույցների տպավորության ոլորտում: Արաքսամայանը ոչ թե կյանքի շարժումն է տեսնում, այլ պարզապես ունկնդրում է երրորդ հերթափոխի զրուցակցին: Իսկ լսածը պատմելը գորդին շատ հոգսերից է ազատում,

շատ մտատանջություններից, շատ կնճռոտ ինչուներից ու պատճառ-հետևանքների պատասխանից: Ուստի և որքան էլ հավանական են թվում փաստերը, նույնքան էլ իբրև գրական-նություն նրանք հնչում են կեղծ, արհեստական և չինձու:

1966

Ռոբերտ Աթայան. «Սերինե»

Գեղարվեստական ու գաղափարական որևէ սկզբունքի չենթարկված նման գրվածքների մասին «դժվար» է համոզիչ կարծիք հայտնել, դժվար այն իմաստով, որ գործ ունես չտարրորոշված նյութի հետ: Ի՞նչ է «Սերինեն». վե՞պ կամ վիպա՞կ: Բայց եթե տվյալ դեպքում մենք չկառչեինք էլ ժանրային ստանդարտից, բավական կլինե՞ր ակնարկել այն փաստը, որ այստեղ անտեսված է բացարձակորեն պարտադիր նախապայմանը՝ գեղարվեստական մտածողությունը: Չոր, արհեստական լեզու, պաթետիկ-մակերեսային դատողություններ, անհույզ, հոգեբանորեն չվերապրված խոսակցություններ, պարզունակ-գծային սխեմա և հակադիր բևեռներում տեղադրված քանոնական մարդիկ-ահա այսպիսին է վիպակի «գեղարվեստական» ստացվածքը: Տարօրինակ չէ, որ չորս հարյուր երկար ու ծիգ էջերում չես հանդիպում որևէ ինքնատիպ ֆրազի, նոր-հոգեբանական որևէ պահի, թարմ, իմաստալից էպիտետի, որևէ գտնված բառի կամ պատկերի: Բնական է, որ այստեղ արևը պետք է «շողա» կամ «ցոլա», շուրթերը պետք է լինեն «հյութալի» (հետաքրքիրն այն է, որ այս «գտնված» էպիտետը երկու թե երեք անգամ կրկնվում է), ժպիտը պետք է միայն «քնքուշ» լինի, ավտոբուսը «կապույտ», անտառը «կուսական»: Եվ այսպես՝ «հորդուն կուրծք», «ապրում են շող ու շփնդով», «ցուլցում ծիծաղկոտ խնդություն», «հաղթական ճովոյունով թրվում են՝ իրար հետ ընկած», «փողփողում է Մարոյի ճկուն իրանը իբրև բոցավառ կերոն հողմերի դեմ հանդիման», «արևի շողերի մեջ լողում, պսպղում է մետաղավառ մի թռչուն», «Վազ է տալիս ընկեր Ձուգեն ու վետվետում է

նրա լիքը-լիքը մարմինն իր բոլոր մասերով», «տոկունության խրախճանն է այս հողի վրա», «վեհապանծ իր քայլվածքով», «գահավեժ իր խորության մեջ ձգվել է ծաղկափթիթ մի «այգի», «ամբոխվել են ծաղիկները», «Լեյլին հպարտ դուրս է գցել կուրծքը» և այլն և այլն: Կամ տեսեք, թե ինչ լեզվով է պատմում հեղինակը. «Քաղաքը՝ երկրային մի արեգակ, իր հուժկու ճառագայթներն է առաքում դեպի երկինք, դեպի ամեն կողմ:

Ահա շիկավուն ցուլքերով լի հզորագոր մի շատրվան դուրս ժայթքեց արևի քաղաքի ընդերքից, շողաց անցավ դաշտերի ու բլուրների վրայով, լուսավառեց Մեծ Մասսի գագաթը» (4): «Ընկեր Ստեփանյանը կասեցրեց իր խոսքը, սահման դրեց իր հորդուն մտքերի առջև. նրա ձեռքի բութ մատը գնաց, բարձրացավ քթի վրայով, հասավ ճակատին, ավիղ ծածկեց դեմքի մի մասը աջ աչքի հետ: Կարծես թե վարագուրելով իր տեսողությունը, նա մի պահ անջատում, առանձնացնում է իրեն, իր ուղեղը արտաքին աշխարհից, շրջապատի խայտաբղետ տպավորություններից» (281): Սերինեի նվագի հեղինակային թարգմանությունը. «Ավելի ու ավելի է սիրում այս կտորը Սերինեն, որ տարվա վերջին նվագելու է երաժշտական դպրոցում: Ու թվում է հիմա՝ ծառերի մեջ, խիտ անտառից այն կողմ, սաղարթների արանքով կապույտ երկինքն է ժպտում իրեն՝ սիրուն, լուսաթույր: Ու հորդուն են, հոսում հանդարտասահ՝ խաղաղության ձայներ, սվավալով անցնում են առվակի ջրերը՝ նրբատերև, սորուն կանաչների միջով, չռչում է ջրվեժը ու կարմրում են նրան վաղանցուկ ծիածաններ... Հետո ստվերները թանձրանում են ու ննջում են բույսերը, ջրերը, աշխարհը» (289-290): Կարիք կա՞ էլի քաղվածքներ անել, ցույց տալու համար, որ հեղինակի մտածողությունը գեղարվեստական չէ, այլ արտաքին-նկարագրական, որ նա չի տիրապետում աշխարհը, երևույթները անհատապես և գեղարվեստորեն ընկալելու ունակությանը:

Այժմ հերոսների մասին. մարդկանց բարոյական կերպը երկու գույնով է ներկված՝ սև ու սպիտակ և կարելի է ասել, որ վիպակի հեղինակն այսքանով էլ սպառում է գեղարվեստական անհատականության իր ամբողջ կարողությունը:

Դեմուրյան, Սերինե, Լյուդմիլա, Լեյլի, Ստեփանյան-սպիտակ գույնի անբծ հերոսներ են, իսկ Ելիզավետա Մարկովնան, Սանամյանը, Օվսանը՝ սև գունի դատապարտյալները:

Եվ ահա այս գույների հակադրության մեջ է, որ կարծեք ստեղծվում է վիպական կանֆլիկտը: Բայց ըստ էության սա վիպական իմաստով որևէ բարդ հարբերություն չի ենթադրում և լուծվում է ինքնին, շաբլոն սխեմայով: Հնարավոր է, որ հեղինակն էական չի գտել այս և միտում է ունեցել առաջին պլանի վրա դնել դրական հերոսների «հոգեբանական» ինքնաբացահայտման մեջ տեղադրել վիպակի գաղափարական մտադրույթը: Իսկ ու՞ր է այն, ի՞նչ անելիք ունեն հերոսները, գեղարվեստական կամ գաղափարական ի՞նչ դեր են ստանում Լյուդմիլան ու Ստեփանյանը, Սերինեն ու Լեյլին. միայն նրա համար են ասպարեզ բերվել, որ միջավայր ստեղծեն Դեմուրյանի շուրջը և արտահայտեն իրենց հիացմունքը սրա հանդեպ: Ու՞ր է նրանց անհատականությունը, ո՞րն է նրանց ինքնուրույն աշխարհը, կարելի՞ է, օրինակ, պատմել այդ հերոսների արարքի, բնավորության, գոյության նպատակի մասին: Հագիվ թե: Կամ Ալիսը. մի՞թե միայն նրա համար է վիպակի էջերն զբաղեցնում, որ ապացուցի մեռած ամուսնու հանդեպ իր հավատարմությունը, ծանծրանա աշխարհից և կասկածանքով նայի մարդկանց, որպեսզի վերջում ամուսնանա Դեմուրյանի հետ և նորից շեշտի սրա առաքինությունը: Հեղինակը չի կարողանում զբաղեցնել մարդկանց, նրա հերոսները անելիք չունեն, ուստի ստիպված են կամ զբաղվել շինծու միջադեպերով, արշավների արհեստական գայթակղությամբ, կամ տարվել մտքի վերացական դեգերումներով:

Ահա Դեմուրյանը. վիպակի հեղինակը ոչ մի ջանք չի խնայում սրբագործելու իր իդեալ-հերոսին, բայց երբ դիտում ես, թե վիպական գործողությունների առկա ընթացքում ինչով է նա հանդես գալիս, ապա կանգնում ես տխուր փաստի առաջ: Տեսեք, թե նա ինչով է զբաղեցնում վեպի էջերը. այդ «բարի քեռին» հմայում է իր կյանքի անցյալ դրվագներով՝ իսպանական հեղափոխություն, ապա Ֆրանսիա, այնուհետև պատերազմ, աքսոր, Լենինգրադ: Այս բոլորից հետո ահա նա հայտնվում է հայրենի քաղաքում, և դպ-

րոցներից մեկում ստանձնում աշխարհագրության դասատուի պաշտոնը: Հենց առաջին օրից նա բախվում է պահպանողական մանկավարժների հետ՝ առաջադրելով ուսուցչի և աշակերտի հարաբերության, բնական դաստիարակության ինչ-որ ծրագիր (Խեղճ Աբովյան. բանից պարզվում է, որ հայ մանկավարժական միտքը մեկ դար թաղել էր քո պատգամները և ահա Դեմուրյանն է, որ փորձում է հարություն տալու նրանց): Ապա այդ Դեմուրյանը մեկնում է Կուբա (թե վիպական ինչ անհարժեքությամբ, հեղինակը չի պատճառաբանում), և որովհետև առանց նրան չէր կարելի «յուլա գնալ» այնտեղից Լյուդմիլային է ուղարկում մի երկար նամակ (Լյուդմիլան շուրջ 10 էջանոց այդ նամակը կարդում է դասի ժամին) և նորից մարդկանց կախարդում իր «մարգարեական» խորհուրդներով:

Ես նպատակահարմար չեմ գտնում գրախոսության սահմաններում դիմել մանրագնին վերլուծության, բայց իմ ասածը հավաստելու համար կխնդրեի, որ մանկա-պատանեկան բաժինը, ստուգելու միտումով մեկ առ մեկ խմբավորի հերոսների բոլոր խոսվածքներն ու դատողությունները և ապա հանրագումարի բերի մի ամբողջության մեջ, այս ժամանակ ակներև կլինի հերոսների ներքին աղքատությունն առանձին-առանձին և վեպի մտավոր աղքատությունն ընդհանրապես: Այդ ամենը ոչինչ չեն ցուցադրի բացի մեղկ բարոյախոսության քարոզից և պաթետիկ-վերացական էնտուզիազմի ջրիկ հավաստիացումներից:

Այս ամենը բնավ էլ պատահական չէ. գեղարվեստական երկը պետք է իր հիմնադրույթն ունենա, որպեսզի իմաստավորի հերոսների ներքին բովանդակությունն ու պատճառաբանի նրանց գործելակերպը, պայմանավորի երկի գեղարվեստական միասնությունը, սյուժեի ու կոմպոզիցիայի ծուլվածքը: Բայց «Սերինե» վիպակը չունի նման հիմնադրույթ: Ո՞րն է հեղինակի ասելիքը, ի՞նչ է ուզում հաստատել նա, ի՞նչ փիլիսոփայական, բարոյական կամ գաղափարական դրույթ է նա առաջադրում: Դժվար է նման բան որսալ վիպակում կատարվող դեպքերի ու փաստերի տրամաբանությունից: Մինչդեռ սա այն հիմնական լծակը պիտի լիներ, որի վրա պիտի հարակցվեին գեղարվեստական պատ-

կերները և պայմանավորեին գործող անձանց շարժումը: Պատահական չէ, որ վիպակը գրկվել է ներքին միասնությունից և փաստորեն վերածվել դեպքերի արհեստական կցորդումի: Այսպես օրինակ, ի՞նչ իմաստ ունի Սերինեի հետ կատարված դիպվածը կամ Բագրատի փախուստը: Ամեն բան էլ հնարավոր է, բայց գրական երկում հնարավորը պետք է լինի նաև գեղարվեստորեն անհրաժեշտ: Ուրեմն ի՞նչ անհրաժեշտությամբ է հեղինակը Բագրատին արկածի, իսկ Սերինեին վթարի ենթարկում, որպեսզի ապացուցի մյուս երիտասարդ հերոսների խիզախությունն ու ընկերասիրությունը: Բայց չէ՞ որ հենց այս ցուցադրականությունից էլ սկիզբ է առնում արհեստականությունը: Առհասարակ մարդկանց փոխհարաբերություններում առկա է ինչ-որ կեղծ, քաղցր-մեղցր, ցուցադրական բան, որը ոչ միայն գեղեցկությամբ չի համակում, այլ նույնիսկ տհաճ տպավորություն է թողնում: Նոր տարի է, բոլորը ծննդյան տոնի ուրախ տրամադրությամբ են համակված, ինչու՞ Ալիսն ու Սերինեն մենակ () լինեն իրենց տոնը և Լեյլիի հայրը նրանց հրավիրում է իրենց տուն (ուշադիր են): Ստնում են Ալիսի բնակարանը, սեղանի վրա տեսնում են թարմ մրգեր՝ ամուսնու ընկերներն են շրջանից ուղարկել (չեն մոռացել իրենց ընկերոջը): Իսկ Դեմուրյանի սեփեթա՞նքը. իրոք որ նրա պահվածքը, «անթերի» շարժումը, «բարոմետրական» չափվածքն ու «անբիծ» կեցվածքը անդուր զգացում է առաջ բերում: Վիպակի հեղինակը խնամքով զտել է մարդկանց ներքին տարերքը, կամքի ազատ դրսևորումը, մտքի և հոգու բարդ ծուլվածքը և նրանց դարձրել փխրուն, անարյուն, կավճային: Ահա թե ինչու նրանց խոքը որքան պաթետիկ և ռոմանտիկորեն պաճուճված է, նույնքան զուրկ է հոգեբանական նստվածքից, ներքին հավատից, ուստի և գործնական լիցքերից:

«Սերինե» վիպակի թեման դպրոցի առօրյան է, նրա հերոսները հիմնականում ուսուցիչներ ու աշակերտներ են, ուստի ինքնին պարզ է, որ հեղինակը նպատակ է ունեցել արժարժել դիդակտիկ-մանկավարժական հարցեր: Եթե վիպակը գեղարվեստական ու գաղափարական այլևայլ չափանիշների տեսակետից այսքան անկատար է, գուցե ար-

դարացվեր դիդակտիկ-մանկավարժական խնդիրների առաջադրումներով: Բայց, ցավոք սրտի, այստեղ էլ արդյունքը չափազանց տխուր է: Եվ ահա, բնականորեն դատում են՝ այս գիրքը կարո՞ղ է օգտակար լինել ուսուցիչներին ու աշակերտներին, բարձրացնու՞մ է արդյոք մի թարմ գաղափար, մանկավարժական ինչ-որ հետաքրքիր խորհուրդ: Մենք չենք տեսնում նման որևէ բան: Հեղինակը, ինչպես իրեն թվում է մատը դրել է «խոցի» վրա՝ դիրեկտորը հետամնաց, նույնիսկ անգրագետ է (սխալներով էլ խոսեցնում է նրան), որոշ մանկավարժներ էլ պահպանողական են և դավանում են հին սկզբունքներ: Եվ ո՞վ է հանդես գալիս նոր սկզբունքների ջատագովի դերում. Դեմուրյանը, որը ոչ միայն մանկավարժական, այլև բարձրագույն կրթություն չունի: Բայց սա ոչ միայն տարօրինակ չի թվում վիպակի հեղինակին, այլև նա փորձում է իր իդեալ-հերոսի նայիվ-մանկավարժական, տեսական ու գործնական իմաստով վաղուց արդեն լուծված հարցը ներկայացնել որպես նորագյուտ ռեֆորմ: Մի՞թե վիպակի հեղինակը լրջորեն կարծում է, թե բնական դաստիարակության կամ ուսուցչի ու աշակերտի փոխհարաբերության խնդիրներն են արդի դպրոցի ու մանկավարժության լուծելի մտահոգությունը: Ինչ վերաբերում է ուսուցչի ու աշակերտի փոխհարաբերության դեմուրյանական ըմբռնմանը, ամեն մի պայմանականություն ու սահման ջնջող սեփեթանքին, իր տան դռները աշակերտների ազատ ելունուտին տրամադրելու հավակնությունը, ապա հազար անգամ իրավացի են «պահպանողականները», որ մերժում են նման գավառամիտ հավասարությունը: Առհասարակ ի՞նչ հույսեր ասես, որ հեղինակը չի կապում հին, սենտիմենտալ-ռոմանտիկական վեպերի էջերից փոցված իր հերոսի հետ:

Իսկ աշակերտները: Փոխանակ կազմավորելու միջնակարգն ավարտելու շեմին կանգնած, էսօր-վաղը կյանքի համար պատրաստվող քաղաքացիների ինտելեկտուալ աշխարհն ու գործնական մղումները, հեղինակը նրանց հանձնում է թեթև հայացքի, անմիտ զվարճանքի ու մանկական հրճվանքի զբաղմունքին: Կիբեռնետիկայի, տիեզերանավերի, ազգի ու հայրենիքի մասին նրանց դատողությունները,

ուտքի վրա «ընկերություններ» կազմելու նրանց մաներան որքան հեշտ ու թեթև է հնչում, նույնքան էլ հեռու է հավատ ներշնչելու միտումից: Տեսեք, թե ապագա այդ «իմաստունները» բառախաղի ինչպիսի գյուտերով են զբաղեցնում երեխաներին (բերում ենք համառոտաձև՝ էջ 221-224):

«-Փարիսեցի»

- Ով որ Փարիզում է ապրում...

- Պարիսի ընկերը «Իլիականը» գրքից...

- Փարիսեցի, այսինքն փախստական, որ գողություն է արել և փախել Փարիզ...

- «Պաս»

- Ֆուտբոլի գնդակը, որ ուղարկում են ընկերոջը...

- «Պաս» նշանակում է անցնել, երկու «ես»-ով, անգլերեն (հետևում է բացատրությունը)

- «Բանսարկու»

- ... ով որ բան է սարքում:

- Ի՞նչ բան:

- Աթոռ, նստարան, գրատախտակ (հետևում է բացատրությունը)



- «Դատարկապորտ»

-Փորը դատարկ մարդ



- Ում պորտը ընկել է և տեղը բաց է մնացել...»:

Ի՞նչ անուն տաս սրան...

Եվ ահա այս բառախաղի մեկնաբան Սերիների անձնական օրագրերը: Ակամա հիշում են տասներեքամյա Աննա Ֆրանկի և ռուս դպրոցական աղջկա (անունը մոռացել են. մեկ-երկու տարի առաջ լույս է տեսել „Новой мир“- ում) օրագրերը. ինչ համեմատություն: Կարելի՞ է արդյոք չիֆանալ այս աղջիկների ինտելեկտուալ հարստությամբ, և դրա դիմաց տհաճություն չզգալ հայ դպրոցականի սահմանափակ ու նեղմիտ դատողություններով, ուր միայն ինքնահասունացման հրժվանքը կա և նախադասություններ կազմել կարողանալու զարմանքը:

Այս բոլորից հետո, արդեն ավելորդ են համարում անդրադառնալ «մանրուքներին»՝ անբովանդակ, հարց ու պա-

տասխանի հանգեցված դիալոգներին, հեղինակի «գրական» մաներաներին, կոկետող և a la .france-ականությամբ, ոճական սխալներին և այլն, և այլն:

Նման դեպքերում սովորաբար հարց են տալիս՝ մի՞թե որևէ դրական բան չկա չորս հարյուր էջում: Ո՛չ չկա: Չեն կարող չասել, որ ես դեմ եմ կշռումների քննադատական սկզբունքին: Ու՞մ են պետք և ի՞նչ արժեք ունեն այս կամ այն էջում պահված հաջող նախադասություններն ու պատկերները, եթե գրվածքն իր ամբողջության մեջ գրական չէ: Եթե մեզ ճշմարիտ գրականություն է պետք, ուրեմն պետք է նաև անզիջում լինել արհեստավորության հանդեպ:

1964

Սկրտիչ Ասլանյան. «Տառապանքի ուղիներով»

Սյուժեի գլխավոր ուղղության հոգեբանական լիցքերը ծայր են առնում հենց վեպի սկզբից: Հայրենական պատերազմը տակավին չէր ավարտվել, բայց Ռուբենը ապաքինվելով ռազմաճակատում ստացած վերքից, վերադառնում էր տուն: Եվ ահա գնացքում նա հանդիպում է Գայանեին, որը նրան պատմում է երկրաբանական վարչությունում կատարված իրադարձությունների մասին, որոնք տեղի էին ունեցել նրա բացակայության տարիներին: Մինչև ռազմաճակատ մեկնելը Ռուբենն աշխատում էր նույն երկրաբանական վարչությունում, և ներհիմնարկային հարաբերություններում ինչ-որ կոնֆլիկտներ ու հոգեբանական հանգույցներ թողել էր չլուծված: Այժմ ահա վերադարձին պետք է հայտնվեր հոգեբանական նույն հանգամանքներում: Հատկապես հետաքրքրական էր, թե ինչ ընթացք ունեցավ վարչության երկու ականավոր գիտնականների՝ Սարտին Մինասյանի և Սյունեցու բանավեճը՝ Շաղկասարի օգտագործման վերաբերյալ, բանավեճ, որ արտացոլում էր նորարարության ու պահպանողականության մշտական պայ-

քարը գիտության բնագավառում: Այս ամենը կարելի էր կռահել իրերի տրամաբանությամբ, սակայն կային նաև անակնկալներ, որոնք շարժում են Ռուբենի զարմանքը: Եվ ամենամեծ անակնկալը, ամբողջ քաղաքում իր գեղեցկությամբ հռչակված Ադայի ամուսնությունն էր գրեթե ծերունի Սյունեցու հետ, արտառոց մի փաստ, որը Ադայի հոգեբանության մեջ բացահայտում է բարեկեցիկ կյանք և փառք ստեղծելու քաղքենիական մղումը: Ինչևէ, հայտնվելով աշխատանքային իր կոլեկտիվի միջավայրում, Ռուբենը իրերի դասավորությունը գտավ անառարկելի թվացող մի ճշմարտության վրա՝ հիմնարկի ղեկավար Արամ Նազարեթյանի անվերապահ հավատը Սյունեցու գիտական հեղինակության հանդեպ, որը ուղղություն էր տալիս վարչության գործունեությանը: Ինչ վերաբերում է Մարտին Մինասյանին, ապա սա անավարտ էր թողել Ծաղկասարի վերաբերյալ իր նախագծումները և, արդեն հիվանդ, հետամուտ չէր իր գիտական կանխատեսության իրականացմանը: Սակայն Ռուբեն Ալեքսանյանը դեպքերի շարունակության վրա հայտնվեց առանց վերացական բանավեճի: Խնդիրը գիտական լուսաբանության կարիք ուներ և նա հետամուտ եղավ կոնֆլիկտը լուծելու փաստական ապացույցներով: Որպես արշավախմբի ղեկավար մեկնում է Ծաղկասար, հետախուզումները գոհացուցիչ արդյունքներ են տալիս և հաստատում Մինասյանի կանխատեսությունը, հանգամանք, որ ուղեկցվում է մի անակնկալ առեղծվածով: Գեղամը քարանձավի մեջ գտնում է ձեռագիր տետրերի մի կապոց: Դա Մինասյանի հետազոտությունների շարադրանքն էր, որ տարիներ առաջ կորել էր գաղտնի հափշտակությամբ, պատճառ դառնալով անվանի գիտնականի կաթվածահարությանը: Եվ այսպես, լուծվում է Ծաղկասարի առեղծվածը, կոնֆլիկտն ավարտվում է Մինասյանի հաղթանակով, որը բնականաբար տեղաշարժեր է առաջ բերում երկրաբանական վարչության ղեկավար օղակներում:

Սա վեպի, այսպես ասած, գաղափարական պլանն է: Բայց կա նաև կենցաղային, հոգեբանական պլանը, որը շոշափում է ընտանիքի և բարոյականության հարցերը, ստեղծում բարքերի ու մարդկային հարաբերությունների

վիպական մթնոլորտ: Այս տեսակետից ուշագրավ են Սյունեցի-Ադա, Ռուբեն-Գայանե, Կարինե-Արամ, Սամվել-Կարինե, Գեղամ-Նունիկ, Արամ-Ադա սյուժեները, որոնք հոգեբանական յուրօրինակ շոջագծի մեջ են առնում սիրո և ընտանիքի պրոբլեմը:

Վեպի գրական արժեքը ճիշտ գնահատելու համար պետք է նկատի առնել, որ իր բնույթով «պատմական» է և ըստ որում պատմական է ոչ միայն արտացոլվող կյանքի ժամանակով, այլև ոճական-գեղարվեստական իր կառուցվածքով: «Պատմական» են սյուժեն, կոնֆլիկտը, պահպանողականի ու առաջադիմականի հակադրությունը, առաջադիմականի ստուգումը ժողովրդական իմաստությամբ, որի կրողն է 90-ամյա Գրիգոր ամին՝ պատկերային մի յուրօրինակ ստանդարտ, որ հուշում է 50-ական թվերի «արտադրական վեպի» ոճական կառույցը: Վերջապես «պատմական» են սիրո և ընտանիքի պատկերացումներն արծարծող ներքին սյուժեները, որոնք արտացոլում են բարքերի ու բարոյականության անցած էտապի ըմբռնումները: Ի դեպ, արժե ուշադրություն դարձնել այս իրողության վրա: Սիրո և ընտանիքի ներքին սյուժեներում Մկրտիչ Ասլանյանը հետևում է բարոյականության խստակյաց օրենքների: Տղամարդկանց զայթակղությունները միանգամայն խիստ դիմադրության են հանդիպում, կանայք ոչ մի գնով չեն բարձրացնում իրենց փեշերը, ընտանեկան սրբությունը մնում է անխախտ, նույնիսկ երիտասարդ սիրահարները միայնության մեջ համբույրի հանդեպ անարգել չեն: Մշտապես առկա է դիմադիր մի պահվածք, որ գալիս է ընտանիքի և բարոյականության հարատև, կայուն ու անխախտ օրենքների ավանդակեցությունից: Այսօր կարող է դա արտառոց թվալ, բայց դա պատմական ճշմարտություն է, և ներկայացնելով այդ ճշմարտությունը, Ասլանյանը որոշակի միտումով այն հակադրել է բարքերի այժմյան աղարտումներին, բարոյական կապերի պայմանական ու մակերեսային ազատությամբ:

«Ի՞նչ ստացվեց,- կհարցնի երիտասարդ մի արծակագիր,- իրական հեքիա՞թ»: Իսկ մենք կպատասխանենք առանց երկընտրանքի՝ այո՛, հեքիաթ, «լինում է, չի լինում»,

քանզի, ով չի գիտակցում, որ արծակը հեքիաթ է, որ վեպը պատմություն է «լինում է, չի լինում» մասին, միևնույն է, նախապաշարված կմնա գրական օրընթաց ոճերի պայմանականությամբ և կկորցնի չափանիշների զգացողությունը:

Ես բնավ միտում չունեմ Ս. Ասլանյանի «Տառապանքի ուղիներով» վեպը գնահատել գեղարվեստական բարձր չափանիշներով, կամ արծակի ժամանակակից ոճական որոնումների այլևայլ հատկանիշների չափազանցված որակումներով: Ամեն ինչ այստեղ սովորական է, հասկանալի, առանց անակնկալների ու հայտնության: Բայց ես կանն այն է, որ առաջադրվող հեքիաթը հետաքրքրական շատ բան ունի իր մեջ, քանի որ մեզ հիշեցնում է մեր անցյալը, որը գուցե շատ կողմերով արդեն օտարոտի է, այնուամենայնիվ ինչ-որ ուսանելի, մնայուն խորհուրդներ ունի, համեմայնդեպս մարդկային հարաբերությունների մեջ հայտնաբերում է կայուն սկզբունքներ, նպատակի ձգտում, հասարակականորեն օգտակար նվիրվածություն, բարոյական պարտադրականության ներքին համոզում, կամքի ու անհատականության գիտակցում:

Ավելորդ չէ հիշեցնել նաև էթիկական մի նկատառում: Մկրտիչ Ասլանյանը պատկանում է ավագագույն գրողների սերնդին (ստեղծագործում է մեր հանրապետությունից դուրս): Շուրջ հիսուն տարի նա գրական ասպարեզի վրա է, տպագրվել է մամուլի էջերում, առանձին գրքերով հրատարակել է բազմաթիվ ժողովածուներ, վեպեր, որոնք հիշատակվել են գրական պրոցեսը ներկայացնող տեսություններում, արժանացել են դրական գնահատականի, հաճախ հարուցել են ընթերցողների հետաքրքրասիրություններն ու առիթ տվել բանավեճերի (ինչպես, օրինակ, «Աշխեն Սաթյան» և «Ճակատագրեր և ճամփաներ» վեպերը): «Տառապանքի ուղիներով» վեպով Ասլանյանը ոչ գերազանցում է իրեն և ոչ էլ առավել ևս նահանջում: Այստեղ ևս նա ինքը՝ Մկրտիչ Ասլանյանն է իր նախասիրած սյուժեներով, իր ոճով, գրողական իր նկարագրով:

IV ԲԱՆԱԿԵՆ

ՆԱՄԱԿ ԳՈՐԳԵՆ ՄԱՅԱՐՈՒՆ

Առաջին անգամը չէ, որ գրչի Ձեր քննադատական «հաճաքներում» խոսք եք նետում իմ հասցեին՝ օգտվելով բնավ էլ ոչ բանավեճի էթիկական սահմանները հանդուրժող բառապաշարից: Գրական շրջաններին շատ լավ հայտնի է, որ այդ ամենի հանդեպ ես պահպանել եմ պատշաճ հավասարակշռություն և չեմ փորձել ինքնասիրության վիրավորված զգացումը շահարկել՝ Ձեր արածը վերագրելու «սուբյեկտիվ» շարժառիթի հետին նկատառումին: Բայց, ինչպես երևում է, իմ լռությունը այլ բան հուշելու փոխարեն, Ձեզ սոսկ պարուրել է վստահության ինքնահաճ վատով, ուստի թող անակնկալ չթվա, եթե այս անգամ Ձեր պատրանքը պիտի փարատեմ մի այլ ճշմարտությամբ:

Դուք, իհարկե, այնքան միամիտ չեք, որ հավատաք մի ենթադրության, թե այն, ինչ անում եք Ձեր քննադատական հոդվածներով, ելնում եք միայն բացարձակ ճշմարտության մոլորմաներից: Համենայն դեպս, Ձեր քննադատական հոդվածների իսկական ու անիսկական հերքերի «նոսենկլատուրան» ինքնին շատ բան է ասում Ձեր նախասիրությունների և Ձեր «գրական քաղաքականության» մասին: Բայց այս ուղղությամբ հեռուն չզնայլու համար, պիտի ասեմ, որ ես հատկապես տարակարծ եմ զեղազիտական այն սկզբունքներին, որ պաշտպանում եք Դուք Ձեր հոդվածներում և քննադատության այն ոճին, որ վավերացրել եք Դուք և, դժբախտաբար, օրինակ դարձել շատերի համար: Այստեղից է ծայր առնում մեր բանավեճի սկզբունքային երակը:

«Գարուն»-ի հարցազրույցի առթիվ Ձեր «Անկեղծ զրույցը», խոստովանում եմ, որոշ իմաստով անակնկալ էր: Այն անսպասելի էր նաև շատ-շատերի համար: Թվում էր, թե «Այրվող այգեստաններ» վեպի շուրջն ստեղծված հասարակական կարծիքը լուրջ մտահոգություն պիտի պատճառեր Ձեզ՝ ելք որոնելու ստեղծագործական փակուղուց: Ու մինչդեռ ընթերցողը բոլորովին այլ բան էր սպասում, Դուք հանդես եք գալիս մի հոդվածով, որի տակ դժվար չէ կռահել տպավորություն ցրելու և գրական դիրքերի վրա եր-

բեմնի կեցվածքը հավաստելու ինչ-որ միտում՝ որպես թե ոչինչ չի եղել: Բայց դառնանք Ձեր «Անկեղծ զրույց»-ին:

Հենց սկզբից ուզում եմ ասել, որ «Գարուն»-ի հարցազրույցը այնքան էլ սարսափելի չէ, ինչպես թվացել է Ձեզ: «Անշնորհք թատերագրի կատակերգություն», «անլուրջ մթնոլորտ», «տաքզուլխ և անիմաստ ռեպլիկներ», «անձը ցուցադրելու մարմաք», «թեթև թամաշա», որ կարող էր պատշաճել ինչ-որ երկրորդական սրճարանի, հազիվ թե խոհեմությունն էր առաջնորդում Ձեզ օգտվելու նման քառապաշարից, եթե նույնիսկ արդարացի լիներ Ձեր զայրույթը: Առաջին փորձի կատարելությունը առհասարակ քիչ է երաշխավորվում, և հնարավոր է, որ հանդեսի խմբագրությունը թույլ է տվել մատուցման եղանակի ինչ-ինչ խախտումներ (նկատի պիտի առնել, որ հրապարակվել է ոչ թե հարցազրույցի լրիվ սղագրությունը, այլ սոսկ քաղաքականությունը), բայց դա քիչ է փոխում բանի էությունը: Ուստի, թույլ տվեք հավաստիացնել, որ ես բավականաչափ լրջմիտ եմ համարում Ձեզ, որպեսզի Ձեր անհանգստությունը վերագրեմ կատարված փաստի իբրև թե «անհեթեթությանը»: Բնավ: Նման պարագաների հոգեբանական ռեակցիան բոլորովին այլ է լինում: Իրողությունն այն է, որ զրառված հարցազրույցի տողերի արանքում ի հայտ է եկել մի թաքնված ճշմարտություն, որի հանդեպ դժվար թե կարելի է անտարբեր մնալ: Ինչ վերաբերում է Ձեր հոդվածում հարցազրույցի իմ ելույթից կատարված մեջբերումներին, ապա պիտի ասեմ, որ Դուք ճիշտ եք կարդացել այն և մասամբ ճիշտ էլ կռահել իմ եզրահանգումները: Այս իմաստով, ես բնավ չպիտի առարկեմ Ձեզ՝ արդարանալու համար: Վկայակոչում եք անուններ, որոնց մասին ես ասել եմ, թե ժամանակակից գրական շարժման վրա չեն ազդում, ապա հիշատակում եք անտեսված անուններ, որոնց որպես թե ես դասել եմ «հաշիվս մաքրածների» շարքը և հերետիկոսություն հայտնաբերածի տագնապ արտահայտում՝ «կարդացեք, գրված է սևով սպիտակի վրա»: Նորի՞ց փարատեմ Ձեր տարակուսանքը, թե պնդում եմ այն, ինչ ասել եմ հարցազրույցի ժամանակ: Թող նույնիսկ իմ ասածի մեջ լինի ծայրահեղության չափավոր մասին, բայց ես ծայրահեղության հետամուտը չեմ, այլ այդ ծայրահեղու-

թյան մեջ արտահայտված ճշմարտության հատիկի: Իսկ որ մեր գրական կյանքը վերանայումների, վերագնահատումների և սթափ քննաբանության կարիք ունի, ինձ համար՝ աներկբայելի է: Ավելին, կարծում եմ, որ հենց այս կետից պիտի սկսել ապաքինումն այն բանի, ինչ անվանում են «մթնոլորտի հիվանդություն»:

Որ սա ինչ-որ տեղ սկզբունքային նշանակություն է ստանում, կարելի է կռահել հենց Ձեր «Անկեղծ գրույց»-ի ոգուց: Դիցուք, ծայրահեղության մղումով ես բաց եմ թողել անուններ, որոնք լուրջ երախտիք ունեն վերջին տասնամյակների հայ պոեզիայի պատմության մեջ: Բայց հարց է ծագում. ինչու՞ այդ անունների շարքը Դուք լրացնում եք միայն երեքով և փակում այն պինդ վերջակետով: Բայց այստեղ որևէ պատահականություն չկա: Դուք պարզապես անակնկալի եք եկել, որ ես չեմ կրկնել շրջողակը խաթարված ծայնապնակի «հավիտենական ճշմարտության» միալար երգը: Տարիներ շարունակ նորմայի իրավունք է վերապահվել բանաստեղծների մի խմբի, որը կարծես ենթակա չէ կասկածի և վերստուգման: Գրում ես մեկի մասին, չնոռանաս մյուսին, գնահատում ես մեկին՝ բաժանիր հավասարապես: Ավելին, տիրապետող մի կարծիք, առհասարակ, բացառում է քննական հայացքը նրանց նկատմամբ՝ բարոյական ու իրավական պատրվակ պարզելով ծխական խեղճությունից ելնելով մի սկզբունք՝ «որ նրանց քննադատենք, էլ ում պիտի գնահատենք»: Ձեզ հիշեցնեմ Ս. Աղաբաբյանի «Ի՞նչ է պոեզիան» հոդվածը, որ Դուք վկայակոչում եք որպես «ժամանակակից գրականության հետ» քննադատության կապի եզակի փաստերից մեկը: Ինչո՞վ հատուցվեց քննադատի չափավոր համարձակախոսությունը. նախ ինքներդ հեզնեցիք, թե Աղաբաբյանը ժամանակակից գրողի մասին գրելիս «տվյալ գրողին վերածում է պատմության, գործը՝ տեսության, հետո միայն անձնատուր լինում պատմագրական արդյունավոր որոնումների», իսկ Վ. Դավթյանը Ձեր ասածի տրամաբանությամբ պնդեց թե Ս. Աղաբաբյանը հեռու է կանգնած ժամանակակից գրական կյանքից: Այս հոգեբանությամբ եք Դուք ընկալել իմ տեսակետները, որպես արտառոց և անսովոր մի բան: Այնինչ նկատե-

լով, թե Ս. Կապուտիկյանը, Գ. Էմինը, Մ. Մարգարյանը չեն ազդում արդի գրական շարժման վրա, ես բնավ միտում չեմ ունեցել առհասարակ ժխտելու նրա դերը սովետահայ պոեզիայի բնագավառում: Կամ գրական շարժման վրա տեսնելով Դ. Սահյանի և Պ. Սևակի պոեզիայի ազդեցությունը, ես բոլորովին հեռու եմ եղել այն մտքից, թե մեր մյուս բանաստեղծները արժեքներ չեն ստեղծում, թե նրանց երկերը զուրկ են գեղարվեստական ու ճանաչողական նշանակությունից: Բայց սա արդեն այլ բան է, և Դուք ակներև շփոթում եք հասկացությունների գիտական սահմանները: Գրականության պատմության փորձը ցույց է տալիս, որ առհասարակ, շատ քիչ գրողների է վերապահված գրական շարժման վրա ազդելու իրավունքը, և անգամ տաղանդավոր գրողներ դուրս են մնում այդ իրողությունը կրելու հնարավորությունից: Ավելին, պատմական զարգացման դիալեկտիկան այնքան համառ է, որ նույնիսկ հանճարեղ արվեստագետներին մի ինչ-որ տեղ զրկում է գրական շարժման կոնկրետ պրոցեսների վրա իշխելու երբեմնի մենաշնորհից: Տասական թվականների գրականության մեջ տակավին ստեղծագործում էին հայ պոեզայի դասականները, բայց այնուամենայնիվ ժամանակը պատկանում էր Վարուժանին ու Տերյանին: Տեսե՛ք, թե Թումանյանն ինչպես է ուրվագծում արևելահայ պոեզիայի զրագացման էտապները և ինչ տեղ է հատկացնում իրեն՝ այդ պոեզիայի պատմության մեջ. «Ռուսահայ բանաստեղծությունը երեք շրջան է ունեցել: 1857 է. ուսանող Ռ. Պատկանյանը — Գամառ-Քաթիպան հրատարակել է իր «Ազգային երգարան» անունով բանաստեղծությունների տետրակն ու նրանով սկիզբն է դրել առաջին շրջանի բանաստեղծության:

Նրանից երեսուն տարի հետո, 1887 թվականին ուսանող Դ. Դովհաննիսյանը հրատարակեց իր բանաստեղծությունների առաջին գիրքը, ու սկիզբ առավ երկրորդ շրջանի բանաստեղծությունը:

Դովհաննիսյանից երեսուն տարի հետո էլ, 1908 թվականին դարձյալ ուսանող Վ. Տերյանը հրատարակեց իր «Մթնշաղի անուրջները» ու առաջ եկավ երրորդ նորագույն շրջանը...

Ինչպես տեսնում եք՝ ես ընկնում եմ երկրորդ շրջանի մեջ և կանգնած եմ հին շրջանի ու նորագույնի մեջտեղը» (ԵԼԺ., հ. 4, էջ 381):

Պետք է պատմական ու քննական հայացք ունենալ երևույթների հանդեպ: Տաղանդը, ինքնատիպությունը, բանաստեղծի ստեղծագործության գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը մեր ակնարկած իրականությանը այլ կերպ են հարաբերակցվում: Տեղին է ասել, որ անտեսելով երևույթների հանդեպ պատմա-քննական մոտեցումը և ապավինելով սոսկ երևակայության ազատ գեղումին, Դուք՝ գրող-քննադատներդ արժանին եք հատուցել գրական միջավայրի հավակնոտ փառասիրությանը: Ի՞նչ էպիտետներ, բնորոշումներ, մեծարանքի խոսքեր ասես, որ չեն շռայլվում ձոր գրախոսություններում, որոնց մասին հազիվ թե կարողանային երազել մեր գրականության դասականները: Չէ՞ որ սա մի յուրատեսակ սնապարծություն է, որ սկիզբ է առնում հետամնացությունից: Այդ հոգեբանությունը չի կարող իր հետևանքները չունենալ գրական երիտասարդության շրջաններում: Թերթի ինչ-որ անկյունում կամ հանդեսի ինչ-որ լուսանցքում մեկ ոտանավոր տպագրածը իսկույն ևեթ իրեն գտնում է գրողների միության առընթեր մայթին և առաջին պատահածին ուղղում իր հոխորտանքը՝ «Ի՞նչ է մտածում գրական քննադատությունը»: Բայց սա դեռևս չարիքի փոքրագույնն է. ի՞նչ չափերի է հասել մեզանում «գրական հիվանդությունը», և ի՞նչ հեշտությամբ են նրանով վարակվում մեծերն ու պատանիները: Չեր միջանկյալ ակնարկը, թե «մենք ապրում ենք մի ժամանակաշրջան, երբ ամեն գրագետ մարդ գիրք է գրում» երևի գերծ չէ հեզնանքից: Բայց դա միայն հեզնանքի արժանի փաստ չէ, այլ նաև ցավալի մտահաճողություն:

Այժմ թույլ տվեք անցնել մեր բանավեճի հիմնական առարկային:

Մի ընդհանուր սիստեմ կա Չեր գեղագիտական հայացքների և ստեղծագործական մեթոդի միջև: Որպես մտածող ու գեղագետ՝ Դուք շատ հեռու եք նաև պատմաբան լինելուց, և սա Չեր ամենաթույլ կողմն է: Դուք ավելի կենցաղագիր եք քան գեղարվեստական պատմաբան, և

դա է, որ Չեզ հանգեցրել է ճակատագրական վրիպման: Ստեղծագործական նախասիրությունների այս ուղորտից են սկիզբ առնում Չեր գեղագիտական սկզբունքներն ու քննադատական ոճը: Քննադատության մեջ Դուք վավերացրել եք մի ոճ, որին անցյալ դարի գրագետներն անվանում էին «զբոսանք»: Ոչինչ չի պարտավորեցնում քննադատական այս «զբոսանքը»: Թերթել գիրքը, հիանալ այսինչ պատկերով, բացականչել այնինչ բառի հայտնությամբ և ապա սրամտություն խաղալ վրիպակների ու պարադոքսների վրա, առանց տեսական ընդհանրացումների ու կոնկրետ-պատմական վերլուծումների: Պատահական չէ, որ Չեր գրելածը օրինակ դարձավ շատ-շատերի համար և քննադատական փորձախաղերի տրամադրեց շատ դիլետանտների: Դուք հավակնում եք քննադատությունը զրկել մտածողության տրամաբանական ու դատողական ակունքից, Դուք հաշվի չեք նստում գեղագիտական կատեգորիաների ու հասկացությունների գիտական նշանակության հետ, Դուք քննադատության մեջ ներքաշում եք վաղուց մերժված սուբյեկտիվության մեթոդը, որի գեղագիտական չափանիշը տպավորական ընկալումն է: Չեր կարծիքներն ու տեսակետները չեն ենթարկված գիտական ստուգության, և, այս իմաստով, Չեր քննադատական հողվածները ոչինչ չեն կարող խոստանալ ո՛չ ներկայի և ո՛չ ապագայի գրականության պատմաբանին:

Ինքնին հասկանալի է, թե Դուք ինչու եք մերժում գիտական քննադատությունը: Եվ մերժելով գիտական քննադատությունը՝ Դուք սկզբունք եք ընդունում մի քանի կցկտուր ֆրազներ, որոնք հավանաբար վերցված են այսպես կոչված «գեղագիտական քննադատության» մաշված ձեռնարկներից: Գեղարվեստական ստեղծագործության համար «եականը ձևն է», գրական երկի «հաջողությունն առաջին հերթին կայանում է լեզվա-ոճական առանձնահատկությունների հաջող կիրառման մեջ,- այս է Չեր գեղագիտական ըմբռնումների մշտաժողով առանցքը, և այստեղ եք Դուք սպառում Չեր քննադատական հողվածների նպատակն ու բովանդակությունը: Պետք է դիտել, թե Դուք ինչ հասկացությունների եք դիմում գրական այս կամ այն

երևույթը գնահատելիս. «անկեղծություն», «սրտի խոսք», «գեղեցկություն», «բարություն»,- ճիշտ չէ՞, որ այս ամենը ինչ-որ հավիտենականության, հավերժության խորհուրդ են թաքցնում իրենց մեջ: Ի՞նչ արժե, օրինակ, Վ. Դավթյանի բանաստեղծական անհատականության Ձեր բնութագրումը. «Ոչ թե «նյութեր շոշափել», ոչ թե «հարցեր բարձրացնել», այլ զգալ աշխարհը, կյանքը, սիրել, տխրել, ուրախանալ և հաղորդակից դարձնել ընթերցողին իր հոգեկան մակընթացություններին, և այս ամենը գեղարվեստի՝ չափածո գեղարվեստի հնարանքներով»:

Դուք հավատարիմ եք ձեր գեղագիտական սկզբունքին և պատահականորեն չէ, որ չակերտներով առանձնացրել եք «նյութեր շոշափել» և «հարցեր բարձրացնել» արտահայտությունները: Դուք անշուշտ բանավիճում եք մի որշակի մտայնության դեմ, որը գրականությունից պահանջում է ամենից առաջ հենց «նյութեր շոշափել» և «հարցեր բարձրացնել»: Մնում է տարակուսել, թե ինչո՞վ եք Դուք հավաստում բանաստեղծի խոր «աշխարհագրությունը», եթե նա ոչ «նյութեր է շոշափում» և ոչ էլ «հարցեր բարձրացնում»: Միշտ այդպես է. ով չի զգում ժամանակի ռիթմը, ով ընդունակ չէ խորապես կռահելու «սոցիալական ժամանակի ու տարածության» փիլիսոփայականը, նա հավակնում է արվեստը դուրս դնել կյանքի «պրոզայից» և նետել «հավիտենականի», «համամարդկայինի» վերին բարոյականության ոլորտը: Տարօրինակ չէ, որ ոչ մի ակնարկ չանելով «Գինու երգը» գրքի արդիական շեշտի վերաբերյալ և բոլորովին չկռահելով նրա փիլիսոփայական ենթմաստը, Դուք ամեն բան հանգեցնում եք «հայրենի եզերքի» հովվերգական հաշտարարության ծփանքին. «Բանաստեղծը փռում է ընթերցողի առաջ հայրենի բնաշխարհի գեղեցկությունը, խաղողի այգիների գունեղ բնանկարը՝ կախարդական մի կտավ, որի վրա երգում ու շնչում են գարնան, ամռան և աշնան շռայլ գույները»:

Տվյալներ չունենալով կրելու երևույթների քննական ու վերլուծական բարդությունը՝ քննադատության սուբյեկտիվ մեթոդը մշտապես դատապարտված է եղել պարզունակ սխեմատիզմի և մտածական աղքատության: «Էսթետիկա-

կան քննադատությունը» հատկացնելով «զգայուն օրհորդների պատկանելիքին»՝ Դոբրոլյուբովը դիպուկ էր նմանակում և տեղին էլ հեզունում այդ քննադատության ներքին ու արտաքին կեղծ համակարգը. «Տեսեք, օրինակ, որպիսի նրբությամբ են դիտված այդ հոգեկան գծերը (...քաղվածք), հիշեցեք այդ պոետիկական կենդանի պատկերը (քաղվածք) կամ ահա, այդ վսեմ, համարձակ պատկերումը (քաղվածք): Ճիշտ չէ՞, որ այդ ամենը թափանցում է ձեր հոգու խորքը, ձեր սիրտն ստիպում է ավելի ուժգին բաբախել, աշխուժացնում ու գեղեցկացնում է ձեր կյանքը, բարձրացնում է ձեր առաջ մարդկային արժանապատվությունը և ճշմարտության, բարու, գեղեցկության սուրբ գաղափարների մեծ, հավիտենական նշանակությունը...» («Քննադատական հոդվածներ», Երևան, 1947, էջ 207):

Ճիշտ չէ՞, որ այս ամենը կարծես քաղված են Ձեր հոդվածներից՝ Ձեր ֆրագները, Ձեր առոգանությունը, «սուրբ գաղափարների հավիտենական նշանակության» Ձեր գեղագիտական պատգամախոսությունը: Թող որքան ուզում է այդ քննադատությունը ճզնի պահպանել խոհեմության և սկզբունքի միասնականություն, միևնույն է, մեթոդի սահմանափակությունը անկարող պիտի լինի դիմագրավելու քննահաճ պատահականության վրիպանքի սողոսկումներին:

Դուք անճաշակության տուրքին և «անախորժ օրհգինայության մարմաջին» եք վերագրում Վ. Դանիելյանի հիրավի անլուրջ արտահայտությունը, թե Վ. Դավթյանի «Գինու երգը» գյուղատնտեսական մթերքների գովք է»: Բայց թող թույլ տրվի հիշեցնել՝ ճաշակի ու զգացողության ո՞ր օրենքով էիք Դուք տարիներ առաջ Ձեր մի հոդվածում Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն գնահատում որպես «ֆլորայի» ու «ֆաունայի» տխուր հանդես: Իսկ թե տրամաբանական ինչպիսի կարողություն է հայտնաբերում Ձեր քննադատական մեթոդը, կարելի է դատել թեկուզ հետևյալից. Պ. Սևակը բանաստեղծում է՝ «Անխտրական են նվագի նման». քննադատ Սահարին տրամաբանում է՝ «Չատկապես նվագ» կոչված հասկացողությունը չափազանց խտրական է, նույն նվագը լսելիս մեկը լցվում է բերկ-

րությամբ, մյուսը՝ տխրությամբ, երրորդն՝ անտարբերությամբ»։ Պ. Սևակն ասում է՝ «Անձրևի նման հավասարատես եմ»։ քննադատ Մահարին մեկնաբանում է՝ «Այդ ո՞ր օրվանից անձրևը դարձավ հավասարատես... Մի՞թե անձրևը հավասարատես է այն հողվորի համար, որն աչքը երկնքին անձրև է սպասում, որպեսզի բերքը չչորանա և բրուտի՝ որն իր շինած ամանները շարել է արևի տակ՝ չորացնելու»։

Պատկերացնում եմ՝ ինչ խլիրտ կզգար Ձեր հեզնող գրիչը, եթե «փորձնական տրամաբանության» այս նշմարները Դուք կարդայիք որևէ քննադատի հողվածում։

Այս ամենից հետո դժվար չէ կռահել, թե ինչ զինանոցից է ելնում քննադատության և քննադատի կոչման վերաբերյալ Ձեր «ինքնատիպ տեսությունը»։ Անկարելի է չասել, որ Դուք վերջին տարիների մեր մամուլի էջերում սկսեցիք քննադատության մասին մի տգեղ բանավեճ, որը ոչ միայն որևէ արդյունավետ բան չբերեց գրական կյանքին, այլև շատ-շատերի մոտ ստեղծեց, եթե կարելի է ասել, «հոգեբանական օտարում» գրական միջավայրից։ Բանը հասավ այնտեղ, որ քննադատության դեմ իրավունք վերապահեցին սրերը ճոճել ոչ միայն գրական, այլև ոչ գրական համարձակները։ Եվ այսպես, ամենուրեք, գրողների ելույթներում վավերացվում է մի կարծիք, որը եթե խելամիտ էլ չէ, ապա մեղանչում է հարգանքի ու արժանապատվության տարրական օրենքի դեմ։ Տեսե՛ք, թե իրենց խոսքին ինչ երանգ են տալիս մեր գրողները՝ քննադատության մասին նույն «Գարուն» հանդեսի առաջադրած հարցին. «Քննադատն էլ, ըստ էության, ընդամենը ընթերցող է (բարձրագույն և հմուտ)», - ասում է Պարույր Սևակը։ «Գրողը՝ գրող է, ընթերցողը՝ գրողի տունը, կրակը, օջախը։ Քննադատն էլ հյուր է, երբեմն, ցանկալի», հարկ է համարում ասել Ս. Խանգադյանը, իսկ Լ. Միրիջանյանն «իր բարձունքից» կանխատեսում է մտավոր մի ամբողջ բնագավառի ապագա սոցիալական վախճանը. «Որքան հասարակությունը հասունանա, այնքան կնվազի քննադատի անհրաժեշտությունը։ Կոմունիզմի օրոք քննադատներ չեն լինի»։ Միջանկյալ ասեմ, որ քննադատների հարցազրույցին անդրա-

դառնալուց առաջ լավ կլիներ, եթե Դուք Ձեր անկեղծությունը փորձեիք նաև այն ելույթների վրա, որ ունեցել են մեր գրողները հանդեսի «միկրոֆոնի» առաջ։ Յիրավի, ի՞նչ ինքնավստահ կեցվածք, ինչպիսի՞ չկասկածվող ազատություն, ի՞նչ անփութություն ինտիմ սովորույթի, որ երևի հանդուրժում է մեծության թուլությունը. իսկ արժարժումների մտավոր շառավիղների մասին՝ դատեցե՛ք ինքներդ։

Չի կարելի չնկատել, որ քննադատի ու քննադատության կոչման վերաբերյալ բոլոր այս տրտուները ելնում ու հանգում են միևնույն սահմանափակ «պրակտիցիզմին», որի ձևակերպումները Դուք հաճախ եք առաջադրել Ձեր հողվածներում. «Լույս են տեսել ուրիշ, մի քանի տասնյակ արձակ ու չափածո լավ գրքերի հետ նաև թույլ, խոտան գրքեր,- մի՞թե մեր քննադատների պարտքը չէ որոշելու թացն ու չորը, ծղոտն ու ցորենը գատելու, նշելու մեր գրականության ներկայի բնորոշ գծերը, վաղվա հեռանկարները»։ Թե Ձեր քննադատական մեթոդը երբ և ինչ չափով է հնարավորություն տվել ըմբռնելու «ներկայի բնորոշ գծերն ու վաղվա հեռանկարները», մեզ անհայտ է, բայց որ այն կարող է նկատել «թացն ու չորը», գատել «ծղոտն ու ցորենը», ինքնին մի համեստ կոչում է, որ ճշմարիտ քննադատության տեսակետից հանգում է սոսկ երրորդական նշանակության։

Պիտի հավաստեմ, որ եթե խոսքը վերաբերում է Ձեր նախասիրած քննադատությանը, ապա հազիվ թե գտնվի մի գիրք, որ արժանացած չլինի նրա ուշադրությանը. պիտի հավաստեմ նաև, որ ոչ միայն տարօրինակ չէ, երբ շատ ու շատ գրքեր դուրս են մնում գիտական քննադատության տեսադաշտից, այլև միանգամայն հասկանալի է ու օրինաչափ։ Իսկական քննադատությունը գործ ունի ոչ այնքան գրական մասնակի իրողությունների, որքան գրական շարժման պրոցեսների գեղագիտական ու գաղափարական ընդհանրացումների հետ։ Եթե որևէ գիրք, լավ կամ վատ, չի պարտադրում ինչ-ինչ նոր միտումներ և պարզապես տեղակայվում է արդեն առկա ու վավերացված օրինաչափությունների սահմաններում, ապա բնական է, որ այն կարող է դուրս մնալ տեսական ու վերլուծական քննու-

թյունից: Իսկ հազիվ թե կարելի է կասկածել, որ այժմ մեզանում լույս տեսնող գրքերի զգալի մասը պատկանում է հենց այդ տեսակին: Ինչու՞ եք պահանջում, տաս գրքերի հիման վրա գրողի ստեղծագործական աշխարհի ամբողջ համակարգը լուսաբանած քննադատությունը անդրադառնա ման նույն գրողի տասնմեկերորդ գրքին, երբ սա որևէ եական բան չի ավելացնում նախորդներին:

Եթե խնդրին նայենք այս տեսակետից (ինչպես պատշաճ է), ապա թույլ տվեք հարց տալ՝ գրական ինչ՞ խոշոր երևույթներ, ի՞նչ ընդհանուր օրինաչափություններ են, որ դուրս են մնացել քննադատության տեսադաշտից կամ չեն արժանացել տեսական ընդհանրացումների:

Փոքր-ինչ երկարեց իմ խոսքը. այնուամենայնիվ չեմ կարող չանդրադառնալ մի ապակողմնորոշող դրույթի, որ Դուք հանձնարարում եք Ձեր «Անկեղծ գրույց»-ի վերջաբանում: Հավաստելով գրական ասուլիսներում խոսակցություններ բացելու անհրաժեշտությունը՝ Դուք ասեա՞նք ոչ ավել ոչ պակաս որպես գլխավոր հանգույց եք պարզում «այսօրվա մեր հայ գրականության և քննադատության փոխհարաբերության» հարցը: Ի՞նչ մարմաջ է այդ. ի՞նչ գիտական կամ տեսական սկզբունքների լուծումով կարող է արդյունավորվել նման բանավեճը. վերջապես, ի՞նչ եք հետամտում Դուք գրական մթնոլորտը շարունակ տրամադրելով ծխական վեճերի ապարդյուն ջրածեծքին:

Շատ բան կա ասելու, բայց որպես սկիզբ բավարարվենք այսքանով, և մնացածը թողենք գալիք հանդիպումներին:

1968

ՄԻ ԷՋ ԱՆՑՅԱԼԻ ԱՐՉԱԳԱՆՔՆԵՐԻՑ

«Լրագիր» օրաթերթի մարտի 9-ի համարում «Անպիպ էջեր» խորագրի տակ տպագրվել է Գուրգեն Մահարու 1968 թ. ձեռագիր մի նամակ՝ ի պատասխան իմ «Բաց նամակ Գուրգեն Մահարուն» հոդվածի, որը լույս է տեսել «Գրական թերթի» 1968թ. ապրիլի 5-ի համարում: Նախաբանում մեջբերումներ են կատարվել հոդվածից՝ շեշտելով առանձին բնորոշումներ ու բնութագրումներ, երևի առավել բանհրաճելու «հասարակական հայածանքի» այն մթնոլորտը, որ սրեղծվել է գրողի անվան շուրջ: Նախ ասեմ, որ արդեն անցել էր երկու տարի, իսկ հարկվել էին կրքերը, և Մահարին հանդես էր գալիս հոդվածներով, մասնակցում գրական ընթացքի բանավիճական ասուլիսներին: Այնպես որ, «Մերժված հայածանակնի» թիկունքից չէ, որ կրակել էմ ես: Եվ որպեսզի ակնհայտ լինի բանավեճի գրական ու էթիկական շարժառիթը, փոքր-ինչ ընդարձակ մեջբերում եմ կատարելու իմ նամակի նախերգանքից:

Առաջին անգամը չէ, որ գրչի Ձեր քննադատական «հանաքներում» խոսք եք նետում իմ հասցեին՝ օգտվելով բնավ էլ ոչ բանավեճի էթիկական սահմանները հանդուրժող բառապաշարից: Գրական շրջաններին շատ լավ հայտնի է, որ այդ ամենի հանդեպ ես պահպանել եմ պատշաճ հավասարակշռություն և չեմ փորձել ինքնասիրության վիրավորված զգացումը շահարկել՝ Ձեր արածը վերագրելու «սուբյեկտիվ» շարժառիթի հետին նկատառումին: Բայց, ինչպես երևում է, իմ լռությունը այլ բան հուշելու փոխարեն, Ձեզ սոսկ պարուրել է վատահոլության ինքնահաճ հավատով, ուստի թող անակնկալ չթվա, եթե այս անգամ Ձեր պատրանքը պիտի փարատեն մի այլ ճշմարտությամբ:

Դուք, իհարկե, այնքան միամիտ չեք, որ հավատաք մի ենթադրության, թե այն, ինչ անում եք Ձեր քննադատական հոդվածներով, ելնում եք միայն բացարձակ ճշմարտության

մղումներից: Համենայն դեպս, Ձեր քննադատական հողվածների իսկական ու անիսկական հերսների «նոմենկլատուրան» ինքնին շատ բան է ասում Ձեր նախասիրությունների և Ձեր «գրական քաղաքականության» մասին: Բայց այս ուղղությամբ հեռուն չգնալու համար, պիտի ասեմ, որ ես հատկապես տարակարծ եմ գեղագիտական այն սկզբունքներին, որ պաշտպանում եք Դուք Ձեր հողվածներում և քննադատության այն ոճին, որ վավերացրել եք Դուք և, դժբախտաբար, օրինակ դարձել շատերի համար: Այստեղից է ծայր առնում մեր բանավեճի սկզբունքային երակը»:

Ընթերցողը կարող է հարց տալ՝ իսկ առհասարական անհրաժեշտություն կա՞ր տվյալ հանգամանքներում հանդես գալ Մահարու մասին քննադատականով: Այո՛, կար և պարտադրված անհրաժեշտություն էր հենց Մահարու կողմից՝ թե օբյեկտիվ և թե սուբյեկտիվ նկատառումներով: 1967-68 թթ. Մահարին հինգ անգամ հանդես է եկել իմ դեմ՝ չխոսելով արդեն պատեհ թե անպատեհ առիթներով արտաբերած այլևայլ պիտակների մասին: Ես առիթ եմ ունեցել գրողների միությունում Մահարուն ասել՝ «Գուրգեն խան, ինձ համար անհասկանալի է Ձեր պահվածքը, և կարծում եմ՝ նման բան այլևս չի կրկնվի, այլապես...»: Նա միայն ժպտացել է, և ես ենթադրում էի, թե իմ խոսքերն այնուամենայնիվ ինչ-որ հետևանք կունենային: Բայց տառացիորեն մի քանի օր հետո նորից հանդես եկավ իմ դեմ գրած հողվածով: Ահա այս պարագայում է, որ սկզբունքային իմաստ տվեցի բանավեճին, առավել ևս, որ այդ օրերին գրական կյանքի օրակարգում արծարծվում էին քննադատության մեթոդի հարցերը, որոնք ուղղակի առնչություն ունեն ինձ հետ:

Առհասարակ, Մահարու ստեղծագործության մեջ մի ներքին խզում կա կենսափորձի և «գիտակցական սինթեզի» միջև: Նա տաղանդավոր գեղագետ է, բայց թույլ մտածող, և այդ անհամաչափությունը առավել ցայտուն է դրսևորվում նրա քննադատական հողվածներում: Նա հավակնում է քննադատությունը գրել գիտական հիմքից և գերակայություն տալ տպավորական ընկալմանը: Նրա քննադատական հողվածները չեն ձգտում մտքի ներդաշնա-

կության և գեղարվեստական փաստի փիլիսոփայական համակարգության: Պարույր Սևակը բանաստեղծում է՝ «Անխտրական եմ նվազի նման». քննադատ Մահարին տրամաբանում է՝ «Հատկապես նվազ» կոչված հասկացողությունը չափազանց խտրական է, նույն նվազը լսելիս մեկը լցվում է բերկրությամբ, մյուսը՝ տխրությամբ, երրորդն՝ անտարբերությամբ»: Պ. Սևակն ասում է՝ «Անձրևի նման հավասարատես եմ». քննադատ Մահարին մեկնաբանում է՝ «Այդ ո՞ր օրվանից անձրևը դարձավ հավասարատես... Մի՞թե անձրևը հավասարատես է այն հողվորի համար, որն աչքը երկնքին անձրև է սպասում, որպեսզի բերքը չչորանա և բրուտի՝ որն իր շինած ամանները շարել է արևի տակ՝ չորացնելու»: Եվ միանգամայն «համոզիչ» է ընդհանրացումը, թե «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուն ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ «Ֆլորայի» ու «Ֆաունայի» մի տխուր հանդես: Եվ սա կոչվում է գրական քննադատություն: Եվ այսպես տարիներ շարունակ՝ ինքնագոհ կեցվածքով, չկասկածվող ինքնավստահությամբ, սովորույթի անփույթ քամահրանքով, որ երևի հպնդործելի է մեծերի թուլությամբ: Ահա այս միջև է, որի բաղադրությունը ես փորձեցի տարրալուծել իմ «Բաց նամակում»:

«Լրագրի» մեկնաբանին հարց եմ տալիս՝ ինչու՞ Մահարու հողվածները հալածանք չեմ իմ դեմ, իսկ իմ հողվածը՝ հալածական: Եվ գլխավորը՝ ո՞վ է արտոնել Մահարուն քննադատելու ինձ, իսկ ինձ զրկել նրան պատասխանելու իրավունքից: Հեղինակությունը: Բայց ես կռապաշտ չեմ և չեմ ճանաչում հեղինակություն: Ինձ համար իրականը տեսակետն է: «Իսկ ի՞նչ բան է տեսակետը, - ասում է Նալբանդյանը: - Հեղինակություն: Այդ դեպքում հռչակավոր տեսակետը ազատ չէ, այլ ստրուկ»: Սա արդեն մասնագիտական կոչման հարց է, անհատականության գիտակցում, որ բացառում է ամեն սենտիմենտալ նախապաշարմունք և գրողին դիտում որպես հետազոտության օբյեկտ, որի հանդեպ քննադատի կամքը կատարելապես ազատ է և ոչ ստրուկ:

Գուցեև չանդրադառնայի Մահարու «Փակ նամակին», եթե նա չայլափոխեր իրերի դասավորությունը և խնդիրը չհանգեցնեի բարոյական ինչ-ինչ կարգախոսության: «Ես

չեն ուզում խոսել Ձեր նամակում արծարծված խնդիրների մասին, - գրում է նա... Դուք էլ գիտակցում եք, որ մեր բանավեճը ոչ մի կապ չունի «Այրվող այգեստանների» հետ, որի մասին, ի դեպ, Դուք մեծ կարծիք ունեք»: Շատ բարի, ասենք տվյալ պահին նա հակված չէ անդրադառնալ «նամակում արծարծված խնդիրներին», բայց ինչու՞ չըջանցելով էականը՝ թիրախի վրա է բարձրացնում «Այրվող այգեստանները», չէ՞ որ իմ նամակում առհասարակ չի քննաբանվում վեպը: Վեպի մասին գրել են ընդամենը այսքանը. «Թվում էր, թե «Այրվող այգեստաններ» վեպի շուրջ ստեղծված հասարակական կարծիքը լուրջ մտահոգություն պիտի պատճառեր Ձեզ՝ ելք որոնելու ստեղծագործական փակուղուց»: Յուրաքանչյուր գրագետ մարդ կարող է նկատել, որ այստեղ որևէ ակնարկ չկա գրքի գրական արժեքի վերաբերյալ, այլ սոսկ շեշտված է «հասարակական կարծիքի» միանգամայն իրական փաստը: «Ստեղծագործական փակուղին» գեղարվեստականության չափանիշ չէ, այլ հոգեբանական վիճակ, որի մեջ գրողը կարող է հայտնվել օբյեկտիվ թե սուբյեկտիվ պարագաներում: Իսկ որ Ասիարին կամա թե ակամա դրվել էր նույնպիսի կացության մեջ (հակառակը տարօրինակ ու անբնական կլիներ), պարզ ցուցադրում են հենց իր գրառումները: Ես նրան պարզապես հուշում էի փաստի գիտակցումը (որը դժբախտաբար չընկալեց Մահարին), այսինքն՝ այն, որ փոխանակ մտահոգվելու դեպքերի վերլուծական ինքնաքննությամբ, շարունակում է մամուլն զբաղեցնել օրընթաց «գրական զբոսանքներով»: Բայց նրա փուլթը չէր ճիշտ ընկալել իմ խոսքերի իմաստը, նրան միայն պետք էր որսալ բարոյական մի խայծ, թե տեսեք, ահա Սարինյանը, որ բարձր կարծիք ունի վեպի մասին, ինչ-ինչ դրդումներով փոխել է իր տեսակետը:

Այո, հակամահարիական կրքերի բուռն տարերքի օրերին ես պաշտպանել եմ «Այրվող այգեստանները», պաշտպանել եմ ոչ միայն սոցիալ-կենցաղային բնանկարի, հիրավի փայլուն գեղարվեստական պատկերների ու նույնքան հոյակապ ու անկրկնելի գրական կերպարի (Ախանես աղա) համար, այլև որ գրքի հետ հաշվեհարդարի նման կոպիտ ու անքաղաքակիրթ եղանակներն անհարիր են իմ գրական

ու բարոյական ըմբռնումներին: Մինչև վերջ ճշմարիտ լինելու համար ասեմ, որ ես բնավ չէի արդարացնում հեղինակի սխալ ու հակապատմական հայացքը, հայոց ազգային-ազատագրական շարժման Հայ Յեղափոխական Դաշնակցության և «թուրքական կոմպլեքսի» սրբագործման վերաբերյալ: Բայց դա այլ հարց է, որ կարելի է քննել ստեղծագործական հայեցակետի պատմափիլիսոփայական մակարդակներով:

Այս առիթով ես տեղին եմ համարում անդրադառնալ «հալածականության բարդույթ» կոչված երևույթին, որ այժմ մի տեսակ գայթակղության քար է դարձել մշակույթի, գրականության, գիտության գործիչների մասին հողվածներում, հարցազրույցներում, նույնիսկ գոյության արժեք տալով սովորական միջակությանը, որին հալածելն ու չհալածելը առհասարակ դուրս է նպատակային գործողությունից՝ կարծես եթե չհալածեին, նրանք բանականության կանթեղներ կախած կլինեին հայոց երկնակամարից: Հալածանքը հալածանք, առավել ևս համահարթել երևույթը առանց խորամուխ լինելու պատճառահետևանքային գործակիցների իսկության մեջ: «Լրագրի» մեկնաբանը հավաստում է, թե «գրառումները ցույց են տալիս, թե որքան ծանր է տարել գրողը կազմակերպված հասարակական հալածանքը, կազմակերպված ոչ թե վերևից (կենտրոնից), այլ գրողների տնից»: Սա բացարձակ թյուրիմացություն է և որևէ առնչություն չունի ճշմարտության հետ: Որ հալածանքը չի հրահրվել կենտրոնից՝ միանգամայն իրավացի է, բայց որ գրողների տունը նման բան չի նախաձեռնել՝ ապացույցի կարիք չի զգում: Մահարին գրողների միության ամենաարտոնյալ սուբյեկտներից էր, եթե ոչ ամենաարտոնյալը: Նա արտակարգ աջակցություն էր վայելում ոչ միայն գրողների միության ղեկավարությունում (էդ. Թովչյան, Դ. Հովհաննիսյան), այլև բոլոր խմբագրություններում, հրատարակչություններում, ավագ և կրտսեր գրողների շրջանում: Եվ նա լիապես օգտվում էր այդ արտոնությունից՝ անկաշկանդ ազատություն տալով իր գրչի անխտրական գեղումներին: Իրողությունն այդպիսին էր մինչև 1966թ., մինչև «Այրվող այգեստանների» հայտնությունը:

Իրադարձությունների հետագա ընթացքը ստույգ գնահատելու համար պետք է ճիշտ պատկերացնել ժամանակը: Դա ազգային ոգու արթնացման և բուռն վերելքի ժամանակաշրջան էր, որ նախադեպը չուներ խորհրդայնացման տասնամյակների ողջ ապտմության ընթացքում: Դեռ երեկ էր տեղի ունեցել Եղեռնի 50-ամյակի հաղթական ցույցը: Համաժողովրդական ալիքի վրա էր բարձրացվել Ղարաբաղի ու Նախիջևանի խնդիրը, միջազգային հասարակական կարծիքի ուղորտներում արժարժվում էին ցեղասպանության ու պատմական Հայաստանի հարցերը: Եվ ահա այս պարագաներում լույս է տեսնում Մահարու «Այրվող այգեստանները», որտեղ գրոտեսկի է հանգեցված հայոց ազատագրական շարժումը, հայ հեղափոխությունը, Վանի հերոսամարտը և այլն (ես փաստը ներկայացնում եմ ըստ հասարակական կարծիքի ընկալման): Ու միանգամից ճայթում է փոթորիկը: Ո՞վ, ե՞րբ, որտե՞ղ, ինչպե՞ս՝ այս հարցերը պատասխան չունեն: Շարժումը սկսվեց ներքևից, տարերայնորեն, ազգային ոգու հավաքական տարերքից՝ ընդգրկելով հասարակության բոլոր խավերին՝ մտավորականությանը, ուսանողներին, գիտական կոլեկտիվներին: Ամենուրեք տեղի էին ունենում հավաքներ, քննարկումներ, ցույցեր, ընդհուպ մինչև վեպի բազմաքանակ օրինակների հրկիզումը: Բացահայտ ու շեշտակի էր հնչում մեղադրականը, թե «ծախու գրիչը» կուսակցական պատվեր է կատարել՝ պսակազերծելու հայոց ազատագրական պայքարը, ցեղասպանության մեղքը բարդելու հայկական հրահրումների՝ «շնամանձի բույնը քանդելու» անխոհեմ արարքների վրա, դրանով իսկ հավասարակշռելու ազգայնական տրամադրությունների արթնացումը հանրապետությունում: Ինքնին ուշագրավ է, որ ճիշտ և ճիշտ համանման մի երևույթ տեղի ունեցավ Վարդգես Պետրոսյանի «Կրակե շապիկ» վեպի հետ՝ այս անգամ արդեն զուգադիպելով 1988-ի ազգային շարժման վերելքին:

Պատմությունը հետո է միայն ստուգվում տրամաբանությամբ, բայց ինքը չի գործում տրամաբանության օրենքներով: Նա ունի իր օրենքները՝ անքննելի, անկռահելի, անգիտակից օրենքները, որոնք վեր են սուբյեկտիվ կամքից, և

որոնց հանդեպ աստվածներն անգամ անգոր են: Ահա այս է փաստի գիտակցումը, որ չունեցավ Մահարին՝ «Այրվող այգեստանների» ճակատագիրը վերագրելով գրական ինչ-ինչ շրջանակների կողմից հրահրված դիտավորության:

Եվ ահա կարդում եմ Մահարու «Փակ նամակը»: Ոչ մի անակնկալ, դա նույն ինքն է՝ տարերային, էմպիրիկ, փիլիսոփայական խոհականությունից հեռու: Պարզվում է՝ «մարդկանց բավական լավ ճանաչող Մահարին» Սերգեյ Սարինյանին գիտեր որպես ազնիվ և շիտակ մարդու, բայց հենց որ նա հանդես եկավ իր մասին քննադատական հողվածով, միանգամից դարձավ անազնիվ: Մի՞թե սա խոհամիտ գրողին վայել մակարդակ է: Եթե դատելու լինեմ այս եղանակով, ապա լիապես հիմք ունեմ կասկածելու իր ազնվությանը, քանի որ իմ դեմ գրած նրա հողվածները իրոք թելադրված էին գրական միջակությունների խմբակային բանսարկությանը ընդառաջելու միտումով: «Ո՞վ կամ ի՞նչը ստիպեց Ձեզ դիմելու այդ անպատվաբեր ակտին», գրում է Մահարին արդեն վիրավորական շեշտ տալով իր գրությամբ: Եթե այդպես է, ապա ես իմ հերթին առկախ մնացած հարցեր ունեմ:

Ո՞վ կամ ի՞նչը ստիպեց Մահարուն ավելի քան 15 տարի սիբիրյան աքսորի տառապանքները կրելուց հետո հապշտապ մտնել կոմկուսի շարքերը և հանդիսավոր երդումով հավաստել իր հավատարմությունը կուսակցության ծրագրին, կանոնադրությանն ու կոմունիզմի կառուցման գործին: Եվ հետո էլ արդարանալ, թե «ինձ ստիպել են»:

Ո՞վ կամ ի՞նչ ստիպեց Մահարուն իր վեպում հեզնել հայոց ազատագրական շարժումը թուրքական բարբարոսության դեմ:

Ո՞վ կամ ի՞նչը ստիպեց Մահարուն Պարույր Սևակի «Մարդը ափի մեջ» գրքում ստեղծագործական պարտություն համարել հենց այն, ինչը բանաստեղծի հայտնությունն էր, և հետո սատարել նրա գրագողությունը «հավաստող» մատնագրի տպագրությանը հետամուտ գրչակների դիտավորությունը:

Վերջում կցանկանայի խորհուրդ տալ «Փակ նամակի» մեկնաբանին զգացմունքային հրապուրանքը չփոթել գի-

տական խստության հետ, քանզի կան բաներ, որոնք ըմբռնելի են միայն իմացությունների մի որոշ մակարդակում: Այն բնութագրումները, որ նա քաղում է իմ հոդվածից՝ ի ցույց դնելու հալածանքի փաստը, բնավ էլ ածականներ չեն, այլ նյութի որոշակի վերլուծությամբ հիմնավորված և գիտականորեն միանգամայն ստույգ տիպաբանական հասկացություններ:

Եվ այսպես, 25 տարիների հեռադրության վրա կարդալով իմ «Բաց նամակը», ես նորից ստորագրում եմ դրա տակ՝ առանց որևէ տառի ու ստորակետի փոփոխության:

1994

ԴԻԼԵՏԱՆՏԸ ԳԻՏԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀԱՅԱՑՔԻ ՈՒՂԻՆԵՐՈՒՄ

1

«Խելքը աշխարհում ամենաարդարացի բաժանված բանն է, որովհետև ամեն մարդ կարծում է, թե ինքն այնքան է օժտված նրանով, որ անգամ այնպիսիները, որոնք ուրիշ ամեն բանի մեջ խիստ դժվարահաճ են, այստեղ սովորություն չունեն, այլևս իրենց ունեցածից ավելին ցանկանալու»: Բանական արարածների հավասարության վերաբերյալ Դեկարտի այս պատկերացումը հերքելու առաքելությամբ գիտության հորիզոնում երևաց փիլիսոփայության դոկտոր Արամայիս Կարապետյանը: Հանգուղն մի միտք հենց էն գլխից ընդվզեց նրա ուղեղում, թե ինչ-ինչ, բայց արարչագործը հատկապես իր նկատմամբ արտակարգ շռայլ է եղել: Ահա թե ինչու նա ո՛չ միայն երբևէ չձգտեց իր «ունեցածից ավելին ցանկանալու», այլև իր էությունից անջատեց ինքնաճանաչման այն զգայնաչափը, որ կոչվում է կասկածանք: Իսկ հայտնի բան է, անյտեղ, ուր անձնասիրությունը վերաճում է միստիկական վերացության, գիտական պոստուլատի իրավունքն անցնում է ինքնահավանության, որն իր հերթին ծառանալով բանական տրամաբանության դեմ, ասպարեզը հանձնում է կրքերի մուլար տարերքին: Փորձնական հոգեբանության տեսակետից հետաքրքրական այս իրողության ապացույցը տվեց Ա. Կարապետյանը, զրական շուկա հանելով «Գիտական աշխարհայացքի ուղիներով» գիրքը, որի վերարձագիրը բովանդակության պարողիան է լուկ: Միակ բանը, որ ամենից ավելի ցայտուն է երևում «իր դարին մարտահրավեր նետած» փիլիսոփայի շարադրություններով, «պարծենկոտ հավանությունն է, թե ինքը կատարելապես տիրապետում է կես դյուժին գիտությունների» (Մերինգ): Եվ իրոք, փիլիսոփա, մարքսիզմի տեսաբան, տնտեսագետ, պատմաբան, արվեստի տեսաբան ու պատմաբան, հայ զրականության պատմաբան, հին հունական զրականության պատմաբան՝ այս ամենի բազմակի ճյուղերով և ենթաճյուղերով և, վեր-

ջապես, նաև... թարգմանիչ: Իսկ իրականում... Իրակա-
նում մի սովորական դիլետանտ, որ հեռու լինելով հիմնա-
վոր գիտելիքներից ու հետազոտական ունակությունից,
ուռճանում է լոկ վարժապետական էնտուզիազմի հնարամ-
տությամբ: Բայց անճերելի սխալ կլիներ դիլետանտիզմը
վերագրել ինչ-որ անհատական մոլորության և ավելորդ
զբաղման դիտել նրա դեմ պայքարելու գործնական անհ-
րաժեշտությունը: Վերջին հաշվով, որպես իրողություն, դի-
լետանտիզմը մտավոր կարողությունների մի որոշ մակար-
դակի միջակության դրսևորումն է գիտության մեջ և, որպես
այդպիսին, ունի իր ուրույն մեթոդը, մտածողության եղա-
նակն ու տրամաբանական համակարգը: Եվ որքան էլ նա-
խապես կեղծ սկզբի վրա լինեն դրված այդ մեթոդի գործա-
կիցները, այնուամենայնիվ, ի դեմս դիլետանտիզմի գիտու-
թյունը շտապես ունի մի վտանգավոր հակառակորդ, քանի
որ նա ճարպկորեն միացնում է պաթոսը՝ զռեհկության,
պարզունակը՝ ճշմարտության, ուղղափառությունը՝ դեմա-
գոգիայի հետ:

Եվ այսպես, առաջին «սխրագործությունը», որ կատա-
րեց փիլիսոփայության դոկտորը՝ գիտության պատմությա-
նը «թաբու» հայտարարելն է: Եթե բնական օրենք է, որ
մտավոր ասպարեզի ամեն մի որոնող իր դրուսներն ու տե-
սակետները ստուգում է գիտության տվյալ բնագավառի
փորձով, ապա Ա. Կարապետյանը մերժելի սկզբունք հա-
մարեց այդ և հավակնեց «գիտություն» անել իր մեջ և իր
համար: Կարողում ես արքատրկցիոնիզմի, էքսպրեսիոնիզ-
մի և ֆորմալիզմի մասին նրա շարադրությունները և այն
տպավորությունն ես ստանում, թե այդ բնագավառների վե-
րաբերյալ գեղագիտական միտքը, առհասարակ, որևէ հե-
տազոտություն չի կատարել և ամեն բան հայտնագործում
է ինքը՝ Ա. Կարապետյանը: Կարողում ես «էմպիրիզմի և ռա-
ցիոնալիզմի պայքարի պատմության քննական ներածու-
թյուն» և «Ֆոյերբախի փիլիսոփայությունը» քաղաքու-
թյունները և այն տպավորությունն ես ստանում, թե փիլիսո-
փայության գիտությունը, առհասարակ, հետազոտական
որևէ փորձ չի ձեռնարկել ո՛չ էմպիրիզմի ու ռացիոնալիզմի
և ոչ էլ փիլիսոփայական մտքի պատմության վերաբերյալ՝

Պլատոնից մինչև Ֆոյերբախ: Վերջապես կարողում ես «Հին
հունական լիրիկայի պատմության քննական ներածություն-
ը» ու դարձյալ նույն ամայությունը: Եվ թե նա ինչ-ինչ գր-
քեր էլ վկայակոչում է, ապա միայն թուցիկ, ի միջի այլոց,
կամ քննադատական նկատառումներով, իսկ միակ «գիտ-
նականը», որից նա հաճույքով մեջբերումներ է անում իր
դրույթները հաստատելու համար, դա ոչ այլ ոք է, քան.. ին-
քը՝ «ունիվերսալ եսի» փիլիսոփայության դոկտոր Ա. Կա-
րապետյանը: Եվ սա կոչվում է գիտական ուսումնասիրու-
թյուն, և սա կոչվում է առարկայի պատմական ու մանա-
վանդ քննական հետազոտություն: Մի՞թե այս փաստն ինք-
նին ցույց չի տալիս Ա. Կարապետյանի մտավոր սահմանա-
փակությունն ու աղքատիմացության ու գիտական փորձի
իմացության հանդեպ սարսափահար դիլետանտի երկյու-
ղը: Բայց դա ոչ միայն պատահական անտեսում չէ, այլև
բացատրելի միտում: Գիտության փորձի հետ հաշվի նստե-
լը նախ կցրեր հայտնագործողի ինքնապատրանքը, որ փի-
լիսոփան հատկացնում է իր կեցվածքին և ապա կխարխլեր
դոգմատիկ սխեմաների այն կավասյունները, որի վրա նա
կառուցում է «գիտության» իր երևակայական դոյակը: Ու-
րեմն ավելի լավ է չկարդալ ոչինչ, չնկատել ոչինչ, հաշվի
չնստել ոչ մի բանի հետ և անսանձ ճամարտակություննե-
րով «ցամաքի վրա նավարկություն անել, իսկ ծովի վրա՝
ծիարչավ» (Պարոնյան): Մինչդեռ, եթե Ա. Կարապետյանը
հետևեր գիտության փորձին, ապա եթե ոչ բանականու-
թյան թելադրանքով, զոնե բնագրական զգացողությամբ,
փոքր-ինչ պատկառ կդարձներ իր գրիչը և կկարճեր անհե-
թեթությունների այն շղթան, որ պարեգոտում է նրա գրքի
առաջին էջը վերջինի հետ:

Եվ այսպես, չափ տալով իր «առասպելական յարուն»
մտքի համաշխարհային պատմության դարերի վրայով, փի-
լիսոփայության դոկտորը երևի ինքն էլ չզգաց, թե ինչպես
արարիչը նշտարեց նրան մի անփոխարինելի ունակու-
թյամբ ևս, որը ժամանակակից հասկացությամբ կոչվում է
հեռագրացություն (телепатия) և որով նա պիտի ապշեցներ
անգամ Մեսինգին, ապացույց պարզելով «70-80-ական
թվականների հայ բուրժուա-դեմոկրատական ազգային

ազատագրական պատերազմներն ու Ռաֆֆին» հողվածի «ստեղծագործական» պատմության առեղծվածը: Հայտնի է, որ այդ հողվածը լույս է տեսել 1961 թվականին, «Սովետական գրականություն» ամսագրի առաջին համարում և հենց ժամանակին էլ ստացել իր արժանի գնահատականը: Բայց, ահա, փիլիսոփայության դոկտորը, գետեղելով այն իր նոր գրքում և փորձելով սրբագործել իրեն բանագողության հանցանքից, փաստարկ հորինաբանեց, թե իբր այդ հողվածը գրվել է... 1939 թվականին: Իսկապես որ մի անգլուտ հրաշք... Եվ իրոք, 1939 թվականին հողված գրել և կանխատեսել է, որ Ա. Մակարյանը սխալ է թույլ տալու 1940 թվականին «Գրական թերթում» տպագրված մի հողվածում, որ Մ. Ներսիսյանը ինչ-ինչ «մեղքեր» է գործելու և ապա «մեղքաքավ» լինելու 1953 թվականին «Կոմունիստ» թերթում տպագրած նամակում, որ նույն Ներսիսյանը սխալ տեսակետներ է արժարծելու 1955-ին լույս ընծայած «Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը թուրքական բռնապետության դեմ» գրքում, որ Լ. Աբրահամյանը ոչ մարքսիստական պատկերացումների է տուրք տալու 1959-ին տպագրած «Հայաստանում մարքսիզմի տարածման պատմությունից» աշխատության մեջ, որ «ֆասադային մարքսիստ Ե. Պետրոսյանը «ենպիրիզմի դիրքերից» սխալ է գնահատելու Ռաֆֆու աշարհայացքը 1959-ին հրատարակած «Ռաֆֆի» մենագրության մեջ, որ Ս. Սարինյանը 1957 թվականին տպագրած «Ռաֆֆի» ուսումնասիրության էջերում թույլ է տալու «բուրժուական օբիվատելին» յուրահատուկ երևույթներ... Իսկապես որ աշպշեցուցիչ է: Իսկ եթե դա իրոք այդպես է, ապա մենք անկեղծորեն փիլիսոփայության դոկտորին խորհուրդ կտայինք թողնելու գիտության ասպարեզը և բեմահարթակ բարձրանալու, ուր նա հիրավի կարող է ապշեցնել հանդիսատեսին՝ հեռագրացությանը միացնելով աճապարհի հնարամտությունը: Եվ զավեշտականն այն է, որ իր հողվածի ժամանակագրության վարկածն արդարացնելու համար, Ա. Կարապետյանը մանկախաղ է անում՝ գրքում տպագրված տարբերակում հաճոյախոսելով Լեոյի «Թուրքահայ հեղափոխական գաղափարաբանությունը» (1933) աշխատության մասին և քննադատե-

լով Ա. Հովհաննիսյանի «Էնգելսը և հայկական հարցը» (1930) բրոշյուրը, որոնց մասին ակնարկ անգամ չկա և չէր էլ կարող լինել «Սովետական գրականություն» ամսագրում տպագրած նույն հողվածի բնօրինակում: Հիրավի՛, ապարդյուն ճիգեր...

Ի՞նչ է մնում այսուհետև դիլետանտին, ինչպե՞ս խաղաղել իր վրդովված հոգին, ու՞ր ապաստանել իր մտավոր դեգերումները: Եվ նա առեղծվածը լուծեց միանգամից՝ սերտել ցիտատներ, անվերջ ցիտատներ, առանց ըմբռնելու, թե երբ, ինչու և ինչ հանգամանքների համար են դրանք ասված, ամեն մի հասկացություն կտրել կոնկրետ-առարկայական իմաստից և ենթարկել ֆրագի, միայն մի գիրք կարդալ և շարադրել երկուսը, աղմկել իր շուրջը տիրող համատարած տգիտության մասին, որպեսզի խլացնի սեփական տգիտության եթերայրին ազդակները: Լուծեց առեղծվածը, հանձն առավ գիտության օրենսդրի, բարոյագետ մարգարեի և ինքնակոչ պատգամախոսի դերը ու գործի անցավ: Այս կամ այն ուսումնասիրության վերաբերյալ գիտական մտքի հրապարակային գնահատումները հետին միտումների վերագրեց, իսկ իրեն ուղղված անձնական մի նամակը հռչակեց որպես իր գիտնականության անբեկանելի հրովարտակ. նշավակեց անհատի պաշտամունքի աղետաբեր հետևանքները և հետին թվով հերոսություն խաղաց՝ այն ժամանակվա մոլորությունների հոխորտ քննադատությամբ. բարբառեց անցյալի մշակույթի դրական արժեքավորման մասին և ազգային հնությունների պաշտամունքը հայտարարեց «նացիոնալիստական իդիոտիզմ», հիստերիկորեն աղմկեց այս կամ այն գրքում թույլ տրված տառասխալների մասին և հրապարակ հանեց մի այլանդակ ու խառնածին լեզու. սահամանադիր ձևացավ ինտելեկտուալ խղճի ու գիտական բանավեճի էթիկական մաքրության, բայց օրինակ տվեց ամենակոպիտ եղծումների ու բամբառակ պարսավախոսության՝ «բուրժուա-նացիոնալիստական պատմագրության... ակտիվ պրոպագանդող» և պոկրովիստականության քննադատության քողի տակ մարքսիզմի դեմ պայքարող, «լարովի քննադատ», որ «աշակերտական մտայնությամբ», «հավելյալ արժեքը շփոթում

է ակադեմիայից ստացած իր աշխատավարձի հետ», «փաստերի ակնհայտ ֆալսիֆիկատոր», «մտավոր թշնառություն և խղճահարության արժանի անզորություն», «վուլգար սոցիոլոգիզմի դեմ պայքարի նշանաբանի տակ... մարքս-լենինյան աշխարհայացքի դեմ սուր ճոճող», «թշնամական սինթետիկ զրպարտության... ռուպոր», «գիտական խիղճը խարդախությամբ փոխարինող», «գրականագիտության անվան տակ... գիտական վերլուծությունից զուրկ անպատկառությունները գրական շուկա շարտող», «գիտական աշխատանքը հասկանալու անկարողության պակասը կեղծարարությամբ փոխհատուցող»... Ու այսպես անվերջ պիտակներ Մ. Ներսիսյանին, Վ. Ոսկանյանին, Պարույր Սևակին, Սիլվա Կապուտիկյանին, Սևակ Արզումանյանին, Աշոտ Խաչատրյանին, Վ. Մնացականյանին և շատ ու շատ ուրիշներին: Իսկ մեր գաղափարական կյանքում տիրող մթնոլորտը՝ մի տազնապալից իրավիճակ, ուր «սոցիալիզմի նկատմամբ թշնամաբար տրամադրված ուժերը», փոխելով իրենց տակտիկան, ուղղակի գրոհներից անցել են «ներթափանցման տակտիկայի» և գործում են «երկդիմությամբ՝ երևույթով մարքսիզմ-լենինիզմի կողմ, էությամբ նրա թշնամին, դեկլարացիաներով՝ սոցիալիստական կարգի և հեղափոխական գաղափարախոսության կողմ, իսկ գործով՝ դրանց հակառակորդ», ուր այդ տարրերը «հասարակական գիտությունների, արվեստի և գրականության ասպարեզում... զանազան ձևերով «ծառանում են» հեղափոխական աշխարհայացքի դեմ (այսինքն իր-Ս. Ս.), այդ աշխարհայացքը պաշտպանող ինտելիգենցիայի դեմ» (այսինքն իր-Ս. Ս.), ուր «սոցիալիստական պիտակի տակ հրապարակ են հանվել և այնպիսի գործեր, որոնք լի են հակասություններով, երկդիմությամբ ու կեղծավորությամբ, որոնց մեջ սոցիալիստական ֆրազների քողի տակ ատելություն է թաքնված դեպի այն ամենը, ինչ սոցիալիստական է», ուր «հայրենասիրության քողի տակ գրականության մեջ խցկվում է նացիոնալիզմ», ուր «մեծ վտանգ է մանր-բուրժուական տարրերը գաղափարախոսության բնագավառում և ինչքան դժվար է պայքարը նրա դեմ». ուր ճշմարտությունը անզոր է «արմատացած մոլորության

դեմ», իսկ ճշմարտախոսաները (բացի իրենից) «թամբած ծի են նստում ու փախչում»: Այսքանը դեռ միայն գրքի ութ էջանոց առաջաբանից: Ի՞նչ անուն տաս «բռի գրականության» այս նորահայտ հերոսին, քան այն, ինչ բնորոշել է Մարքսը «Բարոյականացնող քննադատությունը և քննադատող բարոյականությունը» պամֆլետում. «Տափակ, անսանձ շաղկրատող, պոռոտախոս, Ֆրասոնի նման պարծենկոտ, հարձակման մեջ հավակնոտորեն դյուրաբորբոք, ուժի ահագին վատնումով սուր բարձրացնող և այն սպառնագին թափահարող, ուրպեսզի այնուհետև ցած իջեցնի բութ կողմով, անդադար բարի բարքեր քարոզող և շարունակ դրանք խախտող, պաթոսը ծիծաղելի կերպով գռեկության հետ զուգորդող, սոսկ միակ գործի էության մասին հոգացող և շարունակ նրա կողքով անցնող, միանման բարձրամտությամբ ժողովրդական իմաստությամբ՝ քաղքենիական գրքային կիսագիտականություն, իսկ գիտությունը՝ այսպես կոչված, «մարդկային ողջամտության» հակադրող...»:

Բացահայտելով Ա. Կարապետյանի «գիտական» մեթոդի բարոյական էությունը, մենք արդեն կարող ենք անդրադառնալ նրա, այսպես կոչված, «Գրականագիտական պսիխոստագիա» ուսումնասիրությունը, որը նվիրված է իմ գրականագիտական հետազոտությունների քննությանը: Ավելորդ չէ դիտել, որ այդ «քննախոսությունը» իր ծավալով ամենաընդարձակն է գրքում գետնդված «ուսումնասիրությունների» շարքում, այնպես որ փիլիսոփայության դոկտորն իմ ստեղծագործության վերլուծությանն ավելի շատ տեղ է հատկացրել, քան էմպիրիզմի ու ռացիոնալիզմի պայքարի պատմությանը՝ Պլատոնի իդեալիզմից մինչև Կանտի կրիտիցիզմը և նույնքան շատ, քան ամբողջ հին հունական լիրիկայի քննական պատմությանը, որն, ի դեպ, բաղկացած է մեկ առաջաբանից, մեկ վերջաբանից, ընդհանուր պատմական վեց ակնարկից և քսանութ բանաստեղծի գրական դիմանկարից:

Ես շոյված եմ փիլիսոփայության դոկտորի ուշադրությունից և առավել շոյված նրա քննադատության անվերապահ կրքոտ և սահմանազանց կոպիտ տոնից: Թող նա

բարբառի «ոտնահարված խղճի» ու «բռնաբարված բանականության» աղետների մասին, բայց ես ամենից ավելի երկյուղ էի կրում իմ ընդդիմախոսի՝ թեկուզ և ձևական-էթիկական ամենափոքր հաճոյախոսությունից: Այդ դեպքում, ես իրոք ստիպված պետք է լինեի հաշիվ տալու իմ խղճին, կրկնելով ազնիվ գերմանացու խոսքերը՝ «Ի՞նչ մեղք ես գործել ձերունի Բաբել...»: Բայց, «ես իմ Ղյուրինգին լավ գիտեմ» (Էնգելս) և նախապես կարող էին կռահել, թե ինչ բառակույտեր պիտի տարափեր գավառական հայիոյաբանի բորբոքված կիրքը. «գրականագիտության մեջ մանր-բուրժուական աշխարհայացքի արտահայտություն», «հոռի իդեալիզմ», «արվեստը արվեստի համար լոզունգի հետևորդ», «ժամանակակից բուրժուական միստիֆիկատորների ծայնակից», «տերտերական քարոզ», «ինտելեկտուալ խղճի մետամորֆոզ», «բուրժուական օբյեկտիվիստ», «սոֆիստական մտածելակերպ», «անսքող ֆալսիֆիկացիա», «բուրժուական օվբիվատել», «նախամարքսյան բուրժուական իդեալիստական պատմագիտությունն արդարացնող և գրականության մարքսիստական տեսությունը վուլգար-սոցիոլոգիզմ հռչակող», «հայ կղերականության գրական կոնցեպցիայի հետևորդ», «մարքսիստական գրականության սկզբունքները բուրժուական իդեալիստական սկզբունքներով փոխարինող...»:

Իսկ պատմությունը սկսվեց այսպես. երբ 1961 թվականին Ա. Կարապետյանը տպագրեց «70-80-ական թվականների հայ բուրժուա-դեմոկրատական ազգային ազատագրական պատերազմներն ու Բաֆֆին» հոդվածը և մարտահրավեր նետեց հայ հասարակագիտական մտքին՝ տուրք տալով տեսական ու պատմագիտական գռեհկաբանությունների (ուր բավական բաժին էր հատկաված նաև ինձ), ես իմ պարտքը համարեցի անդրադառնալ այդ հոդվածին, ինչպես նաև «Պրեյուդիաներ» գրքին՝ բացահայտելու նրանց հեղինակի մեթոդաբանական սխալներն ու «գիտական բարոյականության» արատները: Ցույց տալով Ա. Կարապետյանի թերիմացությունը փիլիսոփայության պատմության, մարքսիզմի տեսության, հայ գրականության ու հասարակական մտքի պատմության ասպարեզներում,

ես հիմնավորել եմ, որ նրա տեսակետները 19-րդ դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժումների վերաբերյալ խիստ հեռու են մարքսիստական լինելուց, իսկ նրա պատկերացումները գրականության ու արվեստի բնագավառում այլ բան չեն խոստանում, քան «գռեհիկ-սոցիոլոգիական անախրոնիզմի անճարակ դիլետանտություն» (տես «Յավակնոտ խիզախություն» հոդվածը, «Սովետական գրականություն» 1961, N4):

Փիլիսոփայության դոկտորի տարիների լռությունը ոմանք սխալները ընդունելու խոհեմությանը վերագրեցին, մանավանդ երբ երկրորդական մի թերթի էջերում նա երևաց ապաշխարող մեմակյացի իր «սիրո աֆորիզմներով»: Բայց իզուր, դա ընդամենը միայն «տակտիկական» լռություն էր, որը երևի գուշակում էր գաղափարական մթնոլորտի ինչ-ինչ փոփոխություններ: Ինքնախաբ գուշակություններ ... որոնք մոլորության վերածելով էլ ավելի խորացրին նրա սխալներն ու հակագիտական ըմբռնումները, այս անգամ արդեն փիլիսոփայության դոկտորի տգիտությունը բարձրացնելով ԳԼՈՒԼ ՉԱՓԵՐԻ: Ես դեռ առիթ կունենամ հանգամանորեն անդրադառնալու Ա. Կարապետյանի քննախոսությանը... Եվ բանավեճի ինչպիսի՞ ոյուրին ասպարեզ՝ չէ՞ որ նրա դատողությունների յուրաքանչյուր պարբերության մեջ արդեն դրված է անհեթեթության պայթուցիկ նյութը: Իսկ այժմ միայն բազիսի ու վերնաշենքի փոխհարաբերության, գաղափարական երևույթների տնտեսական հիմքի, մտավոր գործունեության բնագավառների զարգացման «ինքնուրույն» օրենքների դրսևորման հարցի մասին, որի հանգույցներում Ա. Կարապետյանը հայտնագործում է մեր հայացքների «հոռի իդեալիզմն» ու «իռոացիոնալիզմը»:

Բազիսի և վերջնաշենքի, գաղափարական արտահայտության և տնտեսական գործոնի փոխհարաբերության հարցը մարքսիզմի տեսության ամենաբարդ և ամենասուր հարցերից է: Այս իմաստով, այն շատ է տեղիք տվել գռեհիկ մեկնաբանությունների՝ մի կողմից գաղափարախոսության բնագավառում ասպարեզ տալով «սոցիալ-անհեթեթու-

թյունների», մյուս կողմից՝ ազգային նիհիլիզմի ու անցյալի ժառանգության ժխտաբանության: Ըստ էության գռեհիկ-սոցիոլոգիզմը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ բազիսի և վերնաշենքի փոխհարաբերության հարցում տնտեսական-գռեհիկ մատերիալիզմի մեխանիստական կիրառության արտահայտություն: Ավելորդ է ասել, որ վերջին տասնամյակների խորհրդային գրականագիտական մտքի տեսական որոնումներն ընթացել են գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի քննադատության և մարքսիստական սոցիոլոգիայի գիտական յուրացման ուղիներով: Հարցի տեսական ու գործնական անհրաժեշտության նկատառումներով էլ ես անդրադարձել եմ հայ գրականագիտության մեթոդաբանությանը՝ մարքսիզմի դասականների դրույթների լույսի տակ ցույց տալու այն սխալներն ու ծայրահեղությունները, որ արտահայտություն են գտնում մեր գրականագիտության մեջ՝ գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի չհաղթահարված ազդեցությամբ: Մեր ձևակերպումները, որ շարադրված են «Հայկական ռոմանտիզմ» (էջ 72-74), «Գրական դիտողություններ» (էջ 180-186), «Մարդու և նրա գրական կերպարի դիալեկտիկական» («Գրական թերթ», 1967, N33) աշխատություններում, հանգում են հետևյալին. ինչպես գաղափարական արտահայտության այլևայլ ձևերը, նույնպես և գրականությունը, իր ծագմամբ ու զարգացմամբ պայմանավորված լինելով սոցիալ-տնտեսական գործոններով և ձևավորվելով որպես աշխատանքի բաժանման ուրույն բնագավառ, իր հերթին ձեռք է բերում «ինքնուրույն» զարգացման ներքին օրենքներ. սոցիալ-տնտեսական գործոնը լինելով գլխավորն ու առաջնայինը, այնուամենայնիվ միակը չէ, կան նաև արտաքին փոխազդեցության այլ գործոններ, որոնք կարևոր նշանակություն ունեն վերնաշենքային տվյալ երևույթի զարգացման օրինաչափությունները բացատրելիս. սխալ է սոցիալ-տնտեսական պատճառակցությունը հանգեցնել բացարձակ նշանակության և անտեսել այն միջնորդված բազմակի կապերը, որ գոյություն ունեն բազիսի ու վերնաշենքի միջև, այստեղ իսկ վերնաշենքային երևույթները մատնել բացարձակ ենթակայության՝ բացառելով սրա հակառակ ազդեցությունը բազիսի վրա: Նշանակում է, գրականության պատմության,

գեղարվեստական օրինաչափությունները պատճառաբանելիս, տնտեսական-բազիսային գործոններից զատ, հատուկ ուշադրություն պետք է դարձնել նաև նրանց ներքին-ինքնուրույն զարգացման օրենքների վրա:

Ահա հենց այստեղ էր, որ փիլիսոփայության դոկտորը ինձ գտավ իր հորինաբանած «իդեալիզմի» ծուղակում: Իմ ձևակերպումներից ջնջելով տնտեսական-բազիսային գործոնի առաջնության ու պայմանավորող դերի մասին բոլոր արտահայտությունները, որպեսզի ապացուցական ձև տա իր հայտնությանը և գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի քննադատությունը որակելով ոչ այլ կերպ, քան «պայքար մարքսիզմի դեմ», նա մարգարեացավ, թե «Սերգեյ Սարինյանը իրոք իդեալիզմ է քարոզում, այն էլ ոչ պակաս, ոչ ավել, էնգելսի դրույթների վրա «հենվելով» («Գիտական աշխարհայացքի ուղիներով», էջ 208):

Տվյալ դեպքում ապարդյուն դիտելով բանավիճական եղծումներին անդրադառնալը, քանի որ, միևնույն է, դա չի փոխելու փիլիսոփայության դոկտորի բնական էությունը, առաջադրված հարցի պատմության տեսակետից կարևոր եմ համարում նկատել, որ պատմական մատերիալիզմի գռեհկացումների դեմ էնգելսը հատկապես հանդես եկավ 80-90-ական թվականներին: Մարքսը և էնգելսն այն ժամանակ արդեն ականատես էին մի իրողության, երբ «երիտասարդ մարքսիստների» հայացքներում պատմական մատերիալիզմի իրենց ուսմունքը ենթարկվում էր գռեհիկ մեկնաբանությունների»: «Առհասարակ-, գրում է էնգելսը,-Գերմանիայում բազմաթիվ երիտասարդ գրողների համար «մատերիալիստական» բառը պարզապես մի ֆրազ է, որ նրանք գործադրում են զանազան իրերի վերաբերմամբ, ջանք չգործադրելով զբաղվելու հետագա ուսումնասիրությամբ, այսինքն՝ փակցնում են այդ պիտակը և կարծում են, թե դրանով ամեն ինչ սպառվում է: Բայց պատմության մեր ըմբռնումը գլխավորապես ուսումնասիրության ուղեցույց է և ոչ թե հեզելականության ձևով կառուցվածքներ հորինելու մի լծակ»: Այստեղ իսկ խորհուրդ տալով երիտասարդ մարքսիստներին՝ հասարակական ֆորմացիաների «գոյության պայմանների» խորակրկիտ հետազոտության, էնգել-

սը միաժամանակ դժգոհում էր, որ դրա փոխարեն շատ երիտասարդներ «պատմական մատերիալիզմի վերաբերյալ ֆրազը» օգտագործում են լոկ «Նրա համար, որպեսզի հնարավորին չափ շուտով սիստեմատիկաբար կառուցեն իրենց սեփական, համեմատաբար շատ խղճուկ պատմական գիտելիքներ»: Ահա հենց այդ հանգամանքներում է, որ երբ հարցրել են Մարքսին, թե ի՞նչ կարծիք ունի իր ուսմունքի այդօրինակ «մեկնաբանությունների» մասին, նա ասել է. «Ես գիտեմ միայն մի բան, որ ես մարքսիստ չեմ»:

Բայց Մարքսն ու Էնգելսը ոչ միայն հայտնագործող գիտնականներ էին, այլև մեծ ուսուցիչներ, որոնց խորապես մտահոգում էր իրենց ուսմունքի ճակատագիրը: Հիմնադիր ուսուցչի պատասխանատվության այդ խոր զգացումը չէ՞ր արդյոք թելադրում Էնգելսին ասելու հետևյալ, հիրավի, հիացմունքի արժանի խոսքերը. «Մարքսը և ես մեղավոր էինք մասամբ այն բանում, որ երիտասարդությունը երբեմն տնտեսական կողմին ավելի մեծ նշանակություն էր տալիս, քան այդ հարկավոր է: Մենք ստիպված էինք լինում, առարկելով մեր հակառակորդներին, ընդգծել այն գլխավոր սկզբունքը, որը նրանք ժխտում էին, և միշտ չէ, որ բավականաչափ ժամանակ, տեղ ու առիթ էր գտնվում պատշաճը հատուցելու փոխներգործությանը մասնակցող նաև մյուս պարագաներին»:

Այժմ տեսնենք, թե Էնգելսն ինչպես էր դնում հարցը և ինչ կերպարանք է ստանում Ա. Կարապետյանը այդ դրույթների մեկնաբանի դերում: «...Պատմության մատերիալիստական ըմբռնման համաձայն,- գրում է Էնգելսը,- պատմական պրոցեսում որոշիչ մոմենտը ՎԵՐՁԻՆ ԶԱՇՎՈՎ իսկական կյանքի արտադրությունն ու վերարտադրությունն է: Ո՛չ ես, ո՛չ Մարքսը ավելին երբեք էլ չենք պնդել: Եթե որևէ մեկը այս դրույթը խեղաթյուրի այն իմաստով, որ իբր տնտեսական մոմենտը ՄԻԱԿ որոշիչ մոմենտն է, այն ժամանակ այդ պնդումը կվերածվի ոչինչ չասող մի աբստրակտ, անմիտ ֆրազի: Տնտեսական դրությունը, դա բազիսն է, բայց պատմական պայքարի ընթացքի վրա ազդեցություն են գործում և շատ դեպքերում գերազանցապես նրա ՁԵՎԸ որոշում են վերնաշենքի զանազան պայքարի քաղաքա-

կան ձևերը և նրա արդյունքները...»: Դրույթը կիրառելով կոնկրետ-պատմական իրողության վերաբերյալ, Էնգելսը Ի. Բլոխին ուղղված նույն նամակում գրում է. «Մենք մեր պատմությունը կերտում ենք ինքներս, բայց, նախ՝ մենք այն կերտում ենք չափազանց որոշակի նախադրյալների ու պայմանների առկայությամբ: Դրանք թվում տնտեսական պայմանները վերջին հաշվով վճռող են: Բայց քաղաքական պայմանները ևս, նույնիսկ մարդկանց գլուխների մեջ ապրող տրադիցիաները, մի որոշ, թեկուզ ոչ վճռող դեր են խաղում: Պրուսական պետությունը ծագեց և զարգանում էր նույնպես շնորհիվ պատմական և, վերջին հաշվով, տնտեսական պատճառների: Բայց հազիվ թե կարելի է, առանց պեղանտ դառնալու, պնդել, թե Զյուսիսային Գերմանիայի բազմաթիվ մանր պետությունների մեջ հենց Բրենենբուրգն էր կանխորոշված մեծ տերության դերի համար, որի մեջ մարմնավորեցին տնտեսական տարբերությունները, լեզվի տարբերությունները, իսկ ռեֆորմացիայի ժամանակից սկսած՝ նաև կրոնական տարբերությունները հյուսիսի և հարավի միջև, ըստ որում դա կանխորոշված էր հենց միայն տնտեսական անհրաժեշտությամբ, իսկ մյուս մոմենտները նույնպես ազդեցություն չէին գործում... Հազիվ թե որևէ մեկին հաջողվի, առանց ծիծաղելի դրության մեջ ընկնելու, տնտեսական տեսակետից բացատրել յուրաքանչյուր փոքր գերմանական պետության գոյությունն անցյալում և ներկայումս, կամ թե տնտեսական տեսակետից բացատրել հնչյունների վերին-գերմանական տեղաշարժի ծագումը, տեղաշարժ, որը Սուդետներից մինչև Տաունուս ձգվող լեռնաշղթայի ստեղծած աշխարհագրական բաժանումը լայնացրեց, հասցնելով մինչև իսկ մի իսկական ճեղքի, որն անցնում է ամբողջ Գերմանիայով»: Եվ այսպես, նամակ առ նամակ լուսաբանելով պատմական մատերիալիզմի մարքսիստական ըմբռնումը, Էնգելսը արծարծում է բազիսի ու վերնաշենքի փոխազդեցության, գաղափարական պրոցեսների, որպես աշխատանքի բաժանման ուրույն բնագավառների ինքնուրույն նշանակության ու արտահայտության ձևերի հարցեր, առաջադրելով չափազանց խորիմաստ ու նուրբ դիտարկումներ, որոնք հազիվ թե կարողա-

նար ընկալել Ա. Կարապետյանի դոգմատիկ մտածողության քառակուսին: «Իդեոլոգիան մի պրոցես է,- գրում է Էնգելսը,- որ կատարում է այսպես կոչված՝ մտածողը, թեև գիտակցությամբ, բայց կեղծ գիտակցությամբ: Իսկական դրդիչ ուժերը, որոնք նրան շարժման մեջ են դնում, մնում են նրան անհայտ, հակառակ դեպքում դա չէր լինի իդեոլոգիական պրոցես: Նա, հետևապես, իր համար պատկերացումներ է ստեղծում կեղծ կամ թվացող դրդիչ ուժերի մասին: Քանի որ խոսքը վերաբերում է մտածողական պրոցեսին, ապա նա դրա ինչպես բովանդակությունը, այնպես էլ ձևը բխեցնում է զուտ մտածողությունից – կամ իր սեփական, կամ թե իր նախորդների մտածողությունից: Նա գործունի բացառապես մտածողական նյութի հետ, առանց հետագա երկարաբանությունների նա գտնում է, որ այդ նյութը մտածողության ծնունդ է, և չի զբաղվում որևէ այլ, ավելի հեռավոր ու մտածողությունից անկախ պրոցեսի հետազոտությամբ: Նրան ինքնըստինքյան հասկանալի է թվում այդպիսի մոտեցումը գործին, որովհետև նրա համար մարդկային ամեն մի գործողություն թվում է վերջին հաշվով մտածողության հիմնված, որովհետև կատարվում է մտածողության ՄԱՍՆԿՑՈՒԹՅԱՄԲ»: Չկա հեղիվ հարցի խորունկ նրբությունը, Ա. Կարապետյանի մանկական երևակայությունը «ցնցող փաստի» մի նոր հայտնությամբ է հրճվում, թե տեսե՞ք, Էնգելսը տվյալ դեպքում «նկատի ունի իդեալիստ մտածողին, որ ելնելով թվացող դրդիչ ուժերից, ենթադրում է, թե իր մտածողության ինչպես բովանդակությունը, այնպես էլ ձևը բխում են զուտ մտածողությունից, միտումնավոր անուշադրությանը հանձնելով Սերինգին գրած հենց նույն նամակի հաջորդ պարբերությունը, ուր իրողությունը ներկայանում է պարզ ու որոշակի. «պատմական իդեոլոգի մոտ (պատմականն այստեղ հավաքական հասկացողություն է քաղաքական, իրավաբանական, փիլիսոփայական, թեոլոգիական,- մի խոսքով՝ այն բոլոր բնագավառների համար, որոնք վերաբերում են հասարակությանը, և ոչ սոսկ բնությանը) յուրաքանչյուր գիտության բնագավառում կա մի որոշ նյութ, որ գոյացել է ինքնուրույն կերպով՝ նախորդ սերունդների մտածողությունից և ինք-

նուրույն զարգացման մի շարք աստիճաններ է կատարել միմյանց հաջորդող այդ սերունդների ուղեղի մեջ: Իհարկե այդ զարգացման վրա կարող էին իբրև ուղեկից պատճառներ ներգործել նաև արտաքին փաստերը, որոնք վերաբերում են տվյալ կամ մեկ ուրիշ բնագավառի, բայց այդ փաստերը լռակյաց համաձայնությամբ այնուամենայնիվ համարվում են սոսկ մտածողության պրոցեսի պտուղներ, և այդպիսով մենք ամբողջ ժամանակ շարունակում ենք մնալ մաքուր մտքի բնագավառում, որը կարծես թե հեշտությամբ մարսում է նույնիսկ ամենակարծի փաստերը»:

Մարքսիզմի այբուբենին անգետ պետք է լինել չհասկանալու, որ Էնգելսը տվյալ դեպքում ո՛չ թե շարադրում է իդեալիստ մտածողի պատկերացումները, այլ բացահայտում է իդեոլոգիական պրոցեսի ներքին շարժման դիալեկտիկան: Սա միանգամայն հասկանալի է դարձնում այն իրողությունը, որ երբ Լայբնիցը գրում էր «Նոր փորձեր մարդկային բանականության մասին» գիրքը, ձեռքի տակ ունենալով Ջոն Լոկկի «Փորձեր մարդկային բանականության մասին» աշխատությունը, որ երբ ինչպես Էնգելսն է ասում, Ֆոյերբախի «Քրիստոնեության տությունը» գրքի հայտնությամբ, ձախ հեգելականները «միանգամից ֆոյերբախականներ դարձան», որ երբ Դոստոևսկին ասում է, թե «մենք բոլորս դուրս ենք եկել Գոգոլի «Շինելից», որ երբ Պ. Պռոշյանն ասում է, թե ինքը մի գիշերում կարդաց «Վերք Չայաստանին» և հաջորդ օրն սկսեց գրել «Սոս և Վարդիթեր» վեպը, որ երբ Թումանյանը խոստովանում է, թե իր պոեմների ձևը վերցրել է Պուշկինից ու Լերմոնտովից, որ երբ Իսահակյանն ասում է, թե Չ. Չովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» գրքի հայտնությունից հետո մենք բոլորս դարձանք նրա ուղղության հետևորդները, որ երբ Պարույր Սևակն ասում է, թե որպես բանաստեղծ ինքը Չ. Թումանյանի թոռն է և ե. Չարենցի որդին... ապա դա նշանակում է, որ գաղափարական կամ գեղարվեստական պրոցեսներն ունեն ներքին «ինքնազարգացման» մի խթան, որ ընծեռում է նախորդների պատմական փորձը և որից նրանք ելնում են: Իսկ այն, ինչ կոչվում է տնտեսական-բազիսային գործոն և որը վերջին հաշվով որոշում է այդ ամենի ուղղությունը,

գործում է իդեոլոգի համար աննկատելի անհրաժեշտությամբ, այլապես դա չէր լինի իդեոլոգիական կամ գեղարվեստական պրոցես, այլապես այդ պրոցեսները կզրկվեին պատմական հաջորդության դիալեկտիկական օրինաչափությունից, այլապես պատմությունը կզրկվեր իր ներքին հակասություններից ու բարդություններից և կվերածվեր պարզ ու միագիծ սխեմայի, ուր սոցիալ-տնտեսական միևնույն գործոնը պետք է որ հիմք տար միատարր, միանման գաղափարական արտահայտության: Այս ամենը գիտակցելուց հետո միայն կարելի է խոսել այն մասին, որ հարցի դիալեկտիկական միասնության անտեսումը երևույթը դնում է երկու ծայրադիր բևեռներում. անսպասելի չէ, որ իդեալիզմը բացառելով տնտեսական գործոնի առաջնությունը, վերնաշենքային ձևերը հատկացնում է զուտ մտքի սուբյեկտիվ գործակցությանը, բայց ցավալի է, որ մարքսիզմի անունից հանդես եկող գոեհիկ մատերիալիստները հակառակ ծայրահեղության հայեցակետից ամեն բան վերագրում են միայն տնտեսական գործոնին՝ բացառելով «իդեոլոգիական պրոցեսների» ինքնության ու հակադարձ ազդեցության ամեն մի հնարավորություն: Սա է, որ մտահոգում էր Էնգելսին: Պատահական չէ, որ պատմության մատերիալիստական ըմբռնման հարցում հատկապես շեշտելով, «բոլոր պարագաների փոխազդեցության» ճիշտ հաշվառումը և ընդունելով, որ «տնտեսական շարժումն իբրև անհրաժեշտ մի բան, իր համար ճանապարհ է հարթում անթիվ ու անհամար պատահականությունների միջով», Էնգելսը նկատում է, որ այդ իրադարձությունների «ներքին կապն այն աստիճան հեռու է կամ այն աստիճան դժվար որոշելի, որ մենք կարող ենք մոռանալ նրա մասին, ենթադրել, թե այն գոյություն չունի»: Բայց հենց այս միջնորդումների, փոխազդեցությունների խճճված հանգույցներում կողմնորոշվելն էլ խնդրի ամբողջ բարդությունն է, «հակառակ դեպքում թեորիան պատմական ամեն մի ժամանակաշրջանի նկատմամբ գործադրելը կլիներ ավելի հեշտ, քան առաջին աստիճանի ամենահասարակ մի հավասարություն լուծելը»:

Ընդամենը միայն «առաջին աստիճանի ամենահասարակ

րակ մի հավասարություն լուծելու» կարողությանն է, ահա, որ վերահաս է լինում փիլիսոփայության դոկտորի «սխրագործ» միտքը՝ պատմական մատերիալիզմի բնավ էլ ոչ ոյրոհին ասպարեզներում:

Մեր ազգային հանճար Յ. Թումանյանը, մի առիթով գրել է. «Գաղափարները մեծ բաներ են: Մեծ գաղափարները մարդկանց մեծացնում, զորացնում ու ազնվացնում են, մի խոսքով մարդը դառնում է գաղափարական: Բայց դրա համար պետք է մարդու գլուխը էնքան մեծ ու բանական լինի, որ մի որևէ մեծ գաղափար մտնի նրա մեջ ու մերվի»:

Դժբախտաբար մեծ մասամբ էսպես չի լինում, գաղափարը չի մտնում գլխի մեջ, այլ գլուխն է մտնում գաղափարի մեջ:

Էս տեսակ մարդիկ ո՛չ թե առողջ դատում են, այլ դուրս են տալիս, և հավատալով, որ իրենք գաղափարի զինվորներ են, իրենք իրենց տաքանում են ու դառնում են վտանգավոր և մինչև անգամ դաժան և գարշելի արարածներ, մինչդեռ գաղափարի մարդը միշտ գրավիչ է և ազնիվ»:

Տերն իր հետ, եթե փիլիսոփայության դոկտորը մտքի իր դեզերումները ներփակեր մաքուր տեսության ոլորտում և բավականություն գտներ իր «իմացությունների» ինքնահիացումի մեջ: Այն ժամանակ նրա շարադրությունները կարելի կլիներ հատկացնել սխուլաստիկայի սեփականության և հեռվից դիտել ճզնավորի մոլորությունը: Բայց չարիքն այն է, որ փիլիսոփայության դոկտորը փորձում է գործնական իմաստ տալ իր «տեսական» մարզանքներին և հավակնում է ստանձնել ժամանակակից գրական ու գաղափարական շարժումները գնահատողի դերը: Այստեղ է, որ նա իրոք դառնում է վտանգավոր: Եվ դա միանգամայն ակնառու է դառնում, երբ Ա. Կարապետյանը հանձն է առնում «գոեհիկ սոցիոլոգիզմի» գոեհիկ պաշտպանի դերը: Նա հարցն այնպես է ներկայացնում, թե գրականագիտական-գեղագիտական միտքն առհասարակ չի զբաղվել գոեհիկ-սոցիոլոգիզմի քննադատությամբ և այն, ինչ անվանում են գոեհիկ սոցիոլոգիզմ, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ինքը՝ մարքսիզմը, ուստի և գոեհիկ սոցիոլոգիզմի քննադատությունը այլ բան չէ, քան «քողարկված պայքար մարքսիզմի դեմ»: Քիչ միամիտների

կարող է հավատացնել Ա. Կարապետյանը, իսկ իրականում դա մի պատրվակ է՝ քողարկելու արվեստի և գրականության բարդ օրինաչափությունների իմացության սեփական անկարողությունը: Այնինչ, գռեհիկ սոցիոլոգիզմը մի դյուրահաճ սիմետրիա է գծում՝ մի պիտակով հաշիվ մաքրելու արվեստի ու գրականության պատմության գործիչների ու իրողությունների հետ: Ահա, թե ո՞ր կետում փիլիսոփայության դոկտորն իրեն գտավ արվեստի տեսաբանի դերում: Գուցե արևմտակցիոնիզմի, էքսպրեսիոնիզմի կամ ֆորմալիզմի մասին գրելը ենթադրում է արվեստի այդ ուղղությունների իմացության հիմքի վրա երևույթի քննական վերլուծություն: Բնավ. այդ պարզապես նշանակում է «կռահել» իռռացիոնալիզմի և իդեալիզմի գյուտը արվեստի այդ ուղղությունների փիլիսոփայական հիմունքներում և սխուլաստիկ դատողություններ անել իդեալիզմի ու իռռացիոնալիզմի մասին՝ Պլատոնից մինչև Կանտ, Դելիուզ և հետնորդները: Փույթ չէ, թե «էմբրիոնալ «ես»-ի ծուռ տեսությունը» մշուշապատ դատողությունների քառուսում պիտի եղծի 20-րդ դարի մեծ արվեստագետների՝ Պաբլո Պիկասոյի ու Մարտիրոս Սարյանի համամարդկային արվեստի մեծությունը: Փույթ չէ... Բայց տեսեք արվեստաբանի կեցվածք ստացած փիլիսոփայության դոկտորի իմացությունների չափը, բանից պարզվում է, որ Պիկասոյի արվեստը ավելին չէ, քան իմպրեսիոնալիստական ռեակցիոն դեկադանսի արտահայտություն, որը միտում ունի արվեստագետին իջեցնելու «նախամարդու ստեղծագործական կարողության աստիճանին», որ «նրա տեխնիկան շատ նման է նախամարդու և երեխաների արվեստին, իսկ առարկայական ձևի զգացումը ճիշտ նույնպիսի արտարկտ պրիմիտիվությանը է տառապում, ինչպես նախամարդու արվեստը» («Գիտական աշխարհայացքի ուղիներով», էջ 46): Ու այլևս ոչ մի կասկածանք, որևէ վերապահություն: Եվ դա այն Պիկասոն, որի հակապատերազմական ու խաղաղասիրական կտավները բորբոքում էին միջազգային ռեակցիոն քաղաքագետների զայրույթը, այն Պիկասոն, որն ասում է, թե «ինձ համար կոմունիզմը սերտորեն կապված է եղել իմ աբողջ կյանիքն՝ որպես արվեստագետի»:

Իսկ Մարտիրոս Սարյանը... «Ցավոք սրտի,- գրում է փիլիսոփան,- վերջին շրջանում մեր սովետահայ նկարչությանը նվիրված ցուցահանդեսներում նկարիչներ Գյուրջյանի, Նալբանդյանի, Դ. Ստեփանյանի, Գալստյանի և ուրիշների կենսականությամբ համակված դեպի բնության գեղեցկությունները կոչող, դեպի լիարյուն մարդը կոչող նկարների կողքին հանդես են գալիս և անարյուն, ներդաշնակ համաչափությունից զուրկ, նորմալ մարդկային զգայարանների համար անընդունելի և կարծես թե քարայրներից հենց նոր դուրս եկած կերպարներ» (էջ 28): Փիլիսոփայի նախասիրության մակարդակին ենք թողնում շատ ու շատ արվեստագետների անունների անտեսումը, բայց ամեն ինչից երևում է, որ Մ. Սարյանի անտեսումը բնավ էլ պատահական վրիպում չէ: Նրա արվեստի բնութագիրը այլ կապակցությունների մեջ է դիտում փիլիսոփան: Եվ տեսե՛ք, թե ուր. «Խորհրդավոր ռեալականությունը համաձայն արևմտակցիոնիստների, իռռացիոնալ է, այն չի կարող ճանաչվել ոչ զգայություններով և ոչ էլ մտածողությամբ: Ֆրոյդիստ արևմտակցիոնիստներն իռռացիոնալ ֆակտոր են համարում մարդու մեջ ըստ Ֆրոյդի պահպանված «արխայիկ ժառանգությունը» և կոչ են անում վերադառնալ աշխարհի ճանաչողության նախամարդկային ստադիային, էմբրիոնալ ստադիային, որը անկարելի է արտահայտել որոշակի ձևերի և կերպարների մեջ, հասկանալ նրա բնական իմաստը: Մարդու սոցիալական էությունը ժխտող այդ թեզը արևմտակցիոնիստների կրեդոն է:

Նկատի ունենալով այդ, պետք է ասենք, որ միանգամայն սխալ է, երբ արևմտակցիոնիզմը ոմանց կողմից բնութագրվում է որպես արևմտակտ մտածողության ավեստ (Մ. Սարյան): Իսկական արևմտակցիոնիզմը մերժում է մտածողությունը առհասարակ և գործում է արևմտի «տրամաբանությամբ»: Հանձին արևմտակցիոնիզմի՝ Տերտուլիանոսի թևավոր խոսքը՝ «հավատում եմ, որովհետև արևմտի է», «Նորից հրապարակ է գալիս» (էջ 19): Բայց սա դեռ բոլորը չէ. ակնարկելով հայ կերպարվեստում հանդես եկող «նորմալ մարդկային զգայարանների համար անընդունելի» ձևերը և այստեղ իսկ նկատի առնելով Մ. Սարյանին, փիլի-

սովան գրում է. «Նման գործերի հեղինակները բանը այնպես են ներկայացնում իբր թե «գոյություն ունեն ռեալիզմի անսահման ձևերը», քանի որ ամեն մարդ ունի իր սեփական տեսողությունը (видение) և ստեղծագործում է իր այդ տեսողության համաձայն: Թող չզարմանա ընթերցողը, որ իտալական իդեալիստ փիլիսոփա Կրոչեի այն թեզը, ըստ որի «արվեստը յուրահատուկ տեսողություն է» մեզ մոտ արդեն հանդես է գալիս ոչ միայն նկարչության մեջ, այլև առանձին վայ-արվեստագետների հոգվածներում» (էջ 28):

Արդեն զրամանալի չէ, որ Ա. Կարապետյանը երիտասարդ նկարիչներ Ա. Պապյանի և Մ. Պետրոսյանի ստեղծագործություններում տեսնում է «արևմտյան անկումային արվեստի, առանձնապես վոլյունտարիստական արևմտա-արևելյան կործանարար ազդեցությունը» (էջ 29), որ Պարույր Սևակի և Վահագն Դավթյանի տաղաչափական որոնումները գնահատում է ոչ այլ կերպ, քան «պատրանքային, դիմազուրկ, աններդաշնակ իրականության... անարխիստական հակում» (էջ 30): Եվ այլև և այլև:

Միայն սրամտության համար չէ ասված այն աֆորիզմը, թե «ուսուցչի իմաստությունը հաճախ հենվում է աշակերտի հիմարության վրա»: Հնարավոր է, որ Ա. Կարապետյանի «իմաստությունը» լիցք է առել գրքի խմբագիր Հ. Հայրապետյանի նման աշակերտների տգիտությունից, բայց անհասկանալի է, թե ի՞նչ պատահականությամբ լույս աշխարհի պիտի գար հակագիտական, գաղափարական ու քաղաքական ռենեգատության այս հավաքածուն:

1969

«ԻՆՉ-ՈՐ ՄԻ ՏԵՂ ԵՎ ԻՆՉ-ՈՐ ՄԻ ԿԵՏՈՒՄ» ԿԱՄ «ՏՈՒ ՄԱՍԱՆ ՀԱՎԱՍԱՐ ՉԷ ԵՑ-ԻՆ»

1

Եթե այս վերնագիրը լրացնենք ևս մի ֆրազով, օրինակ՝ «նկարիչ» սրճարանը երբեք «նկարիչ» սրճարան չի եղել», որովհետև «մորաքրոջս աղջիկը մորաքրոջս աղջիկը չէ», ապա լիովին սպառած կլինենք Նորայր Աղայանի «Խաղաղ զորանոցներ» վիպակի ոճա-մտածողության ինտելեկտուալ նստվածքները: Ինչ վերաբերում է ֆաբուլա-սյուժեպատկեր կատեգորիաներին, ապա առերևույթ բարդ կառուցվածքի «էքսպերիմենտալ խիզախությունն» այստեղ հավակնում է արդարացնել մի ուրույն «գրական դիլետանտիզմ», որը թերևս արժանի է ավելի հիմնավոր քննության: Համենայն դեպս մի բան ակներև է, որ վիպակի հեղինակը ավելի շուտ կառուցել է ձևի սխեման, քան ստեղծել բովանդակության արժեք:

«Խաղաղ զորանոցներ» վիպակը բաղկացած է տասնվեց գլխից, որոնցից տասնհինգը բաժանված են հինգ նմանատիպ եռանկյունու՝ «Կանաչ դիմակ», «Սխալվելու ժամանակը», «Երից»: Կարելի է ենթադրել, թե այս սխեման ենթարկված է մի որոշակի տրամաբանության, թե այդ բաժանումը ուրույն ձևով համատեղում է որոշակի սյուժետային գծեր, համադրում վիպական մտադրույթը և ընթացք տալիս գեղարվեստական պատկերների ներքին զարգացմանը: Բայց իզուր, երկրորդ եռանկյունին արդեն պարզ ցուցադրում է, որ մտացածին սխեման պարզապես ստեղծագործական երևակայության անկարողությունը գունազարդելու և ինչ-որ անկոհաձեռի խորհրդավորության պատրանքով քողարկելու սովորական խաղ է:

Եվ որպեսզի առավել ցայտուն երևա գեղարվեստական մտածողության այն պարզունակությունը, որ առհասարակ յուրահատուկ է վիպակի հեղինակին, քննենք առաջին եռանկյունու կառուցվածքը:

«Կանաչ դիմակ». Ձինվորական դասակը քայլում է քաղաքի փողոցով, նրա մեջ է նաև վիպակը պատմող հերոսը՝

Մուշեղ Հովսեփյանը: «Դեռ 400 օր ես ապրելու եմ այս լուռ ու վարդազույն քաղաքում: Վատ չէր լինի, եթե իմ այս անհետք գրառումները վերագրեի. «Մեր կյանքի 400 օրը»: Եթե «400 օր»-ը մանրեմ, ապա կստացվքի 9600 ժամ, 576.000 րոպե, 34.560.000 վայրկյան: «Միլիոնը» ինձ բոլորովին չի գայրացնում, որովհետև ես հաճախ եմ գործ ունենում անհամեմատ ավելի ահռելի թվերի հետ: Կարո՞ղ եք պատկերացնել այսպիսի մի թիվ՝ 1000000000000: Մոտավորապես այսքան կիլոմետր է անցնում լուսի ճառագայթը մեկ տարվա ընթացքում՝ լուսնային տարի: Նույնը կարելի է արտահայտել նաև հետևյալ կերպ՝ 10¹³»: Մտորում է հերոսը, միաժամանակ հետևում փողոցի շարժումներին՝ դիմացից եկող ինչ-որ մի կին և մի տղամարդ, որ երևի անծանոթ են միմյանց, սպիտակ բադերի խումբ, կանչող աքլորներ, որոնց կատարներից կարմիր արյուն է կաթում, և այլն, և այլն, ու հանկարծ նրան համակում է մի տարօրինակ զգացում, թե ինքը ոչ թե զինվոր է, այլ «մայրաքաղաքի դատախազության քննիչ»: Ստովի կառուցում է հետաքննական մի ամբողջ գործողություն, հետապնդում հանցագործին և կարծես թե, ահա, գտել էր նրան, բայց հանկարծ սթափվում է «ցնդաբանությունից» և իրեն վերստին գտնում քաղաքի կենտրոնական փողոցով քայլելիս: Նորից քաղաքային պեյզաժի նկարագրություն, նորից երևակայական խոհեր երջանկության մասին, ապա խոզերի միօրինակության և մարդու ինքնատիպության վերաբերյալ խորհմաստ կռահում. «Աշխարհում բոլոր խոզերը, ծնվելու օրից մինչև մեռնելու պահը, քայլում են կախզուլու և մի բուք տրամաբանությամբ ճարպ են կուտակում, բայց մեզանից ամեն մեկն ունի իր անկրկնելի դեմքը... Յուրաքանչյուրն ինքն է և հիմնականում ուրիշը չէ: Եվ ժպտում եմ, որովհետև ինչ-որ կարևոր կետում ես էլ միայն ես եմ»: Ապա մտնում է բաղնիք, լողանալուց առաջ հանվում, փիլիսոփայորեն հայտնագործում Ջարգար աղային, ապա «մերկ անկեղծության» մեջ բնութագրում մայրին, հետո «թաց ու տկլոր վերադառնում է հանդերձատուն» և այստեղ վերհիշում իր աշխատանքային ընկերներին՝ «աշխարհագրության ծեր ուսուցիչը, ջոկատավարուհին, դպրոցի դիրեկտորը, ռուսաց լեզվի

նոր ուսուցչուհին, որը նուրբ ու սիրունիկ աղջիկ է»: Այս արարողություններից հետո զինվորական դասակը նույն ուղեգծով վերադառնում է զորանոց, և մեր հերոսը կրկին բարևում է պատի կտակ կանգնած ծերունուն, կրկին լսում կարմիր կատարներով աքլորի կանչը, կրկին հանդիպում դիմացից եկող «ինչ-որ տղամարդու և ինչ-որ կնոջ», որ իրար անծանոթ են, կրկին մտորում 34560000 վայրկյանի մասին, կրկին նշմարում պատի տակ կանգնած պառավին, որ «բրոյա թելը փաթաթում է բարձր բռնած ձեռքի չոր մատներից, ապա աստիճանաբար բաց թողնում» և այլն, և այլն: Եվ երբ մոտենում է զորանոցին, նա գրանցում է իր մյուս փիլիսոփայական հայտնությունը. «Ներքին մի հուզմունք բարձրանում է դեպի կոկորդս: Ես ճանաչում եմ Ջարգար աղային, թեև նա մեջքով է դարձած դեպի ինձ: Սիա և մյուսները: Մի՞թե մենք այսքան ամիսներ հետո էլ նույն ենք: Եվ հանկարծ ես կատարում եմ ինձ համար շատ կարևոր մի հայտնագործություն, ոնց որ նորից, ամենառաջին անգամ ծնվեմ. մարդուն հնարավոր չէ փոխել, եթե նա արդեն մարդ է»: Հայտնագործում է հերոսը և իրեն գտնում եռանկյունու մյուս թևում:

«Սխալվելու ժամանակը». Վերհուշի խոհերը ուրվագծում են «գունավոր երևակայության մի ամբողջ տասնամյակ». դպրոցական տարիների ռոմանտիկ զեղումներ, տղաների ու աղջիկների բաժանումը առանձին դպրոցների, ապա կատարված անհիմաստ սխալի շտկումը, հետո դրամատուրգ դառնալու ձգտումներ, որ անցնում են ապարդյուն, այնուհետև համալսարան, ընկերական նոր հարաբերություններ, զգացմունքների տարերային առկայծումներ, հանդիպումներ, խոստովանություններ, սրճարան և այլն: Եվ որովհետև մարդիկ շարժվում են ըստ իրենց կամքի և ոչ թե հերոսի ցանկությամբ, ուստի և դարերի համար գրանցում է հետևյալ «ճշմարտությունը». «Բոլորի մեջ էլ մի սխալ, ծուռ, այլանդակ, զգվելի բան կա, որից շատ դժվար է ազատվել... Տեսնես ինչ կլինի հինգ տարի հետո, տասը, տասնհինգ, քսան տարի հետո: Հետաքրքիր է, ու՞ր կհասնենք»: Այնուհետև անորոշ կասկածները նրան դնում են Աստղիկ-Հասմիկ հանգույցում և լուծումը թողնելով այու-

Ժեի հետագա ընթացքին, ուր է դնում եռանկյունու մյուս քևին՝ հայտնատեսելու աշխարհի ապագան:

«Ճիշդ»։ «Արդեն քանի ամիս է, ես տեսնում եմ մեզ սրանից քսան տարի անց: Որովհետև գիտությունն ու տեխնիկան հողագունդը ծռում են զարմանալի արագությամբ, - երկու տասնամյակ հետո երկինքը կարմիր է, գետինը՝ կապույտ, օդը դեղին է, ջուրը՝ կանաչ:

Այո՛, շատ է փոխվել աշխարհը, նախկինում այսպես չէր, բայց ես լրիվ մոռացել եմ՝ ինչպիսին էր այն, մտքիցս ջնջվել, ցնդել են նրա բոլոր գույներն ու գծերը: Եվ հանկարծ ինձ հետաքրքրում է մի զույգ հարց, տանջում անվերջ լա՞վ է, թե՞ վատ այս այլակերպումը, երկիրը առա՞ջ է գնացել, թե՞ քաշվել է ավելի ետ: Ես չեմ կարողանում պատասխանները գտնել անչափ հասարակ պատճառով: Ժամանակ չկա, և նրա հետ վազում ենք ու ընկնում, վազում ենք ու ընկնում»:

Տեսնում եք, թե ժամանակի ու տարածության ինչպիսի մեծ շառավիղներ է ընդգրկում առաջին եռանկյունին և ինչքան հարուստ է այն կյանքի փիլիսոփայական արծարծումներով: Բայց հաջորդ եռանկյունիներն ավելին են խոստանում: Երևակայող հերոսը համատեղում է մտածողության անչափիլի հորիզոններ՝ իրականություն հյուսում երազային տեսիլներում, ապա բացում անդրշիրիմյան աշխարհի գաղտնիքները, իրեն գտնում Սատուրնի վրա և զուշակում երկրագնդի ապագան, մեկնաբանում հոգեբանական ուսմունքներ, ստուգաբանում քրեական օրենսգրքեր, քննում փիլիսոփայական սիստեմներ, հերքում «հին աշխարհի փիլիսոփա Էյնշտեյնին», դատողություններ անում պատերազմի ու խաղաղության մասին, էթիկական պատգամներ առաջադրում սիրո և բարոյականության վերաբերյալ, կանխատեսում «գոյության անմտությունն ու պատահականությունը»:

...Եվ երբ սպառվում են երկիրն ու երկինքը միացնող բոլոր առեղծվածները, իսկ վիպակն, այնուամենայնիվ, պետք է «ինչ-որ մի կետում» ավարտել, ապա գրողը տասներկու օրվա արձակուրդ է շնորհում իր հերոսին, և սա երևակայության էկզալտացիան հանձնում է «խաղաղ զորանոցներին» ու վերադառնում մայրաքաղաք: Քայլերն ուղղում է

դեպի ծանոթ զբոսայգին, մտնում հրաձգարան, անվրեպ կրակում թիրախին, ապա անցնում «կենտրոնական ծառուղին» և այստեղ հանկարծ նրա ուղեղում առկայծում է երևի չկռահված առեղծվածներից ամենաճակատագրականը: «Հանկարծ ուղեղս հիշում է նրան, որի վրա կրակեցի՝ այն թիրախ մարդուն: Եվ մի հարց այրում է իմ ամբողջ էությունը. նա տղամա՞րդ էր, թե՞ կին»:

Այսպես վերջանում է վիպակը, և ավստում ես, թե ինչու՞ գրողը չլուծեց այդ առեղծվածը, ո՞վ գիտե, թե ի՞նչ մեծ հայտնություն կաներ այդ ինտելեկտուալ հերոսը, եթե ստույգ իմանար՝ թիրախը կի՞ն էր, թե՞ տղամարդ:

2

Նորարարությունն զբաղմունք չէ, այլ տաղանդի ներուճակ իրավունք: Հաշվի չառնել այս հանգամանքը, նշանակում է արդարացում գտնել ամեն մի միջակության համար լոկ այն պատճառաբանությամբ, թե նա հավակնում է նորարարության: Այս պարագաներում ավելի քան պարտադիր է ձևի խաբկանքն ստուգել բովանդակության առարկայական արժեքով: Եվ երբ այս տեսակետից դիտում ենք «Խաղաղ զորանոցներ» վիպակը, ապա նկատում ենք, որ ճակատագրական այն անեծքը, որ նախապես կառչած է հերոսի բնական տրվածքին, հոգեկան և մտավոր կարողության կիսատությունն է՝ կիսատ գրող, կիսատ քննադատ, կիսատ զինվոր, կիսատ իրավագետ, դատողությունների մեջ կիսատ, զգացմունքների մեջ կիսատ: Իսկ դա իր մեջ տրոհող մի բան ունի, երևույթների բնական կարգն այլակերպող մի բնագդ, որին հեշտությամբ կառչում է քաղքենիության փիլիսոփան: Եվ դա այնքան հավաստի է, որ նույնիսկ «Քանդած օջախի» հերոսին ներկայանում է որպես սոցիալական չարիքի նախապատճառ. «Կիսատ, դիփ կիսատ. ածիլն էլ կիսատ, սորվիլն էլ կիսատ, ուսումն էլ կիսատ, խոսիլն էլ կիսատ»:

Ինչպես երևում է, Մուշեղ Հովսեփյանը այն հասարակներից չէ, որին կարելի է վերցնել «ափի մեջ»: Համենայնդեպս, մենք հավատում ենք բժշկական այն տեղեկանքին, թե՛ «կրտսեր լեյտենանտ Հովսեփյան Մուշեղի կղկղանքի

բակտերիոլոգիական քննության ժամանակ տիֆայարատիֆային, դիզենտերիայի և կոլի պաթոգեն խմբի ցուպիկներ չեն հայտնաբերվել»։ Թերևս այդ այդպես է, բայց որ նրա ուղեղը կատարելապես ազատ չէ ինչ-որ բակտերիաների ներգործությունից, դա նույնպես անվիճելի է, և հենց այստեղ է, որ մենք պետք է փորձենք ախտորոշել նրան։ Ինչպես կարելի է նկատել, մեր հերոսը գործ չունի արտաքին աշխարհի, սովորական մեծությունների հետ. նա իր մտորումները չափում է առավել համապարփակ հասկացություններով՝ աշխարհ, ժամանակ, գոյ, հավիտենություն և այլն։ Յենց այստեղ էլ տեղի է ունենում այն մեծ ճեղքվածքը, որ առկա է նրա հոգու և տիեզերքի ներդաշնակությունը հավասարակշռող առանցքում և որը առիթ է տալիս ինչ-որ անհասկանալի ջղածգունների, ինչ-որ անբավականության։

Թե ինչպես կատարվեց այս շեղումը, թերևս դժվար է կռահել, սակայն մոլորված սերնդի փիլիսոփան, այնուամենայնիվ, ինչ-որ տեղ նշմարում է հոգեբանական մեղանչումը. «Ինչ-որ կետում կորած-մոլորած սերունդ էինք, իսկ թե հատկապես որ կետում՝ այժմ էլ դժվարանում են իմանալ։ Գուցե հոգեբանության մեջ, որտեղ մենք դարձանք հաշտվողական մարդիկ և չէինք հաշտվում, երբ մերթնդներթ պատահում էր մեծ ու ցնցող որևէ դժբախտություն» (էջ 23-24)։ Ո՞վ է մեղավոր՝ ե՞ս, նա՞, երրո՞րդը։ Բնավ. «Նա մեղավոր չէ, մենք անմեղ ենք, գեներալը մեղք չունի»։ Եվ, այնուամենայնիվ, ո՞վ է մեղավոր. «Բայց ինչ-որ մեկը մեղավոր է, ինչ-որ բան այն չէ։ Աշխարհը,- ասում են ինքս ինձ, իսկ հետո էլ ավելի ցածր գումարում,- ժամանակը» (էջ 288)։ Սա չէ՞ «նորարարների» ինտելեկտուալ հերոսի հոգեբանական սուբորդինացիան։ Բայց չէ՞ որ այս ամենը սոցիալապես վերապրել են ոչ-նորարար Պռոշյանի ոչ-ինտելեկտուալ հերոսները, ճիշտ և ճիշտ կռահելով, որ «հիմի սաղ աշխաչիքը փոխվել ա», «աշխարքս քանի գնում չարանում ա», «ժամանակն ա մեղավոր»։

Եվ այսպես, «ինչ-որ կետում», «ինչ-որ տեղ», «ինչ-որ մեկը», «ինչ-որ բան». ժամանակակից «նորարարների» ընդօրինակված ֆրագներով պաճուճված ինտելեկտուալ հե-

րոսները սկեպտիցիզմ են խաղում, մեղքը բարդում աշխարհի ու ժամանակի սխալ կառուցվածքի վրա, առանց թափանցելու իրենց ներքինը, առանց կասկածելու, որ սխալի սկիզբը հենց իրենց մակերեսայնությունն է, իրենց սահմանափակությունը։ Նրանք չեն էլ ձգտում որևէ արժեքով զբաղեցնել աշխարհը, այլ հավակնում են աշխարհն զբաղեցնել իրենցով, իրենց ներքին կիսատությունը, մասնատվածությունը հռչակում են աշխարհի տրոհում, իրենց սահմանափակությունը ներկայացնում որպես տիեզերական անձկություն և ճչում ինչ-որ կատարյալի, ինչ-որ անհայտի մասին, իրենց ինֆանտիլզմը խորհրդավորում ինչ-որ հույսի փիլիսոփայական սպասումով. «Սպասման բովանդակությունը բավականին ճիշտ է արտահայտում իմ վեպի գաղափարը, ընդհանուր սյուժեն, ժամանակի ոգին՝ ինչպես պատահեց, որ ես դա վեճագիր չդարձրի։ Գուցե, պատմելու ընթացքում ոգևորված, մոռացել են բազմաթիվ կարևոր բաներ, այդ թվում նաև՝ «սպասումը», որը միաժամանակ «հույս» է և «անկալություն»։

Ես սպասում եմ, չգիտեմ՝ ում, ինչին, բայց յուրաքանչյուր նյարդով սպասում եմ» (167)։

Ահա հենց այս կիսատության, մակերեսայնության, սահմանափակության մեջ պետք է որոնել «Խաղաղ զորանոցներ» վիպակի հերոսի հոգեկան էկզալտացիան, նրա անգորությունը, հուսաբեկությունը, անջատվածությունը («Յուրաքանչյուր նյարդով զգում եմ, թե ինչպես աստիճանաբար անջատվում եմ այս աշխարհից»)։ Ընդհանուր անջատվածությունը խախտում է նրա դատողությունների տրամաբանական ամբողջությունն ու հետևողականությունը։ Նա կարող է կրկնել, թե՛ «ես ատում եմ պատերազմը», բայց մարդմրջուններով ծանրացած ապագա երկրագնդի փրկությունը զուշակել ոչ այլ բանի մեջ, քան պատերազմի անխուսափելիության («Պատերազմն էլուշացավ, որ մի քիչ կտորվենք»)։ Նա կարող է փիլիսոփայել Կանտի և Կոնտի փիլիսոփայական սխտեմների մասին, բայց չիմանալ, թե ով է «Խորտակված պատրանքներ» գրքի հեղինակը և զավեշտական պատմություններ հորինել այդ գրքի հետապնդումից ազատվելու համար։ Նա հնարավոր է համարում , որ

կարելի է համալսարան ավարտել, սերտել զինվորական կանոնադրությունը, երազել գեներալի աստիճան, քաղաքագետի և փիլիսոփայի կեցվածքով մարդկության պատմության համաշխարհային կնճիռները լուծել, բայց տարտամ հեզմանքով զավեշտի ենթարկել զենք ու զորանոցները և «կռվել իմանալու» անհարժեշտությունը գիտակցել հորեղբոր այն խորհրդով, թե՝ «մենք փոքր ժողովուրդ ենք, արվեստ, արհեստ սարքելը, առևտուր և գիտություն անելը լավ բան է, մանավանդ հող մշակելը, ընտանիք պահելը... Բայց նախ և առաջ պետք է կարողանաս քեզ պաշտպանել»:

Տափակ, բայց ինքնահավան սկեպտիկը դասագրքային իմացություններով, սրճարանային պարապ խոսակցությունների պաշարով աշխարհը փորձում է տեղադրել իր պատկերի եսի սահմաններում, իր էության արատավոր բնագոյները վերագրել նրանց, ովքեր իր իսկ պատկերի անդրադարձումն են. «Պակասավոր մարդը ինքնահավան է լինում, չար, նրան թվում է, թե ամեն բան գիտի, բայց ոչինչ էլ չի հասկանում, ոչ մի բան»: Այնինչ ներքին բնագոյը, որ միշտ էլ ավելի անկեղծ է լինում, իր մեջ արդեն հայտնագործել էր հոգեբանական այդ ախտը. «Այս գարշանքը, գուցե սա ճիշտ բառը չէ, իմ հոգու ինչ-որ անկյունում նստած է շատ վաղուց, նույնիսկ չգիտեմ՝ երբ եմ վերջին անգամ մի պակաս-պռատ մարդ արարածի խաղաղ ու բարի հայացքով նայել» (55): Բաց սա դեռևս ամբողջը չէ. պակասավորությունը երևի անգոր է տարերայնության հանդեպ, որը, բնականաբար, պիտի թելադրի արարքների բնագոյականությունը. «ես հավատում եմ այն բանին, որ մարդը իր կամքից անկախ՝ ինչ-որ մութ, անհասկանալի ուժի ազդեցությամբ հանկարծ կարող է անել ամենամեծ ապուշությունը» (212):

Եվ ահա, այսպես, հոգու մեջ կրելով «գարշանքը», իսկ մտքով կառչած «ապուշությանը», այս հերոսը հանձն է առնում քննել գոյի ու գիտակցության, բարոյականության ու օրենքի, անցյալի ու ապագայի բոլոր իմաստները, փորձելով մարդկային հասարակության բարդ շարժումները հարմարեցնել թվաբանական բանաձևերի վերջնական լուծում-

ների: Իսկ այնտեղ, ուր սահմանափակ միտքը դեմ է առնում անգիտությանը, սկիզբ է առնում քաղքենու ճամարտակող հոռետեսությանը: «Այն նշանավոր օրը ես մտածեցի, որ պալեոլիթի մարդիկ, զուցե իրենք էլ չիմանալով, հանճարեղ օրենքներ են մշակել: Տվյալ դեպքում, կարևոր չէ՝ ծառաներին սպանում են զոռով, թե՞ նրանք են ինքնակամ մեռնում: Նրանք բոլորն էլ նահատակվում են և ոչ թե իրենց սիրելիների մահից հետո շարունակում են ապրել, ինչպես մեր խառը ժամանակներում, - ահա սա է ամենակարևորը:

Ասում են, թե մեր դարը բարձր քաղաքակրթություն է՝ ուրախանում ենք դրա համար, հպարտանում, գոռում ենք յուրաքանչյուր քայլափոխի: Սակայն երազում նույնիսկ չենք տեսնում, որ այդ բարձր քաղաքակրթությունը մենք ձեռք ենք բերել մարդկային շատ ու տարբեր զգացմունքների խլացման և մթագնման շնորհիվ, այո, խլացման ու մթագնման: Հիմա այս ընդհանուր կրթվածությունն է գեղեցիկ, թե՞ մի որևէ մեղմ ու բարի զգացմունք, որը վաղուց վերացել է մարդկանց աշխարհից» (149):

Մի ժամանակ կար հավատարմություն, որ անձնագոհության էր տրամադրում սիրած մարդու, հայրենիքի, ընկերոջ հանդեպ: Բայց ահա 20-րդ դարում. «Քսաներորդ ծանր դարում ո՞վ ում համար կարող է մեռնել, ինչի՞ համար: Ես չէի կարողանում այս և շատ ուրիշ հարցերի պատասխանները գտնել և տխրում էի»: Ինչի՞ն, եթե ոչ հոգու «գարշանքին» և տարերային «ապուշությանը» պիտի վերագրել նման պատկերացումը 20-րդ դարի մասին, մի դար, որ հեղափոխությունների, ազատագրական պատերազմների, գիտատեխնիկական հեղաշրջումների մեջ զրանցեց անձնագոհության, հերոսության անօրինակ դրվագներ, մարդու բարոյական կողքսը հարստացնելով հոգեկան մեծ արժեքներով:

Սահմանափակ քաղքենու մաղձոտությամբ հոգեկան ինքնաբավության աստիճանի բարձրացնել ժխտումը, եղծումը, և հետո գեղարվեստական պայմանականության քողի տակ անդրչիրիմյան ստվերների ուրվականներին «պայմանական նշաններ հագցնել՝ x, y, ∞, N, M»՝ երջանկու-

թյան ու անմահության փիլիսոփայականը խցկել ամենատափակ օգտապաշտության ոլորտները և աստվածային պատժի դատապարտել այն, որպես ծանր քարը սարի գագաթը բարձրացնելու ապարդյուն ձգտում, հետո «խաղաղ» ու «երջանիկ» հոգով «մտածել անհայտ գալիքի մասին», առանց իր համար պարզելու, թե մա՞րդը կարող է շատ բեռ տանել, թե՞ ձին», թողնել այս ամենն անպատասխան և «օղային ավտոբուսով սլանալ» դեպի Սատուրն,- սա արդեն ցինիզմ է և ոչ թե ճշմարտության որոնում:

1971

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆԸ

1	Ինչ է գրականության փիլիսոփայությունը	4
2	Ինչ կապ կա գրականության և պետության միջև . . .	17
3	Նարեկը-անվերծանելին	23
4	Մտավորականությունը և արդի ազգային շարժումը	38
5	Ազգը և ազգայնականությունը գիտական նոր լուսաբանությամբ	47
6	Լևոն Շանթի ազգային ծրագիրը	72
7	Ազատության առաքյալը	88
8	Սյուժեի մարդկային ձևակերպումը Բաֆֆու վեպերում	95
9	Մուրացանի վիպագրությունը	120
10	Ժամանակը Պռոշյանի ռեալիզմի պոետիկայում . . .	152
11	Մարդը և գրական կերպարի դիալեկտիկան	159
12	Հեղափոխության Նարեկը	173
13	Հրապարակախոսության գիտությունը	184
14	Արդի գրականագիտության գլխավոր ուղղությունները	196
15	Ժամանակը և գրականության ընթացը	225
16	Ընթերցման հաճույքը	288
17	Պատմավեպի սահմանը	299
18	Ժամանակի ուղևորը	308
19	Հակոբ Կարապենցի դասերը	319

ԱՆՂՈՒՄՆԵՐ

1	Հայոց ցեղասպանությունը 19-րդ դարի գրականության մեջ	330
2	Բժշկագիտությունը գրականագետի հայացքով . . .	344
3	Գրիգոր Արծրունին և իր «Մշակը»	352
4	Մարգո Մխիթարյան. «Փորձ» և «Արծազանք» պարբերականները	359

5	«Հայկական հեթանոսական հոսանքի պրոբլեմատիկան»	378
6	Երկու հայացք, պատմության երկու ընթերցում	388
7	Հավատում եմ, որ զալու է գրքի վերածնության ժամը	395
8	Նամակ բանաստեղծ Վարդան Հակոբյանի	401
9	Նաիրի Ջարյանը և գրականության ժամանակը ..	411
10	Ի՞նչ է կատարվում բանաստեղծության հետ	417
11	Արտեմ Հարությունյանի պոետական ավետարանը	430
12	Երզնկան կապույտ անուրջներում	436
13	Ճշմարտության հարցականը	441
14	Պատմության դասերը	446
15	Դասական ոճի գրականագետը	453
16	Նա կոչված էր քննադատ լինելու	458
17	Խմբագրի խոսքը	462
18	Խոսք Պարույր Սևակի մասին	466
19	Անդրադարձ	472
20	Թռուցիկ հավելված «Անդրադարձին» կամ բանջառավաճառի զառանցանքը	483

ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՇՈՒՄ

1	«Մի լավ գիրք կարող է փրկել մի ամբողջ ազգ»	488
2	Պատմության ժամանակը	494
3	Բառի ազնվությունը	497
4	Նամակ գրող-բանագետ Հրաչյա Բեգլարյանին ...	502
5	Եկեք չզուլակենք	506
6	«Պատասխանում եմ մեր հարցաթերթիկին»	511
7	Պատասխան «Եղիցի լույսի» հարցադրանին	521
8	Լուսանցանշում	531
9	Ետադարձ մտորումներ	542
10	Պատասխան «Գարունի» հարցաթերթիկին	546

11	Գրողի կոչումը	550
12	Բանաստեղծության ակունքը	555
13	Մոռացված էջեր	560
	ա. Հրանտ Մաթևոսյան. «Լեռներս մնացին վերևում»	560
	բ. Բաղիշ Հովսեփյան. «Դու հասկացա՞ր ինձ»	562
	գ. Աշոտ Ավդալյան. «Բանաստեղծություններ»	566
	դ. Ալեքսանդր Արաքսմանյան «Խոստովանություն»	568
	ե. Ռաֆայել Աթայան. «Սերինե»	572
	զ. Սկրտիչ Ասլանյան. «Տառապանքի ուղիներով»	579

ԲԱՆԱՎԵՃ

1	Նամակ Գուրգեն Մահարուն	584
2	Մի էջ անցյալի արձագանքներից	595
3	Դիլետանտը գիտական աշխարհայացքի ուղիներում	603
4	«Ինչ-որ մի տեղ և ինչ-որ մի կետում» կամ «Տո—ի մասսան հավասար չէ Ես-ի»	623

ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԻՆՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԸ

Գիրք չորրորդ

Պատվեր՝ 1239: Տպաքանակ՝ 500:
Չափսը՝ 84x54/16: 39.75 տպ. մամուլ:

Տպագրված է «Տիգրան Մեծ» հրատարակչության տպարանում