

ԱՌԱՐԿԱՅԱԿԱՆ

ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՊԱՇՏՈՒԹԻՒՆ. ԶԱՐԵՀ ԽՐԱԽՈՒՆԻՆ՝ ՇԱՐԺՄԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐՈՒՄ

(Խորհրդանիշների նորագոյն Համակարգի
Կէսդարեայ Հանգրուանին)

ՔՆԱՐԻԿ ԱՐՐԱՀԱՄԵԱՆ
spyrksd@netsys.am

1915ի Մեծ Եղեռնը կասեցրեց արեւմտահայ գրի մշակների քաղաքամայր Իսթանպուլում «...գրեթէ առասպելական դիմագծութիւն»¹ պարզած արեւմտահայ գրականութեան ընթացքը: 1915-1923՝ հայաշատ քաղաքը նկատելիօրէն կորցրեց իր հայ բնակիչներին:

Զինադադարից յետոյ՝ 1918-1922ին, արեւմտահայ գրական կեանքը կարծես նորից կենդանութեան նշաններ ցոյց տուեց. փախուստից ու աքսորից վերադարձան Կոստան Զարեանը (1885-1969), Վահան Թէքէեանը (1878-1945), Շահան Պէրպէրեանը (1891-1956), Յակոբ Օշականը (1883-1948), Երուանդ Օտեանը (1869-1926), շատ կարճ չրջան հրատարակուեց *Բարձրապանքը*², լոյս տեսան վերապրող գրողների գործերը, օրինակ՝ Օշականի *Խոնարհներ* (1921), *Խորհուրդներու Մեհեանը* (1922) պատմուածքների ժողովածուները: Հրապարակ իջաւ դարասկզբի արեւմտահայ խոշորագոյն բանաստեղծ Դանիէլ Վարուժանի (1884-1915) *Հացին Երգը* յետմահու ժողովածուն (1921), սակայն գրական նոր շրջադարձեր այլեւս չարձանագրուեցին:

1923ին քեմալական շարժման հետեւանքով այս անգամ ընդերկար լուեց Պոլսոյ գրական ձայնը: Ծիշղ է, Մատթէոս Զարիֆեանը (1894-1924) հրատարակեց իր *Տրամութեան Եւ Խաղաղութեան Երգեր* (1921), մէկ տարի անց՝ *Կեանքի Ու Մահուան Երգեր* քերթողագրքերը, սակայն նա, ըստ էութեան, բանաստեղծական նոր բարձունքներ չնուանեց. պարզապէս լաւագոյն միջնորդ օղակ դարձաւ նախանդեռնեան եւ 1922ից յետոյ հրապարակ իջած գրական սերունդների համար:

Այս շրջանում որոշ գրողներ եւ մտաւորականներ փորձեցին շունչ հաղորդել գրական ոստանին, սակայն Իսթանպուլը շուրջ քառորդ դար (1923-1940ականներ) «ոչ եւս է իբրեւ Հայ մշակութային կեդրոն, այլ խոպան մը՝ ուր տեղ տեղ կանանչութիւններ կ'ընձիւղին հիմ սերմերէ, վատոյժ եւ անգոյն»³, ինչպէս նշել է արձակագիր Վարդան Կոմիկեանը (1915-1998): Վերջինս յայտնի է արձակ երկու ժողովածուներով՝ *Բարի Եկար, Սէր...* (1958) եւ *Համրիչի Հատիկներ* (1993):

Գրամշակութային հորիզոնում երեւացող այս «կանանչութիւններ»՝ Յակոբ Մնձուրի (Տեմիրճեան, 1886-1978), Գուրգէն Թրենց (Թուրսարգիսեան, 1888-1972), Մկրտիչ Հաճեան (1915-1985), խոշորագոյն լեզուարան եւ թուրքական հանրագիտարանի գլխաւոր խմբագիր Յակոբ Մարթայեան (1895-1979), Բազարատ Թեւեան (1893-1967), Եղուարդ Միմքէշեան (1906-1979), Արեգ Տիրազան (Օննիկ Պասմաճեան, 1902-1987) մնում էին հին աւանդների ծիրում, իսկ նոր աշխարհի պայմաններում այս գրական «բեռ»ով դժուար էր քննութիւն բռնել։ Այս շրջանում գրեթէ «աննկատ» Մնձուրին դեռ լիաձայն չէր հնչում։

Գրական ամլութեան պատճառներից մէկը Թուրքիայում ազգային փոքրամասնութիւնների հանդէպ աւանդույթ դարձած հալածական քաղաքականութիւնն էր՝ ծանօթ հին ձեռագրով։

Այս մասին ահա թէ ինչ է գրում Եղիշէ Չարենցը (Սողոմոնեան, 1897-1937) 1925 Յունուարին Ալեքսանդր Միասնիկեանին (1886-1925) Իսթանպուլից յղած նամակում. «...Եւ զարմանալի չէ, որ այսպիսի մի մթնոլորտում հայ գաղութը կորցրել է հասարակական կազմակերպութիւն լինելու ամենատարրական ատրիբուտներն անգամ. ո՛չ ժողով, ո՛չ դասախօսութիւն, կուսակցական կազմակերպութիւններ ունենալու մասին ատելորդ է խօսել... Ես այստեղ հանդիպեցի մի շարք 'մտաւորականների' հետ. խեղճ, ծեծուած, ստուերային գոյութիւններ են դրանք, որոնց աչքերում սարսափն ու քծնութիւնը պսպղում են ու հայցում, հայցում հայցում...»⁴։

Լոզանի Դաշնագրով (1923) Թուրքիան որոշ գիջումների գնաց եւ մշակութային փոքր արտօնութիւններ ապահովեց հայերի կեանքում։ 1940ականների Բ. կէսին վերստեղծուեցին էսայեան, կեդրոնական եւ Մխիթարեան վարժարանների սանուց միութիւնները, որոնք, իրենց շուրջը համախմբելով երիտասարդ ուժերի, կարեւոր նշանակութիւն ձեռք բերեցին արթնացող գրական կեանքի կազմակերպման գործում։

1959ին, Չարեհ Խրախունին (Արթօ Ճիւմպիւշեան, ծն. 1926) Վարդերես Գարակէօզեանի (ծն. 1938) Թօ հանդէսում լոյս ընծայած «Մայր Գիծը» յօդուածում առաջինը նկատեց գրական շարժմանը յատուկ ուրուագծեր եւ անմիջապէս տուեց բնորոշում՝ առարկաների եւ իրերի ներքին խորհրդանիշների խաղարկման պայմանական արուեստ՝ նոր խորհրդանշանների շաղախով (առարկայական խորհրդանշապաշտութիւն, symbolisme objectif), եւ յայտնարեց, որ շարժումը, ըստ էութեան, գալիս է Վարուժանից, Թէքէեանից, Չարիֆեանից եւ «ուղղակի կը կազմէ բարեշրջումի շղթային վերջին օղակը»⁵։

Պոլսահայ գրական նոր շարժումը հրապարակ իջաւ այն ժամանակ, երբ Սփիւռքում իրենց ամրագրել էին նրա ակունքներում կանգնած գրական գոյգ շարժումներ՝ Կարօտի գրականութիւնը, որի առաջնորդն էր Համաստեղը (Համբարձում Կելէնեան, 1895-1966), եւ սրան իրրեւ հա-

կադարձութիւն հանդէս եկած նահանջի գրականութիւնը՝ Շահան Շահնուրի (Շահնուր Քերեսթէճեան, 1903-1974) գլխաւորութեամբ:

Երբ այսօր հայեացք ենք նետում Սփիւռքում գրական այս նոր շարժումի ընթացքներին, գիտակցում ենք, որ թէեւ ազգային բովանդակութեամբ ու «քիչ մը տարբեր» գեղարուեստական առաջադրութիւններով այն չէր տեղաւորուում նախորդ գեղագիտական կադապարների մէջ, բայց լսելի ու ընկալելի էր Սփիւռքի տարբեր միջօրէականներում:

Գրական «նորեկներ»ի հաւատամբը տարբեր էր նախորդների՝ բանաստեղծութեան արժէքը չափի ու յանգի պարտադրանքի մէջ տեսնելու մտայնութիւնից: Հրաժարուելով քերթուածի կազմութեան աւանդական սկզբունքներից՝ Խրախունին, Չահրատը (Չարեհ Եալտրզճեան, 1924-2007) փորձում էին դուրս գալ «պերճաշուք», ցցուն բառերի հանդէսից եւ բանաստեղծութեան դաշտ բերել առօրեան «լեցնող» մարդկանց, առանին փիլիսոփայութեան եզրերը՝ ոգեկոչելով, հիւսելով ազատութեան, կամքի՝ փոքր-ինչ անտես մեկնակէտերը՝ յաճախ նաեւ իւրացուած եւրոպական մտածողութեան աւազանից:

Այս գրական որակների ձեւաւորման մասին խօսելիս անհնար է չըջանցել երկու անուն՝ Կարպիս Ծանճիկեան (1920-1946) եւ Հայկազուն Գալուստեան (1920-1985), որոնք էապէս ուղղորդեցին նոր սերնդի հայեացքը դէպի գորշ կեանքի գեղարուեստական վերացարկումները: Նրանք դեռեւս 1942ին թրքերէն լեզուով հրատարակեցին Պալքըս գրքոյկը՝ միաժամանակ աշխատակցելով թուրք գրող Օրհան Վելիի (1914-1950) գերիրապաշտ Եափրաթ թերթին, որը, ինչպէս յայտնի է, առանձնանում է նորարարական կեցուածքով: Նրանք Օքթայ Ռըֆաթի (1914-1988) եւ Մելիհ Չեղէթ Անդայի (1915-2002) հետ էապէս փոխեցին թուրք ժամանակակից բանաստեղծութեան դիմագիծը՝ չըջելով դէպի առօրէ ական ճշմարիտ յաժումներ:

Ծանճիկեանի եւ Գալուստեանի գրական գործունէութիւնը շարժման չվերածուեց. առաջինը մահացաւ ընդամէնը 26 տարեկանում, նրա բանաստեղծութիւնների ժողովածուն՝ Օրէ Օր, լոյս տեսաւ յետմահու միայն՝ 1950ին, իսկ երկրորդը յետագային՝ 1965ին, փոխադրուեց Հայաստան եւ գրական դաշտում շերեւաց:

Նկատենք, որ նրանց յաջողուեց պոլսահայ նորագոյն բանաստեղծութեան մէջ «կայծ բռնկել»՝ ինչպէս Մարմարա օրաթերթի խմբագրապետ Ռոպէր Հատտէճեանն (ծն. 1926) է ընդգծում՝ «...Ճանճիկեանով բան մը փոխուած էր իսրանպոլսահայ գրականութեան, մանաւանդ բանաստեղծութեան մէջ»⁶:

Առարկայական խորհրդանշապաշտութեան՝ իրրեւ գրական ուղղութեան էութիւնը բխում էր կամքի եւ ազատութեան խորհուրդներից, որոնց սկզբունքները դաւանում էր Փրանսիացի մեծ իմաստասէր Անրի Բերգսոնը (1859-1941): Այդ սկզբունքները յետագայում վճիտացան

Խրախուճու երգարուեստում: Հետաքրքիրն այն էր, որ շարժման համակիրները նիւթի բացայայտման ճանապարհին գեղարուեստական ճշմարտութիւնները փորձում էին երեւան հանել ամէնից «անբանաստեղծական» թուացող առարկաների ընտրութեամբ, ինչպէս ասենք Խրախուճու մօտ «աղամանը», «ծխամորճը», «ափսէն», «աքլորը», «սաւառնակը» եւն.: Քերթուածի «անշքացման» արդիական «պահանջը» իւրովի էր ձեւակերպում արեւելահայ իրականութեան մէջ. «Մայր Գծ»-ից մի տասնամեակ անց Պարոյր Սեւակը (1924-1971)՝ «Ինչ-ը, Ինչ-պէս-ը եւ Որպէս-ը» յօդուածում՝ (1970) առանց ծանօթ լինելու Խրախուճու տեսաբանական գինանոցին պնդում է. «...Անկշիռ ու անարժէք բառերի կոյտն է, որ տարիներ շարունակ համարուել է բանաստեղծական, սպանելով ճիշտ ու ճշմարիտ բանաստեղծութիւնը եւ խցելով բանաստեղծութեան ընկալման ունկերն ու ակունքները: 'Անբանաստեղծական բանաստեղծութեան' իմ պահանջը, այսպիսով, այլ բան չէ, բան ճշմարիտ բանաստեղծութեան պաշտպանութիւն՝ ընդդէմ փուչ ու ճոճոռան, զանգրահեր ու ուռուցիկ բառերի ոտանատրչութեան»⁷:

Խրախուճու պատկերային ենթակառոցների առնչութեամբ՝ շեշտենք մի օրինաչափութիւն, որը ժամանակին նկատել է հայրենի գրականագէտ Սուրէն Դանիէլեանը (ծն. 1948). «Որքան 'առարկան' առտնին է, 'գէշ', այնքան զօրանում է գեղագետի երեւակայութիւնը, այնքան մեծանում է գեղարուեստական յայտնութեան ակնկալութիւնը»⁸: Դա իսկապէս այդպէս է. ինչքան առարկան բանաստեղծութեան տողերի ներթափոյց իմաստների յայտնաբերման ճանապարհին հեռանում է իր բուն նշանակութիւնից, այնքան քերթուածը շահում է գեղագիտական ընկալման, իմացական խորութեան առումով:

Պատմականութեան տեսակէտից հետաքրքիր է, որ այս նոր քերթողութիւնը միարժէք ծափահարութիւնների շարժանացաւ սփռւած հայ շրջանակներում. հալէպահայ Թորոս Թորանեանի (ծն. 1928) դիպուկ հայեացքով՝ «...նշակուեցաւ գրականութիւն մը, քիչ մը դասական ձեւերէ հեռու, որուն խորք այքով նայեցան դասականութեան պահակները»⁹: Բանաստեղծական այս եղանակի ընդդիմախօսներից ոմանք գտնում էին, որ այն անպայմանօրէն կապ ունէր թրքական գրականութեան մէջ ծաւալուող առօրէական շարժման հետ, գտնուում էր նրա ազդեցութեան ոլորտում: Իրականում աւանդոյթի արմատը պէտք էր որոնել եւրոպական՝ յատկապէս Ֆրանսիական գրականութեան ակունքներում, որ գալիս էր Պոլ էլուարից (1895-1952), Անդրէ Բրետոնից (1896-1966), Լուի Արագոնից (1897-1982), իսկ թրքական շրջանակներում «հոսում էր» Օրհան Վելիի հունով: Հայ գրական միջավայրի վրայ ազդեցութիւնների առումով, թուրք գրականութիւնը, պարզապէս ակամայ միջնորդի դեր էր ստանձնում ելնելով միջավայրի հանգամանքից:

«Դժգոհութիւնների» առումով առաջինը թերեւս Յակոբ Մարթայեանն էր, որ ուղիղ կէս դար առաջ հենց այս դիրքերից առարկաների ու իրերի խտութեան այլաբանական ենթախորքերի համակարգումը դիտեց իրրեւ «նորատարագ քերթողութիւն»¹⁰: «Միշտ յղկուած մարմար-իոններու վրայէն»¹¹ քայլող, քերթողութեան դասական ձեւերին փարած բանաստեղծուհի Սիրվարդ Կիւլպենկեան-Գունտաքճեանը (1916-2003) անվերապահ յայտարարեց, թէ «նորութիւնները արուեստի մէջ միշտ գեղեցկութեան հայելին չեն»¹²:

Հրապարակախօս Վահրամ Բարունեանը ազգային արժատների պաշտպանութիւնը դարձրեց իր գերակայ խնդիրը, սակայն Ռոպէր Հատտէճեանը, յետոյ նաեւ Զաւէն Պիպէռեանը (1921-1984) «կարողացան ապացուցել նորերի հայկական 'արմատը', գրական նոր հայեացքի, ճաշակի ինքնութեան իրաւունքը եւ ստիպել Գոչերի¹³ 'ժամանակ' ընտանեկան թերթի էջերից նախատիւններ քափող հրապարակախօս Վ. Բարունեանին՝ փոխելու թունոտ, ծաղրական լեզուն»¹⁴:

Պոլսահայ մէկ այլ մտաւորական՝ Նուպար Ազարեանը (1913-1991) այս գրականութիւնը օտարոտի համարեց ժողովրդի հոգուն ու գեղագիտական ճաշակին, հեռու արուեստի սահմաններից. «Այս ձայնը չէ՛ երաժշտականացած, չէ՛ դաշնատրուած, չունի՛ յօրինումի կատարելութիւն, արուեստի կարգապահութիւն: Այս ձայնը կը սնանի մերօրեայ գրական կարգ մը տեսութիւններով, որոնք՝ ձեւի ու խորքի տարբեր դատողութիւններով կը մերժեն գեղագիտական հին տարազները բոլոր...»¹⁵:

Հների եւ նորերի այս պայքարի սուր ծայրերը կոկելու, ինչ-որ չափով հաւասարակշռելու ուղղութեամբ կարեւոր գերակատարութիւն ունեցան Մարմարա օրաթերթի «Գրական էջեր»ը, որոնք խթանպուլահայ գրողների ժամադրավայրը դարձան եւ ապահովեցին գրական տարբեր սերունդների «խաղաղ գոյակցութիւնը»: Թերթի հիւրընկալութեան շնորհիւ էր, «...որ Չահրատեան գերարդիաշունչ ստեղծագործութիւններու քով հանգիստ կը շնչէր Գուրգէն Թրենցի մը, Երուարդ Միսքէշեանի մը քերթողութիւնը: Հատտէճեանի արդիական պատմութիւններուն եւ արդի գրականութիւնը ծանօթացնող աշխատասիրութիւններուն քով Մնծուրի կ'երգէր իր գմայլելի Արմտանը եւ գիղագրութեան իր համբուրելի փաստակին անկորուստ գանձերը կը հրամցնէր մշտանորոգ խանդավառութեամբ մը»¹⁶: Կարեւորն այստեղ ամբիոնի առկայութիւնն էր. ընկալումը շատ չէր ուշանայ:

Խորհրդային իրականութեան մէջ, անհաշտ վերաբերմունքի արժանացան 60-70ականների իրենց առաջին քայլերն անող խորհրդահայ այն բանաստեղծները, որոնք դիտուեցին իրրեւ աւանգարդիստներ: Սուրէն Ազարաբեանի (1922-1986) նման գերզգայուն գրականագէտը «Բանաստեղծութեան ձակատագիրը» յօդուածում իր բնորոշմամբ՝ Գարուն

ամսագրի շուրջը կենտրոնացած այդ խմբին (Յովհաննէս Գրիգորեան (ծն. 1945), Հենրիկ Էդոյեան (ծն. 1940), Արմէն Մարտիրոսեան (1943-2009) եւ ուրիշներ) սկսեց մեղադրել «ճաշակ»ից զուրկ լինելու մէջ, թէ իբր այդ «...սերունդը առ այսօր արել է գործի կէտը միայն՝ սնուցութեան է տուել մնացած ճաշակը, բայց չի ստեղծել իր երգը»¹⁷։ Այս հենքի վրայ նա չի շրջանցում նաեւ պոլսահայ նորագոյն բանաստեղծներին՝ ընդհանրապէս համաշխարհային գրական նոր տեղաշարժերի շրջանակը համարելով «մոզայի» առժամեայ արտայայտութիւններ։ «Բաւական է, որ Ֆրանսիայում յայտնուի մի Ժակ Պրեւէր»¹⁸։ Ստամբուլում երեսայ մի Չահրատ կամ Խրախունի, Լատվիայում հոշակուի մի Վալցիեաիս¹⁹, - անմիջապէս սկսում է ճեպընթաց ուխտագնացութիւնը «առ դուռն սրբոյ», եւ կարդացած առաջին բանաստեղծը դառնում է արուեստի վերջին գործողութիւնը»²⁰։

Հայրենի գրականագէտ Ալեքսանդր Թոփչեանը (ծն. 1939) Բառի Մահմանները գրքում առանձին գլուխներ է նուիրել Չահրատին եւ Խրախունուն՝ հակադրուելով ժամանակի մէջ ժխտականին մօտեցող յայտնի մտայնութիւններին։ Նա հանդէս է գալիս «նոր»երի պաշտպանութեամբ, նրանց իւրատեսակ կենսագիրն է, ընդգծում է ենթակայական զգայնութիւններից հեռու գնահատումների անհրաժեշտութիւնը։ «Այդ քննադատների (Ֆելիքս Մելոյեան, Գէորգ Հատիտեան եւ ուրիշներ - Բ.Ա.) ամենամեծ թերացումը գիտականութեան բացակայութիւնն էր, իսկ այնտեղ, ուր պակասում է գիտականութիւնը՝ ծայր է առնում «առասպելը», խորացումը նիւթի մէջ փոխարինում է միֆակնացումով, բացատրութիւնը՝ գուշակումներով, իսկ աւելի յաճախ՝ չար եւ ծայր աստիճան աշտու գնահատումներով»²¹։

Փաստն այն է, սակայն, որ 1950ականներին եւ դրանից յետոյ իսթանպուլահայ գրականութիւնը «...այլեւս հասունացած, ազնուացած, յղկուած ու տաշուած, հաստատաբայլ եւ արագընթաց կը յառաջանայ գրականութեան կայուածին մէջ՝ արուեստի պատմուճան հազած»²²։ Երեւանում շուտով այդ ճանապարհով փորձեցին ընթանալ Թոփչեանի «խմբի» տղաները։

Ինչ վերաբերում է իսթանպուլահայ գրական շարժման բնութագրումին, ընդգծենք, որ այստեղ շարունակում է պատնէչի վրայ մնալ շարժման առաջնորդ Խրախունին։ Նրա քերթողական արուեստի իմաստասիրական ակունքները, ինչպէս նշեցինք, պէտք է փնտռել Բերգսոնի յայտնատեսութեան համակարգում (l'intuition), որն իր տեսական որոնումներում առանձնացնում էր իմացութեան երկու տարբեր եղանակ՝ դատողական եւ ինտուիտիւ, այսինքն՝ ներքնատեսական (չատերը այն կոչում են նաեւ ներհայեցողական, ներատեսական)։ Մերժելով դատողական իմացութեան արդիւնաւէտութիւնը՝ նա հակում է իրերի ու երեւոյթների ճանաչման նոր աղբիւրին՝ ներքնատեսութեանը (Խրա-

խունին նախընտրում էր գործածել «յայտնատեսութիւն» բառը), որը թոյլ է տալիս արուեստագէտին թափանցել իրերի ու երեւոյթների մակերեսից դէպի խորքը: «Ինտուիտիւ» ճանաչողութեան ամէնից բնորոշ օրինակը, ըստ Բերգսոնի, գեղարուեստական ստեղծագործութիւնն է:

Նմանօրինակ փիլիսոփայական մեկնակէտից է ելնում նաեւ պոլսահայ քերթողը բանաստեղծութեան սահմանները որոշելիս. «...Բանաստեղծութիւնը գերազանցապէս իմացական արուեստ մըն է, որ կը խօսի ուղղակի մտքին: Ի՞նչ ըսեր են Անտրե Պրոդոն եւ Փոլ Էլիաո. «Բանաստեղծութիւնը պէտք է իր մէջ այն չափով գաղափար պարունակէ, որքան խնձորը՝ սնունդ: Օր պիտի գայ, որ բանաստեղծութիւնը միայն գլուխով պիտի կարդացուի...»²³: Խրախունին աներեր համոզում ունի, որ այդ օրը հեռւում չէ:

Բառի ընտրութիւնը կատարւում է մեծագոյն պատասխանատուութեամբ, նրա իմաստային ու բանաստեղծական արժէքին հետամուտ արուեստագէտի բժախնդրութեամբ, թէեւ խորհրդանշապաշտ բանաստեղծի համար նախընտրելի կամ արհամարհելի առարկաներ, հետեւաբար՝ նաեւ բառեր գոյութիւն չունեն: Ահա թէ ինչպէս է պատկերացնում բանաստեղծական յղացքի պահը Արթօ Ծիւմպիւշեան-տեսաբանը իր «Պար՝ Բառի Շուրջ» յօդուածում. «Իմաստային ծրագրի մը կամ նախակազմուած մտապատկերի մը վրայ, - որ ոսկերիչին հնարած մտտելն է կամ շինած կաղապարը, - յարմարագոյն բառերը գտնել, նպատակայարմար կերպով շարել գանոնք տողերու ձեւով, ու յետոյ զօղել գանոնք իրարու, անբացնել, անլորդ մասերը մաքրել, քանի մը պատշաճ ածականով փայլեցնել եւ իբր աւարտուն գործ՝ դնել հիւրընկալ թերթի մը լայնարաց պատուհանին մէջ՝ ի վայելումն «այդ կողմերը» բնակող անցորդներու աչքերուն: Անտարակոյս՝ ա՛յն տեղուանքը չեղողներուն ոչինչ կ'ըսեն այս բոլորը. ապակեփեղկին առջեւէն կ'անցնին կ'երթան անտարբեր, էջը կը դարձնեն՝ փնտոտելով ոտնագնդակի, ձիարշաղի կամ բամբասանքի բաժինը...»²⁴:

Եւ իսկապէս, միայն գրականութեան «կողմերը» բնակուողներին է տրուած բանաստեղծին հասկանալու շնորհը. ընթերցողից՝ պատրաստուածութիւն, գիտելիքների որոշակի պաշար է պահանջւում նման քերթուածի ներքին ծալքերի ու ասելիքի խորութեան մէջ թափանցել կարողանալու համար:

Խրախունու գրականութեանը հետամուտ ընթերցողի համար դժուար չէ նկատել, որ նրա ըմբռնումները ժամանակի ընթացքին գրեթէ փոփոխութիւններ չեն կրել: Նա ունի գեղագիտական յստակ առաջադրութիւն, որին հաւատարիմ է սկսած հեռււոր 1964ին լոյս տեսած առաջին՝ Քար կաթիլներ գրքից մինչեւ 2007ին լոյս տեսած Հարցարան ժողովածուն: Նա այն բանաստեղծներից չէ, որոնց հասունութիւնը չափում ենք այս կամ այն ժողովածուի մուտքով:

Խորհրդանշաններով տպաւորելու արուեստագէտի առաւելութիւնն աւելի առարկայօրէն պատկերացնելու համար բնագրական վերլուծութեան ենթարկենք դեռեւս 1963ին գրուած ծրագրային «Լեռն Ի Վեր» քերթուածը:

Ընդհանրապէս, հայ ընթերցողին դժուար է զարմացնել Արարատի մասին գրուած ստեղծագործութիւններով: Դրա արտայայտութիւններն այնքան շատ են, որ գրեթէ բացառելով մրցակցութեան հնարաւորութիւնը, միաժամանակ գայթակղութեան քար են դառնում բանաստեղծների համար, ինչի արդիւքնում երկի մէջ «անհրաժեշտ բոցը փոխարինում է քենգալեան կրակներով»²⁵: Իսկ եթէ Խրախունին յանդգնել է մօտենալ նիւթին, ուրեմն կայ նոր ասելիք, կայ գեղարուեստական ներգագոցութիւն:

Ճիւմպիւշեան-Խրախունին յետպատերազմեան շրջանի իսթանպուլահայ գրականութեան սկզբունքների մասին շարադրելիս չափաւոր մօտեցում էր պահանջում ազգային նիւթին. «Չուսպ ու կշոռած ըլլալ ամէն նիւթի մէջ: Ազգասիրութիւնը շղորճել հնչել ու փայլուն խօսքերու կամ տողերու մէջ, մանաւանդ շահագործումի նիւթ չդարձնել նուիրականացած ազգային, կրօնական եւ պատմական ըմբռնումներն ու խորհրդանշանները»²⁶:

Բանաստեղծութիւնը հայրենասիրութեան բերած ներքին տառապանքից ձգտում էր ազատագրուած տեսնել նաեւ Սեւակը՝ հայ բանաստեղծներին մեղադրելով, որ պարզապէս թերազնահատում էին ընթերցողի՝ մտաւոր բարձր զարգացածութիւն ունենալու հնարաւորութիւնը. «Այս «մեր»ի, «հայկական»ի անվերապահ գովերգումը այսօր էլ մեր բանաստեղծութեան խոցերից մէկն է. Մասիսներն ու Արագածը եթէ լեզու ունենային՝ վաղուց էին որոտացել. «Հանգի՛ ստ թողէք մեզ»: Հրագդանը, քերես, հենց այդ է անվերջ գոռոռում»²⁷:

«Լեռն Ի Վեր» բանաստեղծութեան մէջ, ինչպէս Դանիէլեանն է նկատում՝ «չափի, միտումի սքափ եւ ներթաքոյց պատկերումը ապահովել է խօսքի սլացքը, ուր յաղթահարուած է մեզ քաջածանօթ ազգայնականութեան յաճախանքը», Խրախունին շրջանցում է աւանդական մօտեցումները եւ ընկնում փիլիսոփայութեան, խոհի հզօր հոսանքի մէջ եւ «ուղղակիօրէն շարունակում է թումանեանական աւանդոյթը»²⁸, իրական մրցակցութեան գնալով միւս մեծերի՝ Յովհաննէս Թումանեանի (1869-1923), Աւետիք Իսահակեանի (1975-1957), Յովհաննէս Ծիրագի (1914-1984), Սիլվա Կապուտիկեանի (1919-2006) հետ:

Բանաստեղծութեան՝ առաջին հայեացքից «սովորական» բնոյթի վրայ է սեւեռում ընթերցողի ուշադրութիւնը գրականագէտ Գեղամ Սեւանը (1926-1991) եւ միաժամանակ զգուշացնում այդ թուացեալ

տպաւորութիւնից, «որ ուշիմ ընթերցողին յուշում է նրա անմիջական, թէկուզ թաքուն միտումը, առանց նոյնիսկ հասցէի ու անուան»²⁹ :

Առարկաների հմուտ խաղարկումով մեր առջեւ պարզուում է սրբազան լեռան բնութագիրը՝ որպէս գոյատեւման, մաքառման, ազգայինի խորհրդանիշ: Թւում է, թէ ընդհանուր կերպով է ներկայացուած պատկերը: Քերթուածը մնում է բնութեան եւ մարդու փոխյարաբերութիւնների ծիրի մէջ, ինչը թոյլ է տալիս բանաստեղծին ընկալելի լինել աշխարհի այլ ժողովուրդների համար եւս: Այս իմաստով բնութագրական է բանաստեղծուհի Հիլդա Գալֆայեան-Փանոսեանի (ծն. 1942) խօսքը. «Արդարեւ, քերթուածը իր այս ընդհանրական իմաստով կրնայ հաւասարապէս խօսիլ ոչ միայն Հայ ընթերցողին, այլ նաեւ՝ Ճափոնացի, Մեքսիկացի, Ափրիկեցի եւ այլ ընթերցողներու ալ, որոնցմէ ամէն մէկը վստահաբար պիտի մտածէ իր Յուժիեամային, իր Փոփոքաթփէթլին, իր Քիլիմանժարոյին մասին, սակայն եւ պիտի լեցուի՝ նոյն բանաստեղծական ապրումներով»³⁰ :

Իրականում, թրքական միջավայրի առթած զգուշաւորութեան պայմաններում, սահելով դէպի խորհրդանիշների «փրկարար գիրկը» եւ ապաւինելով «անոնց բազմիմաստութեան»³¹, քերթողը բացայայտում է ոչ միայն լեռան իմաստը մարդու համար, այլ նաեւ լեռան հանդէպ մարդու կեցուածքը: Ոչ միայն լեռն է, որ վերլուծումի է ենթարկւում, այլ նաեւ լեռան տէրը՝ հայութիւնը: Այս առումով մի դիտարկում կատարենք. կարծես հակադիր ծայրաբեւեռներում են գտնուում անտարբեր մարդն ու իր քմահաճոյքներով մեր առջեւ կանգնող լեռը.

Լեռը նախկին դշխոյ մըն է ծերացած
Հարուստ - տկար - առանձին
Հոգին կ'ուզէ - մահիկն իբրեւ ծամակալ
ձիւնասպիտակ իր մագերուն կ'անցընէ
Հոգին կ'ուզէ - կ'առնէ արեւն իբրեւ թագ
հերատ գլխուն կը դնէ ...

Ան կ'ուզէ որ
Միշտ դարպասեն իրեն շուրջ

Մինչդեռ մենք
Կը յօրանջենք լեռն ի վեր³²:

Դժգոհ դարաւոր համակերպումից, սովորական դարձած գրական լականութիւնից՝ լեռը անընդհատ կամքի, ուժի, վճռական քայլերի է սպասում, բայց մենք, դարպասելու փոխարէն, ձեռնածալ յօրանջում կամ անզօր հառաչանքներ ենք արձակում:

Լեռան խորհուրդը հեղինակը ի յայտ է բերում շատ անսպասելի, բայց հատու պատկերներով. այն մե'րթ «անկեալ Աստուած մըն է», որ

«ճարդոց գլխուն քար կը թափե», մե՛րթ ծերացած դշխոյ, որ երբեմն մահիկն է իբրեւ ծամակալ մագերին անցկացնում, երբեմն էլ արեւն է իբրեւ թագ գլխին առնում: Մեր կարծիքով, մահիկը խորհրդանշում է թուրքիայի առժամեայ գերիշխանութիւնը լեռան վրայ, իսկ արեւը՝ հայութեան յորդ սիրոյ եւ իրաւունքի վկայութիւնը: Սա համակում է մեզ խորունկ ջերմութեամբ դէպի բանաստեղծը, որը «սրտի խօսքը» ուղիղ իմաստներով մեզ հասցնելու բանաստեղծական «գիւտ» է արել:

Սակայն ամէն բանից առաջ լեւը նստած է մեր մէջ՝ իբրեւ էութիւն, իբրեւ իրականութիւն, իբրեւ առասպել: Նրա տիրական ուժը մեզ հետ է ամէնուր. որքան հեռանում ենք, այնքան ընդգծւում է նրան մեր պատկանելիութիւնը. իսկ մօտենալիս աւելի խորն ենք զգում մեր ինչ լինելը:

Այս այն լեռն է

Որմէ որքան կը հեռանանք այնքան կը զգանք թէ իրն ենք

Որուն որքան կը մօտենանք այնքան կը զգանք թէ ինչ ենք ...³³:

Բայց միեւնոյն ժամանակ այն դարձաւ գոհարեման սեղան, երկնումի վայր: Խորհրդաւոր չէ «երկնումը». մեր կարծիքով, այն 1915ից յետոյ ժողովրդի վերյառնումն է, յարութիւնը, ապրելու նուաճած իրաւունքը՝ «մորթուած աղաւնիներու» պատկերով, որոնք կարծես Յեղասպանութեան ժամանակ մորթուած երեխաներն են:

Ահա այսպէս, Աղէտից շուրջ յիսուն տարի անց, առաջին անգամ պոլսաբնակ քերթողը խօսում է կատարուածի մասին, գեղագիտական գնահատման ենթարկում այն եւ ընթերցողին բերում համոզման, որ կարելի է այլաբանութեամբ տալ նաեւ գրեթէ անհնարինը իր պարագայում: Եւ լաւ է, որ նիւթը մերկապարանոց չի ներկայացւում, սքողուած է, ձերբազատ «աժան եւ հնչեղ»³⁴, ինչպէս Չարենցն է Նայիրիի առիթով նշում, «չամիչի պէս գործածական դարձած»³⁵ խօսքերից, ինչն աւելի գրաւչութիւն է հաղորդում քերթուածին:

Այստեղ է հենց բանաստեղծի ուժը:

Չորս ու կէս տասնամեակ անց Խրախունին նորից է ձեռք գարկում լեռան խորհրդանշական նիւթին, նոյն՝ ազգայինի ներթաքոյց ծալքերի բացայայտման նշանառութեամբ, սկզբունքներին հաւատարիմ, սակայն ոչ նոյնական՝ իմաստների հետասանդման տեսանկիւնից: Թէպէտ քննուող «Ճեպանկար» քերթուածում (2008) ոչ մի անգամ «լեռ» բառը չի նշւում, բայց հմուտ նկարիչ-քերթողի վրձնահարուածները ստիպում են տեսնել Մասիաների ուրուագիծը:

Իրար գրկած երկու անկիւն

վրան ամէն հագուստի

որ քովդ է լոկ մորթիդ պէս,

լուսապայծառ ու քրտնաթոր ճակատի,

Շոգի բռնած լուսանուտի՝

սառած օդով տաք շունչի մը ակնկալ
կամ տրոփիւն բորբ սրտի...³⁶։

Յաջորդող տողերում, պահելով լեռան խորհուրդը, պատկերը մեզ միաժամանակ առաջնորդում է դէպի Միծեռնակաբերդի բարձունք, ուր երկինք է միտում երկու՝ Արեւելեան եւ Արեւմտեան Հայաստանների խորհրդանշական կոթողը.

Երկու պարզ գիծ, երկու անկյուն
անխզելի իրար գօղում
Անխախտելի խարխախ բռնած
երկրի խորքէն յաւերժական որպէս կոթող վեր ցցում
լուսագծեալ երկու տեսիլք կամ հրաշք...³⁷։

Եթէ «Լեռն ի վեր»ի վերջին հատուածը ազգային խորհուրդը վերանուածելու, ինքնաճանաչման հասնելու ակնարկ է՝

Այս լեռը մեծ
Անմահութեան սանդուխն է
Ու ես կամաց - երկիւղած
Կը բարձրանամ լեռն ի վեր³⁸։ Ապա, «Ճեպանկար»ում ինքնաճանաչման լրումին հասած, բարձունքը նուաճած բանաստեղծը դէպի նոյն ճամբան է ուղղորդում նաեւ նորահաս սերնդին.

Եթէ ինձի հարցնէր՝
Մեր մանուկներն այբուրէնէն ալ առաջ
Պէտք է սորվին ճեպանկարն այս արագ...³⁹։

Բանաստեղծութիւնն աւարտուում է, բայց ընթերցողի՝ խորհրդանշանների մեկնութեան փորձերը նոր իմաստների յայտնաբերման նոր հորիզոններ են խոստանում։ Այսինքն՝ գրասէրը հնարաւորութիւն է ստանում բանաստեղծական գիւտի շարունակողը դառնալու։ Այս առումով բնորոշ է Դանիէլեանի գնահատականը. «Չարեհ Խրախումին մեր այն գտարիւն իմացական բանաստեղծներից է, որոնց համար ասում են, թէ նրանց ընթերցողները ներքնապէս արդէն բանաստեղծ են զգում իրենց, որոշակի նախապատուութեամբ «ընտրեալներ» են»⁴⁰։

Ամփոփելով առարկայական խորհրդանշապաշտութեան կէս դարը՝ նկատենք, որ շարժումը ժամանակի ընթացքին կարողացաւ բանաստեղծական դպրոցի արժէք ձեռք բերել եւ ունեցաւ հետեւորդների մեծ բանակ ոչ միայն սփիւռքահայ շրջանակներում՝ Իրմա Աճէմեան-Թորատ (1936-1990), Գալֆայեան-Փանոսեան, Գարակէօզեան, Արմենուհի Թերզեան (1910-1992), Գալուստ Խանենց (1910-1998), Արսէն Ճանեան (ծն. 1938), Իգնա Սարըասլան (ծն. 1945), այլեւ Հայաստանի մէջ՝ Յովհաննէս Գրիգորեան, Հենրիկ Էդոյեան, Արտեմ Յարութիւնեան (ծն. 1945)։

Շրջելով բանաստեղծական քարացած աւանդոյթները՝ պոլսահայ նոր քերթողութեանը յաջողուեց յետագիծ ձգել հայ բանաստեղծութեան ընդհանուր ուղղութեան վրայ եւ դառնալ ի. դարավերջի ուշագրաւ երեւոյթներից մէկը:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- ¹ Համայնագատեր Հանրապետական Շրջանի Իսթանպուլահայ Գրականութեան, Խմբ.՝ Վ. Կոմիկեան, Վ. Ս. Մովսէկ, Ռ. Հատտէճեան, Իսթանպուլ, Հրատ. Արամեան Սանուց Միութեան, 1957, էջ 3:
- ² Թէպէտ Բարձրաձայնքը երկար կեանք չունեցաւ (1922ի Յունուարից մինչեւ Յունիս, ընդամէնը՝ 5 թիւ), սակայն իր շուրջ համախմբեց գրական ու մտաւորական արդիւնաւոր ուժերի՝ Չարեան, Թէքէեան, Պէրպէրեան, Օշական, Գաւաֆեան:
- ³ Համայնագատեր, էջ 3:
- ⁴ Եղիշէ Չարենց, *Երկերի ժողովածու*, Հտր. 6, Երեւան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1967, էջ 413-414:
- ⁵ Արթօ Ժիւմպիւշեան, *Նշմարներ Միւս Երեսէն*, Իսթանպուլ, 1991, էջ 75:
- ⁶ Ռոպէր Հատտէճեան, «Համառօտ Ակնարկ Իսթանպուլահայ Գրականութեան վրայ», *Ճամանակակից Իսթանպուլահայ Գրողներ*, կազմեց՝ Կարօ Արրահամեան, Ա. Հտր., Անթիլիաս, 2004, էջ 252:
- ⁷ Պարույր Սեւակ, *Երկերի ժողովածու 6 Հատորով*, Հատոր 5. *Գրականագիտութիւն, Բնագիտութիւն*, Երեւան, «Հայաստան» Հրատ., 1974, էջ 407:
- ⁸ Սուրէն Դանիէլեան, *Չարե՛ Արախունի. Բանաստեղծութեան Ազատագրումը*, Ս. էջմիածին, 1999, էջ 143:
- ⁹ Թորոս Թորանեան, *Իսթանպուլահայերը Կը Կանչեն*, Իսթանպուլ, 1997, էջ 13:
- ¹⁰ Կամ Հանդէս Վերլուծական, թիւ 3-4, Փարիզ-Պոսթըն-Թորոնթօ, Դեկտեմբեր, 1988, էջ 15:
- ¹¹ Օ. Պ. Բալուեան, «Իսթանպուլահայ Արձակագիր Գրագէտներ», *Շողակաթ Տարեգիրք 1973 / Ս. Պաշ Դպրեկանուց Պատրիարքութեան Հայոց Թուրքոյ, Կրօնա-Բարոյական Եւ Պատմա-Բանասիրական*, Իսթանպուլ, 1974, էջ 6-25:
- ¹² Նոյն:
- ¹³ Խօսքը Իսթանպուլահայ Գօշ ընտանիքի մասին է, որ 1908 թուականից հրատարակում է *Ճամանակ* օրաթերթը:
- ¹⁴ Դանիէլեան, էջ 108:
- ¹⁵ Նուպար Ազարեան, «Իսթանպուլահայ Բանաստեղծութիւնը», *Հանդիպումներ*, Իսթանպուլ, 1996, էջ 22-23:
- ¹⁶ Մաքրուհի Յակոբեան, «Մարմարայի Գրական էջերը», *Ճամանակակից Իսթանպուլահայ Գրողներ*, էջ 47:
- ¹⁷ Սուրէն Աղարարեան, *XX Դարի Հայ Գրականութեան Զուգահեռականներում*, Գիրք II, «Սովետական Գրող» Հրատ., Երեւան, 1984, էջ 14:
- ¹⁸ Ֆրանսիացի հեղինակ (1900-1977):
- ¹⁹ Լատվիացի հեղինակ (1933-1983):
- ²⁰ Աղարարեան, էջ 12: Խօսքը վերաբերում է Ֆրանսիացի գերիրապաշտ բանաստեղծ ժաք Փրեւէրին եւ լատվիացի Օժարս Վալցիխախին, որոնք մեծ ազդեցութիւն են ունեցել հայրենի բանաստեղծութեան նորագոյն զարգացումների վրայ:
- ²¹ Ալեքսանդր Թոփչեան, *Բառի Սահմանները*, Երեւան, «Սովետական Գրող» Հրատ., 1978, էջ 64:

- ²² Հիլտա Գալֆայիան-Փանոսեան, *Պոլսահայ Նոր Բանաստեղծութիւնը, Անթիլիաս*, 1998, էջ 102:
- ²³ Ժիւմայիւշեան, *Նշմարներ*, էջ 74:
- ²⁴ Արթօ Ժիւմայիւշեան, *Անդրադարձումներ, Իսթանպուլ*, 2004, էջ 75:
- ²⁵ Աղաբաբեան, *Գիրք II*, էջ 26:
- ²⁶ Ժիւմայիւշեան, *Անդրադարձումներ*, էջ 184:
- ²⁷ Սեւակ, *Հատոր Հինգերորդ*, էջ 61:
- ²⁸ Դանիէլեան, էջ 59:
- ²⁹ Գեղամ Սեւան, «Փամանակակից Սփիւռքահայ Գրականութիւնը», Բ. Հատուած (պոեզիա), *Քննադատական Տարեգիրք - 1985*, Երևան, 1985, էջ 173:
- ³⁰ Գալֆայիան-Փանոսեան, էջ 179:
- ³¹ Նոյն, էջ 174:
- ³² Զարեհ Խրախունի, *Քար Կաթիլներ*, Իսթանպուլ, 1964, էջ 18:
- ³³ Նոյն, էջ 19:
- ³⁴ Գալֆայիան-Փանոսեան, էջ 179:
- ³⁵ Եղիշէ Զարեհ, *Երկերի ժողովածու, Հտր. 5*, Երևան, Հայկական ՍՍԻ ԳԱ Հրատ., 1966, էջ 272:
- ³⁶ «Սուրէն Դանիէլեանի Անձնական Ֆոնդ», թիւ 193, «Ծեպանկար» բանաստեղծութիւնը՝ «Նկարահանող» շարքից», 19 Հոկտեմբեր, 2008 (ձեռագրերը գտնուում են «Սփիւռք» Գիտաուսումնական կենտրոնում):
- ³⁷ Նոյն:
- ³⁸ Խրախունի, *Քար Կաթիլներ*, էջ 19:
- ³⁹ «Սուրէն Դանիէլեանի Անձնական Ֆոնդ», «Ծեպանկար»:
- ⁴⁰ Զարեհ Խրախունի, *Տօնադանգ*, Երևան, 2007, էջ 4 (տե՛ս՝ Ս. Դանիէլեանի առաջաբանը):

OBJECTIVE SYMBOLISM:

ZAREH KHRAKHUNI AT THE SOURCE OF THE MOVEMENT (ON THE OCCASION OF THE 50TH ANNIVERSARY OF THE MOVEMENT) (Summary)

KNARIG ABRAHAMIAN
spyrksd@netsys.am

The article highlights the novel trend in post World War II Western Armenian literature which was coined as objective symbolism.

The author notes that the roots of this movement are to be found in European literature, particularly French poetry (Paul Eluard, Luis Aragon, André Breton, Jacques Prévert) and the philosophical works of French philosopher Henry Bergson. The movement penetrated Turkish poetry too. Turkish poets like Orhan Vely, Oktay Rifat and Jevdet Anday were influenced by this movement, which subsequently influenced young Armenian Istanbul poets too, specifically Zareh Khrakhouni, who became a champion of this school, gave impetus to the movement and had an impact on its Armenian track for some 50 years.

The author argues that, though it was Western at the beginning, the Istanbul Armenain poets found some of its poetic characteristics in early 20th century Western Armenian poetry, which made it sound a natural continuation of that early period's poetic output.

Khrakhouni is considered to be the leader and the theorist of this movement, which had an independent development in Soviet Armenia led by Baruyr Sevag. The author notes, however, that in both literary spaces this movement was not readily accepted by a number of literary critics.

