ՀԱՅ
ՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

4

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտ

ՀԱՅ ՆՈՐ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ՉՈՐՐՈՐԴ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ 1972

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ СС

Институт литературы имени М. Абегяна

ИСТОРИЯ НОВОЙ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ С
ЕРЕВАН 19

Հայ նոր գրականության պատմության չորրորդ հատորը գրել են. Ս. Ն. Սարինյան («Ներածություն», «Մուրացան»), Մ. Մխիթարյան («Աբգար Հովհաննիսյան»), Աս. Ասատրյան («Ավետիք Արասխանյան»), Հր. Թամրազյան («Շիրվանզադե»), Գ. Հովհաննիսյան («Նար-Դոս»), Ռ. Նանումյան («Վրթանես Փափազյան»), Ա. Օհանյան («Լեո»), Գ. Ստեփանյան («Արփիար Արփիարյան»), Հ. Մարգարյան («Տիգրան Կամսարական»), Մ. Հյուսյան («Գրիգոր Զոհրապ»), Ս. Մանուկյան («Լևոն Բաշալյան»), Կ. Դանիելյան («Հայ գյուղագրությունը 80—90-ական թվականներին», «Այլ արձակագիրներ»), Ն. Մուրադյան («Հովհաննես Հովհաննիսյան»), Ա. Բեժանյան («Ալեքսանդր Ծատուրյան»), Լ. Ասմարյան («Այլ դրամատուրգներ», «Լևոն Մանվելյան»), Մ. Սաղյան («Այլ բանաստեղծներ»), Շ. Գրիգորյան («Աշուղական պոեզիա», «Ջիվանի»)։ Ժամանակագրությունը կազմել է Ս. Շտիկյանը։

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԿՈԼԵԳԻԱ

Ս. Բ. Աղաբաբյան, Ա. Մ. Ինճիկյան, Էդ. Մ. Ջրբաշյան,

Վ. Ս. Նալբանդյան, Խ. Ս. Սարգսյան, Ս. Ն. Սարինյան

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ, ՄՇԱԿՈՒՅԹԸ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ 90-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական զարգացման ուղիների հարցը, որ դեռ երեկ կրքոտ բանավեճերի առիթ էր հանդիսանում, 90-ական թվականներին այլևս չէր վիճարկվում։ Կապիտալիզմի զարգացումն արդեն իրական փաստ էր, և գաղափարական հոսանքները ստիպված էին նոր հարաբերությունների կացության համեմատ առաջադրելու հասարակական կազմակերպության իրենց ծրագրերը։

Հայ արդյունաբերական բուրժուազիայի կազմավորումը որպես իրողություն կապվում է Անդրկովկասի տնտեսական զարգացման ընդհանուր պրոցեսին։ Բաքուն, Թիֆլիսը, Բաթումը և երկրամասի այլ արդյունաբերական կենտրոնները միաժամանակ հայ խոշոր բուրժուազիայի տնտեսական գործառնության օջախներ էին, ուր նա հանդես էր գալիս ոչ թե որպես տարր, այլ արտոնում էր առաջնակարգ ու ազդեցիկ տեղ։ Հայ կապիտալիստները տնտեսական գործառնություն են ցուցաբերում երկրամասի արդյունաբերության ամենաառաջնակարգ բնագավառներում՝ նավթարդյունաբերություն, մետաղագործություն, թելանյութերի արտադրություն և այլն։

Բուն Հայաստանում արդյունաբերական բուրժուազիայի զարգացումը հատկանշվում էր զգալի անհամաչափությամբ։ Այնուամենայնիվ, այստեղ էլ խոշոր բեկում է տեղի ունենում արդյունաբերական արտադրության մի շարք ճյուղերում։ Առանձնապես լայն ծավալ է ստանում պղնձարդյունաբերությունը՝ Ղափանում և Ալավերդում։ «Եթե 1858 թվականին Զանգեզուրի բոլոր պղնձաձուլական գործարաններում ձուլվել էր միայն 2485 փութ պղինձ, ապա 1898 թվականին ձուլվեց արդեն 31246, իսկ 1900 թվականին՝ 50000 փութ։ Ալավերդու գործարանում 1888 թվա-

կանին ձուլվել էր 1840 փութ, 1898 թվականին՝ 3850 փութ, 1900 թվականին՝ 19682 փութ, իսկ 1901 թվականին՝ 59689 փութ պղինձ»[1]։

Բազմապատկվում է տեղական ֆաբրիկա-գործարանային ձեռնարկությունների թիվը։ Առանձնապես տնտեսական լայն շրջանակներ են ընդգրկում գինու-կոնյակի ու տեքստիլ արդյունաբերության ձեռնարկությունները։ Բավական է ասել, որ Հայաստանում 1895 թվականին կար գինու-կոնյակի ֆաբրիկա-գործարանային 491 ձեռնարկություն, իսկ Երևանի գործարանի արտադրանքը հսկայական չափերի է հասնում և լայն շրջանառություն ձեռք բերում Ռուսաստանի և Եվրոպայի շուկաներում։ Ընդհանուր առմամբ 90-ական թվականներին Հայաստանում գործում էին արդեն մոտ 700 ֆաբրիկա-գործարանային մշակող արդյունաբերական ձեռնարկություններ[2]։

Արդյունաբերության զարգացումը փոփոխություններ է առաջ բերում արտադրամիջոցների կատարելագործման ուղղությամբ։ Ձեռքի աշխատանքը հետզհետե իր տեղը զիջում է արտադրության մեքենայացմանը։ Այսպիսով 90-ական թվականներին Հայաստանի արդյունաբերության մեջ տեղի է ունենում հեղաշրջում՝ մանուֆակտուրային արտադրությունից դեպի մեքենայական արտադրությունը։

Հայաստանի տնտեսական կյանքում ուրույն դեր է խաղում նաև առևտրական բուրժուազիան։ Եթե մի կողմից ռուսական ու եվրոպական առևտրական բուրժուազիան թափանցում էր անդրկովկասյան շուկան, մյուս կողմից տեղական առևտրական բուրժուազիան իր գործառնական շրջանակները տարածում է արևելքի և Եվրոպայի շուկաներում։

Բուրժուական հարաբերությունների զարգացումը փոխակերպումներ էր մտցնում նաև հասարակական կառուցվածքի մեջ, առաջ բերում մարդկանց խմբերի, բնակչության, աշխատանքի նոր տեղաբաշխումներ։ Երևույթն ամենից առաջ հատկանշվում է քաղաքների զարգացմամբ և քաղաքային բնակչության աճով։ Եթե 60-ական թվականներին Անդրկովկասի քաղաքային բնակչությունը չէր անցնում 350 հազարից, ապա ըստ 1897 թվականի մարդահամարի տվյալների այն հասավ 900 հազարի։ Եթե փաստ է, որ խոշոր քաղաքների բնակչության զգալի տոկոսը հայեր էին, ապա ակներև է նաև հայերի թվական կազմի գերակշռությունը նորաստեղծ դասակարգի՝ պրոլետարիատի ընդհանուր հայտարարում։ Այսպես, 1897 թվականի տվյալներով Բաքվի նավթարդյունաբերության մեջ աշխատող հայ բանվորների թիվը հասնում էր 4098-ի, որը ամբողջի 29 տոկոսը կազմելով, գերազանցում էր բոլոր ազգությունների բանվորների թիվը առանձին վերցրած, կամ Թիֆլիսի ծխախոտի 5 խոշոր գործարանների բանվորների 70 տոկոսը հայեր էին։ Նույն հարա-

[1] Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության պատմության ուրվագծեր», Երևան 1967, էջ 12։

2 Տե՛ս Խ. Գուլանյան, Մարքսիստական տնտեսագիտական մտքի տարածումը Հայաստանում, [illegible] Երևան, 1961, էջ 23։

բերակցությունն առկա էր նաև Բաթումի, Ելիզավետպոլի և այլ խոշոր քաղաքների պրոլետարների թվական կազմի մեջ։ Հայ արդյունաբերական պրոլետարիատի ջոկատներ են ստեղծվում նաև Երևանում, Ալավերդում, Ալեքսանդրապոլում, Ղափանում և այլուր, այնպես որ, 90-ական թվականներին Անդրկովկասում արդեն ձևավորվել էր շուրջ 35 հազար արդյունաբերական պրոլետարիատ։

Կապիտալիզմի զարգացումը սոցիալական տեղաշարժեր էր առաջ բերում գյուղում։ Նահապետական գյուղի՝ տասնամյակներ առաջ ծայր առած քայքայումն ու տրոհումը 90-ական թվականներին առավել սուր բնույթ է ստանում։

Ագրարային ռեֆորմը չլուծեց սեփական հողաբաժին ունենալու գյուղացու երազանքը։ Տակավին 1894 թվականին Հայաստանում զգալի գերակշռություն ուներ պետական գյուղացիությունը։ Այսպես, Երևանի նահանգում պետական գյուղացիությունը կազմում էր 63,8%, Ալեքսանդրապոլի գավառում՝ 92,2%, Բայազետի գավառում՝ 72,9%, էջմիածնի գավառում՝ 60,1%։ Իսկ թե ինչպիսի հարաբերակցությամբ էր տնօրինվում մասնավոր հողատիրությունը, կարելի է ենթադրել հետևյալ տվյալներից. «19-րդ դարի վերջում Երևանի նահանգի 654 մասնավոր հողատերերից 463-ը, կամ 71 տոկոսը ունեցել են 2—19 դեսյատին հող, 93-ը 20—72 դեսյատին, 58-ը՝ 73—380 դեսյատին, 20-ը՝ 38—1000 դեսյատին, 20-ը՝ 1000 դեսյատինից ավելի»[1]։ Սոցիալական շերտավորումները խորանում են. մի կողմում առաջանում է գյուղական բուրժուազիան՝ կուլակությունը, մյուս կողմում՝ ստվարանում է վարձու աշխատողների թիվը, գյուղը դրվում է կապիտալիստական զարգացման ուղու վրա։

Գյուղատնտեսական արտադրանքը արդեն նշանակություն է ստանում որպես շուկայի պահանջները բավարարող ապրանք։ Հատկապես ընդլայնվում է այն կուլտուրաների մշակությունը, որոնք անմիջական կապ ունեն շուկայի պահանջների հետ՝ հացահատիկ, բամբակ, ծխախոտ և այլն։

Փոխվում են գյուղատնտեսական արտադրամիջոցները։ Գյուղում երևան է գալիս վարձու աշխատանքը։ 1897 թվականին Հայաստանում հաշվվում էին 4356 մշտական վարձու գյուղատնտեսական բանվորներ, իսկ պրոլետարական և կիսապրոլետարական բնակչությունը հասնում էր շուրջ 30 հազարի[2]։ Ունեզրկված գյուղացիությանը առավել հրապուրում էր փողի ու աշխատանքի «թագավորության» մի այլ ասպարեզ՝ արդյունաբերական քաղաքը։ Արտագնացությունը դեպի քաղաք հսկայական

---

[1] Մ. Հ. Ադոնց. Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը և հայ տնտեսագիտական միտքը 20-րդ դարի սկզբին, Երևան, 1968, էջ 78։

[2] Տե՛ս М. А. Адонц. Экономическое развитие Восточной Армении. Ереван

չափերի է հասնում։ «Գյուղերը դատարկվում են,— տագնապով գրում է «Նոր դարը»,— քաղաքները մեծանում են. գյուղացիները գյուղական երկրագործական աշխատությունից փախչում են և որոնում են քաղաքներում ավելի դյուրին ճանապարհով ապրուստի միջոց, փող ձեռք բերելու պարապմունք»[1]։ 90-ական թվականների վերջերին Երևանի գավառից արտագնացների թիվը հասնում էր 20 հազարի, միայն երեք տարվա ընթացքում (1890—1893) Նոր Բայազետի գավառից արտագաղթել է մոտ երկու հազար գյուղացի[2]։ Նույնը տեղի է ունենում նաև Ղարաբաղի, Զանգեզուրի, Ալեքսանդրապոլի և այլ գավառներում։

Արևմտյան Հայաստանի սոցիալ-տնտեսական զարգացումը նախապես ենթարկված էր ֆեոդալական Թուրքիայի հետամնացությանը։ «Ամբողջ երկրի մասշտաբով կիսաֆեոդալական, իսկ որոշ տեղերում և հատկապես հայկական վիլայեթներում լիակատար ֆեոդալական հարաբերությունները՝ մի կողմից, օտարերկրյա արդյունաբերական ու դրամական կապիտալի մենաշնորհային դրությունը՝ մյուս կողմից և, վերջապես, պետական սիստեմի թեոկրատական բնույթը՝ երրորդ կողմից, իրենց խոր կնիքն էին դրել Օսմանյան կայսրության բոլոր բնագավառների վրա՝ սկսած կենցաղից, վերջացրած ամենաբարդ հասարակական հարաբերություններով»[3]։ Այս իրողությունը, բնականաբար, անդրադառնում էր նաև հպատակ ժողովուրդների տնտեսական զարգացմանը։ Անկարող լինելով կազմակերպելու ներքին տնտեսական կյանքը և ստեղծելու իր գերիշխանությունը տնտեսական կյանքում, տիրապետող ազգը մի կողմից կասեցնում է հպատակ ժողովուրդների տնտեսական զարգացումը, մյուս կողմից, բռնությամբ սեփականում այն հարստությունը, ինչ ստեղծել են նրանք, երրորդ կողմից ստիպված էր կիսագաղութային կախման մեջ մտնելու օտար կապիտալից։

«Արտասահմանյան կապիտալը, արդեն իմպերիալիզմի դարաշրջանի սկզբին, Թուրքիան դարձնելով իր կիսագաղութը, նրա տնտեսությունը ենթարկում էր քայքայման և մեծապես կանխում նրա զարգացման ընթացքը։ Այսուհանդերձ այստեղ երևան եկան որոշ առաջադիմական տենդենցներ։ Ամենից առաջ նկատելի եղավ աշխատանքի բաժանման աճը։ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին Թուրքիան վեր է ածվում խոշոր իմպերիալիստական երկրների ագրարային-հումքային կցորդի։ Սակայն արտասահմանյան կապիտալի քայքայիչ գործունեությունը ուղեկցվում էր նաև տեխնիկական կուլտուրաների արտադրությամբ»[4]։

---

1 «Նոր դար», 1899, № 190։

2 Տե՛ս Խ. Գուլանյան. Մարքսիստական տնտեսագիտական մտքի տարածումը հայ իրականության մեջ, էջ 61։

3 Ս. Մարկոսյան, Արևմտահայության վիճակը 19-րդ դարի վերջերին, Երևան, 1968, էջ 8։

Թուրքիայում համեմատաբար ազդեցիկ ուժ ուներ առևտրական բուրժուազիան, որն իր հերթին բաժանվում էր երկու թևի. կոմպրադորական բուրժուազիան գլխավորապես կապված էր դրսի շուկայի հետ, իսկ գավառական բուրժուազիան հիմնականում գործ ուներ ներքին շուկայի հետ։ Ինչ վերաբերում է արդյունաբերական բուրժուազիային, ապա այն շատ թույլ էր։ Այս բոլոր բնագավառներում էլ հիմնական ուժ էր ներկայացնում ոչ-թուրք ազգությունների բուրժուազիան՝ հայ, հույն, հրեա։

Բուրժուական հարաբերությունները Արևմտյան Հայաստանում դանդաղ էին զարգանում, այնուամենայնիվ որոշակի կշիռ էին ձեռք բերում երկրի սոցիալ-տնտեսական կյանքում։ XIX դարի 90-ական թվականներին Արևմտյան Հայաստանը բացարձակ գերակշռությամբ գյուղատնտեսական երկիր էր. քաղաքային բնակչությունը չնչին տոկոս էր կազմում. բնակչության 90%-ից ավելին աշխատավոր գյուղացիությունն էր[1]։ Շուրջ չորս միլիոն ազգաբնակչությունից երկրի 17 քաղաքներում ու գյուղաքաղաքներում ապրում էր ընդամենը 330.588 մարդ[2]։

Արդյունաբերության հիմնական ճյուղը 90-ական թվականներին շարունակում էր մնալ արհեստագործությունը, որը ընդգրկում էր ամենաբազմազան բնագավառներ՝ դարբնություն, դերձակություն, կտավագործություն, կոշկակարություն, ատաղձագործություն, երկաթագործություն, ոսկերչություն, թիթեղագործություն և այլն։ Որքան էլ մանր ապրանքային արտադրությունը իր միջնադարյան կերպարանքով շարունակում էր հարատևել, այնուամենայնիվ, նկատելի տեղաշարժեր են կատարվում արդյունաբերության ավելի զարգացած ձևերին անցնելու ուղղությամբ։ «Այսպիսով, 19-րդ դարի վերջին և 20-րդ դարի սկզբին Արևմտյան Հայաստանի արդյունաբերության մեջ նույնպես կատարվեցին զգալի տեղաշարժեր։ Գոյություն ունեցող արդյունաբերության հին ձևերի կողքին (արհեստն ու մանր ապրանքային արտադրությունը) առաջ եկան նորերը (մանուֆակտուրան ու գործարանը), իսկ արհեստավորների ու մանր ապրանք արտադրողների կողքին՝ արդյունաբերական բուրժուազիայի ու պրոլետարիատի տարրերը»[3]։

Սոցիալ-տնտեսական զարգացման մի ընթացք էր սա, որ այնպես էլ չհասավ հասարակական կառուցվածքը նոր հարաբերությունների ոգով ձևավորելուն։ Ո՛չ բուրժուազիան և ո՛չ էլ պրոլետարիատը չհասան որոշակի դասակարգային կազմավորման։ Արևմտյան Հայաստանը մնաց Թուրքիայի ֆեոդալական ու կիսաֆեոդալական սիստեմի անհամար հակասությունների ու տրոհող կապանքների մեջ։

Առավել անմխիթարական էր Արևմտյան Հայաստանի ամենաբազ-

---

1 Լեո, *Թուրքահայ հեղափոխական գաղափարաբանությունը*, Փարիզ, 1934, էջ 37։

2 Տե՛ս Ա. Համբարյան, *Ագրարային հարաբերությունները Արևմտյան Հայաստանում*, Երևան, 1965, էջ 180—181։

3 Նույն տեղում, էջ 197։

մամարդ դասակարգի՝ գյուղացիության վիճակը։ Սոցիալական քայքայումն այստեղ կատարվում էր ոչ թե և ոչ այնքան որպես բուրժուական զարգացման հետևանք, որքան ֆեոդալական ճորտացման բանի արդյունք։ Սահմանադրություն հռչակած Աբդուլ Համիդի բռնապետությունը ոչ մի պատրանք չէր թողնում տնտեսական ու քաղաքական ազատության համար։ «Կառավարությունը Արևմտյան Հայաստանում իր սոցիալական հենարանն ամրապնդելու և հայ ազգային ազատագրական շարժումները ճնշելու նպատակով ոչ միայն պահպանեց ֆեոդալների դասակարգը, այլև համալրեց նրա շարքերը նորանոր ուժերով։ Նա այդ բանը կատարեց տարբեր ճանապարհներով, որոնցից մեկը համիդեական գնդերի ստեղծումն էր... Թուրքական կառավարությունը ուղղակի և անուղղակի կերպով խրախուսեց քրդական ցեղապետներին՝ բռնագրավելու գյուղացիների, հատկապես հայ գյուղացիների հողերը»[1]։ Համիդեական նորակոչ ֆեոդալների կամայականություններին սահման չկար. նրանց կամքը օրենք էր, նրանք բռնագրավում էին անխնա, իրենց սեփականությունն էին հայտարարում գյուղեր ու հողատարածություններ՝ ոտնահարելով օրենքի ու իրավունքի բոլոր նորմաները։ Արևմտյան Հայաստանի վեց վիլայեթներում համիդեական ֆեոդալները XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին բռնագրավել էին 714.600 հեկտար հողատարածություններ։ Գյուղացիական զանգվածները կամ ունեզրկվում էին կատարելապես, կամ ենթարկվում ճորտական ու կիսաճորտական կացության։ Ազատ գյուղացիությունը, որպես հողագործ խավ, որ առաջներում բազմամարդ էր, ծրագրված քաղաքականությամբ ոչնչացման էր դատապարտվում։ Ֆեոդալական այս նոր տիրակալությունը, որի քաղաքական իմաստը հանգում էր գյուղացիությունը մասնատելու, հայ ժողովրդի ազատագրական շարժումները խեղդելու մտադրությանը, առավել դաժան ու բարբարոս բնույթ է ստանում 1894—96 թվականների հայկական ջարդերից հետո։ Այդ ժամանակաշրջանում կատարված բռնություններն ու կամայականությունները, ինչպես նկատում է Ա-դոն «միանգամայն մոռացնել տվեցին նախկինը»։ «Յուրաքանչյուր գյուղ, որ մինչ այդ ազատ էր մնացել աղայից կամ բեկից, եկավ այս կամ այն ազդեցիկ քուրդը... և իրեն հայտարարեց այդ գյուղի աղան կամ բեկը... Տարրական պարտականություն դարձավ ձրի վարել, ցանել աղայի հողերը, հնձել արտը. ծեծել ցորենը, դաշտից տուն բերել խոտը...»[2]։

Այսպես, Արևմտյան Հայաստանի գյուղացիությունը մատնվում է տնտեսական քայքայման չարիքին։ Հայրենի հողից օտարված գյուղացիությունը տրոհվում է. իրավունքից, սեփականությունից զրկված գյուղացիական հոծ խմբեր ստիպված էին թողնելու հայրենի եզերքը և

---

1 Ա. Համբարյան, Ագրարային հարաբերությունները Արևմտյան Հայաստանում, էջ 200։

2 Ա-դո, Վանի, Բիթլիսի և Էրզրումի վիլայեթները, Երևան, 1912, էջ 320—321։

ապաստան որոնելու հեռավոր հորիզոններում, ուր նրանց նետում էր բախտի քմահաճույքը։

2

1877—78 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից և Բեռլինի կոնգրեսից հետո հայերի ազգային կացությունը նկատելիորեն փոխվել էր՝ փոխվել էր Ռուսաստանում, փոխվել էր Թուրքիայում, փոխվել էր միջազգային դիվանագիտության ոլորտներում։ Գաղութացման այն քաղաքականությունը, որին ցարիզմը հետամտում էր վաղուց ի վեր, 80—90-ական թվականներին բացահայտ կերպարանք է ստանում և վավերացվում կոնկրետ-գործնական միջոցառումներով։ Ռուսաստանի սահմաններում «Հայկական ինքնավար մարզ» ստեղծելու՝ ցարիզմի խոստումները վաղուց էին դարձել զուր հույսեր, և Արևելյան Հայաստանը շարունակում էր մնալ մասնատված նահանգական վարչաբաժիններում, որն ինքնին տնտեսական ու քաղաքական զարգացման խափանարիթ էր ներկայանում՝ տերիտորյալ ու ազգային մասնատման հանգամանքներում։ Վարչա-նահանգական բաժանումների սահմաններում ցարիզմը իր գաղութային-պետական ռեժիմն էր ամրապնդում գավառային ու ոստիկանական միավորների ցանցով՝ երկրամասը ենթարկելով պետական բյուրոկրատիայի ծանր կապանքներին։ Քաղաքականապես նվաճելով Արևելյան Հայաստանը, ցարիզմը արդեն դարավերջին իրացնում էր տնտեսական նվաճման իր քաղաքականությունը, որը որոշակի դրսևորվում է գյուղական ռեֆորմներով և ազգապատկան սեփականությունների նկատմամբ կիրառած ռեպրեսիաներով։ Քաղաքական ու տնտեսական գաղութացման այս քաղաքականությունը իր էությամբ ուղղված էր Հայաստանի ապազգայնացման նպատակին, որի իմաստը չի թաքցնում «Հայաստանն առանց հայերի» նշանաբանը։ Հայաստանի յուրաքանչյուր գավառում տեղական բնակչության ազգային միավորի հանդեպ ռուսների գերակշռություն ստեղծելու ցարական կառավարության ձգտումները դարավերջին իրացվում էին փութեռանդությամբ։ Երկրամասի այս կամ այն անկյունում ստվարանում են ռուսները, որոնց ցարական կառավարությունը հատկացնում էր լավ հողամասեր և արտոնում իրավունքներ։ Սա մի միջոցառում էր, որ ուղղված էր հայերի վերաբնակեցման դեմ՝ հայեր, որոնք տեղահան լինելով Պարսկաստանից ու Թուրքիայից, ապահով գոյություն էին որոնում ռուսական կայսրության սահմաններում։ 90-ական թվականներին ցարական կառավարությունը փաստորեն արգելում է հայկական ներգաղթը[1]*։*

---

[1] *Տե՛ս* Մ. Հ. Ադոնց, *Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը և հայ տնտեսագիտական միտքը 20-րդ դարի սկզբին, էջ 20—32։*

Առավել բացահայտ է դառնում ռուսական գաղութարարների արշավը ազգային մշակույթի հանդեպ։ Խիստ գրաքննություն է սահմանվում մամուլի ու գրականության նկատմամբ, արգելվում է ազատագրական միտքը։ Մինաս Բերբերյանին գրած իր նամակներում Նար-Դոսը հետևյալ կերպ էր վերապրում ժամանակի ցենզուրական խստությունների ամբողջ դառնությունը. «Խոսքս ցենզուրական պայմանների մասին է։ Է՞հ, հին երգ է այդ, կասես դու։ Դժբախտաբար, այո՛, բայց այդ երգը մեզ համար միշտ նոր է, և միշտ նոր էլ պիտի մնա։ …Երկու տարվա անքուն գիշերների աշխատությունս լույս աշխարհ է գալիս խեղանդամված, այլանդակված, ծուծը հանած, ոսկորները մնացած… Ինչի՞ նման է սա։ Արի ու այսպիսի պայմաններում բան գրիր… Վայ, հազար անգամ վայ այն գրողին, որ գրելիս աչքի առաջ պետք է ունենա «անգութ Ռոզնեցին»։ Գրողը տանի այդպիսի գրողին»[1]։ Ցարական կառավարությունը իրավունք է վերապահում իրեն վերահսկելու ոչ միայն պետական, այլև կուլտուր-ազգային ու բարեգործական հիմնարկների վրա, սահմանափակում է սրանց իրավունքները, ամեն կերպ փորձում արգելակել ազգային-կուլտուրական առաջընթացի ձեռնարկումները։ Ռուսականացվում է պետական ու վարչական ամբողջ ապարատը, ռուսաց լեզուն հայտարարվում է պարտադիր-պետական՝ իրավական, քաղաքական ու վարչա-տնտեսական հիմնարկներում։ Ռուսականացման քաղաքականության հարցում ցարիզմը ձգտում է խնդիրը լուծել սկզբից՝ դպրոցակրթական սիստեմի մեջ առաջադրելով մի շարք ռեֆորմներ։ Ռեֆորմները ըստ էության ուղղված էին ազգային ծխական-եկեղեցական դպրոցների դեմ։ Ընդլայնելով պետական դպրոցների ցանցը՝ գիմնազիաներ և ռեալական դպրոցներ, ուր դասավանդվում էր միայն ռուսերեն, ցարական կառավարությունը ձգտում էր հնարավորին չափ կրճատել ծխական-եկեղեցական դպրոցների թիվը կամ հանձնել սրանք պետական-լուսավորության մինիստրության վերահսկողությանը։ Ազգային դպրոցների վերաբերյալ կառավարական շրջաններում արծարծվող մի կարծիք, ի վերջո, պիտի ստանար քաղաքականության կերպարանք և պարտադրեր իր լուծումը. «…Հայկական ծխական-եկեղեցական դպրոցները հետապնդելով ազգային նպատակներ… ժողովրդի մեջ տարածելով սեր դեպի իր անցյալը և մայրենի լեզուն, պատանիներին դաստիարակելով ազգային ավանդությունների ոգով, իրենց գործունեությամբ ուղղված են կառավարության դեմ…»[2]։

Հայկական դպրոցների նկատմամբ ծրագրվող սահմանափակումները հանգեցնում են այն բանին, որ 1896 թվականին կառավարությունը փակում է ծխական դպրոցները՝ 203-ի դիմաց թողնելով 28-ը, իսկ հա-

---

1 Նար-Դոս, *Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1950, էջ 318, 324։*

2 Մ. Հ. Աղոնց, *Հայաստանի ժողովրդական տնտեսությունը և հայ տնտեսագիտական միտքը 20-րդ դարի սկզբին, էջ 41—42։*

չորդ տարում ծխական եկեղեցական դպրոցները հանձնվում են ժողովրդական լուսավորության մինիստրության տնօրինությանը։ Սա ինքնին նշանակում է, որ ավանդվող առարկաներն ու դպրոցական ծրագրերը ենթարկվում են պետական վերահսկողության, հնարավորին չափ սեղմըվում է հայոց պատմության, աշխարհագրության, անգամ կրոնի դասավանդումը։

Երբեմ «հայոց բարերար» հորջորջված ցարը դիմադարձ էր եղել. նա ոչ միայն չի ստանձնում հայոց դատի պաշտպանի երբեմնի «պարտականությունը», այլև հետապնդում է Արևմտահայաստանի ազատագրության համար ձևավորվող խմբավորումներն ու կազմակերպությունները, ինչպես նաև արգելում է «բարեկամ Թուրքիայի» դեմ հայ մամուլի ու գրականության քննադատական ելույթները։ Նա արդեն անտարբեր էր, թե սահմանից այն կողմ ինչ նախճիր էր նյութվում մի քրիստոնյա ազգի նկատմամբ։ Իսկ որ ռուս-թուրքական պատերազմից ու Բեռլինի կոնգրեսից հետո արյան ախորժակով էր որոճում Սուլթան Համիդի նեանդերթալյան ծնոտը, արդեն կասկած չէր հարուցում։ Խորամանկ ու նենգամիտ սուլթանը դիպուկ հանգամանքների վրա էր իր վճիռը հանձնում խաղաքարտերին. նա արդեն գիտեր, թե ինչ արժե դիվանագիտական խոստումը, կամ ինչ արժեն մեծ տերությունների մարդասիրական հավաստիացումները՝ քաղաքական ու տնտեսական շահերի համաշխարհային մրցասպարեզում և դեմ հանդիման տեսնելով հայ ժողովրդին, վճռեց լուծել «կամ-կամի» հարցը՝ բարբարոսության աննախադեպ միջոցներով։ Անկարող լինելով քաղաքական ու տնտեսական ճգնաժամը լուծել «արտաքին պատերազմների» միջոցով, թուրքական կառավարությունը ելքը գտավ «ներքին պատերազմի» մեջ։ Գլխավոր թշնամու՝ հայ ժողովրդի հարցը մի «գորդյան հանգույց» էր ներկայանում, որի լուծումը ենթադրում էր թիկունքի քաղաքական ապահովություն և համաշխարհային «գլխացավանքի» փարատում։ Ռեակցիան մոլեգնում էր բոլոր ասպարեզներում՝ տնտեսական, քաղաքական, մտավոր՝ և սարսափելի դաժանությամբ։ Կողոպուտը, բռնի հափշտակումը, հարստահարությունը տնտեսական քաղաքականություն հռչակած կառավարությունը, երկաթե գավազանի սպառնալիքին էր հանձնել նաև մտավոր կյանքը, մամուլը, գրականությունը, թատրոնը, ազատ միտքը ենթարկել հալածանքի ու հետապնդման։ Թուրք կառավարության հայաջինջ քաղաքականության իմաստը որևէ պայմանականություն չէր թաքցնում, և դա դիպուկ էր նկատում «Մշակը». «Այլասերել տաճկահայ ժողովուրդը, զրկելով նրան մարդկային ոգու բոլոր հատուկ ձգտումներից և ինքնագիտակցությունից՝ սոսկալի տանջանքներով և կաշկանդիչ դառն պայմաններով... լայն ասպարեզ տալ գոռ քրդերին իրենց սուրն ու հրացանը հայ կենդանի անզեն զոհերի վրա փորձելու, նպաստելու տաճկահայ ժողովրդի բարոյական մահացությանն ու ֆիզիկական վերջնական անկման... ստիպել

նրան գաղթականության կորստաբեր քայլեր անդադար անելու, փչացնելու, անդառնալի կորստի մատնելու հայտնի դիտումով,— ահա թուրք կառավարության վտանգավոր քաղաքագիտական հայացքների համառոտակի ամփոփումը»[1]։

Ժամանակի վավերագրերը ցնցող տվյալներ են պարունակում այն անլուր ոճիրների մասին, որ կատարում էին թուրքական սատրապները Արևմտյան Հայաստանի գավառներում։

Սպառազինելով մուսուլմանական ռազմագնդերը, Համիդը 1894 թվականին բացահայտ գրոհի է դիմում՝ առաջին թիրախը դարձնելով Սասունը, սրի ու հրի ճարակ է դարձնում տասնյակ գյուղեր, ոչնչացնելով ավելի քան տասը հազար հայեր։ Կոտորածները նյութվում են գավառից-գավառ և շուտով ընդգրկում ամբողջ Օսմանյան կայսրության հայաշատ վայրերը՝ Պոլիս, Էրզրում, Տրապիզոն, Մարաշ, Սեբաստիա, Երզնկա, Վան, Բաղեշ, Խարբերդ, Դիարբեքիր և այլուր։ 1894—96 թվականների ընթացքում Սուլթան Համիդի սատրապները սրի են քաշել ավելի քան 300.000 հայություն, բնավեր եղած հարյուր հազարավոր հայեր թողել են իրենց հայրենիքը և գաղթել այլ երկրներ։

Իր «Դրությունը թուրքական Հայաստանում» հոդվածում էմ. Դիլլոնը այսպես է ներկայացնում արևմտահայերի ողբերգական կացությունը. «Սասունի կոտորածը ստիպեց սարսռալու ամենասառն սրտերը։ Սակայն այդ կոտորածը երկնային ողորմածություն էր դժոխային այն արարքների համեմատ, որոնք կատարվում են ամեն շաբաթ ու ամեն օր՝ տարվա ընթացքում։ Քաղցած երեխաների սրտաճմլիկ հառաչանքները, ծերերի հեծծանքները, որոնց վիճակվեց տեսնել աներևակայելի արարքներ, բռնաբարվող աղջիկների ու երեխաների սարսափելի ճիչը, մայրերի ողբը՝ որոնք զրկվել էին երեխաներից քստմնելի ոճրագործություններով, որոնց համեմատ սպանելը բարեգործություն կլիներ. թփերի տակ գալարվող կանանց անմարդկային ճիչը, անապատներում մեռնողների արյան ու տառապանքի ապարդյուն կանչերը, որոնք մնում էին անարձագանք՝ երկրում և երկնքում՝ այս ամենը ստվերի տակ են թողնում Սասունը և նրա բոլոր սարսափները»[2]։

Ստեղծված պատմական հանգամանքները համապատասխան ընթացք էին թելադրում հայկական ազատագրական շարժումներին։ Տարիները հաջորդում են Բեռլինի վեհաժողովին, սակայն 61-րդ հոդվածի խոստացած ինքնավարությունն ու բարենորոգումները չեն հայտնվում Հայաստանի երկնակամարում։ Ու մինչդեռ քաղաքակիրթ աշխարհը անտարբեր էր հույսերով ապրող մի ժողովրդի հանդեպ, բռնակալ սուլթանը

1 *«Մշակ», 1894, № 111։*

2 «Геноцид армян в Османской империи», под редакцией М. Г. Нерсисяна. Ереван, 1966, стр. 77.

բացահայտ պատրաստվում էր մի ահավոր սպանդի։ Հայ ժողովուրդը դրվեց դաժան իրականության առաջ. ազատագրության դիվանագիտական ռոմանտիկան տեղի տվեց մի այլ ելքի՝ ազատագրության հեղափոխական պայքարին։ Հայերի կործանումն այլևս կասկած չէր հարուցում, և համակերպության բարոյականը իր տեղը զիջում է նահատակության ճիգին՝ նշանաբան ընտրելով «մահ կամ ազատություն» վերջին սկզբունքը։ Եթե կործանումն անխուսափելի է, ուրեմն ինքնապաշտպան նահատակությունը գերադասելի է, որը թերևս գոյության և ազատության ամենահուսալի երաշխիքն է։ Արևմտյան Հայաստանի օրհասական ճիչերը վերստին բորբոքում են ամբողջ աշխարհի հայության ազգային զգացմունքները։ Եղբայրակիցներին փրկելու տրամադրությունը համակում է ամբողջ Արևելյան Հայաստանը. այն սերունդը, որ ազատագրական շարժման գաղափարաբանությամբ էր դաստիարակվել Րաֆֆու և Պատկանյանի հայրենասիրական կոչերով, այժմ պատեհ էր համարում գաղափարական հավատամքը դնել սրի վրա։ Ամենուրեք կազմվում են կամավորական խմբեր և անցնում սահմանից այն կողմ՝ «դեպի երկիր» օգնության ձեռք մեկնելու նահատակվող հայրենակիցներին։ Այսպես, հայ ժողովուրդը ոտք դրեց ազգային-ազատագրական շարժումների պատմության ամենաողբերգական շրջանը՝ հերոսության, նահատակության, դաժան խոշտանգումների երեք տասնամյա մի ժամանակաշրջան, որը դժբախտաբար, վերջացավ 1915 թվականի եղեռնով՝ ամենաքստմնելի ոճրագործությունը, որ երբևէ կատարվել է բարբարոսությունների պատմության մեջ։

90-ական թվականները հայկական ազատագրական շարժումների պատմության մեջ գրանցեցին մի քանի հերոսական դրվագներ։ Իրավ է, այդ շարժումները հիմնականում ավարտվեցին դաժան հաշվեհարդարով, այնուամենայնիվ, ուսանելի էին իբրև պատմության դասեր և հայ ժողովրդի ճակատագրի հարցը ամբողջ սրությամբ դրեցին համաշխարհային հասարակական կարծիքի առաջ։ Պատահական չէ, որ Լենինը «հայկական հուզումները» հիշատակում է որպես դարավերջի ազատագրական շարժումների պատմության ուշագրավ արտահայտություններից մեկը[1]*։*

1894 թվականի օգոստոս-սեպտեմբերին տեղի ունեցավ Սասունի ապստամբությունը։ Ազատասեր լեռնաբնակները ազատագրական շարժումների պատմության մեջ վավերացրին մի նոր հերոսական դրվագ, սակայն թուրքական կազմակերպված գնդերի բացարձակ գերակշռությունը անկարելի էր հաղթահարել և պարտված Լեռնահայաստանը թաթախվեց արյան մեջ։ Իրողությունն առիթ տվեց դաշնակից տերություններին մտաբերելու հայոց հարցը, որի արտահայտությունը հանդիսացավ ռուսական, անգլիական ու ֆրանսիական կառավարությունների առաջադրած

---

1 Տե՛ս Վ. Ի. ԼԵՆԻՆ, *Երկեր, հատ. 21, Երևան, 1951, էջ 175։*

1895 թվականի մայիսյան ռեֆորմը։ 61-րդ հոդվածի կրկնակը լինելով, այդ ռեֆորմը ավելի դիվանագիտական ակտ էր, քան գործողության ծրագիր, ուստի և էական նշանակություն չունեցավ արևմտահայ կյանքի հետագա իրադարձություններում։

90-ական թվականների ազատագրական շարժումների շղթայում ուրույն նշանակություն ունի նաև 1896 թվականի Վանի ինքնապաշտպանությունը։ Թուրքական սուլթանը չէր կարող իր սրի զորությունը չցուցադրել մի այնպիսի հայաշատ վայրում, ինչպիսին Վանն էր, որը հայության ամուր պատվարներից մեկն էր։ Ահա թե ինչու թուրք կառավարողները ավելի հիմնավոր էին նախապատրաստվում հերթական ոճրագործությանը։ Վանը ինքնապաշտպանության հիանալի օրինակ ցույց տվեց։ Չնայած հակառակորդի գերազանցությանը, Վանը մնաց անառիկ և հավանաբար նա հաղթանակով կպսակվեր, եթե չլիներ անգլիական հյուպատոսի ուղղակի դավաճանությունը, որը բանակցությունների կոչելով երկու կողմերին, հայ գնդերին համոզեց հեռանալու երկրից, որից հետո ուխտադրուժ սուլթանի զորքերը սկսեցին նոր կոտորած՝ Վանում և նրա շրջակայքում[1]։

90-ական թվականների ազատագրական շարժումների ամենահերոսական դրվագը Զեյթունի ապստամբությունն էր՝ 1895—1896 թվականներին։ Երկրում կատարվող իրադարձությունները, նոր հարստահարություններն ու բռնությունները Զեյթունի հերոս ժողովրդին մի անգամ ևս ոտքի հանեցին ազատագրական պայքարի։ Ինքնին, թուրքական կառավարությունը չէր կարող շրջանցել հայկական ազատագրական ոգու բնօրրանը, որը մի անգամ չէ, որ հաղթանակի դրոշ էր պարզում իր անառիկ լեռներում։ Նպատակ դնելով ընկճել Զեյթունը, սուլթանը, անշուշտ, ակնկալում էր դրա հոգեբանական հետևանքները ամբողջ հայ ժողովրդի համար։ Բայց այս անգամ ևս նա մնաց անպարտելի։ Ամիսներ շարունակ ապստամբ հայերը դիմադրում էին թուրքական 60000-անոց բանակին, մի քանի ճակատամարտերում տանելով փայլուն հաղթանակ, մինչև որ պարտված Սուլթանը ստիպված եղավ ընդունել հաշտության բանակցությունները՝ ի կամս զեյթունցիների։

Սակայն տարերային, տեղական նշանակություն ունեցող դիմադրական շարժումները ի՞նչ չափով կարող էին կանխել այն ամենօրյա աղետները, որ մի անօգնական ժողովրդի հանդեպ կիրառում էր ռազմաֆեոդալական կառավարությունը՝ ծրագրված ու հետևողական քաղաքականությամբ։ Կործանվող մի ժողովուրդ ճչում է իր ողբերգության մասին, փրկության աղերսներ հղում քաղաքակիրթ աշխարհին ու հզոր տերություններին։ Նրա ձայնը արձագանք է գտնում աշխարհի հեռավոր

[1] Տե՛ս Հ. Վարդանյան, Արևմտահայերի ազատագրության հարցը, Երևան, 1967, էջ 230—237։

անկյուններում, ցույցեր են տեղի ունենում Եվրոպայի ու Ամերիկայի քաղաքներում, կազմակերպվում են միություններ ու կոմիտեներ, աշխարհի անվանի մարդիկ ձայն են բարձրացնում հայոց դատի պաշտպանությամբ, բայց ամեն բան մնում է անհետևանք՝ հզոր տերությունների քաղաքականության անտարբեր մատույցներում։

Այսպես, հայ ժողովուրդը XIX դարն ավարտեց հույզերի ու հույսերի ռոմանտիկական Հայաստանի կործանումով։

3

Սոցիալ-տնտեսական ու ազգային-քաղաքական կյանքի նոր իրադարձությունները գաղափարական ուրույն բովանդակություն էին ներարկում հայ հասարակական մտքի ուղղություններին, պայմանավորում հասարակական հոսանքների ու կուսակցությունների սոցիալ-ազգային դիրքորոշումներն ու ծրագրերը։ Այն ճգնաժամը, որ ապրեցին հայ հասարակական հոսանքները 80-ական թվականների կեսերին, անշուշտ թելադրըված էր սոցիալ-տնտեսական ու ազգային շարժումների նոր հանգամանքներով, ուր թևակոխել էր հայկական իրականությունը և որը անհրաժեշտաբար պահանջում էր դիրքերի վերանայում։ Վերանայում են ազգային պահպանողականները, վերանայում են լիբերալները։ Եթե ազգային-պահպանողականությունը իր ճգնաժամը լուծեց մեղվականների դիրքերը հանձնելով նորդարականների սերնդին, ապա «Մշակը» նույն ճգնաժամը լուծեց նոր էտապի թևակոխումով։ Բայց որքան բնական էր «Մշակի» հայտնությունը 70-ական թվականների սկզբին՝ հայ բուրժուազիայի զարգացման սկզբնաշրջանին, նույնքան տրամաբանական էր նաև «Մուրճի» հայտնությունը 80-ական թվականների վերջերին, երբ բուրժուազիան անցել էր արդյունաբերական զարգացման էտապին։ Սերնդափոխությունը հայ հասարակական հոսանքների պատմական զարգացման անխուսափելի արտահայտությունն էր։

Արմատական փոփոխության առաջ կանգնեց նաև մանրբուրժուական նարոդնիկական հոսանքը։ Հանդիպադրվելով սոցիալ-տնտեսական զարգացման փաստին, այդ հոսանքը իր վերասերումը դրսևորեց մի կողմից լիբերալ հաշտվողականությամբ, մյուս կողմից գաղափարական ու տակտիկական նոր սկզբունքների վրա կազմավորեց ազգային-քաղաքական կուսակցությունները։

Ազգային պահպանողական «նորդարական» հոսանքը, ժառանգորդը լինելով իր նախորդի սոցիալ-ազգային ծրագրերի, միաժամանակ կոչվեց այդ ամենը վերիմաստավորելու այն պահանջների համեմատ, որ թելադրում էին կյանքն ու ժամանակը։ Ազգային-պահպանողականների գնահատության հարցում որոշ իրողությունների անգիտացում են թույլ տալիս հասարակական մտքի պատմաբանները, որը առիթ դառնալով որոշ միակողմանի բնորոշումների, միաժամանակ անհասկանալի է

դարձնում այդ հոսանքի ընդհանուր հայեցողությանը յուրահատուկ, իբրև թե, հակասականությունը։ Անհասկանալի հանգույցը երևան է գալիս հատկապես հասարակության բուրժուական զարգացման վերաբերյալ «Նոր դարի» առաջադրած ծրագրերի գնահատության խնդրում։ Անվերապահ դիտելով կապիտալիզմի զարգացման «Նոր դարի» կողմնորոշումը և այստեղ իսկ նրա դիրքորոշումը նույնացնելով «Մշակի» սոցիալական հայեցությանը, տարբերակող կռվաններ են պարզում եկեղեցու, հոգևոր դասի և ազգային ինչ-ինչ նախապաշարմունքների սրբագործումը՝ որպես ազգային-պահպանողականության տրվածքը։ Որ այս կետերում «Նոր դարը» կրքոտությամբ սրում էր իր հակամարտությունը լիբերալ-բուրժուական «Մշակի» դեմ, այդ ակներև է, բայց թվում է, որ կապիտալիզմի զարգացման վերաբերյալ նրա հայեցությունը մի շարք էական պայմանականություններ է ենթադրում, որոնք անկարելի է անտեսել։ Համենայն դեպս ճիշտ պետք է հարաբերակցել այն երկու կողմերը, որոնց միասնության վրա նա փորձում է կառուցել իր սոցիալական հայեցությունը. խոսքը վերաբերում է մի կողմից սոցիալ-փիլիսոփայական սկզբունքին, մյուս կողմից գործնական այն հաշվառումներին, որ թելադրում էր ժամանակը։ Եթե որոշ հակասություն կար տեսականի ու գործնականի միջև, ապա դա սուբյեկտիվ հակասություն չէր միայն, այլ օբյեկտիվ հանգամանքների արտահայտություն։ «Սուբյեկտիվորեն» «Նոր դարը» այլ կերպ էր ընդունում հասարակության զարգացումը, բայց նա հեռու չէր ռեալիզմից, որպեսզի անտեսեր կյանքի իրական ընթացքը։ Նրան մնում էր մի բան՝ հաշվառել «ժամանակի նշանը», մի դեպքում կյանքի զարգացումը ենթարկելով իր հայեցությանը, մյուս դեպքում իր հայեցությունը վերիմաստավորել կյանքի թելադրանքով։ «19-րդ դարի վերջին քառորդում,— իրավացիորեն մեկնաբանում է Վ. Ռշտունին,— արդեն հայ պահպանողականների համար էլ անկարելի էր կապիտալիզմի տիրապետության փաստն ամբողջ աշխարհի հետ միասին չճանաչել նաև Անդրկովկասի իրականության նկատմամբ, բայց նրանք կապիտալիզմի զարգացման առաջամարտիկները չէին հայ լիբերալների՝ մշակականների նման, նրանք ամուր կապերով, մանավանդ հայ եկեղեցու միջոցով, կապված էին հայ անցյալին, այսինքն վերջիվերջո ֆեոդալական հարաբերությունների մնացորդներին և ստիպված էին նոր պայմաններում այդ հասարակական շերտերին՝ հայ եկեղեցուն և հայ առևտրական կապիտալին կոչ անել, որ հարմարվեն նոր տնտեսական հարաբերություններին և այդ ձևով փրկվեն այն վտանգից, որ նրանց գլխին կախված էր ռուսական, մանավանդ եվրոպական արդյունաբերական կապիտալիզմի կողմից և հայ հասարակական կյանքում պահեն իրենց իշխող դերը»[1]։

«Նոր դարը» և ի դեմս նրա՝ ազգային պահպանողականությունը կապիտալիզմի զարգացման առաջամարտիկ չէր, կապիտալիզմի զարգա-

---

[1] Վ. Ռշտունի, *Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից*, Երևան, 1956, էջ 76։

ցումը դեմընթաց էր նրա հասարակական հայեցությանը։ Այն իրողությունը, որ «Նոր դարը» արծարծում է կապիտալիզմի զարգացման հարցերը, ենթադրում գյուղի ու քաղաքի բուրժուական զարգացման հեռանկարները, ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ իրական հանգամանքներին համակերպվելու ձգտում։ Առանց այս էական փաստի հաշվառման անհասկանալի կլինի կապիտալիզմի պահպանողական քննադատության բնույթը և այն ճեղքվածքը, որին դիմառնում է պահպանողական հոսանքի ազգային երազանքը՝ կապիտալիստական զարգացման փաստի հանդեպ։ Հենց այստեղից էլ ծայր է առնում կապիտալիզմի ռոմանտիկական քննադատությունը՝ պահպանողականների սոցիալական հայեցության մեջ։ Նրա գաղափարախոսները ակամա տուրք են տալիս անհաշտելի հակասության. մի կողմից նրանք հավակնում են համակերպվել «ժամանակի նշանին», մյուս կողմից ծառանալ նրա դեմ՝ երբ սա խորտակում է իրենց ազգային իդեալների ապաստանը։ «Նոր դարը» ձգտում էր կապիտալիզմի զարգացումը հարմարեցնել ազգի ամբողջությունը անխախտ պահելու պատրանքին։ Նյութական հարստությունը, տեխնիկական առաջադիմությունը նա ենթադրում էր ազգային ինքնուրույն, ավանդական կառուցվածքի սահմաններում։ Իսկ այնտեղ, ուր կապիտալիզմի զարգացումը խախտում է ազգային օրգանիզմի ավանդական դիմապատկերը, «Նոր դարը» հանդես է գալիս որպես կապիտալիզմի քննադատ։ Այս սահմաններում էին պահպանողական հոսանքի գաղափարախոսները ընդունում գյուղի, քաղաքային արհեստավորության, վաճառականության, հոգևոր դասի բուրժուական վերաձևման անհրաժեշտությունը։ Ազգի պահպանության խնդիրը նորդարականների սոցիալ-քաղաքական հայեցության սկզբունքն ու ելակետն է դառնում, ուր առաջնակարգ գործոնի նշանակություն է ստանում բարոյականը։ Տնտեսական, նյութական հզորությամբ ազգը պահպանելու մշակական սկզբունքը ընդունելի չէ նորդարականների տեսակետից։ Սրանք հակված են որոշիչ նշանակությունը հատկացնել «բարոյական վերածնությանը», որն իբրև թե պիտի նախորդի «տնտեսական վերածնությանը», առանց խաթարելու ազգային բնավորության ու սովորույթների սրբազան ավանդույթները[1]*։*

Ազգի «բարոյական ամբողջության» սկզբունքը որոշակի է գծում պահպանողական հոսանքի կողմնորոշումը դարավերջի հասարակական գաղափարաբանությունների ու կուսակցությունների հանդեպ։ Կրոնական աղանդավորականության և լուսավորչական եկեղեցու համազգային միանաշնորհը երկփեղկելու երդվյալ հակառակորդը չէր հանդուրժում նաև քաղաքական կուսակցությունների ու սոցիալական նորահայտ դավանանքների հայտնությունը հայ իրականության մեջ։ Այդ ամենը նա դիտում էր որպես հայկական ազգային բնավորությանը խորթ ու ազգի միասնությունը տրոհող չարիք։ Պատահական չէ, որ «Նոր դարը» ոչ միայն ժխ-

---

1 *Տե՛ս Վ. Ռշտունի, Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից, էջ 60—61։*

տական վերաբերմունք դրսևորեց 90-ական թվականների ազգային կուսակցությունների հանդեպ, այլև որպես գաղափարական հակառակորդ հանդես եկավ ժամանակի սոցիալիստական ուսմունքների ու հեղափոխական շարժումների դեմ։

«Ազգի պահպանության» խնդիրը յուրովի էր ձևում նորդարականների դիրքորոշումը արևմտահայ ազգային-ազատագրական շարժումների նկատմամբ։ Կատաղի հակառակորդ լինելով ցարիզմի ազգային քաղաքականությանը, նորդարականները ուրույն դիրքորոշում ունեին արևմտահայ ազատագրական շարժումների հանդեպ՝ հատկապես մերժելով սրա ռուսական կողմնորոշումը։ Պատահական չէ, որ պահպանողական «Նոր դարը» առանց խորամուխ լինելու արևմտահայերի քաղաքական իրավիճակի մեջ և չգուշակելով սրան սպառնացող ողբերգությունը, սրահարվող ժողովրդին փորձում է փրկության եղանակ ավետել հնազանդության ու տիրասիրության մաշված վարդապետությամբ. «Ամենահին ժամանակներից,— գրում է Սպանդար Սպանդարյանը,— հայ ազգը հայտնի է իբրև վերին աստիճանի տիրասեր և հավատարիմ հպատակ։ Փաստ է, պատմական անհերքելի փաստ, հայն յուր հարազատ, արյունակից տերին այնքան անձնվիրաբար չի ծառայել, որքան օտարին... Մեր կրոնը մեզ պատվիրում է, թե ծառայք, հնազանդ եղեք ձեր տերերին»[1]։

Որքան ազգային-պահպանողական հոսանքը դեմընթաց միտումներ է հայտնաբերում սոցիալ-պատմական զարգացման դիալեկտիկայի հանդեպ, նույնքան նրա հայեցողությունը ենթակա է հակասական ջղաձգումների։ Նրա ազգային ու սոցիալական հայեցությունը մշտապես կառչած է հետահայաց ռոմանտիկական դեգերումներին, բայց հասարակական մտքի պատմության մեջ նա իր ավանդն է ներդնում կապիտալիզմի հակասությունների ու չարիքների քննադատությամբ։

Ազգային պահպանողական հոսանքի լիբերալ թևը 90-ական թվականներին շարունակում էր իր գոյությունը Աբգար Հովհաննիսյանի «Արձագանք» շաբաթաթերթում։ Ջբաժանելով կապիտալիզմի նորդարական ռոմանտիկական քննադատությունը, պահպանողականների լիբերալ գաղափարախոսները ավելի արմատական ձևով էին դնում հասարակության բուրժուական զարգացման անհրաժեշտությունը, հավատում բուրժուական քաղաքակրթության բարօրությանը, պահպանողականության ծայրահեղությունները չափավորելով ինտելիգենտական շրջահայացությամբ։ «Արձագանքի» գաղափարախոսները տարամիտվելով բուրժուական լիբերալների հետ՝ ազգային եկեղեցու, սովորությունների, ավանդական հաստատությունների հարցում նորից հակում են ցուցաբերում չափավորելու ազգային պահպանողականների ծայրահեղ սեպարատիզմը։

Լիբերալ-պահպանողականները ավելի ազգության գաղափարախոսներ էին, քան տնտեսագետներ։ Ազգային մոտիվը նրանց գործելակերպի

---

[1] *«Նոր դար», 1894, № 127։*

ծանրության կենտրոնն է։ «Արձագանքի» հրապարակախոսները իրենց ազգային գաղափարաբանությունը հենում էին կուլտուր-պատմական հայեցության վրա, ազգային մշակույթի, ազգի հոգևոր կուլտուրայի ոլորտներում հայտնաբերելով ազգի «անհատականության» ու ինքնուրույն գոյության նեցուկները։ Պատահական չէ, որ «Արձագանքը» նախասիրությամբ է դիմում հայոց պատմական անցյալին, հետազոտում ազգային ավանդություններն ու սովորությունները, հետամուտ լինում հայկական մշակույթի զարգացմանը։ Վեր հանել հայկական ազգային ու հին «ավանդական և բարոյական սեփականությունը», մաքրել այն եկամուտ, պակասավոր կողմերից, համահնչել այն ժամանակակից քաղաքակրթության առաջընթացի հետ,— ահա «Արձագանքի» ազգային հայեցողության առանցքը, որի իրականացումը նա վերապահում է եվրոպական կրթություն ստացած մտավոր դասին։

Գաղափարական այս ելակետը որոշել է պահպանողական լիբերալների ազգային-քաղաքական դիրքորոշումը 90-ական թվականներին, մի կողմից համակրանք տածելու արևմտահայերի ազատագրական շարժումների հանդեպ, մյուս կողմից՝ ծառանալու ցարիզմի ազգաձուլման քաղաքականության դեմ։ Սոցիալ-ազգային հայեցությամբ, ի վերջո, հարելով ազգային-պահպանողականությանը, «Արձագանքը» փորձում էր վավերացնել չափավոր մի ուղղություն արմատական հոսանքների միջև, ենթադրելով, թե այն առավել դիպուկ է լուծում հայ ժողովրդի սոցիալական ու մշակութային առաջընթացի խնդիրը համաշխարհային քաղաքակրթության համընթացի մեջ։

90-ական թվականների հասարակական ազդեցիկ հոսանքներից էր բուրժուական լիբերալիզմը, որը կապիտալիզմի զարգացման համեմատ ունեցավ իր որոշակի էվոլյուցիան։ Այն շրջադարձը, որ «Մշակն» ունեցավ 80-ական թվականների կեսերին և որը նշանավորվեց ազգային դեմոկրատիզմից նրա կատարած հրաժարումով, առավել ցայտուն արտահայտվեց Արծրունու մահից հետո։ Լիբերալ-բուրժուական հոսանքի գաղափարախոսները 90-ական թվականներին արդեն չէին կարող հավաստիանալ հասարակական մտքի վրա ունեցած երբեմնի ազդեցությամբ։ Նրանք փաստորեն արծարծում են ազգային-սոցիալական այն ծրագրերը, որ արծարծել էին նախորդ տասնամյակներին։ Սակայն, այն, ինչ մի ժամանակ հնչում էր ծրագրային նշանակությամբ ու վերափոխման կոչող շեշտով, նոր հանգամանքներում ներկայանում էր որպես չափավոր, հայեցողական բարենորոգչություն։ «Մշակի» հրապարակախոսները չէին թաքցնում իրենց «մարգարեությունը» հայ ազգի բուրժուական զարգացման ուղիների վերաբերյալ, բայց նրանք, միաժամանակ, չէին անտեսում այն հակասությունները, որ հանդես բերեցին հասարակական նոր հարաբերությունները։ Ահա թե ինչու և՛ Արծրունին, և՛ նրա հետնորդները լիբերալ-բուրժուական հոսանքի գաղափարական սլաքն ուղղում են կապիտալիստական տնտեսաձևի սևեռյալ հակասությունները շտկելուն ու համա-

հարթելուն։ Նրանք չէին կարող չնկատել այն չարիքները, որ անխուսափելիորեն ծնում է իրենց փայփայած հասարակությունը, սոցիալական անհավասարության ու բարոյական անկման այն ախտերը, որ ծնում է կապիտալիզմի զարգացումը։ Հենց այստեղ է, որ լիբերալ-բուրժուական հոսանքը լիցքաթափում է իր երբեմնի արմատական-վերափոխական պահանջները և ապավինում հաշտվողական լիբերալիզմին։ Քննադատելով բուրժուական հասարակության ախտերը, «Մշակի» հրապարակախոսները ուղիներ էին որոնում համահարթելու բուրժուազիայի ու պրոլետարիատի ներհակությունները, արտադրական կազմակերպության-բարեգործական ձեռնարկումների, «դեմոկրատական կապիտալիզմի» ինչ-ինչ պատրանքների մեջ միաձուլել բուրժուազիայի ու պրոլետարիատի շահերը։ Նույն ձևով՝ ակնարկելով գյուղի սոցիալական զարգացման տխուր հետևանքները, «Մշակը» հույսեր է հավաստում, թե ցարական կառավարության ռեֆորմները գյուղի բարեկարգման միակ երաշխիքն են։ Այս իմաստով, լիբերալ-բուրժուական գաղափարախոսները թշնամական դիրք են գրավում դարաշրջանի հեղափոխական շարժումների ու սոցիալիստական տեսությունների հանդեպ, և ավելի ու ավելի են ցուցաբերում ցարական կառավարության հետ հաշտարարվելու հակումը։

90-ական թվականների հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ աչքի էր ընկնում լիբերալ-բուրժուական գաղափարաբանության ձախ թևը՝ Ավ. Արասխանյանի «Մուրճ» (1889) ամսագրում։ Թերևս սխալ չէր լինի ասել, որ եթե Արծրունու «Մշակը» հայ բուրժուազիայի մանուֆակտուրային շրջանի լիբերալ գաղափարախոսության արտահայտությունն էր, ապա Արասխանյանի «Մուրճը» արդյունաբերական հեղաշրջման և խոշոր արդյունաբերական բուրժուազիայի դարաշրջանի գաղափարական արտահայտությունն էր։ Լիբերալ-բուրժուական հոսանքի ձախ թևի հրապարակախոսները փիլիսոփաներ ու տնտեսագետներ էին. նրանք ավելի խոր ու համակողմանի են հետազոտում հասարակության կառուցվածքի ու տնտեսական զարգացման օրենքները, փորձելով այդ ամենին տալ ըստ ամենայնի գիտական լուծումներ ու հիմնավորումներ։ Նրանք առաջադրում էին հասարակագիտության, տնտեսական ու սոցիալական կյանքի այնպիսի օրենքների իմացություն, որոնք նորույթ էին հայ հասարակական մտքի համար՝ աշխատանք ու կապիտալ, հավելյալ արժեք ու հողային ռենտա և այլն։

Լինելով կապիտալիզմի բարձր զարգացման ջատագովներ, Արասխանյանը և նրա համախոհները համակողմանի քննության են ենթարկում այդ հասարակության կառուցվածքի բոլոր կողմերը, խորամուխ լինում նրա բոլոր հակասությունների մեջ, ունկնդրում տնտեսագիտական ու հասարակական շարժումների վերաբերյալ բոլոր ուսմունքներին։ Ուշագրավ է, որ Արասխանյանը հատուկ հետաքրքրություն էր հանդես բերում Մարքսի ու Էնգելսի աշխատությունների հանդեպ և հաճախ վկայակոչում դրույթներ՝ կապիտալիզմի տնտեսական հարաբերությունների

որոշ օրինաչափություններ բացատրելու համար։ Արասխանյանի մարքսիստական հակումները ըստ էության դուրս չեն գալիս «լեգալ մարքսիզմի» տեսական ու գործնական հետաքրքրություններից։ Քննադատելով բուրժուական հասարակության քաղաքական ու սոցիալական կառուցվածքի խոր հակասությունները, հայկական լիբերալիզմի ձախ թևի գաղափարախոսները հետամուտ էին այդ ախտերը համահարթելուն և իրենց հասարակահայեցությամբ կանգնած էին բուրժուական էվոլյուցիոնիզմի դիրքերում[1]։ 90-ական թվականների հայ հասարակական մտքի պատմությունը նշանավորվեց նարոդնիկական-հեղափոխական գաղափարաբանության ուրույն-ազգային փոխակերպությամբ։ Ազատագրական-հեղափոխական մտքի այն վայրէջքը, որ տեղի ունեցավ ռուսական նարոդնիկական գաղափարաբանության մեջ՝ սկսած անցյալ դարի 70-ական թվականների վերջերից, յուրովի արտահայտություն գտավ նաև կայսրության ազգային-նարոդնիկական խմբակցություններում։

Հեղափոխական իրադրության թուլացումը Ռուսաստանում այն հետևանքն է ունենում, որ նկատելի է դառնում նարոդնիկների ազգամիջյան կազմակերպությունների քայքայումը, և ազգային-տեղական խմբակցությունների գոյացումը։

4

Հայաստանի ազգային-քաղաքական կացությունը ինքնին չափազանց նպաստավոր էր ազգային-հեղափոխական գաղափարաբանության և կուսակցությունների ստեղծման համար։ Ազգի ձևավորման պատմական պրոցեսի ավարտումը, երկրի տնտեսական ու կուլտուրական զարգացման հեռանկարները գալիս լծորդվում են ազգային կոնսոլիդացիայի ու տերիտորիալ միասնության պահանջին՝ իբրև առաջնահերթ խնդիր պարզելով արևմտահայերի ազատագրության հարցը։ Բայց առկա էր նաև առավել դաժան հրամայականը. 80-ական թվականներին արդեն պարզ էր դառնում, որ «հայկական հարցի» դիվանագիտական լուծումն անհուսալի է, ավելին էր նաև, որ թուրքական կայսրության երկնակամարում փոթորիկ էր պատրաստվում, որ Սուլթանը ինքնակամ պիտի լուծեր «Հայոց հարցը»՝ բնաջնջելով մի ամբողջ ժողովուրդ։ Այս հանգամանքներում ձևավորվեց հայկական ազգային-հեղափոխական գաղափարաբանությունը, կանխորոշելով ազգային կուսակցությունների ծրագրերի տեսական ու գործնական իմաստն ու ուղղությունը։

1885 թվականին Ֆրանսիայի Մարսել քաղաքում սկսում է լույս տեսնել «Արմենիա» շաբաթաթերթը։ Հրատարակիչ Մկրտիչ Փորթուգալյանը միտում ուներ ազատ մամուլի հնարավորությունն օգտագործել՝ բացա-

---

1 Տե՛ս Խ. Գուլանյան, Ուրվագծեր հայ տնտեսագիտական մտքի պատմության, Երևան, 1959, էջ 498—500։

հայտելու ճշմարտությունը Հայաստանի մասին, հասարակական կարծիք ստեղծելու Եվրոպայում և «նրա միջոցով ճնշում գործ դնել միջազգային դիվանագիտության վրա և հարկադրել, որ նա սանձահարե Աբդուլ-Համիդին»[1]։ Այսպես ձևավորվեց «Արմենականների» խմբակցությունը, ազգային-հեղափոխական գաղափարաբանության առաջին հոսանքը։ «Արմենականները» ազգային-հեղափոխականության պրոպագանդիստներն էին. նրանք ազատության հրավեր էին կարդում հայ ժողովրդին, քարոզում էին զինված պայքարը սուլթանական բռնապետության դեմ։ Ազգային ազատագրության ուղիների հարցում «Արմենականները» միասնական չէին. զինված ապստամբության կողմնակիցների կողքին կար նաև մի այլ թև, որը նախընտրում էր ազատագրության դիվանագիտական ուղին՝ ակնկալելով եվրոպական պետությունների հովանավորությունը։ Այս տարաձայնությունը հիմք հանդիսացավ խմբի պառակտմանը, որի չափավոր թևը գործունեության ասպարեզ գտավ Լոնդոնում և այստեղ սկսեց հրատարակել «L' Armenie» թերթը՝ ֆրանսերեն և անգլերեն։ «Արմենականների» պրոպագանդը որոշակի արձագանք գտավ հայրենիքում, ստեղծեց խմբեր ու միություններ, որոնք ակտիվ դեր խաղացին մի քանի ինքնապաշտպանական ելույթներում։ Թեև «Արմենականները» չդարձան կազմակերպված կուսակցություն և նրանց գործունեությունը կարճ տևեց, այնուամենայնիվ նրանք խոր հետք թողեցին ազգային-հեղափոխական գաղափարաբանության մեջ և մեծապես նպաստեցին ազգային կուսակցությունների ձևավորմանը։

Մինչդեռ «Արմենականները» տրոհվում էին տարամետ խմբակցությունների գաղափարական պայքարում ու հազիվ միացնում էին Հայաստանի ազատագրության սոցիալ-քաղաքական դավանանքի «Վարդապետարանի» եզրերը, Ժնևում, 1887 թվականի նոյեմբերին լույս է տեսնում «Հնչակ» թերթը, որի նախաձեռնողները ռուսահայ վտարանդի ուսանողներն էին՝ Ավետիս Նազարբեկյան, Մարո Վարդանյան-Նազարբեկյան, Ռուբեն Խանզատյան, Գաբրիել Կաֆյան, Գևորգ Ղարաջյան, Քրիստափոր Օհանյան։ Հնչակյան կուսակցության հիմնադիրները թրծվել էին նարոդնիկական խմբերի գաղափարական ավազանում և շարունակում էին կրել ռուս հեղափոխական-սոցիալիստական էմիգրացիայի ազդեցությունը, որն իր դրոշմն էր դրել հայ հեղափոխական կուսակցության գաղափարական ու տակտիկական ուղղության վրա։ Էապես լինելով մանրբուրժուական, «Հնչակը» հավակնում էր ներկայանալ որպես ամբողջ ազգի կուսակցություն և կարճ ժամանակամիջոցում ձեռք է բերում մեծ հեղինակություն՝ համակելով ամբողջ աշխարհի հայության տրամադրություններն ու ձգտումները։ «Հնչակյան դառնալու համար, խաչի և ավետարանի վրա երդվում էին հայ արհեստավորներն ու քահանան, գյուղացին ու ծառայողը, առևտրականն ու ուսանողը, խանութպանն ու մարաբան, բոլոր

1 Լեո, Թյուրքահայ հեղափոխության գաղափարաբանությունը, հտ. 1, էջ 141։

նրանք, ովքեր առանց դասակարգային տարբերության պարտավորվում էին նվիրվել «հայկական հարցի» լուծմանը, «երկրի փրկությանը»[1]։

Որպես գաղափարական արտահայտություն «Հնչակը» ուշագրավ երևույթ է հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ և առկա հոսանքների ու գաղափարական ուղղությունների համեմատ մի շարք գծերով հարստացնում է հայկական միտքը։ «Ինչ էլ ասելու լինենք այդ տեսական հայացքների արժեքի մասին, դարձյալ իրողություն կմնա այն, որ «Հնչակի» էջերում հրապարակախոսությունը սկսել էր իր մայրենի լեզվով թոթովել «սոցիալիզմ», «կապիտալիզմ» համամարդկային տերմինները, ծանոթացնել նրանց հետ հայ ընդհանրության դեռ անշարժ տիրացուական միտքը, փորփորել նրա թանձր զանգվածը և մտցնել նրա մեջ կարմիր, հեղաշրջիչ հասկացողություններ շահագործողների և շահագործվողների մասին, խարսխել կյանքի առեղծվածների պարզաբանությունը տնտեսական հիմքերի վրա և այլն, և այլն»[2]։ Սակայն հնչակյան սոցիալիզմն արդեն իր մեջ կրում էր մի պատմական անախրոնիզմ, որը նրան պիտի դներ աղանդավորական սոցիալիզմի տարատեսակների շարքում՝ նրա սոցիալիստական ուսմունքը հանձնելով ուտոպիայի սեփականությանը։ «Հնչակը» ազգային ուրույն հանգամանքների մեջ գտավ հեղափոխական սոցիալիզմի ուսմունքը. նա փորձեց այդ ուսմունքը վերամբկըրտել ազգային բովանդակությամբ և, այս իմաստով, նրա ծրագիրը ենթադրում էր մինիմումը՝ ազգի ազատագրությունը և մաքսիմումը՝ սոցիալիզմը։ Այստեղ էլ նա որոնում է գործունեության ուղիները. անշարժ պահելով սոցիալիստական ծրագրի պահածոն, «Հնչակը» իր գործունեությունն ուղղում է Արևմտյան Հայաստանի ազատագրությանը, որն ավելի բուռն ընթացք է ստանում 90-ական թվականներին։ Հնչակյան գաղափարներով ոգեշնչված հայդուկային խմբերը հայտնվում են Արևմտահայաստանի գավառներում՝ ինքնապաշտպանության նախապատրաստելու բնաջնջման սպառնալիքին ենթարկված ժողովրդին։ Նրանք հայտնվում էին այնտեղ, ուր արդեն գուշակվում էր աղետը։ Հայտնի է նրանց մասնակցությունը Էրզրումի, Սասունի, Վանի իրադարձություններին։ Սխալ է այն պատկերացումը, թե թուրք ջարդարարների գործողությունների առիթը հնչակյանների հրահրած հեղափոխական ելույթներն էին։ Անկախ հնչակյանների որոշ սենսացիոն ցույցերից, պատմական իրողությունն այն է, որ գավառահայության բնաջնջումը թուրք կառավարողների ծրագրած քաղաքականության իրացումն էր, և այստեղ հնչակյանների գործունեությունը հիմնականում հետամտել է բնաջնջումը կանխելու ինքնապաշտպանական նպատակ։ «Ամփոփելով մեր տրամադրության տակ եղած, ինչպես տպագիր, այնպես էլ արխիվային փաստաթղթերը,- գրում է Ս. Մարկոսյանը,— մենք գալիս ենք այն եզրակացության, որ 1894—96

1 Խ. Բարսեղյան, *Մարքսիզմի տարածումը Հայաստանում*, էջ 170։

2 Լեո, *Թուրքահայ հեղափոխության գաղափարաբանությունը*, հատ. 1, էջ 147։

թվականներին Թուրքիայում կատարված հայկական կոտորածների կազմակերպողը թուրքական պետությունն էր, որին ամեն գնով պաշտպանում էին իմպերիալիստական պետությունները status quo-ն պահպանելու նպատակով»[1]։

Որպես մանրբուրժուական կուսակցություն «Հնչակն» արդեն իր մեջ կրում է ներքին հակասություն ու տարբերայնություն, որը և նրան պիտի հանգեցներ փլուզման։ Անարխիզմի հեղափոխական տակտիկան մի կողմից պիտի տաներ նրան դեպի արկածախնդրական հավակնություններ, իսկ մյուս կողմից՝ տեսական կցմցումները պիտի հանգեցնեին աղանդավորական տեղայնամտության։ Կուսակցության առաջին համագումարը Լոնդոնում (1896) ի հայտ բերեց ծրագրի «սոցիալիստական» ու «ազգայնական» թևերի ներհակությունը, որը և առիթ դարձավ պառակտման։ Մասնատումը ավելի խորացավ հետագայում, և հնչակյան կուսակցությունն սկսեց քայքայում ապրել՝ հասարակական մտքի ու ազգային քաղաքական իրադարձությունների զարգացման հանդեպ ցուցադրելով իր տեսական ու տակտիկական անհաստատությունը։

Ըստ երևույթին մեկ կուսակցությունը անզոր էր կրելու ազգային հեղափոխական տրամադրությունների ամբողջ էներգիան, և կարիք էր զգացվում մի այլ կուսակցության։ Թերևս մասնատված, միմյանցից անկախ ազգային-հեղափոխական միությունները ու կոմիտեները ի վիճակի չէին ազգային շարժումները ենթարկելու միասնական-ընդհանուր պայքարի, և կարիք էր զգացվում այդ ամենի միավորումը մի կուսակցության մեջ։ Որքան էլ նման միասնությունը գործնականորեն հնարավոր չեղավ, այնուամենայնիվ, արևելահայ ազգային-հեղափոխական միտքը 1890 թ. ձև տվեց մի նոր կուսակցության՝ «Հայ հեղափոխականների դաշնակցությունը», որը 1892 թ. իր առաջին համագումարում վերակոչվեց «Հայ հեղափոխական դաշնակցություն»։ Նոր կուսակցությունը, սակայն, կոչված չէր հայ իրականությանը պարտադրելու տեսական ու տակտիկական անակնկալ հայտնություններ. նրա հիմնադիրները՝ Քրիստափոր Միքայելյան, Սիմոն Զավարյան, Ար. Դաստակյան, Հ. Լոռիս-Մելիքյան, Լևոն Սարգսյան՝ գաղափարական մկրտություն էին ստացել նարոդնիկական-սոցիալիստական խմբակցությունների մըթնոլորտում և այստեղից էլ քաղել էին սոցիալիզմի, հեղափոխության վերաբերյալ այն սկզբունքները, որոնք ընդհանուր առմամբ բնորոշ էին հնչակյան կուսակցությանը։ Մի բան, որ հատկապես յուրահատուկ է դաշնակցությանը, դա նրա ծայրահեղ ազգայնական թեքումն էր. նախապես վերապահելով սոցիալիստական ծրագրի ինչ-որ հեռանկար և հայերի ազատագրության հարցում անմասն չթողնելով դիվանագիտական կարծիքի վրա ազդելու միտումներից, դաշնակցությունը ապավինում է ազգային-հեղափոխական զինված ապստամբության գաղափարին։ Կուսակցության

1 Ս. Մարկոսյան, Արևմտահայության վիճակը 19-րդ դարի վերջերին, էջ 270։

օրգան «Դրոշակը» օրհասական վերջին կետի վրա է ներկայացնում հայ ժողովրդի կացությունը և հավատացնում, թե փրկության միակ միջոցը զենքի դիմելն ու արյուն թափելն է։ Պետք է ասել, որ սկզբնական շրջանում դաշնակցության գաղափարները լայն արձագանք էին գտնում ժողովրդի ամենատարբեր շերտերում։ «Ջարաշահելով թուրքական բարբարոս լծից արևմտահայության ազատագրման արդար ձգտումները, օգտագործելով ժողովրդական մասսաների ազգային զգացմունքները, դաշնակցությունը այդ շրջանում կարողացավ տիրապետող դիրք գրավել հայկական շարժման մեջ, իր շարքերում ընդգրկելով զգալի թվով նաև աշխատավոր տարրեր»[1]։ Ստեղծվում են հեղափոխական կոմիտեներ, մարդիկ միավորվում են կամավորական խմբերում և մեկնում «երկիր»։ Դաշնակցությանը չհաջողվեց իրացնել «ժողովրդական ապըստամբության» ծրագիրը. ո՛չ հանգամանքների միջազգային իրավիճակն էր նպաստավոր և ո՛չ էլ Արևմտահայաստանի մասնատվածությունն էր երաշխիք ստեղծում ազգային ուժերի միասնության համար։ Եվ ստեղծված հանգամանքների համեմատ դաշնակցությունը յուրացնում է պայքարի համապատասխան տակտիկա, որն, իհարկե, հարմար էր գալիս անարխիստական արկածախնդրությանը։

Մի հանգամանք առանձնապես ցայտուն է երևում ինչպես ազգային հեղափոխական մյուս կուսակցությունների, նույնպես և դաշնակցության տեսական-գաղափարական հավակնություններում։ Քանի որ դարաշրջանի առաջադիմության գլխավոր ուղղությունը սոցիալական-ազատագրական էր և քանի որ համաշխարհային տեսական մտքի վրա տիրական ազդեցություն էին ունենում մարքսիզմն ու սոցիալիզմը, նրանք փորձում էին հայկական ազատագրական շարժման իրենց զուտ ազգայնական միտումները պաճուճել սոցիալիստական ու մարքսիստական ֆրազներով, հավաստելու իրենց ծրագրերի «համաշխարհային» ու «համամարդկային» բովանդակությունը։ Սակայն դժվար չէ կռահել, որ դաշնակցության տեսական զինանոցում սոցիալիստական ոչինչ չկար, իսկ ազգային շարժումների նրանց տակտիկան ոչ միայն չէր ենթադրում համաշխարհային մերձեցումներ, այլև հանդես էր գալիս որպես դեմընթաց ուժ։

Առանց դասակարգային ու սոցիալական նախապաշարմունքի՝ ամբողջ ազգի կուսակցությունը ներկայանալու դաշնակցության հավակնությունները ճիշտ էր արտահայտում նրա բուրժուա-ազգայնական բովանդակությունը։ Այնտեղ, ուր վերանում են կուսակցությունների սոցիալ-դասակարգային շահերը, ինքնին ենթադրվում են էկլեկտիզմն ու անարխիստական տարընթացությունը, որը և ընդհանուր-ազգային նրանց հավաստիացումները պիտի հանգեցներ զուտ բուրժուական հեռանկարի փայփայմանը։ «Հայ իրականության մեջ,—նկատում է Խ. Բարսեղյանը,—

---

[1] *«Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության պատմության ուրվագծեր», էջ 22։*

մինչև հեղափոխական սոցիալ-դեմոկրատիայի ծլարձակումը, դաշնակցությունն իր կնիքն է դնում քաղաքական կյանքի և հասարակական մտքի վրա։ Դաշնակցությունը, որ ձևավորվել էր նարոդնիկական և բուրժուական զանազան խմբակցություններից, իբրև խայտաբղետ մի կազմակերպություն, իր էվոլյուցիայի ընթացքում դարձավ հայ բուրժուազիայի հանձնակատարը և հրապուրվելով եվրոպական դիվանագիտության կեղծ խոստումներով, ազգային-ազատագրական շարժումը տարավ սխալ ճանապարհով»[1]։

Ազգի ազատագրության գաղափարը տոգորում է հայ հասարակական միտքը, շարժում բոլոր դասերի ու դասակարգերի զգացմունքներն ու գործնական մղումները։ Հայ նորաստեղծ պրոլետարիատը անմասն չի մնում այդ ընդհանուր տրամադրությունների հանդեպ։ Նա, որ դեռ երեկ գյուղացի էր, որ ավելի ազգային զգացմունքներով ու գիտակցությամբ էր ապրում, քան ինտերնացիոնալ, իր ձայնն է բարձրացնում՝ ազգային իրավունքների պաշտպանության կոչով և դասակարգային միասնության ձգտում՝ ազգային հեղափոխականության նշանաբանով։ 1892 թվականին Թիֆլիսում կազմակերպվում է «Հայ բանվոր հեղափոխականների ասոցիացիան» գաղտնի կազմակերպությունը, որի նախաձեռնողը Աշոտ Խումարյանն է։ «Ասոցիացիան» հրատարակում է «Ազատ Հայաստան» և «Կռիվ» պարբերաթերթերը։ Հետևելով ազգային կյանքի իրադարձություններին «Ասոցիացիան» նպատակ էր դնում հայ բանվոր դասակարգին ևս ներգրավել ազգային հեղափոխական շարժման ոլորտը։ «Մենք անհրաժեշտ ենք համարում,— հայտարարում է «Ազատ Հայաստան» թերթը,— և մեր ամենամոտ խնդիրն է, որպես սոցիալիստներ ու ժողովրդականներ, ազատել հայ ժողովրդին ապստամբության միջոցով սուլթանական բռնակալ լծից, կատարել քաղաքական հեղափոխություն և անպայման իշխանությունը հանձնել ժողովրդին»[2]։

«Ասոցիացիան» ազգային հեղափոխական կուսակցությունների օրինակով փորձում է իր խմբերն ստեղծել Արևմտահայաստանում և գործնական մասնակցություն ունենալ ազատագրական շարժմանը, սակայն այդ ձեռնարկումը չի իրականանում։ Իր ծրագրով «Ասոցիացիան» տարբերվում էր ազգային-հեղափոխական կուսակցություններից. նա առավել արմատական է ներկայացնում իրեն՝ համաժողովրդական հեղափոխության ասպարեզում։ Քննադատական դիրքորոշում ունենալով դաշնակցության նկատմամբ, «Հայ բանվոր հեղափոխականների ասոցիացիան» ավելի ընդհանրության եզրեր է գտնում Հնչակյան կուսակցության հետ՝ սոցիալիստական հեռանկարի հարցում, ճիշտ է, ավելի արմատական լինելով դասակարգային պայքարի ու սոցիալական ազատագրության պա-

---

1 Խ. Բարսեղյան, *Մարքսիզմի տարածումը Հայաստանում*, հտ. 1, էջ 179։

2 «Ազատ Հայաստան», 1892, № 5։

հանջի մեջ։ «Ի տարբերություն հնչակյանների, «Սոցիալիստը» ավելի հստակորեն էր դնում բանվորների սոցիալական ազատագրության հարցերը, քննադատում էր կապիտալիզմը, ընդգծում պրոլետարների ու բուրժուազիայի շահերի ներհակությունը, պրոպագանդում սոցիալիզմի գաղափարները»[1]։ Այս իմաստով «Սոցիալիստը» հայ հասարակական միտքը ավելի էր մերձեցնում մարքսիզմին, արծարծում դասակարգային պայքարի քաղաքական ու սոցիալական հեղափոխության մարքսիստական դրույթները, պրոպագանդում մարքսիստական գրականությունը։ Առաջին բանվորական միությունը, սակայն, չկարողացավ խուսափել հայ հասարակական մտքի ազգայնական միտումների ազդեցությունից. նմանարկելով ռուսական «Նարոդնայա վոլյա» բանվորական խմբի ծրագիրը, «Սոցիալիստը» միաժամանակ զուգորդեց այն ազգային-հեղափոխության մտայնության հետ և ի վերջո հանգրվան գտավ ազգային՝ մանրբուրժուական սոցիալիզմի տեսական ու տակտիկական ուղեգծերում։ «Սոցիալիստի» գործունեությունը տևական չեղավ. 1895 թվականին ցարական ոստիկանությունը հայտնաբերում է այն և դատաստանի տեսնում նրա ղեկավարների հետ։ Կազմալուծված միության անդամների մի մասը գործունեության ասպարեզ է գտնում ազգային-հեղափոխական կուսակցություններում, մյուս մասը մտնում է Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցության շարքերը։

Ռուսաստանի և Եվրոպայի հասարակական մտքի բուռն որոնումները ամենուրեք արձագանք էին գտնում հայ մտավոր կյանքի ոլորտներում։ Հայկական միտքը ակտիվորեն արձագանքում է բոլոր այն դրսևորումներին, որոնք շարժում են համաշխարհային հասարակական կարծիքը։ Ստեղծվում են նմանակ խմբեր ու միություններ, հայկական իրականությունը վերիմաստավորվում է հասարակական զարգացման այն դոկտրինաներով, որոնց առաջադրում է քաղաքակիրթ աշխարհի մտածող միտքը։ Այդ խմբակցությունների մեջ ուրույն նշանակություն ունեցավ Ալեքսանդր Աթաբեկյանի անարխիստական խումբը։ «Համայնք» թերթը (1894), որ լույս էր տեսնում Ժնևում, պրոպագանդում էր հայ անարխիստական միտքը, սա պարզելով որպես գաղափարական ու տակտիկական ուղենիշ՝ արևմտահայերի ազատագրության և սոցիալիստական հասարակարգության։ Դեմ լինելով պետությանը և առաջադրելով «անհատի բացարձակ ազատության» սկզբունքը, հայ անարխիստները սոցիալիզմ էին երևակայում «անիշխանական և ազատ համայնքի» մեջ, այստեղ իսկ համայնակեցության գաղափարը հատկացնելով հայ գյուղացու հոգեբանությանը։

Եվրոպական քաղաքներում սովորող հայ երիտասարդությունը խորապես նպաստում էր հայ հասարակական մտքի շարժումներին։ Ամենա-

---

[1] «Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության պատմության ուրվագծեր», էջ 23։

տարբեր բնագավառների ու նախասիրությունների նախանձախնդիր երիտասարդները յուրացնում էին ժամանակակից գիտելիքներ՝ բնագիտության, փիլիսոփայության, գեղարվեստի, տնտեսագիտության ասպարեզներում և հայ միտքը հաղորդակից դարձնում մտավոր կյանքի համաշխարհային հայտնություններին։ Տարբեր քաղաքներում ու երկրներում սովորող երիտասարդները միություններ են կազմում, ստեղծում խմբեր՝ կարծիքներ փոխանակում, քննարկում տեսություններ, զբաղվում հետազոտությամբ։ Ընդհանուր-ազգային շահախնդրությունները կապում էին անջատ-անջատ ուսանողական խմբերը և առաջադրում այդ ամենը մեկ միության մեջ միավորելու անհրաժեշտությունը, որը իրականանում է 1897 թվականի հիմնադիր համագումարում՝ կազմակերպական ձև տալով «Եվրոպայի հայ ուսանողների միությանը»։ Թե ինչ շրջանակներ էին ընդգրկում հայ ուսանող երիտասարդության մտավոր հետաքրքրությունները, կարելի է դատել, օրինակ, «Բեռլինի ընդհանուր հայ ուսանողական գրական միության» և «Մատերիալիստական ընկերության» 1897—99 թվականների ընթացքում կարդացված դասախոսությունների ցանկից. «Երկու խոսք ժամանակակից հայրենասիրության մասին», «Հոգեպաշտություն և նորա մնացորդները մեզանում», «Այժմյան բնագիտական աշխարհայեցողությունը», «Կրոնի և գիտության հարաբերությունները կամ անիմանալին (Das Unerkanutbar) ըստ Սպենսերի», «Տնտեսական գործունեության զարգացումը միջին դարում», «Ընտանիքի տնտեսական և սոցիալական նշանակությունը», «Հայոց ներքին կյանքի շարժման մի քանի կողմերի մասին», «Կամքի էությունն ու նրա խաբուսիկ ազատությունը», «Իդեալիստական և մատերիալիստական աշխարհայեցողության պատմության մասին», «Հասարակություն և ինտելիգենցիա», «Ընտանիքի էվոլյուցիա», «Մարքս և մարքսիզմ», «Բնագիտության և քաղաքատնտեսության կապը», «Վերադիր արժեքը և նորա պատմական դերը», «Քիմիան առօրյա կյանքում», «Տնտեսական մատերիալիզմ», «Բնագիտությունն իբրև հիմք աշխարհայեցողության և գործնական կյանքի», «Հոգի և մարմին», «Մատերիալիզմի հիմքերը», «Դարվինիզմ և սոցիալիզմ», «Մարդու ծագումը», «Բջիջը և նորա կյանքը» և այլն[1]։

90-ական թվականների հայ հասարակական միտքը սոցիալիստական որոնումներով էր զբաղված. անցման մի շրջան էր այդ, երբ հայ հասարակական գաղափարաբանությունը ազգային-բուրժուական առաջադիմության ընդհանուր դեմոկրատական մտայնությունից թևակոխում էր համամարդկային սոցիալիստական մտայնության ասպարեզը։ Հայ ժողովրդի ազգային, սոցիալական, տնտեսական ու քաղաքական զարգացման հեռանկարները ուրվագծվում են սոցիալիստական ուսմունքների տեսանկյունից, ասպարեզ բերելով նրանց բոլոր տարատեսակների արձագանքը։ Բոլոր այս որոնումների հաղթահարված կամ չհաղթահարված

---

1 Տե՛ս Խ. Բարսեղյան, *Մարքսիզմի տարածումը Հայաստանում*, էջ 226—227։

արտահայտությունների հանրագումարում ակներև էր միտումը՝ գիտական սոցիալիզմի և մարքսիզմի յուրացման ուղղությամբ։ Որոնումը ակներև էր և՛ փիլիսոփայության, և՛ քաղաքատնտեսության, և՛ սոցիալիզմի բնագավառներում։ Սոցիալիստական գրականությունը նկատելի տեսակարար կշիռ է ձեռք բերում հրատարակություններում ու մամուլի էջերում, Մարքսը, Էնգելսը և մարքսիզմի ճանաչված հեղինակությունները՝ Գ. Պլեխանով, Ֆ. Լասսալ, Պ. Լաֆարգ, Վ. Լիբկնեխտ, և ուրիշներ՝ թարգմանվում են հայերեն, փորձեր են կատարվում մարքսիզմի տեսական յուրացման, բանվորական շարժումը գիտական սոցիալիզմի հետ միացնելու ուղղությամբ։ Հայկական միտքը ազգային-հեղափոխականությունից անցում է կատարում դեպի համաշխարհային պրոլետարական հեղափոխության գաղափարը։

Բանվորական շարժումները Ռուսաստանում, մարքսիստական խմբերի երևան գալը արդյունաբերական խոշոր կենտրոններում որոշակի ազդեցություն են ունենում Անդրկովկասի պրոլետարիատի դասակարգային ինքնագիտակցության վրա։ Սոցիալ-դասակարգային շարժումներն այստեղ նույնպես ձևավորում են մարքսիստական խմբեր։ 90-ական թվականներին հայ իրականության մեջ հանդես է գալիս հեղափոխական մարքսիստների այն սերունդը, որ պիտի հիմնադրեր Հայաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական կուսակցությունը և էական դեր կատարեր Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական բանվորական շարժման մեջ։

5

Ազգային-քաղաքական հանգամանքները իրենց կնիքն էին դնում հայկական ազգային մշակույթի զարգացման վրա։ Բայց որքան քաղաքական ռեակցիան դժնդակ էր լինում մշակույթի համակողմանի զարգացմանը, այնուամենայնիվ ժամանակի շարժումը գործում էր նաև հայկական իրականության համար։ Մամուլը, գրականությունը, հրապարակախոսությունը, հայագիտությունը, արվեստը և այլն, նախորդ տասնամյակների տրամաբանական ընթացքի մեջ նորանոր ավանդներ են հավելում, ընդլայնում ազգային մշակույթի շրջանակները։ Հոգևոր մշակույթի զարգացումը, սակայն, Հայաստանի երկու հատվածներում այլևս չէր ընթանում հարաբերական համաչափությամբ։ Բռնությունների ու արհավիրքներն Արևմտյան Հայաստանում որոշակի ազդեցություն են ունենում ազգային մշակույթի վրա. անկում է ապրում հայ մամուլը, սեղմվում է տպագիր խոսքը, ասպարեզ չի գտնում արվեստը, մտավոր դասը թողնում է երկիրը և ապաստան գտնում Եվրոպայի, Աֆրիկայի ու Ամերիկայի հայկական կենտրոններում։ 90-ական թվականների արևմտահայ մամուլը այլևս չէր փայլում քաղաքական-հրապարակախոսական սրությամբ։ Մ. Մամուրյանի «Արևելյան մամուլը» ոչինչ չէր խոս-

տանում, դադարել էր լույս տեսնել «Երկրագունդը», ու թեև շարունակում էր լույս տեսնել ազգային-դեմոկրատների «Արևելք» օրաթերթը, սակայն, գրաքննության խիստ սահմանափակումների պայմաններում ի վիճակի չէր քաղաքական-հասարակական մտքի ամբիոն հանդիսանալ։ Քիչ թե շատ տևական ընթացք ունեցող պարբերականները՝ «Բյուրակն», «Մասիս», «Լույս», «Բյուզանդիոն», «Հանրագիտակ» և այլն, կամ բանասիրական հարցասիրություններով էին բավարարվում, կամ ապավինելով չափավոր-պահպանողական հայեցության, տվյալներ չունեին կրելու ազգային գաղափարաբանության լիցքն ու պաթոսը։ Ինչ-ինչ նախաձեռնողներ, օրապակաս թերթերով ու հանդեսներով շատացնում էին հայ պարբերական մամուլի տարեգրությունը, բայց չէին կարողանում լցնել հասարակական մտքի անձկությունը։ Ռեակցիան թունավորել էր մտավոր կյանքի մթնոլորտը, և արևմտահայ միտքը բռնել էր էմիգրացիայի ուղին։

Իրադրությունն այլ էր Արևելյան Հայաստանում. բուրժուականացող հասարակությունը ներքին-հոգևոր կյանքն է ստեղծում, ընդլայնում ազգային մշակույթը՝ իր ամենատարբեր ասպարեզներով՝ մամուլ, գրականություն, հրապարակախոսություն, հայագիտություն, արվեստ և այլն։ 90-ական թվականների արևելահայ մամուլը հատկանշվում է և՛ ներքին հարստությամբ, և՛ «ժանրային» բազմազանությամբ։ Շարունակում էին լույս տեսնել «Մշակը», «Նոր դարը», «Արձագանքը»՝ կրելով հասարակական հոսանքների գաղափարական ուղեգիծը, լայն հարցասիրություններով, սոցիալ-քաղաքական ու գրական-գեղարվեստական համապարփակ ընդգրկումներով էր գրավում «Մուրճ» ամսագիրը, ոճի թարմություն էր բերում «Տարազ» շաբաթաթերթը։ Ազգային-քաղաքական պարբերականների կողքին երևան են գալիս գրական ու գիտական բնույթի հանդեսներ, ինչպես օրինակ՝ «Հանդես գրականական և պատմական», «Թատրոն», «Ազգագրական հանդես», «Արաքս», «Լումա» և այլն, որոնք լայն ասպարեզ են տալիս գրականությանը, նպաստում տեսական-բանասիրական մտքի զարգացմանը։ Մամուլի էջերում լայն ասպարեզ էր գտնում հրապարակախոսությունը. 90-ական թվականների անվանի հրապարակախոսները՝ Աբգար Հովհաննիսյան, Ավետիք Արասխանյան, Սպանդար Սպանդարյան, Լեո, Լևոն Սարգսյան, Ալեքսանդր Քալանթար՝ իրենց գաղափարական դիրքերից արծարծում են սոցիալական ու ազգային առօրյա հարցեր, հասարակական միտքն զբաղեցնում տեսական առաջադրույթներով ու գործնական լուծումներով։

Հայ իրականությունը հաղորդակից դարձնելով համաշխարհային կյանքի իրադարձություններին, մամուլը, միաժամանակ հայկական մշակույթը հարստացնում է համաշխարհային գրականության ու տեսական մտքի հայտնություններով։ Հայ ընթերցողին հատկացնելով ռուս և եվրոպական գրականության աչքի ընկնող երևույթները, մամուլը միաժամանակ զբաղվում է ժամանակի փիլիսոփայական ու հասարակագիտական

ուսմունքների արծարծումով, մեկնաբանում գիտական աշխարհի հայտնությունները։ Դժվար է բացառել քաղաքական կյանքի որևէ իրողություն, փիլիսոփայական-հասարակագիտական որևէ ուսմունք, գիտական որևէ նշանակալից հայտնագործություն, որ վավերացված չլինի ժամանակի հայ մամուլի էջերում։

Հայկական մշակույթի զարգացումը ուղեկցվում է հայագիտական նոր հետազոտություններով։ Ազգային գոյության ճակատագրական ժամանակաշրջանը առանձնահատուկ սրությամբ էր առաջադրում պատմագիտության անհրաժեշտությունը։ Պետք էր համաշխարհային հասարակական կարծիքի առաջ վավերացնել պատմական Հայաստանը, հայ ժողովրդի ազատագրության ու անկախության իրավունքը հավաստել աշխարհագրական, ազգագրական, պետական ու քաղաքական գոյության փաստարկներով։ Ալիշանը հետազոտողի անփոխարինելի խորակրկիտությամբ շարունակում էր հայկական գավառների պատմա-աշխարհագրական ու ազգագրական հայտնությունները։ «Շիրակ» (1881), «Սիսվան» (1885) ծավալուն հետազոտություններին հաջորդում են «Այրարատը» (1890) ու «Սիսականը» (1893), այլ հետազոտողներ ապարեզի վրա են դնում Հայաստանի այլ գավառների տեղագրությունը։ Մ. Բարխուդարյանի «Աղվանից երկիր և դրացիք» (Թիֆլիս, 1893), «Արցախ» (Բաքու, 1895), Ե. Լալայանի «Ջավախք» (Հ. Ա. Թիֆլիս, 1897), Կրպեի «Կարս քաղաք» (Մոսկվա, 1893), Ս. Հայկունու «Բագրևանդ ջրաբաշխ գավառ» (Վաղարշապատ, 1894), Մ. Սմբատյանի «Տեղեկագիր Գեղարքունի ծովազարդ գավառի, որ է այժմ Նոր-Բայազետ գավառ» (Վաղարշապատ, 1895) և այլ հեղինակների մեծ ու փոքր հետազոտություններում հայտնաբերվում է ժողովրդի անցյալն ու ներկան, հավաստվում հայերի բնիկության գաղափարը՝ ի հակադրություն պատմության կեղծարարների, որոնք միտում ունեին արդարացնել գաղութարար պետությունների տիրապետությունը Հայաստան աշխարհում։

Մի առանձին իմաստ է ստանում հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի գիտական հետազոտության խնդիրը. դարեր շարունակ արշավանքներից ու բռնություններից տրոհված ազգի բեկորները ցրվել են աշխարհի բոլոր անկյունները, ու թեև ամենուրեք եղել են ստեղծող ու շինարար, այնուամենայնիվ մատնվել են ձուլման անխուսափելի չարիքին։ Սա մի իրողություն էր, որ ազգային ոգու կենսունակությունը հավաստելով, միաժամանակ բողոք էր արտահայտում համաշխարհային հասարակական կարծիքի առաջ, գուշակելով ազգի տրոհման ու ոչնչացման աղետը։ Ասպարեզ է գալիս հայ գաղթօջախների ուսումնասիրության անհրաժեշտությունը։ 1896 թվականին Վենետիկում լույս է տեսնում Ղ. Ալիշանի «Կամենից. տեղեկագիրք հայոց Լեհաստանի և Ռումինիո...» ուսումնասիրությունը, 1893-ին Աթենքում հրատարակվում է Ակն-Յանցի «Հայերն Ամերիկայում» բրոշյուրը, 1893—1904 թվականներին Վիեննայում լույս է տեսնում Գր. Գովրիկյանի «Հայք յԸղիսաբեթուպոլիս Դրանսիլվանիո»

եռահատոր ուսումնասիրությունը, 1891-ին Վիեննայում հրատարակվում է Դան Դեմետրիոսի «Արևելյան Հայք ի Բաքովինիա», 1894-ին Մոսկվայում՝ Ի. Լենչենկոյի «Լեհաստանի և արևմտյան-հարավային Ռուսիայի հայերը», 1895-ին՝ Պ. Մամիկոնյանի «Ռումինահայոց ներկան և ապագան», 1899-ին՝ Հ. Քոսյանի «Հայք ի Զմյուռնիա» երկհատոր ուսումնասիրությունները, 1895-ին՝ Հ. Քուշներյանի «Պատմություն գաղթականության Խրիմա հայոց» հետազոտությունը։

Հայ պատմագրությունը ընդարձակում է գիտական հետազոտության շրջանակները. ուսումնասիրվում են ժողովրդի պատմության նորանոր հատվածներ, բացահայտվում նրա համաշխարհային կապերը, գիտական համակարգի տակ է դրվում պատմության ամբողջական ընթացքը։ Ուսումնասիրությունների թվարկումն ինքնին ապացույց է հայ պատմագրության շրջանակների ընդլայնման. Ա. Հովհաննիսյան՝ «Ժամանակագրական պատմություն» (հատ. 1—2, Երուսաղեմ, 1890), Հ. Տաշյան՝ «Ուսումնասիրութիւնք Ստոյն-կալիսթենեա վարուց Աղեքսանդրի» (Վիեննա, 1892), Ա. Տեր-Միքայելյան՝ «Հայաստանեայց եկեղեցին և Բյուզանդիա ժողովոց պարագայք» (Մոսկվա, 1892), Մ. Սմբատյան՝ «Նկարագիր սուրբ Ստեփանոսի վանաց Սաղիանի և մյուս վանորեից և ուխտատեղաց» (Տփխիս, 1896), Ն. Քարամյան՝ «Պարթևները Պարսկաստանում և նրանց հարաբերությունները հայոց հետ» (Վաղարշապատ, 1897), Բակուրան՝ «Կիլիկիա» (Թիֆլիս, 1896), Ղ. Ալիշան՝ «Հայ-Վենետ» (Վենետիկ, 1896), Ա. Երիցյան՝ «Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք XIX դարում» (Թիֆլիս, 1894—95), Ստ. Պալասանյան՝ «Պատմություն հայոց. սկզբից մինչև մեր օրերը» (Թիֆլիս, 1890), Ա. Գարագաշյան՝ «Քննական պատմություն հայոց» (մասն Ա-Գ, Թիֆլիս, 1895) և այլն։

Պատմագրությունը նկատելի առաջընթաց է ցուցաբերում գիտական մեթոդոլոգիայի ասպարեզում։ Ազգային-հայրենասիրական, ինքնաճանաչման ու ինքնագիտակցության միտումների համեմատ էական գործակից է դառնում գիտական շահախնդրությունը՝ ասպարեզ բացելով աղբյուրագիտական ու քննական վերլուծությունների համար։ Անցյալի պատմագիտական արժեքները ենթարկվում են աղբյուրագիտական ու քննական վերլուծության, ճշգրտվում ու համեմատական քննության են ենթարկվում պատմական եղելություններն ու վավերագրությունները, ուսումնասիրվում արխիվները և հրապարակվում նյութեր ու ձեռագրեր՝ պատմական այս կամ այն շրջանի վերաբերյալ։ 1893 թվականին Ա. Տեր-Միքայելյանի առաջաբանով ու ծանոթագրություններով լույս է տեսնում Սամուել Անեցու «Հավաքումն իր գրոց պատմագրաց յաղագս գյուտի ժամանակաց անցելոց մինչև ի ներկա...» աշխատությունը, նույն թվականին Ս. Բարսեղյանի հեղինակությամբ լույս է տեսնում «Տեսություն Սեղբեստրոսի պատմության և Մովսես Խորենացու աղբերաց» աշխատությունը, նույնի

հեղինակությամբ 1895-ին լույս է տեսնում «Քննադատություն Հովհան Մանդակունվո և յուր երկասիրությանց վրա» հետազոտությունը, 1894-ին Կ. Կոստանյանը հրապարակում է «Հյուսվածք հայոց հին պատմագիրների խոսքերից» երկհատոր հավաքածուն, 1890-ին Գ. Տերմաղանյանը հրապարակում է «Նյութեր ազգային պատմության համար։ Երևելի հայկազունք ի Պարսկաստան» ժողովածուն, պատմաբան-հայագետ Գ. Խալաթյանը հանդես է գալիս մի քանի քննական հետազոտություններով՝ «Զենոբ Գլակ. համեմատական ուսումնասիրություն» (1893), «Մովսես Խորենացին և յուր աղբյուրները» (1898), «Մարաբա Մծուրնացի կամ կեղծ Ագաթանգեղոս» (1898) և այլն, Ստ. Մալխասյանը գրում է «Ուսումնասիրություն Փավստոս Բուզանդի» (1896), «Սեբեոսի պատմությունը և Մովսես Խորենացի» (1899) հետազոտությունները։ Հատկապես պատմա-քննական հետազոտության են ենթարկվում Մովսես Խորենացին, Փավստոս Բուզանդը, Եղիշեն ու Ագաթանգեղոսը, որոնց մասին գրվում են տասնյակից ավելի քննական վերլուծություններ։

Հայ պատմագրության և հայագիտության վրա նկատելի է դառնում կուլտուր-պատմական դպրոցի ազդեցությունը։ Խնդիրը թելադրվում էր ոչ միայն գիտական նախասիրությամբ, այլև ազգային-քաղաքական մի որրույն հայեցությամբ։ Ազատագրական շարժումների պատմական փորձը հայ միտքը մղում էր ազգային գոյության նոր կռվանների հայտնաբերմանը և այստեղ է, որ իմաստավորվում է պատմական Հայաստանի քաղաքակրթությունը։ Եթե հայերը պետական ու քաղաքական հզորությամբ չեն ազդել համաշխարհային պատմության վրա, ապա ազդել են իրենց քաղաքակրթությամբ, ոգու հանճարով։ Հայ մշակույթի պատմության ուսումնասիրությունն, այսպիսով, դառնում էր ազգային-քաղաքական խնդիր։ Հայ գրի ու մատենագրության, հայ տպագրության, հայ մամուլի ու մշակույթի պատմության ուսումնասիրությունը միտում ուներ հայտնաբերելու ազգային գոյության մի նոր պայման՝ ոգու և մտքի Հայաստանը։ Հ. Տաշյանի «Ակնարկ մը հայ հնագրության» (1898), Ն. Տաղավարյանի «Ծագումն հայ տառից» (1895), Գ. Գալեմքերյանի «Պատմություն հայ լրագրության» (1893), Գ. Լևոնյանի «Հայոց պարբերական մամուլը» (1895), Գ. Զարբհանալյանի «Պատմություն հայկական տպագրության» (1895) և այլ ուսումնասիրություններում ու մատենագիտական աշխատություններում վեր են հանվում հայ մշակույթի պատմության գանձերը, վերակերտվում ոգու և մտքի Հայաստանը։ Թերևս դրանով պիտի բացատրել առանձնահատուկ ուշադրությունը մատենագիտության նկատմամբ. ազգային մշակույթի պատմության նախանձախնդիր մարդիկ թափանցում են գրադարանները, հետախուզում արխիվները, պրպտում ձեռագրերը և, եթե կարելի է ասել, հաշվառում այն ամենը, ինչ ավանդել է հայ միտքը դարերի ընթացքում։ Կազմվում են տարեգրքեր, ցուցակներ. ընդհանուր կամ ճյուղային մատենագիտական ձեռնարկներ հայ հին մատենագրության, մամուլի, տպագիր գրքի և այլնի վերաբերյալ, որոշակի

համակարգի է ենթարկվում հայ մշակույթի ժամանակագրական պատմությունը[1]:

Գիտական որոնումներով էին զբաղված նաև հայագիտության մյուս ճյուղերը: Հայ լեզվաբանությունը տակավին գտնվում էր Հյուբշմանի պատմա-համեմատական դպրոցի ազդեցության տակ, հայ լեզվի ձևաբանության ու ծագումնաբանության ուսումնասիրության ասպարեզում նոր ավանդներ էին ներդնում ավագ սերնդի լեզվաբանները:

Նկատելի առաջընթաց է ապրում գրականագիտական միտքը. հայ գրականագիտության կեսդարյա պատմությունը առավելապես զբաղված էր մատենագրության և գրականության պատմության ընդհանուր ձեռնարկների ստեղծմամբ (Սոմալյան, Նազարյան, Զարբհանալյան, Գաթրըճյան, Պալասանյան, Դուրյան), մամուլում երևան էին գալիս բանասիրական բնույթի հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ և միակ բացառությունն էր Ալիշանի «Շնորհալի և պարագայք իւր» (1873) բանասիրական, պատմա-քննական մենագրությունը: 90-ական թվականներին գրականագիտական հետազոտությունների բնույթն ու ընդգրկումը փոխվում է: Ասպարեզ է գալիս հետազոտության մենագրական «ժանրը»:

Նոր ձեռնարկներ են ստեղծվում հայոց գրականության պատմության վերաբերյալ, գլխավորապես ընդգրկելով հայ գրականության հին շրջանը. Ս. Մալխասյանի «Դասընթաց հայոց մատենագրության պատմության» (1899), Վենետիկի միաբանության հրատարակությամբ լույս տեսած «Հայկական հին դպրության պատմություն» (1897) դասընթացը թերևս քիչ բան են ավելացնում նախորդ պատմագրությանը, այնուամենայնիվ ուսուցման մեթոդոլոգիայի տեսանկյունով միասնական համակարգի տակ են առնում առարկան, ձևավորում առարկայի գիտական պատմությունը: Գրականության պատմության ձեռնարկներին զուգահեռ երևան են գալիս պատմա-բանասիրական հետազոտություններ, ուսումնասիրվում ու ասպարեզ են հանվում նորանոր մատենագիրներ ու գրական դեմքեր: Խորենացու, Փավստոսի, Փարպեցու, Եղիշեի և Ագաթանգեղոսի վերաբերյալ ուսումնասիրությունների կողքին հետազոտության շրջանակների մեջ են առնվում նաև հին և միջնադարյան գրականության ու մատենագրության այլ դեմքեր: Այս տեսակետից ուշագրավ են Գ. Հովսեփյանի «Խոսրովիկ Թարգմանիչ» (1899) պատմա-մատենագրական ուսումնասիրությունը, «Անանիա Թարգմանիչն և յուր գրական գործոց նմուշներ» (1899) գիրքը, Գ. Տեր-Մկրտչյանի «Անանիա Շիրակացի» (1893) հետազոտական ակնարկը և այլն: Արժե ամբողջ նշանակությամբ գնահատել այն աշխատանքը, որ կատարել է Կ. Կոստանյանը հայ միջնադարյան բանաստեղծության հայտնաբերման և ուսումնասիրության ուղղությամբ: Նրա հրատարակած մատենաշարը՝ «Համամ Արևելցի» (1896), «Գրիգորիս Աղթամարցի և յուր տաղերը» (1898) նոր էջ են բա-

---

1 Տե՛ս Ռ. Իշխանյան, *Հայ մատենագիտության պատմություն, պրակ Բ, Երևան, 1968:*

ցում հայ միջնադարյան գրականության մեջ, որ շուտով պիտի ստանար համաշխարհային ճանաչում։

Գրականագիտական միտքը քայլեր է կատարում նոր շրջանի գրականության պատմության հարցերի լուսաբանման ուղղությամբ։ Արդեն դարավերջին հայ նոր շրջանի գրականությունը պատմական իմաստ էր ստանում և առաջադրում գիտական համակարգի ենթարկելու անհրաժեշտությունը։ Միանգամայն օրինաչափ է, որ 90-ական թվականներին գրականագիտական մտքի մեջ էական տեղ է գրավում տեսական ակնարկն ու հուշապատումը։ Ընդհանրացվում են գրականության զարգացման գլխավոր ուղիները, հայտնաբերվում անցած ճանապարհի ներքին կապակցությունը, հետադարձ հայացքի տակ առնվում գրական-հասարակական մտքի ապարեզում մի ամբողջ սերնդի ավանդած արժեքների պատմական իմաստը։ Այս տեսակետից ուշագրավ են, օրինակ, Ղ. Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» (1893), Պ. Պռոշյանի «Հուշիկներ» (1894), Ս. Շահազիզի «Ամառնային նամակներ» (1894) հուշապատումները, ուր գրական շարժման տասնամյակների ուղեկիցները փորձում են ընդհանրացնել անցած ճանապարհի էական արդյունքները, որի հիման վրա դարասկզբին պիտի հանդես գար հայ նոր գրականության պատմությունը։

Այս ամենը ուղեկցվում են XIX դարի գրական խոշոր դեմքերի կյանքի ու ստեղծագործության պատմա-բանասիրական հետազոտություններով։ Ավելորդ չէ նշել, որ գրականագիտական միտքը առավել հետաքրքրություն է ցուցաբերում Խ. Աբովյանի և Մ. Նալբանդյանի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության ուղղությամբ։ Այս իմաստով ուշագրավ են, օրինակ, Ի. Հարությունյանի «Զգացմունքների աշխարհ» (1898), Հ. Շահնազարյանի «Խաչատուր Աբովյանի հասարակական և գրականական գործունեությունը» (1899), Ն. Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Աբովյան» (1897), Ե. Շահազիզի «Միքայել Ղազարյան Նալբանդյանց» (1897) մենագրական ուսումնասիրությունները, ուր փորձ է արվում գիտական գնահատության ենթարկել ազգային երկու խոշոր դեմքերի կյանքն ու գրական-հասարակական գործունեությունը։ Մենագրական ուսումնասիրություններ են լույս տեսնում նաև XIX դարի գրական-հասարակական շարժման այլ գործիչների մասին. Ա. Երիցյանի «Գրիգոր Արծրունու և նրա քսանհինգ տարվա գրական գործունեության առթիվ» (1890), Խ. Մալումյանի «Մտքի մշակը. Գրիգոր Արծրունու գրական գործունեության քսանհինգ ամյակի առիթով» (1890), Ռ. Բերբերյանի «Հալոց նորագույն բանաստեղծները» (1898), Ի. Հարությունյանի «Ստեփանոս Պալասանյան» (1895), Բաբա-Գասպարի «Ժողովրդի բանաստեղծը Գամառ-Քաթիպա» (1899), Խ. Մալումյանի «Խրիմյան» (1892), Բ. Էսքերճյանի «Ընդարձակ կենսագրություն բարեհիշատակ Պետրոս Դուրյանի» (1893), Ա. Չոպանյանի «Պետրոս Դուրյան. կենսագրական և քննադատական ուսումնասիրություն» (1894) և այլն, մեթոդոլոգիական սկզբ-

բանքների վրա են դնում գրականագիտական միտքը, գրական երևույթները մեկնաբանում պատմական ու տիպաբանական վերլուծությամբ։

Գրականագիտությունը փորձեր է անում տեսության բնագավառում. տեսական հայացքի տակ են առնվում հայոց գրականության պատմության հարցերը։ Ինքնին հետաքրքրական երևույթ էր Ա. Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» (1891), ուր առաջին անգամ համակողմանի քննության է ենթարկվում հայ գուսանական երգերի տաղաչափությունը, ի հայտ բերում սրա ինքնատիպ-ազգային արտահայտությունն ու առնչությունները արևելքի տաղաչափական կանոնների հետ։

Հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ ուրույն նշանակություն ունի Մ. Աբեղյանի «Գրական դպրոցներ» («Նոր դար», 1896—1897) ուսումնասիրությունը։ Նպատակ ունենալով ներկայացնել եվրոպական գրական դպրոցների պատմական ուրվագիծը, Աբեղյանը փորձում էր նույն օրինաչափությունների տակ դնել նոր շրջանի հայ գրականությունը՝ սկսած XVII դարից մինչև XIX դարի վերջը և այսպիսով առաջադրում էր հայ գրականության պատմության մի նոր պարբերացում, ելակետ ունենալով գրական դպրոցների պատմական հաջորդությունը (վերանորոգություն, կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ), ի տարբերություն նախորդ պատմագիրների, որոնք ելակետ էին ընդունում գերազանցապես լեզվական գործոնը։ Աբեղյանի աշխատությունը մեթոդոլոգիական նոր չափանիշներ էր թելադրում հայ գրականագիտությանը, իսկ նրա առաջադրած պարբերացումը որոշ իմաստով այսօր իսկ պահպանում է իր գիտական նշանակությունը։

90-ական թվականներին նոր արդյունքներով նշանավորվեց հայ բանագիտությունը։ Հայտնաբերվում, գրի են առնվում և հրապարակվում ժողովրդի հոգևոր գանձերի նորահայտ պաշարները, բանահյուսական արժեքներ են հայթայթվում նորանոր դավառներում, բանագիտությունը հսկայական նյութ է կուտակում ամենատարբեր ժանրերով՝ հեքիաթ, վիպերգ, հանելուկ, առած, ասացվածք, ավանդություն, երգեր, խաղիկներ և այլն։ 1890-ական թվականներին լույս է տեսնում Տ. Նավասարդյանի «Հայ ժողովրդական հեքիաթների» Զ գիրքը, հաջորդ թվականին Գ. Տիգրանյանը հրապարակում է «Առածք, ասացվածք և զրույց հայոց Նոր Նախիջևանի» ժողովածուն, դրան հաջորդում է Ե. Լալայանի «Ջավախքի բուրմունք» (1892)՝ ժողովրդական երգերից, ավանդություններից և այլ պատառիկներից կազմված ժողովածուն, Գ. Հովսեփյանի «Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից» (վիպերգեր, ավանդություններ, երգեր, առակներ, հանելուկներ և այլն) և «Սասնա ծռեր» (երկու նոր պատում հայ ժողովրդական վեպից) ժողովածուները (1892), Հ. Ճանիկյանի «Հնությունք Ակնայ» (1895) ազգագրական ու բանահյուսական նյութերի ստվար հավաքածուն։ «90-ական թվականների երկրորդ կեսից,— գրում է Ա. Ղանալանյանը,— նոր ու հիմնավոր բեկում է կատարվում մեզանում ժողովրդական բանահյուսության հավաքման ու ուսումնասիրման գոր-

ծում։ Հայ բանագիտությունն այդ թվականներից թևակոխում է իր զարգացման ավելի բարձր փուլը։

Բազմապատկվում է ժողովրդական բանահյուսությանը նվիրված հրատարակությունների թիվը։ Ավելի ծրագրված են դառնում բանահյուսական նյութերի գրառումները։ Պարբերական հրատարակությունները սկսում են իրենց էջերում ավելի լայն տեղ տալ ժողովրդական բանահյուսությանը։ Հայկական հին բանահյուսության բեկորների ուսումնասիրության հետ մեկտեղ, բանագետներն զբաղվում են նաև XIX դարում գրի առնված նյութերի հետազոտությամբ։ Որդեգրվում և յուրացվում են եվրոպական և ռուս բանագիտության պատմականորեն ավելի նոր ու առաջավոր տեսություններն ու մեթոդները»[1]։

Երվանդ Լալայան

Հայ բանագիտության պատմության մեջ խոշոր իրադարձություն էր Երվանդ Լալայանի «Ազգագրական հանդեսի» հայտնությունը (1896)։ Շուրջ երկու տասնամյա գոյության ընթացքում հանդեսը իր ծավալուն հատորներով անփոխարինելի գործ է կատարել հայ ժողովրդական բանահյուսության գանձերը հայտնաբերելու և հրապարակելու ուղղությամբ։ Ժողովրդական բանահյուսության ասպարեզում ժամանակի պարբերականներից աչքի ընկնող դեր էր խաղում նաև Պոլսում լույս տեսնող «Բյուրակն» հանդեսը։

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերի կուտակումը ուղեկցվում էր գիտական հետազոտությամբ։ Մամուլում հաճախ երևան են գալիս պատմական հետազոտություններ, քննախոսություններ, որոնք մեթոդոլոգիական սկզբունքների վրա են դնում հայ բանագիտությունը, ձևավորում այն որպես գիտություն։ 1899 թվականին լույս է տեսնում Մ. Աբեղյանի «Հայ ժողովրդական առասպելները» ուսումնասիրությունը, որը քննական ամփոփումը լինելով հայ բանագիտության անցած ճանապարհի, մեթոդաբանական նոր ուղիների վրա էր դնում առարկայի պատմությունը։

---

[1] Ա. Ղանալանյան, *Հայ ժողովրդական բանահյուսություն, պրակ Ա, Երևան, 1945,* էջ 32—33։

6

Գեղագիտական ուրույն խնդիրների լուծմանն էր հետամուտ 90-ական թվականների հայկական արվեստը։ Ժողովրդականացման, ազգային ոգու կերտվածքի հայտնաբերման այն ընդհանուր միտումը, որ առկա էր գրականության, մշակույթի, կուլտուր-լուսավորական գործունեության բնագավառում, իր արտահայտությունն է ունենում արվեստի ասպարեզում, դառնալով սրա զարգացման էական խթանը։ XIX դարի մտավոր-հասարակական շարժումը գլխավորապես զբաղված էր ազգային-քաղաքական ու պատմական ինքնության հայտաբերմամբ. այժմ արդեն անհրաժեշտ էր ազգային ոգու, հոգևոր կառուցվածքի, ազգային կերտվածքի հայտնաբերում, դարավոր նստվածքների մեջ զատորոշել բուն ազգայինը, տիպիկ հայկականը։ Սրանով պիտի բացատրել առաջին հայացքից «նեղ» թվացող այն ոլորտը, որի սահմաններում արտահայտվում էր հայ ազգային մշակույթը։ Սա մի իրողություն էր, որ կատարվում էր ամենուրեք, որի արտահայտությունը հանդիսացավ ժողովրդական բանահյուսության գանձերի հայթայթումն ու հրապարակումը և որը իր որոշակի կնիքը դրեց գրականության և արվեստի վրա։

90-ական թվականների հայ երաժշտությունը շարունակում էր այն, ինչ սկզբնառել էր 80-ական թվականներին։ «Հայ ժողովրդական բանահյուսության առաջին ժողովածուների լույս տեսնելուց հետո, սկսած 80-ական թվականներից, ժողովրդական երգը նույնպես դարձավ երաժշտական գործիչների հատուկ ուշադրության առարկան։ Այս շարժման նախաձեռնողը հանդիսացավ Քր. Կարա-Մուրզան, որը 1882 թվականին Տփղիս փոխադրվելով, ձեռնարկեց հայ ժողովրդական և ազգային-հայրենասիրական երգերի ձայնագրմանն ու մշակմանը, իսկ 1885 թ. սկսած հանդես եկավ որպես ժողովրդական երգչախմբի կազմակերպող»[1]։ Եվ այսպես, «ժողովրդական երաժշտության ուսումնասիրումը և նրա գեղարվեստական սկզբունքների յուրացումը XIX դ. երկրորդ կեսում դարձան հայ երաժիշտների ստեղծագործական աշխատանքի հիմնաքարը. ծնվեց ազգային կոմպոզիտորական դպրոց ստեղծելու գաղափարը»[2]։

Խնդիրը չափազանց բարդ էր և պահանջում էր գործնական ու տեսական լուծում։ Անհրաժեշտ էր հայտնաբերել հայ հոգևոր և ժողովրդական երաժշտության ազգային ինքնությունը, պատասխան տալ ճակատագրական հարցին՝ հայերը երաժշտություն ունե՞ն, թե ոչ, մաքրել ժողովրդական երգի եկամուտ, արևելյան նստվածքները և զատորոշել բուն ազգայինը, միաժամանակ մշակել այն՝ եվրոպական երաժշտական կուլտուրայի դասական կատարելությամբ։ 90-ական թվականների հայ մամուլը այս բանավեճով էր զբաղված, և այս տասնամյակում էլ ձևավորվում է հայ

---

[1] «Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության», հատ. 1, Երևան, 1963, էջ 114։

[2] Ա. Քարսամյան, Մ. Հարությունյան, Հայ երաժշտության պատմություն, առաջին մաս, Երևան, 1968, էջ 83։

երաժշտագիտությունն ու երաժշտական քննադատությունը։ Հանգույային հարցը՝ հայ ազգային երաժշտության ինքնության խնդիրը կասկածի ու հակադիր տեսակետների առիթ էր տալիս։ Մինչդեռ մի որոշ տեսակետ մերժում էր հայկական ազգային երաժշտության գոյությունը և հակված էր այն տարրալուծելու արևելյան երաժշտության ընդհանուր համակարգության մեջ, հայ առաջադեմ մտավորականները հակված էին հավատալու հայ երաժշտական հանճարի ինքնությանը։ Հայ երաժշտագիտության պատմության մեջ, այս իմաստով, խոշոր էր Վ. Ղորղանյանի, Ն. Տիգրանյանի և Կոմիտասի ծառայությունը, որոնք տեսական հիմնավորում տվեցին ազգային երաժշտության գոյությանը։

Մակար Եկմալյան

Տեսական բանավեճերն ուղեկցվում են ստեղծագործական կոնկրետ որոնումներով. այն, ինչ սկզբնավորել էր Քր. Կարա-Մուրզան, ենթադրում էր հետագա զարգացում և մի շարք առաջադրույթների սկզբունքային լուծում, որին ձեռնամուխ եղավ կոմպոզիտորների հաջորդ սերունդը՝ Ն. Տիգրանյան, Մ. Եկմալյան, Կոմիտաս և ուրիշներ։

Հայ ազգային Երաժշտության զարգացման գործում հսկայական էր Մակար Եկմալյանի (1855—1905) դերը։ «Մակար Եկմալյանը պատկանում է այն գործիչների թվին, որոնք ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման համար հիմք ընդունեցին ժողովրդական երգաստեղծությունը։ Միևնույն ժամանակ, նա լուրջ պրոֆեսիոնալ գիտելիքների տեր առաջին հայ երաժիշտն էր, որ ազգային երաժշտությունը հարստացրեց ռուսական և եվրոպական երաժշտության ժանրերով և ձևերով (կանտատ, սիմֆոնիկ նախերգանք, դաշնամուրային գործեր, խմբերգեր և այլն)[1]»։ Եկմալյանի թողած երաժշտական ժառանգության մեջ առանձնանում են հայ ժողովրդական երգերի բազմաձայն մշակումները («Ողջույն տվեք», «Նստեր ես երգին», «Ոլոր մոլոր», «Առավոտյան քաղցր և անուշ», «Պաղ աղբրի մոտ», «Սիրուհիս», «Ջեմ կրնա խաղալ», «Քեզի մեռնիմ», «Կոլոտ էր» և այլն), հայրենասիրական երգերը («Մեր ազգ հալածված», «Ու փոք զարկինք», «Լռեց, ամպերը եկան»), վերջապես հոգևոր երգերի մշակումները, որոնց մեջ նաև «Պատարագը»՝ հայ ազգային

[1] Նույն տեղում, էջ 134—135։

երաժշտության գոհարներից մեկը։ Մեծ էր Եկմալյանի դերը հայ ազգային երաժշտության հետագա զարգացման գործում. երկար տարիներ լինելով Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի ղեկավար, նա դաստիարակել է հայ երաժշտության ստեղծագործական ու կատարողական արվեստի մի ամբողջ պլեադա, որոնք դարձան ազգային երաժշտության անվանի դեմքեր։ Նրա ստեղծած կոմպոզիտորական դպրոցի հետևորդն էր հանճարեղ Կոմիտասը, որը հայ ազգային երաժշտությունը բարձրացրեց համաշխարհային նշանակության։

Ազգային երաժշտության հիմնադիրներից էր Նիկողայոս Տիգրանյանը (1856—1951)։ Ստեղծագործական ասպարեզ մտնելով 80-ական թվականներին, նա մեկն էր այն առաջնեկներից, որոնք ազգային երաժշտության զարգացումը որոնում էին ժողովրդական երգի ուղիների վրա։ Նրա առաջին ժողովածուն՝ «Անդրկովկասյան ժողովրդական երգեր և պարեր» (1887) արդեն ուղենշում էր երաժշտագետի ստեղծագործության գլխավոր մոտիվն ու նախասիրությունը։ Տիգրանյանի ստեղծագործության արժեքավոր բաժինն է կազմում հայկական ժողովրդական երգերի ու պարերի մշակումը, մասնավորապես պարերի դաշնամուրային մշակումը, որոնք ըստ էության «հայկական դաշնամուրային գրականության հիմքը դրեցին»[1]։

Ն. Տիգրանյանը արևելյան երաժշտության հմուտ գիտակ էր։ Նա հանդես է եկել ոչ միայն մի շարք արժեքավոր հոդվածներով, այլև թողել է պարսկական մուղամների մշակումներ, որոնք ուրույն նշանակություն են ստանում արևելյան երաժշտության պատմության մեջ։ Իր երկար ու բեղմնավոր կյանքի ընթացքում Տիգրանյանը ուղեկցել է հայ կոմպոզիտորական մի քանի սերունդների և իր ավանդն է թողել ազգային երաժշտության բազմաթիվ ժանրերի ասպարեզում, նպաստել երաժշտական կադրերի պատրաստմանը։ Նա միաժամանակ կատարող էր. վերծանել է ռուսական և եվրոպական համերգային դահլիճները, արժանանալով բարձր գնահատականի։

Շնորհիվ հայ կոմպոզիտորների՝ հայկական ժողովրդական մեղեդին հնչում է համաշխարհային երաժշտության մեջ, ստեղծագործական մղումներ առաջ բերում ռուս և եվրոպական կոմպոզիտորների մոտ։ Հայ ժողովրդական երգի մշակմամբ ու ներդաշնակմամբ զբաղվել են ռուս երաժիշտներ Ն. Կլենովսկին, Մ. Իպոլիտով-Իվանովը, ֆրանսիացի երաժիշտներ Վենսան դը Էնդին, Բուրգո դյու-Կոդրեն, Վեկերլենը, Մարտին և ուրիշներ[2]։

Երաժշտական կուլտուրայի զարգացումը հայ իրականության մեջ ասպարեզ էր բացում կատարողական արվեստի ձևավորման համար։ «Երաժշտական կուլտուրայի ընդհանուր վերելքը թե՛ Արևմտյան և թե՛

---

1 Նույն տեղում, էջ 148։

2 Նույն տեղում, էջ 83։

Արևելյան Հայաստանում հրամայողական պահանջ էր առաջադրում՝ դաստիարակել ոչ միայն ստեղծագործական, այլև կատարողական կադրեր։ XIX դարի երկրորդ կեսի ընթացքում հայ իրականության մեջ ծնվեցին ու ձևավորվեցին պրոֆեսիոնալ կատարողական արվեստի այնպիսի ներկայացուցիչներ, որոնք ձեռք բերեցին համառուսական և համաշխարհային հռչակ»[1]։

Պրոֆեսիոնալ երգչախմբերի, նվագախմբերի ազգային շրջանակների մեջ հանդես եկող կատարողների կողքին դարավերջին ասպարեզ են գալիս մենակատարներ՝ արվեստի բազմաթիվ ասպարեզներում, որոնք հայկական կատարողական արվեստը բարձրացնում են համաշխարհային չափանիշների։ Հայկական արվեստի պատմության մեջ ուրույն տեղ ունեն ջութակահարներ Հարություն Սինանյանը (1872—1930), Դավիթ Դավթյանը (1877—1911), Հովհաննես Նալբանդյանը (1871—1942), օպերային արտիստներ Հեղինե Տերյան-Ղորղանյանը, Նադեժդա Պապայանը (1868—1906), Բեգլար Ամիրջանյանը (1868—1937), Ներսես Շահլամյանը (1860—1904), որոնք հայկական կատարողական արվեստը հարստացրին համաշխարհային դասական երաժշտության ընկալումներով։

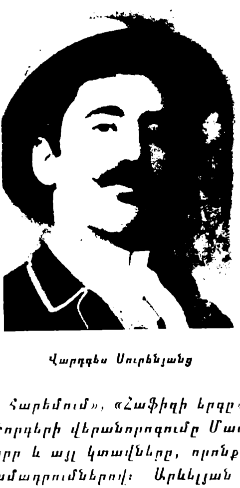
Ազգային-ռեալիստական ոճի յուրացումներն էր հարստացնում հայ կերպարվեստը։ Հանճարեղ Այվազովսկին, որ զարդարում էր համաշխարհային կերպարվեստի սրահները, կյանքի վերջին տասնամյակում գերազանցապես զբաղված էր ազգային թեմատիկայի գեղարվեստական լուծումներով։ Խոր վերապրելով իր ժողովրդի ողբերգությունը, նա կտավին էր հանձնում այդ ողբերգության սարսափները։ «Ժամանակակից ոչ մի հայ նկարիչ իր վրձինը այնպես չի տրամադրել, ինչպես Այվազովսկին՝ XIX-դարի վերջերին ամբողջ հայ իրականությունը և նրա հետ համայն աշխարհի առաջավոր մարդկությունը ցնցող այդ քստմնելի տրագեդիան իր հանճարեղ արվեստով ընդգծելու և խարանելու համար»[2]։ «Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թվին», «Հայերին թուրքերը բարձում են նավերի վրա», «Կենդանի հայերին թուրքերը թափում են Մարմարա ծովը», «Միայնակ շոգենավը», «Թեսալիա», «Լուսնյակ գիշեր» կտավները ոճական ու թեմատիկ նոր էջ բացելով արվեստագետի ստեղծագործության մեջ, միաժամանակ նոր ուղղություն են խորհրդանշում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ։

Ազգային-ռեալիստական ուղղությունը կերպարվեստում հաստատվում էր մյուս ստեղծագործողների որոնումներում։ XIX դարի կերպարվեստագետների երկրորդ սերունդը, որ ասպարեզ եկավ 70—80-ական թվականներին, շարունակում էր իր գործունեությունը հետագա տասնամյակներում՝ հարստացնելով հայ կերպարվեստը եվրոպական և ռուսական արվեստի ավանդներով։ Նոր ստեղծագործություններով հանդես են գալիս

[1] «Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության», հատ. 1, էջ 118։

[2] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, 1958, էջ 73—74։

Հ. Մահտեսյանը, Հ. Շամշինյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Մ. Ծիվանյանը և ուրիշներ։ Պոլսի շրջակայքն ու Բոսֆորի ծովային պեյզաժը Ծիվանյանի կտավներում, Ղրիմի ծովային պատկերները Մահտեսյանի ստեղծագործություններում ընդլայնում և հարստացնում են հայկական ծովանկարչությունը՝ նոր, ինքնատիպ գունահամադրումներով, թեմատիկ մոտեցումներով ու լուծումներով։ Շամշինյանի ու Բաշինջաղյանի ստեղծագործություններում առավել խորանում է կենցաղային-սոցիալական թեմաների գեղարվեստական յուրացումը։



Վարդգես Սուրենյանց

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում Վարդգես Սուրենյանցը (1860—1921)։ Լինելով գեղարվեստական «բազմակողմանի կրթություն ստացած նկարիչներից մեկը» և օժտված բացառիկ տաղանդով, նա «գործունեության ասպարեզ է գտել նկարչական արվեստի այլազան ճյուղերում»՝ բնանկար, պատմա-կենցաղային պատկեր, դիմանկար, գրքի պատկերազարդում, ազգագրական էտյուդ, բեմանկարչական էսքիզ, ճարտարապետության ու զարդարվեստի նկարագեղում[1]։ Հայ կերպարվեստի ասպարեզում նոր ուղղություն են բերում Սուրենյանցի արևելյան (պարսկական) մոտիվները՝ «Պարը հարեմում», «Հաֆիզի երգը», «Կաթնավաճառի կրպակը Թեհրանում», «Գորգերի վերանորոգումը Մազանդարանում», «Շեհերազադայի» էսքիզները և այլ կտավները, որոնք աչքի են ընկնում գունային հարուստ համադրումներով։ Արևելյան մոտիվների նկատմամբ ունեցած նախասիրությունը վառ է ցուցադրվել նաև Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումներում, որը յուրահատուկ տեղ է գրավում հայ գրաֆիկական արվեստի բնագավառում։ Ոճական ու թեմատիկ նորույթ էին բերում Սուրենյանցի առասպելա-պատմական կտավները՝ «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Կանանց ելքը եկեղեցուց՝ Անիում», «Կին ասպետը» և այլն, ինչպես նաև դարավերջի հայկական ազգային ողբերգության սարսափները պատկերող կտավները՝ «Լքյալը», «Պղծված սրբավայրը», «Ջարդից հետո», որոնք աչքի են ընկնում կերպարների դրամատիկ ապրումների ցայտուն վերարտադրությամբ։ Սուրենյանցի ստեղծագործություններում ուրույն արժեք ունեն

[1] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 121։

գրաֆիկան ու բեմանկարը։ Տասնյակ գրքերի (Ս. Շահազիզ՝ «Լևոնի վիշտը», Րաֆֆի՝ «Ջալալեդդին», Մուրացան՝ «Ռուզան», Ալ. Շիրվանզադե՝ «Քաոս», Ա. Ծատուրյան՝ «Ավետարան», Լ. Տոլստոյ՝ «Հաջի Մուրադ», Ա. Պուշկին՝ «Բախչիսարայի շատրվանը», «Գնչուներ», Մ. Լերմոնտով՝ «Դեմոն», «Մծիրի», Օսկար Ուայլդ՝ «Երիտասարդ թագավորը», «Արքայադստեր ծննդյան օրը» և այլն) ձևավորումներն ու նկարազարդումները, Պետերբուրգի և Մոսկվայի թատրոններում նրա բեմանկարները (Ադանի «Ջովաննին» բալետը, Ա. Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերան, Հ. Հեյերմանսի «Հույսի կործանումը» դրաման, Ա. Չեխովի «Ճայը», Պ. Յարցևի «Վանքի մոտ» դրաման, Մ. Մետերլինկի «Կույրերը», «Այնտեղ՝ ներսում» պիեսները և այլն) ընդլայնում էին հայ կերպարվեստի ստեղծագործական շրջանակները, ուղիներ բացում հայ կերպարվեստի ազգային շրջանակների ընդարձակման[1]։

Արվեստների պատմության ու տեսության լավ գիտակ և իր գործունեությամբ ռուսական արվեստի միջավայրի հետ կապված Սուրենյանցը խորապես նպաստել է հայ կերպարվեստը համաշխարհային արվեստի ձևերին մերձեցնելու և համաշխարհային ասպարեզ դուրս բերելու գործում։

90-ական թվականներին ասպարեզ եկան մի շարք ստեղծագործողներ՝ Ստ. Աղաջանյան, Խ. Տեր-Մինասյան, Ե. Թադևոսյան, Հմ. Հակոբյան, Փ. Թերլեմեզյան, Վ. Մախոխյան, որոնք կոչված էին նշանավորելու հայ կերպարվեստի զարգացումը XX դարի առաջին տասնամյակներում։

Բարդ հակասական կացությամբ և կազմակերպական տարուբերումներով էր հատկանշվում 90-ական թվականների հայ թատրոնը։ Քաղաքական ռեակցիայի ու հայ ժողովրդի ֆիզիկական բնաջնջման արհավիրքներից տարրալուծվում էր արևմտահայ մտավոր-կուլտուրական կյանքը, երբեմն գոյություն ունեցող թատերախմբերը կազմալուծվում են, երևելի թատերական գործիչները ասպարեզ էին գտնում կովկասահայ կենտրոններում։ «Հայ թատրոնի նավաբեկությունը»՝ իրավիճակն այսպես էր բնորոշում Գր. Զոհրապը. «Քայքայված կողերու, լուծքի, ողնափայտի բեկորներ, փթուկ, տամկահար պարաններու մնացորդներ. տախտակամածի մի կտորտուքները կոր ալիքները հոս հոն կը տանին դեռ իրեն կամակ տարուբերումին հետ. և սյուները անվերթար անկորուստ, դետնաքարշ սողալով սակայն, փոխանակ ուղղաձիգ կենալու նավուն վրա որ գոյություն չունի հիմակ։

Ողորմելի տեսարան մըն է, այնպես չէ՞ հայ թատրոնին պարզած այս տեսիլը»[2]։

Բայց 90-ական թվականների արևելահայ թատրոնն էլ իր տարուբերումներն ունեցավ։ Առաջին ճգնաժամը, որ տեղի ունեցավ 70-ական

---

1 Մանյա Ղազարյան, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 43—61։

2 Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1962, էջ 302։

թվականների կեսերին և որը կանխվեց հաջորդ տասնամյակի սկզբին՝ նորաստեղծ թատրոնական կոմիտեի ջանքերով, հարատև գոյությամբ չերաշխավորվեց։ Պակաս, քան մեկ տասնամյա գործունեությունից հետո, արևելահայ թատրոնը նորից կանգնեց ճգնաժամի առաջ։ Նշված տասնամյակը, որ հայ թատրոնի պատմության մեջ իրավամբ կոչվում է «ադամյանական շրջան» և որը արվեստի համաշխարհային բարձունքի հասցրեց հայ թատրոնը, պիտի կանխորոշեր մի նոր տեղատվություն՝ համեմատած աստղի մայրամուտի հետ։ Կայուն, կանոնավոր թատերախումբ ստեղծելու ջանքերն ապարդյուն էին անցնում. մերթընդմերթ կազմավորված խմբերը ելույթներ էին ունենում, բայց հարատև թատերական կյանք չէին կարողանում ստեղծել։ Եվ այսպես, Թիֆլիսը, որ տասնամյակներ շարունակ հայ թատրոնի կենտրոնն էր, կորցնում էր իր երբեմնի դերը և մասնատում հայ թատերական ուժերը։ «Այդ համառ սառնությունը,— մեկնաբանում է Շիրվանզադեն,— ուներ յուր պատճառները։ Վերջին տաս-տասնհինգ տարվա[1] ընթացքում հասարակական կյանքի պայմաններն այնպես դասավորվեցին, որ Թիֆլիսի հայ սրտում հազիվհազ արմատ ձգած ազգային առաջադիմական ձգտումը միանգամայն թուլացավ և հետզհետե տեղ տվեց հիասթափման։ Պակասեց սերը դեպի այն ամենը, ինչ որ կապ ուներ հայ ժողովրդի մտավոր ու բարոյական կրթության ու առաջադիմության հետ։ Մարդիկ, որոնք հասարակական հիմնարկությունների ղեկն ունեին իրենց ձեռքերում, կամքի հաստատություն չունեցան իրանց կոչման բարձրության վրա մնալու ու ձախորդ հանգամանքների ծանրությունը կրելու, և չէին կարող ունենալ։ Տկարացավ մամուլի բարոյական ուժը, որ մի ժամանակ զորավոր հենարան էր հայ թատրոնի համար, ընկավ նրա վարկը, նսեմացավ խոսքի նշանակությունը հասարակության աչքում։ Քիչ թե շատ գործին հմուտ մարդիկ, որ իրանց ուժերի չափ պաշտպանում էին հայ բեմը թե նյութապես և թե բարոյապես, հեռացան ասպարեզից, մասամբ հուսահատությունից դրդված, մասամբ մամուլի մեջ բույն դրած անձնապաշտպանության թունավոր ախտից զզված։

Այնուհետև մեռավ Ադամյանը գրեթե հիտին չքավորության մեջ։ Նրա տխուր մահը սգո կապանք դրեց հայ բեմի վրա։ Քանի կենդանի էր միակ իսկական հայ արտիստը, յուր խոշոր տաղանդի ջերմությամբ շունչ էր տալիս հայ թատրոնին և մի կերպ պահպանում հասարակության ճաշակ ունեցող մասի սերը դեպի նա։ Մեռավ նա, և թատրոնը դարձավ խաղալիք անձերի ու անփորձ դերասանների ձեռքում»[2]։

Մինչդեռ իրադրությունն այսպիսին էր Թիֆլիսում՝ հայ նոր թատրոնի բնօրրանում, 90-ական թվականների կեսերին հայ թատերական

[1] Շիրվանզադեի հոդվածը լույս է տեսել 1900 թ. «Թատրոն» հանդեսի № 1-ում, «Հայոց խումբը Բաքվում» վերնագրով։

[2] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, Երևան, 1962, էջ 261։

կյանքի արտակարգ աշխուժացում է սկսվում Բաքվում։ Ճիշտ է, երկար չտևեց այդ առաջնությունը՝ ընդամենը չորս տարի (1897—1901), բայց դա ինքնին հետաքրքրական շարժում էր և ուրույն նշանակություն ունեցավ հայ թատրոնի պատմության մեջ։ «Բաքվի գեղարվեստական կյանքը,— գրում է Ռ. Զարյանը,— այլևս չէր կարող գոհանալ թատերական գործի նախկին մակարդակով։ Մեծ քաղաքի, նրա նոր կերպարի և պահանջների համեմատ պետք է ստեղծվեր խոշոր և ուժեղ թատերախումբ։

Այդպես էլ եղավ։

Կազմակերպվեց «Բաքվի թատրոնական խմբի վարչություն», որի նպատակն էր գործի կոչել հայ բեմի բոլոր լավագույն դերասաններին։ Հրավիրվեցին երկու հռչակված վարպետները՝ Սիրանույշը և Գևորգ Պետրոսյանը։ Մեկը՝ կանանց, մյուսը տղամարդկանց մեջ այն ժամանակ լավագույնն էին ճանաչված։ Հրավիրվեց նաև Հովհաննես Աբելյանը, որն իր գալիք հաջողություններով գերազանցեց Պետրոսյանին՝ դառնալով մի անփոխարինելի հսկա հայ թատրոնում։ Խմբի մեջ էր նաև Սիրանույշի հետ Պոլսից հրավիրված Թրյանը, որը բոլորի կողմից ճանաչված էր իբրև հայ բեմի անզուգական կոմիկ։ Հրավիրված էին նաև այնպիսի հմուտ վարպետներ, ինչպես Արամ Վրույրը, Արշակ Հարությունյանը, Գրիգոր Ավետյանը։ Դրանց մեջ էր Վարդուհին, որ հայ կենցաղային դերերում պարզապես մրցակից չուներ։ Այստեղ էր նաև Պողոս Արաքսյանը՝ իր տեսակի մեջ երևելի մի դերասան։ Պոլսահայ դերասանուհիներից հրավիրված էին Ֆելեկյան քույրերը՝ Վարդիթերը և Մարին։ Սրանց կողքին էին հայ թատրոնում իրենց կյանքը նոր միայն սկսած այնպիսի կուլտուրական ուժեր, ինչպես Օլգա Մայսուրյանը և Սաթենիկ Ադամյանը, որոնք ամենամոտիկ ապագայում դարձան եզակի դեմքեր։ Վերջապես, ստեղծագործական կազմի մեջ ընդգրկված էին Իսահակ Ալիխանյանն ու Հովհաննես Զարիֆյանը՝ դեռևս տակավին երիտասարդ դերասաններ, որոնցով հետագայում պարծենալու առիթներ շատ ունեցավ հանդիսատեսը...

Հայ դերասանական ուժերի այսպիսի համախմբում երբեք չէր կատարվել»[1]։

Թատրոնի խաղացանկը հարուստ էր ու բազմակողմանի, բեմ էին հանվում դասական ու ժամանակակից հեղինակների երկերը, Շեքսպիր, Օստրովսկի, Պոտեխին, Գոլդոնի, Դյումա, Զուդերման, Նաեժին, Ցագարելի, Պոտապենկո, Հաուպտման, Ռավետտի, ինչպես և ազգային պիեսները՝ Սունդուկյան, Մուրացան, Պարոնյան և ուրիշներ։ Հայ բեմի վարպետները նորից տալիս են բեմական արվեստի հիանալի կատարումներ, այսուհանդերձ հայկական թատրոնը դեռ մտահոգության հարց էր, թատրոնի ուղղության, խաղացանկի, ստեղծագործական ուժերի համախմբման հարցերը պահանջում էին ինչ-որ արմատական լուծումներ։

---

[1] Ռ. Զարյան, *Սիրանույշ*, Երևան, 1956, էջ 58—59։

Ազգային թատրոնի գոյությունը, զարգացումը և ապագան դժվար էր երաշխավորել, քանի դեռ ազգության մտավոր կենտրոնը՝ Թիֆլիսը, ուր կենտրոնացված էր մամուլը, գրականությունը՝ չուներ կազմակերպված թատրոն։ Այստեղ և միայն այստեղ կարող էր ստեղծվել մի թատրոն, որը պետք է արտացոլեր ազգի գեղարվեստական զարգացումը, համախմբեր իրենց բարձրության վրա գտնվող ստեղծագործական ուժերը։ Սակայն հենց այստեղ առաջանում է գլխավոր նախապայմաններից մեկը՝ սեփական թատրոնական շենքի անհրաժեշտությունը, որը կկանխեր թատերախմբերի հարկադրական թափառումը և կկենտրոնացներ ստեղծագործական ուժերը։

Առկա էին նաև ստեղծագործական բնույթի այլ նկատառումներ. իրողություն է, որ տասնամյակներ շարունակ թատրոնը կազմակերպվելով խմբական սկզբունքի վրա, անխուսափելիորեն ենթարկվում էր առանձին անհատների պարտադրած նախասիրությանը, թե՛ ներկայացումների ընտրության և թե՛ խաղաոճի տեսակետից։ Փայլում էր առանձնացած անհատը և իր ստվերի մեջ մարում անսամբլի մասնակիցների անհատականությունն ու ստեղծագործական հնարավորությունների դրսևորման ձգտումը։ Եվ երբ ասպարեզից հեռանում էր առանձնացված «հանճարը», թատերախումբը կորցնում էր իր պրոֆեսիոնալ էությունը և մատնվում կազմալուծման։ Թատրոնի ուղղության, ոճի, ստեղծագործական ունակության հետ առնչվող հարցեր էին սրանք, որ արծարծում էր քննադատությունը՝ տեսական ու գործնական իր ամբողջ նշանակությամբ։ «Թատրոնի համար կարևորը ոչ այնքան բացառիկ տաղանդներն են,— գրում է Շիրվանզադեն,— որքան ամբողջ խմբի աչքող կազմությունը, անսամբլը... կրկնում ենք, յուրաքանչյուր բեմի առաջադիմության համար ավելի կարևոր է անսամբլը»[1]։

Ինքնաբերաբար առաջանում է թատրոնի խաղացանկի և թատերական արվեստի ուղղության հարցը։ Մի ժամանակ՝ 60—70-ական թվականներին հայ թատրոնը ուռճանում էր ազգային դրամատուրգիայով։ Արևելահայ թատրոնը թարմանում էր Սունդուկյանի երկերով, այլ հեղինակների կատակերգություններով ու ողբերգություններով, ինչպես նաև ազգային կլասիկական դրամաներով, արևմտահայ թատրոնը ոգևորություն էր գտնում Մինասյանի, Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի կլասիկական ու ռոմանտիկական դրամաներում։ 80—90-ական թվականների հայ դրամատուրգիան քիչ տվյալներ ուներ բավարարելու թատրոնի պահանջները, չխոսելով արդեն այն մասին, որ կատակերգության ու կլասիկական-պատմական ողբերգությունների ժամանակներն անցել էին և թատրոնը կարիք էր զգում հոգեբանական դրամայի։ Հայ թատրոնը դիմեց թարգմանական պիեսների։ Շեքսպիրը, Շիլլերը, Մոլիերը դասական ոճ էին պարտադրում, մելոդրամայի հանդեպ ծայրահեղ գայթակղությունը մի

---

1 Շիրվանզադե. Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 233—234։

ուրույն ճաշակ էր թելադրում՝ ասպարեզ բերելով զգայացունց տեսարաններ և արհեստական արտասանական շեշտի էֆեկտը։ Եվ այս ամենը հայ բեմ էր թափանցում առանց սիստեմի ու ընտրության, տարերային ու քմահաճ ազատությամբ։ «Պիեսները մեծ մասամբ նույնն են,— գրում է Շիրվանզադեն Բաքվի թատերախմբի ներկայացումների մասին,— ինչ-որ անցյալ ու նախընթաց տարիները։ Իսկ եթե ներկայացվում են նոր թարգմանություններ, մեծ մասամբ անհաջող ընտրություններ են։ Թարգմանում է ամեն ոք, ամեն ինչ։ Թարգմանում է ամեն մի հանդիսական, որ կյանքում հինգ անգամ հազիվ թատրոն է գնացել. թարգմանում է խմբի առաջին դերասաններից սկսած մինչև վերջինը։ Եվ ամեն ոք իր ճաշով։ Մի խոսքով, տիրում է կատարյալ բաբելոնյան խառնակություն...

Զգիտեմ, ե՞րբ պիտի վռնդվեն հայ բեմից «Մեղեաները», «Զավակները» և սրա նման պիեսները, գիտեմ միայն, որ նրանք արդեն բավական տաղանդավոր կերպով թունավորել են Բաքվի թատրոն այցելող հայերի ճաշակը։ Այժմ հարկավոր է մի դեղաթափ։ Եվ այս դեղաթափը կարող էր լինել միանգամայն մի լուրջ ռեպերտուար՝ նույնիսկ գոյություն ունեցող թարգմանական պիեսներից»[1]։

Մի մոլորություն էր սա, որ նախապես տրվեց Արևմտահայ թատրոնին և որը իր գործիչների հետ մուտք գործեց նաև Արևելահայ թատրոն՝ վերածվելով ընդհանուր հիվանդության։ Արևմտահայ թատրոնի օտարամոլ հակումները ժամանակին հեգնում էր Պարոնյանը, նույն երևույթի իբրև անկման ցավալի արտահայտություն, քննադատում էին 90-ական թվականների գրական հեղինակությունները։ «Թատրոնը գրականությամբ կըլլա,— գրում է Գր. Զոհրապը,— և հայ դերասանությունը միշտ զրկված անոր ձեռնատվութենեն, թարգմանություններով ապրող, հագված, շքված մուրացիկ մը եղած է ի մեզ, տեսակ մը Տոն Սեզար տը Պազան որ սովոր լողիկը կը հագնի ու նվոր կոշիկը»[2]։

Տեսական որոնումներն ու առաջադրույթները ստեղծագործական վերափոխություն էին պարտադրում հայ թատրոնին, դիմորոշում նրան դեպի ռեալիզմ, դեպի կենսական, սոցիալ-հոգեբանական դրամատուրգիայի բեմական յուրացում։ Որոնումների այս ճանապարհով հայ թատրոնը 900-ական թվականներին նշանավորեց իր փայլուն վերելքը։

7

XIX դարի հայ գրականության զարգացումը մի առանձնահատուկ հարաբերակցություն ուներ հասարակական հոսանքների հետ։ Գրական կյանքը հայ իրականության մեջ չունեցավ իր անկախ, ինքնուրույն, ինքնաբավ հանդիսարանը, որը միավորեր գրական գործիչներին՝ լուծելու

---

1 Շիրվանզադե, *Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 253—254։*

2 Գ. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 304։*

գրականության, որպես մտավոր գործունեության ուրույն բնագավառի՝ հենց իրեն յուրահատուկ խնդիրները։ Գրականությունն ու գեղարվեստը չունեցան իրենց միություններն ու ընկերությունները, նրանք չկարողացան առանձնանալ հասարակական մտքի ընդհանուր կապակցություններից։ Գրականությունն, այսպիսով, ենթարկված մնաց հասարակական հոսանքների և սրանց սպասարկող մամուլի ազդեցությանը։ Որքան էլ գրականությունը ձնզքում էր հասարակական հոսանքի գաղափարական կապանքները, որքան էլ գրողներն իրենց արվեստը դուրս էին բերում մամուլի այս կամ այն ուղղության նեղ սահմաններից, այնուհանդերձ, գրական կյանքը, գրական շարժումը, գրողների աշխարհայացքային կողմնորոշումներն ու հասարակական հայեցությունը մի ինչ-որ չափով ենթակա էր մնում այն մտայնությանը, ինչ պարտադրում էր տվյալ հասարակական հոսանքի ու մամուլի ուղղությունը։ Ուստի անտեսելի իրողություն չէ, որ XIX դարի հայ գրողները, ըստ իրենց նախասիրությունների, կողմնորոշված են եղել դեպի հասարակական այս կամ այն հոսանքը, հանդես են եկել մամուլի այս կամ այն օրգանում։ Միամտություն կլիներ խնդիրը հանգեցնել տարերային կողմնորոշման կամ այդ ամենի հիմքում չտեսնել գրական հոսանքների գաղափարական ու գեղագիտական սկզբունքների տարամետ դրսևորումը։ Ավելի քան կոպիտ սոցիոլոգիզմ կլիներ, անշուշտ, բացառել գրականության ինքնակայությունը և գրողներին հատկացնել սոսկ այս կամ այն հոսանքի գաղափարական նեղմիտ պիտակը, բայց և պատմական իրողության անտեսում կլիներ վերանալ այն փաստից, որ հասարակական հոսանքներն ու սրանց հարող մամուլը գրական ուրույն քաղաքականություն են վարել, դավանել են գեղագիտական ուրույն սկզբունքներ, ստեղծել են իրենց գրականությունը, կազմել գրողների ու գրական գործիչների իրենց խմբակցությունը։ Մի ցավալի իրողություն էր սա, որ քիչ չի մտահոգել հայ գրողներին, սրանց տրտունջները ուղղելով գրականության «ազատագրության» նրազանքին։ Հարցը, հարկավ, ծագում էր ճիշտ ժամանակին. մի ժամանակ, երբ գրականությունը զուտ գաղափարների գրականություն էր, կարծես բնական էր ներկայանում գրողի ու հրապարակախոսի գաղափարական մերձակցությունը, բայց երբ «գաղափարների» գրականության ժամանակներն անցան և երբ նոր, ռեալիստական դպրոցը իր օբյեկտիվ մեթոդը հատկացնում էր գեղարվեստի անկախությանը, ապա, թվում է թե գրականությունը պիտի կտրեր այն կապանքները, որը նրան միացնում էր հասարակական հոսանքի գաղափարական-հրապարակախոսական առաջադրույթներին։ Եթե տեսականորեն այս դրույթը բնավ չի կասկածում գրականության հասարակական բովանդակությունն ու միտվածությունը, ապա գործնականորեն տեղին էր նշմարում «նեղ կուսակցականության» սահմանափակ կրքերը, որոնք խախտում էին գրականության բարձր ձգտումները՝ գրաղեցնելով այն օրընթաց ու պատեհ մանրուքների սահմանափակ բանավեճերով։ «Կուսակ-

ցական այն նեղ, սահմանափակ և անհամբերող ուղղությունը,—նկատում է Շիրվանզադեն,— որ տիրում էր մեր մամուլի մեջ, միանգամայն թշնամի է զուտ գրականությանը»[1]։

Միանգամայն հասկանալի էր այն դրական վերաբերմունքը, որ Շիրվանզադեն ցուցաբերում էր գրական հանդեսների հայտնության առթիվ և հատուկ նշանակություն էր տալիս «Հանդես գրականական և պատմական»-ի հրատարակությանը. «Հանդեսը» հեռու լինելով մի նեղ կուսակցական ուղղությունից, միջոց ունի մեր գրականության մեջ ամենագեղեցիկ և ամենաօգտավետ պարբերական հրատարակությունը լինել։ Յանկանք, ուրեմն, որ նա այդպես լինի, և այն ժամանակ նա կարող է մեծ զարկ տալ ընթերցողի գրական ճաշակի զարգացմանը»[2]։

Մի այլ առիթով շեշտելով գրական նոր հանդեսների ստեղծման անհրաժեշտությունը, Շիրվանզադեն դարձյալ հետամտում էր գրականության «ինքնուրույն» զարգացման հնարավորությունների այն պայմանը, որ պիտի ենթադրեր մամուլի նեղ ոլորտներից գեղարվեստի ասպարեզն ինքնորոշելու հեռանկարը. «Հենց միայն այս հանգամանքը, այն է, հայերի մեջ գրականական ճաշակի բացակայությունն աչքի առջև ունենալով, մենք անհրաժեշտ ենք համարում զուտ գրականական հանդեսների երևան գալը։ Այդ հանդեսները շատ գործ ունեն կատարելու, և առաջին նրանց գործը պիտի լինի՝ հոգալ հայի գրականական ճաշակի կրթության մասին, աշխատել բացատրել հային, թե ինչ է իսկական գրականություն ասած բանը։ Իսկ դրա համար նախ և առաջ անհրաժեշտ է միանգամ ընդմիշտ երես դարձնել այն սխալ և վնասակար ուղղությունից, որին հետևում են մեր պարբերական օրգանները գրականության վերաբերմամբ»[3]։

Գրական-պատմական մի իրողություն է այս, որ արդեն տեսական ու գործնական իմաստ էր ստանում 90-ական թվականներին։ Հիրավի տեղի էր ունենում գրականության ինքնորոշման մի պրոցես, գրականության ու գեղարվեստի մի յուրօրինակ «անջատում» հասարակական հոսանքների գրական քաղաքականությունից։ Նույն իրողությունը տեղի էր ունենում գրական-քննադատության ասպարեզում. անջատվելով դիդակտիկայից ու հրապարակախոսությունից, գրական-քննադատությունն 90-ական թվականներին ձեռք է բերում պրոֆեսիոնալ ինքնորոշում և յուրովի լուծում կյանքի ու գրականության փոխհարաբերության, արվեստի տիպաբանության տեսական առաջադրույթները։ Քննադատության պրոֆեսիոնալ ինքնորոշումը որոշակի հեռանկարներ էր խոստանում, և դա արդեն նկատելի էր դառնում փաստական իրողությամբ. մի կողմից քննադատությունը հարստանում է, այսպես ասած, ժանրա-

---

1 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 156։

2 Նույն տեղում, էջ 107։

3 Նույն տեղում, էջ 156։

յին բազմազանությամբ՝ մենագրական հետազոտություն, գրական դիմանկար, գեղագիտական էտյուդ, քննական տարեգրություն և այլն, մյուս կողմից՝ հարցերի գիտական ու տեսական յուրացում, գեղագիտական կատեգորիաների, արվեստի առանձնահատկությունների ըմբռնողություն, գրականությունը գեղեցկագիտական տեսանկյունով վերլուծելու հակում։ Գրական քննադատությունը հետաքրքրություն է ցուցաբերում դեպի արվեստի տեսության հարցերը, փորձում է գիտական իմաստավորում տալ գրական դպրոցների, ուղղությունների, հոսանքների տեսական ու պատմական հիմունքներին։ Գիտական ու տեսական մտածողությունը ինքնաբերաբար քննադատության մեջ է ներքաշում էսթետիկական կատեգորիաներին յուրահատուկ հասկացությունների ըմբռնումը։ Հայ քննադատությունը օգտվում է այն բառապաշարից, այն հասկացություններից, որոնք վավերացվել են էսթետիկական գիտության մեջ։ Մի խոսքով, քննադատությունը ձևավորվում է որպես գիտություն՝ էսթետիկայի տեսության ու պատմության իմացության հիմքի վրա։ Մի առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ստեղծվում էսթետիկական մտքի պատմության յուրացման ուղղությամբ. վերընթերցվում ու մեկնաբանվում են Արիստոտելը, Լեսսինգը, Հեգելը, օրինակ է պարզվում Բելինսկու, Դոբրոլյուբովի ու Պիսարևի փորձը, արծարծվում են Հ. Թենի, Գ. Բրանդեսի, Ֆ. Բրյունետերի, Է. Զոլայի գեղագիտական հայացքները, քննադատությունը արձագանքում է ժամանակի գրականագիտության ու էսթետիկական նորահայտ տեսություններին, այդ ամենն ուղղելով հայ գրականության զարգացման կոնկրետ խնդիրների լուծման նպատակին։

Իբրև գիտակցության ձև, ինքնորոշվող քննադատությունը որոնում է իր առարկայի մեթոդաբանական սկզբունքները։ Գեղարվեստական քննադատության գրական ու հասարակական դերի ըմբռնումը ենթադրում էր նոր իմաստավորում։ Անջատվելով դիդակտիկայից ու հրապարակախոսությունից, քննադատությունը պետք է անտեսի՞ հասարակական գաղափարախոսի իր կոչումը և ապավինի զուտ գրական ձևի էսթետիկական քննությանը, թե՞ այլ ուղիներում պետք է լուծի հասարակական ներգործուն դերի իրավունքը։ Հայ քննադատական միտքը զգաստ գտնվեց հասարակական դերի իր կոչումն ըմբռնելու հարցում։ «Արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը չգայթակղեց նրան, և նա գտավ իրեն այն ուղիներում, ուր հայ գրականությունը պիտի հանձնառեր հասարակական կյանքի հուզող հարցերին պատասխան որոնելու խնդիրը։ Գիտական քննադատության այն պահանջը, որ ամբողջ սրությամբ առաջադրում էին ժամանակի գրագետները, ենթադրում էր էսթետիկական գիտության սկզբունքների հիմնավոր յուրացում. հայ գրականության գեղագիտական օրինաչափությունների տեսական ու պատմական իմաստավորում, գեղարվեստական ձևի ու բովանդակության հարցերի միասնական, հարակցված վերլուծություն։ Գեղարվեստական քննադատության իմաստը այսպես էր ըմբռնում Ն. Աղբալյանը. «Սակայն գրվածքի

չափը միայն գեղարվեստական լինելը չէ. քերթողի զգացմունքները կարելի է դասավորության ենթարկել, տեսակների վերլուծել իրանց բնույթի, հատկության և ապա՝ ուժի կողմից։ Ամեն գեղարվեստական երկ դեռ հարստություն չէ, կամ ավելի ճիշտ ասած՝ գեղարվեստականությունը չի որոշում երկի կարևորության չափը, նրա որ ստիճանի հարստություն լինելը։ Այստեղ արդեն գնահատության են ենթարկվում գրվածքի բովանդակությունը և այդ բովանդակության հատկությունները... Այսպիսով գեղարվեստական քննադատությունը քննադատության մի մասն է միայն և ոչ ամբողջությունը։ Իր գործը վերջացնելուց հետո նա տեղ է տալիս երկի հասարակական, հոգեբանական և պատմական գնահատության, երկը դառնում է բարոյական տեսակետից դատման առարկա...»[1]։

90-ական թվականների քննադատական մտքի գլխավոր հարցը առաջադրվել էր նախորդ տասնամյակում։ Հայկական ռոմանտիզմն ավարտել էր իր գրական հեգեմոնիան, ասպարեզը հանձնելով նոր գեղարվեստական մեթոդին՝ ռեալիզմին։ Գրական նոր շարժումը բնականաբար ուղեկցվում էր տեսական հիմնավորումներով՝ ճիշտ է նախապես ելակետ պարզելով կյանքի ճշմարտությանը, իրականությանը մերձենալու, գաղափարների փոխարեն կյանքի պատկերը ներկայացնելու ընդհանուր չափանիշները։ Քննադատական միտքը 90-ական թվականներին արդեն չէր բավարարվում ընդհանուր չափանիշների ուրվագծումներով։ Արդեն անհրաժեշտ էր դառնում գրական նոր դպրոցի գեղագիտական ու պատմական հիմունքների գիտական ու տեսական հիմնավորումը։ Ահա թե ինչու, առանցքային հարց է դառնում գեղարվեստական մեթոդների, դպրոցների պատմական հաջորդափոխության գիտական իմաստավորումը։ Ըմբռնվում է էականը, որ գրականության զարգացումը պատմական պրոցես է, որ այս կամ այն ուղղության երևան գալը ոչ թե գրողի անհատական նախասիրության շնորհն է, այլ հասարակական կյանքի զարգացման պարտադրող թելադրանքը։

Եթե հանրահայտ է, որ կյանքը գրականության գաղափարների ու արտահայտչական ձևի հիմնակետն է, ապա ինքնին հասկանալի է ներկայանում այն իրողությունը, որ նա իր զարգացման ընթացքի հետ փոխակերպում է նաև նույն գրականության առաջնորդող գաղափարներն ու ոճական ձևերը։ «Կյանքը ոչ միայն ոգևորում է գրողներին,— գրում է Մ. Բերբերյանը,— նյութ է մատակարարում գրականությանը, այլև զարգացնում է տաղանդներ, ստեղծում է շկոլաներ... Վերջիններիս զարգանալը և կամ ոչնչանալը կախված է հասարակական իդեալների հարատև կամ կարճատև լինելուց։ Կորչում է շկոլայի երևան գալու շարժառիթը՝ ընկնում, անհետանում է և շկոլան»[2]։

---

[1] «Մուրճ», 1898, № 6։

[2] «Նոր-դար», 1892, № 36։

Հասարակական կյանքի, «ժամանակի ոգու» ազդեցությունը գրական շարժման ու գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման վրա ավելի հիմնավոր ուժ ունի, քան սուբյեկտիվ կամքի ամեն մի դրսևորում։ Գրականությունը, հարկավ, ազդում է հասարակական կյանքի վրա, բայց այդ ազդեցությունը նույնքան է միայն հավաստի, որքան ելնում է հենց նույն հասարակության առաջադրած պահանջներից։ «Վերցնենք ֆրանսիական ժամանակակից գրականության սանձարձակ ուղղությունը,— բացատրում է Շիրվանզադեն,— ասել, թե այս ուղղությունը մի քանի անհատների՝ լինեն նրանք հեղինակներ թե քննադատներ, խելքի ու հոգու ծնունդ է, կնշանակե չհասկանալ ամենահասարակ երևույթի պարզ պատճառները։ Ժամանակակից ֆրանսիական բուրժուա-հասարակության տիրապետող զեխ, շռայլ, կրքոտ, անբարոյական կյանքը, ինչպես ամեն բանի, նույնպես և գրականության համար ստեղծել է իրան վայել պահանջներ..

Նույնիսկ Զոլայի նման մի գրող, որ, արդարև, որքան ես հալածվի, մի զորեղ գեղարվեստական տաղանդ է, ուրիշ ոչինչ է՝ եթե ոչ յուր հասարակական ճաշակի ծնունդը։ Թող նա որքան կամենում է պնդե, թե ստեղծեց գրականության համար մի նոր դպրոց, բայց ինքը հասարակության պահանջների ստեղծագործությունն է։ Թող նա անհասկանալի մոլորությամբ կրկնե՝ նատուրալիզմ, գիտական մեթոդ, գիտական վերլուծություն, հասարակական կյանքի անդամազննություն բառերը, բայց նրա դպրոցը ուրիշ ոչինչ է՝ եթե ոչ շրջանի և ժամանակի ծնունդ»[1]։

Պատմական ու հասարակական հիմքը բացատրելի է դարձնում ոչ միայն գրական դպրոցների ժառանգորդությունը, այլև գրական ուղղությունների, հոսանքների, գեղագիտական սկզբունքների բարդ գոյակցությունն ու ներքին պայքարը։ Եթե հասարակական կյանքը համահարթ ու համասեռ օրգանիզմ չէ, և եթե սա ի հայտ է բերում հնի ու նորի դիալեկտիկական պայքարը, ինչպես և շահերի ու շահախնդրությունների բախումը, նշանակում է գրականությունն իբրև նույն կյանքի ծնունդ և արտահայտություն բնականաբար պիտի արտացոլի այդ բարդ կացության իրական շարժումը։ «...Շատ բնական է,— նկատում է Ա. Արփիարյանը,— «հին ու նորի», «մենք ու դուքի», «իրական ու իդեական» դպրոցի խնդիրներ ծագեն մեր մեջ և պետք է որ ծագեին, առանց այդ վեճերուն կարելի չէ ուղղություն մը գտնել։ Գրականության մեջ գաղափարները չպիտի՞ հայտնվեն, և մի՞թե չկան մեր մեջ հին ու նոր գաղափարներ, չկա՞ն պահպանողականներ ու առաջադիմականներ։ Գրականությամբ ժողովուրդը զարգացնելու համար ամեն գրող միթե միևնույն եղանակո՞վ կգրե, չկա՞ն գրելու համար տարբեր-տարբեր եղանակներ։ Ինչ որ էր ժամանակ մը գրելու ձևը, միշտ միևնո՞ւյնը կմնա, ո՞չ ապաքեն անցյալին հավատարիմներ ալ կան, նոր եղանակով գրողներ ալ կան։ Եվ այս ամենը կրնան շատ ու անկատար ըլլալ, բայց վերջապես գոյություն ունեն ու-

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 140—141։

իրարմե տարբեր են և ահա այդ տարբերությունն առաջ կբերե «մենք ու դուք», «հին ու նոր», «իդեական և իրական» դպրոցը»[1]։

Գրական դպրոցների պատմական հաջորդափոխության օրենքի տրամաբանությունը հայ քննադատական միտքը ճիշտ տեղում գտավ՝ հիմնավորելու ռեալիզմի հաղթանակի փաստը հայ գրականության մեջ։ Գրականությունը մինչ այդ զբաղվել է գաղափարախոսությամբ, այժմ անհրաժեշտ է փոխադրել այն հասարակական կյանքը վերլուծելու, քննելու, կյանքի իրական պատկերը ներկայացնելու ուղիների վրա։ Եթե գիտությունների գրական փորձառությունը բնության, տիեզերքի վերաբերյալ հետաքրքիր օրենքներ ու օրինաչափություններ է բացահայտում, եթե պոզիտիվ սոցիոլոգիան հասարակական կյանքի զարգացման, նրա կառուցվածքի, շարժող ուժերի մասին նոր դրույթներ է առաջադրում, հասարակության բարոյական ու գաղափարական մտահայաց փիլիսոփայության դիմաց բացում նրա սոցիալական կառուցվածքի բարդ օրգանիզմը, ապա թերևս գրականությունն իր հերթին օգտակարության ուղիներ կարող է գտնել նույն հասարակական կյանքի վերլուծական, զննական մեթոդի յուրացմամբ։ «Եվ փորձառությունը,— գրում է Ա. Ջոպանյանը,— անցնելով գրականության, իմաստասիրության ու գեղարվեստներուն, անոնց մեջ ալ կսպառե օդային ոստանողները, ու կհաստատե նոր գեղեցկագիտություն մը և նոր վարդապետություններ։ Ինչ-որ հաղթական կկանգնի ամեն տեղ, իրապաշտությունն է, զոր պիտի փնտռեն, ուսումնասիրեն, բացատրեն, նկարագրեն երբեմն ամեն տեսակ մտքերը։ Իմաստասիրությունը սնամեջ բանաձևերը թողլով, գիտական քննադատություն մը կդառնա, հոգիի ու կյանքի մեծ խնդիրներուն պատշաճեցնելու քիմիագիտության մեթոդը գրականությունն ու գեղարվեստները գաղափարական տիպարներեն հեռանալով, կհարին իրականության և իրապաշտություն կծնին»[2]։

Մարդկային միտքը գաղափարապաշտությունից անցում է կատարել դեպի վերլուծական քննությունը. գիտությունը բնության, աշխարհի իմացության ասպարեզում հրաշքներ է գործում՝ լաբորատոր փորձերի միջոցով, ուրեմն գրականությունն էլ յուրովի գիտություն է հասարակության ու մարդու ներաշխարհը զննելու, տարրալուծելու իմաստով։ «Բնագետը գտնում է օրենքը,— գրում է Ստ. Լիսիցյանը,— գեղարվեստը՝ իմաստը։ Եվ իրան հատուկ միջոցով պատկերացնելու հրապուրիչ եղանակով գեղարվեստագետը միմիայն ու միմիայն շարադասում է ընթերցողի առջև մի պատկեր մյուսի ետևից այնպես, որը ընթերցողի ուղիղ զարգացած միտքը և չայլանդակված զգացմունքը իր սեփական աշխատասիրությամբ հասկանում է գեղարվեստական ստեղծվածքի մեջ դուրս բերված իրականության միտքը»[3]։

---

1 *«Հայրենիք», 1892, № 177։*

2 *«Հայրենիք», 1893, № 409։*

3 *«Տարազ», 1893, № 39։*

Հասարակական-աշխարհագրական միջավայրի ու գրականության, գիտության և գրականության մերձակցումը, ուր հայ քննադատական միտքը որոնում էր ռեալիզմի տեսական հիմունքները, էսթետիկական գիտության փորձից է քաղված, որը ներառնում է Հ. Թենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունն» ու Է. Զոլայի տրակտատները՝ «Փորձնական վեպը», «Վիպագիր-նատուրալիստները», «Գրական վավերագրություններ»։ Գիտության ու գեղարվեստի մերձակցման ղոլայական տեսությունը Գր. Զոհրապին հասկանալի ճշմարտություն էր ներկայանում։ «Էմիլ Զոլա» դիմանկարում Զոհրապը գրում է. «Գրականությունն՝ որ գիտության մասն է՝ չի կրնար անոր հակառակորդը ըլլալ. այս է իր համոզումը. հիմա միևնույն գաղափարը չէ՞ որ Գեղարվեստին համար ալ կը հայտնվի ամենուրեք, Վակների հաջողության գաղտնիքն ալ Զայնաբանության մեջ մեծ վարպետ մը ըլլալուն մեջը չէ՞ միթե։

Ճշմարտությունը՝ ուրեմն ամեն բանե առաջ. մանավանդ թե ամեն բանե վեր.— ահա գրականության արդի բանաձևը որ Զոլայինն է»[1]։

Համաշխարհային գրականության ներկայացուցիչներից ոչ մեկը թերևս այնքան չի զբաղեցրել 80—90-ական թվականների հայ գրական միտքը, որքան Զոլան։ Եվ դա առանց պատճառի չէր. մինչդեռ հայ գրականությունը փորձում էր յուրացնել դասական ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքները, ասպարեզ է գալիս ֆրանսիացի մեծ գրողը՝ նատուրալիզմի իր նորահայտ տեսությամբ։ Խաչաբեկվում է հայ գրական կյանքը ռեալիզմի որոնման ուղիներում. մի դեպքում Զոլան նույնանում է ռեալիզմին, մի այլ դեպքում՝ ցուցադրում ռեալիզմի քայքայումը, մի դեպքում նրա դպրոցը ուղեցույց էր ներկայանում հայ գրականության համար, մի այլ դեպքում՝ անհարիր դիտվում ազգային բարոյականության տեսակետից։ Սխալ կլինի պնդել, թե հայ քննադատական միտքը չէր տարբերակում նատուրալիզմը ռեալիզմից, բայց էական է դիտել, որ այն հիմնականում ծառայում էր ռեալիստական շարժման պատմական անհրաժեշտությունը հաստատելու միտումին, նրա ուղղությունը բնական շարունակություն դիտելով դասական ռեալիզմի՝ Բալզակ, Ստենդալ, Ֆլոբեր և ուրիշներ։ Բայց իրողությունը ավելի բարդ գործակիցներ է ենթադրում, քան սխալ կամ ճիշտ ըմբռնված նատուրալիզմի գրական բանաձևը։ Որ Զոհրապի նման ռեալիստ արվեստագետը անվերապահ էր Զոլայի մեթոդի հարցում, իսկ Շիրվանզադեն կամ Կամսարականը տարբերակելով ռեալիզմը նատուրալիզմից մատնացույց էին անում վերջինի սահմանափակությունը և մերժում նրա գեղագիտական որոշ սկզբունքները, բնավ էլ չի վերաձում ռեալիզմի տեսության հակամետ սկզբունքների։ Զոհրապը նույնքան իրավացի էր և նույնքան ճիշտ էր ըմբռնում Զոլային, որքան Շիրվանզադեն ու Կամսարականը։ Տեսական միտքը ռեալիզմի համար մղած պայքարում այն սահմաններում է պաշտպանում

---

[1] Գր. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2,* էջ 354—355։

նատուրալիզմը, երբ սա թիրախ էր դառնում ռեալիզմը մերժողների համար։ Այստեղ արդեն նատուրալիզմը քիչ փաստարկներ չէր տալիս ռեալիզմի հակառակորդներին։ Հայ գրական կյանքը, ռեալիստական գրական շարժումը ի հայտ էր բերում գործնական իրողություններ, որոնք գրական ուղղությունը դնում էին հակասությունների առաջ, որը «տեսական» արդարացում է գտնում հենց այն սկզբունքների մեջ, որ առաջադրում էր գրական նոր շարժումը՝ ռեալիզմը կամ նատուրալիզմը։ «Կյանքը ինչպես որ է», «Հասարակական կյանքի ուսումնասիրություն», «կյանքի պատկերների ճշմարիտ արտացոլում» դրույթները, որ նշանաբան էր պարզում գրական ռեալիստական շարժումը, շուտով ի հայտ է բերում մի ներքին հակասություն, ուր գրականությունը դիմազրկվում է իր բուն կոչումից՝ արվեստի զգացողությունից։ Եվ իրոք, եթե գրականությունը կյանքի ճշմարիտ պատկերն է, եթե գրողի կոչումն է կյանքը ներկայացնել այնպես, ինչպես այն է և եթե դա է գեղարվեստականության չափանիշը, նշանակում է գրականությունը արվեստի ասպարեզ չէ և գրողի կոչման կարող է հավակնել ամեն մի գրագետ, ով նկարագրում է կյանքի առօրեական պատկերը, որն ինքնին տաղանդի տրվածք չի պարտադրում։ Ասպարեզ եկան անուններ, որոնք առնչություն չունեին ճշմարիտ գրականության հետ և որոնց գրական հավակնություններն «արդարացվում էր» սոսկ կյանքի պատկերը ներկայացնելու «էսթետիկական» չափանիշով։ Ահա այս էր գրական նոր շարժման հակասություններից մեկը և սա է, որ զբաղեցնում էր տեսական միտքը։ Մի ժամանակ գրականությունը գրողից պահանջում էր գեթ գաղափարներ, երևակայություն, իսկ ռեալիզմի գրականության չափանիշները ոմանք ըմբռնեցին այնպես, որ կարելի է գրողի կոչման հավակնել առանց տաղանդի երևակայության ուժի, գեղագիտական ունակության, միայն թե նկարագրեն կյանքը, հանգավորեն տողեր՝ առանց արվեստի բուն գաղտնիքներին վերահասու լինելու։ Սա արդեն ոչ միայն հեղինակազրկում է գրական նոր դպրոցը՝ ռեալիզմը, այլև արգելակում է ճշմարիտ գրականության զարգացմանն ու հասարակական հեղինակությանը. «Մանավանդ,— նկատում է Հ. Թումանյանը,— բանաստեղծի հռչակ ունենալու ցանկությամբ 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, բայց որովհետև չեն կարողանում կամ չի հաջողվում այդ, գողանում են, մուրում են թեմաներ, մտքեր, այլանդակում են, հանգեր են թխում և անճոռնի հուսահատ աղաղակներով բարձրանում Ոլիմպոսի գագաթը՝ անհայտ չկորչելու և ավելի բարձր երևալու համար... Բանաստեղծի նշանակությունը ծիծաղելի են դարձրել. այն տեղն են հասցրել, որ «Բանաստեղծություններ» վերնագիրը կրող գիրքը շատ անգամ առանց կարդացվելու է պախարակվում»[1]։

[1] Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 9։

«Նախ մի տեսակ հեգնություն պիտի համարել,— գրում է Հ. Հովհաննիսյանը,— 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 խոսելն ավելորդ էլ է, այն աստվածային շնորհը, այն սրբազան հուրը, որ միայն ենթ ճշմարիտ բանաստեղծության ստեղծողն է և թե հեղինակին և թե ընթերցողին ոգևորողը, մեզանում պահանջող չկա»[1]։

Նույն իրողությունը արևմտահայ գրական շարժման մեջ նկատում էր նաև Ա. Չոպանյանը. «Մեր գրականությունը ոչ միայն իր գոյության իրավունքն ունի այսօր, այլև ամբողջ պատմություն մը»։ Եվ ապա գծելով գրականության զարգացման ուղին 50—60-ական թվականներից ի վեր և զատորոշելով նրա հիմնական առանձնահատկությունն ու նրա զարգացումը հանգեցնելով իրապաշտ դպրոցի հայտնությանը, ավելացնում է. «Հետո «Արևելքի» քրոնիկագիրը կու գա կը ծնի բնապաշտ դըպրոցը. խմբագրական, քրոնիկ, նորավեպ, վիպակ, ամեն բան կը գրե, ընկերական խնդիրներ ձեռք կառնե, դատեր կը պաշտպանե, գրականությունը ատյան մը կընե, կը խորհրդակցի, կը խոսի, կը վիճաբանի, կը խածնե, կը կսմթե, կը խնդա, կը բռնե հրապարակը։ Բայց ինչ որ կը պակսի իրեն՝ գեղեցկագիտական զգացումը, արվեստագետին հոգին է»[2]։

Նոր ուղղության անվան տակ հանդես եկող գրական արհեստավորության այս ընդհանուր հոսքն է, որ Շիրվանզադեն անվանում է «կեղծ ռեալիզմ»։ Պետք էր կանխել գրական տարբերքը՝ էսթետիկական բարձր չափանիշներով, ռեալիզմի գռեհիկ, հասարակացված ըմբռնումները փարատել գրական այդ ուղղության գեղագիտական սկզբունքների գիտական իմաստավորմամբ։ Այստեղ էլ պիտի որոնել 90-ական թվականների հայ քննադատական մտքի մի էական առանձնահատկությունը։ Գլխավոր խնդիր է պարզվում արվեստի հարցը, ժանրերի տեսության, գեղարվեստական կատեգորիաների, ձևի ու բովանդակության հարցերը առաջին պլանի վրա են դրվում, գրական երևույթների գնահատության չափանիշ են առաջադրվում ոչ միայն գաղափարների ու պատկերների ճանաչողական նշանակությունը, այլև արվեստի սկզբունքները։ Ակնարկելով ժամանակի գռեհիկ-նատուրալիստական վիպագրությունը և շեշտելով ժանրի գեղարվեստական չափանիշների անտեսումը այդ վիպերգության մեջ, քննադատ Վարսամը (Մանուկ Աբեղյանը) գրում է. «Վերջին ժամանակներս մեր վեպ բառը բավական տանջվում էր հեղինակ դառնալ ցանկացողների ձեռքին. ամեն մի գրասեր, որ մի պատմություն է թխում, իսկույն վրան կնքում է վեպ կոչումը, առանց հասկանալու անգամ, թե վեպն ինչ է, և թե յուր պատմությունը կամ հեքիաթը վեպ կա-

---

1 Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հտ. 3, Երևան, 1965, էջ 165։

2 «Հայրենիք», 1892, № 193։

րող է՞ լինել թե ոչ»[1]։ Սխալ ըմբռնված ռեալիզմը վերածում է զուտ փաստագրության, երբ գրողը իր ձգտումը հանգեցնում է եղելությունների սոսկական արձանագրության, մինչդեռ արվեստը ենթադրում է ոչ թե իրականի պատկերը, այլ դրա գեղարվեստական իմաստավորումը, հավանականի ու անհավանականի այն սինթեզը, որ հանում է գրողը կյանքի փաստերի տրամաբանական կապակցությունից։

Ճշմարիտ արվեստը մասերի համաչափություն է ենթադրում։ Եթե գեղարվեստական երկը ձևի ու բովանդակության միասնություն է, ապա ինքնին հասկանալի է, որ նա ինչպիսի բովանդակություն էլ ներառնի և ինչ գաղափարներ էլ քարոզի, միևնույնն է, չի ունենա ներազդող ուժ, եթե անկատար է նրա ձևը։ «Ամեն մի գրվածք,— հիմնավորում է նույն քննադատը,— երկու կողմ ունի՝ ներքին և արտաքին։ Ներքին կողմը գրվածքի բովանդակությունն է, գրողի մտածումները, զգացմունքներն ու գաղափարները, դա գրվածքի էական մասը, էությունն է։ Իսկ արտաքին կողմը գրվածքի այդ էական մասն արտահայտելու եղանակն է, հեղինակի զգացմունքներն ու գաղափարներն ասելու կերպն ու ոճը, խոսքի կամ բառի շարքը։ Առաջինը՝ ներքին կողմը գրվածքի իմաստն է, իսկ երկրորդը՝ արտաքինը-նրա ձևը»[2]։ Այստեղ ևեթ վկայակոչելով Հեգելին, քննադատը եզրակացնում է. «Գրվածքի կատարելությունը կայանում է ահա այդ իմաստի և ձևի ամբողջական համեմատության մեջ։ Այսինքն, գրվածքի ձևը և իմաստը կատարելապես իրար համապատասխան և հարմար պիտի լինի, մի անթերի ներդաշնակություն պիտի լինի գրվածքի իմաստի և ձևի միջև։

...Բավական չէ լավ-լավ բաներ, խոր-խոր մտքեր ասել. եթե գրողը ցանկանում է, որ իր երկը կլասիկական դառնա, անհրաժեշտ է, որ նրան հաղորդի արվեստի կատարելություն»[3]։

Քննադատ Աբեղյանի ուշադրությունից չէր վրիպում նաև բանաստեղծական արվեստի հարցը։ Ըստ ամենայնի նշանավորելով հայ պոեզիայի զարգացման նոր էտապի ընդհանուր ուղղությունը՝ ժողովրդայնությունը և բարձր գնահատելով Հ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի, Ա. Ծատուրյանի, Ա. Իսահակյանի բանաստեղծական արվեստը, նա միաժամանակ մերժում էր գործ ու անարվեստ ոտանավորներ, որոնք մի դեպքում հանդես էին գալիս անհույզ, չափածո տրամախոսությունների կերպարանքով, մի այլ դեպքում՝ մտքի սահմանափակ դեգերումներով, ուր լեզվա-ոճական խաթարումները զուգակցվում են բանաստեղծական արվեստի տարրական օրենքների խախտմանը. «Ոտանավոր, այսինքն չափած ու կշռած տողեր գրելու արվեստը,— գրում է Աբեղյանը,— որ տաղաչափություն է կոչվում, ունի յուր առանձին կա-

---

1 «Նոր դար», 1888, № 17։

2 «Նոր դար», 1899, № 170։

3 Նույն տեղում։

ներնները. ամեն մի տառանավոր գրողը պետք է սովորի այդ կանոնները և դրանց համեմատ գրի, թեպետ շատ անգամ կարելի է այդ տաղաչափական կանոններից շեղվել էլ, եթե միայն այդ ազատությամբ չի խանգարվում տաղաչափական լեզվի վայելչությունն ու գեղեցկությունը»[1]։

Մտքերի համաչափություն, ձևի ու բովանդակության ներդաշնակություն, տրամադրությունների, խոհերի արտահայտության համընկնող միասնություն, պատկերների իրական պատճառակցված դասավորություն՝ ահա իսկական գեղարվեստի անխախտելի դաղանիքները. «Լավ են այն գրվածքները միայն,— գրում է Ն. Աղբալյանը,— ուր նյութն ու ձևը իրար բռնում են, ներդաշնակ են, համապատասխան։ Եվ հենց այստեղ է թաքնված գեղարվեստական երկի գաղտնիքը, ուր նյութն ու ձևը, զգացմունքն ու միտքը և նրանց արտահայտությունն իրար չեն գալիս, այնտեղ միք փնտրի գեղարվեստականություն. այնտեղ գեղարվեստ չկա։ Լացը չի երգվում ծաղրի խոսքերով, թռուցիկ զգացմունքը ծանր ու երկար տողերով, խորին վիշտը չոր-չոր բառերով ու դարձվածքներով։ Ամեն զգացմունք. ամեն նյութ իր արտահայտության ձևն ունի՝ իր լեզուն. իր չափը, իր պատկերն ունի։ Ուր այդ երկու տարրերն իրար չեն համապատասխանում, այնտեղ լսվում է աններդաշնակ երաժշտություն, զգացվում է ծաղրական կամ անախորժ հակադրություն։ Միայն նյութի ու ձևի, էության և արտաքինի ներդաշնակ հյուսվածքը կարող է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև առհասարակ ախորժ տպավորություն անել։ Կյանքումն էլ այդպես է...»[2]։

Ռեալիզմի տեսության, ռեալիստական արվեստի գեղագիտության հարցերը զբաղեցնում էր ժամանակի առաջատար գրողներին՝ ամենից առաջ՝ Շիրվանզադեին։ Նրա արգասավոր գրական-քննադատական ժառանգությունը, հիրավի, բացառիկ նշանակություն է ստանում հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ, մասնավորապես ռեալիզմի տեսության ու պատմության, արվեստի սկզբունքների տեսական յուրացման ասպարեզում։ Մոտիկից դիտելով գրական շարժման ընթացքը, խոշոր ռեալիստ-արվեստագետը մի առանձնահատուկ նվիրումով էր վերաբերվում գրական նոր ուղղության գեղագիտական սկզբունքների տեսական հիմնավորմանը։ Իր տեսադաշտի մեջ առնելով ոչ միայն գրականության, այլև արվեստի մյուս բնագավառների՝ թատրոն, կերպարվեստ, երաժշտություն՝ գեղագիտության հարցերը, նա առաջադրել է տեսակետներ, որոնք ուրույն արժեք ունեն հայ էսթետիկական մտքի պատմության մեջ։ Ռեալիստական ուղղության գեղագիտական պահանջների գաղափարը միշտ կենտրոնում էր քննադատ Շիրվանզադեի։ Այս տեսակետից ուշագրավ է նրա մի նկատողությունը՝ «Արևելքի» մի

[illegible] 80-ական-

ների հակումը՝ գրականությունը «վերացական ուղղությունից» դիմորոշելու դեպի իրական կյանքը։ Շիրվանզադեն, սակայն, տեղին էր կանխում այն գայթակղությունը, որ կարող է առաջ բերել «ժողովրդի կյանքի ուսումնասիրության» սխալ կամ ծայրահեղորեն ըմբռնված դրույթը։ «...Ինչպես երևում է մեր ձեռքը հասած մի քանի հոդվածներից,— նկատում է Շիրվանզադեն,— պոլսեցիները վիպագրության վերաբերմամբ «ռեալիստականություն» կամ, ինչպես իրանք են ասում իրապաշտություն ասած բանի մասին առայժմ շատ անորոշ գաղափար ունեն։ Իրականություն ասելով վիպագրությունը չպիտի պարապի կյանքի մեջ ամեն մի երևույթ չոր ու ցամաք փաստերով պատկերացնելով։ Զոլան ժամանակակից տաղանդավոր վիպասան է, բայց անխտիր ոգևորվել նորա բոլոր գրվածքներով և քարոզել, որ հայ գրողները անպայման հետևեն նորա ուղղության (ինչպես անում են ոմանք), այդ ևս անժամանակ է մեզ համար»[1]։

Իրողությունն ավելի է բացում ռեալիզմի «հակասությունը», երբ իրական կյանքի ուսումնասիրությունը հանգեցվում է սահմանափակ տեղայնության։ Հիրավի, ասպարեզ է գալիս այն խոցը, որ ռեալիստական մեթոդը պիտի ցուցադրեր իր գրական նախորդի հանդեպ։ Ռոմանտիզմը տնօրինում էր ստեղծագործական անափ հորիզոններ՝ ժամանակի ու տարածության անսահման եզրերի համադրությամբ, ներկան, անցյալը, ապագան գեղարվեստական իրականության սահմաններում տեղադրելու ունակությամբ։ Իսկ ռեալի՞զմը։ Իրո՞ք այն ենթադրում էր իրականության ընդգրկման տեղային սահմանափակություն։ Եվ ա՞յդ չեն հետամտում «կեղծ ռեալիզմի» տեսաբանները, գրողին հատկացնելով լոկ իր միջավայրի նկարագրության իրավունքը, կյանքի ուսումնասիրությունը հանգեցնելով գեղարվեստական պատկերի տեղային, ինքնաբավ նշանակության։ Ռեալիստական մեթոդի այս սահմանափակ ըմբռնումն էր հերքում Շիրվանզադեն. «Բանից դուրս է գալիս, ուրեմն, որ ոչ ոք իրավունք չպիտի ունենա, բացի յուր ծննդյան գյուղից կամ քաղաքից, ուրիշ քաղաքի կամ երկրի կյանքից բան գրել, եթե ոչ՝ միշտ կսխալվի։ Հոդվածագրի այս տարօրինակ գաղափարից ամենայն իրավամբ պետք է եզրակացնել, որ սխալվել է Տուրգենևը, որ ծնված լինելով փոքրիկ Օրյոլ քաղաքում, համարձակվել է գրել Մոսկվայի, Պետերբուրգի և համայն Ռուսիայի կյանքից, սխալվել է Դոստոևսկին, որ միմիայն Մոսկվայի կյանքից չի գրել, ուր նա ծնվել է, այլ հանդգնել է մինչև անգամ Սիբիրի աքսորականների կյանքը պատկերացնելու յուր հրաշալի «Записки из мертвого дома»։ Սխալվել է Գոնչարովը, որ ծնվելով Սիմբիրսկ քաղաքում, գրել է Պետերբուրգի կյանքից։ Սխալվում է Դոդեն, որ ծնվելով Նիմ քաղաքում, այժմ գրում է Փարիզի և հյուսիսային ու հարավային Ֆրանսիայի կյանքից և մինչև անգամ երբեմն

---

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 88։

յուր վեպերի նյութ է դարձնում Ալժիրիայի, Կորսիկայի, Սարդինիայի տեղական կյանքը։ Սխալվել են, վերջապես, բոլոր եվրոպական հեղինակները, որ իրանց գրությունների նյութը չեն վերցրել միմիայն այն գյուղից կամ քաղաքից, ուր բախտի բերմամբ նոքա ծնվել են»[1]։

Ռեալիզմը, հիրավի, իր գրական նախորդի տարածական համապարփակությունը չուներ, սակայն նա բերեց հասարակական կյանքի, մարդու հոգեբանական աշխարհի բազմանշանակ կապերի համապարփակ վերլուծություններ, որն ինքնին բերում էր արվեստի սահմանների մի յուրօրինակ ընդլայնում, թեմաների, սյուժեների, կերպարների մի յուրատիպ հարստություն, որը ցուցադրում է նրա գերազանցությունը իր նախորդի հանդեպ։

90-ական թվականների գրական-քննադատությունը ձգտում էր բացահայտել ռեալիզմի գեղարվեստական հնարավորությունների ներքին հարստությունը, ցույց տալ նրա արվեստի փիլիսոփայական իմաստը, սոցիալ-հոգեբանական վերլուծությունների, անհատի ու հասարակության ներքին կապերի, բարդ հանգույցների գեղարվեստական արտացոլման իմացական այն նշանակությունը, որ ռեալիստական արվեստի հայտնությունն է։

Ռեալիստական ուղղությանը վիճակված էր նաև մի այլ նախապաշարմունք. իր գրական նախորդը՝ ռոմանտիզմը առաջադրում էր գաղափարներ, հասարակական կյանքն զբաղեցնում էր իդեալներով, բարոյաբանական խնդիրներ էր լուծում, ստեղծում կամքի, անձնազոհության հերոսներ, որոնք ազդում են կյանքի վրա, փորձում վերափոխել կյանքը՝ ըստ իրենց իդեալների։ Այնինչ նորահայտ գրական դպրոցը, կարծես, զրկում է գրականությանը այդ մենաշնորհից և ապավինում կյանքի չեզոք արձանագրությանը, ուր բնականաբար ասպարեզ են գալիս տգեղն ու այլանդակը։ Այստեղ է, որ ռեալիզմի հակառակորդները նրան հատկացրին «անբարոյական գրականություն» պիտակը։ Այս մեղադրանքը տեղին էին հերքում ռեալիզմի տեսաբանները. «Գրականությունը,— գրում է Զոհրապը,— իր նպատակով միայն կրնա բարոյական կամ անբարոյական հռչակվիլ. նկարագրությունները՝ արվեստական խնդիրներ են, որոնք չեն կրնար երբեք անբարոյականության համար իբրև փաստ հառաջ բերվիլ։

Եթե երբեք ախտաբույր կամ ցանկացուցիչ տեսարանի մը նկարագիրը բավեր հեղինակը անպարկեշտ ու անբարոյական համարելու համար, գիտե՞ք որ նախնի ու արդի, աշխարհական կամ սրբազան մատենագիրներեն գրեթե ոչ ոք դուրսը պիտի մնար»[2]։

Բանը, սակայն, սխալ ըմբռնված ռեալիզմի հերքումը չէր. իրողություն է, որ ռեալիզմի օբյեկտիվիզմը, նրա զուտ վերլուծական ունա-

---

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 89—90։

[2] Գր. Զոհրապ. Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 298։

կությունը ռեակցիա էր ստեղծում նույն գրական դպրոցի հանդեպ՝ գեղագիտական իդեալը ղանցառնելու փաստարկով։ Մի բան նշանակում էր, օրինակ, որ Նար-Դոսի նման ռեալիստ արվեստագետը, ինչ-որ կասկածանք էր հայտնում ռեալիզմի բացարձակ օբյեկտիվության հանդեպ և միտում էր այն լրացնել իդեալի ուղենշումով. «Իրավ է,— գրում է նա,— գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց միմիայն դրանով չի սահմանափակվում դրա դերը։ Նա կյանքի դպրոցն էլ է։ Հայելու մեջ ցույց ես տալիս ինձ, որ ճակտիս մուր է քսված, բայց միջոց էլ սովորեցրու, ախր, այդ մուրը սրբելու։ Բավական չէ, որ գրականությունը ցույց տա միայն այն, ինչ-որ կա կյանքի մեջ. պետք է նա ցույց տա և այն, ինչ որ չկա և ինչ որ ցանկալի է, որ լինի... Ես աղաղակում եմ Զոլաներին՝ «Տվե՛ք ինձ մարկիզ պողաներ, այլապես ի՞նչ օգուտ ինձ ժակերից ու Նանաներից, քանի որ ես ինքս Ժակ եմ ու Նանա»[1]։ Ու մինչդեռ ռեալիզմը վերանայում էր ռոմանտիկական միտումնավորության գեղագիտական սկզբունքը, նույն ռոմանտիզմի «հեքիաթաբանությունները» հերքող Նար-Դոսը հայ վիպասանությանը բացահայտ միտումնավորության էր կոչում. «Հայ վիպասանությունը պետք է տենդենցիոզ լինի, հայ վիպասանը պետք է իդեալներ տա, որովհետև քաղաքական և սոցիալական հայտնի անբարեբաստիկ պայմանների մեջ հոգին ու զգացմունքը բրտացած հայը, ավելի քան մի ուրիշ ազգի մարդ, կարոտ է իդեալների՝ որոշ մտքով ասած։ Ես բացառապես դրանով եմ բացատրում Րաֆֆու ահագին ժողովրդականությունն ու ազդեցությունը, որ ունեցել է նա և դեռ կունենա»[2]։

Այսպես թե այնպես առկա էր մի իրողություն, որ նույնիսկ անհասկանալի պիտի մնար գրականության պատմաբանին՝ 80—90-ական թվականների գրական շարժման մեջ գաղափարական ոգու անկում նշմարելու՝ նախորդ տասնամյակների գրականության համեմատությամբ, դոնե երկրորդ շրջանի պոեզիայի մեջ տեսնելու նախորդ շրջանի բանաստեղծության «կատարյալ հակապատկերը»։ «Կյանք, ժամանակ,— գրում է Լեոն,— կամ բոլորովին չեն երևում նրա մեջ, կամ արտահայտվում են շատ թույլ, վերացական կերպով...

Սկզբից ևեթ նա գրկեց այսպես անվանած՝ մաքուր արվեստի հասկացողությունը։ Ոտանավորների մեծագույն մասը քնարերգական է և ունի մի գլխավոր առարկա՝ սերը։ Բանաստեղծը դտել է իր տեղը, նստել մի ճյուղի վրա, կյանքից հեռու, կյանքից բարձր և երգել արշալույս, սոխակ, վարդ ու կույս»[3]։ Որքան էլ տարօրինակ է գրականության պատմաբանի հայացքը հայ բանաստեղծական արվեստի այն շրջադարձի վերաբերյալ, որը նշանավորվում է Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թուման-

1 Նար-Դոս, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1950, էջ 325։

2 Նույն տեղում, էջ 322։

3 Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1904, էջ 60—61։

յանի և Ա. Իսահակյանի անուններով, այնուամենայնիվ, այն արտացոլում է մի մտայնություն, որը վերաբերում է ռեալիստական արվեստի գեղագիտական չափանիշներին և որը կարիք էր զգում տեսական հիմնավորման։

Հարցի ընդհանուր դրվածքի մեջ բանավեճի կերպարանք է ստանում «տենդենցիայի» և «կուսակցականության» ըմբռնումը։ Մի որոշ տեսակետ նույնացնում էր այդ հասկացությունները և հակառակ տեսակետը դիտում որպես գրականության գաղափարական լիցքի անտեսում։ Շիրվանզադեն փորձում էր սահմանազծել այդ հասկացությունները՝ տենդենցիային հատկացնելով այլ իմաստ, իսկ «կուսակցականությունը» անհարիր դիտելով գեղարվեստի էությանը։ «Մի հրատարակություն զուտ գրական լինելու համար,— գրում է նա,— չպետք է ունենա կուսակցական հոգի, ըստ որում՝ գրականությունը այն չէ, որ գրված է առօրյա կուսակցական ոգով, այլ այն, որ ծառայում է անխախտ ճշմարտության»[1]։ «Զուտ գրականությամբ պարապվող մարդը,— պնդում է Շիրվանզադեն մի այլ առիթով,— իր արվեստի մեջ չէ կարող կուսակցական լինել և եթե եղավ, կնշանակե գրականության բարձր ուժը և վսեմությունը չէ ըմբռնում»[2]։

Շիրվանզադեն միտում չուներ ոչ միայն կասկածի ենթարկելու գրականության գաղափարական ներքնուժը, այլև բացառելու տենդենցիոզությունը արվեստի մեջ։ Պնդելով, որ «տենդենցիա և կուսակցական ոգի միանգամայն տարբեր բաներ են», և մերժելով կուսակցականությունը, նա ձգտում էր հայ գրականությունը դուրս բերել ծխական սահմանափակությունից, մաքրել նրա մթնոլորտը առօրեական, նեղ կրքերից ու միտումներից և դիմորոշել այն դեպի բարձր, համամարդկային իդեալը։ Ինչ վերաբերում է տենդենցիոզությանը, ապա այն գեղագիտական այլ կերպ է ստանում ռեալիզմի արվեստում, քան ռոմանտիկական գրականության մեջ։ Երբեմնի բարոյաբանական լուծումները, որոնց դիմում էր ռոմանտիզմը՝ չարին հատկացնելով պատիժը, իսկ բարուն՝ հաղթանակը, այլևս ընդունելի չէին ռեալիստական արվեստում։ Սա տենդենցիան գտնում է այնտեղ, ուր գործում է կյանքի ճշմարտության պատճառակցված արտացոլումը։ «...Առաքինության և չարության պայքարը,— նկատում է Շիրվանզադեն,— մանավանդ վերջինի պատժվելը հին վիպասանության մեջ էր ընդունված իբրև բանաստեղծության անհրաժեշտ պայման։ Այնինչ՝ վաղուց է արդեն, որ վիպասանությունը հրաժարվել է այդ պայմանի անհրաժեշտությունից, վաղուց է, որ նա առաքինության հաղթանակը վեպի բարոյական արժանավորությունը երաշխավորող միջոց չէ համարում։ Այժմ վեպը ձգտում է լինել մարդկային կյանքի ճշգրիտ պատկերը»[3]։

---

1 Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 106։

2 Նույն տեղում, էջ 156։

3 Նույն տեղում, էջ 161։

Ռեալիզմը չի հանդուրժում «տենդենցիաների» մերկապարանոց քարոզը. եթե տենդենցիան նեղ ու սահմանափակ է, նշանակում է այն վերանում է արվեստի համամարդկային բովանդակությունը խաթարող ուժի, ուստի ճշմարիտ արվեստը ասպարեզ է գտնում այնտեղ, ուր տենդենցիան զուգորդվում է տաղանդի գեղարվեստական ունակության հետ. «Տենդենցիան հեղինակին կամ բանաստեղծին հափշտակող որոշ մըտքերն են, որոնց նա ձգտում է արծարծել իր երկերի մեջ։ Բանաստեղծի տաղանդի ուժից է կախված տենդենցիան գեղարվեստորեն կամ ոչ գեղարվեստորեն արծարծելը։ Կարելի է շատ ընդարձակ տենդենցիա ունենալ, բայց շատ սահմանափակ ու ոչ գեղարվեստորեն արծարծել և ընդհակառակը։ Նեկրասովը ոչ միայն տենդենցիոզ գրող էր, այլև գեղարվեստական։ Նրա գրվածքները այսօր էս հափշտակում են ռուս ընթերցողներին ոչ միայն նրա համար, որ նա տենդենցիոզ գրող էր, այլև գըլխավորապես այն պատճառով, որ նաև տաղանդավոր բանաստեղծ էր»[1]։

Քննադատական միտքը վերահասու էր լինում տեսական այն դրույթին, որ ռեալիստական արվեստը գեղարվեստական պատկերների այլ ոլորտներում էր լուծում գաղափարայնության հարցը, քան մերկապարանոց քարոզի այն սկզբունքը, որին ապավինում էր ռոմանտիզմը։ «Իզուր են կարծում,— պնդում է Լեոն,— թե գաղափարական ուղղությունը պարտավորեցնում է հեղինակին յուրաքանչյուր քայլափոխում, յուրաքանչյուր տողի մեջ ընթերցողի աչքը կոխել մի կտոր քարոզ, մի կտոր խրատ։ Ո՛չ և հազար անգամ ո՛չ։ Գաղափարականությունը, որ ընթերցողի մտքին տալիս է մտածելու նյութ, հարկադրում է գաղափարը որոնել, գտնել։ Տաղանդավոր հեղինակները այդ գաղափարը մերկապարանոց վեր չեն գցում հրապարակի մեջ, որպեսզի ընթերցողը միանգամից տեսնե և ճանաչե նրան։ Տուրգենևի նման մի հիանալի գեղագետ իր «Накануне» վեպի մեջ ահագին գաղափար է դրել, բայց այդ գաղափարը հասկանալու համար պետք էր, որ հռչակավոր կրիտիկոս Դոբրոլյուբովը գրեր մի երկար, բայց հրաշալի քննադատություն, որի մեջ քայլ առ քայլ դուրս է բերել հեղինակի ապշեցնող նրբամտությունը, գաղափարների դասավորությունը»[2]։

Գրական այս կամ այն ուղղությունը յուրովի է ներկայացնում իրականության պատկերների ու կերպարների դասավորությունը, բայց որքան սա ենթադրում է գրողի ստեղծագործական նախասիրությունը, նույնքան էլ պարտավորեցնում է հավատարիմ մնալ գեղագիտական այն չափանիշներին, որ յուրահատուկ է տվյալ ուղղությանը։ «Երբ վիպասանը ձեռն է առնում գրիչը,— նկատում է Լ. Մանվելյանը,— նա կամենում է կամ խորը թափանցել մարդու հոգու մեջ և երևան բերել հոգու բոլոր շարժումները, գլխավորապես մարդու ներքին աշխարհի

---

[1] Նույն տեղում, էջ 179։

[2] «Մշակ», 1899, № 117։

հետ գործ ունի այն հեղինակը, որ պատկանում է վեպի հոգեբանական ուղղությանը (Դոստոևսկի)։ Կամ երբեմն վիպասանին հետաքրքրում է բոլորովին այլ բան, նա գրում է բոլորովին այլ դիտավորությամբ։ Նա ցանկանում է կյանքի մեջ իրականացած տեսնել որոշ գաղափարներ. նա այդ բանը անում է վեպի միջոցով. հոգեբանական վերլուծությունը այլևս առաջին տեղը չի բռնում։ Սա էլ տենդենցիական վեպի առանձնահատկությունը. այս ուղղությամբ էր գրում մեր Րաֆֆին. այս ուղղությանն է պատկանում և Բելլամին («Ապագա դար»)։ Կա և մի այլ ուղղություն — նատուրալիստական (Զոլա). սորա նպատակն է տալ կյանքի նկարագիրը, բայց նկարագիր, որ հիմնված է կյանքի լուրջ ուսումնասիրության վրա։ Սակայն որ ուղղության էլ կողմնակից լինի վիպասանը, եթե կամենում է հետաքրքրական և օգտավետ լինել, նա պետք է դեմ գնա (ընդառաջ գնա — Ս. Ս.) գեղարվեստի այն օրենքներին, առանց որոնց չի կարող իրականանալ գեղեցկի գաղափարը. այդ օրենքները սորա կամ նորա քմահաճությունները չեն. նոքա բխում են գեղարվեստի էությունից, նոքա վավերացված են հանճարների հրաշալի օրինակով»[1]։

Ինքնին հասկանալի է, որ գեղարվեստի այդ օրենքները յուրովի են ձևակերպում գաղափարի կամ տենդենցի արտահայտությունը այս կամ այն ուղղության, այս կամ այն գրողի ստեղծագործություններում։ «Կան գրողներ, — դիտում է Լ. Մանվելյանը, — որոնց ուժը ոչ այնքան հայտնըված գաղափարների մեջ է, այլ տիպերի և երևույթների ճշգրիտ գեղարվեստական նկարագրությունների մեջ։ Այդպես է Շեքսպիրը։ Ընդհակառակը, կան և այնպիսիները, որոնց ուժը կայանում է ավելի նոցա բուռն զգացմունքների, նոցա անհատական համակրությունների կամ հակակրությունների մեջ։ Այդպես է Բայրոնը։ Շեքսպիրի տիպերի մեջ հեղինակը անտեսանելի է»[2]։

Եթե ռեալիզմը չի ենթադրում գաղափարների մերկապարանոց քարոզ, այդ բնավ չի նշանակում, թե գրողը ազատ է այդ գաղափարների ու իդեալների առաջադրման հանդեպ։ Այդ գաղափարներն ու իդեալները արդեն պիտի ի հայտ գան կյանքի պատկերների գեղարվեստական հյուսվածքի տրամաբանությունից, կերպարների սոցիալ-հոգեբանական ու բարոյա-էթիկական կառուցվածքի բուն էությունից։ Կյանքի օբյեկտիվ ճշմարիտ գեղարվեստական վերլուծությունը, պատճառի ու հետևանքի կապակցված իրողությունների բացատրությունը ինքնին, իրենց տեղում են գտնում ժամանակի իդեալների ու գաղափարների պատմական իմաստն ու ուղղությունը։ Այստեղ արդեն էական նշանակություն է ստանում իրականության համապարփակ ընդգրկումների ու ժամանակի ոգու կռահումը, ուր տաղանդի գեղարվեստական ունակությունը որսում է գեղագիտական իդեալի ազգային ու համամարդկային եզրերը։ «Այո՛, —

---

1 «Մուրճ», 1892, № 11։

2 «Մուրճ», 1895, № 2։

շեշտում է Լ. Մանվելյանը,— մեր գեղարվեստական գրականությունը պետք է ընդունի իր մեջ ժողովրդական և ժամանակակից— կենսական բազմակողմանի տարրեր. Նրա վերցրած նյութերը, մոտիվները պետք է ձգտեն ընդգրկելու ավելի լայն շրջան։ Նրա մեջ պետք է մտցնել լրջություն և իմաստ։ Նա սեղմված է նեղ շրջանի մեջ։ Հարկավոր է վերացնել այդ շրջանակը, որպեսզի ավելի լայն հորիզոն բացվի մեր նորագույն բանաստեղծության համար... Լրջություն և իմաստ— թող սա լինի մեր գեղարվեստի մարդկանց բնաբանը։ Չարհամարհենք միտքը և գաղափարը, իբր թե զգացմունքները ջատագովելու համար։ Չմոռանանք Գյոթեի խոսքերը. «Թափանցիր գիտության մեջ։ Առանց մտքի հանճարը չի ստեղծագործում և հազվագյուտ խելքի տեր մարդն էլ լոկ իր բնական զգացմունքներով հազիվ թե կարողանա վեր բարձրանալ։ Գեղարվեստը միշտ կմնա գեղարվեստ, այստեղ չի կարելի կուրորեն և շոշափելով առաջ գնալ և միայն գիտությունն է, որ կտանի դեպի հաջողություն»[1]։

Լայն էին 90-ական թվականների հայ քննադատական մտքի հետաքրքրությունների շրջանակները։ Համակողմանիորեն քննելով ժամանակի հայ գրական շարժման իրողությունները՝ պատմական ու տեսական լուսաբանությամբ, քննադատությունը իմաստավորում էր նրա զարգացման ընթացքը, ուղեգծում ժողովրդայնության, գաղափարական ոգու, հասարակական միտվածության այն չափանիշները, որով պիտի ընթանար հայ գրականությունը։

8

90-ական թվականների հայ գրականության համապատկերը իր ուրույն բարդությունն ուներ։ Անցյալը, ներկան ու ապագան համատեղում էր այն, ոչ միայն հանդիպադրելով գրական սերունդներ, այլև գրական ուղղություններ, հոսանքներ ու դպրոցներ։ Այն սերունդը, որ իր գրական հավատամքը ազդարարեց 80-ական թվականներին, պիտի հանդիպեր ոչ միայն գրական ավագանուն՝ Պռոշյան, Աղայան, Պարոնյան, Պատկանյան, Թերզյան, Սունդուկյան, որոնք դեռ շարունակում էին ստեղծագործել, այլև այն սերնդին, որը պիտի նշանավորեր գրականության զարգացումը XX դարասկզբին։ Եվ մինչդեռ նա շարունակում էր իր պատմական հաղթանակը իմաստավորել գրական նախորդի՝ ռոմանտիզմի հանդեպ, ստիպված էր ստուգել իրեն գրական այն նորամուտ հովերի հանդեպ, որ իրենց զգացնել էին տալիս դարավերջին և որ պիտի կրեին հաջորդ դարասկզբի գրական շարժման առաջատարի իրավունքը։ Այս բարդ խաչաբեկումը, սակայն, ենթարկված էր պատմական մի ներքին տրամաբանության, ուր անցյալն ու ապագան երկրորդական պլան են մղվում գրական շարժման ընդհանուր տարերքի մեջ, պատմական իրա-

[1] «Մուրճ», 1898, № 12

վունքը հատկացնելով նրան, ով կրում է ժամանակի գլխավոր դարկերակը։

80-ականների գրական սերունդը միշտ ժամանակին գտավ այն նշանաբանը, որով պիտի ընթանար գրականության զարգացումը հաջորդ տասնամյակում։ Հայկական ռոմանտիզմի անկումը որոշակի էր, և գրականությունը պիտի թևակոխեր այն ուղին, որ թելադրում էր պատմական առաջընթացի անհրաժեշտությունը։ Բայց ինչպես պատմահասարակական, նույնպես և գեղարվեստական զարգացման հաջորդափոխությունը տեղի չի ունենում մեխանիկական սահմանազատման օրենքով։ Այդպես էլ հայկական ռոմանտիզմը ավարտելով իր գրական հեգեմոնիան, նա, սակայն, իր արտահայտությունն ունեցավ հաջորդ տասնամյակներում։ Գրական դպրոցների փոխանցման իրողությունը խորապես գիտակցում էր գրականության ապագա սերունդը, և դա ասպարեզ էր բերում անցյալից սահմանազատվելու մի անսքող ու բացահայտ միտում։ Գրականության «պատմական շկոլաների» փոխանցման անհրաժեշտությունն էր ակնարկում Շիրվանզադեն, անախրոնիզմ տեսնելով Րաֆֆու և Հյուգոյի ռոմանտիկական արվեստում. «Ժամանակները փոխվել էին, գրականության պահանջները՝ նույնպես, ամբողջ ընթերցող աշխարհը սրտի բախումով դիտում էր այն գրականական շարժումը, որ սկսվել էր ռոմանտիզմի վերջնական անկումից հետո, իսկ այստեղ մի կիսակիրթ հասարակության մեջ կար մի վիպասան, որ դեռ հափշտակվում էր մի մարող աստղի վերջին փայլով։ Նա համոզված էր, որ աստղը դեռ շատ երկար ժամանակ պետք է յուր լույսով նսեմացնի ամենին, որ ռոմանտիզմը վիպագրության իշխող ուղղությունն է»[1]։

Բայց պատմականորեն իր դերն ավարտած հայկական ռոմանտիզմը իր արտահայտությունն ունեցավ նաև հետագա տասնամյակներում։ Ուշ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչները փորձում էին կենդանի պահել՝ այնքա՜ն հույսեր ու հույզեր վառած գրական դպրոցի ավանդները և դա նրանց հաջողվում էր։ Որոշ մոտիվներ դեռ հնչում էին՝ ազգային ազատագրության մարող պատրանքների հետ, և ռոմանտիզմը կենսունակ էր զգում իրեն հայրենասիրական բանաստեղծության մեջ և պատմավեպում։ Բայց այս ամենը արդեն անցած գրական դպրոցի վերջին արձագանքներն էին։ Միակ գրողը, որ միանգամ ևս հմայք տվեց անցած գրական դպրոցին՝ Մուրացանն էր։ Ասպարեզ մտնելով հայկական ռոմանտիզմի ծաղկման շրջանում և միանգամ ընդմիշտ կանխորոշելով իր գեղագիտական նախասիրությունները, ուշ ռոմանտիզմի ամենափայլուն աստղը շուրջ երկու տասնամյակ շողաց հայ գրականության երկնակամարում, կարծես փորձելով հաստատել ռոմանտիզմի «հարատևությունը»։

Մուրացանի ռոմանտիզմի աշխարհհայացքային հիմքը մանրբուրժուական օպոզիցիան է կապիտալիստական զարգացման հանդեպ։ Պատ-

[1] Շիրվանզադե, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 8, Երևան, 1961, էջ 490։

կանելով ազգային-պահպանողական հոսանքի առավել արմատական թևին, նա իբրև մտածող և գեղագետ իրեն մշտապես գտավ գաղափարական պայքարի դիրքերում և իր ստեղծագործություններում առաջադրեց իդեալներ, որոնք ելնում էին նույն հոսանքի սոցիալական ու ազգային հայեցությունից։ Մուրացանի ստեղծագործությունը համակ պոլեմիկա է կապիտալիստական կենսաձևի և բուրժուական ազատամտականության դեմ։ Այնտեղ ուր բախվում են Նորամուտ բարքերը ազգային ավանդական բարոյականության հետ, ուր եսապաշտությունը սպառնում է հանրօգուտ անձնազոհությանը, ուր կրոնական կամ կուսակցական միտումները պառակտում են ազգային միասնության գաղափարը, ծայր են առնում տենդենցիոզ գեղագետի կրքոտ դատափետումները։ Նմանօրինակ ուղղագիծ-գաղափարական միտումների են պատասխան տալիս առաջին շրջանի նրա վիպակները։ Մի դեպքում գրողը սրբագործում է հայադավան եկեղեցին կաթոլիկ հայրերի ծիզվիտական գործելակերպը դատափետելով («Հայ բողոքականի ընտանիքը», «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն»), մի այլ դեպքում թիրախ բարձրացնում փողի հերոսների բարոյապիղծ աբարքները և կարեկցանք զեղում սրանց մոլի կրքերի անմեղ զոհերին («Հասարակաց որդեգիրը», «Հարուստները զվարճանում են»), մի երրորդ դեպքում անխնա փշրում պատրանքները մի փառամոլության՝ որը հեգնում է ազգային-չափավոր բարոյականությունը («Անպատճառ իշխանուհի», «Ինչ լայեղ է»)։

Դեմ առ դեմ կանգնելով դարի խոստացած «եսի» փիլիսոփայությանը, գեղագետ Մուրացանը փորձեց հարություն տալ առաքելության այն հերոսին, որն ընդունակ է կանխել հասարակության անկումը՝ անձնազոհության հանրօգուտ նվիրումով։ Տասնամյակներ շարունակ որոնելով այդ իդեալը («Ջհաս է», «Խորհրդավոր միանձնուհի», «Լուսավորության կենտրոնը», «Նոյի ագռավը», «Առաքյալ») գրողը ամբողջացրեց մի ուրույն գեղագիտական հայեցություն, որը առավել որոշակի է ցուցադրում նրա ռոմանտիզմի սոցիալ-փիլիսոփայությունը։ Բայց ուշ ռոմանտիզմի գեղագետին չվիճակվեց շոշափելու իր իդեալ հերոսների հաղթանակը իրականության հանդեպ։ Գաղափարների ոլորտում փայփայած առաքելության հերոսները չքանում էին նրա աչքի առաջ և, փշրելով իր իսկ երբեմնի հավատը, դեմ էին առնում մռայլ հոռետեսության փակուղուն։ Դարը եսապաշտական է. անձնասիրության «եսը» հաղթում է գաղափարական անձնվիրությանը, անհատը խաղալիք է «ժամանակի ոգու» նյութապաշտական մղումներին, ուստի և ախտամոլ հասարակությունն ի վիճակի չէ ծնելու ժողովրդի փրկարար առաջնորդներ՝ այս փաստի վրա էր նա փշրում ռոմանտիկական առաքելության իր պատրանքները։

Մուրացանի աշխարհայացքը անզոր գտնվեց սոցիալական զարգացման պատմական դիալեկտիկայի հանդեպ։ Նա չկարողացավ կռահել կյանքի բնական շարժման պատճառն ու հետևանքը և ընդառաջ գնաց աշխարհի. հասարակության տրոհման կործանարար ընթացքի անուղ-

դելի հոռետեսությանը։ Այստեղ իսկ սոցիալ-ռոմանտիկը կառչում է մարդկանց միացնող բարոյական կապի հայտնությանը, որպես հասարակության և մարդու կատարելագործման հուսալի երաշխիք։ Նրա սոցիալական երազանքը փարում է նահապետական համայնքի լուսավոր վերածննդին կամ նախակապիտալիստական մանր-արհեստավորական կեցության ինքնաբավությանը և որոնում հին-բարի ժամանակների չաղարտված, չտրոհված բնական մարդուն։ Որքան հետահայաց ռոմանտիկական երազանքը սահմանափակ է իր պատմական անհեռատեսությամբ, նույնքան իմաստավոր ու կենսունակ էր բուրժուական իրականության կրքոտ քննադատությամբ և մարդու, հասարակության բանական վերածնության հումանիստական բաղձանքով։

Մուրացան գեղագետը գաղափարական ու բարոյաբանական ճշմարտություններ որոնեց պատմական անցյալի մեջ։ «Ռուզան» դրաման, «Անդրեաս երեց» և «Գևորգ Մարզպետունի» վեպերը մի ուրույն ու ինքնատիպ երանգ են բերում հայ պատմա-գեղարվեստական գրականության մեջ։ «Գևորգ Մարզպետունին» մի փայլուն գեղարվեստական հաղթանակ էր, որ դրսևորելով Մուրացանի պատմա-ռոմանտիկական հայեցության էական միտումները, միաժամանակ բարձրանում է համաշխարհային դասական պատմավիպագրության գեղարվեստական չափանիշներին։

Սակայն ժամանակաշրջանի գրական շարժման միակ հանգույցը ռոմանտիզմի և ռեալիզմի պատմական ժառանգորդության հարցը չէր. ավելին, գեղագիտական միտքը արդեն հասարակական կարծիքը չէր բևեռացնում գրական դպրոցների փոխանցման շրջանին յուրահատուկ հակադիր տեսակետներով։ Ռեալիզմի պատմական անհրաժեշտությունը տիրապետող մտայնություն էր դարձել և գրական կյանքը լիցք էր առնում այդ դպրոցի գեղարվեստական հնարավորությունների համապարփակ կարողություններից։ Բայց խնդիրն այն է, որ ռեալիզմի զարգացման նոր էտապը ինքնին նոր չափանիշներ էր պարտադրում գեղարվեստական մեթոդին։ Նախորդ տասնամյակների ռեալիզմը իր սահմաններում չէր կարող տեղադրել նոր ժամանակների սոցիալ-հոգեբանական փոխակերպումների ամբողջ բարդությունը։ Անհրաժեշտ էր վերանայել լուսավորական ռեալիզմի բովանդակությունն ու տիպաբանական համակարգը։ Լուսավորական ռեալիզմի թեմատիկան, սյուժեներն ու տիպականացման միջոցները արդեն նեղ էին թվում կյանքի համապարփակ կապակցությունների ու կերպարի հոգեբանական վերլուծության լայն մասշտաբների հանդեպ։ Թեմատիկայի տեղային սահմանափակությունը պիտի փոխարինվեր հասարակական կյանքի համընդհանուր խնդիրների արծարծմամբ, կերպարի դասային էության դիմաց պիտի երևան գար անհատն իր անձնական ու հասարակական էության ամենալայն դրսևորումների մեջ։ Ուստի տարօրինակ չէ, որ գրական շարժումը առաջադրում էր մի հախուռն բեկում, որը թելադրվում էր գրականության ազգային մթնո-

լորտը, գեղարվեստական իրականության շրջանակներն ընդլայնելու, հայ գրականությունը համաշխարհային գրականության առաջընթացին մերձեցնելու անհրաժեշտությամբ։ Հայ գրականության առաջ ծառացել էր համաշխարհային կնճիռը՝ «մարդու պրոբլեմը» և նա պիտի յուրացներ իր նոր հերոսի սոցիալ-հոգեբանական, փիլիսոփայական, բարոյական և էսթետիկական ձուլվածքը։ Այս որոնումներով էին զբաղված արձակը, պոեզիան, դրամատուրգիան։

Գեղարվեստական զարգացման նոր աստիճանի անցումը արդեն 80-ական թվականներին նոր չափանիշներ էր առաջադրում գրականության առաջատար ժանրին՝ արձակին։ Որակափոխվել էր հասարակությունը, սոցիալական զարգացումը ի հայտ էր բերել մարդկային հարաբերությունների, բարոյական կապերի, անհատի հասարակական գոյության նոր ձևեր ու եղանակներ։ Երբեմնի դասային կապերը, դասային հոգեբանության ու իրավունքի գործակիցները իրենց տեղը զիջել էին սոցիալական կապերին ու սրանով պայմանավորված՝ բարոյական և իրավական արտահայտություններին։ Հասարակության կառուցվածքն ավելի բարդ կապեր էր խճճում, քան կարելի էր ենթադրել։ Եվ եթե դասային պարզ կառուցվածքը երբեմն պարտադրում էր բնավորությունների՝ նույնքան պարզ և ուղղագիծ հոգեբանական որոշություն, ապա գրական կերպարը ներկայանում էր որպես դրա կրողը։ Այլ էություն նա չուներ, քան դասային-ուղղագիծ էությունը։ Գեղարվեստական կերպարի տիպաբանական այս հատկանիշը բնորոշ էր ոչ միայն ռոմանտիզմին, այլ նաև լուսավորական ռեալիզմին։ Դասական ռեալիզմը կոչված էր վերանայելու հասարակական կառուցվածքի դասային կապերի բնական օրենքների նախապայմանները և գտնելու նրա բազմակի այլ կապերը։ Ահա թե ինչու 80—90-ական թվականների ռեալիստների առաջ ծառանում է հասարակության կառուցվածքն ուսումնասիրելու, վերլուծելու ավելի բարդ խնդիրը։ Պետք էր նորից քրքրել հասարակական կառուցվածքի մեքենան, գտնել նրա յուրաքանչյուր մասնիկի դերը, հայտնաբերել բոլոր մասնիկների ներքին կապը և ցույց տալ շարժումն իբրև պրոցես, ընթացք, որոնել պատճառի ու հետևանքի դաղտնիքը։ Անհատի սոցիալական էության, մարդու անձնական էության, մարդու և հասարակության օբյեկտիվ կապերի հայտնաբերմանն էր հետամուտ ռեալիզմի էսթետիկան, մարդու հոգեբանության կազմավորման, նրա անհատականության ձևավորման օբյեկտիվ գործոնների հայտաբերմանը։ Ռեալիզմը ձեռք է բերում հետազոտական ունակություն, նա հասարակությանը մոտենում է որպես փորձնական հետազոտության բնագավառի և այս իմաստով մուտք է գործում կյանքի բոլոր անկյուններն ու խորշերը, գտնում գրականության համար մինչ այդ անհայտ բնագավառներ։ Այս իմաստով էլ ռեալիզմը իր նախորդ գրական դպրոցի համեմատ ընդլայնում է իրականության գեղարվեստական արտացոլման շրջանակները։ Եթե այս ամենը պատմական անհրաժեշտություն էր, ապա ինքնաբերաբար թելադրում էր գեղարվեստական համա-

պատասխան ձևերի յուրացում։ Տեղի է ունենում ժանրային փոխակերպում. փոխակերպվում է ժանրերի տիպաբանական համակարգը, վերանայվում է գրականության ավանդական հերոսը. վեպը, պատմվածքը, նովելը հասնում են դասական կատարելության։ Ազատագրվելով կենցաղագրական նստվածքներից, արձակի ժանրային տարատեսակները յուրովի լուծում են սյուժեի, կերպարի, կառուցվածքի և տիպաբանական այլ հատկանիշների գեղարվեստական միասնության խնդիրը։

Հանդիպադրվելով կապիտալիզմի բուռն զարգացման, հասարակության խայտաբղետ դիֆերենցիացիայի ժամանակաշրջանին, գրական նոր շարժումը հանձն էր առնում նորովի պատասխան որոնելու իրողությունների պատճառի ու հետևանքի համար։ Նախորդ գեղարվեստական մեթոդների բարոյաբանական-վերացական սկզբունքները անկատար են ներկայանում, որպես պատճառի ու հետևանքի որոշիչներ։ Նա գտնում է սոցիալական կապերի շարժիչը և կռահում օբյեկտիվ-պատմական գործոնների դերը մարդու կեցության մեջ, գործոն, որը որոշում է նրա հոգեբանությունն ու բարոյականը։ Բացահայտելով բուրժուական իրականության ներքին էությունը, ռեալիզմը արդեն նոր սկզբունքի վրա էր դնում այդ հասարակության քննադատությունը։ «...եթե առաջադիմական ռոմանտիկները կապիտալիզմը ենթարկում էին սոցիալական քննադատության, ապա ռեալիստները սեփականատիրական հասարակական հարաբերությունների սիստեմների քննադատությունը լրացնում էին սոցիալական վերլուծությամբ...»[1]։

Այս իրողությունը մի կողմից տարբերագծում է կապիտալիզմի ռոմանտիկական քննադատությունը. օրինակ, Մուրացանի ստեղծագործություններում՝ ռեալիստական քննադատության հանդեպ, մյուս կողմից ճիշտ տեղում է հայտնաբերում Շիրվանզադեի տիպերի սոցիալական տրամաբանությունը՝ Րաֆֆու տիպերի համեմատությամբ։ Հիրավի Շիրվանզադեն ոչ միայն կապիտալիզմի սոցիալական քննադատությունը լրացրեց սոցիալական վերլուծությամբ, այլև շարունակեց բուրժուազիայի սոցիալական կենսագրության պատկերումն այն կետից· ուր ավարտում էին 60—70-ական թվականների ռեալիստներն ու ռոմանտիկները։ Ասպարեզ մտնելով անցյալ դարի 80-ական թվականներին, Շիրվանզադեն իր ստեղծագործություններում արտացոլել է հայկական կյանքի կեսդարյա սոցիալական պատմությունը՝ իր բնորոշ առանձնահատկություններով, սոցիալ-կենցաղային ներքին շարժումներով։ Նրա ստեղծագործությունը նշանավորեց դասական ռեալիզմի հաղթանակը հայ գեղարվեստական զարգացման պատմության մեջ։ Որպես գեղագետ և տեսաբան նա նոր մակարդակի բարձրացրեց հայ գեղարվեստական խոսքը, տարավ «մեր գրականությունը դեպի Եվրոպա» (Տերյան), գեղարվես-

տական նորարար հանդիսացավ մի շարք ժանրերի ասպարեզում՝ վեպ, դրամա, պատմվածք։

Շիրվանզադեն ընդլայնեց հայ գրականության թեմատիկան, կենդանի, իրական, շարժվող կյանքը արտացոլեց իր ամբողջ, համակողմանի դրսևորումներով, բովանդակ հարստությամբ։ Նրա ռեալիզմը, հիրավի, ցուցադրեց իր լայն հնարավորությունները նախորդ գեղարվեստական մեթոդների համեմատությամբ։ Սոցիալական ու բարոյական հեղաբեկումներից տակնուվրա լինող գավառական քաղաքի մարդկանց ողբերգական ջղաձգումներ («Չար ոգի», «Նամուս»), ներքին հակասություններից բըզկըտվող ընտանիքը՝ դրամատիկ հոգեբանական ցնցող վերապրումներով («Արամբի», «Ունե՞ր իրավունք», «Արմենուհի», «Եվգինե»), հասարակական կյանքի ասպարեզներում իր դասային իրավունքներն ու կոչումը որոնող մտավորականություն («Արսեն Դիմաքսյան», «Արտիստը», «Ջուր հույսեր», «Կրակ»), սոցիալապես դիմազրկված, կյանքի շավղից դուրս սայթաքած անհատի անհեռանկար դեգերումներ («Գաղափարի գերին», «Նորերից մեկը», «Սրճարանի հաճախորդը»), ահա այն ասպարեզները, որոնցով Շիրվանզադեն լրացնում է իրականության գեղարվեստական համապատկերը։ Այս ամենը հետևանք էին տնտեսական այն փոխակերպումների, որոնց ընդառաջ գնաց Անդրկովկասը անցյալ դարի 80-ական թվականներին։ Հայկական ռեալիզմը ոչ մի տեղ այնպես խորությամբ ու պատմա-հասարակական զգացողությամբ չընկալեց բուրժուական հարաբերությունների սոցիալական ներքին շարժումները, ինչպես Շիրվանզադեի ստեղծագործություններում։ «Գործակատարի հիշատակարանից», «Վարդան Ահրումյան», «Քաոս», «Պատվի համար», «Մորգանի խնամին» երկերը ժամանակի ու տարածության կեսդարյա շառավղի վրա ուրվագծում են հայ արդյունաբերական բուրժուազիայի սոցիալական կենսագրությունը։ Եթե գեղարվեստական անկրկնելի երկերը սոցիալական ֆորմացիաների պատմության նստվածքներն են թանձրացնում, ապա Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպը պատկանում է այդ երկերի թվին, քանի որ նա լիակատար ուժով է արտացոլում հայ բուրժուազիայի սոցիալական պատմությունը։ «Քաոսը» մի իսկական գեղարվեստական հայտնագործություն էր, հայկական ռեալիզմի բարձրակետը, ուր նա աղերսներ է ցուցաբերում դեպի համաշխարհային ռեալիստական գրականության արժեքները։

Գեղագիտական ուրույն նախասիրությամբ ասպարեզ մտավ հայ ռեալիզմի մյուս խոշոր դեմքը՝ Նար-Դոսը։ Ժամանակի առաջադրած «մարդու պրոբլեմը» յուրօրինակ գեղարվեստական լուծումներով զբաղեցրեց Նար-Դոսին։ Վերանայելով գրականության ավանդական հերոսին, նա փորձեց հայտնաբերել մարդու անհատական գոյության մի այլ պայման՝ զգացմունքի հոգեբանությունը։ Վաղ շրջանի նրա վեպերն ու վիպակները՝ «Ճշմարիտ բարեկամ», «Նունե», «Քնքուշ լարերը», «Զագունյան»՝ հոգեբանական ռոմանտիզմի նմուշներ էին, ուր գրողն ավելի

հետամուտ էր ներքին-հոգեբանական շարժումների բարոյաբանական կարգավորմանը, քան դրանց սոցիալական պատճառների հայտաբերմանը։ Նրա հերոսը հոգեբանական անհատն էր, բայց ոչ սոցիալական մարդը։ Անհատի թաքուն, աներևույթ, խորհրդավոր զգացմունքների ու կրքերի ռացիոնալիստական վերլուծությունը շուտով ցուցադրում է իր սահմանափակությունը, և գրողը հետագա ստեղծագործություններում՝ «Աննա Սարոյան», «Սպանված աղավնի», «Տանտիրոջս աղջիկը», «Պայքար», «Մահը», գտնում է մարդու հոգեբանական մղումների սոցիալական պատճառականությունը։ Վերլուծող ռեալիզմով նա ճիշտ տեղում գտավ մարդու ողբերգական ճակատագիրը՝ անտարբեր իրականության հանդեպ։ Այս հանգույցներում էլ Նար-Դոսը գտավ իր գլխավոր հերոսին՝ հասարակությունից օտարված, մերժված «ավելորդ մարդը»։ Կյանքի շավղից դուրս սայթաքած այս մարդիկ նրա երկերում հանդիպում են իրար, գաղափարների մեջ որոնում ճշմարտությունը, գաղափարական ճշմարտությունները հերքում կյանքի տրամաբանությամբ, որոշում իրավացիներին ո՛չ իրավացիներից, բայց ծանր նախատինքը մնում է անփարատ. ոչ ոք իրեն լավ չի զգում այդ իրականության մեջ, ոչ ոք չի գտնում իր իդեալը՝ ամենուրեք պատրանքների խորտակում, կրքերի գռեհիկ խաղ, ամենուրեք ինչ-որ անբավականություն, հավատի կորուստ, ինչ-որ կասկածանք և հասարակության հանդեպ ինչ-որ չարության զգացում։

Կար մի այլ իրականություն՝ տրոհվող, ինքնահոշոտվող մի աշխարհ, որ Նար-Դոսը նշմարեց բուրժուական քաղաքի արվարձաններում և արտացոլեց «Մեր թաղը» անզուգական նովելաշարքում՝ արհեստավորական մանրբուրժուազիայի աշխարհը։ Հայտնագործելով այդ աշխարհը, գրողը, հիրավի, հայտնագործեց նաև իրեն, իր գեղարվեստական տաղանդի ուժն ու հմայքը։ Եվ դժվար է ասել՝ ինչն է այդ նովելներում ավելի հմայիչ ու անփոխարինելի՝ ավելորդություն չհանդուրժող խոսքի քանդակային ձույլվա՞ծքը, հոգեբանական դրությունների նուրբ զգացողությո՞ւնը, բառերի ու պատկերների համընկնող էությո՞ւնը, թե՞ այն անողոք ճշմարտությունը, որ գրողը հայտնաբերում է այդ իրականության թաքույցներում։ Յոթ նովել է ընդգրկում «Մեր թաղը» և յուրաքանչյուր նովել՝ կյանքի մի պատկեր, հոգեբանական մի դրություն, որ գործում են իրարից անկախ, բայց կողք-կողքի և հյուսում կյանքի թշվառության մի վեպ, կործանվող մի աշխարհի դրամա։

Մռայլ իրականության հորիզոններում Նար-Դոսը որոնեց իր իդեալը. կյանքի ապականության ոլորտներում նա գտավ զգացմունքի ռոմանտիկ մաքրության, գեղեցիկ երազանքի և չխեղված առաքինության տիպարներին և փորձեց անկումը փարատել իդեալի հավատով, դաժան ու մոլի կրքերը մաքուր բնավորությունների սրբագործված գեղեցկությամբ։ Գրող-արվեստագետը, սակայն, խորապես վերապրեց իդեալի որոնման դրաման։ Նա, որ երազում էր ռոմանտիկական ընդվզումի հերոսներ, իր ստեղծագործություններում չկարողացավ տեղադրել այդ հերոսին և ամ-

նուրբք ականատես եղավ իր համակրելի մարդկանց ողբերգական կործանմանը։

Նար-Դոսի ստեղծագործությունը արտացոլում է քաղաքային մանր բուրժուազիայի և քաղքենիության սոցիալական քայքայման էլեգիան կապիտալիզմի զարգացման հանդեպ։ Նրա ռեալիզմը շատ հաճախ կանգնում էր մռայլ իրականության փակուղու առաջ, բայց և իր մեջ թաքցնում է կարեկցող հումանիզմ, գեղեցիկ իդեալի երազանք և ներքին ընդվզում բուրժուական իրականության հանդեպ։

80-ական թվականներին ասպարեզ մտած Վրթանես Փափազյանը կարծես կոչված էր ոճերի մի բնական համադրությամբ լուծելու այն բանավեճը, որ հարուցում էր գրական նոր սերունդը նախորդ դպրոցի հանդեպ։ Ռոմանտիկական ոճի նստվածքներն, իրոք, նկատելի եղան Փափազյանի գեղարվեստական մեթոդի բարդ համակարգում։

Նախասիրելով ռոմանտիզմի ավանդական թեմաներն ու տիպաբանական փրացումները, նա կարծես միտում ուներ ռեալիզմի սոցիալական վերլուծությունների ներխույս ունակության զուգահեռ անխախտ պահել իրականության ռոմանտիկական ընդգրկման տարածաչափական անսահմանությունը։ Այստեղ էր, որ գրական-քննադատությունը հանձին նրա տեսավ Րաֆֆու արժանավոր հաջորդին։ Հիրավի, Րաֆֆուց հետո ոչ մի գրող իր ստեղծագործություններում տարածական այնպիսի լայն սահմանների մեջ չընդգրկեց հայկական իրականությունը, ինչպես Փափազյանը։ Ժանրային ամենաբազմազան ձևերի մեջ՝ նամականի, ուղեգրություն, ակնարկ, զրույց, վեպ, պատմվածք, դրամա՝ նա գեղարվեստական ինքնատիպ պատկերների մեջ տեղադրեց պարսկահայ և արևմտահայ կյանքի տարբեգրական էջեր, ցույց տվեց արևելահայ գյուղի սոցիալական փոխակերպումները։ Իր տեսադաշտի մեջ առավ սոցիալական ամենատարբեր խավերի կենցաղն ու միջավայրը, խորհեց ազգային մտավորականության գաղափարական որոնումների շուրջը, փորձեց հայկական կյանքը կապակցել այն բարդ հանգույցներում, ուր այն խաչաձևվում է Արևելքի և Արևմուտքի հետ։ Այս ամենը գեղարվեստական ուրույն հարստություն տվեցին Փափազյանի ստեղծագործական որոնումներին. գրողը մի ներքին ապստամբությամբ դիմեց ընդհանուր-համամարդկային սյուժեների, ազգային կյանքի խնդիրները թարգմանեց փիլիսոփայական ու ավանդական-իմաստությունների գեղարվեստական սյուժեներով։ Հատկապես նկատելի եղավ գրողի հակումը դեպի արևելքի իմաստության ավանդների աշխարհը, ուր նա գտավ ճղճիմ իրականության ու տրոհվող անհատականության հանդեպ գաղափարական հավասար հաստատող մեծության, գեղեցիկի, ընդվզումի իդեալներ։

Բարդ և հակասական էր մտածող ու գեղագետ Փափազյանը, միաժամանակ անհանգիստ ու որոնող։ Նրա աշխարհհայացքն ու գեղարվեստական մեթոդը լուրջ տատանումների էր ենթարկված գրական ու հասարակական հոսանքների այն խայտաբղետ արտահայտությունների մեջ,

ինչը բնորոշ էր XIX դարավերջի և XX դարասկզբի համաշխարհային գրականության ու մտածողության։ Իբրև գեղագետ հետևելով ռեալիզմի գլխավոր սկզբունքներին, նա իր մեթոդի սահմաններում նախապես տեղադրեց ռոմանտիկական ոճի ինչ-ինչ երանգներ, որոնք հետագայում իրենց աղերսը գտան սիմվոլիզմի հետ, ինչպես և իբրև մտածող կապվելով ազգային-դեմոկրատական մտայնության հետ, նա մի կողմից ոգեշնչվում էր դարաշրջանի սոցիալական շարժումների հեղափոխական ու սոցիալիստական պատրանքներով և մյուս կողմից զբաղեցնում իր միտքը փիլիսոփայական տարընթաց ուղղությունների ու գաղափարական ուսմունքների հակասական ոլորտներում։

Այն շարժումը, որին ընդառաջ գնաց արևմտահայ գրականությունը և որը նշանավորվեց «Արևելք» և «Մասիս» հանդեսների միացյալ դաշինքով (1884), գաղափարական ու գեղագիտական ուրույն ծրագրեր էր ակնկալում։ «Օգտակարության» վարդապետության հետամուտ գրական նոր սերունդը քննական հայացք է պարտադրում անցյալի վրա և արդեն «կը համարձակի ըմբոստանալ Թուրքիո Հայոց լն մեծ գրական և մտավորական հեղինակության դեմ»[1]։ Դասական և ռոմանտիկական դպրոցի գրական հեղինակությունների մտահայաց որոնումները «անմեղ զբոսանք» են ներկայանում, և նոր սերունդը գրականության համար արգասավոր ուղիներ էր նշմարում այնտեղ, ուր գեղագիտական չափանիշ էր հանձնառում «ընկերական կյանքն ուսումնասիրելու» և «իրականության աշակերտելու սուրբ պարտականությունը»։ Արևմտահայ գրագետները ավելի քան խոր իմաստ էին ենթադրում ռեալիստական ուղղության մեջ, և այդ իմաստը թելադրում էր արևելահայ գրականության փորձը։ Խնդիրը վերաբերում էր բնաշխարհիկ, ազգային գրականություն ստեղծելու անհրաժեշտությանը։ «Ռուսիո հայոց գրականությունը,— գրում է Արփիարյանը,— մերինեն հիմնովին տարբեր ընթացքով հառաջացավ, վասն զի Արարատ-կովկասյան հայերը մերիններեն տարբեր հանգամանքներու մեջ ապրիլ սկսան։ Անոնց գրականության էական հատկանիշը հրապարակագրական չեղավ։ Մաքառումի պետքը անոնց համար շատ ավելի նվազ էր քան թե ասդին՝ Թուրքիո հայոց համար։ Հոն գրականությունը կամաց-կամաց կը բարձրանար, հիմնվելով սրաստո վեմերու վրա։ Հապճեպի պետք չկար։ Հինեն դեպի նոր բնաշրջումը բնականոն ճամփով մը կը կատարվի։

...Գրականությունը ցեղին բազմադարյան արմատին վրա բնականորեն պիտի ծլեր, ծաղկեր, ուռճանար, իր հյութը հայրենի հողեն ծծելով։ Աբովյանեն մինչև այսօր կովկասյան հայոց գրականությունը տոհմային զարգացմամբ կը մեծնա»[2]։

---

1 Ա. Արփիարյան. *Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության*, Կահիրե, 1944, էջ 140։

2 Նույն տեղում, էջ 66—67։

Արևմտահայ գրականության առաջ ծառացած այս մեծ հանգույցն էր, որ թերևս պիտի լուծեր ռեալիստական ուղղությունը։ Գրականությունը դիմորոշելով դեպի «ընկերական կյանքի ուսումնասիրությունը», իրապաշտ սերունդը միտում էր մի կողմից հայտնաբերել ազգային բնավորությունն ու զգալ հայրենի հողի բույրը, մյուս կողմից բացել այն խոցերը, որ պարփակվում են հասարակական կյանքի գաղտնարաններում։ Այն, ինչին հետամուտ էր գրական երիտասարդությունը, իրոք զարգացման նոր հեռանկարներ բացեց արևմտահայ գրականության առաջ։ Ասպարեզ եկավ գրական մի նոր սերունդ՝ Արփիարյան, Կամսարական, Բաշալյան, Զոհրապ, Կյուրճյան, Օտյան և ուրիշներ, որոնք նշանավորեցին գրականության նոր շրջանի ծաղկումը։ Բեկումը հատկապես արգասավոր եղավ արձակի բնագավառում, մասնավորապես «փոքր արձակը»՝ նորավեպը հասավ գեղարվեստական բարձր կատարելության։

Արևմտահայ ռեալիստական դպրոցի ականավոր դեմքերից էր Արփիար Արփիարյանը։ Լինելով գրական նոր շարժման նախաձեռնողներից մեկը, նա թողել է հրապարակախոսական, գեղարվեստական հարուստ ժառանգություն, որը շատ կողմերով խորհրդանշում է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ գրական ու հասարակական մտքի էական առանձնահատկությունները։ Իբրև հրապարակախոս և գրական գործիչ նա խորապես նպաստել է հայ ժողովրդի երկու հատվածների մտավոր-գրական կյանքի մերձեցմանը։ Ակտիվ մասնակցություն ունենալով ազգային-ազատագրական շարժման իրադարձություններին, Արփիարյանը իր գրիչն ու ուժերը տրամադրեց հայ ազգային հեղափոխական կուսակցությունների գործունեությանը, սակայն որոշ ժամանակ անց դիմադարձ եղավ հայ հեղափոխականներից և փորձեց կռահել մարդկության ազատագրության այն մեծ խորհուրդը, որ թելադրում էր ռուսական և եվրոպական հեղափոխական միտքը։

Արփիարյանի արձակը արևմտահայ իրապաշտ ուղղության առաջին գեղարվեստական իրացումը հանդիսացավ։ Ո՛չ այնքան արվեստի կատարելությանը հետամուտ, որքան կյանքի փաստերի իրական նկարագրությանը, նա իր արձակ պատկերներում՝ «Դատապարտյալը», «Կտակ մը», «Երազի մը գինը», ցույց տվեց բուրժուական հասարակության ախտերն իր ողբերգական հետևանքներով։ «Կյանքի պատկերներ»՝ այսպես անվանեց գրողը իր արձակ էջերը։ Գեղարվեստական հետազոտության ենթարկելով կյանքը, նա արևմտահայ արձակը հարստացրեց կենցաղի, սոցիալական միջավայրի նկարագրություններով, բնավորությունների ու տիպերի հոգեբանական շարժումների վերլուծությամբ։

Արևմտահայ արձակի պատմության մեջ ուրույն արժեք ունեն Արփիարյանի վիպակները։ Եթե «Հոգու զավակը», «Ապուշը», «Դերասանուհին» երկերում գրողը սյուժետային լայն կապակցությունների մեջ ներկայացնում է բուրժուական հասարակության ախտերը, ապա «Կարմիր ժամուց», «Ոսկի ապրանջան» և «Մինչև ե՞րբ» վիպակներում նրա ռեա-

լիզմը թափանցում է սոցիալ-քաղաքական թեմաների ոլորտը, մի դեպքում մտորում արևմտահայերի ազատագրության ծրագրեր, մյուս դեպքում փորձում կռահել դասակարգային պայքարի ու սոցիալական ազատագրության գաղափարական ճշմարտությունը։

Գրական նոր շարժման ականավոր դեմքերը ոչ միայն գրող-գեղագետներ էին, այլև գրական քննադատներ։ Նրանք ոչ միայն գեղարվեստական երկերով էին լուծում առաջադրված էսթետիկական սկզբունքները, այլև հետամուտ էին իրենց նշանաբանած ուղղության տեսական հիմնավորումներին։ Այդպես էր և Տիգրան Կամսարականը։ Հանդիսանալով 80—90-ական թվականների գրական շարժման առաջնակարգ դեմքերից մեկը, նա տեսական-քննադատական հոդվածներով պաշտպանել ու հիմնավորել է ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքները։ Բայց քննադատի և տեսաբանի կոչումը հանձնառելուց առաջ երիտասարդ Կամսարականն արդեն կատարել էր գրական խիզախում։ Ընդհանուր ճանաչում էր գտնում ռեալիզմը, բայց չկար համապարփակ ժանրը՝ վեպը, որ առավել չափով ընդունակ էր դրսևորելու գեղարվեստական մեթոդի՝ սոցիալ-հոգեբանական վերլուծության հնարավորությունը։ Արևմտահայ գրականության այնքա՜ն սպասված «իրական վեպի» կնճռոտ հարցն էր, որ լուծեց Կամսարականը «Վարժապետին աղջիկը» վեպով։ Գրական մի իսկական հայտնություն էր դա, որ միանգամից հաստատեց ռեալիստական դպրոցի հաղթանակը։ Լայն կտավի վրա ընդգրկված պոլսահայ կյանքը, սոցիալական միջավայրի ու կենցաղի հարուստ նկարագրությունները, հասարակության ամենատարբեր խավերի մարդկանց տիպերի գծագրումը, հոգեբանական խորաթափանց վերլուծությունները, հումորի, զգաստ մերկացումների, լիրիկական նուրբ զգացողության ռճական զուգորդումները առանձնակի հարստություն են տալիս վեպի բովանդակությանը, պայմանավորում նրա ճանաչողական և գեղարվեստական արժեքը։

Որպես գրական իրողություն «Վարժապետին աղջիկը» աննախադեպ չէր. տարիներ առաջ «իրական վեպի» մի նախափորձ ասպարեզ բերեց Գրիգոր Զոհրապը՝ «Անհետացած սերունդ մը», որը որքան նշանակալից էր գրական-պատմական առումով, այնուամենայնիվ անկատար էր ցուցադրում ռեալիստական մեթոդի գեղարվեստական իրացումը։ Նրա տաղանդը այլ տեղ պիտի ցուցադրեր իր հմայքը՝ նորավեպի ասպարեզում։ Այստեղ էր, որ նա պիտի դառնար իրապաշտ դպրոցի ամենամեծ գեղագետը և հայ նորավեպի չգերազանցված դասականը։ «Գրիգոր Զոհրապը,— գրում է Ա. Տերտերյանը,— ոչ միայն հայ նովելիստիկայի ամենակարկառուն դեմքն է եղել, տվել է դարապլուխ կազմող նովելներ, կանգնել է այնպիսի նշանավոր նովելիստների շարքում, ինչպես են Մոպասանը և Չեխովը, այլև իր գրվածքներով խորացրել է նովելի ժանրի տեսական ըմբռնումը»[1]։

[1] Ա. Տերտերյան, *Զոհրապի արվեստը (Հայկական ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր» հասարակական գիտությունների, Երևան, 1946, № 4)։*

Մեծ չէ Զոհրապի գրական վաստակը՝ շուրջ քառասուն նորավեպ, որոնց հետագայում գրողը խմբավորեց և բնորոշ խորագրերով հրատարակեց առանձին գրքերով՝ «Խղճմտանքի ձայներ», «Կյանքը ինչպես որ է», «Լուռ ցավեր»։ Այս բաժանումը դիպուկ է ցուցադրում Զոհրապի ռեալիզմի գեղագիտական սկզբունքները։ Զգացմունքների, կրքերի բնական տարերքին ենթարկված մարդիկ, որոնք կարծես ապրում են մի բնական կյանք, բայց որը մի ինչ-որ տեղ ի հայտ է բերում ներքին հակասություն՝ մեկին հատկացնելով իրավունքը, մյուսին՝ հասարակական կարծիքի նախատինքը («Խղճմտանքի ձայներ»). կյանքն իբրև մի ինքնակա իրողություն, ուր մարդիկ գործում են, ապրում, վավերացնում մի պատմություն՝ ինչպես կանխորոշել է նախախնամությունը («Կյանքն ինչպես որ է»). թաքուն, խորհրդավոր, ըմբռնված կամ չըմբռնված ներքին աշխարհ, որ մարդ կրում է ինքն իր մեջ և իր համար, որպես ինչ-որ առեղծված, բայց և ճակատագրական մի անխուսափելի տրվածք («Լուռ ցավեր») այս ոլորտներում Զոհրապի ռեալիզմը հայտաբերեց կյանքի ու մարդու դրաման։ Բացահայտելով իրականության անհետազոտ անկյունները, գրողը միաժամանակ հայտնաբերեց ռեալիստական արվեստի պլաստիկ հարստությունը։ Նրա արվեստը հիանալի էր տիրապետում կյանքի շարժումների զգայողությանը, մարդու հոգեբանության դիալեկտիկայի նրբատեսությանը։ Խոսքի, արտահայտության, բառի ճշգրտությունը, տրամադրությունների, ապրումների թանձրացումը նրա նորավեպերին տալիս են բովանդակության արտակարգ հարստություն։ Զոհրապը նովելի ոճական կառուցվածքի մեջ հիանալի էր զուգորդում պատմողականը զգացմունքի զեղումների, դրամատիկ-հոգեբանական վերապրումների և փիլիսոփայական խորհրդածության հետ։

80-ական թվականներին սկզբնավորված շարժումը դեմ առավ արևմտահայ կյանքի հաջորդ տասնամյակի աղետալի իրադարձություններին։ «Մուսա պեյին դատաստանեն հետո,— գրում է Ա. Արփիարյանը,— այդեն ազգային մեծ տագնապ մը կը գուշակվեր. Էրզրումի ջարդը, որ 1890 հունիսին տեղի ունեցավ, փութացուց պայթումը և պատահեցավ 1890 հուլիսի 15-ը։ Պոլիս խռովահույզ կյանքով մը կ'ապրեր։ Ձերբակալություն, բանտարկություն, աքսոր, կախաղան ժողովուրդը սարսափի մեջ կը պահեին»[1]։

Գրական կյանքը կորցնում է զարգացման բնականոն ընթացքը և զարնվում ազգային աղետների անհանգիստ տարբերումներին։ «Արևելքի» ու «Մասիսի» գրական դաշինքը խզվել էր արդեն, նոր իրադարձությունների սպառնալիքը անհետևանք չէր մնում մամուլի ճակատագրի համար, և նրանք դադարում են գոյություն ունենալուց։ Տագնապների, սպասումների ու դարանակալ վարանումների մթնոլորտում արևմտահայ գրագետները փորձում են պահպանել մտավոր շարժման կորովը, հասա-

1 Ա. Արփիարյան, Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության, էջ 176։

րակական մտքի ու գրական շարժման թելերը չկտրել անցյալից, հուսալով անորոշ ապագայի զարթոնքը։ Գրական կյանքը նոր աշխույժ է ապրում 1891 թվականին, երբ սկսեցին լույս տեսնել Հ. Շահնազարի «Հայրենիքն» ու նորոգված «Մասիսը»՝ Գր. Զոհրապի և Հր. Ասատուրի տնօրինությամբ։ Որքան «Մասիսը» փորձում էր շարունակել նախորդ տասնամյակի գրական շարժման ավանդները, նույնքան «Հայրենիքը», որ համախմբում էր գրական երիտասարդությունը, ձգտում էր ավելի մարտական լինել և խրոխտ պահել ազգային ոգու աննկուն կամքը։ «Մեր ժամանակակից գրականությունը,— հավաստում է Ա. Արփիարյանը,— «Հայրենիքի» մեջ կը պայթեցնե իր բոլոր գեղարվեստական, լեզվաբանական զորությունը։ Գրողները կարծես նախազգացումն ունենան մոտալուտ պատահարներու։ Բան մը իրենց կըսե, թե քիչ մը ևս ու ալ ազգին քովը պիտի չըլլան։ Կը զգան, թե կատարիչ մը պիտի դրվե կես դարու գաղափարական գրականության վրա։ Ու կ'ուզեն անեղծելի դրոշմով շիրիմը «կնքյալ պահել մինչև ցգալուստ»[1]։

Նորոգումի, մտավոր վերածնության ճիգերը, սակայն որքան արդյունավետ էին և որքան պարարտ հող ստեղծեցին արևմտահայ գրականության մի նոր վերելքի համար, պիտի կանխվեին այն աղետներով, որ վիճակվեց արևմտահայ իրականությանը 1895—1896 թվականներին։ Ազգային եղեռնը փշրեց արևմտահայ մտավոր-գրական շարժման վերածնության հույսերը։ Մտավորականության մեծ մասը թողեց հայրենիքը և ապաստանեց օտար երկնքի տակ, մամուլն ու գրականությունը հանձնվեցին կյանքի տաղտուկի պահպանողական ապաշխարանքին։ «...1895-ի գրականության շարունակությունը,— բնութագրում է Ա. Արփիարյանը,— շատ զգալի կերպով ընդհատված կը տեսնվի։ Վաղնջուց աշխատավորներ կը շարունակեն ըստ պարագայից գրել։ Հանգամանքների փոփոխությունը իրենց վրա չէ ազդած։ Եվ ինչ որ եղած էին, և պիտի ըլլան ինչ որ են։ Ո՛չ ժամանակը, ո՛չ միջոցը կ'ազդե իրենց վրա...

Հանրային կյանքի պայքարներու դադարեցման միջոցն է։ «Արվեստ արվեստին համար» գրականության փորձերը տեղի կունենան նորագույններուն կողմե, բայց մեծ անհաջողությամբ։ Փակ նախորդներեն— որոնք՝ էր երբեմն, որ «նոր» կը հորջորջվին— դեռ իրական տաղանդ մը կը փայլեցնեն ստվերամած օրագրության մեջ։

Պոլսո հիմիկվան գրականության մեջ որևէ գաղափարի մը նույնիսկ գաղտնածածկ ազդեցությունը չի նշմարվիր։ Եվ ոչ ալ զգացման մը դերիշխանությունը կը հայտնվի։ Գրողները կիրք մը չունին։ Ո՛չ լավատես են, ո՛չ հոռետես, ո՛չ հուսալիր, ո՛չ հուսահատ։ Ներքին վրդովումի թեթև նշան մը իսկ չի տեսնվիր։ Պոլսո հայ ժողովրդին, հայ վարչության ամբողջ պատկերը Պոլսո օրագրության մեջ կը ցոլա։

1 Նույն տեղում, էջ 210։

Ու ծանր հիվանդություն մը ախտանիշն է «Ես»-ին հաճախումը և ընդհանրացումը։ Վերջին տեսնենք գրել սկսողներեն շատերը առանց «ես»-ի, «իմ»-ի քանի մը տող չեն կրնար արտադրել...»[1]։

Բայց համատարած այս անկումը, անորոշ դեգերումը, որոնումների առերևույթ տարտամը մի թաքուն լիցք էր պարփակում իր մեջ, ազգային գրականության մի նոր պոռթկում, որին ընդառաջ պիտի գնար արևմտահայ իրականությունը XX դարասկզբին։

80—90-ական թվականների գեղարվեստական արձակի ուրույն արտահայտությունը հանդիսացավ «գյուղագրական դպրոցը»։ Հայ հասարակական միտքը տասնամյակներ շարունակ մտորում էր սոցիալ-ազգային խնդիրների շուրջը, փորձում ուղենշել ժողովրդի առաջադիմության հեռանկարները։ Այս որոնումներից ձև առած այն մտայնությունը, թե հասարակության հիմնական ուժը ժողովուրդն է՝ տրամաբանորեն գտնում էր իր հենակետը՝ հանձին գյուղացիության։ Եվ դրանում մի պատմական ճշմարտություն կար. նախ, լինելով բնակչության բացարձակ գերակշիռ դասակարգը, նա, միաժամանակ, ազգի նյութա-տնտեսական հարստության հիմնական ուժն էր և ապա, ամուր կապված լինելով բնաշխարհի հետ, նա ազգի ամենակայուն տարրն էր ներկայանում և առավել հաստատուն էր պահում պատմականն ու ավանդականը, ազգային բնավորության առանձնահատկությունները, կենցաղն ու սովորությունները։ Ժողովրդի իրական կացությունից ելնող մի մտայնություն էր սա, որ հավակնում էր լուծել ազգային ու սոցիալական կնճռոտ հարցերի պատասխանը և որը գործնական իրացում պիտի ստանար «դեպի ժողովուրդ» առաքելությամբ։ Եվ գյուղը լուսավորելու, գյուղական համայնքը տընտեսապես բարեկարգելու միսիայով խանդավառված առաքյալներն, իրոք, հայտնվեցին գավառներում՝ ուսուցիչներ, բժիշկներ, գյուղատնտեսներ և ուրիշներ։ Այսպես ձևավորվեց «գավառական ինտելիգենցիան» և հենց այս ինտելիգենցիան էր, որ գրականության մեջ ստեղծեց իր ուրույն ուղղությունը՝ «գյուղագրական դպրոցը»։ Գյուղագրության երևան գալը, սակայն, ինքնին իր բացատրությունը չի կարող ստանալ գրականության սահմաններում, գեղագիտական օրինաչափությունների ոլորտում։ Դեպի գավառ, դեպի ժողովուրդ պահանջը, որքան էլ մի ինչ-որ տեղ ներկայանում է ազգային կյանքը պատկերելու գեղարվեստական անհրաժեշտությամբ, այնուամենայնիվ իր հիմքերով կապվում է գաղափարաբանական ուրույն գործակիցների հետ։ Գյուղագրության հանդես գալը պատճառակցվում է հասարակական այն մտայնության հետ, որ հայ իրականության մեջ առաջ բերեց նարոդնիկական շարժումը։ Ինչքան էլ արևմտահայ իրականության մեջ արտահայտություն չունեցավ նարոդնիկական գաղափարաբանությունն իր դասական կերպարանքով, այնուամենայնիվ նրա

[1] Նույն տեղում, էջ 210—211։

գաղափարական ու գործնական սկզբունքները արձագանք էին գտնում ազգային հեղափոխական կուսակցությունների միջոցով, կուսակցություններ, որոնք նարոդնիկական հոսանքի ժառանգորդներն էին։

Ազգային նարոդնիկական և ազգային հեղափոխական աշխարհայացքի վրա պատվաստվելով, գավառական գրականությունը կամ գյուղագրությունը արդեն նախապես կրում է իր գեղագիտական չափանիշները։ Իհարկե, գյուղագրական դպրոցի ներկայացուցիչները գեղարվեստական խոսքը չեն հարմարեցնում գաղափարական մերկապարանոց քարոզի և առավել հետամուտ էին իրական կյանքի ու պատկերների վավերագրական արտացոլմանը, այսուհանդերձ նախապես տրված աշխարհայացքային ելակետը որոշակի է անդրադարձնում նրանց գեղարվեստական արտացոլման և կյանքի սոցիալական վերլուծությունների ընդհանուր սահմանափակությունը։ Արտացոլելով բուրժուականացող գյուղի սոցիալական փոխակերպումները՝ իրենց ամբողջ ներքին հակասություններով, գյուղագրական ռեալիզմը մի կողմից կառչած էր մնում իրողությունների փաստագրական ճշտությանը, մյուս կողմից իրերի տրամաբանությունը կասեցնում սոցիալական անհեռատեսությամբ՝ ի վերջո ապավինելով երբեմնի նահապետական համակեցության երազանքին։

Ընդհանրության այս սահմաններում անտեսելի չեն այն յուրահատկությունները, որ առկա են արևելահայ գյուղագրության և արևմտահայ գավառական գրականության միջև։ Ակներև է, որ 80—90-ական թվականների արևելահայ գյուղագրությունը՝ Արշակ Ագայյան, Հարություն Ծուղուրյան, Սանդալ, Ազարիա Ադելյան՝ գերազանցապես զբաղված էր բուրժուականացող գյուղի սոցիալական տեղաշարժերի պատկերմամբ, դասակարգային շերտավորումների և սրանով պայմանավորված այն չարիքների վավերագրությամբ, որին ենթարկվել է նահապետական գյուղը։ Փաստագրական ռեալիզմը ներկայանում է որպես անխառն գեղարվեստական չափանիշ և ինքնին պարտադրում է նյութի ընտրության կոնկրետ, գործնական բնույթը։ Կյանքի արտատվոր երևույթների քննադատությունը ենթարկվում է մի ռադիկալ հայեցության, որը արդեն քիչ է հանդուրժում անցյալի ռոմանտիկական իդեալականացումը։

Արևմտահայ գավառական գրականության հիմնադիրները՝ Թլկատինցի, Զարդարյան՝ ամենից առաջ դիպուկ համատեղեցին իրական պատկերների ճշմարտացիությունը արվեստի նուրբ զգացողության հետ։ Արևելահայ գյուղագրության փաստագրական ռեալիզմի համեմատ, նրանք գավառական կյանքի պատկերները դիտեցին արվեստագետի նրբաճաշակ հայացքով՝ լեզվի, ոճի, գեղարվեստական ամբողջ համակարգի հմուտ յուրացմամբ։ Բացելով մի անհայտ իրականություն, ցույց տալով այդ իրականության ողբերգական սարսափները, նրանք, միաժամանակ, անշահուր մնացին մոռացված «հայրենի եզերքի» հեքիաթային գեղեցկության առաջ։ Բնությունն իր հրապույրներն է բացում, պատմական հայրենիքը նախնիների մեծագործության էպիկական վեհությունը, և գա-

վառ գեղագետները հայրենասիրական թրթիռով թրծում են հայրենի եզերքը մի ռոմանտիկական անցելապաշտությամբ, ուր միաձուլվում են բանաստեղծականն ու հեքիաթայինը։

Ջ

Հայ ռոմանտիկական պոեզիայի անկման իրողությունն անհայտ չմնաց Ռափայել Պատկանյանին։ Հազիվ թե պատկառելի բանաստեղծը չկռահեր պատմական դատավճռի իմաստն այն փաստի, երբ 80-ականների սերունդը հրապարակ էր բերում իր բացահայտ կասկածանքը նրա գրական հեղինակության հանդեպ։ Իր նամակներից մեկում նա խոր կսկիծով է վերապրում պատմական ասպարեզից դուրս մնալու հոգեբանական դրաման. «Մոսկվայի ուսանողաց հրապարակական անգութ բողոքն իմ դեմ պարզ ցույց տվեց ինձ, որ իմ դերը արդեն վերջացած է, երիտասարդությունը բնազդաբար ինձ հարկադրեց գրիչս վայր դնելու, իբր կամելով ասել, թե «դու արդեն ոչինչ նոր և փրկավեր ասելիք չունիս առ մեր ազգը»[1]*։*

Որքան էլ Պատկանյանը ցավագնորեն էր ընկալում այս իրողությունը, այնուամենայնիվ դա իր մեջ թաքցնում է պատմական շրջադարձի այն մտայնությունը, ուր «հայրերին» վիճակված էր անդառնալի հրաժեշտ, իսկ «որդիներին»՝ հախուռն ժխտում։ Իսկ նոր սերունդն արդեն ասպարեզ էր տվել իր բանաստեղծին՝ հանձին Հովհաննես Հովհաննիսյանի։ 1887 թվականին լույս տեսած նրա «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն նշանավորեց արևելահայ նոր պոեզիայի պատմության երկրորդ շրջանը։ Շուրջ երեք տասնամյակ տևած այդ շրջանը մի ուրույն ուղղություն նշանավորեց հայ բանաստեղծության պատմության մեջ և առաջադրեց մեծություններ, որոնք հայ քնարերգությունը հասցրին չգերազանցված բարձրության։ Արևելահայ պոեզիայի պատմական շրջափուլերը դիպուկ է բնորոշում Հովհաննես Թումանյանը. «Ռուսահայ բանաստեղծությունը երեք շրջան է անցել։ 1857 թ. ուսանող Ռ. Պատկանյանը— Գամառ Քաթիպան հրատարակել է իր «Ազգային երգարան» անունով բանաստեղծությունների տետրակն ու նրանով սկիզբ է դրել առաջին շրջանի բանաստեղծության։

Նրանից երեսուն տարի հետո, 1887 թվականին ուսանող Հ. Հովհաննիսյանը հրատարակեց իր բանաստեղծությունների առաջին գիրքը, ու սկիզբն առավ երկրորդ շրջանի բանաստեղծությունը։

Հովհաննիսյանից երեսուն տարի հետո էլ, 1908 թվականին դարձյալ ուսանող՝ Վ. Տերյանը հրատարակեց իր «Մթնշաղի անուրջներ» ու առաջ եկավ երրորդ, նորագույն շրջանը...»[2]*։*

---

[1] Գրականության և արվեստի թանգարան, Գ. Բարխուդարյանի ֆոնդ, № 444։
[2] Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 381։

80-ական թվականներին ասպարեզ մտած բանաստեղծների սերունդը նոր ուղիների վրա դրավ պոեզիայի զարգացման հեռանկարները։ Ազգային ոգու հայտնությունը, որ համակել էր մշակույթի ու գիտության ողջ էությունը, իր արտահայտությունը պիտի ունենար նաև պոեզիայի ասպարեզում։ Ժողովրդական բանահյուսության գանձերի հրապարակումը, հնքիաթների, երգերի, բառ ու բանի այն հրաշալիքները, որ հայտնաբերվում են դարերի խորքից և որոնք պահպանվում են ժողովրդի հոգևոր աշխարհում, ինքնին նոր ուղիներ էին բացում ազգային գրականության զարգացման առաջ։ Ռոմանտիզմից ռեալիզմին անցնելու խնդրությունը պոեզիան պետք է լուծեր ներքին համակարգի արմատական վերանայումներով։ Ամենից առաջ ռոմանտիզմի՝ «գաղափարի գրականության» միագիծ մոտիվը նա պիտի ընդլայներ կյանքի համակողմանի ընդգրկումներով, անհատի լության, տրամադրությունների, խոհերի, մտորումների համապարփակ վերարտադրությամբ։ Ժողովրդական երգերը ազգային բանաստեղծության պոետիկայի նոր գաղտնիքներ էին հայտնաբերում, ավանդությունները, լեգենդներն ու զրույցները թելադրում էին բանաստեղծական մտածողության նոր արտահայտություններ։ Ինչպես հայ երաժշտությունը առաջադրեց ազգային մեղեդու, ազգային երգի հայտնության գաղափարը, նույնպես և հայ պոեզիան որոնում է բանաստեղծության ազգային կերտվածքի ձևն ու բովանդակությունը։ Եվ ինչպես ազգային կերտվածքի հայտնության այդ ընդհանուր ուղղությունը երաժշտության բնագավառում պիտի ծնունդ տար հանճարեղ Կոմիտասին, նույնպես և ազգային բանաստեղծությունն իր փիլիսոփայությունն ու գեղագիտությունը պիտի իմաստավորեր Հովհաննես Թումանյանի հանճարի մեջ։

Հայ գրականությունը մի անհայտ ճշմարտության որոնումներով էր զբաղված, երբ հանդես եկավ Հովհաննես Հովհաննիսյանը։ Փաստը որքան անակնկալ, նույնքան ապշեցուցիչ էր։ Միանգամից ասպարեզ է գալիս մի անհայտ անուն և հավակնում է հեղաշրջել բանաստեղծության ավանդական սկզբունքներն ու պատկերացումները, ուստի տարօրինակ չէր, որ նա յուրատեսակ և իրարամերժ ռեակցիա պիտի ստեղծեր գրական-հասարակական կարծիքի բախման հանգույցներում։ Եվ այնտեղ, ուր բանաստեղծական ավանդասերները հիասթափություն պիտի զգային պոեզիայի հասարակացումից, գաղափարական լայնատեսությունից ու քաղաքական սրությունից դեպի զգայական աշխարհի ներանձնացում պարտադրող ուղղության հանդեպ, նոր սերունդը պիտի ընկալեր այն պատմական իր ամբողջ նշանակությամբ։ «Կան մարդիկ,— գրում է Լ. Մանվելյանը,— որոնք կարծես սրտի ցավով պնդում են, թե մեր բանաստեղծությունն ընկնում է նոր ոտանավորներ գրողների շնորհիվ։ Բայց ինձ թվում է, որ հայկական վաղուց թառամած բանաստեղծությունը 80-ական թվականների վերջում նոր-նոր սկսում է ծաղկել... Սա մի եր-

վույթ է, որ ոճի իր հասարակական պատճառները և որ անուշադիր չի մնալու գրականության ապագա պատմաբաններից»[1]։

Հայ պոեզիայի պատմության մեջ կատարվող շրջադարձի իմաստը դիպուկ է բնորոշում Ավ. Իսահակյանը. «Այդ շրջանում հայ բանաստեղծական գրականության վրա միահեծան իշխում էր մեծատաղանդ, առնաշունչ Գամառ-Քաթիպան (Ռ. Պատկանյան)։ Նրա հայրենասիրական-հրապարակախոսական բոցավառ երգերով տոգորված էր մեր երկրի հոգեկան աթմոսֆերան։ Մանր, երկրորդական բանաստեղծներն արձագանքում էին նրան։ Ինչքան էլ որ մենք՝ պատանիներս վառված էինք Արևմտա-Հայաստանի ազատագրական տենչերով, բայց և այնպես մեր սիրտը ուներ ինտիմ, մտերիմ պահանջներ՝ սրտի խոսքեր, սիրո և երազական վշտի երգեր, մի բառով՝ լիրիկա...

Բայց երբ հնչեց Հ. Հովհաննիսյանի քնարը, մեր պատանեկան աշխարհը շշմեց, գլուխը կորցրեց... Նրա պոեզիայի գարնանային թարմությունը, բնականությունը, մարդկայնականը, նրա նոր, չքնաղ պատկերները, հիանալի լեզուն, սրտաբուխ երգը հալուցինացիայի մեջ ձգեցին մեզ։ Անգիր գիտեինք նրա ողջ գիրքը»[2]։

Հովհաննիսյանը, հիրավի նոր սկզբի վրա դրեց հայկական բանաստեղծությունը. Նոր էր բանաստեղծության չափը, նոր էր մտածողությունը, նոր էր պատկերների համակարգը։ Առկա էր գրական ձևի ու ժողովրդական մտածողության այն մերձեցումը, ուր պոեզիան պիտի ի հայտ բերեր կենդանի, իրական աշխարհի շարժումը, զգացմունքների բնական թրթիռը, տրամադրությունների հարստությունը, հյուսվածքի երաժշտական ներդաշնակությունը։ Պոեզիան գտնում է այն միասնությունը, ուր հույզերը, տրամադրությունները, խոհերն ու զգացումները ձուլվում են անհատական էության հետ, և սա ընկալում է աշխարհը՝ իր բազմակի կապերի, կյանքը՝ իր բարդ դրսևորումների միասնական ընթացքի մեջ։ Պոեզիայի նոր ուղղության գեղարվեստական հնարավորություններն ավելի համապարփակ էին, քան կարելի էր ենթադրել։ Շուտով նա ի հայտ բերեց ժանրային արտահայտության իր բազմազան ձևերը, ընդլայնեց իրականության ընդգրկման ոլորտները, ասպարեզ տվեց բանաստեղծական անհատականությունների ստեղծագործական կարողությանը։ Հանդես եկան Ալեքսանդր Ծատուրյանը, Լևոն Մանվելյանը, Հովհաննես Թումանյանը, Հակոբ Հակոբյանը, Ավետիք Իսահակյանը և այլ անուններ, որոնք ամբողջական ձև տվեցին արևելահայ պոեզիայի մի նոր շրջանի պատմությանը։ Գեղարվեստական բարձր կատարելության հասնելով քնարական բանաստեղծության ասպարեզում, արևելահայ պոեզիան որոնումներ էր կատարում նաև էպիկական ձևերի յուրացման բնագավառում։ «80—90-ական թթ. հրապարակ եկած պոետների ստեղծագործական նկարա-

---

1 «Մուրճ», 1891, № 1։

2 Ավ. Իսահակյան, Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 56։

գիրը,— նկատում է Էդ. Ջրբաշյանը,— հիմնականում քնարական էր։ Դա անպայման կապված էր պոեզիայի առջև դրված էական խնդիրներից մեկի՝ անհատի հուզաշխարհը բազմակողմանիորեն բացահայտելու խնդրի հետ...

Բայց նշված ժամանակաշրջանում բազմաթիվ փորձեր են կատարվում նաև էպիկական պոեզիայի՝ լեգենդների, պոեմների, սյուժետային բանաստեղծությունների ուղղությամբ, թեև ոչ այն հաջողությամբ, ինչպես քնարերգության մեջ... 90-ական թվականների սկզբին էպիկական պոեզիան ակնհայտորեն ետ էր մնում քնարերգության այն մակարդակից, որը նվաճվել էր Հովհ. Հովհաննիսյանի գրքով։ Այդ խզումը միանգամից վերացրեց Թումանյանը իր առաջին գրքերում հրատարակած վեպ պոեմներով... դրանք իրենց բոլոր թերություններով հանդերձ, պատմականորեն խոշոր ներդրում էին մեր պոեզիայի մեջ, էպիկական ստեղծագործության բոլորովին նոր երևույթներ»[1]։

80-ական թվականների գրական շարժումը նկատելի աշխուժություն առաջ բերեց արևմտահայ պոեզիայի բնագավառում։ Իրապաշտ ուղղությունը որոնումների ասպարեզ էր բացում նաև բանաստեղծության համար։ Զարգացման անկանոնությունը, որ կարծես նախապես տրված էր արևմտահայ գրականությանը, մի յուրօրինակ բարդություն էր ստեղծում գրական դպրոցների փոխանցման առաջ։ Որ Պեշիկթաշլյանի և Դուրյանի ռոմանտիկական պոեզիան բանաստեղծական մտապատրանքի անկասկած ձև էր ներկայանում, թերևս հասկանալի էր, բայց իրողություն էր, որ անգամ 80-ական թվականներին գրական մի որոշ շրջաններում անկասկած էր թվում կլասիկական պոեզիայի նախասիրությունը, համենայն դեպս, դասական և ռոմանտիկական ոճերի համադրությունը վավերացվում էր տակավին ստեղծագործող Թ. Թերզյանի քերթվածներում։ Ուստի տարօրինակ չէր, որ ռեալիստական պոեզիայի անվանի դեմքերից մեկը՝ Սիպիլը, իր առաջին տուրքը պիտի տար դասական չափածոյի ավանդական հեղինակությանը։ Ինքնին հասկանալի է, որ գրական նոր սերունդը ոչ միայն պիտի վերջնականապես լուծեր անցյալից բաժանվելու պատմական իրավունքը, այլև փարատեր երկու տասնամյա այն տեղատվությունը, որ ստեղծվել էր արևմտահայ պոեզիայի ասպարեզում Պ. Դուրյանից հետո։ Տեղաշարժն իրոք ակներև եղավ. հրապարակ եկավ բանաստեղծների մի սերունդ՝ Սիպիլ, Արշակ Չոպանյան, Զարուհի Գալեմքերյան (Եվտերպե), Վահան Մալեզյան, Լևոն Շանթ, Ռուբեն Որբերյան և ուրիշներ, որով նշանավորվեց արևմտահայ պոեզիայի նոր պատմաշրջանը։ Կյանքի, մարդու իրական ապրումների, անձնական զգացումների՝ սիրո, կարոտի, սրտի թրթռումների երգը լսելի եղավ արևմտահայ պոեզիայի էջերում, սակայն նրան վիճակված չէր գեղարվեստական հնարավորությունների լիակատար իրացումը, ինչպիսին տեղի ունեցավ արև-

[1] **Էդ. Ջրբաշյան, *Թումանյանի պոեմները*, Երևան, 1964, էջ 113—115։**

վելահայ պոեզիայում՝ Հովհաննիսյանի, Թումանյանի և Իսահակյանի ստեղծագործություններում։ Տաղանդի փաստը մասամբ միայն կարող է ներկայանալ իբրև պատճառ։ Իրողությունն այն է, որ տակավին նոր ձևավորվող ռեալիստական պոեզիայի ընթացքը կանխվեց ազգային ողբերգության վերահաս աղետներով և արևմտահայ գրականությունը կորցրեց իր զարգացման բնականոն ընթացքը։ Կյանքի սարսուռները մշուշապատ դարձրին աշխարհի իրական զգացողությունը. պոեզիան մի կողմից անձնատուր եղավ ներանձնացման ու միստիկ հուսալքության, մյուս կողմից գնաց միանալու ժողովրդի ազգային-հեղափոխական մաքառումներին։

80-ական թվականների հայ դրամատուրգիայի ժանրային որոնումները էական արդյունքներով չնշանավորվեցին հաջորդ տասնամյակում։ Որքան էլ քննադատական միտքը ամբողջ սրությամբ էր դնում ժամանակակից սոցիալ-հոգեբանական դրամա ստեղծելու պահանջը, այսուհանդերձ ձգտումը մնում էր ձգտում, և ժանրը տվյալներ չէր հայտաբերում գտնելու այն ուղիները, որոնցով ընթանում էին պոեզիան ու արձակը։ Ինչպես երևում է, սոցիալ-կենցաղային կատակերգությունն ու պատմա-ռոմանտիկական դրաման չափազանց ուժեղ նստվածքներ էին թողել XIX դարի հայ դրամատուրգիայի գեղարվեստական հոգեբանության վրա։

Բանը, սակայն, միայն այդ չէր, ըստ երևույթին ժանրային որակափոխության գեղագիտական պահանջը ստեղծագործական մղումների արգելառիթ էր ներկայանում այնտեղ, ուր ավանդականն արդեն թողել էր պատմական ասպարեզը, իսկ նորը չէր ինքնորոշել իր գեղարվեստական կերպը։ Թերևս դրանով պիտի բացատրել այն ամայությունը, որ առկա էր դրամատուրգիայի ասպարեզում։ «Մեր բանաստեղծության ոչ մի ճյուղը,— նկատում է Լ. Մանվելյանը,— այնքան աղքատ չէ, որքան դրամատիկականը։ Վիպական բանաստեղծությունը ունի մի քանի ներկայացուցիչներ, քնարականը՝ նույնպես, դրամատիկական բանաստեղծության մեջ միակը Սունդուկյանն է, և ուրիշ ոչ ոք»։ Մի իրողություն է սա, որի բացատրությունը քննադատը որոնում է համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման ընթացքի մեջ։ XIX դարի երկրորդ կեսը համաշխարհային գրականության մեջ նշանավորվեց վիպական գրականության բացարձակ գերիշխանությամբ։ Սա կլանում էր ամբողջ գեղարվեստական տաղանդը՝ «բանաստեղծության մյուս ճյուղերը» մղելով երկրորդական պլան։ Այդպես էր նաև հայ գրականությունը։ Բայց ընդհանուր համաշխարհային-պատմական այս իրողության հետ միասին հայ դրամատուրգիայի զարգացումը կանխող պատճառի նշանակություն էր ստանում նաև «մի կարևոր հաստատության բացակայությունը»՝ կայուն մշտական բեմը. «եթե մենք ունենայինք մշտական բեմ՝ լուրջ հիմքի վրա դրված, մենք կունենայինք գուցե մի քանի Սունդուկյաններ։ Մշտական բեմը սնունդ է տալիս դրամատիկական բանաստեղծությանը, իսկ դրամատիկական բանաստեղծությունը միշտ վառ է պահում թատրոնի սերը

և հետաքրքրական դարձնում նորան թե՛ գրականական, թե՛ գեղարվեստական, թե՛ հասարակական տեսակետից»[1]։

Երևույթի բացատրությունը որքան տեսականորեն իրավացի է, այնուամենայնիվ էական է փաստը, որ 90-ական թվականների հայ դրամատուրգիայի անդաստանը ամայության էր մատնված։ Չկային պրոֆեսիոնալ դրամատուրգներ, մերթ ընդ մերթ հայտնվող դրամատիկական երկերը ավելի շուտ ժանրային որոնումներ էին և չէին կարող հավակնել գրական-գեղարվեստական մնայուն արժեքի նշանակության։ Թե ինչպիսի սրությամբ էր դրվում նոր դրամատուրգիայի անհրաժեշտությունը և գեղարվեստական ինչ չափանիշներ էր ակնկալում քննադատական միտքը, որոշակի է ցուցադրում այն արձագանքը, որ առաջ բերեց Շիրվանզադեի «Իշխանուհին» դրաման գրական հասարակության լայն շրջաններում։ Արդեն ճանաչված գրողը 1890 թվականին բեմ հանելով իր առաջին դրամատիկական երկը, փորձ էր անում ժանրային նորաձևության։ Հիրսվի, «Իշխանուհին» ակնկալում էր նոր դրամատուրգիայի գեղարվեստական սկզբունքների լուծումը և նա իրոք կրում էր այն տարրերը, որոնք պիտի նախանշեին ժանրի զարգացման ապագան և իբրև փաստ այն անշուշտ ունի գրական-պատմական նշանակություն։ Առաջին փորձը, սակայն, գեղարվեստորեն չլուծեց սոցիալ-հոգեբանական դրամայի գաղտնիքը և դա աննկատ չմնաց գրական քննադատությունից։ Արծրունին սկզբունքային քննադատության ենթարկեց պիեսի գեղարվեստական անկատարությունն ու կոնֆլիկտի սոցիալական էության թույլ բացահայտումը, առավելապես սրելով ռեալիստական տիպականի խնդիրը։

[1] «Մուրճ», 1895, № 11։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱԲԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Աբգար Հովհաննիսյանի հրապարակախոսական գործունեությունը ծավալվել է անցյալ դարի վերջին քառորդում, երբ Անդրկովկասում արագ թափով զարգանում էր արդյունաբերական կապիտալիզմը։ Ընդունելով տնտեսական նոր կացութաձևը, իբրև նոր ժամանակների եվրոպական քաղաքակրթության արտահայտություն, Ա. Հովհաննիսյանը միաժամանակ լիբերալ-պահպանողականության դիրքերից վճռական նշանակություն էր տալիս հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի անաղարտությանը՝ ազգի գոյատևման երաշխիքը տեսնելով լուսավորչական-եկեղեցու անխափան և անկախ գործունեության մեջ։

Աբգար Հովհաննիսյանն իր պարբերականների միջոցով հետևողականորեն նպաստել է հայ ժողովրդի ազգային ինքնաճանաչությանը, նրան հաղորդակից դարձրել եվրոպական քաղաքակրթությանը։ Նա հսկայական գործ է կատարել նաև հայ գրականությունը Եվրոպային ներկայացնելու, և այդ ճանապարհով Եվրոպայի ուշադրությունը մարդկության պատմության մեջ հոգևոր մեծ մշակույթ ստեղծած հայ ժողովրդի ճակատագրի վրա հրավիրելու ուղղությամբ։

1

Աբգար Հովհաննիսյանը ծնվել է 1849 թվականին Թիֆլիսում, բժըշկապետ Հարություն Հովհաննիսյանի ընտանիքում։ Նրա հայրը Հին Ջուղայից էր, կրթություն էր ստացել Լազարյան ճեմարանում, ապա ավարտել Մոսկվայի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը և գալով Կովկաս՝ նվիրվել բժշկական գործունեությանը։ Նա միաժամանակ հետաքրքրվում էր տեղի հայ հասարակական կյանքով, մասնակցում լուսավորական զանազան ձեռնարկումների։ Կնոջ՝ Եղիսաբեթ Ղուբալյանի հետ Թիֆլիսի Գայանյան օրիորդաց դպրոցի հիմնադիրներից էր։

Աբգար Հովհաննիսյանը տասնմեկ տարեկան հասակում ընդունվում է Կարապետ Եզյանի պանսիոնը, ապա սովորում Պետերբուրգի, այնու-

Հետև Թիֆլիսի գիմնազիաներում։ Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում մեկ տարի սովորելուց հետո նա փոխադրվում է Լայպցիգ, տեղի համալսարանում ուսումնասիրում փիլիսոփայական և տնտեսագիտական գիտությունները։ 1872 թվականին քաղաքատնտեսա-

Աբգար Հովհաննիսյան

կան գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճան ստանալով՝ վերադառնում է հայրենիք։ Մեկ տարի Պետերբուրգում ֆինանսական ու հաշվապահական գիտությունների մեջ խորանալուց հետո, նա մեկնում է Կովկաս և նշանակվում Թիֆլիսի առևտրական բանկի դիրեկտոր։ Այնուհետև, 1879 թվականից մինչև իր կյանքի վերջն աշխատում է իբրև փոխադարձ վարկի ընկերության կառավարիչ։

Նախանձախնդիր հայ ժողովրդի լուսավորության, Աբգար Հովհաննիսյանը հենց 1873 թվականից ծավալում է հրատարակչական լայն գործունեություն, սեփական նախաձեռնությամբ ու միջոցներով տպագրում

հայ գրողների և թարգմանիչների մի շարք երկեր (Րաֆֆու «Փունջի» երկու հատորները, Ֆ. Շիլլերի «Վիլհելմ Տելը», Պալասանյանի «Քերականության մայրենի լեզվի» գիրքը, Ղ. Աղայանի «Հայկական հնչյունների մասին» ուսումնասիրությունը և այլն)։

Սակայն նա ձգտում էր գործունեության առավել ընդարձակ շրջանակների և 1876 թվականին ձեռնամուխ է լինում «Փորձ» ազգային-գրական եռամսյա հանդեսի հրատարակությանը (վերջում՝ ամսագիր), որը հայ իրականության մեջ «Հյուսիսափայլից» հետո առաջին լիարժեք գրական պարբերականն էր։ «Փորձը», սակայն, չնայած բաժանորդների պատկառելի քանակին (նրանց թիվը հասնում էր 700-ի), հրատարակվում էր նյութական մեծ զոհաբերությունների գնով և դադարում է լույս տեսնել 1881 թվականի հուլիսին։

Մեկընդմիշտ նվիրվելով հրապարակախոսական գործունեության, Ա. Հովհաննիսյանը 1882 թվականից սկսում է հրատարակել «Արձագանք» գրական-քաղաքական շաբաթաթերթը։ Այդ թերթը, հիրավի, արձագանքն էր հայ հասարակական կյանքում տեղի ունեցող նշանակալից իրադարձությունների։ «Արձագանքը» շարունակում էր «Փորձի» ավանդները և լայն ասպարեզ էր տալիս հայ առաջնակարգ գրողների և գիտնականների գործունեությանը։ Սակայն, ինչպես «Փորձի», այնպես էլ «Արձագանքի» հրատարակության տարիներին Ար. Հովհաննիսյանը անվերջանալի բախումների մեջ էր ցարական գրաքննության հետ, որը և հասցնում է ճակատագրական վախճանի։ 1898 թվականին «Արձագանքը» փակվում է։ Չորս մինիստրների խորհուրդը հատուկ որոշումով Ա. Հովհաննիսյանին արգելում է երբևէ զբաղվել լրագրական-հրատարակչական գործունեությամբ։

Իր լրագրական գործունեության հետ միաժամանակ Ար. Հովհաննիսյանը զբաղվել է հայագիտական աշխատանքներով, հայ գրականությունն ու մշակույթը ներկայացրել Եվրոպայի ընթերցողներին։ 1880-ական թվականների վերջին գերմանացի հայագետ Արթուր Լայստի հետ մեկտեղ նա հիմնադրում է «Հայկական գրադարան» մատենաշարը և հայ դասական հեղինակների երկերը թարգմանում ու հրատարակում գերմաներեն լեզվով։ Կարճ ժամանակում լույս են տեսնում այդ մատենաշարի տասնմեկ գրքերը։ Այս մատենաշարով Ար. Հովհաննիսյանի և այլոց թարգմանությամբ գերմաներեն լեզվով հրատարակվում են Րաֆֆու «Խաղ-փուշը» և «Բիբի Շարաբանի» պատմվածքները, «Ջալալեդդին» և «Հարեմ» վիպակները, Գ. Սունդուկյանի «Քանդած օջախը», Գ. Պատկանյանի և Մ. Պեշիկթաշլյանի բանաստեղծությունները, Պ. Պռոշյանի «Հացի խնդիր» վեպը, հայկական առածների և հեքիաթների ժողովածուներ, «Սասունցի Դավիթ» էպոսը և այլն։ Մատենաշարի երկրորդ հատորում զետեղված են Արթուր Լայստի մի շարք ակնարկները, նվիրված հայ գրական գործիչներին, հայ լրագրության և թատրոնի պատմությանը։

Ար. Հովհաննիսյանը մշտապես օժանդակում էր եվրոպական այն հայագետներին, որոնք իրենց գիտական աշխատանքների բերումով գալիս էին Կովկաս։ Այսպես, նա բարեկամական և ստեղծագործական կապերով կապված էր Բեռլինի համալսարանի պրոֆեսոր Ֆինկի, ֆրանսիացի անվանի գիտնական Մեյեի, անգլիական գիտնական Կոնիբերի և այլ գիտնականների, արվեստագետների ու ժուռնալիստների հետ։ Նա մասնակցել է Ֆինկի գերմաներեն լեզվով հրատարակվող «Հանդես հայագիտության» պարբերականի հրատարակության գործին, ֆրանսերեն է թարգմանել Րաֆֆու «Խաչ-փուշը» և «Բիբի Շարաբանին», որոնք հրատարակվել են Ֆրանսիայում։ Կյանքի վերջին տարիներին Հովհաննիսյանն աշխատում է հայկական առածների ժողովածուի վրա, այն թարգմանում է ֆրանսերեն, բայց վերահաս մահը խանգարում է ժողովածուի տպագրության գործը։

Հայագիտության ասպարեզի նրա ծառայությունները ժամանակին բարձր են գնահատվել։ Նա մասնակցել է Ստոկհոլմում, Միլանում և Փարիզում հրավիրված արևելագետների համաշխարհային համաժողովներին։ Նրան շնորհվել է ֆրանսիական գիտությունների ակադեմիայի անդամի կոչումը։

Ար. Հովհաննիսյանի անունն անխզելիորեն կապված է և հայկական թատրոնի գործունեության հետ։ Թե՛ իր կազմակերպչական աշխատանքներով և թե՛ պարբերականների միջոցով նա օգնել է թատերական գործի կազմակերպմանը հայ իրականության մեջ։ 1879—80 թվականներին եղել է հայկական թատրոնի դիրեկտոր։

Ժամանակակիցների վկայությամբ Ար. Հովհաննիսյանն է խրախուսում Ադամյանին և նրա ուշադրությունը հրավիրում եվրոպական դասական պիեսների և, մասնավորապես, Շեքսպիրի ստեղծագործության վրա։ Նա օգնել է և հայ թատրոնի խաղացանկի հարստացմանը, ֆրանսերենից թարգմանել է մի շարք պիեսներ, նյութապես օգնել հայ դերասաններին։

Ար. Հովհաննիսյանն անսպառ եռանդի տեր մի գործիչ էր։ Նա 1881 թվականին հիմնադրում է «Հայերեն գրքերի հրատարակության Թիֆլիսի ընկերությունը», որի նախագահն էր մինչև 1888 թվականը։ Տասնվեց տարի անընդհատ նա վարել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձուի պաշտոնը, երկար տարիներ եղել է Գայանյան և մեկ տարի՝ Հովնանյան օրիորդաց դպրոցների հոգաբարձու։ Քսան տարի շարունակ եղել է Թիֆլիսի քաղաքային խորհրդարանի իրավասու։

Կյանքի վերջին տարիներին հիվանդության պատճառով մեկուսանալով հասարակական գործունեությունից, Արգար Հովհաննիսյանը զբաղվում է միայն գրական-բանասիրական աշխատանքներով։

Հովհաննիսյանը վախճանվել է 1904 թվականին։

2

Դեռևս 60-ական թվականների կեսերից հայ ազգային-պահպանողական հոսանքի ներկայացուցիչները, պայքարելով ցարական գաղութատիրական քաղաքականության դեմ, ձգտում էին պաշտպանել տեղական հայ առևտրականների շահերը։ Նրանք հակված էին Կովկասի տնտեսական զարգացման գործում առաջնությունը տալ տեղական կապիտալին։

70—80-ական թվականներին նույնպես հայ հրապարակախոսները և մտավորականները անվերապահորեն ընդունելով երկրի տնտեսական զարգացման նոր ուղիները, խորհում են հայ բուրժուազիայի անելիքների, նրա գործունեության հեռանկարների մասին։

Նոր ժամանակներում անհրաժեշտություն էր զգացվում ստեղծել լիարժեք ազգային կապիտալ, հնօրյա վաճառականությունը բարձրացնել օրերի պահանջների մակարդակին, նրանց համար ապահովել խոշոր արդյունաբերողների իրավունքներն ու մենաշնորհը։ Այս խնդիրներն էին զբաղեցնում Ա. Հովհաննիսյանին «Արձագանքի» էջերում։ Նա վճռականորեն դիմագրավում էր կովկասյան տնտեսական զարգացման մենաշնորհը զավթելու օտար արդյունաբերողների ակտիվ ջանքերին։ Այսպես, հաղորդելով Ռոտշիլդի ֆիրմայի բացման լուրը Բաքվում, Աբ. Հովհաննիսյանը տագնապ էր արտահայտում դրա կործանարար հետևանքների մասին, զգաստացնում հայ նավթարդյունաբերողներին՝ խորհուրդ տալով «հետամուտ լինել դրական գիտության, թողնելով խորամանկությունը, ժլատությունը և դանդաղկոտությունը, այդ փտած միջոցները, որոնցով ղեկավարվել է մեր նախահայրերի, և այժմ իսկ ղեկավարվում է նոր սերնդի տնտեսագիտական հանճարը»[1]։

Երկրի տնտեսական զարգացման ուղիների հարցը մեկընդմիշտ ճշտելուց հետո Աբ. Հովհաննիսյանը ուշադրություն է դարձնում և մեկ այլ հարցի՝ բուրժուազիայի վարքագիծը, նրա բարոյական նկարագիրը։ 1887 թվականին «Արձագանքում» տպագրվում է Շիրվանզադեի «Հայ ազգի կատաղի թշնամին» հոդվածաշարը, որտեղ մերկացվում էր հայ վաճառականության նյութապաշտությունն ու անազնվությունը։

Առանձնահատուկ ուշադրությամբ Հովհաննիսյանը քննարկում է բանվոր դասակարգի վիճակի հարցը, որն ուղղակիորեն առնչվում էր գործարանատերերի գործելակերպի հետ։ «Արձագանքում» տպագրված բազմաթիվ թղթակցությունները լուսաբանում էին բանվորների գործարանային և տնտեսական պայմանները։ Նավթագործ մշակների աշխատանքի պայմանները համեմատելով տաժանակիր աշխատանքի հետ և նշելով, որ կապիտալիստների բարօրությունը կառուցված է «միլիոնավոր կենդանի դիակների վրա», «Արձագանքը» նկատում է, որ բանվորների դասն է «մարդկանց բարօրության մշտական և անսպառելի աղբյու-

---

[1] «Արձագանք» 1585, № 19։

րը, նրանց կորովի բազուկների ուժն է, որ առաջ է մղում կյանքի հսկա մեքենան»[1]։

Հետաքրքրական է թերթի այն դիտողությունը, թե գործարաններում ամեն մի տեսակ տախտակ ապահովագրված է, բացի բանվորի կյանքից. «առարկան, իրը, որ նույն այդ պահապան մարդու ձեռքի ստեղծագործությունն է, անհամեմատ ավելի թանկ արժե»։ Բուրժուազիայի ուղին ջատագովող տեսաբանները, նկատելով հանդերձ այդ ամենը, համոզված էին, թե բավական է, որ «կապիտալիստները ցանկանան, և ստորերկրյա բնակիչները» կյանք ու լույս կստանան։

XIX դարի վերջին տասնամյակն էր այս, կապիտալիզմի զարգացման բուռն ժամանակաշրջանը Եվրոպայում։ Հայ հրապարակախոսական միտքը ուղիներ էր որոնում և բնականաբար դիմում դեպի Եվրոպա։ Աբ. Հովհաննիսյանն «Արձագանքի» արտաքին տեսության բաժնում ավելի հաճախակի է դիմում եվրոպական երկրների քաղաքական և սոցիալական կյանքի նկարագրությանը։ Այդ բաժինն առանձնապես լուրջ կշիռ է ստանում 1888 թվականից հետո, երբ այն սկսում է գլխավորել Կարապետ Յաղուբյանը։ «Արձագանքի» ընթերցողներին Յաղուբյանը ծանոթացնում էր եվրոպական քաղաքական կարգերի ճգնաժամի հետ։ Տպագրվում են հանգամանալից ուսումնասիրություններ՝ ժամանակի «ամենամեծ երևույթի»՝ բանվոր դասակարգի առաջացման պայմանների, բանվորության և բուրժուազիայի փոխհարաբերության, դասակարգային ներհակության մասին։

Այսպես, 1884 թվականին «Արձագանքի» ընթերցողներին հայտնի է դառնում, որ «արդի հասարակական կարգերը անզոր են տնտեսական շահերի ներդաշնակություն ստեղծելու և ընկերական համերաշխության ծառայելու»[2]։ Ավելին, խորհրդածելով դարաշրջանի ճակատագրի մասին, «Արձագանքի» տեսաբանը գրում է. «Կկարողանա՞ն արդյոք ազգերի այժմյան քաղաքական կարգերը դարմանել ժողովրդի վշտերն ու գոհացուցիչ կերպով բավականություն տալ նորա անթիվ պահանջներին, թե՞ հին կարգերը պետք է անհետանան՝ թողնելով ասպարեզը նորանոր պետական ուժերին»։ Իբրև հավամտի եզրակացություն, նա վկայակոչում է եվրոպական հրապարակախոսներին, «որոնք կասկածում են, որ արդի քաղաքական կարգերի բեկորներն անգամ մինչև առաջիկա քսաներորդ դարասկիզբը կարողանան հասնել»[3]։

«Արձագանքը» 80-ական թվականներին որոշ ուշադրություն է նվիրել և գյուղի ու գյուղացիության հարցին։ Հովհաննիսյանին առանձնապես հուզում էր հայ գյուղացիության հողազրկության խնդիրը, որը գնալով ավելի սուր բնույթ է կրում հայ իրականության մեջ։ Ազգաբնակու-

---

[1] «Արձագանք», 1896, № 83։
[2] «Արձագանք», 1884, № 40։
[3] «Արձագանք», 1884, № 13։

թյունն աճում է, հողը՝ պակասում, բեկերն ու կալվածատերերը գրավում են գյուղացիների հողերը և պատճառ դառնում արյունոտ ընդհարումների։ «Արձագանքի» տեսաբաններն իբրև փրկավետ միջոցներ առաջ են քաշում «փոխատու-խնայողական ընկերություններ» հաստատելու ծրագիրն ու նոր հողաչափումների անցկացումը։

Հետաքրքրական է, որ գյուղատնտեսության ասպարեզում նույնպես Աբգար Հովհաննիսյանը մեծ կարևորություն է տալիս տնտեսության զարգացմանը՝ սեփական երկրի հարստությունները շահագործելու նախաձեռնությանը։ Ինչպես քաղաքում, այնպես էլ գյուղում տեղական մասնագետները պետք է կարողանան դիմագրավել օտար մասնագետներին և պահպանեն երկրի հարստությունը։ «Ժամանակը չէ՞ արդյոք, որ հայ երկրագործը և հողատերը գիտենային օգուտ քաղել իրանց հողի հարստությունից և ներս մուծվող օտարազգիների օգնությանը կամ դրամին կարոտ չլինեին։ Ժամանակը չէ՞, որ երկրիս հարստությունը մշակվեր նույնիսկ տեղացիների ձեռքով, որ մեր գործավորը և արհեստավորը ձեռքը ծոցին քաղցած չմնային»։ Աբ. Հովհաննիսյանը հավատում էր այս ծրագրերի իրականացմանը, երազում Անդրկովկասում տեղի բնակիչների, տեղական մասնագետների, այլ կերպ՝ տեղական կապիտալի ուժերով ծաղկած տնտեսական կարգեր, որոնք ժողովրդի համար կապահովեին զարգացման նորմալ պայմաններ։ Նա կոչ է անում ճանաչել սեփական բնաշխարհը և նրա հարստությունները, սովորել գնահատել նեփական արժեքները, որոնց գնահատականն իր օրերին սոսկ օտարերկրյա գիտնականներին էր մատչելի. «Պիտի գա ժամանակ, երբ Հայաստանի նահանգը ծանրաբեռնած նավերով ուղարկե Եվրոպային գեղեցիկ ապակի և հայելիներ, գեղեցիկ անոթներ և արձաններ և այդ բոլորը յուր զարմանալի առատ գույնզգույն վանակատի (օբսիդիան) քարհանքերից, որ այսօր միմիայն անցորդ եվրոպացվոյն զարմանք են պատճառում խճուղվո վերա իրանց բացած հարուստ երակներով։ Այս երկրում չկա մի լեռնային տափարակ՝ առանց գայլախազի, առանց չեչաքարի։ Բայց ի՞նչ օգուտ... մենք չգիտենք օգուտ քաղել մեր երկրի հարստությունից»[1]։

Աբ. Հովհաննիսյանը հիմնական գծերով նշում էր երկրի տնտեսական զարգացման ուղիները, բուրժուական հարաբերությունների հաղթանակի մեջ տեսնում ժողովրդի առաջընթացի գրավականը։ Սակայն դարավերջի պատմական իրադարձությունները, կապված հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ, հնարավորություն չեն ընձեռում նրան՝ ավելի բազմակողմանիորեն խորամուխ լինելու այս հարցերի մեջ և տեսնելու դրանց լուծման առավել օբյեկտիվ ու արմատական հեռանկարները։ Այս շրջանում Հովհաննիսյանին մեծապես զբաղեցնում է հայկական հարցը, որը հուզում էր հայ իրականությանը ռուս-թուրքական պատերազմի օրերին և 90-ական թվականների երկրորդ կեսին։

---

[1] «Արձագանք», 1883, № 32։

3

Նախքան ռուս-թուրքական պատերազմը, 1876 թվականին, անդրադառնալով արևմտահայության ծանր վիճակին, Աբգար Հովհաննիսյանը փորձում է ուղիներ նշել՝ թեթևացնելու տառապող հայության վիճակը։ Ամեն բանից առաջ անհրաժեշտ դիտելով հայկական ազգային-աշխարհագրական սահմանների որոշումը, քանի որ «այն ազգը, որ յուր երկիրը չունի, նա ազգ չի համարվում», Հովհաննիսյանը ամբողջ սրությամբ պարզում էր գաղթականության աղետը, պահանջելով ձեռք առնել բոլոր միջոցները՝դադարեցնելու հայերի արտահոսքը սեփական բնօրրանից։ Հովհաննիսյանը կարևոր է համարում կազմակերպել հայության ինքնապաշտպանության գործը։ «Ինքնապաշտպանությունը միայն կարող է ազատել նոցա չարագործներից և ավազակներից։ Այսպես է ամեն ազգի քերական օրենքների բնական կանոնը»[1]։ Պատմությունը հաստատում է, որ ամեն մի իրավունք և բարություն առաջանում են կռվով,— շարունակում է նա,— հետևապես՝ «Միայն այն իրավունքը և բարությունը թանկ և հաստատուն են ժողովրդի մեջ,— ավելացնում ենք մենք,— որ հենց միայն կռվի միջնորդությամբ են ստացվել»[2]։

Պատերազմի օրերին նա ընթերցողներին ծանոթացնում է Բալկանյան երկրների քաղաքական դրության, վերջին հարյուրամյակի նրանց ճակատագրի, նոր պատերազմից ազատություն սպասող Բուլղարիայի, Բոսնիայի և Հերցոգովինայի հետ։ Միաժամանակ խորհուրդ է տալիս մտածող հայերին՝ քաղաքակիրթ աշխարհի առաջ բարձրացնել արևմտահայության անել վիճակի և ինքնավարության անհրաժեշտության հարցը։ Նա պահանջում է ազգային և օտար մամուլի էջերում լայնորեն արծարծել այս հարցերը և եվրոպական հասարակական կարծիքը նախապատրաստել ապագա իրադարձությունների համար։

Սակայն պատերազմն ավարտվեց, չլուծելով տարաբախտ հայկական հարցը։ Աբ. Հովհաննիսյանը փորձում է բացահայտել անհաջողության պատճառները, գտնելով, որ մի կողմից օսմանյան պետությունը ճարպկորեն բորբոքում է եվրոպական պետությունների ներքին երկպառակությունները, խճճելով և բոլորովին անլուծելի դարձնելով «արևելյան հարցը», իսկ մյուս կողմից՝ անգլիական դիվանագիտությունն առերես խոսելով այդ հարցի լուծման անհրաժեշտության մասին, փաստորեն զբաղված էր Թուրքիայում Անգլիայի դիրքերի ամրապնդման գործով։ Այս ամենը գիտակցելով հանդերձ՝ իր հրապարակախոսական գործունեության առաջին շրջանում Աբգար Հովհաննիսյանն, այնուամենայնիվ, եվրոպական մտավորականության և օսմանյան պետության առաջավոր գործիչների ուշադրությունը կրկին հրավիրում է ռեֆորմների անհրաժեշտության հարցի վրա, հուսալով նրանց օգնությամբ ձեռք բերել հայ

1 «Փորձ», 1876, № 2, էջ 411։

2 Նույն տեղում։

ժողովրդի ազատագրության իրավունքը։ Նա 1879 թվականին Թիֆլիսում կարդում է հրապարակային մի դասախոսություն՝ «Հայը և Հայաստանը օտարների աչքում» թեմայով։ Նրա նպատակն էր քննական հայացքով գնահատել այն բոլոր ուսումնասիրությունները, որոնք գրվել էին վերջին տարիներին՝ եվրոպական հեղինակների կողմից և համապատասխան ճշտումներ մտցնել այդ աշխատություններում։

«Փորձի» հրապարակախոսությունը, սակայն, շատ կարճ ճանապարհ է անցնում։ Ցարական գրաքննության ջանքերով պատերազմի շրջանում և նրանից հետո արգելվում է հանդեսի քաղաքական տեսությունների բաժինը։ Հետագայում, երբ Աբ. Հովհաննիսյանն սկսում է «Արձագանք» շաբաթաթերթի հրատարակությունը, արևմտահայության ճակատագրի հարցը կրկին դառնում է նրա հրապարակախոսության առանցքը։ Այդ պարբերականի էջերում հետևողականորեն մերկացվում է եվրոպական դիվանագիտության երկդիմի խաղը։ Բազմաթիվ թղթակցություններ և տեսություններ մի կողմից բացահայտում են հայերի ստրկական վիճակը Թուրքիայում, մյուս կողմից հաստատում այն ճշմարտությունը, թե օտար երկրների և առանձնապես Անգլիայի դեսպաններն զբաղված են միմիայն իրենց երկրների մասնավոր գործարքներով և 61-րդ հոդվածի անունից խոսում են լոկ այն ժամանակ, երբ իրենց երկրների տնտեսական շահերն ինչ-որ չափով վտանգվում են Թուրքիայում։

Այնինչ, հայկական հարցը գնալով սպառնալի կերպարանք էր առնում։ Թուրքական տիրակալների թողտվությամբ և կանխամտածված ծրագրով պանդխտությունը Տաճկահայաստանում ահավոր չափերի էր հասնում։ 1882 թվականին «Արձագանքին» ուղարկված մի նամակում 140 հայ պանդուխտներ գրում էին Կ. Պոլսից. «Մեզի կվստահեցնեն, թե հայրենիք ունինք, մեզի կքաջալերեն, թե հայրենիքի համար հոգացող ունինք, ասացեք, տեր խմբագիր, ո՞ւր է մեր հայրենիք, երբ մենք հայաստանցիքս ամենքս ալ պանդխտության կծառայենք»[1]։ Ծայր են առնում կոտորածներն Արևմտյան Հայաստանում։ Կոտորածներին հաջորդում է սովը, որը մոլեգնում է Ալաշկերտում, Մուշում, Բարձր Հայքում... Եվրոպական որոշ դիվանագետներ և մամուլի օրգաններ՝ բավական օբյեկտիվորեն ներկայացնելով իրերի դրությունը, Սասնա կոտորածները համարում են թուրքական կառավարության հայաջինջ քաղաքականության մի մասը։ Իսկապես, հաջորդ թվականին, Սասունի կոտորածների տարեդարձին, Պոլսի հայերի խաղաղ ցույցի ճնշման պատրվակով նոր արյան նախճիրներ են ստեղծվում ոչ միայն Պոլսում, այլև հայկական բոլոր նահանգներում... մարդկային զոհերի թիվը հասնում է երեք հարյուր հազարի։

«Արձագանքի» 1895 թվականի առաջին էջերն ամբողջովին նվիրվում են արտասահմանյան գործակալությունների հաղորդագրություններին։

---

[1] «Արձագանք», 1882, № 13։

Այդ թերթը դառնում է մարմնացած մի բողոք, և Արգար Հովհաննիսյանի ցասկոտ ելույթներն ուղղված են թուրքական բռնապետության, եվրոպական կեղծ դիվանագիտության և ռուսական ռեակցիոն մամուլի դեմ։ Բանն այն էր, որ ռուսահայերի օգնությունը տաճկահայերին և ուշադրությունը հայկական հարցի նկատմամբ ոտքի է հանում ռուսական ռեակցիոն մամուլը, որը Ռուսաստանում ինչ-որ «հայկական սեպարատիզմի» մտացածին վտանգով կատկածի ստվեր է գցում հայ գործիչների վրա։ Այսպես, «Московские ведомости» լրագիրը գրում էր. «Ռուսները կույր կլինեին, հանցավոր կլինեին իրենց հայրենիքի դեմ, եթե չնկատեին հայերի քաղաքական հանցավոր ձգտումները, իրենց ցեղը առանձին ազգ դարձնելու, մտածելով վերանորոգել հայկական թագավորությունը և պատրաստ հարստահարելու Ռուսաստանը՝ հօգուտ հայկական գաղափարի»[1]։ Այս հարցում առանձնապես ակտիվ էր Սուվորինի ծախու թերթը՝ «Новое время»-ն, որի մասին Ար. Հովհաննիսյանը գրում էր, թե նա իրեն դատապարտել է կուրության, չտեսնելով, որ ողջ աշխարհում խոսքը ոչ թե «Հայաստանի ինքնավարության», կամ անկախ թագավորության և կամ իշխանության մասին է, այլ այն անմարդկային պայմանների, որոնց մեջ դատապարտված են ապրելու տաճկահայերը։ Այս օրերին Ար. Հովհաննիսյանն առանձին լրագրային ելույթներին պատասխանելուց զատ մերկացնում է և «Ռուսաց գործակալության» միտումնավոր քաղաքականությունը, որն անվանում է «զգույշ խնամակալություն» Կովկասի մամուլի նկատմամբ։

Ռուսական գործակալության հաղորդումներից առնված բազմաթիվ նյութերով և ռուս առաջավոր հրապարակախոսների ելույթներով Ար. Հովհաննիսյանը փորձում է հերքել արևելահայերի նկատմամբ հերյուրված զրպարտությունները։ Նա բազմիցս հաստատում է այն թեզը, թե հայ ժողովուրդը միշտ ունեցել է ռուսական օրիենտացիա և իր դարավոր բարեկամությամբ հավաստել իր անվերապահ հավատարմությունը Ռուսաստանին։

1896 թվականի կեսերից, երբ միջազգային դիվանագիտության և մամուլի ուշադրությունը հայկական հարցից շեղվում է դեպի Կրետեում ծավալվող իրադարձությունները, Հովհաննիսյանը շարունակում է ակընդետ հետևել հայկական հարցի նկատմամբ դրսևորվող ամեն մի քայլի։ Նրա երբեմնի հավատը սասանված էր։

«Վճռական միջոցներ» առաջնորդողը խոսում է հրապարակախոսի՝ արդեն համոզմունքի փոխված թերահավատության մասին։ Նա չի հավատում Թուրքիայի նկատմամբ եվրոպական պետությունների ձեռնարկելիք միջոցառումներին, «թեև բաժակն արդեն ոչ միայն լցված է, այլև ափերից թափվում է»։

---

1 «Արձագանք», 1896, № 11։

«Ի՞նչ կլինի և ե՞րբ կլինի» առաջնորդողը եվրոպական դիվանագիտության ու պետությունների ուղղված մեղադրանքի վերջին խոսքն է։ Եվրոպայի անգործությունը երկարատև էր,— գրում է նա։— Արդյոք նա հասե՞լ է այն միջոցին, որ կարողանա բռնի միջոցներ գործադրել սուլթանի դեմ։ Խնդրի ամբողջ պատմությունը նա համարում է մի ողբերգական խաղ, որ․վհետև սուլթանն իրազեկ էր պետությունների ձևական համերաշխության տակ եղած անհամաձայնությանը, այն բանին, որ ոչ մեկը նրանցից չի պայքարում բռնի միջոցների օգտին։ Անգամ Ռուսաստանը, որը «Ֆրանսիայի և Անգլիայի հետ միասին էր գործում ռեֆորմների վերաբերմամբ, բայց յուր veto-ն դրավ ուժ գործ դնելու դեմ»։

Հովհաննիսյանն այլևս ոչ մի հույս չի կապում մեծ պետությունների հետագա քայլերի հետ և զգաստ հայացքով արձանագրում է իր ժամանակի իրադարձությունների դժբախտ վախճանը։ «Հավանականաբար,— գրում է նա,— ապագայի պատմագիրների համար շատ դժվար է լինելու հասկանալ, թե ինչպե՞ս Եվրոպայի քաղաքակրթյալ պետությունները այդքան երկար ժամանակ, ձեռքները ծալած նայում էին մի ամբողջ շարք չարագործությունների վրա, որ նրանց աչքի առաջ կատարում էին Յըլդըզ քյոշկի բարբարոսները՝ ոչ մի ուշադրություն չդարձնելով նրանց «ռեֆորմների ծրագրի» վրա»[1]։

4

Աբգար Հովհաննիսյանի հրապարակախոսությունն ընդգրկում է լայնածավալ մի բնագավառ, որն արտացոլում է հասարակական կազմակերպության ու ազգի առաջադիմության հետ կապված բազմակի հարցեր ու շահախնդրություններ։ Դպրոց և մանկավարժություն, եկեղեցի, թատրոն, պատմագրություն, գեղարվեստական գրականություն և գրաքննադատություն և այլն՝ հայ ժողովրդի առջև դարաշրջանի ծառացրած կենսական այս խնդիրների լուծումը Աբ. Հովհաննիսյանը անկարելի է համարում առանց հայոց լուսավորչական եկեղեցու ղեկավար դերի։ Եթե Գրիգոր Արծրունին բուրժուական հասարակարգի զարգացման նոր էտապում պահանջում էր եկեղեցու ռեֆորմ ու նրա դերի սահմանափակում, ապա Հովհաննիսյանը անձեռնմխելի է համարում եկեղեցու ոչ միայն ծեսերն ու ավանդական սկզբունքները, այլև իրավական ազդեցությունը։ Հայ ժողովրդի զարգացումը դիտելով պատմական ֆոնի վրա, նա ժողովրդի գոյությունը պայմանավորում է եկեղեցու հովանավորող դերով։ Այս առիթով Հովհաննիսյանը գրում է. «Եթե հայության միակ սյունը, նորա փրկության միակ խարիսխը,— եկեղեցին եղած չլիներ, այսօր հայ անունից անշուշտ ուրիշ շատ ժամանակակից ու դրացի ազգերի նման

---

[1] «Արձագանք», 1896, № 147։

միայն մի թեթև հիշատակ մնացած կլիներ գրքերում»[1]։ «Հայոց ազգը և յուր եկեղեցին» ծրագրային հոդվածում նա շեշտում է, որ քաղաքական ինքնուրույնությունը կորցրած հայ ազգը պահպանվել է միայն եկեղեցու շնորհիվ, ուստի անջատել միմյանցից այդ երկու հասկացողությունները՝ «մեր ազգի վերաբերությամբ ինքնասպանության հավասարազոր մի գործ է»։ Աբ. Հովհաննիսյանի համոզմունքով, ուրեմն, իր այս բացառիկ ճակատագրի շնորհիվ հայ ժողովուրդը պետք է շարունակի ղեկավարվել եկեղեցու կողմից, որն իր հերթին պարտավոր է որդեգրել ժամանակի առաջավոր լուսավորությունն ու քաղաքակրթությունը։ «Հայաստանյայց առաքելական անկախ եկեղեցին» նա համարում է այնպիսի մի բարոյական և քաղաքական հզոր ուժ, «որի առաջ շատ հեշտությամբ կլուծվին շատ ծանրակշիռ խնդիրներ»։ Ակներև է, որ Հովհաննիսյանն այս խնդիրների թվում առաջին հերթին նկատի ուներ բարեփոխությունների իրականացումը Արևմտահայաստանում, 61-րդ հոդվածի պահանջների կատարումը։ Նա հայ եկեղեցականների լուսավորական գործունեության պատվավոր միսիա է հատկացնում՝ հակառակ իտալական և ֆրանսիական հոգևորականության, որոնք ռեակցիոն միապետության հետ միևնույն դիրքերից հակադրվում էին ժողովրդի ազատասիրական ձգտումներին, հերքում՝ «ֆրանսիական հեղափոխության սկզբունքները, ազատության, հավասարության և եղբայրության վեհ սկզբունքները, որոնք նորոգեցին ընդհանուր մարդկությունը և տվին միլիոնավոր անձանց իրանց մարդկային իրավունքները»։

Սակայն, Հովհաննիսյանը հեռու էր եկեղեցու դոգմաները անվերապահորեն ընդունելու միտումից կամ հանդուրժելու հոգևորականության ոտնձգությունները նորի նկատմամբ։ «Փորձը» չի կարող անտարբեր մընալ, երբ արշավանք են բաց անում եվրոպական գիտության դեմ,— գրում է նա,—երբ միայն այդ գիտությունն է բոլոր թե մեծ և թե փոքր ազգերի դրությունը բարվոքողը»։ Չի լռի և այն ժամանակ,— շարունակում է նա,— երբ որոշ հոգևորականներ բարձր աստիճանի են արժանանում առանց ազգի հաճության, և այն ժամանակ, երբ Աթոռն անտարբեր է մնում ազգի բարոյական և նյութական կրկանքների հանդեպ։

Այսպիսով, փաստորեն Աբգար Հովհաննիսյանը նույնպես քննական հայացքով է դիտում հոգևորականության գործունեությունը, սակայն Արծրունուց տարբերվում է նրանով, որ ակնածանքով է վերաբերվում դեպի Աթոռը և նրան տալիս է պատմական մեծ միսիա՝ ազգապահպանման, ազգի երկու հատվածների հետագա միության, ազգային-ազատագրական շարժման գործում։

Աբգար Հովհաննիսյանի պայքարը սուլթան Համիդի բռնապետության դեմ, նրա զսպված բողոքը՝ ցարական կառավարության ազգաձուլման քաղաքականության նկատմամբ՝ փաստորեն հենվում էր Աթոռի

[1] «Փորձ», 1881, № 1։

քաղաքական իրավունքների, նրա արտոնությունների և ծրագրերի վրա։
Այս առումով նշանակալից դեր է հատկացվում և Պոլսի պատրիարքա-
րանին։ Պատրիարքը Աթոռի միակ ներկայացուցիչն էր, որ կարող էր
ուղիղ գծով կապվել օսմանյան պետության հետ և ներկայացնել ազգը։
Ահա թե ինչու, հայկական կոտորածների մղձավանջային օրերին՝ Ար.
Հովհաննիսյանը այնքան մեծ դեր էր հատկացնում հայ պատրիարքների
գործունեությանը և քննադատում այդ գործունեությունը, երբ այն չէր
բխում ազգի կենսական շահերից։

Եկեղեցին համարելով ժողովրդի ինքնագոյության և ինքնապահպա-
նության հիմնական գործոն, Հովհաննիսյանը մայրենի լեզվի և հայոց
պատմության ուսուցումը ազգային դպրոցներում համարում է նրա հիմ-
նական խնդիրը։

Իր գործունեության երկար տարիներին Հովհաննիսյանն ուշադրու-
թյան կենտրոնում է պահել մանուկ սերնդի կրթության և ժողովրդի լու-
սավորության հարցերը։ «Փորձի» առաջին տարվա հենց առաջին համա-
րում զետեղված «Քանի մի առաջարկություն» հոդվածի համար բնաբան
է ընտրված Ժյուլ Սիմոնի «Դպրոցը» գրքի հետևյալ միտքը, որ միանգա-
մայն բնութագրում է խմբագրի վերաբերմունքը դեպի դպրոցական գոր-
ծը. «Այն ազգը, որ ամենալավ ուսումնարաններ ունի, առաջին ազգն է,
եթե նա առաջինը չէ այսօր, վաղն անշուշտ առաջինը կլինի»։ Իր հրա-
պարակախոսական ելույթներից մեկում Հովհաննիսյանը գտնում՜ է, որ
քսաներկու եկեղեցի կառուցած Թիֆլիսի հայությունը չպետք է դրանով
իր գործն ավարտված համարի։ Նա առաջ է քաշում Ներսիսյան դպրոցի
շենքի կառուցման, դպրոցական գրադարանների ստեղծման, դասագրք-
երի որակի բարձրացման հետ կապված մի շարք հարցեր։ Դպրոցական
գործի վերակառուցման, ուսումնական ծրագրերի բովանդակության հար-
ցերն են քննարկվում ամսագրի աշխատակից Պալասանյանի հոդվածնե-
րում։ «Փորձում» տպագրվել են բազմաթիվ թարգմանական հոդվածներ՝
նվիրված եվրոպական ականավոր մանկավարժների գործունեությանը։

Ար. Հովհաննիսյանն առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում
լիարժեք մանկավարժներ պատրաստելու հարցի վրա, նպատակահար-
մար գտնելով մասնագիտական ուսումնական հաստատություններ ըս-
տեղծել Կովկասում։ Նա բարձրացնում էր մանկավարժական կադրերի
ընտրության, նրանց որակավորման, նյութական ապահովման, արտա-
սահմանյան մասնագիտական գործուղումների և այլ հարցեր։

Դպրոցական գործի ղեկավարությունը հանձնելով եկեղեցուն, Հով-
հաննիսյանը բնավ չէր սահմանափակում դպրոցի դերը և նրա ազդեցու-
թյան ոլորտները։ Ընդհակառակը, նա գտնում է, որ ծառայելով ազգա-
շինության միևնույն նպատակին՝ դպրոցը և եկեղեցին գործում են միա-
նաբար, պահպանելով միմյանց գործունեության անվտանգությունը։ Այդ
գործունեությունը ոչ միայն լուսավորական, այլև քաղաքական բովան-
դակություն ուներ։ Այսպես, երբ անգլիական եկեղեցական գործիչները

արևմտահայ գյուղերում, «Հայաստանյաց հին եկեղեցին» բարեկարգելու պատրվակով, դավանափոխ են անում մի շարք հայ ընտանիքներ, Ար. Հովհաննիսյանը տագնապի ազդանշան է տալիս։ Խորամուխ լինելով հարցի քաղաքական բովանդակության մեջ, նա այդ երևույթը համարում է անգլիական պետական քաղաքականության խաղը, որը փաստորեն դավաճանություն էր ռուսական քաղաքականության դեմ։ Անգլիան դրանով ջանում էր շահել փոքր Ասիայի հայերի համակրանքը։ «Արձագանքը» կոչ է անում «Հանուն ազգի, հանուն սորա ապագայի» մտնել բարոյական մրցության մեջ և մեր զենքը, դպրոցը և գիտությունը, առաքինությունը և բարեգործությունը թող հաղթե այն գործին, որ հանուն յուր անձնական քաղաքական շահերի վարում է յուր արօրը խղճուկ հայի ագարակում»[1]։

Դպրոցական գործի կարգավորումը, սակայն, նրա ազգապահպանության ծրագրի միայն առաջին խնդիրն էր։ Հայ կյանքը շրջելու համար դեպի ժամանակի առաջավոր քաղաքակրթությունը, Ար. Հովհաննիսյանը մշակում է ժողովրդի մշակութային կյանքի աշխուժացման ընդարձակ ծրագիր։ Նա պահանջում էր Թիֆլիսում ստեղծել կենտրոնական հայագիտական գրադարան, որտեղ կարելի լիներ հայկական հին ձեռագրերից զատ հավաքել և պահպանել հայ գիտնականների ու գրողների ձեռագրերը։ Միջնադարյան հայ ձեռագրերի ուսումնասիրությունը համարելով կարևորագույն մի խնդիր, նա առաջարկում է մշակել և հրատարակել ոչ միայն Էջմիածնի, այլև Վենետիկի և Երուսաղեմի ձեռագրերի ցուցակները։ Այս առումով Հովհաննիսյանը բազմիցս քննադատում էր Կովկասի Հայոց բարեգործական ընկերության գործունեությունը, որը սահմանափակվում էր միմիայն նպաստներ բաժանելու դյուրին պարտավորությամբ։ Այնինչ, այդ ընկերությունը կարող էր ստեղծել իր մամուլը, տպարանը, հիմնադրել ձրի ընթերցարաններ, ծավալել լուսավորական լայն գործունեություն։

«Արձագանքը» մեծապես նպաստել է հայագիտության զարգացմանը։ Նրա էջերում հրատարակվել են և՛ հայ պատմաբանների ու բանասերների ուսումնասիրությունները, և՛ ռուս ու եվրոպացի արևելագետների երկությունները, ճառերը, զեկուցումները։ Լուսաբանվել է հայագիտական և կովկասագիտական ընկերությունների գործունեությունը, տպագրվել են ճանապարհորդական նկատողություններ, ֆոլկլորային նյութեր, բանասիրական ուսումնասիրություններ և այլն։

Իր գործունեության նպատակակետը դարձնելով համայն մարդկության առաջադիմության ուղին, Հովհաննիսյանը հսկայական նշանակություն է տալիս առանձին ազգերի անհատականության դրսևորմանը։ Ամեն մի ազգություն իր ուրույն զարգացման որոշակի աստիճանով կարող կլինի մուտք ունենալ քաղաքակիրթ ազգերի ընտանիքը, և ընդհա-

---

1 «Արձագանք», 1883, № 10։

կառակը, այն ազգը, որը կորցնում է իր անհատականությունը, չի կարող լինել մարդկային հասարակության լիիրավ անդամ։ Այս նկատառումներով է, որ Հովհաննիսյանը հորդորում է ուսումնասիրել և ճանաչել մեր անցյալը և ներկան, «որով և միջոց տալ մեր ընթերցողներին գոնե այս ճանապարհով ծանոթանալ և սիրել սեփականը, իսկ մյուս կողմից օգուտ քաղել եվրոպական քաղաքակրթության և գիտության արդյունքներից և ջանալ մտցնել նոցա մեր մեջ»։ Այս ծրագրով էլ նա առաջնորդվել է իր հրապարակախոսական գործունեության ընթացքում, միշտ ջանալով ամեն ինչից վեր դասել ազգային արժանապատվությունը, օգնել երիտասարդ սերնդի ազգային ինքնաճանաչությանը։

Պետք է նշել, սակայն, որ հայ իրականության առաջադրած հարցերի նկատմամբ հրապարակախոսի ունեցած զգայուն վերաբերմունքը բնավ երբեք նրան չի տարել հայ ազգի բացառիկության գաղափարը թմբկահարելու ճանապարհով։ Հովհաննիսյանը դավանել է առողջ հայացքներ հարևան ժողովուրդների եղբայրության և համերաշխ գոյակցության հարցի մասին։ 1893 թվականին պատահում է այնպես, որ Թիֆլիսի քաղաքային խորհրդի կազմում վրացիներից շատ քիչ անդամներ են ընտրվում, և նահանգական իշխանությունը բեկանում է ընտրությունների արդյունքները։ Ար. Հովհաննիսյանը ողջունում է այդ որոշումը, գտնելով, որ վրացիներին հեռացնել այդ գործից, կնշանակեր «մի անօգուտ և վնասակար անարդարություն գործել»։ Նա մեծ ուշադրություն է նվիրել և հարևան ադրբեջանցիների մտավոր առաջընթացի հարցերին։ Այսպես, 1894 թվականին Հովհաննիսյանը Թիֆլիսի քաղաքային վարչությունից պահանջում է քաղաքային տարրական դպրոցներ հաստատելու վերաբերյալ որոշումն առաջին հերթին կիրառել ադրբեջանական հատվածի նկատմամբ, քանի որ Թիֆլիսում բնակվող 10.000 մահմեդականները ոչ մի դպրոց չունեն, իսկ արդարության հարկը պահանջում է, որ նրանք հայերի, վրացիների և ռուսների հետ նույն իրավունքներից օգտվեն։ Այս նույն նկատառումներով նա մի առանձին առաջնորդողով ողջունում է ուսուցիչ Նարիմանովին՝ Բաքվում գրադարան-ընթերցարան հիմնադրելու առիթով։ Նույնպիսի խանդավառությամբ նա պաշտպանում է և ադրբեջանական մանկական թերթ հիմնադրելու՝ Նարիմանովի և Գանիևի նախաձեռնությունը։ «Միևնույն երկրի վրա,— գրում է Հովհաննիսյանը,— միևնույն օրենքներին ենթակա, միևնույն վիճակի մեջ գտնվող տարակրոն և տարալեզու համայնքները՝ որպես հայ, վրացի, թուրք և այլն, համերաշխությունից դուրս ոչինչ շահ չունին»[1]։

Կրթություն, ժամանակի առաջավոր գիտության յուրացում, մշակույթի զարգացում և համերաշխ համագործակցություն —ահա այն պա-

---

[1] «Արձագանք», 1896, № 17։

հանջները, որ Հովհաննիսյանն առաջադրում էր Կովկասի ժողովուրդներին։

5

Արգար Հովհաննիսյանի «Փորձ» և «Արձագանք» պարբերականները մեծապես նպաստել են հայ գրականության զարգացմանը, առաջնակարգ նշանակություն ունեցել գրական շարժման մեջ։

«Փորձը» առաջին գրական պարբերականն էր հայ իրականության մեջ, որի հարուստ և մեծարժեք բաժինները վկայում էին հայ նոր գրականության, գրաքննադատական մտքի և թարգմանական արվեստի զարգացման բարձր մակարդակը։ Պատահական չէ․ որ ֆրանսացի հայագետ Դյուլորիեն, արժեքավորելով այդ ամսագիրը, խմբագրին գրում է, թե նրա հանդեսը «արժանի է տեղ բռնելու համանման ամենաընտիր հրատարակությունների շարքում, որ ունի արևմտյան Եվրոպան», և որ՝ «նա պատիվ է բերում այն ազգին, որ ընդունակ է այսպիսի աշխատություններ արտադրելու և մի բարձր գաղափար է տալիս քաղաքակրթության այն աստիճանի մասին, որին այդ ազգը արդեն հասել է»[1]*։*

Ար. Հովհաննիսյանը, ամսագրի շուրջը համախմբելով հայ առաջնակարգ գրական ուժերին, լայն հնարավորություններ է ստեղծում նրանց ստեղծագործական աշխատանքների համար։

Այստեղ են տպագրվել Րաֆֆու «Ճանապարհորդություն Թիֆլիսից մինչև Ագուլիս» ուղեգրությունը, Պ. Պռոշյանի «Կռվածաղիկը», «Հացի խնդիրը», «Շահեն» վեպերը, Ռ. Պատկանյանի բանաստեղծություններն ու վիպակները, Քաջբերունու «Ճանապարհորդական նկատողությունքը», Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալան», Գ. Չմշկյանի հուշերը, Պարոնյանի «Հոսհոսի ձեռատետրը» և այլն։

«Փորձի» համարներում հսկայական տեղ է նվիրվել նաև համաշխարհային գրականությանը. դասական հեղինակներից տպագրվել են Շիլլերի «Դոն Կառլոս», «Օռլեանի կույսը», «Ֆիեսկոյի դավադրությունը» երկերը, Լեսսինգի «Նաթան իմաստունը», Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը», Գյոթեի «Կլավիգո» դրաման և «Ֆաուստից» մի հատված, Դիկենսի, Ժորժ Զանդի, Զոլայի պատմվածքները։ Դասական հեղինակներից բացի Ար. Հովհաննիսյանը տպագրել է բազմաթիվ թարգմանություններ՝ ժամանակի եվրոպական գրականությունից։ Այդ թարգմանությունները, սակայն, կատարվում էին լուրջ ընտրությամբ, հետապնդում բարձր առաքինությունների ոգով հայ ժողովրդին դաստիարակելու նպատակներ։ Այսպես, դեռևս «Հյուսիսափայլից» հայ ընթերցողներին ծանոթ հունգարական բանաստեղծ Պետեֆիից կրկին թարգմանվում են մի շարք ազատասիրական և հայրենասիրական բանաստեղծություններ, Ալֆոնս Դո-

---

1 «Արձագանք», 1882, № 1։

դեից ընտրվում էին ֆրանս-պրուսական պատերազմի թեմաներով գըրված պատմվածքները, որոնք համահնչուն էին հայ իրականության իրադարձություններին։ 1877—78 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմի օրերին, երբ արևմտահայերի ազատության գործը օրակարգի հարց էր, Աբգար Հովհաննիսյանը «Փորձում» զետեղում է Պաուլ Հեյզեի «Նոնցայի բերդը»՝ Մոնիեի «Բանդիերա եղբայրները», Մյուրրեի «Հայրենասեր օրիորդ» երկերը, որոնք ներշնչված են անձնազոհությամբ ու հայրենասիրությամբ։ Թարգմանելով Մասսիմո դ՚ Աձելիոյի «Հեկտոր Ֆիերամոսկա կամ բարլետտայի մարտակոչը» վիպակը, թարգմանիչը նշում է, թե ինքն առաջնորդվել է այն գիտակցությամբ, որ Իտալիայի երբեմնի ցավերն ու հոգսերը, հարազատ լինելով հայկական կյանքին, ուսանելի կարող են լինել հայերի համար։ Չէ՞ որ եթե Իտալիան այժմ ազատ է, «մեր դրությունը տակավին նույն է»։ Ասեք հայ իրականության համար էր գրված «Հույների պատերազմական երգը», որը կոչ էր անում նետվել մարտի դաշտ և փշրել ստրկության շղթան.

Լավ է մի ժամ ազատ շնչել,
Քան ձիգ տարիներ
Իբրև գերի ապրել բանտում,
Կրել շղթաներ։

Անցյալ դարի 80-ական թվականների քաղաքական շիկացած մթնոլորտում «Փորձը» ճշգրիտ կողմնորոշում էր տալիս հայ ընթերցողներին, դաստիարակում նրանց գեղագիտական ճաշակը։ Նա ծանոթացնում էր դասական գրականության նշանակալից օրինակների հետ, հայությանը արդար մարտի կոչում հայրենիքի թշնամիների դեմ։

«Արձագանքը» շարունակում է «Փորձի» ավանդները։ Հայ հեղինակներից «Արձագանքում» տպագրվել են Պատկանյանի բանաստեղծությունները, վիպակները և ուղեգրությունները, Շիրվանզադեի վիպակները և պատմվածքները, Րաֆֆու պատմվածքները և «Սամվելը», Ջոհրապի հրապարակախոսական հոդվածները և նովելները, Պռոշյանի և Փափազյանի պատմվածքները, Մուրացանի պատմվածքները և «Գևորգ Մարզպետունի» վեպը, Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունները և այլն։

Այստեղ են տպագրվել նաև Աբ. Հովհաննիսյանի ժամանակին հանրաճանաչ Մախլասի ֆելիետոնները, որոնք արևելահայ լրագրական երգիծանքի ամենահետաքրքրական էջերից են։

Եվրոպական գրականությունից տպագրվել են Իբսենի «Նորան»՝ Մոպասանի նովելները, Մարկ Տվենի, Սենկևիչի, Հյուգոյի, Դոդեի երկերը, թարգմանություններ՝ սլավոնական ժողովուրդների գրականությունից։

Աբ. Հովհաննիսյանի պարբերականները էական դեր են խաղացել հայ քննադատական մտքի զարգացման գործում։ Քննադատությունը մի գիտություն է դիտվում, որը գրականության հետ հավասարապես դաս-

տիարակում է ժողովրդին։ Այն հարկավոր է՝ ժողովրդին ուղիղ հաշիվ ներկայացնելու համար տպագրված գրքերի մասին, այն հարկավոր է՝ ժողովրդի միտքն ու ճաշակը պաշտպանելու համար վնասակար ազդեցություններից։ Ավելին, արդեն իննսունական թվականներին «Արձագանքի» տեսաբաններ Շիրվանզադեն և Ենգիբարյանը առաջնորդվելով ռուսական դեմոկրատական էսթետիկական մտքի ունեցած նշանակությամբ, իրենց հոդվածներում արտահայտում են այդ գիտությանը հետեվելու միտումը։ Շիրվանզադեն ռուսական քննադատական միտքը դիտում էր որպես մի գիտություն, որը «յուր ուժով ղեկավարում է գրականությունը, մտքեր և գաղափարներ ներշնչում նորան, շատ անգամ նոր ուղղություն է տալիս, կամ կարճ ասած, յուր հետևից տանում է գրականությունը»։

Ար. Հովհաննիսյանը խորին ակնածանքով է վերաբերվում հայ գրականությանը, արժեքավորում նրա մեծ ավանդները։ Սակայն հետաքրր-քրրական է այն փաստը, որ նա ևս գրականությունը դիտելով իբրև լավ ապագայի ստեղծման ծրագիր, այն մասնավորում է, և, հայ իրականության բացառիկ պայմաններին համապատասխան՝ կապում հայ ժողովրդի ազատագրության հեռանկարների հետ։ «Մենք մի գանձ ունինք,— գրում է նա,— որ մեր ամենագեղեցիկ տիտղոսն է Եվրոպայի առաջ, որ մեզ քաղաքացիության անժխտելի իրավունք է տալիս լուսավորյալ աշխարհում, որ մեր ընտիր ձիրքերի ամենափայլուն արտահայտիչն է, և այդ՝ մեր նորագույն գրականությունն է։ Ազգերի զարգացման պատմության մեջ միշտ մի աչքի ընկնող երևույթ կմնա այն փաստը, որ հազիվ կես դարվա ընթացքում կազմվեցավ նոր հայկական լեզուն, որ նոր մըտքերի և քաղաքակրթության այնպիսի հավատարիմ թարգման էր. դյութական զորությամբ հարություն առավ մի նոր գրականություն, որ այնքան գեղեցիկ պտուղներ է արտադրել։ Հունաց, ռումինացոց, սլավոնական փոքր ազգերի գրականությունները շատ կողմերից կարող են նախանձել մեզ. իսկ այնպիսի բանաստեղծներ, որպես Դուրյան, Գամառ-Քաթիպա, Պեշիկթաշլյան, Ալիշան, արժանի են ամենայն գրականության մեջ պատվավոր տեղ բռնելու։ Կարելի է միայն զարմանալ, որ մինչ այլ փոքր ազգությունները իրանց գրականության ամեն մի շատ թե քիչ աչքի ընկնող արտադրություն անմիջապես ներկայացնում են ամենափայլուն գույներով Եվրոպայի ուշադրության, մենք մի աններելի համեստությամբ ծածկում ենք այն, ինչ-որ մեր պարծանքը կարող է համարվել»[1]։

Ար. Հովհաննիսյանը, երբ գրում էր այս տողերը, արդեն հրապարակի վրա էին գերմաներեն լեզվով հրատարակված հանրահայտ «Հայկական գրադարանի» հատորները։

---

1 «Արձագանք», 1896, № 102։

6

Իբրև մտածող և հրապարակախոս, Հովհաննիսյանը միշտ հավատարիմ էր իր քաղաքական դավանանքին և հետևողականորեն շարունակում էր գիտության ու քաղաքակրթության նվաճումների յուրացման պրոպագանդը։ Դարավերջի նրա գործունեության մեջ առավել ընդգծված էին դրսևորվում Ռուսահայաստանում ազգային անաղարտության պահպանման և Արևմտահայաստանի ինքնավարության ապահովման խնդիրները։ Այս հարցերի շուրջը Հովհաննիսյանը հարկադրված էր բանավեճի մեջ մտնել ինչպես տեղական հայկական, այնպես էլ ռուսական մի շարք լրագրողների հետ։

Ցարական ռեակցիոն լրագրության դեմ Հովհաննիսյանի բանավեճն առավել սուր կերպարանք ստացավ 90-ական թվականների կեսերին։ Գաղտնիքն այն էր, որ հանձին նրա՝ ցարական գրչակները տեսնում էին Ռուսաստանի երդվյալ հակառակորդին և ջանում հանել նրան հրապարակախոսության ասպարեզից։ Իրականում, անկախ հայկական հարցի լուծման առումով եվրոպական պետությունների հետ կապված պատրանքներից, Ար. Հովհաննիսյանը չէր մերժում ռուսական տիրապետությունը և այն համարում էր հայ ժողովրդի տնտեսության և հոգևոր ուժերի զարգացման միակ բանական գոյավիճակը Արևելահայաստանում։ Ընդհանուր քաղաքական այս կացության պայմաններում նա կրքոտ կերպով պայքարում էր հայոց եկեղեցու և հայկական դպրոցների ինքնուրույն գործունեության ապահովման, հայոց լեզվի և հայ մշակույթի զարգացման անհրաժեշտ պայմանների ստեղծման համար։ Այնքանով, որքանով ցարական գաղութային քաղաքականությունը դարավերջին իր սուր ծայրով հարվածում էր հայ գործիչների այս դիրքորոշումը և ամեն կերպ ձգտում սահմանափակել ազգային փոքրամասնությունների մշակութային և քաղաքական կյանքի ինքնուրույն դրսևորումները, Հովհաննիսյանի գործունեությունը հակադրվում էր այդ քաղաքականությանը և հիմք տալիս ռեակցիոն լրագրողներին՝ նրա գործունեությունը դիտելու իբրև ընդվզում՝ տիրող կարգերի դեմ։ Հետին միտումով հորինելով «Հայկական խնդիր Ռուսաստանում» նշանաբանը, ներքին գործոց մինիստրության ուշադրությունը ուղղակիորեն հրավիրվում էր Ար. Հովհաննիսյանի գործունեության վրա։

Բանավիճելով Սուվորինի դեմ, հրապարակախոսը պնդում է, որ նա արհեստական թշնամանք հարուցելով ազգությունների միջև, պարզապես հարվածում է իր պետությանը։ «Հայերս ավելի անկեղծաբար ենք սիրում Ռուսիան, քան ինքը, պ. Սուվորինը»,— գրում է Հովհաննիսյանը։ Բազմաթիվ փաստերով և հենց ռուսական առաջավոր լրագրողների հոդվածներով Հովհաննիսյանը հերքում է հայերին հասցեած այն մեղադրանքը, թե իբր նրանք ստրկացրել են Կովկասի բոլոր ազգություններին, տոգորված են սեպարատիստական ձգտումներով և կամենում են իրենց սե-

փական թագավորությունը հաստատել Ռուսիայում»[1]։ Ար. Հովհաննիսյանն այս հարցին նվիրված իր բազմաթիվ հոդվածներից մեկում հետևյալ բացատրությունն է տալիս. «Ներկայումս հայ ազգի մեջ տիրող քաղաքական ցանկությամբ սահմանափակվում է նրանով, որ տանկահայերը գույքի ու անձի ապահովություն ունենան, որից զուրկ են կիսավայրենի քրդերի ու չերքեզների դրացիությամբ։ Սա մի ցանկություն է, որ քաղաքակրթության ճանապարհի վերա կանգնած ամեն ազգ իրավունք ունի ոչ միայն ցանկալ, այլև պահանջել։ «Новое время» լրագրի հոդվածագիրը խոշորացույցով է նայել հայ ազգի համեստ ցանկության վերա»[2]։

1897 թվականի սկզբից Արգար Հովհաննիսյանը մայրաքաղաքի ռեակցիոն պարբերականներից բացի բանավեճ էր վարում և Թիֆլիսում հրատարակվող «Кавказ» պաշտոնական թերթի դեմ։ Այս թերթը 1897 թվականի հունվարից խմբագրում էր ճախողված մի բանաստեղծ՝ Վելիչկոն, որի անփառունակ գործունեությունն աչքի էր ընկնում իր ծայրահեղ թշնամական դիրքավորումով դեպի կովկասյան ժողովուրդները։ Անազնիվ մի արշավանք սկսելով հայ մտավորականության դեմ, Վելիչկոն կանգ չէր առնում ոչ մի միջոցի առջև։ Նա Ար. Հովհաննիսյանին մեղադրում էր Ռուսաստանի դեմ թշնամական վերաբերմունք ունենալու համար, իր թերթի էջերում հրապարակում էր «Արձագանքի» հոդվածների աղավաղված թարգմանությունները, քաղաքական անվստահության մթնոլորտ ստեղծում խմբագրի անվան շուրջը։ Այսպես, թարգմանաբար մեջ բերելով Խրիմյան Հայրիկի ճառը՝ ուղղված Տաճկահայաստանից գաղթած հայերին, Վելիչկոն կամայականորեն վերախմբագրում է մի շարք նախադասություններ և ճառին տալիս այնպիսի տեսք, ասեք Խրիմյանը հայերին ասելիս լիներ՝ համբերեցեք մի փոքր և կազատագրվեք ինչպես տաճկական, այնպես էլ ռուսական տիրապետությունից։ Ամբողջ մի տարի, 1897 թվականին, Ար. Հովհաննիսյանը պայքարում է «Кавказ»-ի զրպարտությունների դեմ, մերկացնում բացահայտ կեղծիքը, համադրում իր հոդվածների բնագրերը Վելիչկոյի կամայական թարգմանություններին։ Բնավ իսկ չերկնչելով այն բանից, որ «Кавказ»-ը պաշտոնական օրգան էր, Հովհաննիսյանը բացահայտում է Վելիչկոյի չարամիտ դիտավորությունները, համոզված, որ դրանով պատասխանում է և ներքին գործոց մինիստրությանը. «Կարծում ենք, որ,— գրում է նա,— այսչափ բավական է ընթերցողներին և ում հարկն է, հասկացնելու, թե որքան նենգամտություն կա թաքնված պ. Վելիչկոյի պոեզիայի մեջ»։ Հետաքրքրական է, որ անգամ ռուսական պրոգրեսիվ օրգանները կասկածով էին նայում Վելիչկոյի գործունեությանը։ «Кавказ» լրագիրը այն օրից, որ անցել է պ. Վելիչկոյի ձեռքը, ավելի ընտիր գործի արժանի

1 «Արձագանք», 1886, № 115։

2 Նույն տեղում, 1893, № 109։

եռանդով ձգնում է ցեղական թշնամություն գցել կովկասյան ազգերի միջև»,— գրում է «Сын отечества» *թերթի տեսաբանը*[1]։

Արգար Հովհաննիսյանը կոչումով հրապարակախոս էր, հասարակական գործիչ և քաղաքացի։ Նա ոչ միայն ճշմարտացիորեն արձագանքել է ժամանակի հայ հասարակական կյանքի նշանավոր իրադարձություններին, այլև իր հրատարակությունները ամբողջապես ծառայեցրել հայ կյանքի առաջընթացի համար մղվող պայքարին։ «Փորձ», «Արձագանք» պարբերականների շուրջը համախմբելով իր ժամանակի առաջավոր մտածողներին, Ա. Հովհաննիսյանը մեծապես նպաստել է հայ ժողովրդի ինքնաճանաչությանը։

---

1 *«Արձագանք», 1897, № 141։*

ԱՎԵՏԻՔ ԱՐԱՍԽԱՆՅԱՆ

XIX դարի երկրորդ հիսնամյակը հայ պարբերական մամուլի ու հրապարակախոսության աննախընթաց զարգացման շրջանն է, որը նշանավորվում է ոչ միայն անվանի գրողների, այլև հանրաճանաչ հրապարակախոսների անուններով։ Հայ հրապարակախոսական մտքի պատմության նշանավոր դեմքերից է Ավետիք Արասխանյանը։ Ավ. Արասխանյանի անունը նշանավորվում է առավելապես նրա հիմնադրած «Մուրճ» ամսագրի (1889—1900) գործունեությամբ։

1

Ավետիք Մկրտումի Արասխանյանը ծնվել է 1857 թվականի փետրվարի 26-ին, Վերին Ագուլիսում։ Ծննդավայրում է նա ստացել նախնական կրթություն՝ սովորելով ս. Շմավոն եկեղեցու քահանա տեր-Սիմոնի և ապա՝ տեղում հայտնի Հայրապետ Քալանթարյանի մոտ, իսկ հետո հայոց ծխական դպրոցներում։

Ապահով ընտանիքի զավակ լինելով, պատանի Ավետիքը 1870 թվականին ուղարկվում է Թիֆլիս, ուր հինգ-վեց ամիս պատրաստվելուց հետո մտնում է ռեալական դպրոց։ Թիֆլիսում սովորելիս Արասխանյանը լայնացնում է իր ծանոթությունը մշակութային գործիչների հետ, գործուն հետաքրքրություն ցուցաբերում գրական աշխատանքի նկատմամբ, թարգմանում բժիշկ Բոկի «Գործնական խրատները» (1875), գրում հոդվածներ հայկական դպրոցներում արհեստագիտական ուսման անհրաժեշտության մասին։

1876 թվականին Արասխանյանն ավարտում է միջնակարգ դպրոցը և նույն տարում ուղարկվում Գերմանիա՝ տնտեսագիտական և իրավաբանական կրթություն ստանալու։

Վեց տարի է տևում (1876—1882) նրա ուսման ընթացքը, սկզբում Լայպցիգի, ապա՝ Փարիզի, իսկ վերջում՝ Ստրասբուրգի համալսարաններում նա լսում է անվանի պրոֆեսորներին, հասնում մտավոր բարձր զարգացման, լրջորեն պատրաստվելով ապագա հանրակողմանի գործունեության։

Լայպցիգի համալսարանում Արասխանյանը սովորում է երկու տարի (1876—1878), լսելով պրոֆեսորներ Ռոշերին (քաղաքատնտեսություն),

Վենդտշայդտին (իրավագիտություն), ունկնդրում դասախոսություններ պատմությունից ու փիլիսոփայությունից։

1876—1878 թվականներին Արասխանյանը միաժամանակ սովորում է Փարիզի հռչակավոր «Կոլեժ դը Ֆրանսի» իրավագիտական ֆակուլտետում։ Այստեղ՝ ակադեմիական ընկերության մեջ նրա կարդացած երկու ռեֆերատները՝ բանվորական միությունների և առևտրական դաշինքների մասին, հիշատակվում են նույն բարձրագույն դպրոցի 1879 թվականի ուսանողական տարեգրքում։

Ավետիք Արասխանյան

Փարիզ տեղափոխվելիս Արասխանյանը դիտում է 1878 թվականի փարիզյան համաշխարհային ցուցահանդեսը, որը բորբոքում է նրա հետաքրքրությունը Արևմտյան Եվրոպայի տնտեսական ու կուլտուրական առաջընթացի նկատմամբ՝ հարուստ նյութ տալով մասնավորապես նրա տնտեսագիտական հարցասիրությանը։

1878—1882 թվականներին Արասխանյանը սովորում է Ստրասբուրգի համալսարանում, ուր լսում է նշանավոր պրոֆեսորների՝ Գուստավ Շմոլլերին (քաղաքատնտեսություն), Կնապպին (վիճակագրություն, սոցիալական ուսմունքներ), Լաբանդին (պետական իրավունք), Զոմին (գերմանական իրավունք)։

Ստրասբուրգի համալսարանում Արասխանյանը պրոֆեսորալ ուշադրությունն է գրավում տնտեսագիտության բնագավառում իր ցուցաբերած սրտակարդ մեծ պատրաստականությամբ։ Նա Շմոլլերի քաղտընտեսական վարժոցի հիմնական անդամներից էր և այնտեղ գրած իր աշխատությունների համար ստանում է ֆակուլտետի 1882 թվականի առաջին մրցանակը։ Նույն տարում նա հաջողությամբ տալիս է դոկտորական քննությունը և ստանում տնտեսագիտության դոկտորի գիտական աստիճան։

Համալսարանական ուսման վերջին տարում Արասխանյանը գրում է պատմա-տնտեսագիտական մի հետազոտություն («Ֆրանսիական հացի առևտրի քաղաքականությունը մինչև 1789 թվականը»), որը տպագրվում է Շմոլլերի խմբագրությամբ հրատարակվող «Պետական և սոցիալական հետազոտություններ» գիտական հանդեսում։ Երիտասարդ հայ գիտնա-

կանի այդ հետազոտությունը բարձր գնահատականի է արժանանում գերմանական ու ֆրանսիական մամուլում։

Քաղաքատնտեսության պրոֆեսոր Գուստավ Շմոլլերը խորհուրդ է տալիս Արասխանյանին մնալ Ստրասբուրգի համալսարանում՝ ստանձնել «Սոցիալական գիտություններ» հանդեսի խմբագրի օգնականի պաշտոնը՝ քաղաքատնտեսության պրոֆեսոր դառնալու հեռանկարով։

Արասխանյանին, սակայն չի գայթակղում այդ փայլուն հեռանկարը։ Նա որոշում է եվրոպական բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո անմիջապես վերադառնալ հայրենիք՝ ծառայելու իր ժողովրդի առաջադիմության գործին։

2

1878 թվականի հոկտեմբերին Արասխանյանն արդեն Թիֆլիսում էր։ Այստեղ նոր եռանդով շարունակելով իր աշխատակցությունը «Մշակին», «Արձագանքին», հաջորդ տարվանից նաև «Աղբյուր» ամսագրին և «Кавказ» ու «Новое обозрение» թերթերին, նա բազմազան թեմաներ է շոշափում, բայց նրա ուշադրության կենտրոնում են Անդրկովկասի, նաև Ռուսաստանի տնտեսության զարգացման հարցերը։

Ինչի՞ց և ինչպե՞ս է սկսում Արասխանյանն իր գործունեության նոր շրջանը հայրենիքում։ Այդ մասին վկայող առաջին վավերագիրը Րաֆֆու 1882 թվականի նոյեմբերի 6-ի նամակն է՝ ուղղված Մելքոն Փանյանին։

Իր նամակում Րաֆֆին գրում է. «Պարոն Արասխանյանցի հետ հաճախ տեսնվում եմ, երբեմն պ. Արծրունու մոտ ճաշի է գալիս, ես էլ եմ այնտեղ լինում։ Շատ պատվական երիտասարդ է, նա Թիֆլիսում հաջողություն կգտնե. խոստացել են այստեղի բանկերից մեկի մեջ պաշտոն տալ։ Բացի դրանից, դիտավորություն ունի մի շարք դասախոսություններ կարդալ իր մասնագիտությունից, այդ ավելի կնպաստե նրա առաջադիմությանը»[1]։

Արասխանյանը Թիֆլիսի «բանկերից մեկում պաշտոն» չի ստանում։ Նա նշանակվում է ընդհանուր պատմության դասատու Ներսիսյան և Գայանյան դպրոցներում։ Այդ առարկայի դասավանդման ընթացքում Արասխանյանը խիզախ միտք է հղանում՝ գրելու «Համաշխարհային պատմություն» (հայտնի չէ, թե ինչպիսի ծավալով), որից, սակայն հաջողվում է հետագայում հրատարակել միայն «Արևելյան ազգերի հին պատմությունը» (1891)։

Արասխանյանը 1883 թվականին Թիֆլիսում կարդում է մի շարք հրապարակային դասախոսություններ՝ սոցիալ-տնտեսագիտական թեմաների շուրջը։ Այդ դասախոսություններից մի քանիսը հրատարակվեցին առանձին գրքույկներով, ինչպես՝ «Ազգաբնակչությունը և ազգաբնակ-

1 Րաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, 1959, էջ 586։

չական շարժումները» (1883), «Հողի արդյունաբերությունը և հասարակությունը» (1884) և այլն։

Հետագա մի քանի դասախոսություններում անդրադառնալով միջազգային առևտրի պատմության ու տեսության խնդիրներին, Արասխանյանը բուրժուական կլասիկ քաղաքատնտեսության դիրքերից քննադատության է ենթարկում մերկանտիլիստների ու ֆիզիոկրատների տեսությունները՝ դրականաբար խոսելով առանձնապես Ադամ Սմիտի և Դավիթ Ռիկարդոյի տեսությունների մասին։ Կարևոր է հիշել, որ Արասխանյանը համալսարանական տարիներին լրջորեն ուսումնասիրել է Կ. Մարքսի տնտեսագիտական տեսությունը (այդ մասին է վկայում այն, որ նա իր 7-րդ դասախոսության մեջ՝ «Աշխատանքի վարձը», անդրադառնում է նաև Կ. Մարքսի տեսությանը)[1]։ Իր գիտական ու հրապարակախոսական գործունեության ընթացքում Արասխանյանը հետագայում ևս անդրադառնում է Մարքսի տնտեսագիտական տեսությանը, իսկ կյանքի վերջին տասնամյակում, առաջինը հայ իրականության մեջ, ձեռնամուխ է լինում «Կապիտալի» թարգմանությանը։ Այդ դժվարին գործը չի իրականանում միմիայն այն պատճառով, որ Արասխանյանը դրա համար անհրաժեշտ նյութական ապահովություն չունեցավ։

80-ական թվականներին (մինչև «Մուրճ» ամսագրի հրատարակության ձեռնարկելը) Արասխանյանը եռանդուն զբաղվելով պատմա-տընտեսագիտական բնույթի խնդիրների և Ռուսաստանի ու Անդրկովկասի տնտեսության զարգացման ընթացքի ուսումնասիրությամբ, չի սահմանափակվում դրանցով։ Արասխանյանը երկրի տնտեսական զարգացման հեռանկարները սերտորեն կապված է տեսնում կուլտուրայի ընդհանուր առաջընթացի, մասնավորապես դպրոցական կրթության պրոբլեմների հետ՝ ելնելով արևմտա-եվրոպական ու ռուսական առաջավոր մանկավարժության տեսական ու գործնական նվաճումներից։ Այդ առնչությամբ հիշատակության է արժանի նրա ընդարձակ մի հոդվածը՝ «К вопросу о професиональном образовании в Западной Европе и России» վերնագրով՝ տպագրված Թիֆլիսի «Кавказ» թերթում[2]։

«Ընդհանուր և պարտադիր պրոֆեսիոնալ կրթության» խնդիրը Արասխանյանը քննության է առնում լայն ընդգրկումով, դիտելով այն որպես իր ժամանակի ամենալուրջ սոցիալ-տնտեսական ու կուլտուրական և սոցիալ-բարոյական պահանջ, բոլոր դեպքերում նկատի ունենալով դպրոցական սերնդի մտավոր, հոգեկան, բարոյական ու ֆիզիկական ներդաշնակ զարգացման անհրաժեշտությունը։

«Մուրճի» հրատարակության նախօրեին Ավ. Արասխանյանը հղացել էր մի խիզախ ծրագիր, որի իրականացումը՝ որոշ ընդմիջումներով, ուղեկցում էր «Մուրճի» խմբագրական աշխատանքին։

---

1 Տե՛ս «Արձագանք», 1883, № 14, էջ 206։

2 «Кавказ», 1883, № 18, 20, 22 և 24։

Դա «Հայկական հանրագիտարանն» ստեղծելու ծրագիրն էր, որը, դժբախտաբար, նա ի վիճակի չեղավ լիովին իրականացնել։

1898 թվականի վերջում «Մուրճի» հրատարակության տասնամյակի օրերին, Արասխանյանի հրապարակած մի հաղորդումից պարզվում է, որ «Հանրագիտարանի» պատրաստման աշխատանքը սկսվել է 1888 թվականին, այնուհետև այն ընդհատվում է «Մուրճի» հիմնադրման սկզբի տարիներին»,— բայց, գրում է նա՝ «1893-ին վերսկսեցինք, ու գործը գնալով ավելի արագացավ»։

Ինչպիսի՞ն էր լինելու կազմվող այդ հանրագիտարանը։ Ինչպես բացատրում է Արասխանյանը, դա լինելու է եվրոպական տիպի ազգային հանրագիտական բառարան՝ «Հայկական-արևելյան հանրագիտարան» վերնագրով։

Համաձայն հեղինակի նախագծի, նրանում թարգմանաբար օգտագործվելու էին նաև եվրոպական հանրագիտարանների նյութերն՝ ըստ անհրաժեշտության։

«Հանրագիտարանը,— գրում է Արասխանյանը,— արդեն ավելի քան մի դարուց ի վեր ճանաչված է իբրև անհրաժեշտություն, թե ինտելիգենտ մասսայի և թե նույնիսկ գիտնականների համար։ Մարդ ամեն քայլափոխում հանդիպում է հարցերի ու անունների, որոնց մասին տեղեկություն որոնելը հանրագիտարանից դուրս, մեծ մասամբ ապարդյուն է անցնում, որովհետև գործնականապես անհնարին է ամեն խնդրի մասին դիմել բազմաթիվ աղբյուրների և մանավանդ հատ-հատ տեղեկությունները ի մի ժողովել՝ մի ամբողջություն դուրս բերելու համար»։

«Ահա թե ինչու,— շարունակում է Արասխանյանը,— լավ կազմված հանրագիտարանը մի նշանավոր գործիք է նաև գրական ու գիտական հառաջադիմության համար, որպես և զորավոր գործոն է լուսավորության տարածելու համար՝ ամեն տեսակետից»։ «... Մի հայոց հանրագիտարան, թեև լինի նա հայոց լեզվով, անհրաժեշտ ու օգտակար է ոչ միայն հայերի, այլև դա «մի գանձ է բոլոր ազգերի համար»[1]։

Արասխանյանի այդ խիզախ ծրագիրը թերակատար մնաց ոչ այնքան «կարող գրիչների մի մեծ խումբ» կազմել չկարողանալու, որքան հենց այդպիսի մի խումբ գրիչների արդյունավետ գործունեությունն ապահովելու համար անհրաժեշտ «դրամական նեցուկ» չունենալու պատճառով։

Հիշատակության արժանի գրական-մշակութային մի այլ կարևոր նախաձեռնություն նույնպես կապված է Արասխանյանի անվան հետ։ Դա հայ գրողների օգնության ընկերության կազմակերպման փորձն էր՝ 1892 թվականին։

Մամուլում հրապարակվեց հետևյալ ծանուցումը՝ «Ավ. Արասխան-

---

1 «Մուրճ», 1898, № 12։

2 Տե՛ս «Տարազ», 1892, № 21։

յանի հրավերը՝ ուղղված Թիֆլիսի ինտելիգենցիային»[2]։ Այդ «հրավերից» իմացվում է, որ անվանի բանաստեղծ Սմբատ Շահազիզի խորհրդով, Արասխանյանը, որպես «Մուրճի» խմբագիր, հանձն է առնում հրավիրել «առաջին նախապատրաստողական ընդհանուր ժողովը»՝ հիմնելու «Հայ գրագետների օգնության ընկերություն»։

Հայ գրողների օգնության ընկերությունը կազմվում է 1892 թվականի հունիսին։ Ընտրվում է մի մասնաժողով՝ Ավ. Արասխանյանի, Լ. Սարգսյանի, Փիլ. Վարդանյանի, Ալ. Քալանթարի անդամակցությամբ, իսկ Սմբատ Շահազիզն ընտրվում է պատվավոր անդամ։ Այդ մասնաժողովը Արասխանյանի ղեկավարությամբ նիստեր է ունենում, մշակում է «Հայկական գրականական ֆոնդ հիմնելու» կանոնադրությունը։

Հենց նույն տարվա վերջերին՝ դարձյալ Արասխանյանի նախաձեռնությամբ, հիմնվում է «Թիֆլիսի գործակատարների փոխադարձ օգնության ընկերությունը»։ Այդ ընկերության նպատակն էր փոխադարձ օգնության կազմակերպում, ըստ որում «նպաստամատույց լինել իր անդամներին, երբեմն կամ մշտապես, այլև՝ խնամել նրանց այրիներին և որբերին»[1]։

Սրանով չեն սպառվում Արասխանյանի հասարակական գործունեության շրջանակները, սակայն ակներև է, որ նրա գիտական ու հրապարակախոսական գործունեության ամենամնայուն հուշարձանը իր՝ հիմնադրած «Մուրճ» ամսագիրն է, որի խմբագիրն էր շուրջ տասներկու տարի։

3

Ավ. Արասխանյանի «Մուրճ» ամսագիրը (1889—1900) նշանակալից երևույթ էր հայ հասարակական մտքի պատմության մեջ։

Ամսագրի էջերում հրապարակախոս-խմբագիրը հետևողականորեն քննության էր առնում ժամանակի հայ հասարակական-քաղաքական ու գրական-կուլտուրական կյանքի ամենահրատապ այն հարցերը, որոնք վերաբերում էին գրեթե բոլոր դասակարգերի սոցիալ-տնտեսական շահերին։ «Մուրճը» բուրժուական դեմոկրատիզմի արտահայտիչն էր, որն իր գործունեության մեջ, ելնելով հայ հասարակության եվրոպականացման, բուրժուական զարգացման պահանջներից, լրջորեն զբաղվում էր նաև աշխատավորական խավերի՝ գյուղացիության և բանվորության տընտեսական-իրավական կյանքի առաջադիմության հարցերով։ Հենց միայն խմբագրի հոդվածներում շոշափված և քննության են առնված թե՛ գյուղի ու գյուղացիության, և թե՛ բանվորության վերաբերյալ մի շարք կենսական հարցեր, ինչպես հողային հարցը՝ իր մի շարք հարակից խնդիրներով, բանվորների կյանքի ապահովության, նրանց աշխատանքային օրվա տևողության, աշխատավարձի, կենցաղի և բազմաթիվ այլ հարցեր։

---

[1] «Տարազ», 1892, № 38։

Գր. Արծրունուց հետո 80—90-ական թվականներին արևելահայ հրապարակախոսության մեջ Ավ. Արասխանյանը գրեթե ամենախոշոր դեմքն է, որ տնտեսագիտական լուրջ հայացքով դիտում և ուսումնասիրում էր Անդրկովկասի կապիտալիստական վերափոխումն ու զարգացումը, ըստ որում, նա տեսնում էր, որ արդյունաբերության ու առևտրի զարգացման ընթացքում սուր կերպով խաչաձևվում ու բախվում են հասարակության բոլոր դասակարգերի ու խմբերի շահերը, արագանում է գյուղի ու գյուղացիության շերտավորումը և պրոլետարականացումը։

«Բանվորական հարցը» «Մուրճի» տնտեսագիտական բաժնի ամենակարևոր հարցերից մեկն էր։ «Մուրճում» տպագրվել են թե իր՝ Ավ. Արասխանյանի և թե այլ հեղինակների բազմաթիվ հոդվածներ։ Այսպես, օրինակ, ուշագրավ է Գր. Վարանդյանի «Աշխատանքի տներ» հոդվածը՝ ժամանակակից կապիտալիստական հասարակության «տնտեսական-հասարակական պակասավոր կազմակերպության» և սոցիալական անհավասարության փաստի մասին։ Ճիշտ է, իհարկե, որ հեղինակի սոցիալական քննադատությունը վերջին հաշվով դուրս չի գալիս բուրժուական հասարակության սահմաններից. նա տնտեսական կյանքի բոլոր խնդիրները փորձում է «լուծել», «կազմվող ժողովրդական հարստությունը» բոլոր «դասակարգերի մեջ արտադրության պահանջի» համաձայն բաշխելու սկզբունքի հիման վրա։ Բայց իրական կյանքի ու հարաբերությունների փաստական ճիշտ նկարագրության մեջ կան մոմենտներ, որոնք իրենց օբյեկտիվ նշանակությամբ մերկացնում են ժամանակակից կապիտալիստական հասարակության «տնտեսական կազմակերպության խոշոր պակասությունը»՝ մշտական գործազրկությունն ու համատարած աղքատությունը։

Արասխանյանի և նրա համախոհ աշխատակիցների համար «բանվորական հարցը» ստորադաս էր՝ կապիտալիստական տնտեսության զարգացման շահերին և պահանջներին։ Այդ տեսակետից բնութագրական է Գր. Վարդանյանի «Խոշոր ձեռնարկությունների բանվորությունը» վերնագրով հոդվածը[1]։

Ելնելով բուրժուական տնտեսագիտության (գլխավորապես Գուստավ Շմոլլերի) դրույթներից, հոդվածագիրը ենթադրում է, որ եթե բուրժուազիայի ու պրոլետարիատի «իրավունքների հավասարությունը պայմանավորված լինի փոխադարձ շահերի պաշտպանությամբ... այն ժամանակ կվերանան սպառնալիքը, վրեժը, ատելությունը, և թշնամությունը երկու դասակարգերի միջև»[2]։

«Բանվորական հարցի» նկատմամբ Արասխանյանի ունեցած հետաքրքրության ցայտուն արտահայտություններից մեկը Թիֆլիսի հայ բանվորների ինքնօգնության՝ «Մուրճ» անունով «Կոոպերատիվ ընկերու-

---

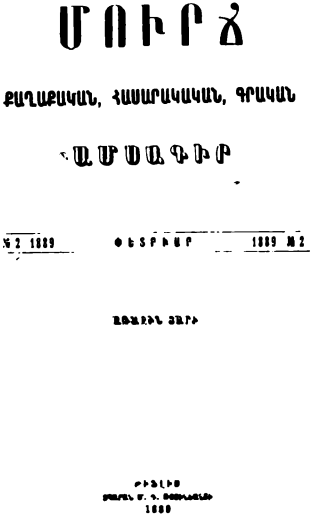
1 *«Մուրճ», 1894, № 4։*

2 *Նույն տեղում։*

թյունն» էր, որ կազմակերպվել էր Համդեսի խմբագրի ու նրա համախոհ աշխատակիցների աջակցությամբ։

Կարճատև կյանք ունեցած այդ ընկերության մասին վկայություններ կան թե՛ «Մուրճի» էջերում և թե՛ նրա աշխատակիցներից մի քանիսի, մասնավորապես Գ. Ղարաջյանի և Հ. Հակոբյանի հուշերում։

Ժամանակակիցներն իրենց հիշողություններում այն միտքն են հայտնում, թե չնայած իր գաղափարների բուրժուական բնույթին, Ավ. Արասխանյանը, ձեռնարկելով այդ ընկերության կազմակերպումը, սուբյեկտիվորեն սոցիալիստական որոշ հեռանկարներ է նկատի ունեցել։ Իրականում Արասխանյանի մտքով երբեք չի անցել սոցիալիզմի գաղափարը պաշտպանել՝ թեկուզ «այդ ձևով»։


ՄՈՒՐՃ
ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ, ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ, ԳՐԱԿԱՆ
ԱՄՍԱԳԻՐ
№ 2 1889 ՓԵՏՐՎԱՐ 1889 № 2
ԵՐԿՐՈՐԴ ՏԱՐԻ
ԹԻՖԼԻՍ

Ավ. Արասխանյանի «բանվորական» ձեռնարկումների արմատները ուղիղ գծով տանում էին դեպի արևմտա-եվրոպական շուլցե-դելիչյան կոոպերատիվ շարժումը, որն իր բնույթով ու էությամբ բուրժուական էր և ուղղակիորեն հակադրվում էր բանվորների քաղաքական-հեղափոխական շարժմանը։ Արասխանյանը, որ այնքան շատ ակտիվ հետաքրքրություն էր հանդես բերում բանվոր դասակարգի դրության նկատմամբ, ուշադիր հետևում էր Եվրոպայի բանվորական հեղափոխական շարժման ընթացքին և լռշորեն ուսումնասիրում էր եվրոպական պետությունների ձեռնարկումներն այդ շարժման դեմ,— հաստատորեն կանգնած էր կապիտալիզմի անարգել ու ավտանգ զարգացման պաշտպանության դիրքերում։

Արասխանյանի լիբերալ գաղափարախոսության մեջ որևէ էական փոփոխություն չի մտցնում ոչ այն, որ նա իր ամսագրի էջերում հոդվածներ է տպում «բանվորական հարցի» ու բանվորական շարժման մասին և ոչ էլ այն, որ նա համակրանք էր արտահայտել գիտական սոցիալիզմի հիմնադիրների՝ Մարքսի և Էնգելսի նկատմամբ։

«Մուրճի» խմբագրի ուշադրությունը Մարքսը և Էնգելսը գրավել էին սոսկ որպես տնտեսագետ գիտնականներ՝ մարքսիզմի հիմնադիրների

տնտեսական ուսմունքը անջատելով դասակարգային պայքարից ու գիտական կոմունիզմից։

Արասխանյանի աշխարհայացքի գաղափարական ուղղությունը պարզ է ու որոշակի. տնտեսագիտության բնագավառում նա Գուստավ Շմոլլերի ու Շուլցե-Դելիչի սոցիալ-տնտեսագիտական «թեորիաները» փորձում էր «լրացնել» մարքսիզմի տնտեսական ուսմունքի ինչ-ինչ տարրերով, իսկ քաղաքականության ասպարեզում նա մինչև իսկ համակրանք է արտահայտում բիսմարկյան «դեմոկրատիզմի» ու «պետական սոցիալիզմի» նկատմամբ։

4

Արասխանյանը կարողացել էր իր շուրջը համախմբել ժամանակի հայ առաջադիմական ու դեմոկրատական գրականության գրեթե բոլոր ներկայացուցիչներին։ Այս իմաստով նա հսկայական դեր է կատարել հայ գրականության զարգացման գործում։ Արասխանյանը կանգնած էր գրականության ու արվեստի ժողովրդայնության, քննադատական ռեալիզմի պաշտպանության դիրքերում, ի հակադրություն անկումայնության, որի մուտքը հայ գրականության մեջ չվրիպեց նրա հայացքից։ «Մուրճի» հենց առաջին գրքում տպած մի հոդվածում նա նշում էր, որ «...մեր բոլոր հայկական թերթերում... անխտիր տպվում են ամեն տեսակ գրական ուղղության գրվածքներ»[1]։

Եռանդուն պայքար մղելով ռեալիստական գրականության ու արվեստի համար, «Մուրճի» խմբագիրը ձգտում է ամսագիրը զերծ պահել «բազմազան ուղղությունների խառնարան» դառնալու, «հիվանդոտ ձըգտումներ» արտահայտող գրականություն տպագրելու վտանգից։

Հատկանշական է այն, որ «Մուրճի» հենց առաջին համարում կենտրոնական տեղ են գրավում հայ քննադատական ռեալիզմի երկու խոշորագույն դեմքերը. սկսվում է տպագրվել Պ. Պռոշյանի «Ցեցեր» վեպը, նույն Պռոշյանի ստեղծագործության մասին Ն. Քարամյանի ընդարձակ բնութագրական-հոդվածը («Պ. Պռոշյանց և նորա վեպերը»). Գ. Ջմշկյանի «Սունդուկյանցի կենսագրությունը» և այլն։ Հետագա տարիներին «Մուրճի» էջերում տպագրվում են Պռոշյանի «Բղդե» և «Հունո», Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան» վեպերը, Վրթ. Փափազյանի մի շարք պատկերները («Խաթ-Սարա», «Տուրիստի հիշատակարանից»), Ազարիա Ադելյանի երկերը («Ներհակ Առաքելը», «Երկու կրակի մեջ», «Դառն խոստովանանք», «Սկեսուրը», «Ցգիտության կոհեր»), Լ. Մանվելյանի «Խորտակված կյանք» վեպը, Մ. Շահնազարյանի «Հայ գյուղացու սև օրը» և այլն։

«Մուրճի» գեղարվեստական պրակտիկան ուղեկցվում է ռեալիզմի ուղղության տեսական հիմնավորումով։ Գեղարվեստական գրականու-

[1] «Մուրճ», 1889, № 1։

թյանը վերաբերող Արասխանյանի հոդվածները վկայում են, որ խմբագրական աշխատանքը նա վարում էր որոշակի սկզբունքային ծրագրով՝ գրական-գեղագիտական հայացքների մի համակարգով, որն ըստ ամենայնի առաջադիմական էր։

Արասխանյանի պաշտպանած գեղագիտական սկզբունքները, ամենահիմնական գծերով, շարադրված են նրա մի շարք հոդվածներում։ Դրանցից առանձնապես արժեքավոր են հետևյալները. «Մուրճը», որպես հասարակական օրգան (1889, № 1, 4), «Մուրճի» չորսամյա գործունեությունը» (1892, № 12), «Ինչ ենք ժառանգել» (1897, № 10—11), «Մուրճը» և արևելյան հայոց արդի գրականությունը» (պատասխան Ա. Չոպանյանին, 1899, № 4—5), «Հանրային և գրական քննադատությունը» (1899, № 7—8), «Մուրճը» իբրև հասարակական օրգան.— գրական հառաջադիմությունը 90-ական թվականներին» (1900, № 5—6), «Վաղվան գրականությունը կամ Պոլիսը և գավառը արևմտյան հայոց գրականության մեջ» («Տարազ», 1900, № 34)։

Այս և մի քանի այլ հոդվածներում արտահայտված են Արասխանյանի հայացքները հայ գրականության զարգացման ուղիների մասին։

Իր հոդվածներից մեկում Արասխանյանը նշում է, որ արևելահայ պոեզիայի և ամբողջ հայ գրականության զարգացման նոր (80-ական թվականների վերջերին սկսված) էտապը հիմնականում «Մուրճի հետ է կապված», ըստ որում գրական առաջընթացը,— ասում է նա,— «յուր մեջ առողջ գրականության ապագայի համար կենդանի սաղմեր է պարունակում և արդեն իսկ նոցա տվածների մի մասը մեր գրականության մնայուն սեփականություն պիտի մնա»[1]։

Արասխանյանը նկատի ունի առաջին հերթին բանաստեղծների այն «նոր սերունդը», որի ներկայացուցիչների ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանը մեծ չափով կամ բացառապես կապված է «Մուրճի» գործունեության հետ։ Հանդեսի տասնամյակին նվիրված իր առաջնորդող հոդվածում հանգամանորեն բնութագրելով նրա տասնամյա գործունեությունը և անցած ուղին, Արասխանյանն իր ծրագրային սկզբունքը համարում է մարդկանց դաստիարակությունը և ընթերցող հասարակության առաջ «մտավոր հորիզոններ բաց անելը»։

Արասխանյանի հայացքով հանրային գործունեության կոչված ամեն մի լուրջ օրգանի հաջողության համար «պահանջվում է մի ոգով կրթված և միևնույն նպատակների դիմող սերունդների մասնակցությունը, պահանջվում է, մի խոսքով, հասարակական ուժ... Մամուլը կոչված է անհատական ուժերը հասարակականի վերածելու։ Իսկ նրա համար անհրաժեշտորեն հարկավոր է, որ թերթը մշակի որոշ սկզբունքներ, մտածելու որոշ եղանակ, վերաբերմունքի որոշ ձև, մի խոսքով՝ շկոլա»։ Եվ

[1] «Մուրճ», 1899, № 7—8։

«Մուրճը»,— ավելացնում է Արասխանյանը,— ունի և մշակում է յուր շկոլան»[1]։

Եվ իրոք, հայ գրականության այն ժամանակվա ավագ ու միջին սերնդի մի շարք անվանի ներկայացուցիչների (Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան, Ալ. Շիրվանզադե, Հովհ. Հովհաննիսյան) հետ միասին Ալ. Ծատուրյանը, Լևոն Մանվելյանը, Հովհ. Թումանյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Ավ. Իսահակյանն ու Լ. Շանթը, Աղեկյանն ու Գ. Բաբկենցը, Դ. Դեմիրճյանը, Հ. Հակոբյանը, Մ. Պետրոսյանը և մի քանի այլ գրողներ համարյա բացառապես «Մուրճի» «աշխատանոցում» ստացան իրենց ստեղծագործական կյանքի ուղեգիրը։

Արասխանյանը «Մուրճում» առանձին ուշադրություն է դարձրել ժողովրդի բանավոր ստեղծագործությանը, ըստ որում և հայ ժողովրդական դյուցազնավեպին, սպագրելով հոդվածներ ու գրախոսություններ բանահյուսական ժողովածուների և մեր դյուցազնավեպի առաջին գրառումների մասին։ «Մուրճի» այս բաժնում ամենանշանակալից գործը Մանուկ Աբեղյանի ընդարձակ ու մեծարժեք հետազոտությունն է՝ «Ազգային վեպ» վերնագրով[2]։

Գլխավոր ուշադրությունը դարձնելով ինքնուրույն ազգային գրականության զարգացմանը, «Մուրճը» նշանակալից դեր կատարեց նաև համազգային միասնական գրական լեզվի զարգացման ընթացքում։ Շարունակելով «Հյուսիսափայլի» լեզվաշինարարական ուղղությունը, «Մուրճը» շարունակում է պայքարը Մխիթարյանների գրաբարամոլության դեմ, ցույց տալով, որ «աշխարհաբարը գրաբարի ձեռքով զարգացնելու և կանոնավորելու և գրաբար լեզուն աշխարհաբարի մեջ կենդանացնելու» նրանց տեսությունն ու պրակտիկան հակասում է համազգային միասնական գրական լեզվի զարգացման պատմական ընթացքին։ Հատկապես այդ խնդրին է նվիրված Արասխանյանի «Աշխարհաբար լեզվի զարգացման մասին» հոդվածը[3]։

Խոշոր դեր կատարելով ինքնուրույն ազգային գրականության հետագա զարգացման գործում, Արասխանյանն իր «Մուրճով» նշանակալից դեր է կատարում նաև թարգմանական գրականության ասպարեզում։ Հանդեսի էջերում հանդիպում ենք ռուս և համաշխարհային գրականության ամենանշանավոր գրական հեղինակությունններին՝ Ա. Պուշկին, Ն. Գոգոլ, Մ. Լերմոնտով, Ն. Նեկրասով, Ի. Տուրգենև, Սալտիկով-Շչեդրին, Ա. Չեխով, Լ. Տոլստոյ, Գ. Ուսպենսկի, Վ. Գարշին, Պլեշչեև, Վ. Կորոլենկո, Նադսոն, Մ. Գորկի, Գյոթե, Շիլլեր, Ալֆրեդ դը Մյուսե, Բայրոն, Հ. Հայնե, Էդգար Պո, Լոնգֆելլո, Մարկ Տվեն, Մոպասան։

---

1 «Մուրճ», 1898, № 10—11։

2 Տե՛ս «Մուրճ», 1889, № 10, 11, 1890, № 1, 2։

3 «Մուրճ», 1890, № 4։

«Մուրճում» թարգմանություններ կան նաև լեհական (Հ. Սենկևիչ), հունգարական (Պետեֆի), չեխական (Սվյատոպոլկ Չեխ), բուլղարական, ուկրաինական, ադրբեջանական ու վրացական գրականություններից։ Մասնավորապես վրացական գրականությունից «Մուրճը» ընթերցողներին ծանոթացրել է Շոթա Ռուսթավելու, Իլիա Ճավճավաձեի, Ալ. Ղազբեգիի, Գաբաշվիլու, Ակակի Ծերեթելու, Էգն. Նինոշվիլու և այլ գրողների կյանքին ու ստեղծագործությանը։

Ավ. Արասխանյանը չի սահմանափակվել միայն վրացական գրականության ժողովրդականացումով։ Նա մի շարք հոդվածներ է գրել նաև Վրաստանի պատմական անցյալի ու ժամանակակից կյանքի մասին, բոլոր դեպքերում պաշտպանելով հայ և վրաց ժողովուրդների համերաշխության ու բարեկամության գաղափարը, դատապարտելով ցարական ռեակցիոն պաշտոնյաների փորձերը՝ դարավոր բարեկամ ժողովուրդների միջև անվստահություն ու թշնամություն հրահրելու։

«Մուրճը» յուրահատուկ վերաբերմունք ուներ ռուս գրականության նկատմամբ։ Թարգմանություններից բացի տպագրել է հոդվածներ ռուս գրականության և գրողների մասին։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Ստ. Լիսիցյանի հոդվածը՝ «Ռուսաց գրական ուղղությունները 18-րդ դարի և 19-րդ դարի սկզբում»՝ գրված Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ։ Պուշկինի և Գոգոլի անուններով բնութագրվող ռուս գրականության մեծագույն արժանիքը հեղինակը ճիշտ կերպով համարում է ռեալիզմը։

«Մուրճը» էջեր է տրամադրել ռուս փառապանծ 60-ականներին, հատկապես շեշտել հեղափոխական-դեմոկրատական գաղափարախոսների՝ Բելինսկի, Չերնիշևսկի, Դոբրոլյուբով՝ թողած ազդեցությունը հայ հասարակական մտքի վրա։

Ինչպես արևմտա-եվրոպական, այնպես էլ ռուս գրականությանը վերաբերող հոդվածներով ու գրախոսություններով «Մուրճում» հանդես են եկել նաև Ավ. Արասխանյանը (հաճախ Լուսինի ծածկանունով), Լևոն Մանվելյանը, Ալ. Ծատուրյանը և ուրիշներ։ Առանձնապես արժեքավոր է Լ. Տոլստոյի «Что такое искусство?» *աշխատությանը նվիրված ընդարձակ հոդվածը։ Այդ հոդվածի միայն սկզբի մասն է տպագրվել (1898, № 7—8), իսկ շարունակությունը, ինչպես և Արասխանյանի մի քանի այլ քննադատական հոդվածներ, չեն տպագրվել՝ ցարական գրաքննության արգելքով։ Տոլստոյի այդ աշխատությունը համարելով շատ «նշանավոր նորություն» ժամանակի գեղագիտական գրականության մեջ, Արասխանյանը բարձր է գնահատում այն որպես մի աշխատություն, որն ուղղված է մասնավորապես դեկադանսի դեմ։ Հենց այդ նկատառումով Արասխանյանը գտնում է, որ «Տոլստոյի այս նոր գրվածքը կրում է հեղափոխական բնավորություն, որպես նորա բոլոր վերջին գրվածքներն առհասարակ։ Այս գրվածքի ուժը նորա մեջն է, որ Տոլստոյը արվեստի մասին յուր կազմած գաղափարը կապել է մի ընդհանուր աշխարհայացքի հետ՝ մար-*

դուս կյանքի և մարդկության մասին, որով արվեստը նա սերտ կապում է մարդու և մարդկության բարօրության հետ»[1]։

Հեղինակն առանձնապես ուշադրության է առնում Տոլստոյի այն քննադատությունը, որ վերաբերում է «ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների, սիմվոլիստների, դեկադենտների, մանավանդ նրանցից ամենատաղանդավոր համարվածների՝ Բոդլերի և Վերլենի գրվածքներին»[2]։

Շատ ուշագրավ փաստ է, որ հայ պարբերական մամուլի օրգաններից առաջին անգամ Արասխանյանի «Մուրճի» էջերում ենք հանդիպում պրոլետարիատի մեծ արվեստագետի՝ Մաքսիմ Գորկու անվանը։ Տպագրելով «Բազեի երգի» թարգմանությունը, խմբագիրը ընթերցողին տալիս է հետևյալ ծանուցումը. «Մուրճի» ներկա համարում տպվում է Մաքսիմ Գորկու մի փոքրիկ պատմվածքը, որը մի արձակ բանաստեղծություն է։ Ռուսաց գրականության մեջ նոր հայտնված վիպական տաղանդներից է հեղինակը»[3]։

1900 թվականի կեսերին ընկած լինելով մեծագումար պարտքերի տակ, Արասխանյանը հարկադրված է լինում իր ամսագրի հրատարակության իրավունքը վաճառել Արսեն Կրասիլնիկյանին, որից շատ կարճ ժամանակ հետո այդ իրավունքը անցնում է հրապարակախոս Լևոն Սարգըսյանին։ Սրա խմբագրությամբ «Մուրճը» հրատարակվում է մինչև 1907 թվականի մարտը, իսկ այնուհետև ընդմիշտ դադարում է։

«Մուրճը» Կրասիլնիկյանին հանձնելուց հետո Արասխանյանը չի դադարում գործելուց, բայց նրա հետագա 12 տարիների գործունեությունն ընթացավ վարընթաց գծով։ Նա շարունակում էր աշխատակցել մամուլին (գլխավորապես «Տարազ» հանդեսին, նաև «Արշալույս» ու «Սուրհանդակ» թերթերին), հրապարակախոսական հոդվածներով մասնակցում էր հասարակական-մշակութային կյանքին, սակայն այլևս առկա չէր «Մուրճի» երբեմնի նշանավոր խմբագրի դիրքը հայ հասարակական մշակութային կյանքում։

Կյանքի վերջին տարիներին (1909—1911) Արասխանյանը պաշտոնավարում էր Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում իբրև քաղաքատնտեսության և ընդհանուր պատմության դասախոս։ Էջմիածնում՝ կաթողիկոսի կոնդակով, Արասխանյանը նշանակվում է նաև կենտրոնական ուսումնական հանձնաժողովի անդամ ու քարտուղար։ Բայց շուտով նա այլևս չկարողացավ հաշտվել էջմիածնական միջավայրի հետ։ «Նա գըտավ, որ բուն ճեմարանը, այսինքն՝ լսարանական մասը դրված է կատարելապես հակագիտական հիմունքների վրա, և այդ պատճառով ճեմարանը, ավելի բացասական, քան դրական հետևանքներ է տալիս»,—

---

1 «Մուրճ», 1898, № 7—8։

2 Նույն տեղում։

3 «Մուրճ», 1899, № 4—5։

ավված է Արասխանյանի «Ինքնակենսագրության» մեջ։ Այդ հողի վրա հակադրվելով ճեմարանական միջավայրին՝ Արասխանյանը հեռանում է Էջմիածնից ու վերադառնում Թիֆլիս։ Այստեղ 1911 թվականին նա ծրագրում է վերականգնել իր «Մուրճ» ամսագրի հրատարակությունը։ Այդ նպատակով նա բանավոր ու գրավոր դիմումներով փորձում է համախմբել հին «Մուրճի» նախկին աշխատակիցներին» ինչպես և «նոր ուժերին», որոնք հրապարակ էին եկել վերջին տասնամյակում։ Բայց իզուր, բազմարդյուն գործունեության ավելի քան 30-ամյա ուղի անցած Արասխանյանը այլևս սպասված աջակցությունը չի գտնում։ 1911 թվականին նա թողնում է Թիֆլիսը և մեկնում Ախալքալաք՝ ստանձնելու տեղի հայկական դպրոցի տեսչությունը։ Այստեղ սակայն մեկ տարի էլ չի տևում նրա աշխատանքը։ 1912 թվականի նոյեմբերի վերջերին նա հիվանդանում է և վախճանվում։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Մ Ո Ւ Ր Ա Ց Ա Ն

Մուրացանի ստեղծագործությունը հայ դասական գրականության ամենաինքնատիպ էջերից է։ Ասպարեզ մտնելով հայկական ռոմանտիզմի բուռն վերելքի շրջանում, նա, թեև ականատես եղավ այդ դպրոցի քայքայմանը, սակայն մշտապես հավատարիմ մնաց գեղարվեստական իր վաղ նախասիրություններին և դարձավ հայկական ուշ ռոմանտիզմի ամենախոշոր դեմքը։ Մուրացանը մեծ ընդգրկումների արվեստագետ է։ Գեղարվեստական հետազոտության ոլորտների մեջ առնելով հայկական իրականության բոլոր բնագավառները՝ գյուղն ու քաղաքը, անցյալն ու ներկան, հասարակության ամենատարբեր խավերի կյանքն ու կենցաղը, նա իրական պատկերների մեջ վավերացրեց մի ամբողջ պատմաշրջան և արձագանքեց ժամանակի ազգային ու սոցիալական բնորոշ իրադարձություններին։ Մուրացանը միտումնավոր արվեստագետ էր. դավանելով ազգային-հասարակական մի որոշակի մտայնություն, նա մերժել է այն ամենը, ինչ դուրս էր իր համակրություններից և առաջադրել բարոյական մարդու, ազգային քաղաքացու իր իդեալը։ «Ամեն մի գործ ստեղծելու ժամանակ իմ աչքի առաջ ունեցել եմ հայ ժողովուրդը, նրա անցյալը, նրա պատմությունը, նրա տխուր ներկան. լավ եմ գրել թե վատ, նրա համար եմ գրել, նրան եմ կամեցել իմ մտքերն ու զգացմունքներն հաղորդել»[1], այսպես Լր գնահատում Մուրացանն իր ստեղծագործությունը։

1

Մուրացանը (Գրիգոր Տեր-Հովհաննիսյան) ծնվել է 1854 թվականին Հայաստանի չքնաղ և ավանդական երկրամասի՝ Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում։ «Ծնողներս միջին դասակարգի մարդիկ էին,— գրում է Մուրացանը իր «Ինքնակենսագրականում»,— հայրս պարապում էր գյուղատնտեսությամբ, հմուտ էր մի քանի տեսակ արհեստների և «շայիր» կոչված բանաստեղծների կարգին էր պատկանում, այսինքն՝ հանպատրաստից գիտեր ոտանավորներ շարադրել և երգել։ Նա մեռավ, երբ

---

1 Մուրացան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1965, էջ 141—142։*

ես ուսանում էի տեղական մասնավոր դպրոցներից մեկում և հազիվ 12 տարեկան էի»[1]։

Նախնական կրթություն ստանալով մասնավոր դպրոցներում, պատանի Գրիգորն այնուհետև սովորում է Շուշվա թեմականում, որն ավարտում է 1873 թվականին։ Թեմականի ընթերցասեր աշակերտը հափշտակությամբ կարդում է համաշխարհային գրականության ընտիր էջերը, առավել նախասիրությամբ՝ դասական քերթողներին՝ Մխիթարյանների գրաբար թարգմանությամբ՝ Հոմերոս, Վիրգիլիոս, Միլտոն, Ֆենելոն, Ֆլորիան, Բեռնարդեն դը Սեն-Պիեռ և ուրիշներ։ «Դրանց հետ միասին,— հավաստում է Մուրացանը,— մենք անընդհատ կարդում էինք մեր մատենագրությունները, գլխավորապես Եղիշեն, Խորենացին, Եզնիկը ևն., նույնպես և մեր նախնյաց ոսկեղենիկ թարգմանությունները»[2]։

Այս տարիներին էլ վերաբերում են Մուրացանի գրական նախափորձերը՝ սկզբում գրաբար, ապա աշխարհաբար քերթվածներ, որոնց նմուշները ժամանակին լույս են տեսնում «Արարատ» և «Արշալույս արարատյան» պարբերականներում և որոնք արտահայտում էին պատանեկան ներշնչումների ռոմանտիկ զեղումը՝ առ հայրենին և առ կույս։

Ավարտելով թեմականը, Մուրացանը երկու տարի հայոց լեզու և պատմություն է ավանդում հայտնի գրագետ Խորեն Ստեփանեի դպրոցում, ապա շուրջ մեկ տարի շրջագայում հայրենի երկրի հիշարժան վայրերը, ազգային մեծության խորհուրդներ կարդում պատմա-ավանդական կոթողների բեկորներում ու վանքերում պահված ձեռագիր հիշատակարաններում։

Շուշին, ուր իր մանկությունն ու պատանեկությունն ապրեց Մուրացանը, հիրավի, անդրկովկասյան իրականության տնտեսական ու կուլտուրական առաջընթացի սակավաթիվ հավակնորդներից էր և յուրովի անդրադարձնում էր հայկական ազգային հասարակական գաղափարաբանության տարընթաց շարժումները, այնպես որ, ապագա գրողն արդեն ձևավորել էր համակրություններ և օրինակել աշխարհայացքային կողմնորոշում, երբ 1878 թվականին իրեն գտավ ազգային մտավոր կենտրոնում՝ Թիֆլիսում։ Թերևս պատահական չէ, որ ոչ մի պատրանք չկապելով բուրժուական հասարակության «Մշակի» հետ, նա մի կողմ է թողնում «լուսավորության կենտրոնի» «իդեալական» ասպարեզները և կարճ ժամանակում սովորելով հաշվապահություն, աշխատանքի է անցնում առևտրական տներից մեկում, ուր և մնում է իր ամբողջ կյանքում՝ մըշտապես զգալով հոգու և մտքի գեղեցիկ ձգտումներն ու գրական տաղանդը հաշվապահական մատյանների անձկության մեջ խեղդելու դառնությունը։ «Ահա այս տարիների ընթացքում,— պատմում է գրողը,— սկսա իմ ազատ ժամերից օգտվել և գրել։ Դժբախտաբար այդ ազատ ժամերն

[1] Մուրացան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 135։*

[2] *Նույն տեղում։*

էլ շատ քիչ էին։ Անցյալները մի դիպվածով (մեր առևտրական տան արխիվները կարգավորելու տալու ժամանակ) կշռեցի այն բոլոր հաշվեգրքերը և թղթերը, որոնք ծայրե ի ծայր գրված էին իմ ձեռով այս 15 տարվա ընթացքում, և ցավելով տեսա, որ այդ բոլորի կշիռը հասնում էր մոտ տասն և երկու պուդի։ Իսկ եթե ես նյութական մի փոքրիկ ապահովություն ունեցած լինեի և այդ մեքենական աշխատության փոխարեն գրական աշխատությամբ պարապեի, քանի հատորներ կունենայի այժմ։ Տիտե՞ք ինչ մեծ վիշտ է այս ինձ համար»[1]։

Այսպես կանխորոշվում է Մուրացանի կյանքի ուղին հետագա տասնամյակներում։ Կրքոտ իր խառնվածքով, միտումնավոր իր ստեղծագործություններում, բայց և հասարակական ասպարեզներից հեռու քաշված «ինքնամփոփ մարդը» (Ավ. Իսահակյան) գրական գործունեության մեջ էր գտնում ազգային-հայրենասիրական իր նվիրումն ու անձնական մխիթարությունը։ Նրա երկերը լույս էին տեսնում ազգային-պահպանողական և սրան մերձակից հանդեսներում ու թերթերում՝ «Մեղու Հայաստանի», «Նոր դար», «Արձագանք», «Թատրոն», «Լումա»։

Մուրացանը մեռավ 1908 թվականին Թիֆլիսում։

2

Մուրացանի անհատական խառնվածքը շատ կողմերով է պայմանավորել նրա արվեստի ռոմանտիկական սկիզբը։ Արտաքուստ բարեհամբույր, համեստ ու լռակյաց, նա, սակայն, ուներ բնավորության ներքին սևեռումներ, որոնք և մի ինչ-որ կետում վերածում էին կյանքն ու իրական հարաբերությունները ընկալելու սխեմի։ Դյուրազգաց ու տպավորվող՝ նա սովորական դիպվածները վերապրում էր ծայրահեղ սրությամբ. միստիկայի հասնող երևակայության բորբոքը մշտապես ցղաձգում էր նրա ներքին աշխարհը, տարուբերում նրան լույսի ու ստվերի ծայրաբևեռներում։ Կյանքի շարժումների փիլիսոփայական պատճառն ու հետևանքը անհասկանալի առեղծված մնացին Մուրացանի համար. Նա տարերքի անիմանալի խորհուրդն էր կարդում ամենուրեք, քան առարկաների, երևույթների դասավորության բնական սկիզբը, ուստի և նրա աշխարհհայացքը կյանքի ու համակ տիեզերքի ճեղքված առանցքին է ընդառաջում, քան միացնող, տրամաբանական կապերի հայտնությանը։

Երբեք չհասնելով ներքին աշխարհի խաղաղության, նա անձնատուր եղավ ներանձնացման, իր խոհերն ու զգացումները ներդաշնակելով իդեալական աշխարհի մտապատկերներին. «...Նա իր քաշված, տխուր կյանքում մի մխիթարություն ուներ,— գրում է Իսահակյանը,— իր գրադարանը, ուր մոռանում է նա իր մենակությունն ու տխրությունը և ապ-

[1] Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 136։

րում իր սիրած հերոսների հետ, իր երազների, տենչերի, իր պաշտած գաղափարների աշխարհում»[1]։

Այս ներանձնացումը յուրովի արտացոլում էր գրողի «ռոմանտիկական փախուստը» բուրժուական իրականությունից։

Մուրացանի ռոմանտիզմի սոցիալական ելակետը մանրբուրժուական օպոզիցիան է կապիտալիստական զարգացման հանդեպ։ Քայքայվող մանրբուրժուական խավերի սոցիալական էլեգիան ամբողջ սրությամբ է վերապրում գրողը։ Այս ոլորտներում էր Մուրացանի արվեստը հայտաբերում սոցիալական, էթիկական իր փիլիսոփայությունն ու կապիտալիզմի ռոմանտիկական քննադատությունը։ Բուրժուական հարաբերությունների ներքին շարժումներն ու կառուցվածքը Մուրացանի համար անհասկանալի առեղծված մնացին։ Ոչ մի կետում նա չկարողացավ որսալ հասարակական կառուցվածքի միացնող կապերը, նրա աշխարհայացքը խիստ անզոր գտնվեց սոցիալական ֆորմացիաների պատմական անհրաժեշտության հանդեպ և կապիտալիզմի զարգացումն ընկալեց սոսկ որպես տրոհում, մասնատում, մարդու օտարում։ Կործանվում էր հինը, բայց նորը ոչ մի լավ բան չէր խոստանում։ Չարի, վատի հանդեպ երբեմնի երկյուղածությունը, մարդկանց կապող հնամենի սրբագործված օրենքները տրորվում էին ամենուրեք, բոլոր կարգի բարոյական սկզբունքները կուլ էին գնում եսապաշտության ու մոլի շահասիրության։ Այս ամենի հանդեպ անզոր սոցիալ-ռոմանտիկը բարոյական կատարելագործման պատրանքին է կառչում, փորձում գտնել իդեալական անհատին· որը «եսի» փիլիսոփայությունը խեղդում է «հասարակաց բարօրության» հավատամքով։ Այս անհատն էր Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալի հերոսը։ Անհատի ռոմանտիկական իդեալականացումը իր հիմքով կառչած էր մի ուրույն փիլիսոփայական իդեալիզմի, իսկ փիլիսոփայական այդ իդեալիզմն իր հերթին տեսական արտահայտություն էր պատմա-հասարակական մի ուրույն մտայնության, որի ձևակերպումը տալիս էր «Նոր դարը». «Երկրի տնտեսական վերածնությունից առաջ պիտի ընթանա երկրի բարոյական-մտավոր վերածնությունը»։ Այնտեղ, ուր շրջվում է պատճառի ու հետևանքի հաջորդականությունը, ուր բարոյականը հավակնում է կանխել սոցիալականին, ինքնաբերաբար պատմական ռեալիզմը իր դիրքերը զիջում է սուբյեկտիվ իդեալիզմին, որը և գտնում է իր սուբստանցը՝ հանձին անհատի։ Եթե հասարակությունը բարոյական կապերով զոդված անհատների հանրագումար է, և եթե բարոյականն ինքնին ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ անհատի ներքին տրվածք, ուստի դժվար չէ կռահել անհատի բարոյական ինքնակատարելագործումը՝ որպես հասարակության իդեալական կազմակերպության երաշխիք։

Կապիտալիզմի ռոմանտիկական քննադատությունը ուղիղ գծով միանում է հայկական ազգային-պահպանողական գաղափարաբանու-

[1] Ավ. Իսահակյան, Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 53—54։

թյանը։ Ինչպիսի կորագիծ էլ ունենա Մուրացանի աշխարհայացքը, միևնույն է, նա մնում է ազգային պահպանողական մտայնության ոլորտում, թերևս ունենալով նույնքան տատանումներ, որքան հանդուրժում էր հասարակական այդ հոսանքի պատմական ուղեգիծը «Մեղու Հայաստանի», «Նոր դարի» և «Արձագանքի» միացնող և բաժանող սահմաններում։ Հայկական լիբերալիզմը, հանձին Մուրացանի, ուներ մի երդվյալ հակառակորդ, որը ոչ մի կետում և ոչ մի չափով չհանդուրժեց նրա՝ ո՛չ տնտեսական ու ազգային ծրագիրը և ո՛չ էլ բարոյաբանական սկզբունքները։ Բնորոշ է, թե նա ինչ տագնապով էր ընդունում «Մշակի» 1884 թվականի ճգնաժամը կանխելու փորձերը։ ««Մշակի» հրատարակությունը,— գրում է Մուրացանը մի նամակում,— հաստատապես մնում է Րաֆֆիի, Գաբ. Միրզոյանի և մի ինչ-որ Աբելյանի վերա։ Նշաններից երևում է, որ այդ պարոնները իրենց թերթին անցյալական ուղղություն կտան ի մեծ ցավ և ի թշվառություն մեր խեղճ ազգի։ Այդ Աբելյանը փողոցներով անցնում է ամբողջ օրը շրջապատված գիմնազիականներով և այլ... դպրոցների աղջիկներով։ Լսվում է, թե անընդհատ ժողովներ են անում այստեղ այնտեղ, հայոց բոլոր ընտանիքները ապականել են այդ շները։ Ասում են, որ լրագրի իրավունքն էլ Գաբո Միրզոյանի անվամբ է խնդրված, որը սոցիալիստների թագավորն է համարված»[1]։

Մուրացանը մերժում էր այն ամենը, ինչ դեմընթաց էր ազգային միասնության և ավանդական կեցության գաղափարին։ Կրոնական այլադավանությունը նույնպիսի չարիք է, ինչպես և կուսակցական բաժանումը և նա հակառակորդ էր և՛ մեկին, և՛ մյուսին։ Նա սարսափով էր ընդունում նորամուտ վարդապետությունների մուտքը հայկական իրականության մեջ, նշավակում էր նարոդնիկական և սոցիալիստական այլևայլ ուսմունքները, որպես հայկական ազգային բնավորությանը խորթ և օտարոտի մի բան։ Արմատական ռեֆորմների ու հեղափոխական վերաշրջումների հանդեպ սարսափահար ռոմանտիկը երկյուղ ուներ, թե այդ ամենը կարող են արմատախեղել ազգային գոյակցության հիմքերը՝ եկեղեցին, ընտանիքը, ազգային ավանդական սովորություններն ու բարքերը։ «Ազգային եկեղեցին մեր ազգայնության զինարանն է, որի մեջ պահպանվում են մեր ազգային գոյության ամենագլխավոր պայմանները»։ «Մեղու Հայաստանի» և «Նոր դարի» այս դավանանքը անխախտ հավատի նշանակությամբ էր ընդունում պահպանողական հոսանքի տենդենցիոզ գեղագետը։ Նույն ձևով Մուրացանը մերժում էր լիբերալների՝ «բարոյական ազատամտության» քարոզը՝ ընտանիքի բարոյական կայունության խարխլման մեջ գուշակելով ազգի դիմազրկումն ու տրոհումը։ Մուրացանի ռոմանտիկական էթիկան ակամա ձեռք է մեկնում քրիստոնեական մորալին ու ավետարանի փիլիսոփայությանը, և, հիրավի,

---

[1] Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 222—223։

աղերսվում «հոգեկան-բարոյական կատարելագործման» տոլստոյական քարոզին[1]։

Կապիտալիզմի դեմ Մուրացանի «ռոմանտիկական պոլեմիկան» կառչած էր «հին բարի անցյալի» մտապատրանքին։ Նրա ռոմանտիկական ուտոպիան ապագան ուրվագծում է բարեկրթված և լուսավոր անցյալի հնապատկերով։ Այս և միայն այս ձևով է նա ձեռք մեկնում լուսավորության և առաջադիմության պատմական անհրաժեշտությանը։ Նա երևակայում է մտավոր-հոգեկան վերածնություն՝ սոցիալական կացության ազգային-ավանդական հիմքի վրա և այս սահմաններում ենթադրում եկեղեցու, նահապետական գյուղի, քաղաքային մանր արտադրողների, վաճառականության բարոյական ու սոցիալական վերանորոգությունը։

Աշխարհայացքային այս նստվածքներում պետք է որոնել Մուրացանի ռոմանտիկական գեղագիտության առանձնահատկությունները։ Որպես մտածող ու գեղագետ Մուրացանը միասնական է և այս իմաստով նրա արվեստը նախապես հանձնված է իր իսկ գաղափարների ծառայությանը։ «Ես միշտ այն կարծիքին եմ եղել,— խոստովանել է Մուրացանը,— որ վեպերով ավելի շատ բան կարելի է ասել ժողովրդին, քան սառը առաջնորդողներով, այդ պատճառով, եթե ուշադրությամբ դիտեք, կըտեսնեք, որ իմ գրվածքներում ես միշտ աշխատել եմ մեր մի կարգ հրապարակախոսների անհեթեթ մտքերի և կարծիքների դեմ կռվել։ Որքան է ինձ այդ հաջողվել, չգիտեմ, այսքանը միայն կա, որ չեմ մտածել իմ ապագա փառքի համար, չեմ աշխատել գրվածքներս ազատ պահել ժամանակակից ցավերին վերաբերյալ տենդենցիայից, թեպետ համոզված եմ եղել, որ այդ տեսակ գրվածքների կյանքը կարճ է լինում։ Ինձ ոգևորել է իմ ժամանակակից եղբայրներին պիտանի լինելու միտքը և ոչ թե անմահ գրողների շարքը անցնելու տենչանքը»[2]։

Սուբյեկտիվիզմը շարժող տարր է Մուրացանի արվեստում. գեղարվեստական իրականությունը դնելով իդեալի և հակաիդեալի հակադիր բևեռներում, գրողը յուրովի տնօրինում է կյանքի շարժումներն ու առարկաների, երևույթների դասավորությունը, սյուժեն ու դեպքերի ընթացքը նախապես ենթարկելով գաղափարական կամ բարոյաէթիկական միտումին։ Որքան էլ Մուրացանը չափավորում է ռոմանտիկական ոճին յուրահատուկ հրաշապատումներն ու պարադոքսները, որքան նա հարթում է գեղարվեստական պատկերների արտաքին ուռուցքներն ու գործողությունների ֆանտաստիկ ծայրահեղությունները և փորձում պահպանել դեպքերի հավանական ընթացքն ու կերպարների բնական կեցվածքը, այնուամենայնիվ, ներքուստ նրա արվեստը ենթարկված է ռոմանտիկական աններդաշնակության սևեռումներին։ Եթե չկան արտաքին

1 Ա. Տերտերյան. Հայ կլասիկներ, Երևան, 1944, էջ 506։

2 Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 138։

պարադոքսներ, ապա այդ պարադոքսները սողոսկում են հերոսների ներքին աշխարհը, եթե պատկերների իրական համակարգը գեղարվեստական բացարձակ նշանակություն է հանգում, այնուամենայնիվ, դրանց ուղղություն և իմաստ է տալիս ինչ-որ կետում դրված գաղափարական միտումը։ Այս սահմաններում է Մուրացանը իր գեղարվեստական իրականության մեջ տեղադրում իրականն ու իդեալականը։ Նա ուսումնասիրում է կյանքը, գեղարվեստական պատկերների համակարգի մեջ է առնում իրականը՝ իր բնական գույներով, բայց այդ ամենը նախապես ենթարկում է թեզի, տեսակետի տնօրինությանը։ Իրականությունն այնքան մռայլ ու հոռի է, որ այլևս կարիք չի զգացվում «միտումնավոր» խտացման, իրականը հակաիդեալական է իր իսկ «բնական» դրության մեջ, ուստի և կարիք չունի գույների ծայրահեղ թանձրացման։ Այստեղից է սկիզբ առնում Մուրացանի գեղարվեստական մեթոդը ռեալիզմին հատկացնելու թյուրատեսությունը։ Փաստարկվում է գեղարվեստական պատկերի ճշմարտացիությունը, բայց անտեսվում է դրանց գաղափարական իմաստավորումը, ելնում են իրողությունների փաստական հավանականությունից, մինչդեռ զանցառնում են մեթոդի բնորոշման տեսակետից խիստ անհրաժեշտ՝ գեղարվեստական իրականության կառուցվածքի սուբյեկտիվ սկիզբը, վկայակոչում են կյանքի պատկերների առկայությունը, մոռանալով, որ այդչափ «ռեալիզմ» հանդուրժում է ամեն մի գեղարվեստական մեթոդ իր դրական արտահայտության մեջ։ Անկախ որոշ տրամաբանական բացառումներից, Ա. Տերտերյանը հիմնականում ճիշտ բնորոշում է տալիս Մուրացանի գեղարվեստական մեթոդին. «Մուրացանը,— գրում է նա,— նախքան որևէ երկ գրելը գերազանցորեն ուսումնասիրում է իր նյութը. նա այնպես է որոշ առկա իրականություն հետապնդում, ինչպես պատմական վեպ դրողը — պատմական անցյալը...

Այդ բոլոր հատկություններով՝ Մուրացանը, հարկավ, չէր դառնում ռեալիստ, քանի որ նա երբեք չի տվել «կյանքը ինչպես որ է», այլ այն խմբագրել է իր կանխակալ հայացքների ոգով. Նա վերստեղծել է իր դիտած իրականությունը սեփական իդեալների համաձայն»[1]։

Իդեալն ու իրականությունը ոչ մի կետում հաշտության եզրեր չգտան Մուրացանի ռոմանտիզմի սիստեմում։ Նրա գեղագիտական իդեալը այնպես էլ մնաց ռոմանտիկայի սեփականությունը, երբեք չգտնելով իրական հանգրվան։ Այս անհարիր բևեռներում դեգերում էր մտածող ու գեղագետ Մուրացանի աշխարհայացքը, մի կողմից փարելով ուտոպիական երազանքին, մյուս կողմից տնօրինելով ռոմանտիկական իրոնիայի զենքը։ Եվ այնտեղ, ուր հանդիպում են իրականն ու իդեալականը՝ սկիզբ է առնում սուր պոլեմիկան։ Մուրացանի ստեղծագործությունը համակ պոլեմիկա է՝ հանուն գաղափարական ճշմարտության։ «Ամենասուր և հետևողական մտածողությամբ զինված» և տրամախոսության փայլուն

[1] Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 482—483։

ունակությամբ օժտված գեղագետը հանդես է բերում մտավոր ու հոգեկան մեծ լարումի հերոսներ, որոնք տրամաբանական խոշտանգումների են ենթարկում այն ամենը, ինչ դուրս է իրենց համոզմունքներից։ «Մուրացանի անձնուրաց հերոսները,— նկատում է Ա. Տերտերյանը,— ներդաշնակ, հարմոնիկ հոգեկան աշխարհ ունին։ Նրանց մեջ հավասարապես զարգացած են կամքը, զգացմունքը և միտքը։ Մարդ զարմանում է, երբ լսում է նրանց խոսքերն ու վեճը. ի՜նչ խելք, ի՜նչ մտքի ճկունություն և խորաթափանց ներքնատեսություն։ Մուրացանի սիրած հերոսները երկաթե լոգիկա ունին, որոնք ոչ միայն զգացմունքների ծով են, այլև մտքերի։ Եվ վա՜յ նրանց, ովքեր կընկնեն այս հերոսների ջախջախիչ քննադատության հարվածների տակ»[1]։

Մուրացանի գեղարվեստական մտածողությունը ենթարկված է ռոմանտիկական ոճի համակարգին։ Խոսքի սուր շեշտադրությունը, իմաստավոր հակադարձությունը, պաթետիկ հանդիսավորությունը, նկարագրությունների ճոխ երանգավորումը, երևակայության ազատ թևածումները նրա ոճի էական բաղադրիչներն են։

3

Դեռ XIX դարասկզբին, ազգային զարթոնքի գաղափարական ոլորտներում էական նշանակությամբ էր դրվում հայկական եկեղեցու և կրոնական դավանանքի հարցը։ Պատմական շրջադարձի արմատական վերափոխության ծրագրերը, բնական է, չէին կարող շրջանցել մի հաստատություն, որը դարերի պատմություն ուներ և քիչ իրավունքներով չէր արտոնված ազգի քաղաքական ու հոգևոր կյանքում։ Եվ այսպես, տասնամյակներ շարունակ արծարծվում է ազգային եկեղեցու և հոգևոր դասի հարցը, դառնալով հասարակական հոսանքները տարամիտող հիմնական կռվաններից մեկը։

60-ական թվականների ազգային պահպանողականները քիչ էին հակված այդ հարցում կասկածի ենթարկելու իրենց նախորդների հեղինակությունը։ «Մշակի» առաջադրած ռեֆորմը, որ վերջին հաշվով հանգում էր եկեղեցին քաղաքական, աշխարհիկ ու կրթական իշխանությունից անջատելու, ինչպես և դավանանքի ազատության պահանջին, նրանք գնահատում էին որպես ազգային գոյությանն սպառնացող աղետ։ Ինչ վերաբերում է տվյալ հաստատության վերանորոգությանը, ապա միայն այն պայմանով, որ անխախտ մնան նրա տնտեսական, կրթական ու քաղաքական իրավունքները, իսկ դավանանքի ազատության հարցում՝ ոչ մի զիջում, քանի որ դա ազգը տարրալուծող չարիք է միայն։

---

[1] Ա. Տերտերյան. *Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, Ս. Պետերբուրգ, 1913*, էջ 45։

Մուրացանը չվարանեց գեղարվեստական խոսքը տրամադրելու այն քարոզներին, ինչ պահպանողական հոսանքի գաղափարախոսները արծարծում էին հրապարակախոսական տրակտատներում՝ չէ՞ որ նա վիպասանությունը ազատ չէր դիտում ժամանակի «տենդենցիաներից» և նախապատվում էր գեղարվեստական խոսքի ազդեցության ուժը։ Առաջին արձագանքը եղավ «Հայ բողոքականի ընտանիքը» (1882) վիպակը. «Այս վիպակը գրելու շարժառիթը,— խոստովանում է Մուրացանը,— այն կրոնական պայքարն էր, որ մղվում էր այդ ժամանակ «Մեղու» և «Մշակ» լրագիրների մեջ։ Արծրունին, որ հայոց պատմության և անցյալի այբուբենին անտեղյակ էր և չէր ճանաչում այն ժողովուրդը, որի համար լրագիր էր հրատարակում, պնդում էր թե՝ եթե հայերի մեջ կրոնական աղանդները բազմանան, ազգությունը դրանից չի վտանգվիր... Բայց մեր հին և նոր պատմության տեղյակ ո՞ր հայը չգիտե թե կրոնական բաժանմունքները որքան թշվառություններ են բերել ազգի գլխին, որքան ընտանիքների մեջ գժտություն ու խռովություն են սերմանել... և ահա այդ փաստերից մինը իմ վիպակի նյութը շինեցի— բաժանման կուսակից հրապարակախոսի և նրա համախոհների մոլորությունը երևան հանելու համար»[1]։

Բացահայտ միտումի ենթարկած վիպական իրադարձությունները կատարվում են գավառական մի քաղաքում, որը ինքնին լավ է ցուցադրում գրողի սոցիալական ռոմանտիկայի հանգրվանը։ Չարիքը պետք էր ներկայացնել այնտեղ, ուր առավել սրությամբ էր հնչում ավերումի ողբերգական սարսափը։ «Երջանկությունը, որին մարդիկ շատ փոքր են ճանաչում և որին ընդհանրապես հարուստների ապարանքներում են որոնում, հաճախ յուր բոլոր կատարելությամբ գտնվում է այն անշուք տնակներում, որոնց մենք «թշվառների կացարան» ենք անվանում։ Ապրել արդար վաստակով, ճանաչել չափավորություն և գիտենալ գոհ լինել յուր ունեցածով, ահա երջանիկ լինելու առաջին պայմանները։ Այս պարզ ճշմարտությունը ճանաչելու համար պետք է այցելել մեր այն գավառական քաղաքները, ուր տակավին զեխությունը լուսավորության անվամբ, չի եղծել նահապետական կյանքի պարզությունը և ուր անծանոթ է դեռ միշտ զեխության ընկեր արտաքուստ փայլող թշվառությունը»։

Արդար վաստակի, սուրբ հավատի և նահապետական պարզության վրա էր հանգչում վիպակի հերոսի՝ ոսկերիչ Գրիգորի ընտանեկան կյանքի երջանիկ խաղաղությունը։ Ամեն բան չափավոր և ամեն ինչ ներդաշնակ էր այդ 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»։ Երջանկության շնորհը հավերժական կլիներ, եթե տնօրենը միայն բարության հրեշտակը լիներ, այնինչ չարն ավելի հզոր է քան

---

[1] **Մուրացան**, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 137—138։*

բարին, իսկ մոլորությունը կարծես տրված է մարդկային բնությանը։ Ոսկերիչ Գրիգորը չխուսափեց մոլորությունից. նա նույնիսկ ինքն էլ չզգաց, թե ինչպես մի օր հոգեդարձ եղավ իր սուրբ հավատից և որդեգրվեց բողոքական «եղբայրների» միությանը, որպեսզի իր «մեղավոր» հոգին արժանի դտնի «սուրբ արքայությանը»։

Երջանկության շնորհը սուրբ առաքինությամբ է հատուցվում, իսկ շեղումը՝ կրքերի մոլար տարերքով։ Ուստի անսպասելի չէր, որ երբեմնի բարի ոսկերիչը խճճվում է կյանքի ու հանդերձյալի առեղծվածներում, օտարվում ընտանիքից ու հարազատներից, թշվառության սարսափներին հանձնում կնոջն ու երեխաներին՝ պատճառ դառնալով նրանց ողբերգական կործանմանը։ Սթափումը վրա է հասնում այն պահին, երբ արդեն ուշ է քավել հանցանքի ծանրությունը և դժբախտ ոսկերիչը հանձնվում է խղճի խայթի հոշոտումներին։ Նա բանականության դատաստանին է ենթարկում իր արարքը, երանության խաբուսիկ պատրանքները փշրում կործված երջանկության փլատակների վրա և զղջումը վերապրում խորտակված հույսերի ամբողջ դառնությամբ. «Ես ուրեմն սատանաների հետ գործ ունեի մինչև այժմ... Բայց ո՞վ է մեղավորը, իհարկե ես, միմիայն ես, անզգամս։ Ի՞նչ ունեի ես այդ դևերի հետ, այդ անգութ, այդ անսիրտ խաբեբաների հետ, ինչո՞ւ շուտով չճանաչեցի նորանց, ինչո՞ւ խելքս կորցրի. ինչո՞ւ իմ ընտանիքը մոռացա... իմ կինը, իմ զավակները... հա՜, դու քեզ համար նոր հավա՞տ էիր որոնում, թշվառական,— շարունակում էր նա ինքնիրեն խոսելով,— դո՞ւ, որ մի խեղճ արհեստավոր էիր և իսկապես չգիտեիր, թե որոնք էին քո հավատի պակասությունները և որոնք էին ուրիշների... առավելությունները։ Քո պապերի հավատով դու քեզ բավական երջանիկ չէ՞իր զգում, թե՞ կամենում էիր հանկարծ արքայություն մտնել... գնա այժմ, անմիտ, գնա և տես, ո՞ր դժոխքը սորանից ավելի սարսափելի է, ո՞ր դժոխքը սորանից ավելի խիստ հարվածներ կարող էր տալ քեզ...»։

Մոլորությունը չարիք է, բայց զղջումը արդարացում չէ. ով թույլ է տալիս սկզբունքի աններելի խախտում, նա արժանի է պատժի և ոսկերիչ Գրիգորը ինքնասպան է լինում։

Նման մի ողբերգական պատմություն է ներկայացնում «Իմ կաթոլիկ հարմնացուն» վեպը (1885)։ Նորից թիրախ դարձնելով «Մշակի» ու իր խմբագրի «մոլորությունը», Մուրացանը հանձն է առնում «ցույց տալ ընթերցող հասարակությանը այն բաղդատությունը, որ կարող է ունենալ հայը՝ պապական եկեղեցում հավատարիմ մնալով»[1]։ Ու մինչ կսկըսվեր եղերական պատմությունը, Մուրացանը իր հերոսի մտորումները հանձնում է «հին, բարի ժամանակների» ռոմանտիկական վերհուշին. «Ես հոգով սլանում էի դեպի այն երանելի ժամանակները, երբ մեր առաջ տարածվող այս կուսական ափանց վերա ապրում էր մի նահապետական

---

[1] **Մուրացան**, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 138։*

ժողովուրդ, ասպետական սրտի տեր, բնության անսովոր և աշխատության սիրահար. մի ժողովուրդ, որ չէր ճանաչում թշվառությունը և չէր ստեղծում նրան, որովհետև շատանում էր յուր պարզ և անպաճույճ կյանքով... Նրա տղամարդիկ հերկագործում էին իրանց դաշտերը և սևաչյա կանայք դալարագեղ հովիտների մեջ իրենց խաշներն էին արածացնում. Նրա քաջ երիտասարդներ ուրախ և անհոգ որսում էին լեռների վրա և գեղանի աղջկունք՝ գետափանց մոտ դեգերելով՝ երգում էին նրանց։ Հին լեռնականների երկիրը և՛ խաղաղ, և՛ գեղեցիկ էր... բայց լուսավորությունը ո՞ր բնական գեղեցկությունը չէ աղավաղել, երբ նա բնության այս ստեղծագործության ձգտել է տիրապետել»։

Արամի «ռոմանտիկական փախուստը» դեպի բնության պաշտամունքի երանելի ժամանակները, կարծես վերահաս ողբերգության մի թաքուն նախազգացում էր։ Եվ իրոք կատարվում է այն, ինչ անխուսափելի էր։ Նա, որ երբևէ չէր ճաշակել սիրո քաղցրությունը, զգացմունքների ռոմանտիկական ամբողջ ուժով կապվում է Լուսինյանների գեղանի դստերը՝ Մարգարիտային։ Սերը փոխադարձ էր ու նվիրական և թվում էր, թե ոչ մի անակնկալ չպիտի կարողանար խաթարել երիտասարդ զույգի երջանկությունը։ Բայց երևի դժբախտությունը կանխորոշված էր ճակատագրով։ Արամը հայադավան էր, իսկ օրիորդ Լուսինյանը՝ կաթոլիկ և որքան էլ նրանք փորձում են դավանանքի բաժանող պատնեշը հարթել ազգային զգացմունքի միացնող խորհրդով, այնուամենայնիվ ամեն բան անցնում է ապարդյուն. Նրանց սերը բախվում է դավանանքների պառակտող չարիքին և կաթոլիկ «պատերները» խորտակում են այն՝ ենթարկելով ամենաքստմնելի արկածների։ Սիրակորույս Մարգարիտան մահ է գտնում ծովի ալիքների մեջ, իսկ երջանկության վերջին հույսերը փշրած Արամը բռնում է հայրենի եզերքի ճամփան։

4

Կյանքը, աշխարհը, մարդկությունը սարսափելի ճեղքվածքի է ենթարկվել. կտրվում են մարդկանց միացնող կապերը, քանդվում է այն ամենը, ինչ սրբագործվել է դարերով, ինչ տրված էր բնությամբ և հաստատված վերին նախախնամողի կամքով։ Ամենուրեք գռեհիկ շահասիրություն, կոպիտ եսասիրություն, որ կարծես չարության ոգին պատիժ է սահմանել մեղավոր մարդկության։ Թե ե՞րբ և ինչպե՞ս կատարվեց այս մեղանչումը՝ Մուրացանի համար մնաց անհասկանալի առեղծված։ Նա երբևէ չփորձեց թափանցել հասարակական կառուցվածքի սոցիալական մեխանիզմի մեջ, ըմբռնել մարդկանց արարքները, զգացմունքներն ու կրքերը պայմանավորող, շարժման մեջ դնող պատճառները։ Նրա հերոսները հանդիպում են սոցիալական գործակցությունից դուրս և այստեղ էլ կրում իրենց հատկացված ճակատագրի ազդակները։ Կապիտալիստական քաղաքի ժխորում Մուրացանը երկու խավ էր նշմարում՝ փո-

ղի իշխանության հերոսները և աշխատավոր մանր բուրժուազիան։ Ո՛չ առաջինի սոցիալական տարերքն էր պատմականորեն ըմբռնում և ո՛չ էլ կռահում մանր բուրժուազիայի սոցիալական քայքայումը՝ որպես պատմական պրոցես։ Իր համակրելի մարդկանց նա գտնում է ինքնամփոփ կյանքի, արդար վաստակի, չափավոր գոյության և բարոյական մաքրության ոլորտում, որին, սակայն, սպառնում էր ինչ-որ անհասկանալի չարիք։

Փողը երկրպագության աստված հռչակած հասարակությունը ամենակար ու ամենազոր է ներկայացնում իր հերոսներին և սրանք իրենց կրքերի խաղալիք են դարձնում անօգնական ու թշվառ մարդկանց։ Մուրացանը ամբողջ սրությամբ վերապրում է սպառնացող չարիքին մատնըված այս մարդկանց էլեգիան, նրանց կործանման սարսափը։ Ոչ մի հեռանկար չնշմարելով բուրժուական քաղաքի «նոր Բաբելոնում», նա հանձնվում է մռայլ հոռետեսության, ռոմանտիկական իրոնիայի սուր արձակումները բեկում անզոր թախանձանքի մեջ։

Հասարակ մարդու պատրանքների խորտակման էլեգիան է «Հասարակաց որդեգիրը» (1884) պատմվածքը։ Աղքատ ընտանիքի որդին՝ Գեվորգը, որ բնությամբ կոչված էր երևելի մարդ լինելու, ապրուստի և գոյության ապավեն է գտնում այնտեղ, ինչը վիճակված է իրեն՝ փականագործի արհեստը։ Ակամա համակերպված ճակատագրի տրվածքին նա փայփայում է իր երազանքը և հոգու թախիծը խառնում կյանքի անարդարության դառն մտորումին. «Ահա ինչ կնշանակե հարուստ լինել, շատ փող ունենալ։ Եվ ես հարյուր տարի էլ եթե ապրեի այսուհետև, դարձյալ Սոմարյանցի դահլիճի ներսը ոտք դնել չէի կարող։ Ախր ի՞նչ մարդիկներ ենք մենք, չէ՞ որ աստված մեզ ստեղծել է միայն բախտավոր հարուստներին ծառայելու համար»։

Հայացքը հառած վերին խավերի փառահեղությանը, նա իր սոցիալական նվաստության, վիրավորված ինքնասիրության և արհամարհված սիրո էլեգիան էր երգում լուսնկա գիշերների տխուր միայնության մեջ, կարծես փայփայելով հույսի մի աներևույթ հավատ։ Եվ ահա մի օր նրա երգի հնչյունները թափանցում են վերին պալատների պատուհանները. խրախճանքի արբեցությամբ զգայնացած մեծատուններին առավել ապշեցնում է պատանու ձայնը և հանգամանքների շռայլ խոստումների մեջ վճռվում է «հասարակաց որդեգրի» ապագան՝ Պետերբուրգ, Իտալիա։ Դյուրահավատ պատանին ցնծում էր երևակայության թևերի վրա, և արդեն փայփայում «մեծ մարդու» դափնին... Բայց ազգային պատվելիների խոստումներից նրան բաժին հասավ մի հեգնանք ու մեծամոլության մի ախտ, որը «հասարակաց որդեգրին» դարձրեց կյանքի համար անպետք արարած։ Իր համակրելի հերոսի կործանումը ցավագնորեն վերապրող գրողին այլ բան չէր մնում, քան մեղադրանքի ցասկոտ խոսքն ուղղել նախապատճառին. «Եվ դուք ի՞նչպես վարվեցիք խեղճ փականագործի և նրա մոր հետ, դո՛ւք, փայլուն հասարակության զարգացած

անդամներ։ Դուք ձեր ոգևորության մեջ ճառեր խոսեցիք, խոստումներ արիք, ձեր անտեղի գովեստներով խեղճ երիտասարդին փչացրիք, զրկեցիք նրան յուր պաշտոնից, թշվառացրիք նրա ապագան. ուժասպառ մորը նորեն լվացքարան ղրկեցիք... և հե՞տո— ոչինչ. դուք ավելացրիք մեկն ա՛յն դատարկապորտ տղաներից, որոնք բուլվարների վերա օրն ի բուն շրջում են պարապ, անգործ, որոնք դատում են, վճռում են, դատապարտում են և առանց մի բան գիտենալու, առանց մի բան սովորած լինելու, ամենակար և ամենագետ են։

Ահա՛ ձեր գործը»։

Ողբերգական մի այլ եղելություն է ներկայացնում «Հարուստները զվարճանում են» (1884) պատմվածքը։ Իգուր էր գեղեցիկ Հեղինեն փորձում անարատ պահել գավառական քաղաքից բուրժուական ցոփ աշխարհը բերած իր առաքինությունն ու բարոյական մաքրությունը։ Նրա անմեղ հոգին խիստ անզոր պիտի լիներ ապականված բարքերի աղարտումներից զերծ մնալու համար։ Հարուստները զվարճանալ են ուզում. իրենք իրավունքի ու օրենքի տերերն են և իրենք էլ բարոյականություն են տնօրինում ըստ իրենց կամքի։ Նրանք նաև բարոյագիտություն են ստեղծում, սրբագործում «վարկի» ու «պատվի» արժեքը, որպեսզի մեղադրեն բարոյազրկվածին, իսկ իրենց բարոյազողությունը ծածկեն «պատվի» պահպանության անհատական իրավունքի պատրվակով։ «Իսկ ճշմարտությո՞ւնը. օ՜հ, նա ամենից երկչոտ արարածն է։ Նա տեսնում է, թե ինչպես խորամանկները մեր շփոթությունը նկատելով, անկյուններում ծիծաղում են, խեղկատակներն անխղճաբար ծաղրում են մեզ և ամբոխը քարեր է շպրտում մեզ վրա. Նա տեսնում է այս ամենը, նա գիտե, որ մենք արդար ենք և դարձյալ երկյուղից կծկվում է յուր գաղտնարանում, և լույս աշխարհ գալիս միայն այն ժամանակ, երբ մենք արդեն ամբոխի կատաղի հարվածներից անշնչացած՝ գլորվում ենք գետնի վրա...»։

Այս վիճակի մեջ իրեն ակամա գտավ Սամվել Փուլշատյանից անարգված Հեղինեն։ Թող որ այնուհետև նա ճչար իր անմեղության մասին, գթություն հայցեր, կամ ցասկոտ խոսքերով պատռեր ճարպիկ սրիկայի երեսպաշտ դիմակը, միևնույն է, ոչնչով չէր կարող փրկել իր «գողացված պատիվը»։ Նա արդեն կործանված է. Նա չէր կարող հաշտվել իր նվաստացման հետ, նրան հոշոտում է ինքնասիրության վիրավորված զգացումը, նրան սպասում էր առավել սարսափելին՝ «հասարակաց կարծիքի» թունոտ նախատինքը։ Հուզված հոգին լոկ հանգիստ էր որոնում, և «այդ հանգիստը գտավ Քուռ գետի ալիքների մեջ»։ Իսկ Սամվել Փուլշատյա՞նը. Նա ցինիկ անտարբերությամբ իր արկածներն է շարունակում, մինչդեռ «ձայն բազմացը» նրան չի դատապարտում, որովհետև «նա փող ունի», «կապեր» ունի և բարեկամներ, որոնք «հասարակաց կարծիք» են կառավարում։

Ազգային բարոյականության սպառնացող միակ չարիքը չէր այս. այն, ինչ չի հանգչում ավանդական կենցաղի, չափավոր կեցության և զուսպ առաքինության վրա՝ ինքնին ենթադրում էր քամահրանք դեպի ազգային հոգեբանությունը։ «Փողի արիստոկրատիան» ապականում էր ազգային բարքերը, բայց «արյան արիստոկրատիան» էլ իր մոլորությունն ուներ, որը նույնպես տանում էր դեպի ազգային օտարումը։ Իսկ այնտեղ, ուր մոլորությունը մեղանչում է գերագույն առաքինության դեմ՝ հատուցում է սահմանվում պատրանքների խորտակումը։ Այսպես է Մուրացանը լուծում «Անպատճառ իշխանուհի» (1886) և «Ի՞նչ լայեղ է» (1886) պատմվածքների գաղափարական հանգույցը։

«Անպատճառ իշխանուհի» պատմվածքի գեղարվեստական պլանը հենց սկզբից է դրվում երկու բնավորությունների հակադիր գծերի վրա՝ «փողի արիստոկրատիայի» դուստրը՝ Աննան և միջին դասի առաքինության տիպարը՝ Վարդուհին։ Երկու մտերիմ ընկերուհիներ, սակայն տարբեր՝ իրենց սոցիալական դրությամբ, ուրեմն և դաստիարակությամբ ու բարոյական ըմբռնումներով։ Նախապես, կարծես, որևէ օտարոտի բան չկա երկու ընկերուհիների վարքի մեջ. կրթված ու խելացի Աննան իր առաջին դատողություններն է անում կյանքի մասին, փորձում խոհամիտ լինել և անձնական երջանկության իդեալներ փայփայել մի ռադիկալ ազատամտությամբ, որ տրամադրում էր համակրելի գրագետ Մարությանի հանդեպ ունեցած սերը։ Բայց ճակատագրի շեղումը նախապես էր տրված. ուստի նա հեշտությամբ պիտի բարոյաբանական ռոմանտիկան զոհաբերեր ազնվականական փառամոլությանը և մերժեր անտիրողոս Մարությանի սերը, հանուն իշխան Շախ-Մելիքովի։ Որքան շռայլ ու հանդիսավոր էր հարսանեկան արարողությունը, նույնքան էլ Աննային սպասում էր պատրանքների դառն խորտակում. Շախ-Մելիքովի արհեստական արտաքինի տակ հայտնվում է բարոյապես ու ֆիզիկապես քայքայված մի «կատարյալ ավերակ»՝ բոլորովին անպետք կյանքի ու ընտանիքի համար։ Մինչդեռ փշրված հույսերով Աննային մնում էր միայն վերջակետ դնել իր կյանքին, Վարդուհին ու Մարությանը իրենց սերն են գտնում բարոյական համոզմունքի մեջ և վայելում համեստ ու չափավոր կեցության վրա հանգչող իրենց երջանիկ ամուսնությունը։

Ազգային բարոյականության հարցը Մուրացանը նորից արծարծում է «Ի՞նչ լայեղ է» պատմվածքում, թեև այստեղ ակնկալելով սոցիալական արմատների ավելի խոր բացահայտումներ։ «Իմ խոսքն այժմ երկրորդ իշխանուհու մասին է, բայց ոչ շինծու կամ կարկատած, այլ բուն ազնվատոհմ իշխանուհու, որի պապերը մի օր նշանավոր մարդիկ էին, համբավ ու կշիռ ունեին և իրենց մեծ խելքով ժողովրդի բախտն էին կառավարում։

Բայց այդ մարդիկը մեռան և իրենց խելքի և հոգվո մեծությունն էլ իրենց հետ գերեզման տարին, թողնելով իրենց ժառանգներին միայն

նյութական հարստություն և ազնվական կոչվելու անբռնաբարելի իրավունքը»։ Այսպես սկսելով պատմվածքը, Մուրացանը մերձենում է երևույթի սոցիալ-հոգեբանությանը։ Պատմական ասպարեզից հեռացած և քաղաքական կամ սոցիալական իրավունքը կորցրած դասերի հոգեբանությամբ ապրելը, ինքնին ծիծաղելի անախրոնիզմ է, որը տանում է դեպի վերասերում։ Ագապյան իշխանուհի— մայրը, որ կուրացած էր այդ մոլորությամբ, յուրովի պատրանքներ էր փայփայում իր դստեր ապագայի հանդեպ։ Իսկ օրիորդ Ամալիան, որ դաստիարակվել էր նույն ոգով, արդեն ներծծված էր ազնվականական փառամոլության ախտով։ Ազնըվականի արյան համոզմունքը հզոր կռվան էր, որպեսզի նա մերժեր «փողի արիստոկրատիայի» բարձրացող հերոսի՝ Մաշտոցյանի ամուսնության առաջարկը և երազեր իշխանուհու փառք։ Մոլորությունը մըշտապես ենթակա է ճակատագրական շեղման և այս առիթը դիպուկ է, որսում իշխանի տիտղոս կրող, բայց նյութապես ու բարոյապես սնանկ Ջոմարջիձեն։ Իշխանադստեր նրաժշտական ձիրքը կատարելագործելու պատրվակով, նա ուղեկցում է Ամալիային Իտալիա, կեղծ խոստումներով մոլորեցնում նրան, վայելում իր սիրո արկածը և ապա լքում։ Բարոյական անուղղելի ապտակը սթափեցնում է փառամոլ տիկնոջն ու անարգված աղջկան և սրանք, ուշացած զղջացումով, բացում են իրենց դասի սոցիալական ճշմարտությունը. «Անարժան ծնողների անարժան որդիք. այդ մենք ենք. արարածներ, որ ապրում ենք աշխարհում մեր ողորմելի գոյությունն ապացուցանելու համար միայն։ Բայց չենք ճանաչում աշխարհում ոչինչ, ինչ որ մարդկային ազնվության և պատվասիրությանն է վերաբերում...

...Բայց ի՞նչ ենք բոլորս միասին վեր առած,— ոչնչություններ, անպարունակ դատարկություն։

...Եվ ինչո՞ւ համար է այս այսպես.— որովհետև ոչ ոք չի մտածել մեզ կրթելու, դաստիարակելու բառի բուն նշանակությամբ։ Մանկությունից սովորելով պճնասիրության, մեծամտության, դատարկ և սնոտի զվարճություններին, մենք զուրկ ենք մնացել նույնիսկ մեր հասարակ դասի գեղեցիկ հատկություններից. մենք չունենք ո՛չ նրա աշխատասիրությունը, ո՛չ նրա չափավորությունը, ո՛չ նրա խնայողությունը և ո՛չ էլ մինչև անգամ նրա համեստությունը... Եվ այսպես, օտարանալով մեր ունեցածից, իսկ օտարից գեղեցիկը սեփականել չկարողանալով՝ մենք դարձել ենք միայն ընդունարան մեր և այլոց պակասությունների... մեր ծնողները չեն մտածել ապրեցնել մեզ ինչպես մարդ, ճանաչեցնել մեզ մեր կոչումը, հարգել տալ մեզ մեր արժանապատվությունը... Նույնիսկ դաստիարակության ամենատարրական պահանջը— մայրենի լեզվի ուսումը, նրանք անտես են արել և մենք նրանցից սովորել ենք միայն արհամարհել ինչ որ մերն է, ինչ որ հայինն է»։

Հիասթափությունը որքան բարոյական շրջադարձի նախապատճառ կարող է լինել, նույնքան էլ ծնում է մի մաղձոտ կիրք, որը մոլորու-

թյան մեջ մխրճվածին արդեն չի բավարարում դարձի հաշտությամբ, այլ մղում է չարությանը չարությամբ հատուցելու վրեժխնդրության։ Հոգեբանական ճգնաժամի նմանօրինակ լուծումները նախասիրում էին ռոմանտիկները և Մուրացանը նույն ձևով էլ լուծում է հուսախաբված Ամալիայի ներքին դրաման. «Բայց... արդեն ուշ է, ես էլ վերադառնալ չեմ կարող։ Որքան էլ որ ցանկանամ նորից սովորեցնել ինձ պարզության, պարկեշտության, աշխատասիրության և ուրիշ շատ արժանավայել բնավորությունների, որքան էլ ցանկանամ նորից հայանալ, հայ լեզու սիրել, հայ կյանքով ապրել· այսուամենայնիվ անկարող եմ. այժմ ինձ պակասում է կամքի ուժ, ինձ պակասում է բնավորության· հաստատություն. իմ քայլերս մանկությունից արդեն շեղվել են ուղիղ ճանապարհից, իմ ոտքերի տակ հաստատուն հող չկա... Այս կյանքը, որին ես վարժվել եմ, այս թերությունները, որոնք ինձ ստորացնում են, այս րոպեն իսկ, ավելի մոտիկ, ավելի սիրելի են իմ սրտին, որովհետև նրանք ինձ համար միս և արյուն են դարձել, քան այն բոլոր արժանավորությունները, որոնց ես կկամենայի ունենալ, ճշմարտությունն այս է...»։ Եվ նա կամովին նետվում է կյանքի ապականության ոլորտը՝ արդեն ոչ իբրև զոհ, այլ՝ վրեժխնդիր. «Ես դեռ պիտի փորձեմ սիրել, և պիտի սիրեմ այնպես, ինչպես սիրել են ինձ... ինձ վրա պարտք կա վրեժ լուծել մարդիկներից...»։

Սոցիալական վերնախավերի քննադատությունը Մուրացանի երկերում միտված էր ազգային ռոմանտիզմի գաղափարաբանությամբ։ «Փողի արիստոկրատիան» նույնպիսի չարիք է ազգային բարոյականության տեսակետից («Հասարակաց որդեգիրը», «Հարուստները զվարճանում են»), որքան և «արյան արիստոկրատիան» («Անպատճառ իշխանուհի», «Ի՞նչ լավեղ է»)։ Մուրացանը, սակայն, այլ ուղիների վրա էր նշմարում այդ դասերից յուրաքանչյուրի սոցիալական ճակատագիրը և ըստ այդմ էլ կարգավորում իրական հանգույցների գեղարվեստական լուծումը։ «Փողի արիստոկրատիայի» հերոսների հանդեպ նրա ռոմանտիկական սարսափը չի ակնկալում բարոյաբանական լուծումներով կանխամտածված որևէ պատիժ, այնինչ «արյան արիստոկրատիայի» հերոսները կանգնում են պատրանքների խորտակման փաստի առաջ։ Այստեղ առկա է մի սոցիալական ճշմարտություն, որ այդ դասերին գտնում է պատմական հեռանկարի իրենց համապատասխան տեղում։

Այնտեղ, ուր վերջանում է մռայլ իրականությունը, երևի սկիզբ է առնում իդեալական աշխարհը, և գեղագետ Մուրացանը գնաց գտնելու այդ աշխարհի համակրելի հերոսներին։ Նրա հետագա ստեղծագործությունը ռոմանտիկական իդեալի որոնում էր, իդեալի և իրականության դաժան ու ցավագին բախում։

5

Մուրացանի ռոմանտիզմը քիչ էր հակված իդեալականը որոնելու գաղափարական ինքնաբավության։ Նա փորձում էր իդեալական ճշմարտությունը գտնել իր գործնական նշանակությամբ և կոնկրետ-իրական դրսևորումներով։ Եվ եթե սա ենթադրում էր մարդկությունը կատարելագործելու գաղափարական կամ էթիկական սկզբունքներ և այդ սկզբունքները կրող անհատի հայտնաբերում, ապա հենց դա էլ հանդիսացել է գեղագետ Մուրացանի հիմնական նպատակադրումը։ Սոցիալ-ռոմանտիկը առեղծվածի պատասխանը չէր որոնում տիեզերական հեռուների փիլիսոփայական կնճիռներում. հանգույցի բանալին նա գտնում է շատ կարճ տարածության վրա։ Կյանքի պրակտիկան բերում էր բարոյական անկում. մարդկանց միացնող սուրբ կապերը տրոհվում են, գթառատ այլասիրությունը իր տեղը զիջում է մոլի եսասիրությանը։ Միակ փրկությունը բարոյական վերածնությունն է, անհատական «եսի» հաղթահարումը հասարակաց շահի բարձր առաքինությամբ։ Եվ եթե պետք է մարդկությունը կատարելագործել մի հաշտարար վարդապետությամբ, ապա այդ վերածնությունը կարող է իրացվել ընտրյալ առաջնորդների առաքելությամբ։ «Ժողովրդին պետք են առաջնորդներ» պատգամը նախապես գտնում է Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալի հերոսին։

Խնդրի գեղարվեստական լուծման առաջին փորձը «Ջհաս է» (1886) վեպն էր։ Ռոմանտիկական մելոդրամայի հնամենի գույներով դրոշմված սյուժեն, որ երևի միտում ուներ առավել զգայացունց դարձնել հերոսների ողբերգական կործանումը, իհարկե, չի ակնկալում չար և բարի ուժերի բախում, կամ ճակատագրական ինչ-որ շեղում, որ արժանի էր նախախնամությամբ սահմանված պատժի։ Բայց ինչ սփոփանք, երբ կույր նախապաշարմունքների ողբերգական սարսափներին փոխարինել է «նյութական աշխարհի»՝ բարոյական բոլոր սրբությունները ոչնչացնող չարիքը։ Ողբերգությունը մնում էր ողբերգություն, իսկ ապագան մի սարսափելի անկում է գուշակում, եթե չգա փրկարար վերածնությունը։ Թե ինչպե՞ս պետք է կատարվի այդ վերածնությունը, թերևս չէին գիտակցում գիմնազիայի ուսանողները՝ ազգային ապագա գործիչները, որոնց մեջ էր նաև վեպի գլխավոր հերոսը՝ Պետրոս Մարալյանը։ Ամենքը ռոմանտիկ ոգևորությամբ մտորում են իրենց ապագա առաքելության մասին, գունազարդում այն ասպարեզները, որոնք համընկնում էին իրենց անհատական նախասիրությանը՝ իրավաբան, երկրաչափ, ճարտարապետ, գյուղատնտես, բժիշկ և այլն, ու հազիվ գտնվում է մեկը, որ նյութական «շահավորություն» ակնկալող այս ասպարեզներից զատ նշմարում էր նաև «բարոյական փիլիսոփայության» ասպարեզը, ուր պիտի մարգարեանար ժողովրդի հոգևոր առաջնորդը՝ քահանան. «Պարոններ, ես չեմ վիրավորվում, որ դուք ծիծաղում եք իմ առաջարկության վերա. իհարկե մի ազգ, մի հասարակություն, որ նյութական ապահովության մեջ է տես-

նում յուր փրկությունը, մի ժողովուրդ, որ հոգեկան հարստության վերա գաղափար չունի և չէ հավատում նրա զորության ատվածությանը, հարկավ կարտադրե այնպիսի սերունդ, կծնանի այնպիսի զավակներ, որպիսին դուք եք, որ ամբողջ ժամերով այստեղ նստած խոսում, ճառում եք նյութապես շահվելու, հարստանալու մասին, բայց հոգվո հարստության համար, հոգվո, որի զորության, կամ թուլության եք պարտական ձեր վերածնությունը կամ անկումը, չեք արտասանում մի բառ.. Այո՛, մեր բոլորի մարմիններն էլ բավական առողջ և առույգ են. բայց հիվանդ են մեր հոգիները։ Հիվանդ մեր սրտերը, հիվանդ մեր զգացմունքները... Ուրեմն տվե՛ք մեզ հոգեկան բժիշկներ, որոնք կարող լինեն բուժել այն հոգեկան ախտերը, որոնցով վարակված է մեր ամբողջ գոյությունը... Այո՛, տվեք մեզ քահանաներ, իրենց կոչումը, իրենց պարտքը և իրավունքը ճանաչող քահանաներ...»։

Այստեղ է Մուրացանը. հոգևոր վերածնության այս քարոզը, որ ամուր կառչած է ավետարանի փիլիսոփայությանը, մի հանգրվան է, ուր ապաստան է գտնում Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալը։ Եթե առկա է գաղափարական դրույթը, ապա դժվար չէր հաստատել այն վիպական ճշմարտությամբ։ Պետրոսի և Աստղիկի ռոմանտիկ սերն ու գեղեցիկ երազները բախվում են կոպիտ իրականությանը և կործանվում։ Թվում էր թե ժողովրդի հոգևոր հայրերը զորավիգ կլինեին ճակատագրից հալածվածներին, այնինչ նրանք վատթարն են գործում և խափանում երիտասարդ զույգի երջանկությունը։ Միտումը միանգամայն որոշակի է. տեղի չէր ունենա ողբերգությունը, եթե հոգևոր առաջնորդներն իրենց կոչման բարձրության վրա լինեին։ Մռայլ իրականությունը Մուրացանը փարատում է մի հավատով, թե պիտի հայտնվի սուրբ առաջնորդը. «Պատմում են, որ մի օր նա կար, ապրում էր աշխարհում, բայց նա մեռավ։ Այսուամենայնիվ ես չեմ հուսահատվում. նա դարձյալ հարություն կառնե...»։

Բայց այն, ինչ չկար իրականության մեջ, թերևս կարելի էր որոնել ռոմանտիկական իդեալների աշխարհում։ Եվ Մուրացանը գտավ իր իդեալ հերոսին «Խորհրդավոր միանձնուհի» (1889) վեպում։ Քանի որ այստեղ ամեն բան հանգչում էր իդեալի ռոմանտիկական գեղեցկության վրա, ուստի և վիպական-գեղարվեստական իրականությունը ներկայանում է որպես մի վերջավորված, ներդաշնակ համակարգ։ Վիպելու հիշատակարանային եղանակը իր հերթին մի ռոմանտիկական խորհրդավորություն ունի, որ պատումը դարձնում է հուզաթաթավ, իդեալականը գունազարդում զգացմունքի ջերմությամբ ու բանաստեղծական գեղեցկությամբ։

Ո՞վ է հուշապատողը և ի՞նչ էր փնտրում նա «մոռացված աշխարհի» հովվերգական անդորրում։ Քաղաքի աղմուկից, ժխորների ջղայնացնող մթնոլորտից հանկիստ երազող մեկը, որ որոշել է «հեռանալ այնպիսի գյուղ, որ քաղաքից կտրված լինի շատ ու շատ լեռներով... ուր մարդկանց հետ ապրում է նաև նահապետականությունը, ուր կյանքի պար-

կության հետ պահպանվում է նաև բարքի մաքրությունը սրտի անկեղծությունը»։

Բայց այս ռոմանտիկական փախուստը միայն ձանձրացած հոգու ներանձնացում չէր ակնկալում. նա նաև իդեալ էր որոնում, որ թերևս պահված է այն անաղարտ անկյուններում, ուր տակավին մուտք չէ գործել քաղաքակրթության ավերող շունչը. «Ես հոգնել, ձանձրացել եմ սովորական կյանքից, սովորական մարդկանցից և, մանավանդ թե, սովորական բարեկամությունից, որն յուր մեջ, ինձ համար, չունի այլևս ոչինչ նոր ու ջերմացնող։ Այժմ արդեն պտրում եմ նախկին մարդն ու նրա անխարդախ և թեկուզ, կիսով չափ վայրենի ընկերակցությունը»։

Հենց այստեղ էլ թաքնված է Մուրացանի ռոմանտիկական փիլիսոփայության ելակետը՝ փախուստ իրականության ճղճիմ, մանր, սովորական տափակությունից դեպի բարքերի նահապետական պարզությունը։ Բնությանը ձուլված գյուղի առօրյան դյութում է ռոմանտիկ որոնողին հովվերգական էկզոտիկայի գեղեցկությամբ. «Տավարածն յուր նախիրը տանում է արոտ. խոտհարը գերանդին ուսին՝ դուրս է գնում դաշտ. սայլորդը՝ եզները լծած վարում է անտառ. հարս ու աղջիկներ կուժերը ուսին՝ գնում են ջրի, կամ դառնում աղբյուրից. հյուրընկալիս մայրը վաղուց նստած էյվանում, շիլա դոշակի վրա՝ վզզացնում է ճախարակը, իսկ հարսը մեզ համար պաշար է պատրաստում։ Ինչ վերաբերում է տանտեր Ակոբին, նա ծալապատիկ նստած սրահի թախտի վրա, ինքնաեռը կողքին, բաժակները մաքուր սրբած՝ սպասում է գյուղացուն հպարտացնող թեյով մեզ հյուրասիրելու»։

Իսկ բնությո՞ւնը. ի՞նչ խորհուրդներ է նա թաքցնում իր խորշերում, ինչպիսի՞ սրբությամբ է նա պահպանում ավանդական հիշատակները, որոնք այնքան հույզեր ու հույսեր են ներշնչում. «Մի ուրիշ տեղ, գետի ափին, ուղղաձիգ տնկված է միապաղաղ մի քարաժայռ, մի քանի կանգուն բարձրությամբ, ինչպես փոքրիկ մի աշտարակ։ Նա արձանագրություններ չունի, նա վայրենի է, ինչպես այն լեռը, որի կրծքից պոկվել ու գլորվել է, բայց նա ավելի գիտե, քան մեր պատմությունները, նա այդ լեռնային աշխարհի երջանիկ և դժբախտ օրերի հավիտենական վկան է։ Եվ թե կարողանար խոսել, որքա՞ն հիշատակաց արժանի դեպքեր կպատմեր մեզ, դեպքեր, որոնց հիշատակն այսօր կորել անհետացել է... Կըպատմեր թե՝ քանի՞-քանի՞ բանակներ, որոնց մասին չէ խոսել պատմությունը, մերթ խնդագին և մերթ հուսահատ եկել, անցել են յուր մոտից հայրենի սահմանների վրա կռվելու համար. քանի՞սը հաղթական վերադարձել, քանի՞սը սպառ-սպառ ջնջվել... թե որքա՞ն ժողովուրդ, թշնամու երեսից հալածական, Սյունյաց ամրություններին ապավինելու համար, իրար թևակոխելով, անցել են յուր մոտից, թե որքա՞ն հալածանքների ու կոտորածների հանդիսատես է եղել ինքը և որքա՞ն ողբացել հայրենի երկրի ավերմունքների համար... կամ գուցե, պատմեր մխիթարական դեպքեր, որոնք սովորեցնեին մեզ դեն ձգել մեզանից հուսահատությունը

և անշարժությունը դատապարտող հոռետեսությունը և խրախուսվիլ լավագույն մարդկանց փառավոր օրինակներով»։

Մարդու և բնության այս ներդաշնակ աշխարհում էլ ռոմանտիկ երազողը գտնում է այն, ինչ ստեղծել էր իր երևակայությամբ։ Քույր Աննան, նույն ինքը «խորհրդավոր միանձնուհին», նրա առաջ բացում է իդեալական աշխարհի ճշմարտությունը, որն արդեն պատրանք չէր, այլ «իրականություն»։ Ռոմանտիկական պայմանականությամբ ներդաշնակված գեղարվեստական այդ իրականությունը, սակայն, նախապես էր դրված ծրագրային սկզբի վրա. «Ես գործելու մի ծրագիր եմ առաջարկում,— խոստովանում է Մուրացանը,— մեր այն երիտասարդներին ու երիտասարդուհիներին, որոնք պարծենում են դեպի հայրենիքն ունեցած իրենց սիրո ջերմությամբ... Ես այդ մարդկանց առաջարկում եմ իմ ծրագիրը, նրանց հիշեցնում եմ, թե ինչ պետք է անեն։ «Խորհրդավոր միանձնուհու» մեջ ես ամուսնական-բանաստեղծական սերը նվեր եմ բերել հայրենիքի բարձրագույն սիրույն, և ինձ թվում է, թե այդ արել եմ ոչ թե բռնազբոսիկ եղանակով, այլ խիստ բնական ճանապարհով։ Մեզ նման մի ընկած ազգը չի կարող ոտքի կանգնել, մինչև որ նրա գործողները ուսուցիչ Գարեգինի և քույր Աննայի հոգվով վառված չգործեն»[1]։

Մուրացանի արվեստը տվյալ դեպքում շրջանցում է իրականը և ամեն բան հանձնում է իդեալի տնօրինությանը. սևեռյալ գաղափարը վերածում է շարժող նախապատճառի և թելադրում հերոսների բնավորությունն ու արարքները։

Գարեգինը և Աննան սիրում էին իրար, ու մինչդեռ ռոմանտիկ աղջիկը փայփայում էր անձնական երջանկության հույսը, երիտասարդը փշրում է նրա պատրանքը՝ խորհրդանշելով գաղափարական նվիրումի մի այլ հավատ, սրբազան մի այլ ուխտ, երջանկության մի այլ ըմբռնում. «Սակայն կա՛ և մի ուրիշ մարմին, որ ավելի սիրելի, ավելի պաշտելի է, քան մեր սեփականը։ Այդ մարմինը հայրենիքն է։ Ես ուխտել եմ իմ անձը նրան նվիրել, նրա սիրուց զատ՝ աշխարհում ուրիշ սեր չճանաչել, նրա ցավերից զատ՝ ուրիշ ցավերով չվշտանալ, նրա բախտավորությունից զատ՝ ուրիշ բախտավորություն չխնդրել...»։ Փույթ չէ, թե Մուրացանը տուրք է տալիս անձնական երջանկությունը հասարակական բարօրությանն անհարիր դիտող ինչ-որ սահմանափակ միտումի. էականը գաղափարի, համոզմունքի սրումն էր, անձը ազգին ու հայրենիքին նվիրաբերելու գերագույն առաքինությունը, որը չպետք է հանդուրժեր որևէ կաշկանդող պայմանականություն։ Եթե նվիրվում է, ապա այն պետք է լինի անխառն, և եթե սրբազան է ուխտը, ապա այն պետք է հատուցվի անձնազոհությամբ։ Եվ այսպես, գաղափարական երիտասարդը փշրելով Աննայի անձնական երջանկությունը, կյանքի մի այլ ասպարեզ է խորհրդանշում, նվիրումը հուսավառելով անանձնական սիրո ռոմանտիկ

---

[1] Մուրացան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 139—140։*

գեղեցկությամբ. «Հեռացեք աշխարհից, բայց մի մտեք կուսանոց։ Գնացեք հեռու, հեռու, դեպի կորած հայ գյուղերը, դեպի այն ժողովուրդը, որին մոռացել են մեր գործողները, որի մեջ օրըստօրե նվաղում, հանգչում է կենդանության ուժը։ Գնացեք այնտեղ, ուր տգիտությունը բռնացած քանդում, ավերում է, ինչ որ պատմական ժամանակներից մնացել է գեղեցիկ և հարգելի։ Մտեք այդ ժողովրդի մեջ, նվիրեցեք ձեզ նրա բարօրության և նրա մանկանց կրթության գործին։ Սովորեցրեք նրան ճանաչել յուր անցյալը, բարվոքել ներկան և գործել ապագայի համար։ Ուսուցեք նրան՝ հարգել իրեն, սիրել ընկերին և պաշտպանել նրան, երբ հարկը պահանջե։ Եվ ահա այդ ժամանակ ձեր ուխտը սուրբ և նվիրումը պաշտելի կլինի»։

Գարեգինը և Աննան վերջին հաշվով նույնություն են. մեկը գաղափարն է, մյուսը՝ սուբստանցիան, իսկ երկուսի միասնությունը ուրվագծում է ռոմանտիկական իդեալի բացարձակ հերոսին։ Փոխվել է կյանքը, փոխվել են մարդիկ, չքացել են երբեմնի բարի աստվածները, նյութապաշտ դարը երկրպագության է կոչել նոր աստվածների։ Մի ժամանակ թերևս կային գաղափարի անձնազոհ մարդիկ, սակայն այժմ դրանք չկան, բոլոր սրբազան հավատներին փոխարինել է «եսի» պաշտամունքը։ Այս ընդհանուր անձկության մեջ, ինքնին, պաշտելի պիտի ներկայանար «խորհրդավոր միանձնուհին». «Մեր այս ինքնապաշտ ժամանակում, երբ անձնվիրությունը դարձել է անգյուտ, ըստ որում մարդիկ նրա պաշտամունքը հատկացրել են անձնասիրության, այդ կինն յուր սեռի մեջ միակն էր ու առաջինը, որ հասարակաց բարվույն նվիրվելու ծանրագույն խաչն ստանձնեց, առանց սակայն աշխարհում ձայն ու աղմուկ հանելու»։

Իր իդեալ-հերոսին հակադրելով ժամանակի եսապաշտությանը, Մուրացանը միմյանց հակադրում է պատմական երկու սերունդ ու, թերևս, այստեղ միայն շոշափում իր հերոսի հոգեբանական գոյության իրական ակունքը։ Երբևէ եղել են «հասարակաց բարօրության» նախանձախնդիր մարդիկ՝ 60-ականների սերունդը, որ տվեց ազգի ու հայրենիքի «պիտույքին» նվիրաբերված անհատներ։ Բայց նոր սերունդը հոյակապ նախնիների արժանի հետևորդը չեղավ. մեռավ այդ սերունդը և իր հետ տարավ վսեմ իդեալների հերոսական կորովը։ Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալատիպերի ներքին լիցքը առնված է այդ երանելի սերնդի մտապատկերներից։ Գրողը կարծես փորձում է հարություն տալ անհետացած սերնդի ուրվականներին. նա հազիվ գտնում է այդ սերնդի վերջին մոհիկաններին, բայց դառնապես ողբում նրանց տխուր անհետացումը. «Քույր-Աննայի մեռնելով մենք կորցնում ենք մինն այն գերազանց ուժերից, որոնք ծնունդ էին առել վաթսունական թվականներին, որոնց սակայն արժանավոր հետևորդներ չգտնվեցին մինչև այսօր։ Սա մի անդառնալի կորուստ էր...»։

Նահապետական կյանքի ոլորտներում Մուրացանի ռոմանտիզմը ուրվագծում էր մի ուրույն սոցիալական ուտոպիա։ Ըստ էության դա

նահապետական գյուղի վրա պատրաստված տովորական մի համայնակեցություն էր՝ լուսավորական ու տնտեսական չափավոր վերաձևումներով, աշխատանքի ու վաստակի մի արդար կազմակերպություն՝ ավանդական բարքերի ու քրիստոնեական մորալի շաղկապող զորությամբ։ Քույր Աննան դիպուկ է սահմանագծում Մուրացանի լուսավորական ու տնտեսական ծրագրի չափավորությունը. «Ես պահանջում եմ, մինչև անգամ, որ գեղջկուհին միշտ գեղջկուհի մնա։ Ես չէի ցանկանա, որ դպրոցը կապտեր նրանցից այն թանկագին հարստությունը, որը նա հետո չէր կարող վերադարձնել առանց ծանրագին աշխատության։ Խոսքս վերաբերում է այն ցեղական պարկեշտության, որ մեր գեղջկուհիներն ունեն։ Ես, իհարկե, սովորեցնում եմ նրանց կարդալ և գրել, ավանդում եմ՝ ինչ որ ուսման համար կարևոր և իրենց անձի համար օգտավետ է, աշխատում եմ, որ նրանց մտքերի հետ միասին կրթվեն և ազնվանան նրանց հոգիները, հաստատում և ամրապնդում եմ նրանց կրոնական զգացմունքները... բայց միևնույն ժամանակ, զգուշանում եմ, որ իմ ներշնչած այդ նորությունները չխեղդեն նրանց մեջ գյուղացու այն հատկությունները, որոնք նրանց բարոյականի հաստատուն հիմքերն են կազմում... Եթե մենք եղած հինը քանդելով կարողանայինք նրա տեղ նորը, բայց լավագույնը հաստատել, այն ժամանակ այդ հինը աներկյուղ կքանդեինք։ Բայց քանի որ ցանկալի ուժն ու միջոցները չունինք, անհրաժեշտ է, որ եղած լավ հատկությունները խնամենք և պահպանենք՝ նույնիսկ իրենց հին կերպարանքի մեջ»։

Այն գաղափարները, ծրագրային այն տիրադները, որ «Խորհրդավոր միանձնուհու» հերոսները արտասանում են ռոմանտիկական հավատով, Մուրացանի հետագա ստեղծագործություններում պիտի ստանային գեղարվեստական պոլեմիկայի կերպարանք, որն ինքնին ցույց է տալիս գրողի ռոմանտիկական պատրանքների փլուզումը։

«Խորհրդավոր միանձնուհու» վերջաբանը որքան էլ վիպական լուծումներով է երանգավորված, այնուամենայնիվ իր մեջ արդեն կրում է այդ փլուզման ազդանշանները։ Քույր Աննան իվերջո ընկրկում է և նրա պատրանքները տեղի են տալիս հուսահատությանը։ Թող որ հոգեբանական այդ դարձը նա բացատրեր իր սեռի թուլությամբ, միևնույն է, այստեղ առկա է ներքին ողջախոհության կասկածը ռոմանտիկական պատրանքի հանդեպ։ Ինչպես երևում է, նա այլ կերպ էր պատկերացնում կյանքը. ամեն բան նրան վարդագույն էր ներկայանում և նա հավատում էր իր փայփայած գաղափարների հաղթանակին։ Բայց կյանքում չարի ու բարու հարաբերակցությունը երբեք այնպիսին չէ, ինչպես ենթադրում էր ինքը։ Իր սիրելի Գարեգինի պարտությունը փշրում է նրա գաղափարական հավատը, իսկ կյանքն ինքնին նրա համար դառնում է իմաստազուրկ, քանի որ այլևս չկար իր գոյության միակ զորավիգը՝ սերը. «Բայց ավա՜ղ... որքա՜ն վաղաժամ է մեր ուրախությունը, թե որքա՜ն զուրկ էինք մենք ոգևորվելու և նույնիսկ հուսալու իրավունքից...»։

Մի վերջին ճիգ ևս անում է Աննայի խորհող միտքը. նա փորձում է կանխել կամովի ինքնահեռացումը կյանքից՝ վերստին ապրելու, առոծելու ձգտումով և փարատում է հուսահատությունը մի փիլիսոփայական հայտնությամբ՝ բնության իմաստությունը։ Բայց սա արդեն ավելին չէր, քան չիրահված ճշմարտության մի պատգամ, որ մահամերձ միանձնուհին պիտի կտակեր ապագա գործիչներին։ Ինչ որ տեղ սխալ է թույլ տրվել, բայց իր համար այլևս ուշ էր այդ սխալն ուղղելու. «Բայց, ա՜խ, ինչպե՜ս կկամենայի ապրել... Նորեն ուժ առնել, նորեն առույգանալ, նորեն աշխատել, տքնել և գարնան բարիքներով իմ ջանքերը պսակել... Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ բնությունից դասեր չենք առնում. ինչո՞ւ նրա հարազատ ծնունդները լինելով նրա ցույց տված օրինակներով չենք ոգևորվում և թույլ ենք տալիս, որ վհատությունը տիրե մեր հոգուն, գերե մեր սրտերը, սպանե թանկագին տենչերն ու իղձերը... Չէ՞ որ գիտենք, թե՝ մահաշունչ ձմռան հաջորդում է միշտ կենսաբեր գարունը, չէ՞ որ սա արդեն հավիտենական ճշմարտություն է... Եվ սակայն, ավա՜ղ, սխալ գործեցի. մոռացա մի վայրկյան մեծ ճշմարտությունը և այժմ արդեն ուշ է... Չպետք է մոռանալ և ոչ իսկ մի վայրկյան...»։

Հոգեբանական այս փշրվածքը մի յուրահատուկ գիծ է Մուրացանի ռոմանտիկական հերոսների համար և սա ինչ-որ միջնորդվածությամբ դիպուկ է արտացոլում նրա աշխարհայացքի անկայուն հենքը։ Երերուն, անվստահ, երկյուղած սոցիալ-ռոմանտիկը կյանքի քաոսում ուրվագծում է նույնքան փխրուն, զգայուն, անմիջական մարդկանց, որոնք խաղալիք են դառնում իրականության մեջ գործող կրքերին ու տարերքներին։ Նրա իդեալ հերոսները չափազանց անմիջական են կրում կյանքի ազդակները և ամենուրեք ենթակա են չնախազգացված անակնկալների ու պատահականության։ Գաղափարների ոլորտում՝ իրականությունից դուրս՝ նրանք փիլիսոփայում, դատում են ամբողջական իրենց կեցվածքով, բայց ամենափոքր հանդիպումը իրականության հետ փշրում է նրանց կամքը, բեկում նրանց երևակայության հորիզոնը։ Աշխարհը բարոյական առանցքի վրա դիտող այդ մարդիկ հակված չեն երևույթների հանդարտ, փիլիսոփայական վերլուծության. ինչ-որ խզում կա նրանց ներքին և արտաքին աշխարհի միջև և ինչ-որ տեղ նրանք իրենց գտնում են մոլորության մեջ՝ իրենց ճակատագրի շեղումը վերագրելով չկռահված ինչ-որ սխալի։ Իր փայփայած հերոսի մահը գրողը ողբում է մի «սրտահույզ աղոթքով»՝ տեսնել «Քույր Աննային և նրա ուսուցչին արժանավոր հետևողներ» և մի հավատով, թե որ դրանց նման «մի քանի տասնյակ գործիչներ ունենայինք, լեռներ կշարժեինք, գետերի հոսանքը կկասեցնեինք», այնինչ Քույր-Աննան հրաժեշտ է տալիս կյանքին մի ուշ ափսոսանքով, թե իր առաքելությունը վրիպել է հիմնականը՝ չհուսահատվելու և չլալու դասը. «...ավաղ այդ դասը ես չտվի նրանց, որովհետև չգիտեի թե՝ հարկ կլինի լալ... այժմ տեսնում եմ, որ անհրաժեշտ դասը մնացել է առանց խոսելու... Ի՞նչ անեմ. ես այլևս անկարող եմ...

մնում է օրհնել այն բերանները, որոնք այդ դասը կխոսեն ոգևորությամբ...»։

Ավելի հոռետեսական գուշակություն կա այստեղ, քան ապագայի հավատ։ Զգաստ իրոնիան ճիշտ ժամանակին էր կանխում հերոսական բնավորություններ վերակերտելու Մուրացանի ռոմանտիկական պատրանքը։ Կար մի ժամանակ, երբ ռոմանտիկները հերոսներ էին երևակայում, որոնք ազդում էին կյանքի վրա, վերափոխում կյանքը։ «Ուշացած ռոմանտիկի» իդեալական հերոսները ոչ մի կերպ չկարողացան պահպանել իրենց նախորդների գաղափարական մեծությունն ու գործնական լիցքը։ Իրականությունը հաղթում է և նրանք իրենց երազները փշրում են՝ հանդիպադրելով կյանքի տաղտուկին։

6

Մի առիթով Մուրացանն իր բնավորությանը վերագրում էր «բնական հոռետեսությունը»։ Սա, իրոք, մի յուրօրինակ աշխարհայացք էր ձևակերպում նրա ստեղծագործության հանգույցներում։ Նրա արվեստին, կարծես, վիճակված չէ զգալու հույսերի իրականացման բաղձանքը, կամ իդեալի հաղթանակի հավատը։ Ոչ մի երկում այնպես մռայլ արտահայտություն չստացավ այդ հոռետեսությունը, ինչպես «Լուսավորության կենտրոնը» (1892) վեպում, ուր գրողը լայն կտավի վրա ներկայացնում է բուրժուական քաղաքի գեղարվեստական համապատկերը։ «Ես այդ երկով,— գրում է Մուրացանը,— կամենում եմ դուրս բերել մեր այժմյան գործողները, լուսավորությունը, զարգացումը և լուծել այն խնդիրը (իհարկե ըստ իմ հասկացողության), թե ո՞ր աստիճան իրավունք ունինք մենք, այժմ մեզ լուսավոր, զարգացած ու քաղաքակիրթ անվանելու, կամ թե, որքա՞ն շատ մեր մեջ նրանք, որոնց սովոր ենք «ազնիվ գործողներ» անվանելու և նրանցով պարծենալու»[1]։

«Լուսավորության կենտրոնը» թունդ պոլեմիկա է հայկական աղատամտականների ազգային-լուսավորական ծրագրերի դեմ, հասարակական առաջադիմության բուրժուական հեռանկարների ջատագովության անողոք մերկացումը։ Սակայն ժխտելով ազատամտականների ազգային գործունեության ծրագրերը, թվում էր, թե գրողը կգտներ այն իսկական մարդկանց, որոնք կրում են ճշմարիտ ազգասիրության իդեալները։ Բայց ինչպես երևում է, նրա հոռետեսությունը ոչ մի պատրանք չպիտի նշմարեր «լուսավորության կենտրոնի» մութ արվարձաններում։ «Խորհրդավոր միանձնուհու» էլդորադոն, որ երևակայել էր գրողը տարիներ առաջ, ինչպես երևում է, պատրանք էր լոկ և նա պիտի փշրեր այդ պատրանքը մի ավելի դաժան իրականությամբ։ Թերևս պատահական չէ, որ Մուրացանը ամեն մի պայմանականություն կանխում է ազգային գործչի իդեա-

---

[1] Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 140։

լական կերպարը գծագրելիս։ Նրա իդեալ հերոսը օժտված է բոլոր տըվյալներով՝ սկզբունքայնություն, անձնազոհություն, անձնվիրություն, մըտավոր կարողություն և այլն, և այլն։ Այսուհանդերձ Մուրացանի երկրորդ առաքյալին՝ Վահան Սարյանին չի վիճակվում «Խորհրդավոր միանձնուհու» դափնին. ընդհակառակը, նա, կարծես ասպարեզ է գալիս հեգնելու իր նախորդի ամպածրար ռոմանտիկան։

Միջին արհեստավորական խավերից սերած Վահան Սարյանը ավարտելով թեմական դպրոցը՝ մեկընդմիշտ որոշում է իր կյանքի նպատակը՝ ծառայել ազգի բարօրությանը։ Ռոմանտիկ հայրենասերի ֆանատիկ նվիրումը ոչ մի տարակուսանք չի ենթադրում. ընդհակառակը, նա իր օրինակով փորձում էր առաջինը հերքել ազգային գործունեության համար իբրև թե «նյութական» նախապայմանների անհրաժեշտությունը։ Ներքին ցանկությունն և կամք՝ ահա ամեն բանի սկիզբն ու վերջը։ Եվ այսպես, Վահանը մի քանի համախոհների հետ, հենց իր՝ հայրենի գավառական քաղաքում ձեռնամուխ է լինում ազգային գործունեության։ Բայց տեղի է ունենում այն, ինչ չէին կարող կռահել ռոմանտիկ պատանիները. նրանց բոլոր ձեռնարկումներն անցնում են ապարդյուն, և «ցնորամիտները» հատուցվում են ծաղրուծանակով։ Սակայն առաջին դասերը բնավ չեն վհատեցնում արդեն մեն-մենակ մնացած Վահանին և սա, այդ ամենը վերագրելով գավառական հետամնացությանը, հույսերի ակնկալությամբ հայացքն ուղղում է դեպի «կովկասյան հայոց լուսավորության կենտրոնը». «Թողնեմ ուրեմն այս երկիրը, ուր կոպտության ժայռերի մեջ հազիվ է բացվում աշխատության ծաղիկը. ուր նրա քնքուշ ընձյուղները խամրում են ցրտաշունչ հողմերի սաստկությունից։ Երթամ գործելու այնտեղ, ուր պարարտ է հողը և առատ ջրերը. ուր քաղցր է արևը և հեզիկ հովերը։ Երթամ այնտեղ, ուր չեն հալածում մարդուն, երբ նա կամենում է գործել, և մեծարում են նրան, երբ նա ազնվությամբ է գործում»։

Որևէ կասկածանք չի ճեղքում Վահան Սարյանի ազգանվեր առաքելությունը. ինչ հույսեր ասես, որ նա չէր կապում «լուսավորության կենտրոնի», մամուլի, ազգային երևելիների խոստացած մարդասիրության, ազնիվ ձգտումների ու բարձր իդեալների հետ՝ խղճի ու բանականության իսկական հրաշքը, որ նրա երևակայության մեջ ուրվագծում էր քաղաքակրթության «գեղեցիկ հեռուն»։ Բայց ում, ում, գեթ գրողին հայտնի էր իր հերոսի երևակայության պատրանքայնությունը և սա է, որ վիպական պատումը ենթարկել է ռոմանտիկական իրոնիայի ոճական երանգավորումներին, որոնք մի թաքուն ձայնով հուշում են նրա մոլորությունը։ Հենց այսպես էլ գրված է Վահան Սարյանի հոգեբանական կառուցվածքի ռոմանտիկական ակունքը։ Նա հանդես է գալիս ոչ թե հաստատելու մի բան, այլ հերքելու մի այլ բան, այսինքն ապացուցելու «լուսավորության կենտրոնի» վերաբերյալ որևէ կանխակալ թեզ, տեսակետ։

Մուրացանը որևէ բարդ կացության առաջ չի կանգնեցնում լուսավորության կենտրոնը ոտք դրած իր հերոսին. ընդհակառակը, հենց առաջին պահից նա ճիշտ տեղում է գտնում իրեն և նույնիսկ շտապում իր սպասելիքների իրականացման հրճվանքը հայտնել գավառական քաղաքի կասկածամիտներին։ Բայց լուսավորության կենտրոնի առերևույթ հրապույրները բոլորովին այլ գաղտնիքներ են պարփակում, որոնք տակավին անհայտ էին ռոմանտիկ իդեալապաշտին և որոնք պիտի բացեին իրենց իսկական էությունը և նրա պատրանքները փշրեին այդ սարսափելի ճշմարտությանը բախվելով։ Այս տեսակետից չափազանց հատկանշական է վեպի գեղարվեստական պլանը. Մուրացանը հատուկ միտումով իր հերոսին ներկայացնում է բուրժուական քաղաքի հասարակական դասերի միջավայրում, մեկ առ մեկ ցույց տալիս այդ դասերի սոցիալական ու բարոյական նկարագիրը, որպեսզի բացի ծածկերն այն աշխարհի, որ կոչվում է «լուսավորության կենտրոն»։

Վահան Սարյանը առաջինը հանդիպում է մտավոր դասի հետ. Նրա ոգևորությանը սահման չկար. նրան վիճակվել էր ավելին, քան կարող էր տնօրինել նախախնամությունը՝ հռչակավոր «Փունջի» աշխատակից և փառաբանված ազգային երեկույթների գործակից՝ խմբագիր Շաշյան, հրապարակախոս Մոմճյան և այլն, և այլն։ Բայց որքան հապճեպ էր ոգևորությունը, նույնքան էլ շուտ վրա է հասնում հիասթափությունը։ Մի կարճ ժամանակ անց Վահան Սարյանն իրեն ակամա գտնում է կենցաղային անմաքուր գործարքների և շահատակող իդեալազրկության կապանքների մեջ և վերապրում հավատի ու հույսերի փլուզման սարսափը։ Այստեղ արդեն գրողի միտումնավոր գրիչը գտնում է իր տարերքը՝ ամբողջ կրքոտությամբ բացահայտելու բուրժուական ազատամիտների կեղծիքն ու երեսպաշտությունը։ Սկիզբ է առնում մերկապարանոց հրապարակախոսական տիրադը՝ գեղարվեստական խոսքը տեղի է տալիս գրոտեսկին, խորհող, վերլուծող հայացքը իր տեղը զիջում է բացահայտ միտումի կրքոտ, անհավասարակշիռ դատափետումներին։ Հերոսը իր վրա է վերցնում գրողի խոսափողի դերը և «ազատամտության» քուրմերին ուղղում նրա գաղափարական հարվածի սլաքները։ Ոչ մի լուսավոր բան չի ցուցադրում ազատամիտ մտավորականության գործնական ու գաղափարական կյանքի ասպարեզը. տգետ խմբագիր և բանսարկու հրապարակախոս, շինծու գաղափարներ և ծաղրելի գործարարություն, արհամարհելի եսապաշտություն և բարոյական անմաքրություն՝ այսպիսին է մտավոր այդ դասի առօրյան։ Գեղարվեստական այս հորինվածքների մռայլ գույները գաղափարական մի ներկապնակից են թաթախված, որն իր ամբողջ էությամբ բացահայտվում է Վահան Սարյանի և Մոմճյանի բանավեճի տեսարանում։ Արդեն շատ պատրանքներ փարատած և շատ անակնկալների ականատես Վահանը վերջապես վճռում է կռահել ճշմարտությունը և իր «մենտորին» ենթարկում է անողոք հարց ու պատասխանի։ Իսկ ո՞վ էր մենտոր-Մոմճյանը. անտեղի չէր Մուրացանը վեպի

կառուցվածքի մեջ առանձնացնում երևելի հրապարակախոսի դիմանկարը, բացում նրա կենսագրության անցյալ էջերը։ Երևի անկարևոր չէր ցույց տալ ազգային գործչի օտարոտի, մոլար հայացքների բուն ակունքը։ Ամեն բան սկսվեց այն պահից, երբ համալսարանական կրթության մեկնած հայ երիտասարդը հաղորդակից եղավ ուսանողական շրջաններում խմորվող նոր վարդապետություններին, «ծանոթացավ նոր մտքերի, նոր գաղափարների և նորագույն իդեալների հետ»։ «Նա հաճախում էր այդ մտերիմների ժողովներին, ուր խոսում, քարոզում էին նոր մտքերի մասին, ուր գովում, երկինքն էին բարձրացնում այդ մտքերի՝ ապագայում մարմնանալիք արդյունքը և դրսևորում ու դատափետում էին այն բոլորը, ինչ որ կա, ինչ որ գոյություն ունի այսօր աշխարհում և ինչ որ մեր արդի կյանքն ու բախտը կառավարող ուժն ու զորությունն են կազմում»։

«Նորագույն վարդապետության» առաքյալը, որ օտար երկնքի տակ նետել էր մարդկային բոլոր առաքինությունները, մոռացել ծնող, ազգ ու հայություն, հայրենի եզերք էր եկել բանակռվելու հնացած բարքերի դեմ, ազգային նեղմտությանը հակադրելու «աշխարհաքաղաքացիության» ապագայական իդեալը։

Եթե նույնիսկ ընդունենք, թե Մուրացանը գլխավոր թիրախ էր դարձնում՝ հայ ապստամբականությունը, այնուամենայնիվ դժվար չէ նկատել, որ նա դրա տակ ներառնում էր նաև բոլոր այն «օտարամուտ» երևույթները, որոնք սկսել են զբաղեցնել հայ հասարակական կյանքը՝ նարոդնիկական խմբակցություններ, սոցիալիստական դավանանքներ, հեղափոխական կուսակցություններ և այլն, և այլն։ Հայկական ազգային գաղափարաբանության մեջ տեղի ունեցող ներթափանցումները, խմբակցությունների ու կուսակցությունների երևան գալը, հասարակապետական ու հեղափոխական մտայնության ներթափանցումները՝ այս ամենի հանդեպ տագնապ էր զգում գեղագետ Մուրացանը։ Նրան համակում էր մանր բուրժուական սարսափը՝ ազգի ամբողջությունը մասնատող գաղափարի հանդեպ։ Հայ եկեղեցու դավանաբանական պառակտումների մեջ ազգը տրոհող չարիք նշմարող Մուրացանը, չարիք էր կռահում նաև կուսակցական խմբավորումների և գաղափարական այլատեսակությունների մեջ։ Այս դիրքերից ահա Վահան Սարյանը պիտի մղեր իր գաղափարամարտը Մոմճյանի դեմ։ «Օգնեցեք ինձ ուրեմն ճանաչել ձեզ,— դիմում է նա Մոմճյանին,— հասկանալ ձեր գործերը և գնահատել։ Ձեր վերաբերմամբ ես թարթափում եմ մի մութ ու խավար մթնոլորտի մեջ. իմ աչքի առաջ զանազան երևույթներ են պատկերանում, ես ձեռքս պարզում եմ նրանց բռնելու և շոշափելու համար, սակայն նրանք անհետանում են անդարձ»։ Վահան Սարյանը թաքցնում էր իր ներքին երկյուղը. նա կուզեր, որ չիրականանար իր կասկածը, նա սարսափում էր անհնարինից՝ արդյո՞ք ազգային գործիչ և բարեբար հռչակված այս քուրմերը կեղծ դիմակ չեն հագել՝ մոլորեցնելու ազգը օտարոտի վարդապետություններով։ Իսկ Մոմճյանը չի վարանում բացահայտ պարզել իր համոզմունքը. «Ի՞նչ է

մեր նպատակը՝ զարգանալ, հառաջադիմել, բարօրության հասնել։ Կարո՞ղ է ժողովուրդն ինքն իրեն հառաջադիմել. ո՛չ. նրան հարկավոր են առաջնորդներ։ Բայց կարո՞ղ են այդ առաջնորդները գործել, օգտակար լինել ժողովրդին այն պայմանների և հանգամանքների մեջ, որոնցով շրջապատված է այն դարերից ի վեր. ո՛չ. այդ պայմաններն ու հանգամանքները պետք է կերպարանափոխել կամ ոչնչացնել։ Բայց հնարավո՞ր է այդ միանգամից անել. ո՛չ. պետք է աստիճանաբար անել, կասեք դուք։ Բայց նոր ժամանակի ոգին հնությունները կերպարանափոխելու դեպքում աստիճանաբար գործելը քնացնող, թմրացնող և կազմալուծող միջոց է համարում։ Նոր ժամանակների ոգին չի կամենում որ մեզ նման երիտասարդ ուժերը անգործ ու անօգուտ նստեն՝ թմրած ժողովրդի արթնանալուն սպասելով։ Ահա՛ այս պատճառով է, որ մենք գործում ենք «նպատակը սրբում է միջոցը» նշանաբանի համաձայն»։

Կասկածը փարատվում է. Սարյանին մնում էր միայն իր համոզմունքի դատաստանին ենթարկել այն ամենը, ինչ ազատամիտը պճնազարդում էր մեծախոսում ֆրազներով. «Կնշանակե նոր ժամանակի ոգի, լուսավորություն, ազատ մտքեր և հառաջադիմություն ասելով մենք պիտի հասկանանք մտածելու և գործելու այնպիսի եղանակներ, որով մարդիկ որոշ նպատակների հասնելու համար բռնաբարում են ժողովրդի և անհատի կամքը, խիղճը, ազատությունը և արժանապատվությունը, խախտում են նրա հավատը դեպի աստված և մարդիկ, ապականում են նրա բարքը, վարքը և բարոյական սովորությունները...»:

Բայց գաղափարական հակառակորդն էլ իր ուժեղ կռվաններն ուներ. «Նոր ժամանակի ոգին ժողովրդի դրական բարօրության մասին է մտածում. հետևապես անօգուտ բարոյականը նշանակություն չունի նրա համար։ ...Հին դարերում ժողովրդի բարոյականը պահպանում էին գերբնական հոգիների մասին ունեցած հավատալիքների զորությամբ, իսկ նոր դարում աշխատում են պահպանել դեպի ընկերն ու եղբայրը ունենալիք փոխադարձ սիրո և հարգանքի զորությամբ։ Ո՞ր կրոնն է ավելի հարգելի. հի՞նը, թե նորը։ Գուցե հինը սուրբ է ձեզ համար, բայց մենք նորին ենք հետևում։ Երկու ճանապարհներն էլ դեպի Հռոմ են տանում։ Զանազանությունն այն է, որ հին ճանապարհը շատ երկար է և ոլոր-մոլոր ուղղությամբ է առաջանում, մինչդեռ նորը՝ կարճ է և ուղիղ։ Ամենահասարակ խելք ունեցողն էլ կասե, որ ավելի լավ է նոր ճանապարհով գնալ, քան հին»։

Սարյանն, իր հերթին, ավելի քան լավ էր սպառազինված՝ «նոր վարդապետության» խոստացած հրաշքով չգայթակղվելու համար. «Այո, ամենահասարակ խելք ունեցողը, որը պատրաստ խոսքերն ու մտքերն ընդունում է իբրև պատգամներ, առանց նրանց լավն ու վատը քննել կարողանալու։ Բայց ընտիր խելք ունեցողը, զարգացած և ողջամիտ գլուխը կծիծաղե ձեր այդ վարդապետության վրա։ Դեպի ընկերն ու եղբայրը սեր և հարգանք ունենալը հին կրոնի գլխավոր և ընտիր հավատալիքներից

մեկն է... Ուրեմն ձեր նոր ժամանակների ոգին նոր գյուտ չէ արել. նա կրկնում է հինը։ Իսկ դուք, նոր ժամանակի գործողներդ՝ ժողովրդի տգիտությունից օգուտ քաղելով հինը ծախում եք նրան իբրև նոր ապրանք»։

Ընդվզումը հասնում է ծայրակետին. նա կտրուկ մերժում է ազատամտականի «խորթ, օտար և անհարազատ մտքերն» ու «մոլոր, այլանդակ և անկերպարան վարդապետությունը», ազգային բարերար հռչակված «Մոմճյանն այժմ նրա աչքում երևում էր իբրև մի անխիղճ հերետիկոս, որից ժամ առաջ փախչելը նա անհրաժեշտ պարտավորություն էր համարում»։ Եվ «լուսավորության կենտրոնի» մտավոր դասից հիասթափված Սարյանը թողնում հեռանում է՝ այլ տեղ որոնելու ճշմարտությունը։ «Ի՜նչ հույսերով, ի՜նչ ակնկալություններով մտա այս քաղաքը,— մտածում էր նա,— ինչպե՜ս քաղցր ժպտաց ինձ բախտը սկզբում, գործունեության ի՜նչ գեղեցիկ ասպարեզ բացավ իմ առաջ, ի՜նչ հուսածիծաղ ապագա էր խոստանում ինձ նա, և այդ բոլորը... ավա՜ղ, ինչպե՜ս շուտ, ինչպե՜ս աննկատ չքացավ իմ աչքից։ Կարծես թե այն բոլորը, ինչ որ տեսա, ինչ որ զգացի, ինչ որ իմ շուրջը կատարվեցան, ոչ այլ ինչ էին, եթե ոչ երազ, հուսախաբ ցնորք, որոնք արևը ծագելուն պես անհայտանալով՝ աներևութացան...»։

«Դառն դասը» ուսանելի եղավ նրա համար. նա մոտիկից ճանաչեց կյանքը, տեսավ չարն ու բարին և փարատեց երիտասարդական հովերի ռոմանտիկական շատ պատրանքներ։ Ձախորդության պատճառը մի որոշ չափով որոնելով նաև իր մեջ՝ իր երիտասարդական անփորձության ու դյուրահավատ բնավորության, նա, կարծես ավելի իմաստացած, գնում է դեպի մի այլ աշխարհ՝ նյութապաշտների աշխարհը, գեթ ապահովելու անկախ գոյության «հաստատուն հիմքը» և ապա նվիրվելու «հասարակաց ծառայության»։ Բայց «նյութապաշտ աշխարհը» ավելի հրապուրիչ չէր, քան «գաղափարական աշխարհը»։ Մի իրականություն էր սա, ուր «խելքն ու միտքը, խոսքն ու զրույցը, սիրտը և հոգին», պտտվում են «փող, հաշիվ և շահ» առանցքի շուրջը, գեղեցիկն ու բարին, ազգն ու հայրենիքը օտարած մի իդեալազուրկ իրականություն, ուր տերերի ու հպատակների անհարիր մթնոլորտում աճում էր ստորաքարշությունը, եսապաշտությունը, կեղծիքն ու անբարոյականությունը։ «Լուսավորված քաղաքի»՝ արտաքին փայլով շպարված վաճառականը նույնպիսի բիրտ ներքին էություն էր թաքցնում, ինչպես և գավառական քաղաքի իր դասակիցը. նույն աստծուն էին նրանք երկրպագում և նույն կետի վրա էլ հանգչում էր նրանց նպատակն ու ձգտումը։ Հազիվ առաջին փորձն է ձեռնարկում Սարյանը «գործակատարների իրավունքի», մտավոր ու նյութական կացության բարեկարգման ուղղությամբ և առևտրական դասակարգի տնօրենները կոպիտ հաշվեհարդար են տեսնում նրա հետ՝ վտարելով նրան իր համեստ պաշտոնից։ Եվ այսպես, «լուսավորության կենտրոնի» գաղափարական աշխարհից» մերժվածը, մերժվում է նաև «նյութապաշտ աշխարհից» և «ազգային բարեգործության» իրական հեռանկարները

փշրած իդեալապաշտը, կարծես իր կործանումը կանխելու համար, կառչում է անտես ու անորոշ մի վերջին պատրանքի, թե «յուր երևակայած գաղափարական աշխարհը կա, գոյություն ունի, և որ ինքը մի օր կարող է ճանաչել նրան»։

Հերոսի երազանքն այսպես մնում է անավարտ՝ անավարտ վեպի չլուծված հանգույցներում։ Դժվար է գուշակել, թե Մուրացանն ինչ կերպ կդասավորեր դեպքերի հետագա ընթացքը, սակայն վիպական սյուժեի տրամաբանությունը ենթադրում է հնարավոր երկու լուծում. կամ հաղթող կլինի ռոմանտիկական իդեալը և հերոսը կգտնի իր «երևակայած գաղափարական աշխարհը», կամ նա կշարունակի իր դեգերումը «լուսավորության կենտրոնի» այլևայլ ոլորտներում՝ ամենուրեք փշրելու իդեալական աշխարհի ռոմանտիկական հավատը։ Հավանականը երկրորդն է։ Ավելին. կարելի է նույնիսկ ենթադրել, որ նախապես գեղարվեստական պլան ընտրելով իդեալ հերոսի հաղթանակը, գրողի ռոմանտիզմը խարխափել է մռայլ իրականության ուղիներում և կանխել հերոսի դեգերումը կիսաճանապարհի անորոշությամբ։ Այս իրողությունը հաստատվում է Մուրացանի հետագա ստեղծագործությամբ. ակներև է, որ գրողը բուրժուական իրականությունը անհարիր էր դիտում գեղեցիկ իդեալների իրականացմանը։ Ռոմանտիկական իրոնիան նրա հետագա երկերում ցրում է իրականության մռայլի մեջ իդեալներ որոնելու ամեն մի հավատ։ Այս էր վիճակված Մուրացանի հաջորդ առաքյալ-հերոսներին։

7

«Նոյի ագռավը» (1899) վիպակը «Խորհրդավոր միանձնուհուց» բաժանում է մի ամբողջ տասնամյակ։ Որ Մուրացանը վերստին հարկ համարեց անդրադառնալ գյուղական իրականությանը՝ ոչ այնքան գյուղի սոցիալական վերափոխման ազդակներով էր երաշխավորված, որքան իր իսկ երբեմնի ռոմանտիկական իդեալները իրական ստուգության ենթարկելու փաստով։ Նույնիսկ դարասկզբին գրած իր մի այլ վեպը՝ «Առաքյալը» նույնպես չէր ակնկալում գյուղական իրականության սոցիալական նոր տեղաշարժերի գեղարվեստական պատկերումը։ Սա էլ մի յուրատեսակ ռոմանտիկա է, որ Մուրացանը փորձում է չթափանցել գյուղի սոցիալական փոխակերպումների մեջ, չնկատել այն, ինչ հեղաբեկում էր գյուղը և հեղաբեկում էր անդառնալի անողոքությամբ։ Այս տեսակետից Մուրացանը այլ պատկերացում է տալիս գյուղի մասին, քան ժամանակի ռեալիստական գրականությունը։ Այսպես. մինչդեռ Մուրացանը նահապետական գյուղի վրա պատվաստում էր քույր Աննայի էլդորադոն՝ ռեալիստ Պռոշյանը հետևյալ կերպ էր ներկայացնում գյուղական իրականությունը. «Կարճ միջոցում բուն ազգային ավանդական սովորությունները, ապրուստի եղանակը, լեզուն, նիստ ու կացը, նահապե-

տական դարերով սրբագործված 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 վռնդվեցին 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 ռուսա-հայոց կյանքի մեջ, մի վերափոխական տակնուվրայություն, որ դժվար թե աշխարհքի ստեղծագործությունից մինչև օրս որևէ դար սորա մի հարյուրերրորդական մասն կատարած լինի»։ Ու մինչդեռ Պռոշյանը «անմխիթար ապագա» էր գուշակում այս արտասովոր հեղաբեկումների մեջ, Մուրացանը հակված էր մտահոգվելու գյուղի բոլորովին այլ կացությամբ՝ «անշարժ, անփոփոխ, ինչպես հարազատ մասունք անփոփոխելի հավիտենականության...»։ «Այս ժողովրդի կյանքն ու վիճակը քսաներեք դար առաջ այսպես է նկարագրել Քսենոֆոնը, քսաներեք դար հետո էլի այսպես կնկարագրե մի ուրիշ Քսենոֆոն...»։

Այս պարադոքսը պետք է վերագրել ոչ միայն Մուրացանի սոցիալական անհեռատեսությանը, այլև իրականության հանդեպ ունեցած նրա երկյուղին։ Նա, կարծես, չի ուզում նկատել չարիքը, նա որոշ իմաստով աչք է փակում իրականության առաջ, կարծես անաղարտ պահելու «մոռացված աշխարհի» մասունքը, որը ռոմանտիկական երազների միակ հանգրվանն է։ Ինքնին հեշտ էր ագիտության ու հետամնացության չարիքին հակադրել փրկության համապատասխան ծրագիր և Մուրացանը գտնում է այն լուսավորության մեջ։ Բայց հենց այստեղ ի հայտ է գալիս մի այլ պարադոքս. առաջադրելով իդեալը, Մուրացանն, այնուամենայնիվ, կանխում է այն իրականացնելու ամեն մի հեռանկար։ Ինչո՞վ բացատրել այս. ինչո՞ւ երբևէ «իդեալական աշխարհի» մտապատկերները շոշափած գրողը փշրում է իր հույսի վերջին պատրանքները։ Արդյո՞ք նրա աշխարհհայացքը ռոմանտիկական դեգերումներից դարձ է կատարել դեպի իրականության ռեալիստական ընկալումը։ Բնավ ոչ։ Ամենուրեք Մուրացանը կառչած է մնում աշխարհի ռոմանտիկական պատկերացումներին, բայց այնտեղ, ուր հոռետեսությունը կանխում է իդեալի ամեն մի հավատ, սկիզբ է առնում իրոնիան՝ ժխտելու ամեն մի պատրանք։ Գրողն այլևս չի կարողանում տեղադրել իր իդեալը իրականության սահմաններում և այս իմաստով էլ ծայրահեղ մռայլ գույներով է ներկայացնում այդ իրականությունը՝ չնշմարելով լուսավոր ոչ մի կետ, չկռահելով որևէ հեռանկար։

«Նոյի ագռավը» վիպակում իրականության ռոմանտիկական քննադատությունը հանդես է գալիս նահապետական գյուղացու «հակալուսավորական» փիլիսոփայության կերպարանքով։ Որտեղի՞ց է սկիզբ առնում Վեդունց Սարգսի «հակալուսավորական» ընդվզումը, ո՞րն է նրա հիմ-

թափության ակունքը։ Շրջահայաց, իմաստուն նահապետական գյուղացի էր Վեդունց Սարգիսը, կրթության հարգը իմացող, առողջ բնազդով օժտըված և բնավ ոչ մոլեռանդ ավանդապահ։ Ավելին, նա գյուղի բացառիկ աչքաբացներից է, որ ձգտում էր օրինակ լինել գյուղական կյանքի բարեկարգության. Նա իր ամբողջ ունեցվածքը տրամադրում է միակ որդու կրթությանը, որպեսզի սա իրականացնի գյուղը լուսավորելու հոր երազանքը։ Բայց առաջին նահապետական գյուղացու լուսավորական երազանքը դիմառնում է դառն հուսախաբության։ «Լուսավորության կենտրոնը» խլում է նրա միակ որդուն, սրա մեջ սպանում բոլոր այն առաքինությունները՝ ազգ, ծնող, հայրենիք, որոնք սրբագործվել են դարերով և պատվաստում փառամոլություն ու եսապաշտություն։ Այլևս դժվար էր չափել հուսախաբ ծնողի լուռ ողբերգությունը։ Ծայր է առնում «հակալուսավորական» ընդվզումը և մի մռայլ սկեպտիցիզմ՝ «մըռացված աշխարհի» լուսավոր ապագայի վերաբերյալ։ Էլ ի՞նչ մխիթարություն, երբ «մոռացված աշխարհի» խորհող մարդը ինքն է փորձում փրկության ուղիներ որոնել, բայց այդ միակ սփոփանքն իսկ փշրվում է «լուսավորության կենտրոնի» սառն ու անտարբեր եսասիրությանը բախվելով. «Ես իմ տղին հուսում եմ տվել, որ առաջ իմ օջախը շինի, իմ հանգած ճրագը վառի, իմ տունը հարս բերելով՝ ինձ ու իմ պառավին ուրախացնի, էդն էլ իրա հուսումով էս խավար գեղը լուսավորի, մե՛ր խեղճ ու հայլան շինականին կռուից ու բեգյարից ազատի... Թիֆլիսումը Վանին թող հենց երկնքից հրեշտակ վեր բերի. ինձ ի՞նչ... հրեն, ո՞ր երկրում, որ լուսավոր, յա չէ փանգ ու փիլով (հնարագետ) մարդ կա, հենց դպա Թիֆլիս ա վազ տալի. դուք մեր էս խեղճ գեղի դարդը քաշեցեք, որ ոչ տեր ունի, ոչ սրտացավ...»։

Կյանքի դասը չափազանց դառն էր. փաստերը խոսում են հօգուտ Վեդունց Սարգսի և սա իր անողոք տրամաբանությամբ ցրում է ռոմանտիկ երազողների կանխակալ տարակուսանքը. «Խնդրում եմ ասեք,— հո՞վ ա մեղավոր, որ գեղի քահանան տեր Մուկուչն ա. հո՞վ ա մեղավոր, որ եղցու առաջը անապատ ա. հո՞վ ա մեղավոր, որ գեղը կեղտոտ ա, տները տափից կպած, հայաթները թրքով լիքը, քուչեքը ծուռումուռ... ասացեք տենամ, հո՞վ ա մեղավոր. խեղճ գեղակա՞նը, թե՞ նոյի ագռավները։ Ախր ինչ կլի հմի էս գեղարանքից մի տասը, քսան տղա գնացել են հուսում առել, լուսավորվել. հիմի ո՞ւր են, ընչի՞ նրանցից մինն ու մինը էդ չեկավ, որ իրա հոր օջախը վառի, իրա վաթանը պայծառացնի......։

Թող որ գրողն ու իր ուղեկիցը համամիտ չլինեն նահապետական գյուղացու «հակալուսավորական» քարոզի հետ, սակայն նրանց վրա չէր կարող չծանրանալ իրական ճշմարտության ազդու ուժը։ Վերջին հաշվով, ո՞րն է ելքը, ինչպե՞ս լուծել «մոռացված աշխարհի» բարենորոգման առեղծվածը, ի՞նչ բանի վրա հույս դնել, երբ նահապետական գյուղացու բնական շնորհն անգամ՝ «առողջ միտքը և կայտառ հոգին», որ ապավեն

պիտի լինեին լուսավորության, «հիվանդացել է» նույն լուսավորության պատճառած ախտով։ Իդեալի ռոմանտիկական պատրանքը ցրելու համար Մուրացանը գեղարվեստական հանգամանքների արտակարգ պարադոքսներ չի ստեղծում։ Հոգեբանական դրություններն ու հանգույցները լուծվում են տրամաբանական համոզչությամբ։ Բայց դա միայն արտաքին ներդաշնակություն է. իրականում դեպքերի ընթացքը խստորեն ենթարկված է գրողի կանխակալ միտումին։ Ամեն բան կարծես բնականորեն է դասավորվում. գրողն ու իր ուղեկիցը գյուղ են այցելում պարզապես հանգիստ վայելելու բնության անդորրում։ Նրանք հոգնել են «փողի և հաշվի» աշխարհից, ուր վերացել են սիրտն ու զգայուն հոգին։ Բայց իրականում նրանց մտահոգում էր այլ բան. Նրանք գաղափարական անհատներ են, ձգտում են որոնել ճշմարտությունը «մոռացված աշխարհի» մասին։ Բնավորությամբ հախուռն և ուղղամիտ ուղեկիցը գեղարվեստական հնարանք է լոկ. նա նույն ինքը հեղինակն է, սրա հոգու մի այլ արտապատկերը, ներքին ձայնի մի այլ արձագանքը։ Գրողն, իր ներքին տրամախոսությունն արտահայտելու համար, իր էությունից անջատել է մի այլ ձայն և փաստորեն բանակռվում է ինքն իր հետ, որպեսզի հաստատի իր գաղափարական դրույթը։ Իրական աշխարհը իր ծանրացած կապանքներն ուներ, բայց արդյո՞ք գաղափարական աշխարհը լուծել է իր ներքին բոլոր նախապաշարմունքները։ Ո՞վ է ազատ գաղափարի մարդը. նա կտրե՞լ է արդյոք իր ներքին կապերը դարավոր նախապաշարմունքից։ Բնա՛վ ոչ. նա «գիշեր ու ցերեկ ժողովրդի ցավերը դարմանելու մասին է մտածում», նա խոսում է «գիտության վերջին խոսքի, բարձր գաղափարների և ազատ մտքերի» անունից, բայց էապես գերի է այն նախապաշարմունքին, որ դարերը վավերացրել են տիրոջ և ստրուկի, բարձրի և ստորի, մեծավորի և հասարակի վերաբերյալ։ «Թե՛ դու և թե նրանք, որոնք հրապարակն աղմկում են արդարության և ազատամտության անունով, ստում են միշտ ու կեղծում։ Եվ դուք մեղավոր չեք։ Մի ժողովուրդ, որ մոտ հազար տարի ապրել է ստրկական կյանքով, չի կարող ծնել այնպիսի որդիք, որոնք ազատ մտածելու հետ միասին կարողանային նաև ազատ գործել»։ Կա ազատության գաղափար, բայց կա նաև «եսի» բնազդը։ Ազատությունը ճշմարիտ է, երբ նա ազատ է «եսի» կաշկանդումից, մարդիկ հորջորջում են այն որպես գաղափար, առանց ձուլելու այդ գաղափարը իրենց «եսի» բուն էության հետ։ Այստեղից էլ սկիզբ է առնում գործի և խոսքի հակասությունը։ «Մեր խոսքն ու գործը. առհասարակ, չեն հարմարում իրար։ Խոսքն առաքինական է, գործը՝ մոլեկան։ Ներբող ենք կարդում ազատամտության և արդարության համար, բայց առանց խղճահարվելու բռնանում մեր մրցակցի վրա և կամ ընկերի իրավունքը հափշտակում։ Դրվատում ենք գութն ու բարեգործությունը և, սակայն, առանց ամաչելու, հանում մեր եղբոր վերջին շապիկը. առարկելով՝ թե դա մեզ է պատկանում։ Ինչո՞ւ է այս այսպես։ Նրա համար, որ «կաթի հետ» միասին ստրկության, բռնության և

անարդարության շատ սաղմեր են մտել մեր արյան մեջ, և նրանք միայն մեր «Հոգու հետ պիտի դուրս գան»։

Լուսավորության և գիտության դարը առաջադրում է ազատության և արդարության գաղափարներ, բայց մարդու էությունը անհաղորդ է մնում այդ գաղափարների հանդեպ, քանի որ նրա «եսը» կաշկանդված է բնազդական նախապաշարմունքներով։ Նա թեև հավատում է գիտության հրաշքին, բայց մի կողմից դեռ կառչած է նախախնամության հանդեպ նախնական մարդու բնազդական հավատքին, ու թեև նա ոգեշնչվում է ազատության, հավասարության բարձր գաղափարներով, այնուամենայնիվ, ինչ որ տեղ նա օտարվում է այդ գաղափարներից, նրա «եսը» կառչում է դարերով օրինականացված իրավունքների պարտադրող ուժին։ Ուրեմն նախ և առաջ մարդը պետք է ներքուստ ազատագրվի իր «եսի» կաշկանդումներից, պոկվի իր բնազդական էությունից։ Գաղափարական աշխարհի և իրական մարդու այս խզումն է հենց «Նոյի ագռավը» վիպակի ռոմանտիկական փիլիսոփայության իմաստը։

8

«Նոյի ագռավում» առաջադրված ռոմանտիկական փիլիսոփայությունը կասկածի չենթարկվեց «Առաքյալը» (1902) վեպում։ Ավելին, կյանքի փաստերն այստեղ կարծես միտում ունեն փարատելու վերջին կասկածանքները։

Որ Քույր-Աննայից տասնամյակներ հետո Մուրացանը դյուղ էր ուղարկում մի երկրորդ առաքյալ՝ հասարակական իդեալի ինչ որ նոր ծրագրեր, կամ իրականության մեջ կատարված ինչ որ փոփոխություններ չէր ակնկալում։ Նույնն էր գրողի իդեալը, նույնն էր նաև գյուղական իրականությունը։ Բայց ինչ-որ բան այնուամենայնիվ նույնը չէր. ամեն բան մնացել էր նույնը, բայց փոխվել է գաղափարական սերունդը, փոխվել էին առաքյալները։ Վեպի հերոսը՝ Պետրոս Կամսարյանը գյուղափրկիչ որևէ այլ միսիա չէր երևակայում, քան Քույր-Աննան, սակայն նրանց անհատականությունը բոլորովին տարբեր բաղադրությամբ է ձուլված և սա էլ դառնում է նրանց ճակատագրի որոշիչը։ Մինչդեռ Քույր-Աննան իր Հոգու ձուլվածքն ստացել է 60-ական թվականներին, նոր առաքյալը կրում է լոկ այն, ինչ խոստանում էր նորագույն ազատամտությունը։ Մինչդեռ գաղափարական սերնդի հայրերը խոսքի հետ միացնում էին կամքն ու անձնազոհությունը, նրանց հետնորդները ուռճանում էին խոսքի պաթետիկայով, սակայն անկարող էին այն միացնել կամքի ու անձնազոհության հետ։ Հենց այս է, որ պիտի կանխորոշեր նորագույն առաքյալի պարտությունը։ Ոչ մի կասկածանք, ներքին մղումի ոչ մի արհեստական շեշտ չի վերագրում գրողը իր հերոսի բարեգործական ռոմանտիկայի մեջ։ Նա ամեն բան անում է հավատով և անկեղծ նվիրումով. նա հիրավի ներշնչվում է այն պատգամի վեհությամբ, որին պետք

է նվիրաբերել իր կյանքը։ Բայց այն, ինչ իր «եսի» մեջ անհայտ է գաղափարական հերոսին, շատ լավ զգում էր հեղինակը, ուստի և առաքյալի ռոմանտիկ կեցվածքի մեջ գծում էր իրոնիայի շեշտը։ Եվ ահա, հանդիսավոր խոստումների առաքելության առաջին կասկածն զգում է նա, երբ ոտք է դնում հայրական տան փառահեղ շեմին։ Նրա երևակայությունը փարում է կյանքի ու փառքի մի այլ ասպարեզ՝ եթե ոչ գաղափարական, ապա շռայլ ու շքեղ վայելքի, պաշտոնական կեցվածքի, բարձր հասարակության ու նյութական բարեկեցության։ Քանի դեռ ոգեշնչված էր իր կոչման առաքելական վեհությամբ, նա հաղթահարում է ներքին թուլության ձայնը, ամրապնդում է իր կամքը գաղափարական ազդակներով (կարդու՞մ է «Վերք Հայաստանին») և մի հաստատուն վճռով մեկնում Հայաստանի հետամնաց գյուղերից մեկը՝ Ջիբուխլու։ Բայց հենց առաջին հանդիպումն իրականության հետ, հերոսին դնում է այն անակնկալի առաջ, որպիսին նա չէր ենթադրում։ Հայրենի բնությունը նրա առաջ բացում է իր ռոմանտիկական գեղեցկությունը և նրա հոգում կորզում սիրո և ափսոսանքի իրարամերժ ու թախծապարուր մի զգացում։ Ինչպի՞սի հիասքանչ բնություն, արարչագործական ինչպիսի շռայլ պարգև և որպիսի՜ հետամնացություն, որպիսի թանձրամած խավար ու խեղճություն. «Երկար դիտելով այդ գրավիչ տեսարանը, Կամսարյանը հանկարծ ետ նայեց դեպի գյուղը, տեսավ նրա գծուծ ու տխուր պատկերը, հիշեց այն ամենը, ինչ որ մի օրում նա այդտեղ տեսել ու քննել էր և նրա սըրտից ակամա դուրս թռավ մի հառաչանք։

— Ա՜խ, եթե կարողանայի, եթե հնարավոր լիներ...»։

Եվ նորագյուտ առաքյալը դրվում է հոգեբանական երկընտրանքի առաջ. երկու «ես» հառնում են նրա էության մեջ. «գաղափարական «եսի» ձայնը» մղում էր վսեմ գործի նախանձախնդրության, երևակայելով մի լուսավոր եզերք, այնինչ «անձնասիրության «եսը» բեկում էր նրա կամքը, մի տխուր հեռանկարով և ապարդյուն ճիգի հուսահատ դեգերումով. «Ո՛չ, անկարելի է, մեր ուժերից վեր է... դա միայն ցնորք է և բանդագուշանք»։ Բայց գաղափարական «եսը» որքան էլ վեհանձնական լիներ, չափազանց անզոր է հաղթելու իր հակոտնյային, որն իր մեջ թաքցնում էր «ժամանակի ոգու» նյութական ու բարոյական զորությունը։ Ուստի, առաքյալին մնում էր միայն արդարացման կռվաններ գտնել իրենից դուրս. իր կամքից անկախ՝ ի՞նչ աներ ինքը, եթե հանգամանքներն անհրապույր են և նախապաշարմունքի խավարը հավերժացած նախատինք։

Մի վերջին ճիգ ևս անում է Կամսարյանը՝ վերջնականապես լուծելու իր երկընտրանքը և նա ակամա ցանկություն է ունենում իմանալու ճշմարտությունը հոգևոր դասի մասին։ Ինչո՞վ են զբաղված ժողովրդի հոգևոր հայրերը, մի՞թե նրանք չեն նկատում, թե ինչ է կատարվում իրենց շուրջը։ Մի՞թե Սևանի միաբանությունը, որ երբեմն հռչակված էր իր գործերով, չի մտահոգվում իր հոտի բարեկարգությամբ։ Բայց հենց այստեղ էլ չքանում են հույսերը, երբ Կամսարյանը մոտիկից դիտում է միաբա-

նության առօրյան։ Նրա առաջ բացվում է մի տխուր իրականություն՝ ինքնամփոփ, լոկ իրենց գոյությանը հետամուտ, սահմանափակ հայրերի մեջ նա նշմարում է միայն անդամալույծ անտարբերություն, ամեն մի ձգտում ու գեղեցիկ զգացմունք տրորող թմրություն, ուր եթե առկայծում էլ են առողջ բնազդների անզոր տրտունջները, դրանք էլ մարում են բութ ու տգետ վանահայրերի սաստող գավազանի սպառնալիքով։ Կամսարյանը կշտամբում էր հոգևոր հայրերի անտարբերությունը, բայց երիտասարդ աբեղան ցրում է նրա կասկածը մի այլ ճշմարտությամբ։ «Մի՞թե կարծում եք թե, հոգևոր կոչման հետ միասին մենք ստանում ենք նաև խելք, գիտություն, գործելու շնորհ, կամ թե գերբնական մի զորության շնորհիվ, ազատվում ենք մեր մարդկային, սովորական կրքերից, ցանկություններից... 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 լեգեոնը և ոչ թե անձնվիրության ու առաքելության վսեմ գաղափարը, որի մասին նրանք նույնիսկ հասկացողություն չունեին։ Այո՛, գիտեք։ Գիտեք նույնպես, որ հազվագյուտ բացառություններ են նրանք, որոնք այդ գաղափարով ոգեվորված, մտել են հոգևոր զինվորության մեջ, հուսալով կարենալ օգտակար լինել ժողովրդին, բայց որոնք իրենց սակավաթիվ լինելու պատճառով՝ խեղդվում, ոչնչանում են հոգևորականության ամբոխը կազմող մեծամասնության մեջ...»։

Չկան առաջնորդներ, որ կազմակերպեն հոգևոր դասը ազգօգուտ գործունեության. մի տիրապետող կարծիք շահերի անհարիր բաժանում է գծում մտավոր և հոգևոր դասերի միջև՝ սրան հատկացնելով «կղերականի» արհամարհական պիտակը. մինչդեռ, թերևս հուսալի երաշխիք կլիներ հոգևոր և մտավոր խավերի համագործակցությունը՝ ազգային բարեկարգման խնդրում։ Եթե մասնատված է ամեն բան, եթե չկա մի միացնող ուժ հոգևոր ու մտավոր դասերի միջև՝ ինչ կարող են անել ազնիվ անհատները ահավոր դժվարության հանդեպ։

Նույն ձևով Կամսարյանը փարատում է նաև իր հեգնանքը գյուղական տիրացուի խղճուկ դպրոցի անմխիթարության հանդեպ և վերջնականապես փակում առաքելության իր միսիայի բոլոր ուղիները։ Թող որ նույնիսկ հերոսին անհուսալի չներկայանար ամեն բան, թող որ նա ներքուստ զգար գեթ լույսի առաջին շողերը խավարի մեջ առկայծելու բերկրանքը. այդ ամենը նա կարող էր հաղթահարել. բայց նա անզոր էր հաղթահարելու այն թուլությունը, որ կրում էր իր «եսի» մեջ։ Գործնական մի քայլ է կատարում Կամսարյանը և հեշտությամբ լուծում այն. նա ազատում է Սայունի վաշխառուի անօրեն շահատակություններից։ Բայց հաղթանակի հրճվանքի հետ նրա էությունը սողոսկում է թաքուն կասկածը՝ թերևս հնարավոր է մի բան անել։ Ահա թե ինչու ներքուստ նա վանում

է իրենից լավատեսական համոզումը, որպեսզի ստիպված չլինի բռնադատել իր կամքը առաքելական մարտիրոսությամբ։ «Նա դեռ երեկ այն կարծիքին էր, թե ոչինչ չի կարելի անել գյուղում, թե ամեն բան այնպես սառած ու քարացած է այստեղ, որ յուր նման մարդկանց ձեռքերը, որքան էլ նրանք զինված լինեին կոպեղ գործիքներով, չեն կարող ոչ հին սառույցը հալել, ոչ էլ քարացած կոշտերը մաշել։ Բայց այսօր ահա՛, նա կատարեց մի գործ, որն յուրմով լուծեց մահու և կյանքի խնդիր։ Նա վերահաս կործանումից ազատեց մի տուն, վերջնական անկումից փրկեց մի ընտանիք և դրա համար շատ քիչ, կամ գրեթե ոչինչ աշխատություն գործ դրավ...»։

Մուրացանի արվեստը հիանալի է տիրապետում իր հերոսի հոգեբանական շարժումների բացահայտմանը։ Որքան Կամսարյանը ներքուստ հաշտվում է «գաղափարական «եսի» հետ, նույնքան անխուսափելի է դառնում փախուստի հնարավորությունը և հոգեբանական գեղեցիկ պարադոքս է ցուցադրում գրողը, իր հերոսի փախուստը գտնելով հենց այն կետում, ուր կարծես առկայծում էր «գաղափարական «եսի» հաղթանակը։ Հենց սրանից էլ սարսափում էր նորագյուտ առաքյալը. ուստի օր առաջ դիմում է փախուստի, որպեսզի չհանձնվի «գաղափարական «եսի» գայթակղությանը. «Նա ջանացել է մանավանդ, որ գաղափարական «եսը» չարթնանա և հիմար բաներ չշշնչա յուր ականջին,— «Այսպես պիտի լիներ... ուրիշ կերպ չէր լինի... որովհետև հնար չկա...»— այս դարձվածներով էր օրորել նա այդ «ես»-ին և նրա խիղճը քնացրել»։

Բայց կար նաև «անձնասիրության «եսը», որ օրավուր հզորանում էր ժամանակի ոգու թելադրանքով։ Ու մինչդեռ Կամսարյանը քնացնում էր իր «գաղափարական «եսը», նրա երևակայության մեջ հեռանում է «անձնասիրության «եսի» խոստացած հրաշքը՝ «օհ, ի՜նչ երջանիկ հակադրություն»։ Ժամանակի ոգին հաղթող է լինում և առաքյալը բռնում է փախուստի ճամփան՝ դեպի այնտեղ, ուր սպասում են անձնական փառք ու երջանկության վայելք։

Ո՞րն է վեպի գաղափարը, ի՞նչ փիլիսոփայություն է հաստատում Մուրացանը։

Գրականագիտության մեջ սովորաբար վեպը գնահատել են որպես ծաղր բուրժուական ազատամիտ մտավորականության հասցեին, հավանաբար ելակետ ունենալով գլխավոր հերոսի՝ Պետրոս Կամսարյանի սոցիալական ծագումը։ Հազիվ թե կարելի է վերջնական համարել այս ենթադրությունը, մանավանդ, որ այդ տեսակետի ընդունումը այլ կերպ է կանխորոշում վեպի գաղափարական ընդհանրացումը, քան իրականում այն է։ Դժվար չէ նկատել, որ Մուրացանը առանձնահատուկ միտում չի հայտնաբերում շեշտելու՝ իր առաքյալ-հերոսը լիբերալ մտավորակա՞ն է, թե պահպանողական և վերապահությամբ չի ենթարկում նրա ծրագիրը՝ մի այլ դավանանքի ծրագրի համեմատությամբ։ Մինչդեռ երևույթը «կու-

սակցական» տեսանկյունից, որպես թև ծաղրող, հեղինակը, հազիվ թե անտեսեր այս փաստը։ Եվ ապա, եթե նա միտում ունենար ծաղրելու ազատամտականների առաքելությունը, թերևս կնշմարեր իսկական առաքյալներին՝ արդեն սոցիալական այլ ծագումով և ազգային ուրույն ծրագրով։ Այնինչ, Մուրացանը առհասարակ ժխտում է առաքելության հնարավորությունը բուրժուական իրականության մեջ և հենց այստեղ էլ պիտի փնտրել վեպի ռոմանտիկական փիլիսոփայության իմաստը։ Մի բան, իհարկե, ճշմարիտ է վերոհիշյալ նկատումներում, «Առաքյալ» վեպում հերոսի հոգեբանական գոյությունը ենթարկված է խոսքի ու գործի հակասության իրողությանը, բայց այս իրողությունը նույնպես լծորդվում է նույն ռոմանտիկական փիլիսոփայությանը։ Այս հանգամանքը չկռահելուն պիտի վերագրել, որ գրականագետները Մուրացանի հերոսների գեղարվեստական համոզչությունը ենթարկում են ինչ-ինչ տարակուսանքների, չպատճառաբանված հակասությունների և, որ ավելի արտառոց է, սոցիոլոգիական կոպտացումների։ Իրականում, Մուրացանը սոցիալական ժամանակի ավելի ընդհանուր և ավելի լայն փիլիսոփայական գաղափարաբանություն է ակնկալում, քան դասային ինչ-ինչ նախապաշարմունքի քննադատությունը. Նա ավելի հետամուտ էր «ժամանակի ոգու» և «սերնդի» հասկացությունների մեջ որոնելու առեղծվածների պատասխանը, քան այս կամ այն դասի բարոյական դիմագարձության։

Մի պատկերացում է առաջադրում Մուրացանը, որն ի հայտ է բերում հայ մտավոր դասի կեսդարյա պատմությունը։ Գաղափարից դեպի շահ, իդեալից դեպի անձնասիրություն՝ այսպիսին է այդ պատմության տրամաբանությունը։ Պահպանողական հոսանքի գաղափարաբանության ոլորտներում ձև առած մի մտայնություն էր այս, որ «Նոր դարը» սահմանում է հետևյալ կերպ. «Մի քառասուն տարի սրանից առաջ հայոց ինտելիգենցիայի անհատներ, առանձնացած իրենց սենյակներում, մըտածում էին շատ գեղեցիկ բաներ, մտքով ստեղծում և էլի մտքի մեջ ծնունդն իրականացնում և տարած հաջողություններով ոգևորված, նոր մտքեր հղանում և նույնպես իրականացնում մտքի մեջ, երևակայության աշխարհում։

Այդ մի շրջան էր, որ բոլորվեց»։

Դրան հաջորդեց մի այլ սերունդ. «Այդ ժամանակ ինտելիգենտ, իդեալների ձգտող հայեր, լավագույն ձգտումներով ոգևորված, մոտենում էին միմյանց և ընդհանուրի բարօրության մասին մտածում. բարենպատակ ընկերություններ, դպրոցներ, ապաստարաններ, աղքատանոցներ հիմնել, ժողովրդի մեջ լույս, գիտություն տարածել. այդ էլ մի շրջան էր, որ անցավ»։ «Ժամանակի նշանը» ի սպառ ջնջեց հաջորդ սերնդի իդեալական աշխարհը. «Այսօր՝ փողի մեջ միայն յուր կյանքի նպատակը որոնող դասակարգը, այլև մեր ինտելիգենցիան միանում, ընկերություն-

ներ են կազմում և մեծ եռանդով աշխատում՝ միայն փող վաստակելու համար»[1]։

Այս մտայնությունից էր Մուրացանը քաղում առաքելության ռոմանտիկական փիլիսոփայությունը։ Ազգը առաքյալների, գաղափարական առաջնորդների կարիք ուներ, բայց ժամանակներն այլ են։ Տրոհվել է մարդը. ժամանակը, դարը, որի նշանաբանը անձնասիրությունն է, ընդունակ չէ հերոսներ ծնելու՝ հերոսներ՝ գաղափարի մեծության, կամքի զորության, նպատակի նախանձախնդրության ու անձնազոհության։ Ոչ մի հերոսական և էպիկական բան չի մնացել կյանքում. ամեն բան տրոհվել, մանրացել է. չկա այլևս երբեմնի ամբողջական, գաղափարական մարդը։ Եղծվել է սերունդը, մարդկանց ոգեշնչողը բարձր իդեալը չէ, այլ ճղճիմ «եսի» սահմանափակ բնազդը։ Ժամանակները հերոսական չեն, այլ եսապաշտական. ժամանակից, միջավայրից, հենց իր «եսից» վեր բարձրացած անհատականություն չի կարող ծնվել այնտեղ, ուր տիրում է շահի և առուծախի հոգեբանությունը։ Մուրացանը հերոսականն էր որոնում, բայց տրոհված, մասնատված իրականությունը հուշում է միայն դրա իրոնիան։ Եվ եթե նրա առաջին հերոս-առաքյալը՝ Քույր Աննան անձնավորում էր գրողի իդեալը, ապա միայն ու միայն այն պատմական իրողությամբ, թե նա պատկանում էր 60-ական թվականների գաղափարական սերնդին։ Որքան ունեինք գաղափարական առաջնորդների հերոսական սերունդը, այժմ չունենք այդպիսին։ Տրամաբանական այս առանցքի վրա գծվում է «Խորհրդավոր միաբանուհին», «Լուսավորության կենտրոնը», «Նոյի ագռավը», «Առաքյալը» երկերի ներքին միասնությունը և կանխորոշում Մուրացանի ռոմանտիզմի փակուղին։

9

70-ական թվականներին գրական ասպարեզ մտած Մուրացանը որևէ չափով չոգեշնչեց հույսի ու հավատի ժամանակների ռոմանտիկական տրամադրություններով։ Շիկացած մթնոլորտի ազգային ոգորումները սոսկ մի անտարբեր արձագանք էին պոկում նրանից և նա հակված էր քարոզելու հնամենի պատգամախոսությունը, թե «հայն էլ լույս կտեսնե, միայն թե լինի միաբան», եթե «վերացվի անտարբեր սառնությունը» և խոսքի հետ գործակցեն «ձեռքն ու կորովը»։ Միակ մխիթարությունը, որ հույսի ու հավատի ոգի էր ներշնչում նրան, շարժում ազգային զգացմունքի թրթիռը՝ հայոց պատմությունն էր։ Դեռ պատանեկան տարիների հայրենական շրջագայություններում, նա հնամենի բերդերի ու հուշարձանների մեջ կարդացել էր ժողովրդի հերոսական անցյալի դրվագները, ոգեշնչվել հայրենասիրության անձնազոհ հերոսների ռոմանտիկական մեծությամբ։ Եվ 80-ական թվականների սկզբին, երբ հայկական ազա-

1 *«Նոր դար», 1900, № 204։*

տագրական շարժումները հեղափոխական երկունքի մեջ էին, Մուրացանը ներշնչվում է ժամանակի տրամադրություններով և գրում իր առաջին, հիրավի, նշանակալից գրական երկը՝ «Ռուզան» պատմական ողբերգությունը (1881)։ Ընդունելությունը փայլուն էր և ամբողջ տասնամյակներ դրաման մնաց Հայ թատրոնի խաղացանկում։ Բայց հանդիսատեսի ոգևորությունից զատ, դրաման հանդիպեց նաև գրական քննադատության կարծիքին՝ այստեղ արդեն զուտ գեղագիտական ու պատմագիտական տեսանկյունով։ «Պատմական պիեսայի մասին,— նկատում է Շիրվանզադեն,— ա՛յն ժամանակ կարելի է մի բան ասել, երբ նա բովանդակում է իր մեջ տիպեր։ Այդ պիեսայի («Ռուզանի»— Ս. Ս.) մեջ տիպեր չկան, հետևաբար նա չի կարող ունենալ և գեղարվեստական կամ գրականական փոքր ի շատե խոշոր բնավորություն... Պատմական պիեսայի մեջ ո՛չ թե նյութն է հետաքրքրելի, այլ ներկայացվող ժամանակի մարդկանց կյանքը, բնավորությունը, մտածելու եղանակը...»[1]։

Խնդիրն ավելի կտրուկ էր դնում Լեոն. պատմագեղարվեստական երկի մեջ էական նշանակություն վերագրելով «պատմական ճշմարտության» և «գիտնականի կամ հնախույզի» ուսումնասիրական ունակությունը գերադասելով, այսպես ասած, բանաստեղծական ունակությունից, նա այս իմաստով էլ կասկածի տակ էր առնում «Ռուզան» դրամայի գեղարվեստական արժեքը[2]։

Իր հերթին Մուրացանը մերժում էր նման մոտեցումը պատմական իրականությանը, առաջադրելով պատմության հանդեպ գրողի ազատության սկզբունքը և «իդեական ճշմարտությունը» գերադասելով «պատմական ճշմարտությունից»։

Այս բանավեճը սխալ կետում են գտնում գրականագետները, երբ փորձում են արդարացնել Մուրացանի պատմահայեցության էսթետիկական ելակետը։ Իրականում բանի էությունն այլ էր և այլ տեսանկյունով պիտի գնահատել առկա բանավեճը։ Բանն այն էր, որ ուշ ռոմանտիզմի պատմա-գեղարվեստական սկզբունքները արդեն դիմառնում էին էսթետիկական նոր չափանիշներին։ Ռոմանտիկական պատմահայեցությունն, իբրև, «իդեական ճշմարտությունը» նախապատվում էր «պատմական ճշմարտությունից» և այս իմաստով, պատմության մեկնաբանությունը, պատմական փաստերի, դեպքերի և իրողությունների արտացոլումը ենթարկում էր արվեստագետի իդեական ելակետի ազատ տնօրինությանը։ Ռեալիստական պատմահայեցությունն արդեն մերժում էր պատմության հանդեպ այդ բացարձակ ազատությունը, իդեական ճշմարտությունը համընկնող դիտելով պատմական ճշմարտությանը, և այս իմաստով էլ էսթետիկականը միացնելով «գիտնականի կամ հնախույզի» ունակու-

[1] Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 9, Երևան, 1955, էջ 75—76։
[2] Տե՛ս «Մուրճ», 1901, № 3։

թյան հետ։ Ուշացած ռոմանտիզմի ղեղագետը չէր նկատում էսթետիկական այս անցումը և շարունակում էր անխախտ պահել XIX դարի ռոմանտիկական դպրոցի էսթետիկական չափանիշները, սրա վրա ձևելով կերպարների տիպաբանական կառուցվածքն ու պատմա-փիլիսոփայական միտումները։ Նա հանդես է բերում մերկ գաղափարատիպեր, որոնք սոսկ խոսափողեր են բայց ո՛չ պատմության սոցիալ-հոգեբանական շարժումները մարմնավորող տիպական բնավորություններ։

«Ռուզանի» նյութը վերցված է XIII դարի թաթար-մոնղոլական արշավանքների շրջանի Արցախի պատմությունից։ Դեպքերը կատարվում են Հասան-Ջալալյան իշխանական գերդաստանում։ Կիրակոս Գանձակեցի պատմիչը, որի «Պատմություն հայոցը» Մուրացանի հիմնական աղբյուրն է, վկայում է, որ թաթար-մոնղոլական արշավանքների ժամանակ Արցախի իշխան Հասան-Ջալալը ամրանում է Խոխանաբերդում և թշնամին տեսնելով, որ չի կարողանում նվաճել բերդը՝ հաշտության դաշն է առաջարկում։ «Եվ նա (Հասան-Ջալալ) իմաստնաբար հաճեաց զմիտս նոցա։ Հետո չոգայ և ինքն առ նոսա բազում ընծայիւք»[1]։ Ի թիվս այլ ընծաների, Հասան-Ջալալը իր դուստր Ռուզուքանին կնության է տալիս զորապետ Չարմաղանի որդուն՝ Բուրա-Նուինին։ Պատմական այս փաստերի վրա Մուրացանը կառուցել է իր դրամայի սյուժեն, այստեղ իսկ կռահելով այն «իդեական ճշմարտությունը», որ տասնամյակներ շարունակ շեփորում էր պատմա-ռոմանտիկական գեղագիտությունը։ Իդեական այն ճշմարտությունը, որտեղ ռոմանտիկական պատմահայեցությունը գուշակում էր հայոց պատմության չարիքը, որոշակի է արտահայտում դրամայի հերոսներից մեկը. «Շահը, անձնական շահը... Ամենքի աչքերն էլ դրանով են կուրացած։ Ո՞վ է մտածում ժողովրդի համար. ո՞ւմ հոգն է թե՝ թշնամին նստած է երկրի սրտում, թե նրա հրոսակները ավերում են հայոց գյուղերը։ Վա՜յ մեզ, սրանք են, ուրեմն մեր երկրի պետերը, ժողովրդի պաշտպանները. փոխանակ միանալու և թշնամուն դիմադրելու՝ օրն ի բուն իրար ոտքի տակ են փորում»։ Եվ ահա, այդ դրույթի հակաբևեռում գրողը առաջադրում է գաղափարական դրույթը՝ իբրև իդեալ պարզելով անձնազոհությունն ու հայրենասիրությունը։ Դրույթի ու հակադրույթի երկու կողմերում էլ հանդես են բերվում ուղղագծորեն բաժանված գործող անձինք՝ չար և բարի, անձնասեր ու մոլի, հայրենասեր ու դավաճան։ Գաղափարական այս հակադրությունը, որն էապես դրամայի գործողությունների առանցքն է, իր մարմնավորումն է գտնում երկու հերոսների մեջ՝ Համտունի և Ռուզանի։ Առաջինը հակաիդեալն է, երկրորդը՝ իդեալը. Համտունը անձնական նկատառումները գերադասում է հայրենիքի գաղափարից, Ռուզանը սրան զոհաբերում է իր անձը։

Կոնֆլիկտը առկա է հենց սկզբից։ Սյունյաց ազդեցիկ իշխանի վերջին շառավիղը իրեն էր համարում Ռուզանի արժանավոր փեսացուն,

1 Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1961, էջ 269։

այն-ինչ Հասան Ջալալը վճռել էր հարցը հօգուտ Ներսեհի։ Համտունը կանգնում է փաստի առաջ, սակայն նա չէր կարող հանդուրժել իր անվան և իր տոհմի պատվասիրության անարգումը։ Պատվի և իրավունքի անձնական մղումը վերաճում է մոլի կրքի, որը չէր կարող լուծում ստանալ առանց բախման. «Ջալալ իշխանը չի պիտի համարձակեր այս փառավոր տոհմի պատիվն այսքան անարգելու։ Ես ամենից վատարանցը կլինեմ, եթե իմ անպատվության վրեժը չառնեմ նրանից կրկնապատիկ»։

Ու մինչդեռ Համտունը վրիժառության իր կիրքն էր սրում, մինչդեռ Ռուզանը սրտի թրթռոցով փայփայում էր պատերազմից հաղթական վերադարձած Ներսեհի պսակադրության երջանիկ զգացումը՝ գուժկան սուրհանդակը ավետում է թաթար հրոսակների հարձակման լուրը։ Պաշարվում է բերդը, պսակադրության երջանիկ հանդեսը փոխվում է սգի, իսկ Համտունը օրհասական պահի մեջ այլ բան չի տեսնում, քան թշնամու կողմն անցնելու դավաճան վճիռը։

Դրամատիկական այս հանգույցից սկսվում է Ռուզանի կերպարի գաղափարական պլանը։ Օրհասական պահի վճիռը պատկանում էր նրան. Ջարմաղանի որդի Բուրան խոստանում էր թողնել պաշարումը և կանխել սպասվող աղետները, եթե Հասան Ջալալը կնության տար իր դուստր Ռուզանին։ Ջալալը մերժում է թշնամու առաջարկը և փորձում իրողությունը ծածուկ պահել Ռուզանից, այնուամենայնիվ սա կռահում է ճշմարտությունը և մտորում իր անելիքը. «Եվ ուրեմն այսպես. թշնամին չէ գոհանում մեր հպատակությամբ և ղրկած ընծաներով. նա ինձ էլ պահանջում է յուր կնության. հակառակ դեպքում սպառնում է կոտորել հազարավոր անմեղներ... վշտերից ծանրագույնը հասնում է ինձ հենց այն օրը, երբ ես այնքան մոտ էի երջանկությանը... Ո՜վ դառն ճակատագիր... Ուրեմն ես, դժբախտության աղջիկս, պատճառ պիտի լինեմ արյունահեղ կոտորածի՞, ես, որ մանկությունից սովորել եմ ծառայել իմ հոր ժողովրդին. ես, որ խնամել եմ նրա որբը, մխիթարել այրին, պատսպարել աղքատին, ես, որ անքուն հսկել եմ հիվանդների մահճի մոտ և իմ ձեռոք սրբել այնքա՜ն շատ արտասուք. այսօր, ուրեմն, պատճառ պիտի լինիմ արյան ու անեծքի... օ՜հ, ո՛չ. անկարելի է. այդ չի պիտի լինի... իմ աչքերը չեն տեսնիլ այդպիսի աղետ... եթե պետք է զոհ, ապա թող զոհեն ինձ, թող ուղարկեն թշնամուն. թող մատնեն ինձ թաթարին, ես չեմ տրտնջալ. և ոչ էլ կհակառակեմ, միայն թե աղետը վերանա ժողովրդից... միայն թե նրա լացի ձայնը չհասնի իմ ականջին»։

Եվ որպեսզի առավել սուր ու ցնցող լինի հերոսուհու նահատակության փաստը, հեղինակը հոգեբանական զգայացունց տեսարաններ է ստեղծում, զգացմունքի տվայտանքները փարատում առաքինության և հայրենասիրության դրվատանքով։ Հայրը մերժում է դստեր վճիռը, դուստրը սփոփում է նրա վիշտը՝ հենց անձնուրացության այն պատգամներով, որով սնել էր նրան իր հայրը. մայրը աղերսում էր դստերը՝ չըսպանել իրեն մայրական զգացմունքի կսկիծով, դուստրը փարատում է նրա

կսկիծը՝ հազարավոր զոհյալների պատճառ դառնալու ահավոր նախատինքով. սիրեցյալ Ներսեհը փորձում է բեկել նրա վճիռը՝ զենքի հաղթության հավատով, սակայն Ռուզանը մնում է անդրդվելի։ Եվ որքան Ռուզանի վճիռը կսկիծ է պատճառում հարազատներին, նույնքան նրա արարքը ապշեցնում է թաթար զորապետին, սրա մեջ շարժելով սիրո, հիրավի, անսովոր զգացումը։ Հենց այստեղ էլ Ռուզանը որսում է իր նահատակության խորհուրդը։ Բռնակալի կամքն արդեն բեկված էր, և Ռուզանը կարող էր տնօրինել իր ցանկությունը։ Նա դահճի դատաստանին է հանձնում դավաճան Համտունին, ապա ազատում է խոշտանգվող հայ գերիներին, սրանց զարմանքն ու աղոթքի գթառատ խոսքերը կանխելով մի պատգամախոսությամբ. «Ինչ որ ես արի, նույնը սովորեցրեք ձեր զավակներին և ձեր հայրենիքը կազատվի ցավերից»։

Բայց ամեն բան դեռ վերջացած չէր. մեղանչումներից ծանրագույնը դեռ մնում էր։ Նա կատարեց հայրենասերի իր պարտքը, բայց կար նաև հավատի սրբության և անձնական առաքինության պատգամը, որին դիմագրավելը նույնքան նվաստացուցիչ էր և ծանր նախատինք։ Թվում է ոչինչ կլիներ նրա հերոսական արարքը, եթե ամեն բան լուծելուց հետո նա հանձնվեր բռնակալի կրքերին և քարշ տար իր գոյությունը հարեմական աղտեղության մեջ։ Ռուզանը մտորել էր այս մասին և արդեն ուներ իր հաստատ վճիռը։ Ողբերգականը հենց սկսվում է այստեղից. նրա երկվակայությունը այլ վճիռների էր փարում. Նա վանում էր իրենից դավադիր լինելու ամեն մի հետին միտք, նա չէր երազում անգամ ինչ-որ հրաշքով փրկվելու ներքին ցանկություն. Նա երդվել էր իրեն զոհաբերել հայրենիքին և միակ բանը, որ աննախատինք կպահեր այդ զոհաբերության բարոյական մեծությունը՝ նահատակությունն է։ Եվ նա ընդունում է թույնը՝ հրաժեշտի ու աղոթքի հաշտությամբ՝ առ հայրենին. «Այժմ մնաք բարով, հայրենի լեռնե՛ր, հայրենի երկի՛նք, հայրենի արև, ձեզ վրա նայում եմ ես վերջին անգամ և ձեզ նվիրում իմ ետին շունչը, իմ օրհնությունը... Մնաս բարով և դու, հայո՛ց ժողովուրդ, քեզ սիրեցի ես կաթոգին սիրով և քո փրկության սեղանի վրա դնում եմ, ահա՛, իմ ողջակեզը... Ընդունի՛ր այս զոհը և աղոթիր աստծուն, որ սա լինի վերջինը այն անբավ զոհերի, որ քո որդիքը բերին քեզ կամակար...»։

Մուրացանի պատմա-ռոմանտիկական հայեցությունը միտում է՝ մի կողմից հայտաբերել ազգային դժբախտության չարիքը, մյուս կողմից՝ դարավոր մաքառումների մեջ որոնել հերոսության ու պայքարի ներքին լիցքը, որը զորավիգ է եղել նրա գոյության և հարատևության։ Մուրացանը հայոց պատմությունը մեկնաբանում է նույն կերպ, ինչ արդեն հաստատել էին Աբովյանը, Րաֆֆին, Ծերենցը։ Նախապես դրված իդեալական ճշմարտությունն ինքնին պայմանավորել է դրամայի տիպաբանական ամբողջ համակարգը։ Էականը գաղափարի, դրույթի հաստատումն էր և այս իմաստով կերպարները հանդես են գալիս որպես մերկ խոսափողեր. տիրադը, պաթետիկ խոսքը պատկանում է հերոսների արտասա-

նական ունակությանը, հոգեբանական անցումներն ու գործողություննե-րի ընթացքը ուղեկցվում են սուր էֆեկտներով ու հետաքրքրաշարժ անա-կընկալներով։

10

90-ական թվականներին հայկական եկեղեցու հարցը նորից բանա-վեճի առարկա է դառնում մտավորականության որոշ շրջաններում։ Խնդիրը վերաբերում էր ոչ այնքան ազգային եկեղեցու պատմական ու քաղաքական իրավունքին, որքան դավանաբանական կողմնորոշմանը՝ ո՞ւմ է պատկանում ազգային վերանորոգության դափնին՝ լուսավորչա-կա՞ն, թե՞ կաթոլիկական եկեղեցուն։ Գաղափարական պայքարին ան-տարբեր չի մնում նաև Մուրացանը։ Նա, որ «Հայ բողոքականի ընտանի-քը» և «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» վիպակներում միտումնավոր քննա-դատության էր ենթարկում կաթոլիկ «հայրերի» բարոյական վարքագիծը, մի անգամ ևս անդրադարձավ նույն խնդրին «Անդրեաս երեց» (1897) պատմավեպում, այս անգամ արդեն դավանանքի հարցը դիտելով հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի տեսակետից։

Վեպի սյուժեն վերցված է XVII դարասկզբի պարսկահայ կյանքից. դեպքը կատարվում է Ագուլիսում։ Դեղարվեստական պատումն սկսելուց առաջ գրողը տալիս է ժամանակաշրջանի պատմա-քաղաքական իրա-դարձությունների մի համառոտ ակնարկ, որը շատ կողմերով նախանշում է վեպի գաղափարական մտադրույթը։ Նկարագրելով Հայաստան աշ-խարհի ավերված կյանքը թուրք-պարսկական արշավանքների թոհուբո-հում, Մուրացանը արտաքին այդ չարիքների կողքին նշմարում է նաև ներքին չարիքը՝ պառակտված հայ եկեղեցին։ Մինչդեռ ազգային պահ-պանության խնդիրը ուժի և հավատի միասնության մեջ էր լուծվում, «պապական արբանյակները» սերմանում էին պառակտող չարիքը՝ ազգն ու հայրենիքը վաճառելով կաթոլիկական դավանանքի «առաքելությանը». «Անհավատներին քրիստոնեություն քարոզելու փոխարեն, դրանք նա-հատակ հայ ժողովրդի անդամներն էին որսում, հայրենի եկեղեցուց հեռացնում և «միաբանող» լինելու փոխարեն՝ բաժանող և պառակտող հանդիսանում։ Հեռացնելով որդին ծնողից, եղբայրը եղբորից, կինը ա-մուսնուց՝ ընտանիքների ու հարազատների միջից սերն ու միությունը վերացնում էին։ Այսպիսով մահմեդական հրեշների թողած պակասը դը-րանք էին լրացնում և դեռ մի բան էլ ավելի, որովհետև մահմեդական-ները նյութապես էին կեղեքում, իսկ դրանք՝ հոգեպես և բարոյապես»։

Ազգային պահպանության խնդիրը այլ ուղիներում էին որոնում հա-յադավան եկեղեցու հայրերը. մասնատված, խոշտանգված ժողովրդին պայքարի կոչելը որքան անիրական էր, նույնքան էլ կարող էր աղետա-բեր լինել։ Մնում էր միակ ելքը. «այդ մարդկային ոգին տանջանքների և հալածանքների դեմ զորացնելն էր, մարդուն՝ ինքնօգնության, անձ-նվիրության սովորեցնելը»։ Հայադավան եկեղեցու ազդեցիկ մարդիք,

ահա. Սյունյաց անապատում միաբանություն են հիմնում, կրթում, դաստիարակում անձնուրաց վարդապետներ և հայրենանվեր առաքելության ուղարկում երկրի տարբեր անկյունները։ Այդ առաքյալներից էր Ագուլիսի դպրոցի վերակացու Անդրեաս երեցը՝ Մուրացանի վեպի իդեալ հերոսը։

Մուրացանի պատմա-գեղարվեստական հայեցությունը չէր ակնկալում գիտության և գեղարվեստի այն միասնությունը, որպիսին առաջադրում էր Րաֆֆին։ Ծայրահեղ միտումնավորությունը նրա պատմահայեցության վրա դնում է սուբյեկտիվիզմի ուժեղ կնիքը։ Հայոց պատմության բացառիկ իմացությամբ օժտված գեղագետը յուրովի էր մոտենում պատմական դեպքերի ու իրողությունների փաստական համակարգին։ Պատմության փաստերը նա դասավորում է ավելի իր գաղափարական սկզբունքների թելադրանքով, քան գաղափարական սկզբունքներ հաստատում նույն փաստերի օբյեկտիվ գիտական վերլուծությամբ։

Դավանանքների պառակտող չարիքը «Անդրեաս երեց» վեպում պատմա-սոցիոլոգիական կամ փիլիսոփայական վերլուծություն չի ենթադրում։ Գրողը նույնիսկ չի կասկածում ինչ-որ փիլիսոփայական հեռավորության վրա դիտելու դավանանքի հարցը և առկա չարիքը լուծելու՝ մի ավելի բարձր ու պատմականորեն որոշիչ գաղափարական սկզբունքի մեջ՝ հայրենիքն ու հայրենասիրությունը։ Տուրք տալով հայ կրոնական պատմափիլիսոփայությանը, նա հայադավան եկեղեցին ազգային պահպանության գլխավոր նեցուկ էր դիտում, ուստի այն ամենը, ինչ դեմընթաց էր նրան՝ հակադիր էր նաև հայրենիքի և ազգության գաղափարին։

Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալի հերոսը՝ Անդրեաս երեցը ոչ միայն պատմության սեփականությունն էր, այլև արդիականը, ցանկալին։ Գրողը երևակայում էր մի իդեալական եկեղեցապետություն՝ իրենց կոչման բարձրության հովիվներով, որոնք ժողովրդի իսկական առաջնորդներն են՝ առաջնորդ հոգևոր և աշխարհային։ Այդ իդեալն էր նա հայտնաբերում պատմության անցյալ դրվագներում։ Անդրեաս երեցը մարդկային բոլոր առաքինությունների կատարյալ մարմնացում էր՝ «անզուգական խնամակալ, հաշտության մի միջնորդ, փրկության մի հրեշտակ»։ Հայադավան եկեղեցու սրբագործված առաքյալը ավելի մեծ միսիա էր հանձնառում, քան կրոնական արարողությունների հավատարիմ խնկարկումն։ Նրա կոչման գերագույն խորհուրդը ազգի ու հայրենիքի միասնությունն էր, ազգը պահպանելու, ժողովուրդը միավորելու և ավերող արհավիրքների մեջ նրա բարոյական ուժն ու հավատը ամուր պահելու ձգտումը։ Ահա այստեղ է, որ Մուրացանը հայադավան եկեղեցու առաքյալներին հակադրում է կաթոլիկ հայրերին՝ սրանց գործելակերպի և մարդկային բնավորության ամբողջ արատավորությամբ։ Կաթոլիկ հայր Ներսամոսը ժողովրդին սպառնացող արհավիրքի օրերին այլ ձգտումների էր հետամուտ։ Նրան չի մտահոգում ազգի ու հայրենիքի ճակատագիրը՝ թող ազգը պառակտվի, թող իշխի բռնակալի կամքը, միայն թե տարածվի կաթոլիկ դավանանքը, բազմանա «Հռոմի պապի սուրուկների թիվը»։

Ագուլիսը փրկելով «մանկաժողովի» աղետից, Անդրեաս երեցը հըպատակ ժողովրդի բողոքի ու կամքի ուժը հակադրում է ամենակալ բըռնավորին և նահատակությամբ սրբագործում իր մեծ կոչումը։ Մահվան դատապարտվածը կամքի ոչ մի զիջում չի ցուցադրում կախաղանի առաջ։ Նա գիտակցաբար գնում է նահատակության՝ հայրենիքի ու հավատի գաղափարը սրբագործելու համար։ Նահատակության այս տեսարանում է, որ Մուրացանը իր հերոսի բերանով կարդում է վեպի գաղափարական տիրադը։ Մինչդեռ վայրկյան էր մնում կախաղանի հրամանին, և ահա տեր Երազմոսն ու տեր Ջիտտագինին ավետում են շահի ներման հրամանը՝ պայմանով, որ Անդրեաս երեցը ընդունի կաթոլիկ դավանանքը։ Տեսարանը զայթակղիչ էր և երկյուղած բազմությունը ակնապիշ դիտում էր, թե ինչպես կընդունի այն Անդրեասը։ Եվ ի զարմանս ամենքի, երեցը դիմում է ժողովրդին հետևյալ պատգամախոսությամբ. «Ուրեմն նա ինձ առաջարկում էր այն, ինչ որ ինքը՝ մեծափառ շահը։ Մինը պահանջում էր՝ թողնել քրիստոնեությունը և լինել մահմեդական, մյուսը առաջարկում էր՝ թողնել հայությունը և լինել կաթոլիկ... Արդյոք այս երկու առաջարկներն էլ միևնույն կշիռը չունի՞ն, երկուսն էլ միաժամանակ չէի՞ն պահանջում, որ ես դավաճանեմ իմ ազգին, իմ հայրենական եկեղեցո՞ւն... ո՜ն և ո՜ն, հայոց ժողովուրդ. մի ուրախանաք այս նենգամիտ շնորհով, որն այսօր մի հոգի փրկելով՝ վաղը հարյուրը պիտի կորցնե. այսօր մի տեր-Անդրեաս ապրեցնելով՝ վաղը նման տասին պիտի մեռցնե,— չեմ ասում սրով, այլ հոգով ու սրտով... Մի՛ ընդունեք ուրեմն այս շնորհը, մի՛ գոհանաք այս մարդկանց ձեզ արած ծառայությամբ։ Զոհեր տվեք աներկյուղ, եթե այդ պահանջում է ձեր եկեղեցվո ազատությունը... Այո՛, ես կմեռնեմ. և իմ մահը թող անեծք լինի այն հայի համար, որ յուր ազգն ու եկեղեցին դավաճանելու գնով կցանկանա ապրել...»։

Վեպի գաղափարական հանգույցը միանգամայն որոշակի է ցուցադրում Մուրացանի ռոմանտիզմի կրոնական պատմափիլիսոփայությունը։

Տարիներ հետո Մուրացանը փորձում էր թաքցնել իր վեպերի գաղափարական միտումները՝ իրողությունը հանգեցնելով «կրոնական մոլեռանդության» աննախապաշար քննադատությանը։ «Մի՞թե հանցանք է,— գրում է նա,— որ ես իմ վեպերով հարվածում եմ կրոնական մոլեռանդությանը. կարդացեք վեպը և տեսեք, ա՞յդ է նպատակը թե ոչ։ Եվ մի՞թե միայն բողոքական ու կաթոլիկ հոգևորականների թերությանց մասին եմ խոսել. Նույնը չե՞մ արել հայադավան հոգևորականների նկատմամբ»[1]։

Մուրացանը վկայակոչում է փաստերի արտաքին տրամաբանությունը, բայց շրջանցում է էականը՝ փաստերի ներքին դասավորությունն ու դրանց իմաստ տվող գաղափարական միտումը։ Մինչդեռ տարիներ առաջ, իր «Ինքնակենսագրականում», նա իսկական կետին էր ուղղում իր երկերի պոլեմիկական սլաքը։ Ուստի հազիվ թե «կուսակցական ոգու»,

---

1 **Մուրացան**, *Երկերի ժողովածու, հատ. 7, էջ 116։*

«Կրքերի մղումի» պատրվակը արդարացներ գրողի բանավեճը Լեոյի դեմ՝ կրոնական պատմափիլիսոփայության և «տիրացուական ազգասիրության» քննադատության հարցում[1]։

11

«Գեորգ Մարզպետունի» (1896) վեպը Մուրացանի ռոմանտիկական պատմա-փիլիսոփայության համապարփակ մարմնավորումը հանդիսացավ։ Դա, հիրավի, գեղարվեստական մի փայլուն հաղթանակ էր հայ վեպի, մասնավորապես պատմավեպի բնագավառում և մի շարք երանգներով ընդլայնեց ու հարստացրեց ժանրի արվեստը։ Շուրջ մեկ տասնամյակ է բաժանում «Գեորգ Մարզպետունին» Րաֆֆու «Սամվելից»։ Հայկական ազատագրական շարժումները տեղատվություն էին ապրել, չքայլ էին շատ հույզեր ու հույսեր, բայց դեռ մտորվում էին ազգային-հեղափոխական ծրագրեր, դեռ կանգուն և ուժեղ էր տասնամյակներ փայփայված և պատմական հերոսությամբ պայծառված ռոմանտիկական Հայաստանը։ Մինչդեռ ազգային կուսակցությունները ազատագրական շարժման ծրագրեր էին առաջադրում ու մինչդեռ ազգային հեղափոխության կամավորները նահատակվում էին թուրքական բռնապետության դեմ անհավասար պայքարում, մի անգամ ևս հաստատելով զենքի ինքնապաշտպանությունը որպես ազգային գոյության նախապայման, և ահա 1895—96 թվականներին տեղի է ունենում ամենասարսափելին պատերազմների և ոճրագործությունների պատմության մեջ՝ ազգային գենոցիդը, սուլթանական Թուրքիայի ծրագրված քաղաքականությունը, որին զոհ է գնում շուրջ կես միլիոն հայություն։ Ազգային-քաղաքական այս ծանր հանգամանքներում էր, որ Մուրացանը նորից վերակերտեց ռոմանտիկական Հայաստանը և ժամանակների դեպքերն ու իրադարձությունները լուսարձակեց պատմության փիլիսոփայությամբ։ Ռոմանտիկական Հայաստանի վերջին դիֆերամբն էր դա, որն իր դասական կերպարանքով այլևս երբեք չպետք է կրկնվեր։

Արտացոլելով պատմական Հայաստանի ամենահերոսական ժամանակաշրջաններից մեկը՝ X դարի Բագրատունիների թագավորության շրջանը և աղբյուրներ ունենալով Հովհաննես Դրասխանակերտցու, Ղևոնդ Երեցի և Թովմա Արծրունու պատմական վավերագրությունները, Մուրացանը դարաշրջանի իրադարձությունների, դեպքերի ու դեմքերի գեղարվեստական հավանականության սահմաններում առաջադրում է «իդեական ճշմարտության» իր սկզբունքը՝ մի կողմից հաստատելու անձնուրաց հայրենասիրության բարոյականը, մյուս կողմից՝ հայտնաբերելու ազգային դժբախտության չարիքը։

Գեղարվեստական խորը ներթիմաստով է Մուրացանը վերակերտում

---

[1] Տե՛ս, Ռուսահայոց գրականությունը..., Վենետիկ, 1904, էջ 282։

ռոմանտիկական Հայաստանի պատմական պեյզաժը։ խորհրդավոր բնությունը հպարտ քարաժայռերի, հորդահոս գետերի և գեղատեսիլ վայրերի, ապա և ամրակուռ բերդերի, հոյակապ կոթողների ու վանքերի, արքայական պալատների վսեմաշուք կեցվածքի մեջ հայտնաբերում է մի աշխարհ՝ վեհանիստ ու բանաստեղծական։ «Բարձրադիր սարավանդակը, որի վրա կառուցված էր ամրոցը, շրջապատված էր բնության փառահեղ ու ահարկու տեսարաններով։ Հսկայակերպ ժայռեր, անհեթեթ հողազանգվածներ, ահավոր անդունդներ, խորաձորեր, իսկ ավելի հեռվից՝ գեղատեսիլ լեռներ խրոխտ ու կոհակավետ գագաթներով՝ ծածկում էին նրա շրջակայքն ու հանդիպակաց հորիզոնը...

Հինավուրց ամրոցը, որը յուր հինգ եկեղեցիներով, բազմաթիվ շինություններով ու պահականոցներով հանգչում էր միապաղաղ ժայռերից ու ամբարտակներից զանգված բարձրության վրա, պատսպարված էր ամեն կողմից թե՛ բնության և թե՛ արհեստի ամրություններով։— Հյուսիսային կողմից՝ պաշտպանում էին նրան, բացի կիսաբոլոր պարիսպներն ու աշտարակները, այլև Գեղարդասարի այն գահավանդները, որոնք աստիճանաբար բարձրանալով՝ կցվում էին Գեղա լեռան հետ։ Արևելյան և արևմտյան կողմից՝ շրջապատում էին հսկայական պարիսպներ և հզոր աշտարակներ, որոնք շինված էին կոփված ու հղկված խանձաքար ժայռերից և ամրացրած կապարով ու երկաթով։ Իսկ հարավային և մասամբ արևելյան կողմից՝ բարձրանում էին միակտոր քարաժայռերի բնական պատնեշներ, որոնք խորաձորի միջից՝ հսկայական բուրգերի նման դեպի վեր ձգվելով, ընդգրկում էին ամրոցի այս շրջապատը և այդպիսով դարձնում նրան ահարկու և անմատչելի։

Հարավ-արևելյան այս բարձրության վրա ամրոցի գրեթե ծայրին, իբրև զույգ օդաչու հսկաներ, կանգնած էին՝ առաջին՝ արքունական դղյակը յուր մռայլ շինություններով ու ատամնավոր աշտարակներով, և երկրորդ՝ Տրդատա հոյակապ հովանոցը քսանչորս հոնիական բարձրաբուն սյուներով, տակավին անեղծ արձաններով և բարձր ու քանդակազարդ ձեղունով, որ հովանավորում էր արքայական դաստակերտի՝ հռոմեական արհեստի ստեղծագործած՝ ուրիշ բազմաթիվ զարդարանքները...»։

Եվ այսպես, ամբողջ վեպի ընթացքի հետ գեղարվեստորեն միահյուսելով ռոմանտիկական Հայաստանի պատմական պեյզաժը, գրողը բերդերի ու քաղաքների ավանդական խորհրդավորության մեջ վեհացնում է մի երկիր և մի ժողովուրդ, որ հոգևոր հանճարի, ստեղծագործ ոգու և ֆիզիկական զորության հրաշքներ է գործել, հեթանոսական մեհյաններ է երկրպագել և կառուցել քրիստոնեական տաճարներ, քաղաքներ է պարտապատել և ամրացել բերդերով, ճոխացել է կենցաղով և կռել զենքեր, տոնախմբել է և կապտել այրուձի։ Պատմական պեյզաժի բանաստեղծական պանծացումի մեջ հարատև գոյության փիլիսոփայությունն է խորհրդանշվում և ռոմանտիկական Հայաստանի էպիկական մե-

ծությունը։ Անգամ առաջին հայացքից կենցաղային թվացող՝ թագադրության հանդիսավոր արարողությունների, մահացած թագավորի՝ նույնքան հանդիսավոր հուղարկավորության, պալատական շքախմբերի, պետական արարողությունների նկարագրության մեջ, անգամ պատերազմական տեսարանների, բերդերի գրոհման, ռազմական գործողությունների, այրուձիի շարժման պատկերներում առկա է ինչ-որ ռոմանտիկական վեհացում, պատմական Հայաստանի հզորության մեծարանք։ Իսկ նախարարական տնե՞րը՝ հզոր ու ինքնիշխան նախարարներ, ոմանք նույնիսկ թագավորական տիտղոսի իրավունքով, որոնք բանակներ ունեն, պատերազմներ են վարում և տնօրինում իրավունք։ Հիրավի, ի՞նչ գեղեցիկ, ի՞նչ իմաստնախորհուրդ, ինչքա՜ն բանաստեղծական և ինչքա՜ն հզոր ու առնական է պատմական Հայաստանը... Բայց ռոմանտիկական իդեալականացումը հենց այն միտումով էլ գունազարդված է, որպեսզի առավել սրությամբ շեշտվի հայոց պատմության ողբերգությունը։ Հայկական ռոմանտիզմը վաղուց էր ձևակերպել պատմական չարիքի փիլիսոփայականը՝ անմիաբանությունը։ Արտաքին թշնամուց առավել ահարկու այդ ներքին թշնամու ճակատագրական նախատինքը ազգային ողբերգության նախապատճառ էր դիտում նաև Մուրացանը, և դա խորապես կռահում էին նրա հերոսները։ Անգամ թագուհու դայակը, որին հեղինակը օժտում է պատմական իրադարձությունները վերլուծելու ունակությամբ, ճիշտ տեղում է գտնում կատարված դեպքերի պատճառն ու հետևանքը. «Բայց այդ գազանային վրեժխնդրությունը տեղի չէր ունենալ, եթե հայ իշխանները միանային, թև ու թիկունք լինեին իրանց դյուցազնասիրտ թագավորին և ընդհանուր ուժով դեմ դնեին հայրենիքի թշնամուն... Այդ թշվառությունը չէր պատահիլ, եթե տիրանենգ ու դավաճան Գագիկ Արծրունին Վասպուրականում թագավորելու փառամոլությամբ կուրացած՝ չմիանար Յուսուփ ոստիկանի, յուր հայրենիքի անհաշտ թշնամու հետ, չկրկնապատկեր նրա կործանիչ ուժը, չբանար նրա առաջ փակված ճանապարհները, որի արդյունքը եղավ բազմաթիվ հայ զորքերի կոտորածը, բերդերի և ամրոցների առումը, ժողովրդյան ջարդը...»։

Առաջադրված գաղափարը ինքնին ենթադրում է մի լուծում, ուր հայրենասիրությունը միաբանության կորավիգ է ներկայանում, իսկ սա էլ իր հերթին ազգային հզորության երաշխիք։ Այս ամենի գաղափարական նստվածքները իրոք կան «Գևորգ Մարզպետունի» վեպում։ Բայց գեղագետ Մուրացանը այլ բանի էր հետամուտ. հայրենասիրության գաղափարը նա տվյալ դեպքում փորձում էր հայտնաբերել մարդկային-հոգեբանական բարդ հանգույցներում՝ իբրև սկիզբ ընդունելով ներքին-մարդը, մարդ-անձնավորությունը։ Պատմության դասային-սոցիալական շարժիչներին զուգընթաց նա հայտնաբերում է սուբյեկտիվ շարժիչներ, որոնք սկիզբ են առնում մարդու բնական էությունից և վերաճում բարոյական սկզբունքի։

Ազգը բաղկանում է անհատներից, իսկ անհատը ամեն բան լինելուց առաջ մարդ է՝ զգացմունքների, կրքերի բնական էությամբ։ Բայց կա գերագույն ճշմարտությունը՝ հասարակական բարոյականությունը։ Սա է տնօրինում առաքինության կերպը, ուստի և այնտեղ, ուր անձնական մղումը մեղանչում է բարոյական սկզբունքի դեմ, այն վերածվում է մոլորության և ծնում չարիք։ Եվ որքան մեծ է անհատի հասարակական իրավունքը, նույնքան մեծ է նրա անձնական մոլորության պատճառած չարիքը։ Այս բարդ հանգույցների ոլորտում է Մուրացանը բացում պատմական իրադարձությունների կծիկը։ Բայց Մուրացանը գեղագետ էր և ոչ բարոյագետ. հենց այստեղ էլ նա նվաճում է փայլուն հաղթանակ՝ բարոյագիտական սենտենցների սահմանափակ քարոզը բարձրացնելով հոգեբանական ներքնատեսության և պատմա-փիլիսոփայական խորհումների համապարփակ ընդհանրացումների։

Ինչի՞ց սկսվեց չարիքը. չէ՞ որ դեռ երեկ բագրատունյաց տերությունը բարգավաճում էր փառքի ու հզորության գագաթների վրա.՝ արտաքին թշնամիներն օտարված էին, Հայոց երկիրը իր մեծությունն էր վայելում թագավորական իշխանության ու նախարարական տների հաշտարար դաշինքի վրա,՝ և այս ամենը տնօրինում էր ուժեղ, հպարտ, հանճարեղ կեցվածքի թագավորը՝ Աշոտ Երկաթը։ Իսկ այժմ Գարդմանի իշխան Սևադան ապստամբել է իր փեսա-թագավորի դեմ, Ուտիքի սեպուհ Ցլիկ Ամրամը Հայաստանի հյուսիսային գավառներն անջատ հայտարարելով թագավորական միապետությունից՝ վրեժխնդրությամբ հետապնդում էր իր երբեմնի բարերար Աշոտ Երկաթին, Բագարանի Աշոտ բռնավոր տիրակալը, հարմար առիթին վերահասու, թագավորական գահի դավադիր տիրապետության էր ձգտում, Երազգավորսի տնօրենը՝ արքաեղբայր Աբասը՝ գժտված թագավորի անպարկեշտ արարքներից՝ սատարում էր թշնամանքին, իսկ դժբախտ թագուհին բզկտվում էր անձնական վշտերի ծանր հարվածներից՝ միանգամայն անտարբեր ճակատագրից հալածված թագավորի և առաթուր գահի հանդեպ։ Եվ այս նպաստավոր հանգամանքներին ականատես՝ արաբական հրոսակները ասպատակում են Հայոց երկիրը՝ մահավեր դարձնելով գյուղ ու ավաններ, անարգելով հավատ և պղծելով սրբությունները։

Նույն թագավորը, նույն իշխաններն ու զորապետները, նույն ժողովուրդը, որ մաքառել գիտե ու նահատակվել «վասն հայրենյաց»՝ ուրեմն ինչի՞ց սկսվեց այս ահավոր անկումը։ Խճճված հանգույցի ներքին ծալքերը սկսվում են բացվել վեպի առաջին էջերից։ Թագուհու և դայակի զրույցը, որն ինքնին մի փայլուն գեղարվեստական հայտնություն է՝ դեպքերի սյուժետային բոլոր հանգույցները տրամաբանական շղթայի մեջ առնելու, հոգեբանական սքանչելի վերլուծությունների տեսակետից՝ բացում են կատարվածի գաղտնիքը, որպեսզի հանձնեն այն բարոյական գերագույն սկզբունքի դատաստանին։

Կատարված չարիքի առաջին հարվածը կրել է հենց ինքը՝ Սահականույշ թագուհին. իր թագավոր-ամուսինը հանցավոր կապի մեջ էր Ոստիքի սեպուհ Ցլիկ Ամրամի՝ Ասպրամ տիկնոջ հետ և այդ մասին գիտեն բոլորը, ամբողջ արքունիքը։ Ի՞նչ մխիթարությամբ կարող է սփոփվել նա, երբ անարգված է իր սերը և փշրված՝ կանացի հպարտության սափորը։ Անցյալի վերհուշը վհատության պահերի ամոքիչ է և Սահականույշը հիարում է այդ հուշերին, վերապրում ռոմանտիկական պահերի բանաստեղծական գեղեցկությունը՝ հպարտ լեռնաշխարհի հպարտ դուստրը՝ որ ապրում ու որոնում էր հեքիաթներում և այն ինչ հեքիաթում միայն կարելի էր երևակայել, նրա համար դարձավ իրականությունն։ Իսկ այն, ինչ իրական էր, այժմ ներկայանում է միայն որպես հեքիաթ, վերհուշերի նրբաղոտ մշուշում փարատվում է հեքիաթայինը և մնում է ողբերգականը՝ որպես բոլոր հուշերի անդառնալի փականք։ Այս բոլորից հետո ի՞նչ բաժին էր նրան մնում աշխարհից և ի՞նչ մխիթարությամբ նա մտահոգվեր հայրենիքի ճակատագրով, երբ կյանքն արդեն անիմաստ է և իր սիրտը՝ փշրված. «Ես մի սիրտ ունեի, որ նվիրված էր Աշոտ դյուցազնին։ Նա այդ սիրտը ջախջախեց՝ իմ սերը դավաճանելով։ Այդ դեպքից հետո ես դարձա անզգա. իմ կրծքի տակ, սրտի փոխարեն, թաքնված է այժմ մի դիակ. մի՞թե կարելի է պահանջել, որ դիակը զգա, կամ զգա... Ես այո՛, սիրում էի իմ ժողովուրդը, սիրում էի իմ հայրենիքը ջերմ, անսահման սիրով. պատրաստ էի զոհել նրան ամենը, ինչ որ ունեի թանկագին և անփոխարինելի. պատրաստ էի զոհել նրան նույնիսկ իմ կյանքը։ Բայց այդ ժամանակ Աշոտն ինձ հետ էր. նրա շունչը բոցավառում էր դեպի հայրենիքն ունեցած իմ սերը. նրա հոգին թևապարում էր իմ շուրջը և մարմնավորում իմ լավագույն մտածությունները... Այժմ նա չկա. Աշոտը մեռավ ինձ համար և նրա հետ միասին կործանվեց այն աշխարհը. փլեց այն երկինքը, որ ամփոփում էի ես այդ դյուցազնի մեջ... Օ՛, մի՛ մեղադրեք ինձ. մի՛ նախատեք իմ թշվառությունը և մանավանդ թե՝ խնայեցեք... Ոչինչ, ոչինչ մի՛ պահանջեք մի թշվառ, լքյալ և նվաստացյալ կնոջից...»։

Անարգված էր թագուհին, ուրեմն անարգված է նաև Գարդմանի իշխանական տան հպարտությունը. կարո՞ղ էր արդյոք Սահակ Սևադան անտարբեր լինել դեպի իր սիրեցյալ դստեր ողբերգական ճակատագիրը։ Նա փորձեց կանխել վերահաս աղետը, իր թագավոր-փեսային հետ պահել մոլար ճանապարհից, բայց ոչ միայն ամեն բան անցավ ապարդյուն, այլև մոլեգնած թագավորը դաժան դատաստան տեսավ նրա հետ՝ կուրացնելով նրան և կրտսեր իշխանորդուն։

Վերջապես Ցլիկ Ամրամը. ինչպե՞ս կարող էր նա տպավինել բանականությանը և վրեժխնդիր չլինել թագավորին, երբ սա արատավորել է իր ընտանեկան պատվասիրությունը, ծաղրել իր արժանապատվությունը և պղծել անձնական սրբություններից գերագույնը՝ ընտանեկան բարոյականությունը։ Նա արդեն բնական մարդու անձնական կրքերի գերին է,

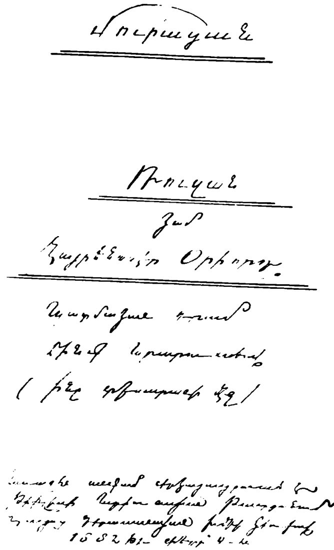
Նա պետք է հագուրդ տար այդ կրքերին. «Այսուհետև ես չպիտի մտածեմ, թե ի՞նչ է ասում աշխարհն ինձ համար, ես միայն մի մարդու պիտի հաշիվ տամ, դա իմ ներքին մարդը, իմ խիղճն է...»։

Եվ այսպես, ամենուրեք առկա է «ներքին մարդու» և հայրենյաց շահի խզումը, որ հեշտ չէր լուծել ճշմարտության բանական սկզբունքներով։ Մուրացանը ճիշտ տեղում է գտնում իր պատմա-փիլիսոփայության դրամատիկ հանգույցը և որովհետև հասարակական առաքելության իդեալը նա անբաժանելի էր դիտում անձնական կյանքի նյութական ու բարոյական մղումներից, ուստի և չէր կարող հայրենասիրական մերկ տիրադներով լուծել «ներքին մարդու» բարոյականն իբրև հետին մոլորություն։ Մուրացանը գեղագետի նուրբ և խորաթափանց զգացողությամբ է տեղադրում հոգեբանական գոյության երկու շարժիչները մարդու էության մեջ։ Եթե «ներքին մարդու» մղումները դեմընթաց են գնում հայրենիքի ու հասարակաց պարտքի գերագույն խորհրդին՝ ինչ որ փառասիրական մոլոր կրքերի թելադրանքով, ապա սա դավաճանություն է և դատապարտության արժանի։ Այս իմաստով, օրինակ՝ Աշոտ Բռնավորի վարքը հոգեբանական որևէ արդարացում չի ենթադրում. նա դավաճան է և այստեղ էլ նա կանխորոշում է բարոյական նկարագիրն ու գործունեության կերպը։ Բայց գրողը չէր կարող նույնպիսի մերկ դատավճռի հանձնել Սահականույշ Թագուհու, Սահակ Սևադայի և Ցլիկ Ամրամի «ներքին մարդու» չարաղետ մղումները։ Այստեղ է, որ Մուրացանի գրիչը փայլում է հոգեբանական ապշեցուցիչ ներքնատեսությամբ։ Նրա հերոսները ամբողջական են իրենց տարերքի մեջ և հոգեբանական դրությունը վերապրում են զգացմունքների ամբողջ ուժով ու ծայրահեղ սրությամբ։ Բայց նրանք զգացմունքի տարերքի կույր մղումներին ենթակա անկամ արարածներ չեն և ոչ էլ փխրուն, տրոհված քաղքենիներ։ Նրանք էպիկական, ամբողջական մարդիկ են, դասային հոգեբանության իսկական կրողներ, որոնք ելնում են բարոյական սկզբունքից, և այդ սկզբունքի մեջ էլ գտնում իրենց արդարացումը։ Ոչ մի հետին, մանր, քաղքենիական բնազդ չի աղարտում նրանց հոգեբանական աշխարհի ամբողջությունը։ Նրանք ինչ որ տեղ կատարում են մեղանչում՝ գերագույն ճշմարտության հանդեպ, բայց և ելնում են բարոյական մի այլ ճշմարտությունից, որը նույնպես հզոր է ու պարտադրող։ Ահա թե ինչու, ինչ-որ տեղ բանական ճշմարտության դեմ ակամա ծառացած հերոսները համոզում են իրենց վարքով և գտնում են իրենց արդարացումը։ Ուրեմն ինչպե՞ս լուծել բանական գերագույն ճշմարտության և բարոյական ճշմարտության միջև ստեղծված ճեղքվածքը։ Բանական ճշմարտության իդեալական հերոսը՝ Գևորգ Մարզպետունին չափազանց դիպուկ գեղարվեստական պլանով է հանդես գալիս վեպում։ Նա ինքը՝ բանական ճշմարտությունն է, որ փորձում է ստուգել «ներքին մարդու» բարոյական ճշմարտության ուժը։ Նա հանդիպում է Սահակ Սևադային, Ցլիկ Ամրամին, Թագուհուն՝ նրանց վարքի շեղումը դատապարտում բանական ճշ-

մարտության գերագույն սկզբունքով, բայց և ընկրկում է «բարոյական ճշմարտության» տարերքին մատնված մարդկանց տրամաբանության առաջ. դատապարտում է նրանց, բայց և իր հոգու խորքում զգում նրանց իրավացիությունը։ Այն ինչ անում են այդ մարդիկ՝ չանել չեն կարող, քանի որ ելնելով ներքին բնական մարդու զորեղ մղումներից, նրանք միաժամանակ կրում էին իրենցից վեր կանգնած բարոյական օրենքների թելադրանքը։ Բնական մարդու և բարոյական օրենքի այս միասնությունը իր հերթին պայմանավորել է այդ կերպարների հոգեբանական գոյության արդարացումը։ Իրոք, առկա է անձնական էության և գերագույն ճըշմարտության՝ հայրենիքի գաղափարի մի ներքին խզում՝ ինչպե՞ս հաշտեցնել դրանք, ինչպե՞ս տանել նախատինքը, երբ նախապատճառը թագավորն ինքն է, որ հայրենիք էր մարմնավորում։ Ուրեմն ստեղծված կացությունն ավելի բարդ հանգույց է խճճում, քան բնական կրքերի հայրենապանց շեղումը։ Հենց այս հանգույցում էլ գրողը որոնում է բարոյա-էթիկական իր պատմափիլիսոփայությունը։ Բնական թուլությունը մահկանացուի համար է սահմանված, բայց այն, ինչ սահմանված է, դեռևս իրավունք չէ. թուլությունը ինքնին մոլորություն է, իսկ մոլորությունը չարիքի նախապատճառ, նա, ով կոչված է առաջնորդ լինելու և «հասարակաց պահապան», իրավունք չունի ենթարկվելու անցողիկ կրքերի թուլությանը, քանի որ այն գուշակում է մի չարիք, որը միայն իր համար չէ, այլ ամբողջ հասարակաց։ Բարոյաբանական այս սկզբունքի վրա է կառուցված Աշոտ Երկաթի կերպարը։ Եթե բարոյական սկզբունքից կատարած շեղումը մյուս կերպարները վերապրում են որպես դրամա, ապա Աշոտ Երկաթը իր մեջ կրում է ողբերգականը։ Այս իմաստով նա կենտրոնական տեղ է գրավում վիպական իրադարձությունների մեջ և ըստ էության կրում է բարոյա-էթիկական սկզբունքի փիլիսոփայական լուծումը։ Ողբերգականը սկիզբ է առնում այն կետից, երբ նրան սկսում է կրծոտել «ներքին մարդու» խղճի խայթը։ Անկումը, հիրավի, սարսափելի էր. հզոր երկրի հզոր թագավորը, որ հայրենասիրության ու հերոսության փառքով էր պսակել իր անունը, այժմ մատնվել է խղճուկ մեկուսացման և հանձնել իր կամքը կրքերի վաղանցիկ տարուբերումին։ Նա բնավ չէր գուշակում ճակատագրի այդպիսի դաժան դատաստան. նա փորձում էր դիմագրավել չարիքը, բնավ չկասկածելով, թե կան ավելի զորեղ ուժեր, որոնք պիտի պատժեին նրան, ով թույլ է տալիս սկզբունքի աններելի խախտում։ Եվ ահա, ճակատագրից հալածված թագավորը սկսում է դատաստան տեսնել ինքն իր հետ և պատասխան փնտրել դառնաղետ հարցին՝ «Ինչո՞ւ, ինչո՞ւ հասա ես նվաստության այս աստիճանին...»։ Կատարվածն անդարձ է, անկումը՝ սարսափելի. ոչ մի բան այլևս չէր կարող վերադարձնել անցյալը, շտկել դեպքերի ծուռ ընթացքը և երբեմնի հզոր ինքնակալը ակամա ապավինում է բնության կամքի ամենակարող նախախնամությանը. «Մենք, սիրելի բարեկամ, թշվառ խաղալիքներ ենք բնության հզոր ձեռքում... իզուր են մարդիկ օրենքներ դնում և կարգեր

սահմանում՝ կառավարելու համար այն, ինչ որ ինքը բնությունը պիտի կառավարե և որի միահեծան տիրապետն է նա...։ Մարդկային սրտերի մասին է խոսքս...»։

Եթե սա արդարացում է պարփակում իր մեջ, ապա այդ արդարացումը նշանակություն ուներ միայն իր համար. այլևս ինչ արժե արդարացումը, երբ այն ծանրացած է ահավոր չարիքների նախատինքով։



Աշոտ Երկաթին պաշարում է ներքին մաղձը՝ մի անսովոր չարություն ինքն իր հանդեպ. նա ցանկանում է, որ արժանին հատուցեն իրեն, պատժեն իր անիրավությունը նույնպիսի դաժան դատաստանով։ Բարեսիրտ և առաքինի թագուհու ներող խոսքերը կծու հեգնանք են արձագանքում նրա հոգում. եթե ինքը մեծ կամքի և ամբողջական բընավորության մարդ է, ապա ամենից առաջ հենց այդ մեծությունն ու ամբողջականությունը չեն հանդուրժում մեղկ սփոփանք. «Այսպիսի խոսքերը չեն կարող ինձ սփոփել։ Ես այնքան անարի չեմ, որ իմ գործած հանցանաց չափով պատիժ կրել չկարողանամ։ Եթե դու կամենում ես սփոփանք բերել իմ սրտին, ապա ատի՛ր ինձ քո հոգվո բոլոր զորությամբ։ Միայն քո ատելությունը, միայն ծանր տանջանքները կարող են դյուրություն տալ իմ սրտին»։

Մոլորությունը մարդկային է, սխալը ներման արժանի և թագուհին փորձում է խաղաղել թագավորի խռովքը՝ ներողամտության իրավունքով, մինչդեռ նա տեղին է խփում, թե ով է արժանի ներման և ով՝ ոչ. «... ամենքին կարելի է ներել, բացի նրան, ով կոչված է մարդկանց բախտը կառավարելու, որ պաշտոն ունի ժողովուրդ հովվելու. առաքինության օրինակ ու առաջնորդ հանդիսանալու... հասարակաց բարվույն ու երջանկության հսկելու...»։ Ես այդպիսի մի պատասխանատու անձն էի. աստված ինձ պետ ու առաջնորդ էր կարգել այս ժողովրդյան։ Բայց

միթէ զգացմունք մեռցի՞ ես իմ կուրծքում. մի՞թէ իմ սրբազան պաշտամունք ջախջախեցի, մի՞թէ բարձրութիւնից չորցած պտուղը չորացաւ... Ո՛վ կարող է ինձ ներել. և ինչո՞ւ պիտի ներեն։

Թագուհին թախանձում է մոռանալ անցյալը և սրբագործել մի նոր ամուսնութեամբ, այնինչ ամբոխների ծանրութիւնը ճնշում է թագաւորին և աւելի բազմացնում հանցանքի ծանրութիւնը. «Անցյալը մոռանա՞մ... մի՞թէ հնարաւոր է այդ... Երկնքի աստղերը վկաներն են՝ վերջանալու համար այն մարդուն, որ կեղծաւորաբար մոռացել է իր ինձ իմ անցյալը... որ լուռ դիտեցին կամ կախարդական համայնութեան ծովը կանեն իմ հիշողութիւնները բթացնելու։ Մոռանա՞լ... Այո՛, այդ եմ կամենում. այդ է իմ միակ փափագը և ցանկութիւնը։ Բայց ո՞վ կարող է յանձն առնել այդ ցանկութեան Ս՛, ինչպէս երգերի կրկնելի, եթէ կարողանայի ընկերել աւելի այն, ինչ որ կատարվել է... Այո, որի հիշատակը բաղձալի վերջացի դեռ կենդանի, հեղեղում է իմ խիղճը... Կարո՞ղ եմ միթէ մոռանալ, որ ես Սեպտ... իմ բարեպաշտութեամբ աղջկայ սուրբ ավերեցի՝ հոգի ու սրտած միասին կորցնելով... Կարո՞ղ եմ մոռանալ, որ ես Աստուծ. իմ հաւատարիմ զինակցի ընտանիքը կործանեցի. նրա խաղաղութեան օթեակը գիշերի փոթորկելով... Կարո՞ղ եմ մոռանալ, որ ես իմ կյանքը Թանկագնեցի՝ կաթոգին սերը անարգելով. երջանկութեանց կատարելով... Ո՞րը նրանցից կարող եմ ես ջնջել կամ ո՞րն արդյոք մոռանալ... Դուցէ ա՞յն՝ որ այս չարիքների չարիքն իմ իշխաններից ու զորքն ունեցած համառութեամբ կորուսի և նրանց միութիւնը խանգարեցի. Թէ՞ այն, որ Աստծոյ աղօտամտութեանը զրկելով հրաժարանքի զավակներից զրկվեցա և թէ վերջապէս այն, որ ապրելու ուժերս թալանցնելով իմ երկրի օրուան հազարաւոր բանակալութիւնը հասաներցի...: Այո, ի՛մ սիրելի, որանցից ո՞րը մոռանամ, կամ ինչպէ՞ս չմտածեմ. որ այս ամենը կատարվել է մի հանցաւոր սիրո. մի անարգ ընդհանրութեան պատճառով...: Ո՛չ, ես արժանի չեմ ներման. մի՛ աղաչիր մոռանալ առաջ ինձ մեղքերով լի իմ անցյալը։ Ես ընկճուած եմ և խիղճ ունիմ. այդ խիղճը տանջում է ինձ. նրա ձայնը խլացնում է իմ հոգու լսելիքը. ես հրաժարվում եմ ինձ՝ հեռանալ արքայական գահից, փառքից, դերձանութիւնից և բաժնել, առանձնանալ մի անապատ, լալ այնտեղ իմ մեղքերը և խոստովանելով աղօթութեամբ քաւել նրանց։ Իմ եւ սէր եկել. ձայն եմ Աստծոյ՝ իմ ապաշխարութեան վայրը։ Երգը ես կարծում, թէ ես հեռացա Աստուծաւորներից նրա համար, որ զուր իմ սրտի ընդդիմութիւնից վրդովուած պառակեցիր. Թէ աշխարհը գիտակ իմ հանցաւոր սիրույն Թէ ծաղկեցնող զրզգուած է իմ գեմ, Թէ իշխանները ու հարկատուութիւնը դաւադրում են ինձ և այլն։ Ո՛չ, դրանց պատճառով չհեռացա. ոչ էլ հուսահատութիւնն ինձ հալածեց։ Այլ խիղճը, իմ ներքին ձայնը...:

Մուրացանը զիջում է զանում բարոյական պատերներից անձնատարութիւնն՝ խղճի խայթը, որն իրոք հոգեբանական լուծման նպատակ.

Հիրավի, նախասիրում էին ռոմանտիկները: Դա սովորական պատիժ չէ, այլ դաժան հատուցում, որ կրում է հանցավորն ինքը՝ ենթարկվելով հալածող ուրվականների հետապնդումին: Բայց դա նաև փիլիսոփայական խորհուրդ է թաքցնում իր մեջ, բարոյական մի դաս, որ զղջման ու մեղանչումի ողբերգական գալարումների մեջ հուշում է հանցապարտը՝ ի ցույց դնելով իր ճակատագրական սխալը:

Իզուր են թագուհին ու սպարապետը թախանձում թագավորին՝ մոռանալու անցյալը և վերստին տնօրինել արքայական գահը: Ո՛չ ոք չէր կարող զգալ այն տառապանքը, ինչ զգում էր ինքը՝ թագավորը: Նա ներում է բոլորին, գուցե և բոլորը ներեն իրեն, բայց նա ինքը չէր կարող ներել իրեն, և սա է սարսափելին: Նա բարոյապես տանուլ էր տվել, ուրեմն և կորցրել էր իր կոչման սրբազան իրավունքը, նա սրբապղծություն էր համարում նստել գահին, որովհետև արատավորել էր «հասարակաց առաջնորդի» կոչումը: Ինքն արդեն մի մարմնացած չարիք է, ուստի իր անձի գոյությունն էլ չարիք է հայրենիքի համար: Կար նաև անձնական վիշտը՝ Ասպրամի ողբերգությունը, որին սիրում էր և որն առհավետ կորած էր իր համար: Ուրեմն խախտված են նրա գոյության երկու նեցուկները՝ անձնականն ու հայրենականը, և նա իր ներքին դրամայի լուծումը նշմարում է միայն հանդերձյալ աշխարհում. «...կյանքը կորցրել է յուր արժեքը իմ աչքում. նա դարձել է ինձ համար տանջարան. ես աշխատում եմ փախչել նրանից...»: Առիթը ստեղծվում է ինքնին. նա հանդուգն մոլեգնությամբ, մի փոքրաթիվ խմբով ծովամարտի է ելնում արաբական զորախմբերի դեմ, նվաճում փառահեղ հաղթանակ, բայց և ստանում ճակատագրական անխուսափելին՝ մահացու վերքը: Եվ այսպես, ճակատագրով դատապարտվածը խաղաղում է իր հոգին մահի հաշտությամբ՝ ավանդելով հետնորդներին՝ կյանքի չարիքներն ու հրապույրները իմաստնաբար տնօրինելու պատգամը:

Նախախնամության ինչպիսի՜ դառն հեգնանք. ո՞րտեղից՝ ուր. Հիրավի ինչքան ափսոսանք կա թագավորի ողբերգական ճակատագրի մեջ: Ծանր վիշտը վերապրում է սպարապետ Մարզպետունին, վերհիշում փառավոր անցյալը և ափսոսանքով մտորում անցավոր կյանքի փիլիսոփայական խորհուրդը. «Բայց ավա՜ղ, խառնվածքի մի թուլություն նրա դյուցազնական մեծությունը թունավորեց... սիրո փանաքի որդը հսկայական հրաշակերտը տապալեց... Այժմ նա անշնչացած պառկած է սառը հողի տակ. նրա սիրտն այլևս չի զգում ոչինչ, սերն ու արտասուքը չեն շարժում նրան... Եվ սակայն նա յուր հետ գերեզման տարավ մեծամեծ հույսեր, ակնկալություններ: Լայնատարած մի աշխարհ, բազմամարդ մի ընտանիք, որի անդամները միլիոններ են կազմում, զրկվեցան նրա շնորհիվ բազմազան բարիքներից. նրանք այժմ գտնվում են անապահով դրության, ծանր ճգնաժամի մեջ. նրան սպառնում են թե՛ թշնամիները և թե՛ փառամոլ հարազատները. բայց այս ամենն ուրիշ կերպ կլիներ, եթե միակ մարդը, որի ձեռքին էր հանձնված հայրենիքի բախտը, չնմաներ

մյուս մանկանացուներին, չխոնարհեր թանկավոր զգացմունքների առաջ և կամ զոհեր նրանց առավել մեծագույն, առավել սրբազան մի զգացման՝ հայրենասիրության»։

Այստեղ էլ հանգուցվում է վեպի գաղափարը. իրենց կրքերի տարերքին մատնված մարդկանց կյանքի պատմությունը մի խորհուրդ է թաքցնում իր մեջ, բարոյական մի դաս. պատմափիլիսոփայական մի պատգամ, որ գրողը պարզում է որպես հավիտենական ճշմարտություն։ Մարդուն տրված է զգացմունքի թուլությունը, բայց այդ թուլությունն իրավունք չէ՝ երբ հանդիպադրվում է գերագույն ճշմարտությանը՝ հայրենիքին։ Բոլոր զգացմունքները մարդկային են, բայց զգացմունքներից գերագույնը հայրենասիրությունն է, բոլոր զգացմունքները մասնավոր են, հայրենասիրությունը՝ բացարձակ, հանուն նրա կարելի է զոհաբերել ամեն ինչ, բայց մեղանչել նրա դեմ՝ երբեք։ Ով մեղանչում է այս բանական բացարձակ սկզբունքի դեմ, նա թույլ է տալիս բարոյական իրավունքի աններելի խախտում, որը հատուցվում է անխուսափելի պատժով։

Պատմական իրադարձությունների ոլորտում, մարդկանց ճակատագրերի, բարոյական սկզբունքների բարդ հանգույցներում ուրույն դեր է ստանձնում Մուրացանի իդեալ-հերոսը՝ սպարապետ Գևորգ Մարզպետունին։ Կանխակալ միտումը որևէ չափով չի ստվերել կերպարի գեղարվեստական ու հոգեբանական կերտվածքի բնականությունը։ Բանն այն է, որ գրողը իր հերոսին ճիշտ է տեղադրում վիպական հանգամանքների մեջ, ի հայտ չբերելով որևէ խզում նրա և պատմական իրադարձությունների միջև։ Գաղափարական սկզբունքի և բնական էության մի գեղեցիկ ներդաշնակություն է մարմնավորում Գևորգ Մարզպետունին, և սա նրա կերպարին տալիս է արտակարգ հմայք և հոգեբանական ճշմարտացիություն։ Ազնիվ, առաքինի, հզոր կամքի և հոգու հայրենասիրական ձուլվածքի այդ մարդը մի գերագույն ճշմարտության էր հետամուտ և ճշմարտության այդ փիլիսոփայությունն է փորձում հաստատել՝ անձնական կրքերի ու մոլորությունների տարերքին հանձնված մարդկանց ճակատագրական շեղումների մեջ։ Հաշտարարության նրա քարոզը, որ գերագույն ճշմարտության՝ հայրենիքի գաղափարով է միտված, հավատ էր ներշնչում անձնազոհության, հերոսության ներքին համոզմունքով։ Հայրենական ողբերգության ամբողջ ծանրությունը ոչ ոք այնպես ծանր չէր վերապրում, որքան ինքը։ Ամենքը, կրքերի մոլորությամբ կուրացած, անփույթ էին, թե անձնական վշտերից ավելի հայրենիքն է մատնված կործանման աղետին։ Թագավորը մեկուսացած, թագուհին խռովքի մեջ, նախարարները պառակտված, ժողովուրդը՝ մատնված սրի, իսկ «Հոգևոր հայրը»՝ Հովհաննես կաթողիկոսը, ճողոպրելով հետապնդող թշնամուց, չափում էր երկիրը՝ ապաստան փնտրելու իր անձին։ Մի մարդ էր միայն, որ դեգերում էր անհանգիստ, հանդիպում մարդկանց և փորձում չարիքը կանխել «գերագույն ճշմարտության» գաղափարով՝ Գևորգ

Մարզպետունին։ Նա հանդիպում է Սահակ Սևադային, ապա Ցլիկ Ամրամին, մեղմում է Սահականույշ թագուհու վիշտը և հաշտության հորդոր կարդում Աբաս արքաեղբորը, վերջապես թախանձում է Աշոտ թագավորին՝ արքայական նախանձախնդրության, ու թեև մեղմում է ինչ-ինչ կրքեր, բայց չի կարողանում կանխել չարիքը։ Նրան մնում էր միայն նահատակության գնալ՝ կամ-կամի վճիռը հանձնելով սրի զորությանը։ Գերագույն ճշմարտության գաղափարականը Մարզպետունու համար սոսկ քարոզ չէր, այլ նաև գործնական համոզմունք, որ նա սրբագործում է անձնազոհության վճռով։ Մի փոքրաթիվ խմբով ճակատամարտի ելնելով թշնամու հսկայական բանակի դեմ, սպարապետը բնավ չէր երաշխավորում հաղթանակը, բայց հայրենիքի համար նահատակվելն ինքնին մեծագույն փառք է և գոյության արդարացում։ Ճակատամարտի ելքը վճռվում է հօգուտ սպարապետի և այստեղ արդեն էական չէ իրողության փաստական ճշմարտացիությունը։ Հաղթում է գաղափարը և սա էլ պայմանավորում է վիպական պատումի գեղարվեստական ճշմարտությունը։ Մարզպետունին պատմության փիլիսոփայության կրողն է, գաղափարական հանգույցների լուծողը, և այս իմաստով էլ նա դառնում է վեպի գլխավոր հերոսը։ Պատմության ուսանելի դասերը քաղելով, նա մոլորությանը հակադրում է առաքինությունը, կրքի մոլուցքը փարատում խոհական հանդուրժողությամբ, վհատությունը մերժում հավատի հույսով, երկպառակության չարիքը դատապարտում միասնության վեհությամբ, անձնասիրության թուլությունը արհամարհելի դիտում անձնազոհության մեծության հանդեպ՝ այս ամենը սրբագործելով մարդու գերագույն պարտքի իրավունքով՝ հայրենիք և հայրենասիրություն։ Եվ այսպես, «հայրենյաց բարերարը», երբ արդեն հասել էր հոգու փիլիսոփայական խաղաղության, իր կենսափորձի ու կատարված դեպքերի տրամաբանությունից հանում է պատգամներ և ավանդում երիտասարդությանը. «Ձեզանից ամեն մինը թող դինվի այն հավատով, որ տածում էի դեպի իմ եղբայրները և այն հուսով, որ դրել էի աստծու վրա. և կտեսնե, որ անկարելին կարելի կդառնա, և արգելքներն իրանք իրանց կվերանան, և վտանգներն անհետ կկորչեն։ Ամենից ավելի սիրեցեք միությունը, որովհետև դա այն ուժն է, որ լեռներ է պատռում, ամբարտակներ է կործանում, գետերի ընթացքն է կասեցնում։ Սովորեցեք զոհել այդ միությանը ամենը՝ ինչ որ ունիք աշխարհում թանկագին և նա կբերե ձեզ և ձեր որդոց ա՛յն երջանկությունը, որին շատերն են որոնում, բայց շատ քչերն են ժառանգում»։

Մուրացանի պատմափիլիսոփայությունը մի այլ պատգամ ևս ունի, որի իմաստը հանգում է «սիրեցեք միմյանց» բարոյականին և որը նրա իդեալ-հերոսը ձևակերպում է այսպես. «Ազգերի զորությունը ընտանիքների մեջ է. զորավոր է ա՛յն ազգը, որ ունի զորավոր ընտանիքներ. սիրով, միությամբ, առաքինի և հավատարիմ կենակցությամբ ապրող ընտանիքներ։ Այն գեղջուկ խրճիթները, այն աննշան տնակները, որոնց

մեջ ապրում են ցնցոտիներով ծածկված մանկտիք և որոնց շատ անգամ արհամարհում են մեծամեծ իշխանները, նույնիսկ դրանք են, որ ամփոփում են իրանց մեջ հայրենիքի ուժը։ Ով որ կամենում է զորավոր տեսնել յուր ազգը և հաղթող՝ հայրենիքը, նա ամենից առաջ ընտանիքներ պիտի խնամե, ինչպես մի հոգատար պարտիզպան, որ ծառի ճյուղերը զորացնելու և նրանից պտուղ քաղելու համար խնամում է ծառի արմատները, որոնք թեպետ հողի մեջ են թաղված և չեն երևում մարդկանց, բայց իրանց մեջ ամփոփում են ծառի կենդանությունը։ Ինչպես որ չի կարող ապրել այն տունկը, որ արմատները չորացած են կամ որդնակեր, այնպես և կանգուն չի մնա այն ազգը, որի ընտանիքներում տիրում է ապականություն, որոնցից հալածական է սերը, միությունը, առաքինությունը, և, նամանավանդ, աստծո երկյուղը»։ Գեղագետ Մուրացանը, սակայն վեպի հյուսվածքի լայն տարածություններում վեր է բարձրանում բարոյաբանական նեղմիտ քարոզներից և հասնում պատմական իրականության լայն ընդգրկումների, գաղափարական հեռատեսության ու հոգեբանական խոր վերլուծությունների։ «Գևորգ Մարզպետունին» համակ ներշնչում է՝ անձնազոհության, հերոսության, հայրենասիրության, գեղեցկի և հավերժության։

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Շ Ի Ր Վ Ա Ն Զ Ա Դ Ե

1910 թ., Շիրվանզադեի գրական գործունեության 30-ամյա հոբելյանի նախապատրաստության օրերին հնչեց Հովհ. Թումանյանի խոսքը. «Վերջապես կցանկանայինք, որ մեր ազգն էլ կարողանար տեսնել, գնահատել ու պաշտպանել իր ծնած ուժերը։ Եվ երբ որ տեսնի— կհամոզվի, որ նրանց մեջ էլ կան այնպիսիները, որոնք իրենց տաղանդով մրցում են ու հավասար են եվրոպական ժողովուրդների սիրված, հանրահռչակ հեղինակներին, տարբերությունը միայն սրանց ու նրանց բախտի մեջ է»[1]:

Ազգային գրողի ծանր դրաման ապրած Շիրվանզադեն այժմ արդեն ճանաչված է բազմաթիվ ժողովուրդների կողմից, նրա երկերը կարդում և վիթխարի տաղանդը բարձր են գնահատում հազարավոր ընթերցողներ, նրա դրամաները բեմադրվում են երկրի ազգային թատրոններում։

Մեծ է Ալ. Շիրվանզադեի ստեղծագործության նշանակությունը մայրենի գրականության և մշակույթի պատմության մեջ։ Կանգնած լինելով ժամանակի առաջավոր մտքի բարձրության վրա, յուրացնելով իր նախորդների և համաշխարհային գրականության ավանդները, Շիրվանզադեն ստեղծել է խորապես ազգային գեղարվեստական երկեր, որոնք իրենց արծարծած մարդասիրական գաղափարներով, սոցիալական վերլուծումներով ու լայն ընդգրկումով, հոգեբանական խորությամբ ու բարձր արվեստով նոր սկիզբ են դնում հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ։

1

Շիրվանզադեն (Ալեքսանդր Մինասի Մովսիսյան) ծնվել է 1858 թ. ապրիլի 7-ին, Շամախի քաղաքում, դերձակի ընտանիքում։ Հայրը՝ Մինաս Մովսիսյանը, որը համաքաղաքացիների կողմից հարգված, խստաբարո և առաքինի մարդ էր, դեն նետելով դերձակի ասեղը, մի քանի տարի զբաղվում է տորոնի (բուսական կարմիր ներկի) շահավետ առևտրով։ Կարճ է տևում Մովսիսյանների բարեկեցիկ կյանքի շրջանը։ Աչք բաց անելով և դիտելով շրջապատը, մանուկ Ալեքսանդրը տանը և դըր-

---

[1] **Հ. Թումանյան,** *Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. IV, էջ 156—157։*

սում դառնում է տխուր իրադարձությունների ու ողբերգական դեպքերի ականատես։

Հնագույն Շամախին Ռուսաստանի հետ միացվելուց հետո, XIX դարի առաջին կեսին, Անդրկովկասի առևտրական կենտրոններից մեկն էր։ Տեղական վաճառականները կապված էին նշանավոր քաղաքների վաճառատների հետ։ Շամախու տորոնավաճառները կատարում էին Մոսկվայի, Մարսելի, Մանչեստրի մանուֆակտուրային արդյունաբերողների պատվերները։ Շամախին միաժամանակ նահանգական կենտրոն էր՝ մոտ 40 հազար բազմազգ բնակչությամբ և ապրում էր բավական աշխույժ տնտեսական ու վարչական կյանքով։ Սակայն շուտով ամեն ինչ փոխվում է։ Ծաղկած ու տնտեսապես զարգացած Շամախին արագությամբ անցնում է գավառական խղճուկ, հետամնաց քաղաքների շարքը, և Շիրվանզադեն այդպես էլ երբեք չի տեսնում հայրենի քաղաքի փառքի օրերը։

Անցյալ դարի 60-ական թվականներին Անդրկովկասում տեղի ունեցան լուրջ տեղաշարժեր, որոնք վճռական նշանակություն ունեցան գյուղի և գավառի կյանքում։ Մի տասնամյակի ընթացքում սկսեց արագորեն բարձրանալ Բաքուն, ընդերքի հեքիաթային հարստությունների շնորհիվ իր վրա հրավիրելով Ռուսաստանի և Եվրոպայի ուշադրությունը։

Ապշերոնյան թերակղզու վրա կուչ եկած փոքրիկ, մրոտ ու անհրապույր բնակավայրը արագությամբ սկսեց ընդարձակվել։ Ամեն կողմից այստեղ էր ուղղվում մարդկային հոսանքը։ Հարուստը գալիս էր իր ունեցածը ավելացնելու և ավելի շահելու համար, հազարավոր անտուն և անօթևան, հարկերից ու տուրքերից խեղճացած գյուղացիներ, անգործ մնացած արհեստավորներ, թողած հայրենի եզերքը, գալիս էին այստեղ, ընտանիքի ու զավակների օրական ապրուստը մի կերպ հայթայթելու։ Տնտեսական այս տեղաշարժը մեծ ազդեցություն ունեցավ Շամախու վրա։ Անմիջապես Բաքվին մոտ գտնվող այս քաղաքում արագորեն ընկնում է արհեստների ու առևտրի կշիռը, բազմաթիվ վաճառականներ սնանկանում են, արհեստավորները մնում են անգործ։ Այս պայմաններում փոխվում են նաև մարդկանց բարոյական փոխհարաբերությունները. օբյեկտիվորեն առաջադիմական դեր կատարած դասակարգը, որը մարդուն միջնադարյան քարացումից նետեց եռացող կյանքի շրջանը, իր հետ բերում է նաև արատներ, մարդկային հարաբերությունների որոշիչը դարձնելով կանխիկ փողի հաշիվը։ Շամախին ապրում է տնտեսական ու բարոյական ողբերգություն, հին աշխարհը տեղի է տալիս նորին, արագորեն ջնջվում և անհետանում են նահապետական հինավուրց բարքերն ու ավանդները։ Այս փոփոխությունները, անշուշտ, սոսկ արտաքին ազդեցությունների արդյունք չէին. մինչև Բաքվի զարգանալն էլ Շամախիում արդեն գծագրվում էր նոր կյանքի պատկերը, երևան էին գալիս բուրժուական հարաբերությունների սաղմերը, իսկ արդյունաբերական բուրժուազիայի բուռն զարգացումը արագ ընթացք էր տալիս այդ կործանա-

րար երևույթին։ Պարբերաբար կրկնվող երկրաշարժը վնասներ բերեց քաղաքին, եղան նյութական մեծ կորուստներ ու մարդկային զոհեր։ 1872 թ. նահանգական կենտրոնը Շամախի քաղաքից տեղափոխվեց Բաքու։

Տնտեսական ու վարչական անկումից հետո սկսվեց մեծ գաղթ դեպի Բաքու։ Շիրվանզադեն տեսնում է մարդկանց հուսահատ դիմադրությունը կյանքի ապականության ու կործանարար գաղթին, նրա աչքի առաջ դատարկվում է հայրենի քաղաքը, և շուտով Բաքվում գոյանում է շամախեցիների մի ամբողջ թաղամաս։

Քաղաքին հասած դժբախտությունները ճակատագրական նշանակություն են ունենում նաև Մովսիսյանների ընտանիքի համար։ Տխուր, անհրապույր կյանքում Ալեքսանդրի մխիթարությունը մոր՝ Օվսաննայի, անսահման սերն էր և հասակակիցների՝ դպրոցական ընկերների շրջանը։ Հայրը, տարվա մեծ մասն անցկացնելով շրջակա գյուղերում և քաղաքներում, զբաղվելով տորոնի ցանքսով ու առևտրով, երեխաների դաստիարակության հոգսը թողել էր մոր և տատի վրա։ Մայրը թեև անգրագետ էր, բայց լավ գիտեր կրթության հարգը և խիստ մտահոգված էր երեխաների բախտով։ Վեց տարեկան Ալեքսանդրն ինքնակամ հաճախում է տեղի բողոքական քարոզիչ Սարգիս վարդապետի ուսումնարանը։ Շուտով նրան տեղափոխում են հայկական թեմական դպրոց։ Երկու տարի այստեղ սովորելուց հետո հայրը նրան հորդորում է ընդունվել ռուսական երկդասյան դպրոց. «Հայերեն լեզվի մեջ հաց չկա, եթե չես ուզում տերտեր կամ վարդապետ լինել, գնա ռուսերեն սովորիր, երբ այդ օրհնված լեզուն սովորես, ես քեզ կուղարկեմ Մոսկվա, որ դու ինքդ ծախես իմ տորոնը Մոռոզովին։ Այդ ջհուդ Մարդախայը ամեն տարի ինձ խաբում է, հաշիվներս խառնելով»։

Ալեքսանդրը 1872 թ. ավարտում է ռուսական երկդասյան դպրոցը, որտեղ սովորում էին հայ, ռուս և ադրբեջանցի երեխաներ։ Ընկերական այդ շրջանը, անշուշտ, զգալի դեր է խաղացել նրա դաստիարակության մեջ։ Սակայն դպրոցը խիստ հետամնաց էր և քիչ բան կարող էր տալ երեխաներին։ Շիրվանզադեն փափագում էր ռեալական դպրոցում սովորելու երազը, բայց շուտով կյանքը հարվածում է նրանց ընտանիքին։ Մի քանի հարյուր տորոնավաճառների հետ սնանկանում է նաև հայրը։ Նորից ձեռքն առնելով դերձակի ասեղը, հայրը երդվում է Ղուբա քաղաքից ընտանիքի գիրկը չվերադառնալ՝ առանց կրկին հարստանալու։ Այդ համառ, արտաքուստ դաժան, բայց ստուքինի մարդը հավատարիմ է մնում իր խոսքին։

Ընտանիքի հոգսը ծանրանում է Ալեքսանդրի վրա. վաղ հասակից նա կրում է դառն կյանքի ծանրությունը։ Հենց այս շրջանում՝ հայրենի քաղաքի և ընտանիքի ամենաթշվառ օրերին է նրա մեջ ծագում այն մտահոգությունը, թե որտեղ է թաքնված մարդկանց թշվառության աղ-

բյուրը, մի հարց, որ հետագայում իշխող տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ։

Սկսվում են որոնումները «կյանքի բովում»։ Գավառական քաղաքում բացարձակապես անհնար էր մի կտոր հաց վաստակել։ Ալեքսանդրը շատերի պես ոսկում է մտածել «ավետյաց երկրի»՝ Բաքվի մասին։ 1875 թ. պատանին թողնում է հայրենի եզերքը և բռնում Բաքվի ճանապարհը։ Այնուհետև նրան այլևս չի վիճակվում տեսնել իր մանկության ու պատանեկության օրրանը՝ Շամախին։ «Մնաս բարով, անգին ծննդավայր։ Այսօր ավելի քան կես դար է քեզ չեմ տեսել, և ով գիտե, կունենամ բախտ նորեն տեսնելու քո փաղաքուշ կերպարանքը, որ այնքան պայծառ է իմ հոգնած հիշողության մեջ և այնքան խեղճ, որքան խեղճ էր իմ մանկությունը»,— գրում է Շիրվանզադեն տասնյակ տարիներ հետո։

Ապագա գրողը կյանքի մեծ ճանապարհ է դուրս գալիս՝ իր հետ տանելով միայն գավառական վարժարանների տված գրաճանաչության աղքատիկ պաշարը և մորն ու քույրերին պահելու մտածությունները։ Նա թողնում է անուրախ մանկությունն ու պատանեկությունը և անորոշ հույսերով մտնում կյանք։ Նա գնում է «մի կտոր հաց շահելու», վաճառքի տանելով իր պողպատյա առողջությունն ու պատանի հասակը. «Միակ փափագս— շարունակել ուսումս, արդեն մեռել էր այն օրը, երբ հայրս ասաց. «Որդի, ուսումը հարուստների որդկերանց համար է, քո հայրն այժմ ոչինչ չունի»[1]։

Բայց Բաքուն՝ հազարավոր անտուն ու անօթևան, հարստահարված ու զրկված մարդկանց հույսերի և ակնկալության այդ վայրը, չժպտաց գավառացի պատանուն։ Այստեղ՝ նոր աշխարհում նա ականատես եղավ մարդկային կյանքի արյունալի դրամային, շահի համար տեղի ունեցող կատաղի մրցավազքին։ Նա մոտիկից ճանաչեց խավար գետնախորշերում ու նավթահանքերում տառապող այն մարդկանց, որոնք եկել էին մի կերպ պահպանելու իրենց «սիրասուն զավակների» և ընտանիքների գոյությունը։

Արդյունաբերական քաղաքի խիստ լարված ու բարդ կյանքը դառնում է երիտասարդ գրողի դաստիարակության առաջին դպրոցը։ Կյանքի բովում նա երիտասարդական ամբողջ եռանդով աշխատում է ճանապարհ հարթել իր համար։

«Իմ մտավոր տեսողությունը սկսել է բացվել այն պահից, երբ ոտքս դուրս եմ դրել իմ ծննդավայրից, տանելով այնտեղից մի գռեհիկ բարբառ՝ բաղկացած կիսով չափ թրքերեն բառերից, և ռուս լեզվի տարրական ծանոթություն։ «Կյանքի բովիցի» մեջ ես բավականաչափ նկարագրել եմ այդ հեռավոր և այժմ ինձ ծանր երազ թվացող օրերը։ Այնտեղից դուք կարող եք տեսնել, թե ինչ դժվար ուղի եմ անցել մինչև լու-

---

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 9, Երևան, 1961, էջ 7—8։

սավորելու ու զարգացնելու և բնածին ձիրքերիս ուղղություն տալու համար։ Առհասարակ ես պիտի ասեմ, որ ինքնակրթություն կոչված բանը մի տեսակ տաժանակիր աշխատանք է, երբ ստիպված ես ամեն բան այբուբենից սկսել»[1]։

Նրան հաջողվում է գրագրի պաշտոնով աշխատանքի ընդունվել Բաքվի նահանգական վարչության դրասենյակում։ Տաղտկալի աշխատանք, չինովնիկների կամայականություններ, կաշառակերություն և ստորաքարշություն— ահա այն ամենը, ինչ նա տեսել է երեք տարվա (1875—1878) պաշտոնավարության ընթացքում։ Դիտողական մեծ ընդունակությունների տեր երիտասարդը, սակայն, արդեն կյանքն ուսումնասիրողի դերում էր։ Նա տեսնում ու լսում է հարյուրավոր մարդկանց, ճանաչում նրանց հոգեբանությունը, ծանոթանում արդյունաբերական աշխարհի բազմաթիվ իրական պատմություններին։ Այս միջավայրը խորապես նպաստում է նրա մտավոր աշխարհի զարգացմանը։ Այստեղ, անշուշտ, վճռական դեր է խաղում գրականությունը, առաջին հերթին՝ հայ առաջավոր գրողների ստեղծագործությունը։

Սկզբում նա ապրում է մորաքրոջ՝ Մարիամ Աբելյանի տանը։ Ընթերցասեր այդ ընտանիքը, որտեղ աճել են ու դաստիարակվել հայ մեծ դերասան Հովհաննես Աբելյանը, հասարակական գործիչ, հրապարակախոս Ներսես Աբելյանը և դրամատուրգ Ալեքսանդր Աբելյանը, հոգատարությամբ է շրջապատում Ալեքսանդրին։ Այստեղ է նա ծանոթանում գեղարվեստական գրականությանը և մամուլին, ընթերցում «Հյուսիսափայլը», Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղը», Մ. Նալբանդյանի և Ռ. Պատկանյանի բանաստեղծությունները, Գ. Սունդուկյանի կատակերգությունները, Պ. Պռոշյանի «Սոս և Վարդիթերն» ու «Հացի խնդիրը»։ 1878 թ. Շիրվանզադեն թողնում է նահանգական վարչությունը և աշխատանքի անցնում նավթային գրասենյակում՝ սկզբում հաշվապահի օգնականի, ապա՝ հաշվապահի պաշտոնով։

Հաղթահարելով նյութական դրկանքներ, Շիրվանզադեն կյանքի մեծ դպրոց է անցնում։ Իր հուշերում նա գրում է. «Ես հափշտակվեցի գեղեցիկ գրականությամբ և 1878-ից մինչև 1883-ը կարդացի ամբողջ ռուս գրականությունը»։ Շիրվանզադեի գրական ուսումնասիրությանը խոշոր չափով նպաստում է գրադարան-ընթերցարանը, որն ստեղծվեց 1881 թվականին՝ Բաքվի Մարդասիրական ընկերության նախաձեռնությամբ։ Գրադարան-ընթերցարանի առաջին վարիչը դառնում է ապագա գրողը։ Նա անհագ ընթերցում է փիլիսոփայական և տնտեսագիտական բազմաթիվ աշխատություններ, ռուս և եվրոպական դասական գրականություն և, զուգահեռաբար, սկսում է առաջին գրական փորձերը։

Կյանքի ճանաչողությունը, գրքերը և մտավորականության առաջավոր մասի միջավայրը նպաստում են նրա հայացքների կազմավորմանը։

---

[1] **Շիրվանզադե**, *Երկերի ժողովածու, հատ. 10, Երևան, 1962, էջ 582։*

Կյանքը նրան ստիպում է խոսել, աշխարհին պատմել իր տեսած իրադարձությունների ու անարդարությունների, բուրժուազիայի անլուր չարագործությունների և աշխատավորության տառապանքների մասին։ Շիրվանզադեն թղթակցում է անդրկովկասյան մամուլին, սկզբում՝ ռուսական լրագրերին («Тифлисский Вестник», «Голос», «Бакинские известия»), *ապա գրում է հայերեն։ Մի քանի թղթակցություն է տպագրում «Մեղու Հայաստանում», այնուհետև՝ 1880—1883 թվականներին կանոնավոր կերպով թղթակցում է «Մշակին», որը սիրով տպագրում է նրա ռեալիստական պատկերները և արժեքավոր հոդվածները։*

Շիրվանզադեն իր առաջին հոդվածներում անդրադառնում է նավթարդյունաբերության հարցերին, պաշտպանելով մշակ դասի տնտեսական շահերը։ Նրա հոդվածները, հատկապես «Մշակների դրության առթիվ» ակնարկը («Մշակ», 1881) լայն արձագանք է գտնում, գրավելով հասարակության ուշադրությունը։ Շիրվանզադեն սկսում է վեպ գրել Բաքվի նավթարդյունաբերության կյանքից։ Վեպը չի հաջողվում։ Հեղինակը, քննադատաբար ընթերցելով, այն ոչնչացնում է, խնայելով միայն մի փոքրիկ հատված, որը տպագրվում է «Մշակում»՝ «Հրդեհ նավթագործարանում» վերնագրով։

Թողնելով Բաքուն, 1883 թ. աշնանը Շիրվանզադեն մեկնում է Թիֆլիս։ Այստեղ, իհարկե, շարունակվում են նյութական զրկանքները, նրան դարձյալ երկար, շատ երկար է մտահոգում հացի խնդիրը, պաշտոն ու աշխատանք գտնելու անտանելի հոգսը, սակայն, լինելով գրական կենտրոնում, նա շարունակում է իր ստեղծագործական աշխատանքը։ Երեք տարվա ընթացքում նա գրում է «Գործակատարի հիշատակարանից», «Խնամատար» վիպակները, «Նամուս» վեպը և մի շարք պատմվածքներ, որոնք հռչակ են բերում երիտասարդ գրողին։

Ամբողջ վեց տարի (1886—1891) Շիրվանզադեն աշխատակցում է Ար. Հովհաննիսյանի «Արձագանք» շաբաթաթերթին, ուր և լայնորեն դրսևորվեց նրա գեղարվեստական, հրապարակախոսական ու քննադատական տաղանդը, դեմոկրատական հակումներն ու համակրանքները։ Հրապարակախոսական հոդվածներում նա մտրակում էր հայ բուրժուազիային, վաճառականությանը, լիբերալ ինտելիգենցիային։ «Հայ ազգի կատաղի թշնամին»[1]— այսպես բնորոշեց նա հայ բուրժուազիային՝ նույնանուն հոդվածաշարի մեջ, իր դեմ հարուցելով դրության տերերի հալածանքը։

Ուշագրավ էին հայ, ռուս և եվրոպական գրականությանը նվիրված հոդվածները, թատրոնի, նկարչության ու երաժշտության վերաբերյալ գրախոսությունները, որոնցում գրողը պաշտպանում էր ռեալիստական ուղղությունը և ժողովրդայնության սկզբունքը։ Նա դարավերջի համաշխարհային գրականության մեջ տեսնում էր երկու հակադիր ուղղություն,

---

[1] Շիրվանզադե. *Երկերի ժողովածու, հատ. 9, էջ 426—432։*

որոնք ստեղծվել էին քաղաքական ու սոցիալական տարբեր դավանանք ունեցող գրողների կողմից և բավարարում էին հասարակական տարբեր խավերի ճաշակն ու պահանջները։

Շիրվանզադեն բարձր է գնահատում աշխարհի մեծ ռեալիստների վաստակը, ժողովրդային այն մեծ գրականությունը, որը մերկացրել է բուրժուազիայի՝ «անբարոյականության տիղմի մեջ թաղված հարստահարիչների»[1] իսկական դեմքը։ Մյուս կողմից, գրողը արգահատանքով է խոսել տիպիկ բուրժուական գրողների՝ «ծախու գրչակների» բազմության մասին, որը ստրկահաճություն ու ստորաքարշություն է անում իշխող դասակարգի առաջ։ Գրողը պետք է լինի ժողովրդի, ազգի մեծամասնու-

Նար-Դոս, Շիրվանզադե, Ավ. Իսահակյան, Մ. Սարյան, Արազի

թյան հետ, դառնա նրա հոգու թարգմանը և ձգտումների արտահայտիչը. իր աստվածային շնորհքը և գրիչը չպարձնի շուկայի ապրանք,— այսպես էր մտածում ու գրում Շիրվանզադեն։ Գրականության ու թատրոնի մասին գրած հոդվածներում խոսելով դեդեցիկի, ճշմարտացիի, ռեալիզմի մասին, նա քննադատում է նատուրալիզմը, դատապարտում է «կյանքն ինչպես որ է» սկզբունքի դաճկացման միտումը, «լուսանկարչությունը» և այլն։

Շեքսպիրի և Մոլիերի, Բալզակի և Դիկկենսի, Մոպասանի և Զոլայի, Գոգոլի և Տոլստոյի, Գրիբոյեդովի և Օստրովսկու, Աբովյանի և Նալբանդյանի, Պռոշյանի և Սունդուկյանի, Րաֆֆու և այլոց երկերի մասին խոսելիս, Շիրվանզադեն ընդգծում է հատկապես նրանց ստեղծագործու-

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 62—63։

թյան առողջ ոգին և ընդհանրացման ուժը։ Համաշխարհային գրականության լավագույն օրինակների վրա նա ցույց է տալիս, որ իսկական գրական երկը պետք է ներգործի հասարակական կյանքի վրա, այնքան խոր ու ընդհանրացված պատկերի երևույթները, չարիքներն ու արատները, որ ընթերցողը զգա դրանց վերացման անհրաժեշտությունը։ «Չկա իդեա-

Շիրվանզադե, Հ. Թումանյան

լականություն առանց ռեալականության,— գրում է Շիրվանզադեն 1891 թվականին։— Չկա մի խելոք հեղինակ, որ եթե կամենար իր գրվածքով ստեղծել մի նոր կյանք, չհենվեր ռեալականության վրա, այսինքն՝ այն կյանքի վրա, որ գոյություն ունի։ Այն բժիշկն է բժիշկ, որ նախքան իր հիվանդին դեղ տալը, քննում է և վերլուծում նրա հիվանդությունը։ Ուրեմն, ով ուզում է կյանքը փոփոխել, պետք է նախ՝ նրա վատ կողմերը պատկերացնի և ապա՝ լավին ձգտի»[1]։

---

[1] Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 118։

Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը նրա տեսական-քննադատական հայացքների մարմնավորման օրինակն է։ «Նամուս» վեպից հետո, 1888 թ. «Արձագանքում» լույս տեսավ «Արամբին», ուր զգաստ ռեալիստը, խորունկ հոգեբանը բացում է հայ ընտանեկան և հասարակական կյանքի վերքերը, դատապարտում նախապաշարումները, դաժան բարքերը, քարացած օրենքները, որոնք ազնիվ հոգիների կյանքը դարձնում են կատարյալ դժոխք։ Այդ վեպը ջերմ արձագանք գտավ արևմտահայ և արևելահայ ընթերցողների շրջանում, իսկ տաղանդավոր վիպասան Տիգրան Կամսարականը նրա տպավորության տակ նույն թվականին գրեց. «Փայլուն տաղանդի մը ապացույցը տված է նորեն, զի յուր վեպին մեջ դրած է թափանցիկ վերլուծություն և խտացյալ հոգեբանություն»[1]։

Այնուհետև Շիրվանզադեի երկերը դառնում են արևմտահայ և արևելահայ գրական հատվածների մերձեցման կարևորագույն գործոններ՝ ռեալիստական գրականության զարգացման և երիտասարդ սերնդի գրական դաստիարակության առումով։ Ահա թե ինչու քսան տարի հետո, 1911 թ., Շիրվանզադեի երեսնամյա հոբելյանի օրերին, արևմտահայ լավագույն գրողները մեծ խանդավառությամբ լույս ընծայեցին «Շիրվանզադե և իր գործը» ժողովածուն։ Գրիգոր Զոհրապն ու Երուխանը, Արշակ Չոպանյանն ու Երվանդ Օտյանը, Կամսարականն ու Վահան Թեքեյանն իրենց հոդվածներում մի առանձին ջերմությամբ և հմտությամբ վերլուծելով մեծ գրողի երկերը, ցույց տալով դրանց հոգեբանական արժեքը, ազգային և համամարդկային բովանդակությունը, բարձր են դասում նրա ստեղծագործությունը XX դարի հռչակված շատ ու շատ գրողների երկերից։

«Արամբին» վեպից հետո Շիրվանզադեն գրեց «Ջուր հույսերը», արտացոլելով 80-ական թվականների հայ երիտասարդության և ինտելիգենցիայի կյանքը, հոգեբանությունն ու գործը, ապա 1893 թ. «Մուրճում» տպագրում է «Արսեն Դիմաքսյան» վեպը, որը լայն արձագանք է գտնում, դառնալով լիբերալ ու դեմոկրատական մտավորականության բանավեճի կենտրոն։

1895 թ., մեղադրվելով հակաթուրքական տրամադրությունների մեջ, Շիրվանզադեն բանտարկվում է և տեղափոխվում Մետեխի բանտ։ Նույն այդ մեղադրանքով 1898 թ. նա երկու տարով աքսորվում է Օդեսա։

Այս տասնամյակը (1895—1905) դառնում է Շիրվանզադեի տաղանդի ծաղկման առավել նշանավոր շրջանը։ Մեկը մյուսին հետևում են նրա լավագույն վեպերն ու վիպակները՝ «Ջար ոգին», «Կրակը», «Մելանիան», «Արտիստը», «Վարդան Ահրումյանը»։

---

[1] «Շիրվանզադե և իր գործը», Կ. Պոլիս, 1911, էջ 47։

2

Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը օրգանապես կապված է 60—70-ական թվականների հայ գրականության հետ։ Նա յուրացրել է նախորդ շրջանի հայ նշանավոր գրողների, հատկապես Միք. Նալբանդյանի, Գ. Սունդուկյանի, Րաֆֆու և Պ. Պռոշյանի ստեղծած ավանդները և դարձել այդ ավանդների շարունակողն ու զարգացնողը։

Հավատարիմ մնալով 60—70-ական թվականների հայ ռեալիստների ավանդներին, մեծ վիպասանը և դրամատուրգը ստեղծում է հայկական կյանքի նոր դարաշրջանի բազմակողմանի գեղարվեստական պատկերը։ Եթե Գ. Սունդուկյանը, Րաֆֆին և Ռ. Պատկանյանը երգիծանքով մերկացնում էին առևտրա-վաշխառուական բուրժուազիային, ապա Շիրվանզադեն, մի քայլ առաջ գնալով, պատկերում է արդյունաբերական բուրժուազիային՝ իր զարգացման հետագա բոլոր էտապներում, ցուցադրում է կապիտալիզմի շրջանը թևակոխած հայ և անդրկովկասյան հասարակական կյանքը՝ նրա էական հակասություններով։

Շատ լայն և հարուստ է գրողի ընդգրկած կյանքը։ Նրա ստեղծագործության մեջ հանդես են գալիս առևտրականն ու գործակատարը, խոշոր բուրժուան ու բանվորը, ինժեներն ու արհեստավորը, եկեղեցականն ու թղթակիցը, գյուղացին ու գրչի մարդը։ Նրա արձակ և դրամատիկական երկերում ցայտուն պատկերներով ներկայացված է հայ բուրժուազիայի զարգացման, հաստատման ու քայքայման պատմական ընթացքը՝ սկսած 80-ական թվականներից մինչև սովետական կարգերի հաստատումը։

Կես դարից ավելի ծառայելով մայրենի գրականությանն ու բեմին, մեծ գրողը ավելի քան 300 տիպերի ու բնավորությունների միջոցով անողոքաբար դատապարտել է հակամարդկայինը, այն ամենը, ինչ խաթարում է մարդու կյանքն ու երջանկությունը։ Իր գործերում նա պատժել է կյանքում անպատիժ ու հաղթական քայլող բուրժուազիային, արթուն պահելով անդրկովկասյան ժողովուրդների սոցիալական ինքնագիտակցությունը, նպաստելով ժողովուրդների սոցիալական-քաղաքական ազատագրության գործին։ Նա ստեղծել է գեղարվեստական մեծ թափի ու ընդգրկման սոցիալական վեպեր, սքանչելի վիպակներ, պատմվածքներ ու նովելներ, հզոր ուժի հոգեբանական, սոցիալական դրամաներ, որոնք շատ կողմերով նոր էջ էին բացում հայ գրականության պատմության մեջ։ Այդ երկերում քննադատական ռեալիզմի զենքով Շիրվանզադեն պաշտպանում է հարստահարվող և տառապող ժողովրդի շահերը, ստեղծում ազնիվ մարդկանց կերպարներ, որոնք կործանվում են խավարի աշխարհում՝ երազելով մարդկային երջանիկ կյանք։

Մինչև Շիրվանզադեի հանդես գալը, հայ գեղարվեստական արձակը, անշուշտ, լուրջ նվաճումներ ուներ։ Կային քաղաքական, սոցիալական լայն ընդգրկումների վեպեր, երգիծական նովելներ։ Բայց նախորդ շրջանի արձակը դեռևս չէր հասել սոցիալական և հոգեբանական նյութի

օրգանական միասնության, սոցիալական խնդիրները նրանց կոնֆլիկտներում բավարար չափով չէին ամրապնդվում մարդկային հոգեբանության վերլուծությամբ, կենցաղագրությունը և հրապարակախոսական տարրը իշխում էր վեպում։ Այս իմաստով և առհասարակ գրական կուլտուրայով սոցիալական վեպը զգալիորեն զիջում էր Գ. Սունդուկյանի դրամատուրգիային։

Պատմական նոր շրջանում Շիրվանզադեն մի շարք կողմերով շարունակում է նախորդների գործը։ Նա դառնում է քաղաքի ամենամեծ նկարիչը մեր գրականության մեջ, նրա ստեղծագործությունը արտացոլում է XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի անդրկովկասյան քաղաքների զարգացման գեղարվեստական պատմությունը։ Շարունակելով նախորդների գործը, նա սոցիալական-հոգեբանական վեպը բարձրացնում է արվեստի բարձր մակարդակի և, արտացոլելով մեծ հակասություններ ապրող քաղաքի բուռն կյանքը, հայ քննադատական ռեալիզմը հասցնում է որակական նոր աստիճանի։

3

Շիրվանզադեի ստեղծագործական տարերքը քաղաքային կյանքն է։ Հավասար ուժով գրողը պատկերել է արդեն կործանվող գավառական քաղաքի մարդկանց կյանքը և արդյունաբերական մեծ քաղաքը՝ գրեթե բոլոր կողմերով, բոլոր խորշերով։

«Նամուս», «Չար ոգի», «Վարդան Ահրումյան», «Ֆաթման ու Ասադը», «Տասնհինգ տարի անց»,— ահա այն գործերը, որոնք ստեղծվել են մանկության ու պատանության շրջանում ստացած հարուստ տպավորությունների հիման վրա։ Շիրվանզադեի հիշողության մեջ երբեք չխամրեցին հայրենի քաղաքի տխուր ավերակների, հարազատ մարդկանց տառապանքների ու լքված տների պատկերները։ Բաքվում նա տեսավ իր աշխարհի մարդկանց։ Կեղտի ու մրի մեջ, խոնավ գետնախորշերում տառապում էին երեկվա գյուղացիներն ու արհեստավորները։ Իր հոդվածներում նա դատապարտեց այդ աշխարհը, նկարագրելով աշխատավոր մարդկանց վիճակը. «Հայրենի հողից հեռացած, ընտանիքի ու զավակների փայփայանքներից, գգվանքներից զրկված այն հարյուրավոր թշվառները, որոնք գաղթել են և այժմ իսկ չեն դադարում գաղթելուց, ոսկեխոս հույսերով դեպի այդ խավար տարտարոսը, արժանի են խորին ցավակցության և լուրջ մտածողության։ Ինչն է ստիպում այդ թշվառներին թողնել իրանց հայրենի հողը, ազատ գյուղային օդը, ընտանեկան նահապետական մաքուր կյանքը և հեռանալ քաղաքները, զեխության, ֆիզիկական ու բարոյական ախտերի այդ կենտրոնները...»[1]։ Շիրվանզադեին շատ են մտահոգել այդ մեծ գաղթի պատճառները։ Հրա-

---

[1] Շիրվանզադե, *Երկերի ժողովածու, հատ. 9, էջ 592։*

պարականոսական հոդվածների մեջ նա խոսում է տնտեսական, բարոյական այն փլուզման մասին, որ ապրում են գյուղն ու գավառը XIX դարի երկրորդ կեսին, իսկ ստեղծագործության մեջ պատկերում այդ կործանվող աշխարհի հոգեբանությունը։

Այս իմաստով առանձնապես հետաքրքրական են «Նամուս» վեպը (1885) և «Ցավագար» վիպակը (1894)։ Այս երկերի ստեղծագործական պատմության առթիվ Շիրվանզադեն նշել է, թե նրանցում ընդհանրացված են մանկա-պատանեկան տարիների տպավորությունները ու հիշողությունները, իր տեսած կյանքի պատկերը, խավար միջավայրի հոգեբանությունը։

Հայ գրականության մեջ այդ երևույթը շատ է արծարծվել. Պ. Պռոշյանի «Հացի խնդիրը», «Բղդեն» և Ղ. Աղայանի «Երկու քույրը» ցնցող էջեր են պարունակում գյուղական աշխարհի տնտեսական-բարոյական հեղաբեկումների մասին։ Բայց նահապետականությունից բուրժուական իրականության անցնող հասարակ մարդկանց ողբերգությունն ամենից ավելի ուժեղ ու բարձր արվեստով է մարմնավորված Ալ. Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ։ Նահապետական աշխարհը տեղի է տալիս բուրժուականին, սակայն նորը՝ բուրժուականը, ոչ միայն որևէ լուսավոր բան չի բերում իր հետ, այլև պահպանում է հին աշխարհի արատները՝ խավարը, տգիտությունը, դաժանությունն ու հետամնացությունը, խլելով այդ աշխարհի դրական կողմերը, մարդկային կապերի մեջ եղած գեղեցկությունները։ Կրկնակի խավարով պատած մի աշխարհ, ուր անօգնական մարդը պատեպատ է ընկնում, դառնում ավելի դաժան, կորցնում մարդկային առաքինությունները։

Կյանքի այս ողբերգական բովանդակությունն է մարմնավորված Շիրվանզադեի երկերում։ 1884—85 թվականներին Ալ. Շիրվանզադեն գրեց «Նամուս» վեպը՝ գավառական քաղաքի մասին։ Սոցիալական հարուստ բովանդակություն և բարձր արվեստ,— ահա այն հատկանիշները, որոնք ակնառու էին երիտասարդ հեղինակի առաջին վեպում։

Մարդասեր արվեստագետը, խորությամբ տեսնելով նահապետական կյանքի արատավոր կողմերը, լավ է նկատել նաև բուրժուական հարաբերությունների բերած ապականությունները։ Գտնվելով հնի և նորի միջև՝ գավառական քաղաքի մարդիկ խոր ողբերգություն են ապրում, քանի որ հին բարքերն ու ավանդները այլևս հարգի չեն, նորն էլ որևէ լուսավոր բան չի բերում իր հետ, ոչ մի ժպիտ չի տալիս նրանց տխուր կյանքին։

Գավառական կյանքի այս հակասությունը, մարդկանց ցավագին տառապանքները շատ որոշ են վեպի առաջին էջերում։ Երկրաշարժն ավերել է հայրենի քաղաքը. դեռ լսվում են որդեկորույս մայրերի աղաղակները, դեռ երկինքը պատված է ավերված տներից ու շենքերից բարձրացող փոշու ամպերով. այդ պահին մարդիկ, բոնված միստիկ դողով, քննում են «աշխարհքի բանը», «աստծո գործը»։ Նահապետական մարդկանց զրույցը զարմանալի բնականությամբ ի հայտ է բերում կյանքի

հակասությունները, որից ծնվում է հասարակ մարդկանց հոգեկան դրաման, մարդիկ, որոնք շատ բան են զգում, բայց գրեթե ոչինչ չեն կարողանում բացատրել, որոնց շվարած հայացքների առաջ արագությամբ փոփոխվում են սրբազան ավանդները։

Զրույցի ընթացքում պծագրվում է Բարխուդարի կերպարը։ Նահապետական աշխարհի խստահայաց բարոյախոսը խոսում է քաղաքի կյանքի արատների մասին. «Մտիկ եմ տալիս հիմիկվա աշխարհին, մտիկ եմ տալիս հիմիկվա եղբայրներին ու օղորմի եմ տալիս մորս հոգուն, որ նա ինձ համար եղբայր չի ծնել։ Ով է իմանում, նա էլ ինձ համար ուրիշների եղբորց նման եղբայր կլիներ, որ հիմա փողի համար իրարու գլուխներ են ծակում, ինչպես հրեն Ղարդուշանց Եփրեմն ու Գրիգորը։ Աստված վկա, ամեն մի մտիկ անելիս հիմիկվա աշխարհին, որ միտք եմ անում, մազերս դիք դիք են կանգնում, մարմինս փշաքաղվում է։ Հայրապետ, ցավերս եռ են գալիս, բաշխիր, Հայրապետ, մարդս կեղտոտվել է, մարդըս փչացել է, էլ հայա, էլ աբուռ չի մնացել, նամուս ասված բանը ճրագով որ փնտրես, չես կարող գտնել, չկա՛։ Բաս աստված ինչ անի, որ էս ամենը տեսնելով, էսօրվա պես պատիժ չհասցնի մեր մեղավոր գլխին։ Թացն էլ էրվում է չորի կրակով, էլ գողություն ասես, մարդասպանություն ասես, խաբեբայություն, սուտ ասել, էլ մի մեղք չի մնացել, որ չանեն։ Ջմուշկ կարողը փտած կաշուց է կարում, դերձակը մաշտարու չուխից ավելացած մահուդն է դազգահի տակը կոխում, կամ «մինդաբալթի» անում, էլ որ մինը ասես»։

Բարխուդարը նկատում է, որ մարդկային առաքինությունները գնալով վերանում են և տեղի տալիս փողի ուժի առաջ։ Գողությունը, մարդասպանությունը, խաբեբայությունը և անբարոյականությունը բուրժուական անխուսափելի ուղեկիցներն են, որոնք աննկատելի, բայց արագորեն քայքայում են հին աշխարհը։ Բայց կարևորն այստեղ Բարխուդարի կերպարի հակասականությունն է։ Նա ճիշտ է նկատել նոր կյանքի արատները, հասկանալի է նրա սրտնեղությունը խաթարվող իրականության նկատմամբ։ Նոր երևույթները նրա մեջ առաջացնում են ատելություն ու զզվանք։ Բարխուդարն աշխատում է պատսպարվել նոր կյանքից. «Մեր քաղաքի խալխից զզվել եմ և էդ պատճառով է, որ էսօրվա օրը ես ոչ մի մարդու հետ գործ չեմ ուզում բռնել։ Մի հատ մարդ, որ իմ աչքումս հալալ է երևում, Հայրապետ, դու ես»։

Սակայն ամբողջ հարցն այն է, որ Բարխուդարը նորը չի ընդունում. նա դունազարդում է հայրերի ու պապերի հնօրյա բարքերը, մարդկային հարաբերություններն ու կենցաղը, այն ամենը, ինչ կապված է իր սիրած աշխարհի հետ։ Բարխուդարները լուսավոր երանգներ չեն նկատում նոր կյանքում և ապավինում են հնին, ամուր կառչում հին կյանքի սկզբունքներին, խստորեն կիրառում դաժան օրենքները՝ սեփական տունն ու օջախը նոր կյանքի ապականությունից պաշտպանելու, նամուսը, պատիվը և սրբությունները փրկելու համար։ Բուրժուազիան, խարխլելով հին աշ-

խարհի տնտեսակարգը, սպառնում է նաև ընտանիքին ու կենցաղին։ Այս հիմքի վրա է զարգանում վիպական գործողությունը, այս խորապես ողբերգական երևույթից է ծնվում Նամուսի հարցը։ Բայց ինչպես կյանքում, այնպես էլ վեպում, նահապետական մարդկանց մտքերի ու գործի մեջ կա խոր հակասականություն, որն ավելի ողբերգական է դարձնում հերոսների կյանքի ընթացքն ու վախճանը։

Յուրաքանչյուր հերոսի հոգում արթնանում է նամուսի և արժանապատվության զգացումը, ծավալվում է ներքին ու արտաքին պայքարը, հոգեկան հարուստ տառապանքներով, այրող ցավերով, հույսերով ու հիասթափություններով։

Ռեալիստ հեղինակն իր հերոսների գործի ու ապրումների հիմնական շարժառիթները փնտրում է շրջապատող կյանքի փաստերի մեջ։ Միջավայրը վճռական նշանակություն է ձեռք բերում հերոսների բախտի ու ճակատագրի համար։ Հոգեբանը հետագա տեսարաններում, կոնֆլիկտի զարգացման ընթացքում նրբորեն բացում է երիտասարդ հերոսների ողբերգությունը։

Այս մթնոլորտում առանձին գրավչություն է ստանում հայ տառապած կնոջ՝ Սուսանի կերպարը։ Մենակության մեջ նա շատ բան է զգացել, շատ խորհել յուրայինների բախտի մասին։ Նա խորն է զգում հոր դաժանության իսկական պատճառը, գիտե, որ հայրը, այնուամենայնիվ, խղճում ու սիրում է իրեն։ Այս զգացումը զարմանալի նուրբ և մարդկային դրամա է ծնում նրա հոգում։ Գնա՞լ արդյոք իր երջանկության ետևից, փախչե՞լ Սեյրանի հետ։ Բայց այդ դեպքում հայրը, նամուսի գերի այդ մարդը, չդիմանալով «հասարակական կարծիքի» դատաստանին, վերջ կտար իր կյանքին։ Հետաքրքրական է, որ այս պարագայում այնքան դաժանորեն հալածված ու ծեծված աղջիկը դառնում է խղճի դատավոր։ Նրանից է կախված հոր ճակատագիրը, Սեյրանի ապագան, ինչպես նաև՝ սեփական բախտը։ Ո՞րն ընտրել, ո՞ւմ հետ գնալ։ Նա վճռում է հորը փրկելու համար զոհել սեփական երջանկությունը։ Հոգեկան այս դրաման ամենից ավելի խորն է արտահայտված հարսանիքի տեսարանում։ Հարսանեկան քողի տակ նա լուռ արտասվում է կորցրած երիտասարդության համար, Սեյրանի համար և սկսում մտածել... ինքնասպանության մասին։ Արտաքին փայլի, հարսանեկան ավանդական ծեսերի քողի տակ թաքնված է մարդկային ծանր ողբերգություն։ Գործողությունների զարգացման ընթացքի հետ ավելի ամբողջական է դառնում Սեյրանը։ Պատանին, չհնազանդվելով նահապետական կյանքի վայրենի օրենքներին, զրկվելով իր տխուր կյանքում ունեցած միակ հենարանից՝ սիրուց, որոնում է որևէ հարազատ անկյուն։ Փախչելով դպրոցից ու Բարխուդարի արհեստանոցից, ավելի ճիշտ՝ ֆալախկայի, մկրատի ու արշինի հարվածներից, նա ընկնում է փողոց, նոր կյանքի ոլորտը՝ դարդիման տղաների, թղթամոլների, հարբեցողների, անբարոյականների այն շրջանը, որ ստեղծվել է նոր հարաբերությունների հետևանքով, որի մասին ան-

սահման անելությամբ է խոսում Բարխուդարը։ Սեյրանի հայրը՝ մանրավաճառ Հայրապետը, դառնությամբ նկատում է. «Այն օրից, երբ ընկերացել է լոթերի, գողերի, հարբեցողների, թուղթ խաղացողների, պապիրոս քաշողների հետ, էլ ես նրանից ձեռք եմ քաշել»։

Առհասարակ, վեպն առատ նյութ է տալիս սոցիալական տեղաշարժեր ապրող քաղաքի մարդկանց բարոյական անկման մասին։ Վաղ շրջանի իր հոդվածներում Շիրվանզադեն նկատել է, թե աղքատությունն ու ընչազրկությունը անբարոյականություն են ծնում։ «Նամուս» վեպում ճիշտ և ճիշտ այդպես Շիրվանզադեն մարդկային, բարոյական հարաբերությունների անկումը բացատրում է տնտեսական քայքայմամբ։ Հերոսները շատ են խոսում այն մեղքերի մասին, որոնք ծնվում են աղքատությունից։ Մանր առևտրի ու արհեստների անկումը ստիպում է աշխատավորական խավերին փողոց նետվել, ձեռք մեկնել ամեն միջոցի՝ ընտանիքը փրկելու համար. նրանցից շատերն ընկնում են կյանքի հատակը, ստեղծելով անգործների մի ամբողջ բանակ։ Հալալ ու նամուսով մարդը, արհեստավոր Վարագը, երեք ամիս շարունակ չի կարողանում վճարել «դուքանի քրեհը». «տասը կոպեկ չունի, տասը մանեթ որտեղից տա մի տուն երեխեքի տեր մարդը։ Անջախ մի կտոր ցամաք հաց է կարողանում աշխատել, օրական մի ջուխտ չմուշկ խշտելով»։ Տերը նրան սպառնում է դուրս անել խանութից։ Արհեստավորը ստիպված գողանում է՝ արատավորելով իր նամուսը։ Այս ճանապարհով են գնում շատ-շատերը։ Մարդկային արժանապատվության համար կռվել ցանկացող Սեյրանը, ընկնելով այդ միջավայրը, աստիճանաբար կորցնում է ազնիվ ու առաքինի գծերը։ Նա ստիպված է վրեժխնդիր լինել հակառակորդից, առանց հաշվի նստելու ազնվության ավանդների հետ։ Նա բռնում է կույր վրիժառության ուղին՝ Սուսանին անվանարկելով Ռուստամի մոտ։

Այսպես, յուրաքանչյուրը կռվելով սեփական «նամուսի» համար, մասնակցելով նամուսի համար մղվող կոնֆլիկտին, բնավ չի գիտակցում, որ ինքն է պատճառ դառնում անձնական դժբախտության։ Միանգամայն բարի դիտավորություններով Բարխուդարը նշանում է երեխաներին, նույն դիտավորությամբ նա Սուսանին ամուսնացնում է Ռուստամի հետ, չգիտակցելով դրա ողբերգական հետևանքը, կյանքի հատակում դեգերող, քաղաքից քաղաք պտտող Սեյրանը փորձում է լուծել իր երջանկության, անվերադարձ անցած իր հպարտ երիտասարդության վրեժը, բայց հետևանքն է՛լ ավելի ողբերգական է լինում։ Կործանվում է Սեյրանը։ Քայքայվում է նահապետական ավանդներով սրբացած վերջին անկյունը։

Ստեղծելով գավառական քաղաքի մարդկանց հոգեբանության ու գործողության ռեալիստական պատկերը, ցույց տալով զգացումների, մտքերի ու կրքերի մի տաք պայքար, գրողն ընթերցողին բերում է ճիշտ եզրակացության. ո՞վ է մեղավոր, Բարխուդա՞րը, Ռուստա՞մը, Սեյրա՞-

նը։ Նրանցից և ոչ մեկը մեղավոր չէ, նրանցից յուրաքանչյուրը յուրովի զոհ է։ Վեպի գլխավոր բացասական հերոսը գործող անձերի սոցիալական միջավայրն է, նահապետական խավարի հետ լծորդված բուրժուականացող շրջանը, ուր կործանվում է կյանքի ծաղիկը՝ երիտասարդությունը։

«Ցավագարը» վիպակում շարունակվում են «Նամուսի» մեջ առաջադրված գաղափարական միտումները։ Հակադրվելով նատուրալիստներին, որոնք փորձում էին հասարակական կյանքի արատները վերարտադրել անհատների հիվանդագին ապրումների միջոցով, Շիրվանզադեն, հավատարիմ քննադատական ռեալիզմի սկզբունքներին, այս երկում ևս հրապարակ է հանում այն իրական պատճառները, որոնցից ծընվում է մարդու ողբերգությունը։ Եթե նատուրալիստները, փորփրելով կյանքի ու հոգեբանության մանրուքը, ըստ էության անտեսում են գլխավորը՝ սոցիալականը, չեն հասնում գաղափարական ու գեղարվեստական ընդհանրացումների, ապա Շիրվանզադեն ձգտում է անհատների ողբերգության պատճառները տեսնել կյանքի ու միջավայրի տված փաստերի մեջ։ Իր հոդվածներում Շիրվանզադեն խստորեն քննադատել է նատուրալիստների ստեղծագործական մեթոդը, ցույց տալով, որ նրանք կյանքի այլանդակ երևույթների ու հոգեբանության յուրահատուկ մանրազննությամբ ընթերցողին հեռացնում են սոցիալական հարցերից դեպի երևութականը, պատահականը, հիվանդագինն ու մանրուքը։

«Ցավագարը» վիպակում Շիրվանզադեն բանավեճ է մղում նատուրալիզմի դեմ և, ինչպես «Նամուս» վեպում, այստեղ ևս իր տեսական սկզբունքները մեծ տաղանդով մարմնավորում է գեղարվեստական ցայտուն պատկերների մեջ։

Վիպակի հերոսուհին՝ Սոնան, հիվանդ է, հերոսներից մյուսը՝ Գիժ Դանիելը՝ բախտից հալածված. երկրաշարժի ժամանակ քարերի տակ ջախջախվել է նրա մինուճար զավակը, և աշխատասեր, բարի մարդը կորցրել է հոգեկան հավասարակշռությունը։ Թվում է, թե հեղինակը վիպական կոնֆլիկտի կենտրոնական հարց պետք է դարձներ այդ պատահական դժբախտությունները։ Բայց հակադրվելով նատուրալիստներին, նա ստեղծում է մի կոնֆլիկտ, ուր պատահականը մղված է երկրորդ պլան, և առաջ է քաշված գլխավորը՝ սոցիալական հակասությունը։ Ռեալիստ գրողը շարունակում է ցույց տալ քաղաքի արհեստավորության, հասարակ մարդկանց կյանքի խոր ողբերգությունը։ Նրան չեն հետաքրքրում հերոսների հիվանդագին ապրումների մանրազնին վերլուծությունները։ Հրաժարվելով ինքնանպատակ պսիխոլոգիզմից, Շիրվանզադեն դարձյալ առաջադրում է միջավայրի ու հերոսների փոխհարաբերության հարցը և մեծ տաղանդով ցույց տալիս, որ մարդկային արատների ծնունդը կապված է շրջապատող կյանքի փաստերի հետ։ Նուրբ դիտողականությամբ և զգաստ հայացքով դիտելով կյանքը, գրողը ցույց է տալիս, որ իսկական ախտավորները բախտից հալածված անհատները չեն, ոչ էլ կարեկ-

ցության արժանի հիվանդները։ Ընդհակառակը, հաճախ նրանք բարձր են կանգնած շրջապատից, ունեն ազնիվ սիրտ ու հոգի, սեր ու կարեկցանք մարդկանց նկատմամբ։ Ախտավորը միջավայրն է, գավառական քաղաքի գռեհիկ բարքերը, որը պատրաստ է ոչնչացնել այն ամենը, ինչ մարդկային է։

Վիպակում գործողությունները ծավալվում են սոցիալապես հակադիր երկու ընտանիքում։ Առաջինը հացթուխ Շուշանի և պայտար Ոսկանի ընտանիքն է, ուր հասակ է առնում հերոսուհին, երկրորդը՝ հարուստ վաճառականի ընտանիքը, ուր հարս է գնում և դաժան պայմաններում կործանվում «սիրուն» Սոնան։

Պայտար Ոսկանը ևս արհեստավոր է, ընտանիքի հայր, ինչպես Բարխուդարը։ Բայց երկու բնավորությունները տարբերվում են իրարից, նրանք ցույց են տալիս արհեստավորության կյանքի այն յուրահատուկ ընթացքը, որը տանում է դեպի մարդկային ազնիվ ու առաքինի գծերի ոչնչացում։ Պայտարին հարազատ են Նար-Դոսի «Մեր թաղի» հերոսները, որոնք կարիքի ու զրկանքների ծանր հարվածների տակ կորցրել են մարդկային գծերը և, խեղճացած դրսի անողորմ հարվածներից, իրենց անհաջողությունների վրեժը ամբողջ դաժանությամբ լուծում են տնեցիներից։ Եթե Բարխուդարը պատրաստ էր նամուսի համար կախաղան բարձրանալ, ապա պայտարի համար նամուսի երբեմնի օրենքները սոսկ հեռավոր հուշ են։ Կամազուրկ, անբան այդ մարդը գողանում է կնոջ դառն աշխատանքով վաստակած կոպեկները, հարստահարում հիվանդոտ աղջկա աշխատանքը։ Ընտանիքի հոգսը ծանրանում է աշխատասեր, բարի, ատվածավախ Շուշանի ուսերին, որը մինչև երեկո քրտինքը երեսին կրում է տաժանակիր աշխատանքի ծանրությունը՝ իր ընտանիքի օրվա պարենը վաստակելու համար։ Բայց ոչ միայն այդ... Հացթուխի գլխին ծանրանում է նաև հարբեցող ամուսնու բռունցքը։ Այս պայմաններում, բնականաբար, Շուշանը և Սոնան երևան են գալիս որպես զոհեր։ Սակայն պայտարը ևս զոհ է, նրան կործանել է փողի հասարակությունը, նրան քայքայել են հարատև աշխատանքը, նյութական կարիքն ու զրկանքը։ Չունենալով աշխատանք ու ապրուստի միջոց, նա ստիպված է հետևել դիակառքին, մասնակցել հարուստների քելեխներին, գողանալ, մուրալ ու հարբել։

Առանձին սիրով ու ջերմությամբ է վիպակում կերտված Սոնայի կերպարը։ Դժբախտ աղջիկը վաղ մանկությունից մեծացել է առանց արևի, առանց ընկերների։ Նրա պատանեկությունն անցել է արցունքով ու աղոթքով։ Աղոթել է նաև մայրը, աստծուց գութ ու կարեկցանք խնդրել։ Թաքցնելով մինուճար աղջկա հիվանդությունը, մայրը վախեցել է շրջապատի դաժանությունից։ Այդ դառն ու դաժան աշխարհում մայրն ապավինել է միայն «ամենակարող» աստծուն։

Բախտը, թվում է, ժպտում է Սոնային։ Նրանով հրապուրվում է վաճառական Մուրադը և ցանկանում ամուսնանալ։ Նրա կամքին դեմ են

հարուստ ընտանիքի անդամները, որովհետև Սոնան աղքատի զավակ է։

Սոնան հիվանդ է, Սոնան աղքատ է. քաղքենիական գռեհիկ միջավայրում այդքանն էլ բավական է նրան հալածելու և կործանելու համար։ Քանի դեռ տանը չի բացահայտվել նրա հիվանդությունը, նրան հալածում են և՛ գեղեցկության համար, և՛ աղքատության, և՛ առավելության համար, և՛ պակասության։ Պայտար Ոսկանը կեղտոտում է հարուստ տան թանկագին գորգերը, Շուշանը թոնիրներ է լպստում՝ ահա այն հակասությունը, որը, բնականաբար ավելի է մեծացնում սպասվող աղետը։ Սոնան ընկնավոր է։ Այդ բանը հայտնի է դառնում բոլորին. դա արդեն պատճառ է, որպեսզի գռեհիկ միջավայրը տրորի զոհին։ Մուրադը չի ցանկանում փողոց նետել դժբախտ, բարեսիրտ, գեղեցիկ աղջկան. այդ էլ բավական է, որպեսզի միջավայրը չար ուժի հմայություն տեսնի դրանում և կործանի Սոնային։

«Նամուսը» և «Ցավագարը» երկերը հարուստ են ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի հարազատ պատկերներով, տիպերով և բնավորություններով, որոնք ներկայացնում են մի ամբողջ աշխարհի հոգեբանությունն ու կյանքը։

Խոր հումանիզմով են շնչում «Ֆաթման և Ասադը», «Տասնուհինգ տարի անց» (1888) պատմվածքները՝ դարձյալ գավառական կյանքից։ Առաջինը մի փոքրիկ, բայց ցնցող պատկեր է։ Շիրվանզադեն առանձին համակրանքով ներբողում է ժողովրդական կյանքի գեղեցկությունները, աշխատավոր, հասարակ մարդկանց առաքինությունները։ Արծաթագործ Ասադն իր հպարտ սիրո համար կուրծքը դեմ է տալիս գնդակին. Ֆաթմայի համար կյանքը կորցնում է իր հրապույրը՝ առանց Ասադի։ Սիրո ողբերգության հիմքը սոցիալական անարդար իրականությունն է, ուր հաղթում է հարստությունը, հաջինների անհոգի աշխարհը։ Կործանվում է սերը, կործանվում է երիտասարդությունը, մռայլվում են մարդու ներկան ու ապագան։ Հեղինակը, ինչպես միշտ, կարողացել է տեսնել ժողովուրդների կյանքի ընդհանրությունները՝ բարձրացնելով մարդու սոցիալական բախտի հարցը, թախիծով ու ատելությամբ ներկայացնելով այն աշխարհը, որն ազնիվ ու գեղեցիկ բնավորությունների համար ծնում է միայն ցավեր ու տրտմություն, միայն դառնություններ։ Այս տեսանկյունից էլ հիշված երկերը դուրս են գալիս գավառական կյանքի շրջանակից, ստանալով ընդհանուր ազգային, բնականաբար նաև համամարդկային բովանդակություն։

Վերը նշված գործերում գերակշռում են դրամատիկ դրությունները։ Բայց մի շարք այլ գործերում («Գործակատարի հիշատակարանից», «Վարդան Ահրումյան») Շիրվանզադեն պատկերում է գավառական կյանքի նոր կողմերը, առևտրա-վաշխառուական կապիտալի ներկայացուցիչների քայքայումը։ Այս դեպքում արդեն, բնականաբար, փոխվում են շեշտերը, և առաջին պլան են մղվում երգիծական հնարները, քանի որ

փոխվում են նաև հերոսներն իրենց սոցիալական պատկանելությամբ, արարքներով ու հեռանկարներով։

Յորղա Խաչին դառնում է Խրիստափոր Սերգեևիչ աղա Առուշանով։ Խաբում է, գողանում, թալանում իր տերերին, խլում նրանց գեղեցիկ աղջկան ու հարստությունը։ Կործանվում է Գուլամյանների տունը, բայց դրա մեջ գրողը ողբերգություն չի տեսնում, քանի որ նրանք ևս հարստություն են կուտակել այդ նույն ճանապարհով, ինչպիսի ճանապարհով բարձրացել է նրանց ծառան՝ Յորղա Խաչին։

«Գործակատարի հիշատակարանից» վիպակը Շիրվանզադեի գեղարվեստական երկրորդ երկն է՝ գրված 1883 թվականին։ Այստեղ դեռևս պակաս էր երևում վիպասան Շիրվանզադեի ստեղծագործական կարողությունը։ Կարելի է նշել հոգեբանական կարգի մի շարք թերություններ, բայց ակներև է, որ երիտասարդ հեղինակը ճիշտ է նկատել առևտրավաշխառուական կապիտալի ներկայացուցիչների մեջ տեղի ունեցող հակասությունները և ռեալիստորեն պատկերել գիշատիչների ծնունդը։ Քչերին, բացառիկ հաջողակներին վիճակվում է բարձրանալ, մտնել տիրողների շարքը՝ բայց այդ քչերը դառնում են կյանքի խոց, պատիժ հազարավորների համար։

Ճիշտ է, Յորղա Խաչու տիպը նորություն չէր մեր գրականության մեջ։ Այդ տիպը շատ ավելի մեծ տաղանդով է կերտված Գ. Սունդուկյանի, Րաֆֆու և Պ. Պռոշյանի կողմից (Զամբախով, Մասիսյան, Միկիտան Սաքո)։ Բայց կարևորն այն է, որ Շիրվանզադեն իր տեսած ու ճանաչած նյութի վրա է ստեղծել այդ կերպարը և հիմք դրել հայ նոր բուրժուազիայի քննադատությանը։ «Գործակատարի հիշատակարանից» ուշագրավ է նաև նրանով, որ Շիրվանզադեն ներկայացնում է գավառական քաղաքի կյանքի մյուս կողմը, ցուցադրելով հայ վաշխառուի ճանապարհը գավառից մինչև Բաքու։

Այս երևույթը խորությամբ է պատկերված «Վարդան Ահրումյան» վիպակում (1901)։ «Վարդան Ահրումյանը» ամենից առաջ ուշագրավ է նրանով, որ Շիրվանզադեն ավելի ուժեղ, քան նախորդները, հրապարակ է հանում առևտրա-վաշխառուական կապիտալի մրցակցությունը։

Վիպակի մեջ նականը Վարդան Ահրումյանի կերպարն է։ Իմաստալից այլաբանությամբ է սկսվում վիպակը։ «Մի ականատես պառավ, որ ապրեց մինչև տասնուիններորդ դարի վերջին տարին, պատմում էր, թե այն օրը սոսկալի օր էր, երբ աշխարհ եկավ Վարդան Ահրումյանը։ Իբրև թե երկինքը շարունակ որոտում էր, երբեմն մռնչում ամեհի գազանի պես, մթին ամպերը, ղեկը կորցրած նավերի նման, տատանվում էին, չիմանալով ուր գնալ։ Բայց անձրև չէր գալիս և չեկավ ամբողջ օրը։ Երկիրը խավարել էր, կատաղի հողմից բարձրացող փոշին ոլոր-մոլոր պտույտներ էր գործում փողոցներում և քաղաքին տալիս վիթխարի աղորիքի տեսք»։ Ծնվում է կյանքի խոցը, մարդկային հասարակության թշնամին, վերահաս աղետից գալարվում է ողջ բնությունը։ Վարդանը մեծանում է Բաղ-

դասարի խրատների ու պատվիրանների ազդեցության ներքո։ Կարճ ժամանակում երեխան դառնում է մի փոքրիկ, անողոք վաճառական։ Հոր խրախույսը նրա մեջ արթնացնում է կողոպտելու մոլեգին կիրք. շուտով նա վաճառքի է հանում մոր վստահությունը, կրոնական հավատը, ընկերների սերը։ Փոքրիկ գիշատիչն սկսում է ինքնուրույն կյանք, դպրոցը նրա համար դառնում է մի տեսակ շուկա։

Ուժեղ է վիպակի վերջաբանը. գավառական քաղաքում ամեն ինչ շրջվել է, երիտասարդության և մեծերի համար չկա ոչ մի ասպարեզ։ Բոլորը ձգտում են դեպի «ավետյաց» աշխարհը՝ Բաքու, յուրաքանչյուրը գնում է իր ծրագրերի ու երազների ճանապարհով։ Աբրահամ աղան իր որդիների հետ այնտեղ է գնում շահեցնելու անազնիվ ճանապարհներով ձեռք բերած ռուբլիները։ Վարդան Ահրումյանը գնում է Բաքու՝ դառնալու ամենայն հայոց նախանձի առարկան, վրեժ լուծելու Աբրահամ աղայից, որը սպանեց հորը և տապալեց վաճառականի իր ապագան։ Նրա հոգում աճել են ու զորացել դաժան գիշատիչն ու վրիժառուն. «Գայլ եղիր, գայլ. կեր, որ քեզ չուտեն,— հնչում էին նրա ականջին հոր խոսքերը, որպես առավոտյան զանգերի ղողանջյունը բարեպաշտ հավատացյալի ականջին։— Գայլ։ Ո՛չ, գայլ լինելը քիչ է։ Պետք է լինել օձ, վագր, շուն, կարիճ, խայթել, կծել, կեղեքել, միայն թե ոխ հանել այդ անխիղճ, անաստված, գարշելի ու զազրելի Աբրահամից։ Ախ, կգա՞ արդյոք այն երջանիկ օրը, երբ Վարդանը միջոց կունենա հոր ավանդը կատարելու— մեկ, յուր սրտի կրակը հանգցնելու— երկու, փողի ուժով բոլորին տիրելու ու ստրկացնելու— երեք։ Կգա՛, կգա՛։ Վարդանն ամեն ինչ կանի, որ հարստանա և ամենքին ներշնչի սարսափ։ Այն ժամանակ նա ո՛չ ոքի չի խնայի, ո՛չ բարեկամի, ո՛չ ընկերոջ, ո՛չ ազգականի»։

Այս է հայ ապագա կապիտալիստի պատանեկան տարիների հոգեբանությունը, այս ձևով է ներկայացնում գրողը գիշատչի ծնունդը։ Բաքու են գնում ապագա գործարանատերերն ու պրոլետարները, աշխատանքի մարդիկ։ Բաքու են գնում նաև Վարդանի դպրոցական ընկերները՝ մեկը կրթությունը շարունակելու, մյուսը՝ լեզուներ սովորելու, երրորդը՝ զինվորական դառնալու, մյուսները՝ ընտանիքի հոգսը մի կերպ քաշելու համար։ Գավառներից Բաքու են գնում անտուն և անօթևան մարդիկ՝ քաղցից ու սովամահությունից փրկվելու համար։ Բաքվի ճանապարհն է բռնում նաև Վարդան Ահրումյանը։

«Վարդան Ահրումյանը» մնաց կիսատ, հեղինակը չշարունակեց իր հերոսի հետագա կյանքի պատկերը՝ մեծ քաղաքի պայմաններում։ Բայց ըստ էության, այդ կյանքը շարունակվում է նրա մյուս նշանավոր գործերում՝ արդյունաբերական քաղաքը պատկերող վեպերում, վիպակներում, պատմվածքներում ու դրամաներում։

4

Արդյունաբերական մեծ քաղաքը ստեղծագործական անսպառ նյութ է տալիս Շիրվանզադեին։ Այդ նյութի վրա են ստեղծվել նրա լավագույն երկերը, որոնք քննադատական ռեալիզմի հիանալի կոթողներ են և նոր էջ են բացում հայ գրականության պատմության մեջ։ Այն դարաշրջանում, երբ բուրժուազիան կորցրել էր իր առաջադիմական գծերը, դարձել հասարակական կյանքի զարգացման արգելակ, Շիրվանզադեն, հավատարիմ դեմոկրատական գրականության և մեծ ռեալիստների ավանդներին, դառնում է այդ դասակարգի անողոք քննադատը։ Իր գրաքննադատական հոդվածներում նա ձաղկում է մեռնող բուրժուազիայի անկումային, հակաժողովրդական գրականության բոլոր տարատեսակները, պաշտպանելով առաջավոր ռեալիստների վաստակը։

Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը հագեցված է ժողովրդային ոգով, բուրժուազիայի քննադատությունը նրա երկերում խարսխված է սոցիալական կյանքի հարուստ փաստերի ու ժողովրդական զգացումների վրա։ Այստեղից էլ գեղարվեստական ուժը, համոզչականությունը և ատելության բուռն պաթոսը, որոնք այնքան հատուկ են Շիրվանզադեի ստեղծագործությանը։

Գրողը շատ հարցեր է արծարծել, կյանքի շատ կողմեր է հրապարակ հանել։ Մեծ քաղաքում նա տեսել է բազմաթիվ երևույթներ, որոնք ուղղակիորեն կամ անուղղակի բացահայտում են կյանքի հակասությունները։ Շիրվանզադեն հավասար ուժով արտացոլել է բուրժուական կյանքի սոցիալական-բարոյական ախտերը, մի դեպքում հենվելով ընտանեկան հարաբերությունների, մի այլ դեպքում՝ հասարակական հարաբերությունների վրա։ Մի դեպքում նրա հերոսն ընտանեկան հարկի տակ տառապող կինն է, մի այլ դեպքում՝ ողբերգություն ապրող դեմոկրատ ինտելիգենտը։ Մի դեպքում նա հրապարակ է հանում ընտանեկան խռովություն ապրող բուրժուական ընտանիքը, մի այլ դեպքում՝ նավթահանքերն ու գործարանները, որտեղ տառապում է պրոլետարիատի ինտերնացիոնալ բանակը, բայց բոլոր դեպքերում գրողը ձգտում է ցույց տալ գլխավորը՝ այն հասարակական պայմանները, որոնցից ծնվում է մարդու ողբերգությունը։

Բնականաբար չէր կարելի Շիրվանզադեին անվանել ընտանիքի ու կենցաղի երգիչ, քանի որ ընտանիքն ու կենցաղը այն միջոցներն են, որոնցով հեղինակը աշխատում է արտացոլել հասարակական կյանքի էական կողմերը։ Այսպես, «Արամբի» վեպում Շիրվանզադեն պատկերում է բուրժուական ընտանիքի ախտերը։ Բայց ռեալիստ գրողի նպատակը չի սահմանափակվում սոսկ կենցաղային խնդիրներով։ Նա այդ ախտերը, կենցաղի այլանդակ կողմերի ծնունդը կապում է դասակարգային հատկանիշների և արտաքին պայմանների հետ, բուրժուազիայի գործելակերպի հետ և դրանով իսկ ընտանեկան, կենցաղային պատկերներին հաղորդում սոցիալական խոր բովանդակություն։ Այսպես, օրինակ, շատ

դժվար է այդ պարագայում որոշել «Քաոսի» բովանդակության հիմնական միտումը, քանի որ այնտեղ կա և՛ ընտանիք, և՛ կենցաղ, և՛ հասարակական կյանքի նկարագրության լայն ասպարեզ, այնտեղ գործում են բազմաթիվ ինտելիգենտներ, խոշոր բուրժուազիայի եռանդուն գործարարներ, կապիտալիստներ ու պրոլետարներ, այնտեղ կա և՛ ընտանեկան, և՛ սոցիալական կոնֆլիկտ։

Ամբողջ հարցն այն է, որ դարաշրջանի առաջավոր գրողը միշտ էլ ձգտում է արտացոլել հասարակական կյանքի մեծ հակասությունները։ Շիրվանզադեն, օրինակ, աշխատել է հրապարակ հանել կապիտալիստական հասարակության աղաղակող հակասությունները։ Հենվելով դեմոկրատական խավերի տրամադրությունների վրա, նա մերկացնում է տիրապետող դասակարգի բարոյականությունը, կենցաղը, հասարակական կյանքը, շահագործման հակամարդկային եղանակները, մի խոսքով այն ամենը, ինչից գոյանում է բուրժուական կյանքի քաոսը։ Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ կա մի հետևողական գիծ, որին այս կամ այն չափով ենթարկվում են նրա բոլոր երկերը։ «Հրդեհ նավթագործարանում», «Քաոս», «Պատվի համար», «Մորգանի խնամին»,— ահա այն երկերը, որոնք ռեալիստորեն ցուցադրում են հայ խոշոր բուրժուազիայի կյանքի պատմությունը։ Այդ երկերը ցուցադրում են դեմոկրատ գրողի գաղափարական զարգացումը, ժողովրդասիրությունը, համակրանքը՝ դեպի ժողովրդի մարդը, ազնիվ անհատը և անսքող ատելությունը տիրողների նկատմամբ։ Եթե մենք Շիրվանզադեի երկերը քննում և գնահատում ենք հայ գրականության պատմության ընդհանուր ընթացքի մեջ, զարգացման հիմնական ուղիների լույսի տակ, ապա, բնականաբար, պետք է ձգտենք տեսնել նաև ընդհանուրը և հիմնականը նրա ստեղծագործության մեջ։

Արդ, ի՞նչ հասարակական գլխավոր պրոբլեմի վրա է խարսխված Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը, գեղարվեստական ինչպիսի՞ մեթոդով ու եղանակով է մեծ գրողը արտացոլում այդ էականը։ Հիմնականը Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ սոցիալական հակասություններն են, որոնցից ծնվում է մարդու ողբերգությունը։ Նա տեսել է նույն հասարակության մեջ ապրող երկու դասակարգ, երկու աշխարհ, որոնք իրենց շահերով, հոգեբանությամբ ու պրակտիկայով խորապես հակադրվում են իրար։ Նա տեսել է աշխատանքի թշնամիների և աշխատանքի մարդկանց, շահագործողներին և աշխատավորներին։ Նա տեսել է մի բուռ բազմազգ հարստահարիչների, որոնց կրնկի տակ տառապում է պրոլետարիատի և աշխատավորական մյուս խավերի ինտերնացիոնալ բանակը։ Արտացոլելով այդ երկու աշխարհի հոգեբանությունը, Շիրվանզադեն ձաղկել է կապիտալիստական աշխարհի հակամարդկային արատները, ցույց տվել, որ այդ աշխարհի գոյությունը բանական չէ մարդկային իսկական կյանքի տեսակետից, որ այդ աշխարհը կործանման արժանի քաոս է։ Այս մարդասիրությունը և դեմոկրատիայի տրամադրություննե-

րից ծնվող այրող ատելությունը ցայտուն են գրողի առաջին երկում՝ «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքում։

Այս փոքրիկ պատմվածքը նոր խոսք էր հայրենի գրականության մեջ։ Առաջին անգամ պատկերվեց արդյունաբերական մեծ քաղաքը, առաջին անգամ ստեղծվեցին հայ կապիտալիստի և բանվորների կերպարներ։

Այրվում է Իվան Գրիգորիչ Մարությանցի նավթագործարանը։ Բանվոր Մեհրաբը, մոռանալով մերձավորներին, հենց առաջին րոպեին վազում է քաղաք՝ լուր տալու աղային։ Գործարանատերը կառք նստած սլանում է նավթագործարան, հայհոյելով մարդու կերպարանք ունեցող «անխիղճ գազաններին»՝ մշակներին. «Մշակն ով է, որ նրա աստվածն ով լինի։ Մշակն աստված չունի, նրա աստվածը փայտն է։ Եթե դուք աստված ունենայիք, մի տարվա մեջ իմ գործարանը երկու անգամ չէր այրվի։ Եթե դուք խիղճ ու հոգի ունենայիք, ձեր կյանքը կզոհեիք և չէիք թողնի, որ ձեր աղին, ձեր կերակրողին վնաս հասներ»։ Բայց անձնազոհություն պահանջող աղա Մարությանցի համար բանվորների կյանքը գրոշի արժեք չունի. բանվորությունը ստրուկների մի ամբոխ է, որ պարտավոր է տիրոջ հրամանով, տիրոջ շահի համար նետվել կրակի մեջ։ Այրվում են մարդիկ, մեռնում են հայ և պարսիկ բանվորները. «Հովհաննու հրևակայության տարտարոսն անգամ չէր կարող մրցել այս՞ իրական դժոխքի հետ»։ Մինչդեռ կապիտալիստը միայն իր գործարանի հոգսումն է և ամոթալի առևտուր է անում մարդկային կյանքի վրա. «Աստված սիրե՛ք... մոտեցե՛ք... օգնեցե՛ք. մի՛ վախենաք, ես փող կտամ... կվարձատրեմ օգնողներին»։ Գործարանատերը տանջվում է իր նյութական կորուստների համար, իսկ այնտեղ այրվում են ընտանիքներ, մի րոպեում կորչում են բազմաթիվ մարդիկ. «Աստված սիրեք, հրդեհը... մի մոռանաք նրան... այս վիրավորվածներին հետո էլ կարելի է ժողովել»,— բացականչում է Մարությանցը, մինչդեռ այնտեղ լսվում են կրակից խանձվող մարդկանց հուսահատ աղաղակները, մեռնողների վերջին աղերսանքները առ աստված՝ արտասանված տարբեր լեզուներով ու բարբառով։

Լրաբեր Մեհրաբի առաջ բացվել է անհունորեն կսկծալի տեսարան. այրվել են եղբայրը, որդին ու հորեղբոր որդին, «երեք դաշույն է խրվել նրա սիրտը», կործանվում է իրենց ողջ գերդաստանը։ Բայց այդ պահին գործարանատերը գոռում է. «Ի՞նչ ես այստեղ գոռգոռոց բարձրացրել, խելագար։ Ի՞նչ բղավելու ժամանակ է... գործարանս ձեռքիցս գնում է, դու այստեղ գոռում ես։ Վազի՛ր, ասում եմ, օգնիր այստեղ»։ Մեհրաբն անշնչացած ընկնում է եղբոր սևացած դիակի վրա։ Սոսկալի աղետի առաջ քարացել է մարդկային շրջապատը, մինչդեռ շարունակաբար լսվում է անողորմ գործարանատիրոջ ձայնը. «գործարա՛նս, գործարա՛նս, աստվա՛ծ սիրեք, տունս քանդվե՛ց»։ Պատմվածքի մեջ Շիրվանզադեն դրսևորում է միջավայրի կոլորիտ և սոցիալական ու հոգեբանական հակադրություններ ստեղծելու ուժ։ Նա հրդեհի հոյակապ տեսարանը գու-

գակցում է մարդկային թշվառության պատկերներին, տալով սոցիալական բնավորություն, այրվող մարդկանց տառապանքի միջոցով նկարագրելով սարսափելի արհավիրքը։

Պատմվածքի ներքին ընդհանրացումը և ընդգրկումը շատ ավելի լայն է, քան այն կարելի է արտաքուստ նկատել։ Ողբերգական է բանվորության կյանքը։ Բայց մեռնող բանվորների հուսահատ աղաղակները մեզ տեղափոխում են նաև գյուղերն ու գավառները, որտեղ վաշխառուների ցանցի մեջ խեղդվող բազմաթիվ ընտանիքներ հույսով ու ակնկալությամբ սպասում են իրենց զավակներին ու հայրերին։ Մենք տեսնում ենք անսահմանորեն ընդարձակ մի թշվառ աշխարհ, գյուղից մինչև քաղաք. հարստահարվող մի ժողովուրդ։ Անտանելի է մարդու կյանքը գյուղում և գավառում, բայց ողբերգական է նրա կյանքը նաև այդ «խավար տարտարոսում»՝ արդյունաբերական քաղաքում, «ոսկեխոս հույսերի այդ օրրանում», ուր ասպատակում է մարդու կերպարանք ունեցող գազանը՝ կապիտալիստը։

«Հրդեհ...»-ին հետևեցին բազմաթիվ նոր գործեր՝ վիպակներ, վեպեր ու պատմվածքներ։

Շիրվանզադեն գրում է «Արամբին» (1887), «Ջուր հույսեր» (1892), «Արսեն Դիմաքսյան» (1893) վեպերը, «Խնամատարը» (1884), «Կրակը» (1896) վիպակները ու մի շարք այլ գործեր, որոնք նախորդում են «Քաոս» վեպին։

Այս գործերի մեջ Շիրվանզադեն զգալի տեղ է հատկացնում ընտանիքի, կենցաղի ու բարոյականության հարցերին, բայց նշված բնագավառները առանձնապես մեծ տեղ են գրավում «Արամբին» վեպում և «Խնամատարը» վիպակում։ Ի՞նչ տեսանկյունից է Շիրվանզադեն քննում այդ հարցերը. ի՞նչ ընթացք ու լուծում են ստանում այդ երկերի կոնֆլիկտները, ո՞րն է էականը դրական հերոսների ճակատագրի մեջ։

Ինչպես միշտ, գրողը բոլոր այդ խնդիրներին տալիս է սոցիալական բովանդակություն, առաջ քաշելով հասարակական միջավայրի և հերոսների փոխհարաբերության խնդիրը։ Երկերի կոնֆլիկտները ծնվում ու զարգանում են այդ կենսական հիմքի վրա, իսկ դրական հերոսների ճակատագրի մեջ տիրապետում է ողբերգականությունը։

Ընտանիքի ու բարոյականության հարցերը տարբեր եղանակներով են արտացոլված «Խնամատարում», «Արամբին» վեպում, «Մելանիայում» և «Արսեն Դիմաքսյանում», թեև բոլոր դեպքերում գրողը գաղափարապես մնում է նույն դիրքերի վրա, ընդհանուր առմամբ մերկացնելով բուրժուազիային, որն իր հասարակական պրակտիկայի ուժն ու իր գործելակերպը կիրառում է նաև ընտանիքում ու կենցաղում։

«Խնամատարը» վիպակի վրա, որոշ իմաստով, զգացվում է Րաֆֆու «Անմեղ վաճառք» պատմվածքի ազդեցությունը, որտեղ տրված է նշանավոր հարուստի կրքերի զոհ՝ խեղճ աղջկա ողբերգությունը։ Նորը Շիրվանզադեի մոտ այն է, որ նա ռեալիստական գույներ է տալիս կոնֆլիկ-

տին, ներկայացնելով մի նոր աշխարհ իր տերերով, որոնք գործում են ավելի կոպիտ, լկտի ու բացահայտ եղանակներով։ Նավթարդյունաբերող Դոլմազովը, որի գործարանն օրական 1000-ի եկամուտ է տալիս, կործանում է իրենից տնտեսապես ու նյութապես կախված մի ամբողջ ընտանիք։

«Խնամատարը» վիպակը անուղղակիորեն պատմում է նաև հայ կապիտալիստի հասարակական գործի մասին, որ նույնքան վատթար է ու անմարդկային։ Մարդը հասարակության մեջ կոպիտ կամայականության և դրամական ուժի զոհն է։ Սա էլ հայ բուրժուազիայի զարգացման ընթացքը։ Այս գործը, գեղարվեստական առումով, ունի լուրջ թերություն. նրանում զգալիորեն թույլ է հերոսների հոգեբանությունը, որի պատճառով կոնֆլիկտն առաջ է մղվում բավականաչափ մերկապարանոց ձևով։

Գաղափարական ու գեղարվեստական ներդաշնակության իմաստով անհամեմատ բարձր է «Արամբին»։ Առաջին անգամ արևելահայ արձակում այս վեպն է լրջորեն բարձրացնում ապահարզանի խնդիրը։ Եթե Սունդուկյանը ներկայացրեց առևտրական գործարքներով ստեղծվող ընտանիքի կազմավորման պատմությունը, ապա Շիրվանզադեն նրանից մի քայլ առաջ գնաց և ցուցադրեց այդ ընտանիքի հետագա կյանքի ընթացքը, բացելով բուրժուական ընտանիքի քայքայման սոցիալական ու հոգեբանական պատճառները։

«Արամբի» վեպն սկսվում է հերոսների կյանքի տխուր ոդիսականով։ Հայր ու աղջիկ՝ Մինաս Կիրիլլիչն ու Վարվառան, թափառում են երկրեերկիր, քաղաքից քաղաք, հոգեկան հանգիստ գտնելու։ Խորապես դըժբախտ այդ մարդիկ փախչում են դաժան նախապաշարումներից և հասարակական ծանր օրենքներից։ Փոխվում են քաղաքները, փոխվում անուններ, գույները, կոլորիտը, բայց ամենուր նրանց շրջապատում է նույն միջավայրը։ Կարեկցանքի ու հոգատարության արժանի այդ մարդկանց՝ քաղբենի շրջանը նայում է ծուռ ու անների հայացքով։ Նրանց տառապանքների գլխավոր պատճառը ապահարզանի ծանր պրոբլեմն է, ավելի ճիշտ, աղնիվ անհատների և նրանց շրջապատող հասարակական միջավայրի հակասությունը, որը հին աշխարհում սովորաբար ավարտվում էր առաջինների մռայլ հուսահատությամբ ու կործանումով։

Մինաս Կիրիլլիչը, յուրովի դատելով միակ զավակի երջանկության մասին, նրան ամուսնացնում է հարուստ Միզանդրոնցովի հետ։ Չճանաչելով կյանքն ու մարդկանց, աղնիվ երազների տեր աղջիկն առանց ատելության ու սիրո ամուսնանում է այդ մարդու հետ։ Բայց շուտով տասնութամյա աղջկա համար հարուստ փեսացուի տունը դառնում է կատարյալ դժոխք։ Ամուսինն իր շրջանի հարազատ զավակն է, իր շրջանի ապուշը, որը քամուն է տալիս ժառանգած հարստությունը։

Վարվառան հեռանում է տանից, սկսվում է նրա ողբերգական կյանքը։ Թողնելով հասարակական նախապաշարումներով ու կրոնական օրենքներով «սրբացած» այդ կեղտոտ անկյունը, Վարվառան հասնում

է մարդկային արժանապատվության բարձր գիտակցության և ըմբոստանում դաժան օրենքների ու բարքերի դեմ։ Բայց այդ քայլը ենթադրում է նաև հակառակը՝ օրենքների բռնությունն ու լուծը, միջավայրի հալածանքը։ Նրանք չեն կարող միշտ ապրել օտար ափերում, հայր ու աղջիկ ձգտում են դեպի հարազատ աշխարհը։ Վարվառան չի կարող ապրել ամուսնական հարկի տակ, բայց, կաշկանդված օրենքներով ու նախապաշարումներով, չի էլ կարող նոր կյանք սկսել, քանի որ նրա ապագան կորած է, նա օրենքով կապված է իր ամուսնու հետ։ Այս հիմքի վրա է զարգանում վիպական գործողությունը, և այստեղից էլ սկիզբ է առնում հերոսների դրաման։ Շիրվանզադեն ավելի ցայտուն է դարձնում այդ հակասությունը և ողբերգական սիրո տպավորիչ պատկերի միջոցով ցուցադրում է ժամանակի հասարակության հոգեբանությունը։

Ռեալիստ հեղինակը թանձր գույներով է ստեղծում հասարակական միջավայրի հոգեբանության ու բարոյականության պատկերը, համոզիչ դարձնելով սիրո ողբերգությունը։ Նա տարբերում է երկու բարոյականություն, երկու աշխարհ, երկու հոգեբանություն։ Վարվառայի և Ռոստոմյանի սերն ըստ էության իր մեջ կրում է ժողովրդական տարերքի մաքրությունը։ Իր հիմքով՝ ամեն նյութական ու պայմանական շարժառիթներից զերծ այդ սերը կործանվում է, ամենից առաջ, տիրապետող հոգեբանության դեմ մղած հուսահատ դիմադրությունից։

Բնորոշ է, օրինակ, սիրային-ընտանեկան տիպիկ բուրժուական այն կոմեդիան, որը ողբերգական սիրո պատկերին զուգահեռ ստեղծում է Շիրվանզադեն։ Ազնվական և չինովնիկական խառնուրդից ծնված Կատոն մի կատարյալ պատիժ է մութ անցյալի տեր վաճառական ամուսնու՝ քաջալ Լազարոյի գլխին։ Մեկը բերել է փողը, մյուսը՝ ազնվատոհմիկ ծագումը, ծանոթությունների լայն շրջանը և... մոդայամոլ ֆրանտների բազմությունը։ Այստեղ էլ կինն է եղջյուրներ տնկում ամուսնու գլխին. նրանց վիճակը բնավ էլ դրամատիկ չէ, նրանք հավասարապես արժեն իրար, արժեն իրենց միջավայրին, հոգեպես աղքատ և ամայի այդ քաղքենիները։ Բայց հենց նրանք են ստեղծում հասարակական շրջան՝ քաղաքակրթության դարի այդ զավակները։ Շիրվանզադեն դատապարտում է քաղքենիական ճաշակը, բուրժուական ազատամտությունն ու լուսավորությունը, փարիզեցիական բարքերը, բարոյական հարաբերությունները։ Այդպիսին է, օրինակ, Կատոն, որն ամեն քայլափոխին դավաճանում է ամուսնուն. «Զէ՞ որ նա բացառություն չէ, ոչ առաջինն է և ոչ էլ վերջինը առաքինություն կոչված քողի տակ պատսպարված «քաղաքակիրթ» հասարակության մեջ։ Այս ուրեմն, թող քաչալ Լազարն առժամանակ կռվի խոհարարի հետ, թե ինչու նա կերակուրների վրա չափից դուրս յուղ է գործածում և սպասավորին հանդիմանի, թե ինչու շաքարը գողանում է։ Իսկ հետո յուր ճաղատ գլխով և ագեղ բերանով, փույթ չէ, թող ճաշի սեղանի մոտ մի ժամ ևս ավելորդ սպասի յուր գեղեցիկ կողակցին»։ Ահա հենց այսպիսիները, այսօրինակ բարոյականի տեր մարդիկ են ստեղ-

ժում Վարվառայի և Ռոստոմյանի դժբախտությունը, նրանք ցեխ են քսում ամեն ազնիվ ու բարձր մարդու՝ սեփական հանցավոր խիղճը հանգստացնելու համար, լրտեսում են ու չարախինդ բամբասում, կեղտոտում մարդուն, նոր զոհեր են որոնում՝ իրենց հոգեկան սնանկությունը ծածկելու համար նրանք՝ այդ կատոնները, սազանդարովները, ամենքը, որոնք ծանակում են Վարվառային, դառնացնում նրա օրն ու կյանքը։

Շիրվանզադեն ավելի է խորացնում այս տենդենցը, հրապարակ հանելով նաև քաղաքակիրթ դարի հոգևոր առաջնորդներին՝ բուրժուական մտավորականության, երբեմնի ազատամիտներին, որոնք իջել են նույն այս քաղքենիական ճահիճը. «Այս անպիտան կյանքը,— ասում է վեպի հերոսներից մեկը,— մարդուս շատ է փչացնում։ Նա մի սարսափելի փորձություն է։ Այն, ինչ որ ատում էինք ուսանողության ժամանակ, այժմ մեզ շատ հրապուրիչ է երևում... Արդեն մինչև ծնկներս խոզի պես խրվել եմ կեղտոտ, հոտած ճահճի մեջ...»։ Բայց նա մենակ չէ. ծայրահեղ նիհիլիստ Սաթունյանը դարձել է ծայրահեղ չինովնիկ, Մեսրոպյանը, որ փրփուրը բերնին պաշտպանում է ժողովրդի շահերը, առանց ամոթի ասում է. «Զոհում եմ իմ բոլոր այն ժամանակվա գաղափարները մի կնոջ քաղցր ժպիտին»։ Այդպես են գրեթե բոլորը, և Ռոստոմյանը գեղեցիկ բացառություն է։ Այդպիսին է բուրժուազիայի հասարակական շրջանը, վաճառականների, քաղաքակիրթ տիկինների և գաղափարազուրկ մտավորականների համահավաք միջավայրը, «կեղտոտ, հոտած ճահիճը»։ Ծանր է կյանքը. անտանելի են օրենքները, թունավոր է հասարակության ընդհանուր մթնոլորտը։ Հոգեկան տագնապի պահին Վարվառան անամոք թախիծով ականջ է դնում գարնանային ջրերից հորդացած Քուռ գետի աղմուկին և հոգուց պոկված խոսքերով շշնջում. «Որքան դժբախտների կյանք է կործանել այդ Քուռը»։ Այդ դժբախտներից են Վարվառան ու Ռոստոմյանը։ Բայց նրանց ազնիվ սերը, անձնազոհությունը, հոգեկան զորեղ այդ կապը անսահմանորեն բարձր են շրջապատող միջավայրից։ Դա առաջին քարն է, որ նետվում է քաղքենիական մարմանդ ճահիճն ու շարժում այն։ «Արամբին» հոգեբանորեն և սոցիալական միտումներով նպատակասլաց վեպ է, շատ բան է ասում հին աշխարհի մասին, հուզիչ պեր տալիս հասարակ մարդու ողբերգական կյանքից։

Հետագայում գրած մի շարք երկերում Շիրվանզադեն ընդգրկում է բուրժուական կյանքի նոր բնագավառներ։ «Կրակը» վիպակում, «Ջուր հույսեր» և «Արսեն Դիմաքսյան» վեպերում Շիրվանզադեն հոգեբանական վերլուծության է ենթարկում այդ նոր տիպերը և դրանով ջրում հայ լիբերալիզմի լավատեսությունը՝ բուրժուազիայի վաղվա օրվա մասին։ Այս իմաստով բնորոշ է «Կրակը»։ Ազնիվ անհատը՝ ուսանող Սանթուրյանը, հակադրվում է շրջապատող նյութապաշտ աշխարհին և հուսահատ դիմադրության մեջ կործանվում։ Դա մարդասիրության և եսամոլության, անձնազոհության ու նյութամոլության, ազնիվ գաղափարի և բուրժուական գործամոլության կռիվն է, որ ավարտվում է առաջինների պարտու-

թյամբ։ Սանթուրյանը շատ լավ է ճանաչում «գաղափարականների» ներքին աշխարհը, կեղծիքն ու փարիսեցիությունը։ «Դուք պախարակում եք բուրժուաներին, որոնք գոնե իրենց սեղանի փշրանքը ձգում են չքավորներին։ Բայց ի՞նչ խոսք կասեք այն կրթված և կրթվող բարբարոսների մասին, որոնք խոսքով իսկ և իսկ ձեր պաշտպանած գաղափարներն են քարոզում, իսկ գործով ուտում են իրենց բարեկամի ոչ միայն միսը, ե՜, ե՜, դա քիչ է, այլև հոգին. հասկանո՞ւմ եք՝ հոգին։ Այո՛, ուտում են, մարսում էն և էլի գաղափարական մարդիկ համարվում»։

Վիպակում պատկերված է «գաղափարականների» բարբարոսության մի օրինակ։ Զարիֆյանը նենգաբար ոտնատակ է տալիս ընկերոջ սերը, ցեխի մեջ գլորում երիտասարդ աղջկան, կործանելով մի ամբողջ ընտանիք։ Ռեալիստ հեղինակը հերոսի ողբերգության պատճառները կապում է հասարակական միջավայրի հետ։ Սանթուրյանը գրեթե միայնակ է այդ պայքարում, ուր այրվում են նրա հոգին, սիրտը, կյանքը։ Շիրվանզադեն սիրում է դրական հերոսին, որը բարոյական կռվի է դուրս եկել «կուլտուրական վայրենիների» դեմ։ Դրանից էլ ծնվել են ջերմ հույզը, քնարական երանգը, որը բնորոշ է վիպակին և որը հետագայում առանձին ուժով դրսևորվում է «Արտիստը» սքանչելի երկում։ Անշուշտ, Սանթուրյանի մոտ կան ռոմանտիկական մի շարք երանգներ և հոգեբանորեն չպատճառաբանված կողմեր, բայց պետք է նկատի առնել նաև հենց կերպարի բնույթը։ Սանթուրյանը ևս ռոմանտիկ է և, պարզ չպատկերացնելով հասարակական արատների վերացման ուղին, այնուամենայնիվ, միայնակ հակադրվում է այդ նույն հասարակությանը։ Նա շատ բան է զգում, բայց քիչ բան է կարողանում բացատրել, և հենց այդ պատճառով, այդ հակասականությունը զգալիորեն նպաստում է նրա կործանմանը։ «Կրակ» վիպակում չի կարելի չնկատել տոլստոյականության մի երանգ։ Շիրվանզադեն կյանքի բարեփոխման համար առաջադրում է սրտի՝ «այդ մսակտորի» փոփոխման հարցը, առանց տեսնելու հասարակության քաղաքական հեղաշրջման խնդիրը։ Իհարկե, այստեղ պետք է ասենք, որ Շիրվանզադեն չէր էլ կարող այդ խնդիրն առաջադրել։ Այդ բանի համար դեռ հիմք չէր տալիս ո՛չ ժամանակը, ո՛չ էլ հենց հեղինակի աշխարհայացքը, բայց երկի մեջ գեղեցիկն այն է, որ հերոսը հակադրվում է «կուլտուրական վայրենիների» շրջանին, ատում է կյանքի կեղծիքը, անողոքաբար դատապարտում նրանց, որոնք վաղը կազմելու են «երկրի աղը», այն մարդկանց, որոնք պատրաստվում են դառնալու ժողովրդի թշնամին ու կյանքի խույը։ Գաղափարական այս միտումները առանձին ուժով շարունակվում են «Ջուր հույսեր» և «Արսեն Դիմաքսյան» վեպերում։

Շիրվանզադեն ստեղծում է բարոյական և գաղափարական տարբեր սկզբունքների պատկանող երկու խումբ։ Առաջինի մեջ մտնում են ժողովրդի շահերին անկեղծորեն նվիրված մարդիկ, որոնք ունեն բարձր գաղափարներ և գործում են դրանց իրականացման համար, կամ ուղղա-

կիորեն դնում են մեծ գործի սկիզբը։ Այդ մարդիկ բարի գործի և ժողովրդական շահերի պաշտպանության ճանապարհին կտրում են բոլոր կապերը բուրժուական միջավայրի հետ և, ըստ էության, հակադրվում նրանց սկզբունքներին, գործելակերպին ու բարոյականությանը։

Երկրորդ խմբի մեջ հավաքված են լիբերալները, բուրժուազիայի գիտակից ներկայացուցիչները, որոնք խոսում են ժողովրդի շահերի անունից, բայց իրականում նույն ժողովրդի թշնամիներն են, սրբագործում են հարազատ դասակարգի շահատակությունները, գեղեցիկ խոսքերով վարագուրում ճշմարտությունը և իրենք էլ դառնում անողորմ կողոպտիչներ։ Շիրվանզադեն շատ լավ է դիտել մտավորականության այդ երկու անհարիր տենդենցները և անաչառ խոսք ասել նրանց ներկայի ու գալիքի մասին։ Հայ գրականության մեջ ոչ ոք այնքան խորությամբ չի քննել մտավորականության կյանքը, որքան Շիրվանզադեն, բայց դարձյալ ավելացնենք, որ այդ հարցը նա դիտել է կապիտալիզմի ներկայի ու հեռանկարների լույսի տակ և դրանով, ըստ էության, ավելի է խորացրել բուրժուական հասարակության սոցիալական ու բարոյական արատների քննադատությունը։ Հրապարակ հանելով ազատամիտ մտավորականության մեծախոս ասպետներին, Շիրվանզադեն հեգնում է լիբերալիզմի ուտոպիան՝ բուրժուազիայի հեռանկարների, ազգության փրկության և քաղաքակրթության միսիայի մասին։

«Զուր հույսեր» վեպում Շիրվանզադեն լայնորեն քննում է երիտասարդության կյանքն ու ծրագրերը, շոշափելով հասարակական կյանքի ապագայի ու հեռանկարների հարցը։ Կոնֆլիկտի շարժառիթներն այստեղ, իհարկե, ծագում են ընտանեկան, կենցաղային հարաբերություններից, բայց հոգեբանական խնդիրների միջոցով Շիրվանզադեն փորձում է արտահայտել սոցիալական-քաղաքական միտումներ։

Բուրժուազիայի գաղափարական կյանքի քննադատությունը ավելի խոր է արտահայտված «Արսեն Դիմաքսյան» վեպում, որը, ըստ ամենայնի, հետաքրքրական է իր բերած նոր կողմերով, առավելություններով ու թերություններով։

Շիրվանզադեն մեծ տաղանդով բացասական գույներ է տալիս բուրժուական մտավորականությանը, խիստ անողոք է այդ խավի նկատմամբ։ «Ընկերները» պատմվածքում նա ամբողջ խորությամբ պատկերում է երկու ընկերների՝ փաստաբան Նազիմյանի և ինժեներ Մարկոսյանի կեղտոտ գործարքը՝ շահի համար։ Մարկոսյանն ամուսնանում է ընկերոջ կողմից լքված կնոջ հետ, ոչ բոլորովին վեհանձնության այն զգացումով, որ ուներ Սանթուրյանը, այլ փող շահելու և արդյունաբերողի պրակտիկան շարունակելու համար։ Նրանք արժանի ընկերներ են, բարոյական ամեն տեսակ սկզբունքներից զուրկ այդ դիպլոմավոր վայրենիները։ Ոչ մի տարակույս. այս հերոսները երբեմնի ազատամիտներ են, որոնք այժմ ծունր են դրել գավառացի կռեհիկ հարուստի առաջ և պատ-

րաստ են ամեն ինչ զիջել դրամի համար։ Նրանք «Արսեն Դիմաքսյան» վեպի ազատամիտ մտավորականության շարունակությունն են։

«Արսեն Դիմաքսյան» վեպում Շիրվանզադեն ստեղծում է Բարաթյանի ու Վեքիլյանի կերպարները, որոնք խոսքի մեջ լինելով ազատամիտ, մինչև ուղն ու ծուծը խրված են իրենց հարազատ տարերքի մեջ։ Նրանք հարվածում են ազատամտությանը, հալածում գաղափարական ընկերներին։ Նրանք ոչ միայն բարձր իդեալ չունեն, այլև անբարոյական արկածների հեղինակներն են։ Վեքիլյանը, այդ քսու տիպը, որ ֆելիետոններ է տպագրում Դիմաքսյանի մասին, հոշակելով նրան խելագար, թալանում է Պյոտր Սոլոմոնիչի կտակած գումարները։ Բարաթյանը գայթակղում է իր շատ մոտիկ բարեկամի՝ Պյոտր Սոլոմոնիչի կնոջը, կործանելով ամբողջ ընտանիքը և գերեզման իջեցնելով բարեկամին։ Նրանք երկուսն էլ գող են, մեկը գողանում է փողը, մյուսը՝ պատիվը։ Գրողը մեծ ուժով է ստեղծել Գերասիմ Բարաթյանի հոր կերպարը։ Անբարոյական կյանքից անդամալույծ դարձած այդ բորբոսը խոսում է ամենացինիկ ոճով, չքաշվելով դատապարտել իրեն։ Բարաթյանը հոր արժանավոր զավակն է։ Տարբերությունը միայն այն է, որ նա թաքցնում է իր արատներն ու ախտերը, յուղալի պատառ է որոնում, վայելելով քաղքենի միջավայրի հարգանքը և կույր տալով այրի Բախտամյանի շառաչուն ապտակը...

Մյուս կողմից Շիրվանզադեն ստեղծում է ազնիվ մարդկանց կերպարներ։ Բժիշկ Սալամբեկյանը, հավերժական ուսանող, ազնիվ ու աղքատ Մսերյանը, մանկավարժ օրիորդ Կարինյանը,— սրանք այն մարդիկն են, որոնք համակրում են Դիմաքսյանին և նպաստում նրա գործին։ Շիրվանզադեն Դիմաքսյանին օժտում է մի շարք դրական գծերով։ Նա բարոյապես բարձր է իր ընկերներից և անկեղծորեն ձգտում է օգտակար լինել հասարակությանը։ Կերպարի բնութագրման մեջ դրական է և այն, որ, հավատարիմ իրականությանը, Շիրվանզադեն որոշ առաջադիմական գծեր է տեսնում 70—80-ական թվականների լիբերալների գործի մեջ։ Դիմաքսյանը քննադատում է հասարակական նախապաշարումները, կրթության հետամնաց սիստեմը, մամուլի բարքերը և առևտրա-վաշխառուական կապիտալի արատները։ Բայց միայն այսքանը։ Շիրվանզադեն վիպական գործողության ընթացքում ցույց է տալիս, որ Դիմաքսյանն անպատրաստ է հասարակական գործիչ դառնալու, նրան խանգարում են եսասիրությունն ու նախանձը, նա լավ չի ճանաչում իր ժողովրդի կարիքներն ու վիճակը։ Հարցի հենց այս տեսանկյունից բնորոշ է գյուղատնտես Հաբիգյանը, որ, որոշ չափով, հակադրված է Դիմաքսյանին։ Հաբիգյանը կարծում է, որ մտավորականությունը իր հասարակական գործունեությունը պետք է սկսի ներքևից՝ լուսավորի ժողովրդին, բաց անի ուսումնարաններ, դպրոցներ, բարելավի նրա տնտեսական դրությունը։ Իրեն ռեֆորմատոր կարծող Արսեն Դիմաքսյանը երկիրը ճանաչում է միայն տեսականորեն՝ գրքերի ու լրագրերի միջոցով և բնավ ծանոթ չէ այն

տակ քարաշեն եվրոպական ձևի շինությունները փոխարինում էին նախկին նեղ ու ցածր ասիական կացարաններին՝ հողե տափակ կտուրներով։ Ամեն ինչ փոխվում ու նորոգվում էր տենդային թափով, իսկ ամենից առաջ մարդկանց արտաքինը։ Երեկվա պարսկական փափախը, կապան ու քոշերը տեղի էին տալիս քաղաքակիրթ աշխարհի գլխարկին, ռեդինկոտին ու փայլուն կոշիկներին։ Գրասենյակներն ու փարթամ խանութները լեցուն էին հաճախորդներով։ Մտնում էին, դուրս գալիս, գնում, վաճառում, խաբում ու խաբվում և միշտ շտապում»։

Սա սոսկ արտաքինի ու առօրյայի զորեղ նկարագիր չէ. այս պատկերի մեջ խտացված են ժամանակի հոգեբանությունը, գործարար ոգին, բարքերի, սովորությունների պատմությունը, քաղաքային կյանքի ներքին ու արտաքին փոփոխությունները։

«Քաոսից» հետո Շիրվանզադեի տաղանդը փայլեց երկու սքանչելի վիպակներում. գրեթե նույն շրջանում, նույն տարիներին ստեղծվեցին «Վարդան Ահրումյանը» և «Արտիստը», որոնք ըստ ամենայնի ուշագրավ են Շիրվանզադեի գաղափարական տենդենցների քննարկման և ստեղծագործական մեթոդների ուսումնասիրության տեսանկյունից։ Բացառիկ ուժով գրված այդ երկերն ունեն մի շարք ընդհանրություններ ու տարբերություններ, որոնք ցույց են տալիս Շիրվանզադե-արվեստագետի համակրանքներն ու հակակրանքները, տիպականացման արվեստի յուրահատկությունները և ռեալիզմի ինքնատիպ գծերը։

1905 թ. հեղափոխության նախօրյակին Շիրվանզադեն տաղանդի ուժով և գաղափարական առողջ հակումներով ստեղծեց երկու տիպ, որոնք ներկայացնում են երկու տարբեր դասակարգ, սոցիալական երկու տարբեր ուժ, երկու տարբեր աշխարհ ու հասարակական հոգեբանություն։ Երկու գործերում էլ գլխավոր հերոս են պատանիները՝ Վարդան Ահրումյանը և Լևոնը։ Երկու գործերում էլ Շիրվանզադեն անհամեմատ ավելի ակտիվորեն է մասնակցում վիպական գործողություններին, միջամտում հերոսների կյանքին ու ապրումներին, քան նախորդ բոլոր գործերում։

Ակնհայտորեն նման շատ բան կա այդ երկու երկի մեջ՝ հղացման, նյութի, գաղափարական տենդենցների իմաստով, բայց նրանց մեջ կա նաև մեծ տարբերություն, որ բխում է հեղինակի գաղափարական ըմբռնումներից։ Շիրվանզադեն տարբեր վերաբերմունք ունի երկու հերոսների նկատմամբ, բնականաբար, ստեղծագործական տարբեր հնարքներով ու մեթոդով է կերտում նրանց տիպերը։ Վաճառական Բաղդասարի որդի Վարդան Ահրումյանը նույնպես, ինչպես Լևոնը, փայփայում է որոշ երազներ և ձգտում հասնել դրանց։ Բայց տարբեր են նրանց երազներն ու ձգտումները, տարբեր նրանց հոգեբանությունը։ Մինչդեռ Վարդան Ահրումյանը ձգտում էր փող դիզել և դառնալ ամենամեծը գիշատիչների մեջ և ամենագիշատիչը՝ մեծերի մեջ, «Արտիստը» վիպակը պատկերում է մի աշխարհ, ուր «արմատից պոկած ծառի պես» թառամում են ժողովրդի լավագույն զավակները։ Ընթերցողի առաջ գծագրվում է Լևոնի

սքանչելի կերպարը։ Պատանին ձգտում է դուրս թռչել ցուրտ կյանքից ու միջավայրից, ապրում է երևակայության մեջ և տեսնում գեղեցիկ երազներ։ Ուշագրավ է վիպակի վերնագիրը. Լևոնը՝ օպերային վարսավիրի աղքատ զավակը, պրոֆեսիոնալ արտիստ չէ, բայց Շիրվանզադեն նրան արտիստ է անվանում, կատարելով խորին ընդհանրացում։ Բանը զբաղմունքը չէ, քանի որ մի պրոֆեսիոնալ կարող է ավելի քիչ արտիստ լինել, քան ինքը՝ արվեստասեր Լևոնը։ Լևոնը արտիստ է, այն գեղեցիկ հոգիներից մեկը, որոնք ծնվել են միայն սիրելու համար, ծնվել են երազելու, գեղեցիկը պաշտելու բարձր ձիրքով։ Լևոնն «ազնիվ է որպես նորածին և զգայուն՝ որպես քնարի լար։ Նա հպարտ է որպես սպանական գրանդ»։ Լևոնը կարող է դառնալ լավագույն մարդ, կյանքով ու գործով զարդարել իր շրջանը, եթե կյանքը նրա համար ստեղծի բարեբար հող ու պայմաններ։ Արվեստագետը լայնացրել է իր առաջ դրած հարցը, տվել նրան մարդկային խոր բովանդակություն, ըստ էության շոշափելով գեղեցիկ մարդու և գեղեցիկ իդեալի հարցը։ Մյուս կողմից, հերոսի ընտրությունը գեղարվեստական ընդհանրացման տեսանկյունից էլ վերցրած խիստ ինքնատիպ է ու գեղեցիկ։ Լևոնը պրոֆեսիոնալ չէ։ Նա մի անզուսպ սիրող պատանի է, որ կործանվում է կյանքի հենց արշալույսին։ Սա շատ ավելի խոսուն է, շատ ավելին է ասում հասարակական կյանքի մասին։ Չէ՞ որ հազարավոր պատանիներ են կործանվում հենց իրենց կյանքի արշալույսին։ Այս իմաստով հերոսը ներկայացնում է աշխատավորության ծոցից ծնված երիտասարդությունը, որը ծանր ողբերգություն է ապրում կապիտալիստական հասարակության մեջ։ Կործանվում են նրանց կյանքը, ապագան, մեռնում են նրանց ձգտումները, երազներն ու հույսերը։ Այս հիմքի վրա Շիրվանզադեն ստեղծել է հոգեբանական-սոցիալական մի ցնցող դրամա։ Ինչո՞ւ է դժբախտ Լևոնը, ինչո՞ւ է կործանվում այդ ազնիվ պատանին։ Ինչո՞ւ են դժբախտ լևոնները։ Շատ ազնիվ ու առողջ է մեկնաբանությունը։ Նրանք կործանվում են, որովհետև ծնված են կյանքի անբարեհաջող պայմաններում, որովհետև ադամանդը ցեխի մեջ է։ Գրողն իր ամբողջ ուշադրությունը կենտրոնացնում է այդ խնդրի վրա, ընթերցողի մեջ հարուցանելով ատելության զգացում հասարակական կյանքի աննպաստ պայմանների և բուրժուական կյանքի այդ «ցեխի» դեմ։

Գաղափարական այս ամուր հիմքի վրա Շիրվանզադեն ստեղծում է հոգեբանական սրտառուչ դրամա։ Լևոնը սիրում է արվեստը, նրա սերը թատրոնի և երաժշտության նկատմամբ հասնում է անձնազոհության։ Այդ սիրո մեջ առանձին տեղ է գրավում գեղեցիկ Լուիզան, որը պատրաստվում է դառնալու օպերային աշխարհի աստղերից մեկը։ Լուիզան այդ սիրո ամենաբարձր և ամենամաքուր կետն է, որը Լևոնին մագնիսի պես ձգում է դեպի երազների բարձունքներ, արվեստի աշխարհ։ Լևոնը ցանկանում է մարդ դառնալ, դառնալ արվեստագետ և արժանի լինել Լուիզայի սիրուն։ Բայց որքան զորանում է այդ երազը ու ձգտումը, այն-

քան ավելի է մեծանում Լևոնի դժբախտությունը, քանի որ անհամեմատ մեծանում է իդեալի և իրականության հակադրությունը։ Մի ամբողջ հասարակական մռայլ միջավայր կախ է ընկնում երազկոտ պատանու փեշերից, ձգելով նրան դեպի կյանքի հատակը։ Ճիշտ այդպես արվեստի սիրուց նրա հայրն իրեն տալիս է հարբեցողության և կործանվում է։ Շատ սիմվոլիկ է «Մադրիդի շրջմոլիկի երգը» , որն այնքան սիրելի է Լևոնին։ Հեռավոր Իսպանիայում դարեր առաջ գրանդի աղջկա պատուհանի տակ անհույս լացել է աղքատի որդին, որի հայրը մի օր կախվել է ծառից։ Լևոնն աշխատում է իր թույլ բազուկներով հաղթահարել կյանքի անհաղթահարելի պատնեշները, շատ բան է անում հասնելու իր սիրուն ու երազին, բայց կես ճանապարհին անհույս ընկնում է, ցաք ու ցրիվ են լինում նրա երազները, հանդիպելով շրջապատի քար անտարբերությանը։ Նա գնում է Նավահանգիստ, այդ մռայլ աշխարհը՝ երգով փող աշխատելու և Լուիզայի համար Իտալիա գնալու։ Բայց ծանր միջավայրը՝ կարիքի ու զրկանքի աշխարհն իր կնիքն է դնում պատանու վրա, և նա սկսում է ոտքի վրա թառամել։ Շիրվանզադեն ռեալիստական թանձր գույներով է նկարագրում կյանքի հատակը. «Երբ եկեղեցուց հեռացանք երկու հարյուր քայլ, դեպի աջ մեր առջև բացվեց օղետների, ստորին տեսակի թեյատների ու պանդոկների մի ամբողջ ավան։ Այստեղ էր վխտում նավահանգստի բնակչության մեծ մասը։ Պանդոկներից լսվում էին հարմոնի և ռուսական ողորմելի բալալայկայի հնչյունները, ամբոխի աղաղակների, երգերի, գոռում-գոչյունների, հիշոցների ու անեծքների հետ։ Նրանք, որոնք ժամանակ ու միջոց ունեին, ուտում-խմում ու հարբում էին պանդոկներում, վայելելով էժանագին հուրիների ընկերության հաճույքը։ Իսկ նրանք, որոնք միմիայն խմելու համար փող ունեին, մըտնում էին «Մոնոպոլի» կրպակները։ Այստեղ վերցնելով կնքված շշերը՝ դուրս էին գալիս փողոց և բովանդակությունը դատարկում իրենց բերանները։ Օղին արգելվում է խմել «մոնոպոլի» կրպակներում, ուստի հարբեցողությունը, որ առաջ քիչ թե շատ ամոթ ուներ և թաքնվում էր օղետների պատերի մեջ, այժմ թագավորում է փողոցում ամենայն համարձակությամբ։ Եվ ահա նրա ողորմելի զոհերը թավալված են կրպակների առջև, մայթերի վրա, փողոցի մեջտեղում, սայլերի ու կառքերի տակ ջարդվելու վտանգին ենթակա»։

Ահա այս շրջանում, այս կյանքի մեջ է Լևոնը ձգտում հասնելու իր իդեալներին։ Բայց կյանքը շատ դաժն ու դաժան հարված է հասցնում նրան։ Լուիզան ամուսնանում է։ Լուիզան նրա համար կյանքի խարիսխ էր, հենարան, առաջ տանող մի ուժ։ Խորտակվում է այդ իդեալը, մեռնում է և նրա երազանքը, քանի որ շրջապատող կյանքում չկա այլևս նրա համար ոչինչ, որ ծառայեր իբրև հենարան։ Նա կործանվում է, ինչպես «Մադրիդի շրջմոլիկը», ինչպես իր հայրը, ինչպես հարյուր-հազարավոր գեղեցիկ հոգիներ։

«Արտիստը» մեր գրականության ամենափայլուն էջերից է։ Հոգեբանական ուժով, սրտառուչ զգացումներով, հերոսի նկատմամբ տածած ներքին ջերմ սիրով այս գործը խիստ հարազատ է Թումանյանի «Գիքորին»։

«Արտիստից» հետո Շիրվանզադեն ստեղծեց մի շարք այլ արձակ գործեր։ Սակայն 900-ական թվականներից սկսած, գրողի տաղանդն արդեն փայլում է դրամատուրգիայի բնագավառում։ Նա գրում է նոր պատմվածքներ, ակնարկներ, հուշեր, քննադատական ու հրապարակախոսական բազմաթիվ հոդվածներ, բայց ամենից ավելի ստեղծագործական ուշադրությունը կենտրոնացնում է դրամատիկական երկերի ու թատերական հարցերի վրա։

6

Շիրվանզադեի դրամատուրգիան օրգանապես կապված է նախորդ շրջանի արձակ ստեղծագործության հետ և ցուցադրում է քննադատական ռեալիզմի զարգացումը հեղափոխության դարաշրջանում։ Մյուս կողմից, այդ դրամատուրգիան խորապես նպաստել է XX դարի հայ թատրոնի զարգացմանը, թատերական անսամբլի ստեղծմանը և դերասանական ուժերի աճին ու դաստիարակությանը, բերելով լուրջ նորություններ, նոր թեմաներ, դրամատիկական նոր տեսակներ։

Շիրվանզադեն մեղանում ստեղծեց և կատարելության հասցրեց դրամայի ժանրը բազմաթիվ տեսակներով— սոցիալական, կենցաղային, քաղաքական, հոգեբանական։ Նրա գրչին են պատկանում առաջին հայ քաղաքական կոմեդիաները։ Վերջապես, թեև անցյալում առանձին փորձեր եղել են, բայց նա է հայ դրամատուրգիայի մեջ արմատավորել ու զարգացրել գրական հայերենը, փոխելով Սունդուկյանի դրամատուրգիայի լեզվական քաղաքականության ընթացքը։ Ահա թե ինչու Վահան Տերյանը առանձնապես բարձր է գնահատում Շիրվանզադեին, նրան համարելով ուղի հարթող, դեպի Եվրոպա ճանապարհ բացող մի հեղինակ, որի դրամատուրգիայի նշանակությունը՝ ժամանակակից կյանքը, հոգեբանությունը, երևույթներն արտացոլելու և լեզվի տեսանկյունից, անզուգական է։

Ստեղծման ժամանակի իմաստով նրա դրամատուրգիան բաժանվում է երեք շրջանի։ Առաջին շրջանը սկսվում է 1901 թվականից և ավարտվում է 1905 թվականին։ Այդ կարճ ժամանակաշրջանում Շիրվանզադեն գրում է. «Եվգինե», «Ուներ իրավունք» դրամաները և հայ քննադատական ռեալիզմի գլուխ-գործոցներից մեկը՝ «Պատվի համար»։

Երկրորդ շրջանը սկսվում է 1907 թվականից և փոքր ընդմիջումներով տևում մինչև 1917 թվականը։ 1907—1910 թվականներին, ռեակցիայի տարիներին ղտնվելով Փարիզում, Շիրվանզադեն գրում է «Ավերակների վրա», «Արմենուհի» դրամաները, «Շառլատանը» կոմեդիան, «Կործանված» քաղաքական դրաման։

Այդ շրջանում Շիրվանզադեն դրամայի է վերածում «Նամուսը» և «Չար ոգին», որոնք դառնում են հայ ռեալիստական թատրոնի զարդերը։ Սակայն այդ երկու դրամաները բովանդակությամբ և նյութով կապված են առաջին շրջանի երկերի հետ։ Այդ դրամաները ունենալով ինքնուրույն ժանրային արժեք, այդուամենայնիվ, ստեղծվել են 80—90-ական թվականներին գրված երկերի հիման վրա։ Մյուս կողմից՝ դրամաները գրվել են Փարիզից վերադառնալուց հետո (1911—1912), այն շրջանում, երբ սևհարյուրակային ռեակցիան տեղի էր տվել, և Շիրվանզադեն կրկին շարունակում էր գրել 1905 թվականի նախօրյակին ստեղծված լավագույն ռեալիստական երկերի քննադատական ոգով։ «Նամուսը» և «Չար ոգին» մնացին իբրև եզակի փաստեր, որովհետև սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, և Շիրվանզադեն կրկին անցավ ազգային-քաղաքական թեմային («Արհավիրքի օրերին» դրաման)։

Երկրորդ շրջանում Շիրվանզադեի դրամատուրգիան, իհարկե, պահպանում է քննադատող, մերկացնող ուժը, սակայն մի որոշ մասով տուրք է տալիս խորթ մտայնության։ 1905 թ. հեղափոխության պարտությունը, աքսորները, բանտերը, ազգամիջյան կոտորածները և իմպերիալիստական պետությունների կողմից բնաջնջվող հայ ժողովրդի ճակատագիրը գրողի ուշադրությունը սոցիալական հարցերից շեղեցին դեպի ազգային-քաղաքականը։ Բայց չհասկանալով պրոլետարիատի դերը մարդկության ազատագրման գործում, չըմբռնելով ճնշված ազգերի, տվյալ դեպքում՝ հայ ժողովրդի ազատության միակ ուղին՝ հեղափոխական պայքարի ուղին, Շիրվանզադեն աշխարհհայացքային և ստեղծագործական հակասություններ ապրեց, թույլ տալով գաղափարական նահանջ։

Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի երրորդ շրջանը սկսվում է Հոկտեմբերյան սոցիալիստական Մեծ հեղափոխությունից հետո։ Ուշի-ուշով հետևելով նոր կյանքի շեմին ոտք դրած հայ ժողովրդի կյանքին, պատմական մեծագույն փաստերի տրամաբանությամբ նա կանգնում է նոր ճանապարհի վրա։ Գրողն ըմբռնում է հեղափոխության նշանակությունը աշխատավոր մարդու և ազգերի խաղաղ կյանքի համար։ 1926 թ. վերադառնալով Սովետական Հայաստան, նա գրում է «Մորգանի խնամին» քաղաքական կոմեդիան, ուր, շարունակելով նախահեղափոխական շրջանի լավագույն դրամաների ավանդները, սովետական քաղաքացու դիրքերից սպանիչ ծաղրի է ենթարկում հայ էմիգրանտ բուրժուազիային։

Այս հիմնական շրջաններին համապատասխանում են նաև Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի թեմատիկ և ժանրային բաժանումները, որովհետև պատմական-քաղաքական դեպքերի թելադրանքով Շիրվանզադեն օգտագործել է դրամատիկական այս կամ այն տեսակը (սոցիալական դրամա, քաղաքական դրամա, քաղաքական կոմեդիա), արծարծելով հասարակական-քաղաքական նշանակություն ունեցող հարցեր։

* * *

Շիրվանզադեի առաջին դրամատիկական երկը՝ «Իշխանուհին» (1891) հաջողություն չունեցավ։ Տասը տարի անց գրողը բեմ հանեց «Եվգինեն», որը մեծ հաջողություն բերեց հեղինակին։

Ուշագրավ և ինքնատիպ սկիզբ ունի «Եվգինեն»։ Առաջին գործողության մեջ հերոսների միտքը շիկացած է մի նշանավոր պատմության շուրջը. նրանք խոսում են Արաբաջյանի «համրահայտ» գործի մասին։ Դա մի սովորական բուրժուական ընտանեկան դրամա է, որի վախճանը, սակայն, խորապես ազդեցիկ է։ Կրթված մի համալսարանական, դիպլոմ ստացած բուրժուա, գիշեր-ցերեկ հալածում է կնոջը։ Այդ կինը միամտություն է ունեցել ազնիվ լինել ամուսնու առաջ, խոստովանելով իր անցյալի ակամա մեղքը նրա հանդեպ. մինչև ամուսնանալը կապված է եղել մի ուրիշի հետ։ Ամուսինը նրան մղում է դեպի ինքնասպանություն...

Սա մի կոնֆլիկտ է, որ սակայն չի դառնում ազդակ դրամայի հերոսների ապրումների ու հակասությունների համար։ Դրամատուրգը ստեղծում է զուգահեռ մի կոնֆլիկտ, փորձելով տալ ինքնատիպ լուծում։

Բոլորը խոսում են քաղաքում ծայր առած այդ պատմության մասին. ոմանք արդարացնում, ոմանք մեղմում են հանցանքը, ոմանք դատապարտում տղամարդու գազանաբարո վարքը կնոջ նկատմամբ, որն արտասուքը աչքերին թողություն է խնդրել ամուսնուց։ Ծանր տագնապ է ապրում փաստաբան Ալվերդյանի կինը՝ Եվգինեն։ Նա երջանիկ է։ Լինելով աղքատ ընտանիքի աղջիկ, առանց սիրելու ամուսնացել է նշանավոր փաստաբանի հետ։ Բայց հետո սիրել է, գտնելով նրա մեջ մի բարձր հոգի ու ազնիվ սիրտ... Եվ ահա, երբ ամուսինը մի առանձին կարեկցանքով է խոսում ինքնասպան կնոջ մասին և դատապարտում Արաբաջյանի արարքը, հուզված Եվգինեն էլ խոստովանում է, որ ինքն էլ մինչև ամուսնանալը կապված է եղել մի ուրիշի հետ...

Հոգեբանորեն համոզիչ է Եվգինեի ազնվությունը։ Նրան ոգևորում են ամուսնու հոգու վեհությունն ու մարդասիրությունը։ Միհրանը նրա աչքում անսահմանորեն մեծանում է։ Երիտասարդ կինը ամուսնուն պատմում է իր «մեղքը». պատանեկան հասակում Եվգինեին գայթակղել է երիտասարդ լովելաս Ազրոյանը և, օգտվելով նրա միամտությունից ու աղքատությունից, լքել...

Սկսվում է նույն հակասությունը և ընտանեկան դրաման։ Քրիստոնեական ներողամտության մասին ճառող ազատամիտ-ինտելիգենտ Միհրան Ալվերդյանի հոգում էլ արթնանում է իր պապերի «ասիական ոգին», «գազանը», նա կատաղորեն հարձակվում է կնոջ վրա։ Թվում է Արաբաջյանի նման է վարվելու նաև Միհրան Ալվերդյանը, որովհետև հարցը կապված է միջավայրում ունեցած նրա հեղինակության հետ, որովհետև նրա շրջապատի համար ազնվությունը թատերական խոսք է, մարդկային զգացմունքը՝ դատարկ մի բան։

Բայց Արաքաչյանի գործը պահելով բեմի վրա իբրև դառը նախազգուշացում հասարակությանը, Շիրվանզադեն մի կտրուկ շրջադարձ է կատարում և միանգամայն անսպասելիորեն Միհրան Ալվերդյանին դարձնում հերոս, հասարակական նախապաշարումների դեմ մաքառող առաջին անհատ, որը, ներելով կնոջը՝ «դարավոր բերդի դեմ առաջին գնդակն է արձակում»։ Միհրանը, որ դեռ երեկ տառապելով աշխատում էր զսպել իրեն, հոգին մաքրելով քրիստոնեական ներողամտությամբ, թատերական դեկլամացիայով լուծում է իր ընտանեկան դրաման։ «Համոզմունքով ներեցի, սիրելով կմոռանամ»,— ասում է նա, և դրաման ավարտվում է այնտեղ, որտեղից պետք է սկսեր զարգանալ։ Ճիշտ այդտեղ, այդ պահին է բարդանում դրամատիկ կոնֆլիկտը։ Այդ քայլի պատճառով Միհրանից հեռանում է քույրը, ազատամիտ կոչված վարժուհին՝ Մարթան։ Նրա ընտանիքի շուրջը ծայր են առնում հասարակական կարծիքն ու բամբասանքը։

Իհարկե, չի կարելի ասել, թե չէր կարող հասարակության մեջ լինել Միհրան Ալվերդյանի նման մեկը։ Սակայն տվյալ դեպքում նրա քայլը դեռ տկլորն է, որովհետև այդ պայմաններում Միհրանը հազիվ թե կարողանար «հերոսանալ», որովհետև վերջին հաշվով նա իրեն շրջապատող միջավայրի խաղալիքն է։ Միհրան Ալվերդյանի կերպարը թերի է, հոգեբանորեն անավարտ, որովհետև, ինչպես ցույց է տալիս դրամայում առաջ քաշված, բայց չլուծված կոնֆլիկտը, քաղքենիական միջավայրում անսահման էգոիզմով ոչնչացվում, ճզմվում էին գեղեցիկ հոգիները։ Ստեղծելով էպիզոդիկ կերպարներ, Շիրվանզադեն ցույց է տվել, որ անհատի ողբերգությունը պետք է փնտրել նրանց շրջապատող փաստերի և միջավայրի մեջ։ Դրաման հանդիսատեսին բերում է այն եզրակացության, որ միջավայրը սպանիչ է անհատի մարդավայել կյանքի համար, որ միևնույն է, Եվգինեն չի կարող շարունակել իր խաղաղ կյանքը, նրա երջանկությունն արդեն տապալված է։ Նույն ճակատագիրն է սպառնում նաև Միհրան Ալվերդյանին։

Այդ գաղափարը շատ ավելի ուժեղ է մարմնավորվել «Ունե՞ր իրավունք» դրամայում։

Մի տարի հետո, 1902 թ. հոկտեմբերի 7-ին Հայոց դրամատիկական ընկերության խումբը բեմադրեց Շիրվանզադեի նոր երկը։ Այս անգամ էլ, ինչպես «Եվգինեում», բեմադրության ժամանակ թատրոն էր եկել հանդիսականների մեծ բազմություն։

«Ունե՞ր իրավունքը» կառուցվածքով, կոնֆլիկտով և արտահայտած գաղափարներով բարդ և ավելի նպատակասլաց դրամա է։ Եթե «Եվգինեում» առաջ է քաշվում ներողամտության գաղափարը, և, բնականաբար, գլխավոր հերոսը ոչ թե Եվգինեն է, այլ ամուսինը, որը բարոյական խռովություն է կազմակերպում հասարակության դեմ, ապա այստեղ գլխավոր հերոսը ընտանեկան հարկի տակ տառապող կինն է։

Եթե «Եվգինեի» թերություններից մեկն էլ այն է, որ կոնֆլիկտը

կառուցված է հիմնականում բարձր հոգեվիճակների վրա, և նրա հերոսները հաճախ չունեն սոցիալական որոշություն, ապա «Ումե՞ր իրավունքը» դրամայում Շիրվանզադեն մի քայլ առաջ է գնացել։

Դրամատիկ կոնֆլիկտի հիմքը միանգամայն բնական է։ Գլխավոր հերոսուհին՝ Հերսիլեն, ամուսնանում է միլիոնատեր Անտոն Բեգմուրյանի հետ առանց սիրելու, ծնողների ճնշմամբ և թելադրանքով, «մի կտոր հացի համար»։ Այստեղ հոգեկանը պայմանավորված է սոցիալականով և ի տարբերություն «Եվգինեի», կնոջ ողբերգությունը դրամատիկական կոնֆլիկտի ծանրության կենտրոնում է։ Հերսիլեն միլիոնատիրոջ համար դարձել է մի թանկագին զարդ։ Նա «տնտեսուհի է առանց իրավունքի»։

Հերսիլեն զգացող մարդ է, որի հոգում դեռ չեն մեռել պատանեկան երազները։ Շնորհալի կինը ձգտում է դեպի գեղեցիկը, բախելով հասարակական կյանքի փակ դռները։

Կից սենյակներից մեկում հնչում է դաշնամուրի փոթորկալի բողոքը, մյուսում՝ ամեն ինչ որոշող միլիոնատիրոջ հաշվիչը, որը օղակ է նետում ոչ միայն պարտատերերի վիզը, այլև սպանում ամենը, ինչ գեղեցիկ է ու մարդկային։ Նա վեց տարի շարունակ զգում է իր սոցիալական ու մարդկային վիճակի ողջ ծանրությունը. «Ապրել եմ։ Ո՞վ։ Ե՞ս։ Ո՛չ, ես չեմ ապրել, այլ թմրել եմ բուսական կյանքի ողջ թմրությամբ»։ Անտոն Բեգմուրյանը մեքենա է, Հերսիլեն՝ մարդ։ Մեկը ղեկավարվում է չոր հաշվի բանականությամբ, մյուսը՝ գեղեցիկ երազներով, տարերային, բայց խորունկ զգացմունքներով։ Այս երկուսի բախումից էլ ծնվում է Հերսիլեի ինքնագիտակցությունը մարդկային իրավունքների և արժանապատվության մասին։

Մինչև այստեղ դրամատիկ կոնֆլիկտը պատճառաբանված է։ Բայց այն պահին, երբ Հերսիլեն դառնում է «հերոսուհի» և «մարտնչող» կին, այսպես ասած՝ ծառանում է հասարակական բարքերի դեմ և փորձում վճռական քայլեր անել, դրաման կորցնում է ուժը, թուլանում է գործողությունը, և դժգունում են հերոսներն ու բնավորությունները։ Հերոսուհին արհամարհում է հասարակական կարծիքը, հեշտությամբ հրաժարվում երեխաներից։

Շիրվանզադեն գիտակցաբար չի ցանկացել հերոսուհուն դնել ավելի ծանր պայմանների մեջ, խուսափել է հոգեբանական և սոցիալական մի քանի բարդություններից (մայրական սեր, հասարակական կարծիք, ապահարզանի օրենքներ)։ Դրամայում նա ցանկացել է բեմ հանել կյանքում քիչ պատահող հաղվագյուտ կնոջը, որը «համարձակ կռիվ է ազդարարում» իրականությանը։ «Նա այն կանանցից չէ, որոնք հասարակական կարծիքի սարսափից և շատ անգամ մի կտոր հացի համար շարունակում են կեղծել նույնիսկ այն ժամանակ, երբ զգում են իրենց բարոյական ստրկությունը, իրենց դրության ստորությունը»։

Բայց այդ դեպքում ո՞ւր է գնում Շիրվանզադեի ընտրած հերոսուհին։ Այդ ո՞ր երկիրն է, ուր կինը վայելում է մարդկային մեծ ու լայն իրավունքներ։ Չէ՞ որ այնտեղ, ուր մեկնում է հերոսուհին, կնոջ վիճակը նույնքան վատթար ու ծանր է։ Չէ՞ որ կնոջ ճիչն ու բողոքը առաջին անգամ լսվել են այնտեղից, նրա ողբալի ու ծանր վիճակի պատկերները մարմնավորվել են ռուսական և եվրոպական գրականության մեջ։ Մի՞թե Շիրվանզադեն չգիտեր այդ մասին։ Ո՛չ, իհարկե, Շիրվանզադեն շատ լավ գիտեր գրականությունը, ծանոթ էր և՛ եվրոպական, և՛ ռուսական հասարակական բարքերին։ Ամբողջ հարցն այն է, որ տվյալ դեպքում Շիրվանզադեի համար կարևոր չէր, թե ուր է գնում հերոսուհին, նրան ավելի շատ հետաքրքրում է կնոջ գործունեության եղանակի խստությունը։ Եվ այն, որ ազնվական ծագում ունեցող Հերսիլեն փախչում է բուրժուական միջավայրից, այդ հանգամանքը ցույց է տալիս Շիրվանզադեի դեմոկրատական համակրանքները և շեշտված ատելությունը քաղքենի բարքերի նկատմամբ։

Գրեթե նույն հարցերն են քննարկվում «Արմենուհի» դրամայում։ Այստեղ ևս տրված է հոգեկան-բարոյական ստրկության մեջ գտնվող կնոջ տառապանքը։ «Արմենուհու» մեջ պատկերված է երկու ընտանիք։ Միլիոնատեր Սամսոն Ալադյանի կինը՝ Արմենուհին, ինչպես Հերսիլեն, անասնական կյանք է վարում. «Ճարահատյալ սկսեցի հարմարվել իմ վիճակին,— բողոքում է համեստ ընտանիքի աղջիկ Արմենուհին,— ինչպես մի որսված թռչուն, որն ընտելանում է իր վանդակին։ Բայց թռչունն իր վանդակում իսկ պահպանում է երգելու, թռչկոտելու իրավունքը, մինչդեռ ինձնից այդ էլ են խլում»։ Այդ ընտանիքում տիրապետում է փողի հաշիվը։ Արմենուհու միակ մխիթարությունը բնությունն է, որը նրան, գոնե ժամանակավորապես, հեռացնում է այն ոսկե ապարանքից, ուր նա «արյուն է թքում»։ Սակայն գռեհիկ միջավայրը նրան զրկում է նույնիսկ «միակ վայելքից»՝ բնությունից, «ուր չկան մանր կրքեր, չնչին հույզեր, նյութամոլություն, նախանձ, դրպարտություն, բանսարկություն, ատելություն»։

Մյուս կողմից, հեղինակը նկարագրում է ճարտարապետ Վաղամյանի ընտանիքը։ Այստեղ արդեն ճնշվում է տղամարդը, այստեղ արդեն հարուստ կինը, որին աշխարհում ամենից ավելի հետաքրքրում են արժեթղթերը. մուրհակները, թանկագին քարերն ու զարդերը, քուրցները, ճնշում են արվեստագետ ամուսնուն։ Պոեզիա և պրոզա,— ահա այն հիմնական հակասությունը, որ գոյություն ունի Շիրվանզադեի նկարագրած հերոսների միջև։ Սակայն այդ հակասությունը չպետք է ըմբռնել արտաքնապես, մակերեսորեն։ Այդ հակասությունը նշանակում է մի քանի անհատների հուսահատ դիմադրություն հասարակության կողմից մշակած բարոյական ընդհանուր կանոններին ու հասկացողություններին։

Հերսիլեն և Արմենուհին գիտակցում են իրենց վիճակի ողջ ստորությունը, զգում են, որ իրենց միջավայրում պակասում է ինչ-որ խիստ

կարևոր ու կենսական բան, առանց որի անհնար է մարդու կյանքն ու գործունեությունը։ Կյանքը տխուր է, միջավայրը դաժան, փողն է այն միակ ուժը, որը կառավարում և ընթացք է տալիս այդ միջավայրի գործողություններին, բնորոշում յուրաքանչյուր անհատի ներկան ու ապագան, գործողությունները, գաղափարներն ու երազները։

Այս իմաստով Շիրվանզադեի դրամաները զգալի դեր են խաղացել հայ դրամայի և թատրոնի պատմության մեջ, հրահրել և արթնացրել հանդիսատեսի մտքերը, սրել վերջիններիս ուշադրությունը հասարակական արատների վրա։ Գեղարվեստագետ Շիրվանզադեն, տեղի տալով հրապարակախոս Շիրվանզադեին, աշխատել է գտնել դժվարին դրությունից դուրս գալու ելքը։ Նրան չի հետաքրքրել, թե ուր կտանի Հերսիլեին իր համարձակ քայլը, նա գիտակցաբար մոռացել է, որ Անտոն Բեգմուրյանի ձեռքին է հասարակական ու քրեական օրենքը, և վերջինս կարող էր նրան փառավորապես ետ բերել այդ առաքելությունից, որ Միհրան Ալվերդյանին միջավայրը, միևնույն է, ծնկի կբերի, որ բոլոր դեպքերում Հերսիլեին վիճակված էր կործանում։ Նա կամ օրենքի ուժով պետք է հպատակվեր ամուսնուն և շարունակեր նախկին կյանքը, կամ գնար Վարվառայի, Կատարինեի և այլոց ճամփով և կամ՝ փողոց նետվեր։

Բայց միլիոնատիրոջ ընտանիքում կնոջ վարած ստրկական կյանքի պատկերը հանդիսատեսին հնարավորություն է տալիս զուգահեռներ անցկացնելու կյանքի մյուս բնագավառների հետ, դատելու հասարակության բարոյականության մասին։ Դրամաներում ռեալիստական ուժով ցուցադրված է, որ հասարակության բարոյական ու նյութական կյանքի ղեկավարները՝ միլիոնատերերն ու նրանց սպասարկող մտավորականներն են։ Տեղին է հիշել Դոբրոլյուբովի դիտողությունը Օստրովսկու դրամաներում կենտրոնական տեղ գրավող կանանց կերպարների մասին. «Ռուսական վճռական, ամբողջական բնավորությունը (որ գործում էր դիկոյների ու կաբանովների միջավայրում) Օստրովսկու մոտ հանդես է գալիս կնոջ տիպով, և դա լուրջ նշանակությունից զուրկ չէ։ Հայտնի է, որ ծայրահեղություններն արտահայտվում են ծայրահեղություններով և ամենաուժեղն է լինում այն բողոքը, որը բարձրանում է, վերջապես, ամենաթույլերի և ամենահամբերատարների կրծքից։ Այն ասպարեզը, որտեղ Օստրովսկին դիմում և ցույց է տալիս մեզ ռուսական կյանքը (զուտ հասարակական և պետական հարաբերություններին չի վերաբերում), սահմանափակվում է ընտանիքով. իսկ ընտանիքում ամենից ավելի ո՞վ է տանում իր վրա սամոդուրության ամբողջ ճնշումը, եթե ոչ կինը»[1]։

Պատկերելով ընտանեկան հարաբերությունները, Շիրվանզադեն ազնիվ ու գեղեցիկ բնավորություններ է որոնում կանանց շրջանում, որովհետև սոցիալական անարդար հասարակության դատաստանով կինը զրկված է մարդկային իրավունքներից, սոսկ զվարճալիք է և հաճույքի

[1] Ն. Գ. Դոբրոլյուբով, *Քննադատական հոդվածներ*, Երևան, 1947, էջ 305։

տարկա, որովհետև միլիոնատիրոջ գործակատարն ու ծառան անգամ ավելի ինքնուրույն են, քան կինը։ Առաջինները ազատ են հեռանալու, ուր կամենան, մտածելու և երազելու, մինչդեռ կինը, շրջապատված ամենաթանկագին զարդերով, հավերժորեն դատապարտված է ստրկության։

Քննելով կնոջ հարցը, Շիրվանզադեն բոլոր դեպքերում, հավատարիմ իրականությանը, ընտանիքի ռեալիստական պատկերի միջոցով հասնում է սոցիալական-հումանիստական մեծ ընդհանրացման։ Քայքայված, անիրավահավասար ընտանիքը արտացոլում է քայքայվող հասարակության, բուրժուական անարդար կյանքի բնույթը։ Պոլեմիկա մղելով կնոջ իրավունքների պաշտպանության համար, Շիրվանզադեն ըստ էության հակադրվում է բուրժուական իդեոլոգիային և կեցությանը։ Այս առիթով հարմար է հիշել էնգելսի խոսքը. «Ժամանակակից անհատական ընտանիքը հիմնված է կնոջ բացահայտ կամ քողարկված տնային ստրկության վրա, իսկ արդի հասարակությունը մի մասսա է, որը կազմված է միայն անհատական ընտանիքներից իբրև մոլեկուլներից։ Այսօր տղամարդն է մեծ մասամբ, որ պետք է աշխատի ու ընտանիք կերակրի, գոնե ունևոր դասակարգերի մեջ, իսկ այս հանգամանքը նրան տիրապետող դիրք է տալիս, որ կարիք չունի ոչ մի իրավաբանական հատուկ արտոնության։ Տղամարդը ընտանիքի մեջ բուրժուայի դեր է կատարում, իսկ կինը՝ պրոլետարի»[1]։

Շիրվանզադեն ավելի խոր, քան որևէ մեկը հայ գրականության ու դրամատուրգիայի պատմության մեջ, պատկերել է բուրժուական ընտանիքի բարոյական քայքայումը, կնոջ իրավազուրկ, ստրկական վիճակը, խորտակված կյանքն ու ազնիվ երազները մասնավոր սեփականության աշխարհում։

Այսքանով նրա դրամաները անպայման ազդեցիկ են ու նպատակային։ Սակայն Շիրվանզադեն չի բավարարվել սոսկ փաստերի ու երևույթների հայեցողական պատկերմամբ։ Նրան խորապես հետաքրքրել են նաև հարցի լուծումը և կնոջ դժոխային վիճակի բարելավման ուղիները։ Հնարավո՞ր է արդյոք բարելավել կնոջ վիճակը բուրժուական հասարակության մեջ։ Այս հարցի կապակցությամբ Շիրվանզադեն առաջարկում էր սեփական դեղատոմսեր։ Կինը կազատագրվի և կհասնի երջանկության, եթե ղեկավարվի սեփական հոգու ձայնով։ Իր պոլեմիկական դրամաների շուրջը ծագած վեճերի կապակցությամբ գրած հոդվածում Շիրվանզադեն այսպես էլ նշել է. «Կնոջ, ինչպես և տղամարդու, բուն երջանկության հիմնաքարը թաքնված է նրա հոգու խորքում, այնտեղ, ուր չի կարող մուտք գործել ոչ ամուսնու սերը, ոչ նույնիսկ մայրական պարտավորությունների գիտակցությունը և ոչ մանավանդ հասարակական կարծիքի դատաստանը։ Եթե կա կնոջ հոգու խորքում սեփական, անհա-

[1] Ֆր. էնգելս. Ընտանիքի, մասնավոր սեփականության և պետության ծագումը, Երևան, 1940, էջ 90։

տական երջանկության գիտակցությունը՝ տոգորված անձնական ինքնուրույնության զգացումով, նա երջանիկ է։ Եթե չկա այդ— Նրա կյանքը հիմնված է կեղծիքի, խաբեության ու ստի վրա»։

Շիրվանզադեի հայացքների բնույթը ակներև է։ Աշխարհայացքային սահմանափակությունը նրան թույլ չի տալիս գնալ հեռուն, տեսնելու կնոջ փրկության սոցիալական արմատները։ Քննադատելով լիբերալներին կանանց ազատագրության հարցում վերջիններիս առաջադրած զանազան տեսությունների ու գործունեության համար, դրամատուրգը, մյուս կողմից, տուրք է տվել տոլստոյականությանը։ Նա կնոջ հարցը անջատում է հասարակական ընդհանուր շարժումներից, հերոսուհուն հեռացնելով անհայտ հեռավոր երկրներ կամ շրջափակում նրան չորս պատի մեջ՝ երջանկության ինքնագիտակցության սնոտի պատրանքներով։

1904 թ. ամռանը Շիրվանզադեն գրեց հայ դրամատուրգիայի գլուխգործոցներից մեկը՝ «Պատվի համար», որն առաջին անգամ բեմադրվեց 1904 թ. դեկտեմբերի 10-ին, Բաքվում։

«Պատվի համարը» գրողի ռեալիզմի և դեմոկրատական հայացքների առավել խտացված արտահայտություններից է։ Նյութն առնելով ընտանեկան կյանքի ոլորտից, դրամատուրգը ցայտուն գծերով ստեղծում է բուրժուազիայի բարոյականության, վարքագծի և սոցիալական էության պատկերը։

Էլիզբարյանների ընտանիքում կան տարբեր սկզբունքների, գաղափարների և բարոյականության տեր մարդիկ։ Սովորական թվացող ընտանեկան հարաբերությունների քողը պատռելով, Շիրվանզադեն ցույց է տալիս, որ այս ընտանիքում մերձավորների կապի միակ որոշիչը փողն է։ Դրամայում գործում են քույրերը և եղբայրները, հայրը և մայրը, մերձավորները, բայց նրանք հանդես են գալիս ոչ միայն իբրև այդպիսիք, այլ նաև ներկայացնում են բուրժուական կյանքի գրեթե բոլոր բնորոշ կողմերը, ամբողջական գաղափար տալիս ոչ միայն ընտանիքի, այլև ողջ հասարակության մասին։ Ընտանիքի անդամներից յուրաքանչյուրն իր դիրքերից, յուրովի, հակասության մեջ մտնելով մյուսի հետ, մերկացնում է դիմացինին, և այդ ոչ միայն ուղղված է դիմացինին, այլև հասարակական այն խավին, այն միջավայրին, որի ներկայացուցիչն է ինքը։ Ըստ որում, դա միաժամանակ արտահայտում է ոչ միայն մերկացնողի անձնական, նեղլիկ շահերը, այլև անուղղակիորեն բացահայտում է նաև բուրժուական հասարակության դեմ պայքարի ելած դեմոկրատական խավերի դժգոհությունը, որն առանձնապես սուր բնույթ էր ընդունել 1905 թ. հեղափոխության նախօրյակին։

Գեղարվեստագետը առօրյա, սովորական թվացող հարաբերությունների պատկերման միջոցով լուծում է մի շարք խնդիրներ, ստեղծում բուրժուական երիտասարդության մի ամբողջ խավի սոցիալական նկարագիրը։ Այդպես, Սուրենը սոսկ ընտանիքի մի անդամ չէ, այլ բուրժուական երիտասարդության ներկայացուցիչ։ «Ոսկե երիտասարդության»

շրջանի այդ փուչ ասպետի համար պատվի խնդիր է մրցել քաղաքի առաջին հարբեցող Աբուլովի հետ, փող ունենալ գրպանում՝ թղթախաղի սեղանների շուրջը կոտր չընկնելու համար, քարշ գալ օպերետային երգչուհիների ետևից և փայլել գիշերային խրախճանքներում։

Բայց այդքանը ներկայացնում է հերոսի սոսկ դրսի աշխարհն ու շահագրգռությունները։ Սուրենը պետք է դրսում իր շվայտ կյանքը շարունակի, վատնի ու շռայլի հայրական հարստությունը. ահա մի «կարևոր հարց», որը, բնականաբար, նրան հակասությունների մեջ է դնում տնեցիների հետ։ Սուրենը շեյլոկյան պայմաններով «վեքսելներ» է ստորագրում Սաղաթելի հետ, որպեսզի հոր մահից հետո վճարի պարտքերը։

Պաշտպանելով իր շահերն ու իրավունքները, իր վարքագիծը, գործելով միայն իր համար, Սուրենն աշխատում է տնեցիների մոտ արդարանալ՝ հակառակորդներին մերկացնելու ճանապարհով։

Երբ Սուրենին մեղադրում են հայրական միջոցների շռայլման, շառլատանության և անառակության մեջ , նա կարողանում է գտնել ինքնապաշտպանության ամենահարմար պատասխանը. «Մեր փողը կեղտ է, նրան փչացնելը մեղք չէ»։

Սուրենին հակադրելով բուրժուական հասարակությանը, Շիրվանզադեն հետապնդել է երկու նպատակ։ Ամենից առաջ նա ցույց է տվել, որ մինչև անգամ այդ շառլատանի մեջ ավելի մարդկայնություն կա, քան բուրժուազիայի ակտիվ գործիչների ու գիտակից ներկայացուցիչների մեջ, որոնք սեփական դասակարգը ներկայացնում են իբրև լուսավորության և քաղաքակրթության բարձրակետ։ Տվյալ դեպքում Սուրենը ոչ թե նպատակ է, այլ՝ միջոց (ինչպես Միքայելը «Քաոսում») բուրժուական հասարակության էությունը մերկացնելու համար։ Մյուս կողմից՝ Շիրվանզադեն Սուրենի միջոցով բարձր մտքեր է արտահայտում ոչ այն բանի համար, որ վերջինս այդ գաղափարների պաշտպանն է ու կիրառողը, այլ այն բանի համար, որ ընտանիքում ուրիշ ոչ մեկը չէր կարող այդպիսի դատողություններ անել նրանից բացի։

Բավական է Սուրենին համեմատել ավագ եղբոր՝ Բագրատի հետ, տեսնելու նրանց սկզբունքների հակասությունը, պարզելու Շիրվանզադեի տենդենցը։ Եթե առաջինը բարոյալքված է, ծայրահեղորեն գերի կրքերին, զուրկ իդեալներից և հեռանկարներից, ապա երկրորդը զուսպ է, կազմակերպված, աշխատասեր և եռանդուն, ունի կոնկրետ նպատակ ու ծրագրեր։ Առաջինը «ոսկի երիտասարդության» ներկայացուցիչն է, երկրորդը՝ բուրժուական կյանքի հրամանատարներից մեկը, կրթված և դիպլոմավոր ինժեներ-տեխնոլոգ, որն իր նպատակին հասնելու համար խտրություն չի դնում միջոցների մեջ, նա պատրաստ է անցնել անգամ մերձավորների դիակների վրայով։ «Մեր ժամանակներում բանականությունը և փողը միշտ պետք է շարժման մեջ լինեն». ահա նրա նշանաբանը կյանքում, նրա պատվի ըմբռնումը, որ բացառում է մարդկային ազնիվ զգացմունքները։

Սուրենի մերկացնող ռեպլիկն ամբողջապես բացում է ինժեներ-տեխնոլոգի հոգեկան աշխարհը և սոցիալական էությունը։ «Եռանդուն կոմերսանտը, ճարպիկ սպեկուլյանտը, աստառը շուռ տված ամերիկացին»— այսպես է բնորոշում նա Բագրատին, որն իր մեջ խտացնում է գործամոլ բուրժուայի բոլոր գծերը։ Պատվի սեփական ըմբռնումն ունի նաև էլիզբարյանի մեծ աղջիկը՝ Ռոզալիան։ Նա հայրական հարստությունը վատնում է լյուքսի, փետրազարդ գլխարկների, պարահանդեսների վրա։

Սաղաթելի, Բագրատի, Ռոզալիայի, հիմնականում նաև Սուրենի, բացասական այդ հերոսների շարքն ամբողջացնում է ընտանիքի հայրը, դրամայի գլխավոր բացասական հերոսը, նավթարդյունաբերող Անդրեաս էլիզբարյանը։ Նա բուրժուազիայի նախորդ շրջանի այն ներկայացուցիչներից է, որոնք եկել են գյուղերից, անսահման եռանդով մասնակցել նավթի համար մղվող արյունոտ պայքարին և ձեռք բերել հարստություն։ Նա միլիոններ է կուտակել կողոպուտի ու մարդասպանության միջոցով և, բնականաբար, գազանային կարծիք ունի մարդու մասին. «Մարդն անասուն է, ցեխի մեջ որ տեսնես, պետք է ոտքով խփես խորը գցես, ոչ թե ձեռքից բռնես բարձրացնես»։

Այս հերոսները ներկայացնում են մարդկանց սոսկ այն խումբը, որը ղեկավարվում է Սաղաթելի և էլիզբարյանի առաջադրած «մարդը մարդուն գայլ է» գազանային սկզբունքով։ Նրանք թունավորում են, կողոպտում, տրորում մարդկային հոգին ու մարմինը։

էլիզբարյանի տան այդ ընդհանուր մթնոլորտում ապրում են նաև մաքուր, անարատ մարդիկ, որոնց վրա ժամանակն ու միջավայրը չեն կարողացել կնիք դնել։ Ընտանիքի մայրը՝ Ծրանուհին, և կրտսեր աղջիկը՝ Մարգարիտը չեն առնչվում տանը և դրսում կատարվող գործարքներին։ Նրանք գրեթե օտար մարդիկ են ընտանիքում։

էլիզբարյանի ընտանիքի անդամները սոսկ արյունակցությամբ են կապվում իրար հետ։ Նրանք ըստ էության օտար մարդիկ են։ Այդ իրողությունը խորը տառապանքով է նկատում մայրը, որը սրտմտությամբ, բայց չափազանց դիպուկ բնորոշելով ընտանիքի վիճակը, Մարգարիտին ասում է. «Արի՛, աղջիկս, դու ես իմ միակ մխիթարությունը, դրանք ուրիշ մարդիկ են, օտար են ինձ համար»։

Շիրվանզադեն ստեղծում է այնպիսի հանգույց, որը էլիզբարյանների միջև տեղի ունեցող լուռ պայքարը, մերձավորների հակասություններ վեր է ածում սուր, ընդգծված, թշնամական ընդհարման։ Ավարտելով համալսարանը, Արտաշես Օթարյանը՝ էլիզբարյանի ընկերակցի որդին, մոր պահած փաստաթղթերից պարզում է, որ էլիզբարյանը զրկել է իր հորը, զավթել հարստությունը։ Օթարյանը բացատրություն է պահանջում։

Շիրվանզադեն գործողության մեջ է քաշում տարբեր սկզբունքների ու շահերի տեր այդ մարդկանց, որոնց համար ճակատագրական նշա-

նակություն ունի քաղաքում արդեն հայտնի դարձած այդ փաստը։ Սկըսվում է հոգեբանական-սոցիալական կոնֆլիկտ, պայքար, որի ընթացքում «օտար մարդիկ», աստիճանաբար աճելով և հասունանալով, դառնում են ակտիվ թշնամիներ, կենցաղային ընտանեկան հարաբերությունները վերածում են սոցիալական հակասությունների։

Օթարյանի «դոկումենտներն» արդարացի են, վտանգվում է էլիզբարյանի պատիվը, ընկնում նրա տան հեղինակությունը։ Այս ճակատագրական ընդհարումը կարող է զարգանալ տարբեր կերպ։

Դրամատուրգը պայքարի առաջին պլանն է մղում Մարգարիտին՝ էլիզբարովի կրտսեր աղջկան, որը, փաստաթղթերը ձեռքին, արդարություն և ճշմարտություն է պահանջում հորից։

Բայց ինչո՞ւ Շիրվանզադեն էլիզբարովին և Մարգարիտին է պատկերել դրամատիկ պայքարի մեջ։ Դրանով հեղինակը ցանկացել է առավել ուժգնությամբ և խորությամբ մերկացնել բուրժուազիայի հակամարդկային էությունը և կոնֆլիկտին տվել է ավելի սուր բնույթ։ էլիզբարովի առաջ կանգնած է ոչ թե նրա հարստահարված ընկերակիցը, որին նա հեշտությամբ, առանց խղճի խայթի բզկտել է, այլ հարազատ աղջիկը՝ Մարգարիտը։ Եթե հայրը հնազանդվի աղջկա պահանջին և լսի նրա բերանով հնչող արդարության ձայնը, դրաման կդառնա անարժեք։ Իսկ եթե նրա հոգեկան պայքարն ավարտվի հօգուտ իրեն, և նա, սեփական հեղինակության ու սոցիալական բնազդի թելադրությամբ ոտնահարի աղջկա պատիվը, ապա կստացվի բուրժուական հասարակության առավել ուժեղ և զորեղ քննադատություն։

Պատվի համար մղվող պայքարը զարգանում է ինքնատիպ ճանապարհով։ Թվում է, որ ամեն ինչ պարզ է, կամ էլիզբարովը պետք է կործանվի, կա՛մ Օթարյանը, թվում է միջին դրություն չկա, բայց դրամատուրգը գտնում է լավագույն ելքը և, երկու կողմերի ճակատային պայքարի փոխարեն, ստեղծում է բարդ հակասություն, կողմերի ուշադրությունը կենտրոնացնելով Մարգարիտի վրա։ Մարգարիտը դառնում է դրամատիկ կոնֆլիկտի կենտրոնական դեմքը, որի հետ շփման մեջ են մտնում մյուս բոլոր հերոսները։

Նրա հոգում կռվում են որդիական և քաղաքացիական զգացումները։ Մարգարիտը գերադասում է ճշմարտությունը, որին հասնելու համար հոր թելադրանքով փաստեր է պահանջում։ Արտաշեսն աղնվորեն նրա ձեռքն է տալիս պայքարի իր կռվանները, իր պատիվը՝ փաստաթղթերը։ Շիրվանզադեն բոլոր հերոսներին համախմբում է այդ փաստի շուրջը և այդ ճանապարհով ավելի ու ավելի է ընդգծում նրանց հոգեկան-բարոյական նկարագիրն ու սոցիալական կերպարանքը։

Այդ հարաբերությունների ընթացքում առավել ցայտուն է դրսևորվում Բագրատը՝ հայ արդյունաբերական բուրժուազիայի տիպիկ ներկայացուցիչը։ Իրեն եռանդի, խելքի ու բանականության դարի իսկական ներկայացուցիչ համարող այդ եսամոլը յուրովի է մոտենում հարցին։ Մար-

գարիտի մոտ նա ամեն կերպ աշխատում է արդարացնել կողոպուտի ու թալանի սկզբունքը, որ սրբագործել են հայրերը և շարունակում են որդիները. «Ահ, ո՞ւմ հայրը չի գրկել մեկին կամ մյուսին, այս կամ այն կերպ։ Վերջապես հենց նորերից ո՞ր մեկը չի գրկում կամ հարստահարում, տարբերությունն այն է, որ հները գրկում են հին ձևով, նորերը գրկում են նոր ձևով»։

Օթարյանի փաստաթղթերը էլիզբարովին հետաքրքրում են սոսկ շահադիտական տեսակետից, նրան չի հուզում, թե ինչ կպատահի Մարգարիտի հետ։ Նրան շահագրգռում է սոսկ իր եսը, իր նյութական շահն ու փառքը. «Խղճի ու ազատության մասին ամեն մարդ իր գաղափարն ունի. էականն այն է, որ եթե այդ թղթերն անցնեն Օթարյանի ձեռքը, ես կզրկվեմ իմ գործարանից, իսկ այդ կնշանակի ծով նետել իմ բոլոր ծրագրերը։ Շատ լավ գիտես, որ ես այդ գործարանով հիմք եմ դնում իմ ապագա ուժին, աղդեցությանը և բախտավորությանը։ Ես ուզում եմ լինել հզոր ֆինանսական սյուն, մեկը այն հսկաներից, որոնց ձեռքում է մեր ժամանակի ամենամեծ ուժը— կապիտալը»։

Կրթված և դիպլոմ ձեռք բերած այդ նոր Սաղաթելը քրոջ առաջ հարց է դնում՝ գողանալ Օթարյանի փաստաթղթերը։ Սուրենը ևս յուրովի է մասնակցում կոնֆլիկտին. «Եթե ապացուցված է, որ մեր հայրը զրկել է Օթարյանին, ամենքս պարտավոր ենք պահանջել, որ նա զրկվածներին բավարարություն տա»— ասում է նա։ Բայց չպետք է կարծել, թե դրամատուրգը Սուրենի կերպարի մեջ որևէ գաղափարական գիծ է դնում։ Սուրենը նույնպես եսամոլ է և հակադրվում է հորն ու եղբորը սոսկ այն բանի համար, որպեսզի քաղաքի «ոսկե երիտասարդները» իր ճակատին չխարանեն «կողոպտչի որդի» անունը։

Շիրվանզադեին մեծապես հաջողվել է գեղարվեստորեն ընդհանրացնել բուրժուազիայի հին ու նոր սերունդների, տգետ և դիպլոմավոր, ծեր և երիտասարդ թալանչիների ու շահագործողների ընդհանուր պատկերը։

Այդ իմաստով ավելի ուժեղ է հոր և աղջկա հարաբերությունը, որ պատվի համար մղվող պայքարի ընդհանուր շղթայի ամենակարևոր օղակն է։ Էլիզբարովը բանեցնում է տասնյակ տարիների դիվանագիտական և առևտրական փորձն ու միտքը՝ Մարգարիտի վրա ազդելու համար։ Նա խնդրում է, աղերսում, հոխորտում, երբեմն հայրական սիրո ցույցեր անում, խոստանալով հարուստ օժիտ և նյութական բարօրություն, բայց Մարգարիտին չեն հետաքրքրում հարստությունն ու օժիտը, նա չի ցանկանում գողացած փողերով այցելել պարահանդեսներ, ապրել ոսկեզօծ կահ-կարասիների մեջ, փառահեղ պալատում, նրան հարկավոր է պատվի օժիտ։ Մարգարիտի կերպարը գաղափարական սխեմա չէ, այլ հարուստ ներքնաշխարհ ունեցող մարդու բազմակողմանի արտահայտություն։ Նա աշխատում է հոր մեջ արթնացնել մարդկային խիղճը, եւ

պահել նրան վատ ճանապարհից, միամտորեն կարծելով, թե, այնուամենայնիվ, հայրն ընդունակ է ուղղվելու։

Էլիզբարյանը ծանր դրամա է ապրում, որովհետև նրա առաջ դրված է ճակատագրական հարց. ո՞ւմ պատիվը փրկել, ի՞ր, թե իր աղջկա։ Սեփական պատիվը փրկելու համար նա անհրաժեշտաբար պետք է զոհի աղջկան, նրա սերն ու երջանկությունը. «դու պարտավոր ես տալ նրանց բոլորը, ինչ որ հասնում է օրենքով... Կարծում են, որ դա փող չէ, թեկուզ գողացած փող։ Բայց փողը դեռ մի կողմ, իսկ պատի՞վս։ Ի՞նչ կմտածեն մարդիկ»—դիմում է Էլիզբարովը Սաղաթելին՝ իր միակ աջակցին ու ապավենին։ Վերջինս հավանություն է տալիս Էլիզբարովի ասածին... «Ինչ պիտի մտածեն, կասեն, որ Էլիզբարովը գող էր և այժմ դատաստանից վախենալով, գողացածը ետ է տալիս, արի ու այն ժամանակ իրեւացիր հասարակության մեջ։ Աչքերդ թքով կհանեն... Իսկ ես... Ես քեզ կհամարեմ հիմարի մեկը...»։

Այսպիսով հարցը վճռվում է, Էլիզբարովն անհրաժեշտաբար կանգնում է սեփական շահերի պաշտպանության դիրքերում։ Նա չի կարող ոճիր չգործել, որովհետև այդ են թելադրում իր սոցիալական միջավայրը, դասակարգային բնազդն ու գիտակցությունը։ Նոր ոճիրի համար էլ Էլիզբարովը գտնում է Սաղաթելին, որը նրան մղում է հանցագործության։

Կոնֆլիկտի լուծման մեջ որոշակիորեն դրսևորվում է Շիրվանզադեի դեմոկրատիզմը. Նրա քննադատությունն իր հիմքում դեմոկրատական և ոչնչացնող է այն իմաստով, որ գեղարվեստորեն ցուցադրում է բուրժուազիայի տնտեսական, նյութական և բարոյական հարաբերությունների թշնամական բնույթը մարդկության համար։

Մարգարիտը դեռ հավատում է մարդկանց, հավատում է հորը, նա աղաչում է վերադարձնել իր պատիվը, դողդոջուն ձայնով հորդորում է հորը՝ քավել իր մեղքը և ետ դառնալ անպատիվ ճանապարհից. «Ջեմ թաքցնում, ես սիրում եմ Օթարյանին։ Բայց քո պատիվն ավելի եմ սիրել, որովհետև ծնողի ազնվությունը ավելի բարձր է ինձ համար, քան իմ երջանկությունը»։ Սակայն խնդիրը վճռված է։ Էլիզբարովը չի կարող սուրը թշնամու ձեռքը տալ և «վիզը դնել թշնամու սրի տակ»։ Քայլ առ քայլ անճում, զորեղանում են Մարգարիտի քաղաքացիական զգացումները։ Նա չի կարող իր պատիվն արատավորել հայրական հարստության համար, պատրաստ է աղախին դառնալ, ողորմություն մուրալ, քան նույնիսկ մի ժամ ապրել առանց պատվի։

Այն պահին, երբ Մարգարիտը ծնկաչոք խնդրում է, Էլիզբարովը ստոնասրտորեն թղթերը նետում է կրակի մեջ։ Մարգարիտը վերջին ճիգն է անում փրկելու վառարանում մոխրացող պատիվը. սակայն արդեն ուշ է, ամեն ինչ անդառնալի կորած։ Աշխարհը կորցնում է իր ամբողջ հրապույրը նրա աչքում։ Այժմ արդեն նրա մեղմ, աղերսական, ապա սպառնալի խոսքը վերածում է զորեղ բողոքի, այժմ արդեն նա գիտակցում է հոր ավազակությունը. «Եկեք այստեղ ամենքդ, հայրն այրեց

աղջկա պատիվը»,— բացականչում է Մարգարիտը։ Այդ բոլորն ուղղվում է ոչ թե միայն Էլիզբարովի, այլև բուրժուական ամբողջ հասարակության դեմ։

Վերջին տեսիլներում դրամատիկական փայլուն վարպետությամբ Շիրվանզադեն բեմ է բերում գլխավոր հերոսներին, պատվի համար մըղվող դատի բոլոր մասնակիցներին՝ Օթարյանին, Բագրատին, Մարգարիտին, Սաղաթելին, Սուրենին, Էլիզբարովին։ Օթարյանը բոլորի ներկայությամբ Մարգարիտից պահանջում է փաստաթղթերը, ապացույցները. Շիրվանզադեն վարպետությամբ է ցուցադրում հերոսուհու կյանքի վերջին րոպեների հոգեբանությունը։ Չկան այլևս փաստաթղթերը, որոնցով նա կարող էր արդարանալ Օթարյանի, իսկ Օթարյանը՝ հասարակության առաջ։ Նա կարող էր մատնել հոր ավազակությունը, բայց արդեն այդ էլ ուշ է և անօգուտ։ Ներքին լուռ պայքարից հետո Մարգարիտն իր վրա է վերցնում հանցանքը, և մինչդեռ Բագրատը, ուրախության ժպիտը դեմքին փակում է վառարանի դռները, ուր այրվում է քրոջ պատիվը, և բացատրություն պահանջող Օթարյանի երեսին Անդրեաս Էլիզբարովը նետում է ծանոթ սադիստական ռեպլիկը՝ «Սաղաթել, գնանք կլուբ», լսվում է ատրճանակի կրակոց։ Մարգարիտն ինքնասպանություն է գործում։ Հերոսուհին կյանքին վերջ է տալիս ոչ թե միլիոնատեր Էլիզբարովի խայտառակությունը թաքցնելու համար, այլ, որովհետև խորապես գիտակցում է դարի ոգին, տեսնում միջավայրի էությունը։ Նրա երբեմնի միամիտ հայացքի առաջ բացվում է բուրժուական ողջ հասարակությունը, ուր փողի համար մարդիկ ոտնատակ են տալիս բոլոր սրբազան զգացմունքները, ուր մերձավորը քայլում է մերձավորի դիակի վրայով։ Մարգարիտը չէր կարող ապրել այդ միջավայրում։

Թեև ֆիզիկապես կործանվում է ազնիվ անհատը՝ Մարգարիտը, հումանիստ և դեմոկրատ Շիրվանզադեն բարոյական հաղթանակը վերապահում է նրան, և չորրորդ գործողությունն ու ողջ դրաման հնչում են իբրև մեղադրական ակտ բուրժուական մռայլ աշխարհի դեմ։

«Պատվի համար» դրամայից հետո, 1905 թ. Շիրվանզադեն գրում է «Ջհուդի ականջը», «Եղբայրասպանը» պատմվածքները և մի շարք հոդվածներ, որոնցում անմիջականորեն արձագանքում է հեղափոխական իրադարձություններին։ Հոդվածներից մեկում նա անխուսափելի անհրաժեշտություն է համարում գյուղացիության հեղափոխական շարժումները, քանի որ ցարական ինքնակալությունը դաժանորեն ոտնահարում է գյուղացիության իրավունքները, ճորտական վիճակի մեջ պահում գյուղացիական մասսաներին։ Նա ողջունում է Գուրիայի գյուղացիական ապստամբությունները։

«Ջհուդի ականջը» պատմվածքում Շիրվանզադեն մեծ տաղանդով, հումանիստական պաթոսով մերկացնում է ցարական ինքնակալությունը, որն արյան մեջ խեղդում է փոքր ժողովուրդներին։ «Փողոցներում ստեպ-ստեպ իջնում է կարմիր դրոշակը, նրա գույնը խիստ դրգռում է «ամանց»,

ինչպես որսորդի աչքերը օրհասական արջին», այսպես է բնութագրում երկրի քաղաքական վիճակը պատմվածքի դրական հերոս Հրեա Այզելմանը։ Ոստիկանությունը, հոգևորականությունը, վաճառականությունը, մատնիչների ու լրտեսների բանդան, սևհարյուրակային ջոկատները ուտնատակ են տալիս ժողովրդի զավակներին և փոքր ազգերի միջև հրահրում եղբայրասպան ջարդեր։ Շիրվանզադեն ատում է ցարական ռեակցիան, քաղաքական հեղձուցիչ ու թունավոր այդ մթնոլորտը և ողջունում ժողովրդի հեղափոխական զարթոնքն ու ազատագրական պայքարի թընդյունը։

«Ջհուդի ականջը» էպիզոդ չէր Շիրվանզադեի կյանքում։ 1905 թվականին նա մեկն էր հայ առաջավոր մտավորականներից, որոնք դեմ դուրս եկան հայ-թուրքական արյունալի ջարդերին, աշխատելով եղբայրական ժողովրդի ուշադրությունը կենտրոնացնել սոցիալ-քաղաքական այն ընդհանուր խնդիրների վրա, որոնց համար պայքարի էր ելել ողջ Ռուսաստանի դեմոկրատիան։ Շիրվանզադեի դեմոկրատական հայացքների և քաղաքական առաջավոր տենդենցների մի վառ վկայություն է «Եղբայրասպանը» պատկերը։ Այստեղ գրողն ստեղծել է ցարական օխրանկայի լրտեսի, մատնիչի, քաղաքական ստահակի տիպը։ Միսակը մատնում է բանվորներին և ուսանողներին, արհեստավորներին ու գործակատարներին, բանտ ճանապարհում ժողովրդի ազնիվ մարդկանց։ «Ամենից ավելի վտանգավորները կազմարարներն են,— ասում է լըրտեսը,— որովհետև նրանք գիրք շատ են կարդում»։ Նա կասկածելի է համարում իր եղբորը՝ կազմարար Արամին, որը մտավորականության հետ է շփվում։ «Լրագրերում հոդվածներ է գրում արհեստավորների և բանվորների դրության մասին, պաշտպանում գործավորներին և հայհոյում բուրժուաներին ու ճրիակերներին»։ Նա խրատում է եղբորը՝ «ուշադրություն դարձրու քո աշակերտների վրա։ Նրանք ինչ գործ ունեն ուսանողների հետ։ Մի թողնի, որ ոչ մի ուսանող կամ բանվոր, կամ անծանոթ ոտք դնի քո արհեստանոցը առանց գործի, հենց այնպես, հասկացա՞ր։ Պետք է որ հասկանաս, հիմար խոմ չես»։ Այս քաղաքական տականքը բանտ է ուղարկել 40 մարդու։ Արամը մտածում է, «որ իր առջև կանգնած է մի վնասակար սողուն, որին պետք է ոչնչացնել»։ Եվ անզուսպ ատելությամբ նա սպանում է մատնիչ եղբորը, պաշտպանելով մարդու պատիվն ու վեհությունը։ Այս շատ առաջավոր մի հատկանիշ է, որը լավ է ցուցադրում Շիրվանզադեի քաղաքական-սոցիալական համակրանքը։

7

1905 թվականի աշնանը Շիրվանզադեն մեկնում է արտասահման, հինգ տարի մնում է Փարիզում։ Այնտեղից նա գրում է բազմաթիվ հոդվածներ անկումային գրականության և արվեստի «բուրժուական խղճուկ տենդենցների» և հակաժողովրդային ոգու դեմ, անողոք քննադատության

ենթարկում բուրժուական շուկային ծախվող գրողների ստորաքարշ երկերը, պաշտպանելով ռեալիստական արվեստի ու գրականության մեծ ավանդները։ Փարիզում եղած տարիներին Շիրվանզադեն գրում է «Կործանվածը» քաղաքական դրաման, «Շառլատանը» կոմեդիան և «Ավերակների վրա», «Արմենուհի» դրամաները։ Այս երկերում մի զգալի մասով պահպանված են նրա նախորդ գործերի ռեալիստական երանգները։ Նա ճշմարտացիորեն պատկերում է հայ բուրժուազիայի բարոյական քայքայումը, ստեղծում մի շարք արժեքավոր տիպեր ու կերպարներ, առաջադրում սոցիալական հետաքրքրական կոնֆլիկտներ («Ավերակների վրա», «Արմենուհի»)։ Բայց նոր գործերում դրամատուրգին չի հաջողվում հետևողականորեն զարգացնել կոնֆլիկտները։ Նրանց լուծման մեջ երևում է լիբերալ գաղափարախոսության որոշ ազդեցությունը։ «Կործանվածը» քաղաքական դրամայում նա համակրանքով է խոսում սոցիալիզմի համար կռվող մարդկանց մասին և դատապարտում հայ նացիոնալիստների ավանտյուրիստական քաղաքականությունը։ Բայց հետաքրքրական կոնֆլիկտը՝ նացիոնալիստների պայքարը, դրամայում ըստանում է անգույն լուծում, նրանում զգացվում են քաղքենիական գաղափարների ազդեցություն և հուսախաբության որոշ տենդենցներ։ Դրամայի հեղափոխական հերոսները ծանր վախճան են ունենում։ Ռեակցիայի հարվածներից հուսահատված Արտաշես Սահառունին ինքնասպանություն է գործում։ Շիրվանզադեն համակրում է սոցիալիստներին և հեղափոխականներին, բայց ողջ խորությամբ չի կարողանում հասկանալ նրանց պայքարի բովանդակությունն ու եղանակները, որի պատճառով էլ կոնֆլիկտի մեջ հակադրվել են ազգային և միջազգայնական գաղափարները։

1910 թ. վերադառնալով Անդրկովկաս, Շիրվանզադեն տպագրում է բազմաթիվ հոդվածներ ռեալիստական արվեստի մասին։ 1913 թ. մեկնելով Մոսկվա, նա մոտիկից ծանոթանում է ռուսական արվեստի և գրականության նոր երևույթներին և «Նամակներ Մոսկվայից» ընդհանուր խորագրի տակ գրում է արժեքավոր հոդվածներ՝ թատրոնի և գրականության մասին, քննադատում գրականության ու արվեստին խորթ անկումային տենդենցները։ Այս իմաստով նշանավոր են հատկապես Արցիբաշևի «Խանդ» պիեսի, ֆուտուրիզմի, «ազատ թատրոնի» մասին գըրված հոդվածները, որոնցում գրողը անողոքաբար քննադատում է բուրժուական գրական շուկայի ստրուկների «հոտենտոտային» աշխարհայացքը և հակամարդկային ոգին[1]։ Ուշագրավ են նաև նրա այն հոդվածները, որոնք նվիրված են հայ թատրոնին ու գրականությանը։ «Վահունու «Պատրանք» վեպը», «Բողոքում եմ զզվանքով», «Ահա մի ուրիշը» հոդվածներում նա խստիվ քննադատում է պոռնոգրաֆիան, մոդեռնիզմը, որն իր հիմունքով ուղղված է ռեալիստական արվեստի ու ժողովրդական.

1 Տե՛ս Շիրվանզադե, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 494—496, 512—523։

ոգու դեմ[1]*։ «Վերջին տարիները մոդեռնիզմի հայ կապիկներն աշխատում են հայ կուսական գրականությունն ապականել այնպիսի «բանաստեղծական» մոտիվներով, որոնք միայն նողկանք կարող են պատճառել քիչ թե շատ կիրթ ճաշակ ունեցող ամեն մի ընթերցողի»։ Վահունու «Պատրանք» վեպի մասին Շիրվանզադեն գրում է, թե այնտեղ տիպեր, հոգեբանական և, ընդհանրապես, կյանքից վերցրած մարդիկ չկան։ Վեպը ողողված է անմաքուր զգացումներով ու պատկերներով։ «Ըստ երևույթին պարոն Վահունին երկրպագու է ֆրանսիական այն ժանրի վեպերին, որոնք վաղուց արդեն կորցրել են իրենց հրապույրը՝ ստոր անասնական կրքեր հուզող վեպերին։ Արդարև, «Պատրանքը» ծայրե ի ծայր ուրիշ ոչինչ է. եթե ոչ մի անշնորհք պանեգիրիկ վավաշոտության և տռփանքի։ Մի կողմ թողած իր հերոսուհու հոգեկան հուզումները, հեղինակը մի գլուխ զբաղված է նրա մարմնական հուզումներով»։*

Փարիզում, Թիֆլիսում և Մոսկվայում գրած հոդվածներում Շիրվանզադեն առանձին ուժով ընդգծում է մեծ ռեալիստների ավանդների կենսական նշանակությունը գրականության ու արվեստի հետագա զարգացման համար։ Շեքսպիր, Մոլիեր, Օստրովսկի, Գրիբոյեդով, Սունդուկյան— ահա այն դրամատուրգները, որոնց երկերի կենսական մեծ բովանդակությունը կարող է կենդանություն տալ թատրոնին, որոնց առողջ ավանդներին պետք է հետևի երիտասարդ գրողը։ Առանձնապես արժեքավոր է Գ. Սունդուկյանի մասին 1912 թ. նրա արտասանած ճառը, որը Սունդուկյանի ստեղծագործության և տաղանդի պատմական-գրական նշանակության ամենախորը վերլուծությունն է նախահեղափոխական շրջանի գրաքննադատության մեջ։ Եվրոպական և ռուսական դրամատուրգիայի մեծ կուլտուրայի ուսումնասիրությունն օգնել է Սունդուկյանին խորն արտացոլել ազգային ժամանակակից կյանքը, թատերական գրականության մեջ մտցնել հոգեբանական վերլուծումը, դուրս մղել բեմի վրա շրջող անշունչ ու անարյուն մանեկեններին՝ ազգային ողբերգությունների հերոսներին. «Սունդուկյանը առաջինը եղավ, որ բեմ դուրս բերեց մարդուն յուր ներքին աշխարհով, յուր լավ ու վատ կողմերով։ Նա վռնդեց հայ բեմից մեռելներին և նրանց տեղը դրեց կենդանի էակներ»։ Շիրվանզադեն Սունդուկյանի անմահ վրձնի գլխավոր հատկություններից մեկը համարում է ժողովրդասիրությունը։ Այդ հատկությունը «նրա այսպես ասած ժողովրդասիրությունն է, կամ, ավելի պարզ ասած, կենսասիրությունը։ Մինչ նրա նախորդներն ու ժամանակակիցները անկայուն դեգերում են ամայի տարածության մեջ, արտասանելով փքուն ազգային կամ կրոնական ճառեր, Սունդուկյանը երես դարձրեց նրանցից, արհամարհեց ճոռոմաբանությունը, իջավ դեպի կյանք, մտավ նրա խորքերը և այնտեղ հաստատեց յուր աննման տաղանդի հենը։

[1] *Նույն տեղում, էջ 467—471, 474—475, 475—476։*

Ի՜նչ գեղեցիկ, ի՜նչ հավիտենական պատվանդան։

...Նա ըմբռնեց, որ համաշխարհային գրականության մեջ՝ սկսած Շեքսպիրից ու Սերվանտեսից մինչև մեր օրերը միայն այն երկերն են դիմացել ժամանակի կործանիչ ազդեցությանը, որոնք կարելույն չափ խորն են թափանցել կյանքը»[1]։

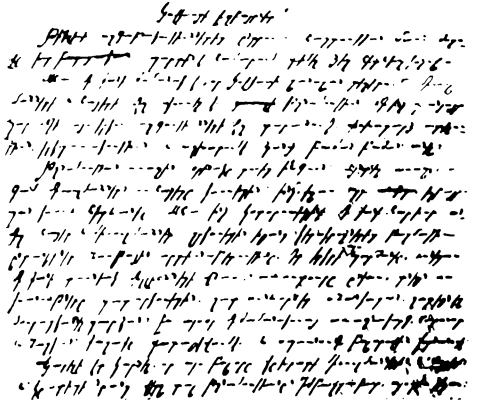
Խիստ ուշագրավ է, որ Շիրվանզադեն ժողովրդասիրությունը կապում է ռեալիզմի ու կենսասիրության, ճշմարիտ հոգեբանության ու կյանքի հետ։ Ուշագրավ է նաև, որ նա, աշխատելով գրական սերնդին հեռու պահել մոդեռնիզմի և անկումային գրականությունից, առաջադրում է Սունդուկյանից սովորելու խնդիրը. «Ես կփափագեի, որ Սունդուկյանի այդ սքանչելի բնազդն ունենային մեր երիտասարդ գրողները, որ անզուգական ծերունու օրինակը լիներ նրանց համար կրթիչ ու հեռու պահեր նրանց մեր ժամանակի անցողիկ մոլորություններից»։ Ինքը՝ Շիրվանզադեն, դեռ երիտասարդ հասակում լավ հասկացավ իր մեծ նախորդի ստեղծագործության այդ առանձնահատկությունները և, վերցնելով ռեալիստական ժողովրդային արվեստի դրոշը, շարունակեց ու զարգացրեց հայ սոցիալական-հոգեբանական վեպի և ռեալիստական դրամատուրգիայի ավանդները, դառնալով գրական սերունդների նշանավոր ուսուցիչներից մեկը։

8

Շիրվանզադեն մեծ արվեստագետ է և մեծ քաղաքացի, հազար թելերով կապված ժողովրդի կյանքի հետ։ Խիստ բնորոշ է նրա վերաբերմունքը հեղափոխության և հարազատ ժողովրդի ճակատագրի ու նոր կյանքի նկատմամբ։ Նա լավ հասկացավ հեղափոխության փրկարար նշանակությունը ժողովրդի համար, ողջունեց սովետական կարգերը, որոնք բերեցին եղբայրության, խաղաղ աշխատանքի ու երջանկության հնարավորություններ։ Նա արտասահմանից վերադարձավ իր խոսքերով ասած՝ «լենինյան հանճարով վերածնված Հայաստան» և կյանքի վերջին տասնամյակը նվիրեց ազգային նոր կուլտուրայի ստեղծմանը և սոցիալիստական շինարարությանը։ Գրեց բազմաթիվ հոդվածներ, արտասանեց ոգեշունչ ճառեր, աշխատանքի ու պայքարի կոչելով երիտասարդ սերընդին։ Ծերունի արվեստագետը երիտասարդական եռանդով շարունակում է իր ստեղծագործական աշխատանքը։ Նա գրեց «Մորգանի խնամին» քաղաքական կոմեդիան, որտեղ վերջին խոսքն ասաց մեռնող հին աշխարհի մասին, սատիրական ծիծաղով բաժանվեց հին աշխարհից, իր բացասական հերոսներից, որոնք այնքան ողբերգություն էին ծնել մարդու համար, և կյանքը դարձրել ահավոր դժոխք։ Կոմեդիայի հերոսները հայ և ռուս վտարանդիներ են, գործարանատերեր, հանքատերեր, սպա-

[1] **Շիրվանզադե**, Երկերի ժողովածու, հատ. 10, էջ 480—481։

ներ ու գեներալներ, վաճառականներ և նրանց կավակները, որոնք արտասահմանում երազում են անվերադարձ անցած ժամանակները, երբ յոթ կաշի էին քերթում բանվորներից ու գյուղացիներից և կախաղան բարձրացնում հրեաներին ու կոմունիստներին։ Նրանք հուսահատ ատելությամբ ատամներ են կրճտացնում սովետական մեծ երկրի դեմ, որը զորանում է օրեցօր, ժամ առ ժամ։ Նրանք երազում են սահարյուրակային Ռուսաստանը և Կովկասը։ Խիստ ինքնատիպ կոնֆլիկտի միջոցով Շիրվանզադեն ցույց է տալիս, թե որքան մեծանում են նրանց անասնական երազն ու ցանկությունը, այնքան ավելի է արագանում նրանց բարոյական վերջնական կործանումը։ «Մորգանի խնամին» կոմեդիայում մեծ արվեստագետն արտացոլել է խոշոր բուրժուազիայի կյանքի վերջին շրջանը։ Դա պատմության դատավճռի գեղարվեստական մարմնավորումն էր։



Մի նմուշ Շիրվանզադեի ձեռագրից

Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ առանձին տեղ է գրավում «Կյանքի բովից» մեմուարային երկը։ Գրողը պատկերել է իր կյանքի անցած մեծ ճանապարհը, ստեղծելով ապրած միջավայրի հոգեբանությունն ու պատմությունը։ Շամախի, Բաքու, Թիֆլիս, Փարիզ, Օդեսա, Մոսկվա, Պետերբուրգ,— Շիրվանզադեն մեզ առաջնորդում է իր անցած ճանապարհներով, ստեղծելով պատմական-գրական նշանակություն ունեցող հրաշալի պատկերներ։ Նա կերտել է հայ նշանավոր գրողների, արվես-

տագետների, գործիչների կերպարների մի ամբողջ շարք։ Այսօր մենք «Կյանքի բովից» երկի միջոցով ենք գաղափար կազմում մեր մեծ մարդկանց բնավորության, կյանքի, գործի և կապերի, ուժի և մարդկային թուլությունների մասին։ Այս տեսակետից ուշագրավ են, օրինակ, Աղամյանի և Րաֆֆու, Սունդուկյանի և Պռոշյանի, Պատկանյանի և Աղայանի, Արծրունու և Սիամանթոյի այնքա՜ն կենդանի դիմաստվերները։ Գեղարվեստական հմայք ունեն Շամախու, Բաքվի և Փարիզի նկարագրությունները։ Այս երկի կենտրոնական հերոսը սոսկ Շիրվանզադեն չէ. այդ հերոսը միաժամանակ ժողովրդի ծոցից դուրս եկած առաջավոր մտավորականն է, որը դիմադրում է կյանքի բոլոր դաժանություններին, երազում է լույս, ճշմարտություն, մարդկային կյանք իր ժողովրդի, իր ժամանակակցի համար։ Սովետական շրջանում Շիրվանզադեն գրում է նաև «Վերջին շատրվան» կինոսցենարը, Բաքվի պրոլետարիատի հեղափոխական շարժումների մասին, ծրագրում «Բաքու» մեծ վեպը։ 1934 թ. նա մասնակցում է սովետական գրողների առաջին համագումարին. 76-ամյա գրողի ճառը համագումարը լսեց մեծ սիրով և ուշադրությամբ։ Դա մի ոգեշունչ ներբող էր սովետական հայրենիքի մասին։ Երեք թագավորների, երեք թագավորություն և երեք դաժան ռեժիմ տեսած ծերունի արվեստագետը ողջունեց մարդու և աշխատանքի մեծ հայրենիքի ներկան ու պայծառ գալիքը։ 1935 թ. օգոստոսին ավարտվեց մեծ գրողի կյանքը։ Նա վախճանվեց Կիսլովոդսկում։ Անդրկովկասի աշխատավորությունը խորը վշտով ճանապարհ դրեց իր սիրելի գրողին ու մեծ բարեկամին, որը իր կյանքը և անմահ երկերը նվիրել էր ինտերնացիոնալիզմի և եղբայրության, մարդու և ժողովրդի երջանկության մեծ գաղափարին։

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Ն Ա Ր - Դ Ո Ս

Նար-Դոսի անունը անխզելիորեն կապված է XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ գրականության զարգացման հետ։

Գեղարվեստական իր ուրույն թեման ուներ գրողը, որին նա հարազատ մնաց գրական առաջին փորձերից մինչև վերջին գործերը։

Բուրժուական իրականության պայմաններում Նար-Դոս արվեստագետին առավել ուժով հետաքրքրում էին հասարակական մեծ բախումների, սոցիալական ներհակությունների անդրադարձումները մարդկային մտորումների ու ապրումների աշխարհում։ Դա իր հետ բերեց ստեղծագործական միանգամայն անկրկնելի եղանակներ, որոնք մեծապես հարստացրին և նրբագործեցին ռեալիստական արվեստի հնարանքները։ Գրողը իրավամբ դարձավ հոգեբանական վեպի անզուգական վարպետը հայ գրականության պատմության մեջ։ Նրա ժառանգության հումանիստական բովանդակությունը ունի մնայուն արժեք։

1

Միքայել Տեր-Հովհաննիսյանը՝ Նար-Դոսը, ծնվել է Թիֆլիսում, 1867 թ. մարտի 1-ին։ Նրա մանկությունն անցել է Թիֆլիսի հայաբնակ թաղամասերից մեկում՝ Հավլաբարում։ Հենց այստեղ էլ, բրդավաճառ հոր ընտանիքում, Նար-Դոսը ճաշակել է աղքատության դառնությունը։

Հավլաբարի ծխական դպրոց և ապա քաղաքային երկդասյա ռուսական դպրոց— սրանով էլ ավարտվում է Միքայելի ուսումը։ Նա մեկնում է կրթությունը շարունակելու Քութայիսիի ուսուցչական սեմինարիայում, սակայն, ապրուստի միջոցներ չունենալով, վերադառնում է Թիֆլիս և ընդունվում տեղի արհեստագործական ուսումնարանը։ Կյանքի նույն, թերևս ավելի վատթար պայմանները այստեղ են բերում նաև Ալեքսանդր Ծատուրյանին և սկսվում է նրանց մտերմությունը՝ երկուստեք ջերմ ու տևական։

Արհեստագործական դպրոցը չի բավարարում արդեն որոշակի գրական նախասիրություններ ունեցող Նար-Դոսին ու Ծատուրյանին։ «Մենք բնավ ձգտում չունեինք արհեստավոր դառնալու, և որովհետև այդ այդ-

պես էր,— գրում է հետագայում Նար-Դոսը,— ես էլ Տատուրյանն էլ թողինք արհեստավորաց դպրոցը, հազիվ մի տարի մնալով այնտեղ: Արհեստանոցում մենք բանում էինք իրար կողքի և երկաթ տաշելիս ավելի շատ զրույց էինք անում իրար հետ գրականության և թատրոնի մասին...»[1]:

Սակայն, հակառակ բոլոր արգելքներին, Նար-Դոսը համառ կերպով հարստացնում էր իր գիտելիքները: Պատանեկան տարիների նշումներն ու դիտողությունները վկայում են, թե որքան լայն են եղել նրա հետաքրքրությունները. հափշտակված կարդացել է հայրենի գրականությունը, տարվել անտիկ և վերածննդի շրջանի մշակույթով, փիլիսոփայական, էսթետիկական ուսմունքներով, անչափ սիրել XIX դարի եվրոպական ու ռուսական գրականությունը: Հենց այդ տարիներին էլ Նար-Դոսը անում է գրական իր առաջին քայլերը, տպագրվում «Նոր դարի» էջերում: Այնուհետև Նար-Դոսի բախտն անխզելիորեն կապվում է «Նոր դարի» հետ: 1890 թվականից դառնում է թերթի քարտուղարը: «Նոր դարի» դադարելուց հետո աշխատել է «Գեղարվեստի», ապա «Սուրհանդակի», իսկ 1912 թվականից «Հորիզոնի» խմբագրատանը: Նար-Դոսին մշտապես խեղդել է կարիքը, հյուծել տառապալից աշխատանքը, սակայն նա երբեք չի «խորթացել» լրագրողի գործին: Գրողն ապրել է այն գիտակցությամբ, որ չափազանց մեծ է հայ մամուլի դերը «ազգային ինքնաճանաչողության գործում», առանձնապես դարի վերջին, երբ «գրեթե ամբողջ հայությունը ապրում, մտածում, զգում է միմիայն լրագրությամբ»[2]: Նրա լրագրական մարտիրոսագրությունը ունեցել է քաղաքացիական, գաղափարական որոշակի ազդակներ:

Նար-Դոսն սկսել է գրել վաղ հասակից: Սկզբում նա գրում է բանաստեղծություններ, ապա հետևելով Սունդուկյանի դասական գործերի բեմադրությանը, տարվում է թատրոնով, իր ուժերը փորձում դրամատուրգիայի ասպարեզում: Գրում է մի կատակերգություն՝ «Մեղր և ճանճեր», սկսում ու անավարտ է թողնում «Եղբայր» դրաման: Գրողը խիստ է վերաբերվել իր առաջին գրափորձերին, մասնավորապես բանաստեղծություններին: «1887 թվից հետո միանգամայն դադարեցի ոտանավորներ գրել, որովհետև համոզվեցի, որ չափածո բանաստեղծությունն իմ բանը չէ»[3],— գրում է Նար-Դոսը: Իբրև գեղագետ Նար-Դոսն, իրոք, իրեն դրսևորում է արձակում:

Արդեն իսկ առաջին գործերում երևան է գալիս նրա ստեղծագործության, եթե կարելի է այսպես ասել, թեմատիկ ծրագիրը: Բնորոշ է, որ «Ճշմարիտ բարեկամը» (1886), «Նունե» (1886), «Բարերար և որդեգիր» (1888), փորձերում անգամ առկա են գրողի ստեղծագործական աշխարհի տրամադրությունները: Սրանց մեջ արդեն տեսնում ենք նրա նախասիրած

1 «Գրական ժառանգություն», գիրք 1, Երևան, 1961, էջ 258:
2 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 166, 183:
3 Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1970, էջ 280:

հերոսներին, նուրբ զգացմունքներով օժտված, անաղարտ մարդկանց, որոնք ապրում են ազնիվ ձգտումներով, ընդունակ են խոր ապրումների, գրավիչ են իրենց զուսպ տխրությամբ։ Արվեստի տեսակետից այս գործերը դեռևս լիարժեք չեն. Նկատելի են նատուրալիստական սայթաքումներ, դիդակտիկայի տարրեր, սակայն անժխտելի են տաղանդի փայլատակումները, դիպուկ բնութագրումները, որոնք վկայում են ապագա իսկական գեղագետի ունակությունները։ Կյանքի փոքր-ինչ ավելի ընդգրկումներ ունեն նրա «Քնքուշ լարեր» (1887) և «Ջաղունյան» (1890) վիպերը։

«Քնքուշ լարեր» վեպը դեռևս հասարակական մեծ բախումների արձագանք է միայն։ Նյութը սովորական է, ավանդական իր հարցադրումով՝ թե կարո՞ղ է արդյոք ընտանիքը հաստատուն լինել բուրժուական իրականության պայմաններում։ Այս հարցը, իհարկե, դուրս էր գալիս գրականության շրջանակներից և լայնորեն վիճարկվում մամուլի էջերում։

Ընտանիքը համարելով մի բջիջ, որի ամրությունից է կախված հասարակական կյանքը, «Նոր դար» թերթը գրում է. «Ազգերի ու ժողովուրդների գոյության հիմքը դրված է ամուսնական կապի, ընտանիք բառի կոնկրետ հասկացողության վրա։ Ընտանիքն է կազմում հաստապինդ ծառի արմատները. կտրեցեք այդ արմատները, բաժանեցեք բունը կենդանության այդ աղբյուրից, և ծառը առմիշտ կդադարի շնչելուց»[1]։ Այնուհետև թերթը՝ որպես փրկարար միջոց, հանձնարարում է. «...Բայց եթե... երիտասարդությունը խոր թափանցելով կյանքի իսկական նշանակության մեջ... կարևորություն կտա անտեղի շռայլության պահանջներին, իսկ մյուս կողմից մեր քույրերը, ընտանիքի նպատակը չհամարելով շաղ ապրուստը, հաշտվեն կյանքի սակավապես պայմաններին. հետ— մենք հավատացած ենք... որ չարիքն որոշ չափով թաքնված կլինի»[2]։

Ենթադրելով, որ ոչ թե հասարակության կառուցվածքով է պայմանավորված ընտանիքի բարոյական ամրությունն ու ուժը, այլ ընդհակառակը, ամուսինների ազնիվ ու հաշտ կյանքի հետևանք է հասարակական նորմալ կեցությունը, գրողն իր երկի հյուսվածքը կաշկանդել է նեղ-հոգեբանական ու բարոյաբանական տիրադներով։

«Քնքուշ լարեր» վեպի հերոսները, կարծես, անջրպետված են իրական կյանքից։ Ներկայացվող կյանքը վիպակում ներփակվում է ամուսինների և նրանց ընտանեկան անդորրությունը խարդավանող երիտասարդի փոխհարաբերության նեղլիկ եռանկյան մեջ։ Հերոսների՝ Հարունյանի և իշխանուհի Մելիքյանի միտքն ամբողջովին կլանված է իրենց միջև ստեղծված կապերի վերլուծությամբ։ Ընտանեկան հարցի նման վերլուծությունը՝ որպես ինքնարավ ամբողջություն, պայմանավորում է.

1 «Նոր դար», 1903, № 13։
2 Նույն տեղում։

երկի գեղարվեստական թուլությունը։ Վեպում հերոսները շատ են բարո- յախոսում։ Ավելի շատ հանձնվում են սենտիմենտալ տրամախոսություն- ների, քան գործում։

Սակայն ծավալուն էջեր բոնող սիրո, պարտքի զգացման շուրջը պտտվող խրատների տակ զգացվում են մարդկային փոխհարաբերու- թյունների, ճակատագրերի բախման սաղմեր, որոնք և հետագայում դառ- նում են նրա «Սպանված աղավնի», «Պայքար» և «Մահ» վեպերի էությու- նը։ Այդ շղարշը զգալի չափով տեղի է տալիս արդեն իսկ նրա հաջորդ՝ «Զազունյան» վեպում։ Այստեղ ևս կարծես ամեն ինչ պտտվում է «Քըն- քուշ լարերում» առաջ քաշված բնտանիքի հարցի շուրջը։ Բայց եթե «Քըն- քուշ լարերում» հերոսների հոգեկան դրաման արտահայտվում էր սոսկ կյանքից կտրված կամերային տրամադրություններով, ապա «Զազուն- յանում» ավելի որոշակիորեն են երևան գալիս դրամայի արմատները։ Հոգեբանական բախումներն այստեղ ստանում են որոշ մասշտաբայնու- թյուն։

Գրողի դրական իդեալները կրող Զազունյանը արդեն կանխորոշում է վառ անհատականությամբ օժտված այնպիսի կերպարների հանդես գալը, ինչպիսիք են Սառան և Մանեն։

Երբեք չդավաճանելով իր հետաքրքրությանը մարդկային կյանքի տանջող հարցերի հանդեպ, գրողն հետզհետե, երկից-երկ դրանց գեղար- վեստական քնքշությունը դուրս է բերում ներփակ շրջանակներից և հա- նում հասարակական սոցիալական լայն խնդիրների ոլորտը։ Եթե սկզբ- նագործական վաղ շրջանում որոշակի էր վերացական բարոյագիտության հակումը, ապա տարիների հետ ուժեղանում էր իրական երևույթների խորը, սոցիալական արմատները թափանցելու գեղարվեստական ջիղը.

Այստեղ է, որ Նար-Դոսը գտավ կապիտալիզմի նեխումից քայքայ- վող ու տրոհվող այն խավերին ու մարդկանց, որոնք պիտի զբաղեցնեին նրա ռեալիզմը սոցիալ-հոգեբանական խոր վերլուծություններով. «Իմ գրվածքներում,— գրել է Նար-Դոսը,— ես ուզեցել եմ պատկերել առհա- սարակ մեծ քաղաքի խուլ թաղերում իրենց ողորմելի կյանքը քարշ տվող, խեղճ, աղքատ դասակարգի չարքաշ կյանքը, այդ դասակարգի մեջ տիրող թանձր խավարը, նախապաշարումները... այնուհետև նույն քաղաքի մեշչանական և մանրբուրժուական բնտանիքի կյանքը, մեր հասարակա- կան հոսանքների բախումները, մեր ինտելիգենցիայի զանազան ներկա- յացուցիչների տիպերը»[1]։

Կյանքի ռեալիստական վերլուծության առաջին փորձը Նար-Դոսը կատարեց «Աննա Սարոյան» վիպակով, որը արժանացավ գրական հա- սարակայնության ուշադրությանը։ Քննադատությունն այն որակեց որ-

---

[1] Նար-Դոս. Երկերի ժողովածու, հատ 5, էջ 290։

պես հոգեբանական գեղեցիկ էտյուդ[1], մի երկ, որ մարդկանց ցույց է տալիս հոգևոր ապաքինության ուղիներ[2]։

Վիպակի գլխավոր հերոսի՝ Աննա Սարոյանի կերպարով բացահայտված է մարդկային մի չափազանց նրբազգաց հոգի, ազնիվ, բանաստեղծական մի բնավորություն։ Աննա Սարոյանի մեջ չկա ոչ մի բան, որ լինի շինծու, նա ոչինչ չի ծածկում, չի թաքցնում օտար աչքից։ Նրան դեռևս չի դիպել ո՛չ մոլեռանդ աճապարողների այլանդակ բարոյականությունը, և ո՛չ էլ կեղծավորների իրարանցման ժխորը։

Աննան արտահայտում է սոցիալական մի ամբողջ խավի քայքայման էլեգիան։ Իր ծագմամբ ու դաստիարակությամբ պատկանելով քաղքենիական միջավայրին, նա ականատես է լինում այդ խավերի սոցիալական կործանմանը և վերապրում է այն իր զգայուն հոգու ամբողջ կըսկիծով։

Ահա նա ոտք է դնում կյանք, և առաջին իսկ քայլից խախտվում է նրա հոգու ամբողջականությունն ու ներդաշնակությունը։ Խլրտում են Աննայի կրքերն ու ձգտումները, և նա հասկանում է, որ անկարող է հավասարակշռությունը պահել։ Անհաշտ, հակոտնյա տրամադրությունները կլանում են նրան։ Մեկ ցանկանում է աղոթել և ապրել, մեկ անիծել ու մեռնել և տառապանքով է գիտակցում, որ անհասանելի են իր երազները. «Մի բան ես շատ լավ հասկանում եմ ու զգում,— սիրտս՜ ձըգտում է, ուժգին թափով ձգտում ինչ-որ մի անհայտ, կարծես երբեք գոյություն չունեցող բանի, ձգտում է և, կարծես, հույս չունի, թե երբևիցե կհասնի»։

Աննան ենթարկվում է մարդու հոգևոր հարստության ոչնչացման տարերքին, լռելյայն խոնարհվում է հարաբերությունների, բարոյական սկզբունքների քաոսի առջև, վերջնականապես հաշտվում այն գիտակցության հետ, որ ինքն անզոր է և անկարող։

Աննան փորձում է ինչ-որ բան պահել, ինչ-որ բանից կառչել, սակայն ձեռքից գնում է ամեն ինչ։ Համակվում է երկյուղով, անօգնականության ու թուլության ծանր գիտակցությամբ։

Աննայի զգացմունքների աստիճանական այս սաստկացումը մատուցելու համար հեղինակը ընտրել է շատ հարմար ձև՝ նամականիի ձևը։

Պարզ, զարմանալիորեն անբռնազբոսիկ և սրտառուչ այդ նամակներում հորդում են նրա տրամադրությունները։ Հեղինակը ինչ-որ ծածուկ ցավով է վերարտադրում հերոսուհու սաստկացող տառապանքներն ու ապրումները։ Չհաշտվելով Աննայի թուլության հետ, գրողը միաժամանակ խոր անհանգստությամբ է հետևում նրա ճակատագրին։ Աննայի հանդեպ այս երկակի վերաբերմունքով Նար-Դոսը ներկայացնում է նրա դրության ողջ դրամատիզմը։

---

[1] Տե՛ս «Թատրոն», 1901, № 2։

[2] Տե՛ս «Մուրճ», 1890, № 6։

Աննայի թախիծը չի լրացվում մի այլ, առավել կենսական զգացմունքով. նրա մեջ բացակայում է հավատը մարդկային ուժերի հանդեպ, ներսուզված է ինքն իր մեջ։ Նրան անընդհատ հետևում է սեփական անկարողության ծանր գիտակցությունը. «Շա՜տ վատ խաղ է խաղացել ինձ հետ ճակատագիրը. հանկարծակի և անպատրաստ, նա շպրտել է ինձ այդ դաշտ, այդ սոսկալի իրականության առաջ և ասում է՝ հաստատուն մնա։— Ա՜խ, թշվառականս, ի՞նչ եմ ստացել, որ ինչ տամ...»։

Աննայի ողբերգությունը գրողը մոտեցնում, հարաբերում է աշխարհին, հայտաբերում մեծ խզում մարդկային մղումների և բուրժուական հասարակության միջև։

Այս խզումը Նար-Դոսը առավել խորն է զգացել և վերարտադրել «Մեր թաղը» նովելաշարքում։

2

Անցյալ դարի 80—90-ական թվականների հասարակական կյանքի հեղաբեկումների պայմաններում, երբ քայքայվում էր նահապետական լճացած կյանքը, հումանիստ Նար-Դոսը հետևում էր մարդու ճակատագրին։ Արվեստագետին առանձնապես հետաքրքրում էր, թե սոցիալական, հասարակական փոփոխությունները ինչպիսի անդրադարձում են գտնում մարդու ներաշխարհում։

Իսկ ի՞նչ է կատարվում մարդու, մարդկային անհատի հետ։ Մի կողմից՝ վիթխարի տեղաշարժեր, մյուս կողմից՝ «փոքր», սակայն խորապես մարդկային տառապանք, մի կողմից՝ կոպիտ, սանձարձակ բարքեր, մյուս կողմից՝ ծայրահեղ զգայուն վերաբերմունք այն ամենի նկատմամբ, ինչ տեղի է ունենում շուրջը,— սրանք են այն մոտիվները, որոնք խաչաբեկվում են «Մեր թաղը» նովելներում։

Նոր հարաբերությունների վերընթաց ալիքով քաղաքի ծայրամասերն ու խարխուլ հյուղերը շպրտված մարդկանց անելանելի դրության նկարագրությունը Նար-Դոսի նովելներում վերաճում է մարդկային անհատի և պատմության անխուսափելի ընթացքի բախման մեծ խնդրի։ Նար-Դոսը հասկանում է նահապետական քարացած նախապաշարմունքների և սովորույթների խորտակման անխուսափելիությունը։ Ապշեցուցիչ ուժով է մերկացված սգորների, սաստուրների, արտեմների աշխարհի ներքին այլասերումն ու դատարկությունը։ Գրողը երբեք չի կանգնում նահապետականության պաշտպանության դիրքերում։ Ընդունելով կապիտալիստական զարգացման պրոցեսի անհրաժեշտությունը, Նար-Դոսը գեղարվեստորեն բացահայտում է, թե ինչպես այդ ամենը ուղղվում է մարդու դեմ, ծնում մարդկային բազմապիսի ողբերգություններ։ Իրադարձությունների ծանրությունը Նար-Դոսի հերոսները վերապրում են մի անքննելի սարսափով ու տագնապով։

Բացահայտելով հակասությունը դիմազրկող այդ տարերքի և լիարժեք կյանքով ապրելու՝ մարդու բնական կոչման միջև, Նար-Դոսը նոր հարաբերությունների բերած բարոյական անկմանն ու ցինիզմին հակադրում է մարդկային իդեալների ու ձգտումների հմայքն ու գեղեցկությունը։ Հերոսների ցավն ու թախիծը չի սահմանափակվում փոքրիկ դժբախտությունների շրջանակներում, այլ վերածվում է մարդու հոգևոր աշխարհի կորստյան իսկական ողբերգության։

«Մեր թաղը» շարքը բացվում է «Ինչպես բժշկեցին» նովելով և սա հենց առաջին պարբերությամբ բացում է արտաքին պատկերը այն իրականության, որն իր մեջ թաքցնում է թշվառության ու վայրենացման սարսափը. «Մեծ ու փարթամ քաղաքի ծայրամասերից մեկի թաղը։ Հավիտենական աղբով ծածկված ծուռտիկ-մուռտիկ փողոցներ, որոնք նեղլիկ անցքերով գնում խաչաձևվում են իրար կամ դեմ առնում մի պատի՝ կույր մուրացկանի պես։ Իրար վրա թափված, իրարու հենված տնակներ, որոնց խարխուլ լաբիրները թվում է, թե ամեն րոպե պատրաստ են թափվելու անցորդի գլխին։ Փոքրիկ պատուհաններ՝ կեսը ապակի, կեսը թղթած, փտած դռներ, հողածածկ, տափակ կտուրներ, որոնք ձմեռները տնքում են ձյուների ծանրության տակ, գարնանը ծածկվում փարթամ կանաչով և անձրևների ժամանակ կաթում, կաթում, կաթում, ստիպելով խեղճ ու թշվառ բնակիչներին պատսպարվել ծալքերում, դռների և պատուհանների խոռոչներում, շուլ ու փալասների տակ»։

Եվ ահա այս հյուղակներից մեկում իր թշվառ կյանքի վերջին ջղաձգումներն է ապրում ջուլհակ Թորոսը։ Նրա հիշողության մեջ աղոտանում են արդեն հնամենի օրերը, երբ ինքը առանց հոգնելու, սիրով ու խանդաղատանքով աշխատում էր դազգահի վրա. չէր հիշում արդեն. թե երբվանից էր դադարել մխալ, դողդողալ մոմը ջահրայի ռիթմիկ հարվածներից. իսկ ջահրան նրա միակ ուրախությունն էր, հույսն ու ապավենը։ Փոշով է ծածկված այն ամենը, ինչ սուրբ էր ու նվիրական, ինչ տարիներ շարունակ ջերմացել էր աշխատանքի մարդու տաք շնչով։ Այս ամենը ներթափանցված է թախծոտ մի երգով։

Եվ ահա մի բոլորովին նոր երանգ այս երգը դարձնում է ավելի սրտառուչ, առավել համակող։ Անցյալի մեջ է սուզվում, մշուշվում և անհետանում նաև կնոջ կորստյան մորմոքը։ Կյանքը անխնա, քայլ առ քայլ ճզմում է նրան։ Կերպարի հոգեբանական նմանօրինակ զարգացումը բնականաբար ավելի է խորացնում ողբերգական երանգը։ Կյանքի հարվածների տակ կռացած ծերունի Թորոսը մի տարօրինակ երկյուղով է վերաբերվում դստերը՝ Մարթային, որը կյանքի վերջին տարիներն ապրող ծերունու միակ ուրախությունն է։ Մարթան հիվանդագին չափով աստվածավախ է, բայց դա ավետարանական պատվիրանների կույր պաշտամունք և երկրպագություն չէ, այլ լավը, բարին ու գեղեցիկը պաշտպանելու յուրօրինակ ձգտում։ Փայփայելով գեղեցիկը, նա դիմում է ոգիներին, երբ իրեն անզոր է զգում այն պաշտպանելիս։ Մանկությու-

նից նրան ներշնչել են, թե մարդու աջ և ձախ ուսերին թառած հրեշտակն ու սատանան անընդհատ կռվի մեջ են իրար հետ. դրանցից մեկը միշտ մղում է դեպի բարին, մյուսը՝ դեպի չարը և պառկելով այն կողքի վրա, որ կրում է սատանային, ինքը չարին հարկադրում է ոչնչանալ։

Էլեգիկ շիթը նովելի հոգեբանական հյուսվածքում Նար-Դոսը դարձնում է ավելի ներգործուն՝ նուրբ անցումներով առնչելով միմյանց հետ Թորոսի և Մարթայի հոգեվիճակը։ Գրողը խորացնում ու լայնացնում է Թորոսի տառապանքի, նրա ապրումների ոլորտը, նրա մարդկային տանջանքը, հագեցնում դստեր կորստյան ողբերգական թեմայով։

Իրենց վշտի մեջ ներսուզված Թորոսի և Մարթայի կերպարները նովելում զարգանում են միջավայրից հեռու, օտարացած ու խորթացած շրջապատին։ Բնորոշ է, որ դիմելով հոգեբանական-կոմպոզիցիոն նուրբ լուծման, Նար-Դոսը իր հերոսներին միջավայրի հետ բախման մեջ է դնում միայն այն բանից հետո, երբ արդեն բոլորովին «մերկացել էր», հայտնի դարձել Թորոսի ողբերգությունը։

Անզուսպ, կատաղի հոսանքով են ներխուժում շրջապատողները Թորոսի տնակը, առնելով Մարթայի խելագարության բոթը։ Մի քանի ակնթարթում ամբողջ թաղով մեկ տարածվում է բոթը, «թե Թորոսանց Մարթան գժվել ա»։ Բոլորը՝ մեծ ու փոքր, կին, աղջիկ, երեխա, ամեն ինչ թողած շտապում են, վազում Թորոսի տունը... Հրմշտելով, կոխկրտելով իրար, մղվում են դեպի նեղլիկ դռնակը՝ մտնելու համար ներս։

Թորոսի ընտանիքի դժբախտությունը դառնում է ամբողջ թաղի ուշադրության կենտրոնը։ Մեծանում է միջավայրը, տարածվում և իր երախի մեջ առնում Թորոսի և Մարթայի ողբերգական կործանումը։

Տագնապած, շփոթված այս հանգուցակետում են կանգնած Նար-Դոսի մյուս՝ «Սաքուլն ուխտ գնաց» նովելի հերոսները։ Նովելը սկսվում է գրողի նախասիրած մի հնարանքով. ընթերցողին տանում է նկարագրվող կյանքի որոշակի մի անկյուն, ստեղծում կենդանի, շնչող մթնոլորտ։ Նկարագրվում է անկյունը, բայց ամենուրեք ներկա է մարդն ինքը, ըզգում ես նրա՝ մեկ բարի, չհոգնող մոր, մեկ հոգացող տանտիկնոջ տաք շունչը, տեսնում մանկան ձեռքի հետքեր։ Նար-Դոսը հատկապես վարպետ է կարիքի, աղքատության մթնոլորտ ստեղծելու մեջ, որ լի է բազմապիսի զգացումով՝ տագնապով, անհանգիստ սպասումով, ափսոսանքով, կարոտով, հույսերով։ Գործողություն չկա, դեռևս ոչինչ չի ասված, սակայն որքա՜ն զգացմունքներ են առաջացնում նովելի առաջին տողերը. «Դուրգար Սաքուլը կամաց բաց արեց դուռը և ներս մտավ։ Նրա կինը, Նատոն, թևերը մինչև արմունկները քշտած՝ պպզած էր հատակի վրա և լվացք էր անում կոծկած թաղախում։ Բուխարու մեջ կասկարայի վրա դրած կաթսայի տակ մի քանի բարակ փայտ էր ծխում։ Հողե հատակի վրա բավական ցեխ էր գոյացել, և լվացքի սապոնոտ ջուրը տեղ-տեղ գուբ էր կապել։ Սենյակի օդը հագեցած էր խոնավությամբ, սապնա-

ջրի և ծխի գարշ հոտով։ Թախտի վրա դրած օրորոցի մեջ քնած էր ծծի երեխան»։

Սաքուլի հետ անմիջականորեն կապված սյուժետային սպասվող ընթացքից շեղվելով, անցնելով միջավայրի նկարագրությանը, գրողը մի ինչ-որ հուզական տրամադրությամբ ավելի է շիկացնում մթնոլորտը։ Սաքուլը դեռևս լուռ է, բայց այդ լռության մեջ տխուր մխում է հանգչող կրակը, խոնավությունը սառնություն է տարածում նրա օջախում, միգամած, գաղջ օդն է պարուրում նրա մանկան օրորոցը։

Նար-Դոսը նկարագրության օբյեկտ է դարձնում մարդու ոչ թե մի առանձին ձախորդությունը կամ ուրախությունը. մարդը հանդես է գալիս այստեղ իր ներքին մղումներով, արտաքին հարաբերություններով ու կապերով, ամբողջ աշխարհով։ Եվ հենց այդ աշխարհում էլ տեղի է ունենում հասկացողությունների ողբերգական խաչաբեկումը։ Նահապետական վայրենի բարքերի, խաբուսիկ երազանքների աշխարհը խամրում է, փշրվում, իսկ նորն էլ չի ծնում ոչ մի իդեալ։ Իրենց դարն ապրած պաշտամունքները, պատկերացումներն ու սովորությունները արտամղվում են, շպրտվում դուրս, սակայն և դրանց փոխարեն հաստատվում են ըսկըզբունքներ, որոնք չեն ներդաշնակում մարդու բնական գեղեցիկ մղումներին։

Մերկացած թուրը դժբախտ Սաքուլի վրա պարզած կարմիր ձիավորի ուրվականը հետապնդում է կարիքից հյուծված նրա ընտանիքին։ Հեծյալից փրկվելու համար աստվածավախ Նատոն ու Սաքուլի պառավ մայրը օգնություն են խնդրում աստծուց, ոգիներից։ Ոգիների երկնային զորությամբ են ցանկանում Նատոն ու Սաքուլի մայրը կանխել վերահաս դժբախտությունը։ Երբ Նատոն տեսիլքից սարսափած պատմում է Սաքուլին իր երազը, վերջինս նույն անտրտունջ երկյուղածությամբ ու հնազանդությամբ է վերաբերվում պապենական հավատալիքներին։ Հավատալիքները սրբագործում, ասես, իմաստավորում են նրանց գոյությունը, կապում նրանց, թեև թվացող, ոչ հաստատուն, բայց այնուամենայնիվ ինչ-որ որոշակի կապերով։ Սակայն նովելում դեպքերի զարգացմանը զուգընթաց պսակազերծ են արվում նաև պապենական այդ հավատալիքներն ու ավանդությունները։

Սաքուլի ընտանիքի անպաշտպանության գաղափարը կրոնական ծեսի պատկերում մարմնավորված է գեղարվեստական կոնկրետացման ամենանրբին միջոցներով։ Միջավայր շնչավորելու վարպետությամբ Նար-Դոսը «ամենազոր» սուրբ Գևորգի պատկերի տակ հանգչող Սաքուլին շրջապատում է հոգեկան մի վարակող տրամադրությամբ։ Օդի շարժման, քամու հոսանքի մեջ գրողը որսում է պահեր, որոնք համահնչուն են հերոսների տրամադրությանը՝ նրանց կյանքի այդ ամենախռովահույզ, ամենատագնապալից վիճակին։

Սև, մռայլ ամպերը կախվում են Սաքուլի վրա։ Մրրիկ գուշակող ամպերի կապարե ծանրության տակ, վերմակի մեջ փաթաթված, ան-

տըրտունջ հանգչում է Սաքուլը։ Այս պատկերում, երբ, ասես, տարերքը պատրաստվել է ողջ հզորությամբ պայթելու Սաքուլի գլխին, հուզական ներգործուն անասելի ուժ է ստանում գրողի ցավը հերոսների անզորության և անպաշտպանության համար։ Անձրևի սառը շիթերը ծորում են վերմակից ներս։ Սաքուլը դողում է հեղեղի անողորմ հարվածներից, սակայն ավանդական սնապաշտության սարսափը դեռևս շարունակում է իշխել ինքնապաշտպանության բնազդին։ Ներքին անլուծելի խռովքի մեջ է Նատոն։ Սերը, ինչ գնով էլ լինի Սաքուլին փրկելու ցանկությունը բախվում է գրբացի պատվերը խախտելու երկյուղի հետ։ Նրա հոգում անելանելի պայքար է։ Եվ ահա հույսի ու հավատի ծայրահեղ լարվածության հասած այդ բարալիկ թելը կյանքը կոպիտ կերպով կտրում է, սրբում ու տանում հերոսների բոլոր պատրանքները։ Սրվում ու բացահայտվում է երկնային ուժերին երկրպագելու, կուռքի առջև ստրկորեն խոնարհվելու նրանց ողբերգությունը։

Սաքուլը մեռնում է. նրան չի օգնում ս. Գևորգի «բուժիչ» զորությունը։ Մարդիկ ուշքի են գալիս, որովհետև չի իրագործվում նրանց ամենանվիրական իղձը, տապալվում է պապենական խճճված դոգմաների կուռքը։

Սակայն տառապանքով են բացվում նրանց աչքերը։ Քարացած նախապաշարմունքները կոպտորեն ճզմում են, բզկտում Նար-Դոսի հերոսների ամենասուրբ զգացմունքները։

Հնամենի սովորույթների մշուշով պարուրված նրանց մարդկային զգացմունքների վրա այժմ արդեն սկսում են բռնանալ նոր հարաբերությունները, մի նոր իշխանություն, որ չի ընդունում ոչ մի սրբություն ու օրենք և անողորմ կերպով հետապնդում, դուրս է մղում այն ամենը, ինչ թանկ է հոգուն։ Մարդու անարգվածության, նրա շահերի ոտնահարման թեման հարստանում է նոր պատկերներով։ Հանդես են գալիս Ասատուրը, Դավիթը, Արտեմը, դրոգապան Յագորը, որոնք չկարողանալով դիմագրավել արհեստավորական աշխարհի քայքայմանը, երկատվում են, ծռմռվում, կրում տիրող բարոյականության հոռի կողմերը։ Հնից նորին անցնելու, կյանքի մեծ հեղաբեկումների ոլորտում Նար-Դոսի հերոսների հոգևոր անկախության առկայծումները ծածկվում են թանձր շղարշով. սկսվում է նոր կուռքերի փառաբանությունը, որ սրբում տանում է բարոյական ամեն մի սկզբունք ու չափանիշ, մատնելով մարդուն քմահաճույքի տարերքին։ Վերանում են մարդկային կապերի ու փոխհարաբերությունների չափանիշները. սկսում է տիրապետել քաոսը։ Մանրիկ մի բան հետը կարող է բերել մեծ դժբախտություն, բարձրն ու վեհը առանց ափսոսանքի ու ցավի կարող են իջեցվել ու համեմատվել մանրուքի հետ։ Նար-Դոսի նովելները՝ «Սև փողերի տոկոսը», «Հոգուն վրա հասավ», «Թե ինչ եղավ, երբ շաքարամանից երկու կտոր շաքար պակասեց»,— արտացոլում են ներքին այն գլխակորույս խառնաշփոթությունը, որ ապրում էին ժամանակակիցները։

Ցափազանց ուշագրավ է այդ բախման հաստնացումը «Հողում վրա հասավ» նովելում։ Առաջին իսկ տողերից ընթերցողն ընկնում է անհանգիստ մի ոլորտ. «Ձմեռնամուտ օրերից մեկն էր։ Մուժը դեռ բոլորովին չէր կոխել երկիրը։ Երկինքը պղտոր էր գարնան ջրի պես։ Կատաղած քամին վժժալով ներս էր պրծնում փողոցի մի բերանից, թռցնում էր առաջին պատահած մարդու գդակը, լիզում էր գետնից աղբն ու փոշին, ծեծում էր դռներն ու պատուհանները, բարձրացնում, պատովն էր տալիս մանրավաճառի խանութի ճակատից կախված ցուցանակն ու կորչում փողոցի մյուս բերանից։ Լապտերավառը, սանդուղքն ուսին, փոքրիկ լապտերը ձեռքին, վազում էր լապտերները վառելու… Ամայի փողոցում մի փոքրիկ շուն կուչ էր եկել մի փակ դռան առջև, սրթսրթում էր ամբողջ մարմնով ու կաղկանձում»։

Այս խավար, միգամած աշնանային մշուշում կյանքը, կարծես թե, դուրս էր եկել հունից։ Խառը, անկանոն ամեն ինչ շարժվում է, տարուբերվում, քաոսային տարերքով ընկնում մեկ այս, մեկ մյուս կողմի վրա։ Ջանասիրաբար վառած լապտերները մերթ աղոտանում են, համարյա մարում, մերթ առկայծում մի ակնթարթ, տարածելով անփայլ լույս։ Ստվերները դողում են ու խտանում, օդը լցվում է խոնավությամբ, հեռու անկյունում դողում է կուչ եկած մի շուն։ Բնությունը թռչնում է, խամրում. ասես, փակի տակ դնելով բնության կենարար շունչը, խելահեղ քամին ուզում է ամեն ինչ իրար խառնել, ջարդել ու փշրել։ Թաց, անձրևախառն ամպերը քշելով, քամին իրար է խառնում այն ամենը, ինչ մինչ այդ թվում էր կանգուն, հաստատուն։

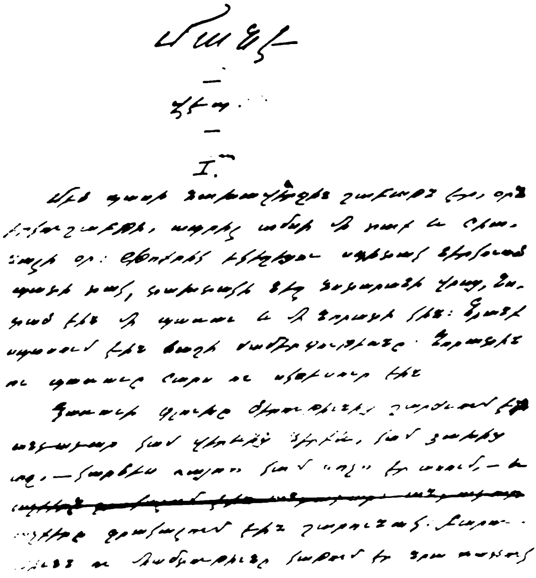
Հենց այդ քաոսի մեջ էլ Նար-Դոսը բացում է Դավթի կերպարը։ Գրողը գտնում է Դավթին այն պահին, երբ նրան կծկված ու դողդողալով նետ ու առաջ էր տանում քամին. տարերքի ուժով էլ նա հասնում է տուն։ Աշնանային քամու ցուրտ հոսանքից սրթսրթում էր, նետվում առաջ, սայթաքում, ելնում և նորից քամու բերանն ընկած շարժվում առաջ, հանձնըված ամեն ինչ միախառնող, քշող ու ավերող ուժի իշխանությանը։

Սառը քամին խփում է երեսին, անձրևախառն փոշին լցնում աչքերը, ծածկում մորուքը, բեղերը, սպառնում գլխից պոկել գլխարկը… իսկ երբեմն էլ «գրոհ տալիս նրա վրա այնքան ուժգին, որ նա ակամա կանգ է առնում և ամբողջ մարմնով առաջ թեքվում, որ ետ-ետ չգնա»։

Նախշքար Դավիթը այդ տարերքի ստրուկն է։ Մի տարօրինակ անիմանալի զորություն տռանից խնայելու հրել է Դավթին, գցել կյանքի աղմըկոտ հորձանուտը։ Այլանդակվել է այն ամենը, ինչ բնական էր, մարդկային։ Նա արդեն չնչին է, անզոր իր երբեմնի անչար ու անխռով հոգեկան աշխարհով՝ կյանքի տարափոփոխ մասշտաբների առջև։ Իրադարձությունների բուռն հոսանքը նրան ոլորապտույտի մեջ է առնում, և, ենթարկվելով այդ ուժին, Դավիթը կորչում է որպես մարդ, կորցնելով իր բնավորության որոշակի յուրահատկությունը, հմայքը։ Հոգեպես ես

նա նույն աղքատն ու մերկն է, ինչպես արտաքինից՝ զզզված, կեղտոտ, ցնցոտիներով։

Դավիթը հյուծվել է, սպառվել։ Նրան տիրել է ինչ-որ ահավոր անտարբերություն։ Դավիթը բթացել է, այլևս ոչինչ նրան չի անհանգստացնում ու հետաքրքրում։ Մի կիրք ունի միայն՝ հարբելու ծարավը, որ խռովում է հոգին, պահում գրգռված վիճակում, զրկում հանգստից։ Իր այլանդակ ցանկությանը հագուրդ տալու համար նա ընդունակ է ամեն զոհողության, կարող է վիզ ծռել, խոնարհվել ստրուկի պես։



Մի նմուշ Նար-Դոսի ձեռագրից

Դառնությամբ և ափսոսանքով է վերաբերվում գրողը մարդկային բնավորության աղճատմանը, մանրանալու համաճարակին։ Մարդկային ճշմարիտ կրքերի ու մղումների նմանօրինակ այլակերպումը յուրօրինակ զգացմունք է առաջացնում Նար-Դոսի մեջ։ Հարազատ մնալով սեփական ստեղծագործական տարերքին, Նար-Դոսը խոր թախիծով է դատապարտում Դավիթի բարոյական անկումը։

«Հողուն վրա հասավ», «Սև փողերի տոկոսը», «Թե ինչ եղավ, երբ շաքարամանից երկու կտոր շաքար պակասեց», «Հուպոպը» նովելներն արտացոլում են ժամանակաշրջանի ծանր կացությունը, երբ հնի հետ մեկտեղ դեն են նետվում հավատն ու սրբությունը, երբ հինը կործանվում էր, բայց նորը հուսալի ոչինչ չէր բերում և անխնա ոտնահարում էր մարդկային անհատականությունը։

«Մեր թաղը» շարքի նովելները առնչվում են ընդհանուր մի տրամադրությամբ, որ անցնում է նովելից նովել, հարստանում նրբերանգներով, մերթ ուժգնանում է, մերթ հանդարտվում, մշտապես արձագանքելով մարդկանց ճակատագրի բեկբեկումներին։ Էլեգիկ տրամադրությունը Նար-Դոսի նովելների ոգին է, գործեր, որոնցից լավագույնները ճշմարիտ գրականության մարգարիտներ են, սերված գեղարվեստական ժլատ միջոցներով կյանքի մեծ հարցեր վերարտադրելու գրականության դարավոր ավանդներից։

3

Շատ խորն է զգում Նար-Դոսը աշխատանքի, ստեղծագործական որոնումների հաճույքը։ Հովհ. Մալխասյանին ուղղած 1892 թվականի իր նամակներից մեկում նա գրում է. «Կյանքիս մեջ միակ բարոյական, առողջացնող, ազնվացնող ու քնքշացնող զվարճությունն ու երջանկությունը, որ զգացել եմ ես և զգում եմ, այդ այն ժամանակն է, երբ եռանդ կա և գրում եմ»[1]։

Արվեստագետը կյանքով հաստատում է իր այն իդեալները, որոնք ստեղծագործություններում մատուցում էր ընթերցողին։ «Նա ինձ հիշեցնում էր մեր հին գրիչներին,— Նար-Դոսի մասին գրել է Ստ. Զորյանը,— որ հանձն առած գործը կատարում էին անձնուրաց և դրա համար նրան, հների լեզվով ասած, կարելի էր կոչել իսկապես «սպասավոր բանի»՝ հայ լեզվի, հայ խոսքի աշխատավոր...»[2]։

Իր էությամբ ու համոզմունքներով Նար-Դոսը շատ մոտ էր կանգնած ժողովրդին. աշխատավորական շերտերին։ Սակայն հասարակ, աշխատավոր զանգվածների տրամադրություններին անմիջականորեն մերձենալու ճանապարհին միանգամից չէ, որ բյուրեղացել են գրողի հայացքները՝ ժամանակի արմատական հարցերի վերաբերյալ։ Երբեմն սխալվել է, հիասթափվել, նորից հուսադրվել ու հավատացել, մշտապես մղվելով դեպի ժողովուրդը։ Այս կայքն էլ սնել է նրա ստեղծագործությունը։

Նար-Դոսը չի խնկարկել ավատական կարգերին, միաժամանակ և չի կարողացել հաշտվել բուրժուական հարաբերությունների, գործիմացության հետ. տառապանքով ելք է որոնել և երկար ժամանակ չի գտել։

Նրա հայացքները կաշկանդված են եղել նահապետական գաղափա-

---

1 «Գրական ժառանգություն», գիրք 1, էջ 149։

2 Ստ. Զորյան, Հուշերի գիրք, Երևան, 1958, էջ 171։

բախտությամբ։ Սակայն, չհաշտվելով նոր հարաբերությունների ներմուծած կեղծիքի, բարոյական ապականության հետ, չի կարողացել տեսնել նաև ժամանակի առաջավոր ուժերը։ Այդուհանդերձ, ներքին մղումով, նա մշտապես աշխատավոր խավերի, ժողովրդի հետ էր։

Ժողովրդի հանդեպ սերը մշտապես կենդանի էր պահում գրողի հավատը, ծնում նոր իդեալներ, սնում բարձր գաղափարներ։ Սակայն այնպես, ինչպես տարերային էին ժողովրդական մասսաների տրամադրությունները, որ նոր էին միայն թևակոխում գիտակցված պայքարի ուղին,— ճիշտ այդպես էլ Նար-Դոսը չուներ փրկության իսկական ուղիների պարզ պատկերացում։ Սակայն հասարակական շարժումների զարգացմանը զուգընթաց նրա գաղափարական որոնումները աստիճանաբար հանգեցնում են ավելի հստակ կողմնորոշման։

Խորապես դեմոկրատական իր հայացքներով Նար-Դոսը մշտապես ձգտել է գտնել ժողովրդին մտատանջող արմատական հարցերի պատասխանը։

Մեծ չափանիշներով է գրողը փորձարկում ու գնահատում մարդկային կյանքի բազմապիսի նորմերն ու սկզբունքները։ Այս առումով հետաքրքիր է «Ես և նա» (1899) նովելը։

Այս երկում իրար են բերվում և համեմատվում կյանքի պրոզան ու պոեզիան. մեկ՝ դաժան իրականությունը, գորշ կյանքը, աղքատությունը, չարությունը և մեկ էլ՝ ռոմանտիկան, երազանքը, ոգեշնչվածությունը։ Գործողությունը ծավալվում է այնպես, որ ասես գործ ունենք երկու նովելի հետ։ Էապես, սակայն, նույն երիտասարդի սիրո տխուր պատմությունն է դա, ապրված երկու ձևով, երկու կերպ. մի պատմություն, թե ինչպես դասային նախապաշարմունքները բաժանում են սիրող երիտասարդին ու աղջկան։ Ինքնատիպ կառուցվածքով նովելը վերածում է մի այլ նովելի, որի մեջ այս երկու պատմությունները օրգանապես միահյուսվում են միասնական մի սյուժեով, ամբողջական մտահղացումով։ Նովելները, ասես, անդրադարձնելով միմյանց, հարստացնում են միմյանց, շոշափելի դարձնում հիմնական գաղափարը։

Ե՛վ առաջին, և՛ երկրորդ նովելում հերոսը երիտասարդ մի տղա է, որ սիրում է մի աղջկա՝ հարուստ ընտանիքից։ Երկու երիտասարդի համար էլ հավասարապես պաշտելի, հավասարապես հրաշագեղ է աղջիկը։ Ե՛վ առաջին, և՛ երկրորդ զույգին բաժանում է նույն դառը ճակատագիրը. հերոսները հարկադրված նահանջում են այն անդունդի առջև, որ գոյություն ուներ իրենց և բարձր ծագում ունեցող աղջկա միջև։ Բախտի բերումով, տարիներ հետո, սիրահարները հանդիպում են նորից, բայց արդեն նրանց ճանապարհը բաժանված է անդառնալիորեն։

Առաջին նովելում կյանքը ծառանում է հերոսի դեմ իր ամենադաժան կողմերով։ Հազիվ ճաշակած սիրո վայելքը, շուրջը հանկարծ ամեն ինչ փոխվում է, դատարկվում։ Կյանքը հարվածում է առանց խնայելու. եթե նա մխիթարվում էր, ինչ-որ հույս ուներ, ապա կյանքը հարկադրում էր

հրաժարվել դրանից. եթե սիրում էր, երկրպագում սիրածին, ապա շուրջը բոլորն աղմկում են, որ ինքը իրավունք չունի, եթե նրա խոհերն ու զգացմունքները ուղղված էին դեպի վեհը, գեղեցիկը, ապա իրականությունը դրանք իջեցնում էր երկիր։ Ամենուրեք նրան վիճակվում է ճաշակել միայն ցավ՝ տեղացող հարվածներից։ Կոպիտ կերպով հալածվում է նա և իջնում մինչև աղտոտ պանդոկները, հիասթափվում գեղեցիկի, բարձրի որոնումներից։

Տևական հալածանքներից փոխվում են նրա հասկացողությունները, դառնում է չար ու քինախնդիր, այլանդակվում հոգևոր կերպարանքով։ Դաժան էին կյանքի օրենքները, և պատմվածքի հերոսը, չկարողանալով դիմադրել, ընկրկում է, խորտակվում։

Երկրորդ նովելում կրկնվում է նույն ծանոթ մոտիվը, բայց արդեն հոգեբանական հակադիր դրությամբ. դեպքը կատարվում է հեքիաթային Վենեցիայում։ Ամեն ինչ այստեղ շնչում է ռոմանտիկայով։ Հեռվից լըսվում են Անտոնիոյի սերենադի երազային հնչյունները։ Բնությունն էլ, ասես, ունկնդրում է երգին, որ փռվում է, տարածվում ու հանգչում ծովի լռության մեջ։ Թվում է, կախարդված է ողջ բնությունը։ Իսկ գոնդոլում, լուսնի կաթնագույն շողերի տակ, Ջուլետան թավշյա աչքերով որսում է ներշնչված երաժշտի հայացքը։

Հետո բախտը անջատում է նաև սրանց։ Բայց երիտասարդ Անտոնիոն չի նահանջում իրականության դաժան օրենքների առջև, չի կորցնում կյանքի բանաստեղծական իր ընկալումը։ Անտոնիոն չի ապակսնում իդեալները, չի թաթախվում ցեխի մեջ։ Տառապանքով, բայց և իսկական արժանապատվությամբ պահպանում է հավատը դեպի վեհը, ազնիվն ու գեղեցիկը։

Անցնում են տարիները, նույն Վենեցիայում բերնից-բերան զրույցներ են պտտվում, որ երաժշտական աշխարհում հայտնվել է մի նոր աստղ։ Աստղը Անտոնիո Բոնվինին էր։ Նա նորից է հանդիպում Ջուլետային։

Բարքերի այլանդակության ընդհանուր մթնոլորտում գրողը պաշտպանում է մարդկային սխրանքը, դատապարտում առաջին նովելի հերոսին, որ կորցնում է սեփական բարոյական ուժերի հավատը և առանց քողարկելու, ընդգծված համակրանքով բանաստեղծականացնում իր անհատականությունը՝ պաշտպանելու Անտոնիոյի ազնիվ ու վճռական պոռթկումը։

Նար-Դոսի նովելներում, պատմվածքներում, վեպերում, ամենուրեք որպես լեյտմոտիվ անցնում է պայքարի թեման՝ հանուն հումանիստական բարձր սկզբունքների։ Նար-Դոսը տեսնում էր, թե ինչպես է վերածնվում կյանքը, և իր ստեղծագործությամբ մասնակցում էր այն պայքարին, որ մղվում էր ժողովրդի առողջ ավանդների ու բնական հակումների, մարդկային կյանքի հարստության ու գեղեցկության պահպանության համար։

Նար-Դոսը, ինչպես նկատել է Իսահակյանը. «...հետազոտում էր, մանրազնին դիտում, իրականության լույսի տակ, մարդկային ալեկոծվող, ծովածավալ կյանքը, կրքերի բախում, շահերի կռիվը, վիշտ, կեղեքում, տանջանքներ, տառապանքներ, ուտողներ և կեր գնացողներ, հաղթողներ և պարտվածներ, —հասարակական թոհ ու բոհը»[1]։

Կյանքի այս շղթայի մի կտրվածք է բեկվում «Նեղ օրերից մեկը» (1904) պատմվածքում։

Հետաքրքիր է պատմվածքի կառուցվածքը։ Հերոսի՝ Պատրիկյանի, մերժված լինելը կյանքում՝ բացահայտվում է միջավայրի բնութագրությամբ, միջավայրը շնչավորվում է, ցույց տալու համար, թե ինչպես նեղված ու նվաստացած է Պատրիկյանը։ Յուրաքանչյուր մանրամասն նրանց բնութագրում է նրա ոչ լիիրավ վիճակը շրջապատի մարդկանց համեմատությամբ։ Հագուստից սկսած ամեն ինչ վիրավորում, խոցում է Պատրիկյանին. «Պատրիկյանը մի հայացք ձգեց իր հնացած հագուստին, նայեց կոշիկների ծռմռված ծայրերին, դուրս եկավ սենյակից»։ «Նայեց կոշիկի ծռմռված ծայրերին». այստեղ կա և՛ աղքատության տեական մորմոք, և՛ մշտապես վիրավորված ինքնասիրություն, նաև կաշկանդվածության հետապնդող զգացում։ Պատրիկյանը շարունակ ապրում է ինչ-որ երկյուղածությամբ, վատ բանի սպասումով, մշտապես ենթակա է հարվածների և վիրավորանքների։ Շրջապատողները իրավունք էին համարում ամեն օր տրորել Պատրիկյանի արժանապատվությունը, արհամարհել ու ցավ պատճառել։ Աղքատությունը հարկադրում էր ապրել պարտավորված մարդու պես, կաշկանդված լինել, բռնանալ սեփական անձի վրա։ Մեղավորության զգացումը ճզմում էր Պատրիկյանին։ Այս ամենը արտահայտվում էր նրա վարքագծի, պահվածքի մեջ. անվճռական էր, չափից ավելի սիրալիր, պատրաստակամ, զուսպ ու զգուշավոր։ Եվ ինչպիսի տառապանքների առեն չէր դատապարտում նրան կյանքը։

Ահա նրա նեղ օրերից մեկը...

Լուսացել է, և չվճարած պարտքի առիթով սպասվում է անախորժ խոսակցություն։ Զգուշությամբ, սրտի տրոփոցով, նա դիմում է դեպի տանտիրոջ՝ Դավիթ Ցոմիչի բնակարանը. «Գուցե ամենամոլեռանդ աստվածապաշտը այնպիսի երկյուղածությամբ չմտներ սուրբ խորանը, ինչպես մտավ Պատրիկյանը տանտիրոջ առանձնասենյակը»։

Վարակելով ընթերցողին այն զգացումով, ինչ ապրում է Պատրիկյանը տանտիրոջ առանձնասենյակում, Նար-Դոսն ընդգծում է, թե ինչպիսի անխղճությամբ էր Դավիթ Ցոմիչը ձգձգում խոսակցությունը։ Հաճույք ստանալով Պատրիկյանի երկյուղած ամոթխածությունից, տանտերը ստիպում է սպասել, անընդհատ խաղում է նրա արժանապատվության հետ։ Հոգեմաշ խոսակցությունը վերջապես ավարտվում է։ Կարծես

[1] Ավետիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1951, էջ 51։

այլևս ոչինչ չկա, վերջացավ։ Սակայն նորից է տեղում վիրավորանքի տարափը։ Այս անգամ էլ պոռթկում է տանտիրուհին։ Կրկին արդարանալու նույն խոսքերը և այսպես անվերջ։

Ճակատագրի բերումով այս վիճակը մշտապես հետապնդում է նրան։ Պատրիկյանը ամենուրեք հանդիպում է անհաջողության, ամեն տեղ միայն հիշեցնում են պարտքը, սպառնում, հայհոյում։ Եվ բոլորի համար պետք է պատասխան գտնել, պետք է կարողանալ գութ շարժել, արդարանալ։ Խնայելով արժանապատվությունը, որքան կարող էր իր ճակատագիրն ունեցող մեկը, նա շարունակ լարում է իրեն, նրա յուրաքանչյուր շարժումը, քայլը կապված էր մեծ ապրումների հետ։ Ամենուրեք նրան հետապնդում է այն միտքը, որ ինքը չի վճարել պարտքը։ Ո՞ւմ էր պարտք Պատրիկյանը, գրականության համեստ, անկաշառ մշակը։ Ինչո՞ւ էր պարտք, ինչո՞ւ պետք է նրան շարունակ մտատանջեր այդ գիտակցությունը։

Հարցի պատասխանը հայ առաջավոր մտավորականության ընդհանուր ճակատագրի մեջ էր։ Բուրժուական եկամտաբերության բարոյականությունը արժեքազրկել էր Պատրիկյանի աշխարհը։ Պատրիկյանը հասկանում էր, որ իր անձնուրաց նվիրվածությունը գրականությանը, խեղճուկ թերթի էջերը լցնելու անմռունչ պատրաստակամությունը շատ քիչ է գրավում և հետաքրքրում շրջապատողներին։ Նրա գրքերը, որոնց մեջ դրված էին մարդկային ջերմ զգացմունքներ, հաց չէին բերում իրեն, մինչդեռ կողքին, ինքնագոհ հարևանուհու ժանգոտած կողպեքներն ու մկրատները պահում էին մի ամբողջ բարեկեցիկ ընտանիք։ «Երջանի՜կ կին,— ասում է նրա մասին Պատրիկյանը,— համ ինքն է ապրում իր ահագին ընտանիքով, համ էլ սենյակի վարձն է տալիս ամենայն ճշտությամբ ու չի վայելում տանտերերի թուքն ու մուրը»։

Այսպես նենգափոխվում էին արժեքները՝ հաստատվում, արմատավորվում էր երևույթների գնահատման նոր չափանիշ, դուրս էր շպրտվում այն ամենը, ինչ հեռանում էր պետքականության կոպիտ հաշվից, իջնում էր հոգևոր արժեքների նշանակությունը։

Ահա գնահատված ու ճանաչված գործիչներից մեկը՝ Ջափինովը։ Երբեմնի ապաշնորհ, տգետ տիրացուն այժմ մտահոգված իր գլխարկի փայլով, թերթ է փռում, որպեսզի գլխարկը չաղտոտվի։ Թափառելով քաղաքից-քաղաք, կորցնելով ազգային արժանապատվությունը, վաճառելով իր հոգին, նայած տեղին ու ժամանակին, նա մեկ Ջապինի է, մեկ Ջափինով, մի ուրիշ անգամ ողորմածաբար Ջափինյան, և նրա համար միևնույն է. «...ձայնս մշակել եմ Իտալիայում, որտեղից... ինձ հրավիրեցին Օդեսա։ Երկրորդ տարին երգեցի Իրկուտսկում, հետո մի-մի սեզոն երգել եմ Խարկով, Կիև, Մոսկվա, իսկ անցյալ սեզոնին երգում էի Պետերբուրգում։ Այժմ ինձ հրավիրել են Թիֆլիս»։

Այսպես, Իրկուտսկից շտապում է Պետերբուրգ, Խարկովից՝ Կիև, մի քաղաքից՝ մյուսը, և Ջափինովի տիպի, ազգային դեմքը կորցրած՝ պաշ-

տոնական բարոյականության այս սպասավորներն են ահա, որ գնահատվում են, մեծարվում, արժանանում հիացական կանչերի։

Զափինովի համար կյանքը տաքուկ է, նույնիսկ շոգ. իր ծանր մուշտակի մեջ նեղվում է, անընդհատ բացականչում. «Ուֆ, շատ շոգ է»։ Մինչդեռ Պատրիկյանը շարունակ սրթսրթում է ցրտից, մրմնջալով՝ «մատներիս ծայրը փետացան»։ Այնքան է դիպուկ ու ծանրակշիռ Նար-Դոսի խոսքը, որ կարճես ռեպլիկները՝ թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի, ասված են պատահաբար։ Սակայն ինչպիսի՜ հնչեղություն են ստանում երբ հակոտնյա հոգեբանական դրության մեջ գտնվող այս անհատները դրվում են փոխադարձ առնչության մեջ. բացվում է մարդկային միանգամայն տարբեր երկու աշխարհ։ Այս երկու ռեպլիկով ներկայանում է երկու բախտ, երկու տարբեր ճակատագիր, որոնցից մեկին ցավով է վերաբերվում գրողը, մյուսին՝ ընդգծված հեգնանքով։

Նար-Դոսի «Նեղ օրերից մեկը» ճշմարտացիորեն անդրադարձնում էր հայ մտավորականության՝ ժամանակի իրական տրամադրություններն ու ապրումները։ Մի առանձնակի ուժով է դրսևորվել գրողի ցավն ու մտահոգությունը շարքային մտավորականի բախտի համար։ «Նեղ օրերից մեկում» իրենց կյանքի պատմությունն էին կարդում հայ ուսուցիչը, գրողը, բժիշկն ու նկարիչը։

Նար-Դոսը լավ էր հասկանում, որ իրականությունը թշնամանքով է վերաբերվում մարդու հոգևոր կարողությունների ծավալմանը, և անխուսափելի են մարդկային ողբերգությունն ու զոհերը։ Ողբերգական չէ՞ արդյոք Քալիի՝ «Տանտիրոջս աղջիկը» պատմվածքի հերոսուհու ճակատագիրը։

Կործանվում, քաղքենական ճահճին զոհ է դառնում մի աղջիկ, որ համարձակվել էր սիրել ճշմարիտ սիրով, ընդունակ էր անկեղծորեն հուզվելու և երազելու։

Անկարող պոկվելու հոգևոր գերությունից, նա հանձնվում է անմարդկային այդ օրենքների կամքին։ Քալիի հոգու երբեմնի անաղարտ, լուսավոր հնչյունները ժամանակի հետ հանդարտվում են, խլանում։

Պատմվածքում վերարտադրված այս տխուր երևույթի մասին Նար-Դոսը գրում է. «Տանտիրոջս աղջկա» նյութը իրական կյանքից է, այն չափով, որչափով որ պատկերում է այն ժամանակվա Թիֆլիսի հայ մեշչանական ընտանիքի կյանքը. ինձ ծանոթ են այդպիսի ընտանիքների մեկից ավելի աղջիկներ, որոնք միջնակարգ կրթություն ստանալով հանդերձ, ամուսնացել են, կամ ավելի ճիշտը՝ որոնց ամուսնացրել են տգետ, նույնիսկ միանգամայն անգրագետ վաճառականների հետ, միմիայն նրա համար, որ վերջիններս հարուստ են եղել, և նրանք, այդ աղջիկները, ամուսնանալուց հետո տարիների ընթացքում մոռացել են իրենց ստացած կրթությունը և, միանգամայն գոհ իրենց բարեկեցիկ կյանքից, դար-

ձել են նույն մեշչանուհիները, ինչ որ իրենց տգետ մայրերը, մորաքույրները, հորաքույրները և այլն»[1]։

Պատմվածքը հետաքրքիր է նաև գյուղի հայացքների զարգացման տեսակետից։ Եթե 90-ական թվականներին նա դեռևս չէր հասել այն գիտակցությանը, որ բարքերի, բարոյական սկզբունքների փրկության համար անհրաժեշտ է հոգևոր այլասերությունը սնող իրականության հիմքերի արմատական հեղաշրջում, ապա «Տանտիրոջս աղջիկը» պատմվածքում (1901 թ.) հերոսներից մեկի բերանով ընդգծվում է, որ այդ երևույթները կյանքում հաստատուն հիմքեր ունեն և կարող են դուրս մղվել միայն հասարակական փրկարար մի տարերքով։ «Այդ երևույթը կշարունակվի այնքան ժամանակ, մինչև որ մի նոր ջրհեղեղ գա և սրբի տանի մեր գիժ կեկելների սերունդը իրենց բարքերով»։

4

Հասարակության վերածնության գրողի հավատը սնվում էր ժողովրդական ակունքներից։ Նար-Դոսը, ինչպես հայ գրականության մյուս խոշոր վարպետները, տեսնում էր, որ ժողովուրդն է միայն պահպանում մարդկային հարաբերությունների անաղարտությունը։

90-ական թվականներին Նար-Դոսը դիմում է ժողովրդական բանահյուսությանը և, քաղելով լուսավոր տրամադրություններ, մշակում մի քանի հեքիաթ։

Նար-Դոսի հեքիաթները սեղմ են, կարճ, աչքի են ընկնում համառոտ, խոսուն դարձվածքներով։ Դրանց մեջ չկան ոչ ֆանտաստիկ հերոսուհիներ և ոչ էլ չարը պատժող երիտասարդներ։ Նար-Դոսի հեքիաթների հիմքում ընկած են այս կամ այն ավանդությունն այն մասին, թե ինչպես է, ասենք, մարդկանց մեջ ծնվել ընչաքաղցությունը, ինչպես է հալածվում ճշմարտությունը, կամ ինչու անկուշտ է մարդը և այլն։

Հեքիաթների հիմնական իմաստը կամ խտացված է վերջին դարձվածքում, կամ էլ արտահայտվում է հեղինակի վերաբերմունքով նկարագրվող դեպքերի հանդեպ։ Զգացվում է ժողովրդական իմաստությունը, ժողովրդի անվրդով, խաղաղ մտածելակերպը, կյանքի բարդ երևույթներն իմաստավորելու հակումը։ Եվ, թեև միշտ էլ բացակայում է ինքը՝ պատմողը, տողերի արանքից տեսնում ես հեքիաթասացին, որ ասես բուսել է հողից և խոհուն կերպարանքով, հանդարտ առաջ է տանում պատմությունը։ Նար-Դոսի հեքիաթների ժողովրդայնությունը խորաթափանց և լայն հայեցակետի մեջ է, որով գնահատվում են մարդկանց արարքներն ու հարաբերությունները։ Այստեղ կա և՛ լայնսիրտ մարդու կշտամբանք, և՛ մեղմ հումոր, և՛ ճշմարտության ու արդարության հավատ։

1 **Նար-Դոս**, *Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 7, էջ* **295**։

Նար-Դոսի մշակած ավանդություններում այլաբանորեն առաջ են քաշվում արդիական հարցեր։ Արտաքնապես թվում է, օրինակ, թե «Ազատության սկիզբը» հեքիաթը ընթերցողին տանում է Ադամ-Եվայի հնամենի օրերը։ Սակայն գաղափարը, որ հետևում է հեքիաթից, խփում էր ժամանակի ամենացավոտ լարերին։ Իր գործած մեղքի համար վտարվելով դրախտից, Ադամը ստիպված է լինում ճաշակել աշխատելու դժվարություններն ու ծանրությունը։ Մաճը բռնած վհատորեն քշում էր եզները և ափսոսում, որ մեղանչել է աստծո առաջ։ Մեկ էլ հանկարծ դեմքը շառագունում է երջանիկ ժպիտով։ Ադամը հայացքն ուղղում է անծայր հեռուն և զգում իրեն զմրուխտ դաշտերի ու հովիտների տերը, խոնարհվում բնության հրաշալիքների, բնության գեղեցկության առջև։ Սակայն հենց այստեղ էլ կատարվում է ճակատագրականը։ Ադամը կորցնում է վեհը, գեղեցիկն ու մարդկայինը տեսնելու կարողությունը։ Նրան սկսում է խեղդել ագահությունը, ընչաքաղցությունը։ Ադամն ուժ չի գտնում զսպելու կրքերը և դառնում է իր ագահության ստրուկը։ Բոլոր դաշտերին ու հովիտներին տիրելու խելահեղ պոռթկման մեջ նա կանգ չի առնում ոչ մի բանի առջև. դիմում է ստի, խարդախությունների և դաժանության։

Դող ու սարսուռ է պատում նրան, երբ հանկարծ մտածում է, թե ուրիշ որևէ մեկը ևս կարող է բաժին ցանկանալ այդ ամենից։ Եվ առանց խնայելու, մոլեգին հարվածում է եզներին, հողի նորանոր կտորներ նվաճելու տենչով։ Եվ որքան հեռու էր գնում, այնքան անկուշտ էր դառնում նա։

Արդեն ուժասպառ էին եղել եզները, և նա մինչև վերջ հանձնվել էր վայրենի ցանկությանը, մղվում և մղվում էր չգիտես ուր։ Վերջապես արարիչը կանգնեցնում է նրան։ Ադամը մինչև իսկ նրան շրջանցելու ամբարիշտ փորձ է անում, և աստված նրան դատապարտում է հավիտենական ագահության և ընչաքաղցության։ Սա է այն մարդկանց դատավճիռը, որոնք ոչնչի առջև կանգ չեն առնում հոգևոր վայրենացման ճանապարհին։

Կենսական նմանօրինակ մեծ ընդհանրացում է կատարված նաև «Երկնքի զանգակը» հեքիաթում։ Հարազատ մնալով ժողովրդական հեքիաթի ոգուն, այս և մյուս հեքիաթներում Նար-Դոսը ընթերցողին հաղորդակից է դարձնում մարդկային արատների, չարի և բարու՝ ժողովրդի հոգեբանության մեջ բյուրեղացած պատկերացումներին։

Հեքիաթը ուշագրավ է ժողովրդական աշխարհազգացողությամբ, որի մեջ չափազանց բարձր են ճշմարտության, բարու և արդարի հասկացողությունները։

5

Նար-Դոսի գրական գործունեությունը հերքում է այն սխալ տեսակետը, ըստ որի գրողն իբր անջրպետել է իրեն ընթերցողից, վերաբեր-

մունք չի ցույց տվել նկարագրվող երևույթների նկատմամբ։ Չափազանց կարևոր է և հատկանշական այն հանգամանքը, որ Նար-Դոսը դրական իդեալները գրականության մեջ անհրաժեշտություն է համարում ոչ միայն գրական առումով, այլ առաջին հերթին ելնելով ժողովրդի սոցիալական, ազգային ճակատագրից։ «Հայոց վիպասանությունը պետք է տենդենցիոզ լինի,— գրել է նա 1893 թ.,— հայ վիպասանը պետք է իդեալներ տա, որովհետև քաղաքական և սոցիալական հայտնի անբարեբաստիկ պայմանների մեջ հոգին ու զգացմունքները բթացած հայը ավելի, քան մի ուրիշ ազգի մարդ, կարոտ է իդեալների...։ Ես բացառապես դրանով եմ բացատրում Րաֆֆիի ահագին ժողովրդականությունն ու ազդեցությունը, որ ունեցել է նա և դեռ կունենա»[1]։

Դրանով Նար-Դոսը պաշտպանում էր հայ գրականության լավագույն ավանդներից մեկը, որ դեռևս XIX դարի սկզբին արմատավորել էր Աբովյանը։

Նար-Դոսի ստեղծագործությունը հարազատ էր հայ դասական գրականության ելակետային սկզբունքներին, հարազատ հայ ռեալիստական գրականության զարգացման ընդհանուր օրինաչափություններին։ Ընդունելով գրականության ուսուցողական նշանակությունը նա գրել է. «Իրավ է, գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց միայն դրանով չի սահմանափակվում նրա նշանակությունը, նա կյանքի դպրոցն էլ է...»։ «Գեղարվեստական գրականությունը ահագին դեր ունի կատարելու հայերիս մեջ»[2]։

Նար-Դոսի հետ համարյա միաժամանակ ապրել ու ստեղծագործել է հայ ռեալիստական արձակի ամենախոշոր ներկայացուցիչներից մեկը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն։ Եթե իրականությունն արտացոլելիս վերջինիս համար բնորոշը մարդու անդրադարձումն է սոցիալական մեծ հանգույցներում, ապա Նար-Դոսի համար բնորոշը սոցիալական հանգույցների անդրադարձումն է մարդու ներաշխարհում։

«Նար-Դոսը ասպարեզ եկավ մի ժամանակաշրջանում,— գրում է Ս. Սարինյանը,— երբ հայ հասարակական մտքի ու գրականության առաջ ծառացել էր «մարդու պրոբլեմը»... Հայ իրականության մեջ տեղի էր ունենում մարդու օտարման այն դաժան պրոցեսը, որն իր բովանդակությամբ արդեն համաշխարհային էր և իբրև առեղծված զբաղեցնում էր փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական միտքը, գրականությունն ու արվեստը։ Հայ կյանքի այս տեղաշարժերի ոլորտում Նար-Դոսը գտավ իր գեղարվեստական իրականությունն ու իր հերոսներին»[3]։

Մարդկային անհատականության, մարդկային լիիրավ կյանքի իդեալը Նար-Դոսը առաջադրում է որպես ժամանակաշրջանի սոցիալա-

---

1 «Գրական ժառանգություն», գիրք 1, էջ 170։

2 Նույն տեղում։

3 Ս. Սարինյան, Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, տե՛ս Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1968, էջ 10։

կան, փիլիսոփայական, էթիկական պրոբլեմներից մեկը։ Նրա մեծ կտավի գործերը՝ «Սպանված աղավնին», «Պայքարը», «Մահը» միտված են այդ գաղափարով։

«Սպանված աղավնի» վիպակը ստեղծելու միտքը Նար-Դոսը փայփայել է երկար տարիներ, բայց ձեռնարկել է գրել 1889 թվականին։ Հետաքրքրական է, որ վիպակի և Չեխովի «Ճայը» դրամայի սյուժետային որոշակի նմանությունը հիմք է տվել ռուս գրողից ազդվելու ենթադրության։ Այս միտքը ուղղակիորեն արտահայտվել է դեռևս 1908 թվականին, որի առիթով Նար-Դոսը մի նամակ է ուղղում «Тифлисский листок» թերթի խմբագրությանը, գրելով. «Տիֆլիսսկի լիստոկ»-ում, «Թատրոն և երաժշտություն» բաժնում «Ռուսսկոյե սլովոյից» մի ակնարկ է արտատպվել իմ «Սպանված աղավնի» դրամայի վերաբերյալ։ Ակնարկում մի այսպիսի ֆրազ կա. «Դրաման գրված է ըստ երևույթին Չեխովի «Ճայերի» սյուժեով»։ Այդ ֆրազի առիթով հարկ եմ համարում հայտնել, որ իմ դրամայի սյուժեն առնված է իմ իսկ համանուն վիպակից, որ գրվել է ու տպագրվել 1898 թ.»[1]։

Այս երկու ստեղծագործությունները իսկապես ներքին ընդհանրություն ունեն, սակայն մոլորություն կլիներ խոսել Չեխովի դրամայի անմիջական ազդեցության մասին։ «Սպանված աղավնու» և «Ճայի» գաղափարա-գեղարվեստական ընդհանրության դաղտնիքը ժամանակի ամենացավոտ հարցերից մեկի հանդեպ Չեխովի և Նար-Դոսի ցուցաբերած վերաբերմունքի մեջ է։

Նար-Դոսը ցավով է նկատում, թե ինչպես արագընթաց հեղաբեկումների մթնոլորտում մարդիկ օտարվում են հասարակությունից և օտարանում միմյանց։ Դրամատիկական է վիպակի հերոսուհու՝ Սառայի, ճակատագիրը։ Սառան ինչ-որ միանգամից է ներքաշվում կյանքի ամենաանակնկալ, տառապալից ոլորտը, այնտեղ, որտեղ ամենից ավելի ուժգին են խլրտում մարդկային կրքերն ու բնազդները։ Երկու աշխարհ է կանգնած դեմ հանդիման, մի կողմից՝ Թուսյանի ու Գարեգին Սիսակյանի աշխարհը, մյուս կողմից՝ Սառայի։

Թուսյանի և Սիսակյանի կերպարների զարգացումը վիպակում ընթանում է երկու ուղղությամբ։ Կոմպոզիցիոն առումով գրողը նրանց վարպետորեն ներկայացնում է միմյանցից անկախ։ Վիպակի սկզբում առկա է Սիսակյանի հետ առնչվող գիծը, այնուհետև դա միանգամից ընդհատվում է, հենց որ Սիսակյանի կյանքի ընթացքի մեջ է ներխուժում Թուսյանը, ու, թեև նրանք չեն ճանաչում, չեն հանդիպում միմյանց, բայց նրանց ճանապարհները խաչաձևվում են անընդհատ։

Առաջին հայացքից Թուսյանն ու Սիսակյանը արտաքնապես միանգամայն տարբեր են. մեկը ծայրահեղ անզուսպ է, մյուսը՝ համեստ ու խոնարհ, մեկը սավառնում է, մյուսը երկյուղած է, ամոթխած, նույնիսկ

[1] ԳԱԹ, Նար-Դոսի ֆոնդ։

իր ամենահասարակ ցանկություններով. մեկը դատարկախոս է, թեթև խաղում է բառերի հետ, մինչդեռ մյուսը կորցնում է իրեն նույնիսկ այն դեպքում, երբ փորձում է արտահայտել բազմաթիվ անգամ վերապրած զգացմունքներ ու մտքեր։ Սակայն այս երկու, կարծես հակոտնյա, բնավորությունները կապված են կապես, ներքին բովանդակությամբ։

Ստ. Զորյան, Նար-Դոս, Ավ. Իսահակյան, Վ. Աղասյան

Երկուսն էլ չեն գլանում բարեպաշտության քողի տակ այլանդակ արարքներ թույլ տալ, իսկ հետո՝ մեկը ապուշային զմայլանքով, մյուսը անսանձ պոռթկումով պարծենալ, թե իրենք ի սկզբանե հավատարիմ են եղել պատվի ու բարոյականության անբիծ սկզբունքներին։ Թուլյանը, օրինակ, կորցնելով չափը, պատրաստ է անամոթաբար մատնացույց անել մաքրակենցաղության ամենաբարձր նմուշները. «Թույլը ավելի, քան ուժեղը իրավունք ունի ապրելու աշխարհիս երեսին հենց այն պատճառով, որ թույլ է ու անպաշտպան։ Միակ կյանքում երբեք չի փորձել որևէ բան արտասանել ի պաշտպանություն մարդկային արժանապատվության, նույնիսկ վկայակոչում է պատվի ու բարոյականության բարձր հասկացողությունները. «—Անձնազոհությունը, կարծեմ, ավելի մեծ քաջություն է,— ասացի,— իսկ ես պատրաստ եմ ինձ կրակը նետել՝ ուրիշի կյանքը փրկելու համար»։ Մարդկանց հանդեպ իրենց վերաբերմունքը Թուլյանն ու Գարեգինը զգեստավորել են միանգամայն տարբեր ձևով, միանգամայն յուրովի։

Թուլյանը հարկ եղած դեպքում հեշտությամբ կարող է դառնալ բարության մարմնացում, եթե դա նրան խանգարի, ապա առանց աչքի

թարթելու կցեխոտի, ինչ երբևէ երկրպագել է. եթե ձեռնտու է, կարող է չարախոսել, կեղտոտ խոսքեր շպրտել, բայց և կարող է հեղահամբյուր լինել, գործվալից հայացքներ շռայլել։ Մի ինչ-որ թաքնված ժպիտ ունի նա. այդ ժպիտը երբեք չի մատնում իրեն, չի երևում դեմքին, բայց և մշտապես հետն է, դրոշմված նրա էությանը, և արտահայտում է ամեն բանի հանդեպ ինչ-որ լկտի անտարբերություն։ Ամեն ինչ նրա համար խաղ է, ոչ մի սրբություն չունի։ Թուսյանը ժպտում է և այն դեպքում, երբ խնկարկում է բարոյականության և մարդկայնության սկզբունքները, ինչպես և այն դեպքում, երբ աղտոտում է դրանք։ Նա ոտքից գլուխ կեղծ է, նրա դատողությունները կարող են փոխվել մի ակնթարթում. միշտ ասում է, հաստատում մի բան, մտածում մի այլ բան։ Ներսում նա ծիծաղում է, ծաղրանքով վերաբերվում շրջապատող բոլոր մարդկանց, նրա համար թանկ ոչինչ և ոչ ոք չկա։ Թուսյանը օտար է ամենքին։

Իսկ Սիսակյանը մշակել է շրջապատողների ապրումներին, մեծ ու փոքր ցնցումներին կամ եռանդուն գործունեությանը սառը անտարբերությամբ. ինչ-որ երկյուղած, բայց անվրդով հայացքով հետևելու զարմանալի կարողություն։ Մարդկային մեծ զգացմունքներն ու ապրումները, հոգու խռովքն ու տառապանքը նա ընկալում է որպես աննշան մանրուք, դարձնում դատարկ ու չնչին բան։ Նա արժեքազրկում է իր պատկերացումներից որևէ չափով հեռուն տանող յուրաքանչյուր գեղեցիկ արարք, խիզախ քայլ, որպեսզի գործչությունը իշխի, և ինքը ունենա ապահով գոյություն։ Մարդկային լիարժեք կյանքը նրա ուժերից վեր է, անհասկանալի։ Կլանված մանր հետաքրքրություններով, Սիսակյանն անտարբեր է այն ամենին, ինչ չի դիպչում իր դիտավորություններին։ Նա չի խաբում իրեն, չի ստեղծում բարոյական որևէ միրաժ։ Չափազանց անկեղծ է ինքն իր հետ և չի գայթակղվում որևէ սկզբունքով, որպեսզի հետո ստիպված լինի դեն շպրտել դա։

Թուսյանը իրեն շղթայել չգիտե, չէ՞ որ դա չի վնասում, չի խանգարում իրեն։ Իսկ երբ հարկ լինի, ապա կարող է նաև խոսել մարդկայնության, սուրբ պարտականությունների անունից։ Ոչինչ չի կարող արգելակել Թուսյանին. «Մի բան, որով կարող եմ պարծենալ, այդ այն է, որ ոչ ոքից և ոչ մի բանից չեմ քաշվում, որովհետև քաղաքավարությունը, համեստությունը, ամոթը և այլ նման, այսպես կոչված, առաքինությունները, քողարկված կեղծավորություն եմ համարում, որ մարդիկ հնարել են իրենց վատ ներքինը ծածկելու համար, ինչպես աղբակույտը ծածկես թավշյա ծածկոցով»։

Թուսյանն այնքան խոհեմ է, որ կարող է անկեղծ լինելու դեպքում էս չտուժել։ Նա կասի, մինչև վերջ կբացվի, կմերկացնի իրեն, բայց և վարպետորեն կշահի նաև դրանից։ Չէ՞ որ ոչ մեկի կարծիքը, գնահատականը նրա համար արժեք չունի։ Իր անձի համար էլ անկեղծությունը մի բան չարժե, այն հոգու խաղաղության հասնելու կամ ինչ-որ ճշմարտու-

թյուն փնտրելու պոռթկում չէ։ Դրանք պետք չեն նրան։ Նա անկեղծանում է, բացվում, որովհետև դա համարում է իր անձեռնմխելի իրավունքը։

Ճշմարտության ու ստի, գեղեցիկի ու այլանդակի, լավի ու վատի տարերային, քմահաճ խառնարանում Թումանը պաշտպանում է իր իրավունքներն ու ազատությունը։ Դրա համար էլ շատ է խոսում ազատության մասին, որ նրա կյանքի նշանաբանն է։ Զկաշկանդել իրեն ճշմարտությունից՝ կեղծիքից, լավից՝ վատին անցնելու կայծակնային վերափոխության ընթացքում, օգտվել բոլոր իրավունքներից, բաց չթողնել ոչ մի վայելք— այս բարոյականությունից զուրկ ճկունության մեջ է նրա ողջ էությունը։ Թումանը երբեք ոչինչ չի կորցնի, դրա համար էլ, ինչ ընթացք որ ստանում է կյանքը, դրան էլ անմիջապես հարմարվում է ինքը՝ մշտապես կյանքի հետ ոտք ոտքի, մշտապես հաճոյանալով նրան։

Սրա կողքին պարզունակ են Գարեգին Սիսակյանի նույնիսկ ամենասովորական մարդկային զգացմունքները։ Նրա զբաղմունքների ու մտքերի աղքատիկ աշխարհում ամեն ինչ բթացել է, հարմարվել դրսից եկող հոսանքներին։ Մեղմ, ամոթխած ժպիտով մշտապես հետևում է ուրիշներին, նրանց հայացքից, տրամադրությունների տատանումներից գլխի ընկնելու, թե ինչ պիտի անի ինքը։ Որքա՜ն հակասական տրամադրություններ, ինչպիսի՜ անկապ ապրումներ է ունենում Սիսակյանը այն տեսարանում, երբ Միքայելը ներկայացնում է նրան Բաղիրյանների ընտանիքին։ Բայց և միաժամանակ ինչպե՜ս է մերկացնում գրողը հերոսի ներքին դատարկությունը։ Գարեգին Սիսակյանի վիրավորվածության ամոթխած զգացումը զարմանալի հեշտությամբ տեղի է տալիս հորթային զմայլանքին՝ Սառայով, նույն թեթևությամբ նա շփոթությունից թևանցում է երեխայական շատախոսությանը, սկզբում սուսիկ-փուսիկ, վերջում անսպասելի, մի տարօրինակ ձևով դառնում է անկաշկանդ, անգամ անզուսպ։

Գարեգին Սիսակյանը ոչ մի թանկ բան չունի, որպեսզի պաշտպանի, չունի ոչինչ, որ լինի հիմնավոր, որպեսզի դրանով լինի ինչ-որ մեկը, ներկայացնի ինչ-որ որոշակի դեմք, լինի չափազանց մարդկային կամ որոշ չափով դաժան, խելոք կամ մի փոքր հիմարավուն. Նա մի կատարյալ անորոշություն է։

Մարմնավորելով մի ինչ-որ անորսալի անդեմություն, Գարեգին Սիսակյանը արտաքին աշխարհով չի ապրում, նա միայն գլուխը կախ սպասարկում է աշխարհին։

Մի ժամանակ, երբ Սիսակյանի կյանքը ծույլ ու չափավոր օրորվելով առաջ էր սահում, նա շատ էր սիրում դատել, թե ի՛նչն է կարելի ու թույլատրելի և ինչը՝ անկարելի ու անթույլատրելի։ «Ոչ մի պատճառ,— ասացի,— որքան էլ զորավոր լինի, չի կարող արդարացնել մարդասպանությունը, որովհետև մարդ էակը չէ՞ որ այդ ես եմ, այդ դու ես, այդ այս կենսաբուխ արյունն է, որ եռում է մեր երակների մեջ, այդ այս հրաշալի աշխարհն է, ուր մահից հետո դարձ չկա այլևս, այդ այս պայծառ արևն

է, որի տակ վերջին մրջյունն անգամ իրավունք ունի ապրելու, և մարդ սպանել —կնշանակի արևը հանգցնել»,— ասում է Սիսակյանը, բարոյական գնահատականներ տալու, դատապարտելու կամ արդարացնելու սովորական պոռթկումներից մեկի ժամանակ։ Սակայն, հենց որ դեպքերն ստանում են անսպասելի, չնախատեսված չափեր ու ընթացք, նա լռելյայն. առանց աղմուկի, քաշվում է իր որջը։ Ջեռքերը ծալած Սառայի մարդկային ծանր դրամայի առջև, Սիսակյանը անկարող է հասկանալ նրա տառապանքները։ Իսկ նրա ֆրազը, թե պատրաստ է կտոր-կտոր լինել, մինչև վերջ էլ մնում է մանկական հոխորտանք։

Նար-Դոսի գեղարվեստական ընդհանրացման, հումանիստական դիրքորոշման ուժն այն է, որ նա կրքոտ կերպով ձաղկում է, մերկացնում սեփական անդորրությունն ու բարեկեցությունը պահպանելու սիսակյանական զգաստ զգուշավորությունը։ Նար-Դոսի վիպակում Սիսակյանը Թուսյանի հակապատկերը չէ։ Նրանք հակոտնյա չեն. երկուսը միասին ունեն մի ընդհանուր հակոտնյա, որ Սառան է։

Ոչ մի կերպ չի կարողանում համակերպվել Սառան ժամանակի վայրենի, բայց և բավականաչափ ձեռնտու, հարմարավետ իմաստությանը։ Մատնված այդ խաղին, ամեն ինչ տաշվում է, հարթվում, համակերպվելով անդադար պտտվում, շարժվում, գործում, ինչ-որ բանի դեմ առնելով, շրջանցում է, ապա նոր անկյուն գտնելով, մոլեգին ցատկոտում. ինչ փույթ, թե մի փոքր ծանր ու հեղձուցիչ է օդը, հոգ չէ. միայն չլինի թե հանկարծ դուրս շպրտվի, դուրս մնա խաղից։ Սառան չի կարող ընկալել այդ խաղի «երգն ու երաժշտությունը», որ կապարե հնչյուններով այնպես ականջ է ծակում, սղոցում նյարդերը։ Եվ դա երբեք էլ մանկական միամիտ հոգու անհանդուրժողականություն չէ այն ամենի հանդեպ, ինչ կորցրել է անարատությունն ու հմայքը։ Նա խորապես գիտակցում է, թե ինչպիսի հոգևոր հնարավորություններ, ուժ և արժանապատվություն կարող է ունենալ մարդը։

Միայնակ, հեռու գլխակորույս իրարանցումից, Սառան զարմանալի նրբորեն է զգում մարդկային իսկական խոհերի ու ձգտումների վեհությունը։ Նրա ընկալման մեջ ձուլված են մարդկայինն ու բանաստեղծականը։ Միաժամանակ միանգամայն օտար է քաղցր-մեղցր սենտիմենտալությունը, երևույթները գունազարդելու անզոր մարդկանց հակումը։ Սառան դուրս է գալիս ստի և կեղծիքի մթնոլորտից, որտեղ մարդիկ ամենայն եռանդով վարպետորեն հագնվում կամ փոխում են հագուստները։ Սառայի խոհերը, մտքերը, ապրումները դուրս են այդ միջավայրից։

Շրջապատի կեղտը Սառային չի կպել, նա կարողացել է պահպանել մարդկային հոգու անարատությունը։

Առանձնացած, ոչ մեկին օգնության չկանչելով, լռելյայն դառնություններ է կրում և երբեք չի կորցնում սեփական ուժերի գիտակցությունը, թույլ չի տալիս իրեն խոնարհվել փառքի ու փայլի առջև, շահի, օգուտի համար նսեմացնել արժանապատվությունը։ Օժտված զգաց-

մունքների հարստությամբ, ապրելով որպես լիարժեք մարդ, նրան վիճակվում է տառապանքով պաշտպանել իր իրավունքը։

Հենց այստեղ էլ արտահայտվում է Նար-Դոսի ստեղծագործության հիմնական, առաջատար գաղափարներից մեկը, այն, որ ճշմարիտ մարդկայինը պահպանելու համար պահանջվում է հոգևոր-բարոյական սխրանք։

Կարո՞ղ է արդյոք Սառային հասկանալ Սիսակյանը։ Գարեգինի թվացող դրամատիկական դրության մեջ որքա՜ն կոմիզմ կա, որքա՜ն հեգնանք։ Սիսակյանը «անսահման» սիրելով Սառային, Միքայելի մոտ հպարտանում է, թե ինքը որքան խորն է թափանցել և որքան բարձր է գնահատում նրա մարդկային էությունը։ Բայց Սառայի հոգու առաջին իսկ պոռթկումից կորցնում է գլուխը, ինչ-որ խոսքեր մրմնջում։ Խունանում է, նվաստանում նրա դիմանկարը։ Գարեգինը չի տեսնում և չի կարող տեսնել իսկական Սառային։ Շեշտվում է Սառայի հետաքրքրությունների ու հասկացողությունները լայնորեն, խորությամբ ընկալելու նրա հոգեկան անզորությունը։ Խղճալի է, ծիծաղելի է Սիսակյանը սեփական, ասես, բնածին մակարդակից բարձրանալու, Սառայի հետ չափվելու ջանքերով։ Գարեգինը առանց դժվարանալու պատասխանում է Սառային, թե ո՛ր ձեռքով է վերջինս քար շպրտել գետը և անմիջապես կարկամում, երբ Սառան ցանկանում է լսել իր բախտին վերաբերող, իրեն հուզող հարցերի պատասխանը։ Գարեգինը անընդունակ է հասկանալ, թե ինչպես կարելի է ծառանալ՝ պաշտպանելու մարդկային իրավունքները։

Սառան իր կյանքը նմանեցնում է աղավնու ճակատագրին, որ սպանել էր Թուսյանը։ Այս համեմատությունն է հետևում նաև վիպակի սյուժետային զարգացումից։ Սակայն դեպքերի ավելի խորը ընթացքը, կերպարների հոգեբանական զարգացումը վիպակում այս համեմատության կողքին ծնում են համեմատության հակադրությունը։

Սառայի ողբերգական ճակատագրի մեջ, ըստ էության, չկա անպաշտպան մարդու նահատակության երանգ։

Բնորոշ է, որ հետագայում, երբ Նար-Դոսը վիպակը վեր է ածել դրամայի, կարծես կանխազգալով, որ Սառայի դերակատարը կարող է զոհաբերության նմանօրինակ տարրեր մտցնել կերպարի մեկնության մեջ, ավելի է սրում հակադրությունը ոչ միայն Սառայի ու Թուսյանի, այլև Սառայի և Սիսակյանի միջև։ Դրամայում ավելի որոշակիորեն է արտահայտվում այն գաղափարը, ըստ որի Սառան ծառանում է պաշտպանելու իր մարդկային իրավունքները ի հակադրություն Սիսակյանի, որի առաջադրած պասիվ ելքը երբեք չի կարող ընդունել։

Սառայի կյանքի հարցը ինչ-որ մեկը չի կանխորոշում կամ որոշում։ Նա ափսոսանքով չի խնայում ու փայփայում իր հոգևոր բացառիկ հատկություններն ու ուժերը։

Նրա կրած ծանր, ցավատանջ ապրումները սեփական լիարյուն, չըհնազանդվող բնավորության արդյունքն են։ Ողբերգորեն է ավարտվում լիաշունչ, լիահնչյուն ձայնով խոսելու Սառայի փորձը։ Սա էր կյանքի ճշմարտությունը։ Բայց և միաժամանակ չի դադարում թպրտալ, ալեկոծվել մարդկային հոգին՝ գեղեցիկի, հոգեկան իսկական արժանիքների անհագ սիրուց ու կարոտից։ Երևույթների հենց այս լայն, բազմակողմանի ընդգրկման մեջ է Նար-Դոսի «Սպանված աղավնի» վիպակի ռեալիզմի ուժը։

Անհաշտ պայքարը մարդկային երկու աշխարհների միջև դառնում է այնուհետև Նար-Դոսի ծավալուն գործերի տարերքը, շարունակվում «Պայքար», «Մահ» վեպերում։

6

Որպես գրող Նար-Դոսը տառապանքով է զգացել ու ապրել մարդկային հոգու խեղաթյուրումը, գեղեցիկի կորուստը. «Այժմ ուրիշ ժամանակներ են եկել,— գրում է նա,— ծանր, սպանիչ ժամանակներ. բնության հրաշալիքներն այլևս չեն գրավում մարդուն, նա ժամանակ չունի դրանցով զբաղվելու, նրա սրտի և ուղեղի վրա ահագին քարեր կան դրած, որոնք ճնշում, տանջում են նրան և որոնցից ազատվելու համար նա հնար է մտածում։ Կազատվի՞ արդյոք»[1]։

Կյանքը արտաքսում է, արտամղում ամեն մի իդեալ։ Խրախուսվում և արդարացվում էր և՛ ինչ-որ սրբությունների փարիսեցիական մեծարումը, և՛ այդ սրբությունների դատափետումը։ Մանր իրարանցումը, քաշկռտուքը, չնչին զբաղմունքները դարձնում են մարդկանց անդեմ, անգույն, անկերպարանք։

Սակայն և կյանքի այդ շարժման մեջ, երբ, ասես, արմատահան էին արվում բոլոր ավանդները, երբ արժեքազրկվում էր բանաստեղծականը,— հառնում էին, բարձրանում մարդկության, ժողովրդի՝ պատմության ակունքներից եկող ըմբռնումներն ու պատկերացումները։ Լարված բնույթ էր ստանում պայքարը մի կողմից բանականի, մյուս կողմից՝ բոլոր արժեքները ոտնահարելու ժամանակի տենդենցների միջև։ Այդ պայքարի բախտն է զբաղեցնում հումանիստ Նար-Դոսին «Պայքար» վեպում։

Նար-Դոսը վեպի նյութ է դարձրել ժամանակի առավել սուր բախումներից ու կոնֆլիկտներից մեկը։ Այստեղից վեպի վերնագիրը՝ «Պայքար»։

Սովորական, անհիշարժան մի օր արարողություն էր եկեղեցում։ Զանգակների կանչով անշտապ քայլերով, այս ու այն ծայրից եկեղեցի են դիմում նրա մշտական հաճախորդները։

---

1 ԳԱԹ, Նար-Դոսի ֆոնդ։

Գարնանային արևի առաջին ճառագայթները կենդանություն են բերել եկեղեցու բակին. աղոթասեր հաճախորդները շարժվում են, խմբվում մեկ այստեղ, մեկ այնտեղ։ Ինչ-որ տեղ քչուչ էր անում մի թխսկան, ինչ-որ տեղից լսվում էր գառան աղիողորմ մայունը։ «Կամաց-կամաց հավաքվում էին ժամավորները— մեծ մասամբ կանայք և մեծ մասամբ պառավներ։ Նրանք մտնում էին բակը հանգիստ քայլերով, երեսները խաչակնքում էին անկանոն, համբուրում էին եկեղեցու դուռը և, որովհետև դեռ վաղ էր, ցրվում էին արևի ախորժելի ջերմ ճառագայթներով ողողված բակում»։

Ամեն ինչ սովորական է։ Այսպես ամեն օր նույն անշտապ քայլերով այս բակն են ուղղվում դեռևս ինչ-որ հավատ, պաշտամունք ունեցող մարդիկ։ Գալիս էին նրանք՝ լի չասված մի ափսոսանքով, անտեսանելի տխրությամբ։

Մեքենայաբար են կատարվում նաև արարողությունները, առանց հուզմունքի ու միստիկ սարսուռի, ինքնաբերաբար։ Վարպետորեն է ներկայացրել գրողը երկնային հմայքը կորցրած հոգևոր հաստատության բնութագիրը. «Այդտեղ քչուչ էր անում ժամկոչի թխսկան հավը ձվից նոր ելած իր բազմաթիվ ճուտերով, իսկ աքաղաղը, չափազանց ծանրաշարժ ու բրդոտ ոտներով, կանգնած էր աղբանոցի ծայրին հպարտ ու հանդուգն և իր առողջ թոքերի ամբողջ ուժով ծուղրուղու էր կանչում, արձագանք տալով հայտնի չէ որտեղից, բայց շատ հեռվից լսվող մի ուրիշ ծուղրուղուի, որին նա ուշի-ուշով ականջ էր դնում իր ամեն մի կանչից առաջ»։

Բարձունքից վայր են գլորվել վաղեմի անխախտ սկզբունքները։ Հավատը նույնպես դադարել է ցնցել ու ձիգ պահել մարդկանց, դարձել սովորույթ։ Անցյալի մեջ են սուզվել մոգական ազդեցություն ունեցող երբեմնի զգացմունքները։ Շրջապատը տակն ու վրա էր եղել Զախարի և պառավ Հոռոմսիմի աչքում։ Պապերի սրբագործված հասկացողությունները փոշու պես ցնդում էին։

Գունազրկվել ու թոշնել են նաև Զախարի և պառավ Հոռոմսիմի բարոյական երբեմնի անձեռնմխելի հասկացողությունները։ Դրանք՝ այդ նորը պարսավողները, ևս ոչինչ չունեն, որի վրա հենվեն և հավատան։ Զախարի ու Հոռոմսիմի աչքերի առջև սկսել է գունազրկվել անցյալում առարկություն չընդունող բարոյական օրենքների շղթան։ Նախնիների պատկերն ու օրինակը, հնամենի հավատալիքներն ու ավանդները պահպանելու նրանց հոգու մղումն ու ջանքերը սպառվելու վրա են։

Եկեղեցում, այն պահին, երբ Զախարը մորմոքով աղոթում էր աստծուն, պատմում իր դառը ճակատագիրը, Մանեն, կարծես շարունակելով և իմաստավորելով Զախարի միտքը, հայացքն ուղղում է ավետարանից արտագրված պատվիրաններից մեկին, որ մարդկանց ոտքերի տակ արդեն մաշվել էր, կեղտոտվել։ «Հնությունը, անձրևներն ու արևը և մարդկանց ոտներն իրենց անխուսափելի ավերածությունն էին տարածել այդ սրբազան նկարների և ավետարանական խոսքերի վրա, իսկ բուն արձա-

նագրությունն այն աստիճան մաշվել էր, որ բոլորովին անընթեռնելի էր դարձել»։

Համընդհանուր քաոսում մեկը շարքից դուրս էր գալիս, մյուսը՝ քարկոծվում, ինչ-որ մեկը չգիտես որտեղից ասպարեզ էր իջնում, ինչ-որ մեկն էլ ժամանակի հոտն առնելով, ճարպկորեն դառնում էր օրվա հերոս. ամեն ինչ խլանում էր նոր ժամանակներն ավետողների բարձրագոչ աղաղակներով։

Ահա և նրանք՝ նոր հասարակության ծաղիկները՝ Հեղինե Սոլիկյան, Նասիբյան, Բաղամյան։ Իր տեսքով, արտաքին կերպարանքով և էությամբ Հեղինե Սոլիկյանը մարմնացնում է «նորը»։ Իր պահվածքով նա հետևում է վերջին վարվելաձևին։ Եվ ընդգծված կերպով սուր ու կտրուկ է դատողություններում և կարող է ոգեշունչ ճառեր կարդալ նահապետական նախապաշարմունքների ու սահմանափակության դեմ, առանց սեթևեթելու ցուցադրել իր կանացի հրապույրները։ Անցյալից ոչինչ չթողնել— այս է նրա նշանաբանը, մերժել, փշրել հնի հետ կապված, հինը հիշեցնող ամեն ինչ։

Հեղինե Սոլիկյանի գիտակցությունից արդեն անհետանում են հաստատուն հասկացողությունները։ Լիովին հանձնվել է վերափոխությանը, խաղում է, խուսանավում։ Ի հակադրություն անցյալի քարացած, անշարժ դոգմաների, շրջանառության մեջ է մտել բացարձակ անկաշկանդության անհաստատ, երերուն բարոյականությունը։ Հեղինե Սոլիկյանը այն մարդը չէ, իհարկե, որ կարող է լինել հոգևոր անբարոյականության մոլեռանդ պաշտպան։ Նա ընդունակ է նույնիսկ դժգոհել Նասիբյանի անխըղճությունից, մի որոշ չափով կարեկցել մերժվածներին ու խեղճերին։ Որպեսզի զուրկ, անմասն չմնա որևէ վայելքից, կարող է դեպքերի բերումով մեղք գործել, մի այլ առիթով կեղծավորել։ Մարտնչելով հանուն անկախության, ազատամտության դափնեպսակ կրող Սոլիկյանը կարող է լռելյայն շրջանցել նույն սկզբունքները, եթե դրանք խանգարում են իրեն։

Սոլիկյանը պարզապես «ընդլայնում» է մարդու վարքագծի հնարավոր սահմանները՝ մարդկանց հանդեպ ցուցադրական կարեկցանքից մինչև կեղծիքը, ազատամիտ ֆրազներից մինչև զգաստ, հաշիվն իմացող այն մարդու փիլիսոփայությունը, որ հմտորեն օգտագործում է իր ձայնը, իրավունքը՝ չզրկվելու համար որևէ վայելքից։

Եթե Հեղինե Սոլիկյանի արարքներում որոշ չափով զգացվում է նորը նշանավորող երևույթների նկատմամբ ինչ-որ անկեղծ նվիրվածություն, եթե, կրկնելով նորի սկզբունքները, նա դեռևս չի գիտակցում դրանց այլանդակությունը, ապա միանգամայն այլ է Նասիբյանը։

Սա արդեն շատ լավ գիտի իր քարոզած սկզբունքների կեղծիքն ու այլանդակությունը։ Բայց նորը Նասիբյանի համար ձեռնտու է. կեղծիքի օգնությամբ ստեղծում է դիրք և անուն, տպագրում են, պատիվներ տալիս։ Հոգ չէ, թե փառասիրական ծարավը հագեցնելու համար ինչ ստո-

րությունների է դիմել նա, դրա փոխարեն հասարակության մեջ ճանաչում փնտրելով սովորեցնողի, ուսուցչի և օրենսդրի իր միսիայով։ «Մին տես, է՜, մին տես, է՜, ի՜նչ հիանալի պյան ա կիրել Նասիբյանը»,— ասում են մարդիկ և ձեռքից խլում նրա գրածները։

Ցավ չէ Նասիբյանի համար, թե նրան կապտակեն, կամ եթե նա դարձել է իր բթամիտ սերերի ծաղրի, սրամտության թիրախը. ոչի՜նչ, միայն թե ինքը լինի օրենսդիրների, հրամայողների և կարգադրողների շքախմբում։

Նասիբյանի կերպարը նշանավորում է հոգեպես սնանկ, երկերեսանի, ոչ մի սրբություն չընդունող «նորի» այն ջատագովներին, որոնք, ինչպիսի իրար բացառող պահանջներ էլ որ առաջադրվելու լինի «նորը», պատրաստ էին փառաբանել այն։ Նասիբյանը ոչ մի սկզբունք չունի, միակ սկզբունքը սա է— պաշտպանել վերջին նորաձևությունը։

Բայց, այսպես կոչված, ազատամարտիկների, կարծեցյալ բարեբարների սյունը վեպում, իհարկե, Բաղամյանն է։ Պահվածքով նա նման չէ ոչ թեթևսոլիկ Սոլիկյանին և ոչ էլ նյարդային Նասիբյանին։ Ընդհակառակը, բարեձև է, բարեկիրթ շարժումներով, հանգիստ ու խաղաղ, խոսում է ցածր, չափազանց հեղինակավոր շեշտով, միանգամայն վըստահ, որ ինքը անառարկելի ճշմարտություններ է քարոզում։ Երբեք չի վրիպում, չի կորցնում հավասարակշռությունը, գլուխը մի փոքր առաջ թեքած, նա ապրում է այն գիտակցությամբ, որ շլացնում է զրուցակցին մտքի սրությամբ ու փայլով։

Բաղամյանը հասել է իր անձը ներկայացնելու ավելի մեծ հմտության և կատարելության։ Իր ճամարտակությունների կեղծիքը նա քողարկում է պոզայով, դատողությունների չափավորությամբ, նրա մըտքերը չափված, ձևված են, չի ասի ոչ ավել, ոչ պակաս։ Բաղամյանը չի կարող անսպասելիորեն բացվել, անկեղծանալ, դրսևորել էությունը, չի կարող ոգևորության մեջ պոռթկալ և վտանգի ենթարկել իր անձը, ցավ և տառապանք պատճառել իրեն։ «Ազնվությունը» մարմնավորող այդ մարդը Մանեին՝ սրա կյանքի ծանր պահին, սպառնում է. «Ես կխլեմ քեզնից այդ առաքինությունը, կթավալեմ ցեխի մեջ, եթե կամովին չհրաժարվես նրանից...»։ Եվ որպեսզի ասպարեզից հեռացնի Մանեի ամուսնուն՝ Սանթրոսյանին, Բաղամյանը վարպետորեն բարձրացնում է վարագույրը նրա կեղտոտ անցյալի վրայից։

Գեղարվեստական տեսակետից չափազանց հետաքրքրական է Սոլիկյանի, Նասիբյանի և Բաղամյանի կերպարների գնահատության հեղինակային հնարանքը։ Սրելով անհամապատասխանությունը այդ մարդկանց արտաքին բարեձևության, պահվածքի, խոսքի և ներքին էության միջև, գրողը հասնում է գեղարվեստական մեծ ընդհանրացման։

Սոլիկյանի, Նասիբյանի և Բաղամյանի կերպարները վեպում դրվում են շրջապատողների հետ ամենաբազմազան կապերի մեջ, բացահայտվում բազմապիսի, հետաքրքիր փոխհարաբերություններով։ Երևույթների

ընդգրկման, գույների, երանգների, կենդանի անցումների հարստությամբ Նար-Դոսին հաջողվում է տալ հերոսների լայն բնութագիրը։

«Պայքար» վեպի բազմապիսի թելերը օրգանապես միահյուսվում են, ներդաշնակորեն ձուլվում, հանգուցվում և ապա անջատվում, առաջ տանելով իրենց առանձնահատուկ, անկրկնելի մոտիվը։

Վեպի հենց սկզբից հյուսվում է պայքարը նահապետական դարավոր պատկերացումների, Ջախարի ու Հոռոմսիմի աշխարհի և փետրագարդ ազատամտության ասպետների միջև։ Ճիշտ է նկատել պրոֆ. Մ. Մկրյանը, որ Նար-Դոսի «հերոսները սովորաբար վիճում են հասարակականորեն կարևոր զանազան հարցերի շուրջը, նրանց դիալոգների մեջ բախվում են տարբեր սկզբունքներ և բարոյական ըմբռնումներ»[1]։ Այդ վեճերը վեպի բազմաթիվ կերպարների բերանով անվանվում է պայքար հնի և նորի միջև։ Իհարկե, ժամանակը ծնել էր նման հակասություն, և թվում է թե վիպական դեպքերը պետք է վարգանան հնի ու նորի մերկ բախման ուղիներով։ Սակայն կոնֆլիկտն աստիճանաբար իր մեջ է առնում մի նոր թեմա՝ բողոքը ընդդեմ մարդկային անհատականության դիմազրկման։ Բողոք ու ցասում՝ միախառնված գեղեցիկի ու բանաստեղծական կարոտով, անհանգստությամբ ու տագնապով։

Այս տրամադրությունը վեպում կապվում է Մանեի կերպարի հետ։ Սակայն կերպարն ավելի լրիվ բնութագրելու, ինչպես և վեպի հիմնական մտահղացումը բացահայտելու տեսակետից անհրաժեշտ է նախ անդրադառնալ Վահանի կերպարին։

Վահանի կերպարը առանձնանում է մյուս բոլոր հերոսներից։ Վահանը երես է թեքել անցյալի միամիտ պատկերացումներից, սակայն և չի ընդունում անհատի կարծեցյալ ազատագրության կեղծ առաքյալներին. նա չի պահպանել նաև նրբազգացության, կարեկցանքի որևէ հյուլե. անկարեկից է նույնիսկ հարազատ քրոջ՝ Մանեի տառապանքներին։

Վահանը չի ընդունում նորի պատրանքները, բայց ոչ այն պատճառով, որ որոնում է մի այլ, իսկական ճշմարտություն։ Նրա համար ոչ մի թանկ ճշմարտություն չկա։ Միաժամանակ նրան չի կարելի խաբել մարդկային միտքը ծանրաբեռնող կեղծ քարոզներով։ Մի արտակարգ հմտությամբ բռնել է ժամանակի նյարդը. մեծացնելով փոքրը, ճարպակալելով, նա ճախրելով վեր է բարձրանում կյանքում, անընդհատ նվաճելով նոր տեղ, նոր բարձունք։ Նրան չես կերակրի կեղծ, սարքովի բաներով. ինքն էլ երբեք չի փորձում խաղալ, ինչ-որ բան ներկայացնել։ Վահանը ուղղակի նրբորեն յուրացրել է կյանքի եռևից հասնելու տրամադրությունը և դրա համաձայն էլ գործում է առանց ծամածռվելու, կեղծ ոգևորության։

Իր խրախճանքն էր տոնում չոր հաշիվը, անսրտությունը, իսկ Վահանը արդեն խրվել էր այդ բարոյականության ավազանը և նայում էր շուրջը հմուտ մարդու փորձառությամբ։

---

1 Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1955, էջ 12։

Վահանը բավականաչափ խելք ունի, որպեսզի նեղություն չպատճառի իրեն ամեն օր փնտրելու նոր դիմակ, Նասիբյանի պես չհարմարվի մեկ այս, մեկ մյուս դիմակին։ Վահանը կյանքի նյարդը բռնել է հիմքից, այդ պատճառով էլ անհոգ է և արհամարհող. «Ես ոչ ազատամիտ եմ, ոչ խավարամիտ, ոչ առաջադիմական եմ, ոչ հետադիմական. ոչ արմատական եմ, ոչ պահպանողական— իհարկե, այն իմաստով, ինչ իմաստով այդ բառերը գործ են ածում մեր մայմունների աշխարհում։ Տեղը գա՝ սրա գլխին կփամփաշեմ, տեղը գա նրա գլխին, որովհետև երկուսն էլ ինձ համար միևնույն հիմարներն են»։

Ճիշտ այնպես, ինչպես Վահանն էր անարգում «ազատամիտներին» և պահպանողականներին, այդպես էլ իրենց հերթին նրանք էին անվանարկում միմյանց՝ առանձին-առանձին, և միասին՝ Վահանի տիպի մարդկանց։ Ստեղծվում էր համընդհանուր խստության ու դաժանության ծանր, ճնշող մթնոլորտ։ Մարդկանց ներքինը չափվում էր նրանց արտաքին տեսքով, պահվածքով, օսլայած օձիքով, պահանջվող վայրկյանին ժըպտալ կարողանալու, հասարակության մեծամեծների ձայնով երգելու ունակությամբ։ Բացառիկ տաղանդով է ներկայացրել Նար-Դոսը հասարակության «օրենսդիրներին». այստեղ չկան դեմքեր, չկա տրամադրություն, չկան բնավորություններ։ Ահա դա՝ հասարակության ծաղիկը՝ «Աթոռակալել էին ֆինանսական աշխարհի հաստ ու բարակ տուզեր, մի գեներալ կլպած գանգով, մի քանի ուրիշ էպոլետներ՝ աստղերով և առանց աստղերի, և՛ գրական, և՛ լրագրական աշխարհի ներկայացուցիչներ՝ երկար ժամանակ չխուզած մազերով և օսլայած շապիկի կեղտոտ օձիքներով»։

Միատեսակ վարվելակերպը, ապրելակերպն ու մտածողությունը, պաշտոնի ու դիրքի պաշտամունքը, ստորացումներ և վիրավորանքներ կրելու զզվելի համբերատարությունը դիմազրկել է մարդկանց։ Կային միայն կլպած գլուխներ, աստղերով ու անաստղ էպոլետներ, կեղտոտ օձիքներ։ Եվ այս ամենը ներկայացվում էր որպես մարդկանց ամեն տիպի արատներից փրկելու բանական ուղի։ Սակայն կեղծիքով շաղախված այդ «նորը», ինչքան էլ ծաղկեցվում էր, ուռճացվում, այնուամենայնիվ չէր կարողանում ծնել ու սնել որևէ իդեալ։

«Նորը» միայն հասցնում էր մերժել, ժխտել, անարգել թանկն ու նվիրականը։ Անհանդուրժելի, անտանելի էին հատկապես անցյալի ավանդությունները։ Ճշմարիտ կամ սխալ ամեն տեսակ պնդումներով շարունակ հաստատվում էր, սրվում նահապետական անցյալի և քաղաքակիրթ ներկայի անհամատեղելիության գաղափարը։

Թվում էր թե ամեն ինչ կուլ է գնացել այդ պայքարին։ Եվ դրանից բացի, չէր կարելի պատկերացնել մարդկային մի այլ աշխարհ։ «Բայց եթե չես ուզում այդ կռվի զոհը դառնալ, պետք է միանգամից անցնես այդ երկու հակառակ և մեկը մյուսին ոչնչացնող տարրերից ամենազորավորի կողմը, որը նորն է, իհարկե»,— ասում է Սուլիկյանը Մանեին։

Սակայն Մանեի կյանքն ու հասկացողությունները այս սխեմայում չեն տեղավորվում։ Նահապետական բարոյականության գերին չէր նա, բայց և պատրաստ էր ամբողջ կրքով հարձակվելու բոլոր սրբություններն ու ավանդությունները ոտնահարելու փորձերի դեմ։ Հալածվում էր ժողովրդի ստեղծագործական միտքն ու իմաստությունը, անարգվում էր անմահ կոթողների, տաճարների և հուշարձանների, ավանդական մելամաղձոտ երգերի վեհաշունչ ոգին, երկինք էին հանվում օգտակարության կոպիտ սկզբունքները։ Այդ բանի հետ չէր կարող հաշտվել Մանեն. «Օ՜, ուրեմն քանդենք այս տները, մարենք մեր օջախները, գահընկեց անենք հանճարներին, կործանենք նրանց ստեղծած տաճարները, հալածենք, ոչնչացնենք ամեն բան, ինչ որ բարձր է անասնականությունից, ինչ որ վեհ է ու սուրբ»։

Ներքին կրակով է Մանեն պատռում Սոլիկյանի կեղծ քարոզների քողը, ցույց տալիս, որ այն մարդկային միտքը սահմանափակում է անասնական պահանջների և եսասիրական հաշիվների շրջանակում։ Ոմանք հոգևոր աղքատությունը քողարկում էին ազատության, էմանսիպացիայի գունազարդ լաթերով, ոմանք էլ, խուսափելով դիմակից, այնքան էլ չէին անհանգստացնում ու ծանրաբեռնում իրենց այդ հարցերով, կյանքը նրանց խռովություն չէր պատճառում։

Սակայն չպե՞տք է արդյոք ապրեին ժողովրդի ավանդները, չպե՞տք է արդյոք մարդկային միտքը ունենար բարձր, գեղեցիկ իդեալներ. մի՞թե այդ ամենը ժամանակի ճնշման տակ պետք է թաղվեր ցեխի մեջ։

Անուրախ, տանջալից և ողբերգական են Մանեի խոհերն ու մտորումները։ Այստեղից էլ սերում է անհետացող շողերի սիմվոլիկ պատկերը վեպում։ Ամեն բան աղոտանում է, խամրում, անէանում. «Հորիզոնի բազմերանգ գույները քանի հեռանում էին արևմուտքից, այնքան ավելի խունանում և աննկատելի կերպով միանում էին երկնքի լեղակագույն կապուտակի հետ»։ Որքան հեռուն էր գնում հորիզոնը իր բազմազան երանգներով, այնքան ավելի էր գունաթափվում ու աղոտանում։ Կապույտ, ամպամած և անշող հեռուների պատկերը Մանեի գիտակցության մեջ վերածվում է մեղմ, քնքուշ և անհանգիստ սիրո՝ մարդու հանդեպ։

Մանեի տրամադրությունների բարդ անցումները չէին կարող որսալ ո՛չ Սոլիկյանը, ո՛չ Վահանը և ո՛չ էլ Բաղամյանը։ Բոլորն էլ ձգտում էին ներքաշել Մանեին սովորական հարաբերությունների ոլորտը, սակայն նա չէր ենթարկվում այդ ազդեցությանն ու ճնշմանը։ Նրան չէր կարող կաշկանդել ո՛չ Զախարի ու Հոռոմսիմի ձանձրալի փնթփնթոցը, ո՛չ էլ Սոլիկյանի ու Բաղամյանի հավաստիացումները, թե կատարյալն ու ընտիրը «նոր» ճանապարհն է, իրենց ուղին։ «Մինչդեռ ես կասեմ, որ այն, ինչ որ դու ես քարոզում, ստախոսություն է, ստություն է, կեղծիք է, դիմակ է միայն»,— ասում է Մանեն Սոլիկյանին։ Մանեն չի հաշտվում նաև Վահանի ցինիզմի հետ և մնում է միայնակ, իր տառապանքների հետ։

Խճճվելով բարոյական սկզբունքների ու անձնական զգացմունքների իրարամերժ հանգույցներում, Մանեն, թերևս փոփանք գտներ իր դասի սոցիալական արդարացիության հավատի մեջ։ Սակայն այստեղ ևս նրան սպասում է պատրանքի դաժան խորտակումը։ Նա ականատես է լինում իր ամուսնու՝ վաճառական Սանթրոսյանի անազնիվ գործարքներին ու շահատակություններին և նրա ազնիվ հոգին կծկվում է իրենց ընտանիքի նյութական դրության անարդար վաստակի վիրավորական զգացումից։ Խորտակվում է նաև իր դասի սոցիալական ճշմարտության հավատը և Մանեն դիմում է ինքնասպանության։

Եվ կրկին հնչում է Նարդոսյան թախծոտ երգը, տարածելով մարդկային հույսի ու հավատի կենսատու, կախարդիչ հնչյուններ։ Եվ որպես սիմվոլ, թե ինչպես են մարդկային այդ բարդ տրամադրությունները հավերժորեն ալեկոծվում ու փոթորկվում կյանքի միակերպ, կարծես ոտաբոտի ընթացքի մեջ— հնչում է վեպի վերջին նախադասությունը. «Իսկ ծղրիդն այնտեղ շարունակում էր անվերջ միապաղաղ ճռինչը՝ միսնգամայն անտարբեր դեպի մարդկային կյանքը, որ, անզոր, ու անօգ, կարծես հավիտենական մի անեծքով, փոթորկում էր ցավատանջ գալարումներով և կործանվում կրքերի ողբերգական պայքարի մեջ...»։

7

Նար-Դոսի ստեղծագործությունը կենսալից է, հուզական։ Մեղմությունն ու ջերմությունը նրա ստեղծագործությունները տոգորում են մի համակող լիրիզմով, որ իր հետ բերում է մարդու ներաշխարհի հանդեպ ազնիվ սեր։

Սևեռուն վերաբերմունքը մարդկային անհատականության հանդեպ, տրամադրությունների խաղացկուն անցումների նուրբ զգացողությունը լիրիկական շունչ են հաղորդում նրա ստեղծագործությունների ողջ հյուսվածքին։

Լիրիկական այդ շիթը չի հոսում խաղաղ ու հանդարտ ընթացքով, պոկվում է, զարնվում կոպիտ իրականությանը, իրականություն, որ առավել ծանր ու ճնշող է ներկայանում «Մահ» վեպում։ Վեպի հերոսները բոլորն էլ ինչ-որ անհանգիստ են, ձգված, ինչ-որ բան պակասում է նրանց։ Դեպքերը ծավալվում են և, կարծես, ստանում նկատելի ուրվագծեր, սակայն ինչ-որ տեղ նորից անորոշանում են, միախառնվում, մթագնում, անհետանում։

Ամենուրեք զգացվում էր խառնաշփոթություն, իրարանցում։ Ինչ-որ շատ էր խոսվում տեղաշարժերի, վերափոխության, ազատության փրկարար ուղիների, մտքի և ոգու զարթոնքի մասին։ Խմբվում էին, քննում, քննարկում, գուշակում։

Հրապարակ էին նետվում ապաքինող նոր ծրագրի պաշտպաններ, որոնք քարուքանդ էին անում ամեն ինչ, իրենց պատեպատ խփում և

ապա, սպառելով կեղծիքը պաշտպանելու իրենց ուժերը, տապալվում, տեղը զիջելով ուրիշներին։

Իսկ մարդկանց վիշտն ու տառապանքը, ներքին ցասումը կուտակվում էր ու կուտակվում։ Այս ամենը մի տեղ պետք է պայթեր։ Նախաամպրոպային այդ սպասումով են համակված «Մահ» վեպի հերոսները։

Մարությանների հնամենի հարկի տակ ժամանակին ամեն ինչ կարգին է եղել, կանոնավոր, չափված-ձևված։ Տեղ է գտնվել անգամ մաշված իրերի, հնոտիների համար. ամենադատարկ խոսակցություններն անգամ տարվում էին մի տեսակ մեղմանուշ եղանակով։

Մարությանի համար գեղեցիկի և հավատի հասկացողությունները վաղուց արդեն կորցրել էին իրենց նշանակությունը։ Նրա կյանքը սահում էր հանդարտ, ծուլորեն։ Եվ ահա տեղում են առաջին հարվածները, խարխլվում է ընտանիքի վաղեմի միասնությունը։ Քաղքենիական երջանկության դեմ պոռթկում և ուզում է դրանից հրաժարվել հարազատ դուստրը՝ Եվան։ Այդ կենսախինդ աղջիկը գնալով ավելի ու ավելի է գիտակցում իր գոյության դատարկությունը, իր անկրակ կյանքի անպտուղ լինելը։ Սարսափով սկսում է նկատել և զգալ, թե ինչպես շուրջը մարդիկ վատնում են տարիներ՝ դատարկ, «հոգուն» ոչինչ չասող բաների վրա, լցվում կյանքը թարմացնող հովերի նախազգացումով։

Համընդհանուր թմրության անհետացման շորշոփը զգացվում է առհասարակ ամբողջ վեպում։ Արդեն նշմարվում էին միմյանց բացառող կյանքի սկզբունքները, իրարամերժ հայացքներ։

Մեծ սպասելիքներով է սկսում իր կյանքը Բազենյանը։ Ինչ-որ անհայտ, կիսախավար անկյուններից ելնում էին բազենյանները, աննպատակ թափառում մարած մտքով ու խղճով։ Ճանապարհին նրանք հրաժարվում էին մարդկային ամենատարրական զգացմունքներից։ Զանձրալի, դեղնած ու թոռոմած դեմքերով, ներքին ծայրահեղ դատարկությունից ուժասպառ այդ մարդիկ հայտնվում էին ամենուրեք, ինչ-որ տեղ մաղձով չարախոսում, վատաբանում, մի այլ տեղ շշնջում, երրորդ վայրում ամբիոն էին բարձրանում և բարձր սկզբունքների անունից եռանդով ստեր քարոզում։ Նրանք չէին հանդարտվում, անզուսպ մղումով նետվում էին տրորելու, ջարդելու ու փշրելու ամեն ինչ։ Բայց ամենից շատ աղմկում էին, հասարակությանը բարեբար ներկայանալով՝ խաղում ու թմբկահարում։ Ռեակցիայի տեղատվության ու մակընթացության շրջաններին համապատասխան այդ տիպերը ընդունում էին տարբեր տեսք. տարբեր կերպարանք։ Երբեմն նրանց վիճակվում էր լռել, հանդարտվել, երբեմն հակառակը։

Բազենյանը շատ լավ էր տարբերում արժեքավորը, ծանրակշիռն ու հաստատունը՝ դատարկությունից, աննշան միջակությունից։ Բայց երբեք չէր անցնում սահմանագիծը. դա նրան կարող էր զրկել այն հիմքից, որի վրա էին խարսխված նրա բոլոր հնարավոր թռիչքներն ու հաջողությունները, հռչակը։ Միախառնելով, խճճելով բանականն ու հիմարը,

փայլունն ու գորշը, խսկականն ու կեղծը, Բաղենյանը սողանցքներ էր թողնում, ծուռ ու մուռ արահետներ դեպի սեփական անձի վայելքներն ու մեծատանքները։ Նա խռնվել էր ամբոխի մեջ, որ վայրենացման մեջ ջարդում էր, ոտնահարում բոլոր չափանիշները, և դա բունտ էր հանուն կոպիտ և այլանդակ այն աշխարհըմբռնման վերջնական հաղթանակի, որ լայն ուղիներ էր բացում ամեն տիպի շահատակությունների համար։

Բաղենյանի համար ճշմարտություն գոյություն չունի։ Նրա ճըշմարտությունը իր հաշիվների մեջ է։ Նրան պետք է ամեն ինչ շուռ տալ՝ շուռ կտա, ձեռնտու է հրաժարվել համոզմունքներից՝ կհրաժարվի, հարկ կա աղտոտելու արժեքները՝ կաղտոտի, պետք է նրան լինել անմատչելի կամ զարմանալիորեն մատչելի՝ նույն հաջողությամբ կարող է լինել և այս, և այն։ Այս ամենը կանի կոտրտվելով, հավաստիացումներով, թե ինքը բացարձակապես անկեղծ է, անընդունակ գործելու որևէ մեղք։ Վերհիշենք, թե ինչպիսի փայլով է նա սուտ անձնազոհություն խաղում, ձեռք բերում վճռական, անշահախնդիր մարդու փառք։ Բաղենյանի մասին գրում են, զարդարում հերոսի դափնիներով։

Մինչդեռ բաղենյանական կեղծ հերոսությունն այստեղ փառաբանվում էր, հեռու մի այլ տեղ մարդիկ պրկված նյարդերով, հանձնված հայրենի հնամենի ոլորտին, տաքանում էին միայն սեփական արյունով, թաղվում անշշուկ ու անհիշատակ։

Նորանոր հաջողություններ ձեռք բերելու եռանդուն առաջշարժման մեջ Բաղենյանը զարմանալի հեշտությամբ խաղում էր տարբեր լարերի վրա. ահա նա խաղում է վիրավորված ազգային իդեալներ ունեցող մարդու համբավ. մի ուրիշ առիթով հանդես է գալիս որպես ինքնամոռաց, անշահախնդիր ընկեր, շորթում ահագին դրամ. և վերջապես ահա նա կյանք փրկած մարդու աղնիվ թիկնոցի մեջ է, քայլում է ծանրակշիռ մարդու տեսքով, հարուցում քաղքենիների հիացմունքն ու պատկառանքը։

Ըմբոշխնելով հեշտությամբ անուն վաստակելու քաղցրությունը, դիմում է մերթ խաբեբայության, մերթ կեղծիքի, մեկ ստորանում է, մեկ ստորացնում, վայելում իր գործարքների պտուղները։ Ոսկեդրամներով են լցվում գրպանները, հասարակության մեջ դառնում է պատվելի հեղինակություն։ Կույր եկած մի անկյունում՝ Շահյանը զմայլվում էր Բաղենյանի թափով, անհամբերությամբ էին սպասում Մարությանները նրա խոսքին։

Որքան ամուր է զգում հողը ոտքերի տակ, այնքան ավելի էր մոլեգնում Բաղենյանը։ Ամեն ինչ քիչ էր թվում. և նա հոշոտում էր հյութեղ նոր պատառներ։ Բաղենյանը չէր կարողանում կենտրոնանալ, նրա միտքը մշտապես թափառում էր, մի խարդախ դիտավորությունից անցնում մյուսին. խոսում էր առանց լսելու դիմացինին, ինչ-որ բանով հետաքրքրքրվում էր, ապա տեղն ու տեղը մոռանում։ Շատ հազվադեպ էր լինում ինքը՝ այնպիսին, ինչպիսին կար. մշտապես խաղում էր ինչ-որ մեկին. «Շատ անգամ ինձ թվում էր, թե նստած եմ թատրոնում, թե առաջս կանգ-

նած է մի հանճարեղ տրագիկ, իր ամենապաթետիկ դերում, մի դերասան, որ իր հանճարեղ խաղով, իր խոսքի ուժով ընդունակ է մոռացնել տալու հանդիսականներին իրենց տեղը, իրենց ներկան»։

Բազենյանին սպասում էին նոր «մեծագործությունն․ր»։ Վերջապես կարող էր նետել իր դիմակները և լիապես ազատություն տալ կրքերին։

Իսկ Բազենյանի կողքին, ինչ-որ տեղ փնթփնթում ու քրթմնջում էր հավատը բոլորովին կորցրած Շահյանը։ Քաշվել է մի կողմ և ահա մրթմրթում է առանց հոգնելու, անգամ բռունցք հանում խուլ փողոցներում։ Մարդկային այս տիպը ոչ ոք չի տեսնում, չի նկատում։ Նրան ճնշում են, ճզմում, բայց նա ամեն տեղ է՝ կոշիկները քստքստացնելով, ժպտալով, ծամածռվելով։

Շահյանը ստեղծում էր ուրիշ, քաղքենու տաղտկալի երևակայությամբ թխված մի երկրորդ կյանք։

Եվ որքան խորն է սուզվում նա իր մռայլ ներաշխարհը, այնքան ավելի է տրվում անասնական անտարբերությանը։

«Մահ» վեպում Շահյանի կերպարը Նար-Դոսի համար չունի ինքնաբավ նշանակություն։ Նրա էությունը ըմբռնվում է մյուս հերոսների մղումների և միտումների հարաբերակցությամբ։ Մի կողմից՝ ամեն ինչ ոտնակոխ անող բազենյանական մոլուցք, մյուս կողմից՝ փրկարար ուղիներ որոնող, թեև աղոտ գծված անհատներ՝ Աշխեն, Արմենակ, Մինասյան, մի երրորդ կողմից շահյանական երևույթ։ Նա և՛ ազդակ է, և՛ խոչընդոտող։ Շահյանի ինդիֆերենտիզմի մեջ է տեսել Նար-Դոսը այն հողը, որի վրա փթթում է հասարակության այլասերումը, միաժամանակ այդ հոգեբանությունը, ըստ հեղինակի, թունավորում ու խունացնում է ամեն վեհ սլացք։ Նար-Դոսի ստեղծագործական էության, մարդու հանդեպ տածած հավատին հակոտնյա էր շահյանականությունը։ Այստեղից էլ ահա դատապարտող այն կիրքը, որով կերտված է Շահյանի կերպարը։

Շահյանը մի մարդ է, որ չունի իր ճշմարտությունը։ Քարշ էր տալիս նա իր թշվառ գոյությունը, քաղքենու իր փիլիսոփայությամբ անվրդով նայում ամենին։ Իսկ երբ կյանքի աղմուկը նրան էր հասնում, միանգամից չքանում էր, անհետանում։ Նրա մեջ արդեն բնազդ էր մշակվել. հենց որ որևէ բան խանգարում էր, խախտում նրա կիսարթուն գոյությունը, իսկույն ընկրկում էր։

Առաջին իսկ հանդիպումից հեղինակը բացահայտում է իր հերոսի էությունը։ Մանրուք առ մանրուք գծագրվում է այդ ալարկոտ, ներքնապես դատարկ մարդու դիմանկարը՝ պարուրված գորշ, մռայլ, անձրևամած մառախուղով, սառած աչքերով նա արդեն ոչինչ չի տեսնում, չի զգում։ Քաշված վագոնի մի անկյունը, վերարկուի մեջ փաթաթված առանձնացել է շրջապատողներից և անձրևի շեղ հարվածների հանգով ննջում է ու օրորվում։ Նրան հասնում է միայն դրսի խուլ ձայնը։ «Նկատելի և հազիվ լսելի էր լինում միայն, թե ինչպես անձրևի խոշոր կաթիլները ուժգնությամբ զարկվում էին վագոնների փակ լուսամուտների

պատկերներին և թրջում։ Արտասվող պատկերների միջից ոչինչ չէր երևում դուրսը։ Հազիվ որսալի հնչյուններ, անտեսանելի մթամած հեռու, ահա Շահյանի ընկալումների շրջանակը։ Ահավոր ծուլությունը նրան դարձրել է անգործունյա, անընդունակ՝ կատարելու որևէ գործնական քայլ։ Ապատիկ այդ մարդուն որևէ հուզմունք չի պատճառում նույնիսկ հարազատ հոր մահը։ Եվ կյանքի, թվում է թե, ամենաողբերգական այդ պահերին միտքը զբաղված է դատարկ, ինչ-որ այլանդակ պրպտումներով՝ թե ինչքան դժվար կլինի ծալել հանգուցյալի փայտացած մատները։

Բութ ժպիտով նա շրջանցում է հնարավոր բախումները, գլուխը կորցնում սովորական հարցերի առջև, մշտապես զբաղված է հավասարակշռելու իր հոգեկան և ֆիզիկական անդորրությունը, և նրա համար բոլորը օտար են, հեռու ու անհասկանալի։

Բուսական խղճուկ կյանքի դատապարտված այս մարդիկ են հենց, որ ջնջում են սահմանը ճշմարտության և կեղծիքի միջև։ Դրանք են, այդ շահյանները, որ ամեն ինչին անտարբեր, խոնարհվում են, հնազանդվում այլանդակության գինարբուքին։ Օր-օրի վրա մթագնում էր Շահյանի միտքը, ցամաքում էին զգացմունքները, դանդաղ վրա էր հասնում նրա հոգևոր գահավիժումը։

Շահյանի մահը՝ դա շահյանական զանգվածի բարոյական կործանումն է։ Շահյանը աստիճանաբար բոլորովին դադարում է նմանվել մարդու։ Հիանալիորեն է նկարագրել Նար-Դոսը Շահյանի վերջին հանդիպումը Մինասյանի հետ։ Ամեն ինչ այստեղ ծառայեցված է ընդգծելու այն գաղափարը, որ Շահյանը կորցրել է հոգևոր, զգայական ամեն մի հատկանիշ. «Շահյանը նստած էր բազկաթոռի վրա, գլուխը ետ էր ձգել բազկաթոռի թիկունքին և ոտները դրել էր առջևը գտնված մի աթոռի վրա, այնպես որ գլուխն ու ոտների ծայրերը գրեթե հավասար բարձրության վրա էին գտնվում։ Հագած էր իր տնային սովորական խալաթը, որ առջևից բոլորովին բաց էր և որի փեշերը փռվել էին հատակի վրա, արծվի կտրատված թևերի պես։ Խալաթի տակ, բացի շապիկից և վարտիքից, ուրիշ բան չուներ հագած։ Ոտները մերկ էին և նրանց ծայրերից կախված էին փափուկ մաշիկները։ Մազերը խիստ երկար էին և չէին սանրված, աչքերը, որոնց վրա չէր կրում սովորական ակնոցը, ուռած, կարմրած և պատած էին կապ-կապտավուն, կես-սևագույն շրջանակներով, դեմքը գաջի գույն էր ստացել և խիստ լղարել։ Թվում էր, թե նոր էր վերկացել անկողնից՝ խիստ անհանգիստ քնից հետո և դեռ ժամանակ չի ունեցել ոչ լվացվելու, ոչ հագնվելու»։

Մինասյանը կարծում էր, թե իր առաջ տեսնում է ոչ թե Շահյանին, այլ նրա ուրվականը։

Կորսված է ամեն ինչ։ Կորսված է մարդկային կերպարանքը, երեսի գույնը, դեմքի երբեմնի բարեկիրթ արտահայտությունը։ Մարդու փոխարեն մնացել է ուրվական։ Ահա այս է մարդկային անհատի հոգևոր ուժերի նկատմամբ մեծ հավատով լցված հումանիստ գրողի դատավճիռը։

Սակայն վեպում իր ամբողջ ուժով բացահայտվում է նաև մի այլ թեմա, որն ընդլայնում, խորացնում է Նար-Դոսի ստեղծագործության բովանդակությունը։ Թառոյական հարցադրումները վեպում վերաճում են ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված խնդիրների։ Ճշմարտության որոնումները մարդու ներաշխարհում դառնում են ավելի խռովահույզ, ավելի ըմբոստ՝ միահյուսվելով հարազատ ժողովրդի բախտի, նրա հոգևոր և ֆիզիկական փրկության ուղիների որոնումների հետ։

Ավելի ու ավելի հրամայաբար էր ծառանում ժողովրդի հետագա ճակատագրի հարցը։ Ինչպե՞ս պետք է լինի, ի՞նչ անել։ Այս հարցը շարժման մեջ էր դնում հասարակական բոլոր շերտերը, հասնում հիվանդագին չափերի, ծնում անթիվ քանակությամբ վճիռ ու որոշում, երազանքներ սնում և երազանքներ փշրում, ոգեշնչում և բերում անբուժելի վերքեր։ Իրենց անհանգիստ հայացքը մարդիկ ուղղում էին դեպի ապագան. երբեմն այն ասես լուսավորվում էր, ներշնչում եռանդ, ապա վրա էր հասնում վհատությունը, բերում անհուսություն ու շփոթմունք։ Սակայն համառ ու անկոտրում գործում էր ժողովրդի ցասման ոգին։ Երբեք չէր խլանում փրկության և վերածնության ուղիներ գտնելու նրա դարավոր կանչը։

Որպես գեղագետ Նար-Դոսը ապրում էր այդ հարցերով, խորհում, երկմտանքի մեջ ընկնում, ապա ինչ-որ բանից հուսավորվում։ Որքան էլ որ բարդ, որքան էլ որ հակասական և անիրական լինեին ժողովրդի ապագա ճակատագրի նրա բացատրությունները, այնուամենայնիվ, գրողը միշտ էլ հավատում էր նրա հոգևոր ուժերի իսկական զարթոնքին։ Այդ տեսակետից չափազանց օրինաչափ է և հետաքրքիր «Մահ» վեպի ստեղծագործական պատմությունը։ Առաջ քաշելով այդ հարցերը, «Մահ» վեպի առաջին սևագրություններում 1888 թվականին, նա ավելի քան քսան տարի փնտրում էր իրեն հուզող հարցերի պատասխանը։ Նար-Դոսը մեկ կարծես հասնում էր, գտնում պատասխանը, սակայն կյանքը կոպիտ կերպով փշրում էր, ցրում նրա կռահումները, և նա նորից էր ձեռնարկում դրանց լուծմանը։

Այսպես է ստեղծվում «Մահի» առաջին տարբերակը՝ «Փորձաքարը». ինչ-որ աղոտ շողեր են նշմարվում, որոնք, թվում է, պետք է լուսավորեն փրկության ճանապարհը։ Թվում է՝ գտնված է փրկարար ուղին։ Դրան կարելի է հասնել կրթելով ու կատարելագործելով մարդկանց։ Սակայն որքան շատ էր փորձությունների ենթարկվում այդ գաղափարը կյանքում, այնքան ավելի էր կորցնում կշիռը։

Նար-Դոսը տեսնում և զգում էր, որ դա չէ ճշմարտությունը։ Սկսում է վերագնահատել շատ բան։ Նորից է ձեռնամուխ լինում վեպը մշակելուն։ Եվ այս անգամ էլ նրան համառորեն սկսում է հետապնդել այն միտքը, որ ժողովրդի վերքերը կարելի է բուժել անձնազոհաբար ծառայելով հասարակական գործին։ Այս համոզմունքը գնալով ավելի խոր արմատներ է արձակում նրա գիտակցության մեջ։ Եվ ոչ միայն Նար-

Դոսի։ Նման համոզմունքի են հանգել անցյալի կուլտուրայի շատ գործիչներ, գտնելով, որ առանձին անհատների անշահախնդիր նվիրվածությամբ և անձնազոհ գործունեությամբ կարելի է փրկել ժողովուրդը։ Գրականության մեջ հանդես են գալիս հերոսներ, որոնք, զրկելով իրենց բոլոր վայելքներից, անվերապահորեն նվիրվում են ժողովրդի լուսավորության, նրան դարավոր թմրությունից հանելու մեծ գործին։ Իրենց լավագույն հույսերը իսկական հերոսների հետ էին կապում Աղայանը, Րաֆֆին, Մուրացանը, ինչպես և Նար-Դոսը։ Այդ հերոսները Նար-Դոսի վեպում պարուրված են գորովալից խանդաղատանքով։ Այսպես է երևան գալիս նախնական «Մեծ գործի սկիզբը» վեպի նոր տարբերակը՝ «Մահը», որտեղ իր այդ իդեալը գրողը մարմնավորել է Արմենակի, Աշխենի, Մինասյանի կերպարներում։

Ազգային-ազատագրական տրամադրությունների վերելքը՝ հոգևոր և ֆիզիկական կապանքներից դուրս գալու հնարավոր ելքով, ոգեշնչում է նաև Նար-Դոսին։ Մարդիկ բոլորն էլ համակված էին անհանգիստ սպասումով։ Թվում էր, թե ուր որ է կպայթի պայքարի բոցը, կհորդի ճշմարտության խլացված ձայնը, կբոցկլտա գեղջուկ մշակի օջախի կրակը մշտապես մոտիկ ու հեռու Արևմտյան Հայաստանում։ Անհանգիստ պոռթկում էին մարդկանց հայրենասիրական զգացմունքները, հարուցելով ազնիվ տրամադրություններ. մեծ իրադարձությունների ռոմանտիկան համակել էր ամենքին։

«Մահը» ստեղծելու ընթացքում գեղագետը լայնացնում է երևույթների ընդգրկման շրջանակները, մի տեսակ փոխվում է կերպարների, իրադարձությունների գնահատության նրա տեսանկյունը։

Առանց սուր ծայրերը բթացնելու ու հարթելու, Նար-Դոսը ձգտում է բացահայտել հերոսական, անձնազոհ բնավորությունների էությունը։ Վեպի գործողությունը կրկին պտտվում է հակամարտ երկու կողմերի՝ մարդկային վեհ իդեալների խռովահույզ պաշտպանության և դրանք ոտնահարող տենդենցների բախման շուրջը։

Սակայն, եթե այստեղ Նար-Դոսը կարողանում է հերոսներին դնել լարված իրադրությունների մեջ, գտնել փոխադարձաբար առնչվող սյուժետային գծեր ու հանգույցներ, ապա նա որպես գեղագետ թուլանում է դրական կերպարների հոգևոր դիմանկարը բացահայտելիս։ Արմենակը, Աշխենը և Մինասյանը չունեն զգացմունքների կենդանի, ամբողջական աշխարհ, նրանք վեպում հանդես չեն գալիս մարդկային լիարյուն կյանքով։ Բնորոշ է, որ Արմենակը որպես կենդանի կերպար բացակայում է վեպից, առկա է միայն նրա ոգին։ Շատ է խոհական ու սառը Աշխենը։ Նրա պաշտպանած իդեալները ճնշում են, խլացնում նրա հոգու կենդանի թրթիռներն ու խռովքը։ Աշխենի տրամադրությունները գեղարվեստորեն չեն պատճառաբանվում, հորդում և տոգորում նրա էությունը։ Աշխենի կերպարի նմանօրինակ միակողմանի պատկերումը նեղացնում է հերոսուհու ներաշխարհի շրջանակը։

Սակայն կարելի՞ է արդյոք Աշխենի կամ Մինասյանի կերպարի թուլությունը բացատրել միայն նրանով, որ դրանք գեղարվեստորեն անբավարար են մշակված։ Իհարկե, ոչ։ Երբեք չկորցնելով ժողովրդի, մարդկայնության մեջ սկզբունքների վերածնության հավատը, որ արտահայտվել է նաև վեպում, Նար-Դոսը չի կարողանում փրկության ռեալ ուղիներ տեսնել իրականության մեջ։

«Մահ» վեպը առաջ քաշած հարցերի բազմազանությամբ ու հարըստությամբ արտացոլում էր դարավերջի իրականությունը, իր և՛ ուժով, և՛ թուլությամբ անդրադարձնում ժամանակաշրջանի ընդհանուր տրամադրությունները։

8

Նար-Դոսը երբեք չի կորցնում ժողովրդի առողջ, լուսավոր հեռուների խոր հավատը։ Նա զգում էր, որ այլանդակ երևույթներ ծնող այդ հասարակությունը հիվանդ է մի սարսափելի, ծանր ախտով, որ կարող են բուժել միայն ախտահանող մրրիկն ու փոթորիկը։ Արդեն իսկ 900-ական թվականների սկզբին, անդրադառնալով բուրժուա-կալվածատիրական Ռուսաստանի պարտությանը ռուս-ճապոնական պատերազմում, Նար-Դոսը զարմանալիորեն զգաստ՝ դրա արմատները տեսնում էր խախուտ հասարակարգի մեջ։ Գրողը ընդգծում է, որ պատերազմական հիստերիան հմուտ փորձ է շեղելու մասսաների ուշադրությունը հասարակության խոցերից։ «Տեսնելով, որ իր պոլիցիական կառավարությամբ չի կարողանում զսպել տիրող ռեժիմից դժգոհ տարրերը, որոնք ավելի ու ավելի սպառնական շարժման նշաններ էին ցույց տալիս, նա պինդ բռնեց պատերազմի ներկայացած առիթից, իբրև փրկության խարիսխից, այն հաշվով, որ պատերազմը կլռեցնե դժգոհներին։ Սակայն այդ մարդը... վատ քաղաքագետ էր։ Նա իր հաշիվները հիմնել էր այն բանի վրա, որ Ռուսաստանը կհաղթանակի։ Այդ պատերազմում իր մյուս վիթխարի կոլոսների հետ, կորցրեց այլևս իր իբրև մեծ պետության հեղինակությունն Ասիայի և Եվրոպայի աչքերում...»։

Եվ Նար-Դոսը հավատացած էր, որ ժողովուրդը վճռականորեն կելնի լիաշունչ կյանքի։ Մինչև իսկ նա տեսնում և ցնծությամբ է ողջունում մասսաների զարթոնքը. «Եվ դժգոհները, որ առժամանակ լռել էին, այժմ խոսեցին միանգամից։ Խոսեցին ոչ թե առաջվա պես բաժան-բաժան և այս ու այն անկյունից, այլ հետզհետե և ավելի ու ավելի բարձրաձայն հրապարակի վրա, ի լուր ամենեցուն»։

Հասարակական շարժման վերելքին զուգընթաց Նար-Դոսը ավելի ու ավելի հստակ էր պատկերացնում ապագան։ Նրա ստեղծագործության մեջ արտահայտված հումանիստական ձգտումները ստանում են կենարար մեծ ազդակ։ Ժողովուրդը առավել որոշակիորեն էր ձեռնարկում հասարակության ճակատագրի վճռման հարցին, նրա վերափոխությանը։

ժողովուրդը դեպի իսկական վերածնունդ էր գալիս՝ բերելով իր ստեղծագործական հանճարի պտուղները՝ արվեստի, կուլտուրայի մեծ կոթողներ, ազատասիրության և ազատագրական պայքարի ավանդներ, ինչպես և մարդկայնության սկզբունքներ ու հասկացողություններ։ Սա է հաստատում Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, դրա մեջ է նրա ժառանգության հիմայքն ու պաթոսը։

Ժողովրդի հումանիստական ձգտումները լիովին կարող էին դրսևորվել սոցիալիզմի ժամանակաշրջանում։ Այդ պատճառով էլ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը Նար-Դոսն ընդունում է առանց տատանվելու, որոշակիորեն, լիասիրտ։ Գնահատելով Հոկտեմբերյան հեղափոխության նշանակությունը, նա գրում է. «...Բանն այն է, որ համաշխարհային պատերազմը և նրա հետևանքով բռնկված հեղափոխությունը մարդկության պատմության մեջ չեղած խոր ակոս է գցել հնի և դեռևս անծանոթ նորի, անցյալի և ապագայի միջև, հսկայական հեղաշրջում առաջ բերելով մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում...»[1]։

Սոցիալիստական հեղափոխության մեջ Նար-Դոսը տեսնում է իր ժողովրդի գոյության և ազգային վերելքի երաշխիքը։ Այստեղից էլ նրա ստեղծագործական համառ որոնումները 20—30-ական թվականներին, նոր կուլտուրայի ձևավորմանը նպաստելու նրա անկեղծ ցանկությունն ու անմիջական մասնակցությունը։ Դրանք մեծ մտահղացումների, մեծ խոհերի և խիզախ փորձերի տարիներ եին դրողի համար. նա նյութեր է կուտակում, ուրվագծում նոր գործեր։

Սովետական տարիներին ստեղծած երկերով Նար-Դոսը, ինչպես Թումանյանը, Իսահակյանը, Շիրվանզադեն և մյուսները, հաստատում է սոցիալիստական նոր կուլտուրան անցյալի գրականության առաջավոր տարրերի հետ օրգանապես միահյուսելու, միաձուլելու գաղափարը։

Նար-Դոսի այս շրջանի գործերի շարքում մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Անհետ կորածը» պատմվածքը։ Երևում է, թե գրողը որքան խորն էր հասկացել, թե ինչպես բուրժուական հասարակության սոցիալական էությունը ծնում է մարդկային ողբերգություններ, բռնություն, պատերազմներ։ Պատմվածքում ներկայանում է իմպերիալիստական պատերազմի զոհերից մեկը, որից խլել են ամեն ինչ. նա կորցրել է առողջությունը, զրկվել երեխայից, կնոջից։ Դժբախտաբար գրողը երկում չի հասնում գեղարվեստական մեծ ընդհանրացումների, լիովին չի բացում հերոսների հոգեբանական բարդ ապրումները, սակայն նորից զգացվում է նրա ռեալիզմի երբեմնի ուժը՝ մարդկային ճակատագրերի դրամատիկ հանգույցները թափանցելու ուղղությամբ։

Գրողը մշտապես փայփայում է այն միտքը, որ պետք է ստեղծի մի գործ, որտեղ գեղարվեստորեն բացահայտվեն հայ բուրժուազիայի զար-

---

[1] ԳԱԹ, Նար-Դոսի ֆոնդ։

գացումը՝ նրա հիմնական նշանաձողերով և նրա անփառունակ վախճանը։ «Վերջին մոհիկաններ» պատմվածքում թանձր գույներով նկարագրվող Դավիթ Ցոմիչ Աղամիրովի՝ վաճառականական հասարակության այդ ամենակարող տուզերից մեկի, տիպը իր կյանքի պատմությամբ կարող էր լինել կործանումն ապրող դասակարգի ամենատիպական ներկայացուցիչներից մեկը։ Բրոնզյա դեմքով անհոգի այդ մարդը կյանքի վերջում դառնում է խուլ նրբանցքների անապաստան բնակիչ։ Բայց «Վերջին մոհիկաններում» կա միայն հիանալի առանձին բնութագրություններ, առկա են Աղամիրովների տոհմի զարգացման հիմնական կոնֆլիկտի միայն ուրվագծերը։

Անավարտ է մնացել նաև «Նոր մարդ» վեպը։ Նկարագրվող դեպքերն այստեղ տեղի են ունենում Հոկտեմբերյան հեղափոխության նախօրյակին։ Դատելով վեպի հատվածներից մեկի սյուժեից, կարելի է ասել, թե որքան լայն հարցեր է առաջադրել գրողը. հայ բուրժուազիայի բարոյական սնանկացում՝ հանձին նրա տիպական ներկայացուցիչ Խանբեգյանի, խռովություններն աշխատավոր ժողովրդի լայն խավերում, առաջին համաշխարհային պատերազմի բոթը և այլն։ Որպես մեծ գործի ուրվագիծ, վեպի սույն հատվածն, անշուշտ, որոշակի արժեք ունի, մանավանդ գրողի աշխարհայացքի զարգացման տեսակետից։ Ուշագրավ է ամենից առաջ հինը ժխտելու, նոր աշխարհի իդեալները հաստատելու Նար-Դոսի դիրքորոշումը։

Նար-Դոսը ամենայն շահախնդրությամբ աջակցում էր նոր կյանքի կառուցմանը, ապրում ազատագրված ժողովրդի ուրախություններով ու դժվարություններով։ Նրա համոզմունքով հարազատ ժողովրդի մեծագործությունները աննախադեպ էին, այնքան վիթխարի, որ չէին կարող կանխատեսել նույնիսկ ամենահամարձակ ուղեղները։ Նար-Դոսին ապշեցնում էր ժողովրդի եռանդն ու թափը նաև նոր կուլտուրայի ստեղծման բնագավառում. «Եթե ընդունենք, որ մի 10—13 տարին շատ կարճ ժամանակամիջոց է այն գրանդիոզ հեղափոխության մեջ, որ առայժմ ընդգրկել է աշխարհիս միայն $^1/_6$ մասը և իր հաղթական ընթացքով սպառնում է իր հուժկու հորձանքի մեջ առնելու մնացած $^5/_6$ մասը ևս, ապա պետք է ապուշ կտրել ստեղծագործական այն ունակությունների հանդեպ, որ հանդես է բերել պրոլետարիատը, ի միջի այլոց, գրականության ասպարեզում»[1],— գրում է նա։

Նոր կուլտուրայի ամենակարևոր առանձնահատկությունն արվեստագետը համարում էր այն, որ այդ կուլտուրան արդեն դառնում է ժողովրդական ամենալայն խավերի սեփականությունը, թափանցում բոլոր անկյունները. «Պրոլետգրականության նվաճումները պիտի որոշել ոչ միայն նրա արտադրանքի քանակով և որակով, այլև այն հետաքրքրու-

---

1 Նար-Դոս, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 7, էջ 298։

թյամբ, որ նա զարթեցրել է դեպի գրականությունը ժողովրդի խոր ու խուլ խավերում»[1]։

Իր ստեղծագործության մեջ հարազատ մնալով այն սկզբունքին, ըստ որի «գրականությունն ու լեզուն սիրում են հայրենի հող, հայրենի ժողովրդի մթնոլորտ», Նար-Դոսը խոր համոզմունք է հայտնում, որ սոցիալիզմի ժամանակաշրջանում միայն ստեղծվել են բոլոր հնարավորությունները ու պայմանները ազգային կուլտուրաների ծաղկման համար։

Նար-Դոսը մահացել է 1933 թվականի մարտի 3-ին Թիֆլիսում և թաղվել Խոջիվանքի հայկական գերեզմանոցում։

1 Նույն տեղում, էջ 300։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

1

Վրթանես Փափազյանը ծնվել է 1866 թվականի ապրիլի 16-ին, Վան քաղաքում, իր ժամանակին աչքի ընկած մանկավարժ, հասարակական գործիչ Մեսրոպ Փափազյանի ընտանիքում։ Սկզբնական կրթությունը ստացել է հոր մոտ, հետո Ագուլիսի ու Թավրիզի հայկական դպրոցներում, իսկ 1880 թվականին ավարտել է Գևորգյան ճեմարանը։ 1883 թվականին «Արձագանքի» էջերում տպագրվում են ժողովրդական թեմաներով գրված առաջին ակնարկները և զրույցները, ուր նկատելի են բարոյաբանական սյուժեների, չարի կործանման ու բարու հաղթանակի ռոմանտիկական լուծումները («Կաֆլանքու», «Էրեմ», «Էնարի ֆերհադը»)։ 1883 թվականին գրած «Քնաշրջիկը» անտիպ վեպում արդեն նկատվում է ժամանակակից կյանքի երևույթները քննելու ձգտում։

1885 թվականին Փափազյանը գնում է Պոլիս։ Արևելյան կյանքից վերցրած թեմաներով նա հանդես է գալիս «Մասիս» թերթում և «Արևելյան մամուլ» ամսագրում, արծարծում սոցիալական հարցեր։ «Նկարիչը» պատմվածքում հերոսը ընդվզում է սոցիալական անարդարությունների դեմ և մեռնում քաղցից, «Սաբունչիի աքցանողը» պատմվածքում Պանթելեյը կորցնում է հավատը կյանքի ու մարդու հանդեպ և խելագարվում։ «Ցնանք ընթրել» վիպակում գրողը ներկայացնում է 1880-ական թվականների Թիֆլիսի հայ հասարակական միջավայրը, ուր տիրապետող են դառնում բուրժուական բարոյական նորմաները։ Այլասերված Նիկոլան իր հաճույքներին զոհ է դարձնում դեռատի Վարդուհուն։ Հետագայում, մի հանդիպման ժամանակ նա զղջում է և, իր հանցանքը քավելու համար, ամուսնանում նրա հետ։ Օգտագործելով արևելահայ գրականության մեջ շրջանառված ծանոթ սյուժեները (Րաֆֆի՝ «Անմեղ վաճառք», Մուրացան՝ «Հարուստները զվարճանում են», Շիրվանզադե՝ «Խնամատարը»), Փափազյանը, սակայն, հակում է ցուցաբերում բարոյաբանական լուծման հանդեպ և իր հերոսի՝ Նիկոլայի հոգու մեջ գտնելով «մի մաքուր անկյուն» նրան վերափոխում է։

Փափազյանի այդ տարիների գործերի մեջ ուշագրավ է «Սոխակի տղան» վեպը։ Նյութը վերաբերում է ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, արևելահայ հատվածում աճող գյուղացիական հուզումներին։ Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Աղասին ավարտում է Ներսիսյան դպրոցը, գալիս է հայրենի գյուղ՝ Քանաքեռ, ականատես լինում հայ կալվածատերերի, վաշխառուների, ռուս չինովնիկների կեղեքումներին։ Նրանք, ինչպես գրում է հեղինակը, «սարդերի նման ոստայններ սարքած ծծում են գյուղացվոց արյունը, ուր հարուստներն իրենց վաշխերով ծանրաբեռնում և ստրկացնում են ժողովրդյան»։ Աղասին քարոզում է գյուղացիներին պայքարել բռնությունների դեմ, իսկ հետո իր շուրջը հավաքելով դժգոհ տարրերին, բարձրանում է սարերը՝ պատժելու «անգութ» հարուստներին և «անողոք» չինովնիկներին։ Վեպը սկսվում է այն պահից, երբ ցարական բանտից փախած Աղասին ազատվում է կազակների հետապնդումից, նոր խումբ կազմում և շարունակում պայքարը սոցիալական չարիքի դեմ։ «Արարատյան նահանգում,— գրում է հեղինակը,— ռուս «քաղաքակրթյալ» կոչվող իշխանության մեջ գյուղացին չգիտե, թե որտեղից է գալիս հարվածն և ո՞վ է հարվածողն»։ Վեպի ռեալիզմը սակայն չի հասնում սոցիալական հիմնավոր վերլուծությունների։ Թեև դրողը Աղասուն նախապես տրամադրում է սոցիալական չարիքի բուն արմատը բացելու ներքին մղում, սակայն վեպում նա ներկայանում է միայն իր դժբախտ սիրո հուշերից առաջացած ապրումներով և զգայացունց հուզումներով։ Այդպես էլ նա ավարտում է իր կյանքը, կույր պատահականությամբ զոհ դառնալով ոստիկանական հետապնդումներին։

Վեպի առաջին մասերում գյուղական միջավայրը բնութագրող պատկերները, «Թուխ Մանուկի» տոնի, «Ծրասխի Թումբերի» հետ կապված սովորույթների նկարագրությունները, այնուհետև գյուղական ցեցերից՝ Մարկոս աղայի և չինովնիկ Ալիքսանի կերպարները, Գրիգորի ընդվզումը չարի ու բռնության դեմ, ցուցադրում են երիտասարդ հեղինակի ձիրքը՝ կյանքը և հասարակական հարաբերությունները գեղարվեստորեն պատկերելու մեջ։ Սակայն տեղին է նշել, որ կառուցվածքային անհարթությունները ու արկածային նկարագրությունները թուլացնում են վեպի ամբողջությունն ու ռեալիստական պատկերավորման ուժը։

1888—1889 թվականներին Փափազյանը ճանապարհորդում է Արևմտյան Հայաստանի մի շարք գավառներում։ 1889 թվականի կեսերին «Մշակ» թերթի համարներում «Ապրո» ստորագրությամբ, տպագրվում են նրա «Նամակներ Թուրքաց Հայաստանից» վերնագրով ակնարկների շարքը։ Մինչ այդ արևմտահայ մամուլի էջերից հայտնի էին Հ. Չիլմանյանի, Թլկատինցու, Թոխմախյանի, Սրվանձտյանի և այլոց ճանապարհորդական նոթերը, որոնք հասարակության ուշադրությունն էին հրավիրում դեպի արևմտահայ գավառում տիրող սոցիալական ու ազգային ճնշման սարսափները։ «Որբ է արգելված բժշկին նշտարը վերքի մինչև խորը մղելը» Վ. Հյուգոյից բերված բնաբանով Փափազյանը բացում է

արևելահայ հասարակությանը անծանոթ մնացած արևմտահայ հայրենակիցների կյանքի վարագույրը։ Դա ազգային հալածանքներից և խոշտանգումներից լլկված, ֆեոդալական մնացուկներից ու կապիտալիզմի թերզարգացումից տառապող, էֆենդիների, աղաների կամայականություններին զոհաբերվող և հետամնացության ու խավարի ճիրաններում թպրտացող հայ աշխատավորի աշխարհն էր։ Թուրք բռնադատիչներից զատ գրողը մերկացնում է նաև ազգային կյանքի նոր տիրակալի՝ հայ բուրժուազիայի խոսքի և գործի հակասությունը, լուսավորիչների անվան տակ գործող բուրժուական լիբերալների անսկզբունք շաղակրատանքը։ Առանձին ուշադրության են առնված հողային նոր օրենքից հետո, գյուղացու տնտեսության արագ քայքայման, հողազրկման և ծայր առած պանդխտության սոցիալական երևույթները, որոնք վերջնականորեն կործանում էին հայ գյուղացուն՝ տեղահան անելով դարերով ապրած իր սեփական հողից։ «Ձեզ և բոլորիդ հայտնի է,— գրում է Փափազյանը,— թե ի՞նչ հանգամանքներից ստիպված մշեցին, վանեցին և այլն, պանդխտության են դիմում. թե ինչպես հարկերը, վաշխառուն, ավազակները, բոլորը միացած հանում են իրենց երկրից և գլորում նրանց Կ. Պոլսի անդունդը, ուր և թաթախվում են տիղմերի մեջ»։ Ի՞նչ ազգային շահերի մասին կարող են մտածել արևմտահայ բուրժուազիայի տնօրենները, նկատում է Փափազյանը, երբ նրանք տնտեսական կապերով և շահախնդրություններով կապված են թուրք բեկերի և կառավարական շրջանների հետ։ Հեղինակը նկարագրում է Արևմտյան Հայաստանում կազմակերպված բարեգործական այլևայլ ընկերությունների գործունեությունը, որոնք ոչնչով չեն օգնում ժողովրդի իսկական լուսավորությանը։ Նկարագրված փաստերը հնարավորություն են տալիս պարզ պատկերացում ունենալ Թուրքիայում դանդաղ զարգացում ապրող կապիտալիզմի, ֆեոդալական իշխող հարաբերությունների խճճված կապերի և հայ մտավոր շարժման, կրթության, բարքերի, կենցաղի վրա այդ ամենի ունեցած անդրադարձումների մասին։ Գյուղը «ավետյաց» աշխարհ չէր, իսկ ազգային-լիբերալ և ազգային-պահպանողական որոշ մտավորականներ լուսապսակում էին ինչ-որ հավատ գյուղական կյանքի ապագա լուսավորության, ժողովրդասիրական ձգտումներ քարոզում դատարկ օդում։ Փափազյանը քանդեց գաղափարական շատ հյուսվածքներ, հրապարակախոսության նյութ դարձնելով մերկ իրականությունը։

Արևմտահայ գյուղից ստացած այդ տպավորությունները դարձան Փափազյանի գեղարվեստական նոր պատկերների գլխավոր թեման։ «Շահնա» պատմվածքում հակադրված են զվարճացող, անհոգ հարկահանը և հուսակտուր գյուղացին, «Ինչ մնաց» պատկերում՝ Կավոյենց Դավիթը կանգնել է կալի գլխին ու սպասում է իր վաստակի տերերին, որոնք պիտի գան հափշտակելու նրա ապրուստը՝ հարկահանը, մյուլթեզիմը, պտուղ ժողովողը, վաշխառուն, նվիրակը, քուրդը և ուրիշներ։

«Ի՞նչ ունենք այս ձմեռ» հարց է տալիս Դավիթը և չի գտնում պատասխան։

«Մի գիշեր Կարաչոբանում» պատկերում գյուղացի Խեչոն փորձում է ընդհանրացումներ անել իրենց վիճակի մասին. նրան միջամտում են. «Ես մեղա՞,— ասում է նա,— իհարկե Մովսես աղաները իմ բերնիս մաստակները չեն... քաղցած գկրտա միայն խաչոն, ծեծ ուտե խաչոն, քյուֆուրն էլ լսե խաչոն, խեղճ խաչոն...»։ Գյուղացու դժգոհությունը ավելի ցայտուն տրված է «Ճգնավոր Եղոն» պատմվածքում։ «Չէ՛, այսպես չի լինիլ...,— ասում են գյուղացիները,— վարենք մենք, հնձե Հասան բեգը, հանգիստ՝ մեջքը բարձին տա ու մեր քրտինքը ուտե»։ Սակայն Հասան բեգով չի ավարտվում գյուղացու տառապանքը։ Գյուղացի Եղոն Հասան բեգի պարտքը մարելու համար նոր պարտք է վերցնում հայ վաշխառուից։ Վաշխառուն կեղծում է մուրհակը, ավելացնելով փոխառած դրամի քանակը, խեղդում նրան տոկոսների մեջ։ Եղոն ստիպված գնում է Պոլիս՝ դրամ վաստակելու։ Ինչպես բոլորը, այնպես էլ նա, ճաշակում է մեծ քաղաքի մշակ դասի դառը կյանքի պտուղները։ Այստեղ նրա ցավերին մասնակից է դառնում մի երիտասարդ և խորհուրդ է տալիս վերադառնալ գյուղ՝ ճանաչելու իր իսկական թշնամուն։ Պետք է ոչնչացնել ոչ թե «դանակը», այլ «դանակ բռնող ձեռքը», եզրակացնում է երիտասարդը։ Եղոն վերադառնում է գյուղ, տեսնում է հողը բռնագրավված, տունը ավերված, կինը բռնաբարված։ «Ինչո՞վ պակաս ես անում քրդերից,— զայրույթով ասում է Եղոն վաշխառուին,— ինչո՞վ ես զանազանվում Միրզա բեգից, Հաջի Թայիբից, Հասան բեգից», և ոչնչացնելով վաշխառուի մոտ կուտակված մուրհակները ու սպանելով նրան, փախչում է լեռները՝ միանալու իր նման դժգոհներին և պատժելու անարդարությունը։

Գյուղացիական տարբերային ընդվզումների գեղարվեստական մի այլ պատկեր է ներկայացնում «Ջելեբ» պատմվածքը։ Քուրդ գյուղացի Ռզկոն ու նրա հայրը՝ Րաֆֆու ստեղծագործությունների մեջ նկատված և այստեղ գաղափարական նոր գծերով հարստացած կերպարներ են։ Երիտասարդ քուրդը ընդվզում է հարկահան Մուստաֆայի ահավոր կամայականությունների դեմ։ Նա համոզում է հայ գյուղացիներին դիմադրել հարկահանին։ Հայ տանուտերը մաշկը փրկելու համար դավաճանում է իր հայրենակիցներին։ «Ձեզ ի՞նչ կա վախենալու,— ասում է Ռզկոն հայերին,— օրենքի առաջ ոչ մյուսուլման կա, ոչ հայ, ոչ մեջք ունեցող, ոչ անմեջք։ Օրենքի առաջ ամենքն էլ հավասար են»[1]։ Սոցիալական նույն պայմանների մեջ գտնվող հայ և քուրդ աշխատավորները ունեն մի ընդհանուր թշնամի. դա թուրք, քուրդ և հայ բռնադատիչն է։ Ռզկոն սպանում է ջելեբին և անասունները վերադարձնում տերերին։ Փափազյանի նկարագրած գյուղական պատկերների մեջ որոշակի նկատվում է սոցիալական հակասությունների դասակարգային բնույթը բացահայտելու ձգ-

---

[1] **Վրթանես Փափազյան,** *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1958, էջ 180։*

տում, հակառակ ա՛յն պատրանքի, թե հայերի ներքին միասնությամբ հնարավոր է թոթափել սոցիալական լուծը, վերափոխել և դաստիարակել սեփական կեղեքիչներին։

Սոցիալական հարցը Արևմտյան Հայաստանում և այդ հողի վրա սրված դասակարգային հակասությունները ավելի խորը արտացոլվում են գավառական կյանքը պատկերող պատմվածքների մեջ։ Այդ պատմվածքներից արժե հիշատակել «Բարի մարդը», «Լալոն», «Թոփալը», «Ենիչերին», «Կտակը», «Արդար Դատաստանը»։ «Բարի մարդը» «ազգային բարերարի», որբերի «խնամակալի և բարեպաշտի» դիմակի տակ թաքցնում է մի տիպիկ վաշխառու և խաբեբա, որ թալանում է աղքատների վերջին ունեցածը և հաճոյանում թուրք պաշտոնյաներին։ Պատմվածքում ներկայացվում է Մանուկ աղայի բազմաթիվ շահատակություններից մեկը։ Երիտասարդ Արմաղանը քաղաքի այրիներից է։ Մանուկ աղան հափշտակում է նրա տունը, շպրտում փողոց։ Այրին բողոքում է, բայց վաճառված հասարակական կարծիքը նրան անվանում է խենթ և ենթարկում ծաղրի։ «Ամբողջ մթնոլորտը ապականվել է կեղտոտությամբ,— դժգոհում է Սահակ վարժապետը,— մենք բացի նրանից, որ ստիպված ենք շնչել այդ օդը, ստիպվում ենք ինքներս էլ կեղտոտվել նրանով. լռել և գլուխ ծռել հրեշների առաջ, կեղծել, ստել, խարդախ միջոցներով զսպել քեզ և այդ բոլորը այս անիծյալ կոկորդի համար»։ Բայց նա լռել չի կարողանում, որի պատճառով էլ հեռացվում է պաշտոնից և քաղցի մատնվում, ինչպես Արմաղանը։

Գեղարվեստական այս գործի մեջ հեղինակը նկարագրում է հասարակական միջավայրը բնորոշող հակադիր կերպարներ՝ Արմաղանը թշվառության մատնված իր ճակատագրով և կյանքի իրավունքը խարդախությամբ ճողոպրած աղան։ Պահպանելով «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը, Փափազյանը կիրառում է հոգեբանական ռոմանտիզմին բնորոշ՝ կերպարների բևեռացման գեղարվեստական եղանակը։ Ամեն մի գլուխ պատմվածքում պատրաստի մի գործողություն է, ուր ներկայանում են վարագույրի ետևում արդեն մշակված պատկերները։ Մանուկ աղան մըտնում է Սահակ վարժապետի տունը։ Շեմին ընկած են Արմաղանի, ողջ քաղաքին հայտնի, քրքրված կոշիկները։ Մի խորամանկ հայացք, մի երկիմաստ ժպիտ ենթադրել են տալիս չարամիտ աղայի ուղեղում որևէ դավադիր մտքի ծնունդը։ Կամ այն տեսարանը, երբ Մանուկ աղան Սահակ վարժապետի թուքը երեսին իջնում է նրա տան աստիճաններից, հանդարտությամբ հանում թաշկինակը, մաքրում դեմքը և նույն հանդարտությամբ նայում վերև, հայացքի մեջ զգացնել տալով վերև կանգնած տանտիրոջը՝ թե դեռ կհանդիպենք։

Նույն սկզբունքով են գծված «Գրիգորի մայրը», «Լալոն» պատմըվածքները։ Սոցիալական նույն միջավայրը պատկերող գործերը ավարտվում են կործանված հերոսների խելագարությամբ։ Ահա «Ենիչերի» պատմվածքը, ուր հեղինակը նկարագրում է Տեր Մարտիրոսի ձեռքով կոր-

ծանված խաչատուրի՝ նույնպես խելագարությամբ ավարտվող կյանքի պատմությունը։ Երգիծական սուր բնույթ ունեցող ռեալիստական գործ է «Կտակը» պատմվածքը։ Պառավ Մանեն մահամերձ է, ու մինչդեռ հավատացյալը քահանա է կանչում հաղորդության, երկու կտակ են պարտադրում նրան և իրարից գաղտնի կեղծում դրանք՝ յուրաքանչյուրն իր օգտին։ Պատմվածքը մի սուր ծաղր է հոգևոր դասի շահատակության նկատմամբ։

Փափազյանի լավագույն պատկերներից է «Արդար դատաստանը», ուր ծաղրված են Պոլսի գլխավոր ատյանում տիրող դատական բարքերը։ Նույն թեման է արծարծում «Հակոն» պատմվածքը, ուր գլխավոր հերոսը՝ բարոյական բոլոր նորմաները կանց առնող ինքնուս իրավաբանը՝ Հակոն ամենուրեք սովոր է «ճառել, ճոռոմաբանել, խարդախել, գռփել, գզլել և բոլորի տակից դուրս գալով՝ շրթունքները սրբել ու անմեղ մարդու պես մի կողմ կանգնած ժպտել յուր անթիվ անհամար ղոհերի տանջանքների վրա»։

90-ական թվականներին Փափազյանը անդրադարձել է Պոլսի հայ բուրժուական միջավայրի պատկերմանը։ 1891 թվականին «Մուրճի» էջերում տպագրվում է «Բոսֆորի ափերին» վերնագիրը կրող վեպի առաջին մասերը։ Վեպը նկարագրում է Կարապետ աղայի ընտանիքը, որի երիտասարդ անդամները բուրժուական երիտասարդության տիպիկ ներկայացուցիչներն էին։ «Ոսկի երիտասարդության» այդ հերոսները սիրում են երեսպաշտորեն պոռոտախոսել ազգային հարցերի մասին, հաճախել բարեգործական ընկերությունների սրահները և այլն։ Նրանց մեջ հեղինակը ներկայացնում է գավառից եկած ուսուցիչ Արտաշեսին, որը քննադատում է բուրժուական երիտասարդության դատարկապորտ կյանքը, հրավիրելով նրանց ուշադրությունը գավառի վրա։

Վեպի սկզբում Կարապետ աղայի տանը երևում է նաև գյուղացի Տավոն, իբրև տնային ծառա։ Նրա գյուղական շարժ ու ձևի, պարզամտության վրա ծիծաղում են անհոգի երիտասարդները։ Փափազյանի արխիվում պահվող մի անտիպ ձեռագիր («Ճահիճ» խորագրով) որոշ չափով կռահել է տալիս վեպում այդ նոր հերոսի ունենալիք դերը։ Այստեղ Տավոն արդեն մեռած է, մշեցի մշակները նրան ուղեկցում են գերեզմանատուն։ Արտաշեսի դամբանականից պարզվում է, որ Տավոն ներգրավվել է հայ ազատագրական շարժումների մեջ՝ պաշտպանելու իր հողը և երկիրը։ Ինչպես այս գործի, այնպես էլ «Ճգնավոր Եղո»-ի մեջ Փափազյանն արձագանքում է 80-ական թվականների սոցիալական ու ազգային-ազատագրական գաղափարներին։

Այդ գաղափարները գեղարվեստական առավել կատարյալ մարմնավորում են ստանում 1890 թվականին տպագրված «Ռաշիդ», «Բերամ» զրույցների և «Խաթ-Սարա» ռոմանտիկական ստեղծագործության մեջ։

Առաջին երկուսի նյութը վերցված է պարսկական ժողովրդական բանավոր զրույցներից։ Այստեղ որոշակիորեն զարգացված է ազատությունը

ժողովրդի ձեռքով իրականացնելու գաղափարը։ «Ռաշիդի» նախաբանում հեղինակը դիմում է պարսից ժողովրդին (իմա՝ հայ ժողովրդին) և հաստատում այն թեզը, թե իշխողները պատերազմել են իրենց շահերի համար և ոչ ժողովրդի։ Ժողովրդական հերոս Ռաշիդը իր թոռանը՝ Ջիմշիդին դաստիարակում է ժողովրդին և հայրենիքին նվիրվելու սրբազան զգացմունքներով, սովորեցնում է «ատել» զորեղ փահլևաններին, ... «սփռել իր ահը ժողովրդյան ճնշողների վրա և սիրել գյուղացուն, սիրել հողը, սիրել ժողովուրդը...»[1]։ Երբ Ջիմշիդը պատրաստվում է կյանք մտնել, Ռաշիդը պատգամ է տալիս նրան ազատելու ժողովրդին տառապանքներից, հետո զենքը մի կողմ դնելով գնալ «նրանց հետ արորի կոթը բռնելու»։ Ջիմշիդը սկզբում փայլում է իր բարի գործերով, բայց հետո հրապուրվում է անձնական փառքով։ Ռաշիդը մի մենամարտի ժամանակ սպանում է թոռանը՝ հայրենիքի սերը գերադասելով հարազատի սիրուց։ Գյուղացու զավակը՝ Բերամը համանուն զրույցում ազգային-ազատագրական շարժման մեջ առաջնությունը տալիս է ժողովրդին։ Նա իր կյանքի գնով փրկում է հայրենի գյուղը։

«Խաթ-Սաբա» վերնագրով պատմվածքում ցեղապետ Լոմ Հասանը թողել էր իր բարեկեցիկ կյանքը, նվիրել իրեն գնչուների մարդկային ու հասարակական իրավունքների պաշտպանությանը։ Իրենից հետո նրա գործը շարունակում է կինը՝ Խաթ-Սաբան։ Երկար տառապանքներից հետո իր ցեղակիցներին հասցնելով ռուսական սահմանը, նա պայքար է սկսում հող ձեռք բերելու համար։ Մանկությունից ծանոթ լինելով գնչուների կյանքին, Փափազյանը կերտել է մարդկային հասարակությունից մերժված, բռնությունների ենթակա, կիսաքաղց, կյանքի ճանապարհներին քարշ եկող գնչուների մի փոքրիկ խմբի մարդկային ապրումները և հոգեկան բարձր արժանիքները։ Հետագայում, 1897 թվականին, «Հայ բոշաների վրաններում» և «Սանթո» պատմվածքներում Փափազյանը կերտում է նույնքան բարձր արժանապատվությամբ մի այլ գնչուհու՝ Մարգոյի կերպարը։

«Մշակում» տպագրած առաջին ակնարկներն ու պատմվածքները գրավում են Արծրունու ուշադրությունը։ Սակայն հետագայում նա հիասթափություն է ապրում, երիտասարդ գրողի գործերում չնշմարելով իր գաղափարական զինակցին։ Պատմությունն այլ հարցեր էր առաջադրել հայ գրականությանը, որոնց գեղարվեստական մշակմանը նվիրվեց Փափազյանը։ Սահմանազատումը Արծրունուց և Րաֆֆուց անխուսափելի դարձավ։ Հետագայում անդրադառնալով իր ստեղծագործության այդ շրջանին և Րաֆֆուն, նա գրում է. «Շատերը խոսելով իմ գրական գործունեության և առհասարակ ժանրի մասին, ասել են, որ ես Րաֆֆիի աշակերտն եմ։ Եվ սխալվում են սաստիկ։ Ոչ թե որովհետև չեմ կամե-

1 **Վրթ. Փափազյան.** *Երկերի ժողովածու, հատ. 1, Երևան, 1958, էջ 514։*

նում լինել նրան աշակերտ, այլ որովհետև իմ և Րաֆֆու գրական ժանրի մեջ նմանողություն շատ քիչ կա»[1]։

Գեղարվեստական նոր ընդհանրացումների մեջ Փափազյանը ընդառաջ գնաց քննադատական ռեալիզմին, հասնելով սոցիալական թշվառությունների բուն արմատին։ Խորանալով ժողովրդի հոգեբանության մեջ և ըմբռնելով պատմության պահի իմաստը, Փափազյանը գտավ բռնության դեմ ծառացած ժողովրդական հերոսի կերպարը։ Դա նրա առաջին և մեծ հաղթանակն էր ռեալիստական գրականության մեջ։

1891 թվականին Փափազյանը հրատարակում է «Պատկերներ թուրքահայերի կյանքից» ժողովածուի առաջին հատորը։ Բուրժուական քննադատությունը բացասական գնահատական է տալիս Փափազյանի ստեղծագործություններին, մեղադրելով նրան իրականության ներքին հակասությունները չափազանցնելու մեջ։ Պաշտպանության տակ առնելով իր ռեալիզմը, Փափազյանը հետագայում գրում է. «Ի՞նչ կասեին այն քննադատին, որը ռուսաց կյանքի հետ անծանոթ, ելներ և գոռար, որ Օբլոմովի, Բազարովի, և այլ տիպերը ճիշտ չեն, այլանդակված են և այլն։ Կամ այն քննադատին, որ ֆրանսիական կյանքը չճանաչելով Դոդեի «Տարտարենները», Զոլայի „La terre", „L'Assomoire" և այլն վեպերը դատապարտեր իբր այլանդակություններով և շինծու հեքիաթներո՛վ լիքը գրվածքներ»։ Հետաքրքիր է, որ նույն շրջանում, նույն օրինակներով, նույն քննադատներից իր դատն է պաշտպանում Շիրվանզադեն։

2

1891 թվականին Փափազյանը մեկնում է արտասահման, ընդունվում Ժնևի համալսարանի հասարակագիտական բաժանմունքը, ծանոթանում կապիտալի աշխարհին, նրա հարաբերությունները մերկացնող բուրժուական պատմագրության, տնտեսագետների վերլուծումներին։ Կարդում է Կաուցկուն և Մարքսին, հետաքրքրվում է բանվորական հարցով և սոցիալիզմի տեսությամբ։ Այստեղ նա շփվում է սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարներով համակված տարբեր մարդկանց և խմբակների հետ, հասունանում իբրև քաղաքացի և մտածող։ Այդ շրջանում առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում հայ պրոլետարական գրականության ապագա հիմնադիր Հ. Հակոբյանին ուղղած նամակները Ժնևից։ Նա գրում է իր բարեկամին, որ «այժմ Եվրոպան հեղեղված է սոցիալիզմով։ Ամենահասարակ գյուղացին անգամ գաղափար ունի նրա վրա և վիճում է նրա մասին։ Կղերականությունն անգամ տեսնելով, որ ժողովուրդն այլևս ծիծաղում է իրենց Քրիստոսի և աստծու վրա, այժմ սկսել են իրենց եկեղեցիների մեջ սոցիալական քարոզներ և դասախոսություններ կարդալ և ծիծաղելի կերպով ծռմռել սոցիալիզմի մտքերը»[2]։ Փափազյանը

---

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 80։

[2] Վրթ. Փափազյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, Երևան, 1959, էջ 666—667։

չի հասնում, իհարկե, սոցիալիզմի ուսմունքի գիտական ըմբռնմանը, բայց նրա առջև բացվում է բուրժուական իրականության կենդանի պատկերն իր ներքին հակասություններով։

Այդ տարիներին Փափազյանը Ժնևից «Մուրճին» է ուղարկում Եվրոպայի հասարակական-գրական կյանքը պատկերող ակնարկներ, բացասական կարծիք է հայտնում քաղքենիական անկումային դրամաների մասին, պաշտպանում Զոլային և այլն։ Ժնևում նա գրում է գեղարվեստական մի շարք գործեր, որոնց թվում «Քրքիջներ» ռոմանտիկական խորհրդածությունը, ուր սեփական ժողովրդի տառապանքների տարեգիրը փորձում է նշմարել նաև մյուս ժողովուրդներին համակած սոցիալական չարիքը։ Նրա ականջին են հասնում Լեման լճի վրա նավակով զբոսնող ռուս ուսանողների «Ах ты доля...» *ժողովրդական հայտնի երգի ղողանջները և նա խորհում է, թե ինչո՞ւ զվարճանալու դուրս եկած ուսանողներն անգամ Սիբիրի, բռնության, անիրավության և թշվառության ողբն են հնչեցնում. «Բավական է ինչ որ գիտեմ հեգ և ընկճված միլիոնավոր մարդկային կույտի մասին, որ հեծեծում է արքայական արյունոտ ճիրանների մեջ»։ Հայ գրողը սարսափած տեսնում է, որ Արևելքի ֆեոդալական բռնության և կամայականությունների կողքին պակաս ծանր չեն կապիտալի շղթաները. «Արծաթե մտրակի ողբ, դու ավելի դառն ես, ավելի նվաստացուցիչ, քան բոլոր բռնավորական կոպիտ շղթաների աղդած հեծեծանքը...»։ «Դիվային մի քրքիջ է դուրս կորզվում ինձնից», խոստովանում է գրողը, երբ տեսնում է, թե ինչպես «ազատություն, հավասարություն» բառերը չկարողացան վերացնել դարավոր կոտորածներով պահվող «գերությունը»։ Ուրեմն ինչ տարբերություն իր ժողովրդի և մյուս ժողովուրդների կրած տառապանքների միջև. «Ջվարթ երգ չկա։ Մեկը իր ճակատագիրն է ամբաստանում՝ ճակատագիրը, որ շղթա է պատրաստում, իսկ մյուսը՝ մյուսն էլ լուսնի աղոտ փայլին է նախանձում»։*

Եվրոպայում ուսած և կյանքից ստացած նոր տպավորությունները ընդլայնում են երիտասարդ գրողի մորմոքների շրջանակները։ Սոցիալական թեման նրա համար դառնում է համամարդկային ոլորտներում լուծելու հարց։ Նույն շրջանում նա գրում է կյանքի և մարդու ճակատագրի հարցերը շոշափող «Գանգեր» խորհրդածությունը, անհատի դասակարգային ինքնագիտակցության ծնունդն ավետող «Հոմո-հոմինի լուպուս» այլաբանական զրույցը, մարդու էության մեջ դարերով արմատացած ստրկական հոգեբանության մերկացումն ազդարարող «Խելոք աքաղաղները» ավանդազրույցը և այլն։

Փափազյան քաղաքացու և մտածողի հայացքներն առավել որոշակիությամբ արտահայտվել են 1894 թվականին Լոնդոն կատարած ճանապարհորդության տպավորություններն ամփոփող «Նամակներ Անգլիայից» հոդվածաշարքում։ Լոնդոնում Փափազյանը ուսումնասիրում է և՛ ժողովրդի կյանքը, և՛ կապիտալի աշխարհը, հանդիպում ահավոր «կոնտ-

րաստներին»․ «Առավոտյան տեսել էի արյունալի սրահները կից աստծո տաճարին, ահա այժմ սլանում էինք մի հսկայական հարստության և ողբալի թշվառության կոնտրաստի միջով։ Մեր աջ կողմում քաղաքն է՝ իր շքեղ մեծ շենքերով, իսկ ձախ կողմում երկնքի երեսը սևանում է գործարաններից դուրս ժայթքող ծուխով։ Գործարաններ, որոնց միջից և որոնց մոտ երևում էին Լոնդոնի բնակիչների կեսից ավելին՝ մուրի և ցեխի մեջ թաթախված, ցնցոտիներով ու սև քրտինք թափելիս»[1]։ Փափազյանի հոդվածաշարը տպագրելիս («Մուրճ», 1894), ինչպես երևում է արխիվում պահված նյութերից, գրաքննությունը հանել է մի շարք պարբերություններ, այդ թվում և հետևյալ տողերը։ *«Ժողովուրդը փըշրելու, ոչնչացնելու է իր հյութն ու արյունը ծծող կապիտալիստներին»։*

Ֆեոդալիզմի մնացուկների և կապիտալիզմի խորը հակասությունների համաշխարհային ֆոնի վրա ծայրահեղորեն սրվում են Փափազյանի տրամադրությունները ամեն տեսակի բռնության և անարդարության դեմ, դառնում ընդհանրական բողոք հանուն մարդկային անհատի ազատության և ժողովրդի իրավունքների վերականգնման։ Դիտելով Ուայթլեյն կապիտալիստի հսկայական հարստությունը, Փափազյանը բացականչում է․ «Արդյոք բավական չէ՞ հավատալ այդպիսի խաբեբա սոփեստությունների, որ իբր թե աշխատությունը և այն էլ ազնվությամբ աշխատությունը, կարող է մի հասարակ բանվորի հարստացնել, միլիոնների տեր դարձնել»։ Այնուհետև դիտելով կոոպերատիվ հիմունքներով բացված ընկերության խանութը, Փափազյանը հույս է հայտնում՝ այդ ճանապարհով հետզհետե չեզոքացնելու «անհագ» հարուստներին։

Նամականիում Փափազյանը գրառում է իր տպավորությունները Բրիտանական և այլ թանգարաններից։ Այստեղ նա անում է մի շարք խորհրդածություններ և դիտարկումներ արվեստի, ճարտարապետության և երաժշտության վերաբերյալ, որոնք շատ կողմերով արդեն նախանշում էին նրա ապագա ստեղծագործական որոնումները։ Դիտելով անգլիացի նկարիչ Տյորների կտավները, նա բացականչում է․ «Տյորները իմ նկարիչն է։ Գրողը համակվում է վագներյան երաժշտությամբ, նրան բարձր և խորհրդավոր են թվում գոթական ճարտարապետության «երկնասլաց ոգին», որը, նրա կարծիքով, քանդում է մարդու ուղեղի բոլոր սահմանները և մտածել է տալիս «բարձրերի» մասին։ Եվ ահա մարդիկ, գրում է նա, «որոնք չեն հասկացել այդպիսի վեհություններ, լինի դա Վագների մուզիկան, գոթական ճարտարապետությունը, կամ Տյորների նկարները. նրանց կոչել են հիվանդոտ արտահայտություններ, իսկ նրանց արտադրողներին հիվանդներ և խենթեր...»։

1894 թվականին «բազմաթիվ նեղություններով, մուրացկանության մեջ ժողովված դրամներով հաջողվեց ավարտել Ժնևի համալսարանի հասարակական գիտությունների ֆակուլտետը լիսանսիեի տիտղոսով»[2]։

---

[1] Վրթ. Փափազյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 574—575։*

[2] *Նույն տեղում, էջ 688։*

Երեք տարիների արտասահմանյան ուսումնառության շատ կողմեր դեռևս պարզված չեն, թե կոնկրետ ի՞նչ շփումներ է ունեցել նա հայ երիտասարդական հեղափոխական կազմակերպությունների ներկայացուցիչների հետ, օտարազգի հեղափոխական գործիչներից ո՞ւմ է ճանաչել և այլն։ Անգլիա կատարած ճանապարհորդությունից հետո նա վերադառնում է Թիֆլիս։ «Մշակի» խմբագրությունը նրան ընդունեց խիստ սառը։ «Նրանք գտնում են, որ ես «չափազանց» ազատամիտ եմ և այն էլ անկախորեն առանց ենթարկվելու իրենց հրամաններին, ունեմ իմ հայացքները, իմ կամքը»[1]։ Չգտնելով նյութական և բարոյական հենարան Թիֆլիսի գրական շրջաններում, Փափազյանը հրավերով գնում է Թեհրան ուսուցչի պաշտոնով։ Այստեղ նա ապրում է մինչև 1896 թվականի կեսերը, ստանձնում «Շավիղ» թերթի խմբագրությունը։ Րաֆֆու ժամանակներից քիչ բան է փոխվել պարսկահայ հասարակական կյանքում։ Այդ են հաստատում «Շավիղ» թերթում Փափազյանի սկսած պայքարը աղայական խավարամոլ բարքերի դեմ։ «Եթե չխորտակեց, ապա գոնե խարխլեց պարսկահայ հասարակության պարփակող հրեշային պատը», գրում է նա, պաշտպանվելով իր դեմ սկսած հալածանքից։ 1896 թվականին այնքան խորն է սրվում պարսկահայ աղաների և թերթի հրատարակչի հետ ունեցած հակասությունը, որ ռուսաց դեսպանատունը պաշտպանություն է առնում հայ գրողին։

Նույն տարվա գարնանը Փափազյանը ստիպված թողնում է Պարսկաստանը, անցնում Բաքու։ Այստեղ նա ծանոթանում է ադրբեջանցի երիտասարդ դրամատուրգ, ապագայում անվանի հեղափոխական Նարիման Նարիմանովի հետ, նրա մասին մի հոդված ուղարկում «Մուրճին»։ Բաքվում եղած ժամանակ Փափազյանը ներգրավվում է «Մշակի» դեմ դեմոկրատական մտավորականության սկսած պայքարին, գրում «Ճշմարտություններ այժմյան «Մշակի» մասին» հոդվածը։

1897 թվականի «Արձագանքի» խմբագիր Աբգար Հովհաննիսյանը Փափազյանին հրավիրում է Թիֆլիս՝ աշխատակցելու իր ամսագրին։ Գրողը համաձայնվում է այն պայմանով, որ իր գրվածքներից առանց իր կամքի ոչ մի տող և ոչ մի բառ չջնջվի։ «Մուրճում», ապա «Արձագանքի» էջերում տպագրված գեղարվեստական գործերը նշանավորում են Փափազյանի գրական գործունեության նոր շրջանը։ Մի «նոր կողմով նայելով հին վշտին», Փափազյանը արտահայտում է դարավերջի հայ գրականության մեջ ծավալվող սոցիալական արմատական տրամադրությունները, որոնց մեջ խորանում են գրողի կոնֆլիկտը բուրժուական բարոյականության դեմ։ Դրան համապատասխան փոխվում է և նրա կյանքի արտացոլման գեղարվեստական մեթոդը։ «Կյանքը ինչպես որ է» պատկերող գրողի քննական հայացքը, բարդ անցումներով, հետզհետե հանգում է մի նոր որակի, ընդլայնելով իրականության ճանաչման

---

1 Վրթ. Փափազյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 687։

ռեալիստական շրջանակները։ «Այժմ ես ճնշումներ, զրկանք, վիշտ ու տառապանք գնում եմ որոնելու նաև Թուրքահայերից դուրս,— գրում է նա,— և գտնում եմ նրանց ամեն քայլափոխում և լալիս եմ, հիկեկում զրկվածների ու տանջվածների հետ՝ պատկերացնելով կոնտրաստները— զրկողը զրկվողի դիմաց, հարուստը աղքատի, զարնողը՝ զարնվողի, խաբողը և զոհը»[1]*։ Կյանքից մերժված այդ զոհերին Փափազյանը տեսնում է ամենուր. և մեծ քաղաքների փողոցներում կապիտալի ճիրաններում հոշոտվելիս, Թուրքական յաթաղանից մազապուրծ եղած անօթևան թափառելիս, և մեռնելիս։ Ահա Թեհրանի մեծ փողոցներից մեկը։ Հեղինակի հայացքը կանգնում է լուցկի վաճառող ծերունու վրա։ «Ջգիտեք մոսիո,— ասում է նրան պարսիկ ուղեկիցը, պատմելով ծերունու ողբերգությունը,— թե որքա՜ն թշվառ, ոչքան զրկված ենք մենք մեր իսկ հողի վրա»։ Նստած է ահա մերկ դերվիշը փողոցի խաչմերուկներից մեկում, դիտում է իր առջևից գնացող կյանքը, և առաջարկում իրեն դիմող հեղինակին՝ «Օ՜խ, ծխիր աֆիոն, տեր, և պիտի տեսնես թե ինչպես կմոռանաս այս ցավերն ու անիրավությունները»։ Մի ուրիշ տեղ պանդուխտ պարսիկը մեծ քաղաքի փողոցում քար է ջարդում և վշտացած դատում այն մասին, թե ինչպես ինքն ու իր նմանները զուրկ են նույնիսկ մի բուկու կտոր վայելելու իրավունքից։*

Պարսկական պատկերների կողքին հեղինակը շարունակում է դիտել հայ կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունները։ «Երկրի ձայնը» պատմվածքում նավահանգստային քաղաքում բանվորություն անող Ակոն համոզվում է, որ պանդխտությունը չի կարող օգնել գյուղացուն, նրա ցավերը բուժելու համար։ «Մի ձայն, մի խոր, հոգու լարերը հնչեցնող, աղիքները գալարող, սիրտը արյունոտող ձայն կանչում է նրան։ Երկիրը կանչում էր, երկրի ձայնը անընդհատ հնչում էր ականջին։ Ծովը, քամին, ծառը, բույսը, նույնիսկ սև փոշին բերում էր այդ ձայնը, մղում նրան հոգու ջղերի մեջ... Այո՛, գնա՛լ, գնա՛լ այնտեղ, գնալ իր հողի վրա տանջվել, իր երկրի մեջ, շնչել, այնտեղ մեռնել, միայն այնտեղ...»։ «Գաղթականները» պատմվածքում Պետրոսը վերադառնում է հայրենիք, տեսնում գյուղը ավերված։ Յուրայիններին նա գտնում է Ղարսում՝ գաղթական խմբերի մեջ։ Որոշում է նշանածի հետ վերադառնալ ավերված գյուղը։ Ճանապարհին նա սպանվում է թուրք հրոսակների ձեռքով, անկատար թողնելով իր փայփայած երազը։

«Գիշերային ժամերգություն» հուզիչ պատմվածքում ուրվագծվում է մոտիկ անցյալում կյանքով ապրող գյուղի առավոտը։ Ահա մութուլուսին գյուղը արթնանում է եկեղեցու զողանջներից, ժամկոչն անցնում է տների մոտով, ձեն տալիս, ահա և եկեղեցին, ժամերգությունը, աղոթքի մրմունջները «Հայր երկնավոր մեղուցեալ եմ առաջի քո...»։ Այստեղ

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 81—82։

մարդիկ միշտ մեղավոր էին ճանաչում իրենց, ուրեմն և «զարնվելու, պատժվելու, պատուհասի արժանի...»։

«Ճանկերի մեջ», «Հայկական մելոդիաներ», «Նամակներ իմ հայրենիքից» և այլ պատկերներում հեղինակը նկարագրում է կոտորածների հետևանքով կործանվող երկրի մարդկանց։ «Ապահովության մեջ ապրող բարեկամ,— գրում է թուրքական յաթաղանի տակ կանգնած հայը,— չի անցնիլ մի քանի օր և այստեղ էլ որպես մեր սիրուն երկրի ամեն մի անկյունը, կողողվի մեր արյունով...»։ «Նոկտյուրն» գեղարվեստական ակնարկում նկարագրվում է մերկ, քաղցած ու անօթևան մի ընտանիք։ Սառը հայացքների ուղեկցությամբ նրանք ապաստան են գտնում եկեղեցու սալերի վրա, երկինք ուղղելով հույսի վերջին հարցը՝ «Աստված ո՞ւր է»։

Վերը նշած պատկերներում և պատմվածքներում Փափազյանը, ինչպես տեսանք, փորձում է «հին վշտին» մի նոր կողմով նայել։ Նրա նպատակն է, ոչ թե ողբերգական նկարագրություններով ընթերցողին հուզել, այլ ցույց տալ դատապարտված մարդկանց խեղճության ծանր պատկերները։ Հարկավոր է մարդու մեջ բարձրացնել սեփական ուժի գիտակցությունը, դուրս կորզել բողոքի ու պայքարի նրա ձայնը։ Թե՛ հայ և թե՛ պարսկական կյանքի ֆոնի վրա Փափազյանը տեսնում է «ընդհանուր համամարդկային վշտերը», որոնց մեջ հետզհետե վերանում է հերոսների պասսիվությունն ու լալկանությունը և նրանք «շատ ճնշվելուց»... «բողոքում են եղած անիրավությունների դեմ, ձգտելով բարձրի, ձգտելով լավին հասնել ոչ թե արտասուքի միջոցով, այլ բռունցքի և ճիրանների»[1]։

Փափազյանի ստեղծագործության համար որոշակի է դառնում այդ հատկանիշը և բնորոշում գրական նոր հերոսի խառնվածքն ու բնավորությունը։ Քննադատական ռեալիզմի շնորհիվ մեր գրականության մեջ հրապարակ եկած սոցիալական անհատը Փափազյանի գրչի տակ արտահայտում է բռնության դեմ «ողնաշարը վերուղղելու» և նրա կործանման ուղիները որոնելու պահանջ։ Հերոսի հոգեբանության բարդ ապրումներում խմորվում են դասակարգային ինքնագիտակցության տարրեր, հետզհետե բացահայտում սոցիալական չարիքի արմատները կործանելու պահանջը։ «Homo homini lupus» (Մարդը մարդու համար գայլ) վերնագիրը կրող ժողովրդական զրույցներից առնված այլաբանական պատմվածքում, գայլերի շրջապատում մեծացած մանուկը վերադառնում է իր ցեղակիցների մոտ։ Այստեղ նա համոզվում է, որ «իրար հոշոտելու» գայլային սկզբունքը հատուկ է և մարդկանց։ Նա բողոքում է, նրան ձերբակալում են իբրև խենթի և կախաղան բարձրացնում։ Հեղինակը հետմահու իր հերոսին փոխադրում է մի այլ աշխարհ, ուր «ամեն ոք ազատ ու հավասար կերպով վայելում էր իր աշխատանքի արդյունքը»։

---

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 82։

Գրաքննությունը արգելում է Փափազյանի այդ գործը տպագրել «Մուրճի» էջերում։ 1898 թվականին այն լույս է տեսնում արտասահմանում (Հայկական անլեգալ տպարանում)։

1897 թվականին Փափազյանը տպագրում է «Խենթը» պատմվածքը։ Այդ գործը հեղինակը համարում է իր գրվածքների մեջ «ամենազորեղը»։ Հայկը սիրում էր ազատությունը, նրան «խենթ» էին անվանում։ Կյանքում ամեն ինչ նեղ էր թվում, և նա որոշեց գնալ «բարձրերը»։ Բարձրանալու փափագը «խելոքները» համարեցին խենթություն, «քանի որ գետնի երեսին և ցած տեղերում ապրելը ավելի հեշտ է և գիրացնող»։ Փափազյանի ակնարկը վերաբերում էր բուրժուական այն իրականությանը, որը իր կեղծ բարոյականությունը դրել էր հասարակության և կյանքի զարգացման հիմքում։ Այդ իրականությանը հակադրվող «բարձրերում» Փափազյանը տեսնում է հասարակական այն ոլորտները, ուր ծնվում էին նոր կյանքի համար արթնացած մարդու վերածնության պատմական նախադրյալները։ Փափազյանը ուղիղ կապ էր տեսնում «Խենթ» և դարասկզբին գրած «Ըմբոստ երգերի» միջև, դա մի ճանապարհ էր, որի մեջ հասարակության նոր անդամը ամրապնդում էր նորածին հավատը, ազատության ուղիներում իր կյանքը վերածնելու նկատամամբ։

«Խենթի» գաղափարական մթնոլորտում առաջին հարցը, որը մտահոգում է հեղինակին, դա ժողովրդի մեջ մտնելու, նրան ճանաչելու և ինքնագիտակցության բերելու հարցն է։ «Անհագը» փիլիսոփայական զրույցում արևելյան իմաստուններից մեկը սկսում է խորհել, թե ի՞նչ է կյանքը, ի՞նչ է մարդը, ի՞նչ վերջնական նպատակի է ծառայում նա, դեպի ո՞ւր է գնում «գոյության հորձանքը»։ Նա զբաղվեց փիլիսոփայությամբ և եկավ այն եզրակացության, որ պետք է քննել, վերլուծել և հասկանալ աշխարհի օրինաչափությունները, հանել նրա միջից կեղծիքն ու ստրկությունը, վախն ու պատիժը և մոտենալ բնությանը։ Բայց «ցավերն ու զրկանքները ավելանում էին, աճում ու բազմանում,— գրում է հեղինակը,— շատանում էր թշվառների թիվը, կուտակվում էին զրկվածներն ու անոթությունից, կեղտից, տգիտության մեջ վիրալից՝ մեռնում էին. և իմաստունի ջանքերը, այդ բոլորից գոնե մի հյուլեի դեմն առնելու՝ ապարդյուն էին անցնում։ Հարստահարությունն ու անիրավությունը հեղեղ էր դառնում և մարդկությունը կլանում»։ Իմաստունը ընտրեց երկրորդ միջոցը՝ գիտությամբ և լուսավորությամբ մարդկանց պոկել խավարից, ճանաչել տալ նրան իր հարստահարիչներին։ Իմաստունը փորձեց շատ միջոցներ, բայց հասկացավ, որ կեղծիքը և սուտը մտել է հասարակության մեջ և դարձել նրա օրենքների և կյանքի հիմքը։ Ուրեմն անհրաժեշտ էր կործանել այդ «հրեշ կեղծությունը», որը փակում էր մարդու առջև «դեպի բարձրն ու վսեմը գնալու ուղին»։ Եվ իմաստունը եկավ այն եզրակացության, որ մարդկությունը կհասնի վսեմ ու բարձր ապագայի այն ժամանակ միայն, երբ հիմնովին կտապալվի կեղծիքի վրա կանգնեցված իրավակարգը։ Եվ ահա քայլում է իմաստունը նոր

իմացությամբ և համոզումով, «միշտ լի մեծ ապագայի հասնելու բուռն ձգտումով, անկեղծ ու մաքուր գալիքի համար, տենդային սպասողությամբ համակված և որոնողության բուռն ցանկություններով տոգորված»։

«Անհագը» գրույցի գաղափարական բովանդակության հետ առնչվում է 1898 թվականին տպագրած «Ասպետը» պատմվածքը։ Չհասնելով իմաստունի քաղաքական եզրակացություններին, երիտասարդ ուսուցիչը մարդկային իդեալը համարում է ժողովրդին նվիրվելու և նրա համար գործելու նպատակը։ Երիտասարդը քննադատում է բուրժուական «ճահիճում» սնունդ առած բոլոր տեսակի բարոյական նորմաները, որոնք ծնում են կեղծիք, խաբեություն, ստորաքարշ բարքեր, կաշկանդում իսկական ազատության համար մղվելիք պայքարի ուժերը։ Նրան հրապուրում են այն կերպարները, որոնք իրենց իդեալները ծառայեցնում են ժողովրդի ինքնագիտակցության հասունությանը։ Ահա ռուս գրող Զլատովրատսկու հերոսի օրինակով Փափազյանի հերոսը ցանկանում է մտնել ժողովրդի մեջ, դառնալ «խելագար», կրակ սփռող՝ գործելու նրա «հարության ու փրկության համար»։ Այս խոսքերով վերջացող «Ասպետը» գրույցը հետագայում իր նոր զարգացումն է ապրում «Ազերֆեզա» վեպում՝ Խոսրևի արտահայտած ձգտումների մեջ։

Ռուս գրականության մեջ նախորդ տասնամյակից արդեն տարածում գտած այդ թեման 90-ական թվականներին մտնում է մեր գրականության մեջ իբրև քաղքենիությունը ձաղկող և նրա գաղափարախոսությունը մերկացնող թեմա։ Փափազյանի «Խենթի», «Անհագի», «Ասպետի» մեջ տեղ գտած քննադատությունը բացահայտում է այդ միջավայրում ծնված կոնֆլիկտը բուրժուական բարոյախոսության և նոր գաղափարներ կրող մտավորականների միջև։

3

Այդ հարցերին Փափազյանը անդրադարձել է 1897 թվականին տպագրած «Էմմա» և «Ասի» վեպերի մեջ։ Մինչ այդ ուշադրության արժանի է դեռևս 1894 թվականին տպագրած «Աննա» վիպակը։ Այստեղ Փափազյանը անդրադառնում է իր կյանքը ժողովրդին նվիրաբերած Աննայի կերպարին։

Հոգեբանական նուրբ զգացողությամբ պատկերելով հերոսուհու ներաշխարհի բարդ ապրումները, գրողը ցույց է տալիս, թե ինչպես երիտասարդ ռուս աղջկա զգացմունքները տեղի են տալիս ժողովրդին և հայրենիքին ծառայելու վեհ և բարձր գաղափարի առջև։

1897 թվականին «Արձագանքի» էջերում տպագրված «Էմմա» վեպի առաջին մասերում հեղինակը ընդգրկում է 1890-ական թվականների արտասահմանի հայ երիտասարդական կազմակերպությունների ներքին

կյանքը և Կովկասի հասարակական միջավայրը իր մի շարք բնորոշ կողմերով։

Երիտասարդ մտավորական Սուրենյանը Ժնևում շփվում է հայ և օտարազգի ուսանողական տարբեր խմբերի հետ։ Նա իրեն համարում է համոզված ազգային գործիչ, հետաքրքրվում է դարավերջի սոցիալական տարբեր գիտություններով և քաղաքական հարցերով։ Սուրենյանի ընկերներն են սոցիալ-դեմոկրատական գաղափարներով համակված Սմբատյանը և հայրենիքում գործող Վուլկանը։ Սուրենյանի հայրենասիրական գործունեությունը արտասահմանում կրում է վերացական բնույթ։ Դժգոհելով այդ առթիվ, Վուլկանը ասում է նրան. «Պիտի նստես և անմիտ բացականչություններ, փքուն ֆրազներ տեղաս մեր գլխին։ Ժողովրդի անմիջական կյանքի ուսումնասիրությունից հեռու՝ պիտի ճառե՞ս որոտաս քո փափուկ և տաքուկ սենյակից։ Թե՞ դու էլ մի նոր կուսակցություն կազմես և ընկնես մյուսների հետ մի ամոթալի կռվի մեջ»։ Վուլկանի միջոցով Փափազյանը քննադատել է հայ մտավորական այն խավերին, որոնք որոշակի պատկերացում չունենալով հայրենիքի մասին, նրա ազատագրության ու առաջադիմության վերաբերյալ օդային ամրոցներ են կառուցում։

Սուրենյանի վրա հոգեբանական ներգործություն են ունենում Վուլկանը և Էմման։ Հումանիստական լայն ըմբռնումներով և մարդկային խոր զգացումներով դաստիարակված ռոմանտիկ բնավորությամբ շվեդուհին դառնում է Սուրենյանի հայրենասիրական ծրագրերի իրականացման ոգևորիչ ուժը և նրա նյութական միջոցների հենարանը։ Վեպը ամբողջությամբ լույս է տեսնում միայն 1902 թվականին։ Երրորդ մասում Փափազյանը իր հերոսին արդեն պատկերում է Կովկասի հասարակական այն միջավայրում, ուր դարավերջին ուժեղ պայքարի մեջ էին հայ դեմոկրատական գրականությունը և հրապարակախոսական միտքը։ Ինչպես վեպի առաջին մասերում, այնպես էլ այստեղ հեղինակը օգտագործել է ինքնակենսագրական փաստեր։ Բաքվում Սուրենյանը ծանոթանում է նավթաշխարհի հերոսներին, որոնք իդեալի փոխարեն իրենց սնում էին շատրվաններից ցայտող «սև ոսկով»։ «Իդեալը միշտ անոթի է, լալկան և ողորմելի,— ասում է նյութապաշտ ինտելիգենտը իդեալիստ Սուրենյանին,— իսկ նե՞ֆտը, դա ուրիշ բան, դա ուժ է, բռունցք. անկախություն է... արյուն է»։

Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Մուրացանի նկարագրած հայ մտավորականները մեծ մասամբ հակադրվել են բուրժուական աշխարհին, բայց նրանցից ոչ մեկը չի ունեցել այն մտավոր տեսադաշտը և չի թափանցել այդ աշխարհի հակասությունների մեջ, ինչպես տեսնում ե [illegible]

կան կերպարին, բայց տվել է նրա սոցիալական հոգեբանությունը բացահայտող ընդհանրացումներ՝ հասկանալու համար այն քաոսը, որը գեղարվեստական մեծ ուժով նկարագրել է Շիրվանզադեն «Քաոս» վեպում՝ մարդկային կերպարների և նրանց փոխհարաբերությունների վերլուծությամբ։ Նավթային աշխարհում Սուրենյանը գտնում է իր նման «մի խինթի»՝ Վարդանյանին, որը նույնպես ընդվզում է աշխարհի տերերի դեմ։ Վարդանյանի կերպարին գրողը նորից անդրադարձել է իր «Գոյության կռիվը» անավարտ վեպի մեջ։ Այստեղ Վարդանյանը թողնում է իր պայքարը և միանում Սուրենյանի և էմմայի առաքելությանը՝ Պարսկաստանում։

Անհատի և ժողովրդի փոխադարձ կապի գեղարվեստական մարմնավորումն է «Ասի» վեպը (1897)։ Նյութը վերցված է Նասրեդին շահի օրերին Պարսկաստանի բռնիշխանության դեմ ուղղված Լորիստանի ապստամբության դրվագներից։ Հեյդար Ալի խանի պարտությունից հետո, իբրև պատանդ, շահի պալատն է բերվում նրա որդին՝ Մեհտի-Ղուլի խանը։ Տարիներ անց ժողովրդական նոր ապստամբության ժամանակ Լորիստանի մեծերը դիմում են մեծ ապստամբի որդուն, գլխավորելու ժողովրդի ազատագրական պայքարը։ Հարկավոր էր կազմակերպել փախուստը պալատից և ահա հրապարակ է գալիս ժողովրդի մարդը՝ Լալեն։ Երիտասարդ բախտիարի հոգում դեռևս անմար էին մնացել հայրենիքի ծանր հուշերը և ազատասիրության ըմբոստ ոգին։ Լալեն բոցավառում է նրա մեջ անթեղված կայծերը, նախապատրաստում նրա փախուստը Լորիստան։ Սակայն իրականությունը այլ ճակատագիր էր տնօրինել նրա և նրա հայրենիքի համար։ Շահը Մեհտի-Ղուլի խանին ընկղմում է պալատական «ճահճի» մեջ, որի զոհերն էին դարձել երբեմնի «ազատատենչ» շատ բախտիարներ և հենց նրան հանձնարարում Լորիստանի ապստամբությունը ճնշելու դավաճան իրավունքը։

Բայց մեծ ապստամբի որդին խորապես գիտակցում է, որ «չկա մի ժողովրդի համար ատելի բան, քան այն, որ կառավարիչը իբրև ապստամբ տարված լինելով, վերադառնում է որպես ստրուկ, կատարելու համար ճնշողի կամքը»։ Մյուս կողմից նա զգում է, որ իր մեջ անկարող է գտնել այն ուժը, որի միջոցով կարող է հետ նվաճել սեփական ժողովրդի ազատությունը։ Ժողովրդի մարդը երիտասարդ բախտիարի խորհրդով ընտրում է երրորդ ճանապարհը՝ ինքնասպանությունը, տալով նրան մահվան դեղահատ։ Ինքնասպանությամբ խանը ապստամբվում է այդ «ճահճի» մեջ արմատավորված սեփական կամազրկության և թուլության դեմ։ Նա ազատագրում է իրեն իր թուլակամ ոգուց և փրկում ժողովրդին նվաստությունից։ Վիպական կոնֆլիկտի այսօրինակ լուծումը Փափազյանի գրական հերոսի առջև բացում է նրա միակ և ուղիղ ճանապարհը դեպի ժողովուրդը։ Այս գաղափարը ցայտուն արտահայտություն է գտնում 1900 թվականին գրված «Սլեմգիրը» վեպի մեջ։

«Հոմո հոմինի լուպուս», «Խենթը», «Ասպետը» ինչպես և «Էմմա», «Ասի» ստեղծագործություններում արտացոլված գաղափարական այդ գիծը գեղարվեստական տարբեր երանգներով արտահայտվում է նույն ժամանակներում գրված այլ զրույցներում և այլաբանություններում։ Սիրո և ազատության համար կռված անհատը միրթ կործանվում է («Լուր դա լուր»), մերթ բախվում է բռնության հետ («Սանթո»)՝ ազատության մեջ մեռնելու համար։ Անհատի և միջավայրի բախման հանգույցներում մերթ ձաղկվում են կապիտալի տիրապետության տակ ճզմված հասարակական-բարոյական նորմաները («Կլոր աստվածներ», «Ջգայնաչափ», «Դիտակ»), մերթ պաշտպանում ազատության մեջ ապրելու վեհ զգացմունքը («Երկու թռչուն», «Առյուծի մահը») և այլն։ Ստեղծագործական այս տարբեր տրամադրությունների մեջ գերիշխողը «Խենթի» հայտնագործած գաղափարական միտումներն են, որոնք ուժեղացնում են գրողի ընդվզումը իրականության դեմ, ծնունդ տալով «Անմահացնելու գործեր» երգիծական պատկերներին, «Քարե կրծքի երգը». «Ըմբոստի մահը» ռոմանտիկական խորհրդածություններին։

Սերը «կարող է լեռներ շարժել, աշխարհ փոխել, բոլոր անիրավությունները անզոր դարձնել և ամեն մի փուշ վարդի փոխանակել» հաստատում է Փափազյանն «Ինչումն է ուժը» զրույցում։ Սակայն անարդար աշխարհի անարդար օրենքները խափանում են կյանքի ներդաշնակությունը պահպանող այդ զորությունը, նրա փոխարեն սրբագործում բռնությունն ու կամայականությունը իբրև մարդկային հարաբերությունների հիմք։ Այդ պլանով է կառուցված «Լուր դա լուր» քրդական ժողովրդական զրույցը։ Սերը որ կյանք է, կործանվում է բռնության ուժի ներքո։ Բատրակ Հասոն սիրում է աղայի աղջկան՝ Ջալխեին։ Աղան խափանում է այդ սերը, հաստատելու համար այն սկզբունքը, թե աղայի աղջիկը չի կարող բատրակին կին դառնալ։ Բայց սերը հավերժության օրենքով «ոչ հեռավորություն է ճանաչում և ոչ խտրություն»։ Մեռնում է Հասոն, զոհ դառնալով աղայի նենգ դավին, մեռնում է և սիրակորույս Ջալխեն, բայց մնում է սիրո հավերժության գաղափարը։

«Հայ բոշաների վրաններում» գրվածքում, ազատության մեջ իր կյանքը սնած գնչու Մարգոն, անպատվված թուրք բռնակալից, որոշում է վրեժ լուծել նրանից։ Նա որոնում է այն կտրիճին, որը իր աղջկա և իր օջախի համար կօգնի իրեն այդ գործում։ «...Ու ճարճատում է խարույկը. լուռ են բոշաները, բնության անորոշ, տխուր գիշերային շշուկն է, որ սահելով լեռների կողմից՝ գալիս խառնվում է ջրվեժի մեղմիկ շառաչյունին. խարույկի արնագույն կիսալույսի մեջ տեսնվում են արևակեզ, ակոսված, կնճռալից, տխուր դեմքեր»։ Այսպես է ավարտվում գրվածքը։ Ջալխեն մեռնում է՝ հաստատելու համար կյանքի ճշմարտությունը։ Մարգոն ըմբոստանում է՝ ճշմարտության ուժը վերականգնելու համար։

Քաղքենիության թեման բռնության և կամայականության անսանձ իշխանության հետ խտանում և ընդհանրանում է Փափազյանի մի շարք

այլաբանական գրույցներում։ «Տուրիստի հիշողություններ» շարքի «Ջգայնաչափ» փոխադրությունը բացահայտում է արևելյան գրույցի գլխավոր միտումը, որ կյանքում սրբագործված «առաքինություն» հասկացությունը մի պատրվակ է, որով շատանում են կեղծ բարեպաշտները։ «Դիտակը» գրույցում կյանքի ճշմարտությունը որոնող երիտասարդը հասնում է այն գիտակցության, որ մի կտոր արդար հաց չի կարող գտնըվել այս աշխարհում «այն մարդկանց համար, որոնք շիտակությամբ իդեալների են ծառայում և որ ստամոքսն է դեռ մարդկանց միակ իդեալը, որի առաջ գլուխ է ծռում ամեն ճշմարտություն, բարություն և արդարություն»։ «Կլոր ատամները» գրույցը հաստատում է հեղինակի կողմից իբրև բնաբան բերված Ֆաուստի խոսքերը՝ «Ոսկյա հորթը միշտ կանգնած է և խնկում է նրա զորությունը»։ Ֆաուստյան օրերից հետո մարդիկ բուրժուական հեղափոխությամբ կործանեցին դարերով տիրող հին կարգերը, բարձրացրին ազատության, հավասարության դրոշը, նոր կյանքով ապրելու համար։ Սակայն «Ոսկյա հորթին» եկավ փոխարինելու կապիտալի իշխանությունը։ Այդ օրվանից ահա,— գրում է հեղինակը,— ոսկյա հորթը կլոր փոքրիկ ատամների փոխված, շատ ավելի պատկառանքով է խնկվում մարդկության կողմից, իսկ չարության ոգին, շնորհիվ դրան ավելի ուժ ստացած՝ ապականում է ինչ որ լավ է, ինչ որ բարի է»։

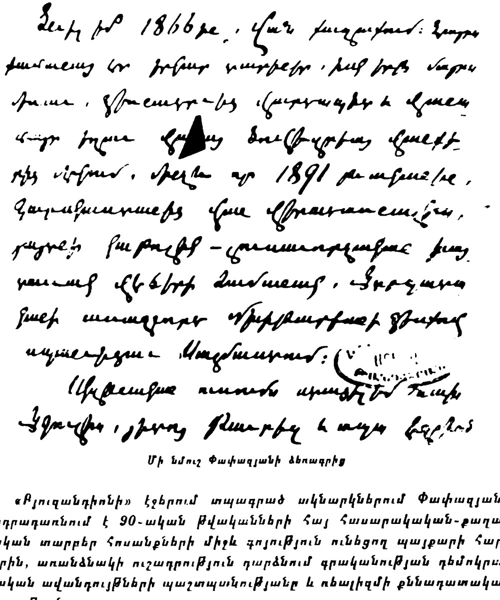
1890-ական թվականների երկրորդ կեսին Փափազյանի ստեղծագործությունների մեջ արձագանք են գտնում ռուս-եվրոպական գրական հոսանքների վերընթաց ուղին արտացոլող գեղարվեստական հատկանիշներ։ «Մեր շուրջը,— գրում էր Գորկին,— եռում է կյանքը, արթնանում են նոր գիտակցություններ, առաջանում են նոր, համարձակ հարցադրումներ, ծնվում է նոր մարդը, դա ընթերցողն է, որը պահանջում է պատասխանել կյանքի և ոգու արմատական պահանջներին, ուզում է իմանալ որտե՞ղ է ճշմարտությունը, որտե՞ղ է արդարությունը, որտե՞ղ փնտրել բարեկամներին, ո՞վ է թշնամին»[1]։ Ինչպես Գորկու, այնպես էլ Փափազյանի համար քաղքենիության և նրան սնող գրականության դեմ մղվելիք պայքարը պարզ գրական բանավեճ չէր, այլ պատմական մեծ ընդհարում բոլոր տեսակի կապանքների դեմ, որոնք խանգարում էին ժողովրդական ազատագրական շարժմանը։ Այդ միտումով է գրողը քննադատում գրական հոռի բարքերը, քաղքենիությունն ու անկումայնությունը։

Հայ գրականությունը թափանցող այդ միտումներին Փափազյանը արձագանքել է դեռևս 80-ական թվականներին։ «Արևելյան մամուլի» էջերում տպագրված «Ռուսահայ պանդխտին նամակները» հոդվածաշարում մի շարք այլ հարցերի հետ (հայ գրական լեզվի և երկու հատվածների գրական լեզուների մերձեցման, դեմոկրատական գրականու-

---

[1] «Нижегородский листок», 1899, № 329.

թյան զարգացման և այլն), գրողը քննադատական վերաբերմունք է ցուցաբերում դեպի բուրժուական մամուլի անտարբերությունը ժողովրդի ճակատագրով տոգորված գրականության հանդեպ։ 1891 թվականին «Տարազում» տպագրված «Հ. Պարոնյանը և նրա գրական գործունեությունը» հոդվածում Փափազյանը արևելահայ ընթերցողին ծանոթացնում է արևմտահայ մեծ երգիծաբանի ստեղծագործությանը, շեշտելով նրա հասարակական նշանակությունը և հայ գրողին համեմատում ֆրանսիացի երգիծաբան Մոլիերի հետ։



Մի նմուշ Փափազյանի ձեռագրից

«Բյուզանդիոնի» էջերում տպագրած ակնարկներում Փափազյանը անդրադառնում է 90-ական թվականների հայ հասարակական-քաղաքական տարբեր հոսանքների միջև գոյություն ունեցող պայքարի հարցերին, առանձնակի ուշադրություն դարձնում գրականության դեմոկրատական ավանդույթների պաշտպանությանը և ռեալիզմի քննադատական ուղղությանը։

Փափազյանն իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանը (1894—1899) բնութագրել է իբրև «գեղարվեստական-ռեալական» ժանրի հետևորդ։ Այս շրջանում փոխվում է նրա և՛ ոճը, և՛ լեզուն։ Այն դառնում է կտրուկ, հակիրճ, հարուստ պատկերներով, և «խորը զննողությամբ»։ «Անտանելի

եմ գտնում լալկանությունը և տխրությունը, որովհետև դրանք չեն մեր թշվառությունը վերջացնողները»[1]։ Նրա կարծիքով թշվառը չպիտի լա, այլ պիտի գոռա, որովհետև արդարությունը մուրացկանին չէ սիրում, այլ «առյուծին և վագրին»։ Ուրեմն թշվառը պետք է «ուղղի իր ողնասյունը, գոռա», իրեն ուժերը հավաքելու և իրեն ճանաչելի դարձնելու համար։

«Առյուծի մահը» այլաբանության մեջ առյուծը ընկել է բռնադատիչների ցանցը և դրվել վանդակում, ազատության երազը միշտ հոգում։ Եվ ահա մի օր նա ջարդում է վանդակի երկաթը և դուրս մղվում, բայց շիկացած երկաթը մխրճվում է նրա կրծքի մեջ. «Մեռնել ազատ... գոչեց նա... երկաթը կրծքին, աչքերն ազատության, մեռավ քաջի պես, բայց ազատ օդում, ազատ երկնքի տակ»։ «Խենթի» հետ զուգահեռ գնացող այլաբանական նման պատկերները ընդհանրացնում են նոր դարը թևակոխող գրողի հասարակական գիտակցության ընդլայնման և նրա բողոքի ու ընդվզման մեջ համամարդկային ըմբոստացման արձագանքները։

Այլաբանությունը 1890-ական թվականների վերջին դառնում է Փափազյանի ստեղծագործության ժանրային առանձնահատկություններից մեկը։

4

1900 թվականին «Տարազի» էջերում Փափազյանը տպագրում է երկու այլաբանական պատկեր՝ «Քարոտ կրծքի երգը» և «Ըմբոստի մահը»։ Առաջին վերնագրի տակ նշված է «գարնանային մոտիվներ»։ Դա մի երգ է, որը դուրս է գալիս լեռան կատարի վրա ընկած քարոտ կրծքից։ Ահա նա արթնացել է գարնանային շնչից և նայում է ներքև։ Բնության արթնացումը նրան հաճելի է, որովհետև դա կյանքն է։ Նա տխուր է, որ չի կարողանում լեռան կատարից վայելել գարնան զարթոնքի հրճվանքը։ Նրա կուրծքը քարոտ է, նրան չի մոտենում կյանքի ծիլը։ Իսկ նա երազում է, որ ահա մի օր, մի «խենթ ծաղիկ կմագլցի դեպ իրեն և իր քարոտ կեղևի տակ գտնվող քնքուշ սրտի մեջ նոր կյանք կառնի...»։ Փափազյանի այս գործը իր վրա կրում է դարասկզբի հասարակական նոր երևույթների արձագանքը։ «Ըմբոստի մահը» այլաբանության մեջ որոշակի արտահայտվում է այդ տրամադրությունների նոր շունչը։ «Անտառը հուզված էր, հուզված էր մեծապես»։ Ի՞նչ էր պատահել։ Ահա ծառերից մի քանիսը խախտելով պապենական սովորությունը, ձգնում են ազատվել պատուտակներից և մագլցել դեպի լեռը։ «Խենթացել են»՝ որոշեցին շըրջապատի ծառերը։ Եվ ահա նրանցից մեկին հաջողվում է հասնել կատարը։ Իրականանում է «քարոտ կրծքի» երազը։ Ծառը այնտեղ երազում է «իրենից մի նոր, բարձր կանգնած սերունդ ստեղծել, բռնել կատարը» և «ճահճային պատվանդանից միշտ ազատ լինել»։ Ծառը մի օր բռնկվեց

---

1 «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 82։

կայծակից և այրվեց։ Նա մեռնում էր, բայց գոհ, քանի որ մեռնում էր «բարձրության վրա»։ Գարնան շնչով բացված նոր տրամադրությունները դարասկզբի ռուսական կյանքում տեղի ունեցած քաղաքական նոր իրադարձությունների արձագանքներն էին։ Բուրժուական ճահճի դեմ վաղուց արդեն ըմբոստացած հերոսական կերպարը բարձունքների վրա ավետում է «ուժեղ և ճիրաններ ունեցող հոսանքների գալուստը»[1]։

1900 թվականի աշնանը Փափազյանը գնում է Հյուսիսային Կովկաս, այնտեղից՝ Մոսկվա։ Դարասկզբին հասարակական լայն խավերի մեջ տարածվող մարքսիզմը սրում է ցարիզմի և ռեակցիայի դեմ ընդվզող առաջավոր մտավորականության ուշադրությունը, համակում նրան հեղափոխական տրամադրությամբ։ Փափազյանը Մոսկվայում առաջին իսկ ամիսներին ձեռնարկում է «Վտակ» ժողովածուի հրատարակությունը։ Պահպանվել են Քամալյանին, Թումանյանին, Պռոշյանին և ուրիշներին գրած նամակները, ուր նա խնդրում է հոդվածներ, գեղարվեստական գործեր ուղարկել ժողովածուում տեղադրելու համար։ «Մի վախենաք տենդենցիայից,— գրում է Փափազյանը Քամալյանին,— մեր Պետերբուրգի ցենզուրը խիստ չէ և կարող է շատ բաներ թույլ տալ, միայն իհարկե՝ ալեգորիան կամ այլ տենդենցիան շատ էլ աչքի խփող չպիտի անել։ Մի խոսքով, գիտեք էլի, թե ինչպես պիտի վարվել «մի քիչ թու՜յլ» և եզան տակ հորթ չփնտրող ցենզուրի հետ»[2]։

Փափազյանը Մոսկվայում ականատես է լինում ժողովրդական ցույցերին՝ պետական իշխանության դեմ, ուր գործադուլների ելած բանվորները գոչում էին՝ «կորչի ցարական ինքնակալությունը», իսկ կառավարությունն իր հերթին հակահարձակման էր դիմում՝ մարդկանց նետելով բանտ։

«Վտակ» ժողովածուն լույս է տեսնում 1901 թվականին։ Տարբեր բաժիններում ընդգրկված ստեղծագործությունները, քննադատական և հրապարակախոսական բնույթի գործերը թարմ գաղափարներ են բերում հայ գրականությանը, միաժամանակ հայտաբերում Փափազյանի աշխարհայեցողության բեկումը դեպի ժամանակի հեղափոխական իրադարձությունները։

Այս ժողովածուում Փափազյանի գործերից տեղ են գտել նաև «Ըմբոստ երգեր» խորագիրը կրող քնարական խոհրդածությունը, որի մեջ արտահայտված են նախորդ գործերի տրամադրությունները, արդեն իբրև պատգամներ այն սերնդին, որը ցանկություն ունի կտրելու կապերը հնի հետ և որդեգրվելու նորին։ «Ըմբոստ երգերի» մեջ ամփոփված կան բոլոր իմ համոզմունքներն ու հայացքները,— գրել է Փափազյանը,— մի կետ, մի բառ իսկ չեմ ուզում ջնջել այդ երգերից և դեռ մտադիր եմ շարունակել նրան։ Վա՜յ նրան, ով ծուռ կհասկանա, կամ չի կամենալ հասկանալ

---

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 83։

[2] Նույն տեղում, էջ 68։

այդ երգերի միտքը։ Ես կվերցնեմ նրանց յուրաքանչյուր կտորը, պատկերներ կգրեմ և կապացուցեմ, որ «Ըմբոստ երգերը» ոչ թե նիցշեականություն է (ինչպես շատերն են կարծել) այլ զուտ մեր, հայի կյանքի մեջ արմատացած գծում, սարկային առաքինությունների դեմ ուղղված, կրակած սլաքներ»[1]։

Մեզ հայտնի է, որ դեռևս 1890-ական թվականների կեսերին Փափազյանը թարգմանել է Նիցշեի «Հավատամքից» հատվածներ և գրել նրա կենսագրությունը։ Սակայն, նա, միաժամանակ, ունեցել է քննադատական վերաբերմունք գերմանացի փիլիսոփայի նկատմամբ, համարելով այդ փիլիսոփայությունը գայլային վարդապետություն։ Նա զզվելի է համարում Նիցշեի առաջարկած միջոցները, քանի որ դրանք ոչնչացնում են թշվառներին, թույլերին և բարձրացնում, ուժ տալիս «զորեղներին», վերացնելով «ալտրուիստական» ամեն մի զգացմունք։ Փափազյանի «Ըմբոստ երգերի» մեջ խտանում է դարասկզբի հայ մարդու զորեղ ձգտումը վերջնականորեն պոկելու հետամնացության և խավարի շղթաները անցյալի մնացուկներից, ազատագրվելու հարստահարություններից ու բռնություններից, լուսավորելու մարդու կյանքի նոր ուղիները։ «Փոքր է նա,— ասում է գրողը «ըմբոստ ոգու» մասին,— որպես հեռվից երևացող աստղ, կիզիչ է, որպես էլեկտրական հոսանք։ Նրա խոհերը շանթի նման իջնում են դաշտերի վրա, մոխիր դարձնում ճահիճները, ընթացք տալիս ծովերին»։ Ըմբոստ ոգին կարճ ասած «ջարդում է հների գլուխը», «նոր կշիռներ դնում հրապարակի վրա»։

Իր ստեղծագործության երրորդ շրջանի համար Փափազյանը բնորոշ է համարում սիմվոլիզմը. «Իբսենի «Բրանդը» և «Սոլնես ճարտարապետը» խորապես ազդում են ինձ վրա։ Այդ մեծ գործերի հեղինակի սիմվոլիզմը գտնում է իր աշակերտը իմ մեջ»[2]։ 1890-ական թվականներից Իբսենի դրամաները սկսում են տարածվել Ռուսաստանում։ Համամարդկային տառապանքներն իրենց ուսերին կրող ըմբոստ ոգիները մերկացնում են բուրժուական հարաբերությունների կեղծիքը, քաղքենիությունը, ազդարարելով բարձր առաքինություններով օժտված անհատի պաշտամունքը։ Փափազյանի սիմվոլիզմը, ինչպես ինքն է գրում, այն ձևն է, «որ հառաջացնում է ընթերցողի մեջ հոգեկան որոշ տրամադրություն, որ դրդում է նրան մտածելու. մտածելու և զայրանալու եղած խայտառակությունների և կեղտի դեմ»։

Հեղափոխական վերելքի տրամադրություններ պարունակող փափազյանական գրական նոր ուղղությունը ներքնապես չի անջատվում ռեալիզմից և իբրև նրա քննադատական ուղղության այլաբանական դրսևորումներից մեկը, հագենում է հաղթանակի ծիլերը գուշակող հասարակական նոր մտայնությամբ։ Հերոսական անհատը նրա ստեղծա-

---

1 «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 83։
2 Նույն տեղում։

գործությունների մեջ երևում է մերթ իր պայքարի ոլորտներում, ժողովրդական տարերային շարժման վերընթաց գծերով հասնում բանվոր դասակարգի ներկայացուցչի կերպավորմանը, մեկ շարունակում իր տարերային ընդվզումը՝ պահպանելով անարխիստական որոշ տրամադրություններ։ Բոլոր դեպքերում հերոսը քայլում է նոր հոսանքներին ընդառաջ, որոնում այդ վերելքի մեջ հեղափոխության ուժերի հաղթանակի պատվանդաններ։

1900 թվականի դեկտեմբերի 21-ին Արշակ Չոպանյանին ուղղած նամակում Փափազյանը գրում է, որ իր ձեռքի տակ ունի մի ընդարձակ վեպ՝ պարսիկ խասփուշների կյանքից և կամենում է հրատարակել «Անահիտ» էջերում։ Այդ վեպը «Ալեմգիրն» էր։ Այն հրատարակվել է միայն 1904 թվականին, որին հետևել է և «Աղերֆեզայի» տպագրությունը։ Վեպի նյութը 1891 թվականին Թեհրանի խասփուշների տարերային ընդվզումն էր իշխանության դեմ՝ ծխախոտի վաճառքի մենաշնորհը անգլիացիներին հանձնելու համար։ Վեպը սկսվում է Թեհրանի շուկայի նկարագրությամբ։ Այստեղ երիտասարդ գեբր Խոսրևը հրապուրվում է մի խանումի գեղեցկությամբ, հետևում նրան և ընկնում շահի պալատականներից մեկի՝ Նասրուլահ խանի հարեմը։ Գեբրին հրապուրող խանումը, որը Նասրուլահ խանի կինն էր, իմանում է, որ երիտասարդը գեբր է, և իբրև մուշտեիդի աղջիկ, իրեն պղծված համարելով, ցանկանում է սպանել նրան։ Երիտասարդը փախչում է, պահվում քաղաքի ինչ-որ ավերակներում և այստեղ էլ սպանում իր հետապնդողին։ Նույն գիշեր ավերակներում հավաքված խասփուշները պարզում են, որ սպանվածը Նասրուլահ խանի որդին էր, և ենթադրելով, թե դա դավադրություն է իրենց դեմ, նույն գիշեր հարձակվում են խանի ապարանքի վրա, կողոպտում տունը։ Հաջորդ օրը նրանց են միանում բոլոր դժգոհ տարրերը և ապստամբությունը լայն ծավալ է ստանում։ Ապստամբությունը գլխավորող Սեիդ Միրզա Ռիզան թագավորին ասում է. «Աշխարհում միմիայն մի հատ ԱԼԵՄԳԻՐ կա (աշխարհակալ), դա ժողովուրդն է... ամեն տեղ հյուսիսից հարավ, արևմուտքից արևելք միմիայն նա է, որ իսկական աշխարհակալն է»։ Եվ այդ ժողովրդի անունից նա բողոքում է, որ թագավորը օտարին ծախում է մեր երկիրն ու կրոնը, մեր իրավունքներն ու արտոնությունը... գալիս է այն օրը, երբ պարսիկն իր հողի մեջ օտար ստրուկ և ֆակիր կհամարվի... զգուշացի՛ր, թագավոր, Ալեմգիրը զարթնել է, քիչ հետո կմռնչա կատաղությունից, ճանկերը կպարզի և այլևս ո՛չ ոք նրան դեմ դնել չի կարող...»։

Դարասկզբի հեղափոխական արթնացման շունչը կրող այս գործի մեջ հեղինակը բացահայտում է ժողովրդական ցասման հզոր ուժը։ Անհատն այստեղ արդեն հասել է ժողովրդական ուժի գիտակցության և հանդես է գալիս մարմնավորելու այդ ուժի հզորությունը։ Վեպում Փափազյանը հանդես է բերում պարսկական կյանքի խոր իմացություն։ Պարսկական պատկերների հեղինակը կյանքից զրկված ու մերժված

մարդկանց հոգիների մեջ դրել է կայծեր, որոնք պատրաստ են բոցավառվելու և արագորեն տնօրինելու պարսից ինքնակալության ճակատագիրը։

Նույնպիսի տրամադրություններ է արտահայտել Փափազյանը «Աքերֆեզա» վեպում։ 1904 թվականի օգոստոսի 12-ին Գյուլագարակից Խատիսյանին ուղղած նամակում գրողը ընդունում է ընկերոջ դիտողությունները «Ալեմգիրի» վերաբերյալ, խոստովանելով, որ վեպի գլխին «շատ օյիններ են եկել», հավանաբար ակնարկելով դրաքննական կըրճատումները։ Նույն նամակում նա հայտնում է, որ տպագրվում է մի նոր վեպ, որտեղ ջանացել է ուղղել այդ թերությունները։ Այդ վեպը, անկասկած, «Աղերֆեզան» է, որը լույս է տեսնում 1904 թվականին Թիֆլիսում։ Վեպի սյուժեն շարունակում է «Ալեմգիրի» թեման։ Մեզ ծանոթ Խոսրևը ավերակներում կատարած սպանությունից հետո հիվանդացել էր և կորցրել հիշողությունը։ Առողջանալուց հետո նա որոշում է ատրուշանի կրակով բոցավառել մարդկանց սրտերը և փրկել ժողովուրդը բռնակալներից։ Խոսրևը դուրս է գալիս իր գեբրական նեղ շրջանակներից, ժողովրդի առջև ունեցած ելույթներում իրեն դրսևորում որպես նոր կյանքի ազդարար։ Նա ասում է. «Միհրայի երկրպագուներ, եթե դուք կամենում եք ապրել՝ գործածեցեք կրակը, կայծեր հանեք նրանից, շանթեր կռեցեք, նրա յուրաքանչյուր կայծից, խորը մղեք չարության և բռնության կրծքին, և թող նա, լափելով գարշն ու աղտեղին, գազանին ու բռնավորին, արծարծվի, մեծանա...»։ Փափազյանի հերոսի խոհերը ծնունդ են «Ըմբոստ երգերի»։ Լեռներից իջած ոգին Խոսրևի մեջ է գտնում կյանքի ու պայքարի կենսական շիթը, տոգորում նրան առաքինության, ճշմարտության համար մղվելիք պայքարի զգացումներով։ Երկու վեպում էլ Փափազյանի հերոսները մնում են ասպերային շարժման մեջ ծնված բողոքի և նրա հասունությամբ արտահայտված ըմբոստացման տրամադրությունների մակարդակին։ Իրենց մեջ կրելով սիմվոլիստական ուղղության դրական հատկանիշներ, նրա հերոսներն իրենց կենսական ձգտումների մեջ արձագանքում են ռուսական առաջին հեղափոխության հասունության շրջանի տրամադրություններին, օգնում հեղինակին բարձրացնելու նրանց «ողնասյուները»՝ հեղափոխության վերընթաց հոսանքների մեջ մտնելու համար։

Գաղափարական այդ միտումները դրսևորվեցին 1902 թվականին գրած մի պիեսում՝ «Նոր հոսանք» (Վ. Գուրգենյան ստորագրությամբ), որը լույս տեսավ 1904 թվականին, «Թատրոն» ամսագրում։ Ռեալիստական պլանով կառուցված պիեսի սյուժեն ներկայացնում է առաջադիմական հոսանքի մի խումբ երիտասարդների մղած պայքարը կղերա-պահպանողական և լիբերալ-բուրժուական հոսանքների դեմ։ Այդ երիտասարդները բանաստեղծ Սարգսյանի գլխավորությամբ կազմում են ծրագրեր՝ մանուկ սերնդի դաստիարակությունը ճիշտ հունով տանելու և երիտասարդությանը ազատության և երջանիկ կյանքի գաղափարներով տո-

գործելու համար։ «Մոտ են օրերը,— ասում է Սարգսյանը,— երբ այնտեղ բարձրերում ամբարվող մաքուր, վճիտ ջրերը, նոր մտքերը կաճեն և կզորանան»։ Դրամայում քննադատության է ենթարկված պահպանողական թերթի խմբագիր Լևոն Մսերյանը։ Պիեսի առթիվ Փափազյանը գրում է Խատիսյանին. «Գիտեմ այդ պիեսան իր տենդենցիայով գուցե շատերին դուր չգա։ Այնտեղ սիմվոլիկ կերպով ցույց է տրված, որ մեր ներկա կուսակցությունները ժամանակին և իրերի ուժով հնացել են և նոր հոսանքի՝ նոր երիտասարդության առաջ տեղի պիտի տան, որովհետև անշարժացել են և ճահճային ջրերի նման սկսում են հոտել։ Իսկ թարմ հոսանքը, որը կազմվում է բարձրերում և միշտ մաքուր է ու իր հոսելու ժամանակ կատաղի է, որովհետև վերևից է գալիս պիտի ոտնատակ տա և փշրի հներին՝ լճացած ջրերին, կազմելու համար մի նոր թարմ և շարժուն կյանք»[1]։

Փափազյանին չի հաջողվել ստեղծել դրամատիկական խոր կերպարներ։ Նոր հոսանքի ներկայացուցիչների կերպարները թույլ են բեմի վրա, գործողության մեջ անհաստատ։ Նրանք դեկլարատիվ ձևով են լուծում հարցերը, չունենալով որոշակի նպատակադրում։

Ռոմանտիկական պաթոսով տոգորված սիմվոլիկ մի շարք գրույցներում Փափազյանը հարստացնում է իր իդեալ-հերոսի ներքին աշխարհը՝ ճշմարտության համար մղվող պայքարում։ Ահա «Արձանը» գրույցը։ Մերկացած ճշմարտությունը նրա թշնամիների ջանքերով նետվում է ջրհորը։ Երկար տանջանքներից հետո արձանը նորից լույս աշխարհ է գալիս, իսկ նրան փրկողը կործանվում է։ «Կորսված արդարությունը» այլաբանության մեջ տարբեր մարդիկ գնում են կորած արդարության հետքերով։ Գնում է և թշվառը։ Ոսկու և դրամի փոխարեն մի սրվակի մեջ նա տանում էր «որբից մի արցունք, ընկածից մի հառաչ, գործավորից մի դառը քրտինք»։ Արդարությունը խոստանում է երևալ նրան այն ժամանակ, երբ թշվառի վշտերից կանի բողոքը։

«Առվակը» գրույցը պատմում է, թե ինչպես անհայտ լեռներից եկած առվակը, որը խորհրդանշում է ժողովրդական մասսաների սոցիալական զայրույթը, հորդում է և իր տարերքի ուժով ոչնչացնում թագավորական պալատները։ «Վիշապը» գրույցում Փափազյանի սիմվոլիկ պատկերները թարմանում են մարդկային նոր կերպարով, որը ուներ «կաշվե գոգնոց», «կոշտացած խոշոր ձեռքեր», «և ձեռին մի մեծ կռան բռնած»։ Նա սպանում է վիշապին, փրկում ժողովրդին կործանումից։ 1903 թվականին գրված այս գրույցը թելադրված է բանվորական շարժման վերելքի անմիջական ազդեցությամբ, որն արտահայտում է Փափազյանի մտումները հեղափոխությանը մերձենալու և նրա շարժիչ ուժերի մեջ ժողովրդի փրկությունը որոնելու ուղղությամբ։

Տեղին է նշել, որ Փափազյանը հեռանալով Մոսկվայից և Թեհրանում

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 75։

ու Աստրախանում պաշտոնավարելուց հետո, մեկնում է Բաքու և ապա Թիֆլիս։ Այս ընթացքում նա Անդրկովկասում նույնպես ականատես է լինում բանվորական գործադուլներին և հեղափոխական շարժման վերելքին։ Թիֆլիսում եղած ժամանակ մամուլում տպագրում է հոդվածներ, որոնք պատկերում են բանվորական շարժումները մինչև 1905 թվականի դեկտեմբերյան գործադուլը։ Այդ հոդվածներից ուշագրավ են «Ռոստովի սոսկումները և կառավարության ու կազակների վարմունքը» (1905), «Հայրենիքը վտանգի մեջ է» (1905), «Հեղափոխական կռիվները Մոսկվայում» (1906), և այլն։

1906 թվականին Փափազյանը տպագրում է «Զոհակը» վերնագրով գրույցը, ուր որոշակի ընկալում է բանվոր դասակարգի դերը ռուսական առաջին հեղափոխության մեջ։ Պարսկական գրույցներից առնված այս դրվագում պատմվում է, թե ինչպես բանվոր Ֆրեյդունը իր շուրջն է հավաքում դժգոհ տարրերին՝ ոչնչացնելու վիշապազուն թագավորին։ «Ելեք դուք բոլոր աշխատավորներ,— ասում է նա,— ճնշվածներ, տանջվողներ, ելեք, հասել է ժամը, կամ ամենքս մեռնենք և կամ բռնակալության գահը տապալենք»։

Զրույցն ավարտվում է նրանով, որ կործանվում է վիշապակիր թագավորը, «կաշվե գոգնոցը» իսպառ վերացնում է երկրի վրայից վիշապներին։ «Կաշվե գոգնոցը եղավ այնուհետև երկրում ծայրից ծայր ծածանվող դրոշը։ Նրա տակ հավաքվեցին բոլոր աշխատավորները, ճնշվող տանջվողները»։

Փափազյանը, իհարկե, չհասավ ռուսական առաջին հեղափոխության մեջ բանվոր դասակարգի պատմական դերի գաղափարին։ Հեղափոխությունը և բանվոր դասակարգի պայքարը մնաց իբրև մի տարերային շարժում, որը «փոթորկի նման մռնչեց, ձյան հյուսի պես գլորվելով, խոշորանալով ոստնեց»։

5

1904 թվականի հուլիսին Փափազյանը Թիֆլիսի հայոց դրամատիկական ընկերության մրցանակաբաշխության հանձնաժողովին է հանձնում «Ժայռ» խորագրով պիեսը՝ «Կայծ» ծածկանունով։ Այն ընդունվում է և 1905 թվականի ապրիլի 7-ին առաջին անգամ բեմադրվում Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում։ Դրամայի գլխավոր հերոսը՝ Ալեքսանդր Մանուկյանը ավարտել է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, եկել է հայրենի գյուղը, այստեղ ապրելու և աշխատելու նպատակով։ Առաջին գործողության մեջ հանդիպում են պիեսի գլխավոր հերոսները՝ Մատվեյ Եգորիչը՝ գյուղաքաղաքի հաշտարար դատավորը, Գրիգոր աղան՝ ամենահարուստ կալվածատեր-վաշխառուն, տանուտերը՝ կրթված երիտասարդ Արշակը, Թերեզան՝ Գրիգոր աղայի աղջիկը։ Առաջին հանդիպումը գյուղական տերերի հետ բացում է այն իրողությունը,

որ Մոսկվայից եկած երիտասարդը գյուղ է եկել ոչ թե «չաղ պրակտիկա» ունենալու և հարուստ օժիտով աղջիկ առնելու, այլ պաշտպանելու «անմեղներին, թիկունք լինելու հարստահարվածներին»։ «Ջանազան խաբեբա աբլակատներ, հաճախ միացած վաշխառուների հետ, քամում են գյուղացոց, քանդում նոցա, թշվառացնում... հայտարարում է Ալեքսանդրը,— վճռել եմ իմ գիտությունով օգնել հայրենակիցներիս, հասկացնել օրենքն ու նրանից օգտվելու միջոցները... Այդ եմ երազել ես, երբ ուսանում էի, այդպես երազով էլ եկել եմ ու պիտի մնամ գյուղում գործելու»։

Առաջին գործողության մեջ հեղինակը արդեն նախապատրաստում է իր դրամայի ապագա կոնֆլիկտը։ Ալեքսանդրը հավատում է խոսքի ու գործի միասնությանը, Մատվեյ Եգորիչը համարում է այդ «ֆանտազյորություն»։ Բայց Գրիգոր աղան, ամենից շրջահայացը և խորամանկը զգում է, որ դա սկիզբ է մի նոր տրամադրության, որին Մատվեյ Եգորիչը «քամիներ է» անվանում։ Գյուղ, գյուղ... որ չեն ասում... ի՞նչ կա գյուղում...,— ասում է Գրիգոր աղան։— Եվ ո՞վ է դրա գլխի մեջ լցրել, թե գյուղում հարստահարում են, գյուղում օրենքը հասկացող չկա»։ Գրիգոր աղայի կերպարի մեջ, ընդհանրացված է հեղափոխության նախօրյակին հասարակական կյանք մտած և քաղաքական իրադարձություններին մասնակից վաշխառուի կերպարը։

Երկրորդ գործողությունը տեղի է ունենում Ալեքսանդրի գյուղ գալուց երկու ամիս անց։ Այստեղ առաջին անգամ բեմ են բարձրանում հայ գյուղաշխարհի մարդիկ։ Նրանք առանձին-առանձին երևացել են իրենց դժգոհություններով, բայց մեծ մասամբ խեղճությամբ, անկարողությամբ, միշտ ենթակա կործանման։ Այժմ այդ գյուղացիները հրապարակ են եկել պաշտպանելու իրենց դատը օրենքի ուժով։ Առաջին անգամ գյուղացին հավատում է մարդուն և օրենքի ուժին՝ հանձին Ալեքսանդրի։ «Օրենքը ամենքի համար է» ասում է Ալեքսանդրը։ «Արդարությունը ուժ և հարստություն չէ ճանաչում. նա մեկ է ամենքի համար»։ Սա այն աստիճանն է, որի վրա բարձրանում է Ալեքսանդրը, բարձրացնում գյուղացիներին, նրանց հետ՝ նրանց դատը հրապարակորեն պաշտպանելու համար։ «Վճռել եմ,— ասում է նա հորը,— ձեռքումս եղած բոլոր փաստերի հիման վրա՝ կռվի ելնել նրա դեմ, գյուղը միանգամով ազատել, վերջ տալ նրա արածներին»։ Խոսքը վերաբերում էր Գրիգոր աղային, որի հետ նա պատրաստվում էր արդեն բարեկամական կապերի մեջ մտնել՝ ամուսնանալով Թերեզայի հետ։ Բայց կոնֆլիկտն անսպասելի բացվում է հենց երկրորդ գործողության մեջ։ Ալեքսանդրը դեմ առ դեմ կանգնում է Գրիգոր աղայի առջև իբրև հակառակորդ։ Ալեքսանդրի հոգեկան դրաման և հասարակական դատի պաշտպանությունը ծավալվում է հաջորդ երկու գործողություններում, որոշելու համար, թե ո՞վ ում պետք է հաղթի։

Երրորդ գործողության տեսարանները խտացված պատկերներով բացում են Գրիգոր աղայի հարստահարությունների և շահատակություն-

ների կծիկը։ Գրիգոր աղան երևան է հանում իր տիրակալ ուժը։ Նա գործադրում է բոլոր միջոցները կանխելու Ալեքսանդրի որոշումը՝ մերկացնելու իր շահատակությունները։ Վերջին գործողության մեջ Ալեքսանդրը կանգնած է մեծ փորձության առջև։ Նա պատրաստվում է դատի տալ Գրիգոր աղային. նրան հուզում է հոր վիճակը, որը գտնվում էր նույն աղայի ճանկերում և որին սպասում էր ունեցվածքի կորուստ։ Մյուս կողմից՝ հառնում է Ալեքսանդրի հոգեկան դրաման՝ կապված Թերեզայի նրկատմամբ ունեցած զգացմունքի հետ։ Եգոր Մատվեիչի, հոր, Արշակի և վերջապես Թերեզայի հետ ունեցած բախումների մեջ Ալեքսանդրը ստուգում է իր կամքը և կարողանում է հաղթահարել անձնական թուլությունը՝ հօգուտ հասարակական շահի։ Մինչ այժմ Փափազյանի նկարագրած հերոսները՝ «նոր հոսանքի մարդիկ», նրանց հետ և տանուտեր Արշակը միայն երազել են ոչնչացնել «վիշապի գլուխը»։ Այժմ Ալեքսանդրը կանգնել է հրապարակի վրա և փորձում է գործնական հարց դարձնել այդ ու, հենվելով գյուղացիների ուժի վրա, կործանել հարստահարիչին։ Ալեքսանդրը նոր կերպար է։ Հեղափոխության նախօրյակին գյուղացիական ընդվզումների աղդեցությամբ կյանք մտած հողային հարցը իր հետ բարձրացրել էր դեմոկրատական ինտելիգենցիայի պայքարի ուժերը, ժողովրդի հետ, ճշմարտության համար պայքարելու պահանջով։ Մոսկվայում կրթություն ստացած հայ երիտասարդը իր վրա է կրում հեղափոխության շունչը։ Իսկ Գրիգոր աղան գիտե պաշտպանել ոչ միայն իր, այլև պետության շահը։ Չորրորդ գործողության վերջին տեսարանում, երբ Ալեքսանդրը գյուղացիներին համախմբում է հարստահարության դեմ բաց ճակատով պայքարի դուրս գալու համար , ներս են մըտնում յասաուլները օրենքի անունից ձերբակալելու երիտասարդին, իբրև հեղափոխականի։ Գործողությունը վերջանում է Ալեքսանդրի խոսքերով. «Պարոն տանուտեր ահա բողոքը... ընթացք տվեք գործին...»։

Ինչպե՞ս է ընդունվել «Ժայռի» առաջին ներկայացումը և ո՞վ էր ժայռը։ Մամուլում արտահայտվում են տարբեր կարծիքներ։ Ուշադրության կենտրոնը Ալեքսանդրն է, որին «Մշակի» գրախոսը համարում է դրամայի գլխավոր նորությունը, «Ժայռի» այլաբանության իմաստը հատկացնելով իրեն՝ Ալեքսանդրին, որը մինչև վերջին րոպեն չի զիջում իր դիրքերը։ Մի ուրիշ գրախոսի կարծիքով այնպիսի կերպար, ինչպիսին Ալեքսանդրն է, առայժմ չկա գյուղական ֆոնի վրա, ուստի և նա միայն ֆիլիպիկներ է արտասանում, քան գործում։ Նման հերոսներ ծնելու համար նույն գրախոսի կարծիքով գյուղը դեռևս չունի համապատասխան հող[1]։ Գրախոսը պարզապես անտեսում էր հայկական գյուղերում ծայր առած խլրտումները, որոնք հետևանք էին 1903 թվականի պետական օրենքով հայ եկեղեցապատկան հողերի բռնագրավման հետ կապված հողի կալվածատիրական թալանի։ 1906 թվականի օգոստոսի 27-ին

[1] «Մշակ», 1905, № 202։

«Նոր խոսք» բոլշևիկյան թերթը գրում է, որ Լոռի գավառում առանձին նշանակություն ստացան Կուրթանի, Վարդաբլուրի, Հոբարձիի, Գյուլագարակի գյուղացիների մասսայական բողոքներն ու ընդվզումները պետության և կալվածատերերի դեմ։ Ընդվզումները ծավալվում էին «Հող և ազատություն» լոզունգով։ Նախորդ տարիներից խմորված այդ դժգոհությունները անշուշտ որոշակի ձև և բովանդակություն էին ստանում նաև դեմոկրատական ինտելիգենցիայի խոհերի ու գործնական ձգտումների մեջ, որի ներկայացուցիչներից մեկն էր և Ալեքսանդր Մանուկյանը։

1904 թվականի ամռանը Փափազյանը փոխադրվում է Լոռվա Գյուլագարակ գյուղը՝ գյուղատնտեսությամբ զբաղվելու և ընտանիքի հոգսը թեթևացնելու համար։ Նույն թվականի «Մուրճի» վերջին համարներում տպագրվում են նրա «Ջուշո քարը», «Կույրը» պատմվածքները, որոնց հետևում են «Քյոխվա», «Ստարշինա», «Սերմնացանը», «Ջորագլխին», «Հողի աշխատավորը» և այլ պատմվածքներ։ Դա «Ժայռը» դրամայից մեզ արդեն ծանոթ աշխարհն է, ուր գյուղացին դեռ տառապում է ճորտատիրական կարգերի մնացուկներից, իր վրա կրում հետամնացության, կամայականությունների, կոպտության ու անկրթության կնիքը։ Դա բավական չէր. նա տառապում էր նաև ցարական պաշտոնյաների ու սրանց հայ կամակատարների, բուրժուականացած կալվածատիրական-վաշխառուական կապիտալի ներկայացուցիչների կամայականություններից։ Դասակարգային խոր շերտավորում ապրող այդ գյուղաշխարհում Փափազյանը նկատում է նաև հողի սակավությունից, բռնություններից կործանվող հայ գյուղացու ինքնագիտակցության տարբերային արտահայտությունները, որոնք դնում էին նրան սոցիալական շարժումների նոր ընթացքի մեջ։

«Ջուշո քարը» պատմվածքում գրողը ունկնդրում է ուղեկից գյուղացու պատմությունը ղաչաղ Սողոմոնի մասին։ Վերջինս, իր եղբայրների հետ միասին սպանում են գավառի հռչակավոր հարստահարիչ Հաբեթ աղային և թաքնվում անտառներում։ Ցարական մի զորաջոկատ հետապնդում է նրանց և ոչնչացնում։ Գրողը և իր զրուցակիցը չթաքցված համակրանքով են խոսում նահատակված վրիժառուների մասին և կարծես արձանագրում այն խմորումները, որ տեղի են ունենում դարասկզբի հայ գյուղում։

«Կույրը» պատմվածքը ներկայացնում է գյուղի համար բնորոշ մի քանի տիպեր։ Ահա Կիրակոսենց Գալոյի որդի պարոն Արշակը, գյուղի նորաձև խանութի տերը, որը կապել էր իր հետ շրջանի գյուղերը և տված ապրանքի փոխարեն ստանում էր «յուղ, պանիր, ցորեն» և այլն։ Նա անտարբեր է գյուղացու կյանքին և քմծիծաղով է լսում նրանց մասին արված դատողությունները։ Ահա սնասնապահ Ալեքսեյը, որը ծախում է իր խիղճը մի բաժակ օղուն, առանց որոշելու արդարության և անարդարության սահմանները։ Այնուհետև Սարոյենց Ջավադը՝ ուժի առջև

դյուրաթեք, բռնանալու, կեղծելու, մատնելու մեջ ամենաընդունակներից մեկը. պապենական հին ճշմարտությունները օդու շշին վաճառած, իր «քաղաքային կեցվածքով» ամեն տեղ ցուցադրում էր այլանդակ հոգին։ Գյուղական հրապարակում և գինետանը հանդիպած մարդկանց մեջ միայն գյուղական վարժապետն է, որ քննադատական ակնարկներով աշխատում էր հավասարակշռել հակառակորդ ուժերը։ Ամենից լուսավոր կերպարը այդ պատմվածքում կույր աշուղ Մարտիրոսն էր։ Նա դատողություններ է անում գյուղական կյանքում օրավուր աճող հակասությունների մասին, մտրակում է տգիտությունը և նրանից ծնված այլանդակ բարքերը, դժգոհ է քաղաքային բարքերի թափանցումից։ Ինչ որ հայրերը տալիս են, զավակները չեն յուրացնում, գանգատվում է ծերունին, «ծարավ են՝ քաղաքի կեղտոտ ջրից են խմում. էն անիծված տեղումը մեկ մարդ էլա չկա, որ մեր տղերանցը բռնի, տանի բուն աղբյուրի մաքուր ջրին...»։ Այդ մաքուր ջուրը կատարյալ կրթությունն է, որը, նրա կարծիքով, միակ փրկությունն է մարդու համար։

«Քյոխվա» և «Ստարշինա» պատմվածքներում հեղինակը գծագրում է իշխանության տված իրավունքները «ցեպով» և «մտրակով» սրբագործող տարբեր կերպարներ (տանուտեր Թորոս, ստարշինա Գիգոլ)։ Հինգվեց գյուղերի ստարշինան, որը գաղափար չունի, թե ինչ է բովանդակում իր մեջ «усиленная охрана» բառերը, գործում է նրանց անունով, թույլ տալիս ամենաանմարդկային վերաբերմունք մարդու հանդեպ, իր գրպանը ավել դրամ դնելու համար։ Ամենուրեք տգիտության ու գիտության, իրավունքի և ուժի, կամայականության և ճշմարտության մեջ հաղթանակը մնում է տգիտության, կամայականության և բռնության կողմը։

Գյուղի գլխավոր հերոսը, որի վրա իր ուշադրությունն է բևեռում գրողը, հողի աշխատավորն է։ «Սերմնացանը» պատմվածքում գյուղացին հասնում է այն գիտակցության, որ իրենց ոչ թե «խուզում են» ինչպես ոչխարին, այլ «ուտում են» ինչպես գայլը ոչխարին։ Մի այլաբանական զրույցով սերմնացանը ցույց է տալիս, թե ինչպես է «ոչխարը գայլ դառնում», այսինքն, ինչպես հարստանալու մարմաջով տառապող մարդը «ուտում է» ուրիշներին։ Գրողը ակնարկում է այդ երևույթների դեմ դուրս գալու անհրաժեշտության մասին, գյուղացին պատասխանում է նրան. «Ասենք թե ուզում եմ ճանապարհ գնալ, փուշ է՝ ջարդում եմ, քար է՝ դեն եմ շպրտում, բաս որ սարը գա, ո՞նց անեմ, կարա՞մ քանդել...»։ «Ո՛չ մենակ,— պատասխանում է գրողը, բայց միասին, և համառ աշխատանքով, կարող ենք նրա տակը փորել...»։ Փափազյանը բացում է վաբազույրի ծայրը, հողի աշխատավորին մտահոգելով պայքարի ուղիներ որոնելու հարցով։

«Զորագլխին» պատմվածքում ծաղկասարցի Վարդոն գրագետ գյուղացի է, կարողանում է ոչ միայն իրավունքը տարբերել ուժից, այլև դատողություններ է անում դարվինիզմի և բնական այլ օրենքների մասին։

Գյուղը և ամբողջ աշխարհը նա համեմատում է սարդոստայնի հետ։ Նրա մեջ բռնված ճանճերին համարում է զոհեր, որոնք ոչնչանում են սարդերի կողմից։ Ճանճերի մեջ ըմբոստներն ավելի շուտ են ընկնում ցանցը, հայտարարում է Վարդոն։ Գրողը առաջարկում է պատռել ցանցը։ «Բայց նախ հարկավոր է, որ ամենքը զգան, որ ցանցը նեղիչ է և թե նրանից դուրս էլ կա կյանք ու ավելի լավ կյանք...»,— ասում է Վարդոն։ Իսկ դրա համար Վարդոյի կարծիքով պետք է արմատախիլ անել դարավոր ճնշումներից գյուղացու հոգում արմատակալված ստրկության, վախի, քծնանքի հոգեբանությունը։ Այդ բոլորը «կոշտեր են գոյացրել մեր մեջքերի վրա,— ասում է նա,— այնպես ինչպես ոտքերի մատներին՝ նեղ կոշիկների մեջ ճնշված... Իսկ կոշտերից ազատվելու համար... լայն կոշիկներ հագնել, նեղ կոշիկները ընդմիշտ դեն շպրտել...»։

Հողասակավ գյուղում հողազուրկ գյուղացու վիճակն ամենաողբերգականն է։ «Հողի աշխատավորը» պատմվածքում գյուղացիներից շատերը տարբեր ճանապարհներով աշխատում են լայնացնել իրենց հողակտորը։ Այստեղ գործում էր և՛ կաշառքը, և՛ կապերը իշխանավորների հետ։ Միջակ տնտեսատեր Մելիքը նույնպես յուրացնում է մի հողակտոր, այն պատճառաբանությամբ, թե հողը ամենքինն է, «աստծու տվածը»։ Հետևելով Մելիքին, աղքատ Թևոսը, իր հերթին, որոշում է գյուղից դուրս ընկած խոպան հողակտորներից մեկը քարերից մաքրել, մշակել, յուրացնել։ Երբ նրան զգուշացնում են, թե հողը կխլեն ձեռքից, նա զարմացած գոչում է՝ «քրտինքով կակղացրել եմ, էս ձեռներով քարերը մեկ մեկ հավաքել, փշերը դուրս տվել... բա ընչի, մազամ թալան ա՞ էս աշխարհքը, որ գան ու աշխատանքս խլեն ձեռքիցս»։ Բայց Թևոսը չի հասնում իր թափած քրտինքի արդյունքին, հերկած հողակտորը խլում են նրա ձեռքից և նա անկողին է ընկնում։ «Հողի աշխատավորը կարծել էր թե,— պատմվածքի վերջում գրում է հեղինակը,— քրտինքն ու աշխատությունը նույնքան արժեք ունեին հողի տեր դառնալու համար, որքան բռնի ուժը։ Սակայն նրան շատ ազդու հասկացրել էին, որ դեռ չեն եկել այդ օրերը և որ հողի տերը նա է, ով ուժ ունի, զարնող ձեռք, կաշառելու, քծնելու վարպետություն, ունի մանավանդ բռունցք՝ կոպիտ, վայրենի, գազանային բռունցք»։

1911 թվականին «Ղարաբաղ» թերթի էջերում Փափազյանը բնութագրելով XX դարի առաջին տարիների հայ գյուղը, նշում է որ հեղափոխական վերելքը պատռեց շատ քողեր, փշրեց շատ վարդագույն ակնոցներ, մերկացրեց անողոք իրականությունը։ Գյուղը, գյուղական կյանքն ու գյուղացին էլ ենթարկվեցին ավելի սառնասիրտ վերլուծական ուսումնասիրության։ «Նախ պիտի շինել միջավայրը, այն է փոխելու ջանալ կարգերը և ապա թե իդեալիստների գործելու համար երազելու ելնել»։ Այս եզրակացությամբ Փափազյանը առաջ էր քաշում գյուղական թեման, պարտադրում նոր հայացքով գյուղը քննելու անհրաժեշտությունը։

Փափազյանի գյուղական կյանքից առնված երկերը՝ «Ժայռը» դրա-

ման և արձակ պատկերները հայ գյուղի վերաբերյալ, գեղարվեստական լավագույն էջերից են։ Պատմվածքներում երևում են դրամատիկական արվեստի որոշ հատկանիշներ արձակ էջերում արտահայտելու հեղինակի շնորհքը։ Հերոսների մեծ մասը իրենց ներքնաշխարհը բնութագրող տիպական գծերը բացում են անձնական բախումների մեջ, որոնք իրենց հիմքում ունեն հասարակական հակադրության որոշակի շեշտեր։ Բախումների հիմնական վայրերը գյուղի հրապարակն է, ձորագլուխը, գինետունը, ուր հավաքված են լինում միշտ գյուղացիները։ Այստեղ, ինչպես հայելում արտացոլվում են գյուղացու դարավոր ճնշումների ու տառապանքների ազդեցությամբ բնավորություն դարձած թերությունները, որոնք, ինչպես նկատում է գրողը, «կրշտուկներ» էին դրել նրա մեջքին և խանգարում էին նրա ինքնագիտակցության արթնացմանը։

1905 թվականի աշնանը Փափազյանը թողնում է Գյուլագարակը, վերադառնում Թիֆլիս, այնտեղից տարվա վերջին փոխադրվում Երևան։ Այստեղ նա ուսուցչի պաշտոն է ստանում թեմական դպրոցում։ Նա, այդ օրերին, մտորում էր այն մասին, որ իրենք ապրում են «մեծ օրեր», որ շուտով երևան կգան «մեծ հոսանքներ», որոնք կմաքրեն այն ամենը, ինչ քայքայված է և ենթակա ոչնչացման, որ կստեղծվի նոր կյանք և այլն։ 1906 թվականին գրողը շրջում է Երևանի գավառի գյուղերում, մոտիկից ծանոթանում է գյուղական կյանքի պայմաններին։ Նույն թվականին տպագրում է «Հողի աշխատավորների կյանքից» վերնագրով երկու հոդված, ուր նկարագրում է հողազրկման և հողապակասության հետևանքով գյուղացու և կալվածատերերի, ինչպես և գյուղական նորելուկ բուրժուազիայի միջև ստեղծված ծանր հակասությունները։ Փափազյանը նոր հողաբաժանության հարցի շուրջը սկսված խոսակցությունների առիթով անում է մի շարք առաջարկներ, որոնք նրա կարծիքով կարող են օգնել գյուղացուն՝ հետ ստանալու խլված հողակտորները և կարգավորելու իր տնտեսական կյանքը։ Նույն շրջանում նա գրում է «Պատկերներ գյուղից» գեղարվեստական ակնարկները, ուր մերկացնում է հողաբաժանության հետ կապված կեղծիքներն ու գյուղացիության բողոքը կատարվող անարդարությունների դեմ։

1908 թվականին Փափազյանը նորից գալիս է Թիֆլիս, պաշտոն ստանձնում տեղական գիմնազիայում, բայց շուտով ազատվում է պաշտոնից՝ ռուսական բարձրագույն կրթություն չունենալու պատրվակով։ 1909 թվականի օգոստոսի 29-ին Երվ. Շահազիզին գրած նամակում գրողը խնդրում է օգնել իրեն Նոր Նախիջևանում դասեր ձեռք բերելու։ «Հայ դպրոցները թայֆաների ձեռքերումն են այստեղ,— գրում է նա,— ես թայֆայի անդամ չեմ եղել և չեմ, այդ պատճառով էլ ինձ դուրս թողին»։ Նույն թվականին Փափազյանը գնում է Բաքու աշխատանք գտնելու։ Բաքվի «Հայոց կուլտուրական միության» պատվերով գրում է հայոց պատմության դրվագներից «Արտաշես Երկրորդ», «Գագիկ Երկրորդ», «Սահակ և Մեսրոպ», «Թորոս իշխան» և այլ գրքույկներ։

Ռուսական առաջին հեղափոխության պարտությունից հետո՝ ստոլիպինյան ռեակցիայի տարիներին հրապարակ եկան «Հետադեմ», «գետնաքարշ» հոսանքներ, որոնք քննադատում են մարքսիզմը և ռևոլյուցիան։ Հիասթափված հեղափոխության ընթացքում գործող «կուսակցություններից», որոնք նրա կարծիքով պետք է կանխեին հետադեմ ուժերի հաղթանակը, զայրացած Պետական դումայի «գարադավոյների ժողովից», «պոլիցմեյստր Ստոլիպինից» և նրանց հետ իրենց սոցիալիստ համարող հայ «դաշնակցական տղերքից», Փափազյանը թե՛ իր նամակներում և թե՛ հոդվածներում հուզված հայտարարում է, թե չկա ոչ մի գաղափար, որոշ համոզմունք, որ հները արհամարհված են, իսկ նորերը՝ «չափազանց ողորմելի», որ չկա «անկախ ու ազատ մտածող» մարդը։

1907 թվականին Փափազյանը տպագրում է «Կույրեր» պատմվածքը, ուր շոշափում է Անդրկովկասում տեղի ունեցած հայ-թուրքական կոտորածների շրջանում խմորված տրամադրությունները։ Կռվի դաշտում իրար հանդիման կանգնած հայ և թուրք զինվորին հանգեցնում են այն համոզման, որ նրանցից և ոչ մեկը չի ցանկացել բնաջնջել մյուսին։ «Մի՞թե պետք է իրար հաշմել եղբայրանալու համար», ասում է թուրք զինվորը։ Իսկ ո՞վ է թշնամացրել իրենց՝ ահա նրանց զբաղեցնող հարցը։ Մեր շահերն ու բախտը նույնն է, ճակատագրով կապված դրացիներ ենք,— ասում է հայ զինվորը,— նույն տառապանքներով, նույն հողի զավակները»։ «Եթե գիտենաս,— ասում է թուրքը,— թե ո՞ր աստիճան թշվառ ու չքավոր ենք մենք, որքան ճնշված է թուրք գյուղացին հարուստ բեգի հողի վրա, ճնշված բեգից, վաշխառուից, ճնշված պաշտոնյայից»։ Հայ զինվորը գալիս է հյուսիսից և ծանոթ է այնտեղ տեղի ունեցած դեպքերին. «Այնտեղ հեռվում մեզ նման ճնշվածները միացան, ու ոտքի ելան բողոքելու, ոտքի ելան իրենց հարստահարողների դեմ կռիվ տալու, հարստահարողները կոտորեցին նրանց անխնա, զգացին, որ ոտքի տակի հողը խուսափում է։ Զգացին, որ այստեղ մեզ մոտ ևս կան թշվառներ, որոնք օրինակ պիտի վերցնեն հեռավոր եղբայրներից, պիտի ձեռք ձեռքի տան և ոտքի ելնեն»։ Ազգային հարցի այսօրինակ լուծումը ցույց է տալիս ռուսական հեղափոխության ազդեցությունը Փափազյանի քաղաքական հայացքների վրա։

1908—1909 թվականներին Փափազյանը տպագրում է գաղափարական տարբեր տրամադրություններ ունեցող գեղարվեստական գործեր։ «Ծիլն ու ապառաժը» բնագիտական գրույցի մեջ գրողը վերհիշում է դարասկզբի իր երազները «Քարոտ կրծքի երգի» մեջ։ Այն ժամանակ նա ապրում էր վերահաս հեղափոխության գարնանային տրամադրություններով։ Այժմ այդ մռայլ իրականության մեջ նա տեսնում է կյանքի համար արթնացած ծիլը ապառաժի մեջ։ Փոքրիկ ծիլը նորից աճում է այն հույսով, որ պիտի փշրվի ապառաժը, խոր արմատներ գցի և կյանք տա ամայությանը։ Հեղինակն այստեղ փայփայում է իր վաղեմի երազների մեջ պահպանված հավատը գալիքի մասին։ «Ծովը» այլաբանության մեջ

արթնանում է Գորկու «Մրրկահավի երգի» փոթորկաշունչ ոգին։ Պարտության կրած ժողովուրդը մի պահ է, որ դադար է տվել։ Նա դեռ պիտի ելնի, նորից պիտի պայթի փոթորիկը և խորտակի բոլոր արգելակները. «Զարթնել է հսկան, կնճռել է դեմքը, խոր ակոսներով ճակատն է խոժոռմել և զայրագին շարժումներով կռիվը վերսկսել։ Մշտական համառ մի կռիվ, որ անպատվար աճեցումի փափագն է խանդալից, անկաշկանդ ազատության ձգտումը անսպառելի»։ Արթնացած ծովը երբ զայրանում է, ասում է գրողը, ո՞վ կարող է ընդդիմանալ նրա ընթացքին. «Համակ ըմբոստացում է նա, ամենազոր, ամեն բան տապալող, աղաղակովը վսեմ և ուժովը աննկուն ըմբոստացող»։

Գաղափարական նույն միտումները որոշ չափով երևում են նույն ժամանակ գրած «Սովափին» պատմվածքում։ Գելենջիկում պատմողհեղինակը հանդիպում է մի խումբ ռուս երիտասարդների։ Նրա ուշադրությունը գրավում է Աղդան։ Պարզվում է, որ աղջիկը մասնակցել է 1905 թվականի հեղափոխությանը, բանտարկվել է, ազատվել, կորցրել մարտական ընկերներին և այժմ հուսախաբված է, իր շուրջը տեսնելով գաղափարազուրկ վերասերված մարդկանց։ «Անդրադարձեք մեկ, մեր շրջապատի վրա,— ասում է Աղդան,— լուռ է ինչպես անապատ անշարժ՝ որպես ճահիճ. ոչ միայն անշարժ, այլ հետզհետե գարշահոտ և լի զեռուններով, երեկվա մեր սավառնող բազեները այսօր ճախնուտների մեջ են իրենց փորը կշտացնելու իջել...»։ Փափազյանի այս նոր տպավորությունները հիշեցնում են նրա ստեղծագործական տեսադաշտում նախորդ դարի վերջին ուրվագծված բուրժուական «ճահիճը», որի դեմ դուրս եկավ «խենթը»։ Այժմ այդ ճահիճը այնքան խորն է արմատավորել իր մեջ «գարշելի բուրժուականությունը, որ իր ճանկերի մեջ լղպորում է ամեն մի միտք, ամեն թռիչք... Ամեն ոք քայլում է մենակ կամ ինքն իր մեջ ամփոփված՝ որպես ջրակույտերի կողքին մի ոտքի վրա կանգնած երկարակտուց արագիլ, և կամ, բողոքի ամեն մտադրություն բանադրանքի տված, լիբերալիզմի բազմաներկ դրոշն է բռնահարում ու նրանով բարոյախոսում»։

Աղդան իր ամբողջ էությամբ տրամադրված է այն միջավայրի դեմ, որը ծնունդ է ռեակցիայի։ Նրա մոտ ուժեղ է արտահայտված հեղափոխության վերածնության ձգտումը, բայց նա իր շուրջը տեսնում է միայն տաղտուկ։ Փոթորկի պահին նա նետում է իրեն ծովը, ալեկոծվող ջրերի հորձանուտների մեջ, այնտեղ գտնելու իր փրկությունը տիրող ճահիճից։ Գրողը համաձայն չէ Աղդայի հուսահատ վճռին։ Նա համոզված է, որ «խավարը մշտատև չի կարող լինել, և որ արշալույսը վաղ թե ուշ՝ անշուշտ պիտի ծագեր... չէ՞ որ կային բարձրություններ, մարդիկ կարող են ցրվել, մանրանալ, բայց գաղափարը խո չի՞ մեռնում... հոսանքը նոր ուժեր կծնի։ Ահա այդ հոսանքին և այդ նոր ուժերին պետք է սպասել ակընդետ...»։ Փափազյանը քննադատական վերաբերմունք ունի կյանքի, միջավայրի ու ժամանակի մեջ խճճված այդ մարդկանց նկատմամբ,

«որոնք առավել էին իրենց ոստայնների մեջ ծծել կենսական բոլոր նյութերը և այժմ դուրս էին նետում անողոք պաղարյունությամբ»։

Նույն թեմային Փափազյանը անդրադառնում է 1911 թվականին տպագրած «Կարապների լիճը» պատմվածքում։ Հերոսուհին՝ Մառին դժգոհ է ամեն ինչից։ Չկարողանալով գտնել հոռետեսությունից ազատվելու և ճահճից պոկվելու միջոցներ, նա վերջնականապես խորտակվում է և դառնում «դիակ»։ Հեղինակը քննադատական վերաբերմունք ունի իրենց ուրույն հայացքներն ունեցող երիտասարդների և Մառիի հանդեպ։ Երբ վերջինս իրեն համեմատում է գյուղացու հետ, երջանիկ համարում նրան, գտնելով, որ նա չի զգում այն, ինչ ինքը, գրողը պատասխանում է, թե նրանք «գիտեն կյանքի դառնությունների դիմագրավել, համառությամբ ժայռեր փշրել և մշակելի հող դարձնել։ Իսկ դուք ձեզ դիակ դարձնելու համար էր ուրեմն, որ ուսում առիք, գիտակցության ձգտեցիք, իդեալներով ոգևորվեցիք և վսեմ նպատակների առաջադրեցիք... Ո՛չ, դուք փոքրոգիներ եք և, ներեցե՛ք ինձ, տգետներ»։

Ծանր է ապրել Փափազյանը հեղափոխության պարտությունից հետո ստեղծված չարական ռեակցիան։ «Ու եկան, վրա հասան ծանր օրերը,— գրում է նա իր հոդվածներից մեկում,— միմյանցից ավելի ճնշող րոպեներով։ Վերանորոգվում է անցյալ մթությունը, անցյալ ճիրաններն աճում են դաժանորեն և ամեն ինչ խեղդել, ոչնչացնել սպառնում»։ Մոլորվելով ծանր քառուղիներում, Փափազյանը գրում է իր բարեկամուհուն. «Դու կարծում ես ես ունի՞մ որոշ համոզմունքներ, ոչ, չունիմ և չեմ էլ ուզում այժմ ունենալ։ Ես այժմ մի մեղու եմ, որ հավաքում եմ ծաղիկներից ամեն նեկտար»։ Իսկ այդ «հավաքած նեկտարը» այն բյուրեղացած խոհերն են մարդկային անհատականության ազատության մասին, ժողովուրդների ազատության մասին, որոնց հասել էր նա հեղափոխության օրերին։

1909 թվականին նա գրում է «Մշուշ» խորագրով մի պատմվածք և «Գոյության կռիվ» վեպը, որի մեզ հասած հատվածները տպագրվում են 1940 թվականին։ «Մշուշի» հերոս Ստեփանը քաղաք է եկել գյուղից։ Նա այլևս նախկին մշակը չէ, այլ Բաքվի նավթահանքերից մեկի բանվոր։ Անցել էր մի տարի, բայց նա դեռևս չէր ընտելացել նոր կյանքին։ «Մեքենան ու ճախարակը, անձրևի շառաչն ու լիսեռի սուլոցը, շոգու պոռթկոցը և հնոցի հեռավոր մռնչյունը...», այս ամենը Ստեփանին վանում էր քաղաքից, քաղաքը նրան թվում էր իբրև մի վիշապ, որը բացել էր երախը պատրաստ կուլ տալու իրեն և իր նմաններին։ «Գոյության կռիվ» վեպում արդեն Փափազյանը փորձում է ընդլայնել բանվորական թեման։ Այստեղ հանդես են գալիս մարդիկ, որոնց մտահոգում է Ստեփանների ճակատագիրը։ Հաշվապահ Լևոնյանը խորհում է, թե ինչո՞ւ մարդկության 3/4-ը պիտի տաժանակիր աշխատանքով ապրի, իսկ մի քառորդը վայելի այդ աշխատանքը։ Գործարանատիրոջ հետ ունեցած մի վեճի ժամանակ Լևոնյանը մերկացնում է նրա շահատակությունները և հեռանում

գործարանից։ Հեղինակի թողած ձեռագրերից երևում է, որ նա մտադիր է եղել իր հերոսին գործարանի կառավարիչ դարձնել՝ բանվորների վիճակը բարելավող մի ծրագրով։

Ինչպես առաջ, այնպես էլ այժմ, Փափազյանի հերոսները մնում են հավատարիմ շահագործվող մասսաների ազատության գործում իրենց ունենալիք դերին։ Սակայն եթե ռոմանտիկական պատմվածքներում և սիմվոլիկ զրույցներում շահագործող դասակարգերի կործանումը հեղինակի համար դառնում է անխուսափելի փաստ, ապա ռեալիստական լայն կտավների մեջ նրան չի հաջողվում պատկերել պատմական այն դերը, որը պատկանում էր բանվոր դասակարգին։ Այդ պատճառով էլ բանվոր Ստեփանը արմատական եզրակացությունների չի հանգում և իր կյանքն ավարտում է այնպես, ինչպես իր նախորդները՝ անհայտության և անհուսության մեջ։ Վերև հիշված վեպում Փափազյանը չի ներկայացնում այն դասակարգին, որի կաշվե գոգնոցը նրա համար դառնում է հեղափոխության հաղթանակի խորհրդանիշ։ Բանվորի դատի պաշտպանությունն իր վրա է վերցնում ինտելիգենտը, որը բարենորոգչական երազներից այն կողմը չի անցնում։ Այդ պատճառով էլ ահա հեղինակի ձեռք բերած ստեղծագործական նվաճումները ռեալիստական գործերի մեջ խամրում են և նա, ստիպված, հաջորդ տարիներին կրկնում է իր սյուժեները «Հորձանքը», «Կարապների լիճը», «Կապույտ երազներ» և այլ գործերում։

6

80-ական թվականներից սկսած Վ. Փափազյանը մամուլում հանդես է գալիս գրական-քննադատական հոդվածներով, արծարծում գրականության զարգացման հետ առնչվող տեսական ու գործնական հարցեր։ Դարավերջի հայ հրապարակախոսության և գրական-քննադատության մեջ առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում 1899 թվականին «Բյուզանդիոնում» տպագրած «Գրական թղթակցություններ» հոդվածաշարը, որը նվիրված է ժամանակի քաղաքական-հասարակական և գրական երևույթների քննությանը։ Հեղափոխական տրամադրություններով արտասահմանից վերադարձած գրողը, Պոլսի հասարակության առաջ բացում է արևելահայ ժողովրդի կյանքի տխուր պատկերը, ազգային ճնշումներն ու սոցիալական արհավիրքները։

Ազատ լինելով ցարական գրաքննության կաշկանդումներից, Փափազյանը խոսում է «Կավկազ» թերթի խմբագիր Վելիչկոյի և Կովկասի կառավարչապետ իշխան Գոլիցինի հայահալած քաղաքականության մասին, որի հետևանքով փակվում էին հայկական դպրոցները, հրահրվում թշնամություն դրկից ազգերի միջև։ «Տխրահռչակ Վելիչկոն,— գրում է Փափազյանը,— գործունեության ասպարեզն այժմ սկսել է լայնացնել։ Մինչև այժմ առիթը չէր փախցնում կեղտոտել հայերին, իսկ նորերս սկսել է աղտոտելու ճգնել և հայհոյել՝ երևակայեցեք ո՞ւմ... Դարվի-

նին և Կարլ Մարքսին։ Սա իհարկե, կարող է հիշեցնել փղի դեմ քոթոթի հաչելուն, բայց այդքանը բավ է հասկանալու թե ինչ է՞ Վելիչկոն և ինչ՝ իր հռչակավոր «Կավկազ» թերթը... Երբ կոշկակարը իր կոշիկից դուրս է ուզում գիտություն ցույց տալ և այն էլ այդ աստիճան լրբությամբ ու ծաղրանքով, ինչ է՞ մնում ասել՝ եթե ոչ, հիշել, որ Կռիլովը մի առակ ունի և այդ առակի մեջ մի անգամ ընդմիշտ խարանված են այն քոթոթները, որոնք հաչում են փղերի դեմ»[1]։

«Բյուզանդիոնի» էջերում Փափազյանը քննադատում է և արևելահայ և արևմտահայ մամուլի մեջ տեղ գտած դարավերջի անկումային տրամադրությունները։ «Ով է՞ ձեր կարծիքով բանաստեղծը,— հարցնում է հոդվածագիրը,— նա որ գիտե իր զգացածները արտահայտել խորունկ, բայց անպաճույճ գեղեցկությա՞մբ, թե նա՛, որ բառարանի մեջ որոնում է ամենախորթ ու խրթին բառեր և իր բռնազբոսիկ զգացմունքներն արտահայտում է բառերի և մտքերի անհոռնի, անհեթեթ ոլորտուքներով»[2]*։ «Մի՞թե գեղեցիկ չէ Դուրյանը,— շարունակում է նա,— որ այնքան շքեղ լեզվով և սակայն հասկանալի գեղեցկությամբ ու զգացումներով լի բանաստեղծություններ տվավ հայ գրականությանը», կամ թե «գեղարվեստագետ չէ՞ Պեշիկթաշլյանը, որ այնքան գողտրիկ լեզվով ու անպաճույճ բառերով գրեց «Եղբայր եմք մեք» բանաստեղծությունը» և այլն։*

Փափազյանը մեկն է այն գրող-քննադատներից, որոնք դարավերջից արդեն ուժեղ հարվածներ են տալիս գրական նոր սերնդի մեջ արտահայտված անկումային տրամադրություններին և դրսից ներմուծված անհատապաշտական ու սնամեջ ոճի անդրադարձումներին։ «Գեղարվեստը լոկ գեղարվեստի համար» ձևակերպման մեջ նա տեսնում է «բառամոլության» և «մտամոլության» վտանգ, արվեստն իր «անպաճույճ գեղեցկությունից» և նրա բնական աղբյուրից՝ ժողովրդից կտրելու ձգտում։ «Մենք բոլորովին այլ կերպ ենք նայում գեղարվեստական գրականության դերի վրա,— հայտարարում է Փափազյանը և հենվելով ազգային և ռուսական դասական գրականության դեմոկրատական ավանդույթների վրա, նա անում է կարևոր ընդհանրացումներ և հետաքրքիր դիտողություններ, գրողի և ժողովրդի ունեցած կապի, գրականության հասարակական դերի և նրա ստեղծագործության ժողովրդայնության ժամանակակից ըմբռնումների մասին։

«Վիպասանի կամ բանաստեղծի պարծանքն է,— գրում է Փափազյանը,— երբ ժողովուրդը կարդում է նրա գրվածքները, ըմբռնում, օգտվում է նրանից, կրթվում, զարգանում և երբ նրա գրքերը թափանցում են գյուղերն իսկ, ու սիրելի դառնում ոչ թե հարուստների կամ զարգացյալ դասակարգին, այլ բուն ժողովրդյան, վիպասանի ասելիքներին կա-

---

1 Վրթ. Փափազյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 618—619։*

2 *«Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 60։*

րոտ գյուղացուն, տգետ, բայց լույս փնտրող ամբոխին»[1]։ Ըստ հեղինակի, գեղարվեստը առաջին հերթին պետք է ծառայեցնել «մեզ շրջապատողների, մեր խոսքին կարոտ, մեր խրատներին ու հորդորներին փափագող ժողովրդյան. և բառերն ու մտքերը, որքան կուզեք խրթին կամ նրբին դարձրեք, եթե նորա չեն արտահայտում կամ չեն ներշնչում ոևէ բարի բան, նրանք մեզ համար ոչ միայն անընդունելի են, այլ հաճախ իսկ պոռոտախոսական»[2]։

Հեղափոխության վերելքի շրջանում Փափազյանն ընդլայնում է գրողի հասարակական դերի և գրականության ժողովրդայնության սնող աղբյուրը։ 1905 թվականին «Հայ գրողներին» ուղերձ նամակում նա կոչ է անում հայ գրողներին հավաքվել մի դրոշի տակ, հետևել հեղափոխության «ազատական հովերից» օգտվող ռուս գրողներին, արտացոլելու դարի նոր պահանջները։ «Գրողները, ոչ միայն հեղափոխության ներշնչողներն ու հառաջընթացներն են եղել,— հայտարարում է նա,— այլ եթե պատմական այսպիսի վսեմ րոպեներում ողջունում ենք կարմրորակ արշալույսի ծագումը, պարտական ենք նաև, գուցե և մեծ մասամբ՝ գրողներին— լինի հայ, ռուս, վրացի, կամ լեհացի»[3]։ Ուստի, հայտարարում է Փափազյանը, գրչի մարդ լինելուց բացի պետք է առաջ նետվել, միանալու փայփայած և քարոզած մտքերի համար կռվողների պահանջներին։

Այդ տեսանկյունից էլ Փափազյանը դիտել և գնահատել է ռուս գրականության արժեքները և բազմաթիվ առիթներով անդրադարձել նրա անվանի դեմքերին, բարձր գնահատել Պուշկինին, պաշտպանության տակ առել Տոլստոյի՝ դեռևս անավարտ «Հարություն» վեպը ռեակցիոն քննադատների հարձակումներից, համարելով այն գեղարվեստական բարձր գործ, «մի կատարյալ հրաշակերտ, լի մարդասիրական բարձր և հանրամարդկային վսեմ մտքերով...»[4]։

Հեղափոխության տարիներին, ինչպես նկատեցինք, Փափազյանը առանձին նշանակություն է տալիս ռուս գրականության ունեցած դերին։ Մամուլի և խոսքի ազատությունը, գրում է նա, երևան հանեց բեղմնավոր, ճոխ, հեղեղի նման առատ գրականություն, ուր «գեղարվեստականը մոռացության չէր տրված, պահանջ կար ժողովրդի հետ խոսելու, քնից ելած խավար ամբոխին հասկացնելու նրա իրավունքներն ու պահանջները...»[5]։ Հետևելով ռուս գրականությանը նաև հետագա տարիներին, Փափազյանը միաժամանակ քննադատության է ենթարկում դրսից ներմուծված անկումային տրամադրությունները։ 1907 թվականի վերջին հրատարակվում է Անդրեևի «Խավարը» պատմվածքը։ Պաշտոնական

---

1 «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 60—61։

2 Նույն տեղում, էջ 62։

3 Նույն տեղում, էջ 92։

4 Նույն տեղում, էջ 63։

5 Նույն տեղում, էջ 104։

մամուլը գովերգում է «ազատ գրականության» հետևողին։ Վեպում հանդես եկած հերոսը սպանում է իր մեջ հավատը մարդկային ուժի և կամքի նկատմամբ։ Արժեքազրկելով մարդուն և նրա հավատը, նա բացասում է մարդկային բոլոր իդեալները, այն ամենը, ինչ բարձրացնում է նրան իբրև հասարակական էակի։ 1908 թվականին Գորկին իր «Անհատականության կործանումը» հոդվածում այդ պատմվածքը որակում է իբրև «կեղտոտ չարախոսություն» մարդու հասցեին, իսկ նրա հերոսին՝ «ուղեղով հիվանդ և թուլակամ մարդ», պարզապես «պարադոքս»։

Նույն շրջանի իր նամակներից մեկում Փափազյանը նույնպես սուր քննադատության է ենթարկում «Խավարը» պատմվածքի առթիվ ռուսական մամուլում ասված դրվատական խոսքերը և զգուշացնում իր բարեկամուհուն չտարվել նման «օրիգինալություններով»։ Ծաղրելով Անդրեևի հերոսի մտքերը մարդու թուլության և անկարողության մասին, նա գրում է, որ ընդհակառակը՝ մարդը պետք է պարծենա մաքուր, վսեմ, մեծ զգացումներով, «պիտի բարձրագլուխ գոռա, հպարտանա՝ որ բարձր է, որ մեծ է, լավն է։ Եթե մարդ իր մեծությունը չգիտակցի, չգուրգուրա, նրան և չսիրե, նա չի կարող սիրել մեծությունը և չի կարող ուրեմն կռվել մեծության համար, ձգտել միշտ մեծության լավության ու բարձրության»[1]։

Մի այլ նամակում Փափազյանը հետաքրքիր դիտողություններ է անում ռեակցիայի տարիների ռուս գրականության մասին. «էրոտոմանիական և պոռնոգրաֆիական ուղղությունը վերջերս ռուսաց գրականության են կամենում կպցնել իբրև արտահայտություն ժողովրդի կյանքի։ Այդ է այն «նոր» ուղղությունը, որի ներկայացուցիչներն են Սոլոգուբը, Արցիբաշևը, Կուզմին—Լազարևսկին և այլն, որոնք թեև ունեն ճշմարիտ գեղարվեստական էջեր, բայց և ամբողջապես բռնված են էրոտոմանիայով։ Կարդա հենց Սոլոգուբի «Тяжелые сны» *կամ* «Мелкий бес» *ուղղակի զզվելի, անտաղանդորեն զզվելի բաներ են։ Գիտեմ կան Սոլոգուբի վրա հիացողներ ևս, որ նա կարողանում է «նրբորեն» արտահայտել կյանքը և այլն... նրանց հիացնում է Սոլոգուբի «ռեալիզմը»։ Սոլոգուբը հիրավի շատ ռեալ կերպով է պատկերացնում այն ամենը, ինչ որ աղտոտվում է, այն ժամանակ, երբ հրապարակի վրա է կատարվում...։ Պոռնիկների կյանքը և պոռնիկային գրականությունը նոր ուղղություն չէ։ Նա եղել է Ֆրանսիայում և երկու երեք անգամ տիրել է գրական ասպարեզին և ահա այժմ շնորհիվ «մամուլի տպագրության ազատության» գալիս է ռուս գրականության մեջ մտնելու»[2]։*

1908—1912 թվականներին մամուլում տպագրած գրական ակնարկները բացահայտում են Փափազյանի ներքին ձգտումը վերագնահատելու հայ գրողի և գրականության հասարակական դերը, նրա նշանակությունը

---

1 «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 96։
2 ԳԱԹ, Վրթ. Փափազյանի ֆոնդ, № 96, էջ 4։

հոգևոր կյանքի զարգացման համար։ Հեղափոխության շրջանում բուրժուական լիբերալիզմի տիրապետությունից և ազդեցությունից ազատագրված հայ մամուլը ընդլայնում է իր շրջանակները դասական գրականության դեմոկրատական ակունքները վեր հանելու, գրական արժեքները և ուղղությունները վերագնահատելու համար։ 1908 թվականին տպագրած «Գրական ակնարկում» Փափազյանը պարզաբանում է այդ նոր երևույթները, որոնք և մղեցին նրան հայ գրականության պատմության ակունքների և նրա պատմական զարգացման ուղիների մշակման աշխատանքին։

1910 թվականին Թիֆլիսում լույս է տեսնում Փափազյանի «Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը» աշխատությունը։ Այդ գրքի առաջին մասը հրատարակվել է 1907 թվականին, իբրև դպրոցական դասագիրք, միաժամանակ, ինչպես ինքն է նշում, ընթերցանության գիրք ժողովրդի համար։ Ա՛յս աշխատությունը անցյալի հայ գրականության պատմագրության ամենաուշագրավ էջերից է։ Նախ, առաջին անգամ երևան է գալիս մի աշխատություն, ուր ամբողջական պատկերացում է տրվում մեր ժողովրդի երկու հատվածների գրականության զարգացման ողջ ընթացքի մասին։ Հայ գրականության պատմական զարգացումը, ինչպես հեղինակն է նշում իր «Առաջաբանում», տրվում է «հնար եղածին չափ քաղաքական կյանքի ընթացքի պատմության հետ զուգընթացաբար»։ Իրենից առաջ գրված գրականության պատմությունների մեջ Փափազյանը հավանել է Ստ. Պալասանյանի գրածը։ Նրա կարծիքով Պալասանյանը իր գրականության պատմությունը գրել է Բելինսկու և Դոբրոլյուբովի գեղագիտական որոշ սկզբունքների ազդեցությամբ։ Դա ինքնին նշանակում էր, որ Փափազյանը ևս փորձում էր յուրովի հասկանալ գրականության ժողովրդայնության այն եզակետները, որոնք կազմում էին ռուս գրականության 60-ականների մտահայեցության հիմքերը։

Հին գրականության պատմության շարադրանքի մեջ Փափազյանը պատկերացնում է իր առարկան և նրա սահմանները։ Նրա պարբերականացման առաջին շրջանները որոշ վերապահումներով մոտենում են մեր օրերում մշակված գիտական պարբերացումներին։ Միջնադարյան գրականության մեջ նա ճշմարտացիորեն նկատում է աշխարհիկ գրականության սկզբնավորումը ազդարարող և սոցիալական ներհակությունների դիվանագիտական արտացոլման երևույթները, փորձում է տեսնել հակադիր հոսանքներ, գնահատում է լուսավորական միտումները, որոնք կապվում են եվրոպական գրական ազդեցությունների և XVII—XVIII դարերում սեփական ազգային արթնացման երևույթների հետ։

Գրականության պատմաբանը իր նյութի հասարակական-քաղաքական շրջանակները ավելի է ընդլայնում XIX դարի երկու հատվածների գրական շարժման պրոցեսները քննելիս։ Իհարկե այդ քննությունը ոչ բոլոր դեպքերում է գիտական և վերլուծական, շատ տեղերում հպան-

ցիկ է, այնուհանդերձ անդրադարձնում է XIX դարի հասարակական հոսանքների՝ գլխավորապես կղերա-ֆեոդալական և «ազատամտական», հետ զարգացող գրական պրոցեսները, աշխատում գտնել հայ դեմոկրատական գրականության ձևավորման և զարգացման ուրույն գծերը, ցույց տալով նրա գաղափարական միտումների ընդհանրությունները ժամանակի շարժման հետ։ Փափազյանը խորն է ընկալում ժողովրդի ազգային ինքնության պահպանման, նրա հոգևոր արթնացման և վերածնության համար մղած պայքարի ձգտումները և անդրադարձումները գրականության մեջ։

Փափազյանը ճիշտ կռահումներ է արել գրական ուղղությունների պատմական զարգացման երևույթները քննելիս։ Նա տեսել է ռոմանտիզմի զարգացման և նրա անկման պատմական անխուսափելիությունը հավաստող երևույթները, գիտակցել է իր ժամանակին ռեալիզմի հաղթանակի և նրա քննադատական ուղղության հաստատման փաստերը։

Առանձին ուշադրություն դարձնելով գրականության պատմության մեծանուն դեմքերի և հասարակական գործիչների վրա, Փափազյանը հիմնականում ճիշտ դիրքերից է գնահատել Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Պ. Դուրյանի, Րաֆֆու, Հ. Պարոնյանի և ուրիշների գործունեությունը։

Փափազյանի «Հայոց գրականության պատմությունը» բացասաբար ընդունվեց ժամանակի գրական որոշ շրջաններում։ Կղերական «Հովիտը», «Մշակը», «Սուրհանդակը» բանակռիվ սկսեցին Փափազյանի դեմ, արժեքազրկելով նրա գրական գործունեությունն ընդհանրապես։ Փափազյանը 1911—1912 թվականներին «Ղարաբաղի» էջերում հանդես եկավ հայ մամուլի քննությամբ և բնութագրեց ժամանակակից բուրժուական քննադատության որակը։ «Բայց նայիցեք մեկ մոտից այդ ամինին,— գրում է նա,— զննեցեք կռվողների ու պայքարողների այլանդակված դեմքերը, քննեցեք մեկ նրանց զզվելի զենքերն ու բանակռվելու միջոցները։ Տեսեք մեկ, թե ինչպիսի լուտանքներով են իրար բզկտելու ելել...

Գրականություն չէ դա այլևս, ոչ գրական շարժում, ոչ էլ մտավոր. իրար ուղղված լուտանքներով լի սավաններ են ուղարկվում մեզ և այդ սավանների մեջ ամեն ինչ տգեղ է, ամեն ինչ հեռու է գեղեցկագիտության որևէ նշույլից...»[1]։

Փափազյանն այն եզակի գրող-քննադատներից էր, որ այդ շրջանում գիտակցելով իր մղած պայքարի գաղափարական դերը հայ գրականության «դասի» պաշտպանության հարցում, հետևում է բոլշևիկյան քննադատությանը, յուրովի գնահատում «Նոր խոսք» երկշաբաթաթերթը։ «Նոր խոսք» հանդեսը 1911 թվականին երևան եկող պարբերականներից լավագույնն է, — գրում է նա,— թե՛ կարդալու և խորհրդածելու նյութեր է տալիս, և թե՛ մանավանդ, հակառակ մի քանի ոսկու քսակների առաջ

---

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 133։

գետնաքարշ սողոսկող թերթերի, գիտե ձաղկել այն պնակալեզներին, որոնք իրենք իրենց սրտացավ «խնամակալներ» են հռչակում հայ աշխատավորի համար, սակայն ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ կամ հարստահարողների գծուծ սպասավորներ և կամ նոր սկսող կեղեքիչներ»[1]։

«Ղարաբաղի» էջերում Փափազյանը շարունակում է հետևել հայ գրականության ստեղծած նոր արժեքներին։ Նա գնահատում է Նար-Դոսի «Պայքար» վեպը, անդրադառնում Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» պոեմին։ «Դա այն երգիչն է,— գրում է նա Իսահակյանի մասին,— որ ժողովրդին է տվել «Որսկան ախպեր», «Մանկալ ես, բեզարած ես» և նման մի շարք գոհարներ, որ հայ նորագույն գրականությունն է հարստացրել իր փոթորկող ոգու, իր զգայուն սրտի տրտունջներովն ու մրմունջներովը, ըմբոստացո՛ղ իր զգացմունքներով, տենդոտ վարանումներով և քնարական թախծոտ երգերով»[2]։ Անդրադառնալով պոեմին, հեղինակը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում բուրժուական ապականված կյանքը ձաղկող բանաստեղծական տողերին։ «Հիրավի ի՞նչ կա,— գրում է նա,— մարդկանց այդ նենգող, դավող, անընդհատ կեղծող, քեզ խաբող նմանների շրջանում»։ Բարձր գնահատելով պոեմի գեղարվեստական արժեքը, իբրև «...արևելյան վառ գույներով թաթախուն, շքեղ արտահայտություններով ու անկեղծ զգացումներով ցողված մի բանաստեղծություն, որ անմոռանալի խոր տպավորություն է թողնում ու իր գեղարվեստական կերտվածքով՝ համաշխարհային գրականության մեջ անգամ տեղ գրավելու արժանիքներն ունի»[3]։

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում Փափազյանի գրախոսությունը Ծուղուրյանի «Մոռացված աշխարհ» պատմվածքների ժողովածուի առթիվ։ Քննական հայացք նետելով 1890-ական թվականների գյուղագիրների գործերի վրա, գրողը գտնում է, որ այդ շրջանում ստեղծվել էր մի սխալ կարծիք, իբրև թե գյուղում «դրախտ կար» ոտնակոխ արված և պետք էր փրկել նրան քաղաքի «ապականությունից»։ Ռուսական առաջին հեղափոխությունը, գրում է նա, եկավ քողազերծ անելու այդ պատրանքները, «փշրվեցին շատ վարդագույն ակնոցներ և ընկան շատ ոսկեզօծ պատյաններ՝ մերկացնելու համար անողոք իրականությունը, իսկական գնահատության ենթարկելու համար բոլոր արժեքները»։ Այս տեսանկյունից ահա Փափազյանը քննադատում է նույն հեղինակի «Շիրինանց Նախշունը» նոր վեպը, ներկայացված գյուղական իդիլիան համարելով «ժամանակավրեպ»։ «Գյուղն այժմ լեցվում է գյուղացուն տնտեսականորեն խճճված ցանցի մեջ մաշող ու մրրկող մակաբույծներով։ Փրկություն չկա, տնտեսական շարժման արյունալից ու անողոք ընթացքն է դա...»։ Եվ նա հավատում է, որ կբացվի «վառ ար-

1 «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 145։

2 Նույն տեղում, էջ 135։

3 Նույն տեղում, էջ 141։

շալույսը և այդ իսկ անտեսական ընթացքի անխուսափելի հետևանքով կգա «փրկարար օրը բոլոր թշվառացած, տգիտության մեջ մաշվող ու անօթության շնորհիվ ապականության հասած տարրերի համար»[1]։

Հետևելով հայ գրականության զարգացման միտումներին, Փափազյանը շարունակում է որոնել գեղարվեստական այն արժեքները, որոնք ուղղություն են տալիս գրական շարժման գաղափարական բարձր ձգտումներին։ 1913 թվականին Զմյուռնիայի «Հայ գրականություն» ամսագրում նա հանդես է գալիս «Ամլություն» վերնագիրը կրող մի հոդվածով, ուր քննադատական դիտողություններ է անում մեր գրականության արդի վիճակի մասին, հանգելով միանգամայն տխուր եզրակացությունների։ Հաջորդ տարին նույն հանդեսում տպագրած «Հին արժեքներ» վերնագիրը կրող հոդվածում Փափազյանը նորից անդրադառնում է հայ գրականության «ամլությանն» ու «հոգու աղքատությանը», որը գալիս էր արմատախիլ անելու ամեն մի նոր սխրանք ու նոր գաղափար։ Այդ հոդվածը գրվել է 1914 թվականին՝ ռուսական մամուլում Գորկու հրապարակած «Նորից կարամազովականություն» վերնագրով հոդվածի առիթով։

«Երիտասարդ այն գրողները,— գրում է Փափազյանը,— որոնք «նոր արժեքների» երկրպագու հռչակելով իրենց, անխտիր կերպով արհամարհանքի են ենթարկում բոլոր հին գաղափարները, Գորկուն ամբաստանում են որպես աններողամիտ և գրական ազատությունը կաշկանդելու ձգտող մարդ»։ Փափազյանը համամիտ է Գորկու այն կարծիքին, թե Դոստոևսկու «Սատանաներ» վեպի բեմականացումը վարկաբեկ է անում, ծաղրում սպանիչ կերպով ամեն ըմբոստ քայլ, ամեն վսեմ գաղափար...»։ Քննադատաբար վերաբերվելով Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նման գործունեությանը, Փափազյանը բավական մեջբերումներ է անում Գորկու հոդվածից, պայքարի սլաքն ուղղելով «վնասակար գրականության» դեմ։ «Եկեք այժմ, հայ ընթերցողներ,— գրում է Փափազյանը,— փոխենք այս բոլոր ասածների մեջ «ռուս» բառը «հայ» բառի և գննենք պահ մի, թե արդյո՞ք հայ գրական ու մտավոր շարժումն էլ չի՞ ապրում նույնպիսի հոգեկան աղքատության մի շրջանում, ուր ամեն մի ուժ պստիկացել է...»։ Հիրավի, գրում է նա, Գորկու ողբը պատշաճում է հայ մտքին մեր թշվառ օրերում։ Բայց Փափազյանը հավատում է այն ճշմարտությանը, թե «վիժվածքները երկար չեն ապրում», «սպասենք ուրեմն առողջ, վսեմ գաղափարներով սնանվող այդ շարժումներին...», քանի որ «Մաքսիմ Գորկու կոչերը իզուր չեն անցնիլ»։

1913 թվականին Գորկին «Լետոպիս» ամսագրում տպագրում է մի վիպակ «Տերը» վերնագրով։ Փափազյանը գրել է գրախոսական այդ վիպակի մասին։ Նրան դուր է եկել հեղինակի շոշափած թեման, որն արտացոլում է գավառական կյանքում բուրժուական հարաբերու-

[1] «Վրթանես Փափազյանը գրականության մասին», էջ 144։

թյունների տիրապետության հետևանքով արմատակալած քաղքենիությունը, տգիտությունը և վայրենի շահագործման եղանակները։ Փափազյանը բնութագրում է վիպակի գլխավոր հերոս Վասիլին որպես բռնակալի, որը թեև պահպանում է իր տիրակալ ուժը, սակայն ներքուստ զգում է իր դատապարտվածությունը։ Գրողը մեջբերումներ է անում Վասիլիի մտքերից՝ կյանքի, հասարակության, մարդկանց մասին, ապա շեշտում այն իրողությունը, որ Գորկին ձգտում է ներկայացնել աշխատավոր դասակարգի պատկերը ամենայն ճշգրտությամբ, առանց որևէ միտումի, այն սոսկալի տառապանքները, որոնց մեջ բանվորը ոչ միայն «ծյուրվում է, այլև անասնության է հասնում, ստրկական գծծության մեջ սնանվում և վատասերվելով առաջ է բերում վատասերված ու բրտացած մի բազմամարդ սերունդ»։

Պատերազմի տարիներին Փափազյանը հետևում է ռուս գրականության մեջ ինքնուրույն և թարգմանական գործերին, որոնց մեծ մասին նա մոտենում է քննադատորեն։ Դրանցից են Արցիբաշևի, Անդրեևի, Պշիբըշևսկու, Ռոպշինի, Օկտավ Միրբոյի արձակ էջերը։

1916 թվականին տպագրած «Գրական գրույցներ» շարքում Փափազյանը արտահայտում է ռուս գրականության մեջ ծիլ առնող նոր տրամադրություններ, որոնք դուրս են նետում արցիբաշևների «տասղանդները», ստեղծում «նոր արժեքներ», «բացվում են պայծառ լույսի շառավիղները», որոնց շնորհիվ մարդը ընդունակ է դառնում զննելու իր շուրջը, իր ներքին աշխարհը, գնահատելու այնպիսի գեղեցկություններ, ինչպիսին կարող է ունենալ միայն մարդկային հոգին։

7

1910 թվականին Փափազյանը հրավեր է ստանում Շուշու թեմական դպրոցից։ Այնտեղ նա մնում է մինչև 1912 թվականի գարունը։ Դպրոցում դասավանդում է հայոց լեզու, գրականություն, պատմություն, տրամաբանություն։ Միաժամանակ զբաղվում ազգային-քաղաքական գործունեությամբ, ցուցաբերում բազմակի հետաքրքրություններ գրականության, պատմության, քաղաքակրթության, գեղագիտության և այլ հարցերի շուրջը, գրում է գեղարվեստական երկեր, Թումանյանի ու Աղայանի հետ կազմում «Հայ գրողներ» անթոլոգիան, հրատարակում է «Պատմություն հայոց գրականության սկզբից մինչև մեր օրերը» գիրքը, վերջապես խմբագրում է «Ղարաբաղ» թերթը, ուր և տպագրվում են նրա բազմաթիվ հոդվածները հայ գրականության մասին։

Հայ գյուղը և գյուղացիության թեման ինչպես անցյալում, այնպես էլ այժմ հետաքրքրում է հեղինակին։ Այդ հետաքրքրության նոր արձագանքներից են «Գրի՛ր, արյունով գրիր» պատմվածքի սևագիր էջերը «Պատկերներ գյուղից» գեղարվեստական ակնարկը։ Գրողի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ գյուղացին պատմում է իր ծանր վիճակի մա-

սին. «դժոխքը գյուղերումն է գերազանցորեն, դժոխքն իր մազե կամուրջներով, կպրե կարասներով ու տանջող դևերի բանակներով», ամենքը կարծես խոսքը մեկ արած գյուղի վրա են նետվել, անգղեր են, լեշ են համարում գյուղացուն, գիշատում են, բզկտում։ «Գրիր այս ամենը,— ասում է գյուղացին,— բայց թանաքով մի գրիր, այլ գյուղացու կարմիր արյունով— տանջվող հոգու ծվատող սրտի բոսոր հյութով»։ Հաջորդ պատկերները ներկայացնում են տարիներ ձգձգվող հողաբաժանության շուրջը տեղի ունեցած գյուղական կոնֆլիկտները։ Գյուղացի Սմբատը արդեն թշվառ Թևոսը չէ։ Նա եռանդուն կերպով պաշտպանում է իր համագյուղացիների շահը, հրապարակով մերկացնում շահատակողներին։ Ծգնավոր Եղոյին եկավ փոխարինելու հասարցի Սողոմոնը, Սողոմոնից հետո կյանք մտան Վարդոնները և ապա Սմբատները, որոնք գալիս էին իրենց ձեռքը վերցնելու գյուղացու շահերի պաշտպանության գործը և որոնում էին իրենց գլխավոր հենարանին՝ «հողի և ազատության» դրոշը բարձրացնելու համար։ Փափազյանը կանգնեց այդ ճանապարհին, բայց չտեսավ իր հերոսի հաղթանակը նոր բացվող արշալույսների մեջ։

«Ղարաբաղի» էջերում Փափազյանը հանդես է գալիս ժամանակակից մամուլի մասին քննական դիտողություններով։ Առաջին իսկ հոդվածներից նրա վրա տեղում են հարվածներ։ «Մշակը», «Սուրհանդակը», «Հովիտը» և այլ թերթեր մեղադրում են անձնականության և ստահոդության մեջ։ Փափազյանի դեմ ծավալված պայքարը վերջ է դրվում մի նոր, ծանր մեղադրանքով։ 1912 թվականի գարնանը խուզարկություն է կատարվում նրա տանը, վերցվում անձնագիրը, դաշնակցության գործով պետական մեղադրանք հարուցելով նրա դեմ։ Փափազյանը թողնում է Շուշին, փախչում Ռոստով, այնտեղից անցնում ռուսական սահմանը, ապաստանում Բուխարեստում. «Թույլ չտվին ինձ Կովկաս—Ռուսաստան որևէ տեղ ապրել,— գրում է Փափազյանը Շ. Կուրղինյանին,— անբարեհույս համարեցին ինձ։ Ստիպված եղա ընկնել հեռու Անհա Ձեզ հայ գրողի և ուսուցչի գլորվող, մշտագլոր վիճակը»[1]*։ «Հայ գրականության խորթ զավակն եմ ես,— գրում է նա մի այլ նամակում,— և դա նկատել եմ ես տասը տասնհինգ տարի առաջ։ Ավելին ասեմ Ձեզ, շատ միջակություններ, որոնց անունն իսկ ես գոնե չէի դնիլ գրականության մեջ, ավելի բախտավոր են ինձնից...»։ Բուխարեստում Փափազյանը ստանձնում է հայկական դպրոցի տեսչի պաշտոնը։ Առաջին ամիսներին հայ հոգաբարձուները նրան կերակրում են խոստումներով, հետո պարզվում է, որ դպրոցը զուրկ է դրամական միջոցներից։ 1913 թվականի գարնանը դպրոցը փակվում է և Փափազյանը կրկին մնում է անգործ։ Հունիսին նա վերադառնում է Նոր Նախիջևան, ուր գտնվում էր ընտանիքը։ Անձնագիր չունենալու պատճառով նա ստիպված է լինում գնալ Պոլիս.*

---

[1] Վրթ. Փափազյան, *Երկերի ժողովածու, հատ. 5, էջ 702։*

այնտեղից Բուրսա՝ ուսուցչի պաշտոնով։ 1914 թվականին վերադառնում է Նախիջևան, այնտեղից, նորից ուսուցչի պաշտոնով մեկնում է Նուխի։ 1918 թվականին գալիս է Թիֆլիս, ապա Երևան, Էջմիածին, ուր աշխատանքի է անցնում հոգևոր դպրոցում իբրև տեսչի պաշտոնակատար։

Փափազյանի այդ տարիներին գրած գեղարվեստական գործերում առանձին նշանակություն են ստանում դրամաները։ Դեռևս Ղարաքաղում նա ձեռնարկում է մի պիեսի՝ Վարդանաց պատերազմի վերաբերյալ։ Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Ռ. Գաբրիելյանին ուղղած մի նամակից պարզվում է, որ նա գրել է արդեն այդ պիեսը՝ «Հայրենիքի համար» վերնագրով։ Պիեսը 1918 թվականին բեմադրվել է Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնում և արժանացել Դրամատիկական ընկերության առաջին մրցանակին։ Պիեսը ներկայացնում է Վարդանաց պատերազմի նախօրյակին Տիզբոնում և Հայաստանում կատարվող դեպքերը։ Վասակը ձգտում է իրականացնել պարսիկների հետ ունեցած դաշինքը և դառնալ երկրի տերը։ Հեղինակը նկարագրում է նրա վարած երկակի քաղաքականությունը։ Միհրներսեհը, որը պիեսի ամենահաջողված կերպարներից է, գործադրում է այնպիսի քաղաքականություն, որ Վասակի կազմակերպած դավերն ուղղվում են առաջին հերթին իր դեմ։ Միհրներսեհի տղան հորն առաջարկում է խեղդել հայերի ըմբոստացումը։ Հայրը պատասխանում է. «Ի՞նչ պատնեշ կդիմանա անընդհատ շարժուն, անընդհատ մեծացող հոսանքի դեմ»։ Դրամայի գլխավոր հերոսը Վարդան Մամիկոնյանն է։ Վերադառնալով Տիզբոնից նա ասում է իշխաններին. «Հայրենի հողը, տեր ոստանիկներ իր իշխանությունն է հարկադրում մեզ, այլևս... Թոթափենք այն մուրը, որ Տիզբոնից աղտոտում էր մեր դեմքը... Բարձրացնենք մեր գլուխը հպարտությամբ, նայենք մեր շուրջը և գիտենանք մեռնել բարձրության վրա»։

Հայրենիքում սրվում են Վարդանի և Վասակի հարաբերությունները. «Ո՞ւմ դեմ եք ըմբոստանում, ի՞նչ թիկունք և հույսեր ունեք», ասում է Վասակը։ Իսկ Վարդանը գիտե թե ով է իր թիկունքը՝ ժողովուրդը, որը կանգնել է պահելու իր լեզուն, հավատը, անկախությունը։ Վերջին գործողությունը պատկերում է Ավարայրի ճակատամարտից գերված հայ զինվորների երթը Տիզբոն։ Ապստամբությունը ավարտվել է, բայց հայ ժողովուրդն իրեն պարտված չի ճանաչում։ Հազկերտը տանում է հայ իշխաններին հաշվեհարդարի։ Գերված իշխաններից մեկն ասում է. «Հեռու չէ այն օրը, երբ կընկնի Տիզբոնը. կխարխլվի բռնակալի գահը ու կփլվի նրա զորությունը»։ Դրաման ավարտվում է իշխանների կամքի և արիության ցուցադրումով։

Հայ ազատագրական շարժումների պատմությունից է քաղված Փափազյանի «Հայ կինը» տրիլոգիան, որից ավարտվել է միայն երկու մասերը՝ «Ուրացողի մայրը» և «Այծեմնիկը»։ «Ուրացողի մայրը» դրամայում մայրը որդու հանդեպ ունեցած սերը զոհաբերում է հայրենիքի

և ժողովրդի նկատմամբ ունեցած քաղաքացիական պարտքի զգացմանը. «Իմ որդին է նա, իմ սիրելի որդին է նա— բայց հայրենիքիս դավաճանն է և ուրացողը և դա շատ ավելի, նույնքան ավելի անգութ պիտի դարձնի ինձ դեպի նա, որքան մեծ է իմ սերը, իմ մայրական գորովն ու գութը»։ Պատմության և կյանքի փորձով գրականության մեջ մտած հայ կնոջ հայրենասիրությունը բոլոր թելերով կապվում է բոլոր ժողովուրդների գրականությունների մեջ արտահայտված համանման զգացումների հետ։ Կնոջ մեջ արտահայտված մարդկային մեծ տառապանքի խորը և աղդեցիկ ցուցադրումներից մեկն է այս դրամատիկական պատկերը։ «Այծեմնիկը» դրամայի սյուժեն վերցված է XII դարի առաջին տասնամյակներին Անի քաղաքում տեղի ունեցած իրադարձություններից։ 1126 թվականին սելջուկ էմիրը մեծ զորքով պաշարում է Անին։ Քաղաքի ազնըվականները, վաճառականները և Անիի տիրակալ վրաց իշխանները որոշում են բացել քաղաքի դռները թշնամու առաջ։ Ժողովուրդն այդ համարում է դավաճանություն և դուրս է գալիս պաշտպանելու հարազատ քաղաքը։ Դրաման ներկայացնում է հայոց պատմության հերոսուհիներից մեկի՝ Այծեմնիկի կազմակերպած պայքարը թշնամու դեմ։ Առաջին գործողության մեջ հասարակ զինվորի այրի Այծեմնիկը հավաքում է իր շուրջը հայրենասեր կանանց, զինվորներին. նա քաղաքի բնակիչներին տրամադրում է ապօրինի որոշման դեմ և կոչ անում պաշտպանել Անիի դարպասները թշնամու ներխուժումից։ «Ինչո՞ւ եք եկել դուք մեզ մոտ, մեր հողի վրա և այսպիսի խաղերով ստրկացնում մեզ,— ասում է Այծեմնիկը վրաց Աբուղեթ իշխանին,— ...Հեռացե՛ք, բավական է այլևս տնօրինեք մեր հայրենիքի բախտը, մեզ թողեք մեր անելիքը... եթե ստրկանանք պիտի՝ խույր արժեք չունի, իսկ եթե ազատվենք— ազատության կոթողի վրա կցցենք մեր նոր խաչերը և կկանգնեցնենք նոր տաճարներ»։ Երկրորդ գործողությունն ավարտվում է Այծեմնիկի անձնուրաց մահով. «Մի հեռանալ պարիսպներից, քանի թըշնամին այնտեղ է,— ասում է մահամերձ հայրենասերը իր ընկերուհուն,— և եթե պետք է, մեռիր իմ կողքին»։ 1918 թվականին Փափազյանին տեսնում ենք Թիֆլիսում։ Այստեղից նա հայ գաղթականների հետ շարժվում է դեպի հյուսիսային Կովկաս՝ իր ընտանիքին միանալու, սակայն ճանապարհից ստիպված է լինում վերադառնալ և ամառն անցկացնել Ախալցխայում։ Այդ օրերի մասին նա գրում է. «Փախա կովկասյան երեք հանրապետություններից, թուրքերից, հայերից, կուսակցություններից ու մեր ջոջերի գործունեությունից, մեր ազգային խորհուրդներից, Հայաստանի ապահովության և «արևմտահայ խորհուրդներից ու թուրքահայ բոլոր գործիչներից»[1]։

1919 թվականին Փափազյանը գալիս է Երևան, էջմիածնում ստանձնում դպրոցի ժամանակավոր տեսչի պաշտոնը։ Կարճ ժամանակ անց

---

[1] ԳԱԹ, Վրթ. Փափազյանի ֆոնդ, № 45։

նրան անտանելի են թվում դաշնակցական կառավարության օրոք կատարվող խժդժությունները և նա բողոքի ձայն է բարձրացնում այդ կամայականությունների դեմ։

Փափազյանի կյանքի վերջին տարիները եղել են սպասումների և նոր երազանքների տարիներ։ Ամենաչարքաշ աստանդական կյանքը չի խանգարում, որ նա մասնակցի հասարակական և գրական կյանքին։ 1914—1919 թվականներին Փափազյանը տպագրում է մի քանի գեղարվեստական գործեր և հոդվածներ՝ «Ազատամարտի» և «Հորիզոնի» էջերում։ Նա շարունակում էր պայքարը ռեակցիայի դեմ, նորից երազում է լավ օրերի մասին։ «Հին աշխարհը,— գրում է նա 1916 թվականին,— թերևս խարխլվում է արյան հոսանքների ուժի տակ, խարխլվում է իր հին սովորություններով, արժեքներով, իր զառամած կարգ ու կանոններով։ Գուցե գերեզմանի եզրին է հին հսկան, նրա անկումով ազատ շունչ առնելուն սպասում է մարդկությունը...»։

Նոր արշալույսի, նոր կյանքի երազանքը Փափազյանի համար այդպես էլ մնաց որպես երազանք, և նա չտեսավ իր իղձերի իրականացումը հայրենի երկնակամարի տակ։ Փափազյանը մեռավ 1920 թվականի ապրիլի 26-ին, Երևանում։

Իբրև գրող, ռեալիզմի մեջ որոնելով կյանքի ճշմարտության գեղարվեստական ճանաչման պահանջը, Փափազյանն առաջիններից մեկն էր, որ ժողովրդական թեմաներում դարերով խտացված մարդկային իդեալները հմտորեն օղակում էր գրականության մեջ մտած հասարակական իդեալների հետ, ընդլայնելով քննադատական ռեալիզմի շրջանակները։ Այստեղ էլ ծնունդ է առնում հերոսական անհատի փափազյանական կերպարը, որը ռոմանտիկական նոր երանգով խտանում է սիմվոլիկ պատկերների, այլաբանությունների, զրույցների մեջ։

Նոր դարի սկզբին իրեն սիմվոլիստ հայտարարող Փափազյանը իր հերոսին իջեցնում է «բարձունքներից» և որոնում նրան հեղափոխության հորձանուտում հանդես եկած «կաշվե գոգնոցով» նոր անհատի մեջ։ Նա ռեալիստական լուծում է տալիս տարերայնորեն ըմբոստացող «հողի աշխատավորի» սոցիալական հարցին, հաստատում հերոսական անհատի իդեալների և ժողովրդի կենսական պահանջների միջև ստեղծված կապի անհրաժեշտությունը՝ քաղաքական պայքարի համար։ Փափազյանը իր խորաթափանց ռեալիզմով մնաց միշտ «բարձրերում» կյանքի արշալույսներն ավելի վաղ և ավելի վառ տեսնելու համար։

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԼԵՈ

Լեոյի գրական ժառանգությունը հայ մշակույթի ուշագրավ էջերից է։ Անցյալ դարի 80-ական թվականներից սկսած, մի ամբողջ 40-ամյակ, Հայաստանի ներքին ու արտաքին կյանքի բոլոր իրադարձությունները իրենց բազմակողմանի արտացոլումը գտան նրա հրապարակախոսական ու գրական-քննադատական ստեղծագործության մեջ։

XIX դարի հայկական իրականությունն առաջին անգամ Լեոյի գրչի տակ վերածվեց պատմության։ Հրապարակախոսական մտքին, ազատագրական շարժումներին և գրականության պատմությանը նվիրված նրա ստվարածավալ ուսումնասիրությունները հսկայական նյութ տվեցին գիտության բնագավառների զարգացման համար։

Ակնհայտ են նաև Լեոյի ծառայությունները գեղարվեստական արձակի ասպարեզում։ Իր պատմվածքներով ու վեպերով նա թեմատիկ ու ժանրային նորություններ բերեց հայ գրականության համար, դարձավ սոցիալական մի քանի նոր երևույթների գրական արձանագրողը։

Սակայն Լեոն իր դարաշրջանի տարեգիրը չէր լոկ. հազարամյակների հայոց պատմությանը նվիրված նրա տասնյակ հետազոտությունները և հատկապես քառահատոր մոնումենտալ երկը՝ «Հայոց պատմությունը» նոր էջ բացեցին հայ նոր պատմագիտության մեջ։ Լեոյի ժառանգությունը բազմադարյան հայոց կյանքի յուրահատուկ հանրագիտարանն է։

1

Լեոն (Առաքել Բաբախանյան) ծնվել է 1860 թվականի ապրիլի 14-ին, Շուշի քաղաքում, աղքատ արհեստավորի ընտանիքում։ Հայրը՝ դերձակ Գրիգորը, թողել էր տասնամյակների իր արհեստը և ժամհարության անցել, որպեսզի կարողանար վաստակել բազմանդամ ընտանիքի օրվա հացը։ Սակայն թշվառությունից ավելի զորեղ էր ամենամոռաց պատկառանքը գրի ու գրականության նկատմամբ։ Ինքը՝ Գրիգոր Բաբախանյանը, մասամբ հաղորդակից լինելով հայ պատմիչների երկերին, երդվել էր ամեն գնով կրթության տալ իր զավակներին, վերջին հույսը կապելով անչափահասների ապագայի հետ։

Առաքելի տառապանաշունթյունը կապվում է տգետ մի վարդապետի՝ Ամիր խալիֆի անվան հետ։ Պետք է ենթադրել, որ մանուկի մեջ ուսման սերը պաշտամունքի ուժ ուներ, որովհետև խալիֆի պատճառած մարմնական խոշտանգումներն անգամ անզոր են լինում մարելու սովորելու

Լեո

ներքին մղումը։ Քիչ անց նա ընդունվում է Շուշու թեմական դպրոցը։ «Դպրոցը հեռու էր կյանքից,— հետագայում հիշում է Լեոն,— դեռ տանջարան էր մանուկ սերնդի համար։ Ամեն ինչ արհեստական, խորթ... Բնական գիտությունների հոտն անգամ չկար»[1]։ Այստեղ էլ մանկավար-

[1] «Մշակ», 1902, № 106։

ժական զորավոր զենք էր ճանաչված ծեծը, այստեղ էլ աստվածաբանությունը համարվում էր «մայր գիտելեաց»։ Դրա փոխարեն չի կարելի չնշել ուսուցիչների առանձնակի հոգածությունը հայկաբանության նրկատմամբ։ Աշակերտները լավ տիրապետում էին գրաբարին, իսկ պատմիչների գլխավոր երկերը գրեթե անգիր էին արել։ 1874 թվականին Առաքելը գերազանց առաջադիմությամբ ավարտում է թեմական դպրոցը։ Նույն թվականին էլ նա ընդունվում է ծննդավայրի Վերակազմյալ դպրոցը։ Բոլորովին այլ միջավայր էր այստեղ։ Նոր ժամանակների ոգին դպրոց էր մտել երիտասարդ, եվրոպական ու ռուսական համալսարաններն ավարտած մի շարք ուսուցիչների հետ միասին։ Ազգային անկախության վճռական գործոնը համարելով լուսավորությունը, նրանք, բնականաբար, բարձր հիմքերի վրա էին դրել իրենց առարկաների դասավանդումը։ Այստեղ էլ կրկին փայլում են Առաքել Բաբախանյանի արտակարգ ընդունակությունները։ Ուսուցիչներն արդեն իսկ այդ տարիներին նրա մեջ տեսնում էին հայրենի մշակույթի ապագա գործչին, կազմակերպում նրա արտադասարանական ընթերցանությունը, հանձնարարում նրան վիպական ու սոցիոլոգիական գրքեր։

1878 թվականին Առաքելը փայլուն կերպով ավարտում է դպրոցը։ Ուսումը շարունակելու նրա երազանքի իրականացումն այլևս անհնարին է դառնում, երբ մեկ տարի անց, 1879-ին, մահանում է ժամհար Գրիգորը, ընտանիքի հոգսերի ամբողջ ծանրությունը թողնելով 19-ամյա Առաքելի վրա։ Եվ միայն բացառիկ ընդունակությունների ու աներևակայելի աշխատասիրության շնորհիվ էր, որ Լեո—Բաբախանյանը «իրենից շինեց-կերտեց այն ուժը, որ երկար տարիներ եղավ տիրապետող դեմքերից մեկը կովկասահայ հասարակության մտավոր կյանքի մեջ» (Ավ. Իսահակյան)։

1879 թվականին Առաքելը մեկնում է Բաքու՝ որևէ աշխատանք գտնելու և ընտանիքի կարիքները հոգալու ակնկալությամբ։ Սակայն ապարդյուն են անցնում նրա որոնումները։ Միայնակ, լքված ու քաղցած, նա անքուն գիշերներ է լուսացնում հսկա քաղաքի փողոցներում, ծանր հիվանդանում թոքերի բորբոքումով և ձեռնունայն վերադառնում Շուշի։ Այստեղ նա չնչին աշխատավարձով աշխատանքի է անցնում սկզբում որպես քաղաքային նոտարի գրագիր, այնուհետև որպես հեռագրատան ծառայող։ Այս տարիներին էլ նա, աշխատանքին զուգահեռ, հիմնավորապես ուսումնասիրում է հայրենի ու համաշխարհային գրականությունն ու պատմությունը, ծանոթանում գեղագիտական ու հասարակագիտական այլևայլ հոսանքների և ուսմունքների, սկսում թղթակցել մամուլի հայկական ու ռուսական օրգաններին։

Տակավին քաղաքային դպրոցի աշակերտ էր Լեոն, երբ բարեհաջող մի պատահականությամբ նրա ձեռքն ընկավ «Մշակ» լրագրի ինչ-որ համար։ Աշխարհի օրենքների և իր ազգի պատմական ճակատագրի համար տանջալիորեն մտորող երիտասարդը հանկարծ թերթի էջերում իր

համար բացված գտավ մի աշխարհ, ուր բարձրաձայն, ի լուր աշխարհի, խոսվում էր այն նույն հարցերի մասին, որոնք խանգարել էին նրա հոգեկան անդորրը։ «Մշակը» մերկացնում էր, ծաղրում, մերժում, ծրագրեր առաջադրում, ուղիներ նշում։ Սոցիալ-ազգային խնդիրների շուրջը ծավալված բուռն պայքարում լրագրի և հատկապես նրա համբավավոր խմբագրի գրաված դիրքն այնքան գայթակղիչ էր Լեոյի համար, որ նա անմիջապես ներգրավվեց գաղափարախոսական մարտադաշտի հորձանուտը, իրեն հռչակելով թունդ «մշակական»։

Բայց որքան էլ հռչակված լիներ նրա ուսուցչի անունն ու գործը, և որքան մեծ՝ երիտասարդ մտավորականի պատկառանքն այդ անվան ու գործի նկատմամբ, այդուհանդերձ, միագիծ ու մեկընդմիշտ կանխորոշված չէր նրա աշխարհայացքի ձևավորման պրոցեսը։ Արծրունու զորեղ տաղանդը Լեոյին չդարձրեց մշակական գաղափարների ստրուկը։ Բուռն ոգևորությանը պիտի հաջորդեր սառն ու սթափ դատողականությունը, քողարկված ու անսքող կասկածամտությունը, դառն ինքնաժխտումը, որպեսզի հետագա տասնամյակներում գար-հանգեր հասարակական-քաղաքական նոր երևույթներից բխող առավել արմատական գաղափարների։ Բարդ ու դժվարին այդ վերելքն ակնհայտ է Լեոյի ամբողջ ժառանգության, բայց հատկապես նրա հրապարակախոսության մեջ։

Վաղ լիբերալիզմը, իբրև հայ իրականության մեջ առավել տարածված գաղափարախոսություն, Լեոյի համար մկրտության ավազան դարձավ մի ամբողջ տասնամյակ։ Տնտեսական կյանքում սկիզբ առած տեղաշարժերն առավելագույն սրությամբ էին հասցրել ֆեոդալական տընտեսաձևի, նահապետական նիստուկացի, նախապաշարմունքների ու խավարի կործանման անհրաժեշտությունը։ Արևմուտքում վաղուց հաղթանակած կապիտալիստական հարաբերությունները սոցիալական արհավիրքների հետ միասին նշանավորեցին նաև մարդկային քաղաքակրթության առաջընթացը։ Ռուսաստանում ևս բավականաչափ առաջացած բուրժուական հարաբերությունները հնարավորություններ էին ըստեղծել գիտության, տեխնիկայի զարգացման համար։ Հայկական լիբերալիզմի պարագլուխները, հաղորդակից լինելով այդ ամենին, գերմարդկային ուժեր էին թափում ազատագրելու ազգային իրականությունը ֆեոդալիզմի կապանքներից և ուղիներ հարթելու «ծայրահեղություններից» զերծ կապիտալիզմի հաղթանակի համար։ Մամուլն ու գրականությունը բանականության ահեղ դատաստանին էին ներկայացնում ներքին կյանքի իդիոտիզմն ու խավարը, դարերի մռայլ կենսապայմաններից փարթամորեն ծաղկած կաշկանդումները, թմբիրը, մղձավանջը։ Այս էր Լեոյի հրապարակախոսության առաջնորդ սկզբունքն ու ելակետը 80-ական թվականներին։

Գրիգոր Արծրունու սուր աչքը շուտ նկատեց գավառական երիտասարդ թղթակցին։ Նշանավոր հրապարակախոսը գրավոր ու բանա-

վոր խրախուսանքներ էր հղում իր թերթի տաղանդավոր թղթակցին, գործունեության ծրագրեր առաջադրում նրան. անհրաժեշտ է ուսումնասիրել տեղացի այլազգիների նիստ ու կացը, մերկացնել գավառի վամպիրների շահատակությունները, պախարակել կյանքում տեղ գտած թերությունները, ինտելիգենցիայի եսամոլությունը, պետք է ցրել շինականի հոգու թանձր մառախուղը։ Մի խոսքով՝ դաժան ու անզիջում լինել կյանքի առաջընթացը խոչընդոտող ամեն ինչի նկատմամբ։ Եվ Լեոյի համար Արծրունու ծրագրերն ստանում էին մանիֆեստի ուժ։ Շրջապատում դիտարկած սոցիալ-ազգային բոլոր երևույթները Լեոն անխտիր անցկացնում էր արծրունիական գաղափարախոսության քուրայով, հարմարեցնում այդ գաղափարախոսությանը։

80-ական թվականներին Լեոյի թղթակցությունների համար նյութ են ծառայում գրեթե բացառապես Ղարաբաղի կյանքն ու առօրյան, ուր շրջագայում էր նա յուրաքանչյուր պատեհ առիթով։ Ի՞նչ էր տեսնում ու մտորում նա, ինչպիսի՞ գույներով էր ներկայանում նրան այն շրջապատի իրականությունը, ուր մաքառում էր ու տանջվում հողագործ հայը։ Պետք է ուղղակի ասել, որ երիտասարդ հրապարակախոսն այնտեղ իր համար մխիթարական ոչինչ չէր գտնում, եթե նկատի չունենանք ինքնամոռաց հափշտակությունը հայրենի բնության փարթամ ճոխություններով։ «Ամբողջ Ղարաբաղում,— գրում է նա,— որի գեղեցիկ օդը և բերրի հողը ամենքին հայտնի են, գտնվում են մեծ վիճակներ, բաղկացած բազմամարդ հայ գյուղերից, որոնք գտնվում են ետին աղքատության մեջ»[1]։ Կալվածատերերն ու վաշխառուները քայքայում, կործանում են գյուղը։ «Մոռացված աշխարհի» տերերն են դարձել անօրեններն ու բախտախնդիրները։ Ստորացված է ու թշվառ հողի իրավական տերը։ Գյուղում սկիզբ են առել «ոսկի ժողովելու ագահությունը», վեներական հիվանդությունները, ժանտախտը հնձում է հազարավոր կյանքեր։ Բարքերի շարժիչը դառնում է խարդավանքը։ Առևտրականները «մասիսյաններ են», հոգևորականները՝ վաշխառուներ, «փող են տալիս ուրիշներին այնպիսի տոկոսներով, որոնք պատիվ կբերեին միայն որևիցէ ճարպիկ պարազիտին»[2]։ Իշխանավորների մեջ ավանդաբար շարունակվում է խլությունն ու կուրությունն այն «խուլ անկյունների» նկատմամբ, «որոնք ոչ լսում են, ոչ լսել են տալիս»։ Ժամանակի ճշմարտությունն է դարձել «շողոքորթել ամենաստոր կերպով, աղվեսանալ, վատին լավ ասել, քանի որ այդ վատից անձնական օգուտ պիտի լինի, այնպիսի բաների պոչից բռնել, որոնցով հեշտ է խաբել տգետին»[3]։ Սրանցով է պայմանավորված «որովայնի կշտությունը, անձնական ապահովությունը, պսակն ու պատիվը»։

---

1 «Մշակ», 1882, № 122։
2 «Մշակ», 1884, № 14։
3 «Մշակ», 1884, № 30։

Հայկական մամուլի բազմաթիվ օրգաններում («Արձագանք», «Արմենիա», «Տարազ», «Աղբյուր», «Մուրճ», և այլն), Լեոն 80-ական թվականներին ծավալում է եռանդուն գործունեություն, հանդես գալով մերթ որպես արձակագիր ու գրաքննադատ, մերթ էլ՝ պատմաբան, հրապարակախոս, թարգմանիչ և ուղեգրող։

1893 թվականին նա աշխատանքի է անցնում Բաքվում՝ «Արօր» տպարանի կառավարչի պաշտոնով։ Երկու տարի անց հրավիրվում է «Մշակ» լրագրի վերակազմյալ խմբագրությունը և ստանձնում խմբագրության քարտուղարի ու առաքողի պարտականությունները։ Սկսվում է Լեոյի ստեղծագործական կյանքի երկրորդ, ավելի հասուն շրջանը։ Կարճ ժամանակում նա դառնում է թերթի սյուներից մեկը, վարում է մի քանի բաժիններ։ Վիպական ու պատմագիտական մի շարք մեծածավալ երկերի հետ միասին, Լեոն, «Մշակի» գրեթե բոլոր համարներում, տպագրում է հոդվածներ, որոնք վերաբերում էին հասարակական ու մշակութային կյանքի ամենաբազմազան հարցերին։ «Մշակում» նա բացում է մի քանի բաժիններ («Կիրակնօրյա զրույցներ», «Ընթերցողի օրագիրը», «Մամուլը» և այլն)։ Աշխույժ հետաքրքրություն է առաջացնում, օրինակ, «Կիրակնօրյա զրույցներ» բաժինը, որտեղ հեղինակը յուրաքանչյուր կիրակի հանդես էր գալիս շաբաթվա ազգային ու միջազգային դարձերի տեսությամբ։ Իսկ «Մամուլ» բաժնում, որին, ի դեպ, հետագայում ընդօրինակեցին հայկական մյուս օրգանները, տրվում էր ժամանակի հայ և օտարազգի մամուլի համառոտ տեսությունը։

Լեո—մտածողի աշխարհհայացքային բեկումն ակնբախ էր։ Այն պայմանավորված էր ո՛չ այնքան նոր միջավայրով, աշխատանքային նոր ընկերների հետ նրա նպաստավոր շփմամբ, որքան կյանքի սոցիալական բուռն պրոցեսի ազդեցությամբ։ Հասարակական նորածիլ հարաբերությունները լինելիության վիճակից վերածվել էին ռեալության, բացահայտելով իրենց լույսն ու ստվերը։ Լեոն սարսափով նկատեց, որ հաղթանակած նորն իր հետ բերում է սանձարձակ շահագործման այնպիսի որակ, որի առաջ խամրում են մարդկային պատմության նախորդ ֆորմացիաները։ Բանական մարդը նրա աչքի առաջ վերածվում էր աճուրդի առարկայի՝ այդ բառի և՛ անուղղակի, և՛ ուղիղ իմաստով։ Ծախվում-գնվում էր մարդու մկանունքի ուժը, ուղեղի արտադրանքը, մարմինը, սուրբ համոզմունքը... Իսկ ծանրագույնն այն գիտակցությունն էր, որ այս ամենը կազմում է նոր տնտեսաձևի անխուսափելի ու անքակտելի սեփականությունը, նրա ներքին օրինաչափությունների արգասիքն է։

Լեոն դառնում է կապիտալիզմի համոզված հակառակորդը։ Անվերապահորեն բացասող էր Լեոյի քննադատությունը բուրժուական կարգերի նկատմամբ։ Ըստ որում այդ քննադատությունը չէր սահմանափակվում հայկական և նույնիսկ անդրկովկասյան կյանքի ոլորտներով,

այլ ներառնում էր իր մեջ բուրժուական կարգերն ընդհանրապես։ Բուրժուազիան նրա բնութագրումով «խաբեբա է», «հասարակական ցեց է», որը «կերել, կլանել է առանց աջ ու ձախ նայելու։ Նրա կողոպտած մարդիկ տկլոր ու անտուն թափառում են փողոցներում»[1]։ «Քաղաքակրթության համաշխարհային կենտրոն Փարիզը տարեկան տասնյակ հազարներով երեխաներ է կոտորում զանազան հրեշավոր միջոցներով,— գրում է Լեոն,— միջոցներ, որոնց վրա կապշեին նույնիսկ մարդակեր վայրենիները։ Անցնենք մյուս վիթխարի կենտրոնը, Լոնդոն, և այնտեղ կտեսնենք թշվառների ամբողջ բանակ, որ ապրում և մեռնում է փողոցներում, սալահատակների, մայթերի վրա»[2]։ Բանավիճելով «օբյեկտիվ ճանապարհորդի» պիտակի տակ թաքնված ինչ-որ ֆոն-Մասսովի՝ հայ ազգի նկատմամբ պրովոկատորական ելույթի դեմ, Լեոն հրապարակախոսական փայլուն տաղանդով կրկին շարադրում է նոր հարաբերությունների ապազգային բնույթը. «Դուք այնպես եք ներկայացնում ամբողջ հայ ազգը, իբրև թե նա ամբողջապես բաղկացած է վաճառականներից և հարստահարում, կեղեքում է ուրիշ ազգերը։ Ո՛չ, կույր պարոններ, ստացե՛ք տեսնելու կարողություն և դուք կտեսնեք, որ վաճառականությունը մի իրավ, մեծ և ուժեղ դասակարգ է մեզանում և նա ուրիշ ազգերը կեղեքելուց առաջ կեղեքում ու ծեծում է իր սեփակա՛ն ազգը, իր հայրենակիցներին։ Ես հայ եմ և վկայում եմ ամենքի առաջ, որ ինձ ամեն օր խաբում, կեղեքում է հայ վաճառականը, սկսած վերջին վաճառականից մինչև առաջին գիլդիան։ Ես հայ եմ և վկայում եմ, որ հայ վաշխառուն ոչ ոքի այնպես չէ խեղդում, ինչպես ինձ, իր հարազատ արյունակցին։ Ես հայ եմ և վկայում եմ, որ Բագուի միլիոնատերը ի՛նձ, արհեստավորիս, ի՛նձ, մշակիս, ի՛նձ, գործակատարիս է շպրտում փողոց, արհամարհելով իմ հառաչանքները, իմ լացը, իմ ամբողջ դժբախտությունը... Արդյոք տեսնվա՞ծ բան է, որ վաշխառուի մուրհակը, սովդագարի դաղը, միլիոնատիրոջ բանկը խնայի ինձ այն պատճառով, որ ես հայ եմ։ Դուք չեք համարձակվի այդպիսի բան ասել. մեր կյանքի բյուրավոր մարտիրոսագրությունները կկանգնեն ձեր առաջ և կպատժեն ձեր այդ տեսակ ստախոսությունը իրանց արյունով և արտասուքներով... Ե՞րբ, ո՞ւր, ո՞ր քաղաքում տեսնված բան է, որ մուրհակը, դաղը, բորսան ազգայնական խտրություններ իմանա... Հայ վաճառականը մեծ մասամբ բարոյական հրեշ է։ Ես համաձայն եմ։ Բայց, ասացեք, մի՞թե գերմանացի, ֆրանսիացի, բելգիացի վաճառականը հրեշտակ է»[3]։

Կապիտալիզմը ծանր շղթաներ է կռում միլիոնավոր ընչազուրկների համար, և դա է պատճառը այն ահավոր պատերազմի, որ հենց մեր

---

[1] «Մշակ», 1896, № 1։

[2] Նույն տեղում։

[3] «Մշակ», 1902, № 158։

օրերում բորբոքված է կապիտալի և աշխատող ձեռքերի մեջ, բորսայի և աշխատավոր ժողովրդի մեջ»[1]։

Իսկ ինչպիսի՞ վերաբերմունք ուներ Լեոն այդ «սոցիալ պատերազմի» նկատմամբ։

Բռնակալության դեմ ոտքի ելած ժողովրդի վճռականությունը նրա համար նշանակում էր դարերի «աննորմալ ծեսի» խախտում, պատմական բերկրալի երևույթ։ «Բարձրանում է ցնցոտին,— գրում է Լեոն 1905-ի հեղափոխության օրերին,— բարձրանում է իբրև պատանջող, իբրև իրավատեր։ Նա այլևս չի ուզում կյանքի գծից դուրս նետված լինել... Նա ուզում է վերցնել իր բաժինը, գրավել իր տեղը կյանքի խնճույքի մեջ։ Եվ դրա համար ոչ սողալու, ոչ աղերսելու, ոչ էլ տոն օրերի խեղճության հերոս հանդիսանալու ցանկություն ունի։ Նա հանդես է գալիս իբրև ուժ։ Եվ նրան անտես անել այլևս չեն կարող»[2]։

Լեոն ծանոթ էր գիտական կոմունիզմի հիմնադիրների ուսմունքին։ Այդ տարիներին գրված հոդվածներում նա բազմիցս նշում է, թե «հարգում ենք գիտական սոցիալիզմը ամբողջ սրտով»[3], *քննադատում «Մարքսի հանճարեղ վարդապետությունը թշվառ տառակերության վերածած համբակներին», ցնծագին ներբողներ հղում «փայլուն կերպով իր դերը կատարող նոր ուժին՝ սոցիալ դեմոկրատիային»։ Մարքսիստական խմբակների նկատմամբ բուռն հետաքրքրությունը հանգում է այն բանին, որ նա թարգմանում է Ստ. Շահումյանի խմբագրությամբ հրատարակվող* «Кавказский рабочий листок» *թերթի առաջնորդողներից մեկը, նրան կցելով հետևյալ խոսքերը. «Առաջ գնանք սոցիալ-դեմոկրատիայի հետ եղբայրաբար, մեր անկեղծ համակրանքներով պատվելով նրա հերոսական անձնվիրությունը բոլոր ազգերի աշխատավոր դասի դատին»։ Լեոն, իհարկե, մարքսիստ չդարձավ, դա ակներև է։ Բայց ակներև է նաև, որ նրա համոզմունքներին ու խառնվածքին հարիր էին XIX դարի սոցիալական շարժումները։ Բանավիճելով Լ. Տոլստոյի հետ հեղափոխության հեռանկարների շուրջ, Լեոն գտնում էր, որ այդ շարժումներն են տանում դեպի լուսավոր ապագան։*

Մեծ էր Լեոյի դերը դարասկզբին հրահրված ազգայնական կրքերի խաղաղեցման գործում։ Անդրկովկասյան ժողովուրդների մեջ ցարիզմի սերմանած նացիոնալիստական թույնը, որի նպատակն էր հետ վանել նրանց հեղափոխական ցնցումներից, սպառնում էր խաթարել դարավոր բարեկամությունն ու դաշինքը։ Առաջավոր մտավորականության հետ միասին, Լեոն առաջիններից մեկը մերկացրեց բյուրոկրատական ապարատի խարդավանքները, ցույց տվեց նրա դիտավորությունների հակամարդկային բնույթը։ Իսկ արդեն հոկտեմբերի 13-ի ցարական մանի-

---

1 «Մշակ» 1902, № 158։

2 «Մշակ», 1905, № 72։

3 «Մշակ», 1905, № 245։

ֆեստի դեմ նրա կրքոտ ելույթներն ապացուցում էին մտածողի աշխարհայացքի լայնությունը։

Լեոյի սոցիալական հայացքների հետ սերտորեն առնչվում էր հայ ժողովրդի պատմական բախտի, քաղաքական անազատ կացության ու ազատագրական շարժումների նկատմամբ ունեցած նրա վերաբերմունքը։ Թերևս ոչ մի ձգտում նրա մեջ այնքան զորեղ ու ինքնամոռաց չի եղել, որքան հարազատ ժողովրդին օգտակար լինելու տենչանքը։ Նա չի բավականացել օտարերկրյա ու ռուսական տերությունների դավերի մերկացմամբ, չի սահմանափակվել նշավակելով ու դատապարտելով նրանց խարդախությունները, այլև համարձակորեն հնչեցրել է համախմբման ու պայքարի կոչը, ցույց տալով, որ անկախությունը մուրալով չի լինում, այլ զենքով, կռվով, արյամբ։ Ահա միակ համոզմունքը Լեոյի ուսմունքների զինանոցում, որ փոփոխության չի ենթարկվել նրա կյանքի բարդ ճանապարհին, փոթորկոտ և գլխապտույտորեն իրար հաջորդող ուսմունքների այն ժամանակներում։ Խորին տագնապն իր ժողովրդի ճակատագրի նկատմամբ, նրա հոգևոր հանճարի, խիզախ ոգու բացահայտման և գալիք լուսավոր օրվան ավելի շատ նպաստելու բոլորանվեր ցանկությունն էր հավանաբար պատճառը, որ Լեոն արդեն 900-ական թվականներին լուրջ հակումներ ցուցաբերեց դեպի պատմական գիտությունը։ «Ստեփանոս Նազարյան» երկհատոր, «Գրիգոր Արծրունի» եռահատոր գրքերը, «Ս. Մաշտոց», «Հայկական տպագրություն» երկհատոր, «Հովսեփ կաթողիկոս Արղությանը» և այլ մեծ ու փոքր ուսումնասիրությունները գալիս էին ապացուցելու, որ հայ նոր պատմագիտության մարզը մուտք է գործում բացառիկ օժտված մի պատմաբան, որը զուգորդում է իր մեջ քննախույզ ու վերլուծական միտքը գեղարվեստականության հասնող փայլուն ոճի և պատմողական հազվագյուտ գրավչության հետ։

Մեկ տարվա ուսուցչությունն Էջմիածնի ճեմարանում (1906) Լեոյին հնարավորություն տվեց քրքրելու մատենադարանի հարուստ արխիվները, հայտնաբերելու, սիստեմավորելու հսկայական փաստանյութ և սկսելու իր մոնումենտալ ծրագիրը՝ բազմահատոր «Հայոց պատմությունը»։ «Հայոց պատմությանը», որի առաջին հատորը հրատարակվեց 1917 թվականին, իսկ երկրորդը և երրորդը՝ հեղինակի մահից հետո՝ 1946 և 1947 թվականներին (չորրորդը՝ տակավին անտիպ), նախորդեց պատմագիտական ուսումնասիրությունների մի նոր շարք՝ «Հայոց հարցը» (1906), «Հայոց հարցի վավերագիրը» (1915), «Վանի թագավորությունը» (1915), Ղարաբաղի և Երևանի թեմական դպրոցների պատմությունները (1914 և 1915) և ուրիշներ։

Անտարակույս հասարակության զարգացման, պատմության շարժիչ ուժերի վերաբերյալ Լեոն զարգացնում է տեսակետներ, որոնք մարքսիստական չեն։ Բայց միաժամանակ նրա պատմահայեցության որոշ սկզբունքային դրույթներ ապացուցում էին բուրժուական պատմագրու-

թյան համեմատությամբ Լեոյի հաջորդ՝ առաջընթաց փուլ։ Մասնավորապես դա արտահայտվեց պատմության մեջ ժողովրդի դերի գիտակցմամբ, որ դեռևս 1901 թվականին Լեոն ձևակերպեց հետևյալ խոսքերով. «Պատմությունը ժամանակակից հասկացողությամբ թագավորների, իշխանների, հոգևորականների պատմություն չէ, այլ ժողովրդի պատմություն»։

Պատկերավոր խոսքի նկատմամբ «մերձավորությունը» բացառիկ հմայք հաղորդեց Լեո-պատմաբանի ոճամտածողությանը։ Հայ ժողովրդի անցյալի վերաբերյալ փաստերի կուտակման հետ միաժամանակ, որի մասշտաբներն աննախադեպ էին հայոց պատմագիտության մեջ, Լեոն խլեց գիտության այդ ճյուղը անհատների մենաշնորհումից և դարձրեց ժողովրդի սեփականությունը։ Գիտության նման «դեմոկրատացումը» ևս իր նախօրինակը չուներ հայոց իրականության մեջ։ Չպետք է մոռանալ, վերջապես, որ Լեոն առաջին պատմաբանն էր մեզանում, որ քառահատոր «Հայոց պատմությամբ» սիստեմատիկորեն շարադրեց Հայաստանի պատմությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև իր օրերը։

Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից քիչ անց՝ 1924 թվականին, Լեոն կառավարության կողմից հրավիրվում է Երևան, և պատմության պրոֆեսորի հաստիքով դասախոսական աշխատանքի անցնում Հանրապետական համալսարանում՝ մանկավարժական գործունեությունը հմտորեն զուգակցելով գիտական աշխատանքների հետ։ Այս տարիներին նա փորձում է նոր՝ մարքսիստական մեթոդոլոգիայով լուսաբանել XIX դարի հայոց պատմությունը, որը նրան հաջողվում է ոչ ամբողջովին։ «Անցյալից», «Թուրքահայ հեղափոխության գաղափարաբանությունը» և այլ ուսումնասիրությունների մեջ մասնավորապես նկատելի են դարավերջի հայ ազատագրական շարժումների թերագնահատման տենդենցները, որոնք արդյունք էին ժամանակին տարածված վուլգար պատմագրության շոշափուկների։

Լեոն մահացավ 1932 թվականին, Երևանում։

2

Գրականության հասարակական դերի խորին գիտակցությամբ հրապարակ իջավ Լեո-քննադատը։ 1883 թվականին «Մշակում» հրապարակած «Կրիտիկան մեր մամուլում» առաջնեկ հոդվածի մեջ նա համառոտակի շարադրում է սեփական պատկերացումները գրականության դերի ու նպատակների մասին. «Նոր գրականությունն ամեն ազգերի մեջ ընդունել է ուղղություն լուսավորել որքան կարելի է կյանքի մռայլ կողմերը և այդպիսի լուսավորված դրության մեջ ներկայացնել ժողովրդին. դրա նպատակն է սովորեցնել ժողովրդին զզվել, ետ քաշվել այնպիսի մռայլ դրամաներից, որոնք տեղի են ունենում կյանքի մեջ»[1]։ Գրա-

[1] *«Մշակ», 1883, № 119։*

կանության արտացոլման առարկան, այսպիսով, դիտվում է առաջին հերթին իրական, առօրյա կյանքը և հատկապես նրա «մռայլ դրամաները»։ Գրականությունը պետք է «փրկարար անբավականություն» առաջացնի «իրերի այժմյան դրության» նկատմամբ, նպատակ ունենա «կրթել ժողովրդին, պահել նորան բարոյական անկումից, մաքրել նորա միջից կյանքի գեղծումները»։

Այս դրույթները հետագա տարիներին ավելի են խորացվում։ Քննադատի համար գրականությունը չունի մի այլ կոչում, քան ազգային ու սոցիալական չարիքների մերկացումը, հասարակական ինքնագիտակցության զգաստ կողմնորոշիչի դերը։ Այդ իմաստով միանգամայն հասկանալի է դառնում Լեոյի կրքոտ քննադատությունը կեղծ-սիրային վեպերի, մեծ մասամբ «ֆրանսիական էժանագին խոհանոցից» փոխառված գրական երկերի նկատմամբ։ Այդպիսի գործերը, նրա խորին համոզմամբ, միշտ հիվանդոտ երևակայության ծնունդ են, «հոգին չեն տանջում հարցերով, մտքին խելացի գործունեության պաշար չեն տալիս»։ «Ո՛չ, ժամանակ է, ժամանակ է փոխել այդ կեղծ ուղղությունը,— գրում է Լեոն,— հին երգը հնացավ, կորցրեց իր բոլոր չքնաղությունները։ Վե՞պ եք գրում, համեցե՛ք, նայեցե՛ք ձեր չորս կողմը, տեսե՛ք որքան բան կա գրելու։ Տեսե՛ք, քանի՜-քանի՜ բազմագունակ և խայտաբղետ Միկիտանչի Սաքոներ կան մեր մեջ, տեսեք մեր ընտանիքի ներքին հոգսերը, ցավերը»[1]։

Հրապարակախոս Լեոն իր ժամանակի կյանքը համարում էր դժրնդակ, հիվանդոտ, փտող։ Քննադատը լրացնում էր հրապարակախոսին, պահանջելով այնպիսի գրականություն, որը հիշեցներ «սուր դանակի շողոցներ»։ Այդպիսի վիրահատող գրականության մեջ էր տեսնում նա առաջադիմության խորհուրդը, որովհետև կարդալով այն, ընթերցողը «չէ կարող նորից պնդացնել ուսումնասիրած իրը, երևույթը նախկին կեղևի մեջ, թույլ տալ, որ այդ կեղևի մեջ նորից բուն դնի հիվանդոտ, արդեն փտող կյանքը։ Դանակը ցույց կտա պատճառը, կբրբրե և կիմացնե»[2]։

Հայ քննադատական մտքի պատմության մեջ Լեոն առաջիններից մեկն էր, որ անարգանքի սյունին գամեց բուրժուական ծախու մամուլն ու գրականությունը։ Խոսքն ուղղելով ծախու գրչակներին, նա 1894 թվականին գրում է. «Ո՞վ ծաղկեցրեց գրական շանտաժը, ո՞վ մտքի սրտոնրկություն առաջ քաշեց ամեն բերան լռեցնելու համար. ո՞վ տպագրական խոսքը գցեց մարդկանց ոտների տակ, անխիղճ կերպով հեղաշրջելով իրողությունները, ահագին հասարակությունների աչքի առաջ օրը ցերեկով կատարված փաստերը՝ ո՞վ քար սեղմեց սրտին ու խղճին և

[1] «Մշակ», 1887, № 145։
[2] «Մշակ», 1892, № 33։

անձնական գծում նպատակների համար վաճառքի հանեց իր գրիչը և պղծեց զզվելի պասկվիլների մի գրականություն։ Ե՞րբ, որտե՞ղ, ինչի՞ մեջ ցույց տվիք, թե դուք գիտեք պաշտպանել արդարությունը, ուր էլ որ լինի նա»[1]։

Դեկադենտական գրականության դիրքերից Լեոն քննադատում է «մաքուր արվեստի» ջատագովներին, որոնք «պարտավորություն չեն համարում իջնել օլիմպիական բարձրությունից, ականջ դնել մսից ու արյունից կազմված իրականության ձայներին»[2], «մտավոր իմաստակներին», բուրժուազիայի սնուցած գրականությունը, որի համար «վայրենի մարդակերությունը, լրբությունը առաքինություններ են և շահամոլ թեթևամիտ տենդենցիաները հաղթանակի քրքիջներ են արձակում»[3]։

90-ական թվականների երկրորդ կեսից «Մատենագրություն» ընդհանուր խորագրի տակ Լեոն սկսում է հայ ընթերցողին պարբերաբար ծանոթացնել ռուս, եվրոպական, ինչպես և կովկասյան ժողովուրդների դասական գրականության նմուշների հետ։ Տպագրում է գրախոսականներ Գոգոլի, Տոլստոյի, Կորոլենկոյի, Կռիլովի, Դիկենսի, Դոդեի, Հյուգոյի, Ռուսթավելու և շատ ուրիշ գրողների այս կամ այն երկի մասին, տալիս նրանց գրական դիմանկարները, միաժամանակ այս մեծ արվեստագետների վաստակը դարձնում զորավոր փաստարկ՝ կրկին ու կրկին հաստատելու գեղագիտության հիմնական սկզբունքը՝ գրական երկը հավիտենական արժեքի ուժ է ստանում առաջին հերթին իր ճշմարտացիությամբ, մերկացնող ոգով, հասարակական անարդարությունների նկատմամբ անհաշտվողականությամբ։

Այդ բնավ չի նշանակում, թե Լեոն արժեք չէր տալիս երկի գեղարվեստականությանը, արվեստին։ Ավելորդ չէ շեշտել այս հանգամանքը, որովհետև եղել են կարծիքներ, թե իբր Լեոն գռեհիկ-օգտապաշտական գրականություն էր դավանում, որի համար քիչ նշանակություն ունեին գեղարվեստականության չափանիշները։ Ճշմարիտն այն է, որ քննադատը բոլոր դեպքերում առաջնությունը տալիս էր գրական երկի գաղափարին։ Չկա մեծ, մարդասիրական գաղափարը՝ անխնա է Լեոյի գրիչը, եթե նույնիսկ գործ ունի հանճարեղ գրողի հետ։ Ուշագրավ է, օրինակ, նրա վերաբերմունքը Լև Տոլստոյի նկատմամբ։ Բարձր գնահատելով խոսքի այս հսկայի «սարսռեցնող ռեալիզմը», խորին պատկառանքով ընդգծելով նրա մատուցած վիթխարի ծառայությունը մարդկային գեղարվեստական մտածողությանը, Լեոն, այնուամենայնիվ, չվարանեց քննադատել հանճարեղ գրողի քրիստոնեական բարոյախոսությունը, չարին չհակառակելու, մարդու ինքնակատարելագործման տոլստոյական ուսմունքը։

---

1 «Մշակ», 1894, № 125։

2 «Մշակ», 1899, № 34։

3 Նույն տեղում։

Բայց նույնքան ճշմարիտ է և այն, որ Լեոն ոչ պակաս անխնա էր արվեստի անճարակությունների նկատմամբ, երբ «լայն ստեղծագործող գաղափարը» դրվում էր անկյանք ու անարյուն սխեմատիկ ձևի մեջ։

Այս հարցի հետ ուղղակիորեն առնչվում է գրականության տենդենցիոզության խնդիրը։ Տենդենցիոզությունը Լեոյի պատկերացմամբ բնավ չէր նշանակում մերկապարանոց քարոզ. «Իզուր են կարծում, թե գաղափարական ուղղությունը պարտավորեցնում է հեղինակին յուրաքանչյուր քայլափոխում, յուրաքանչյուր տողի մեջ ընթերցողի աչքը կոխել մի կտոր քարոզ, մի կտոր խրատ։ Ո՛չ, և հազար անգամ ո՛չ։ Գաղափարականությունը, որ ընթերցողի մտքին տալիս է մտածելու նյութ, հարկադրում է գաղափար որոնել, գտնել։ Տաղանդավոր հեղինակները այդ գաղափարը մերկապարանոց չեն վեր գցում հրապարակի մեջ, որպեսզի ընթերցողը միանգամից տեսնե և ճանաչե նրան։ Տուրգենևի նման մի հիանալի գեղագետը իր «Накануне» վեպի մեջ անհագին գաղափար է դրել, բայց այդ գաղափարը հասկանալու համար պետք էր, որ հռչակավոր կրիտիկոս Դոբրոլյուբովը գրեր մի երկար, բայց հրաշալի քննադատություն, որի մեջ քայլ առ քայլ դուրս է բերել հեղինակի ապշեցնող նրբամտությունը, գաղափարների դասավորությունը»[1]։ Հետագայում, «Ռուսահայոց գրականության...» մեջ Լեոն ուղղակի գրում էր, որ գաղափարայնությունն ու գեղարվեստականությունը իրարամերժ հասկացություններ չեն, այլ խորապես միասնական ու անքակտելի. «Տենդենցիան» ծագում է այն տեսակ հեղինակների մեջ, որոնք անտարբեր հանդիսականներ չեն, որոնք մարտնչողներ են հասարակական բարիքի համար, որոնք ծառայում են իրանց ազգին և չեն կարող չնվիրել իրանց սիրտը, իրանց ուժեղ ստեղծագործական շնորհքը այն գաղափարին, որ պաշտում են իրանց կյանքում։ Ամբողջ հարցը միայն այն է, թե կարո՞ղ է տենդենցիան խանգարել, որ գրվածքը լինի բանաստեղծական-գեղարվեստական։ Ո՛չ, չէ խանգարում»[2]։ Գրականությունը մարդկանց մեջ պետք է առաջացնի «աղդու բողոք», նրանց դատաստանին հանձնի «փտող կյանքի» դատը, պատասխանի այն հարցին, թե «ո՞ւր է ճշմարտությունը, ո՞ր խորշում է թաքնված, ինչի՞ց և ինչո՞ւ է այդպես»։ Եվ երբ ռեալիզմի հակառակորդները պնդում էին, թե «հայ գրականությունը չպիտի միրկացնող, վերլուծող ուղղության հետևի, քանի որ նա նոր է ծաղկում», Լեոն դա համարում է «մարդկության պոչից քարշ ընկած աղաղակ»[3]։

Այս ամենով հանդերձ Լեոյի հոդվածներում և հատկապես «Ռուսահայոց գրականությունն սկզբից մինչև մեր օրերը» գրքում կային լուրջ սխալներ, որոնք էլ վերջին հաշվով պատճառ դարձան նրա վաստակի թերագնահատման և նույնիսկ աղճատման։

---

1 «Մշակ», 1899, № 117։

2 «Մշակ», 1892, № 33։

3 Լեո, Ռուսահայոց գրականությունն սկզբից մինչև մեր օրերը, Վենետիկ, 1904, էջ 30։

Լեոյի գիրքը նոր շրջանի գրականության պատմության առաջին փորձն էր և այս իմաստով անժխտելի է նրա նշանակությունը հայրենի գրականության հարյուրամյա պատմությունը գիտականորեն համակարգելու, նրա զարգացման օրինաչափությունները ի հայտ բերելու ուղղությամբ։ Էական է գիտել նաև, որ գրականության պատմաբանը փորձում է հայ գրականությունը մեկնաբանել տեսական առաջավոր դրույթների լույսի տակ, շեշտը մասնավորապես դնելով հեղափոխական-դեմոկրատական գեղագիտության սկզբունքների վրա։

Այս բոլորից հետո գրականության պատմաբանը գաղափարական նահանջ էր տեսնում 90-ական թվականների հայ գրականության մեջ ընդհանրապես՝ Հովհաննիսյանի ու Թումանյանի պոեզիայում, Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Փափազյանի արձակում, բնութագրելով դրանք մերթ որպես «արվեստն արվեստի համար» ետադիմական դրույթի արդարացման ձիգ, մերթ էլ որպես պահպանողականության արտահայտություն։ Որտեղի՞ց էր գալիս այդ հակասականությունը։

Դաստիարակություն ստանալով 70—80-ական թվականների գեղագիտական սկզբունքներով, երբ մեր գրականությունը պատմական շիկացած պայմանների թելադրանքով, ապրում էր սոցիալ-ազգային հախուռն գաղափարներով, Լեոն (և ոչ միայն նա), գրականության զարգացման նոր էտապում, գեղարվեստական երկերի գնահատության չափանիշ դարձրեց երբեմնի էսթետիկական նորմերը, և այն ամենը, ինչ չէր համապատասխանում այդ չափանիշներին, վճռականորեն հերքեց[1]։

Հայրենի գրականության նկատմամբ Լեոյի անհարկի ու չափազանցված խստությունները պայմանավորված էին նաև մի այլ գործոնով։ Ռուս և համաշխարհային գրականության մեջ XIX և XX դարի սահմանագծում սկսել էր իրեն զգացնել տալ անկումային գրականության մոդայի շունչը։ «Ռուսահայոց գրականության...» մեջ ամենուրեք առկա է նրա հեղինակի մտավախությունը՝ չլինի՞ թե վարակված օդի բացիլները ներթափանցեն նաև հայ գրականության անդաստանը։

Չի կարելի անտեսել հետևյալ կարևոր հանգամանքը ևս. 90-ական թվականների հայ գրականությունն արժեքավորելիս, Լեոն դրանք քննադատում էր ո՛չ թե այն պատճառով, որ այնտեղ տեսնում էր բուրժուական հասարակարգի նկատմամբ չափազանցված խստություն, ինչպես փորձել են ապացուցել մի շարք գրականագետներ[2], այլ ընդհակառակը։ Գրականության պատմաբանն անհամեմատ դանդաղ ու զուսպ էր գտնում աշխարհի հզորների հեղինակած խժդժությունների, արհավիրքների, խարդավանքների ու սանձարձակությունների հոսանքը գրականության

1 Տե՛ս Ս. Ծարինյան, Հայ գրականության պատմագրության զարգացման ուղին։ «Սովետական գրականություն», 1962, № 4։

2 Տե՛ս Պ. Սաճակյան, Կոնֆլիկտը Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպում, Երևան, 1963։

մեջ, դժգոհում գեղարվեստի ենթադրյալ անտարբերությունից դեպի հայ ժողովրդի ազգային ճակատագիրը, դեպի պատմական զարհուրելի անարդարությունը, դեպի տառապյալների դատը։

Շատ ժամանակ պետք չեղավ, որպեսզի Լեոն զգար ու շտկեր իր սխալները։ Արդեն 1905 թվականին նա ընդգծում էր մեր անցյալի գրականության, մանավանդ արձակի շոշափման կետերը հեղափոխական գաղափարախոսության հետ։ «Մեր վիպագրությունը,— գրում է նա,— անշուշտ որոշ բացառություններով, հարձակողական, մերկացնող ոգի է ունեցել մինչև այսօր։ Բողոք և կռիվ հարստահարության դեմ, զրկվածի, տանջվողի դատ— ահա ինչով է նա ապրել։ Եվ որովհետև հարստահարողը միշտ բուրժուա դասակարգն է, այդ պատճառով մեր գրականությունը սկզբից ևեթ կրել է իր մեջ մի ահավոր, անխնա պայքար բուրժուազիայի դեմ»[1]*։*

Մեծ էր Լեոյի դերը բազմադարյան հայ մշակույթի լուսաբանման ու պրոպագանդման գործում։ Իր քառահատոր «Հայոց պատմության» մեջ նա յուրաքանչյուր պատմաշրջանի հատկացրեց հատուկ ծավալուն ենթագլուխ, ուր մանրամասնորեն վերլուծում էր տվյալ էտապի գրականությունն ու արվեստը՝ սոցիալ-քաղաքական կապերի ու հարաբերությունների մեջ։ Իսկ «Հայկական տպագրությունը» բազմահատոր աշխատության մեջ նա տվեց տպագիր հայկական գրքի պատմությունը 1512 թվականից մինչև XX դարը։

3

Վաղ տարիներից սկսեց Լեոն իր գրական փորձերը և արդեն 80-ական թվականների կեսերին նա համարվում էր ամենախոստումնալից երիտասարդ գրողներից մեկը հայ գրականության մեջ։ Նրա գեղարվեստական տաղանդի առաջին ողջունողները եղան Գր. Արծրունին, Ա. Արփիարյանը, Ղ. Աղայանը և հայ մշակույթի այլ հայտնի դեմքեր։ Արևմտահայ նշանավոր արձակագիր և հրապարակախոս Ա. Արփիարյանն, օրինակ, գրում է. «Պ. Առաքել Բաբախանյան— կամ Լեո կոչված է մեր գրականության մեջ նշանավոր դիրք մը գրավելու և ըլլալու մեր ժողովրդական վիպասաններեն մին։ Բնությունը զնա օժտած է այն հատկություններով, որք անհրաժեշտ են վիպասան մը առաջ բերելու համար, ունի սիրտ մը, որ խորապես կզգա այն ցավերը, որով կտառապեն թշվառները»[2]*։ Այդ հատկությունները՝ դիտողական ակնառու շնորհք և հակում՝ թափանցելու ներքնախավերի խավար խրճիթներից ներս, զգացնել են տալիս գրողի առաջին իսկ պատմվածքներում։*

1 «Մշակ», 1905, № 224։

2 «Մասիս», 1889, № 392։

Գրական-ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում Լեոն իր պատմվածքների համար նյութ էր ընտրում բացառապես հարազատ միջավայրի՝ գյուղացիական շերտերի կյանքի առօրյա դրվագներից։ Նահապետական բարքերի, ֆեոդալական կապանքների մերկացում և սոցիալական սանդուղքը փշրելու անզուսպ ու անսքող կիրք,— ահա Լեոյի վաղ շրջանի պատմվածքների տիրական շունչը։ Սոցիալ-քաղաքական այն իդեալների իրագործումը, որ իր հետ բերել էր նոր, արմատականորեն տրամադրված սերունդը, առաջնահերթ խնդիր էր դարձնում պատռելու հողի աշխատավորի մտածողության մռայլը, հեղաբեկելու նրա աշխարհայացքային քարացածությունն ու կույր նախապաշարմունքը։ Անգամ թե. ինչու դարի երկրորդ կեսից հայ գրականության մեջ կրոնա-միստիկական գաղափարախոսությունը ենթարկվում էր այնքան անխնա ու հետևողական քննադատության։ Լեոն ցույց է տալիս, որ շինականի հոգու մեջ ներարկված կրոնական թույնը ոչ միայն ստեղծում է հանդուրժողականություն կեղեքումների նկատմամբ, այլև նրան դարձնում է նորի, առաջավորի թշնամի։

Մի առանձին հակում ու համակրանք է դրսևորվում երիտասարդ արձակագրի մոտ դեպի ողբերգական դեպքերն ու իրադարձությունները։ «Սնապաշտության քուրմ» պատմվածքի (1884) հերոս Դանելենց Սահակը ծանր հիվանդությունից բուժվելու համար մի քանի անգամ դիմել է համագյուղացի «դալլաքին», և վերջինս «երեք ահագին եղջյուրով մուգ կարմիր արյուն հանելուց» հետո քաշվել է մի կողմ, որպեսզի դեպքերի հետագա ընթացքին էլ համապատասխան բացատրություն տա։ Հիվանդի հերթական այցելուն է դառնում գյուղաշխարհի հռչակավոր տիպը՝ գրբացը։ Ախտորոշումը պարզ է ու մեկին՝ հիվանդի փորը դևեր են մտել։ Աստված կամեցել է, որ դրանց հալածելու մենաշնորհը վերապահվի գրբացին։ Թալանելով թշվառ հիվանդի սնահավատ ու տգետ հարազատների վերջին խնայողությունները, արկածախնդիր «սուրբը» գիշերը ծածուկ անհետանում է գյուղից, իսկ նրա բժժանքներից քայքայված Սահակը՝ մահանում։ Մեկնաբանելով Սահակի մահվան հանգամանքները, հավաքված ժողովուրդը գալիս է այն եզրակացության, որ «մեղավոր էր հանգուցյալի աղջիկը, որը անգիտությամբ խոր չէ թաղել դևերով լցրած եղեգը»[1]։

Ավատական բարքերից ու սովորություններից, բնության ուժերից տկավին չսահմանազատված մարդու առօրյայից քաղված մի ցնցող պատկեր է «Ակն ընդ ական» պատմվածքը (1888)։ Հողի աշխատավորը անզոր ստրուկ է տարերքի առաջ, նրա գիտակցության մեջ մուտք չի գործել քաղաքակրթության լույսը։ Կենդանական աշխարհից նրան զատորոշող արժանիքը՝ բանականությունը, այս մարդկանց մոտ շրջվել է

---

[1] «Մշակ», 1884, № 65։

իր հակադրության, դարձել չարիք՝ բնության արհավիրքները տեսնելու, բայց բացատրել չկարողանալու պատճառով։

Շաբաթներով անընդմեջ տեղացող անձրևը սպառնում է ամբողջ գյուղին սովամահության մատնել։ Անօգնական մարդիկ անզոր մրմունջներով դես ու դեն են ընկնում, փորձում մի հնարք գտնել «բարկացած աստծուն» սիրաշահելու համար։ Ընդհանուր շվարանքի մեջ գլուխ է բարձրացնում Թաթոսը։ Հավաքելով մի քանի հին ոսկորներ և հավատացնելով, թե դրանք սրբի մասունքներ են, նա առաջարկում է երկրպագություն ու առատաձեռնություն։ Իսկ երբ Օհանջանն առաջարկում է «մասունքը» տանել քաղաք՝ վերադասին ի տնօրինություն, Թաթոսը վրիժառության ոխը սրտում լուր է տարածում, թե անարդար վճռից զայրացած հրեշտակները գողացել են «սրբի ոսկորները»։

Երկու տարի անց դժբախտ պատահարից մեռնում է Օհանջանի միունճար որդին։ Թաթոսը կրկին «երազ է տեսնում», թե երեխան մեռած չէ։ Այդ չարագուշակ նշան էր ողջ ամբոխի պատկերացմամբ։ «Երկնային դատաստանից» խուսափելու համար մոլեռանդ ամբոխը կտրում է հանգուցյալի գլուխը՝ բազմապատկելով նրա դժբախտ ծնողների վիշտը։

Նահապետական կյանքի սարսափների դեմ Լեոն ծառանում է նաև «Դարդամահ» և «Մի բուռ մոխիր» պատմվածքներում, որոնց մեջ կենդանի գծերով պատկերված է կնոջ ստրկական վիճակը։

Անչափահաս մի երեխայի՝ Սաթենիկին, ամուսնացնում են 40-ամյա մանրավաճառ Վարդազարի հետ՝ գայթակղվելով վերջինիս հարստությամբ։ Ամուսնու սարսափից Սաթենիկը հիվանդանում է «խաղացավով», իսկ ֆիզիկական ուժով աչքի ընկնող մի խումբ տղամարդիկ, ավանդական քյամանչայի հեծկլտոցի տակ փոխարինելով իրար, ջարդոտում են հիվանդի մարմինը, որպեսզի նրա միջից հանեն «դիվական ոգին» («Դարդամահ»)։

Կործանվում են ամբողջական ու ուժեղ բնավորությունները, ովքեր ստրկամտորեն չեն հնազանդվում պապերի դաժան ավանդներին, ովքեր ըմբոստանում են դրանց դեմ։ Թույցե և ակամա, նրանք դառնում են նորի, մարդկայինի մունետիկները։ Դա էլ նրանց կործանման պատճառ է դառնում, որովհետև հինը բավականաչափ ամուր էր ու մոլեռանդ։

«Խավար աշխարհի» մարդկանց ռեալիստական դիմապատկերներ տալուց բացի, Լեոն անտես չէր անում նաև նրանց ինքնագիտակցության պոռթկումները։ Եթե նախորդ գործերի մեջ շինականը մերթ «մի բուռ մոխիր» է, ծանակված մարդկային հարուստ ներքնաշխարհով, մերթ էլ բնության ուժերին շղթայված մի անզոր էակ, ապա արդեն «Այծարածը» պատմվածքում նա նաև բողոքավոր է, պահանջող։ Ճիշտ է, այդ բողոքը Եղոյի մոտ հանդես է գալիս դեռևս չգիտակցված, տարերային արտա-

հայտությամբ, այնուամենայնիվ, այն արդեն նշանավորում էր ստրուկ մարդու թմրած մտածողության ինքնարթնացումը։

Խեղճուկրակ մի մարդ էր Եղոն, մարդախույս, հարազատներից զուրկ։ Նրա հարազատներն այն այծերն էին, որոնց նա ամեն լուսածագի սարերն էր քշում, որ ամսվա վերջին դրանց տերերից ստանար մի հնամաշ շոր, մի քանի լիտր կաթ, մի կտոր հաց։ Եվ այժմ համաճարակը բռնել է նաև նրա երեխայի կոկորդը, այն երեխայի, որը սարերից տուն բերեց «բռի վայրենուն»։ Ահա այդ մարդը, տեսնելով իրեն աշխարհի հետ կապող փոքրիկ Անթառամի մարող հայացքը, ներխուժում է տանուտերի տունը և ճչում. «Երեխայիս խեղդում են... Ես թագավորի հպատակ եմ, մի տարի է մարդահաշվի մեջ եք դրել ինձ ու հարկ եք առնում»։

Բովանդակ աշխարհը լեցուն է դժբախտ ու անօգնական մարդկանցով, որոնց համար խորթ էր արժանապատվության և իրավունքի զգացումը։ Խոր հնադարն է բաբախում կյանքի զարկերակի մեջ՝ սովորությամբ, օրենքով, խղճով։ Անհոգի մի օրինաչափությամբ ճզմվում է արդարն ու առաքինին, իսկ խարդավանքը դառնում է բարքերի շարժիչը։ Մի քանի պատմվածքների մեջ Լեոն պատկերում է գյուղական տզրուկների և իշխանավորների վարք ու բարքը, ասես ընդգծելու համար, որ դարի իրավական հիվանդոտ խիղճը ոչ միայն գնալով ցույց չի տալիս ապաքինման նշաններ, այլև աստիճանաբար բեռնաթափվում է նահապետական հումանիզմի ավանդական բեռից։ Խոջա Թեոսը («Արնագին») գյուղացի Սարգսից հիսուն ռուբլի պարտքի և մի քանի մետր կտորի համար կլանում է կես փութ յուղ, մի եզ, մի ջորի, չհաշված ամենօրյա այն աշխատանքները, որ Սարգիսը կատարում էր վաշխառուի համար՝ «պարտքի դիմաց»։ Վերջն էլ Սարգիսը մեկ տարով հովվություն է գնում Թեոսի մոտ, իսկ իր փոքրիկ Մկրտիչին տնային ծառա դարձնում հարուստի տանը, բայց դարձյալ ոչ մի հրաշխիք չկար, թե վերջը բարի կլինի։ Այլ ընթացքով ծավալված դեպքերն ընդամենը արագացնում են վերահաս դրաման։ Սարգսի հսկողության տակ գտնվող Թեոսի ձին կորչում է, իսկ սարսափած պարտապանը դառնում է փախստական։ Վաշխառուի հոգում գութ շարժել փորձող Սարգսի կինը վճարում է կյանքով, մինչդեռ ամենազոր կաշառքով իրեն ապահովագրած Թեոսը շարունակում է... եկեղեցի կառուցել։

«Գավառական հերոսներ» պատմվածքի միլիոնատեր հերոսը գյուղ է գալիս, իրեն շրջապատում անողնաշար ու քծնանքի սիրահար մարդկանցով, իշխանության ստորին օղակների ղեկերը հատուկենտ ազնիվ մարդկանց ձեռքից խլում և հանձնում է «հավատարիմներին», որպեսզի ապահովի և իր կամքի իրագործումը գյուղում, և սեփական եկամուտը։ Եթե աշխարհում կա խիղճ ու առաքինություն, ապա այն պետք է որոնել միմիայն աղքատ խրճիթներում։ «Այդպիսի տներն են կենդանի ու առաքինության օջախը,— գրում է Լեոն («Հին, հին»)։

Հեղաբեկվող նահապետականությունը գրողը պատկերել է մի քանի տեսանկյունից։ Որքան էլ Լեոն անխնա լիներ կապիտալիզմի արհավիրքների նկատմամբ, այնուամենայնիվ նա չէր կարող չտեսնել «լուսավոր դարի» առաջադիմական որոշ երևույթները։ Այս վերջինի ֆոնի վրա գրողը պատկերում է նաև գյուղացու հոգեբանության մի այլ կողմը՝ կառչածությունը հին, «բարի ու խաղաղ» ժամանակների ոգուն։

Եվրոպական պարերից և նրան ուղեկցվող խելագար օրգիաներից նողկանք զգացող Մնացականը («Ազգի պահապանը») գաղտագողի ջարդում է գավառաքաղաքի փողոցը լուսավորող էլեկտրալամպը։ Դատարանում նա ուրանում է իր արարքը և խուսափում պատժից, իսկ հետո՝ սուտ խոսել ու համար «զատկից մինչև Համբարձում պաս պահում»։ «Այս աշխարհը չի՞ քանդվի, Հայրապետ հը՞,— մրմնջում է նա,— ասա, չի՞ քանդվի... Ախր... այսքանի մեջ... մի հայ, մի հատ հայ քրիստոնյա չկա՞...»։ Շրջապատում իշխող այլանդակություններին, նոր կարգերի բերած քստմնելի բարքերին, Լեոն հակադրում է Մնացականի մանկական ազնվությունը, չմոռանալով, սակայն, ընդգծել վերջինիս թշնամանքը խավարի թագավորության մեջ առկայծող հատ ու կենտ լույսի շողերի նկատմամբ։ Դա պատմական այն երևույթն էր, որին Լենինն անվանեց «տնտեսարար մուժիկի կարծրացած երկչոտություն»[1]։

Առանձնապես շատ էր խորհում ու գրում Լեոն գյուղում ծայր առած խորը տեղաշարժերի՝ մուտք գործող կապիտալիստական հարաբերությունների և գյուղաշխարհի տնտեսական քայքայման մասին։ Այդ հեղաբեկումը, որ հսկայական զանգվածներով գյուղական ընչազուրկներ էր նետում բուրժուական քաղաքի հորձանուտը, Լեոն պատկերել է մի շարք պատմվածքներում և վիպակներում՝ «Պանդուխտ», «Կորածները», «Գյուղի մարդիկ» շարքը։

4

Լեոյի աշխարհայացքի զարգացման շղթայում, եթե կարելի է ասել, անցումային երկ էր «Պանդուխտը» պատմվածքը (1887)։ Կարիքի հալածանքից Բաքու նետված շուշեցի Սարգիսը, ստորացումների ու հալածանքների մի երկար շարան ապրելուց հետո, ձեռնունայն վերադառնում է հարազատների մոտ և կնոջը գտնում մուրալիս։

Ճիշտ է, Լեոն դեռևս ամբողջովին չի հրաժարվում փոխառյալ գաղափարից։ «Ես կատաղել էի,— իր կյանքի տխուր դրվագն ավարտում է Սարգիսը։— Բայց ո՞ւմ վրա։ Իհարկե ի՛նձ վրա, ի՛նձ...»։ Բայց դա պատմվածքի հենց այն կետն էր, որտեղ բաժանվում էին հեղինակի և ընթերցողի կարծիքները։ Նման ֆինալի անհամոզականությունը հատկապես ցցուն է դառնում պատմվածքի էքսպոզիցիայի հետ նրա բաղդատության

[1] «Լենինը կուլտուրայի և արվեստի մասին», Երևան, 1958, էջ 88։

դեպքում։ «Որքան մտածեցի,— պատմում է Սարգիսը,— դես ընկա, դեն ընկա, ճար չկար, օտարության պիտի գնայի։ Ինձ նման մարդն ինչպես ապրեր, երբ աշխատանքի դուռը չէր մնացել»[1]։ «Հոգիս բերանս էր հասել»,— ընդգծում է պատմվածքի հերոսը։ Այս արդեն այն վիճակն է, որից հետո մարդն այլևս պատասխանատու չի դառնում իր արարքի և ընտրած ճանապարհի համար։

«Կորածներ» վիպակում (1889) Լեոն շրջանցեց պանդխտության դրդապատճառների պատկերումը, որը նրա նախորդ մի շարք պատմվածքների հիմնական ելակետն էր։ Ճիշտ է, թե՛ Աննան և թե՛ Բարսեղը «հողից կտրվածներ» են, բայց դա արդեն աննշան հանգամանք է նրանց կյանքի պատմության մեջ։ Այն, ինչ Լեոյի նախորդ պատմվածքներում չարիքի բացահայտման բարոյական հիմնադրույթ էր, այստեղ մղվում է հեռավոր պլան, և գլխավոր թեման է դառնում քաղաքի հետնախորշերի և այնտեղի մարդկանց կենցաղի ու սարսափների նկարագրությունը։

Լայն ընդգրկում չունի «Կորածներ» վիպակը։ Դա կյանքի պատմությունն է առաքինի, ընտանեկան սրբություններին երկյուղածորեն նվիրված մի կնոջ, որն իրեն ու չորս տարեկան դստրիկին կերակրելու համար իջնում է մինչև անբարոյականության տիղմը։ Դա նաև պատմությունն է մուրացկան Բարսեղի կյանքի, նրա վախվորած սիրո և փլուզված անուրջների։

Ի՞նչ է կատարվում մեծ քաղաքի արվարձաններում, ինչպես են ապրում հարյուր-հազարավոր այն «հատակի մարդիկ», որոնք վխտում են կուտակման տենդով վարակված արդյունաբերական աշխարհի ծայրերում, ցուցադրելով իրենց ցնցոտիներն ու կմախքները։ Ի՞նչ է կատարվում նրանց հոգու մեջ։ Ահա հարցեր, որոնք զբաղեցնում են Լեոյին այս վիպակում։ Բարձր ու առաքինի գծերով օժտված մարդիկ են դրանք, լի համապարփակ զգացմունքներով, վեհ մղումներով, որոնց, սակայն, ահարկու կարիքը գլորել է տիղմի մեջ։ Աննայի աշխարհը պատկերանում է մի մեծ անառականոց՝ վաճառք մարմնի, ուղեղի, մկանունքի։ Բաբուշկայի համար յուրաքանչյուր կին ունի լոկ մի կողմ՝ պիտանիությունն իր տնօրինած հասարակաց տանը, նրա «զուտ արժեքը»։ Բարսեղը աշխարհի անհոգի սկզբունքների դեմ կռվում է իր խեղճությամբ, համակերպությամբ ու հոգու ազնվությամբ, որպեսզի գութ շարժի մարդկանց մեջ ու ձեռք գցելով չորացած հացի մի քանի կտորներ, հոգու անսահման բավականությամբ կիսի Աննայի ու Սառայի հետ։ Զորսամյա Սառայի մեջ վաղուց արդեն փշրվել են մանկական հոգու չքնաղությունները։ Այդ «կորած» մարդկանց կյանքի դրվագները նկարագրելով, Լեոն ամբողջ մերկությամբ ցուցադրում է բուրժուական իրականության սարսափները և մեկնաբանում դրանց դրդապատճառները։ Կործում են մարդիկ կյանքի հորձանուտում, կործում են արհամարհված, անհետ և անհիշատակ։ Մեկը

---

[1] «Մշակ», 1887, № 117։

հիվանդության մահճում է, վայրենաբար ծեծված իր «հաճախորդներից» և եթե չմեռնի, կրկին կբռնի անառականոցի ճամբան, մյուսը՝ կշարունակի մուրացկանի իր թափառումները, մինչև որ մի օր «սատկի շան պես», իսկ երրորդը, ամենից փոքրը, այլ ճանապարհ չունի, քան դառնալու հատակի մարդկանց «գործի շարունակողը»։ Այստեղ էլ Լեոն նույն եզրակացության է հանգում՝ «սրբեցեք կեղտոտությունները և որդերն էլ կանհետանան»։

«Կորածներ» վիպակում Լեոն զգալիորեն տուրք տվեց «զոլայական նոր ուղղությանը»՝ նատուրալիզմին, ուղղություն, որի ազդեցությունն առավել կամ նվազ չափով նկատելի է նաև մյուս գեղարվեստական երկերում։ «Իրականությունից պոկված մի կտոր» գեղագիտական դրույթը Լեոյի համար հարգի տեսություն էր։ Ճիշտ է, Լեոն ոչ միայն տեղ չտվեց, այլև ուղղակիորեն իր գործերում մերժեց Զոլայի ժառանգականության տեսությունը, բայց և սկզբունքորեն չժխտեց «անաղարտ կյանքն իր բոլոր մանրամասներով» պատկերելու գրական մեթոդը[1]։

Ուշագրավ է, որ արդեն այդ շրջանի ետադիմական գրաքննադատության մեջ ծայր առավ կշտամբանքի այն ալիքը, որը հետագայում ևս չէր հրաժարվում մեղադրել գրողին՝ իրականությունն «աղճատելու», նրա «անխուսափելի թերությունները» չափազանցված պատկերելու և կանխամտածված կերպով կյանքի «լուսավոր» երևույթները չնկատելու համար։

«Ոսկու ժխորի մեջ» վիպակը ուղղակիորեն հանդիսանալով պանդխտության թեմատիկայի վերջին օղակը գրողի գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ, իրենով նշանավորում էր Լեոյի ուտոպիական որոշ ծրագրայնության վերջնական փլուզումն ու ավարտը, սոցիալ-պատմական երևույթների գնահատման ժամանակ ինչ-որ կաղապարներ օգտագործելու երբեմնի հնարանքից հրաժարումը, ռեալիստական կենսազգացողության հաղթանակը։

Իր նախասիրած՝ սոցիալական ներքնախավերի կյանքի դրվագները նոր կողմից ու նոր ուժով պատկերելու հետ միասին վիպակում Լեոն լայն փոխհարաբերությունների մեջ բացահայտել է նաև բուրժուազիայի դասակարգային էությունը, ցույց տվել նրա հակամարդկային վարքագիծը, բարքերի ու առաջադիմության վրա ունեցած նրա այլասերիչ ազդեցությունը։ «Քաղաքական ստրկության շղթաները չեն միայն, որ հառաչանքներ են արձակում,— գրում է Լեոն մի առիթով,— ավելի ցավագար, ավելի ահեղ են տնտեսական ստրկության հանած հեծեծանքները»[2]։ «Ոսկու ժխորի մեջ» վիպակը աշխարհի նկատմամբ գրողի այս վերաբերմունքի գեղարվեստական ընդհանրացումն էր։

---

1 Տե՛ս «Տեղեկագիր», 1955, № 4։ Ս. Սարինյան, Ռեալիզմի և ժողովրդայնության հարցերը 70—80-ական թվականների արևելահայ գրականության մեջ։

2 Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը..., էջ 27։

Վիպակի գլխավոր հերոսը՝ Հակոբը, քաղաք է փախել գյուղական վամպիրի՝ Սարուի զարհուրելի ոստայնից դուրս թռչելու անդիմադրելի անհրաժեշտությունից։ Այդ հանգամանքն էլ հանդիսանում է ջրբաժան գիծը գրողի վաղ շրջանի համաթեմա գործերի և՛ այս վիպակի միջև։ Այնտեղ, գյուղում, մինչև կոկորդը պարտքերի մեջ խրված և վաշխառուի ահազդու հայացքի տակ ծվարած ընտանիք, այստեղ, քաղաքում, բարոյական ոչնչացում, չնչին աշխատավարձ, դիվական ոգով բռնված մրցակցության, խարդավանքների, դասակարգերի աներևակայելի բևեռացման ու անբարոյականության այրող շունչ։ Հակոբի համար անհնար է դառնում և՛ վերադարձը հողի գիրկ, և՛ աշխատանքը քաղաքում։ Հոգեբանորեն նա դառնում է մի տեսակ «հասարակությունից դուրս» մարդ։

Հայ արձակի համար նորույթ էր Կոնատի կերպարը։ Կապիտալիստական գործարանում խեղված ու փողոց նետված այն հազարավոր բանվորների խտացումն է Կոնատը, որոնց համար աշխարհը դադարում է նորմալ արարածների մի կազմակերպություն լինելուց։ Ազնիվ հոգով, գեղեցիկ ռոմանտիկայով երբեմնի երիտասարդը դառնում է գող ու ավազակ և այդ կերպ իր վրեժը հանում «զզվելի հրեշից»՝ բուրժուական հասարակարգից։ Ամենուրեք իշխում է մարմնի ու ուղեղի վաճառքը, ծանակվում խեղճն ու ընկածը, մեծարվում անհոգի խարդախը, այսպիսին էր և՛ Լեոյի, և՛ նրա հերոսի վերաբերմունքը իշխող կարգերի նկատմամբ։ Նման վերաբերմունքն էլ ծնում է դասակարգային վրիժառության տակավին չգտված այն մաղձը, որ դիպուկ դիտարկել ու պատկերել է գրողը Հակոբի, Կոնատի, Մարթայի և մյուս հերոսների կերպարները կերտելու ժամանակ։ «Զգում ես,— նկատում է Ստ. Զորյանը,— որ այստեղ հասունանում է մի բողոք, մի մեծ բողոք, որ պիտի պայթի մի օր հղփացած քաղաքի գլխին, գոփողների և զրկողների գլխին»[1]։

Վիպակի «Ոսկու պալատում» գլխում Լեոն բազմակողմանիորեն պատկերում է «անգահ թագավորների» վարքն ու գործելակերպը, որ, ի դեպ, նորություն էր նրա գեղարվեստական ստեղծագործության համար, և հասնում արմատական ընդհանրացումների։ Հանձին Սամվել Նուրյանի, Թեոդորոս Ջարվադարյանի ու այլոց գրողը քողազերծում է բուրժուազիայի նոր սերնդի ոսկեզօծ դիմածածկույթը և բացահայտում նրա գիշատիչ էությունը։

Եվրոպայում տեխնոլոգիական կրթություն ստացած Սամվել Նուրյանը վերադառնալով, իր ձեռքն է վերցնում «հին մեթոդներով» գործող տնտեսությունը և այն վարում «գիտության վերջին խոսքով»։ Դա պատմական այն պրոցեսի գեղարվեստական վերարտադրությունն է, երբ մարդկային մկանունքի մեջ անսահման գանձեր հայտնաբերած «լուսավորյալ բուրժուազիան» առասպելական շահույթներ դիզելու համար

1 Լեո, Գեղարվեստական երկեր, Երևան, 1959, էջ 6։

կանգ չէր առնում որևէ արգելքի առաջ և իրոնիայով էր նայում հայրերի «պրիմիտիվ պրակտիկային»։ Նոր է ոչ միայն Նուրյանների գործելակերպը արդյունաբերության մարզերում, այլև նրանց իրավաբանական հնարքները։ Դասակարգային շիկացած մթնոլորտը ստիպում է տնտեսության հրամանատարներին ստեղծելու ուղղակի և անուղղակի պատնեշներ՝ անակնկալից պաշտպանվելու, ներքին անդորրի համար։ Կյանքում և գրականության մեջ նախորդը չունեցող երևույթ էր այն հանգամանքը, երբ Սամվել Նուրյանն ստեղծում է վարձու փաստաբանների սեփական ապարատը, պետության մեջ իր պետությունը, որպեսզի ոչ միայն օգուտով դուրս գա ամեն տեսակ գործարքներից, այլև լիցքաթափի սկիզբ առած բողոքի ալիքը բանվորական աշխարհում։

Թեոդորոս Ջարվադարյանը վիպակում հանդես է գալիս իբրև առևտրական խոշոր բուրժուազիայի ներկայացուցիչ, գործունյա միջնորդը պետության, ինչպես նաև Նուրյանների և սպառման շուկայի միջև, իրացնողը։ Եվ շնորհիվ իր համարձակ գործարքների, նա ևս դառնում է օրենքների տնօրեններից մեկը։ Ցինիկ արհամարհանքը աշխատավորական խավերի նկատմամբ, բայց և դասակարգային սարսափն այդ իսկ խավերից, բարոյական ու մարմնավոր քայքայումը գլխավոր կերպարներից, ներքին դատարկությունը, ահա այն գույները, որոնցով հատկանշում է Լեոն հիշյալ հերոսներին։ Գրողը ցույց է տալիս, որ դրանք ժողովրդի երդվյալ ու ոխերիմ թշնամիներն են։ Ոչ մի զանազանություն չկա թուրքական հրոսակների և տեղական իշխանավորների միջև, ասում է Լեոն իր հերոսի՝ Կռնատի բերանով։

«Ոսկու ժխորի մեջ» վիպակում Լեոն հատուկ ուշադրություն է դարձրել բուրժուական ֆիլանտրոպիզմի մերկացմանը։ Անցյալի հայ գեղարվեստական արձակում առաջին ծավալուն երկն էր այս վիպակը, ուր ֆիլանտրոպիզմի պսակազերծումը նպատակ էր, հիմնական խնդիր, թեև դա այս կամ այն չափով դիտարկված է նաև այլ գրողների, մասնավորապես Շիրվանզադեի կողմից։ Բուրժուական բարեգործությունը Լեոն պատկերում է մի շարք տարատեսակներով, սոցիալական շարժառիթներով, հոգեբանական ու իրավական ազդակներով։

Բարեգործության գաղափարը բուրժուազիայի համար վերջին միջոցն էր՝ փրկելու միլիոնների սրտում մեռնող հավատը սեփական դասակարգի նկատմամբ։ Այդ հավատը հատկապես անհրաժեշտ է նրանց, որովհետև մասսաների մեջ սկսում էր ծնվել մի այլ, զորավոր հավատ՝ տառապյալների հավատը սեփական ուժի ու պատմական դերի նկատմամբ։ Միամիտ մարդկանց մեջ բարերարի հռչակ ձեռք բերելու համար Լեոյի բուրժուա հերոսները պատառիկներ են նետում աղքատանոցները. անհրաժեշտության դեպքում «զգայացունց» ճառեր արտասանում, որպեսզի վաճառված գրչակները թերթերում ընծայականներ թխեն նրանց մասին և ազդեն հասարակական կարծիքի վրա։ Լեոն ցույց է տալիս, թե իրականում ինչ է ներկայացնում այդ բարեգործությունը։ Դա ավելի շուտ

չար ու տմարդի ծաղր է ընչազուրկների հասցեին։ Աննա Նուրյանի, Թեոդորոս Ջարվաղարյանի, բժիշկ Հովասափյանի և այլոց համար դա նաև քողարկված մի ասպարեզ է, ուր նրանք որոնում են կրքի արկածներ։ «Մեր բարձր շրջաններում ուր ասես, որ այդպիսի (մարդասիրական— Ա. Օ.) խոսքեր չարտասանվեն և ո՞ւր ասես, որ դրանք նույնքան զվարճալի ստություններ չլինեն, ինչպես Նուրյանների ընտանիքում»,— անկեղծության պահին խոստովանում է Ջարվաղարյանը։ «Նոր կրոնը պատվիրում էր,— գրում է Լեոն, թե պետք է զգույշ ու սպառազինված լինել՝ չմոռանալու համար սեփական անձը և նրա վրա կախված գրպանը, չզոհվել դրանց համար, այլ միշտ ջոկեր գտնել և պարուրվել նրանց արյունով ու ճարպով»։ Դա էլ հենց, Լեոյի համոզմունքով, որոշում էր բարեգործական այդ ամբողջ հեքիաթաբանության ուղղությունն ու քաղաքական բովանդակությունը։

Վիպակի վերջում գլխավոր հերոսները խորապես ըմբռնում են դասակարգային պայքարի տրամաբանությունը և հասկանում, որ աշխարհը կարելի է փրկել լոկ զենքի ուժով։ Թեև այդ հավելումը գրողը կատարել է սովետական տարիներին, բայց վիպակի գեղարվեստական պատկերների ընդհանուր տրամաբանությունը ինքնին ենթադրում էր նման գաղափարական լուծում։

Ինչպես հրապարակախոսական, քննադատական ու գեղարվեստական երկերում, այնպես էլ այս վիպակում Լեոն իր աշխարհայացքով առավելապես կապվում էր գյուղական ու քաղաքային դեմոկրատական խավերի գաղափարախոսության հետ։

5

Սկսած 80-ական թվականների վերջերից Լեոն գրում է պատմական մի շարք գրույցներ, որոնք ժանրային հետաքրքրական նորություններ էին հայ գրականության համար։ Խորապես իմանալով հայոց բազմադարյան պատմությունն իր բոլոր մանրամասնություններով, գրողն ընտրում էր նրա դրամատիկ ու բնորոշ իրադարձություններից առավել պերճախոս անցքեր, փոքր ծավալի այդ երկերում շոշափում հայրենասիրության, անձնազոհության, կրոնական պացիֆիզմի ու այլ հարցեր և հանգում այն եզրակացության, որ ազատությունը կարելի է և պետք է նվաճել միմիայն անձնազոհ պայքարով, զենքի ուժով։ «Թաթախման գիշեր», «Սպանված հայրը», «Լեոնցիններ» և այլ գործերում Լեոն պատմական դեպքերի ֆոնի վրա արտահայտում է իր հիմնական պատմա-փիլիսոփայությունը՝ «Սուրն առանց խոփի և խոփն առանց սրի արցունք է»։ Ժողովրդական վրիժառուներ Թաթոսին, Արզումանին և այլոց հակադրելով իշխանության և եկեղեցու սպասավորների ստրկամտությանը, հեղինակը հարազատ էր մնում վաղ ժամանակներին և ազատագրական շարժման ոգուն։

«Լեռնեցիները» ծավալուն պատմվածքում նկարագրվում է, թե ինչպես անվեհեր խութեցիների մոտ է գնում մի վարդապետ, որպեսզի «Քրիստոսի լույսը» տարածի լեռնականների մութ կիրճերում։ Երբ վարդապետը փորձում է մարդկանց մեջ սնուցել հնազանդության կործանարար բնազդը, լեռնականների առաջնորդը նրան վճռականորեն ասում է. «Դու մեզ կփչացնես, վարդապե՛տ։ Այսօրվանից մի հատ սարեցի չի չոքի քո առաջ, որ քեզանից բան սովորի»[1]։ Վռնդելով վարդապետին, խութեցիները խույս են տալիս սեփական անկախությանն սպառնացող իրական վտանգից։ Դա Լեոյի ցանկությունն էր, նրա պատմա-փիլիսոփայությունը։

Լեոյի պատմա-գեղարվեստական երկերի շարքում ուրույն տեղ է գրավում «Մելիքի աղջիկը» վեպը («Մշակ», 1897—1898)։

Անհետաքրքրական չէ վեպի ստեղծագործական պատմությունը։

Դեռևս 80-ական թվականների վերջերին Լեոյի ձեռքն է ընկնում նոր ժամանակներում գրառված մի ընդարձակ ավանդություն, ուր անմշակ լեզվով, սակայն մանրամասնորեն նկարագրվում էր Ղարաբաղի Մելիք-Հուսեինի դստեր՝ Գայանեի քաջագործությունը վերոհիշյալ ապստամբության ժամանակ։ 1887 թվականին, ավանդության հիման վրա Լեոն գրում և տպագրում է «Հայի վրեժ» պատմվածքը։ 90-ական թվականների վերջերին գրողը կրկին անդրադառնում է իր վրա մեծ տպավորություն գործած ավանդությանը, և, անհամեմատ մեծ կտավով, պատկերում պատմական նույն դեպքերը՝ սոցիալ-քաղաքական հարաբերությունների լայն ֆոնի վրա ստեղծում մի շարք նոր հերոսներ, իսկ պատմվածքի մի քանի հերոսների տալիս միանգամայն նոր մեկնաբանություն, ելնելով սեփական պատմափիլիսոփայության ըմբռնումներից։ Վեպի մեջ վառ, կենդանի գույներով արտացոլվել է XVIII դարի առաջին երեսնամյակի Հայաստանն իր սոցիալ-քաղաքական կացությամբ ու ոգորումներով։ Բնականաբար, ելնելով պատկերվող պատմաշրջանի իրավիճակից ու արդիական պահանջմունքներից, գրողն առաջին պլան է մղել ստրկացված ու ավերված Հայաստանի գոյավիճակը։ Մի կողմից թուրքական հրոսակների գազանությունները՝ հանձին Սարը Մուստաֆա փաշայի, Սուլեյման բեկի, Քեոսա Մուխտարի և այլոց, մյուս կողմից ազատագրական շարժման հերոսների՝ Մելիք Ավանի, Մանասի, Գայանեի, Աննայի և ուրիշների անձնազոհ արիությունն ու հայրենասիրական վեհ զգացումները դարձել են վիպական կոնֆլիկտի առանցքը։

«Մելիքի աղջիկը» պատմա-ավանդական վեպ է, ուր հեղինակը, տիպական հանգամանքներ ստեղծելով հանդերձ, հարազատ է մնացել ավանդությանը բնորոշ չափազանցման հնարանքին. դա էլ, ուրիշ այլ հանգամանքների հետ միասին, որոշել է վեպի ռոմանտիկական ուղղությունը։ Հայ գրականության լավագույն ռոմանտիկ հերոսուհիներից մեկն

[1] «Մշակ», 1896, № 132։

է Գայանեն, որը վեպում աստիճանական հասունացում ապրելով, ի վերջո բարձրանում է հերոսացման աստիճանի, սպանելով թուրքական զորահրամանատարներից մեկին։

Առանձնապես ցնցող գույներով է պատկերել Լեոն զավթիչների անմարդկային արարքները անպաշտպան հայկական գյուղերում։ Ամենուրեք կոտորածներ, ավերմունք, կախաղաններ, մահվան գարշահոտ, անհնարին ողբերգություն ապրողների մեջ, լլկումի, ծանակի սովորական տեսարաններ և, նույնիսկ, մարդկանց վաճառք։ Եվ ապա արքունիքից եկած ահավոր հրամանի սարսափը՝ հարմար առիթ գտնել և վերացնել անհնազանդ երկրի բնակիչներին։ Մի ինչ-որ ներքին խորհուրդ կր տեսնում գրողն այն բանի մեջ, որ շարունակում է հարատևել ու համամարդկային քաղաքակրթությանն իր սեփական ինքնատիպ խոսքն ասել նմանօրինակ արհավիրքների բովով անցած հարազատ ժողովուրդը, և ձգտում այդ խորհրդի իմաստը հասցնել նույնքան դժնդակ օրեր ապրող ժամանակակիցներին։ Լավագույն միջոցն այդ գաղափարի համար նրա դրական հերոսներն էին, որոնք տանջալիորեն որոնում ու գտնում են դեպի ազատությունը տանող միակ ուղին։ Իսկ ժամանակի հասկացողությունը տվյալ դեպքում երկրորդական նշանակություն ուներ։ Դյուցազնական ուրպիսի՜ անհողդողդությամբ են դեպի մահ գնում Լեոյի հերոսները և բարոյապես ոչնչացնում թշնամուն, վրիժառության ու արդար գործի ուրպիսի՜ զգացում ու հավատ կա Մանասի և նրա «գժերի» արարքների մեջ, ինչպե՜ս պատրաստ են սեփական անձը բոլորանվեր հայրենիքի զոհասեղանին մատուցել Գայանեն, Ավանը, Աննան և ուրիշներ, միայն թե ոչ ոք այլևս չզգա թշնամու արգահատելի շունչը հարազատ լեռնաշխարհում։ Միայն այս կերպ հնարավոր է պահպանել գոյությունն ու ինքնուրույնությունը,— ասում է Լեոն։ Բոլոր ժամանակների համար ճշմարտացի այս գաղափարն էլ պատմավեպին հաղորդում էր 90-ական թվականների համար կենսական այժմեականության շունչ։

Քրիստոնեական պացիֆիզմի կործանարար էությունը «Մելիքի աղջիկը» վեպում պատկերված է նոր ուժով ու խորությամբ։ Նոր ժամանակներում պատմական խռովահույզ դեպքերի կենսափորձը շատ բան էր հուշել հայ մտավորականներին, ճշտում մտցրել նրանց պատկերացումների մեջ դեպի այս կամ այն ուժերն ու ազգային հաստատությունները։ Այս իմաստով խիստ ուշագրավ է Լեոյի մի խոստովանությունը հետագա շրջանի հոդվածներից մեկում։ «Հայ ժողովուրդը,— գրում է նա,— Բուրքահայի արյունոտ դատի վրա է սովորել, որ հոգևորականությունը թշնամի է ազատության, առաջադիմության»[1]։ Այս խոստովանությունը մեզ համար պարզում է «Հայի վրեժ» պատմվածքի և «Մելիքի աղջիկը» վեպի մի շարք էական տարբերությունների ներքին իմաստը։ Եթե պատմվածքում կույս Հեղինեն հանդես էր գալիս իբրև ազատագրա-

կան շարժման գաղափարախոս, որի տեսակետով հակառակորդին ոչնչացնելը «սուրբ գործ» է, «աստծու պատվիրանի» իրագործում, ապա վեպում նա իր մեջ խտացնում է քրիստոնեական հանդուրժողության և թշնամու նկատմամբ ստրկամիտ հնազանդության ամբողջ հաշիշը։ Եկեղեցու կույսը ապստամբության կազմակերպման ամենամոլեռանդ հակառակորդն է, քարոզում է հպատակվել ճակատագրին, բարձրյալի «ամենակարող» ու «ամենաիմաց» կամքին, թշնամու սիրտը շահել հնազանդության ստորացուցիչ ցույցերով, հարազատների արյան մեջ լողացող բռնակալի աջը համբուրելով։ Կույսը միաժամանակ դասային տարբերությունների հիմնավորողն ու սրբագործողն է հայերի ներսում։ Լեոն դիպուկ կերպով նկատել է շահերի այն փոխադարձ կապը, որ գոյություն ուներ եկեղեցու և իշխանավորների միջև. «Ժողովուրդը իշխանի համար է, իշխանն աստծու համար,— ասում է Հեղինեն... Չի լինի իշխանը, չէ կարող լինել եկեղեցին բարեկարգ, լուսազարդ դրության մեջ, իսկ առանց եկեղեցու թող չլինի երկիրը»։ Այսպիսին է Քրիստոսի ծառաների սոցիալ-փիլիսոփայությունը,— ասում է Լեոն և առաջ քաշում սեփական տեսությունը եկեղեցու վերաբերյալ։ Այն պետք է դառնա կռվի, պայքարի օջախ օտարերկրյա և ներքին բռնակալների դեմ, սատար կանգնի տանջվողներին, ստրկացածներին։

«Մելիքի աղջիկը» հետաքրքրական է և մի այլ առումով։ Դասական հայ պատմավիպասանության մեջ սովորաբար փառաբանվում էր զավթիչների դեմ մղվող հերոսական պայքարը, իրավացիորեն ցույց տրվում, որ այդ պայքարի ընթացքում շահերի մերձեցում է տեղի ունենում շինականի ու նրա ներքին հարստահարիչների միջև։ Որպես կանոն մեր պատմավիպասաններն անտեսում էին դասային տարբերությունները հողագործի ու ֆեոդալի միջև։ Այլ է այս հարցում Լեոյի մոտեցումը։ Իրավ է, գրողը ցույց է տալիս, որ ազատագրական շարժման դարաշրջաններում դասակարգային գիտակցությունը մղվում է երկրորդական պլան։ Պատմության ողջախոհ ընկալման արդյունք էր այդ տեսությունը։ Սակայն միաժամանակ նա ցույց է տալիս, որ այդ գիտակցությունը ընդհանրապես չի մարում ո՛չ տերերի, ո՛չ էլ, մանավանդ, շինականի հոգում։ Վեպում նկարագրվող պատմաշրջանում, համընդհանուր ավերի, սպանությունների և սանձարձակությունների այդ դժնդակ մթնոլորտում նման գիտակցությունը չի լքում Լեոյի հերոսներին՝ Աննա խաթունին, կույս Հեղինեին, Նազլուին և այլոց։

Ընդհանուր առմամբ, այսպիսով, «Մելիքի աղջիկը» օրինական ծնունդ էր 90-ական թվականների հայ ազատագրական շարժման։

6

Լեոյի ուղեգրությունները որոշակի թարմություն էին հայ ուղեգրական գրականության բնագավառում։ Ժանրի ազգային զարգացման մեջ

դրանք նշանավորում էին նոր, բարձր աստիճան, գաղափարական-գեղարվեստական աշխույժ շունչ բերում հայոց մշակույթին։

Ուղեգրությունները մեզ մոտ «արտաքին աշխարհի էկզոտիկայից» դարձ կատարեցին դեպի ներազգային կյանքն ու երկրի բնապատմական հատկանիշների վերհանումը, մի հանգամանք, որ պետք է բացատրել XIX դարի մեծ զարթոնքով և ինքնաճանաչման արմատական տրամադրություններով։ Պատմական գեղքերի ու դեմքերի, ժողովրդի հոգևոր հանճարի, բնության, բնակչության, այժմեական սոցիալ-քաղաքական հարցերի բացահայտման և տարբեր պատմաշրջանների զարգացման համար մի, հիրավի, անսահման հնարավորություններով բնագավառ է այս ժանրը։ Լեոյի մի շարք ուղեգրական գործերում («Հինգ օր», «Թաթար և Մռավ» , «Ուխտավորի հիշատակարանը» և այլն) ակնհայտ է դեմոկրատական նպատակասլացությունն ու աշխարհընկալումը։

Բայց Լեոյի, ինչպես և հայ ուղեգրական գրականության գլուխգործոցներից մեկը «Անին» էր։

900-ական թվականների սկզբին Լեոն երկու անգամ այցի գնաց Բագրատունիների ավերված մայրաքաղաքը։ Առաջին անգամ՝ 1903, երկրորդ անգամ՝ 1905 թվականներին։ Այդ այցելությունների ընթացքում նա հղացավ ստեղծելու ուղեգրական իր երկը, որի վրա նա աշխատեց երկար տարիներ։ Գիրքը մասնակի կրճատումներով առաջին անգամ լույս տեսավ 1946 թվականին։

Հայոց Բագրատունիների մայրաքաղաքի անցյալին ու ներկային է նվիրված «Անին», նրա փառքին ու անկմանը, քաղաքական անկախության, մշակույթի փառահեղ կոթողներին ու դրանց բզկտմանը, այն մայրաքաղաքի, որին ռուս և եվրոպական մի շարք հայտնի անուններ համարում էին հրաշքի նման մի բան՝ միջնադարյան Ասիայի խավարի թագավորության մեջ։

Բայց այդ երկը պատմական ուսումնասիրություն չէ, այդ հասկացողության նեղ գիտական առումով։ Ավելի շուտ այն ժամանակակից մտածողի խոհն ու զրույցն է անցած-գնացած անցքերի ու մարդկանց մասին, վեհ հրաշալիքներ կերտած հանճարների հեռավոր ժառանգորդների՝ նոր ժամանակների սերնդի մասին, մի խոսքով՝ գրողի պատմափիլիսոփայությունը՝ գեղարվեստական վառ ձևի մեջ։ Ուղևոր հեղինակը նկարագրում է Անի կատարած իր ճանապարհորդության մանրամասները, ժամանակակից Հայաստանը, հողի աշխատավորի տնտեսական թշվառությունն ու կորսված քաղաքական անկախության հետևանքները. ապա մտնում Բագրատունյաց երբեմնի մայրաքաղաքի ավերակները, պեղում, վեր հանում դրանց վաղեմի տեսքը։

Ինչո՞ւ կործանվեց այդ ամենը՝ այլևս չվերականգնվելու համար, ի՞նչ սխալներ թույլ տվեցին նախնիները, պե՞տք է, արդյոք, անդառնալի անցյալ համարել ինքնուրույնության այն տիտանական մղումները, որոնցով այն հեռավոր սերունդը փառավորեց իր անունը պատմության

մեջ։ Մի՞թե ժամանակակիցների միակ մխիթարանքն ու սփոփանքը պետք է դառնա ապշահար խոնարհումը «մեծ գերեզմանների» առաջ։ Թե՞ դեռևս կենսունակ է Անիի ճարտարապետական կոթողներ կերտած հայ ժողովուրդը և իր մեջ թաքցնում է ներքին կաշկանդված մի ուժ, որն այլ պայմաններում ու այլ փոխհարաբերությունների մեջ կարող է ետ բերել վաղեմի փառքը, ինքնուրույնության պայծառ փայլը։ Ահա հարցեր, որոնց անդրադառնում է գրող-ուղևոր-պատմաբանը այս չգերազանցված երկի մեջ։ Սերունդների և ժամանակների համար Լեոն լուծում է շատ կարևոր մի հարց։ Նա պաշտպանում է պատմական դատը հողագործ այն հայի, որին ահարկու պայմանները նետել էին հոգևոր աղքատության գիրկը, կաշկանդել նրա աշխարհաշինական բնատուր հզոր ձիրքը։ Գրողը հավատի կրակն է վառում այդ ժողովրդի մեջ, նախնիների օրինակով մտքի ու բազկի խիզախումների մղում նրան։

ԱՐՓԻԱՐ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆ

Արփիար Արփիարյանը հայ նոր գրականության և հրապարակախոսության աչքի ընկնող ներկայացուցիչներից է, քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորողներից մեկը։

Գրական ասպարեզ մտնելով 80-ական թվականների կեսերին, նա քաղաքական նոր և ավելի բարդ պայմաններում շարունակել է Հ. Սվաճյանի, Հ. Պարոնյանի մղած պայքարը հետադիմական հոսանքների, պահպանողական գաղափարախոսության և գրական անկումային ուղղությունների՝ ռեակցիոն ռոմանտիզմի ու սենտիմենտալիզմի դեմ, հանդես եկել որպես դեմոկրատական մտայնության ջատագով և ռեալիստական գրական շարժման նախաձեռնող՝ կոչ անելով գրողներին՝ գնալ դեպի ժողովուրդը, արտացոլել նրա կյանքը՝ օրինակ վերցնելով ֆրանսիական ռեալիզմի ականավոր ներկայացուցիչներից, մասնավորապես ռուսական գրականության մեծ վարպետներից՝ Պուշկինից, Լերմոնտովից, Տոլստոյից, Տուրգենևից և ուրիշներից։

Իր հրատարակած կամ խմբագրած պարբերականներում («Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք» և այլն) Արփիարյանը աճեցրել և ուղղություն է տվել գրական մի ամբողջ սերնդի՝ Գր. Զոհրապ, Տ. Կամսարական, Լ. Բաշալյան, Ե. Օտյան և ուրիշներ, որի հետ է կապվում արևմտահայ ռեալիստական արձակի բուռն զարգացումը։

1

Արփիար Արփիարյանը ծնվել է 1851 թվականին, Սամսոն նավահանգստային քաղաքում, ուր նրա ծնողները կանգ էին առել պատմական Ակնից Կ. Պոլիս տեղափոխվելիս։ Հազիվ մի ամիս Սամսոնում մնալուց հետո, քայքայված ամիրայական տոհմի շառավիղները հասնում են Պոլիս և հաստատվում Օրթագյուղ թաղամասում։ Այստեղ Արփիարյանի մանկությունն անցնում է մի ընտանիքում, որն ապրում էր Ակնի կենցաղով ու սովորույթներով, խոսում մայրենի լեզվով՝ աղցված ժողովրդական ավանդներով հռչակված գավառի բառ ու բանով։

Արփիարյանը նախնական կրթությունը ստացել է Թարգմանչաց դպրոցում, որը եղել է կատարյալ տերթոդիկյան մի դպրոց և որևէ հիմնավոր գիտելիք չի տվել նրան։ Ապա սովորել է Վենետիկի Մուրադ-Ռափայելյան վարժարանում 1867—1870 թվականներին։

Այստեղ չկար մարմնական խոշտանգում, բայց կար հոգեկան ճնշում, հոգու «մշակումը» կաթոլիկական պրոպագանդայի առաջադրած ծրագրով։ Անվերջանալի աղոթքներ, ծիսակատարություններ, կրոնական գրքերի ընթերցանություն ու զրույցներ, որոնք օտարության մեջ գտնըվող պատանիներին մոռացնել էին տալիս հայրենիքը, իրենց ժողովրդին, հարազատներին։ Բնականից անհանգիստ, մասամբ ըմբոստ Արփիարյանը, բարեբախտաբար, նվազագույն չափով է ազդվել վարժարանի խամրեցնող մթնոլորտից։ Նրա մեջ վառ են մնացել հայրենիքի, կյանքի սերը, աշխարհիկ հակումները։ Վենետիկը ուշիմ պատանուն հնարավորություն է տալիս մոտիկից ծանոթանալու հայ հին մատենագրության, անտիկ գրականության հետ, ագահորեն ընթերցելու ժամանակակից ֆրանսիական ու իտալական կրողներին։

1870 թվականին Արփիարյանը վառ երազներով վերադառնում է Պոլիս, պաշտոնի անցնում Պատրիարքարանում, որպես Երեսփոխանական ժողովի օգնական-քարտուղար։ Այստեղ շփվում է հայ հասարակության տարբեր խավերի հետ, ճանաչում կյանքն իր բազմազան կողմերով, տեսնում վերնախավի բարոյական սնանկությունը։

1872 թ. հունվար ամսին Արփիարյանը թողնում է այդ պաշտոնը և աշխատանքի անցնում վարկային գործարքներով զբաղվող մի սեղանավորի մոտ։ Այնտեղ մնում է երկար տարիներ, քարտուղարի պաշտոնական աշխատանքին զուգընթաց ծավալելով գրական-հասարակական և հրապարակախոսական լայն գործունեություն։

Վենետիկից վերադառնալուց հետո, Արփիարյանին հուզող հիմնական հարցերից մեկն է եղել այնպիսի մի ընկերության հիմնումը, որը գործեր բացառապես գյուղական աշխատավորության համար։ 1876-ին նա մի քանի ընկերներով հիմնում է «Արարատյան ընկերությունը»։ «Կըփափաքեի ընկերության անունը «Նալբանդյանց» դնել,— գրում է նա,— կովկասցի հեղափոխական բանաստեղծը գրաված էր մեր պատանեկության սրտերը։ Սիբիր մեռած էր Նալբանդյանց իբր հեղափոխական ու «Ազատն աստվածը» իր սրտեն դուրս ժայթքած էր մեկ ցայտումով...»[1]։

Արփիարյանի առաջարկը, սակայն, քաղաքական նկատառումներով մերժվում է. որոշում են նոր ընկերությունը կոչել «Արարատյան»։ Այս ընկերությունը նկատելի դեր է կատարել արևմտահայ կյանքում, բաց է արել դպրոցներ գավառներում, գիր ու գրականություն տարածել հեռավոր գյուղերում։

Սկսվում է 1877—78 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմը, որը մեծ հույսեր է ներշնչում արևմտահայերին, հատկապես Ռուսաստանի սահմանների մոտ գտնվող նահանգների հայ բնակչությանը։ Ռուսական բանակները առաջանում են մինչև հայաբնակ նահանգները, իսկ Բալկաններից՝ հասնում Պոլսի դռները։ Սան-Ստեֆանո գյուղում տեղի են ունենում Ռուսաստանի և Թուրքիայի բանակցությունները, մայրաքաղաքում շրջում են հարյուրավոր ռուս սպաներ։ Թուրքական կառավարությունը հարկադրված է լինում որոշ չափով թուլացնել քաղաքական ճնշումը։ Այսպիսի լարված մի շրջանում Արփիարյանը 1878 թվականի գարնանից «Հայկակ» ստորագրությամբ երևում է Թիֆլիսի «Մշակ» թերթի էջերում, որպես նրա սեփական թղթակից։

Հայ ժողովրդի համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող քաղաքական մի ժամանակաշրջանում դառնալով «Մշակի» թղթակիցը, հասկանալի է, որ նա ամենից առաջ արտացոլելու էր արևմտահայ հատվածի ազատաբաղձ տրամադրությունները, կապված ռուսական բանակի առաջխաղացման հետ։

Ռուսական բանակները երկար չմնացին Թուրքիայում, Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրից կարճ ժամանակ անց քաշվեցին ետ, իրենց հետ տանելով նաև խանդավառ հայ ժողովրդի երազները։ Պոլսահայ բուրժուազիայի աջ թևը հեշտությամբ հրաժարվում է ազատագրական պայքարի գաղափարից, որդեգրում սուլթանին դուր գալու քաղաքական վարքագիծը, գովաբանում այն առանձնաշնորհումները, որ օսմանյան կառավարությունը տալիս էր հայ բարձրաստիճան որոշ պաշտոնյաների։

Ինչպես 60-ական թվականներին, այժմ էլ լիբերալ որոշ գործիչներ գտնում էին, որ հայ ժողովրդի ազատագրությունը Եվրոպայի, մասնավորապես Անգլիայի հետ պետք է կապել։ Դրանք մեծ մասամբ առևտրական գործարքներով Եվրոպայի հետ կապված մարդիկ էին և նրանց գաղափարախոսները։ Դեմոկրատական հոսանքը, որի խոշորագույն գաղափարախոսն էր Հ. Պարոնյանը, համառ պայքար էր մղում դեպի եվրոպական գաղութարարները կողմնորոշվող հայ բուրժուազիայի դեմ։

Ա. Արփիարյանը նույնպես սուր քննադատության էր ենթարկում թե՛ այն մարդկանց, որոնք քարոզում էին հնազանդություն սուլթանական կառավարության նկատմամբ, և թե՛ նրանց, որոնք իրենց հույսը դրել էին անգլիական ներթափանցման վրա։ Նա գրում էր, որ հայ ժողովուրդը չպետք է մտքից անցկացնի, թե «քանի մը հայերու փաշայություն տիտղոսը հնարավոր է, արժանավոր փոխարինություն մը նկատել Թյուրքիո մեջ հայ ազգին կրած տառապանքներուն»[1]։

Արտահայտելով արևմտահայ իրականության մեջ Անգլիայի նկատմամբ եղած բացասական վերաբերմունքը, Արփիարյանը գրում է. «Ապշություն, դայրույթ, զզվանք Անգլիո նկատմամբ, այս բառերը կը պա-

1 «Մշակ», 1889, № 69։

րունակեն բոլոր մեր զգայումները... Կ. Պոլսո մեջ մի հայ պիտի չկարենաք գտնել, որ համակիր զգացմանց նշույլ մը ցույց տա առ Անգլիան»[1]։ Նա ուտոպիա էր համարում անգլիացիների պաշտպանությամբ ազատություն ձեռք բերելու երազները և գտնում, որ պետք է հույս դնել «Ռուսիայի, քան թե այլ տերության պաշտպանության վրա...»[2]։

Անշուշտ, գրելով նման տողեր, նա ոչ թե նախապատվությունը տալիս էր որևէ քրիստոնյա ժողովրդի, այլ առաջին հերթին նկատի ունեի այն փաստը, որ հայ ժողովրդի մի մեծ հատվածը գտնվում է ռուսական գերիշխանության տակ։ Թուրքիայում ապրող հայերին լավ հայտնի էր, որ Արևելյան Հայաստանի միակցումը Ռուսաստանին բախտորոշ նշանակություն էր ունեցել հայերի համար, որոնք, իսպառ ազատվելով ֆիզիկական բնաջնջման վտանգից, ապրում էին տնտեսական և մշակութային անհամեմատ նպաստավոր պայմաններում։

Հայ ժողովրդի ազգային ազատագրության հարցը նա կապում էր թուրքական բռնակալության տակ գտնվող մյուս ժողովուրդների ազատագրական պայքարի հետ, «Մշակում» գրած հոդվածներում հաճախ խանդավառությամբ խոսում հայերի, ասորիների, հույների, քրդերի համագործակցության մասին։

Ա. Արփիարյանը «Մշակին» աշխատակցում է մոտ 30 տարի՝ Այդ ամբողջ ժամանակամիջոցում դառնում է կենդանի կապ հայ ժողովրդի արևելահայ և արևմտահայ հատվածների միջև, օրը-օրին թերթի էջերում լուսաբանելով բազմապիսի հարցեր։

Սակայն ո՛չ կավառի լուսավորության համար ստեղծված «Արարատյան ընկերությունը» և ո՛չ էլ «Մշակի» թղթակցությունները չէին կարող անել այն, ինչ կարող էր անել տեղական մի օրաթերթ, համիդյան բռնապետության այդ շրջանում, երբ արգելված էր այն ամենը, ինչ կարող էր նպաստել ժողովրդի հոգևոր վերելքին, երբ ամեն կողմ մոլեգնում էր բանտն ու աքսորը, երբ Թիֆլիսի հայերեն թերթերի մուտքն արգելված էր Պոլիս։ Ա. Արփիարյանը մի քանի ընկերների հետ մտածում էր լույս ընծայել օրաթերթ և նրա էջերից արձագանքել ժողովրդի հուզող հարցերին, որքան այդ հնարավոր է քաղաքական նոր պայմաններում։

1884-ի սկզբից հրատարակվում է «Արևելք» օրաթերթը, որը նշանակալից երևույթ է ժամանակի պոլսահայ լիբերալ թերթերի («Մասիս», «Փունջ» և այլն) համեմատությամբ։ Անշուշտ, նոր թերթը միատարր չէր. այնտեղ գրում էին և լիբերալները (Բյուզանդ Քեչյան, Յուսուֆյան և ուրիշներ) և դեմոկրատ գրողները (Ա. Արփիարյան, Լ. Բաշալյան և ուրիշներ), սակայն այն թարմություն ու շունչ էր բերում պոլսահայ լճացած

---

[1] «Մշակ», 1878, № 42։

[2] Նույն տեղում։

միջավայրում և հաճույքով ընդունվեց ընթերցողների կողմից։ Թերթի գրական բաժինը ղեկավարում էր Արփիարյանը։ Նա հենց սկզբից կատարում է ծրագրված աշխատանք։ Փոխանակ օրաթերթի էջերը լցնելու եվրոպական անբովանդակ վեպերի թարգմանություններով, որոշում է տպագրել Րաֆֆու գաղափարական երկերը՝ «Խաչագողի հիշատակարանը», «Խամսայի մելիքությունների» ազատ շարադրանքը և այլն։

Այնպիսի մի երկրում, որտեղ արգելված էր հայոց պատմության դասավանդումը, առհասարակ հայ ժողովրդի անցյալի վերհանումը, Րաֆֆու երկերը կարող էին դաստիարակչական մեծ նշանակություն ունենալ, երիտասարդությանը սովորեցնել, որ դեռ ոչ վաղ անցյալում հայ ժողովուրդն ունեցել է կիսանկախ վիճակ և որ ստրկությունը, օտարի լուծը ի վերուստ տրված բան չէ։ Արփիարյանը նման գնահատական է տվել «Խամսայի մելիքություններ»-ին, գրելով, թե դա «իբրև դասախոսություն կը հաղորդվեր այն ժողովրդին, որուն դպրոցներուն ազգային հին անցյալի ուսուցումն իսկ գրեթե արգիլված կը մնար»[1]։

Չնայած խմբագրության բոլոր զգուշացումներին, կառավարությունը թափանցում է Րաֆֆու գործի հրատարակման քաղաքական շարժառիթների մեջ և արգելում այն։

«Արևելք» օրաթերթի բաժիններից և ոչ մեկը այնպիսի մեծ աղմուկ չի հանում, որքան Արփիարյանի «Օրվան կյանքը» ակնարկները, որոնք տպագրվում էին Հրազդան ստորագրությամբ։ Դրանք փաստորեն կիսագեղարվեստական ստեղծագործություններ էին, որոնք արծարծում էին քաղաքական հարցեր։ «Քրոնիկի անմեղունակ երևույթովը կը պատմըվեին դեպքեր,— գրում է Արփիարյանը,— որոնք կրնային մտքերու զարկ տալ և զանոնք արթնացնել»։ Դրանք արտացոլում էին Պոլսի ժամանակակից տնտեսական, քաղաքական և ազգային կյանքը, քաղքենիական ընտանիքների առօրյան։ Ոճը միանգամայն յուրօրինակ էր։ Հրազդանը կարողանում էր այդ բազմազան երևույթները ներկայացնելու համար ընտրել դրավիչ պատմելաձև։ «Օրվան կյանքի»-ի մեջ ընկնում էին Պոլսի պատրիարքը, ազգային վարչության ատենապետները, պալատական հայ փաշաներ, կառավարական պաշտոնյաներ և այլն։

1884-ի մայիս ամսին Արփիարյանը որպես «Արևելքի» թղթակից ուղևորվում է Կովկաս՝ մասնակցելու կաթողիկոսական ընտրություններին։ Այդ ուղևորությունը նրա կյանքում մեծ իրադարձություն էր։ Թիֆլիսում հանդիպումներ է ունենում Գր. Արծրունու, Րաֆֆու, Գ. Սունդուկյանի և այլ ականավոր մտավորականների հետ, ներկա է լինում «Պեպոյի» ներկայացմանը, դիտում Գ. Չմշկյանի խաղը և մեծ տպավորություններով վերադառնում Պոլիս։ Դեռևս Թիֆլիսից «Արևելքին» ուղարկում է ճանապարհորդական տպավորություններ, որոնք տպագրվում

1 «Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա գիրք, Պետերբուրգ, 1903, էջ 194։

են մեծ կրճատումներով։ Թերթի խմբագրության լիբերալ թևը չի կարող հանդուրժել, որ Արփիարյանը իր կովկասյան տպավորությունները հրատարակեր «Արևելքում» և իրենց էլ կանգնեցներ պատասխանատվության առաջ։ Որոշում են նրան հանձնել «Մասիսը», որը Կ. Ութուճյանը վաճառել էր «Արևելքի» վարչությանը՝ չդիմանալով մրցմանը։ Ստանձնելով «Մասիս» գրական շաբաթաթերթի խմբագրությունը, Արփիարյանը բուռն պայքար է սկսում անկումային գրականության դեմ, կոչ անում հետևել արևմտաեվրոպական և մասնավորապես ռուսական ռեալիստական գրականությանը։ Նա այդ աշխատանքն սկսում է Րաֆֆու ստեղծագործություններին նվիրված մի ընդարձակ հոդվածաշարքով, որտեղ շարադրում է գրականագիտական իր սկզբունքները, խոսում ռուսական գրականության բարձր արժանիքների մասին, համակրանք առաջացնելով ընթերցողների մեջ դեպի ռուսական առաջավոր մշակույթը։ «Մասիսում» նա տպագրում է նմուշներ ռուս գրականությունից, հրատարակում է Պուշկինի «Ոսկե ձկնիկը»՝ Գամառ Քաթիպայի թարգմանությամբ, Տուրգենևի արձակ բանաստեղծություններից մի քանիսը, բանաստեղծ Միխայլովի «Իմ վիճակը» բանաստեղծության թարգմանությունը, մի ստանավոր, որն ուներ շեշտված քաղաքական բովանդակություն։

Արփիարյանի «ռուսասիրությունը» անհանգստացնում է հայ էֆենդիներին ու նրանց կամակատար գրչակներին, որոնք մեղադրում են նրան՝ որպես «մուժիկստանի ջատագով»։ «Մասիսի» խմբագիրը չի ահաբեկվում։ Նա 1887-ին թարգմանել է տալիս Լերմոնտովի «Դասալիքը» և տպագրում իր պարբերականում, ուշագրավ մի բացատրականով։ Այդ թարգմանությունը հաճույքով են ընդունում ընթերցողները, պահանջում տեղեկություններ Լերմոնտովի մասին։ Արփիարյանը գրում է հատուկ հոդված, որտեղ բավականաչափ մանրամասնորեն կանգ է առնում ռուս մեծ բանաստեղծի կյանքի հիմնական գծերի վրա։ Օգտագործելով առիթը՝ ընդարձակորեն խոսում է ռուս գրականության մասին, ծանոթացնում Պուշկինին, ցասումով նշավակում նրան մենամարտում սպանող ֆրանսիացուն, որը «Ռուսիային զրկեց յուր մեծ բանաստեղծեն»։

1887 թվականի հունիսին Արփիարյանը, ծախու գրչակների բանսարկությունների ազդեցությամբ հեռանում է «Մասիսի» խմբագրությունից, որից հետո այն հրատարակվում է «Արևելքի» վարչական խորհրդի լիբերալ անդամների կողմից, որոնք քծնանքով լի մի առաջնորդողում ճշտում են իրենց դիրքերը, գրելով. «Հայ ազգին կմնա միայն հարատևել այն շավղին մեջ, որուն կհետևի դարերե ի վեր։ Հայ ազգը յուր վեհափառին այնքան հայրական շնորհաց առջև անհավատարմության որևէ խորհուրդ մտքեն չանցընելե զատ՝ ժամանակե ավելի տոգորված է առ օսմանյան գահը անհեղլի հավատարմության զգացումներով»։

Արփիարյանի գրչակից բոլոր ընկերները հեռանում են «Մասիսից». Գ. Զոհրապը, Լ. Բաշալյանը, Տ. Կամսարականը և մյուսները այդ ամբողջ տարվա ընթացքում ոչ մի տող չեն տպում այնտեղ։ Ընդամենը մի քանի ամսում բաժանորդների կեսից ավելին հրաժարվում է «Մասիս» կարդալուց։ «Արևելքի» վարչությունը հարկադրված է լինում դադարեցնել շաբաթաթերթը, որոշ ժամանակից հետո նորից հանձնել Արփիարյանին, արդեն նրա պատասխանատվությամբ։

Նորից «Մասիսի» շուրջն են համախմբվում բոլոր առաջավոր գրողները։ Դրական բաժնում լույս են տեսնում Արփիարյանի «Կյանքի պատկերներ» շարքի «Հարուստին կոչումը», Գր. Զոհրապի «Փոթորիկը», «Պարահանդեսին վաղորդայնը», «Խարիսխը», «Մեղա տեր» նովելները և հետաքրքրական հիշողություններ՝ «Ուղևորություն մը հիշատակներուս մեջ» վերնագրով։ Լ. Բաշալյանը տպագրում է իր լավագույն նովելները՝ «Ղալաթիո բեստը», «Տերտերին ուխտը», «Խաչախաչին», «Այս է եղեր», «Դրացուհին», «Վերջին համբույրը», «Նոր զգեստը», Տիգրան Կամսարականի «Գրատունը»։ Մ. Կյուրճյանը շարունակում է «Պանդուխտի կյանքեն» ակնարկների շարքը՝ պատկերելով ղարիբների ծանր կյանքը։

Նոր «Մասիսի» առաջին համարներում Արփիարյանը տպագրում է իր ընդարձակ հոդվածաշարքը Լեոյի գրական ստեղծագործության մասին, որտեղ ջերմորեն խոսում է արևելահայ ռեալիստական գրականության և ռուս դասական գրողների մասին։

1890 թվականին Մխիթարյան միաբանությունը տոնում է Ղ. Ալիշանի հոբելյանը. «Արևելքի» խմբագրությունը Արփիարյանին ուղարկում է Վենետիկ՝ հոբելյանին մասնակցելու։ Այդ օրերին է, որ Կ. Պոլսում կազմակերպվում է հնչակյանների 1890 թվականի ցույցը, որին մասնակցում է Վենետիկից նոր վերադարձած Արփիարյանը, առանց դեռևս այդ կուսակցության անդամը լինելու։ Ցույցից հետո նա մեկնում է Կովկաս։ Վերադարձին ձերբակալվում է ու բանտարկվում, մեղադրվելով կազմակերպված ցույցին մասնակցելու, Կովկասի, մանավորապես «Մշակի» հետ «հանցավոր» կապեր ունենալու մեջ։

Մինչև 1891 թվականի հունվարի 6-ը բանտում մնալուց հետո Արփիարյանը 75 քաղաքական այլ բանտարկյալների հետ ազատվում է, այն պայմանով, որ հրապարակով իր մեղայականն ասի և խոսք տա այլևս չզբաղվել քաղաքական գործերով։ Նա կատարում է այդ պահանջը՝ 1891 թվականի հունվարի 12-ին «Արևելքում» հրապարակելով իր «մեղայականը», որը, ըստ էության, մի պամֆլետ է սուլթանի հասցեին։

Որոշ նախապատրաստական աշխատանքից հետո, 1891 թվականի հուլիս ամսին Արփիարյանի խմբագրությամբ լույս է տեսնում «Հայրենիք» օրաթերթը՝ քաղաքական խստագույն պայմաններում։ Այսպիսի մի ժամանակաշրջանում լույս տեսնող մի թերթ, հասկանալի է, որ չէր կարող իր ծրագիրը հրապարակել ազատորեն։ «Եթե պիտի ըլլա ապարանքին թերթը,— գրում է Արփիարյանը առաջին համարում,— պիտի ըլլա

նամանավանդ խրճիթին թերթը,— եթե պիտի ըլլա զարգացյալին թերթը, պիտի ըլլա նամանավանդ մտքով հետամնացին թերթը»[1]։

«Հայրենիք» օրաթերթը 1890-ական թվականներին հրատարակվող մյուս թերթերից տարբերվում է հենց դրանով։ Նա հատուկ առաջնորդողներ էր նվիրում գավառի հայ ժողովրդի լուսավորությանը, թղթակիցների բավականաչափ լայն ցանց էր ստեղծում գավառում, որոնք օրը-օրին թերթի էջերում լուսաբանում էին իրենց հուզող հարցերը։ Քաղաքական ծանր պայմաններում դժվար էր լայն ճակատով պայքար մղել այն մարդկանց դեմ, որոնցից շատերը կապված էին Բ. Դռան հետ, մոտ էին գրաքննչական վարչությանը։ Հազիվ մի քանի համար հրատարակած, հակառակորդներն անցնում են աշխատանքի, լրտեսագրերը թռչում են դեպի Ելդըզ։ «Հայրենիքը» փակվում է Տպագրական տեսչության հրամանով։

1891 թվականի սեպտեմբերի 1-ից թույլատրվում է վերահրատարակել «Հայրենիքը», սակայն այն պարբերաբար փակվում է իր համարձակ հոդվածների համար։

Չնայած խստագույն պայմաններին, Արփիարյանը փորձում է շարունակել իր ծրագիրը՝ թերթում լայն տեղ տալ արևելահայ գրականության ու մշակույթին։ Նա բազմաթիվ արտատպություններ է կատարում «Մշակից», հոդվածներ տպում Թիֆլիսում լույս տեսած հայերեն գրքերի մասին։ Արտատպում է Արծրունու մի քանի հոդվածները, Գ. Բաշինջաղյանի «Նկարչի կյանքից» հիշողությունները, գրախոսություններ արևելահայ գրողների երկերի մասին։

Արփիարյանին հաջողվում է «Մասիսի» խափանումից հետո ցրված գրական ուժերին համախմբել նոր թերթի շուրջը և շարունակել պայքարը՝ հանուն քննադատական ռեալիզմի զարգացման։

Սուլթանական կառավարության հալածանքը մտավորականության նկատմամբ ուժեղանում է 1896 թվականի սկզբներից։ Հրապարակի վրա չի մնում ոչ մի գրող կամ հրապարակախոս։ Մի մասը թաքնվում է, մյուս մասը ձերբակալվում, ավելի մեծ մասը փախչում արտասահման։ 1896 թվականի մարտ ամսին, ֆրանսիական մի նավով, արտասահման է անցնում նաև Ա. Արփիարյանը։ Օգոստոս ամսին փախչում է Երվանդ Օտյանը։ Նրան հետևում են Տիգրան Կամսարականը, Լ. Բաշալյանը և ուրիշներ.

Արփիարյանը, որ դեռևս 1890 թվականին խանդավառվել էր հնչակյանների գործունեությամբ և մասնակցել նրանց կազմակերպած քաղաքական ցույցին, բանտից դուրս գալուց հետո փոքր-ինչ զգուշանում է նրանցից, սակայն 1895 թվականից նորից է խանդավառվում այդ կուսակցությամբ և դառնում նրա գործուն անդամներից մեկը։ Արփիարյանի գործունեության արտասահմանյան շրջանի առաջին տարիները բնութագրական են գաղափարական լուրջ որոնումներով ու սայթաքում-

---

[1] «Հայրենիք», 1891, № 1։

ներով։ Ճիշտ է, նա Լոնդոնում մոտիկից ուսումնասիրելով Հնչակյան կուսակցության գործնական աշխատանքը, հիասթափվում է և որոշում հեռանալ նրանից, սակայն, չկարողանալով ճիշտ կողմնորոշում ունենալ, փորձում է հնչակյաններին հակադրել այսպես կոչված վերակազմյալ հնչակյաններին, որոնց ակտիվ ներկայացուցիչներից մեկն էլ դառնում է ինքը։

1898 թվականից Արփիարյանը և Լ. Բաշալյանը Լոնդոնում հրատարակում են «Նոր կյանք» պարբերականը, որի էջերում լույս են տեսնում Ե. Օտյանի մի շարք կարևոր երկեր՝ «Տասներկու տարի Պոլսեն դուրս» մեմուարներից հատվածներ, «Հեղափոխության մակաբույծները», «Պրոպագանդիստը» և այլն, որոնց մեծ մասի մեջ մերկացվում է դաշնակների ու հնչակների գործունեությունը։

Արփիարյանը «Նոր կյանքում» տպագրում է մի քանի ընդարձակ հոդվածներ՝ «Կ. Պոլսի պահպանողական վարչությունները», «Հրոսակի մը հիշատակներեն», «Հայաստան և Կ. Պոլիս», «Պատրիարքական ընտրություն մը» և այլն, որոնք իրենց վրա կրելով հանդերձ հեղինակի այդ տարիների գաղափարական տատանումների կնիքը, փաստական հարուստ նյութ են պարունակում XIX դարի երկրորդ կեսի հայ իրականության մասին։

1901 թվականին Արփիարյանը պաշտոնապես հրաժարվում է Հնչակյան կուսակցությունից ու մեկնում Փարիզ։ «Արփիար, ալ բոլորովին քաշված Հնչակյան կուսակցութենեն,— գրում է Օտյանը,— 1901 թ. վերջերը եկավ Փարիզ՝ նյութական շատ անձուկ վիճակի մը մեջ»։

1902-ին նա Վենետիկում հրատարակում է «Հայ հանդես» պարբերականը, որի էջերում տպագրված միակ գեղարվեստական մնայուն երկը «Կարմիր ժամուց» վիպակի առաջին մասն է։

Մի քանի ամիս էլ տառապալից կյանք քարշ տալուց հետո՝ 1905 թվականի հուլիս ամսին նա մեկնում է Եգիպտոս, ստանձնում «Շիրակ» հանդեսի խմբագրությունը։ «Շիրակում» տպագրվում են Արփիարյանի «Մինչև ե՞րբ», «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքները, մի քանի «Հողվըրտիքներ»։ Դրանք ըստ էության յուրահատուկ գրական դիմանկարներ են, գրված նկատելի հումորով, որը տեղ-տեղ փոխվում է սատիրայի։

Նույն թվականի հոկտեմբեր ամսին Արփիարյանը ստանձնում է «Լուսաբեր» թերթի խմբագրությունը։ Նա «Լուսաբերի» էջերում ստորագրել է մոտ 200 առաջնորդող և հոդված։ Այդ հրապարակախոսական ժառանգության մանրամասն ծանոթացումը ցույց է տալիս, որ հիմնականում հետապնդել է երկու նպատակ։ Նախ՝ շարունակել պայքարը հայ քաղաքական կուսակցությունների գործելակերպի դեմ, և երկրորդ՝ հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը կապել Ռուսաստանում սկսված հեղափոխական շարժումների հետ։

«Լուսաբերում» տպագրված հոդվածների մեջ ամենից ուշագրավներն այն առաջնորդողներն են, լուրերը, որոնք անմիջապես վերաբերում

են 1905 թվականի հեղափոխությանը։ Արփիարյանը ըմբռնում է Ռուսաստանի դերը համաշխարհային առաջընթացի մեջ, նա համոզված է, որ սեփականատիրական կարգերում տառապած մարդկության փրկությունը գալու է Ռուսաստանից։ Հեղափոխության օրերին «Շիրակում» գրած իր մի հոդվածում կոչ է անում թողնել հնությունները, հին փառքերով օրորվելու պատրանքը և ճանաչել նոր երևույթները և այդ նորը տեսնել Ռուսաստանում։ «Քան երեկվան Ասորեստանը,— գրում է նա,— այսօրվան Ռուսաստանը ճանաչելու պետք ունինք, Ոսկեբերանին տեղ՝ Կարլ Մարքսը»[1]։

Նա հրճվանքով է իր ընթերցողներին հայտնում, որ «Հեղափոխությունը Ռուսիա մը կը փրկե իր աչքին առջև», որ տապալվելու է Ռոմանովների արյունոտ ինքնակալությունը։ Ըմբռնում է, որ ռուսական հեղափոխությունը կատարողները բարձրաստիճան զինվորականներ չեն, այլ հասարակ ժողովուրդը՝ բանվորները, գյուղացիները և նրանց ծոցից դուրս եկած զինվորները։ Դրա համար էլ այդ վեհ պայքարին մասնակցող շարքային բանվորն ու արհեստավորը, նրա կարծիքով, շատ ավելի մեծ մասնակցություն ունեն պատմության առաջընթացի մեջ, քան ռուսական բանակում հռչակված հայ գեներալները, որոնցով սիրում է պարծենալ հայ բուրժուազիան և որոնք սակայն հայ ժողովրդի պայքարին ոչնչով չեն օգնել։ «Հիմակ սկսում են ծնել թերևս ավելի մեծ մարդեր, քան Լորիս Մելիքովները, Տեր-Ղուկասովները, Լազարևները։ Մեծագույնները ժողովրդին ազատության համար անփառունակ մեռնող հերոսներ են»[2]։

Գտնվելով հեռու Եգիպտոսում, նա հնարավորություն չուներ հեղափոխության մասին ճիշտ պատկերացում կազմելու։ Նրա համար որոշակի էր, որ սկսված հեղափոխության նպատակը սոսկ թագավորի տապալումը չէր, այլ իշխող տնտեսական ու քաղաքական սիստեմի փոխարինումը մի այլ, ավելի ժողովրդական-դեմոկրատական իրավակարգով։ «Պայթած հեղափոխությունը,— գրում է նա,— միահեծան իշխանություն մը չէ, որ պիտի տապալե, այլ նաև տնտեսական դրություն մը, ուստի և տարակույս չկա, թե իր հաղթանակն օր մը չէ օր մը պիտի սարսե ոչ միայն թագավորությունները, այլև հանրապետություններն ալ»[3]։

Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ հեղափոխությունը ժամանակավորապես պարտվեց և ստոլիպինյան ռեակցիայի սարսափը տարածվեց ամբողջ երկրով մեկ, երբ շատ մտավորականներ հուսալքում էին ապրում և քաշվել էին իրենց պատյանների մեջ, Արփիարյանը 1906 թվականին գրում էր. «Թող չկարծվի, թե ռուսական շարժումը ջախջախվեցավ, լմընցավ։ Ահեղ պատերազմ մըն է, որ կը մղվի միահեծանության և ժողո-

1 «Շիրակ», 1905, № 10—11։
2 «Լուսաբեր», 1905, № 175։
3 «Լուսաբեր», 1905, № 147։

վըրդական իրավունքի միջև։ Հեղափոխությունը կրնա քանի մը ճակատամարտ կորսնցնել, բայց վերջնական հաղթանակը իրեն պիտի մնա երկարատև կռվե մը հետո»[1]։

Արփիարյանն այդ օրերին ընդհուպ մոտենում էր դասակարգային պայքարի ըմբռնմանը, գտնելով, որ սկսված «մարտնչումը ցեղային չէ, այլ ընկերային, դասակարգային»[2]։ Որ նա հեղափոխության հաղթանակի մեջ տեսնում էր սեփականատիրական կարգերի կործանումը, աշխատավորների ազատագրումը շահագործողներից, երևում է հետևյալ բնորոշ խոսքերից. «Թեև Թնդանոթը բյուրավոր բանվորներ չարդ ու փշուր կընե բայց ընկերավարական գաղափարը գործնականապես կըհաղթանակե ու տիեզերքի բոլոր կալվածատերերը, դրամատերերը կը սարսափահարին Նորատեսիլ հեղափոխություն մըն է, որ կը ծագի, անոր դեմ Թնդանոթը հրացանը, սուրը անզոր պիտի գտնվին»[3]։

Ռուսական հեղափոխության մասին հոդվածների հետ մեկտեղ, Արփիարյանը շարունակում է մերկացնել դաշնակ ու հնչակ տեռորիստներին, ստեղծելով կատաղի թշնամություն իր դեմ։ Հնչակները, որ դեռևս 1903 թվականին փորձել էին սպանել Արփիարյանին, մի նոր տեռոր են կազմակերպում նրա դեմ։ 1908-ին, փետրվարի 12-ի գիշերը, Կահիրեում, Արփիարյանի տան մոտերքում լսվում է ատրճանակի երեք կրակոց և մթության մեջ ընկնում է աննկուն հրապարակախոսը։

2

Մեծ է Արփիարյանի դերը քննադատական ռեալիզմի զարգացման գործում՝ արևմտահայ իրականության մեջ։ Նա ռեալիզմի տեսական հիմնավորումով հանդես է եկել 80-ական թվականներին՝ Րաֆֆու, Գր. Օտյանի, Լեոյի մասին գրած հոդվածներում, որոնց մեջ բարձրացվող հարցերին հետագայում ավելի հանգամանորեն անդրադարձել է մի շարք ուսումնասիրություններում՝ «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության» («Գեղունի», 1902), «Արևմտյան հայոց արդի գրականությունը» («Բանբեր գրականության և արվեստի», 1902—1904), («Բազմավեպ» 1903) և այլն, որոնք հետագայում առանձին հատորով լույս են տեսել Կահիրեում, 1945 թվականին։

Սրանք մի մասն են գրականագիտական, քննադատական այն խոշոր ժառանգության, որ թողել է Արփիարյանը պարբերական մամուլի էջերում։ Նա ընդարձակ հոդվածներ է գրել Րաֆֆու, Լեոյի, Ղ. Ալիշանի, Հ. Պարոնյանի, Գ. Զիլինկիրյանի, Հ. Սեթյանի, Գր. Օտյանի, Ե. Տեմիրճիպաշյանի, Շիրվանզադեի մասին։

---

1 «Լուսաբեր», 1906, № 171։

2 Նույն տեղում։

3 «Լուսաբեր», 1905, № 172։

1880-ական թվականների կեսերից ավելի էր սաստկացել Համիդյան ռեակցիան, գրաքննական կաշկանդումները հասել էին չտեսնված խստության, արգելված էր «Հայաստան», «ազատություն» բառերի գործածությունը մամուլում և գրքերում. Հետապնդվում էին ամեն կարգի հավաքույթներն ու ժողովները, Համիդյան կառավարությունը լրտեսների ցանցով էր պատել ամբողջ երկիրը։ Բազմաթիվ գրողներ, ստեղծված նոր պայմաններում ոչինչ չգտնելով մխիթարական, փորձում էին իրենց ստեղծագործությունների մեջ խույս տալ իրականությունից, զբաղվել անձնական հույզերով։

Մի խումբ մտածողներ գեղարվեստական գրականության կոչումը համարում էին մարդկային տառապանքի սփոփումը, գրականությունը դիտում՝ իբրև ժամանցի նյութ։ Վնասակար այս թեզը փորձում է տեսականորեն հիմնավորել 60-ական թվականներին նկատելի պրոգրեսիվ դեր կատարած Գրիգոր Օտյանը, որը, ենթարկվելով սուլթան Համիդի հետապնդումներին, փախել էր Փարիզ ու այնտեղ ապրում էր հուսահատ ու անորոշ վիճակ։ Նա Փարիզից պարբերաբար գրական հարցերին նվիրված հոդվածներ էր ուղարկում Պոլիս, որոնք տպագրվում էին «Մասիսում»՝ «Վահրամ» ծածկանունով։ 1885 թվականին իր քրոջ՝ Եվփիմե Օտյանի թարգմանած «Աբբա Կոնստանդեն» վեպի համար գրած առաջաբանում նա փորձում է հիմնավորել այն տեսակետը, թե գեղարվեստական գրականության կոչումն է մոռացնել տալ կյանքում պատահող թշվառությունները, թե նա կոչված է ընթերցողին փոխադրել երևակայական մի աշխարհ, որը ավելի հաճելի է, քան իրականը, թե գրականությունը չպետք է զբաղվի հասարակական հարցերով։

Սուր կերպով քննադատելով Օտյանի էսթետիկան, Արփիարյանը այն կարծիքն էր հայտնում, որ Գր. Օտյանի քարոզած գաղափարախոսությունը վնասակար է երիտասարդության համար։ Ըստ նրա՝ գրականության նպատակն է օգնել կյանքի վերափոխմանը։

Արփիարյանը գրողին չէր պատկերացնում որպես սոսկ դեպքերը արձանագրող, իրականության պասսիվ արտացոլող մի մտածող։ Գրողները օժտված պետք է լինեին ներկայի խոր ճանաչողությամբ, ապագան տեսնելու կարողությամբ։ Նա պահանջում էր, որ գրողները «հորիզոնին անդին նայեին», լինեն «ապագայի գուշակողները»։ Նույնիսկ պատմական անցյալի պատկերումը պետք է նպաստի ապագայի պատրաստմանը. «գաղափարական գրականությունը անցյալը կը ցոլացնե ու հեռավոր ապագան պատրաստելու կընկրտի»[1]։

Ապագայի այդ գուշակները, Արփիարյանի կարծիքով, օբյեկտիվ իրականությունը ճանաչելուց, նրա մեջ մարդկության համար չարիք տեսնելուց հետո պետք է հարց տան՝ «ինչո՞ւ են այս չարիքները» և չարիքների դարմանը որոնեն սոցիալական հեղափոխության մեջ։ Նա հենց այդ

[1] «Նոր կյանք», 1900, № 4։

բառերով էլ ձևակերպում էր իր մտքերը՝ «Ջարիքներուն դարմանը ընկերական հեղափոխության մեջ պետք է որոնել»։

Մերկացնելով բուրժուական կեղծ բարեպաշտությունն ու բարոյագիտությունը, նա կոչ է անում գրողներին՝ առանց վախենալու իրենց մատը դնել բուն վերքի վրա։ Խոսքը մասնավորելով վիպասաններին, գրում էր. «Թող հայ վիպասաններն իրենց դյութիչ գրիչներով ներկայացնեն մեզ մեր ընտանեկան վիճակը իր բոլոր իսկության մեջ։ Թող հոշոտեն մեր սրտերը, բայց հեղափոխեն մեր բարքերը»[1]։

Ժողովրդին արթնացնելու, միշտ օրվա հետ ընթանալու կոչ անող Արփիարյանը գտնում էր, որ գրական հրապարակը վնասակար գրքերից մաքրելու միակ նախապայմանը անողոք քննադատությունն է։ Քննադատությունը կազդուրող, առողջացնող մի կարևոր գործոն է։ Անաչառ, սկզբունքային, առողջ քննադատությունը նմանեցնում էր վիրաբույժի դանակին, որը կարող է վերք կտրելիս ցավացնել մարմինը, սակայն նպատակն է բուժել այն։ «Խիստ քննադատություն մը երբեք անդամալույծ չըներ գրականությունը, արդեն տկար ծնած արարածներ՝ անտարակույս շուտով հուսաբեկ կլինեն, սակայն կորովի մտքերու, զորավոր կամքերու բարգավաճման սքանչելի միջոց մ'է անաչառ քննադատությունը»։

Արփիարյանը լեզվի զարգացման ու նշանակության հարցերին նույնպես մոտենում էր գիտականորեն, ելնելով պատմականության սկզբունքից։ Լեզուն համարում էր ամենից առաջ ոչ թե ի վերուստ մարդկանց տրված մի շնորհ, այլ պատմականորեն առաջացած մի գործոն, որի նպատակն է ծառայել մարդկանց։ «Լեզուն նպատակ մը չէ, այլ միջոց մը՝ նպատակի մը հասնելու համար»։ Լեզուն հարաշարժ, տարիների ընթացքում շարունակ փոփոխվող, զարգացող, իր մասերից մի քանիսը կորցնող, նոր ձևեր ընդունող մի երևույթ է, որը տարիների հոլովման մեջ ձևափոխվում է, իր հնացած, անպետք մասերը պատմությանը հանձնում, տնտեսական ու մտավոր զարգացման նոր պահանջների թելադրանքով նոր ձևեր ընդունում, զարգանում, ճոխանում, իսկ այդ բոլորի գարբնոցը ինքը ժողովուրդն է, ժողովրդի բերանը։ «Այդ բերանը կը պահի լեզվին հիմները, որոնք բառերն են, բայց միշտ կը փոխե ու կը բարեփոխե... միշտ կը շրջի, կարդունաբերի, բան մը կը պահե, բան մը կավելցնե, միշտ նույն խմորը, որ մշտական գոյափոխության մը ենթակա է»[2]։

Արփիարյանի կարծիքով այնքան ժամանակ, քանի դեռ գրաբարը օգնել է մարդկանց, նրանց մշակութային վերելքին, հաղորդակցության համար եղել է պիտանի, մարդիկ պահել են այն, իսկ այժմ, երբ ի վիճակի չէ բավարարել այդ պահանջները, ետ է մնացել կյանքից, այլ խոս-

---

1 «Արևելք», 1884, № 39։

2 «Հայրենիք», 1894, № 938։

քում՝ Նոր բովանդակությունը պահանջել է արտահայտման նոր ձև, պետք է հրաժարվել նրանից։ Կյանքը ինքը անհրաժեշտ է դարձնում այդ փոփոխությունը։ «Ով որ չքարեփոխվի, կը կորսվի, այսպես վճռած է գիտությունը... Մեզ պետք է ոչ թե հնացած, անհասկանալի, մեզ համար առեղծված եղող լեզուն, այլ մեր ժամանակակից կենդանի ժողովրդյան լեզուն»[1]։

Գրաբարը համարելով մի դիակ, նա առաջարկում է լեզվաշինարարության գործում հիմք ընդունել ժողովրդի խոսակցական լեզուն։ Նոր գրական լեզվի գանձարանը համարում էր հենց այդ լեզուն։ Հայ ժողովուրդը իր դարավոր գոյության ընթացքում կերտել է հազարավոր բառեր, որոնց մի մասը մնում է Հայկազյան բառարանում անգործածելի, իսկ ավելի մեծ մասը բոլորովին գրականության մեջ չի գործածվել։ Ժողովուրդը ինքը իր տնտեսական կյանքի զարգացմանը զուգահեռ ստեղծել է բազմահազար նոր բառեր, իմաստավորել է դրանք նյութական բովանդակությամբ։ Նա գտնում էր, որ գրական լեզվի զարգացմանը զարկ տվող մարդիկ պետք է գերազանցապես օգտագործեն գավառական բարբառների ատաղձը, դրանք բարձրացնեն գրական լեզվի աստիճանի, այն էլ՝ այնպիսի գավառաբարբառների, որոնք պահել են իրենց կենդանությունը։ Նրա կարծիքով «մեր գավառացի գրողները և ուսուցիչները, փոխանակ Պոլսո գրողներեն ստանալու իրենց ներշնչումները», լավ կանեն՝ եթե դիտեն, ուսումնասիրեն իրենց շրջապատը և վեպերու մեջ ամփոփեն իրենց ուսումնասիրությունները»[2]։

Այս տողերը գրելուց հետո է, որ Արփիարյանը իր թերթերում լայն տեղ է տալիս գյուղական ուսուցիչների նամակներին, նրանց միջից քաջալերելով և աճեցնելով այնպիսի մի ինքնատիպ, տաղանդավոր գյուղագրի, ինչպիսին է Թլկատինցին, որի «Գյուղական նամականիի» առաջին հոդվածները տպագրվում են «Հայրենիքում»։ Անդրադառնալով այդ նամակներին, Արփիարյանը գրում է. «Երկու ամիս է, որ Թլկատինցիին գյուղական նամակները կհրատարակենք։ Երբ օր մը անոնք առանձին հատորի մեջ ամփոփվին, պիտի կազմեն մին այն սակավաթիվ գրքերեն, որք մեր ժամանակակից գրականության պիտի տան այն ուղղությունը, որով մատենագրությունը կծառայե դարգացման նպատակի մը, ժողովրդի մը կենսական պետքերուն և ուսումնասիրության...

Գավառական մատենագրությունը, որ մինչև հիմա սմքած կմնար, սկսավ քաջալերվել, երևան ելլել ու իր թաքուն բանաստեղծության հետ մեր աչքին առջև կպարզե իր լեզվական ճոխությունը... ահագին քանակությամբ բառեր և բացատրություններ։

Նոր են մեզի համար այդ գրվածներու նյութերը, մեր գրականության համար կենսատու թարմություն մը կցայտեցնեն։ Աչքերուս առջև կպար-

---

1 «Մասիս», 1890, № 8943։

2 «Հայրենիք», 1893, № 457։

զեն կյանքը իր բազմակողմանի տեսարաններով ու անոնցմե բխած արտաշնչությունը անցնելով մեր սրտերեն, կհասնի մինչև մտքերնիս և խորհիլ կուտա։ Մեր մարդասիրական իրապաշտ գրականության առաջին հիմնաքարերն ասոնք են և իրենց նմանները որոնց վրա կամաց-կամաց պիտի բարձրանա իմաստասիրական մատենագրությունը»[1]։

Արփիարյանի գրականագիտական այս ըմբռնումները շատ ավելի որոշակի երևում են այն գնահատումների մեջ, որ նա տվել է արևելահայ և արևմտահայ մի շարք գրողների։ Բացառությամբ Ալիշանի «Նահապետի երգերի», նա հիմնականում ժխտել է Մխիթարյանների գրաբար գրականությունը և սրա ազդեցությամբ Կ. Պոլսում սկսված գրական շարժումը, կոչ անելով գնալ դեպի ժողովուրդը, նրանից վերցնել նոր գրականության սնունդը, այլ խոսքով՝ հետևել ոչ թե բազրատունիների. հյուրմյուզների, այլ Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Պ. Պռոշյանի, Հ. Պարոնյանի, Սունդուկյանի գրական ուղուն։ «Աբովյանը, ազգի սրտի հետ խոսեցավ իր «Վերքովն»,— գրում է նա, ընդգծելով Աբովյանի ժողովրդայնությունը։ Արփիարյանի կարծիքով այն եվրոպական վեպերի հետ չպետք է համեմատել։ Դա հայ ժողովրդի ամբողջ տառապանքը. բռնադատիչների դեմ պայքարելու անհողդողդ կամքը արտահայտող մի դյուցազներգություն է, էպոպեա։ «Վերք Հայաստանին»,— գրում է նա, ամբողջ ժողովուրդ մը ցնցած է, սրտերը գալարած է և արդի գրականության նոր ուղի մը բացած է»։ Նույնպիսի բարձր գնահատական է տվել Արփիարյանը Մ. Նալբանդյանի, Րաֆֆու, Պատկանյանի, Աղայանի, Պռոշյանի, Պարոնյանի, Շիրվանզադեի և հայ այլ դասականների գրական ստեղծագործությանը։

Ինչպե՞ս է ըմբռնում Արփիարյանը գրականության զարգացման անհրաժեշտ մյուս գործոնի՝ գրական ազդեցության հարցը։ Չժխտելով գրական ազդեցության դերը, նշելով, որ տարբեր ժողովուրդներ, ստեղծելով իրենց արվեստն ու գրականությունը, օգտվում են մեկ-մեկից՝ «իրարմե փոխ կառնեն, իրարու փոխ կուտան, յուրաքանչյուր գրականություն իր տոհմային հատկությունները պահելով հանդերձ, ոգևորված է ընդհանուր մարդկային շունչով մը», Արփիարյանը, սակայն, գտնում էր, որ գրական ազդեցությունները միշտ չէ, որ դրական արդյունք են տալիս։ Հաճախ անկումային գրքերը վնասակար ազդեցություն են գործում երիտասարդության վրա։

Արևմտահայ գրականության մեջ ավելի խոր արմատ էին գցում ոչ այնքան այլազգի, մասնավորապես եվրոպական գրականության աչքի ընկնող դեմքերը, որոնք իրենց գեղարվեստական ստեղծագործություններով կարող էին բարերար ազդեցություն ունենալ մտքերի վրա, որքան երկրորդական մի շարք գրողներ, որոնց վեպերը տպագրվում էին փող վաստակելու նպատակով և ծառայում էին երիտասարդության երևակա-

[1] «Հայրենիք», 1894, № 772։

յությունը գրգռելու, նրանց արտասովոր արկածների ուժեղ տպավորության տակ պահելու համար։

Ժխտողական դիրք բռնելով այդ կարգի ռեակցիոն գրականության վնասակար ազդեցության նկատմամբ, Արփիարյանը առաջ էր քաշում արևմտա-եվրոպական առաջավոր գրականության (Հյուգո, Բալզակ, Դոդե) և ռուսական առաջավոր գրականության հետևելու անհրաժեշտությունը։ Նա առանձնապես բարձր էր գնահատում ռուս գրականության գաղափարական հագեցվածությունն ու սոցիալական սրությունը, նրա վերափոխական ներքին միտումը, «ինչ որ մեզ համար համադամ մըն է, հոգվույն հանապազօրյա հացն է անոնց համար»։

Արփիարյանի սիրած գրողներից էր Լ. Տոլստոյը։ Արևմտահայ իրականության մեջ Տոլստոյը ունեցել է իր և՛ թույլ և՛ ուժեղ կողմերի երկրպագուները։ Օրինակ՝ Միքայել Շամտանճյանի համար Տոլստոյը մեծ էր նրանով, որ «միշտ հիացած էր Ավետարանի կարգ մը մասերու վրա»[1]։ Արփիարյանը նրանից տասնամյակներ առաջ, քաղաքական ավելի բարդ պայմաններում, Տոլստոյին դիտում էր ոչ որպես ավետարանի երկրպագու, այլ որպես Ռուսաստանի սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները ռեալիստական մեծ վրձինով պատկերող մի գրողի, գնահատում էր մեծ վիպասանի մեջ այն, որ նա կարողացել է իր վեպերով «բարոյապես տիրապետել այդ վիթխարի երկրին»։

Արփիարյանը ռուսական գրականությունը և ռուս գրողներին չէր ծանոթացնում տարերայնորեն, ըստ պատահած նյութի կամ հեղինակի, այլ ընտրում էր հատկապես այն գործերը, որոնք ծառայում էին ժողովրդի պայքարին։

Արփիարյանը շատ բարձր է գնահատել ռուս այն գրողներին, որոնք պատկերել են գյուղական կյանքը. «Ռուսական նոր գրականության մեջ, ամբողջ սերունդ մը կուսումնասիրե ժողովուրդն, և նորավեպերու ու վեպերու մեջ կնկարե անոր թշվառությունններն ու տառապանքները։ Պետք է հիշել մասնավորապես Կլեպ Ուսպենսկիի գործերն և մանավանդ իրեն գլխավոր գործը՝ «Հողին զորությունը», որ գյուղացիներու ներքին կյանքին գերագույն արտահայտությունն է»[2]։

Հանուն գաղափարական գրականության այսպիսի համառ ու տևական պայքար մղող մի անձնավորություն էր Արփիարյանը, որ 80-ական թվականների կեսիրից մի ամբողջ գրական սերնդի գլուխն անցած, ուղղություն էր տալիս թե՛ հրապարակախոսությանը և թե՛ գեղարվեստական գրականությանը։

Արևմտահայ իրականության մեջ գրականությունը գուցե ոչ մի ժամանակ մասսաներին պայքարի կոչելու, նրանց դեպի ապագան առաջնորդելու այնպիսի մեծ միսիա չի ունեցել, որքան 80-ական թվականնե-

---

1 «Ոստան», 1911, № 1։

2 «Հայրենիք», 1894, № 731։

րի ռեակցիայի տարիներին, երբ արևմտահայ հասարակական միտքը անզեն ու անառագաստ նավի նման տատանվում էր քաղաքական ալեկոծ օվկիանոսում, մի խութից զարնվում մյուսին։

Իր գրչակից ընկերների մոտ ի՞նչ էր արժեքավորում Արփիարյանը։ Նա բարձր էր գնահատում Զոհրապի ստեղծագործությունները թե՛ գեղարվեստական և թե՛ գաղափարական տեսակետից։ Որպես գեղարվեստագետ, Զոհրապը ուներ առաջնակարգ հատկություններ՝ երևույթներ տեսնելու, տիպականը վեր հանելու զարմանալի կարողություն, երգիծական անուրանալի շնորհք, որը ավելի էր շեշտում նրա նովելների ուժը, «իր ներկայացրած տիպարներուն ծիծաղելի կողմերը շատ որոշապես դուրս կցատկեցնե, անոնց բերանը դրած խոսքերովը, անոնց դեմքերուն, զգեստներուն, բնակարաններուն նկարագրությամբը»[1]։

Զոհրապի ստեղծագործության գաղափարական կողմին անդրադառնալով, Արփիարյանը նշում էր, որ նրա յուրաքանչյուր նովելը հետապնդում էր որևէ նպատակ, արձագանքում հուզող որևէ հարցի։ Զոհրապը «կըթառեր հատկապես հարուստ դասակարգին վրա՝ զբաղվելով այդ դասակարգին հավակնության, ամբարտավանության, կեղծավորության ու այլանդակորեն եվրոպականացման» քննադատությամբ։ Եվ եթե Արփիարյանը որևէ վերապահություն ուներ Զոհրապի նկատմամբ, այն էր, որ նրա նկարագրած մարդկանց «ատելու փորձությունը չես ունենար», «հեղինակը ավելի կարեկցող մըն է, քան թե ատող մը»[2]։

Զոհրապից հետո, 80-ական թվականների գրական սերնդի մեջ, երկրորդ խոշոր դեմքը կարելի է համարել Տիգրան Կամսարականին, որը նույնպես Արփիարյանի սաներից է։ Արփիարյանը ի դեմս Կամսարականի տեսնում էր դիտողի ակներև հատկությամբ օժտված խոշոր «հոգեբան մը», «խորհելու, իմաստասիրելու ունակություն», «վառ երևակայություն և կուռ ոճ»։

3

Արփիարյանը քննադատական ռեալիզմի զարգացմանը նպաստել է ոչ միայն որպես տեսաբան և խմբագիր, այլև որպես գրող։ Նրա «Կյանքի պատկերներ» վերնագրով նորավեպերի շարքը արևմտահայ ռեալիստական արձակի սկզբնավորումը նշանավորող երևույթներից է։

Կովկասից վերադառնալուց անմիջապես հետո (1884) Արփիարյանն իր ուժերը փորձում է գեղարվեստական դրականության ասպարեզում։ Մինչ այդ նա «Մշակում» գրել էր հարյուրից ավելի քաղաքական հոդվածներ, որոնք իրենց ինքնատիպ ոճով, հղկված լեզվով, պատկերավոր

1 «Բանբեր գրականության և արվեստի», Բ գիրք, էջ 171։

2 Նույն տեղում։

մտածողությամբ մատնում էին ապագա գրողին։ Արփիարյանը իր հուշերում պատմում է, որ նրան վեպիկներ գրելու խորհուրդ են տվել Թիֆլիսում, Արծրունիների տանը։

Վերադառնալով Պոլիս՝ նա կատարում է այդ ցանկությունը, գրում նախ «Դատապարտյալը», ապա՝ «Երազի մը գինը», «Կատակ մը», որոնք ամփոփում է մի գրքույկի մեջ և լույս ընծայում 1885 թվականին «Կյանքի պատկերներ» ընդհանուր խորագրով։ 1886 թվականին նույն խորագրով տպում է «Ապուշը» վիպակը, ապա՝ «Խնդամոլիկ աղջիկը», «Հարուստին կոչումը», «Դերասանուհին», «Սիմոնական տերտերը», իսկ ավելի ուշ՝ 90-ական թվականներին «Հայրենիքում» տպագրում է «Հաճույքի համար» և «Հոգու զավակ» պատմվածքները։ Հետագայում, 1898—1899 թվականներին, «Նոր կյանքում» տպագրում է երգիծական մի քանի երկեր՝ «Ժամանց» ընդհանուր վերնագրով, գերազանցապես ուղղված դաշնակ-հնչակ գործիչների դեմ։

1908 թվականին «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսում լույս է տեսնում Արփիարյանի լավագույն գործերից մեկը՝ «Կարմիր ժամուցը», իսկ 1906 թվականին «Շիրակում» տպագրվում են «Մինչև ե՞րբ» և «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքները, որոնք «Հարուստին կոչումը» և «Խնդամոլիկ աղջիկը» պատմվածքների հիմնովին վերամշակված տարբերակներն են։

Ինչպես տեսնում ենք, Արփիարյանը թողել է բավականաչափ հարուստ գրական ժառանգություն։ Սակայն դրանք չունեն գրական հավասար արժեք։ Մարտնչող հրապարակախոսը հեշտությամբ չէ, որ կազմավորվել է որպես գրող, արձակագիր։ Նրա առաջին պատմվածքների ու նովելների վրա նկատելի է հրապարակախոսի ազդեցությունը, թույլ են գծված հերոսները, թույլ է և սյուժեի կառույցն ու զարգացումը, աղոտ է միջավայրը։

Ի՞նչ հարցեր են հուզում գրողին, կյանքի ի՞նչ պատկերներ է ցուցադրում նա։ Հեղինակին զբաղեցնող հիմնական խնդիրը քաղքենիական կենցաղի պատկերումն է։

«Դատապարտյալի» հերոսուհին՝ Սաթենիկը զոհ է գնում հոր՝ Հայրապետ էֆենդու առևտրական հաշիվներին, իր կամքին հակառակ ամուսնանում է տարիքով մեծ, հարուստ Քերովբե էֆենդու հետ։ Մի քանի ամիս նրա մոտ մնալուց հետո՝ փախչում է մոր տուն։ Նա հանդիպում է Արամին, սիրում նրան, նրա հետ փախչում գյուղ։ Արամը աստիճանաբար սառչում է Սաթենիկից, լքում, ամուսնանում մի ուրիշի հետ։ Ծնողների, հարևանների կողմից արհամարհված Սաթենիկն ապրում է մի հույն կնոջ խնամքի տակ, հյուծվում, հիվանդանում ու մեռնում՝ առանց իր սիրելի մորը տեսնելու։

«Երազի մը գինը» պատմվածքի բովանդակությունը շատ տարբեր չէ սրանից։ Նոր ուսումն ավարտած Հրանտը սիրում է մի հարուստ աղջկա, որի ընկերուհին խորհուրդ չի տալիս ամուսնանալ հասարակ գրա-

գրի հետ։ Աղջիկը ամուսնանում է հարուստի հետ, Հրանտը վշտից կորցնում է իրեն, ընկնում գինետները, անձրևի տակ մնալով մրսում, հիվանդանում ու մեռնում։

«Կատակ մը» պատմվածքում ձկնորս Նիկողոսը, տնտեսական վատ պայմաններից դրդված, իր երիտասարդ աղջկան՝ Մաքրիկին ուղարկում է մի հարուստի մոտ կար անելու։ Հարուստի որդին՝ Վահրամը, կեղծ խոստումներով խաբում է անփորձ աղջկան և մի քանի օրից հայտնում նրան, թե ուրիշի հետ է ամուսնանալու։ Հուսահատ աղջիկը չցանկանալով ապրել անպատիվ, խեղդամահ է լինում ծովում։

«Ապուշի» հերոսը՝ Լևոնը, զարգացած, խելոք ու համեստ երիտասարդ է, ամուսնացել է միանգամայն այլ համոզմունքների, դաստիարակության տեր մի աղջկա հետ, որը դավաճանում է ամուսնուն, պատճառ դառնում նրա խելագարության։

Ինչպես տեսնում ենք, Արփիարյանը հիմնական հարց է դարձրել անհամապատասխան ամուսնությունը, եթե կողմերը կատարեն ավելի լավ ընտրություն, մանավանդ յուրաքանչյուրը մտածի իր խավի մարդկանց հետ կապ հաստատել, ապա նման ողբերգական վախճաններ չեն լինի։

Հեղինակը միմյանց հակադրել է Կոստանդնուպոլսի երկու տարբեր միջավայրեր։ Այդ հակադրության մեջ մի կողմից երևում է քաղքենիական կյանքն իր արտաքին պաճուճանքով, ճոխությամբ, կեղծ ու շինծու փոխհարաբերությամբ, քաղաքավարական ծիսակատարություններով, որոնց տակ թաքնված է այլասերումն ու ապականությունը, մյուս կողմից՝ երևում է աշխատավոր մարդու պարզ ու խաղաղ կյանքը, որտեղ ամեն ինչ անմիջական է, բնական, առանց որևէ շպարի, կեղծ զգեստավորման։ Այդպիսին է ձկնորս Նիկողոսը («Կատակ մը»)։ Նա ապրում է բնության ծոցում, ջրի ու ձկների հետ աշխատում է օրն ի բուն և պահում իր ընտանիքը, կարիք չունի քծնելու, կեղծելու, հաճոյանալու որևէ մեկին։ Իր աղքատության մեջ երջանիկ է մինչև այն ժամանակ, քանի դեռ բազուկներում ուժ ունի, հեռու է հարուստ ու այլասերված մարդկանցից։ Դժբախտությունն սկսվում է հենց այն պահից, երբ կապ է հաստատում հարուստների հետ, իր անփորձ ու անմեղ աղջկան ուղարկում հարուստի տունը։ Այդ միջավայրում է, որ աղջիկը ընկնում է Վահրամի թակարդը։

«Ապուշի» մեջ ողբերգական վախճան է ունենում հերոսը՝ Լևոնը, որը խելագարվում է։ Հեղինակը նույնքան, գուցե ավելի խստորեն պատժում է Լևոնի կնոջ՝ Ֆորթյունեի ծնողներին։

Ֆորթյունեն հայ ռեալիստական գրականության ստեղծած լավագույն կերպարներից է։ Նա հասարակական մի ամբողջ խավի, այսպես կոչված դեպի եվրոպականացում, բայց ըստ էության դեպի այլասերում ու կործանում գլորվող խավի տիպիկ ներկայացուցիչն է։ Ծնվել է արհեստավորական միջավայրում (նրա հայրը կոշկակար է), բայց ստացել է «ֆրանսիական» դաստիարակություն։

Մայրը, տարվելով իր աղջկան անպայման «բարձր» միջավայրի շարժուձևն ընդօրինակելու ցանկությամբ, որոշում է նրան ուղարկել հարուստ դասակարգի միջավայրը՝ կրթվելու։ Նա օտար միջավայրում սովորում է եվրոպական լեզուներ, դաշնամուր նվագել, կարդում է ֆրանսիական արկածային վեպեր ու դրանց ազդեցության տակ իրեն երևակայում արիստոկրատական շրջանի աղջիկ։ Բայց ընտանիքը նույնն է, նյութական սուղ միջոցների տեր և ավելի վատ, քան առաջ։ Սկսվում է Ցորթյունեի (իսկական անունը՝ Պիրիճիկ) դժբախտությունների շարքը։ Նա սկսում է ատել ու անիծել այն միջավայրը, որտեղ ծնվել է, և արհամարհել իր հարազատներին։ Ընտանիքը նրան թվում է մի տեսակ դժոխք, որը երկաթյա կարթով իրեն հետ է պահում իր ցանկություններից ու ծրագրերի կատարումից։ Ինչքան Ցորթյունեն ուզում է հեռանալ այդ միջավայրից, մոռանալ, ոչ մի կապ չունենալ նրա հետ, իր սոցիալական ծագման մղձավանջը հալածում է նրան նույնիսկ այն ժամանակ, երբ նա փախել էր ընտանիքից։

Արփիարյանի այս նովելները քննության առնելիս պետք է նկատի ունենալ, որ դրանք հեղինակի առաջին գրական գործերն են, նովելային արձակի առաջին փորձերը արևմտահայ իրականության մեջ և, որպես այդպիսին, իրենց վրա կրում են սկսնակ հեղինակի անփորձության կնիքը ու սենտիմենտալ, ռոմանտիկական ոճի ազդեցությունը։ Նրա քննադատական ռեալիզմը հաճախ տուրք է տալիս ռոմանտիկ զեղումների, անհամոզիչ ու բռնազբոսիկ հոգեբանական անցումների, հանգույցների չպատճառաբանված լուծումների։ Նրա բոլոր հերոսները մեռնում են ողբերգական մահով, զոհ են գնում անակնկալ, բայց նախապատրաստված մահվան։ Միաժամանակ այս նովելների վրա երևում է հրապարակախոս հեղինակի ոճական կնիքը, տեղ-տեղ գեղարվեստական ընդհանրացումները տեղի են տալիս մերկ դատողությունների, հեղինակային միջամտություններին։ Այս թերություններով հանդերձ, դրանք մնում են արևմտահայ ռեալիստական նովելային գրականության առաջին ուշագրավ նմուշները։ Եվ պատահական չէր, որ նույնիսկ արևելահայ քննադատությունը որ սովորաբար զուսպ էր Պոլսի հայ ռոմանտիկական գրականության նկատմամբ, հենց առաջին օրերից ողջունել է Արփիարյանի ռեալիստական արձակը։ «Պատիվ երիտասարդ հեղինակին,— գրում է Լեոն, — որ արծարծում է այսպիսի թարմ, ժամանակակից հարցեր, ինքնուրույն պատկերներ է նկարում, զերծ մնալով կույր հետևողությունից և մեր դեռաբույս վիպասաններին վիճակված մի հին երգը հազար տեսակ երգելու տկարությունից»[1]։

Արփիարյանի պատմվածքների շարքում աչքի է ընկնում «Հոգու վավակը», որը, թեև կիսաարկածային սյուժեով, բավականաչափ հարազա-

[1] «Մշակ», 1886, № 30։

տորեն ցուցադրում է միմյանց հակադիր՝ ձկնորս Ղուկասի աշխատավորական միջավայրը և Պետրոս Ագրիպյանի հարուստ միջավայրը։

Ձկնորս Ղուկասի որդին մեռել է։ Նույն այդ օրերին եկեղեցու դռանը հայտնվում է մի զամբյուղ, որի մեջ դրված է մի նորածին երեխա։ Ղուկասը վերցնում է նրան, տանում տուն, մեծացնում, դպրոց ուղարկում։ Մովսեսը լավ է սովորում։ Նրան նախանձում են շատերը, նախանձում է և թաղական խորհրդի ատենապետի որդին՝ Պետրոս Ագրիպյանը, որը մի օր վեճի բռնվելով՝ երեսովն է տալիս նրա ծագումը, կոչելով **բիչ**։ Երեխան հարցնում է հորը այդ բառի իմաստը։ Ձկնորսը խուսափում է բացատրություն տալուց, միակ ելքը գտնում է այդ փողոցից հեռանալու մեջ։ Մովսեսը նոր միջավայրում հանգիստ սովորում է, ավարտում ուսումը, դառնում նշանավոր հրապարակախոս՝ ստանալով Նավարյան գրական անունը, կապեր հաստատում ամիրայական տոհմից մի ընտանիքի հետ, սիրում նրանց աղջկան՝ Արուսյակին։

Աղջկան սիրում և նրա հետ ամուսնանալ է ուզում նաև Պետրոս Ագրիպյանը, որը Արուսյակենց տանը հանդիպում է Նավարյանին և մամուլում հրապարակում նրա ծագման գաղտնիքը։ Նավարյանին սպասում է արդեն Արուսյակի սառը վերաբերմունքը, իսկ դաշնամուրի վրա դրված թերթում կարդալով իր մասին գրվածը՝ հասկանում է եղելությունը, և թողնելով ամեն ինչ, փախչում է արտասահման։

Արփիարյանը Նավարյանի տիպը կերտելիս շատ բան է վերցրել իր կյանքից, իր բնավորության գծերից։ Նավարյանի հասարակական պայքարը նույն Արփիարյանի պայքարն է։ Զզված, հուսահատված տիրապետող այդ բարքերից, նա ըմբոստանում է իր միջավայրի դեմ և գտնում, որ ավելի լավ կլիներ ծնված լինել մարմնական որևէ արատով, քան թե ապրել այդպիսի նեխված, ապականված միջավայրում։

Մինչև Նավարյանի արտասահման անցնելու նկարագրությունը, պատմվածքը կուռ է, սյուժեն զարգանում է միանգամայն ռեալիստորեն։ Այստեղից է, որ Արփիարյանը վրիպել է և՛ գեղարվեստական և՛ գաղափարական տեսակետից։ Պատմվածքի դրամատիկ-հոգեբանական սրությունը գործողությունների հետագա ընթացքում թուլանում է, կոնֆլիկտի սոցիալական էությունը տեղի է տալիս ռոմանտիկական-մելոդրամատիկ լուծումների, երբ Նավարյանը և Արուսյակը հանդիպում են Վենետիկում և վայելում իրենց սերը։

«Հաճույքի համար» պատմվածքը Արփիարյանի ամենաինքնատիպ ստեղծագործություններից է և ցուցադրում է համիդյան բռնապետության ժամանակաշրջանը։ Կենցաղային սյուժեի տակ գրողը արծարծում է խորապես քաղաքական հարց։ Քաղաքական ուժեղ ռեակցիան խոր կերպով ազդել էր նաև կենցաղի վրա, բամբասանքը, զրպարտությունը, լրտեսությունը սողոսկում են ամենուրեք, ճակատագրական հետևանքներ բերելով մարդկանց։ Հասարակության մեջ առաջացել էր մի խավ, որը «մասնագիտություն էր» դարձրել ուրիշների գաղտնիքների մեջ թա-

փանցելու և հրապարակելու ստոր հակումը, միտում ունենալով վնասել մարդկանց, կամ նրանց գաղտնիքների հրապարակման սպառնալիքով փող կորզել։ Պատմվածքի հերոսը՝ Էդուարդը հասարակության այդ այլասերված և քայքայված խավի ներկայացուցիչն է։ Նա լավ գիտե Պերայում կատարված իրադարձությունները։ Դրանք լսում է բոլորից շուտ և տարածում ամենուրեք։ Դրա համար նրան կոչում են «էդուարդ տուտու»։ Նա ճանաչում է բնիկին ու եկվորին, գիտե բոլորի կենսագրությունը, գիտե, թե նախորդ գիշեր ում տանը ինչ է պատահել, այս բոլորը օրվա ընթացքում հասցնում է ամեն տեղ։

Նրա զոհերը մեծ մասամբ անմեղ մարդիկ են։

Գաղափարական ինչպիսի՞ նպատակ է հետապնդել Արփիարյանը այդ պատմվածքը գրելիս։ Արդյոք նրան հետաքրքրել է միայն բուրժուական ընտանիքում տիրող բամբասանքն ու լրտեսությո՞ւնը, թե՞ նաև քաղաքական նպատակները։ Մեր կարծիքով վերջինն է հիմնականը։ Պետք է նկատի ունենալ, որ այս պատմվածքը լույս է տեսել 1892 թվականին, այսինքն, այն օրերին, երբ Համիդի լրտեսների հետապնդմանը ենթակա էր նաև ինքը՝ Ա. Արփիարյանը։

4

«Կարմիր ժամուց» վիպակի նյութը Արփիարյանը հղացել է դեռևս Լոնդոնում, 1898 թվականին, բայց գրել ու մաս-մաս սկսել է հրատարակել 1902 թվականին՝ «Հայ հանդեսում», իսկ ամբողջական վիճակում առաջին անգամ լույս է տեսել 1908 թվականին։

Նախասովետական գրականության մեջ «Կարմիր ժամուցը» համարվել է հեղինակի գլուխգործոցը, իբրև ռեալիստական մի երկ, որը հարազատորեն արտացոլում է սուլթանական բռնապետության ամենածանր օրերը։

Վիպակի բովանդակությունը հետևյալն է։ Պահպանողական գաղափարների տեր Հայրապետ էֆենդին ապրում է Օրթագյուղում։ Նա որպես ամիրայական հին տների շառավիղներից մեկը, իրավունք է համարում իշխել օրթագյուղցի հայերի վրա, տնօրինել նրանց գործերը։ Նրա ամբողջ գործունեությունը հետապնդում է մի նպատակ՝ հայերին հեռու պահել քաղաքական պայքարից, տեղի չտալ սուլթանի կասկածին։

1890 թվականի հուլիսյան ցույցից անմիջապես հետո, Օրթագյուղում հայտնվում է Հայաստանցի մի քահանա, որի համար միանգամայն անծանոթ են Պոլսի քաղաքական պայմաններն ու կաշկանդումները։ Նա չիմանալով, որ եկեղեցիներում աղոթքների սովորական արտահայտությունները փոփոխված են հիշվում, որպեսզի կասկածի տեղիք չտա, պատարագի ժամանակ բարձր ձայնով արտասանում է «ազատություն եղբարց մերոց գերելոց» նախադասությունը, իսկ մի այլ առիթով, նույն-

պես հանդիսավոր, արտասանում է «թագավորաց քրիստոնեից» արտահայտությունը։

Այստեղից էլ սկսվում է երկի հիմնական հանգույցը։ Հայրապետ էֆենդին աճաբեկված կանչում, հանդիմանում է քահանային, սովորեցնում, թե ինչպես պետք է արտասանել «ազատություն եղբարց մերոց գերելոց» նախադասությունը, որպեսզի ուշադրություն չգրավի։ Բայց գավառացի քահանան այդ դասախոսությունից այնքան էլ բան չի հասկանում, նա մասնավորապես «թագավորաց քրիստոնեիցը» արտասանում է իր սովորական ձևով։

ԿԱՐՄԻՐ ԺԱՄՈՒՑ

Ա.

Սոյին մէջ Քիւրքճեան Հայրապետ էֆէնտիին վրայ խօսուած ատեն, «էֆէնտին» յորջորջումը բաւական կը համարուէր. Ա՛ն անուն. ու մականուն Պարզին մսեմութիւնը։

Էֆէնտին Խասգիւղէն Օրթագիւղ փոխադրուած էր երսուն տարի առաջ: Այդ երկար ժամանակամիջոցին, կիրակի մը ժամէն բացակայած չէր։ Ու ալ հիմակ իր սովորութիւններէն ընացքի մը ճնշումով կը վարէին տէրունական օրերու իր կենցաղը։ Պատարագը չսկսած ժամ կ'երթար. խորհրդարանը քիչ մը կը հանգչէր, և թաղին չարխուան մը գործերուն վրայ ընդհանուր տեղեկութիւններ կը տրուէին: «Խորհուրդ խորին»ին՝ տաճարը մտնելով շիտակ պահարան կ'անցնէր։ Խորին Վսեմութեան հետ թաղին աղնուաշուքներն ալ հոն հիւրընկալուելու առանձնաշնորհը կը վայելէին։ «Կեցո»ին՝ գաւր կը յառաջանար. «որ օրհնես»ին՝ ատէանը, մանրաքայլ մանրաքայլ, գլուխը բաց. «խնկըրանէ»ին ատարոտանը պատարագչին աւետարանը համբուրելու կ'երթար, ոսկի մը ժամուց նուիրատուութեամբ։ Այս համբոյրը հինգի կը բարձրանար երբ եպիսկոպոսը կը պատարագէր։

«Կարմիր ժամուց» վեպի առաջին էջը

Հայրապետ էֆենդին հարկադրված է լինում նրան վռնդել Օրթագյուղից։

Ջնայած Հայրապետ էֆենդու բոլոր զգուշություններին, կառավարությունը նրան էլ է ձերբակալում և բանտարկում ինչ-որ կասկածի համար։ Բանտից ազատվելուց հետո էֆենդին փոխվում է, պաշտպանում է այն կարծիքը, թե սուլթանի համար բոլոր հայերն էլ թշնամի են և վտանգավոր, ուստի ավելի լավ է միասնական ճակատով պայքարի դուրս գալ բռնապետության դեմ, վերջ տալ հլու-հնազանդությանը։

Այս գիտակցությամբ ու համոզմունքով նա զղջում է գավառացի քահանայի նկատմամբ իր ցուցաբերած կոպիտ վերաբերմունքի համար

ու գնում է Հուսիկի մոտ, ներողություն խնդրում, «սուրբ գործի» համար առատ գումար է տալիս նրան, որպես «կարմիր ժամուց»։

Արփիարյանը վարպետ գրչով, սեղմ, դիպուկ հրանգներով գծագրել է սուլթանական Թուրքիայի մայրաքաղաքում մոլեգնող քաղաքական ճնշումը, հեղձուցիչ մթնոլորտը, որտեղ կանգ է առել ամեն մի առաջադիմություն, մտավոր զարգացում, որտեղ չկար ո՛չ կյանքի, ո՛չ ինչքի ապահովություն։

Ահա այս միջավայրի մեջ է գծված վեպի գլխավոր հերոսը՝ Հայրապետ էֆենդին։ Նա հին, պահպանողական սերնդի ներկայացուցիչ է, կապված կառավարական շրջանների հետ, բայց ըստ հեղինակի, միաժամանակ լավ հայ է, սիրում է իր ազգությունն ու եկեղեցին։ Ճանաչելով շրջապատի քաղաքական պայմանները, դարձել է խոհեմ, հեռատես, ունի բարձրաստիճան թուրք պաշտոնյաներին սիրաշահելու, նրանց մեջ կասկած չառաջացնելու հմտություն։ Աչալրջությամբ հետևում է իր թաղամասի բոլոր գործերին, աշխատում է, որպեսզի որևէ առիթ չտրվի կասկածի։ Լուռ պայքար է մղվում համիդյան լրտեսական ցանցի և Հայրապետ էֆենդու զգուշավոր քաղաքականության միջև։ Նրա մեջ խոսում է մի կողմից պետության մոտ կանգնած մարդը, մյուս կողմից՝ լուսավորչական եկեղեցուն հավատարիմ «հին հայը»։ Ահա այս զգացումների հաշտեցմանն է ձգտում այն ամբողջ «դասախոսությունը», որ նա կարդում է քահանային, երբ սովորեցնում է նրան, թե ինչպես պետք է արտասանել «ազատություն եղբարց մերոց գերելոց», որպեսզի թե՛ եկեղեցական ավանդությունը պահպանվի և թե՛ հայ ժողովուրդը կասկածի չենթարկվի։

Արփիարյանը կերտել է մի ուշագրավ կերպար էլ, Օգսենտիոս էֆենդուն։ Նա այն արտաքուստ ծանրախոհ, մեծ գիտնականի, փիլիսոփայի տպավորություն թողնող «գրաբարյաններից» է, որոնք այդ ժամանակամիջոցում կարևոր դիրքեր ունեին ազգային իշխանություններում և պայքարի մեջ էին առաջադիմական գաղափարախոսության հետ։ Օգսենտիոսը խոսում է քիչ, նախադասությունները կարծես աքցանով պետք է քաշել նրա բերանից, բայց երբ բարեհաճում է մի նախադասություն արտասանել, անպայման կլինի որևէ մեջբերում Աստվածաշնչից, ցուցամատն ու միջամատն էլ բարձր պահած, որպեսզի խոր ազդեցություն թողնի ներկաների վրա։

Օգսենտիոսի բնավորության բնորոշ գծերն են ներքին, մտավոր դատարկության, տգիտության ու ողորմելիության սքողումը արտաքին լրջությամբ, ծանրախոհությամբ։ Օգսենտիոսից բուրում է հնություն ու պահպանողականություն. Նրա հիմնական գաղափարախոսությունը, որը գալիս է Սողոմոն իմաստունից, հանգում է հլության ու հնազանդության։

Միանգամայն այլ միջավայրի մարդ է «Կարմիր ժամուցի» մյուս գլխավոր դեմքը՝ Հուսիկը։ Ամենից առաջ նա գյուղական միջավայրի

ծնունդ է, ժողովրդական մարդ, հողի աշխատավոր, չարքաշ կյանքի մեջ այրած, ֆիզիկական ծանր աշխատանքների ընդունակ. մեծացել է ազատ բնության մեջ, անծանոթ Պոլսի շնչահեղձ անող քաղաքական պայմաններին, դրա համար էլ անվախ է, համարձակ։ Էֆենդին, հանձին Հուսիկի, տեսնում է մի մեծ հակառակորդի, որը բոլորովին կարևորություն չի տալիս ո՛չ նրա տիտղոսներին և ո՛չ էլ այն բանին, որ նա կապված է պալատի հետ։ Համարձակ հակաճառում է էֆենդուն, և երբ վերջինս զայրացած կոչում է՝ «Ծո տերտեր, ես քո մորուքդ թրաշ ընել կուտամ», Հուսիկն էլ նույնպիսի ցասումով պատասխանում է՝ «Ծո, Հայրապետ, ես ալ քու բեղերդ կը...»։

Հայաստանցի քահանան էլ ունի իր համոզմունքները։ Նրա կարծիքով չպետք է հույս դնել ուրիշների, դրսից ստացվելիք օժանդակության վրա։ Յուրաքանչյուր անհատ ինքը պետք է իրեն պատրաստ զգա ամեն մի անակնկալի։ Հայ ժողովրդի դժբախտության բուն պատճառը այն է, որ կրոնի պաշտոնյաները, այսինքն իր նման քահանաներն ու վարժապետները մինչ այդ թուլթակի նման կրկնել են քրիստոնեական հնազանդության քարոզը, մեռցրել են ժողովրդի մեջ ինքնապաշտպանության բնազդը։ Ինքը այլ կողմից է դիտում կրոնը, նա ավետարանին հակադրելով Աստվածաշունչը, փաստորեն դեն է գցում Քրիստոսին, առաջ քաշում վրեժխնդիր ու հիշաչար աստծուն՝ Եհովային։ Ինչո՞ւ, որովհետև «Եհովան իր ժողովուրդը տանջողին գլխուն ամեն փորձանք կբերեր։ Եգիպտացիներուն զավակներն ալ սպանել տվավ, անոնց ոսկեղեններն ու արծաթեղեններն ալ իսրայելացիներուն հալալ ընել տվավ»։ Նա «սուր քո և պարանոց մեր» սկզբունքին, «ով զենք առցե, զենքով անկանի» քարոզին հակադրում է սրի դեմ՝ սուր բարձրացնելու, «ակն ընդական, ատամն ընդ ատաման» սկզբունքը։

Տեր-Հուսիկը վիպակում մի կողմից հակադրված է Հայրապետ էֆենդուն, մյուս կողմից՝ Արշամին։ Առաջինի հետ նրա հակառակությունը գաղափարական է, սկզբունքային, իսկ Արշամի հետ՝ տակտիկական։ Երկուսն էլ խանդավառվում են ազգային-ազատագրական շարժումով, ցույցերով, բայց տեր-Հուսիկը, որպես գործնական մարդ ուզում է գործը հիմքից բռնել։ Նա կողմնակից է երկարատև աշխատանքով ժողովրդին զինված ապստամբության նախապատրաստելու գաղափարին։ Հիմնում է «ապաշխարության սնդուկ», փող է հավաքում, զենք գնում «ի քավություն և ի թողություն մեղաց», երիտասարդներին սովորեցնում է զենք գործածել, և այդ զենքի կրակոցն էլ համարում է «ապաշխարանքի աղոթք»։ Այդպես չէ Արշամը։ Նա արկածախնդիր է, խանդավառվում է թերթերում տպագրված «պատերազմի շեփոր, մարտերոտ գոռում» և նման արտահայտություններով ու կարծում է, թե «ալ գործի ժամը հասած է»։ Բավական է, որ եվրոպական պետություններից որևէ մեկի միջամտության մասին մի բան գրվի, նա ձեռքերը շփելով ասում է. «Ինչե՜ր, ինչե՜ր պիտի ըլլան»։

Արշամը Կում-Կափուի ցույցի մասնակիցներից է. Նա չստկվում եկեղեցու ամբիոնի վրա, հիստերիկ ճիչեր է արձակել ու գոչել.

— «Այսօր Էրզրում, վաղը Մուշ, հաջորդ օրը՝ Վան ու այսպես ամբողջ Հայաստան պիտի ջարդեն, եղբարք, պիտի ջարդեն, հիմի՞ էլ լռենք», իսկ նրա գաղափարակիցները դրսում «օ՜ն, ի Ծըլդըզ» են արձագանքել։

Արփիարյանը նուրբ հումորով ծաղրել է Արշամի և նմանների գործունեությունը։ Այդ վկայում է, որ հեղինակը վերագնահատելով հայ քաղաքական կուսակցությունների գործելակերպը, որը հիմնականում հիմնվում էր օտար միջամտությունների վրա, դատապարտում է այն և դրան հակադրում դասակարգերի հաշտեցման գաղափարը, մի բան, որ նույնպես սխալ էր և վկայում էր Արփիարյանի այդ տարիների գաղափարական որոնումների մասին։

Արփիարյանի «Կարմիր ժամուցը» ունի գեղարվեստական մնայուն արժանիքներ։ Հեղինակը դեմքերն ու դեպքերը գծագրել է արվեստագետի գունեղ վրձինով, ի հայտ բերելով գրական անուրանալի տաղանդ։ Նրա երկերից և ոչ մեկում տիպերն այնքան կենդանի չեն ու կոնկրետ, հարազատ իրենց միջավայրում, որքան «Կարմիր ժամուցում»։ Սեղմ, բայց բնութագրող են ու արտահայտիչ վիպակի երկախոսությունները։ Ծրգիծաբան հեղինակը զգացվում է գրեթե յուրաքանչյուր էջում. Նա մերթ հումորիստ է իր դրական հերոսի՝ Հուսիկի նկատմամբ, մերթ նրա խարազանող սատիրայի տակ ընկնում են Օգսենտիոսը և այլ պահպանողականներ։

«Կարմիր ժամուցում» խսպառ բացակայում է վերամբարձ ոճը, բառերի խճողումն ու կուտակումը, հոմանիշների անտեղի սփռումը։ Հերոսներից յուրաքանչյուրի գործածած առածներն ու ասացվածքները բխում են նրանց միջավայրից, գաղափարական զինանոցից։ Եթե Օգսենտիոս էֆենդին գործածում է Սողոմոն իմաստունի «այլ դարք, այլ բարք» արտահայտությունը, իսկ Հայրապետ էֆենդին իր գործելակերպը, գաղափարները արդարացնում է հիմնականում կրոնա-բարոյախոսական գրաբար դարձվածքներով՝ «սկիզբն իմաստության, երկյուղ Հասան փաշայի», «ականջ ունին և ոչ լսեն, աչս ունին և ոչ տեսանեն», և այլն, ապա Հուսիկը բացառապես գործածում է ժողովրդական առածներ ու դարձվածքներ՝ «դանակ զարնես սրտիս՝ արյուն չելլեր», «գնա նայե կարասին մեջ բան մը կա՞», «մեծ քար վերցնողը չի կրնար նետել», «ավելի բարին աչք չի հաներ», «տանձին պահպանությունը արջեն խնդրել», «մի մեռիր իշուկ, գարուն պիտի գա, առվույտ պիտի ուտես», և այլն։

«Կարմիր ժամուցը», սակայն, միաժամանակ ցուցադրում է Արփիարյանի գաղափարական դեգերումները ազգային և սոցիալական-ազատագրական պայքարի ուղիներում։ Նա հստակ չէր պատկերացնում իր առաջադրած քաղաքական ծրագրի իրականացման դասակարգային

բովանդակությունը և ելակետ էր ընդունում ընդհանուր-ազգային, ընդհանուր պայքարի ինչ-որ պատրանք։

5

Արփիարյանը շուտ ըմբռնեց գաղափարական իր սխալ դիրքավորումը և 1905 թվականի հեղափոխության հենց առաջին օրերից հրապարակախոսական և գեղարվեստական ստեղծագործությունների մեջ թեև աղոտ, տարերայնորեն, բայց կանգնեց դասակարգային պայքարի ուղու վրա, հրատարակելով այնպիսի մի ուշագրավ գործ, ինչպիսին է «Ոսկի ապարանջան» սոցիալական պատմվածքը։

Արփիարյանի «Մինչև ե՞րբ» և «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքները առաջինն են արևմտահայ գրականության մեջ, ուր փորձ է արվում պատկերել բանվորների կյանքը, նրանց շահագործումը կապիտալիստների կողմից, առաջ քաշել բանվոր դասակարգի ազատագրության հարցը։ «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքում դեմ դեմի կանգնած են երեսուն տարվա բանվոր Թորոս աղբարը և երկար տարիներ նրան շահագործող, նրա չարքաշ աշխատանքի կույեկները խլող, հարուստ ճարտարապետ Գասպար էֆենդին, որը հինգ-վեց հարյուր բանվոր է աշխատեցնում։ Գասպար էֆենդին այն դասի մարդկանցից է, որոնք հարստացել են աշխատավորներին շահագործելու «արվեստի գաղտնիքը գտնելուն» միջոցով, որ «կը նշանակե պատվավոր գողություն», և որոնք աչքի են ընկնում «գործավորներուն նկատմամբ ունեցած իրենց դաժանությամբ»։ Նրա բնավորության գծերն են՝ անխղճությունը, խաբեբայությունը, խարդախությունը, արհամարհանքը այն մարդկանց նկատմամբ, «որոնց քրտինքները ոռոգած էին, արգասաբեր ըրած էին Գասպար էֆենդու հարստության ագարակը»։

Թորոս աղբարը այն քառասուն հազար պանդուխտներից է, որոնք թողել են հայրենի գյուղը և մի կերպ իրենց Պոլիս գցել, կարծելով, թե այստեղ հնարավորություն կստեղծվի մի քանի ոսկի վաստակելով վերադառնալ հայրենիք, մարել պարտքերը և ետ վերցնել գրավ դրված արտը։

Մայրաքաղաքը Թորոս աղբորը ոչ միայն չի փրկել, այլև կրկնակի կործանել է։ Այստեղ կորցրել է նաև իր առողջությունը, դարձել մելամաղձոտ։ Նրան մաշում է հայրենիքի, ընտանիքի, կնոջ, երեխաների կարոտը, գրավ դրած արտը մի կերպ ետ ստանալու հոգսը։ Լավ իմանալով հանդերձ, թե ովքեր են իր և իր նմանների թշնամիները, Թորոսը իրեն չի զգում այնքան ուժեղ, որ դիմադրի։ Նա ընդհանուր առմամբ պասսիվ բողոքող է, նրա դժգոհությունը չի վերածվում շեշտված դիմադրության։ Փորձում է դիմել էֆենդու խղճին, ցանկանում է նրա վրա ազդել իր թշվառ վիճակի նկարագրությամբ, վախվխելով հազիվ հասկացնում է, թե «աղան իր նմանների փողով է հարստացել»։

Թորոսի ողբերգությունը ուներ հասարակական խոր բովանդակություն, դա մի ամբողջ խավի՝ գավառից Պոլիս մեկնած հազարավոր պանդուխտների դառը վիճակի ճշգրիտ պատկերն է, որ տալիս էր Արփիարյանն իր այս պատմվածքում։

Նա պատմվածքի վերջում մոտենում է դասակարգային պայքարի գաղափարին։ Բալուցի պանդուխտները, Թորոսի որդուն մխիթարելով, նկարագրում են թե՛ գավառում և թե՛ մայրաքաղաքում հայ վաշխառուների ու այլ շահագործողների կատարած դաժանությունները, նրանց կեղեքման զոհ աշխատավոր հայերի ծանր վիճակը, հայ շահագործողներին համեմատում են թուրք ու քուրդ կեղեքողների հետ և վերջում ցասումնալից ասում. «Ա՜խ, աստված, աս մինչև ե՞րբ պիտի քաշենք... մինչև ե՞րբ, մինչև ե՞րբ»։

Եթե այս պատմվածքում Արփիարյանը չի կարողանում ասել, թե մինչև ե՞րբ պիտի շարունակվի այդ կյանքը, ո՞րն է ելքը, ապա նա այդ հարցի պատասխանը բավական որոշակի տվել է «Ոսկի ապարանջանում»։

«Ոսկի ապարանջանի» նյութը նույնպես վերցված է բանվորների կյանքից։ Գրաշար Ղուկասը որդեգրել էր եղբոր աղջկան՝ Արմիկին, որը որբացել է ծնողներից։ Աղջկա հորից մնացած փողով Ղուկասը գնում է արժեթղթեր, որպեսզի երբ նա մեծանա, որպես օժիտ տա փեսացուին։ Տնտեսական մեծ դժվարություններով, գրաշարը մեծացնում է աղջկան և նշանում մի անգործ երիտասարդի հետ, որն իր հույսը դրել է այդ արժեթղթերի վրա։ Հազիվ նշանդրեքի արարողությունը ավարտած, գրաշարին հեռացնում են աշխատանքից։ Նա իրողությունը կնոջից ու Արմիկից թաքցնելով՝ հարկադրված է լինում գաղտնի բաց անել սնդուկը, մեկ-մեկ հանել արժեթղթերը, գրավ դնել դրանք և օրվա հացը ապահովել։ Այս բանը իմանում է փեսացուն, նշանը ետ է տալիս ու դրանով դժբախտացնում աղջկան. վերջինս հուսահատությունից քայքայում է իր առողջությունը և մեռնում թոքախտից։

Այստեղ էլ մի կողմում կանգնած է տպարանատեր հարուստը, մյուս կողմում նրա զոհը՝ քառասուն տարվա գրաշար Ղուկասը։ Տպարանատերն ունի նույնպիսի հատկություններ՝ ինչ-որ նախորդ պատմվածքի հերոս Գասպար էֆենդին։ Երբ գրաշարը ներկայանալով նրան, խնդրում է որոշ փոխառություն՝ եղբոր աղջկան ամուսնացնելու համար, հայտնելով, թե զատկին տեղի է ունենալու այդ ամուսնությունը, տպարանատերը, փոխանակ ընդառաջելու նրան, մի շաբաթից հեռացնում է աշխատանքից, այն պատճառաբանությամբ, թե ամռան երկար օրերին նույն աշխատավարձով, մյուս բանվորներին կարող է ավելի աշխատացնել։ Տպարանատերը կրճատում է տասնյակ տարիների փորձ ունեցող, տպարաններում իր կյանքը մաշեցրած Ղուկասին, որովհետև նա, ծերանալով, հնարավորություն չուներ առաջվա պես արագ շարելու, անընթեռնելի ձեռագրերը կարդալու։

«Ոսկի ապարանջան» պատմվածքում ուշադրավ դեմք է Արմիկի փեսացուն՝ Արթաքին։ Սա Կ. Պոլսի այն խավերի ներկայացուցիչներից է, որոնք ո՛չ կրթություն են ստացել, ո՛չ կանոնավոր արհեստ ունեն և ո՛չ էլ որևէ հիմնավոր հեռանկար, ապրում են կամ ուրիշների հաշվին, կամ ձգտում են աղջկա օժիտով «գործ բռնել»։ Արթաքիի համար ամեն ինչ փողի վրա է հիմնված. սեր, բարեկամություն, հարգանք և այլ այսպիսի հասկացողություններ հրապարակ են հանվում, երբ կա փողի ակնկալություն։ «Սա մեր փողի հաշիվը ի՞նչ եղավ», այս է նրա ամբողջ գործունեության առանցքը։ Դրա համար էլ, պատմվածքի սկզբում այնքան մեծ եռանդով, խանդավառությամբ ամուսնական համաձայնություն տվող Արթաքին, որը կանոնավոր ամեն կիրակի այցելում է իր նշանածին, հյուրասիրվում, իր նշանածի ձեռքից ճաշակում ավանդական «անուշեղենը», միանգամից փոխվում է, մոռանում սեր, ընտանիք և ամեն ինչ, երբ լսում է, որ «12 շմենդֆեռները», այսինքն՝ արժեթղթերը ձեռքից գնացել են։

Ընդհանուր առմամբ բացասական ներկայացված Արթաքին ունի բնավորության այնպիսի գծեր, որոնք Արփիարյանի կողմից առաջ են քաշվում որպես արժանիքներ։ Հեղինակը՝ հրապարակախոսության մեջ բարձրացրած շատ սկզբունքային հարցեր, ցանկանալով այս պատմվածքում ևս արծարծել, դրանք ոչ թե տվել է իր դրական հերոսի՝ Ղուկասի միջոցով, այլ Արթաքիի։ Մինչդեռ գրաշար Ղուկասը սոցիալական իր այնքան ուժեղ բողոքներն արտահայտելով հանդերձ, մնում է եկեղեցական օրենքներն ու սովորությունները հարգող մի անձնավորություն, իսկ Արթաքին հանդես է գալիս դրանց բավականաչափ սուր քննադատությամբ։ Երբ պատմվածքի սկզբում նա իմանում է, որ ոչ զատկի նախօրյակներին և ոչ էլ զատկի օրերին չի թույլատրվում ամուսնանալ, զարմանում է, բողոքում ու ասում, թե զատկի նախօրյակին չամուսնանալը հասկանալի է, «Քրիստոսը խաչվեր է, մեռեր է, հայդե սուգ պահենք, չը կարգվինք, ուրախություն չընենք, փեք աղեկ, ըսելիք չունիմ։ Է, զատկի՞ն ինչու չը կարգվինք, ուրախություն չընենք։ Քրիստոս հարություն առեր, գերեզմանեն ելեր է. աղեկ ա. մենք ալ խնդանք, մենք ալ ուրախանանք։ Չէ, չըլլար եղեր, չէ. աս մեռեր է տեղ մի՛ կարգվիր, ուրախություն մի՛ ըներ, աս հարություն առեր է տեղ մի՛ կարգվիր, ուրախություն մի՛ ըներ, ինչո՞ւ։ Չէ, ասիկա խելքիս բանը չէ»։

Արթաքիի միջոցով Արփիարյանը քննադատում է նաև թուրքոֆիլներին։ Սրանց այն փաստարկման հանդեպ, թե հայերն իրենց կերած հացի համար պարտական են Թուրքիային՝ Արթաքին պատասխանում է. «Տո, Մոսկոֆին հայերը անո՞թի կըմնան», կամ բնորոշելով նրա բնավորությունը, գրողը նկատում է, որ «օր մը օրանց տաճկի մը էյվալլահ ըրած չուներ, բերնեն երբեք փաշամ, պեյիմ, էֆենդիմ փախցուցած չուներ»։

Պատմվածքի հիմնական հերոսը գրաշար Ղուկասն է։ Նա ամենից առաջ հոգատար հայր է, գործավարդութ ամուսին, աշխատասեր մարդ՝

Երկարամյա գրաշարական գործունեության ընթացքում միշտ աչքի է ընկել իր բարեխղճությամբ ու ջանասիրությամբ։ Ընկերական միջավայրում, «գավաթ մը օղիի» աոջև զրուցակից ու ընկեր է, «վաթսունը անցուկ էր, բայց երկու մեջիդիե չի կարողացեր կողք կողքի դնել»։ Միշտ ապրել էր թշվառ, չարքաշ, միշտ օրվա հացի կարոտ։

Ահա այս բանվորի միջոցով է, որ Արփիարյանը սուր քննադատության է ենթարկել կապիտալիստական հասարակարգը, որտեղ մարդ արարածը կորցրել է իր արժանիքները, որտեղ բանականության ու իրավունքի փոխարեն թագավորում է փողի վրա հիմնված սուտն ու խաբեբայությունը, մարդը ավելի է ստորացված, քան որևէ անբան անասուն։ Իզուր չէր Ղուկասը մի առիթով ասում, թե իրենց թաղի հարուստների կատուները շատ ավելի են միս ուտում, քան իրենք։

Ղուկասը վերին աստիճանի զգայուն է, նա մեծ ողբերգություն է ապրում, երբ հարկադրված է լինում օրվա հացը ձեռք բերելու համար գրավ դնել արժեթղթերը։ Արփիարյանը վարպետ հոգեբանի գրչով է տվել Ղուկասի այդ քայլը։ Նա ասում է, որ գրաշարը այդ բանը անելուց առաջ շատ է մտածել, տառապել, դիմադրել իր չար գաղափարներին՝ «սատանայեն թելադրած այդ փորձությանը»։ Իսկ ճակատագրական քայլը կատարելուց հետո, մինչև վերջը մնում է ծանր տպավորության տակ։ Յուրաքանչյուր անգամ Արմիկին տեսնելիս հիշում է իր կատարած հանցավոր արարքը։ Աղջկա ամեն մի անմեղ արտահայտությունը, որ ոչ մի առնչություն չունի դեպքի հետ, ցնցում է նրան։ Գրաշարին թվում է, թե ակնարկը արժեթղթերի մասին է և նա այլայլվում է, դողում, զարմանք պատճառելով տնեցիներին։ Եթե մինչ այդ գրաշարի համար գերագույն հաճույք էր Արմիկի հետ լինելը, նրա հետ խոսելը, այժմ նա օրերով չի ցանկանում տեսնել նրան, որովհետև «էմանեթին խյանաթությունը գողության պես բան մըն է»։

Գրաշար Ղուկասի միջոցով Արփիարյանը շատ ավելի շեշտված ու որոշակի, քան նախորդ պատմվածքում, տվել է բուրժուական բարքերի մերկացումը։ «Ելան մինչև Բեռլինները մարդ ղրկեցին Հայաստանի հայերը քյուրդերուն հարստահարություններեն, վալիներուն կեղեքումներեն ազատելու համար։ Աղեկ ըրին, պարտքերնին կատարեցին... Ըս Ստամբոլի մեր չորբաճի էֆենդիները քյուրդերեն ալ ավելի զալըմ չե՞ն, վալիներեն ալ բեթեր կեղեքիչ չե՞ն... Մեր չորպաճիները, էֆենդիները բերաննիս չոր հացի մը պատառ ալ չեն թողուր ան ալ խաբմիշ կընեն, իրենք կուտեն»։

Հեղինակն այս տողերով որոշակի հանգում է սոցիալական պայքարի գաղափարին, տալով դրան շեշտված դասակարգային բովանդակություն։ Կ. Պոլսի չորբաջիների, այսինքն՝ բանվորներ աշխատեցնող հայ գործատերերի համեմատությունը հայերին թալանող թուրքերի, օտարազգիների հետ, դասակարգային գիտակցության արդյունք է։ Ղուկասն իր սեփական փորձով համոզվում է, որ կապիտալիստական հասարա-

կարգում այլևս արհեստը դադարել է աշխատողի համար ապրուստի մի-
ջոց լինելուց։ Նա իր այս շատ բնորոշ միտքը արտահայտում է հետևյալ
խոսքերով. «Զենաաթը ոսկի բիլազի՞կ մի, ոսկի ապարանջա՞ն մի, քե-
լեբշե, քելեբշե, ձեռքերս կոտրեց»։

Ղուկասի միջոցով հեղինակը աղոտ կերպով առաջ է քաշել նաև բանվորական միություններ կազմակերպելու, բանվորների աշխատանքային իրավունքները այդ ընկերություններին հանձնելու անհրաժեշտությունը։ Ղուկասը իր մի քանի ընկերներով հիմնում է «Գրաշարաց միությունը», որի ո՛չ ծրագիրն է հայտնի, դժբախտաբար, և ո՛չ էլ հետապընդած նպատակներն ու հնարավորությունները։

Եթե «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքի հերոսը չի նշմարում փրկության հույսը, ապա «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքի այն տարբերակում, որը տպագրված է «Արարում», Արփիարյանը տալիս է դրա պատասխանը։ Ղուկասի աշակերտ Արտաշը արհեստի մասին Ղուկասի տված գնահատականը ուղղում է հետևյալ խոսքերով. «Ղուկաս աղա, եղածը ալ մեյ մը եղած է, բայց ինչ արհեստի ալ մտնես նե, սա՝ սա է, պու՝ պու տըր։ Կըսեն քի օխան ամեն տեղ 400 տիրամ է, կուզես շիրքեթին վափոռները մաքինիստ եղիր, կուզես՝ թերսհանե մտիր, կուզես՝ տպարան մտիր, բանվոր չե՞ս մի, իշտե, սա՝ սա է, պու՝ պու տըր։ Պատառ մը հաց, շան տանջանք, օրին մեկն ալ կռնակիդ թեքմե մը, հայդե դուրս։ Ա՛խ, Ղուկաս աղա, արհեստը ինքը ի՞նչ հանցանք ունի, ամեն արհեստ իրավ ոսկի բիլեզիկ է. ձեռքերնիս կոտրողը կապիտալն է, արհեստավորին օջախին մուխը մարողը կապիտալիստն է, անոնց հախեն գալու ենք քի ազատինք»։

Ու երբ գրաշար Ղուկասը չի հասկանում Արտաշի միտքը, նա ավելի որոշակի բացատրում է, թե ովքեր են կապիտալիստները. «Կապիտալիստը, Ղուկաս աղա, իշտե ան քու էֆենդին է քի, զատկի օրերով քեզի ասանկ դուրս նետեց տե, անմեղ աղջկան ալ արյունը մտավ»։

Արտաշը Ղուկասին հասկացնում է, թե բանվորի արտադրանքը մտնում է կապիտալիստի գրպանը և պետք է այն խլել նրանից։ Երբ Ղուկասը հարցնում է, արդյոք դա գողություն չէ՞, Արտաշը զայրացած ասում է. «Ի՞նչ, գողությո՞ւն մի։ Գողը կապիտալիստն է։ Մենք մեր արդար իրավունքը պիտի պահանջենք, ալ թող պիտի չտանք, որ մեզի ընտոր ուզեն նե՝ առնեն ծախեն, տանջեն, չարչըրեն ու մենք ալ մունչ համր նստինք»։

Ավելի բնորոշ են Արտաշի վերջին խոսքերը՝ «Գերինները ազատվեցան, մենք ալ պիտի ազատվինք»։

Արտաշի կերպարը, թեև ոչ ամբողջական, բայց նորություն էր արևմտահայ գրականության համար։ Առաջին անգամ նրա միջոցով է, որ քննադատական ռեալիզմի երկերում բացահայտվում է շահագործման դասակարգային բնույթը, բանվորը հակադրվում է կապիտալիստին, ա-

ռաջ քաշում դասակարգային ինքնագիտակցության ու դասակարգային պայքարի գաղափարը։

Արփիարյանի «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքը ոչ միայն իր գաղափարական բովանդակությամբ, այլև գեղարվեստական արժանիքներով նշանակալից երևույթ է առհասարակ գրողի ստեղծագործության մեջ։ Այստեղ բացակայում է հրապարակախոսական տարրը, որ այնքան շեշտված է նրա մյուս գեղարվեստական երկերում։ Խոսքի պատկերավորությունը, ժողովրդական բառ ու բանի վարպետ օգտագործումը ավելի գունագեղ ու տպավորիչ է դարձնում նկարագրվող դեմքերն ու դեպքերը։

«Ոսկի ապարանջանի» գաղափարական և գեղարվեստական այս արժանիքները նկատի ունենալով է, որ բոլշևիկյան քննադատությունը առանձնապես բարձր է գնահատել այն, որպես «անպայման լավ ու օրինակելի մի երկ» (Ալ. Մարտունի)։

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆ

Աննկատ չէր Տիգրան Կամսարականի մուտքը գրականության մեջ։ Հեղինակի առաջին իսկ գրական քայլերը աշխույժ հետաքրքրություն ըստեղծեցին նրա անվան շուրջը։ Այդ հետաքրքրությունը, քիչ անց, երբ «Արևելք» թերթի էջերում սկսեց լույս տեսնել նրա «Վարժապետին աղջիկը» վեպը, սկզբում փոխվեց զարմանքի, ապա՝ չթաքնված հիացմունքի։ Մեծ Պարոնյանը քաջալերության խոսք ասաց «երիտասարդ ու տաղանդավոր վիպասանին», Շիրվանզադեն, Պերճ Պռոշյանը, Արփիար Արփիարյանը, Լևոն Բաշալյանը, Հրանտ Ասատուրը բարձր գնահատեցին Կամսարականի գրական տաղանդը։

Անխառն ժողովրդայնությամբ ու արդիականությամբ տոգորված իր վեպով ու նորավեպով, դիմանկարներով ու գեղարվեստական-հրապարակախոսական ակնարկներով, ռեալիզմի հաղթանակի պաթոսով աղերսվող իր գրական-քննադատական ելույթներով, կարճ ժամանակաշրջանում Կամսարականը գրականության մեջ ճանաչվեց որպես արևմտահայ ռեալիստական գրականության նոր դպրոցի նշանավոր դեմք ու ժողովրդականություն վայելող գրող։

1

Տիգրան Կամսարականը ծնվել է 1866 թվականին, Կ. Պոլսի Գադըգյուղ թաղամասում։ Տիգրանի հայրը՝ Խաչատուր Կամսարականը, ռուսահայ էր, Կովկասում հայտնի Կամսարական գերդաստանից։ Կամսարականները իրենց գերդաստանի սերումը կապում էին իշխանական նույնանուն հին տոհմի հետ։ Անդրկովկասը Ռուսաստանին միացնելուց հետո Կամսարականների ավագին՝ Պետրոս Մելիք Կարապետյան-Կամսարականին հաջողվում է Ս. Պետերբուրգի սենատական հանձնաժողովից ստանալ իր գերդաստանի իրավունքների հաստատումը և ազնվականական առանձնաշնորհումներ։ Սակայն որոշ ժամանակ անց Կամսարականները ընկնում են նյութական խիստ կարիքի մեջ, քայքայվում է նրանց երբեմնի բարեկեցիկ կյանքը։ Դառնացած անհաջողություններից, Պետրոսի կրտսեր եղբայրը՝ Խաչատուր Կամսարականը, հեռանում

է ծննդավայրից, պանդխտում Կ. Պոլիս, սկսում է զբաղվել ծխախոտի առևտրով և արդեն մի քանի տարի անց՝ 1856 թվականին, նրան հաջողվում է հաստատել իր անվան ծխախոտի առևտրական տունը։

Տ. Կամսարականը իր պատանեկան ու երիտասարդական տարիները անց է կացնում Գադըգյուղում։ 80-ական թվականների սկզբից Գադըգյուղը սկսում է արագորեն զարգանալ. Մարմարայի գեղատեսիլ ափերի մոտ տարածված՝ հարավի արևով ողողված այս դաշտավայրը դառնում է հայ ունևոր ընտանիքների սիրելի բնակավայրը։ Գադըգյուղի Արամյան երկսեռ վարժարանը Կ. Պոլսի լավագույն ուսումնարաններից էր։ Այստեղ է իր կրթությունը ստանում պատանի Տիգրանը։

Տիգրան Կամսարական

Կամսարականների տունը յուրահատուկ հավաքատեղի էր, որտեղ իջևանում էին Կ. Պոլիս եկած ռուսահայերը, պատմում կովկասահայերի կյանքի, իրադարձությունների մասին, իրենց հետ բերում Աբովյանի, Պռոշյանի, Նալբանդյանի, Րաֆֆու ստեղծագործությունները։ Տիգրանի մոտ, վաղ հասակից սեր է արթնանում դեպի արևելահայ գրականությունը։

Տիգրանի դաստիարակությամբ մոտիկից զբաղվել է նաև նրա մորաքույրը՝ Էլպիս Կեսարացյանը, հայ իրականության մեջ կանանց համար առաջին պարբերականի՝ «Կիթառ» հանդեսի հրատարակչուհին։ Սիրելով հանդերձ գրականությունը, իր քրոջ որդուն ֆրանսերեն ուսուցանելով, նա միաժամանակ ձգտել է իր սանին ներշնչել նյութապաշտության հասնող գործնականություն և հաշվենկատություն։ Հետագայում, իր անձնական նամակներից մեկում, բոլորովին էլ ոչ պատահական, Տ. Կամսարականը գրում է. «Ժառանգականությունս արտառոց է։ Իմ մեջս կը պայքարին, դեմ դեմի, ասպետական ու ցեղիս Կամսարականները և նյութապաշտ ու հաշվող կեսարացի Աջապահյանները։ Պատերազմի դաշտ է եղած հոգիս»[1]։

Գտնվելով մի միջավայրում, որտեղ անընդհատ արծարծվել են հասարակական խնդիրներ, որտեղ մամուլն ու գրականությունը դիտվել են իբրև հասարակության զարգացման կարևորագույն լծակներ, Տիգրանի

[1] «Սիոն», 1941, № 3—4, էջ 68։

մոտ ևս արթնանում է հասարակությանը ծառայելու բուռն ու անկեղծ ցանկություն. Նրա քայլերը, դեռ աշակերտական նստարանից, ուղղվում են դեպի խմբագրատուն։ Տ. Կամսարականի թարգմանական ու ինքնուրույն առաջին ստեղծագործությունները տպագրվում են Մ. Գափամաճյանի «Լույս» լրագրում։

1884 թվականին Կամսարականը ավարտում է Արամյան վարժարանը և աշխատանքի անցնում հոր մոտ։ Աշխատանքը մեծապես նպաստում է նրա մտահորիզոնի ընդլայնմանը։ Այդ տարիներին «Գիտական շարժում» ամսագրում լույս են տեսնում նրա «Շանթն բժիշկ կընդունվի» և «Գանգաբանություն» հոդվածները։ «Լույս» և «Գիտական շարժում» պարբերականները, սակայն, երկար չեն գոհացնում Կամսարականին։ Լ. Տոլստոյի «Մեղրամոմի» թարգմանությունը ձեռքին, նա վերջապես արիանում է ներկայանալ Ա. Արփիարյանին։ «Արևելքի» խմբագրի խորհրդով նա ամբողջությամբ կլանվում է ֆրանսիական ռեալիստական գրականության ընթերցմամբ։ Նրան առանձնապես գրավում է Ալֆոնս Դոդեի ստեղծագործությունը։

Ընթերցումների ընթացքում Կամսարականի մոտ ցանկություն է առաջանում հետևել Դոդեի օրինակին, գրել նրա նման հուզաթաթավ ու կյանքը ճշմարտացիորեն արտացոլող վեպեր։ Բայց մի բան է ցանկությունը, մի այլ բան դրա իրականացումը։ Գեղարվեստական կտավի վրա կյանքի ճշմարտացի վերստեղծման համար միայն մեծ արվեստագետի նկարից ոգևորվելը բավական չէ. բացի բնածին օժտվածությունից անհրաժեշտ է նաև համապատասխան կենսափորձ, կյանքի խոր ճանաչողություն, իսկ Կամսարականին հենց դա էր պակասում։ Այդ են վկայում նույն ժամանակաշրջանում գրած նրա «Նվարդ» և «Մայրի՜կ, մայրի՜կ» նորավեպերը։ Մարդկային հոգեկան ապրումները ճշմարտացիորեն արտացոլելու, հասարակությանը հուզող հարցերին պատասխանելու անկեղծ ձգտումով հանդերձ, Կամսարականի այս առաջին ստեղծագործությունները իրենց գեղարվեստական առանձնահատկություններով շատ բարձր չէին արևմտահայ մամուլի էջերում լույս տեսնող նույն ժանրի գործերից։ Կամսարականի մասին, այնուամենայնիվ, սկսում են խոսել։ Եղիա Տեմիրճիպաշյանը անվերապահ հիացմունքով է դիմավորում երիտասարդ գրողին։

1886 թվականին, երբ լույս տեսան Կամսարականի առաջին նորավեպերը, գրական նոր սերունդը ռեալիստական արձակի բնագավառում բացի Ա. Արփիարյանի մի քանի պատմվածքներից («Դատապարտյալը», «Երազի մը գինը», «Կատակ մը», «Ապուշը») գրեթե ոչինչ չուներ։ Հետագա երկու-երեք տարիների ընթացքում էր, որ առավել ուժեղ դըրսևորվեց թե՛ Բաշալյանի, թե՛ Զոհրապի, թե՛ մյուս ութսունականների գրական տաղանդը։ Բացառություն չի կազմում նաև Կամսարականը։ Իր առաջին ինքնուրույն գործերից ընդամենը երկու տարի անց՝ 1888 թվականին, նա հանդես եկավ «Վարժապետին աղջիկը» վեպով, որը 80-ական

թվականների արևմտահայ գրականության ամենամեծ նվաճումներից մեկը հանդիսացավ։

Կամսարականի գրական տաղանդի արագ հասունացումը պետք է բացատրել ոչ միայն անձնական օժտվածությամբ, այլ նաև գրա-պատմական այն խնդիրներով, որոնք 80-ական թվականների վերջերին ծառացել էին նոր սերնդի գրողների առջև։ Կյանքի թելադրանքով արմատական փոփոխություններ էին տեղի ունենում գրականության թեմատիկայի, հերոսի ընտրության և բացահայտման, գաղափարական նպատակասլացության ու պատկերավորման բնագավառներում։ Նոր կյանքը, գեղագիտական նոր դավանանքը, գրականությունը հիմնականում մամուլի էջերում պարփակված լինելու հանգամանքը տեղաշարժեր էին առաջացնում նաև ժանրերի բնագավառում։

Գրական երեք սեռերից գործունեության սկզբնական շրջանում նոր սերնդի գրողների համար առաջնակարգ նշանակություն է ձեռք բերում արձակը և առաջին հերթին նրա փոքր կտավի ժանրերը՝ նորավեպն ու գեղարվեստական քրոնիկը։ Բայց այդ վիճակը երկար չի բավարարում նրանց։ Գրական նոր դպրոցի գործիչների առջև ամբողջ լրջությամբ կանգնում է ռեալիստական վեպ ստեղծելու խնդիրը։ Նորավեպը և քրոնիկը իրենց հրատապությամբ հանդերձ, նրանց կարծիքով, ի վիճակի չէին ընդգրկելու կյանքի մեծ հատվածներ, տալու իրականության ծավալուն արտացոլումը։ «Նորավեպերն կոչված չեն մեծ ազդեցություն մը ունենալ, այդ կոչումը վիպասանության պահված է», գրում է Արփիարյանը։ Գրական նոր սերնդի անունից նա առաջ է քաշում ժամանակակից կյանքը վիպական մեծ կտավի գործերով արտացոլելու խնդիրը։ «Պատմական վիպասանության կոչումն է դժվար ժամերու մեջ կազդուրել սրտերն ու լքյալ մտքերուն զորություն տալ,— գրում է նա։— Ավերակներու մեջ թափառեցավ պատմական վեպը, թոթվեց փոշիներն անցելույն, և նախնի հիշատակներով սփոփեց հոգիներն»[1]։ Եվ մի քանի ամիս անց, կարծես շարունակելով իր միտքը, Արփիարյանը իր «Րաֆֆի և հայ վիպասանությունը» հոդվածաշարքում եզրակացնում է. «...Եթե պատմական վիպասանությունը ըստ բավականին յուր դերը կատարեց, արդի վիպասանությունը շատ առատ հունձք ունի իրեն համար»[2]։ «Համեմատաբար շատ քիչ կհրատարակվին այժմ երկար աշխատության արդյունք եղող երկեր, որ հետք թողուն գրականության մեջ», քննության առնելով ժամանակակից գրականության վիճակը, դժգոհում էր Հր. Ասատուրը։ Պաշտպանելով այն տեսակետը, որ անհրաժեշտ է «հայ ժողովրդյան ներկայացվին ու նշավակվին յո՛ւր իսկ նախապաշարումներն, յո՛ւր իսկ բարոյական ախտերն, յո՛ւր իսկ ընկերական անիրավությունններն», Հր. Ասատուրը ևս գտնում էր, որ դրա իրագործման «հարմարագույն ձևը»

---

[1] «Արևելք», 1884, մարտի 27։

[2] «Մասիս», 1884, հոկտեմբերի 13։

վեպն է։ Բարձր գնահատելով վիպական ժանրի ստեղծագործությունների ճանաչողական նշանակությունը, նա գրում է. «Եվ հետո, վեպերն կօգնեն պատմության, ապագային կտակելով ներկայի ընտանեկան վիճակն, ընկերական վիճակն, ժողովրդյան ձգտումներն և բարքերն»[1]։

Ռեալիստական վեպ ստեղծելու խնդիրը ստանում է ռեալիզմի կենսունակության, նրա իրավունքների և հնարավորությունների ապացուցման խնդրի բնույթ, առավել ևս, որ ռոմանտիզմը այդ բնագավառում հասել էր որոշակի հաջողությունների։ Հրապարակի վրա կային Մ. Հիսարյանի «Խոսրով և Մաքրուհի», Ա. Հայկունու «Էլիզա», Ս. Սարգսյանի «Շահենն ի Սիպիր կամ Գաղթական հայը», Մ. Մամուրյանի «Սև լեռին մարդը», Ս. Տյուսաբի և Ծերենցի վեպերը, այնինչ գրական նոր սերունդը դեռևս չէր ստեղծել վիպական ժանրի ոչ մի ստեղծագործություն։

Թե ինչպիսի մեծ ուշադրություն էին դարձնում նոր սերնդի գրողները այդ խնդրին, երևում է թեկուզ այն բանից, որ ռեալիստական վեպ գրելուն միաժամանակ ձեռնամուխ են լինում Հր. Ասատուրը, Գր. Զոհրապը ու Տ. Կամսարականը։ Հր. Ասատուրին չի հաջողվում իրագործել իր նպատակը, Զոհրապի «Անհետացած սերունդ մը» վեպը համեմատաբար թույլ գործ էր. այդ խնդիրը տաղանդավոր վարպետությամբ իրագործում է Կամսարականը իր «Վարժապետին աղջիկը» վեպով։

2

«Վարժապետին աղջիկը» արևմտահայ գրականության մեջ առաջին ռեալիստական վեպն է, որը ամենից կատարյալ ու ամբողջականորեն մարմնավորեց գրական նոր սերնդի գաղափարական-գեղագիտական սկզբունքները՝ սկզբունքներ, որոնք զարգացման մի նոր մակարդակի բարձրացրին արևմտահայ գրականությունը։ Կամսարականի վեպը այդ տեսակետից նորարարական էր ոչ միայն իր գաղափարական նպատակասլացությամբ, այլև իր գեղարվեստական կատարելությամբ։

Նորարարական էր առաջին հերթին հենց ամենագլխավորը՝ վեպի կոնֆլիկտը, որը իր մեջ արտացոլում էր կյանքի ոչ թե այս կամ այն փոքր, անէական կողմը, այլ ժամանակակից սոցիալական կյանքի բուն հակասությունները։ Այդ կոնֆլիկտի ներքին էությունը լուսաբանվում է միանգամայն ճշմարտացի այն գաղափարով, որ տիրող հասարակարգը տմարդի և նույնիսկ բացահայտորեն թշնամաբար է տրամադրված ժողովրդի համեստ խավերի, ժողովրդի ճնշող մեծամասնության նկատմամբ։ Գաղափարական այս միտումը մարմնավորված է մի կողմից այդ խավերի գեղարվեստական յուրահատուկ խտացումն հանդիսացող Աստղիկի և յուրայինների, մյուս կողմից նրանց նկատմամբ թշնամաբար տրամադրված հասարակության բախմամբ։ Աստղիկը այն կեր-

[1] «Մասիս», 1887, № 3872։

պարն է, որը իր մեջ մարմնավորել է հեղինակի հասարակական ըմբռնումների ու գեղարվեստական որոնումների գրեթե ողջ էությունը։

Աստղիկի բախտի հարցը դնելով վիպական կոնֆլիկտի հիմքում, դեռևս վեպի էքսպոզիցիայում, հեղինակը նրա կերպարին հաղորդում է սոցիալական որոշակի լիցքավորում։ Աստղիկի կողմից վերապրվող երազանքի և իրականության հակասությունը, սակայն, վիպական կոնֆլիկտի սոսկ նախնական աստիճանն է, որը դեռևս ի վիճակի չէ խորությամբ մարմնավորելու հեղինակի գեղարվեստական մտահղացումը։ Կամսարականի կարծիքով Աստղիկի ու Գարեգինի ամուսնությունը ևս հասարակական մեծ հնչեղություն ունեցող կոնֆլիկտի հիմք չէր կարող հանդիսանալ, քանի որ նրանք գրեթե նույն խավի մարդիկ էին։ Վեպի հանգույցը վերջնականապես ձևավորվում է այն ժամանակ, երբ վիպական գործողություններում մուտք են գործում մեծահարուստ նահապետյանները, մասնավորապես՝ Աստղիկի ու Արամի ամուսնությամբ։

Ամուսնությունից ընդամենը երկու ամիս անց, Արամը արդեն ձանձրացած է, նա բացահայտորեն սկսում է ծաղրել ու անպատվել Աստղիկին. Նրա մեջ հաղթող է դուրս գալիս սոցիալական որակ դարձած սովորության ուժը, որը երբեմն գործում է ոչ միայն անկախ, այլև հակառակ իր ցանկության, որպես անհաղթահարելի մի տարերք։ Սովորության այդ ուժը, սակայն, հեռու է վերպատմական ու վերդասակարգային տարերք լինելուց։ Կանանց նկատմամբ Արամի ցուցաբերած սեքսուալ միակողմանիությունը ի ծնե ձեռք բերված ֆիզիկական կամ հոգեկան որևէ խաթարանքի արդյունք չէ, այլ հետևանք այն բանի, որ նրա հասարակական հետաքրքրությունների շրջանակները նեղ են, որի պատճառով նրա մարդկային ընդունակություններն ու կարողությունները զարգացել ու զարգանում են ծայր աստիճանի միակողմանի։ Զուրկ լինելով ազգային ու համամարդկային իդեալներից, նա դարձել է առօրյա հաճույքների գերի։ Աստղիկի սերը անզոր է նրան փրկելու. Նա հոգեպես արդեն լրիվ սնանկացել է։ Փոխանակ ինքը բարձրանալու Աստղիկի հոգեկան մակարդակին, նա ձգտում է նրան իջեցնել իր աստիճանին։ Արամը սնանկ է դուրս գալիս որպես մի մարդ, որը թեև զգում է իր նմանի կարիքը, բայց ելնելով իր դասակարգի սոցիալական փորձից, որն ամեն ինչ վերածել էր ապրանքի, սերը ևս իջեցնում է վաճառվող ու գնվող ապրանքի մակարդակին։

Բայց գուցե Արամը եզակի դեմք է, ոչ տիպական՝ սոցիալական տվյալ խավերի համար։ Ո՛չ, այդպիսին է նաև Թորոս բեյը։ Նրա կերպարը կերտելիս Կամսարականը թանձրացրել է գույները։ Բեյի եսամոլությունը, ամբարտավանությունը, երկերեսանիությունը, ու բանսարկությունը բացահայտելիս, հեղինակը օգտագործել է ավելի թանձր գույներ, որը է՛լ ավելի է ընդգծել կերպարի ճշմարտացիությունը։ Գույների այդ խտացումը արդարացվում է նրանով, որ պատկերելով սոցիալական նույն խավերին, ինչ և Արամը, Թորոս բեյը, իր քառասունհինգ տարինե-

րի ապրած կյանքի փորձով իրեն իրավունք էր վերապահում հանդես գալու որպես իր դասի յուրահատուկ «փիլիսոփան», «տեսականորեն» հիմնավորելու կյանքի իմաստը։

Գեղարվեստական նպատակադրումը իրագործելիս Կամսարականը գնացել է ոչ միայն, և ոչ այնքան տիրող հասարակարգի բացասական երևույթների ու դրանք մարմնավորող կերպարների ու պատկերների քանակական ու տարածական ընդլայնման, որքան դրանց խորացման ուղղությամբ։ Աստղիկ—Արամ բախումը ատրիճանաբար վեր է ածվում սոցիալական տեսակետից շատ ավելի խոր՝ Աստղիկ—հասարակություն բախման։

Վիպական կոնֆլիկտի այս նոր աստիճանում Աստղիկը առաջին հերթին բախվում է Նահապետյանների հետ։ Արամից վշտացած Աստղիկին թվում է, թե ինքը համակրություն ու ըմբռնում կգտնի նրա ծնողների մոտ, բայց դրա փոխարեն նա զգում է նրանց անսքող սառնությունը։ Ըմբռնման ու համակրանքի փոխարեն Աստղիկը իր դեմ տեսնում է արհամարհանքի ու թշնամանքի մի ամուր պատնեշ։ Այդ թշնամանքը հեղինակը բացատրում է ոչ թե պատահականությամբ, հետամնացությամբ, նախապաշարմունքով կամ փոխադարձ թյուրըմբռնողությամբ, այլ որպես բնականոն երևույթ՝ պայմանավորված Նահապետյան ընտանիքի և նրանց շրջապատի մարդկանց սոցիալական էությամբ, հասարակ, խոնարհ ծագում ունեցող մարդկանց նկատմամբ նրանց դասակարգային արհամարհանքով ու ատելությամբ։ Վարժապետի աղջիկ դարձվածքը ունևոր մարդկանց բերանում դառնում է նախատինքի մի արտահայտություն, որը արտացոլում է նրանց վերաբերմունքը ոչ միայն Աստղիկի, այլև բոլոր աստղիկների, բոլոր վարժապետների, նյութական կարողություններից զուրկ, հասարակ ծագում ունեցող բոլոր մարդկանց նկատմամբ։

Անշեղորեն հետևելով մարդկայնության իդեալի ու տիրող իրականության անհարիրության իր մտադրույթին, գրողը աստիճանաբար ուժեղացնում է Աստղիկի օտարացումը հասարակությունից։ Պաշտոնական մամուլը անվերապահորեն կանգնում է հարուստ Նահապետյանների պաշտպանության դիրքերում, լուտանքներ շպրտում անբասիր Աստղիկի հասցեին։ Նույնպիսի վերաբերմունք է ցուցաբերում նաև դատաստանական խորհուրդը, որը ոչ միայն դատապարտում է Աստղիկին, այլև երեխային՝ Հակոբիկին, խլելով «անբարոյական» մորից, տալիս է «բարոյական» հորը։

Կամսարականի դեմոկրատիզմը ամեն մի կասկածից վեր է, այն լուսարձակվում է վեպի ողջ գաղափարական բովանդակությունից ու նպատակասլացությունից։ Հեղինակը ամբողջությամբ ժխտում է Նահապետյանների միջավայրը, թե՛ հին, թե՛ նոր սերնդի ներկայացուցիչներով, ժխտում է այդ միջավայրի մարդկանց բարոյականությունը, անասնական եսասիրությունն ու շահամոլությունը։ Շահամոլության ու հա-

սարսկական մակարուծության սոցիալական էությունը մարմնավորող Նահապետյանների ընտանիքը իր զարգացման ընթացքում, սերունդների հաջորդականության մեջ, անշեղորեն ընթանում է դեպի հոգևոր կատարյալ անկում։ Այդ խավի յուրաքանչյուր նոր սերունդ իր տմարդությամբ ու մակաբուծությամբ գերազանցում է նախորդին։

Հեղինակը այդ միջավայրում չի տեսնում կենսունակ մարդկայնություն ոչ մի նշույլ։ Ժամանակ առ ժամանակ այս կամ այն հերոսի մոտ արթնացող այդպիսի արտահայտությունները շուտով խամրում ու չքանում են, ըստ որի չքանում են ոչ միայն իրենց մեղքով, այլ գլխավորապես միջավայրի, իրենց դասակարգի սոցիալական փորձի ու ըմբռնումների անհաղթահարելի թելադրանքով։

Ֆեներճյանների մոտ է, որ գրողը տեսնում է մարդկայնություն, ազնվություն, ծնողական ու որդիական սեր, և, այդ առումով, ոչ մի կասկած, որ այդ միջավայրը անուղղակիորեն հակադրված է Նահապետյանների միջավայրին։

Գրողը չի թաքցնում իր համակրանքը Ֆեներճյանների նկատմամբ։ Ընդհակառակը, այդ համակրանքը նա արտահայտում է թե՛ դեպքերի օբյեկտիվ վերարտադրությամբ, թե՛ քնարական միջամտություններով, որոնք ջերմություն ու քնքշություն են հաղորդում նրանց նկարագրին։ Բայց այդ համակրանքը չի խանգարել ասելու նաև դառն ճշմարտություններ, բացահայտելու Ֆեներճյանների ոչ միայն լավ, այլև ստվերոտ կողմերը։ Եվ դա ոչ միայն չի նսեմացրել, այլ, ընդհակառակը, բարձրացրել է գրողի ռեալիզմի ուժը։ Բայց եթե Նահապետյանների նկատմամբ այդ քննադատությունը ի վերջո հանգում է կրքոտ ժխտման, Ֆեներճյանների ստվերոտ կողմերը, ընդհակառակը, ստանում են կամ մեղմ երգիծանքի, կամ լուռ թախծի, ցավալի իրողության գունավորում։

Բայց այդ բոլորը նշանակո՞ւմ է, արդյոք, թե Կամսարականը հիմնովին ժխտում է բուրժուական հասարակարգը, թե մարդկանց ու ժողովրդի երջանկությունը նա որոնում է բուրժուական հասարակարգից դուրս։ Ո՛չ, չի նշանակում։ Բուրժուական հարաբերությունների լրիվ ժխտման համար Թուրքիայում դեռևս պայմաններ չէին գոյացել։ Դատապարտելով բուրժուականացած ու բուրժուականացող վերնախավի վարքագիծը, Կամսարականը դեմոկրատիզմի ու հումանիզմի դիրքերից հանդես էր գալիս ժողովրդի մեծամասնության շահերի պաշտպանությամբ։

Ինչ խոսք, որ Կամսարականի դեմոկրատիզմի ու հումանիզմի մեջ մանրբուրժուականության դրոշմը բավականաչափ ուժեղ է։ Հենց դրանով էլ պետք է բացատրել վեպի զգացմունքային հնչեղության մեջ տեղ-տեղ իրեն զգացնել տվող սենտիմենտալ ոգին, ընթերցողի մոտ արցունք, խղճահարության զգացմունք առաջացնելու հեղինակի ձգտումը, որը ըստ էության ուրիշ ոչինչ է, եթե ոչ ժողովրդական խավերի քայքայման նկատմամբ մանրբուրժուական կարեկցանքի արտահայտություն։

Դժվար չէ նկատել, որ Աստղիկի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը վեպում դարձել է մի չափանիշ, որով գրողը արժեքավորում է մարդկանց ոչ միայն անձնական-բարոյական, այլև հասարակական արժանիքները։ Եթե Արամը, Թորոս բեյը, Հակոբ էֆենդին, մամուլն ու դատաստանական խորհուրդը և դրանց հետև կանգնած հասարակական խմբավորումները Աստղիկի նկատմամբ իրենց տմարդի վերաբերմունքով չդիմացան այդ քննությանը, ապա Գարեգինը միանգամայն դիմանում է դրան, և հենց դրանով էլ արժանանում գրողի համակրանքին։

Այս բոլորով հանդերձ, իհարկե, միամտություն կլինի ժխտել Գարեգինի կերպարի որոշ վերամբարձությունը, երբեմն կեղծ, անհամոզիչ հնչեղությունը։ Եվ դա հատկապես այն պահերին, երբ գրողը գեղարվեստական չափի իր նուրբ զգացողությանը դավաճանելով՝ հերոսի վեհանձնությունն ու ազնվությունը հասցնում է ցուցամոլության աստիճանի։ Այդ պահերին կորցնելով իր հոգեբանական համոզչությունը, Գարեգինի կերպարը դառնում է անարյուն, սխեմատիկ։

Հետաքրքիր է, որ Գարեգինի այդ մասնակի իդեալականացումը համարյա միշտ հանդես է գալիս Աստղիկի նկատմամբ նրա ցուցաբերած վերաբերմունքի մեջ և այդ տեսակետը բոլորովին էլ ինքնանպատակ չէ։ Գրողի մտատանջության առարկան բոլոր դեպքերում մնում է Աստղիկը, ժողովրդի ամենալայն խավերի այդ դժբախտ զավակը։

Եվ չնայած այն հանգամանքին, որ Աստղիկի նկատմամբ իր մարդկային վերաբերմունքի համար գրողը Գարեգինին տանում է հաղթանակի ճանապարհով, բայց և այնպես նա չի խախտում վիպական կոնֆլիկտի ռեալիստական ընթացքն ու լուծումը։ Գարեգինը սիրում է Աստղիկին, օգնում նրան, ամեն կերպ ձգտում կանխել նրա կործանումը, բայց և այնպես նա չի կարողանում փրկել նրան։ Ամենաշատը, ինչին նա հասնում է, դա հիվանդ Աստղիկի կյանքի երկարաձգումն է, բայց հենց այդ երկարաձգումն իսկ հեղինակին հնարավորություն է տվել առավել շոշափելի դարձնելու Աստղիկի կործանման ողբերգությունը։

«Վարժապետին աղջիկը» վեպը իր ճշմարտացիությամբ ու գեղարվեստական կատարելությամբ ցնցեց ընթերցողին։ Վեպի շուրջը արևմտահայ մամուլում ծավալվեց մի բուռն բանավեճ, գրվեցին երկու տասնյակից ավելի հոդվածներ և ուսումնասիրություններ։ Կամսարականի վեպը առիթ ստեղծեց բանավիճելու ժամանակակից գրականության մեթոդի, գաղափարական նպատակասլացության, տիպականացման, լեզվական քաղաքականության, հուզական հագեցվածության, ժողովրդայնության ու գեղարվեստական այլ որակների մասին։ Վեպը առիթ տվեց Հ. Պարոնյանին, Ա. Արփիարյանին, Հր. Ասատուրին, Լ. Բաշալյանին, Հ. Մնդավորին, Ե. Տեմիրճիպաշյանին ոչ միայն տեսականորեն, այլև գործնականորեն պաշտպանելու ռեալիզմի ու ժողովրդայնության սկզբունքները, գրական այդ մեթոդի հասարակական նշանակությունը։

«Վարժապետին աղջիկը» վեպը գրական նոր սերնդի՝ մինչ այդ ունեցած գեղարվեստական ամենախոշոր երևույթն է, որը մեծապես բարձրացրեց ժողովրդի վստահությունն ու հետաքրքրությունը նրանց ստեղծագործության հանդեպ։ Այն միաժամանակ ազդարարեց, որ գրականության մեջ մուտք էր գործել մի ուժեղ և համարձակ տաղանդ։ Գոյացած այդ վստահության գիտակցությամբ էլ Կամսարականը թևակոխեց իր ստեղծագործության երկրորդ ժամանակահատվածը։

3

90-ական թվականների սկզբից իսկ ներքաղաքական վիճակը Արևմտյան Հայաստանում և առհասարակ ամբողջ Թուրքիայում սրվում էր։ Քաղաքական այդ շիկացած մթնոլորտը իր անդրադարձումն է գտնում նաև գրականության բնագավառում։ Ա. Արփիարյանի ձերբակալման ու Լ. Բաշալյանի փախուստի հետևանքով «Արևելքի» գրական խումբը ժամանակավորապես ցրվում է։

Ջգտելով բթացնել ժողովրդի ազատասիրական ոգին, սուլթանի ուղղակի կարգադրությամբ, կառավարությունը գեղարվեստական գրականության և հրապարակախոսության նկատմամբ կիրառվող գրաքննությունը հասցնում է ծայրահեղ խստության։ Բացի այդ, կառավարությունը ամեն կերպ աջակցում էր բուլվարային, պոռնոգրաֆիկ ու ցածրորակ արկածախնդրական գրականության տարածմանը։

Բանտից ազատվելուց անմիջապես հետո, Արփիարյանը կազմակերպում է «Հայրենիք» օրաթերթի լույս ընծայումը (1891) Կ. Պոլսում, այսպիսով հրատարակվում է երկու օրաթերթ՝ լիբերալ «Արևելքը» և արմատական «Հայրենիքը»։ Նոր թերթին մասնակցում էին ոչ միայն Արփիարյանն ու Լ. Բաշալյանը, այլ նաև Տ. Կամսարականը, Գ. Զոհրապը, Ե. Օտյանը, Թլկատինցին և մի շարք այլ տաղանդավոր գյուղագիրներ, ինչպես նաև գրականության ասպարեզ նոր մուտք գործած Մալեզյանն ու Ջոպանյանը, Սիպիլն ու Մարի Սվաճյանը, Ալփիարը և բազմաթիվ երիտասարդ այլ ստեղծագործողներ ու հրապարակախոսներ։

Քաղաքական նոր իրադրության պայմաններում Կամսարականը պետք է որոշեր իր հետագա ուղին։ Ի՞նչ ճանապարհով էր ընթանալու ինքը։ Նրան թվում էր, որ հակադիր կուսակցությունների գոյության, նրանց փոխադարձ մրցակցության և այդ մրցակցությունից բխող անխոհեմ քայլերի պայմաններում գրողը պետք է պաշտպանի իր ինքնուրույնությունը, հնարավորություն ունենա՝ իր անկաշկանդ խոսքն ասելու ժողովրդին։ Առաջնորդվելով այդ գիտակցությամբ, «Հայրենիքի» հրատարակումից վեց ամիս անց, Զոհրապը, Կամսարականը և Հր. Ասատուրը 1892 թվականի հունվարի 4-ից սկսեցին լույս ընծայել «Մասիս» եռշաբաթաթերթը, որպես զուտ գրական հանդես։

Հասարակական-քաղաքական բնույթի դժվարություններից բացի, մասամբ որպես այդ դժվարությունների հետևանք, Կամսարականը կանգնեց նաև զուտ ստեղծագործական բնույթի բարդությունների առջև։ Վեպի խանդավառ ընդունելությունը պարտավորեցնում էր նրան՝ անհրաժեշտ էր նոր խոսք ասել, իսկ դա «Վարժապետին աղջիկը» վեպից հետո հիրավի դժվար գործ էր երիտասարդ հեղինակի համար։

Վերոհիշյալ հանգամանքներով պետք է բացատրել «Վարժապետին աղջիկը» վեպի լույս ընծայմանը հաջորդած երկու-երեք տարիների ընթացքում Կամսարականի մոտ նկատվող ստեղծագործական կյանքի խայտաբղետությունը։ Այդ տարիների ընթացքում նրան կարելի էր տեսնել մերթ «Արևելքի» էջերում՝ Օվֆիտե *ծածկանունով, թատերական գրախոսություններ գրելիս, մերթ «Հայրենիքում»՝* Ասեղ *ու* Շոգեգրիչ *ծածկանուններով*[1]*, հոդվածներ և գեղարվեստական քրոնիկներ գրելիս, մերթ այդ երկու պարբերականներում միաժամանակ՝ որպես գրական-քննադատական ուսումնասիրությունների հեղինակ։*

Գրական գործունեության այս երկրորդ շրջանում Կամսարականի ստեղծագործության առաջատար ժանրերը դառնում են նորավեպն ու գեղարվեստական քրոնիկը։

Կամսարականին, սակայն, միանգամից չհաջողվեց «հաղթահարել» այդ ժանրերը։ Որքան էլ տարօրինակ թվա, այնուամենայնիվ փաստ է, որ «Պետոն», «Օրագրիս քմահաճույքները», «Խասգեղի պառավը», «Սիրահարը թե զավակը» գործերը գեղարվեստական տեսակետից ավելի թույլ են, քան «Վարժապետին աղջիկը» վեպից առաջ գրած նրա նորավեպերը։ Միակ բացառությունը թերևս «Գրատունը» նորավեպն է, բայց այն ևս վճռական ոչինչ չի ավելացնում Կամսարականի ստեղծագործությանը։

Այնինչ սոցիալ-քաղաքական հակասությունների սրընթաց զարգացումը, այդ հակասությունների լուծման որպիսության բացառիկ կարևորությունը ժողովրդի բուն իսկ գոյության համար, նոր սերնդի գրողներին ստիպեցին իրենց ստեղծագործություններով մարտական նպատակասլացություն հաղորդել ժողովրդի հույզերին ու ձգտումներին, նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ողջ գործունեությանը։ Դրան համապատասխան, գեղարվեստական ստեղծագործությունների ենթաբնագրերում ոչ միայն ավելի ուժգին սկսեց հնչել բողոքը ընդդեմ բռնակալության, այլև որոշակի դարձան ընդվզման ու ապստամբման ուղղակի ու անուղղակի կոչերը։

Այդ տեսակետից 90-ական թվականների գեղարվեստական ամենանշանակալից գործերի շարքում առանձնահատուկ տեղ են գրավում

---

[1] *Բացի իսկական ստորագրությունից, Տ. Կամսարականը իր գործերը ստորագրել է նաև Օվֆիտե, Ասեղ, Շոգեգրիչ, Մոլորակ, Նետ, Հ., Անցորդ, Փյունիկ, Հայկակ, Նեստոր Թ. Տեր-Զաքարյան և Հ. Հ. Հ. ծածկանուններով։*

Կամսարականի «Հարո», «Հովկուլը» և «Ընկուզին կողովը» նորավեպերը, որոնք լույս տեսան 1892 թվականի «Մասիս» հանդեսի էջերում։

Իրականության արտացոլման գեղարվեստական հնարանքները այս գործերում միանգամայն նոր են։ Առաջին հերթին դա վերաբերում է սյուժեին։ Մարդկային հետաքրքրաշարժ փոխհարաբերությունների ու գործողությունների արտաքին տպավորություն ստեղծելու ոչ մի նշույլ։ Գործողություններ՝ բառի գրականագիտական սովորական իմաստով, գրեթե չկան, կամ, համենայն դեպս, հասցված են նվազագույնի։

«Հարո» նորավեպում ուղղակիորեն տեսանելի, առարկայական միակ պատկերը ջրհան մեքենայի մոտ կանգնած և այդ մեքենայի անիվը դարձնող Հարոյի պատկերն է։ Մի քանի ժլատ արտահայտություններից միայն իմանում ենք, որ Հարոն հայ պանդուխտներից է, և որ ապրուստի հոգսը դեռ երկու օր առաջ նրան ևս բերել շպրտել է Պոլսի սալահատակների վրա։

Ստեղծագործության գաղափարական ուղղվածությունը լիցքավորվում է գրողի քնարական խոհերում ու մտորումներում։ Այդ խոհերն ու մտորումները, սակայն, վերացական չեն, այլ սերտորեն առնչվում են ջրաբաշխ մեքենայի անիվը դարձնող Հարոյի հետ։ Անսյուժե թվացող պատկերը աստիճանաբար վեր է ածվում սյուժետավոր գաղափարական խոր բովանդակություն ունեցող նորավեպի։

Գրողի խոհերի ու մտորումների զարգացմանը զուգընթաց հետզհետե գծագրվում ու ձևավորվում է ստեղծագործության ենթաբնագրային ներքին սյուժեն ու կոնֆլիկտը։ Գեղարվեստական միանգամայն զուսպ, բայց վերին աստիճանի խոսուն արտահայտություններով ուրվագծելով Ղալաթիո հրապարակի գեհենային մթնոլորտը, ուր «մարդկային միտքն ապրուստի հրաշեկ խարոցին հպմանց տակ, լուսնոտ շարժումներ կ'ըներ. գծուծ ու նենգավոր հնարանքներու մեջ կը սողար, կը թապլտկեր», Կամսարականը այդ բոլորին հակադրում է Հարոյի վեհ կերպարը։ «Հայ պանդուխտը միակն էր գուցե կյանքի այդ անհավասար ճակատամարտին մեջ, որ արիություն ունենար իր ճակատագիրն իր բնական այլ հալալ ուժին վստահելու»։ «Մտածման վայրկյաններ պիտի ունենայինք,— բացականչում է գրողը,— հոս այս մարդն էն մեծ մարդը պիտի երևվար ձեզի Ղալաթիո հրապարակին մեջ»։

Դիտելով Հարոյի «հերակլյան գործունեությունը», հիանալով նրա ֆիզիկական ուժով, հեղինակը միաժամանակ կարեկցում է նրան։ Ինչո՞ւ է այս ազնիվ, հուժկու ու բարի մարդը ընկել այսպիսի աննախանձելի վիճակում։ Ինչո՞ւ փոխանակ իր այգիները ոռոգելու, ուրիշի ջրամբարն է լցնում, ինչո՞ւ իր դաշտերի ծաղկեբուրումը շնչելու փոխարեն այս ախտավարակ մթնոլորտն է շնչում։

Ստեղծագործության գաղափարական բուն նպատակասլացությունը թաքնված է հենց այս «ինչո՞ւ»-ների մեջ։ Փրկության ճանապարհը պանդխտությունը չէ, հուշում է Կամսարականը իր ընթերցողին։ Միթե՞ պա-

կաս դժբախտ են Պոլսի հասարակ մարդիկ։ Չարիքը ընդհանուր է, հասարակարգը դադարել է բանական լինելուց։ Ամեն քայլափոխին այն տրորում է մարդկանց, ոտնատակ է տալիս նրանց ինքնասիրությունն ու ազատությունը, մարդավայել ապրելու ամենահասարակ իսկ ձգտումը։

Եթե նախորդ ստեղծագործությունում գրողի մտորումների առարկան պանդուխտն էր, ապա «Ընկուզին կողովը» նորավեպում այդ մտորումների օբյեկտը Մերկիկն է, բուն իսկ պոլսեցի հասարակ մարդը։ Նորավեպը սկսվում է Մերկիկի նկարագրությամբ. ամեն, ամեն ինչ հիանալի, առնական ու մաքուր է Մերկիկի մոտ։ Գրողը չի թաքցնում իր հիացմունքը նրա նկատմամբ, նա իր սիրելին է, նրա դեմքի յուրաքանչյուր արտահայտությունը, մարմնի յուրաքանչյուր շարժումը անխարդախ մարդկայնության, ուժի ու առնականության մարմնացումն է։ Բայց նա, որի մկանների ամեն մի շարժումը կախարդական հզորության ու ստեղծագործ աշխատանքի հրաշքների աղբյուր կարող էր հանդիսանալ, ստիպված է ընկույզ վաճառել։ Սա մարդու մարդկային կարողությունների, աշխատանքի միջոցով նրա ամենաազնիվ ինքնաարտահայտման ու ինքնահաստատման հնարավորությունների ոչնչացումն է։

Բայց մարդը բոլոր դեպքերում մնում է մարդ։ Ամենադաժան, ամենակաշկանդիչ կապանքներն իսկ անզոր են ոչնչացնելու մարդու մեջ մարդկայինը։ Մերկիկը հոգեկան ներքին դիմադրություն ունեցող, մարդկային արժանապատվություն ու ինքնասիրություն ունեցող հերոս է։ Քծնանքը, անտեղի բարոյահաճումը խորթ են նրան։ Նրա կրծքում թաքնված է մարդկային վիրավորված արժանապատվության զգացումը, որը ելք է որոնում։ Շրջապատված իր ընկերներով, նա ձգտում է գեթ օդու բաժակի մեջ խեղդել իր ցասումը։ Տարիների ընթացքում, ինքնազսպվածության ներքին բողոքը այրում է նրան և Մերկիկի ահեղ բռունցքը ինքնաբերաբար բարձրանում է խորտակիչ հարվածի ու արյունոտ ցած իջնում։

1932 թվականին «Անահիտ» հանդեսում նոր՝ «Մերկիկ» խորագրով վերահրատարակելով իր այս գործը, Կամսարականը վերականգնում է նորավեպի բուն վերջույթը, որը ժամանակին՝ գրաքննության պատճառով, մթագնվել է։ Մերկիկի բռունցքի հարվածը խորհրդանշում է հայ ըմբոստ ոգու ընդվզումը սուլթանական բռնակալության դեմ, այն ուժերի, որոնք ոտնահարում են նրա ազգային ու մարդկային արժանապատվությունը։

Ազգային ինքնուրույնության համար մղվող պայքարը Կամսարականը երբեք չի անջատել սոցիալական պայքարից։ Դրա լավագույն ապացույցը այս շարքի երրորդ՝ «Հովկուլը» խորագիրը կրող նորավեպն է։ Սա այն ստեղծագործությունն է, ուր իր ամենաուժեղ արտահայտությունն են գտել Կամսարականին հուզող հասարակական-քաղաքական նոր խնդիրները։

Նույն ժամանակահատվածում գրված «Ալֆոնս Տոտե» դիմանկարում, նա, որ մի ժամանակ հափշտակությամբ էր ընթերցել Դոդեի յուրաքանչյուր տողը, այժմ հայտարարում է. «...Ալ հիմա քիչ մը պակաս կը սիրեմ Տոտեն»։ Այժմ նրան հետաքրքրողը «լրջադեմ ու ծանրախոհ իմաստասիրությունն է»։ «Գրականության այս ըմբռնումով ուրեմն,— գրում է Կամսարականը,— «Ժերմինալի» հանքագործներուն գիշերային համախմբման տեսարանը՝ լուսնին աղոտ շողերուն տակ՝ ապահովապես շատ ավելի թելադրիչ բան մը ունի, քան նույնիսկ Ճեքին (Ա. Դոդեի համանուն վեպի հերոսի— Հ. Մ.) հոգեվարքը ու մահն այդ հեգ տարաբաղդ տղուն, մոռցված, լքված գեշ մորմե մը՝ հիվանդանոցի մը խշտեկին վրա։ Անհատն ուրեմն անտարբեր է ինծի, երբ մարդկությունը կա ու ընտանեկան տեսարաններն որքան ալ կսկծալի ըլլան՝ հարաբերապես պաղ պիտի թողուն զիս, ցորչափ մեծ ընտանիքին, ընկերության խավերը պիտի մնան դեռ մանրախուզիվ քննելու»[1]։

Այս ըմբռնումներով, անկասկած, պետք է բացատրել Կամսարականի թե՛ նախորդ, թե՛ «Հովկուլը» նորավեպի «անսյուժեությունը»։ Ավելին։ Եթե Հարոն ու Մերկիկը այս կամ այն չափով կատարում էին որոշ գործողություններ, որոնց վրա հենվելով հեղինակը զարգացնում էր իր քնարական խոհերն ու մտորումները, ապա «Հովկուլի» սյուժեն զուրկ է գործողություններից։ Ծալապատիկ նստած Իզմիրը շրջապատող բլուրների վրա եղած հին ավերակների ամենաբարձր կետում՝ իր դժնյա հայացքը ուղղած դեպի քաղաքը, Հովկուլը ծխում է, անդադար ծխում...

Հովկուլը՝ այս թափառաշրջիկը, անգամ անուն չունի, քանի որ նրա անունը սոսկ քամի կուլ տվող է։ Անհայտ է ոչ միայն նրա զբաղմունքը, այլև ծագումն ու ազգությունը։ Նա այն հազարավորներից է, որոնց ծնել էր Իզմիրը և շպրտել փողոց՝ անտուն, անգործ, անփող ու անհույս։

Հովկուլը այդ խավի սիմվոլիկ մարմնացումն է։ Հենց այդ պատճառով էլ նրա առօրեական կենցաղը կարևոր չէ, դրա նկարագրությունը գրեթե իսպառ բացակայում է։

Քաղաքային բնանկարի միանգամայն նորարարական, հայ գրականության մեջ մինչ այդ չկիրառված գեղարվեստական ձևերի օգտագործումով «Հովկուլը», իրավամբ, դարձել է չափազանց ուշագրավ մի ստեղծագործություն։

Բնանկարը այստեղ սոսկ միջավայր ու հետնախորք չէ, ուր ապրում ու շնչում է հերոսը, այլ սյուժեի ամենաէական բաղադրամասն է, գործող «անձերից» մեկը, առանց որի անհնարին կլիներ «Հովկուլի» գաղափարական ու գեղարվեստական մտահղացման մարմնավորումը։

Ինչպիսի՞ն է այդ բնանկարը և ի՞նչ դեր է կատարում ստեղծագործության մեջ։ Դա քաղաքային այն բնանկարն է, որ Իզմիրը շրջապատող բլուրների վրայից երևում է Հովկուլի ու գրողի տեսադաշտում։ Բայց

1 «Մասիս», 1893, № 3989։

գեղարվեստական խոր բովանդակություն ունի ոչ միայն այն բնանկարը, ինչ երևում է այդ դիտակետից, այլ նաև բուն դիտակետը, որը նույնպես բնանկար է։

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում դիտակետ-բնանկարը։ Դա բլուրների վրա եղած հին, ավատական կյանքը խորհրդանշող ավերյալ ամրոցների, շինությունների ու պարիսպների մի սնճոռնի խառնակույտ է։ Ավատական կյանքը խորհրդանշող ավերակ բերդերն ու ամրոցները, բիրտ բռնության երբեմնի կանգուն այդ օջախները գրողը համարում է եղեռնագործության սպանդանոցներ։ Դրանք արժանի են եղել կործանման և կործանվել են։ Դրանց վերջին բեկորները դեռևս կիսականգուն, բայց անվերապահորեն դատապարտված են ոչնչացման։ Կյանքը այժմ անդարձորեն տեղափոխվել է ներքև, ծովեզերքում փռված քաղաքը։

Բայց ահա, ավերակների ամենաբարձր կետը և հանկարծ հովկույր։ Ո՞վ է այս կիսամերկ ու մազակալած, ցնցոտիներով փաթաթված մարդը, որ իր «խաչախճիի գարշահոտ ու անճոռնի ծխախոտը» ծխելով՝ ամհամարհանքով լի հայացքը ուղղել է դեպի քաղաք։

Մխում է, ծխում է քաղաքից դուրս շպրտված այս «անվարտին», զերծ քաղաքի տենչանքներից, որ տանջանքներ են, անշահախնդիր նրա ըղձանքներին ու փառասիրությանը, անմասն «կյանքի ջլախտային ու խոլ մրցումին», ծխում է անդադար՝ իր հայացքը ուղղած դեպի ծովի անհուն տարածությունները...։ «Ու մեկեն վար կնայիմ, քաղաքը կը դիտեմ. այս գեղջուկին նախնական մարդու պարզուկ կյանքեն ազդված՝ քաղաքը իր հույզերով փրփրուն, անհուն թակարդ մը կը թվի ինձ հանկարծ, որ չարանենգ կյանքը լարեր է հեգ Մարդույն դեմ։ Հոն ալ, աստ, անդ, աղորիքի մը կամ գործարանի մը ծխնելույզեն ծուխեր կը բարձրանան, թափանցիկ, անգայտացյալ ու կապտորակ, կամ խիտ, թանձրազանգված ու սևաթյուր... և մտածելով գործավորներու չվառ այն լեգեոնին վրա, որ օրն ի բուն գեջ գործարանի մը սև պատերուն մեջ իր կյանքը կը սպաննե, իր կյանքը վաստակելու համար, որ այսօր իր օրապահիկը կը տքնի շահիլ, որպեսզի վաղը նոր ուժ ունենա այդ չարատանջ վաստակը վերսկսելու, ինձ կը թվի այդ ծուխերը հոս, հոն, սրրտմրտյալ ամբոխի մը, տառապյալ հեգ մարդկության թուքն է, որ կը ժայթե վեր, և զուր, դեռ տեղը չհասած հավիտենապես ալ կուլ կուտա նենգավոր միջոցը...»։

Վերևից երևացող բնանկարը արևելյան տարաշխարհիկ տեսարաններ չի պարզում, սա արդեն արդյունաբերության ուղին բռնած բուրժուական հասարակարգը խորհրդանշող քաղաքային բնանկար է, ուր չնայած գույների ու ձևերի թվացող պեսպիսության ու բազմազանության, առայժմ տիրաբար գերիշխում է կապարային գորշությունն ու ձևերի տեղ-տեղ սրածայր, տեղ-տեղ հաստափոր ու լայնանիստ, սողունային ու ամբարտավան խառնիճաղանճը։

Երկու տարբեր բնանկարների գեղարվեստական հատկանիշների ստ-տիճանական բացահայտումը միաժամանակ նաև ստեղծագործության ենթաբնագրային իմաստի բացահայտումն է։ Հին կյանքը անվերադար-ձորեն կործանվել ու կործանվում է, բայց նոր կյանքը ոչ մի լավ բան չի բերել հասարակ մարդկանց։

Աշխատանքը հրապույր չունի, հասարակ մարդը տեղ չունի կյան-քում, հասարակարգը շահագրգռված չէ նրա մարմնական ու հոգեկան ուժերի զարգացմամբ։ Հեղինակը անկեղծորեն կարեկցում է հասարակ մարդկանց, քայքայվող գյուղացիության ու արհեստավորության։ Ցտեսնելով ու չկռահելով հանդերձ նրանց համախմբման ուժը, նա, այ-նուամենայնիվ, դյուրազգայնորեն չժխտեց բուրժուական հարաբերու-թյունները։

Այդ տեսակետից չափազանց հետաքրքիր են նաև այս երեք գոր-ծերի յուրահատուկ վերջավորությունները։ Թե՛ Հարոն, թե՛ Մերկիկը, առավել ևս Հովկույը դեռ իրենց վերջին խոսքը չեն ասել։ Մի պահ կանգ առնելով ու հանելով իր վերնաշապիկը, Հարոն իր հզոր բազկի միջոցով իրենից դեպի մեքենան ծորացն-ւմ է մի այնպիսի կատաղի հոսանք, որ մի պահ հետո ջրամբարը արդեն հորդում է՝ «կատաղի, մոլեգին բան մը կար իր շարժումներուն մեջ...»։

Հարոն նույնպես դեռ իր վերջին խոսքը չի ասել, կգա մի օր, երբ հորդող ջրամբարի նման կհորդի նաև նրա ընդվզումը։ Մերկիկը, ճիշտ է, իր բռնցքի ահեղ հարվածով վերջ չի տալիս բռնակալությանը, բայց կատարում է մի շատ կարևոր քայլ՝ իր մեջ վերջնականապես խորտակում է հնազանդության ոգին, ուրեմն նա դեռ պետք է ասի իր վերջին խոսքը։

Եթե «Հարոյի» և «Ընկուզին կողովի» այսօրինակ վերջավորություն-ներում ենթաբնագրային թելադրանքը՝ ուժի ու ընդվզման գովերգումը, այնուամենայնիվ, առկա է, ապա «Հովկույի» վերջավորության մասին այդ նույնը չի կարելի ասել. «Հովկույի» պաթոսը ոչ թե ուժի ու ընդվզ-ման գովերգումն է, այլ բուրժուական հասարակական-տնտեսական ա-նարդար հարաբերությունների քննադատությունը։ Եթե հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության զարգացումը օրինաչափորեն առաջ էր քաշել ուժի ու ընդվզման գովերգումը, ապա Թուրքիայի ամբողջ բնակ-չության՝ առանց ազգային որևէ խտրականության, սոցիալական ընդ-հանուր շահագործումից ազատագրվելու ո՛չ ինքնագիտակցությունն էր զարգացել և ո՛չ էլ դրա ձեռք բերման ճանապարհներն էին հայտնի։ «Հովկույի» արժեքն այն է, որ այդտեղ, արևմտահայ գրականության մեջ առաջին անգամ, կամսարականը, իր խոսքերով ասած, «հարցական նշան մը կը ցցվեցնիր» ամբողջ հասարակությանը հուզող մի այնպիսի կնճռոտ ու կենսական հարցի առաջ, ինչպիսին էր բուրժուական շա-հագործումը ու այդ շահագործման պայմաններում աշխատավորության վիճակը։

1894—1895 թվականների ընթացքում, հոր մահից հետո Տ. Կամսարականը տեղափոխվում է Եգիպտոս։ Մի քանի տարի նա գրեթե ոչինչ չի գրում։ 1895—1896 թվականների հայկական ջարդերը ալեկոծում են նրան։ Ողջունելով Զոհրապի ու Հր. Ասատուրի նախաձեռնությամբ իրագործված «Մասիսի» վերականգնումը Կ. Պոլսում (1898), Կամսարականը նրանց հրավերով, Նետ ծածկանվան ներքո, մի քանի քրոնիկներ է հրատարակում այդ թերթում։ Քիչ անց, երբ Հր. Ասատուրի խմբագրությամբ «Արևելքը» կրկին սկսում է լույս տեսնել որպես օրաթերթ, Կամսարականը դրա էջերում՝ «Պզտիկ Նոթեր» ընդհանուր խորագիրը կրող սյունակում, Անցորդ ստորագրությամբ հանդես է գալիս թվով հիսուն փոքր կտավի գործերով՝ քրոնիկներով ու արձակ բանաստեղծություններով։

Կրթա-մանկավարժական բնույթի հարցեր շոշափող «Դյուցազնական», «Անհրաժեշտ անցագիրը», «Շիլտեպեռ», «Զայնող պուպրիկներ», «Երկու ներկողներ» և բազմաթիվ այլ քրոնիկների կողքին այդ տարիներին գրված գործերի մեջ հանդիպում ենք «Գողացված հաճույքը» «Ածուխի տեղ», «Վիրավոր փառքը» նովելներին, ինչպես նաև մեծատաղանդ գրչով գրված «Ցավին երկվորյակները» և «Քու «Հայր-մեր»-ը» արձակ բանաստեղծություններին։

Բայց Կամսարականը կրկին ձգտում էր գեղարվեստական մեծ կտավի։ Կյանքի նոր պայմանները, նրան հուզող նոր մտորումները այս անգամ իրենց մարմնավորումը ստացան «Փրկանքը» ռեալիստական դրամայում, որով նա հանդես եկավ 1910 թվականին, հեղինակակից ունենալով Միքայել Կյուրճյանին։

«Փրկանքը» առաջին հերթին հետաքրքիր է իր թեմայով։ Արևմտահայ բեմում այդ տարիներին տիրապետող թմբկահայրենասիրական գոռում-գոչումների փոխարեն, ռեալիստ հեղինակները հանդիսատեսի ուշադրությունը կրկին հրավիրում էին սոցիալական հարցի վրա։

Դրամայում ծավալվող գործողությունները տեղի են ունենում Կ. Պոլսում, երիտասարդ թուրքերի կատարած հեղաշրջումից անմիջապես հետո։

Գաբրիել Թոթվանյանը ծերության պատճառով աշխատանքից քաշվել և ապրում է իր խնայողություններով։ Աղջիկը՝ Արսինեն, նշանված է Սուրենի հետ։ Թվում է, թե սերը անկեղծ ու փոխադարձ է, բայց համոզվելով, որ Արսինեն վերջնականապես կապված է իրեն, Սուրենը Թոթվանյանից պահանջում է 2000 ոսկի օժիտ։ Դա Գաբրիելի ուժերից վեր է։ Նրա որդին՝ Ատոմը, փորձում է համոզել քրոջը, որ ետ կանգնի այդ ամուսնությունից, բայց ապարդյուն. Արսինեն սիրում է Սուրենին։ Ճարահատյալ Թոթվանյանը խաղում է սակարանում, բայց շահելու փոխարեն լրիվ սնանկանում ու կաթվածահար է լինում։ Զստանալով օժիտը, Սուրենը լքում է Արսինեին։

Թեև դրամատիկական բախման հենքը օժիտի հարցն է, բայց, գործողությունների զարգացման ընթացքում բախումը նեղ կենցաղայինից վերածվում է սոցիալական ընդգծված հնչեղություն ունեցող հարցի։ Գլխավորը այստեղ ոչ թե օժիտն է ինքնին, դրա հասարակական դատապարտումը կամ արդարացումը, այժմեականությունը կամ ժամանակավրեպությունը, այլ նոր պայմաններում էլ շարունակվող շահի վրա հիմնված հարաբերությունների անմարդկային բովանդակության բացահայտումն ու մերկացումը։ Այդ իմաստով, սա օժիտի հին հարցի կրկնությունը չէր, այլ դեռևս պահպանվող հասարակական այդ երևույթի գեղարվեստական յուրացման նոր հնարավորությունների օգտագործումը։

Պիեսի գաղափարի բացահայտման համար վճռական ծանրությունը հեղինակները կենտրոնացրել են Սուրենի կերպարի վրա։ Սուրենը տիրապետող հասարակական բարքերի հարազատ ծնունդն է և, այդ իմաստով, վերին աստիճանի տիպական մի կերպար։ Մարմնավորելով հանդերձ տիրապետող բարոյականության ամենահոռի ու անմարդկային էությունը, Սուրենը, այնուամենայնիվ, հանդես է բերված ո՛չ թե որպես մի հասարակ չարագործ, որին ամեն քայլափոխում կարելի է մատնանշել ու մերկացնել, այլ որպես արտաքնապես բավականին համակրելի, խելոք, ընդունակ, գործիմաց մի մարդ։

Հանձինս Սուրենի և Ատոմի իրար են բախվում կյանքի երկու ըմբռնումներ, երկու իրարամերժ բարոյախոսություններ։ Ատոմի կերպարը, սակայն, ճանաչողական-գեղարվեստական տեսակետից, անհամեմատ թույլ է։ Ճիշտ է, նա իր նողկանքն է արտահայտում Սուրենի պաշտպանած բարոյախոսության նկատմամբ, գովերգում է աշխատանքը, պատրաստվում է իր սեփական աշխատանքով վերականգնելու ընտանիքի երջանկությունը, բայց այդ բոլորը սոսկ բարի ցանկություններ են։ Չէ՞ որ նա իր գործունեության ընթացքում անխուսափելիորեն բախվելու է սուրենների հետ, կյանքի հետ, ուր իշխում են Սուրենի քարոզած սկզբունքները։ Ի՞նչ է անելու նա, իսկ ի՞նչ կարող է անել, բացի ենթարկվելուց կամ պայքարելուց, չէ որ կյանքում երրորդ ուղի չկա։ Դրամայում Ատոմը հանդես է բերված իբրև ըմբոստ, բայց միաժամանակ, նրա մտքովն իսկ չի անցնում արմատական պայքարի ուղու վրա կանգնելու հարցը։ Հենց դրա մեջ է Ատոմի թուլությունը, նրա պայքարի անհեռանկարայնությունը, որը փոխանցվել է նաև դրամային։ Մի կողմից բուրժուական բարքերի սուր ու ճշմարտացի քննադատություն, մյուս կողմից հենց նույն մանր-բուրժուազիայի սոցիալական բարեկեցության պատրանքներից բխող թուլություն ու անհեռանկարայնություն[1]։

---

[1] «Փրկանքը» բազմիցս բեմադրվել է Եգիպտոսում, Կ. Պոլսում, Բաքվում և Փարիզում։ Սուրենի դերում Եգիպտոսի ու Բաքվի ներկայացումներում հանդես է եկել մեծատաղանդ Վահրամ Փափազյանը, իսկ Արսինեի դերում՝ Արուս Ոսկանյանը (Բաքվի թատրոնում)։

Իր ստեղծագործական կյանքի գրեթե ամբողջ ընթացքում Կամսարականը աչխույժ հետաքրքրություն է ցուցաբերել գրական-գեղագիտական հարցերի նկատմամբ։ Այդ հետաքրքրությունը մակերեսային ու ժամանակավոր չի եղել, այլ բխել է գրական նոր դպրոցի արմատական նպատակից՝ ռեալիզմի ու ժողովրդայնության ուղիով արևմտահայ գրականությունը բարձրացնել զարգացման մի նոր մակարդակի և որպես հասարակական գիտակցության կարևորագույն ձևի այն ի սպաս դնել ժողովրդի ազգային ու սոցիալական զարթոնքի պատմական նոր խնդիրների իրագործմանը։ Հենց դա էլ իր կնիքն է դրել նրա գրա-քննադատական ժառանգության վրա։ Մասնագիտական ակադեմիզմի փոխարեն նրա այդ գործերում հիմնականում գերիշխում է ռեալիզմի ու ժողովրդայնության կրքոտ ու մարտական պաշտպանությունը և ոչ պակաս կրքոտ ընդդիմախոսությունը՝ ժողովրդի կյանքից ու պայքարից հեռու կանգնած գրականության ու արվեստի նկատմամբ։ Ութսունականները գրական պայքարի այդ գիծը անմիջականորեն ժառանգեցին Հ. Պարոնյանից։

Այդ հարցում Կամսարականը Պարոնյանին մոտիկ է կանգնած ոչ միայն սկզբունքայնության ու մարտականության տեսակետից, այլ, գեթ մասամբ, նաև պայքարի մղման ելակետով։ Հենց ինքը՝ Կամսարականը, չի թաքցրել իր այդ կապը Պարոնյանի հետ։ Այդ առումով ամենաուշագրավ փաստը Խաչատուր Միսաքյանին նվիրված դիմանկարն է («Արևելք», 1891, № 2196)։

Միսաքյանի մահվան առթիվ գրված այդ դիմանկարը թե՛ իր երգիծական ոգով, թե՛ իր գաղափարական նպատակասլացությամբ, թե՛ մեկից ավելի անգամ Պարոնյանի անվան ուղղակի վկայակոչությամբ, անմիջականորեն հիշեցնում է մեծ երգիծաբանի համանուն դիմանկարը «Ազգային ջոջերում»։ Սակայն, ի տարբերություն Պարոնյանի, որը դիմանկարի ժանրով իրագործում էր հիրավի վիթխարի մի մտահղացում՝ արտացոլել ժամանակակից ազգային կյանքը իր հնարավոր լրիվ արտահայտությամբ՝ քաղաքական, տնտեսական, կրոնական, հրապարակախոսական, գրական, գեղագիտական, բարոյագիտական, մանկավարժական և այլ առումներով, Կամսարականը հետապնդում էր անհամեմատ ավելի համեստ մի խնդիր։ Շեշտը դնելով «բնորդի» գրական հայացքների վրա, նա դիմանկարը հիմնականում ծառայեցնում էր գրական-գեղարվեստական պայքարի խնդիրներին։

Հետաքրքիր է, որ նա, ինչպես այս, այնպես էլ իր այլ դիմանկարներում ու գրական-քննադատական գործերում հաճախ հենվելով ու վկայակոչելով հանդերձ Հ. Թենի, Ֆ. Բրյունետերի, Ժ. Լամետրի, Գոնկուր եղբայրների, Ժ. Սանդի, Զոլայի և ֆրանսիական այլ հեղինակների գրական-տեսական բնույթի աշխատությունները, զարմանալի հմտությամբ ու խորաթափանցությամբ կարողանում է խուսափել նրանց առանձին ծայրահեղություններից։ Այդ բնագավառում նրա հմտությունն ու գիտ-

լիքների խորությունը, կողմնորոշվելու կարողությունը դրսևորվեց դեռևս «Վարժապետին աղջիկը» վեպի տպագրության ընթացքում, այն պատասխաններում, որով նա հանդես եկավ իրեն մի դեպքում ռոմանտիկ (Ե. Տեմիրճիպաշյան), մի այլ դեպքում նատուրալիստ (Բ. Քեչյան) համարողների դեմ։ «Ո՞րն է իրական վեպն»[1] հոդվածը ցույց է տալիս, որ Կամսարականը միանգամայն ճիշտ էր ըմբռնում ժամանակակից գրականության երեք գլխավոր ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի, ռեալիզմի ու նատուրալիզմի հիմնական տարբերությունները, որ նա իրոք քաջածանոթ էր եվրոպական առաջադեմ գրականագիտական մտքի ամենավերջին նվաճումներին։ Այդ ծանոթությունը Կամսարականին հնարավորություն էր տալիս արևմտահայ գրականության խնդիրները քննարկելիս ընդհանուր առմամբ ճիշտ եզրակացությունների հանգել։

Այդ է վկայում նաև Եղիա Տեմիրճիպաշյանին նվիրված նրա դիմանկարը։ Տեմիրճիպաշյանը թե՛ որպես գրող, թե՛ որպես իմաստասեր, ծայրահեղորեն հակասական էր։ Կամսարականը Տեմիրճիպաշյանի բազմակողմանի գործունեության յուրաքանչյուր բնագավառում տեսնում է երկու Եղիայի՝ մի դեպքում դրական, ընդունելի, մյուս դեպքում՝ անընդունելի։ Եղիայի գործերում գոյակցում էին իրարամերժ գաղափարներ ու աշխարհըմբռնումներ, անվերջորեն կրկնվող հուսահատական բացականչություններ, կրոնի խիզախ ուրացումներ ու միաժամանակ դրա ամենառամիկ դավանումներ։ Տեմիրճիպաշյանի այս հակասականությունը, սակայն, Կամսարականին չի խանգարել ընդհանուր առմամբ ճիշտ գնահատելու նրան։ Նա ամբողջությամբ չի ժխտում գրող Եղիային։ Դրա պատճառը, իհարկե, ոչ միայն այն էր, որ Տեմիրճիպաշյանը դրական վերաբերմունք ուներ դեպի նոր դպրոցի ներկայացուցիչները, դեպի ռեալիզմը, այլ նաև այն, որ իր սուբյեկտիվ քնարերգությամբ նա «նոր գրականության մը աղոտ արահետն» էր բացել։

Այդ արահետը, ինչ խոսք, արևմտահայ քնարերգության մեջ վաղուց էր բացվել, բայց Կամսարականը, անկասկած, նկատի ուներ այն հանգամանքը, որ Դուրյանից հետո արևմտահայ պոեզիան, փոքր բացառություններով, մնացել էր բանաստեղծություն անող վարժապետների ձեռքում։ Այդպիսի պայմաններում Տեմիրճիպաշյանի սուբյեկտիվ քնարերգությունը թե՛ իր լիրիկական թափով, թե՛ իր հուզական հագեցվածությամբ, թե՛ իր արտահայտած զգացմունքների ամբողջականությամբ ու անկեղծությամբ, իր ծայրահեղություններով հանդերձ, հիրավի մի նոր շունչ էր մտցնում արևմտահայ պոեզիայում։

Գրական առաջին իսկ քայլերից Կամսարականը սիրել է զուգահեռներ անցկացնել մեր ժողովրդի երկու հատվածների գրականությունների միջև։ Այդպիսի զուգահեռի փորձ Կամսարականի մոտ նկատելի է դեռևս «Հայ գրականության ձգտումը» (1892) և հատկապես «Ռուսահայ ու

[1] Տե՛ս «Արևելք», 1888, № 1297։

թուրքահայ» ընդարձակ ուսումնասիրություններում (1912)։ Բարձր գնահատելով Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Րաֆֆու և Շիրվանզադեի ստեղծագործությունները, նա երբեմն անիրավացիորեն թերագնահատել է արևմտահայ գրականության նվաճումները։ Մեր ժողովրդի երկու հատվածների գրականությունների միջև եղած տարբերությունները Կամսարականը ձգտում է բացատրել աշխարհագրական ու սոցիալ-քաղաքական կյանքի տարբեր հանգամանքներով։ Հ. Թենի պոզիտիվիստական գեղագիտության սկզբունքների առկայությունը այդ զուգահեռներում կասկածից վեր է։ Այդ սկզբունքների կիրառման պատճառով, գուցե առանց զգալու, Կամսարականը ի հաշիվ ընդհանրությունների՝ տարբերություններն է խտացրել։

Հայ գրողներից և ոչ մեկը իր ուշադրության կենտրոնում այնպես չի պահել Շիրվանզադեին ու չի ձգտել ժողովրդականացնելու նրա ստեղծագործությունը, ինչպես Կամսարականը։ Արևմտահայ իրականության մեջ Շիրվանզադեի ստեղծագործության մասին առաջին խոսքը Կամսարականի գրվատական հոդվածն է, նվիրված «Արամբի» վեպին, որը լույս տեսավ 1911 թվականին Կ. Պոլսում «Շիրվանզադե և իր գործը. Գրական կոչունք իր հոբելյանին առթիվ իր թրքահայ եղբայրակիցներեն» խորագրով արևմտահայ տասնյոթ անվանի գրողների ուսումնասիրությունների ժողովածուում։

Տաղանդները ժողովրդի ամենաթանկ ունեցվածքներն են, նրանք պետք է քաջալերվեն, հարգվեն ու մեծարվեն։ Այդպիսի մի հսկա տաղանդ է նաև Կոմիտասը։ Լսելով 1911 թվականին Եգիպտոսում տված Կոմիտասի համերգներից երկուսը, Կամսարականը Կոմիտասին է դիմում հիացական մի բաց նամակով, որի մեջ գեղագիտական հիրավի նուրբ ճաշակով ու զգացողությամբ բացահայտում է կոմիտասյան երգի քնարական հմայիչ առանձնահատկությունները։ Կամսարականը Կոմիտասի արվեստը դիտում է որպես ժողովրդական զգացմունքների՝ սիրո, խինդի, տառապանքի, թախծի, ընդվզման ամենահարազատ, Կոմիտասի կողմից հանճարեղորեն արտացոլվող արտահայտություն։ Նրա արվեստը հայ ժողովրդի բարձրագույն ընդունակությունների, հոգեկան անհուն, նրբերանգ կատարելության արտահայտությունն է։

«Ո՞րն է իրական վեպը», «Քեշյան էֆենտիի վիպասանությունը և իմ Զոլայականությունը», «Գրքի մը պատմությունը», «Հայ գրականության ձգտումը», «Հարգանք վարպետին», «Կոթողի մը առջև» հոդվածներում և ուսումնասիրություններում, «Լառուսին մեջ», «Գրականության դերը», «Լրագրության խաչագողները», ինչպես նաև թատերական բազմաթիվ քրոնիկներում, «Ալֆոնս Տոտե» ծավալուն դիմանկարում և գրական-քննադատական այլ գործերում Կամսարականի նպատակը պարզ է. պայքարելով դրական դիլետանտիզմի, գավառական հետամնացության դեմ, չափանիշ ընդունելով հայ և եվրոպական առաջադեմ գրողներին, նա ձգտում էր հայ գրականությունը իր ճանաչողական ու գե-

գարվեստական արժանիքներով բարձրացած տեսնել եվրոպական գրականության մակարդակին։

Նրա համար Տոլստոյը, Տուրգենևը, Դոստոևսկին նույնքան հարազատ ու բարձր էին, որքան իր սիրելի Ա. Դոդեն, Է. Զոլան, Ա. Ֆրանսը։ 1917 թվականի նոյեմբերի 3-ին Ա. Չոպանյանին ուղղած մի նամակում Կամսարականը գրում է. «Կարելի՞ է մոռանալ Գերցենին, Տոլստոյին, Տուրգենևին, Դոստոևսկուն և այլոց՝ ռուսական հոգու մարմնացումը հանդիսացող այդ հիանալի վարպետներին, որոնք բազմաթիվ սերունդներ պատրաստեցին պայքարելու բռնակալության դեմ և քարոզեցին՝ Ռուսաստանում հասարակարգի արմատական վերակառուցում կատարելու անհրաժեշտության մասին»[1]։

4

Բարձր գնահատելով հայ ժողովրդի հոգևոր արժեքները, իր գեղարվեստական և գրական-տեսական գործերում հիմնավորելով գրականության ու արվեստի ժողովրդայնության բարձր ու հմայիչ սկզբունքները, Կամսարականը, իհարկե, չէր կարող անտարբեր լինել երկրում իշխող քաղաքական կարգերի նկատմամբ, որի պայմաններում ապրում ու աշխատում էր հայ ժողովուրդը։

1908 թվականի երիտասարդ թուրքերի հեղափոխությունը ընդհանուր ոգևորություն առաջ բերեց արևմտահայության մեջ։ Խանդավառությունը մեծ էր... Ազատությո՜ւն..., թվում էր, թե սև օրերը մնացել են անցյալում։ Բայց միայն թվում էր։ Նրանք, ովքեր նախքան երիտ-թուրքերի հաղթանակը ծանոթ էին նրանց քաղաքական ծրագրին, ըմբռնում էին, որ հայության վիճակում լական փոփոխություններ սպասել չի կարելի։ Երիտասարդ թուրքերի կատարած հեղափոխությունը վերնախավային էր, նրանց նպատակն էր պահպանել ու էլ ավելի ամրապնդել օսմանյան կառավարությունը։ Հայ առաջավոր մտավորականության առավել զգոն ներկայացուցիչները զգում էին, որ պատեհ պայմաններում երիտասարդ թուրքերն էլ չէին խորշի իրենց ձեռքերը թաթախելու հայկական արյան մեջ։

Երիտասարդ թուրքերի հաղթանակից ընդամենը մի ամիս անց, Կամսարականը հատուկ բաց նամակով դիմեց պատրիարք Իզմիրլյանին, որը հենց նոր էր տասներկու տարվա աքսորից վերադարձել Պոլիս։ Իր այդ՝ «Բաց թուղթ առ «Երկաթե Պատրիարք»-ն Որդիական մեծարանքով», ինչպես նաև քիչ անց գրված «Ազատության գինարբուքը» հոդվածում Կամսարականը նշում էր, որ «հին թուրքերը» դեռևս ջախջախված չեն», և որ «ազգայնական «նորեր»-ն էլ իրենց էությամբ չեն տարբերվում «հներից»։

---

[1] ԳԱԹ, Ա. Չոպանյանի ֆոնդ, Տ. Կամսարականի նամակները։

Համաշխարհային պատերազմի բռնկումը և այդ պատերազմում Ռուսաստանի և Անգլիայի միասնությունը ընդդեմ Թուրքիայի, բարի հույսեր արթնացրին Կամսարականի մոտ։ «Մեֆիստոֆելի մահավճիռը ստորագրված է արդեն»։ Նա ռուսական զենքի հաղթանակի կողմնակիցն էր։

Պատերազմը, սակայն, չարդարացրեց Կամսարականի հույսերը։ Արևմտահայ ազգաբնակչության մեծամասնությունը վայրագաբար բնաջնջվեց։ 1916 թվականի դեկտեմբերի 26-ին Չոպանյանին ուղղված նամակում նա գրում է. «...Ահարկու երկրաշարժի մը արհավիրքներուն միջոցին իրարու հետ խոսելու հոգի չմնար մարդուս վրա։ Ի՞նչ եղանք հայերս, ի՞նչ կըլլանք կոր, ի՞նչ պիտի ըլլանք. կրցողը թող պատասխանե։ Ռուսահայությունը մնաց իբրև հայություն. ասկեց աստին՝ հայու հողեր ու հայ որբուկներ ու այրիներ մնացած են միայն»։ Այդ հայ որբուկին է նվիրված Կամսարականի «Պատկերին տեղ» գողտրիկ գրվածքը։ Կիլիկիան ֆրանսիական զորքերի կողմից գրավելու և թուրքերին այդտեղից դուրս մղելու կապակցությամբ, մի պահ նորից ոգևորվելով հայկական մի ազատ շրջանի ստեղծման հնարավորության գաղափարով, նա հանդես է գալիս «Լևոն մեծագործը» պատմա-գեղարվեստական նովելով, որի առթիվ Հ. Երեմյանը գրում է. «1919-ին Տիգրան Կամսարական «Արևի»-ի մեջ թերթոնի ձևով հրատարակեց գեղեցիկ աշխատություն մը Ռուբինյան Լևոն մեծագործի շուրջ»[1]։

1919 թվականին Կամսարականը տեղափոխվում է Ֆրանսիա, ապրում է Փարիզում։ Մի ամբողջ տասնամյակի (1913—1923) ընթացքում փայփայված երազանքների խորտակումը, արևմտահայության կոտորածը, արևմտաեվրոպական պետական գործիչների անվերջ խոստումները ու նույնքան լկտի հրաժարումները խորապես ցնցում են նրան։ Հոգեկան այդ խռովքը իր փայլուն արտահայտությունն է գտնում բայրոնասերների միջազգային ընկերության խնդրանքով գրված, Բայրոնի ազատատենչ ոգուն ուղղված «Դուն մեզի բարեխոս» քնարական զեղումում։ Այդ նույն ժամանակաշրջանում գրված «Տասնաբանյա մը (հայրենասիրական պատվիրան») գործում արտացոլված է գրողի նույն հոգեկան խռովքը, հավատն ու հուսահատությունը, ուժն ու թուլությունը։

Կամսարականի՝ որպես ռեալիստ մտածողի մեծությունը, սակայն, այն էր, որ նա իր մեջ ուժ գտավ ու արիություն ցուցաբերեց իրականությանը նայել այնպես, ինչպես որ կար։ Սովետական Հայաստանի առաջին նվաճումները, սփյուռքահայության աներկբա սերը հայրենիքի նկատմամբ, Կամսարականին հուշեցին, թե ժողովուրդը իրեն անհայրենիք չի համարում։

1924 թ. հոկտեմբերի 7-ին, Սովետական Հայաստանի ներկայացուցիչների՝ Ա. Երզնկյանի ու Ս. Փիրումյանի պատվին Փարիզում տրված

1 Հ. Երեմյան, Հուշարձան, հատ. Բ, Աղեքսանդրիա, 1929, էջ 396։

հացկերույթում Կամսարականը ասում է. «Երբ խորհրդային իշխանությունը նոր կհաստատվեր ի Հայաստան, հարաբերությունները կտրված, միջազգային մամուլով նախապաշարված, շատ աննպաստ կարծիք մը կը կրեինք դեպի երկրի վարիչները, որոնց երկունքը այսօր մեր մեջ ունինք իբր փրկարարներ ու շինարարներ հայրենի երկրին ու ժողովրդին։

Իրականության ճառագայթները հետզհետե եկան մեզ շրջապատող թանձր խավարը պատռեցին, լուսավոր ու փայլուն իրականությունը մեզի պարզեցին և տեսան, թե հոն այլ բան կատարված է, քան ինչ որ մեզ կըսվեր»[1]։

Շրջադարձը կտրուկ էր, բայց ոչ անսպասելի։ Դեռևս 1923 թվականին, հունվարին նա խնդրել էր Զոպանյանի միջնորդությունը Սովետական Հայաստանում իր անվան գրական մրցանակ սահմանելու մասին։ Համաձայնությունը կնքվում է 1924 թվականի սեպտեմբերի 29-ին, և 1925 թվականից Սովետական Հայաստանում սահմանվում է Տ. Կամսարականի անվան գրական մրցանակ։ Կամսարականը արևմտահայ կենդանի մնացած անվանի գրողներից առաջիններից մեկն էր, որ ի լուր ամբողջ սփյուռքահայության հայտնում էր իր անվերապահ համակրանքը Սովետական Հայաստանի նկատմամբ։

Հետագա տարիներին Կամսարականի կյանքը հիմնականում կապված էր հայկական բարեգործական ընդհանուր միության գրական-մշակութային գործունեության հետ։ Եվ, չնայած արևմտահայ մյուս ուսանականների համեմատությամբ նա երկար ապրեց (Կամսարականը մահացավ 1941 թվականի հունվարի 4-ին, Ֆրանսիայի Վիշի քաղաքում), այնուամենայնիվ իր ստեղծագործության անժխտելի գեղարվեստական արժեք ներկայացնող մասով նա մնում է XIX դարի 80—90-ական թվականների գրող և որպես այդպիսին իր հաստատուն տեղն է գրավում իր գրչակից ընկերների՝ Արփիարյանի, Զոհրապի ու Բաշալյանի կողքին։

---

[1] «Ապագա» (Փարիզ), 1924, № 49։

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊ

Գրիգոր Զոհրապը հայ գրականության դասականներից է, բացառիկ ինքնատիպ, նորարար և ժամանակի առաջընթաց ոգու դրոշմը կրող մեծ արվեստագետ, որ մնայուն արժեքներով հարստացրեց մեր գրականությունը և նպաստեց նրա զարգացմանը։

Հրապարակ գալով հասարակական կյանքի և գրական ավանդույթների բեկման դարաշրջանում, երբ հասունացել էր գրականության մեջ նոր խոսք ասելու պահանջը և հանդիսանալով գրական մի ամբողջ շարժման՝ ուխտունականների արևմտահայ ռեալիստ սերնդի ամենախոշոր արվեստագետը և տեսաբաններից մեկը, Զոհրապը թե՛ իր գեղագիտական առաջավոր հայացքներով, թե՛ մանավանդ իր ստեղծագործությամբ կատարեց նորարարական դեր։

Զոհրապի գործունեությունը ճյուղավորվել է մի շարք բնագավառների մեջ՝ գրականության և հրապարակախոսության, իրավագիտության և մանկավարժության, քննադատության և գեղագիտության. բացի այդ, նա եղել է նաև հասարակական-քաղաքական ականավոր գործիչ, հռչակված փաստաբան, Հայ ազգային ժողովի երեսփոխան, օսմանյան պառլամենտի անդամ և մեծ հռետոր, ասպարեզներ, որոնց մեջ փայլեց Զոհրապը, դառնալով «ազգային ժամանակակից փառքերեն մին» (Ե. Օտյան)։

I

Գրիգոր Զոհրապը ծնվել է Կ. Պոլսում, 1861 թվականի հունիսի 26-ին։ Հայրը ծագումով ակնցի էր, մայրը՝ մալաթիացի։ Զոհրապի կենսագիրները մեծ նշանակություն են տալիս հատկապես հորից ժառանգած հատկություններին։ «Զոհրապ իր ակնցի նախահայրերեն ժառանգած ըլլալ կը թվի մասնավորապես իր երևակայելու, ստեղծագործելու, դեգերելու և քերթելու ընդունակությունը...», գրում է Ա. Ալպոյաճյանը[1],

---

1 Արշակ Ալպոյաճյան, *Անհետացող դեմքեր. Գրիգոր Զոհրապ*, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 22

իսկ Ա. Չոպանյանը ավելի որոշակի ասում է. «Ան (Զոհրապ) հարազատ զավակ մըն է Ակնա գմայլելի ժողովրդական բանաստեղծներուն»[1]։

Զոհրապի անհատականության և նկարագրի ձևավորման, ինչպես և ստեղծագործական ունակությունների դրսևորման համար զգալի դեր են կատարել իր ուսուցիչներից՝ Թ. Թերզյանը, որ հատկապես նպաստել է նրա գրական տաղանդի ծլարձակմանը, Հ. Ճիշմանյանը (Ծերենց), որ իր «մեծ հոգիեն մասը մը» դրել էր իր աշակերտների «հոգվույն մեջ» և Ա. Պերպերյանը, որ նպաստել է նրա ազգային գիտակցության մշակմանը, մղել է պայքարի՝ ծիզվիթների հայտյավ գործունեության դեմ։

Արդյունավետ են եղել նաև Զոհրապի ուսանողական տարիները. Քսանմեկ տարեկան հասակում նա ավարտում է Պոլսում գործող ֆրանսիական երկու բարձրագույն ուսումնական հաստատություն՝ ճարտարագետի և իրավաբանի մասնագիտությամբ։

Վաղ է սկսում Զոհրապը իր հանրային և հրապարակախոսական գործունեությունը։ Դեռ բոլորովին պատանի՝ ընտրվում է բնաշխարհի դպրոցներին ձրի դասագրքեր հայթայթելու համար կազմակերպված Ասիական ընկերության նախագահ և աշխատակցում Պոլսի «Լրագիր» թերթին, ուր գրում է նույնիսկ խմբագրականներ և բանավեճ մղում Բեռլինի վեհաժողովի (1878)՝ հայերին վերաբերող 61-րդ չարաբաստիկ հոդվածի շուրջ։ Շատ քչերը բովանդակ հայ իրականության մեջ ինչպես հարկն է հասկացան, որ հայկական հարցը միջազգային ասպարեզ բերվելով դարձավ աշխարհակալ պետությունների դիվանագիտական խաղերի առարկա։ Դրանց թվումն էր տասնյոթամյա Զոհրապը, որ հեգնական տողերով ծաղրում է Մ. Չերազի «Թե ի՞նչ շահեցանք Պերլինի վեհաժողովեն» գրքույկի միամիտ դատողությունները և ցույց տալիս հայ աշխատավոր ժողովրդի՝ արդեն սկսվող արյունոտ տուրքը հայ «դիվանագետների» անհեռատեսության համար։

Այսպիսով, հանրային և հրապարակախոսական գործունեության առաջին իսկ քայլերից արդեն երևում է ապագա գրողի մտահոգությունների ելակետը։ Իր ժողովրդի ճակատագրով է նա ապրում, վշտանում նրան հասած աղետից և մտահոգված է նրա ապահովության և լուսավորության գործով։

1883 թվականին Զոհրապը սկսում է փաստաբանական գործունեությունը, նույն թվականին հրատարակում է իր իրավագիտական առաջին աշխատությունը, որին հետագայում հաջորդեցին ևս երկու աշխատություն, որոնցից մեկը՝ ֆրանսերեն՝ տպագրեց Փարիզում, 1908-ին, մյուսը՝ համալսարանում կարդացած իր դասախոսությունների ամփոփումը 1909-ին՝ Պոլսում։ Իր իրավագիտական աշխատությունների մեջ նա արտահայտում է առաջավոր հայացքներ, պաշտպանում է ժողովրդի շահերը, հակադրվելով միապետական կարգերին և օրենսդրությանը։

---

[1] «Անահիտ», 1930, № 3։

Իր փաստաբանական գործունեությունը նույնպես նա օգտագործում է իբրև բռնապետության դեմ պայքարելու միջոց և արիաբար նետվում դժվարագույն, հաճախ քաղաքական պատասխանատու և աղմկահարույց դատերի պաշտպանության մեջ։ 1895—96 թվականների կոտորածների ժամանակ Զոհրապը՝ «Հայ փաստաբաններուն ամենեն խիզախը», ինչպես գրել է Աղեքսանդրիայի «Ազատ բեմը», համարձակվում է ստանձնել հայ քաղաքական ամբաստանյալների պաշտպանությունը և մահվան պատժից ու աքսորից փրկել բազմաթիվ կյանքեր։ Զարդից առաջ նա պաշտպանում է զեյթունցի հայերին և պաշտպանում է այնպիսի համարձակությամբ, որ որոշում են նրան ձերբակալել։

Զոհրապը գրել սկսել է աշակերտական տարիներից, իսկ տպագրվել՝ 1883-ից։ 1883—84 թվականներին նա տպագրում է երեք բանաստեղծություն, որոնք նրա առաջին և վերջին տուրքն էին ավանդական հնացած գրելակերպին, իսկ 1884-ին լույս է ընծայում ծրագրային բնույթի, շատ բովանդակալից մի երգիծական ակնարկ՝ «Չինական նամականի» խորագրով, որը ոչ միայն ժխտումն էր այդ հնաբույր գրելակերպի, այլև վկայում էր հասունացող հեղինակի՝ իրականությունը սեփական ըմբռնումներով դիտելու և ինքնուրույն մտածելու ուժը։

Իր առաջին վեպով՝ «Անհետացած սերունդ մը» (1886), Զոհրապը եկավ միանալու այն երիտասարդ գրողներին, որոնց հետ միասին, Ա. Արփիարյանի գլխավորությամբ, հետզհետե պիտի ձևավորվեր 80-ականների ռեալիստական շարժումը, մի շարժում, որ որոշակի հետք թողեց նրա մասնակիցների վրա, նպաստեց նրանց գեղագիտական հայացքների ձևավորմանն ու ստեղծագործական ուժերի ծաղկմանը։

1887 թվականին Զոհրապը լույս ընծայեց «Վարդապետին մականունը» նորավեպը, առաջնեկը այն ժանրի, որ հիմնականը պիտի դառնար նրա ստեղծագործության մեջ։

Իր եռանդուն մասնակցությունն է բերում Զոհրապը նաև Միացյալ ընկերության գործունեությանը, որը մեծ դեր էր խաղում բնաշխարհում դպրոցներ հիմնադրելու գործում։ Իբրև հանրային գործիչ երիտասարդ գրողն այնքան ծանոթ էր արդեն հասարակությանը, որ 1891-ին, Ազգային ժողովի հերթական ընտրությունների ժամանակ, նրան երեսփոխան են ընտրում Պոլսի երեք թաղերից։ Այդ ընտրությունը սակայն չի հաստատում Ազգային ժողովի պահպանողական ղեկավարությունը՝ նրա երեսուն տարին լրացած չլինելու պատրվակով։ Նշանակվում է նոր ընտրություն։ «Հայրենիք» թերթը հատուկ հոդվածով պահանջում է կրկին ձայն տալ Զոհրապին, որ «մեծապես օգտակար պիտի ըլլա Ազգ. ժողովին, միանգամայն իրական պատիվ մը պիտի բերեր այն թաղերուն, որոնց ներկայացուցիչն է»[1]։

1 «Հայրենիք», 1891, № 61։

1892—93 թվականներին Ջոհրապը, Հր. Ասատուրի մասնակցությամբ, հրատարակում է «Մասիս» գրական հանդեսը։ «Մասիսի» հրատարակումը մեծ նշանակություն ունեցավ Ջոհրապի համար, և նա հանդես բերեց այնպիսի արգասավորություն, որպիսին չէր ունեցել և չունեցավ այլևս։ Այդ տարիներին նա գրեց նորավեպեր, գրական դիմանկարներ, ակնարկներ, գրականության և թատրոնի վերաբերյալ հոդվածներ, գրախոսություններ, թերթոններ, չափածո թատերգի մի հատված («Զոքանչը») և հրապարակագրական բազմաթիվ հոդվածներ՝ ժամանակի հուզող հարցերի շուրջը՝ կրթական գործ, տնտեսական զարգացում, համալսարանական կրթություն, եվրոպական գիտական մտքի յուրացում և այլն։

1893-ի օգոստոսին «Մասիսը» փակվում է, և Ջոհրապը մինչև 1898-ը ոչինչ չի տպագրում։ Սկսվում են արևմտահայության դառն փորձության տարիները, հետզհետե ուժեղացող հալածանքները հանգում են 1895—1896-ի կոտորածներին։ Գրողների մեծագույն մասը հեռանում է Թուրքիայից։ Ջոհրապը թեև մնում է Պոլսում, բայց այդ վհատության օրերին անհնար էր զբաղվելու մամուլով և գրականությամբ։ Սակայն մեծ քաղաքացին երկար լռել չէր կարող։ Եվ ահա ընձեռված առաջին իսկ հնարավորությունից օգտվելով՝ Սիպիլի և Հ. Ասատուրի աջակցությամբ, նա ստանձնում է «Մասիս» օրաթերթի խմբագրությունը և այդ տարաբախտ օրերին կատարում մարտիկ-գրողի իր պարտքը։ Ժամանակն աննպաստ էր, այնուհանդերձ «Մասիսը» կատարեց մեծ դեր։ Նրա շուրջը հավաքվեցին երկրում մնացած կենսունակ ուժերը։ Անհրաժեշտ էր շունչ տալ հայ մամուլին և գրականությանը, նորից կյանքի կոչել ազգային միտքը։

1895—1896 թվականների մղձավանջից հետո հրատարակվող թերթը բարոյական մեծ պարտականություն ուներ ժողովրդի հանդեպ։ Պետք էր դուրս բերել նրան վհատությունից, ոգևորել, մղել իր քանդված բույնը վերաշինելու։ «Մասիսի» առաջին իսկ խմբագրականում Ջոհրապը դառնում է դեպի 50—60-ական թվականները, որ ինքը անվանում է «երազի ու մտքի դար», ակնարկել ուզելով ազատագրության վարդագույն հույսերի ժամանակաշրջանը, իսկ երկրորդ համարի խմբագրականը, եղովպոսյան լեզվին դիմելով, խորագրում է «Երգենք» և նույն լեզվով հուսադրվելու կոչ է անում ժողովրդին. «Տկարանալու, սայթաքելու չէ կյանքի պատահարներուն առջև, այլ ղանոնք դիմավորելու է ինչպես անխուսափելի հյուրի մը ընդունելություն կըլլվի, զվարթ երեսով։ Մեր հասարակությունն ալ ուրեմն պետք ունի երգելու ու խնդալու՝ կազմելու համար այն մտքի ու սրտի առողջությունը, առանց որուն հառաջադիմելու կարող չէ։ Լալագին ազգ մը բանի մը օգտակար չէ կրցած ըլլալ աշխարհիս վրա»։

Այս խոսքերը ուղղակի հիշատակումն էին ջարդերի թողած ազդեցության և կոչ՝ դիմագրավելու համիդյան հայաջինջ քաղաքականության։

90-ական թվականներին Զոհրապի պայքարի մի սլաքն էլ ուղղվում է միջազգային ռեակցիայի դեմ, մասնավորապես Դրեյֆուսի հայտնի դատի առթիվ։ Ներհուն իրավագետը, որ հմուտ էր նաև միջազգային իրավունքի և օրենսդրության հարցերում, գրում է ֆրանսերեն մի ընդարձակ պաշտպանողական և ուղարկում Փարիզ՝ Դրեյֆուսին պաշտպանող հրեական կոմիտեին, որից ստանում է շնորհակալագիր և ոսկենշան՝ Դրեյֆուսի մանրանկարով։ Դրանք Զոհրապին է մատուցում Կ. Պոլսի հրեա գաղութի հատուկ պատվիրակությունը։

1890-ական թվականների վերջերին Զոհրապը արդեն կենտրոնական դեմք էր արևմտահայ գրական կյանքում, նրա շուրջն են համախմբվում՝ իբրև «Նոր սերնդյան ամենեն հանդուգն ու հզոր հառաջապահի» (Ե. Տեմիրճիպաշյան)։

Զոհրապով հրապուրված էին ոչ միայն գրականությունը գնահատողների «ընտրանին», այլև, որ կարևոր է, ժողովրդական ամենալայն խավերի մարդիկ։ «Ամեն մարդ,— գրում է Սիպիլը,— կը կարդա զինքը հաճույքով, անհամբերությամբ, սքանչանքով, ծերերն ալ, երիտասարդներն ալ, աղջիկներն ալ, դպրոցական տղաքն ալ՝ հակառակ մեր արգելքին, և գրագետն ալ, ռամիկն ալ, ու ամենքը կը հասկնան, ամենքը կը փնտռեն զինքը, և իր կարոտը կը զգան»[1]։

Այդ արվեստը ստեղծելու համար ոչ միայն տաղանդ էր պետք, այլև արտակարգ խիզախություն, որից չհրաժարվեց Զոհրապը նույնիսկ 900-ական թվականներին, երբ անհեթեթության էր հասել գրաքննությունը։ Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին «Մասիսի» խմբագիր Տիգրան Արփիարը. «Այդ շրջանը ճշմարիտ մարտիրոսություն մըն էր պոլսահայ թերթերու վարիչներուն և անոնց հանդուգն աշխատակիցներուն համար, որոնց դրոշակակիրն հանդիսացավ Գ. Զոհրապ իր անուղղակի՝ բայց համառ մաքառումներով սանսյուրին (գրաքննության) դեմ»[2]։

Սուլթանական բռնապետության դեմ մղած անուղղակի, երբեմն ուղղակի պայքարի պատճառով Զոհրապին մի քանի անգամ ձերբակալում են։ Ձերբակալում են նաև 1905 թվականին՝ սուլթանի վրա կատարված մահափորձի առթիվ։ Համիդը ցանկանում է նրան հեռացնել Պոլսից, իսկ կառավարությունը, մի բուլղար հեղափոխականի խոշտանգելու համար իշխանության դեմ վարած դատի պատճառով, զրկում է նրան փաստաբանությամբ զբաղվելու իրավունքից։ Իր իրավունքը վերստանալու համար կատարած բազմաթիվ ապարդյուն փորձերից հետո, Զոհրապը, 1908 թվականի սկզբներին մեկնում է Փարիզ, արտասահմանում հաստատվելու մտադրությամբ, սակայն պատմության անակնկալները այլ ճակատագիր էին սահմանել նրա համար։

Թուրքիայում 1908 թվականի հուլիսին տեղի ունեցավ պետական

[1] «Գրական ասուլիսներ», Բ, Գ. Զոհրապի նորավեպերը, Կ. Պոլիս, 1913, էջ 22։
[2] «Լույս», 1908, № 7—9։

Հեղաշրջումը շատ վտարանդիների նման նորից Պոլիս է բերում Զոհրապին, և նա իրեն հատուկ եռանդով նետվում է քաղաքական ասպարեզ, դառնալով կենտրոնական դեմք հայ հասարակական կյանքում։

Զոհրապի քաղաքական գործունեության առաջին քայլն է լինում փոխըմբռնում և համերաշխություն ստեղծել հայ և թուրք ազգերի միջև։ Նրա նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է հրապարակային հսկայական ցույց հայերի ու թուրքերի մասնակցությամբ, ուր նա հանդես է գալիս քաղաքական ճառով, որը բացառիկ տպավորություն է թողնում։

Այնքան մեծ ժողովրդականություն էր վայելում Զոհրապը, որ վերադառնալուց հետո նրան առաջադրում են Ազգային ժողովի երեսփոխան, և հակառակ իթթիհատականների կատաղի դիմադրության՝ օսմանյան խորհրդարանի անդամ։

Զոհրապի խորհրդարանական ճառերի զգալի մասը իթթիհատական կառավարության խիստ քննադատություններն էին՝ հօգուտ Թուրքիայի բոլոր ժողովուրդների ընդհանուր շահերի։

Զոհրապը, մանավանդ սահմանադրության առաջին տարիներին, կարծում է, որ կարելի է նպաստել Թուրքիայի քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային զարգացման, և նա իր պառլամենտական գործունեության ընթացքում ձգտում էր վերակառուցել կրթական գործը, օրենսդրությունը, դատական գործը, թոթափել ծայրահեղ հետամնացությունը, խրախուսել գիտության և արվեստների զարգացումը, ստեղծել արդյունաբերության և գյուղատնտեսության առաջընթացի հնարավորություններ։

Զոհրապի գործունեության գլխավոր նպատակը, մտահոգության գլխավոր առարկան, գրականությունից ավելի կարևորը, դառնում է «գլուխը դանակի տակ» գտնվող հայ ժողովրդին «օգնության փութալը», և նա կատարում է իրոք շատ մեծ գործ։ Խոսելով նրա խորհրդարանական գործունեության մասին, Եր. Օտյանը ասում է. «Իբրև մեպուս (պատգամավոր) Զոհրապը օսմանյան խորհրդարանին մեջ հայ մնաց և ամենեն հանդիսավոր վայրկյաններուն իր ազգին դատը պաշտպանեց առանց վերապահումի»։ Իսկ 1909 թվականի Կիլիկիայի կոտորածի առթիվ, խորհրդարանում ունեցած նրա համարձակ ելույթները ակնարկելով, Օտյանն ասում է. «Եթե Զոհրապ չըլլար, թերևս ջարդվողները հանցավոր հռչակվեին» (կառավարությունը մեղադրում էր հայերին ապստամբության մեջ)։

Իբրև իրատես քաղաքագետ Զոհրապը, իհարկե, միամիտ պատրանքներ չէր կարող ունենալ իթթիհատականների՝ թուրք բուրժուազիայի այդ նենգ կուսակցության՝ մի գիշերվան մեջ վերափոխվելու մասին, և նա իր լավագույն թերթոններից մեկի մեջ («Զանգակի մը տպավորությունը») որոշակի ասում է, որ ընդհանուր կոտորածը «կառավարական մեթոդ մըն է այս երկրին մեջ» և կարող է կրկնվել «Մինչև որ օսմանյան իշխանությունները համիդյան գարշելի ձևերը» չթողնեն,— գրում է նա,—

«Մոլեռանդությունը ցորչափ մնա այս երկրին մեջ, ապահովություն չի կրնար ըլլալ հայերուն համար. աղետը պիտի ուշանա, մութին մեջ պիտի սպասե իր հավիտենապես արյունաներկ դաշույնը երերցնելով»[1]։

Ասափճանաբար ճանաչելով իթթիհատականների նենգ քաղաքականության էությունը և զգալով հայերին սպառնացող վտանգը, Զոհրապը բանակցություններ է վարում Բեռլինի՝ 1878 թվականի վեհաժողովին մասնակցած պետությունների դեսպանությունների հետ, նույն վեհաժողովի՝ հայերին վերաբերող 61-րդ հոդվածը կյանքում կիրառելու համար։ Իսկ 1913-ին, հայկական հարցի լուծման նպաստելու մտադրությամբ, Զոհրապը, Մարսել Լեար ծածկանունով, Փարիզում հրատարակում է ֆրանսերեն մի աշխատություն՝ «Հայկական հարցը վավերագրերի լույսի տակ» խորագրով։

Առաջին համաշխարհային պատերազմի հավանականության մասին խոսելով, Զոհրապն ասել է. «Վա՜յ հայ ժողովրդին, եթե համաեվրոպական պատերազմ ծագի, թուրքերը՝ իթթիհատեն ղեկավարված՝ անպատճառ կը միանան Գերմանիո, և թրքահայության համար մահացու վտանգ կա այն ատեն»[2]։

Պատերազմը սկսվում է, և մահացու վտանգը ուրվագծվում հետզհետե։ Պոլսում ձերբակալում են հարյուրավոր հայ մտավորականների։ Վտանգ է սպառնում նաև Զոհրապին։ Հայերը առաջարկում են նրան փախչել Պոլսից, փրկել իր կյանքը, սակայն Զոհրապը այն մորթապաշտներից չէր, որոնք վտանգի պահին կարող են փոքրանալ հոգեպես և դավաճանել իրենց էությանը, և նա չի համաձայնում, «...Որո՞ւ թողում աս անտեր ու անգլուխ ժողովուրդը,— ասել է նա։ Չէ, փախչիլ չեմ կրնար, պետք է, պարտքս է մինչև վերջը պատնեշին վրա կենալ»[3]։

Եվ նա մնաց մինչև վերջ պատնեշի վրա։ Այդ է ցույց տալիս նաև այն փաստը, որ նա, արհամարհելով ամեն վտանգ, գնում է հայերի բնաջնջման գլխավոր կազմակերպիչներից մեկի՝ Թալեաթի և իթթիհատի ընդհանուր քարտուղարի մոտ և բուռն վայրույթով բողոքում հայ մտավորականության ձերբակալման դեմ։ Հաջորդ օրը (մայիսի 20-ին) Զոհրապին ձերբակալում են և աքսորում։ Աքսորի ճամփին հայերը ուզում են ամեն կերպ փրկել իրենց սիրելի Զոհրապին՝ նրան փախցնելու զանազան ծրագրեր առաջարկելով, սակայն մեծ քաղաքացին մերժում է փախչելու ամեն առաջարկ, նկատի ունենալով, որ իր «փախուստը ա՛լ ավելի պիտի կատղեցներ կառավարության հայակեր ջոլիրը, ու պատճառ պիտի ըլլար ավելի մաղձ ու թույն թափելու տարագիր հայության թշվառ ու անհամար բեկորներուն վրա»[4]։

---

1 «Ազատամարտ», 1909, № 25։

2 «Անահիտ», 1930, № 3։

3 Փ. Զոհրապ, էջեր ուղևորի մը օրագրեն, Իզմիր, 1922, էջ ժԹ։

4 Նույն տեղում։

Զոհրապի սպանության մանրամասնությունները հաղորդել է Թուրք պատմաբան Ահմեդ Րեֆիգը՝ բուն ոճրագործի՝ Չերքեզ Ահմեդի վկայությամբ։ Այդ վայրենին, հայ ժողովրդի արյունարբու դահիճներից մեկը, սադիստական հատուկ բավականությամբ է պատմել իր ոճրագործությունը, նախամարդու գործիքով՝ քարով կատարած սպանությունը։

2

Հանդես գալով գրական նոր ուղղության՝ ռեալիզմի հաստատման ժամանակաշրջանում, Զոհրապը, ինչպես և 80-ականների գրական շարժման մյուս մասնակիցները, իր գեղագիտական հայացքներով ձգտեց արմատական փոփոխություններ մտցնել ժամանակի գրական ըմբռնումների մեջ, մոտենալ ժողովրդին, արտացոլել նրա կյանքը, ծառայեցնել գրականությունը ժամանակի պահանջներին, պայքարել գաղափարազրկության դեմ, «անդրշրհեղեղյան» ոճի դեմ, այն ամենի դեմ, ինչ խանգարում էր ռեալիզմի վերջնական արմատավորմանը։

Զոհրապի գեղագիտական հայացքների ելակետն էր՝ «գրականությունը ժողովրդյան կյանքեն պիտի քաղվի՝ ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար»։ Ահա թե ինչու նա պահանջում է, որ գրողները, ինչպես և հրապարակագիրները մոտենան «ժողովուրդին և անոր համեստ ըմբռնումին, եթե չեն ուզեր, որ իրենք ըլլան միայն իրենց գործերուն ընթերցողները», միջամուխ լինեն կյանքին, ազդեն նրա վրա, ունենան «հասարակության պետքերուն ըմբռնումը», զբաղվեն ժողովրդի «ընկերային» (սոցիալական) դրությամբ, քայլեն իրենց ժամանակի հետ, լինեն առաջադիմության դիրքերում, հրաժարվեն «գիտության բոցովը այրած մոխիր դարձած» ըմբռնումներից։ Մեծ նշանակություն էր տալիս Զոհրապը նաև թատրոնին (հետևապես՝ թատերագրությանը), ուր, նրա կարծիքով, պետք է բննվի իրական կյանքը՝ «իմաստասերի» և «բարոյախոսի» մոտեցումով, ցույց տրվեն հանրախտերը և դրանց վերացման միջոցները («Թատրոն»)։ Այս ամենը ցույց է տալիս, որ նա ընդունում էր արվեստի վերափոխիչ դերը։ Հիրավի, Զոհրապի արվեստի փիլիսոփայությունը դրան է հանգում իբրև հիմնական եզրակացության. «Գիտությունը և արվեստը,— ասում է նա,— ամեն վայրկյան կը նորոգեն ու կը վերաշինեն այս աշխարհը»։ Ուստի արվեստը, այդ թվում և գրականությունը, արժեք չունի առանց հասարակական բովանդակության, առանց հանրային դերի, որ արվեստի բուն նշանակությունն է։

1895 թվականին գրված մի հոդվածում Զոհրապը գրականությունը համարում է «ամենեն նվիրականը» ազգի համար, իսկ 1909-ին գրում է, որ «գրականությունը իր իրավունքները ունի, որոնք քաղաքական պահանջումներուն չափ տիրական են»։ Գրականության իրավունքները քաղաքական պահանջումների չափ տիրական և ազգի համար ամենանվի-

բակյանը համարելու համար պետք է լինեին ծանրակշիռ պատճառներ, անշուշտ, նաև ժամանակի պահանջներից բխող։ Գլխավորը այդ պատճառներից, հարկավ, այն է, որ անկախությունը կորցրած ժողովրդի համար գրականությունը դառնում է հոգու անկախության հայրենիք, որին ապավինում է ամեն մի ճնշված ժողովուրդ՝ կուլ չգնալու համար, ինչպես և այն հանգամանքը, որ գրականությունը տվյալ ժողովրդի իդեալների, մտորումների ու երազների, բարոյական ըմբռնումների և ապագայի հավատքի մի մշտախոս ամփոփում է։ Այսպիսի մեծ ու կարևոր դեր հատկացնելով գրականությանն ու հրապարակախոսությանը, գրողը ցանկանում էր, որ նրանք լինեն իրենց դերին արժանի բարձրության վրա. պահանջում էր բարձր սկզբունքայնություն, մանավանդ որոշակի գիծ վարելու ընդունակություն, քննադատում նրանց, «որոնք խողովակի պես կընդունեն, ինչ որ լեցնես վերեն»[1], որոնք լրագիրը դարձնում են ամենքի քիմքին հավասարապես հաճելի «մանանա», որոնք փոխանակ «առաջնորդ» դառնալու, սպասում են, որ ուրիշները իրենց «հետևելիք ճամբան ցուցնեն»[2]։

Զոհրապին ամենից ավելի մտահոգող հարցերից մեկը գեղարվեստական գրականության գաղափարայնությունն է, որին տարբեր առիթներով անդրադառնում է «գաղափարի վիպասանը» (Ա. Արփիարյանը)։ Նա խիստ բողոքում է մանավանդ գրականության բովանդակազրկության դեմ, մի միտք, որ արտահայտել է նա սպառիչ հստակությամբ և թևավոր խոսքի հակիրճությամբ. «Ֆիզիքի մեջ կըսեն, թե բնությունը պարապութենե կը զարհուրի. գրականության մեջ՝ դատարկությունը շատ ավելի կարհուրելի է ընթերցողներուն համար»[3]։

Գեղագիտության կարևորագույն հարցերից մեկը արվեստի՝ իրականության նկատմամբ ունեցած հարաբերությունն է, որով պարզվում է նաև գեղագիտական հայացքների փիլիսոփայական հիմքը։ Ինչ մոտեցում ունի Զոհրապը այս հարցին։ «Գրականությունը...,— ասում է նա,— պարտի ըլլալ այն անխարդախ հայելին, որուն մեջ հասարակության բարքը կը ցոլանա, մութ սենեկի մը մեջ պահված ապակին, որուն վրա անոր կյանքին հարազատ լուսանկարը կը գծագրվի հետզհետե վայրկենական պատկերներու անհատնում շարք մը ձևացնելով, ուր անոր հարափոփոխ դեմքին ամեն կծկումները մատնանիշ կըլլան, կը վերլուծվեն։ Հետաքրքիրներուն համար շահեկան է այդ Albom-ը թղթատել, քովե քով տեսնել տարիներու շրջանի մեջ միևնույն հասարակության փոփոխվող դիմագծերը. սաղմ, երեխա, մանուկ, տղա, պատանի, երիտասարդ, չափահաս կամ ծերունի դեմքեր, միևնույն անձին անընդհատ կեր-

1 Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1962, էջ 318։

2 Նույն տեղում, էջ 364։

3 Նույն տեղում, էջ 462։

պարանափոխությունը նյութի ու բարոյականի զուգահեռական աշխարհներուն մեջ»[1]։

Այստեղ զոհրապյան հակիրճությամբ արտահայտված են հույժ կարևոր մտքեր, որոնք վերաբերում են թե՛ արվեստի, թե՛ պատմության փիլիսոփայությանը։ Որևէ հասարակություն, ըստ Զոհրապի, մեկընդմիշտ ձևավորված և անփոփոխ գոյություն չէ. հասարակությունները ունեն սկիզբ ու վախճան, և նրանք զարգանում են «նյութի ու բարոյականի» փոխադարձ պայմանավորվածության, փոխադարձ կապի մեջ։ Պատմության փիլիսոփայության այսօրինակ ըմբռնումից բխում է և արվեստի էության, իրականության հանդեպ ունեցած հարաբերության ըմբռնումը։ Գեղարվեստական գրականությունը պետք է լինի հասարակության հարափոփոխ դեմքի արտացոլումը և նրա անխարդախ հայելին»։

Եվ քանի որ ռեալիստական գրականության, հատկապես քննադատական ռեալիզմի գրականության առջև միշտ ծառացել է իրականության համարձակ քննադատությամբ մարդկության առաջխաղացմանը նպաստելու խնդիրը, ապա այդպիսի գրականությունը շարունակ ձգտել է ներկայացնել իրական կյանքը, շեշտը դնելով մասնավորապես բացասական երևույթների վրա, որոնց դեմ պետք է ուղղվեր քննադատության կրակը։ Ստեղծվել էր նույնիսկ հատուկ տեսություն այն մասին, որ բացասականը, «այլանդակը» արվեստի մեջ պատկերվելու շատ ավելի լայն հնարավորություններ ունի, քան գեղեցիկը։ Այդպես է ասում, օրինակ, Բալզակը, ըստ որի այլանդակը ունի «անընդգրկելի հնարավորություններ», մինչդեռ գեղեցկության հնարավորությունները կարի սահմանափակ են[2]։

Զոհրապը, որ ինքնատիպ մտածող էր նաև գեղագիտության մեջ, հարցը բոլորովին այլ կերպ էր դնում. «Անոնք, որ խորհրդածել կը սիրեն, հոժարակամ կը պտտցնեն իրենց ակնարկը մեկ ծայրեն մինչև մյուս ծայրը, ամբողջությունը անխտիր ընդունելով, բան մը չձգելով իրենց լայն, ներողամիտ տեսության շրջանակեն դուրս. չեն մերժեր տգեղը ու չարը իբրև իրենց հատուկ գոյության պատճառ ունեցող երևույթներ ընդհանուր ներդաշնակության մեջ. կը կարծեն թե գեղեցկությունը գոյություն պիտի չունենար, եթե տգեղը չըլլար. առաքինությունը պիտի չըտեսնվեր, եթե մոլություն չգտնվեր. բարձրացումն անկարելի պիտի ըլլար, եթե անկումը չպատահեր... և հարթ հավասար աշխարհ մը պիտի մնար, տափակ մակարդակ՝ որու հետ արդարև դբաղիլը պիտի չարժեր»[3]։

Նշանակում է, Զոհրապը բոլորովին էլ այն կարծիքին չէր, որ բացասականը արվեստի մեջ ավելի նախընտրելի է։ Իրականությունը, որ ըստ Զոհրապի, «ժամանակի ու միջավայրի պատկեր է», չի կարող իր

---

[1] Գ. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 319։*

[2] «Бальзак об искусстве», М.—Л., 1941. *էջ 563։*

[3] Գ. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 319—320։*

դերը կատարել, եթե նա հեռանա իրական կյանքի ճշմարտությունից և հատկապես «սովորական» բարձրագույն ճշմարտությունից, քանզի «իրական», «սովորական» կյանքի մեջ են «համեստ դյուցազնություններ, անբարբառ ցավեր, անտես արցունքներ», կողք-կողքի են գեղեցիկն ու այլանդակը։

Զոհրապի գեղագիտական հայացքների կարևորագույն սկզբունքներից մեկն է՝ արտացոլել հատկապես առօրյա կյանքը իր «մանր» դեպքերով։ «Մեծ պատահարները,— գրում է նա,— զիս անտարբեր կը թողուն. բայց մանր դեպքերը՝ չնչին ուրիշներու աչքին՝ լուրջ խորհրդածություններու նյութ են ինծի։ Դասերը, որ կը քաղեմ անոնցմե, վրդովիչ՝ պայմանադրական կարգ ու սարքի կուսակիցներուն՝ թանկագին են ինծի համար։ Անոնք կուգան հաստատել այն բարոյականը, որ իմս է, ճիշտ ներհակը և գլխավորը հանրության մեջ ընդունվածին. իմ բարոյականս, որ կը կայանա Իրականը՝ Սուտին, Ճշմարիտը՝ Կեղծին վերադասելուն մեջ ամեն տեղ և ամեն ժամանակ»[1]։

Այս ամենը Զոհրապի գեղագիտության այբուբենն է, և այս մոտեցումով էլ նա գործում է իբրև քննադատ, թե՛ հայ և թե՛ եվրոպական գրականության ու թատրոնի մասին դատելիս։

Ամեն մի արվեստագետի գեղագիտական հայացքների մեջ կա մի ծանրության կենտրոն, որ ավելի է համապատասխանում տվյալ արվեստագետի ստեղծագործական հոգեբանությանը, նկարագրի ու հոգեկան ուժերի բովանդակությանը, աշխարհըմբռնմանը և հասարակական այն պահանջներին, որ նա ներկայացնում է գրականությանը։ Զոհրապի գեղագիտական հայացքների այդ ծանրության կենտրոնը, մեր կարծիքով, իրականության արտացոլման այն սկզբունքն է, որ, անտարակույս, արգասավորել է նրա ստեղծագործությունը իբրև իր էությունից բխող ներպահանջ, բայց տեսական ավարտուն ձևակերպումն է ստացել միայն 1912-ին՝ հետևյալ տողերի մեջ. «...Մարդոց և իրերուն վերեն նայելու է միշտ. նայիլ գիտնալու է. լա՛յն, ազա՛տ, մաքուր նայվածքով, որպեսզի ամեն ինչ ընդգրկես անոր մեջ, ոչ թե անձուկ և հաշաղկոտ ակնարկով մը, որով պզտիկությունները ու տգեղությունները միայն կը տեսնես միշտ. իսկ մեծությունները ու գեղեցկությունները՝ երբե՛ք»[2]։

Այս դրույթի մեջ կարևոր է մանավանդ երկու բան, որոնք լրացնում են մեկը մյուսին. առաջին՝ հեղինակի լավատեսությունը և երկրորդ՝ ոչ միայն ժխտելու, այլև հաստատելու միտումը։ Իսկ հաստատելու համար պետք է կյանքը տեսնել «լայն, ազատ, մաքուր նայվածքով», բռնությամբ և մտքի գերությամբ չաղարտված նայվածքով, որով հնարավոր կլիներ տեսնել նաև կյանքի գեղեցկությունը։

---

1 Նույն տեղում, հատ. 1, էջ 389—390։

2 Նույն տեղում, էջ 514։

Զոհրապը դյուրին չէր համարում գրողի աշխատանքը։ Նրա կարծիքով իրավ արժեքներ կարելի է ստեղծել միայն ստեղծարար երկունքով և ինքնատիպ տաղանդով։ Զոհրապը մեծ նշանակություն էր տալիս մանավանդ արվեստագետի ինքնատիպությանը։ «Վասնզի ուրիշ բան է առհասարակ տաղանդ ունենալը,— գրում է նա,— և ուրիշ է զատ, քեզի հատուկ տաղանդ մը, ոճ մը ունենալ. այնքան մեծ է երկրորդը առաջինէն, որքան մեծ է բարեկամ մը ունենալը բարեկամներ ունենալէ»[1]։

Զոհրապի ըմբռնումով, ինքնատիպությունը սոսկ ձևին, ոճին, վարպետությանը չի վերաբերում, այլև տարածվում է անհատականության, նկարագրի, մտածողության, համոզումների, հանրային կյանքում առաջապահ լինելու, նոր ուղիներ գտնելու հարցերի վրա։ Զոհրապի գեղագիտական հայացքները այսօր էլ հետաքրքրական են և ուսանելի։

3

Արվեստի բարձունքին հասած գրողի դատողությամբ՝ հետագայում նայելով իր առաջին վեպին («Անհետացած սերունդ մը»), Զոհրապը համարել է դա «ողորմելի նախափորձ», գրական ոճերի խառնուրդ։ Սակայն իր ժամանակին այդ առաջին արևմտահայ իրապաշտ վեպը գնահատվեց իբրև «առաջնակարգ երկ» և մամուլում (1886) տպագրվելուց հետո, հաջորդ տարին հրատարակվեց նաև առանձին գրքով։

Վեպը նորույթ էր ոչ միայն իր ստեղծագործական մեթոդով, այլև իր արծարծած հարցերով։

Վեպի առաջին իսկ տողերից երևում է մաքառող, մտածող, իր ժողովրդին և նրա մշակույթը երիտասարդական խանդավառությամբ սիրող գրողը։ Վեպի հիմնական գաղափարը ազգապահպանությունն է, ազգային գիտակցության ամրապնդումը, ընդվզումը դրամի «բռնության» դեմ։

Վեպում մեծ տեղ է հատկացված նաև ժամանակի բարքերին, ընտանեկան-ամուսնական հարաբերություններին։ Հեղինակը քննադատում է հաշիվներով թելադրված ամուսնությունը և առաջադրում ամեն տեսակետից ներդաշնակ ընտանիքի պահանջ, մեծ նշանակություն տալով հոգեկան կապին, զարգացման մակարդակին, հետաքրքրությունների հնարավոր ընդհանրության, տարիքի համապատասխանության։ Վեպում բավական հանգամանորեն նկարագրված է սխալ հիմունքով կազմված երկու ընտանիքի կյանքը՝ Սուրբիկ—Արամ և Եվգինե—Խոսրով։ Առաջին զույգի դժբախտությունը տարիքի մեծ տարբերությունն է, երկրորդինը՝ սիրո բացակայությունը, որով երկու դեպքում էլ դուռ է մնացել երրորդ անձնավորության մուտքի՝ «եռանկյունու» ստեղծման համար։

---

[1] *«Շիրակ», 1905, № 4, էջ 251։*

«Անհետացած սերունդ մը» վեպի առաջին քննախոսը՝ Լ. Բաշալյանը նշել է, որ վեպի մեջ արտահայտվել են ինքնակենսագրական տարրեր։ Այդ տարրերը գլխավորապես արտահայտված են վեպի կենտրոնական տիպարի՝ Տիգրանի մեջ։ Տիգրանը հանրային գործիչ է, «ազգային կյանքի հմուտ ու հետամուտ, քննադատող ու դժգոհ», կապված է պանդուխտների հետ, մասնակցում է ժողովրդական ցույցերին և պայքարում Ազգային ժողովի պահպանողական գծի դեմ։ «Ժողովրդյան պատանի ու սիրելի հռետորն էր,— ասում է նրա մասին հեղինակը,— զոր ամենքը կը ճանչնային այն ատենները», նույնիսկ նա համարված է «նյութապաշտ» (մատերիալիստ) փիլիսոփա։ Այդ տասնյոթամյա պատանին ունի ազգային բարձր գիտակցություն. նա բացե ի բաց արհամարհում է նրանց, որոնք «հազիվ օտար լեզվի մը մեջ դեռավարժ, իրենց ազգությունն ամոթ ու նվաստություն կը համարին», որոնք «գիտությանց նախնական ծանոթություններեն ստանալով անմիջապես աշխարհաքաղաքացի (կոսմոպոլիտ) կը դառնան»։

Այս ամենից երևում է, որ հեղինակը հանձին Տիգրանի փորձել է ներկայացնել ժողովրդական հակումներ ունեցող մտավորական-գործչի կերպարը, մեկն այն մտավորականության ներկայացուցիչներից, որոնք հակառակ համիդյան հալածանքային քաղաքականության, ձգտեցին ազգային գործերի ղեկն իրենց ձեռքն առնել՝ նրան ավելի դեմոկրատական բնույթ տալու համար։ Այս կերպարը, սակայն, հետևողականորեն չի զարգացած մինչև վերջ։ Ամուսնանալով Սուրբիկի հետ, Տիգրանը մեկուսանում է կյանքից։

Բոլորովին այլ վարքագիծ և հասարակական դեմք ունի Խոսրովը։ Եսամոլությունն ու դրամամոլությունը նրան տանում են հրեշավոր ստորության, մինչև իսկ իրեն ծնող ժողովրդին դավաճանելուն։ Դիրքի և հարստության մոլուցքով տարված՝ նա սողոսկում է Ազգային ժողով և ցանկանում է վտանգել նրա գոյությունը, մի հաստատություն, որ հայ ժողովրդի առաջավոր ուժերի նվաճումն էր և զգալի դեր էր կատարում այդ օրհասական օրերին։ Նույնիսկ ցանկանում է փակել «ազգային վարժարանները», հայ ժողովրդի հարատևման այդ հիմնական գործոնը։ Այս ամենը նա անում է համիդյան կառավարության ուշադրությանը արժանանալու համար։

Ութսունականները շատ մեծ նշանակություն էին տալիս կնոջ դերին հայ ժողովրդի գոյապայքարում։ Կինն էր, որ իր վրա էր վերցնում պանդուխտ, սպանված կամ բանտարկված ամուսնու բեռը, դառնալով հայրենի օջախի գլխավոր սյունը, կինն էր, որ դարավոր հալածանքների պայմաններում սրբությամբ պահպանում էր հայոց լեզուն։ Ուստի կնոջ հայրենասիրական դերը այդ պայմաններում շատ ավելի էր մեծանում։ Այդ դերը նկատի ունենալով, գրողն ասում է. «...Ամեն աղջիկ ընկերության մեջ ընտանյաց մեջ դիրք մ՚ ունենալե առաջ հայուհի մը պարտի լինիլ»։ Այդպիսին է Սուրբիկը, հանձին որի գրողը փորձել է կերտել ըստ

ամենայնի ներդաշնակ աղջկա կերպար։ Սուրբիկը աչքի է ընկնում ոչ միայն կրթությամբ և դաստիարակությամբ, այլև հոգեկան հարստությամբ։ Նա «վարպետ գրչի տեր է և տաղանդավոր դաշնակահար»։ Նրա հետագա զարգացմանը նպաստում է իր սիրած երիտասարդը՝ Սեդրաքը։ Նա մտական զրույցների միջոցով ղեկավարում է Սուրբիկի գրական պարապմունքները, որոնց նյութ են ծառայում գրական, գիտական և հասարակական բազմաթիվ հարցեր, օգնում է նրա «հոգվույն ու մտքին մշակման»։ Նրանց զրույցների նյութ են դառնում բովանդակությամբ ազգային գրականության անհրաժեշտության հարցը, «ազգաց ճակատագիրը», «անհատներու ազատությունը», սոցիալական կյանքի «մշտահույզ խնդիրները», «տնտեսական գիտության» սկզբունքները, «այն տարբեր պատճառներն, որոնց մեջ փնտրել պետք է թշվառության գաղտնիքը»։ Այս հարցերը վեպում շոշափված են հարևանցի, սակայն դրանք ցույց են տալիս երիտասարդ գրողի քաղաքական և հասարակական լայն հետաքրքրությունները, նրա հայացքների դեմոկրատական շաղախը։

Սուրբիկի հակապատկերն է Եվգինեն, գեղարվեստորեն միանգամայն ավարտուն ռեալիստական մի կերպար։ Հարուստի շփացած աղջիկ է սա, օժտված կանացի բոլոր հրապույրներով, անզուսպ վայելքի ձգտող, լավ գիտակ իր կանացի գեղույթներին և դրանցով իշխելու հակամետ։ Օգտվելով իրեն ազատություն տրամադրելու պայմանից, որ նրանց ամուսնության հիմնական պայմանն էր, նա իր իրավական ամուսնուն՝ Խոսրովին, դարձնում է դիմակ իր անբարոյական արարքները ծածկելու համար։

«Անհետացած սերունդ մը» վեպը ունի կառուցվածքային և այլ բնույթի թերություններ։ Մեծ կտավը չէր համապատասխանում Զոհրապի ստեղծագործական անհատականությանը, հավանաբար այդ պատճառով էլ նա կիսատ թողեց իր երկրորդ վեպը՝ «Նարդիկ» խորագրով, որ սկսել էր տպագրել «Հայրենիք» օրաթերթում՝ 1891-ին։ Վեպի տպագրված մասից երևում է, որ հեղինակը նպատակ է ունեցել արտացոլել Կ. Պոլսի հայ կյանքը բավական լայն ընդգրկումով՝ նախաութսունական թվականների մամուլի ու հրապարակախոսության մթնոլորտը, վաճառական-վաշխառուական աշխարհը, թատրոնը և դերասանական կյանքը, կենցաղը, բարքերը, ընտանեկան-ամուսնական հարաբերությունները, աշխատավորության թշվառությունները և այլն։ Այս ամենը տրված է, մեծ մասամբ, առաջին ուրվագծերով, որոնց մեջ սակայն երևում են ժամանակակից կյանքի տիպական երևույթներ և բնորոշ կերպարներ։

Զոհրապի ստեղծագործության պսակը նորավեպերն են, արվեստի այդ բյուրեղացումները, որոնք իրականության ստույգ վավերագրեր են և զգայական հարուստ ներաշխարհի ու փիլիսոփայող մտքի արգասիքներ։

Ժանրի հարցում Զոհրապը շատ արագ կողմնորոշվեց, ընդամենը մի քանի փորձերից հետո նա գտավ իր տաղանդին ու խառնվածքին լիովին համապատասխանող նորավեպի, առհասարակ փոքր ձևի ժանրեր, և դա ունեցավ վճռական նշանակություն նրա ստեղծագործության համար։

Զոհրապի հակիրճ գրելաձևի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա գրում է խուսուն ուրվագծերով, ասում է միայն անհրաժեշտ նվազագույնը, միայն այնքան, որ «մոգական լուսարը» վառվի և ընթերցողին մնա ստեղծագործելը շարունակելու բավականությունը։

Ականավոր գրողը ապրած, տեսած իր տարբեր մասնագիտությունների բերումով խորապես ուսումնասիրած կյանքն է պատկերել իր նորավեպերի մեջ, այդ պատճառով էլ դրանք դարձել են ժամանակի իրականության բազմաթիվ երևույթների ռեալիստական ճշգրիտ պատկերներ և հարուցել են կենդանի հետաքրքրություն հասարակության ամենալայն խավերի մեջ։

Զոհրապի ոճի մեջ մարմնավորված է մտքի կենտրոնացման, քիչ բառերով շատ բան ասելու վարպետության և գեղագիտական ներգործության բացառիկ կարողություն։ Զոհրապի ոճը ինքնատիպ է բառի լայն առումով, անկեղծ, հակիրճ, պարզ ու հստակ։ Նա ունի քնարական երանգ՝ կյանքի ժպիտը և թախիծը դրսևորելու և «երկաթե նկարագիր» կեղծիքի թագավորության դիմակները պատռելու համար, մերկացնող, խարազանող երգիծանքի ուժ և հազիվ նկատելի նուրբ հումոր, ճկուն և զգայուն՝ հոգեկան ապրումների ամենախուսափուկ նրբերանգները արտահայտելու, և ամուր ու առնական՝ տրամաբանության կուռ հարվածների հզորությունը մարմնավորելու համար։ Զոհրապն այն կարծիքին էր, որ «ժողովուրդն է, որ կը դարբնե լեզուն կյանքի ամենօրյա սալին վրա» և «գրական մարդիկ կը հպատակին ժողովրդի լեզվին և ոչ թե կը տիրեն անոր»։

Զոհրապի, իբրև գրողի, ամենից ավելի աչքի ընկնող առանձնահատկություններից մեկը գեղեցիկը զգալու և հաղորդելու արտիստիկ կարողությունն էր։ Նա ունեցել է գեղեցկության ծարավ և այդ ծարավը ձգտել է մասամբ հագեցնել ստեղծագործության միջոցով, որոնելով գեղեցիկը մարդկանց մեջ, բնության մեջ, հույզերի աշխարհում, և դրանք ներկայացրել է կատարյալ գրարվեստով, ուստի ամենևին զարմանալի չէ, որ ընթերցողը նրա նորավեպերի առաջին իսկ տողերից զգում է գեղեցկության տիրական շունչը։

Զոհրապի նորավեպերի զգալի մասի սյուժեները ունեն ողբերգական վախճան. ավարտվում են մահվամբ, սակայն այդ երկերը ընթերցողին երբեք հոռետես տրամադրությամբ չեն վարակում, ընդհակառակն, կենսական լիցք են տալիս։ Դրա պատճառը ոչ միայն այն է, որ լավատես հեղինակը կյանքի մերժելի երևույթները չի արտացոլել իբրև մշտական և անփոփոխ օրինաչափություններ, այլև այն, որ իր ոճի տարրը կազ-

մող այդ հատկություններով նա զգալ է տալիս ինչ-որ լուսավոր հրրճվանք, որ երբեմն կարծես տողերի մեջ չէ, այլ դրանց արանքում։

Զոհրապի նորավեպերի գեղագիտական ներգործության ուժը ավելանում է նաև նրանով, որ նրանց մեջ հեղինակը վգաստ ու պայքարող ռեալիստ լինելով հանդերձ, միևնույն ժամանակ խորունկ հույզերի տեր բանաստեղծ է։ Հիրավի, նա իր արձակը «հերկել է բանաստեղծի գութանով» և արտահայտել իր մեծ հոգու նուրբ, բազմերանգ և խոր հույզերով հարուստ երաժշտությունը։ Երբեմն բանաստեղծի գութանը շատ խորն է հերկել, ինչպես «Ռեհանի» մեջ՝ ազդելով նրա ժանրային-կառուցվածքային յուրահատկության վրա, վերածելով այն նորավեպ-արձակ բանաստեղծության, կամ «Թեֆարիկ», «Անդրշիրիմի սեր», «Փոթորիկը» և այլ նորավեպերում, որոնց մեջ բանաստեղծի ներկայությունը շատ ակնառու է, իսկ ավելի հաճախ քնարական տարրը, բանաստեղծի շունչը զգալի է իբրև «ստորերկրյա հոսանք»։

Ահա այս բոլոր առանձնահատկությունները, իրականության հմուտ և խոր իմացությունը, իր նկարագրին համապատասխանող ժանրի ընտրությունը, ձևի կատարելությունը, գեղեցկության ու կենսուրախության տիրական շունչը, պայքարող ռեալիստի և նուրբ քնարերգուի համատեղումը, այս ամենը գեղագիտական ներգործության մեծ հնարավորություններ են ստեղծում։

Իր նորավեպերի մեծագույն մասը Զոհրապն ամփոփել է երեք ժողովածուներում՝ «Խղճմտանքի ձայներ» (1909), «Կյանքը ինչպես որ է» (1911) և «Լուռ ցավեր» (1911)։ Սրանցից դուրս մնացած նորավեպերը և մյուս երկերը առանձին գրքով հրատարակվել են տարբեր վայրերում, հետմահու։

Իր ժողովածուների այս, հետագայում տրված, խորագրերը, որոնք վերաբերում են հեղինակի բոլոր նորավեպերին առհասարակ, պատահական չեն, այլ բխել են նրա գրական-գեղագիտական հայացքներից և մի տեսակ ամփոփումներ են իր պատկերած երևույթների հանդեպ ունեցած մոտեցումների։ «Կյանքը ինչպես որ է» խորագրի իմաստը պարզ է, դա ութսունական թվականների ռեալիստական շարժման նշանաբաններից մեկն էր, այդ շարժման տեսական պահանջը և ռեալիզմի գեղագիտական օրենքներից մեկը առհասարակ՝ պատկերել իրական կյանքը ճշմարտացի, ինչպիսին նա կա, առանց կեղծիքի, շպարի, զարդարանքի, իր բոլոր արատներով ու խոցերով։ Սակայն Զոհրապը, ինչպես տեսանք, հակամետ է «մանր դեպքերը» և, ինչպես իր հրատարակած վերջին ժողովածուն է խորագրված՝ «լուռ ցավերը» պատկերելու։ Սա Զոհրապի գեղագիտական հայացքների այն կետերից է, որ ոչ միայն տեսական, այլև գործնական նշանակություն է ունեցել նրա ստեղծագործության համար, դարձել է ստեղծագործական սկզբունք և իր որոշակի դրոշմն է դրել նրա նորավեպերի վրա։ Այնպիսի իրավակարգի պայմաններում, ուր կյանքը դառնում է համատարած ողբերգություն, ուր մարդը զուրկ է իր մարդ-

կային իրավունքները պաշտպանելու տարրական հնարավորությունից, իրականության քաղաքական, սոցիալական և բարոյական հարվածները մեծ մասամբ դառնում են լուռ, ներքին ցավեր, հոգեկան դրամաներ։ Այդ լուռ ցավերը Զոհրապի պատկերած իրականության պայմաններում անբուժելի են, ինչպես, որքան էլ նրա նպատակը լիներ դրանք երևան բերելով՝ դարմանի մասին մտածելու դրդել։ Այդ զգում էր անտարակույս նաև գրողը, և որովհետև նրա մեջ արտակարգ կերպով զարգացած արդարության զգացումը գոհացում չէր գտնում, նա ներքնապես տառապում էր, և այդ տառապանքը, նրա զգայուն հոգու ստեղնաշարի վրա անդրադառնալով, առաջացնում էր «խղճմտանքի ձայներ»։

Այս վերջին խորագիրը բացահայտում է հեղինակի ստեղծագործության հոգեբանական կարևոր կողմերից, ինչպես և հեղինակի նկարագրի էական հատկանիշներից մեկը։ Զոհրապի գրեթե ամբողջ կյանքը եղել է պայքար անարդարության դեմ, կրականության մեջ նա այլ կերպ չէր կարող լինել։ Եվ նրա շատ նորավեպերը՝ «Ներսես», «Այրին», «Փոթորիկը», «Թեֆարիկ», «Մագթաղինե», «Փոստալ», «Զմարաղտա», «Ճիտին պարտքը» և այլն, արդարության զգացումի թելադրանքներ են, որոնց մեջ հեղինակը պաշտպանում է արդարության կարոտ մարդկանց իրավունքները։

Հեղինակի խղճմտանքի ձայները, որոնք գրեթե միշտ ներկա են նրա նորավեպերի մեջ և հատուկ մթնոլորտ են ստեղծում տիպարների և նրանց կատարած գործողությունների համար, ամենևին զգայացունց կամ խեղճության արտահայտող զգացումներից չեն բխում. Զոհրապի համար, որի կարծիքով ուժը և գութը իրար լրացնող հասկացություններ պետք է լինեն, խղճմտանքը արտահայտությունն էր նրա խոր մարդասիրության, անարդարությունը վերացնելու անհրաժեշտության ըմբռնման։

4

Զոհրապի ստեղծագործության առաջին տարիների նորավեպերը գրված են այն ժամանակ (1878—1891), երբ նա 80-ականների գրական շարժման մասնակիցներից էր և ղեկավարվում էր այդ շարժման անմիջական ըմբռնումներով ու սկզբունքներով։

Զոհրապի՝ այդ շրջանի նորավեպերում ուշադրության կենտրոնում են հայ բնաշխարհը, հայ ժողովրդին տանջող ցավերը, պանդխտության աղետները, ազգաձուլման շարիքը, բարքերի այլասերումը, աշխատավոր դանգվածի թշվառությունը, վաշխառության և առհասարակ դրամի տերերի ոտնձգությունները և այլն։

Քննադատական ռեալիզմի սկզբունքներին հավատարիմ է Զոհրապը վերնախավերի (ամիրաների և բուրժուազիայի) բարքերը, ըմբռնումները, կյանքի կործնականը, իրար բզկտելու, կուտակելու մոլուցքը մերկացնելու գործում։ Այդ շրջանի՝ Զոհրապի նորավեպերից մեկը («Ներ-

սեսս») Ա. Արփիարյանը անվանել է «հրացանաձգություն», նկատի ունենալով գրողի կրքոտ պայքարը, հարվածի շեշտակիությունը։ Այդպիսի հրացանաձգություններ էին գրողի այդ տարիների գրեթե բոլոր նորավեպերը՝ այնքան ակնառու է նրանց քննադատական-հրապարակախոսական սրությունը։ Իր առաջին իսկ նորավեպի մեջ գրողը խոսում է ընկերային «անիվի»՝ «անողոք ճշտությամբ» դառնալու և այդ անիվի տակ ճզմվողների մասին։ Զոհրապի նորավեպերում պարզ երևում է, թե ի՞նչ ուժեր էին այդ անիվը դարձնում, և ո՞վ էր ճզմվում այդ անիվների տակ։

Արևմտահայության համար դաժան էր նաև ցեղասպանության «անիվը», որ սպառնում էր ոչնչացնել նրա դարավոր մշակույթը, իր ազգային երազանքներն ունեցող մի հնագույն ժողովրդի։

Այս երևույթի դեմ պայքարում էր Զոհրապը և հրապարակախոսությամբ և գրական երկերով։ «Վարդապետին մականունը» (1887) այդ պայքարի արտահայտություններից մեկն էր։ Երիտասարդ գրողը իր ժողովրդի ծանր, օրհասական վիճակը գիտակցող հայրենասերի կրքով դատապարտում է օտար ազդեցության ցանցի մեջ ընկած և իր ժողովրդից կտրված վերնախավի երիտասարդներին։ «Մտքերնին պարապ, քսակնին հայրական առատաձեռնությամբ լեցուն, պաճուճանքի և նորաձևության սիրահար, բոլոր ունակություններին տիկնանց հաճելի լինելու հատկացուցած, ամենեն ավելի ծաղրելի ըլլալով հանդերձ՝ ամենեն շատ ուրիշի վրա խնդացող, նախամեծար համարելով գործածել ֆրանսերենն, զոր չեն հասկնար, մայրենի լեզվեն՝ զոր ուղիղ խոսելու կարող չեն... Իբրև փոքրիկ կապիկներ Եվրոպայի անառակ ու ազնվական երիտասարդաց. ի մի բան, անօգուտ էակներ իրենց ազգին ու համայն մարդկության համար»։

Ամեն ինչով այս երիտասարդության հակապատկերն է նորավեպի հերոսը՝ ուսուցիչ Երվանդը, լուրջ, ծանրախոհ մի երիտասարդ, «քաջածանոթ ազգային մատենագրության» և դրական գիտություններին։ Նա համեստ նույնիսկ, վեհերոտ մարդ է դուրսը, բայց դպրոցում համարձակորեն քարոզում է իր «ազատ գաղափարները», դավանում «հառաջադիմություն և ազգասիրություն»։ «Հայրենիք մ՝ ունեի,— ասում է նա,— ինձմե ավելի թշվառ ազգ մ՝ ունեի, ինձմե ավելի ողորմելի, անոնց որոշեցի հատկացնել կենացս մնացորդը»։

Մի այլ իրողություն է ներկայացնում «Կանանց բժիշկը» (1888) նորավեպը։ Ֆրանսիայի ոստանը՝ Փարիզը, Պոլսի համար մշակույթի և գաղափարների կարևոր շտեմարաններից մեկն էր, բայց նաև բարոյական այլասերման աղբյուր՝ հայրերի առատաձեռնության հենակներով շարժվող երիտասարդության համար։ Այդպիսի երիտասարդներից է նորավեպի հերոսը՝ Տիլպերյանը, որը Փարիզում բժշկություն ուսանելուց ավելի բարոյական այլասերման մեջ է կատարելագործվում։

«Կանանց բժիշկը» նորավեպում ընդգրկված է բավական լայն կտավի նյութ՝ Պոլսի բարձր խավերի, այդ թվում և ամիրայության կյանքը։

Այդ անելու համար նա դիմել է կառուցվածքային հաջող հղանակի, հորինվածքի կենտրոն է դարձրել կանանց բժշկին՝ Տիլպերյանին, որի առջև բացվում են շատ վարագույրներ։ Դա հնարավորություն է տվել բացահայտելու բարքերի անկումը, դաստիարակության հոռի կողմերը, դրամի ամենազոր ուժի դավանումը, հարստության վրա հենված գոռոզամտությունը։

Ութսունական թվականների ռեալիստական շարժումը ուներ ժողովրրդական որոշակի արտահայտված հակումներ, որ հաճախ հասնում էին աշխատավոր խավերի անվերապահ պաշտպանության։ Այդ գրքերից է գրված Զոհրապի «Ներսես» (1888) նորավեպը։ Աղքատ նավարարի այրին, հայ մայրերին բնորոշ մտահոգությամբ, ցանկանում է «ուսումնական» տեսնել իր միակ որդուն՝ Ներսեսին, որ մանկական ամենավաղ տարիներից ծովի հետ բարեկամացած՝ նրա ափին է անցկացնում իր կյանքը, և հանձնում է նրան Պոլսո Ազգային հիվանդանոցի որբանոցը, բայց որոշ ժամանակ անց գնում է նրա դիակի վրա ողբալու։ Դեռատի Ներսեսը զոհ էր դարձել «ուսուցչի» տխմարությանը, որ իր աշակերտի՝ տարիքին հատուկ անմեղ չարաճճիությունները պատժել էր բանտարկությամբ՝ սարսափի ու քաղցի մատնելով փոքրիկ մանչուկին։

Հաջորդ նորավեպերում գրողի գրարվեստը կարծես թռիչք է կատարում, ազատվելով պարզունակությունից, ռեալիստական արվեստին խորթ տարրերից, գույների չափազանց խտացումից։

«Այրին» (1888) նորավեպով Զոհրապը մտովի փոխադրվում է հայ բնաշխարհը, ստեղծագործության նյութ դարձնելով հայ ժողովրդի դըժբախտություններից մեկը՝ պանդխտությունը և նրա հետևանքները։

Հուզիչ գույներով և ցավով է պատկերված գեղջուկ կնոջ դժբախտ վիճակը, համբերության, կարոտի և գրաստային աշխատանքի համար սահմանված ճակատագրին լուռ հաշտվելը։ Միայն Զարդարը (նորավեպի հերոսուհին) չէր այդպես դժբախտ, բազմաթիվ «հեք, աղեբեկ ու կորաքամակ օրինակները կային իր առջև, որոնք ստվերներու պես անխոս՝ իր շուրջը կը դառնային, և Զարդար էրիկ կնկան ուրիշ տեսակը չէր երևակայած երբեք»։ Իսկ Մարտիրոսը՝ Զարդարի ամուսինը բնաշխարհի առողջ օդը ծծած մի կորովի, ու համեստ երիտասարդ, գալով Պոլիս կորցնում է իր մարդկային շիտակ նկարագիրը, հետզհետե այլասերվում բարոյապես, մոռանում կնոջը։ Իսկ նրա կինը՝ Զարդարը, շարունակում է կարոտով սպասել։ Նրա հույսերը տարիների հետ ջլատվում են, ցամաքում է նրա արցունքը, բայց նա դեռ սպասում է։ Նրա ծունկերը մաշել են գյուղի մատուռի սալահատակը, բայց նա չի դադարում աղոթելուց՝ «հանդիմանության պես» աղոթքներով, որոնց մեջ իր երիտասարդ կյանքի ողջակիզման, իր սիրո մոխրացման պատասխանատուն է որոնում։

Հուզիչ է նաև «Արմենիսա» (1889) նորավեպի բովանդակությունը։ Գեղանի Արմենիսային (հունարեն՝ հայուհի) որսացել են նենգորեն, դավանանքը փոխել, սպանել ազգային գիտակցությունը, ատելություն սեր-

մանել նրա մեջ դեպի այն ժողովուրդը, որի արյունն է իր երակներում։ Այս ամենի հետևանքով նրան հանել են իր ժողովրդի դեմ։ Արմենիսան ոչ միայն իրեն հայ չի ճանաչում, այլև ատում է հային և հայկականը։

Կինը և սերը այս նորավեպում երգված են բանաստեղծական գունագեղ հույզերով, և գրողը հիանալիորեն օգտագործել է սիրային հորինվածքը, ցույց տալու համար այն անդունդը, որ փորել էին նույն ազգի տարբեր անհատների միջև։

Մասնավորապես այս երկից սկսած Ջոհրապի նորավեպերը ձեռք են բերում մի նոր որակ, հարստանում են բանաստեղծական շնչով, որ այլևս մնում է իբրև նրանց կարևոր յուրահատկություններից մեկը։

Բանաստեղծական տարրը ուժեղ է նաև «Փոթորիկը» (1889) նորավեպի մեջ, որ Ա. Արփիարյանը համարել է «ոչ միայն խորապես հոգեբանական» երկ, «այլև բանաստեղծական», ավելացնելով, որ այն «եվրոպական մատենագրության մեջ իսկ պզտիկ գլուխգործոց մը պիտի կրնա սեպվիլ»[1]։ Նորավեպում, ծովի մրրիկի ֆոնի վրա գրողը պատկերել է երկու երիտասարդների սիրո և կրքի ուժեղ փոթորիկը, որ նրանց երջանկությանը չի ծառայում, այլ կողմերից մեկի դժբախտության, քանի որ նրանց միջև կա դասակարգային պատնեշը։ Աղքատ նավարարը այլևս չկարողանալով մոռանալ գեղանի Տյուրիկի հրապույրները, խելագարվում է։

Այս շրջանի ամենաինքնատիպ նորավեպերից է «Խարիսխը» (1890), որի մեջ հեղինակը ծաղրել է հաշիվներով թելադրված հավատքի սնամեջությունը։ Վերջին որդու մահը իսպառ մեռցնում է Սոֆիկի հավատքը, և նա, հուսահատված, կախվում է եկեղեցում։ Այս ամենը պատկերված է ձևի շատ ինքնատիպ գյուտերով։ Նորավեպի կառուցվածքը, սկզբից մինչև ավարտը, մի զարմանալի կուռ, միաձույլ ամբողջություն է։ Ստեղծագործական սքանչելի գյուտ է մանավանդ վերջույթը։ Փոխանակ մանրամասն նկարագրելու կախվելը, հեղինակը ստեղծում է մի շարժուն նկարչական պատկեր. աստիճանաբար, երեք փուլով ներկայացվում է Սոֆիկի ստվերի խաղը եկեղեցու պատերի վրա, որի մեջ արտահայտված է ինքնասպանության հոգեբանական նախապատրաստումը, կախվելը և միաժամանակ կախվողի բողոքը («աստուածածնին դեմ լեզու հանող մարմնի մը տատանումը»)։

Սոցիալական ավելի մեծ հագեցվածություն ունի այս շրջանի վերջին նորավեպը՝ «Մեղա տեր» (1890), որի մեջ նույն երևույթը դիտված է այլ տեսանկյունից։ Եթե «Խարիսխի» մեջ գրողը երգիծանքից ավելի հաճախ հումորի է դիմում, ցույց տալու համար Սոֆիկ հանըմի մոլորվածությունը, ապա այս նորավեպում մերկացումը կատարված է երգիծական սրությամբ, որի մեջ դրսևորված է նաև զայրույթ ու ատելություն։

---

[1] «Բանբեր գրականության և արվեստի», գիրք Բ, էջ 172։

5

1892—93 թվականներին հրատարակելով «Մասիս» գրական պարբերականը, Զոհրապը կազմակերպչորեն հեռանում է ութսունականներից, բայց ոչ գաղափարապես։ Իր «Նոր լրագրություն» հոդվածում խոսելով 80-ականների գրական շարժման մասին, նա ասում է. «Արևելքը կազմող ուժերը մասամբ այսօր անջատված են առանց շեղելու իրենց նպատակեն, Հայրենիքի, Մասիսի մեջ շարունակելու միասին սկսված վաստակը, և իրարու մոտ, բայց ոչ իրարու դեմ հանելով իրենց պեսպիսությունը...»[1]։

Այդ տարիներին Զոհրապը շարունակում է գրել քննադատական ռեալիզմի ոգով, ավելի մեծ տեղ է տալիս ժողովրդական խավերի կյանքի արտացոլմանը և հատուկ համակրանքով պատկերում ժողովրդական խավերից առնված տիպարների դրական գծերը։ Այս տեսակետից բնորոշ է հեղինակի գլուխգործոցներից մեկը՝ «Այինկա» (1892), որի մեջ պատկերված է ժողովրդական ըմբոստության մի օրինակ։ Սիրով, ներքին գոհունակությամբ է գրողը նկարագրում մաքսանենգների խումբը՝ հրացանը ուսերին, ատրճանակները մեջքներին, բնության ամենաբանաստեղծական տեսարանների մեջ։ Նորավեպի ամեն մի տողը շնչում է ջերմ համակրանքով դեպի այդ անվեհեր, խրոխտ, երկաթե նկարագիր ունեցող մարդիկ, որոնք անուղղակի պայքարում էին գոյություն ունեցող օրենքների դեմ և դրանով դառնում միջոց՝ արտահայտելու գրողի ատելությունը ինչպես բռնապետության դեմ, այնպես էլ քաղաքի՝ մեղկության, կեղծիքի, ստրկական համակերպության ոգով սնված մարդկանց նկատմամբ։ Խմբի «համբավավոր պետը»՝ Հակոբոսը պատկերված է որպես մի «դյուցազն»՝ համարձակ, գեղեցիկ, հոգեկան կորովով, որն իր «բնական իրավունքին հենած» պայքարում է «ճակատաբաց՝ փոխանակ հանցավորի մը պես պահվըտելու»։ «Այինկա» նորավեպը գրեթե ամբողջովին գործողություն է, բախումներ։ Իր բովանդակությամբ այն իսկական մի դրամա է, նույնիսկ ողբերգություն։ Ծխախոտի մաքսանենգությամբ զբաղվող մի ամբողջ թաղ անընդհատ պայքարի և սարսափի մեջ է, իր գոյությունը նա պահպանում է լարված, անդուլ մարտնչումով, շարունակ աչքի առաջ ունենալով դատարանը և բանտը։ Հեղինակը, խորանալով նրանց կյանքի պատմության մեջ, ցույց է տալիս, որ մարդիկ մի կտոր հաց են վաստակում կյանքի գնով։ Ահա այս ֆոնի վրա ծավալվում է և սիրային մի ողբերգություն, որն ավելի ցայտուն է դարձնում դրական հերոսների նկարագիրը։ Նորավեպի ֆինալը ունի ողբերգական ուժեղ շեշտ, վերջին գլխում, որն ընդամենը մի քանի տող է, հումորի շատ աննկատ շեշտով հեղինակը ցույց է տալիս ճակատագրի դաժան հեգնանքը՝ սպանողը ստանում է սպանվողի ամսական թոշակը։

---

1 Գ. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 2, էջ 317։

«Այրինկան» միևնույն ժամանակ բնանկարների մի շարք է, մի գովերգ բնության գեղեցկության։

Նորավեպի գրեթե բոլոր բնանկարները ներկայացնում են լույսի և ստվերի խաղ՝ փոփոխակի ուժգնությամբ, որ բնութագրում է նրա մեջ պատկերված հոգեկան դրաման և նվագակցում սյուժեի զարգացման տրամադրություններին։ Գրեթե բոլոր բնանկարները ենթարկվելով երկի դրամատիկական ընդհանուր շեշտին, դինամիկ են, հաճախ անձնավորված և դարձված կարծեք գործող անձ (անտառը «թավ, հաստ ձայնով» զգուշացնում է «իրեն սպառնացող վտանգին անփույթ» Սահակին, լուսինը իջնում է ծառերի վրա «անձնասպան լինելու»)։ Բնանկարները բացահայտում են հերոսների հոգեկան վիճակը, նրանց ապրումները, ուժեղացնում են երկի հուզական տպավորությունը։ Այս ամենով բնանկարները կատարում են նորավեպում նաև կառուցվածքային դեր, առաջ են մղում գործողության զարգացումը։

Բերենք բնանկարներից մի-երկու բնորոշ օրինակ, որոնցով բացահայտված են նորավեպի հերոսների հոգեկան ապրումները։ Հակոբոսը, որ գնում է մաքսանենգների քարավանի առջևից և տարված է իրեն տանջող մտքերով, մտածում է թողնել այդ «մշտնջենական վտանգի արհեստը, որ հիմա եղբայրասպան հանդիպումներու զարհուրանքովը կը լեցվեր». և նրա հոգեկան այս վիճակին համընկնում է հետևյալ բնանկարը. «Անտառ կը մտներ. ու լուսինն ալ կը խոնարհեր, կիջներ իր բարձրութենեն անտառի ծոցը, ծառերուն սաղարթներուն, երկարող վտիտ ընձյուղներուն վրա, որոնք իր սկավառակին մեջ կը մխվեին, կարծես հոն անձնասպան ըլլալու համար նետվելով անտառին սուր ծայրերուն վրա, որոնք զինքը պիտի գիշատեին»։

Սահակը իր նախկին սիրածին տեսնելուց հետո գնում է դեպի լեռը. նա հմայված է, «կրելով հրապույրը իր առաջին սիրած աղջկան», բայց այդ վերարծարծված սերը սարսափեցնում է նրան։ Եվ այդ տրամադրության տակ քաղաքի գառիվայր տները հեռվից թվում են թավագլոր։ Անտառի ծառերը հիշեցնում են իր պատանության ուրախ-զվարթ օրերը. բայց անտառի «վեհաշուք խաղաղությունը» բարկացնում է նրան, որովհետև չի համապատասխանում իր ապրումներին։ Իր սրտի մեջ փոթորիկ է, իսկ անտառում վեհաշուք խաղաղություն։ Եվ այս տրամադրությանը լիովին համընկնում է լույսի և ստվերի խաղը, որ նա տեսնում է անտառում. «Վերեն՝ տերևներու բացվածքեն արծաթ շառավիղներ կը թափանցեին ներս, կիջնային գետնի դալարիքին ու մամուռներուն վրա, ուղղաբերձ լուսանյութի ծառի անթիվ կոճղերու պես, ձևացնելով երկու անտառ մեջ մեջի անցած, մեկը որ հողեն կը բուսներ, ստվերամած գուզ մաղերու պես, ու մյուսը՝ երկինքեն եկող անհամար շողերու՝ որ աղամանդե սանտրի մը նման անոր մեջ կը մխվեր»։

Այս նկարագրությամբ հեղինակը պատկերել է Սահակի հոգեկան ապրումները՝ մահվան գնալուց առաջ։ Լույսի և խավարի այդ ներհյուսու-

մը՝ սիրո և մահվան պայքարն է նրա սրտում։ Վերարծարծված սերը լուսավոր շողերով լցրել է Սահակի սիրտը, նա անսահման երջանիկ է։ Այն աղջիկը, որ նրա կյանքի հոմանիշն է, նորից սիրում է իրեն, և նա, երկար ժամանակ մերժված սիրո անակնկալ վերադարձի ուժգնությամբ համակված, գնում է մահվան դեմ աներկյուղ, որովհետև սերը անեզր ուրախությամբ համակել է նրա էությունը, և մահը սոսկալի չի թվում այլևս։

«Այինկան» հագեցված է կյանքի հաստատման ձգտումով, և դա այս նորավեպի մեծագույն առավելություններից մեկն է։ Իբրև գրող, Զոհրապը, ինչպես տեսանք, այն կարծիքին էր, որ կյանքում պետք է տեսնել ոչ միայն տգեղություններ, այլև գեղեցկություններ։ Որտե՞ղ է տեսնում Զոհրապը այդ գեղեցկություններն ու մեծությունները։ Այս հարցի պատասխանը, որ չափազանց կարևոր է հեղինակի հասարակական համակրանքը ըմբռնելու համար, տալիս են նրա լավագույն նորավեպերի զգալի մասը՝ ինչպես «Փոստալ», «Թեֆարիկ», «Ծիտին պարտքը», «Այինկա», «Այրին», «Փոթորիկը», կամ այնպիսի նորավեպեր, ինչպես «Մագթաղինե», «Զմարաղտա», «Ներսեսը», «Փոթուրլըն» և այլն։ Այս նորավեպերը համոզիչ կերպով ցույց են տալիս, որ ժողովրդական լայն խավերի, աշխատավորության մեջ էր տեսնում Զոհրապը գեղեցկություններ և մեծություններ, հետևապես, իբրև հետևանք այդպիսի ըմբռնման, և դրական կերպարներ։

Կյանքի գեղեցկության թարգմանը լինելու և կենսահաստատման ձգտումով է գրված նաև «Թեֆարիկ» (1892) նորավեպը, որի մեջ գրողը կերտել է աշխատավոր հայ կնոջ հիանալի կերպար։ Հատարման արվեստով, ձևի և բովանդակության ներդաշնակությամբ, նուրբ և կենսահաստատ քնարականությամբ և հատկապես արտացոլված հիանալի կերպարով «Թեֆարիկը» նույնպես հեղինակի գլուխգործոցներից մեկն է, ինչպիսին են «Փոստալ», «Ծիտին պարտքը», «Անդրշիրիմի սեր», «Ռեհան» և այլ նորավեպերը։ Այս նորավեպերը գրողի այն երկերից են, որոնց մեջ նա դրել է իր ստեղծագործական ողջ հմայքը, իր բանաստեղծական հոգին, ներաշխարհի արտացոլումները։

«Թեֆարիկը» քնարական նորավեպ է, և նրա հերոսուհին՝ Աշխենը, նրա սերը, նրա ապրումները պատկերված են քնարական ջերմությամբ, որի մեջ կա թախծի տիրապետող մի երանգ, որ լիովին պատշաճում է Աշխենի կերպարին, նրա վշտին, նրա ողբերգական վախճանին և արտահայտում հեղինակի խղճմտանքի ձայնը։ Աշխենը լեռների մեջ կորսված հեռավոր գյուղից է, բոլորովին չենթարկված բուրժուական քաղաքակրթության. գեղեցիկ կնոջ հմայքի հետ նա ունի լեռնցու պարզ ու զուլալ էության բովանդակ հրապույրը։

Աշխենին կարիքն է բերել քաղաք, և նա ծառայում է իբրև սպասուհի։ Նա ծանր վիշտ ունի. կորցրել է իր ամուսնուն։ Որպես բնության մեջ մեծացած, պարզ գեղջկուհի նրան օտար և խորթ են մայրաքաղաքի կանանց «խաբեբա զգվանքները»։ Նրա ազդած հրապույրը բոլորովին այլ

է, քան վարժված է տեսնել մեղկության ու հեշտանքի սովոր, «կեղծ հրապույրների» վարժված երիտասարդը, նորավեպի հերոսը, և Աշխենի սիրո մեծությունը ճնշում է նրան, «այն ամառվան պայծառ օրերուն պես, որոնց ջերմության ու անդորրության մեջ կը խեղդվիս»։ Աշխենի առաջին սերը թերևս այնքան գիտակցված չի եղել, որքան նրա կարոտը զգալի, բայց այժմ նա իր սիրտը տվել է ամբողջովին, և այդ անկեղծ ու կաթոգին սերը, ինչպես և գեղջուկ միամտությունը անբացատրելի են դարձնում սիրած երիտասարդի խուսափումները։ Նույնիսկ իր սիրածի պատճառով ստացած մահացու հիվանդությունը չի կարողանում խախտել, նվազեցնել նրա սերը, և մահվան անկողնում նա «գոհ է», որ հնարավորություն ստացավ «անձնվիրության նոր ապացույց» տալու։

Աշխենի նման անհատներ Զոհրապը չի գտնում բուրժուական հասարակության մեջ, ուր եսականությունը, մարդկանց միջև ներքին կապի բացակայությունը, սոցիալական տարբերությունը խախտում են կյանքի ներդաշնակությունը։ Ինչ-որ կա գեղեցիկ, մարդկային, կոխկրտվում է այդ հասարակության մեջ։ Եվ կյանքի աններդաշնակությունը, գեղեցկի, լավի խորտակումը, կյանքի իրարամերժ, հակասական երևույթները Զոհրապին խորապես հուզում են։ Այդ հուզմունքը խղճմտանքի ձայն է, խոհական-փիլիսոփայական հանդարտության մեջ, որը առաջանում է կյանքը խորապես ճանաչելուց և նրա շարժող օրենքները փոխելու անկարողության գիտակցությունից։ Եվ Զոհրապը ստիպված է լոկ արձանագրել որ «կյանքը լեցուն է այս կերպ աղետներով. իրար չհասկանալե առաջ եկած ցավեր, որ անդարմանելի կըլլան, անսպառ գորովներ հոս հոն թափված, անօգուտ ու ավելորդ դատվելով, և փճացնելով սերը, զոր պետք էին ամուր ու տևական դարձնել. նպատակեն շեղած սպառումներ, իրարու չհամապատասխանող երթևեկ մը զոհողության, որոնք, փոխադարձ չըլլալնուն համար, կը վատնվին ու խղճի տառապանքներով լեցուն հիշատակներ կը թողուն միայն»։

Զոհրապի լավագույն նորավեպերին բնորոշ է այն առանձնահատկությունը, որ նրանց մեջ կա և՛ օրվա որևէ հուզող, ցավոտ հարցի արծարծում, և՛ միաժամանակ, իբրև մտածողի որոնումների արգասիք, համընդհանուր նշանակություն ունեցող որևէ մտքի, կամ երևույթի լայն ընդհանրացում, երբեմն բարձրացված խորհրդանշանի աստիճանի։ Թվում է, թե շատ պարզ պատմություն է «Թեֆարիկը», մի դժբախտ, չհասկացված, չգնահատված գեղջկուհու պատմություն, սակայն իրականության վերքերը բուժելու միտումով, և կյանքի մեջ գեղեցկության հաղթանակին ի նպաստ գրված այս հիանալի նորավեպը միաժամանակ դարձել է կյանքի ներդաշնակության պահանջի խորհրդանիշ, ինչպես «Այինկան», ուր վտանգների գնով օրվա ապրուստը վաստակելու դժվարությունների պատմությունը վերածվել է պայքարի մի գովերգի։

Այսօրինակ նորավեպերից է նաև «Ծիտին պարտքը» (1892), խոր, վերին աստիճանի հազեցված, բովանդակալից մի նորավեպ՝ և՛ հասարա-

կական և հոգեբանական առումով։ Դրամատիկական իրականության համար շատ սովորական մի պատմություն է այս երկը՝ սնանկացած և ծայրահեղ թշվառության հասած վաճառականի տվայտանքների և հուսահատության պահին, երբ այլևս ի վիճակի չէ իր զավակների օրվա ապրուստը գտնել, ինքնասպանության դիմելու պատմություն, որից գրողը հանել է լայն ընդհանրացում, հանգելով այն եզրակացության, որ կարիքը և բավարարման միջոցները խիստ հակադրության մեջ են ճնշող մեծամասնության համար, այդ պատճառով էլ կարիքի ճանկերը բռնում են շատերի կոկորդից։

Խոսելով նորավեպի հերոսի՝ Հուսեփ աղայի և նրանից միշտ անբաժան և երբեք չլցվող պայուսակի մասին, գրողը ասում է. «Ո՞վ էր տերը այս երկուքին մեջ»։ Ահա հարց, որ այս նորավեպի սոցիալական հարցադրման ելակետն է, որովհետև այս երկի հիմնական բախումը ոչ թե Հուսեփ աղայի և վաճառականների միջև է, այլ կարիքի և նրա զոհի միջև, բախում, որը չէր կարող մարել, վերանալ այնպիսի հասարակության մեջ, ուր կարիքը և ահը առաջին ջութակն էին նվագում։

Զոհրապի նորավեպերի մեծ մասի մեջ հերոսների կյանքը պատկերված է արտաքին աշխարհի լայն ֆոնի վրա, մի բան, որ նպաստում է տիպարների սոցիալական և կենցաղային բնութագրմանը, և արտացոլված կյանքի հատվածը, կերպարները ցույց են տրվում բնորոշ միջավայրում։ Այդպիսի լայն միջավայր անհրաժեշտ էր մանավանդ այս նորավեպի մեջ, ցուցադրելու համար հերոսի մշտական բախումը նրա հետ, սակայն այս թեման չէր կարելի բացահայտել առանց ցույց տալու նաև այն «լուռ ցավը», որ այդ կյանքի անդրադարձումն էր և որ պետք է արտահայտվեր իբրև հոգեկան դրամա։ Եվ գրողը սակավ, բայց հոգեբանորեն ճշմարտացի ու արտահայտիչ գույներով պատկերել է Հուսեփի հոգեկան սոսկալի տանջանքները, երբ ստիպված ձեռք է մեկնում շրջապատի «խոժոռ ու դաժան» մարդկանց, որոնք, երեկվա ծանոթները, իմանալով իր աղքատանալը, «փախչելու պես» անցնում են իր մոտից, պատկերել է նրա ներքին տվայտանքը, երբ, զվարթություն կեղծելով, հանցավորի պես մտնում է տուն, ճնշված իր «զրկանքներու դատապարտված» փոքրիկներու «անմեղության ժպիտովը»։ Որքան հոգեբանորեն ճիշտ, հետևապես մարդկային է կյանքի մեջ ամեն կռվան կորցրած մարդու «մտերմությունը» իր մեռած կնոջ հետ, որի պատկերի առջև ժամերով կանգնում է Հուսեփը, նրանից սպասելով «բարոյական կորովը», որ «կը պակսի իրեն օր օրի, իր երբեմնի նյութական դրամագլխին պես»։

Կարևոր տեղ է գրավում Զոհրապի նորավեպերի մեջ երիտասարդության կերպարը, որի հանդեպ հատուկ հետաքրքրություն ուներ նա։ Զոհրապի ըմբռնումով՝ «Երիտասարդությունը... հանրության կենսատու սիրտն է»։ Բայց ո՞ր երիտասարդությունը։ Զոհրապը խիստ տարբերում է երկու տիպի երիտասարդություն. մեկը, որ կապված է իր ժողովրդի հետ, նրա մշակույթի կրողն ու զարգացնողն էր, իսկ մյուսը՝ որ խոր-

թացել էր իր ժողովրդից, բռնել նրան դավաճանելու ուղին։ Զոհրապի վերաբերմունքը դեպի այս վերջին տիպի երիտասարդությունը խիստ բացասական է։ «...Եվրոպայի մեջ ուսած մեր տղաքը,— ասում է նա իր հոդվածներից մեկում,— որ մինչև իրենց մայրենի գրականության ու արվեստներուն չեն զիջանիր խոնարհելու,— անոր համար գուցե, որ տգետ դացած են ապուշ վերադառնալու համար,— ասոնց և ոչ մին հանրային կյանքի, մտքի ու սրտի հաճույքներու ոգին կը կրե իր մեջ»[1]։

Այս տիպի երիտասարդությունը մեռած էր իր ժողովրդի համար, իսկ իր ժողովրդի հետ կապված երիտասարդության վրա Զոհրապը մեծ հույսեր էր դնում. նա ցանկանում էր, որ այդ երիտասարդությունը զորավիգ լինի իր ազգի մշակույթին, իր ազգի գոյությանը՝ նրան ոչնչացնելու ծրագրված քաղաքականության պայմաններում։ Զոհրապը պարծանքով է նշում առաջավոր երիտասարդության դերը։ «Նորերը,— ասում է նա,— Միացյալ Ընկերությունը ունին. այսինքն վաքսուն *վարժարան գավառներու մեջ»*[2]*։ Հայրենասիրական զգացումը, պայքարը, իմաստավորված գործունեությունը բովանդակություն էր տալիս այդպիսի երիտասարդության կյանքին և դրանով էլ զերծ պահում նրան՝ բռնապետության և աշխարհաքաղաքացիության այլասերող, հյուծող, դիմազրկող ազգեցությունից. իսկ իր ժողովրդից կտրված երիտասարդությունը հոգեպես ներքինիանում էր, դառնում կամազուրկ, անգույն, անընդունակ խիզախ սլացումների և հոգեկան լիարուռն ապրումների։ Այսօրինակ երիտասարդության հավաքական պատկերը տեսնում ենք այս շրջանում գրած «Դիմակը» նորավեպում։*

Ժամանակի երիտասարդության շատ հետաքրքրական, որոշ գծերով նույնիսկ բացառիկ տիպար է կերտել հեղինակը «Կատակ» (1892) նորավեպում, որը գրողի երգիծական նորավեպերից է։ Այդ շրջանի նորավեպերում Զոհրապը գծել է նաև բարքերի այլասերման պատկերը («Մամայիդ բարև ըրե», «Տալիլա»), ցույց է տվել դասակարգային հակադրության զոհերին («Առջի սեր առջի բարի»), մերկացրել հոգու կեղծիքը, պայմանադրական բարոյականությունը («Սառա»), նկարագրել իրար կողոպտելու վարքագիծը («Սխալ»), պատկերել է ժողովրդական կյանքի դրվագներ («Ֆուրթունա», «Ջարուղոն»)։

Ստեղծագործության այս շրջանը Զոհրապը փակել է մի սքանչելի նորավեպով՝ «Ռեհանը» (1893), որի մեջ իբրև բանաստեղծ երգել է սիրո առաջին կայծը զգացող մարդու ուրախությունը, բողբոջ արձակող հասակի հրճվանքը, արտահայտել պատանեկան հոգու ներդաշնակությունը։ «Ռեհանը» նորավեպ է և միաժամանակ արձակ բանաստեղծություն՝ երկուսի վարպետ միահյուսումը, ուր զարմանալի նրբությամբ և վարակիչ հույզերով պատկերված է պատանեկան սիրո անմեղ և անվիշտ դրաման։

1 Գ. Զոհրապ. *Երկերի ժողովածու, հատ. 2, էջ 303։*

2 *«Հայրենիք», 1892, № 9։*

Այս նորավեպում այլ գործող անձինք չկան, բացի մի պատանուց, որի մեջ սերը դեռևս թույլ գիտակցված մի շող է արձակել, և նա արբած այդ շողով, ամբողջ գիշեր կանգնում է պատուհանի առջև՝ ռեհանի թաղարը հեռվից համակրած աղջկա գլուխը կարծելով։ Պատանեկան սիրո էությունը լավ է որսացել գրողը. նրան իրական վայելքներ պետք չեն, բավական է, որ նա հեռավոր մի առարկա ունենա իր զգացմունքներն արտահայտելու համար։ Գրողը ճիշտ է նկատել նաև հոգեբանական այն երևույթը, որ պատանեկան այդ միամիտ ու նվիրական զգացմունքը երբեք չի մոռացվում ամբողջ կյանքում, դառնում է մի գեղեցիկ երազ, որին ստեպ վերադառնում է մարդու միտքը. «Հիմա, որ տարիներ անցան անկե ի վեր հիմար կօրհնեմ քեզի, ով ռեհանի պստիկ փունջ, որ ամեն սրտի-մոտ բարեկամե ավելի երջանիկ ըրիր զիս գիշեր մը ողջույն։

Աղջկան մը դեմքը առիր պատրելու համար զիս. աղեկ ըրիր. այն բոլոր խանդակաթ գորովին համար՝ զոր թափեցի պզտիկ թերթերուդ վրա, չեմ զղջար։

Առավոտը թող գա ուզածին չափ իր հոսած լույսին անողոք ստուգությունը թոթափելու չորս դին։

Դուն իմ աչքիս՝ առատ, գեղեցիկ մազերն ես միշտ անոր»։

Պատանեկան սիրո այս գովերգը մեկն է գրականության հազվագյուտ և հմայիչ էջերից։

6

Մռայլ տրամադրությամբ է սկսվում Զոհրապի ստեղծագործության վերջին շրջանը (1895—1915)։ Համիդյան ռեակցիան և հալածանքը հատկապես հայերի դեմ, մանավանդ 1895—96 թվականների ջարդերից հետո, հասել էր ծայրահեղ չափերի։ Սակայն ամեն հալածանք դիմադրություն է ստեղծում, և Զոհրապը, չնայած բոլոր աննպաստ պայմաններին, այդ շրջանում ավելի մեծ կրքով է դրսևորում մաքառողի իր խառնվածքը, իր քննադատական ոգին, թեև ինքն էլ, այդ լավատես ու կենսապաշտ մարդը, չի կարողանում խուսափել հուսալքման, նույնիսկ հոռետեսության իր տուրքից, որ տեսնում ենք «Խնդուքը» և «Կապիկը» նորավեպերում։

Այլաբանական զգալի տարր ունեցող այս փիլիսոփայական նորավեպերի գաղափարական բովանդակությունը արտահայտված է ոչ այնքան կերպարների միջոցով, որոնք առավելապես խորհրդանշաններ են և միայն օժանդակ դեր են կատարում, որքան իրադրության։ «Խնդուքը» (1898) նորավեպի մեջ գրողը, տուրք տալով կոտորածների հետևանքով ստեղծված հոռետես տրամադրություններին, ցույց է տալիս, որ իրականության հնարավորությունները և մարդու ցանկությունները չեն համընկնում, և մարդու ջանքերը՝ երջանկություն ձեռք բերելու, ապարդյուն են։

Ավելի խորունկ երկ է «Կապիկը» (1899), որի մեջ ոչ միայն իրականի ու ցանկալիի հակադրությունն է նշված, այլև աշխարհի անտարբերությունը տառապողի հանդեպ։ Կապիկը, որ այստեղ տառապողի խորհրդանշանն է, կախվում է, իսկ Թութակը, նրա դրացին, քահ-քահ ծիծաղում՝ անկարեկից ու անտարբեր նրա տառապանքին ու մահվան։

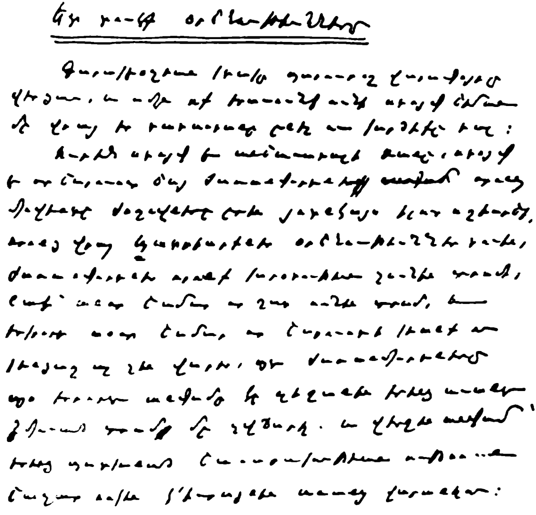
Զոհրապի այս շրջանի ստեղծագործության ամենախոր երկը «Փոստալ» նորավեպն է (1901), զատորոշվող նաև արծարծված հարցերի բազմազանությամբ։

«Փոստալի», ինչպես առհասարակ Զոհրապի նորավեպերի, սյուժեն բարդ չէ։ Ազգականների խնամքին մնացած գյուղացի մի որբ աղջիկ, ամուսնանալուց մի քանի ամիս հետո «սպասուհու» պաշտոնի է տարվում Պոլիս։ Նրա նպատակն է նյութապես օգնել իր նոր հաշմացած ածխահատ բանվոր ամուսնուն և նրա ծնողներին։ Սակայն այդ գեղեցիկ, մանկամարդ կինը Պոլիս է բերվում, ըստ էության, ոչ թե իբրև սպասուհի, այլ մի պարարտ բուրժուա պարմանու գաղտնի տարփածուն լինելու համար։ «Հոգածու» մայրը (Սուրբիկ հանըմը) ուզում է կտրել իր որդուն «վատահամբավ» տներից։ Գավառացի պարկեշտ, անմեղ աղջիկը ամեն կերպ ջանում է խույս տալ այդ թակարդից, բայց ի վերջո, հենց Սուրբիկ հանըմի կողմից մղվում է այդ քայլին։ Նույն Սուրբիկը երկու տարի հետո, երբ նկատում է Տիգրանուհու հղի լինելը, վռնդում է նրան իր տնից, որպես անբարոյականի։ Սա է ահա նորավեպի սյուժեն, որ զարգացված է բացառիկ վարպետությամբ և խոր հուզականությամբ։ Զափազանց հուզիչ է մանավանդ այն պահը, երբ միջնորդ կինը առաջնորդում է վտարված «փոստալին»։ Հոգեկան ի՜նչ խոր տառապանք է ապրում Տիգրանուհին։ Անարգված, լքված կնոջ դառն վիճակի գիտակցության մեջ, շշմած անակնկալ հարվածից, կապոցը թևի տակ, լուռ, սըմքած, փոքրացած իր վշտի ծանրության տակ, գնում է նա շրջապատին անուշադիր և անտարբեր։ Գրողն իր նկարագրությունների մեջ ամեն ինչ չի ասում, նա վրձնի արագ շարժումներով նետում է կտավի վրա մի քանի խոսուն ուրվագծեր, որով լարում է ընթերցողի երևակայությունը և ստիպում իրեն հետ ստեղծագործել, և ահա ընթերցողը կարծես շոշափում է այդ վիշտը, կարծես տեսնում է Տիգրանուհու աչքերի մեջ քարացած արցունքը, որը հետո պիտի հալվի և առատորեն թափվի։ Դրա համար նա դեռ շատ ժամանակ ունի, և ինչ է մնում Տիգրանուհուն, եթե ոչ լալու սփոփանքը։ Միակ լուսավոր կետը, թանկագին շղթան, որ կապում է նրան կյանքի հետ, մնում է իր զավակը՝ խորտակված կյանքի պտուղը, իսկ նրա մահից հետո՝ փոքրիկ շիրիմը։

«Փոստալի» գլխավոր կերպարները՝ Տիգրանուհին, Սուրբիկ հանըմը և Հաճի Տյուրիկը, բոլորն էլ տիպականացված են, սակայն այդ կերպարներից առավել շոշափելի որոշակիությամբ կերտված է Սուրբիկ հանըմը, որի միջոցով դրսևորված է բուրժուական ըմբռնումների, վարքագծի,

բուրժուական հոգեբանության և բարոյականի բնորոշ հատկանիշները, ժամանակի հասարակության վերնախավի էությունը։

«Փոստալը» ոչ միայն քաղաքի կյանքի նկարագրությունն է, այլև գավառի։ Գործողությունը քաղաքից գյուղական միջավայրը փոխադրելու համար հեղինակը ստեղծել է սյուժետային մի կամուրջ՝ հետադարձ հայացք Տիգրանուհու անցյալի վրա, որը հատուկ նշանակություն է ստանում այս երկում։ Այդ կապը միևնույն ժամանակ դառնում է առիթ՝ գյուղի աշխատավորության կյանքը ներկայացնելու համար։



Մի նմուշ Զոհրապի ձեռագրից

«Փոստալում» գրողը պատկերում է քաղաքի ապականիչ մթնոլորտը և այդ մթնոլորտի ազդեցությունը գյուղից եկածների վրա։ Տիգրանուհին վերին աստիճանի միամիտ է, պարզ, համեստ, բարոյապես մաքուր։ Քաղաքը նրա վրա թողնում է տարօրինակ տպավորություն. քաղաքի մարդիկ «իրենց բոլոր քաղաքավար վարմունքին հակառակ, կնկան նայելու ձևեր մը ունին, որ համբուրելու պես կը դիպչեր իր երեսին և իր նոր հարսի, գրեթե կույսի ամաչկոտությունը կը վիրավորեր ամեն վայրկյան»։ Տիգրանուհին բարոյապես չի այլասերվում, նրա բարոյական

մաքրությունը այդ թույլ չի տալիս, սակայն քաղաքը խորտակում է նրա կյանքը, վիրավորում նրա մարդկային արժանապատվությունը։

Նկարագրելով կողք-կողքի Տիգրանուհուն և Սուրբիկին, գրողը մղում է ընթերցողին համեմատելու դրանց և համոզվելու, որ աշխատավոր ժողովրդի դուստրը մարդկային շատ ավելի բարձր արժանիքներ ունի, քան բարեգործի, բարեպաշտության և բարոյականության եռաշեշտ դիմակի տակ թաքնված Սուրբիկը։ Սուրբիկը (այս անունը ինքնին ծաղր է, անվան և էության հակադրությունը հիշեցնելու միջոց) և Տիգրանուհին հակադրություններ են ոչ միայն իրենց սոցիալական դրությամբ, այլև մարդկային արժանիքներով։ Առաջինը կեղծիքի մարմնացումն է, իսկ երկրորդը՝ մանկական միամտության, բարոյական մաքրության, մայրական բյուրեղյա զգացումների։ Անգամ միջնորդ կնոջ հետ համեմատելով Սուրբիկին, գրողը նկատում է, որ «ստորին ու աղտոտ դերը՝ թելալ կնկանը դերը չէր»։

«Փոստալ» նորավեպը հագեցված է գործողությամբ, դրամատիզմով։ Գրողը այնքան չի նկարագրում իր հերոսներին, որքան դնում է նրանց համապատասխան գործողության և դրությունների մեջ՝ ստեղծելով նրանց դրսևորման համար միանգամայն բնորոշ իրադրություններ և նույնքան հատկանշական երկխոսություններ։

Ժամանակի իրականության համարձակ և ընդհանրացնող քննադատություն է պարունակում նաև «Մագթաղինե» նորավեպը (1902), ուր գրողը քննադատել է բուրժուական հասարակության բարոյական սնանկությունը, ցույց տալով, որ ապրուստի միջոցներ գտնելու հնարավորությունը այդ հասարակության մեջ պայմանավորված էր խաբեբայությամբ, մեղք գործելով, գողությամբ, որով և ակամա բնորոշված է տվյալ հասարակարգի սոցիալական և քաղաքական էությունը։

Զոհրապի ռեալիզմի բարձրակետը մատնանշող նորավեպերից է նաև «Ժամին բակը» (1908), որի մեջ կարծես ամփոփված է Զոհրապի, երիտասարդ տարիներից տածած ատելությունը դրամի այն տզրուկների հանդեպ, որոնց կյանքը հանցագործությունների մի հանրագիտարան է, որոնք աշխարհ են գալիս միայն մթնոլորտը ապականելու, դժբախտություն սերմանելու, մարդկանց կողոպտելու համար։ Այդպիսին է «Ժամին բակը» նորավեպում պատկերված այն դրամատերը, որ բարեհաճել է մեռնել և որին ժառանգները ցանկանում են թաղել եկեղեցու բակում, հետմահու բարերարի անուն գնել նրա համար և դրանով իրենց վրայից մաքրել դիզված կեղտը։

Գեղարվեստական յուրահատուկ բացատրություն է ստացել այս նյութը՝ դիտված տարբեր ըմբռնումներ ունեցող հոգևորականների տեսակետով՝ նահապետական հասկացողությունների տեր ծեր քահանայի և արդի հայացքներ դավանող ու ժամանակի պահանջներին հարմարվելու կոչող եպիսկոպոսի։

Զոհրապի նորավեպերում ցայտուն գծերով արտացոլվել են հասարակական բարքերի, կենցաղի, ընտանեկան հարաբերությունների բնորոշ երևույթները։

Այսօրինակ երկերի գլխավոր տիպարները հիմնականում կանայք են, տարբեր խավերից, որոնցով նա հարստացրել է մեր գրականության կին տիպարների պատկերասրահը։ Այդ կերպարների միջոցով արտացոլված են ժամանակի բարքերը և այն ծանր դրությունը, որի մեջ ամեն մեկը յուրովի դժբախտ էր իբրև զոհ ժամանակի իրականության, այն իրականության, որ «էրիկ մարդիկ կազմակերպած» էին, «ուզածնուն պես, բռնադատիչ ու ճնշող կին արարածի դեմ», և դրանով էլ դարձրել այն, «ամենեն աներևակայելի ընդվզումներու և կեղծիքներու աշխարհ» («Անհավատարիմը»)։

Պեղելով ժամանակի ընտանեկան-ամուսնական հարաբերությունները, երբեմն նաև իրավաբանի մոտեցումով, Զոհրապը տեսնում է, որ ամուսնությունը հաճախ վերածվում է գործարքի՝ թելադրված զանազան նկատառումներով՝ դուրս վտարելով ներդաշնակության ամեն մի պահանջ և ներքին հակումներ։ Այդօրինակ ամուսնական կապեր են պատկերված «Երջանիկ մահը», «Մյուսը», «Վերադարձը», «Հակոբիկ» և «Անհավատարիմը» նորավեպերում։

Նկարագրելով աններդաշնակ մի զույգի պատմությունը «Վերադարձը» նորավեպում (1901), գրողը նկատում է. «Երազված միությունը չէր սիրկա, այլ այն գռեհիկ կապակցություններեն մեկը, որ ամուսնութենե մը ավելի զուգավորիչ մըն է...։ Ոչ հոգիի և ոչ մտքի պատշաճություն երկուքին մեջ, ոչ կրթություն և ոչ զգացումի ներդաշնակություն. ոչ տարիքի և ոչ մարմնի համարժեքություն...»։

Այդպիսի «գռեհիկ կապակցություններեն» մեկն է պատկերված «Երջանիկ մահը» (1900) նորավեպում։ Նորավեպի հերոսուհին արտասովոր հմայքոտ մի կին է, իսկ «էրիկը ծերունի մը, հայր մը դրեթե տարիքով»։ Ուրեմն պարզ է այդ կնոջ դժբախտությունը և այն, թե ինչու է նա կողմնակի սեր որոնում։ Բայց նա գիտակցաբար դիմում է մահվան։ Ինչո՞ւ։ Այս հարցին, որով նորավեպը ձեռք է բերում ավելի խոր իմաստ, պատասխանում է տիկինը։ Բժշկի այն դիտողության, որ ինքը, սրտի հիվանդության պատճառով, պետք է ավելի հանդարտ կյանք վարի, տիկինը պատասխանում է. «օր մը ավելի՞ ապրելու համար... օր մը ավելի՞ տառապելու համար... Դուք, բժիշկներ, կյանքը երկարացնելու աշխատող մարդիկ, կիներուն՝ այս հեք էակներուն կյանքը պահպանելու մի աշխատիք, քանի որ չեք կրնար այդ կյանքը իր թարմության, իր գեղեցկության մեջ անայլայլ ու հաստատ պահել... Թող տվեք... որ երբա հասկե. իր պաշտոնը, իր կոչումը ավարտած է ան. ի՞նչ, կը պահանջեք ձայնը մարած երգիչեն, որ սրահին վրա՞ կենա, մինչև որ սուլեն, ծաղրեն ու նախատեն զինքը. կինը ծիծաղ մըն է, պետք չէ որ լացի փոխվի»։

Այս խոսքերի մեջ արտահայտված է կյանքի մեջ իր տեղը և դերը չգտնողի ողբերգությունը, որ շատերի ողբերգությունն էր։ Սա զոհի հոգեբանություն է, անշուշտ, հաստատումը այն փաստական դրության, որ կինը իրավազուրկ է։

«Լուսահոգին» նորավեպում (1901) գրողը ցույց է տալիս, որ մխիթարական չէր դրությունը նաև արհեստավորական դասի մեջ։ Այստեղ էլ գոյություն ուներ նույն պայմանադրական կեղծիքը, միայն թաքնված նահապետական ավանդույթների, ցույցի բարոյականության քողի տակ։ «Լուսահոգին» այն նորավեպերից է, որի մասին կարելի է ամենայն իրավամբ ասել, որ խտացնում է մի ամբողջ վեպի նյութ։ Ընդամենը տաս էջանոց երկի մեջ բացառիկ խորությամբ, ընդհանրացման և անհատականացման զարմանալի ուժով բացահայտված է մի ամբողջ դասի բարքերը, հոգեբանությունը, բարոյական թյուր ըմբռնումներն ու նախապաշարումները, ընտանիքի կառուցվածքը և դաստիարակությունը։

Արհեստավորական դասի հոգեբանության և ըմբռնումների ամենաբնորոշ կրողը նորավեպի կենտրոնական հերոսն է՝ Նիկողոս աղան։ Նրա բնավորությանը յուրահատուկ են ծայրահեղ ավանդամոլությունը և հնազանդություն, որոնք և դառնում են իր և իր ընտանիքի դժբախտության պատճառը։

Անհատի ազատության, բարքերի առողջացման այն մտքերը, որ քարոզում էին ութսունականները, այս խավերում հանդիպում էին շատ ավելի համառ դիմադրության, ոսկրացած ավանդությունները, քարացած ըմբռնումները ավելի մնայուն էին, շատ ավելի դժվար էր շարժվում ավանդական հոգեբանության ճահիճը։ Ահա թե ինչու Զոհրապի քննադատությունը սրանց նկատմամբ պակաս անողոք չէ, քան բուրժուական վերնախավի։

Զոհրապի ստեղծագործության մեջ հայ գյուղացու կյանքը պատկերված է համեմատաբար քիչ, բայց հատուկ համակրանքով։ Բավական է ասել, որ նրա նորավեպերի ամենաբանաստեղծական տիպարների մեծ մասը առնված է աշխատավորական և հատկապես գյուղացիական խավերից։ Սակայն տալով հայ գյուղացու մարդկային վսեմ հատկությունները, Զոհրապը ամենևին նպատակ չուներ իդեալականացնելու գյուղը, ընդհակառակն, ինչպես տեսանք «Այրին» նորավեպի քննության մեջ, նա ցույց էր տալիս, որ գյուղում էլ չկար երջանկություն, և երբ գյուղը նա երբեմն հակադրում է քաղաքին, այդ չէ, որ նկատի ունի, այլ բոլորովին ուրիշ պատճառներ։ Գյուղն այն վայրն էր, ուր հայ ժողովուրդը ավելի լավ էր պահպանել իր մարդկային առողջ նկարագիրը, իր լեզուն ու ավանդույթները։ Մինչդեռ քաղաքում գրողը տեսնում էր «ոսկու բեռան տակ» կքած և նախնական շիտակությունից հեռացած մարդկանց, գյուղում այդ շիտակությունը մեծ չափերով տակավին պահպանված էր։

Գյուղի պատկերմանը նվիրված Զոհրապի լավագույն նորավեպը

«Փոթորըլըն» է, «Այրին» հայ գյուղի դրության պատկերումն էր հեռավոր դիտակետից, իսկ «Փոթորըլըն» ականատեսի արտացոլումն է։

Ո՞րն է գրողի գաղափարական ելակետը այս երկում։ Գյուղացու երջանկությունը, ըստ Զոհրապի, պետք է լինի գյուղում, իսկ հոսանքը դեպի քաղաք միայն թշվառություն է բերում և այլասերում։ Ահա թե ինչու, ընդգծելով իր ջերմ համակրանքը դեպի գյուղը և գյուղացին, Զոհրապը խիստ դատապարտում է գյուղացի աղջկան, որ դաստիարակվելով գյուղում ապրելը «պատիժ» համարող ուսուցչուհու և Պոլսում սպասուհի եղած իր մոր՝ Պոլսի հանըմների կյանքի «առասպելախառն» դրվագներով, չի ցանկանում փոթուր (գյուղական տափատ) հագնող ամուսին ունենալ և մերժում է մի գեղեցիկ երիտասարդի, որի հետ ամուսնանալը՝ գյուղի «աղբյուրին քովը հավաքված կիներուն միաձայն կարծիքին նայելով», «բախտ մըն էր» և ամուսնանում է մի քաղաքացի տգեղ ուսուցչի հետ։

Այսպիսով, իր նորավեպերում Զոհրապը իրականությունը հետազոտող զգաստ ռեալիստ է և միաժամանակ բազմերանգ հույզերի տեր քնարերգու բանաստեղծ, զատորոշվող մտածողի խորունկ ու թափանցող խոհերով և գեղեցիկի արտիստիկ զգացումով։ Այս ամենով օժտված արվեստագետը՝ իրականության դրգիռներով և իրականության հենքի վրա ստեղծագործել է իր երևակայության թելադրանքները, ստեղծագործող մտքի ու հոգու գյուտերը և ստացվել է արվեստի այն օրինական ծնունդը, որն ունի իր արարիչը և ոչ պատճենահանը։ Սա է ճշմարիտ արվեստը, և այսօրինակ արվեստի արգասիքներ են Զոհրապի նորավեպերը։

7

Զոհրապի ստեղծագործության մեջ, նորավեպերից հետո, առավել արժեքավոր են «Մանոթ դեմքեր», մասամբ և այլ խորագրերով 1891—1909 թվականներին մամուլում լույս տեսած գրական դիմանկարները, որոնցով նա սկզբնավորել է մի նոր ժանր մեր գրականության մեջ և ունեցել է բազմաթիվ հետևորդներ։

Գրական այդ սեռին դիմելիս Զոհրապը, անտարակույս, մղում ստացել է և մեր (պետք է ենթադրել հատկապես Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոջերից»), և եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական գրականությունից, սակայն «Մանոթ դեմքերի» գրողը ոչ միայն լիովին ինքնատիպ է իր գրական դիմանկարների մեջ, այլև այդ ժանրը հասցրել է նոր զարգացման՝ տալով նրան առավելապես գեղարվեստական բնույթ։

«Մանոթ դեմքերը» գեղարվեստական դիմանկարներ են և ոչ ուսումնասիրություններ, թեև դրանց մեջ միաձուլված են գեղարվեստականն ու գիտականը։ Ինչպես իր գեղարվեստական մյուս երկերի, այնպես էլ իր դիմանկարների մեջ գրողը անտարբեր նկարագրող չէ, այլ որոշակի վերաբերմունք արտահայտող (ժանրի բերումով այստեղ ավելի ընդգծված),

ուր երևում է գրողի հայացքն ու վերաբերմունքը դեպի գրականությունը. նրա հասարակական-քաղաքական դիրքորոշումը։

Ի՞նչ է ժխտում և ի՞նչ է արժեքավորում դիմանկարների հեղինակը։ Նա ծաղրում է գրականության նոր պահանջները չհասկանալը և մեկուսացումը իրականությունից («Խաչատուր Միսաքյան»), պահպանողական գաղափարները և «հետախաղաց» (ռեակցիոն) դեգերումները («Բուզանդ Քեչյան»), քննադատում է «հոռետես վարդապետության» մուտքը գրականության մեջ և դրանց ազդեցությունը երիտասարդ գրողների վրա («Եղիա Տեմիրճիպաշյան»), դատապարտում է գրաբարամոլությունը, աշխարհաբարի զարգացման անհրաժեշտությունը չըմբռնելը («Հակոբ Գուրգեն», «Գաբրիել Սևյան»), հեգնում է ռոմանտիկ պատրանքներով և մտացածին «հրաշակերտներ»-ով կյանքը հասկանալու և բացատրելու միտումը («Սիպիլ»), աշխարհաբարի թերագնահատումը («Կարապետ Գարագաշ»); բողոքում է հայերեն «գեղեցիկ լեզուն ճաշակն զուրկ տարազով մը հագվեցնելու» դեմ («Նապարեթ Տաղավարյան»), ծաղրում է միստիցիզմով, ոգեպաշտությամբ և հովվերգությամբ տարվելը («Հարություն Մրմրյան»), «կարգ ու կանոնի», տրորված ճամփաներ սերը, «նախաձեռնության ոգիին» պակասը («Հրանտ Ասատուր») խիստ մերկացնում է բռնապետության աստվածացումը և «ազգին աղետները շահագործելը» («Հովհաննես Նուրյան»)։

Նույնպիսի ուժով, և պետք է ավելացնել, սրտաբուխ ջերմությամբ նա գնահատում է մարդկանց արժանիքները, դրանք տեսնելով նաև իր քննադատած անձնավորությունների մեջ։ Նա բարձր է գնահատում Ե. Տեմիրճիպաշյանի ինքնատիպությունն ու անկեղծությունը, ինչպես և «քաջ հայագետի արժանիքները», անվանելով նրան «աշխարհաբարի Նարեկացի», դրվատում է Ա. Արփիարյանի՝ այդ «ժողովրդական զավկի» դերը այն բանի համար, որ նա մոտեցրել է գրականությունը ժողովրդին, որ գլխավորել, քաջալերել է 80-ականների «երիտասարդ գրողներու շարքը», հիացմունքով է նշում Գ. Սևյանի և նրա ժամանակակիցների «մեր գրականության համար» ցույց տված «հոգատարությունը և սերը», որ համարում է «օրինակելի», հատուկ ջերմությամբ արժեքավորում է Թ. Թերզյանի դերը, այդ հայրենասեր և հմուտ ուսուցչի, որ դեռևս 70-ական թվականներին Պոլսի հայկական դպրոցներում մտցրեց գրականության, իբրև ուրույն առարկայի, դասավանդումը և նպաստեց իր աշակերտների տաղանդի ծլարձակմանը, գովում է Կ. Գարագաշի «ձևի, գույնի, գաղափարի կատարելության» բաղձանքը, Հ. Յուսուֆյանի «ծովածավալ հմտությունը», «գիտությունը ռամկացնելու, հասկնալի ու մատչելի, նույնիսկ հրապուրիչ ընծայելու» ջանքը, Ն. Տաղավարյանի գիտական և բանասիրական աշխատությունները, Հ. Ասատուրի դերը աշխարհաբարի զարգացման մեջ և բանասիրական կարևոր պրպտումները, հիացմունքով ջատագովում է Ռ. Պերպերյանի, «մեր ազգին կրթության հոյակապ վաստակավորի հայրենանվեր գործունեությունը, Վ. Տեր-Մինասյանի «հայ-

րենի երդիկի տակ» հայրենի երկրի ներշնչանքով գրված երկերի «Հարազատ համը» և այլն։

8

Կարևոր տեղ է գրավում Զոհրապի ստեղծագործության մեջ նաև ակնարկը։ Գրեթե նորավեպերի չափ նա գրել է ակնարկներ, տարբեր բնույթի՝ ուղեգրական, հուշագրական, երգիծական, խոհական և հրապարակախոսական։

Զոհրապի առաջին ակնարկները նվիրված են Պոլսի և Զմյուռնիայի հայ կյանքին և ունեն մերկացնող բնույթ։ Դրանցից առաջինի՝ «Չինական նամականիի» մեջ գրողը քննադատում է Պոլսի ազգային-հասարակական կյանքի ճահճացումը, գրականության և լրագրության ամլությունը, ծաղրում է Ազգային ժողովում սնամեջ վեճերով և հռետորական ապարդյուն մարզանքներով զբաղվող երեսփոխաններին և մանավանդ ատենապետին, արտահայտում «բռնավորի», այսինքն՝ սուլթանական բռնապետության դեմ պայքարելու անհրաժեշտության միտքը։

Զոհրապի ակնարկներում ուշագրավ է գաղութահայության նկարագրի, լության և դերի բացահայտումը. «Հայը,— գրում է նա,— հոս ալ նույնն է ինչ որ է ամենուրեք, ձանձրացուցիչ հյուր մը, որ կը կարծե թե բոլոր աշխարհ զինքը սպասելու համար ստեղծված է, քանի որ իրեն հատուկ տեղ մը չունի, որ նախադաս կը համարի ուրիշի հոգերով զբաղիլ, քանի որ իրեն մտածելու այլևս բան մը մնացած չէ. որ աշխարհի գործերը կը տնօրինե, քանի որ իրենները կարգադրելու բախտը չունի... որ իր ապրած մթնոլորտին գլտե հարմարիլ, քանի որ մթնոլորտը իրեն չի հարմարիր. որ ամեն տպավորության կընդունի և կ՚անդրադարձնե. կատարյալ մեղրամոմե մարդ, որու վրա իրեն հետ կենակցող ամեն ազգ իր կնիքը կը թողու մոլությանց և առաքինությանցը հետ...»։

Հայ ժողովրդի՝ դարեր տևող ողբերգական անելանելի վիճակի խորունկ ընդհանրացում է սա, ապշեցուցիչ մանավանդ քսաներեքամյա երիտասարդի մտքի հասունության տեսակետից, ընդհանրացում, որ կարող էր գոյանալ միայն իր ժողովրդի ցավով տառապող մարդու գիտակցության մեջ։

Հուշագրական գեղեցիկ նմուշներ են «Ուղևորություն մը հիշատակներուս մեջ» ակնարկների շարքը, որոնց մեջ նա անդրադարձել է իր աշակերտական հուշերին ու տպավորություններին։ Այդ ակնարկներում տեսնում ենք ընդհանուր երևույթով զվարթ, հեգնանքով, հումորով, պատանեկան չարաճճիությամբ և երբեմն անհոգ ու հնչուն ծիծաղով ներծծված ոճ ու շեշտավորում, և միաժամանակ հիասթափության արտահայտություն և ինչ-որ մելամաղձիկ, թախծոտ շեշտ, որ կարծեք իբրև ստվեր հետևում է այդ ոճին ու շեշտավորմանը։ Եվ երբեմն այնքան փոփոխական են տրամադրության, հատկապես ոճի այդ երանգները, որ դժվար է անջրպետել դրանք։ Եվ դա բնական է. մանկության և պատա-

նեկության անրջալից ու անհոգ կյանքի թովչանքը դիտված է Համիդյան իրականության գարշանքից և, բացի այդ, դառնություններ ունեցել են նաև այդ հուշերը ինքնին։

Այս շարքի երրորդ ակնարկը գրված է «Լուսավորչյան» կոչված կաթոլիկ վարժարանի մասին, ուր կարճ ժամանակով սովորում է նաև Զոհրապը, երբ Թարգմանչացը ընկնում է նյութական ծանր կացության մեջ, և ուսուցիչները ստիպված հեռանում են։ Կաթոլիկ դպրոցների համար շատ սովորական պատկեր է գծում գրողը այս ակնարկում, նկարագրելով, թե ինչպես հայ երեխաները, թեև սովորում են հայերեն, բայց ենթարկվելով ճիզվիտական թույնի ներարկմանը, կորցնում են կապը իրենց ժողովրդի հետ, դառնում, ըստ էության ոչ մի ազգի չպատկանող աշխարհաքաղաքացիներ և, իհարկե, միանգամայն կորսված իրենց ժողովրդի և մշակույթի համար։

Զոհրապի ակնարկների գլուխգործոցը «Էջեր ուղևորի մը օրագրեն» ակնարկաշարն է (1909—1913), գրված ու մշակված նուրբ լեզվով, հարուստ ու գյուտարար ոճով։ Մտածողն ու արվեստագետը դաշնորեն միացել են այս երկում, և վրձնի ամեն մի շարժումը ստացել է բովանդակալից արվեստի հմայքը։

Իբրև ուղեգրություն «Էջերը» առավելապես նկարագրական երկ է, սակայն գրողը չի մնացել իր տեսածները գեղարվեստորեն արձանագրողի դերում. նա քննում է, վերլուծում, համեմատում, հակադրում, քննադատում, կատարում է խոհական և քնարական շեղումներ, ընդհանրացումներ, խորհրդածություններ, հետևապես, հաճախ ինքն իրեն է նկարագրում, պարզելով իր աշխարհայացքի, երբեմն իր կենսագրության որոշ կետեր։

Ակնարկաշարը, որի նյութը Բելգիայի, Գերմանիայի և Ֆրանսիայի կյանքն է, ունի հարուստ հասարակական բովանդակություն։ Նրա մեջ խոսվում է ժամանակակից մարդու հոգեբանության, ճիզվիտ կղերի և նրա հավատաքննական դերի, դրամատիրական աշխարհի էության, պետության, քաղաքական վեճերի և պառլամենտի հնարավորության, քաղաքների, արդյունաբերության, գյուղատնտեսության, գիտության, գրականության, թատրոնի, երաժշտության, ճարտարապետության և այլ երևույթների ու հարցերի մասին։

«Էջերի» մեջ կա ոչ միայն քննադատություն և դատապարտում, այլև հիացում և ակնածանք։ Երկու դեպքումն էլ գրողը իր տարերքի մեջ է. նույնքան անմիջական և անկեղծ Եվրոպայի խոցերը բացահայտելիս, որքան նրա նվաճումներով հիանալու պահին։

Համիդյան արյունոտ կարգերի, ինչպես և իթթիհատականների «սահմանադրական» զավեշտի և էլ ավելի դաժան ու ոճրագործ քաղաքականության համեմատությամբ, Եվրոպան թվում է, թե դրական գույներով պիտի երևար Զոհրապին, այն Եվրոպան, որին «նմանվելու», որի գիտության ու մշակույթի նվաճումները յուրացնելու այնպես կրքոտ կոչեր էր

անում նա օսմանյան խորհրդարանում։ Հիրավի, Զոհրապը շատ բարձր է գնահատում Եվրոպայի արդյունաբերության և գյուղատնտեսության զարգացումը, արվեստի պատմական հուշարձանները, դասական երաժշտությունը, սակայն Եվրոպան իր հասարակական-քաղաքական էությամբ նույնպես, մեծ մասամբ, չի բավարարում նրան։ Այստեղ էլ նա տեսնում է խոր հակասություններ, ազգերի միջև հրահրվող թշնամություն, դրամի իշխանության ենթարկված պետականություն, աշխարհակալ մոլուցքով տարված դիվանագիտական մեքենայություններ, պատերազմի վտանգ, շահագործում, ուր «աշխատությունը... մինչև ստրկության է տանում, խղճմտություններու պակասը», որ մինչև խաբեության է հանգում։

Գրողի զայրույթը առավել բուռն է աշխարհակալ պետությունների դիվանագիտության և ուժի դիմելու քաղաքականության դեմ։ Իր իրատես հայացքով և կանխատեսելու զարմանալի ունակությամբ, նա, դեռևս 1911 թ. կռահում է ուրվագծվող պատերազմի վտանգը, պատերազմը համարելով «քսաներորդ դարուն մեծագույն եղեռնը»։ «Խաղաղության դատը» դիտելով իբրև «քաղաքակրթության դատ», Զոհրապը բարձր է գնահատում աշխատավորության մաքառումը պատերազմի դեմ, ասելով՝ «...մինչդեռ դրամի մարդիկ անհագ չարաշահություններու համար արյուն թափելու հարկը կը զգացնեն, աշխատանքի մարդիկ եղբայրասպան մարտին մեջ կը նետվին, կարգիլեն»[1]։

Այս երկի մեջ արտահայտվել է նաև հեղինակի ուտոպիկ հայացքը «հարստության արդար բաշխման» մասին։ Հարստությունը համարելով «գողություն», «հափշտակություն», նա բողոքում է այն բանի դեմ, որ «հարստությունները, փոխանակ տարածվելու բոլոր մարդոց վրա, ասոր կամ անոր ձեռքին մեջ կը դիզվին»։ Ուշագրավ է նաև պետության դերի նվազման վերաբերյալ Զոհրապի ցանկությունը, որ նրա կարծիքով, «օր մը պիտի իրականանա անկասկած. պետության գործերը անհատները պիտի ստանձնեն և պիտի կատարեն լավագույն պայմաններու մեջ»[2]։

Իր ուղեգրությունների մեջ անդրադառնալով դարաշրջանի բնորոշ երևույթներից մեկին՝ աշխատանքի և կապիտալի պայքարին, Զոհրապը հատուկ հետաքրքրություն է հանդես բերել դեպի բանվորական հարցը, եվրոպական երկրների առաջադիմության չափանիշ համարելով այն, թե որն է նրանցից ավելի շուտ «գիտականորեն» ուսումնասիրել բանվորական «կյանքի դժբախտությունները», որն է ավելի շուտ սահմանել բանվորների հանգստյան թոշակը, տուրքը եկամուտի վրա։ Այս ակնարկաշարում Զոհրապը խոսում է նաև Մարքսի մասին, նրա «Կապիտալը» համարում է «հոյակապ գործ» և ասում է, որ այդ աշխատությամբ հիմք է դրել «այսօրվան տնտեսագիտության»։

---

1 Գ. Զոհրապ. Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 507։

2 Գ. Զոհրապ, Էջեր ուղևորի մը օրագրեն, էջ 55։

Զոհրապի վերջին արձակ երկը «Գիրեր պատերազմի դաշտեն» (1914) նամականին է՝ մեծ մարդասերի վերջին խոսքը պատերազմի հակամարդկային բնույթի դեմ։ Իբրև ճնշված, հալածված, երկգույն չարդով տուժող ազգի զավակ, Զոհրապը լավ էր հասկանում աշխարհակալական քաղաքականության, առհասարակ ուժի քաղաքականության ամբողջ գարշելիությունը։ Դեռևս երիտասարդ տարիներից նա դեմ է եղել ռազմամոլությանը, միլիտարիզմին։ «Ես մարդու համար ներելի չեմ գտներ պարծենալը այդ ասպարեզով, որ վերջ ի վերջո մարդասպանության արհեստ է։ Իր կոչումին գիտակից մարդը կամչնա սուր կրելե», ասել է քսաներեքամյա Զոհրապը՝ իր մասնագիտությամբ պարծեցող «կայսերական» թիկնապահներից բարձրաստիճան մի սպայի, որի դատի պաշտպանությունն էր ստանձնել իբրև փաստաբան։

Զոհրապը, որ քննադատել է ազգերն իրար դեմ հանելու քաղաքականությունը և քարոզել է ազգերի եղբայրություն, այս նամականիի մեջ վճռականորեն դատապարտում է հայրենասիրության անվան տակ իրար ատելը։ Ակնարկ-նամականիի հերոսը՝ ֆրանսիացի զինվորը, ասելով, որ ինքը հաճախ եղել է Գերմանիայում, գիտե նրա լեզուն, նրա «մեծ մատենագիրները», որ ինքը «անվերապահ սքանչացող» է նրա «գիտական բարձրությանը» և «ճարտարվեստի (ինդուստրիա) հրաշագործությանը», և հետևապես թշնամի չէ գերմանացիներին, անմիջապես ավելացնում է. «Այլամիրժ և կույր հայրենասիրության պես ծիծաղելի ոչինչ չկա պատերազմի պահուն»։

Զոհրապը մերկացրել է շովինիզմի քարոզը, որ թունավորում է մարդկանց, լարում իրար դեմ։ «Տարօրինակ կը գտնեմ փափագս սպանելու մարդիկ զոր չեմ ճանչնար։ Եվ սակայն այս է իմ պարտքս այս ժամուս», ասում է նույն զինվորը։ Որքան խորիմաստ են գրողի հետևյալ տողերը՝ սպանված և կողք-կողքի պառկած «թշնամի» զինվորների մասին. «Երիտասարդներ բոլորն ալ. անոնց դեմքին վրա աներևութացեր է ատելությունը, որով իրարու դեմ խոյացեր էին։ Քով քովի, եղբայրական քունով մը կը քնանան թշնամիները և երկուստեք թափված արյունի առուներեն մեկ վտակ մը միայն ձևացեր է որ անշշուկ կը հոսի ահավասիկ»։

Բնությունը մարդկանց իրար թշնամի չի ծնել, ժողովուրդները թշնամանալու կարիք չունեն, սա է Զոհրապի միտքը։

Իբրև այս ամենի եզրակացություն, գրողը որոշակի հայտարարում է՝ «ազգերը գերի վարելու, աշխարհակալություն ընելու դարը իսպառ վերջացած է», և «իրավունքը հզորագունին» հակամարդկային ըմբռնմանը հակադրում է «իրավունքը տկարագունին» մարդասիրական տեսակետը, մերժելով մարդակերական փիլիսոփայության այն մտայնությունը, որով Դարվինի «կենդանաբանական աշխարհին համար սահմանած» օրենքը ջանում են «մարդկային ընկերության պատշաճեցնել»։

9

Զոհրապը աշխարհին նայել է ոչ միայն զգաստ, ռեալիստ արձակագրի հայացքով և տեսել հակասություններ, խոցեր, ցավ ու արցունք, այլև բանաստեղծի հայացքով զգացել է աշխարհի թովչանքը, գեղեցկությունը, բանաստեղծականությունը, և սրանք արտահայտելու համար կարծես բավական չհամարելով արձակը, կարիք է զգացել, արդեն հասուն տարիքում, այստեղ էլ դրսևորելով իր «զարտուղությունը», դիմելու չափածոյի օգնությանը և գրելու արձակ բանաստեղծություններ։ Վերջինների բովանդակությունը հասարակական հուզող հարցեր և երևույթներ են, մինչդեռ չափածոներինը՝ անձնական ապրումներ, որոնք, բացառությամբ մեկ բանաստեղծության («Հպարտություն»), միջոց չեն դարձել հասարակական կյանքի պատկերման համար։ Այս հանգամանքը սակայն ամենևին չի զրկել Զոհրապի բանաստեղծությունները ընդհանուր շահեկանությունից։ Մեծ մասամբ սեր և գեղեցկություն գովերգող այդ բանաստեղծությունները զգայական հարուստ ներաշխարհի արդյունք են և կենսուրախ ու կայտառ հույզերի են մղում ընթերցողին, և այս պարագան՝ մտքի և սրտի դեմ ուղղված հալածանքների պայմաններում, բնական է, որ գնահատվեր։ Ահա թե ինչու Մեծարենցը, այդ նուրբ քնարերգուն և քնարերգության նուրբ գիտակը, արտահայտելով շատերի վերաբերմունքը, գրել է. «...պիտի փափագեինք, որ իր գեղեցիկ ոտանավորներուն երիտասարդությունը անդադար խոսեր մեզի...»։

Զոհրապի բանաստեղծություններից միայն մեկն է հրատարակված, ինչպես ինքն է ասել «գրաքննութենեն փախցնելով»՝ «Հպարտությունը» (1908)։ Սա այն երկերից է, որոնք գրված են «տողերի արանքը» կարդալու համար։ Խորագրից սկսած նա ունի թաքուն իմաստ. արտահայտում է հեղինակի խիստ դժգոհությունը ժամանակի իրականությունից, հատկապես բռնապետական կարգերից, նկարագրում է իր պայքարը այդ կարգերի դեմ և ցույց տալիս քաղաքական փոփոխության զարմանալի հստակ կռահումը, որը, իրոք, մի քանի ամիս հետո իրականացավ։ Այդ փոփոխությունը կռահելու մասին հիշատակել է հեղինակը իր ելույթներից մեկում։

Շատ ավելի մեծ արվեստով են գրված Զոհրապի արձակ քերթվածները՝ «Թիթեռնիկներ», «Էտվայս», «Ապրիմ-մեռնիմ» և «Կոտրելեն ետքը»։ «Թիթեռնիկները», լավագույնը Զոհրապի արձակ քերթվածներից, ուշագրավ է ոչ միայն գաղափարական բովանդակության, այլև ձևի գեղեցկության տեսակետից։ Սա մի ծավալուն, բանաստեղծական այլաբանություն է, որի միջոցով գրողը խորհրդածում է մարդու կյանքի երեք փուլերի (կյանքի առավոտը, ցերեկը և գիշերը) մասին՝ իբրև «պաշտոնական բովանդակություն», գրաքննության ուշադրությունը շեղելու համար, և միաժամանակ անդրադառնում երկի ստեղծագործական բուն խնդրին՝ բռնակալության առաջացրած «տաժանքին», ազատագրության

պատրանքների ակամա «նահանջին»։ Դա ողբերգությունն է մի սերնդի, որի կյանքի առավոտը զուգադիպեց 60—70-ական թվականների վարդագույն երազներին՝ ընկալված «անմեղ զմայլումով», որն իր երիտասարդությունը թևակոխեց 80-ական թվականներին, երբ «անդունդներ ու գահավեժներ» բացվեցին, և ուղևորությունը դեպի ազատագրություն «վտանգավոր և անստույգ» դարձավ, 90-ական թվականների «եռուզեռում». վերջապես գիշերը եկավ, որն «իզուր թոթափել ուզեցինք» և որի մեջ ստիպված «օթևանեցանք»։ Կյանքի տասնյակ տարիների պատմության էությունը խտացված է մի փոքրիկ երկի մեջ զոհրապյան գրելակերպի ուժով։

Ստեղծագործական այս խնդիրը գրողը լուծել է դիմելով շատ յուրատիպ եղանակի. նկարագրել է մի մտացածին, տանջալից «հավանական» անկումների ենթակա ուղևորություն՝ նեղ կիրճերի և ճահիճների միջով (համիդյան իրականության պատկերը), որի ժամանակ տեղացող ձյունը, ապա արևի շուրջ գույնզգույն երանգները և մռայլ խավարը նմանեցրել է երեք գույնի թիթեռնիկների՝ ճերմակ, բազմերանգ և սև, այդ պատճառով էլ երկը խորագրել է «Թիթեռնիկներ»։ Ազատագրության հույսերի խորտակումը և իր սերնդի ողբերգությունը արտահայտված է սև թիթեռնիկների նկարագրությամբ, որը համիդյան ռեակցիոն ուժերի բանակն էր, հենարանը բռնապետական կարգերի, որից ազատագրվելու ջանքերի ապարդյուն լինելու վշտով է համակված այս երկը։

Զոհրապի լավագույն արձակ բանաստեղծություններից մեկն է «Ապրիմ-մեռնիմը» (1900), սոցիալական վերին աստիճանի հագեցված և ձևով ու խորքով գեղեցիկ մի երկ, որ գրողի զգայուն հոգու, խղճմտանքի ձայնի, թշվառներին, լքվածներին, բախտից արհամարհվածներին պաշտպան կանգնելու փաստի ցայտուն արտահայտությունն է։ Ժամանակին նա գտել է շատ լայն արձագանք և բարձր գնահատվել։ Մեծարենցը այդ մասին հետևյալն է գրում. «Ո՞վ չէր սիրած իր «Ապրիմ-մեռնիմը», նույնիսկ անոնք որ դույզն համակրություն մը իսկ չէին տածած անխղճորեն փետռած պահերուն այդ լքուն ծաղիկը։ Քանիներ գիտեմ ես, որ այսուհետև իրենց լամբակին միակ ծաղիկը ըրած են այդ խոնարհ երիցուկը»[1]։

«Ամեն ծաղիկ, բացի անկե, իր նրդիշը ունի, իր հարգված ու մեծարված պարտեզը, ու երբեմն ալ սիրտ մը, որուն տրոփումներուն կ'ունկնդրե։ Երիցուկը՝ զուրկ է ասոնց ամենեն. լեռան վրա, դաշտի մեջ, միամինակ կը բուսնի ան՝ կոխկռտուքներու մեջեն, ձյունին ու բուքին դեմ, որբի մը մեծնալուն պես չարքաշ փթթումով»։ Այս պատկերի միջոցով՝ երիցուկի որբությունը, մոռացված, լքված լինելը գրողը արտահայտում է իմաստասիրական և սոցիալական խոր ընդհանրացումներ, խորհրդածում բնության և սոցիալական իրականության զոհերի վերաբերյալ, մտահոգվում զրկվածների, դժբախտների ճակատագրով։

---

[1] **Մ. Մեծարենց**, *Երկերի ժողովածու, Երևան, 1956, էջ 267։*

Զոհրապի երկերը արժեքավոր են ոչ միայն ձևի գեղեցկությամբ, այլև ամենից առաջ մեծ բովանդակությամբ։ Նրանց մեջ՝ ձևի օրինակելի գեղեցկությանը միացած են մտածողի, կյանքը խորապես ճանաչողի. հանրության ճակատագրով ապրողի արժանիքները, ինչպես և հարուստ ներաշխարհի տուրքը։ Այդ պատճառով էլ Զոհրապը իր ժամանակին էր նույնքան, որքան և այսօրվանը և ապագայինը։

Մեր ժողովուրդը սիրել է Զոհրապին նաև իբրև հասարակական մեծ գործչի, իբրև ազատության և առաջադիմության համար պայքարողի, իբրև ճնշված ժողովուրդների պաշտպանի։ Այս առումով նրան գնահատել են թե՛ հայ իրականության մեջ և թե՛ արաբ, հույն, բուլղար, ալբան և այլ ժողովուրդները։

Զոհրապը կարող էր հպարտորեն ասել, որ ամբողջ կյանքում արդարություն է որոնել, արդարություն բոլորի համար, որ մշտապես եղել է իր ժողովրդի, այլև ամբողջ մարդկության հետ, որ իր ամբողջ կյանքում պայքարել է իր տառապած ժողովրդի ապրելու, առաջադիմության և գոյատևելու իրավունքի համար։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆ

Լևոն Բաշալյանը արևմտահայ ռեալիստական արձակի, մասնավորապես Նորավեպի անվանի դեմքերից է, արգասավոր հրապարակագիր, լրագրող, գրաքննադատ, ազգային-հասարակական գործիչ։ Նրան համարել են անցյալ դարի 80—90-ական թվականների «արևմտահայ աշխարհաբարի ամենեն վարպետ արվեստագետը, այդ շրջանին ամենեն խնամոտ ու վայելուչ արձակագիրը»[1], որն իր արվեստով սկզբից ևեթ «խանդաղատեց, գորովեց, գրավեց, սրտապնդեց երիտասարդն ու ծերը» (Ա. Արփիարյան)։ Ճիշտ է, նա վաղ ցած դրեց գրիչը, բուռն թափով ստեղծագործեց գրական բեմելի միայն սկզբնական տարիներին և գրեթե լռեց, սակայն թողեց գեղարվեստական արձակի, հրապարակախոսական հոդվածների ու քրոնիկների մի շոշափելի հարստություն, որը ապահովեց նրա ուրույն տեղը նոր գրականության պատմության մեջ։

1

Լևոն Բաշալյանը ծնվել է 1368 թվականի սեպտեմբերի 24-ին, Կ. Պոլսում, Ցալուից ներգաղթած ճարտարապետի ընտանիքում։ Մանկությունն անցել է «Վարդի ու սոխակի հայրենիք» Ալեմդաղում և Իսկյուտարում։ Փոքր հասակից հաճախել է Իսկյուտար-Իճատիեի մի մանկապարտեզ, ուր հայերեն գրել-կարդալու հետ միասին, սովորել է նաև ֆրանսերեն։ 1876-ին ընդունվել է Պերպերյան նորաբաց վարժարանը։ Այստեղ, ուշիմ և ընթերցասեր մանուկը ձեռք է բերում լուրջ գիտելիքներ, տիրապետում է ֆրանսերենին, դրսևորում պերճ ու կուռ հայերենով շարադրելու ունակություն։ Ահա ինչու վարժարանն ավարտելուց հետո տասնվեցամյա պատանուն 1884-ի հունվարին հրավիրում են աշխատելու Կ. Ութուճյանի «Մասիս» շաբաթաթերթի խմբագրատանը։ Ապա սկսած այդ տարվա օգոստոսից մինչև 1895-ի դեկտեմբերը, նա վարում է Ա. Արփիարյանի խմբագրությամբ լույս տեսնող «Արևելք», «Մասիս» և «Հայրենիք» պարբերականների օգնական-խմբագրի պաշտոնը։ Բնու-

[1] Լ. Բաշալյան, Նորավեպեր և պատմվածքներ, Փարիզ, 1943, էջ Ե։

թագրելով իր օգնականին, Ա. Արփիարյանը գրել է. «Բաշալյան իր թարմ հասակին մեջ իսկ ուշադրություն կգրավեր մտքի հասունությամբը... Հայրենի հմուտ, գրասեր ճակատով օժտված, գրելու կոչում ունեցող ու միանգամայն շատ համակրելի երիտասարդը շուտով իր շուրջը կը հավաքե իրեն տարեկիցները և իրմե տարեցները, և ամենքը միասին մեր գրականության նոր զարկ մը կուտան»[1]։ Խոսքը գրական այն համատեղության մասին է՝ Գ. Զոհրապ, Տ. Կամսարական, Մ. Կյուրճյան (Հրանդ), Հ. Ասատուր, հետո նաև՝ Ա. Չոպանյան, Ե. Օտյան, Երուխան, Հ. Թլկատինցի և ուրիշներ, որ ընդունված է անվանել «ութսունականներ»։ Նրանց համախմբողն ու ճանաչված պարագլուխը ինքը՝ Ա. Արփիարյանն էր։ Բայց այնքան գործուն ու արդյունավետ էր Բաշալյանի մասնակցությունը «ութսունականների» գրական-մշակութային շարժմանը, որ Տ. Կամսարականը նույնպես հավաստում է, թե «իր դեմքը ամենուն վեր կը բարձրանա իբր զուտ, ամենահարազատ, տիպար գրագետ»[2]։ Զապել Եսայանը՝ նշելով, թե «Գրականությունը կջանար թոթափել ռոմանտիկական ազդեցությունը և կայունանալ իրապաշտ դպրոցի մեջ», իր հերթին «այդ նոր դպրոցին ամենափայլուն» դեմքերի թվում առաջինը հիշատակում է Լ. Բաշալյանի անունը[3]։ «Ան գիս առաջին խրախուսողներեն մին եղած է,— գրում է Ա. Չոպանյանը,— գրական եղբոր մը ջերմությամբ գնահատելով իմ սկսնակ էջերս և հյուրընկալելով զանոնք «Արևելքի» և հետո «Մասիսի» մեջ։ Ե. Օտյանը երախտագիտությամբ է վերհիշում, որ «Հայրենիք»-ի օգնական-խմբագիրը առաջին իսկ հանդիպմանը «Սիրալիր ընդունելություն մը րրավ ինծի, ձեռագիրս կարդաց և խոստացավ հետևյալ օրը հրատարակել... Հաջորդ օրը հոդվածս երևցավ «Հայրենիք»-ի մեջ»[4]։

Լևոն Բաշալյան

1 «Բանբեր գրականության և արվեստի», Բ գիրք, էջ 173։
2 Տե՛ս «Անահիտ», 1934, № 5—6, էջ 90։
3 ԳԱԹ, Զ. Եսայանի ֆոնդ, գործ № 6, էջ 382։
4 Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1962, էջ 21։

Սկզբում, մի կարճ ժամանակով Բաշալյանը գտնվում էր իր հեղինակավոր ուսուցիչ Ռ. Պերպերյանի, նշանավոր գրագետներ և գործիչներ Գ. Օտյանի, Թ. Թերզյանի, Հ. Գուրգենի, Մ. Գարագաշյանի և մյուսների ազդեցության տակ, որոնք դավանում էին ռոմանտիզմը, գրաբարախառն աշխարհաբարը, ունեին որոշակի լիբերալ հայացքներ։ Սակայն դա անցողիկ երևույթ էր, որը որևէ շոշափելի հետք չթողեց նրա գրական-հասարակական հայեցության մեջ։ Կարդալով Գ. Ֆլոբերին, Գի դը Մոպասանին, Էմ. Զոլային, Ա. Դոդեին, ֆրանսերենի միջոցով նաև Լ. Տոլստոյին, Ի. Տուրգենևին, Ֆ. Դոստոևսկուն, որոնց նա անվանել է «ռուս վիպասանաց փայլուն երրորդություն»[1], Բաշալյանը կողմնորոշվում է դեպի ռեալիզմը և մյուս ութսունականների շարքերում սկզբունքային պայքար ծավալում «գրական հին դպրոցի», իր դարն ապրած ռոմանտիզմի, «լեզվի և ոճի գրաբարի հետքերու դեմ»[2]։

Լ. Բաշալյանի գրական գործունեությունն սկսվեց թարգմանություններով, գրաքննադատական-հրապարակախոսական հոդվածներով ու քրոնիկներով։ 1884-ի հենց սկզբից «Մասիս», ապա «Արևելք» պարբերականներում տպագրվեցին նրա մի շարք թարգմանությունները՝ լուրեր ու հաղորդումներ ֆրանսերեն թերթերից, Էժեն Բլերայի «Սյուզան» նորավեպը և այլն։ Սակայն գրական շրջաններում նա ուշադրություն գրավեց հայ և համաշխարհային գեղեցիկ գրականության իր լայն իմացությամբ, նուրբ ու կիրթ ճաշակով, արվեստի խոր ըմբռնողությամբ, գեղագիտական հասուն մտքերով։ Երբ 1886-ին «Մասիսում» լույս տեսավ Բաշալյանի «1885 տարին Թուրքիո հայ գրականության համար» ընդարձակ տեսությունը, ժամանակի հեղինակավոր դեմքերից Ե. Տեմիրճիպաշյանը, ոգևորված նշեց, թե դա «քաջ հայագետի մը գրվածն է. հասուն մտքի ծնունդ ու վարժ գրչի արդյունք»։ Հիրավի հասուն միտք էր պետք քննելու համար գիտական, գեղարվեստական, թարգմանական բավականին հարուստ ու բազմազան այն գրականությունը, որին անդրադառնում է Լ Բաշալյանը։

Իր գեղագիտական ըմբռնումներով Լ. Բաշալյանը հաստատապես կանգնած էր ռեալիզմի դիրքերում։ «Գրականությունը ազգի մը մտավորական կենաց հայելին է» և գրողի կոչումն է՝ համոզիչ արվեստով պատկերել կյանքի ճշմարտությունը, այսպիսին է նրա գրական հավատամքը, տեսակետ, որ ավելի շոշափելի կոնկրետությամբ արտահայտված է «Մասիսում» տպագրված «Ջանազանք» հոդվածում։ Այստեղ խոսվում է Ֆ. Դոստոևսկու մասին, «Ռուսիո այդ մեծ հեղինակն, որ յուր ընկերային վեպերուն մեջ նպատակ ընտրած է երևան հանել ռուս ընկերության ամենեն թաքուն վերքերն, ժողովրդյան ցավերն ու գեղացվույն՝ «մուժիկին» տառապանքներն»։ Այնուհետև մեծանուն գրողի «Ծննդյան ծա-

---

[1] Տե՛ս «Մասիս», 1886, № 3807։

[2] ԳԱԹ, Զ. Եսայանի ֆոնդ, գործ № 6, էջ 382։

ռը» (որի թարգմանությունը տպված է «Մասիսում») համարելով «փոքրիկ հրաշակերտ մը յուր ճշգրտության մեջ», շարունակում է. «Մարդկային սրտի այդ մանրակրկիտ խուզարկուն անդ ի հայտ բերած է յուր գըլխավոր հատկությունն, երբ կը խոսի փոքունց ու նվաստից վրա. անդ դրած է յուր սիրտն ողջույնի Վստահ ենք, թե ընթերցողն պիտի համակվի հեղինակին սրտահուզությամբ»[1]։

Դժվար չէ նկատել, թե ինչպիսի՞ գրականության դատն է պաշտպանում սկսնակ գրադատը։ Պարզ է, թե ինչու քիչ հետո նա պիտի «մեր սրտերուն մոտ[2] համարեր «խղճի լացը, հառաչանքը» սրտահույզ արվեստով քնարերգող Հովհ. Հովհաննիսյանի անդրանիկ ժողովածուն (1887), Գ. Զոհրապին բնութագրեր որպես «առաջնակարգ վարպետ մը, որը կներկայացնե մեզ կյանքն յուր մանրակրկիտ ճշտությամբ», ստեղծելով «սրտագրավ ու սրտահույզ դրվագներ»[3], բարձր գնահատեր Ծ. Օտյանի «այնքան պարզ և պարզ ըլլալուն համար իսկ այնքան արժեքավոր արձակը»[4], հիացմունքով խոսեր մարդասեր, ազատատենչ անվանի գրողներ և խոսքի վարպետներ Ա. Ֆրանսի, Էմ. Զոլայի, Ի. Տուրգենևի և շատ ուրիշների մասին։ Լ. Բաշալյանի գրական հոդվածներից շատերի խորագիրն անգամ խոսուն է՝ «Կյանքը ինչպես որ է», «Ժողովրդական գրականություն», «Կեղծ գրականություն», «Գրելե առաջ» և այլն։ Նրա համոզմամբ՝ ճշմարիտ արվեստը կոչված է «ժողովրդին հոգին ու ձըգտումները խտացնելու», ուստի գրողը պետք է «էականը ավելորդեն, դիպվածականը հիմնականեն» զատորոշող արվեստագետ լինի և «արտաքին պատյանին տակ ներքին մարդը տեսնելու վարժ»[5]։ Նա կեղծ է համարում հանգի ու վանկի, «փտած ու մաշված ածականների», գրականությունը, երբ «մթռած դարձվածքները», անխորհուրդ ու անմիտ»[6] ճարտասանության սիրահարները փոխանակ կյանքը, բնությունը, «մարդկային սըրտին բոլոր ծածուկ ծալքերը ուսումնասիրելու», դիմում են անհող ու անպտուղ երևակայությանը և «պարզ ու հստակ» խոսելու փոխարեն «կերթան կրնտրեն ամենեն այլանդակ խառնուրդը ուռուցիկ, սնամեջ, սխալ, անբնական բացատրություններու, բառերու, պատկերներու»[7]։ Գրողն, ըստ Բաշալյանի, պետք է շատ կարդա, լայնացնի մտահորիզոնը, տիրապետի մայրենի լեզվին, դիտել կարողանա և ըմբռնի «բոլոր ցավերն, որ կան մարդկության մեջ», սիրտ ունենա «կարեկցելու բոլոր տառապանքներուն անոնք որ դուրսեն կը տեսնվին և անոնք, որ մութին մեջ կը

[1] «Մասիս», 1886, № 3807։
[2] Տե՛ս «Արևելք», 1887, № 1154։
[3] «Մասիս», 1887, № 3877։
[4] Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, 1928, էջ 456։
[5] «Հայրենիք», 1893, № 629։
[6] «Հայրենիք», 1893, № 414։
[7] «Հայրենիք», 1894, № 720։

կողկողին»[1]։ Մի տեսակ ամփոփելով իր գեղագիտական հայացքները և գրական դավանանքը, նա մի առիթով գրել է. «Երբ կյանքին մեջ ու անկից ալ թատրոնին վրա կը տեսնիմ ծույլեր, որոնք առանց վազելու կը հասնին, վատեր, որոնք մրցման մեջ կը հաջողին, անմիտներ, որոնց փորը կուշտ է, ապուշներ, որոնք խելացի կհամարվին և, ավելի ընդլայնելով այդ տեսությունը, երբոր կը տեսնիմ դրամը, Չարությունը, Մոլությունը, Կեղծավորությունը, որոնք հաղթանակ կըլլեն, ան ատեն կընդվըզիմ և կը ջանամ, որ անոնցմե զգացած նողկանքս գրով կամ խոսքով ուրիշներին փոխանցեմ, երազուն հոգիներուն թողլով կապույտին մեջ փնտրել բարի ու անուշ հոգիները, որոնք իրենց անմատչելի հեռավորությունը կը պահեն միշտ»[2]։

2

Գեղագիտական նախասիրած դավանանքի ոգով էլ հանդես եկավ Լ. Բաշալյանը որպես ստեղծագործող՝ քրոնիկների, նորավեպերի ու պատմըվածքների հեղինակ։ Հիրավի, նրա առաջին իսկ քրոնիկները, որ մեծավ մասամբ իրական կյանքի պատկերներ են, ուղղված են սեփականատիրական այն հասարակության դեմ, որտեղ իշխում է «իրավունքը հզորագույնի»[3]։ Այդ հասարակության մեջ «կյանքը՝ բյուրակերպ ու բյուրերանգ՝ ցավի ու վայելքի, գինարբուքի ու զրկանքի»[4] մի հյուսվածք է, ուր հզորները հարստության տերերն են, որոնց տիրապետության տակ «ընկերական կերպարանափոխությունք այնպես ըրած են, որ մարդս գայլ է այսօր մարդուս համար» («Բարոյականի զարգացումը»)[5]։ Գայլային օրենքներով սնված վաշխառուն, օրինակ՝ «Դրամին անպատկառ ու անբարոյական տիրապետությունը, խեղճերուն ու կարոտներուն անողոք ու բիրտ շահագործումը կը ներկայացնե» («Սերը երդիկներուն տակ»)[6]։ Նույն օրենքներով սնված աղան այն «ունևոր, ազդեցիկ, ամբարտավան ու գծուծ տիպարն է, որ մեր մեջ, ամեն տեղ, հանրային գործի գլուխը անցած... իր բովանդակ ծանրության տակ կը խեղդե ամեն շարժում դեպի բարվոքումը, փոփոխության, հառաջադիմության բոլոր փորձերը կը խափանե և ամեն միջոցներով կաշխատի մշտնջենավորել վիճակ մը, ուր իր անձնական շահը ու սնապարծությանը գոհացումներ կը գտնե», մի բռնակալ, որի մեղքով տեղի են ունենում «ողբերգություններ, որ արյուններով կը սկսին և արցունքներով կը վերջանան» («Աղան»)[7]։ Քննադա-

---

1 «Հայրենիք», 1894, № 983։
2 «Հայրենիք», 1894, № 816։
3 Տե՛ս «Մասիս», 1884, № 3795։
4 «Հայրենիք», 1891, № 18։
5 «Հայրենիք», 1893, № 436։
6 «Հայրենիք», 1895, № 1100։
7 «Հայրենիք», 1895, № 1242։

տելով նաև հոգեբանական խավի բացերն ու խոցերը («Վանդակեն դուրս» շարքը, «Անփոփոխը», «Իրարու դեմ», «Արմաշի ուխտագնացությունը» և այլն), Լ. Բաշալյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես շահագործման ու բռնության դաժան պայմաններում ոտնահարվում են մարդու մարդկայնությունը, իրավունքը, արժանապատվությունը, աղարտվում է սիրո մաքուր զգացումը, քայքայվում է ընտանիքը («Ընդհանուրի օգուտը», «Զոհ մը», «Կյանքի խորտակումներ» և այլն)։ Նա ցավով տեսնում է կյանքի չարիքը, բայց թե ի՞նչ ճանապարհով պետք է լուծել հասարակությունը բզկտող հակասությունները, գրողը հստակ պատասխան չի տալիս, չի տեսնում աշխարհի հեղափոխական վերափոխման միակ ճիշտ ուղին՝ պրոլետարական, սոցիալիստական հեղափոխությունը։ Հայացքների որոշակի սահմանափակությամբ ու առանձին հակասություններով հանդերձ, հայրենասեր գրողը հանդես է գալիս ժողովրդական հոծ զանգվածների, աշխատավոր մարդու, իր ասած «խոնարհ հարկերու» բնակիչների՝ հողի մշակի, ձկնորսի, մի խոսքով՝ ազնիվ վաստակի մարդկանց կենսաշահերի պաշտպանությամբ, տիրող բռնապետության անխնա քննադատությամբ։

1895—96 թվականների հայկական ջարդերի օրերին Բաշալյանը այլ դեմոկրատ մտավորականների նման ենթարկվում է օսմանյան ոստիկանության հալածանքին, և գրողը, խուսափելով բանտարկությունից, ծածուկ հեռանում է Թուրքիայի սահմաններից։ Ապաստանելով նախ Սելանիկում (1896), ապա անցնելով Փարիզ, Բաշալյանը 1897-ի վերջերին հաստատվեց Լոնդոնում և Ա. Արփիարյանի հետ ստանձնեց «Նոր կյանք» կիսամսյա հանդեսի խմբագրությունը։ Հանդեսի էջերում տպագրվում են նրա բազմաթիվ քաղաքական տեսությունները («Օրվան քաղաքականությունը» և «Թուրքիո չորս կողմը» շարքերը), արժեքավոր հոդվածներ ու քրոնիկներ («Մարդ մը», «Հայաստան 14-րդ դարու», «Ոսկի հորթին առջև»), «Կաղանդը» նորավեպը։ Դրանք բոլորն էլ ուղղված են սուլթանհամիդյան բռնապետության, եվրոպական պետությունների դիվանագիտական խաղերի, հայ ազգային ու կուսակցական մի շարք գործիչների ու ունևոր վերնախավերի ազգավնաս գործունեության դեմ։ Իր քաղաքական տեսությունների մեջ նա զարգացնում է այն միտքը, թե «այս վերջացող դարուն վախճանին, ամբողջ աշխարհի մեջ, մենք հայերս միայն գտնվեցանք այնքան միամիտ կարծելու, թե եվրոպական ազգերը վարող ազդակները զգացումներ են և ոչ թե շահեր։ Սուղի նստավ մեզի ասիկա»[1]։ Քրոնիկներից պետք է հատկապես նշել «Ոսկի հորթին առջև» ցնցող պատկերը՝ հայկական ջարդերի ողբերգական հետևանքների, «անոթության ու տառապանքի» մատնված բազում ընտանիքների նկատմամբ տիրող դատապարտելի անտարբերության մասին։

1903 թվականի սկզբին Բաշալյանը մեկնում է Բաքու որպես նավ-

[1] Տե՛ս, «Նոր կյանք», 1898, № 2, էջ 31։

թահորեր փորող ֆրանսիական մի ընկերության պաշտոնյա, ապա և նշանակվում ընկերության տնօրեն։ «Իր երազն էր,— գրել է Ա. Չոպանյանը,— նյութական ավելի ամուր կացության մը հասնելե հետո քաշվիլ գործի կյանքեն, գալ Փարիզի շրջակայքը տեղ մը հաստատվիլ... և ինքզինքը նորեն նվիրել գրականության, հորինելով մանավանդ քանի մը վեպեր, որոնց վրա կը մտածեր հաճախ»[1]։ *Իրականում, սակայն, դառնալով «կատարյալ գործի մարդ մը»*[2], *նա մինչև 1920 թվականը մնաց Կովկասում ու Ռուսաստանում՝ ստեղծագործական կյանքից բոլորովին կտրված։ Նա մեկ-մեկ շփվում էր Բաքվի գրական շրջանների հետ, բայց խրվել էր «գործի» մեջ և ականատեսի վկայությամբ «խեղդվում էր այդ ծուխ ու մուրից»*[3]։ *Անհանգիստ ու թափառական կյանք էր վարում հատկապես առաջին աշխարհամարտի տարիներին, երբ Ռուսաստանին զենք ու զինամթերք մատակարարող մի ընկերության հանձնարարությամբ ստիպված էր լինել Փարիզում, Լոնդոնում, մերթ Պետերբուրգում, արկածալից ճանապարհորդություն կատարելով Սկանդինավյան երկրներում, Ֆինլանդիայում, և այլուր*[4]։ *1920-ին Երևանի վրայով նա մեկնում է Կ. Պոլիս, վերջին անգամ տեսնում իր ծննդավայրը և վերջնականորեն հաստատվում Փարիզում։ Այստեղ Լ. Բաշալյանը կատարում է ազգային-հասարակական և մշակութային արգասավոր գործունեություն։ Նա Հայաստանի օգնության կոմիտեի (ՀՕԿ) և հայ բարեգործական ընդհանուր միության (ՀԲԸՄ) անդամներից էր։ Վերջինիս հանձնարարությամբ՝ 1924-ին ժամանում է Խորհրդային Հայաստան, ականատես լինում վերածնվող հայ ժողովրդի խաղաղ, ստեղծարար կյանքին։ Երկիրը դեռ նոր էր բարձրանում մոխիրներից, նոր էր սկսել ապաքինվել համաշխարհային պատերազմի և մեծ եղեռնի աղետներից ու արհավիրքներից, բայց հայրենասեր գրողը նկատում է կարևորը. «Ամեն խելքը գլուխը հայ պետք է ընդունի, որ այն աղետներեն հետո, որոնց թատերաբեմը եղավ մեր երկիրը, դեռ քանի մը տարի առաջ, կարելի չէր սպասել, որ մեկ օրեն մյուսը դրախտի վերածվի անի։ Բայց կրնամ ականատեսի վկայությամբ հավաստել, թե արդի կառավարությունը մեծ աշխատություն կթափի երկրին կացությունը աստիճանաբար բարվոքելու համար և այս ճամփուն մեջ արդեն հաջողված է իրագործել գնահատելի առաջադիմություն»։ Նշելով կառավարության խելամիտ քաղաքականությունը, «քաղաքական մարզին մեջ», տնտեսական ու մշակութային կյանքում, «Հայաստանի ինքնավարության ու խաղաղության անվթար պահպանումին» ուղղությամբ, ազգային փոխհարաբերությունների բնագավառում, նա հավաստում է, թե ժողովուրդը «լծված է շինարարական անխոնջ աշխատանքի-*

---

1 Լ. Բաշալյան, *Նորավեպեր և պատմվածքներ, էջ ԺԲ։*

2 Ե. Օտյան. *Երկերի ժողովածու, հատ. 4, էջ 395։*

3 Վահրամ Փափազյան, *Սրտիս պարտքը, Երևան, 1959, էջ 138։*

4 *Տե՛ս* Լ. Բաշալյան, *Ընտիր երկեր, Երևան, 1962, էջ 248—273։*

որուն բարբառ արդյունքները արդեն կը տեսնին Հայաստանի բոլոր անկյունները»։ Իսկ այն հարցին, թե ի՞նչ է իր ընդհանուր տպավորությունը Հայաստանի մասին, Բաշալյանը պատասխանել է. «Սքանչելի՜, եղբայր, սքանչելի՜»։ Հպարտանալով ու հիանալով հարազատ հայրենիքի ապահով ներկայի ու մեծ հեռանկարների համար, Լ. Բաշալյանը զգալի օգնություն բերեց այն միջոցների հավաքմանը, որոնցով կառուցվեցին մի շարք ավաններ (Արաբկիր, Նուբարաշեն), ակնաբուժարան, մայրանոց-ծննդատուն և այլն։ Նա առաջիններից մեկն էր, որ Ա. Ճիրվանզադեի, Ա. Չոպանյանի և մյուսների հետ ստորագրեց խորհրդային Հայաստանի հասցեին դաշնակցական հերյուրանքների դեմ ուղղված հանրածանոթ «Բողոքը» (1926)։

1928-ին Լ. Բաշալյանն ստանձնեց ֆրանսերեն և հայերեն բաժիններ ունեցող «Լը ֆուաե» («Օջախ») շաբաթաթերթի խմբագրությունը, որ վարեց մինչև 1934-ը։ Այդ շաբաթաթերթի և ուրիշ պարբերականների էջերում նա հանդես է եկել հոդվածներով, հուշերով, պատմվածքներով։ Սակայն նրա գրիչն արդեն չուներ սկզբնական շրջանի թափն ու բեղմնավորությունը։ Լևոն Բաշալյանը վախճանվեց 1943-ի փետրվարի 1-ին, Ֆրանսիայի Վիշի քաղաքում։

3

Լևոն Բաշալյանի առաջին նորավեպը՝ «Հմայաթափը», լույս տեսավ 1888-ին և գնահատվեց որպես գրական երևույթ։ «Իր առաջին նորավեպը,— գրել է Ա. Արփիարյանը,— որ հրատարակվեցավ ընդհատված չորս «Մասիս»-ներուն մեջ, հրապարակ հանած էր դիտող, զգացող գրագետ մը։ Բազմաթիվ հատկություններ ցույց տված էր։ Նրբին հեգնություն, սրտաբուխ կորով, բանաստեղծական ներշնչում, անստույգ ոճ ու պերճ հայերեն իր գլխավոր հատկություններն էին»[1]։ Նորավեպը արծարծում էր ութսունականներին հուզող հարցերից մեկը՝ ի՞նչ հետևանք կարող է ունենալ, ինչպիսի՞ սերունդ կարող է դաստիարակել կյանքից կտրված, ռոմանտիկ երազանքների, «օդային կապույտ պարիկների» գրականությունը։ Նման գրականությամբ է սնվել նորավեպերի կենտրոնական դեմքը՝ Գևորգ Բաստրմաճյանը։ Եվ ի՞նչ։ Նրա գլուխը դարձել է «սովորականե տարբեր գաղափարաց շտեմարան մը», գրում է «միշտ տխուր ու մելամաղձիկ ոճի» ոտանավորներ, նրանց մեջ ներդնելով «իր երազատենչ մտքին ցնորքները», տուրք տալով վերացական «սիրատենչիկ տարտամ մրմունջներուն»։ Չի ճանաչում իրական կյանքը, բնական սերը, տարված է գրքային «վարդագույն երազանքներով», զուրկ է ինքնուրույնությունից։ Ու նշանակալիցն այն է, որ նրա այս բնութագիրը տրվում է մի նրբիմաստ պատկերով. «Աչերը կփայլեին այն ապակի

[1] «Հայրենիք», 1893, № 356։

գույնով, որ մասնավոր երանգ մը չներկայացներ, այլ շրջական առարկայից գույնին ցոլացումն էր գոգցես»։ Արդարև, ընդունակ, ընթերցասեր այդ պատանու հոգին լցված է գրքային տպավորություններով ու սին պատրանքներով և ոչ ոք չի մտածում ճիշտ ընթացք տալ նրան («Ոչ մեկուն մտքին կանցներ արգելք լիներ նրա գործոց»)։ Ընդհակառակը, դըպրոցում ծաղրում են այդ «հեզ ու խոնարհ» տղային, նորից ծաղրում են նրան, երբ ուսուցիչ էր դպրոցում, վերջապես ծաղրը կծու արհամարհանքի է հասնում, երբ մասնավոր դասեր է ստանձնում մի մեծահարուստի ընտանիքում։ Գևորգը, որ կարծում էր, թե «երկնային դրախտը գտած է ալ», իրական կյանքում ստացած այդ հարվածից երազափշուր անկողին է ընկնում։ Գրքերից կազմած նրա պատրանքները խորտակվում են և հմայաթափ եղած՝ նա խորհրդածում է. «Է՜հ, ի՛նչ երազ. ա՛յս է եղեր կյանքը. բանաստեղծների երգած օդային կապույտ պարիկներն ասո՜նք են եղեր, և իշխականին ամենեն հոգեպարար, անուրջներն այս խեղկատակ կերպարանաց տա՞կ մարմին կառնուն եղեր»։ Հիասթափված Գևորգը սկսում է մտորել կյանքի ու մահվան մասին, հիշելով Դուրյանին. «Ես ա՞լ արդյոք պիտի գրկեմ ցուրտ շիրիմը»։ Հերոսի այս խոհերով էլ ավարտվում է «Հմայաթափը»։ Հեղինակը, սակայն, մահ չէ, որ ցանկանում է Գևորգին։ Նա պարզապես ընդգծում է, որ չէին կարող չփշրվել նրա անհող պատրանքները, որ երազներով «մխիթարող» գրականությունը չի կարող դաստիարակել տոկուն, կենսուրախ, առողջ և ուժեղ սերունդ։ Նորավեպում մշտապես զգացվում է հեղինակի ջերմ համակրանքը աղատ ընտանիքում ծնված և որբ մեծացած Գևորգի նկատմամբ։

«Հմայաթափը», այսպես կոչված «ծրագրային» ստեղծագործություն է, որի մեջ շոշափված խնդիրներն ու արտահայտված գաղափարները պիտի կազմեին Լ. Բաշալյանի հետագա նորավեպերի ու պատմվածքների առանցքը։ Այդ շատ որոշակի երևաց հաջորդ՝ «Ղալաթիո ռեսդը» (1889) նորավեպում։

Նյութը՝ բազմիցս արծարծված հայ բողոքական և լուսավորչական դավանանքների վաղեմի բախումներից մի դրվագ է։ «Հայ բողոքական հասարակության մեծահարուստ ու ազդեցիկ անդամներեն մեկը»՝ Հակոբ Սինանյանը փողոց է նետում լուսավորչական եղբոր որբացած երեխային՝ Արմենակին, որը մերժում է բողոքականություն ընդունել։ Խեղճի պատանին մի կերպ քարշ է տալիս իր գոյությունը, վարելով գրեթե մուրացիկի կյանք։ Եվ այսպես, ահա, Ղալաթիայի մի «ռեսդ»-ում նա հանդիպում է բողոքական միսիոներներին և պատմում իր կյանքի տխուր պատմությունը։ Դավանափոխությունը դիտելով որպես ազգուրացություն, Բաշալյանը բնավ էլ միտում չուներ նորավեպի գաղափարը հանգեցնելու ինչ-որ կրոնամոլության։ Այսպես ասած «ազգային կրոնի» քողի տակ նա պաշտպանում էր ժողովրդի ազգային ինքնության, գոյության իրավունքի, ինչպես Արփիարյանը կասեր՝ «ցեղին հարատևության» դատը։ Ահա ինչու բողոքական Հակոբը ներկայացվում է որպես անգութ, ան-

խիղճ, «ցուրտ մարդ մը», իսկ պարզունական հավատին հավատարիմ Արմենակի նկատմամբ տածում կարեկցանքի ու սիրո զգացում։ Բողոքականների «ընտրյալ» ոչ այլ ինչ է, քան եթե որոգայթ, «չուզող ու թմրեցուցիչ» մի մթնոլորտ, որտեղից «դուրս ելած ատենս,— պատմում է գրողը,— աչքիս կարկավ դռան ճակատը դրոշմված արձանագրությունը. «Աստված սեր է» և անոր հանդիպակաց կողմը մյուս վերտառությունը. «Ամեն ինչ որ կընեք՝ տիրոջը փառքին համար է»։ Հասկացությունների այս համադրությունը որոշակի ենթիմաստ ունի. «Աստված սեր է», բայց «աստվածասեր» բողոքական էֆենդին ատում է հարազատին, «տիրոջ փառքի համար» նա դիմում է ամենաանփառունակ դաժան ու անգութ արարքների։

Հակադիր ու իրարամերժ այս հասկացությունների համադրությամբ անգամ դիպուկ բնութագիր է ստանում ծայրահեղորեն հակասական ժամանակի կյանքը, որը լի էր կեղծիքով, խաբեբայությամբ, սոցիալական չարիքներով, բարոյական արատներով, անարդար օրենքներով, իսկ այս ամենը հզոր մամլակի պես ճնշում էին Բաշալյանի ասած «խոնարհ հարկերու» բնակիչներին։ Սրանք ներքնախավերի մարդիկ են՝ հողի մշակ, տարագիր պանդուխտ, գործավոր, արհեստավոր, ձկնորս, մի խոսքով՝ աշխատավոր զանգվածներ, որ կազմում են հասարակության ճնշող մեծամասնությունը, բուն ժողովուրդը, որոնց կյանքը, հոգսերն ու ոգորումները. տանջանքն ու տենչանքը, հույզերն ու խոհերը, տխուր ճակատագիրն ու հոգեկան-բարոյական վեհությունը պատկերել է Բաշալյանը «Սյուզենիի վարպետ», «Նոր զգեստը», «Պալըխճի Գևորգ», «Կրիան» «Վրանին տակ», «Ջրի», «Փափուկ մարդիկ», «Ջարթոնք», «Աղավնիներ» և այլ նորավեպերում ու պատմվածքներում։

Ուշագրավ մի «նախամուտք» ունի «Սյուզենիի վարպետ» (1890) պատմվածքը. «Պարզ պատմություն մըն է ընելիքս։ Պատմություն բուն բառը չէ. մտացածին ու երևակայական դեպքերու այնպիսի ընկալյալ գաղափար մը կա այդ բառին մեջ, որ ճշտիվ չհամապատասխաներ իմ ներկայացնելիք իրական պատկերիս։ Վերջ ու սկիզբ չունի. շատերուն ալ հետաքրքրություն չազդե գուցե։ Մեր ընտանեկան խոնարհ հարկերու մեկ պարզ դրվագն է. ու եթե բանի մը չծառայե, գեթ գաղափար մը կուտա, թե չքավոր ընտանիք մը ինչ միջոցներով կապրի Կ. Պոլսո մեր այլազան հայ ընկերության մեջ»։

Ու ներկայացնում է իրոք «վերջ ու սկիզբ» չունեցող, այսինքն՝ սեփականատիրական կարգերին դարերով ուղեկցվող ու շարունակվող մի պարզ ու հուզիչ պատմություն։ Տարիներ առաջ Պոլիս եկած պանդուխտը. չկարողանալով նպաստ գումարը վաստակել և տուն վերադառնալ, կնոջն ու երեխաներին մի կերպ տեղափոխում է իր մոտ և դեռ կարոտը չառած՝ մահանում է ժանտախտից։ Չորս անչափահաս որբերի մայրը՝ Մարիամ տոտոն, ի՞նչ պիտի աներ «այս մեծ քաղաքին մեջ, ուր ոչ ոք կճանչնար և ուր հանկարծ կմնար անօգնական և մինավորիկ»։ Թվում է, թե կործա-

նումը անխուսափելի է։ Բայց փորձության պահին արթնանում են Մարիամի կենսունակ ուժերը, «գավառացի կնոջ այն կորովի և հաստատ բնավորությամբ, որ տարակա պանդուխտին տունը կանգուն կպահե». Նա լծվում է գործի և «ակռաները սեղմած» հայթայթում գերդաստանի ապրուստը։ Գրողը դրվատում է հայ կնոջ կամքի ուժն ու առաքինությունը։

Նույն միտումով է գրված «Հոգեկան ուժ» քրոնիկը։ Բարեսիրտ մի մշեցի խնամում և կրթության է տալիս երեք եղբորորդիներին, դարձնում կարողության ու դիրքի տեր մարդիկ։ Բայց երբ ինքը մահանում է, նրանցից ոչ մեկը տեսնել անգամ չի ուզում ապաստանի ու օգնության կարոտ նրա այրուն ու անչափահաս տղային։ Հուսախաբ ու զայրացած այրին տեղափոխվում է Կ. Պոլիս և ազնիվ աշխատանքով աճեցնում զավակին։ «Այս պատմության մեջեն,— իբրև եզրահանգում, գրում է Բաշալյանը,— անուշ ու սրտապնդող խորհրդանշանի մը պես դուրս կուգա պատկերը այդ կնոջ, որուն հոգեկան ուժը մխիթարանքի սքանչացում կառթնե»[1]։

Ներքնախավերի մարդկանց առօրյա հոգսերի, հոգեբանության մի հիանալի պատկեր է Լ. Բաշալյանի «Նոր զգեստը» նորավեպը, մի հուզիչ ողբերգություն՝ մանրանկար ձևի մեջ։ Երկաթագործ Հակոբջանի տղային դպրոցում ծաղրում են «ծվիկ-ծվիկ լաթերի» համար, և նա հրաժարվում է դասի գնալ։ Ու մինչ հայրը կարողանում է միջոցներ ստեղծել և՝ նոր զգեստներ գնել, տղան հիվանդանում ու մահանում է։ Ահա բոլորը։ Բայց այդ «բոլորը» հեղինակը ուղղակի բանահյուսել է, հյուսելով սրտաշարժ մի պատմություն։ Հոգեբանի հմտությամբ ու հուզական բուռն թափով են դրսևորված հատկապես ունեզուրկ, բայց ուսման, կրթության նշանակությունը գիտակցող ծնողի վայրույթը (ապտակում է տղային դպրոց չգնալու համար), ապա՝ զղջումը («պատառոտած լաթերի» մասին տղայի խոսքը լսելիս՝ «սիրտը անչափ լեցված էր. որ աչվըները թրջվեցան»), այն հարափոփոխ զգացումները, որ նա ունենում է նախ՝ զգեստները գնած «խնդումերես» տուն գալիս, մտքում փայփայելով ուրախության տեսարանի հաճույքը, ապա՝ որդու հիվանդությունն ու մահը տեսնելիս։ Հակոբջանի և նրա կնոջ անսահման վիշտը՝ նոր զգեստը չվայելած «անմուրազ» մեռնող զավակի համար, պատմվածքի մեջ հնչում է իբրև սրտառուչ մի ողբերգություն։ Թաղումից հետո երկաթագործն ու կինը «լռիկ ու անձայն» դիտում են ծնկներին առած զգեստը՝ «թաց աչվըներով» ու «իրենց անհուն վշտին մեջ, բան մը չէին գտնար իրարու ըսելու»։

Լ. Բաշալյանը բողոքի հզոր ձայն է բարձրացնում աշխատավոր մարդու սոցիալական ծանր կենսավիճակի ու հոգեկան տառապանքների աղբյուրը հանդիսացող հասարակության դեմ։ «Ջրի» պատմվածքում, օրինակ, նա ցույց է տալիս, թե ինչպես «թշվառության ու զրկանքի մեծ դպրոցին մեջ» հասակ առնող խոհուն, մտացի «նուրբ կերպով բարեկիրթ» մի պատանի՝ նյութական նկատառումներով չի կարողանում շա-

---

[1] *«Հայրենիք», 1894, № 903։*

բունակել ուսումը։ Ճիշտ է, հորը հաջողվում է նրան տեղավորել մի «հանրային բարձրագույն վարժարան», բայց այստեղ ծաղրում են նրան և զգայուն պատանին կսկիծով ու զայրույթով հեռանում է դպրոցից։

Այդպիսի պատմություններ են «Միջերկրականի հիշատակներ» ընդհանուր վերնագրի տակ ամփոփված «Կրիան», «Վրանին տակ», «Քաբիսթոյի ծոցին մեջ», ինչպես նաև՝ «Փափուկ մարդիկ», «Ջարթոնք», «Աղավնիներ» և մյուս նրբահյուս ստեղծագործությունները։ «Միջերկրականի հիշատակներ» ուղեգրական էջերում մի շարք երկրներ տեսած, բազմազգի մարդկանց հետ շփված գրողը զարգացնում է այն միտքը, թե սեփականատիրական աշխարհում ամենուր նույն անարդարությունն է, նույն դաժան օրենքները, ունեզուրկի ու իրավազուրկի նույն դժվարին կենսապայմանները, ուժեղի ու իշխողի նույն խսապաշտությունը։ Մարդը, ըստ Բաշալյանի, բնության զարդն է, որ կոչված է ջերմ հոգի ու պայծառ միտք ունենալ, լինել բարի ու գթասիրտ և հոգու ջերմությունից բաժին հանել մերձավոր կամ օտար նեղյալին, կարոտյալին, օգնության ձեռք մեկնել կարիքավորին։ Այս միտքն է դրված ուղեգրական նոթերի «Կրիան» և «Վրանին տակ» գլուխների հիմքում։ Առաջինում գրողը ներկայացնում է անգլիական մի նավաստու տառապալից կյանքի ու հոգեմաշ ապրումների միայն մի պահը։ Բնությունից պատժված այդ սապատավորին կյանքում միշտ ծաղրել են ոչ այնքան կազմվածքի, որքան աղքատության ու անզորության համար։ Նա ծովն է ընտրել, որպեսզի հեռու լինի բազմությունից, թեև «ծովուն, որպես ցամաքուն վրա, մարդկության ապուշության զոհն» է։ Մարդկանցից հիասթափված նավաստին էլ, ահա, իր «խանդաղատանքի ամբողջ պաշարը» նվիրաբերում է մի... կրիայի ձագի»։ Այս փաստը գրողը անվանում է «միամիտ մարդու չնչին ու վսեմ հղացում մը»։ Իսկապես չնչին, որովհետև կրիայի ձագին խնամելը մեծագործություն չէ, բայց վսեմ՝ իր էությամբ, այն իմաստով, որ տակավին չամրապնդված, թույլ ու անզոր կրիան նավի վրա զրկված է ինքնուրույն ապրելու հնարավորությունից, շատ ավելի կարիք ունի օգնության, խնամքի, հոգատարության։ Այսպիսով, նավաստին բարիք, լավություն կատարելու համար առավելագույն ջանքեր գործադրելու ձգտումն է մարմնավորում, և նրա տգեղ արտաքինի տակ ապրում է գեղեցիկ հոգի, անլեզու անասունի նկատմամբ անգամ բուռն սիրով լի սիրտ։ Բնորոշ է, որ երբ հարմար պահ որսալով շունը խժռում է կրիայի ձագին, «լուռ ցավերի» արդեն վարժված նավաստին «չկրցավ լալ, բայց արցունքն իսկ պիտի կրնա՞ր սփոփել իր սիրույն այս վայրագ ու բիրտ ոչնչացումը, իր ներսդին հորինած գուրգուրանքի շենքին այս քայքայումը»...

Մարդկային սիրտը դատարկ չպիտի մնա և չի կարող մնալ։ Մեկը չար է, տասը՝ բարի։ Ընդսմին՝ բարի, կարեկից հոգին մանրուքներ չի ճանաչում և ջերմացնում է ամենքին, ով ջերմության կարիք ունի։ Այս է նաև «Աղավնիներ» սեղմ ու ջերմ նորավեպի էությունը։

Եվ ահա, հենց այդ բարի ու ազնիվ հոգիներին է, որ սոցիալական ծայրահեղ բևեռացումների ու հակասությունների աշխարհում բաժին է ընկնում կյանքի մրուրը։ Այս իրողության փայլուն վերարտադրություններից է «Զարթոնք» նորավեպը, որի յուրաքանչյուր տողը շաղախված է խոր ցավի ու կարեկցանքի, զայրույթի ու բողոքի հարափոփոխ զգացումներով։ Զարթոնք են կոչում ֆրանսիացիները ծնունդի խթման (թաթախման) գիշերը։ Հնում այդ գիշերը ջերմեռանդ աղոթել են, հիմա՝ աղոթքը փոխարինվել է «զորավոր հրայրքի մը— վայելքն իր ամենեն նյութական ու ամենեն հեշտական ձևերուն տակ»։ Բոլորը ձգտում են «կարելի եղածին չափ շատ զվարճանալ»։ Բազմություն է լցվում ամեն տեղ, «ուր աչքը, ականջը, կոկորդը և որովայնը վայելք մը կրնան գտնել»։ Եվ ահա այդ ընդհանուր խրախճանքի պահին անգամ գրողի սուր աչքը նկատում է տիպականը, ճնշող մեծամասնության թշվառությունը՝ մարմնավորված գիշերահալած, պատառ հացի համար իր անձը վաճառող կնոջ մեջ։ Ու որքան դառն հեգնանքով է նկարագրում գինարբուքի, շվայտության, հախուռն կրքերի տեսարանները, այնքան կարեկցանքի ու ցավի զգացումներով է խոսում անծանոթ այդ կնոջ մասին։ Ի՞նչն է ստիպել նրան ձյունի, անձրևի, անցորդների արհամարհանքի տակ շրջելու մայթերի վրա։ «Ուրկե՞ սկսելով, ի՞նչ թավալգլոր վայրէջքով մը հասած է այդ աստիճանին,— չէ, այդ հատակին, ուրկե անդին, ալ աստիճան չկա»։ Տխուր այս խորհրդածությունների պատասխանը այդ կնոջ շատ համառոտ պատմածն է իր կյանքի մասին. ծնվել է գյուղում, ուրախ մանկություն է տեսել. հարազատներ է ունեցել... Սակայն «բախտն այնպես ուզեր է, որ բաժնվիմ անոնցմե։ Գեշ հով մը առեր հոս նետեր է զիս»։ Հասկանալի է, որ «գեշ հովը» իրավակարգն է, որտեղ «ընտրյալների» բաժինն է ամենայն բարիք, իսկ բարիքներ ստեղծողներինը՝ զրկանք ու կարիք։ Հենց այդ «գեշ հովն» էր ստիպել Լ. Բաշալյանին հեռանալու ծննդավայրից, ապաստանելու Փարիզում (1890), հետո՝ վերհուշի ձևով ստեղծելով «Զարթոնքը», որի վերջույթը իսկական հումանիզմի, մարդու նկատմամբ խորին հարգանքի և անկեղծ սիրո մի ջերմաշունչ երգ է։ Զարմանալով, որ անսպասելիորեն իր ետևից սենյակ է մտնում տարաբախտ կինը, ապա կերակրելով նրան և լսելով կյանքի ցավալի պատմությունը, գրողը նկատում է. «Իր խոսքերը մտիկ կրնեմ բերնեն կախված։ Ու ինձի այնպես կուգա, որ զմեզ բաժնող անդունդը հիմա կլեցվի, խելահեղ արագությամբ մը, ու ա՛լ իրարմե հեռու չենք։

Ճրագը հանկարծ կմարի։ Բոցը, մեռնող օձի մը լեզվին պես համրոլոր տատանումներով իր չորս բոլորքը կիզելե հետո, կշշե ու կմարի։

Բայց սենյակը մութ չերևնար ինձի»։

Լույսը մարում է, բայց սենյակը մութ չի երևում, դիմացինը «հատակի մարդ» է, բայց խորթ ու օտար չէ... Չէ՞ որ նա ևս «գեշ հովի» զոհերից է, «պատառ մը հացի համար» մարմինը վաճառելով հանդերձ, պահել է հոգու անաղարտությունը, իր թշվառության մեջ անգամ ձգտում

է փարատել իրեն հյուրընկալողի տրտմությունը, երգում է նրա համար, ինչպես հարազատի՝ պատմում է նրան վիշտը, բացում է տրորված, բայց ջերմությամբ լի իր սիրտը։

Ցույց տալով մարդու արժանապատվության ոտնահարումը բուրժուական իրականության մեջ, Բաշալյանը երիտասարդությանն զգուշացնում է նման արատներից, ուսուցանում է պատիվը բարձր պահել, հոգին գեղեցիկ, զգացումներն՝ անաղարտ, ուժ ու կամք ունենալ դիմադրելու բուրժուական այլասերված բարքերին։ Այդ միտումն է արտահայտում «Այս է եղեր» հոգեբանական պատմվածքը։ Գործող անձերից մեկը՝ Մառի Սիմյանը, հմտորեն գծված կերպար է, որը մարմնավորում է մինչև «ուղն ու ծուծը ապականյալ» վերնախավերի «շքեղ սրահներուն» մեջ տիրող ախտավոր կենցաղն ու բարքերը՝ ամուսնական անհավատարմություն, սիրո վաճառք, մարդու արժանիքը դրամի քանակով չափելու սկզբունք և այլն։ Արտաքուստ «ըղձալի ու գրգռիչ» այդ տիկնոջ թակարդն է ընկնում «գեղեցիկ ու վայելչակազմ երիտասարդ» Միքե Թումանյանը։ Որբ մեծացած այս գրագիրը և գանձապահը, որ «կխնդար սիրո վրա», հրապուրվում է Սիմյանով, նրա հյուրընկալությունը վայելելու համար ստիպված ոսկիներ է գողանում իրեն վստահված գանձերից, հեռացվում է աշխատանքից, կանգնելով կործանման եզրին։ Ճիշտ է, նա ի վերջո տիրանում է ցանկալի տիկնոջը, բայց զգում է «պժգանք իր իսկ անձեն», ու փրկվում կործանումից միայն այն պատճառով, որ դրսևորում է «բարոյական ուժ» ու «կորովի բնավորություն»։ Իսկ ովքեր զուրկ են այդ հատկություններից, չեն կարող չտուժել։ Նույն միտումն է արտահայտում նաև «Վերջին համբույրը» նորավեպը։ Բժշկական վարժարանի աղքատ ուսանող Տրդատը սիրում է խանութպանի դուստր Վերգինին։ Սերը փոխադարձ է։ Բայց տղան համոզված է, որ աղջկա ծնողները կմերժեն իրեն, թեև իրեն հարգում են։ Աղջիկն իր հերթին «ծանր կռիվներեն» հետո, ամուսնանում է մի հարուստ ոսկերչի հետ։ Եվ ահա հետևանքը։ Անցնում են տարիներ։ Անվանի բժիշկ դարձած Տրդատին հրավիրում են մի ծանր հիվանդի նայելու։ Բժիշկը տեսնում է հյուծախտից տառապող իր երբեմնի սիրելի Վերգինին։ Պահը զգայացունց է։ Ճանաչելով իր սիրածին, մահամերձի «աչվըները շողացին խնդալիր ճառագայթացմամբ, շրթունքը բացվեցավ՝ մանկական ժպիտ մը ուրվագրելով. «Ա՜խ, Տրդա՜տ, մրմնջեց նվազ ձայնով մը». և սոսկ հետին ճիգով մը իր թևերը երկնցնելով, Պարգևյանի վզին փաթթեց զայնս, գլուխը վար քաշելով, այնպես, որ անոր շրթունքը եկան հպիլ իր շրթանց, իրենց տամուկ տաքությանը մեջ խառնելով իրեն վերջին համբույրը։

Երբ բժիշկն իր գլուխը ազատեց այդ գերերկրային կաշկանդումեն, մահվան ցուրտն զգաց արդեն այդ մարմնույն շոշափման մեջ։ Ոգևարը մեռած էր։ Իր դեմքին խաղաղավետ հանգստություն մը կը տիրեր հիմակ, անճառ երանություն մը գերաշխարհիկ, որ խնդուն հանգստություն մը կպարգևեր այդ մաքուր դիմագծերուն, ցավի հետքն իսկ չթողլով...»։

Ակնհայտ է, թե ինչ հոգեվիճակ է ապրել կամքին հակառակ ամուսնացած աղջիկը և ի՜նչ անսահման ցանկություն է ունեցել գեթ մի անգամ տեսնելու սիրած տղային։

Եվ այսպես, մեկը ցավից վախճանվում է, մյուսը՝ առաջին սիրո տխուր վախճանի կսկիծը սրտում տառապում ծանրորեն։ Պատճառը նախ՝ նյութականն է, ապա և երիտասարդների՝ իրենց իրավունքների, ազատ սիրո համար մաքառելու կամքի պակասը։ Այդ երկու հավասարապես մերժելի երևույթների պատճառով է, ինչպես գրել է Լ. Բաշալյանը իր քրոնիկներից մեկում. «Հայ ընկերության մեջ ընտանեկան և սիրո տռամները ժամանակե մը ի վեր ավելցած են կսկծալի համեմատությամբ մը»[1]։

Լ. Բաշալյանն այն կարծիքին է, որ «խոնարհ հարկերու» տակ սիրո զգացումը ոչ միայն ավելի մաքուր է, այլև «ավելի ճիշտ ու բնական, ավելի հզոր ու կենդանի, քան թավշապատ առանձնոցներում եղկ ու յուղաթորմ մթնոլորտին մեջ», ինչպես ասված է «Պալըխճի Գևորգ» պատմվածքում։ Սրա գլխավոր հերոսը՝ կորովի, արիասիրտ, առողջ երիտասարդ ձկնորս Գևորգը հենց նման հզոր ու կենդանի սիրով է սիրում Աղավնուն։ Տղայի մայրը «այդ ամուսնությունը հարմար... չգտնելով» արգելում է այն, իսկ աղջիկը ամուսնանում է ուրիշի հետ։ Գևորգը սիրային նամակ է գրում Աղավնուն՝ սպառնալով սպանել նրա ամուսնուն. վերջինս դիմում է դատարան և ահա ձկնորսին դատում են։ Թե ինչ կորոշի դատարանը, գրողին չի հետաքրքրում։ Նա ուշադրություն է հրավիրում Գևորգի նամակի վրա, այն համարելով «ամբողջ գանձ մը», որ «ընկերության մեջ ամբողջ դասակարգին ներքին աշխարհը կպարզե... այնքան ճշտությամբ»։ Ժողովրդական ոգու, մտածողության, զգացումների ու ոճի խոր իմացությամբ ստեղծելով ու մեկնաբանելով այդ նամակը, Բաշալյան գրում է. «Եվ ամենեն ավելի դիտեցեք ծովու կոհակներուն դեմ մաքառող այս տղուն գերազանց անվեհերությունը..., վտանգին առջև իր գեղեցիկ անտարբերությունն ու մահվան գերագույն արհամարհանքը... Մահվան վտանգն ալ աչքըն առած է այդ տղան, որ դեռ մանուկ՝ հորը դաշույնի հետ խաղացած է և ներկա գտնված անոր կռիվներին և հետո ինքն ալ անոր հաջորդած է՝ ծովուն ու ցամաքին մեջ բաժնելով արկածալից կյանքը։ Հոգիեդ ինչո՞ւ վազ անցնիս, քա՛ջ տղա, պետք ես դուն։

Լրագիրներուն մեջ անցնելե կվախնայիր, կկարծեիր, որ շա՞տ գեշ պիտի մտածեն քու վրադ։ Չէ, խեղճ տղա, քու վեպդ, քու կյանքդ կարդացողները քեզ նկատմամբ պիտի ունենան զայրույթե տարբեր ուրիշ զգացում մը, որ սակայն կարեկցություն ալ չէ»։

Պատմվածքի բուն իմաստը այս վերջնամասի մեջ է, որը գրական նյութ հնարանք է, կարելի է ասել՝ գլուխ, ուր փառաբանվում է մարդկային քաջությունը, մաքառելու կամքը և կենսունակ ուժը։

[1] «Հայրենիք», 1894, № 854։

Դրվատելով քաջությունն ու պայքարի ոգին, Բաշալյանը քննադատում է կույր հնազանդության ու համակերպության այն քարոզը, որ տալիս է կրոնը իր հավատացյալներին։ Ահա թե ինչ ընդհանրացումների է հանգում Բաշալյանը «Արմաշի ուխտագնացությունը» ակնարկաշարում. «Ամեն տեղ, վանքին մոտ ապրող գյուղացիները... ամեն բան վանքեն ու ուխտավորներեն սպասելով, բնութենե ձեռք քաշած, մեղկացած ու այլասերված մարդիկ են», ըստ ամենայնի՝ «թույլ, նկուն, վատորեն համակերպող», մինչդեռ նրանք, ովքեր «բնության հետ ամենօրյա ոգորման մեջ կփնտրեն իրենց հացը, անոր հաղթահարելով կվաստկին իրենց ապրուստը, —այդ ոգորման ու հաղթանակի մեջ իրենց ֆիզիկական ու բարոյական ուժը զորանալով», տոկուն են, «արի, խիզախ, տիրական»։ «Խաչախչին» նորավեպում ևս դատապարտելով սոցիալական կարգերը, որպես չարիքների աղբյուր, հեղինակն ուսուցանում է, թե ապրելու համար պետք է մաքառելու ուժ և կամք ունենալ, չերկնչել վտանգից ու նույնիսկ մահից։

4

Հայրենասիրությամբ ու լավատեսությամբ հագեցված գեղարվեստական արձակի մնայուն էջեր են Լ. Բաշալյանի «Կաղանդը» և «Ցեղին ձայնը», երկուսն էլ գրված 1898-ին, այսինքն՝ 1894—1896-ի հայկական կոտորածներից հետո։

Հրաշալի վրձինով գծված մի կտավ է «Կաղանդը», ուր տեսնում ենք Նոր տարին դիմավորելու երկու տարբեր պատկեր, մեկը՝ ջարդերից առաջ, մյուսը՝ հետո։

Առաջինն ավանդականն է։ Ձյունը ծածկել է լեռ ու դաշտ, բայց սառը ձյունից անգամ «տաքացնող բան մը կելլե»։ Թոնիրներից ու բուխարիկներից երկինք են բարձրանում «մուխի զվարթ հորձանքներ», մարդիկ խնդում են, կիները՝ ժպտում, փոքրիկները՝ պարում։ Սեղանները զարդարված են «ժիր ու չարքաշ մարդերու ձեռքով» ստեղծված բերք ու բարիքով՝ հաց ու գինի, քաղցրեղեն ու պտուղներ։ Նոր տարին ավետող զանգերի ղողանջը հնչում է «բերկրության երգի մը, գոհաբանության ալելուայի մը» պես։ Տիրում է «լույս, աղմուկ, ոգևորություն ամեն կողմ»։ Ամուր կոճղի պես հողի մեջ իր «կենսալիր արմատները» տարածած ընտանիքի նահապետը օրհնում է ամենքին՝ մաղթելով ողջություն, խաղաղ աշխատանք («դառնիկ դատինք, քաղցրիկ ուտինք»), հույսերի, արդար ու բարի իղձերի կատարում...

Երկրորդը նույն կաղանդն է, բայց... հայոց սև ցավի նման սև յաթաղանի անցնելուց հետո։ «Ձյունը նորեն պատած է ամեն կողմ. բայց ահռելի ցուրտ մը կելլե անկե, չար ու անողոք։ Լեռները խոժոռ ու դաժան կնային, ու սարսուռ մը կվազե անոնց վրա։ Հովը կփչե կատաղաբար,

երբեմն սուր՝ ագռավներու կռինչի պես, ու երբեմն բուերու, հազարավոր բյուրավոր բուերու հոլոլմանը պես վայելող։

Լռություն մը կտիրե, ալ չխոսող բաներու ահավոր լռություն մը։ Հովն է, որ մինակը կձայնե, ու անոր մեջ մրմռոքներ կհեծկլտան ու կըսկիծներ կհառաչեն։

Մարդ չիկա դուրսը։ Ամայությունը իր սոսկումը կսփռե ամեն կողմ։ Ամեն բան թախծություն մը հագած է, ալ չապրող բաներու խորին թախծությունը։

Մոխիրի համ կա օդին մեջ։

Դաշտերը միրկ են, ու ծառերը, կմախքներու պես կանգուն, անձկագին գալարումներով կդողդողան անոնց մեջ։

... Սագի երկիրն է ասիկա, հյուրամերժ ու անխնդում»։

Հյուր ընդունող այլևս չի մնացել. «Բայց ահա երդիկ մը կտեսնես։ Բազմություն մը նստած է անոր չորս բոլորտիքը, մեծ մայրը իր զավակներով, հարսներով, թոռներով։ Կաղանդի սեղան մըն է ասիկա, բայց ո՛չ Նոր տարիի հացը կա վրան, ո՛չ պտուղներու կույտը, ո՛չ մեղր և ո՛չ գինի։ Թոնիրի մեջ կրակը մարած է շատոնց... Որովհետև այդ բոլոր մարդիկը չե՛ն խոսիր, չե՛ն երերար, չե՛ն նայիր։

Աչքերս կհառեմ։

Ա՜հ, մեռած են։

Ու ի՛նչ մահով...»։

Ցնցող այս պատկերը մի ցասկոտ մեղադրական է սուլթան Համիդի կամ «երիտասարդ թուրք» կոչվող այն գազանների հասցեին, որոնք 1915-ին պիտի բնաջնջեին մի ամբողջ ժողովուրդ։ Մռայլ ու մահասարսուռ է այդ նկարագրությունը։ Բայց այդ համատարած լռության ու խավարի մեջ իսկ գրողը նշմարում է, որ «կանթեղ մը կպլպլա» և «երեք պզտիկ ահա կշարժին։ Ողջ են։ Հագուստ չունին գրեթե։ Իրենց ոտքերը բոպիկ են, սեղանին վրա բան մը չիկա ուտելիք, բայց պողպատի ամրությամբ կեցած են հոն ու կհսկեն սգավոր տան վրա։ Ու ժամերով, ժամերով արթուն, պզտիկ պահապանները կնային իրենց մեռելներուն, գիտակից աչվըներով, որոնք կվառին»։ Սրանք խոշտանգված ու սրահարված ընտանիքի կոծղանման նահապետի՝ հողի մեջ ամուր խրված արմատների ծլարձակումն են, հայ ժողովրդի կենսունակ ու կենսահաստատ ուժի խոսուն խորհրդանիշը։ Ապրել է ժողովուրդը և պիտի ապրի՝ հակառա՛կ բոլոր արհավիրքներին։ Այս հավատն է «Կաղանդի» ոգին և հնչում է որպես համակիչ ու համոզիչ «լավատեսական ողբերգություն»։

Նույն գաղափարով է միտված «Ցեղին ձայնը» պատմվածքը։ Գրողին ծանոթացնում են Հայաստանում եղած մի անգլիացու՝ դոկտոր Ջեյմս Քլարքի հետ։ Նա ներքին դժգոհություն է զգում, հավատացած լինելով, որ «հարկ պիտի ըլլար նորեն ողբալի հարցումներու տարափ մը կրել, ապուշ հետաքրքրություններ գոհացնել, վիրավորիչ տարակույսներ փարատել, արգահատանքներ կուլ տալ։ Օ՜, անգլիացի պառավ աղջիկներուն

ժռատ ու նվաստացնող կարեկցությունը, զոր միսիոնարներ անդադար կարծարծեն կեղծավոր արցունքներով և զոր մեր գործիչներեն շատերն ալ սնուցած են տխմարորեն, մեր ազգային զարհուրելի տռամին մեջ ուրիշ բան չգտնելով ի տես դնելիք, բայց եթե լալկան ու ձեռնամած պաղատանքներու թոթովում մը...»։

Այսպիսի պարզ ու որոշակի կարծիք հայտնելով մեր ազգային ողբերգության նկատմամբ օտարների և յուրայինների մերժելի, վիրավորական վերաբերմունքի մասին, ինքը՝ գրողը նույն Ջեյմս Քլարքից լսում է մի պատմություն, որը բոլորովին այլ տեսանկյունից է լուսաբանում երևույթները։ Քլարքը նախ պատմում է, թե ինքը ևս «հակառակ ամեն փաստերուն» չի հավատացել «ամբողջ ցեղ մը բնաջինջ ընելու կարելիության, այսպես կազմակերպված, սիստեմատիկ վայրագությամբ մը»։ Ուստի որոշել է լինել բուն Հայաստանում, բայց ոչ թե հատուկենտ անհատների պես որբերին ու այրիներին «նպաստ բաշխելու», «նվիրատուներուն և սովամահ թշվառներու հոգիներուն միջև պարտի-պահանջի ծիծաղելի ու անարգ հաշվեկշիռ մը բռնելու», «փառքի նոր դաշտեր» գտնելու նպատակով, այլ «հասկանալու, ըմբռնելու տարօրինակ պետք մը»։ 1896-ի գարնանը շրջագայելով կոտորածների վայրերում, նա տեսնում է ամենուր արհավիրք ու արյուն, «ավերակների երկիր», որտեղ «մահը լավ տեսած էր իր գործը, բայքայումը կատարյալ էր», շինարար մի ժողովրդի հինավուրց հողը դարձել էր «անօրինակ մեռելաստանի մը հիշատակը ընդհանուր մարդկության խղճին վրա»։ Բայց ահա, երբ ոճիրից ու նախճիրից ցնցված դոքտորը որոշում է հեռանալ, նշմարում է «արտակարգ երևույթ մը»։ Այնտեղ, ուր ավերակ ու արյուն էր թողել մահաբեր յաթաղանը, սկսում է նորից խլրտալ կյանքը։ Ու մի անգամ ևս շրջելով տեսած բնակավայրերում, «ալ մնացի հմայված», ասում է նա, որովհետև փութաջան երկրագործը հողն էր հերկում, կոշկակարը՝ «մոխիրներուն ու փլատակներուն մեջեն հերուն մը գտած» իր գործն էր կատարում, «արհեստավորը նորեն ծալապատիկ նստած էր կոտրած թեզկեահի մը առջև», ուսուցիչը երեխաներին հավաքած «խարխուլ ախոռի մը անկյունը, կկարդացներ զանոնք»։ Մի խոսքով՝ «Աշխատանքի լծված էին, աշխատարար ու մխիթարող վաստակին, ինչպես մարդ փրկության խարսխին կպլլվի։ Ապրիլ կուզեին կոր, ու պիտի ապրեին... Ասոր կամքը ունեին, հակառակ ամեն բանի, ընդդեմ ամեն բանի, ու ոչինչ կրնար կեցնել զիրենք։ Տառապանքի մեջ նոր ուժ մը կստանային, անոր մեջ մուխ մը կգտնեին, անկից կառնեին իրենց հյութը, իրենց կենսունակությունը ձյունածաղկին պես, որ ձյունին տակ կփթթեցնե իր առողջ ու աղվոր թերթերը»։ Իհարկե, «ջարդերու վայրագ տրամադրության» մասին խոսելիս, ուղղակի չկարողանալով զսպել զայրույթը՝ մի ամբողջ ազգի բնաջնջման ահավոր ծրագրի ու դրա կիրառման առթիվ, Քլարքը սխալմամբ մի պահ ակնարկում է «ստորին» և «բարձրագույն» ցեղերի մերժելի «տեսությունը», սակայն «Ցեղին ձայնում» չկա ազգամոլության, կույր

վրիժառության, ազգային թշնամանքի փիլիսոփայություն։ Ընդհակառակը, նույն Ջեյմս Քլարքը հայ «ցեղի ձայնը», ձգտումը, հոգեբանությունը, մտածողությունը տեսնում է պատանի Սաքոյի պատասխանի մեջ։ Այդ պատանու հայրենական գյուղն ավերել ու թալանել են, ծնողներին ու հարազատներին կոտորել են. ինքը հրաշքով ազատվել է մահից, կիսամերկ ու կիսաքաղց թափառել է շատ օրեր, շուրջը տեսել է արյուն ու արցունք, բայց ահա, երբ թափառական, դառնացած և ըմբոստ այդ որբին ընդունում են որբանոց, սկսում են կարդալ սովորեցնել և մի օր էլ հարցնում են, թե ի՞նչ կուզենար, որ աստված տար իրեն, նա խորհում է և պատասխանում. «Կուզեմ, որ խելք տա ինձի...»։ Ու հետևում է որբանոցի տնօրեն Քլարքի եզրահանգումը. «Ցեղին ձայնն էր, որ կխոսեր իր բերնովը», քանզի արյան վրեժի փոխարեն հայ մանուկը «կխնդրեր այն զենքը, որ պիտի ապրեցներ զինքը ներկա քաղաքակրթության մեջ, միակ ուժը, որ իրեն անհրաժեշտ էր։ Արյունին մեջ ուներ այդ պետքը դեպի իմացականությունը, դեպի գիտությունը, դեպի հառաջադիմությունը, դեպի հաղթանակը։ Ատով էր, որ իր ցեղը տևեր էր ու պիտի տևեր»։

Ավերածությունների փոխարեն արարչագործել, արյան փոխարեն արդար քրտինք թափել, մոխիրների մեջ հրաշակերտել լույսի ու գիտության կաճառներ, արդասավորել հայրենի հողը՝ ամենաթանկ ու ամենասիրելի մասունքն աշխարհում։ Այս է Լ. Բաշալյանի տեսակետը։ Հայրենասիրական այդ նշանաբանով էլ ընթացավ նրա գրական ու հասարակական գործունեությունը։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

ՀԱՅ ԳՅՈՒՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ 80—90-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

1

Արևելահայ գյուղագրական գրականությունը 70-ական թվականներին ուժգնապես ենթարկվում էր գյուղի վերափոխման հետ կապված այն նոր ծրագրերի ազդեցությանը, որոնք առաջադրում էին հայ հասարակական հոսանքները ղեկավարող խմբավորումները և մյուս կողմից՝ Անդրկովկաս ներթափանցած հեղափոխական նարոդնիկների գաղափարական կողմնորոշումներին։

Անդրկովկասյան այն միջավայրը, ուր այս պահին տեղի էր ունենում դեպի գյուղացիությունը դիմաշրջված ռոմանտիկ գործիչների գաղափարական հասունացումը, չափազանց հետամնաց էր։ Քաղաքային և գավառական կենտրոններում, ճիշտ է, աշխուժանում էին բուրժուական զարգացման հետ կապված տնտեսական հարաբերությունները, որոնք և նկատելիորեն ազդում էին ավանդապահ ու անշարժ գյուղական կյանքի վրա։ Բայց և այնպես գյուղը, որի շուրջ միահյուսվում էին Ռուսաստանի համալսարանական կենտրոններում կրթություն ստացած երիտասարդ մտավորականների սոցիալական բաղձանքները, մնում էր խավար ու ետամնաց մի աշխարհ, ուր պետք էր մուտք գործել արդեն առանց որևէ նախապաշարմունքի, գործնականորեն օգնելու համար թշվառության ու կարիքի մեջ գտնվող ազգին։

«Դեպի գյուղ» Նալբանդյանի մատնացույց արած շարժումը այս պահին նոր միայն ձևավորվում էր։ Ընդ որում, հայկական միջավայրում դա մեծապես կապված էր անցյալից եկող լուսավորական պրոպագանդը գործնական հունի մեջ դնելու նոր այն շահախնդրություններին, որոնք պայմանավորված էին մի կողմից գյուղի լուսավորության հանդեպ հասարակական տարբեր խմբավորումների դրական դիրքորոշման և մյուս կողմից հայ ուսուցչության, որպես զանգվածային խավի առաջացման փաստով։

Գյուղագնաց ուսուցչության մեծամասնությունը, ընդհանրապես. գյուղի զարգացման հակակապիտալիստական ուղիներն էր պաշտպա-

նում և մանրբուրժուական ռեֆորմիզմի ու լուսավորության դիրքերից քննադատում գյուղաշխարհում կատարվող սոցիալական տեղաշարժերի պատմական իմաստը։

Հայ առաջին գյուղագիրներից մեկն, օրինակ, վաղամեռիկ Ալեքսանդր Արարատյանցը (1854—1884) «հասարակաց անողոք դատաստանի» ուրվականով վախեցնում էր գյուղական ցեցերին և պահանջում խղճի մաքուր ու լուսավորյալ կառավարում. «խոհեմ, հեռատես, հասկացող, բարի ու անշահասեր տանուտերը, —ասում է նա,— մի իր նման քահանայի հետ հրաշքներ կարող է գործել գյուղում»[1]։ Սոցիալ-ռեֆորմիզմի և մանրբուրժուական սենտիմենտալության այս քարոզիչը համոզված էր կարծելու, թե հրաժարվելով խալիֆայական դպրոցից և գավառական ուսումնարաններ հիմնադրելով՝ հնարավոր է լուծել տնտեսական կարևորություն ներկայացնող հարցեր, ապա և մաքրագործելով «գեղի մեծամեծներին» մի իսկական առաջադիմության հասնել։ «Ես աշխատում եմ,— ասում է գավառական ուսումնարանների վերատեսուչը,— որ մեր մանուկները կրթված մարդիկ մեծանան և պաշտպանեն թե՛ իրանց ծնողաց, և թե՛ հայրենի հողը ավերիչ ձեռքերից»[2]։ Այս «պրոգրամը» մեկն էր այն բազմաթիվ ուղեգծումներից, որ գյուղական մտավորականությունը, մասնավորապես ուսուցիչները, առաջադրում էին գյուղի վերափոխման համար։

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԱՐԱՐԱՏՅԱՆ

Ծնվել է 1854 թ., Շամշուլդա գյուղում։ Սկզբնական կրթությունն ստացել է սարկավագուհի կույս Եղիսաբեթի մոտ։ Տասը տարեկան էր, երբ մեռնում է Եղիսաբեթը, և փոքրիկ Ալեքսանդրը ստիպված է լինում «ձեռք առնել հոտաղի մահակը»։ 1868 թվականին պատանուն տանում են Թիֆլիս և հանձնում Ներսիսյան վարժարան։ Այստեղ նա սովորում է շուրջ երկու տարի։ Այնուհետև չքավորության պատճառով թողնում է վարժարանը և մեկնում ուսուցչություն անելու հայ գյուղերը. Շամշուլդա, Մեծ Դաղեթ, Փիբ, Հաղրութ, Վաղարշապատ «...վայելել են նրա երկանց պտուղները և հայ-գյուղական համայնքները գտել են նրանում իրենց վիճակին կարեկից և վերքերին սպեղանի դնող մի ազնիվ մարդ, մի պարտաճանաչ ուսուցիչը»[3]։ Ընդամենը երեսուն տարի ապրեց հայրենանվեր գործիչը և միայն մեկ տասնամյակ ստեղծագործեց (1874 թվականից նա արդեն տպագրվում էր «Մեղվում»)։ 1877-ին հրատարակվում է

[1] Ալեքսանդր Արարատյանց, *Հիմնարկություն գավառական ուսումնարանի*, Թիֆլիս, 1889, էջ 192։

[2] Նույն տեղում։

[3] Նույն տեղում, էջ Դ։

Նրա առաջին վիպակը՝ «Երկու թումբ կամ խեղճ սիրահարներ»։ Այս երկը բարձր է գնահատում «Փորձի» գրախոս Ս. Պալասանյանը (Գրիշ)[1]։ 1880-ական թվականների սկզբներին լույս է ընծայում «Քնարիկ մանկական» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1882) և «Գյուղական խալիֆա» ինքնակենսագրական վիպակը (1883)։

1884 թվականին Արարատյանը մեռնում է։ Բարեկամները ետմահու հրատարակում են նրա մի քանի գործերը՝ «Փնջիկ» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1885), «Հիմնարկություն գավառական ուսումնարանի» վեպը (1889) և «Սուտ ճգնավոր» ողբերգությունը (1891)։ Բացի «Մեղվում» հրատարակած բազմաթիվ թղթակցություններից, Արարատյանը թողել է թատերական և վիպական գրվածքներ՝ «Մանկական երգարան», «Տըլոտ Կարո», «Անսեր ամուսնություն», «Կրակի մեջ եմ ընկել», «Ջայն», «Փոքրիկ ախոյաններ», «Մի ամուսնություն» և այլն։

Ա. Արարատյանը մեր այն մտավորականներից մեկն էր, որ գործում էր գյուղում և ժողովրդի մեջ։ Այս հանգամանքը գյուղագրական դպրոցի ներկայացուցիչների համար, կարելի է ասել, դիմորոշ նշանակություն ուներ։ «Ով որ չի կանգնում ժողովրդի մեջ, չի մտնում նրա տունը, չի ուսումնասիրում նրա դրությունը, նա խորթ և անպիտան զավակ է ժողովրդի համար»[2]։ Սա մի հայեցակետ էր, որ արդեն նարոդնիկական գունավորում ուներ և փոքր-ինչ տարբերվում էր դեմոկրատական լուսավորության հայեցությունից։ Գյուղի և գյուղացիության նկատմամբ հետաքրքրությունը նոր ժամանակներում ոչ թե ազգային զարթոնքի ընդհանրական հոգեբանության արդյունք էր, այլ առաջին հերթին մտավորականության և գյուղաշխարհի միջև աստիճանաբար հաստատուն դարձող գործնական փոխհարաբերությունների հետևանք։

1870-ական թթ. գյուղական մտավորականությունը արդեն իր դասային որոշ դեմքն ուներ։ Գյուղ մեկնող ուսուցիչների, բժիշկների, գյուղատնտեսության մասնագետների թիվը տարեցտարի ավելանում էր։ «Պայքար հայկական նոր դպրոցի համար Անդրկովկասում» աշխատության մեջ բերված ցուցակներից պարզ երևում է, որ գավառներում և գյուղերում աշխատող ուսուցիչները միշտ էլ մեծամասնություն են կազմել[3]։ Եվ ոչ միայն այդ. նարոդնիկական գաղափարների տարածման, մամուլի և հրապարակախոսության հետևանքով, գյուղական մտավորականությունը ավելի ու ավելի ծանրակշիռ նշանակություն էր ձեռք բերում ազգի հոգևոր-մշակութային կյանքում։

Սակայն գյուղական լուսավորիչների գործունեությունը տեղային էր և, հենց այդ իմաստով, մի որոշ չափով կղզիացման դատապարտված։

---

1 *Տե՛ս «Փորձ», 1877, էջ 317—319։*

2 Ա. Արարատյանց, *Հիմնարկություն գավառական ուսումնարանի*, էջ 89։

3 Վ. Ս. Երկանյան, *Պայքար հայկական նոր դպրոցի համար Անդրկովկասում*, Երևան, 1970, էջ 121, 123։

Ունենալով այն համոզմունքը, թե գյուղացին է հայ ժողովրդի պահպանման հիմքը և, հետևաբար, ազգի կենսական շահերի արտահայտիչը, նրանք ամեն կերպ աշխատում էին մոռացության մշուշից դուրս բերել այդ հիրավի մոռացված աշխարհը։ Նրանց դեմ հանդիման կանգնած էր պահպանողական, դարավոր ավանդներով ու սովորույթներով ապրող, տնտեսական հեղաբեկումների խառնափնթոր ընթացքով քշվող, հետամնաց, լույսի կարոտ գյուղացիական մասսան, որին հարկավոր էր մի ինչ-որ ձևով դուրս բերել կենդանի առաջադիմության ճանապարհ։

Գյուղագնաց մտավորականությունը իր ազգային պարտքն էր համարում գործնականորեն լուծել գյուղացիության հետ առնչվող կենսական հարցերը։ Գյուղը լուսավորելու պահանջը արդեն ոչ թե ինտելիգենտական բաղձանք էր, այլ կոնկրետ ծրագիր, որն իրականացնելու համար ինչ զոհաբերությունների առեջ չէին դիմում ժողովրդական ուսուցիչները։ Մի կողմից խալիֆայական դպրոցի դեմ մղվող պայքարը, մյուս կողմից թեմական դպրոցների հիմնադրման գործնական հոգսերը գյուղական լուսավորիչներին դարձնում էին կյանքի մարդիկ, որոնք ապրում էին օրվա շահախնդրություններով, գյուղամեջ էին դուրս գալիս, խորհրդաժողովներ անցկացնում, մասնակցում էին համայնքի վեճերին, լսում էին գյուղականների գանգատները, դիմումներ, թղթակցություններ էին ուղարկում օրաթերթերին։ Այսպիսի լուսավորիչները հաճախ էին վռնդվում դպրոցի հոգաբարձությունից կամ գյուղական վերնախավի պահանջով։

Գյուղացիությանը «փրկելու» այս նոր շրջանում հարցի լուծման գործնական կողմն էր առաջ մղվում. գյուղական մտավորականությունը ձուլվում էր այն մասսային, որի շահերի համար պայքարում էր և, այսպիսով, վերջինիս գործնականորեն օգնելը դառնում էր նրա հիմնական գլխավոր նպատակադրումը։ Այս էլ հենց շրջափակում, կղզիացնում էր գյուղական մտավորականության հասարակական գործունեությունը։ Մյուս կողմից. տեղային պրակտիցիզմը անվերապահորեն իր ազդեցությունն էր ունենում այդ գործիչների հասարակ հայեցության վրա։ Նրանք չէին կարողանում վեր բարձրանալ գյուղաշխարհից այն իմաստով, որ գյուղի վերափոխման նրանց ծրագրերը, համենայն դեպս, մի ավելի բան չէին, քան պատմականորեն հասունացած և գյուղացիական մասսաների կողմից արդեն վաղուց առաջնորդվող պահանջների արձագանքներ։ «Հեղափոխականը» նրանց մոտ՝ լուսավորական գործնականությունն էր միայն, որն իհարկե, մերժվում էր գյուղական վերնախավերի կողմից։

«Երկար տարիներով,— գրում է Արարատյանը իր մի հոդվածում,— մոլորության խորխորատի մեջ ընկղմված հասարակությունը օգուտ քաղելով անասելի դառն փորձերից և շրջակա լավ թե վատ հանգամանքներից, տեղն ու տեղը մեխված՝ կույրի պես ձեռք ածելով այսօր փնտրում, քախում է իր և սերնդի մտավոր լուսավորության դուռը, իսկ այն չէ բացվում նորա համար. ինչո՞ւ, որովհետև տեղական քահանա հայրերը հա-

կառակ են այդ մտքի իրագործմանը. «խաչերի դախոտը խի՞ պիտի շկոլին տան, էն մերն ա, ջուխտ գոմեշներս կծախենք, կտանք (ո՞ւմ) ու էդ բանը կքանդենք»[1]։

Գյուղական լուսավորիչները արյուն-քրտինքով էին իրենց համար ճանապարհ հարթում. երբ «սերնդի մտավոր լուսավորության» խնդիրների լուծումը գործնական կերպարանք էր առնում, հրապարակ էին գալիս այնպիսի խոչընդոտներ, շահաբախումներ, ինտրիգներ, դավեր, որոնք նախապես կռահել անհնար էր։ Այդ պատճառով գյուղական լուսավորիչները մի որոշ իմաստով հրաժարվում էին իրենց ծրագիր-իդեալներից՝ գործնական-իդեալների կենսագործումն ապահովելու համար։ Մի գոմ, օդա, եկեղեցամերձ շինություն ձեռք բերելու համար նրանք հարկադրված էին երկարատև բանակցություններ վարել, հորդորել, համոզել մարդկանց, շրջանցել շատ ու շատ արգելքներ, շահախնդրություններ և այլն, ապա հոգ տանել հրավիրելիք ուսուցչի նյութականն ապահովելու մասին, որն այնքան էլ դյուրին բան չէր, քան թե վռնդելով խալիֆավարժապետին՝ նրա տեղը նորը կարգել։ Գյուղական լուսավորիչների այս բազմադիմի գործարարությունը, սակայն, պարփակվում էր տվյալ գյուղի կամ ամենաշատը գավառի մի քանի գյուղերի շրջանակներում միայն։

Նարոդնիկական պրակտիցիզմը մերժում էր ազգասիրական «անգործիմացությունը» և մղվում էր գործով ապացուցելու իր առաջադրած ուղու ազգային-պատմական օգտակարությունը։ Ահա թե ինչու գյուղագրությունը հատկանշվում է հայեցության սահմանափակությամբ և չափավոր ռադիկալիզմով։ Գյուղագիրը գեղարվեստական պատկերը անպայման կառուցում էր եղելության վրա և հետամուտ էր կատարվածի իրական-իսկատիպ վերարտադրությունը տալ՝ ամենաաննշան մանրամասնությունների հաղորդմամբ։ Նա մի տեսակ տարեգիր էր կամ ակնարկագիր, որ արձանագրում էր դեպքերը՝ հիշողություններին, տեսածին ու լսածին կռթնած։ Հուշագրական-ակնարկային տարրը գյուղագրության մեջ չափազանց մեծ տեղ է գրավում և բացատրվում է ամենից առաջ հենց այդ հանգամանքով, որ գյուղագիրները երբեք դուրս չէին գալիս կոնկրետության ու գործնականության շրջանակներից և չէին մղվում սոցիալական կյանքի ընդհանրացված վերարտադրությանը։

Իր գեղարվեստական երախայրիքում («Երկու թումբ կամ խեղճ սիրահարներ») Ա. Արարատյանը հետևել է գյուղագրության հենց այդ մեթոդին։ Նա մի վիպակ էր գրել աբովյանական արձակի ավանդներից մեծապես օգտվելով։

Ռոմանտիկ սյուժեն, բախտահալած սիրահարների տխուր պատմությունը, գյուղական կոպտության և սովորույթների լուսանկարչական պատկերանկարի վրա ուրվագծվում էր կոլորիտային հնչեղությամբ և լիրիկական թախիծով։ Ինքը՝ հեղինակը սեփականել էր միջամտելու ա-

[1] «Մեղու Հայաստանի», 1879, № 54։

թովյանական ձևը և շատ հաճախ հասել, իրոք, ներգործուն անմիջականության։ «Յարաբ ի՞նչ լիզու կարա պատմիլ,— ասում է նա,— կամ ինչ ձեռը կարա գրիլ էն սհաթը, երբ լուսնիակ գիշերը Վարթանն ու Վաղոն բաղից գողացած մրգերով չբները լիքը գալիս էին սրանց մոտ, նստըմ ու թաքուն խոսըմ, խոսըմ...»։ Կամ՝ «Բաժանվեցին... Կարթացող, դու խոսի... Լիզուս կորըմ չի, ձեռս թըլանըմա, սիրտս թմփթմփըմ...»։ Վարդանն ու Վաղոն փախցնում են Անուշին ու Շուշանին և տանելով լեռները, պահ տալիս վրանաբնակ ծանոթ թուրքերին։ Բայց սրանք մոռանալով ադաթ ու պատիվ փորձում են բռնաբարել աղջիկներին։ «...Հայ աղջիկն իրան պատվի համար կմեռնի ու իր գլուխն անօրենին չի մատնիլ»։ Անուշն ու Շուշանն իրենց նետում են ժայռից։ Թուրքերի «բալագանը» քանդելուց և ավազակներին կոտորելուց հետո, Վարդանն ու Վաղոն ձորն են իջնում՝ սգալու իրենց կորուստը։ «Կարթացող, ես էստեղ երկու սհաթ էլ խոսք չեմ կարող դուրս թողալ, հըմի խոսալու իրավունքը քունն ա, ասենք, թե առաջիդ դրած ըլեն էրկու սիրեկանի անմեղ մարմին ու նրանց կշտին էլ իրանց սիրականները կաղնած, ի՞նչ կըլի էդ վախտը նրանց հալը...»։

Վիպակի ֆաբուլան գեղարվեստական բարդություններից զուրկ է և աշուղական սիրավեպերին հատուկ մի ինչ որ ինտոնացիա ունի։ Արարատյանը աշխատել է պահպանել իրականի և հետաքրքրաշարժի հավասարակշռությունը։

Գրական այս նախափորձը, սակայն, չվճռեց Արարատյանի գեղարվեստական ինքնությունը։ 1870-ական թվականների վերջին գրած վեպերով նա ամուր կապվեց գյուղագրությանը։

«Գյուղական խալիֆան» ինքնակենսագրական բնույթի մի երկ էր, որ Արարատյանի համոզմամբ պետք է օգներ ժամանակակիցներին՝ խալիֆայական դպրոցի ժառանգության վերջին մնացորդներից հրաժարվելու։ Իբրև մանկավարժ և ուսումնարանների հիմնադիր, Արարատյանը մտահոգվում էր ոչ միայն գյուղական դպրոցների ճակատագրով, այլև, առաջին հերթին, սերնդի մտավոր լուսավորության խնդրով։ Հին, խալիֆայական դպրոցը դեռ ապրում էր գավառների խուլ անկյուններում. ժողովուրդը՝ լույսի կարոտ, օրհնում էր բախտախնդիր մեկի հայտնությունը գյուղում, երբ նա վարժապետ էր հռչակում իրեն և ցանկություն հայտնում «կարդացնելու» երեխաներին։

Մի իսկական դահիճ էր Օհաննես վարժապետը, պատիժների ընդարձակ ցանկ եղանակներ էր մոգոնել նա երեխաներին մարդ դարձնելու համար։ Ֆալախա, «քանոնահարություն», «ապտակազարկություն», «ծեպելին-ճիպոտներ», «փշաբույսեր», «ոտնակոխուկ», մոխիր ցանել բերանների մեջ, լեզուները ծակծկել ասեղով, «բռնցքահարություն», «մազաքաշություն» և այլն, և այլն։

Խալիֆայական դպրոցը չէր կարող չշահել գյուղացու համակրանքը։ Մի նախամեծար հարգանք ուներ ռամիկը դեպի վարժապետն ու կրթվա-

մարդն առհասարակ։ Տերտեր, չինովնիկ, մովրով, մելիք, աղա, սրանք նրա աչքում «լիս տեսած» բախտավորներ էին, որ պաշտոնի, նյութական ապահովության էին հասել «գրի սևն ու սպիտակը ջոկելու» «հունարով»։

Արարատյանը չի մեղադրում գյուղացիներին։ Նրա համար ծանր է խսկությունը, բայց և դրա մեջ նա տեսնում է գործի հետագա հաջողության գրավականը։ Ինքնաբուխ և համատարած սերը դեպի լույսն ու կրթությունը՝ կփրկի գյուղացիությանը։ Այդ պատճառով վիպասանի չեշտուն բարկությունը ուղղվում է տգետ և խաբեբա խալիֆաների դեմ և նա ծրագրում է նրանց վերացման գործնական ուղիները։

«Գյուղական խալիֆան» Արարատյանի սոցիալ-հայեցության մի քանի կողմերն է պարզում միայն։ Այստեղ դրսևորվեցին վիպագրի գյուղաշինական նախագծումների առավել ընդհանուր և, հենց այդ պատճառով դեռևս ոչ այնքան նոր կռվանները։ Ինքը՝ Արարատյանը չէր էլ փորձել հարցը սոցիալական տեսանկյունից քննել, այսինքն խորանալ դասային ու տնտեսական այն պատճառների մեջ, որոնք պայմանավորում էին գյուղական լուսավորության դրվածքի այդօրինակ հետամնացությունը։

«Հիմնարկություն գավառական ուսումնարանի» վեպում Արարատյանը արդեն հաղթահարում է «Գյուղական խալիֆայի» միագիծ սահմանափակությունը։ Հրապարակ են հանվում սոցիալական կարևորություն ունեցող խնդիրներ։ Մեկնաբանվում են գյուղական լուսավորիչների գործունեության տարաբնույթ կողմերը, և, որ կարևորն է, վերարտադրում են այն իրական-պատմական փոխհարաբերությունները, որ գոյություն ունեին մի կողմից՝ նրանց և գյուղի լուսավորության նախանձախնդիր մտավորականության միջև։ Սակայն Արարատյանը գյուղափրկիչ իր ծրագրերով շատ էլ հեռուն չէր գնում և ստիպված էր ապավինելու լուսավորության ամենակարող ուժին։ Մանավանդ խոր ընդհանրական գյուղացիական այն տեսակետը, թե ուսումը տնտեսական ապահովության հասնելու գլխավոր նախապայման է. «— Աղա ջան,— ասում է գյուղացի հերոսներից մեկը, — ես իմ կարճ խելքովս գիտեմ, որ պատճառը ոչ թե բախտն ա ու ճակտի գիրն, էն ա, որ դուք ուսում ունեք, մենք չէ. դուք ձեր օրերը սմնարաններում եք անցկացրել, մենք մեր օրերը էն երևող ձորերումը... թե մենք էլ ուսում առած ելինք մենք էլ մի-մի աղա կըլեինք, ոնց որ Վանի բեգը»[1]։ Եվ վերջապես Արարատյանը գյուղական վերնախավերի բարոյական մաքրագործման հեռանկարի մեջ էր տեսնում գյուղացու սոցիալական ցավերի դարմանումը։ Իսկ այդ մաքրագործումը ձեռք էր բերվելու ինչպես պետական արդարացի միջամտությունների օգնությամբ, այնպես էլ իրավատեր մարդկանց ինքնավերափոխման ճանապարհով։

---

1 Ա. Արարատյանց, *Հիմնարկություն գավառական ուսումնարանի*, էջ 51։

Այսպես էր մտածում և խորհում գյուղական լուսավորիչների նոր սերունդը։

2

70-ական թվականներին գյուղագրական գրականության գաղափարամերձությունը նարոդնիկական ուսմունքի հետ, անտարակույս, արտահայտվում էր շատ ավելի բարդ և միջնորդավորված ուղիների օգնությամբ, քան 80-ական թվականներին։ Այստեղ կատարվում էր գաղափարական փոխանցումների այն բարդ պրոցեսը, որը գրականության մեջ երևան է գալիս արդեն որպես ընդհանուր աշխարհըմբռնում, բայց ոչ սոցիալական տվյալ ուսմունքի հետ կապվող մտայնություն։ Հասարակական կյանքը 70-ական թվականների գյուղագիրներին այդ հնարավորությունը չէր տալիս։ Նարոդնիկական ուսմունքը հայ միջավայրում սկսեց ուժգնապես ներազդել գրականության և հրապարակախոսության վրա միայն 70-ական թվականների վերջերին և 80-ական թվականների սկզբներին։

Պետրովսկի գյուղատնտեսական ինստիտուտի հայ ուսանողները առաջինը սկսեցին տպագրել մեր մամուլում նարոդնիկական մտայնությունը շաղարկող տնտեսագիտական ու հրապարակախոսական հոդվածներ։ Հովսեփ Տեր-Մովսիսյանը, Ալ. Քալանթարը և Ս. Ղորղանյանը այն երիտասարդներն էին, որ ռուսական լեգալ նարոդնիկների հետևողությամբ փորձեցին վերլուծել հայ գյուղի սոցիալ-տնտեսական դրությունը[1]։ Այսպես, Հ. Տեր-Մովսիսյանը որպես հողային հարաբերությունների կարգավորման վճռական միջոց հանձնարարում էր ճանաչել հայ գյուղացու իրավունքը այն հողերի նկատմամբ, որոնք որպես թե բեգական են դարձել ռուսական տիրապետության տարիներին՝ տեղական կալվածական դաս ստեղծելու ռուս կառավարության ձեռնարկումների ժամանակ։ Տարբերանշելով Անդրկովկասում եղած հողային հարաբերությունների առանձնահատկությունը Ռուսաստանից, Հ. Տեր-Մովսիսյանը չափազանց դյուրին էր պատկերացնում պետական միջամտությամբ «բեկ և որհաթ» սոցիալական խավերի «վերացման» և «ազատ աշխատավոր երկրագործների» նոր դասի ձևավորման պրոցեսը։ Բավական է «բոլոր գյուղացիների հողերը իրենց վերադարձնել» և ահա սարկության փոխարեն երկրում կիշխեն «աշխատանքն ու հավասարությունը»[2]։

70-ական թվականների վերջերին և 80-ական թվականների սկզբներին «հասարակության լուսավոր դասի» նկատմամբ ծայր էր առնում մի վերաբերմունք, որն, ըստ էության, պայմանավորված էր սրա հասարակական գործունեության գործնական շառավիղներն ընդարձակելու մտա.

---

[1] Վ. Ռշտունի, *Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից*, Երևան, 1956, էջ 379, 382—383։

[2] «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 234։

հոգությամբ։ Մշակվում էր մտավորականի կամ հասարակական գործչի իդեալական տիպարի բարոյականությունը։ «Հասարակության լուսավոր դասը» կոչված է տեղաշարժելու ոչ միայն բարքերի ու սովորույթների միջնադարյան քարացածությունը, այլև միջամուխ լինելու համապետական ու համազգային գործերի բուն ընթացքին, համադեմոկրատական լուծում տալով հասունացած սոցիալական խնդիրներին։ «Եվ իրավ,— տակավին 1876 թվականին գրում էր «Մշակի» թղթակիցներից մեկը,— ժողովուրդը՝ այսինքն գյուղացիները, մշակները՝ առանց առաջնորդող մարդկանց, նշանավոր ազդեցության, կշիռ ունեցող անհատների ոչինչ չէ կարող անել։ Ամեն ազգի պատմությունը ցույց է տալիս, որ թե՛ հեղափոխության, թե՛ պատերազմի և թե՛ մի ուրիշ հասարակական փոփոխության շարժման ժամանակ ժողովուրդը իր առջև միշտ ունեցել է հասկացող, ազդող, երևելի, առաջնակարգ մարդկանց խումբ։ Սոքա են դրդել, սոքա են պատրաստել ժողովրդին, ամբոխին կատարելու այս կամ այն փոփոխություն, այս կամ այն հասարակական կյանքի երևույթ»[1]։

Հասարակությանը առաջնորդում է մտավորականությունը. սրա գործունեությամբ է ի վերջո որոշվում հասարակական առաջընթացը. ծրնվում էր այն մտայնությունը, թե «ընդհանուրի օգուտի մասին մտածողը իրավունք չունի մտածել և իր անձնական բախտավորության վրա»։ Նույն Հովսեփ Տեր-Մովսիսյանը հողային պրոբլեմի լուծումը կախման մեջ է դնում «կառավարչական մասնաժողովների մեջ» հասարակության «լուսավոր դասի» մասնակցությունից։ Նա, ինչպես լիբերալ-նարոդնիկական «Գործը» և սրա խմբագիր Սիմոն Հախումյանը, շրջանցելով տնտեսական շարժումը ղեկավարող հիմնական ուժերը, հայացքն ուղղում էր «մի դասակարգի»՝ երիտասարդության վրա, որ բարձր կոչմամբ և «համեմատաբար անարատ իր գաղափարներով» մղվում է դիմագրավելու բուրժուայիայի՝ այդ «շարչիական դասակարգի» շահագործողական բնազդներին։ Ս. Հախումյանը «Գործի» անդրանիկ համարի առաջնորդողում գծում էր երիտասարդության նարոդնիկական գործունեության ուղինեըը։ «Դոցա առաջ ասպարեզ կա գործելու, ժողովրդի դրությունը ուսումնասիրելով և նորա վիճակը բարվոքելով»[2]։

Երիտասարդությունը համարձակորեն պիտի դիմի «կիսավեր խրճիթների», «խոնավ բնակարանների», հիվանդությունների, աղքատության ու կարիքի այդ աշխարհը։ «Գործի» խմբագիրը հույս ուներ, որ անձնվեր այդ երիտասարդությունը գյուղացուն և արհեստավորին նվիրելով «յուր անձը, յուր աշխատանքը, յուր կյանքը» կարող է արգասավոր արդյունքի հասնել՝ ժողովրդի նյութական դրությունը բարվոքելու իր սրբանվեր ջանքերի մեջ։

1882—1883 թվականներին Թիֆլիսում կազմակերպված հայ նա-

---

1 «Մշակ», 1876, № 26։

2 «Գործ», Շուշի, 1882, № 1։

րոդնիկների անլեգալ խմբակի անդամ Գ. Ղարաջյանը (Արկոմեդ) հետագայում վերհիշելով խմբակի պրակտիկ գործունեության մանրամասները, նկատում էր. «Գյուղում պաշտոնավորող կամ ժամանակավորապես այցելող ընկերը ջանում էր մոտենալ գյուղական աշխատավոր խավերին, մասնակցել գյուղական ժողովներին և հավաքույթներին. վարել ըստ ամենայնի օգտակար կուլտուր-կրթական, հասարակական աշխատանք. պայքար մղել գյուղի կուլակների և այլ «ցեցերի» դեմ և այդ պայքարի անհրաժեշտությունը հասկանալի դարձնել շահագործվողներին, տարածել գյուղական համայնքներում գիրք, թերթ և այլն»[1]։

Հայ լիբերալ նարոդնիկության գաղափարական և գործնական աշխատանքի ուղիները ձգվում էին ամենևին էլ ոչ հեղափոխական մտայնության վրայով. դրանք ծվարում էին ռեֆորմիզմի և օրինապահության ետնախորքում՝ բնութագրելով առհասարակ «դեպի ժողովուրդը» նարոդնիկական շարժման խաղաղ բնույթը։

Նարոդնիկական այս խմբակների ու խմբերի գաղափարական հայացասիրությունը շատ հաճախ սոցիալական խնդիրների մակերեսն էր շոշափում. քաղաքական ռադիկալիզմը այստեղ փոխարինվում էր ազգային ռադիկալիզմով, գյուղացիական սոցիալիզմը՝ «ազատ աշխատավոր երկրագործների» համակեցության պահանջով, բունտարական ու տեռորիստական գործունեությունը՝ «ժողովրդական պահանջների ու ցանկությունների» բավարարումը տանող պարզ գործունեության նախընտրությամբ։

Արևմտահայաստանի ազատագրության հետ կապված կազմակերպությունները սկսում են զատորոշվել լեգալ նարոդնիկական խմբակներից և այսպիսով տեղի էր ունենում երկու հոսանքների առաջացումը հայ նարոդնիկության մեջ։ Ճիշտ է, ազգային նարոդնիկությունը և լեգալ նարոդնիկությունը տնտեսական խնդրի լուծումը դիտում էին որպես ազատագրության կամ ժողովրդի դրության արմատական վերափոխման հիմնական միջոց, բայց հարցերի մեծ մասում բարձրանում էր տարաձայնությունների անջրպետը։

Աստիճանաբար լեգալ նարոդնիկությունը թողնում էր ազգային ազատագրական շարժման կամ Արևմտահայաստանի քաղաքական ապագայի հետ կապվող խնդիրները և իր ուշադրությունը կենտրոնացնում Արևելյան Հայաստանում հողային ռեֆորմների և հողաշինության պետական միջոցառումների վրա։

Հայ գյուղագրական գրականությունը, որ ենթակա էր ազգային և լիբերալ նարոդնիկական խմբավորումների գաղափարական կողմնորոշումների ազդեցությանը, 80-ական թվականներին թևակոխում է զարգացման մի նոր շրջան։ Մի կողմից Արևմտահայաստանի քաղաքական ա-

---

[1] Գ. Ղարաջյան, Հայ անդրանիկ նարոդնիկական խմբակն Անդրկովկասում, Թիֆլիս, 1927, էջ 24—25։

զատագրության հետ առնչված ազգային նարոդնիկությունը, որ արդեն գործնական քայլեր էր կատարում «Երկրի» ուսումնասիրության, զենքի տեղափոխումների, ազգային ազատագրական շարժումը ղեկավարող հայդուկային խմբերի և գաղտնի կազմակերպությունների ստեղծման ուղղությամբ և մյուս կողմից լիբերալ նարոդնիկությունը, որ փորձում էր հանդես գալ «դեպի ժողովուրդը» շարժման առաջնորդի դերում, մանավանդ օգտվելով գյուղական ուսուցչության պատրաստակամությունից՝ գյուղում օրինապահություն և կարգ հաստատելու, ուղենշում են գյուղագրական գրականության նորագույն զարգացման հեռանկարները։

Այսպես հենց ազգային նարոդնիկական խմբակների մեջ ներգրավված մի քանի գործիչներ՝ Սանդալը (Ալեքսանդր Պետրոսյան), Արշակ Շահնազարյանը, Համբարձում Առաքելյանը և ուրիշներ կողմնորոշվում են դեպի գյուղագրական գրականությունը և հրապարակախոսությունը։

ՍԱՆԴԱԼ

Սանդալը (Ալեքսանդր Պետրոսյան) առաջին գյուղագիրն էր հայ իրականության մեջ, որ անցել էր «Երկիր» և մեկ ուսումնական տարի ուսուցչությամբ պարապել Մուշի Առաքելոց վանքում։ Գ. Ղարաջյանը պատմում է, որ Սանդալը հայտնի դեմք էր անցյալ դարի 70-ական թվականների սկզբների հայ ուսանող երիտասարդության և գյուղացիության շրջաններում։ Նա կապեր էր հաստատել Րաֆֆու, Գ. Միրզոյանի, Ա. Թոխմախյանի հետ և գործում էր Թիֆլիսի առձկահայ պանդուխտ մշակների օգտին. ժողովներ էր հրավիրում և «պրոպագանդա մղում» Արևմտահայաստանի ազատագրության համար։

1883 թվականին, երբ արդեն Թիֆլիսի նարոդնիկական խմբակի անդամ էր, մի քանի ընկերներով մեկնեց Ավետյաց երկիրը— Արևմտահայաստան՝ տեղում գործելու. նրա ընկերներն էին՝ Ա. Թոխմախյանը, Տ. Փիրումյանը, Հ. Մելիք-Դադայանը։ 1884-ին վերադառնալով Թիֆլիս Սանդալը տեղափոխվում է Գանձակի գավառի Գետաշեն գյուղը։

1885 թվականին Սանդալը գրում է իր նշանակալից գեղարվեստական գործը՝ «Փոքրիկ սատղ» վեպը, որ հետագայում հրատարակվում է Մոսկվայում (1892)։

Գյուղացիների շրջանում ազգային այդ գործիչը մեծ հեղինակություն էր վայելում։ Նրանից վախենում էին «զորավորները»։ Արկոմեդը նկատում է, որ գյուղում Սանդալը գործում է որպես իսկական ժողովրդական գործիչ. «Նա ձգտում էր լինել և ուսուցիչ, մանկավարժ, և գյուղատնտես, և ֆելդշեր, և արխիտեկտոր-շինարար և այլն։ Նա ուներ տնային մի փոքրիկ դեղատուն, մի քանի դեղեր ինքն էր պատրաստում»[1]։

---

[1] Գ. Ղարաջյան (Ս. Տ. Արկոմեդ), Սանդալը և նրա վեպերը, Թիֆլիս, 1930, էջ 11—12։

80-ական թվականների վերջերին Սանդալը մեկնում է Մոսկվա, Պետերբուրգ, ուր մի քանի տարի պաշտոնավարում է ռուսական երկաթուղային վարչությունում։ Սանդալը չհարեց ազգային-քաղաքական որևէ կուսակցության։ 90-ական թվականների երկրորդ կեսին վերադառնալով Թիֆլիս, նա աշխատում է հասկանալ նոր կուսակցությունների և հոսանքների էությունը, սակայն հյուծված և վերջնականապես քայքայված առողջությամբ (հիշողության թուլություն ուներ և ջղերի հիվանդություն), նա արդեն հնարավորություն չուներ մասնակցելու գրական-հասարակական կյանքին և դեգերում էր Թիֆլիսի պանդոկներում՝ առանց աշխատանքի և նյութական օգնության կարոտ։ Բոլորովին անօգնական նա մեռավ Թիֆլիսում, 1922 թվականին։

1880-ական թվականների սկզբներին տաճկահայ մշակների շրջանում կազմակերպչական ու քարոզչական աշխատանք տանելիս, Սանդալը մոտիկից ծանոթացավ գեղջուկ գաղթականների օրվա հոգսերին, և մանավանդ հայրենիքում նրանց սոցիալական դրության մանրամասներին։ Ամփոփելով իր տպավորությունները, Սանդալը գրեց պատկերների այն շարքը, որ «Վիշապ» հատկանշական խորագրով հրատարակեց Թիֆլիսում, 1884 թվականին։ Սյուժետային մի թույլ գիծ համահավաքում է տաճկահայ մշակների կյանքի պատկերները մի տեսարանի մեջ, որ բավական ճշմարտացի ներկայացնում է հայրենի երկիրը, տունը և մերձավորներին թողած այդ պանդուխտների դառնացի ճակատագիրը հայաշատ այն կենտրոնում, ուր ձգվում էր նրանց վատաբախտ քարավանը։

Հարոն և Ջկոն երկուսն էլ պարտքակոխ գյուղացիներ, մեկը՝ էֆենդուց, մյուսը՝ վաճառականից «տունը, տեղը, մալը» փրկելու հույսով, ճանապարհ են ընկնում Թիֆլիս՝ աշխատանք գտնելու, և գոնե պարտքի տոկոսները վճարելու որոշմամբ։ Մեծ քաղաքը նրանց դիմավորում է անտարբերությամբ և դաժանությամբ։

Առաջին հանդիպումը Թիֆլիսի հետ տարօրինակ զգացումներով են համակում մեր պանդուխտներին։ Դա շահի, կողոպուտի և անխղճության մի աշխարհ էր։ Նվազում էր հույսը և բարձրանում անհուսությունը՝ հայրենական հարկը ավելի հեռու էր թվում, կարիքը՝ անսահման, աղքատությունը՝ անհաղթելի։

Եկեղեցու գավթի մի անկյունում պատսպարված մեր պանդուխտները քնում են ծանր քնով։ Եվ ահա երազ է տեսնում Ջկոն։ Իբր թե մի մեծ դաշտում հավաքվել են աշխարհի ամենաուժեղ գազանները։ Սրանք խռովված են և զայրացած։ Մի ամեհի, սարսափելի կենդանի, որ տեղավորված էր երկաթյա վանդակում, իր հարյուր գլուխներից ծուխ ու բոց արձակելով, փորձում էր դուրս պրծնել այստեղից և հուր ու մոխիր դարձնել ամեն ինչ։ Գազանները, առյուծի գլխավորությամբ, արդեն վանդակից դուրս եկած վիշապի դեմ են հանում մեղուների հասարակությունը։ Մեղուները փորձում են կուրացնել վիշապին, բայց իրենք են այրվում «բոցային լեզուների մեջ»։ Վերջապես հաջողվում է միացյալ ուժերով վերա-

չինել վանդակը և վիշապին ներս տանել։ Հենց այդ պահին վիշապը նկատում է Ջկոյին։ Խորտակելով երկաթյա ճաղերը, սա հարձակվում է պանդուխտի վրա։ Ջկոն փորձում է պաշտպանվել, հետո փախուստի է դիմում, բայց վիշապը հասնում է նրան և բռնում իր կրակե ճիրաններով։ Սարսափահար պանդուխտը վեր է թռչում և զարհուրելի երազը պատմում է ընկերոջը։

Սանդալը խոր ենթիմաստ էր դնում այս պատմության ծալքերում։ Նրա համոզմամբ աղքատությունը, կարիքը՝ աշխարհակործան ուժ ունի. «...Ով մի անգամ ընկավ աղքատության ճանկերը՝ նա այլևս հույս չունենա ազատվելու նրանից. նա հավիտյան նրա ճանկերում, նրա ատամների տակ կլինի և այնտեղ կջախջախվի և կուլ կերթա»։ Աշխատավոր մարդու մեծագույն թշնամին է այն, մի հրեշ, որի դեմ առհասարակ անհնար է պայքարել։ Վիշապին հսկում են երկրի կառավարողները՝ թագավորի գլխավորությամբ։ Նրանք միշտ հետևում են այդ ամեհի գազանին և չափավորում նրա ավերակող զայրույթի գործադրման սահմաններն ու ուժը։ Վիշապը խորհրդանշում է սոցիալական կարիքը և թշվառությունը։

Սանդալը պատմում է Մեհրաբի ընտանիքի ողբերգական պատմությունը։ Գյուղը ավերակելու եկած քրդերը այրում են Մեհրաբի տունը։ Բայց կտրիճ երիտասարդը ընկերների հետ կարողանում է փախցնել ավազակներին։ Իհարկե, կորուստը վերականգնելու համար դիմում է պանդխտության՝ գյուղում թողնելով կնոջը՝ գեղեցկուհի Վարդխաթունին։ Ութ տարի անց այդ նույն ճանապարհն է բռնում և Վարդխաթունը՝ ամուսնուն գտնելու հույսով։ Թիֆլիսում մի կավատուհու սադրանքով՝ պոռնկատուն է ընկնում։ Այստեղ եկած Մեհրաբը նշանավոր պոռնկուհու մեջ ճանաչելով իր Վարդխաթունին, կաթվածահար է լինում։ «Կորավ սովից Վարդխաթունը,— գրում է Սանդալը,— կորավ և անգին Մեհրաբը՝ կրկին սովից։ Սովը կլանեց նրանց։ Վիշապը լափեց այդ թշվառներին»։

Տաճկահայ պանդուխտ մշակների ճակատագիրը ենթարկված է կարիքի, աղքատության, սովի՝ այդ հարյուրգլխյան վիշապի անխիղճ տնօրինությանը։ Պատկերների շարքը, որ գծում է Սանդալը Հակոյի և Ջկոյի վատաբախտ կյանքը նկարագրելով, ի վերջո հետապնդում է մի նպատակ՝ ցույց տալ, որ պանդխտության մեջ՝ վիշապից փախած այս մարդկանց հոշոտում է նույն այդ վիշապը։ Գողություն կատարելիս Ջկոն խելագարվում է, իսկ բանտ ընկած Հարոն լսելով հարսնացուի՝ Լուսնթագի հարեմ տարվելը, կաթվածահար է լինում և մեռնում։

Տաճկահայ պանդուխտների վիճակը մեծ քաղաքներում չի հարուցում ոչ մեկի կարեկցանքը. նրանց օգնության չեն հասնում. ավելին. «Մեզ ամէնը, ամեն տեղ խփում են, հալածում,— ասում է նրանցից մեկը,— և շատ հաճախ սպանում են առանց վախենալու տերության պատժից»։

Սանդալը փորձում է հասարակության ուշադրությունը գամել բախտահալած այս մարդկանց տնտեսական ու իրավական դրության վրա՝ թե

Հայրենիքում, և թե պանդխտության մեջ, քանզի մտածում էր, թե հրահրելով ազգի հետաքրքրությունը բազմամարդ և սոցիալապես քայքայված այդ խավի հանդեպ, մյուս կողմից կառաջանա նրան զորավիգ կանգնելու հոգեբանությունն ու մտայնությունը, ազգի բոլոր խավերում։ Ի վերջո, «ներսի ու դրսի» վաշխառուների և կողոպտիչների դեմ ուղղելով բարոյախոսի իր ամբողջ զայրույթը, մեր գյուղագիրը ապավինում էր վաղուց շահարկված այն մտքին, թե մշակները պետք է հիմնեն իրենց ընկերությունները՝ ինքնօգնության սկզբունքի վրա, ընկերակցություններ, որոնք կարող են, ասենք, կապալներ վերցնել՝ առանց կապալառուների միջնորդության։ Այսպիսի մի ծրագիր առաջ էր քաշել «Մշակը» տակավին 70-ական թվականներին՝ հետևելով Շուլցե-Դելիչի այն ժամանակ չափազանց տարածված գաղափարներին[1]։

Պանդուխտների սոցիալական ճակատագրի հանդեպ Սանդալի կարեկցությունը, իհարկե, արտաքուստ զուրկ էր քաղաքական երանգներից, բայց խնդիրն ինքնին ազգային բնույթ ուներ և այդ պատճառով Արևմտահայաստանի ազատագրության նորօրյա հովերով տարված գրողը պարզապես բավական էր համարում դրա գրական-հրապարակախոսական արծարծումը։ «Վիշապ» պատկերաշարքը առաջին գրական երկը չէր, նվիրված տաճկահայ պանդուխտների կյանքին։

Սանդալը և իր մայրը

80-ական թվականների ըսկըզբներին մեկնելով Մուշ և Առաքելոց վանքում ուսուցչությամբ պարապելով, Սանդալը շատ շուտով ըմբռնում է «Ավետյաց երկրում» գործելու ամբողջ դժվարությունն ու քաղաքական անհեռանկարայնությունը։ Վերադարձից հետո, հեղափոխական այս գործիչը, որը հուսահատությամբ էր համակվել. «Տաճկահայ ժողովուրդը այն չէ,— ասում է նա,— ինչ որ կովկասահայ կամ ընդհանրապես ռուսահայ սերունդը ներկայացնում է իրեն և իդեալականացնում։ Նա չափազանց ետամնաց է, ամեն բանի կարոտ և ամեն բանից զուրկ։ Ռուսահայ քաղաքական գործչին, որը բոլորովին անծանոթ է նրա կացու-

---

թյան, նրա կյանքի պայմաններին, հարկավոր է երկարատև ժամանակ, որպեսզի մոտ ծանոթանալով և ուսումնասիրելով այն հասարակական և հոգեբանական պայմանները, որոնց մեջ գտնվում էր տաճկահայ ժողովուրդը, հնարավորություն ունենար նրա միջավայրում օգտակար դարձնել իր գործունեությունը»[1]։ Եթե նույնիսկ հուշագրի հետագա հայացքների որոշ հետքերը տեսնենք այս տողերի մեջ, այնուհանդերձ, իրողություն է, որ Սանդալը վերադարձից հետո անմիջապես մեկնում է Գետաշեն և իրեն հանձնում «ժողովրդի մեջ» բացատրական-քարոզչական աշխատանք տանելու հոգսերին։ Նա շրջում էր Գանձակի գյուղերում, օգնում չքավոր և կարոտ գյուղացիներին, բացատրում նրանց միասնաբար իրենց շահերը պաշտպանելու կարևորությունը՝ գյուղական ցեցերի դեմ մղվող պայքարում, «բժշկական օգնություն էր հասցնում հիվանդներին», խոսում էր դպրոցի և լուսավորության գործնական հարցերի շուրջ, վերջապես իբրև գործիչ ծանոթանում էր արևելահայ գյուղին ու գյուղացիությանը մտահոգող բոլոր հարցերին։ Կարճ միջոցում նա արդեն ժողովրդականություն էր ձեռք բերել Գետաշենում և «շրջակա գյուղական հասարակությունների մեջ»[2]։ Սանդալի գործունեությունը, ասում է Ղարաջյանը, լավագույնս բնութագրում է հայ անդրանիկ նարոդնիկական խմբակի ծավալման աշխատանքի ոգիությունը. «ժողովրդական լայն խավերի շահերին ծառայել, գործել արհեստավորների շրջանում, գյուղերը գնալ և գլխավորապես գյուղացիական շարքերում կենտրոնացնել կուլտուրական, հասարակական գործունեությունը, ահա ընդհանուր առմամբ այն հիմնական տենդենցիան, որին հետամուտ էին հայ նարոդնիկները»[3]։

80-ական թվականներին արևելահայ միջավայրում գործունեության տեղ գտած և գաղափարական ելույթներ մշակող ազգային-նարոդնիկությունը, մասնավորապես այս հոսանքի այն թևը, որ ավելի հակված էր անդրկովկասյան «տառապող գյուղացիության» սոցիալական դրությունը բարվոքելու խնդրի իրագործման մեջ տեսնել իր կոչումը, ռուս նարոդնովոլցիներից առնում էր խաղաղ գործելակերպի և բացատրական-լուսավորական աշխատանքի այն եղանակները, որոնք մշակում էին հեղափոխական մտայնությունը մերժող լիբերալ նարոդնիկական գործիչները։

«Փոքր աստղ» վեպը, որ Սանդալը գրեց Գետաշենում աշխատելու տարիներին, տալիս էր հայ նարոդնիկների գաղափարական ու գործնական աշխատանքի բնութագրությունը։

Գյուղագրական վիպագրության համար բնորոշ մի տեսարանով է սկսում իր պատմությունը Սանդալը։ Գյուղում բարեկենդան է. արևը նոր է բարձրացել և գյուղամիջում հավաքվել է ամբոխը. «ոչ թե պատահա-

---

1 Գ. Ղարաջյան, *Սանդալը և նրա վեպերը*, Թիֆլիս, 1930, էջ 10։

2 Գ. Ղարաջյան, *Հայ անդրանիկ հեղափոխական խմբակն Անդրկովկասում*, Թիֆլիս, 1927, էջ 34—35։

3 Նույն տեղում, էջ 23։

քար, այլ գյուղական անողորմ օրենքների ստիպմամբ» մարդիկ բաժանվել են խմբերի. «Հարուստը՝ հարստի հետ, միջակը միջակի, և աղքատը՝ աղքատի հետ է զրույց անում»։ Գյուղի մեծամեծերը, Թեղյուզբաշու գլխավորությամբ, գոհ հանդարտությամբ խոսում են Հանեսի որդու՝ Սարգսի հարսանիքի մասին, գովում հարսանքատիրոջ առատաձեռնությունը։ Հավաքվածներին են մոտենում տիրացու Դովիթը և վարժապետ Սաղաթելը։ Տիրացուն, որ հարսանիքի չէր հրավիրվել, թթված ու նենգ, խոժոռել էր հոնքերը և ուր որ է պիտի պայթեր զայրույթի ու ատելության մաղձից. «— Հանես,— ձայնում է նա,— երկինքը վկա Հանես արարքդ քեզ արժան չեմ նստացնի... տղիդ կանաչ-կարմիրը, որով դու հիմա խնդում ես՝ սև ու սպիտակի կփոխարկեմ... պատանք ու սգաշորով կզուգեմ տունդ...»։ Անեծքն ու սպառնալիքը տեղահան են անում բարի ու խոնարհ Հանեսին. «Ինչ որ ձեռքիդ գա ու չանես շուն դառնաս»,— նետում է սա և լուռ հուսահատությամբ թողնում հավաքվածներին։

Ծայր առած թշնամանքը գնալով խորանում է։ Դովիթը իրականացնում է իր սպառնալիքը։ Թեղյուզբաշու և յուրայինների օգնությամբ կարողանում է պարտքերի տակ գցել Հանեսին, զինվորագրել տալ նրա նորապսակ որդուն, ապա որպես խռովարարի գյուղից հեռացնել չքավորների միակ պաշտպան՝ Սաղաթել վարժապետին։ Հուսահատված Հանեսը ինքնասպանություն է գործում, իսկ առաջնորդի մոտ արդարություն փնտրող Սաղաթելը՝ համաձայնում է թողնել գյուղը։

Սանդալի պատկերացմամբ «ամբոխի ծնած ուժերը» ուղղվում են նույն ամբոխի դեմ հենց այդ պատճառով, որ այս վերջինը «դնչերը ցից արած» ոչխարներից է բաղկացած, աստծու դատաստանն էլ հեռու է, իսկ Դովիթի և Թեղու նման գյուղի առաջավորները գիտեն, թե ինչպես պիտի փոխհատուցել չքավորի հանդգնությունը։ Ամեն ինչ ինքնաճանաչության և մարդկանց հավաքական ուժի անգիտացման խորքերում է թաղված։ Գյուղական ամբոխը,— այդ անդեմ զանգվածը,— անիրավության ու անարդարության առաջ կարող է ծայրահեղ դեպքում անբավականությունից «մռնչալ», բայց նա չգիտե բերան բանալ, սեփական շահը նկատել և համախումբ զորությամբ ընդդիմանալ իր «ծնած ուժերին»։ Հարստահարողների հանդգնությունը տրամաբանված է հարստահարվողների խեղճությամբ։ Եվ մեր նարոդնիկ գրողը փորձում է մատնանշել կարիքի ու զրկանքների մեջ տապակվող գյուղացու փրկության ուղին։

Հատկանշական մի զրույց է տեղի ունենում վարժապետ Սաղաթելի և գյուղ եկած սրա ընկերոջ՝ Խորենի միջև։ Զրույցը երևան է հանում նարոդնիկական լուսավորչության գաղափարական կանխադրույթների ամբողջ գործնական իմաստը։ Դիտելով Սաղաթելի գրադարանը, որ աչքի էր ընկնում նարոդնիկական գրականության հարուստ հավաքածուով (Շչեդրին, Ուսպենսկի, Ռեշետնիկով, Լևիտով, Միխայլովսկի, Րաֆֆի, Աղայան և այլն), մանկավարժական դասընթացների և դասագրքերի առատությամբ, ինչպես նաև գյուղացուն կոնկրետ գործնական խորհուրդ-

ներ տալու համար նախատեսված գյուղատնտեսական և բժշկական ձեռնարկներով («Տնային բժշկարան», «Տնային դեղատուն», «Վարակիչ հիվանդությունները», «Անասնաբուժություն», «Անասնապահություն», «Յուղ, պանիր, մոմ, սապոն և այլն պատրաստելու եղանակներ», «Վնասակար միջատներ», «Ինչպես ուսումնասիրել գյուղը», «Ինչ գիրք կարդալ գյուղացուն» և այլն) Խորենը բացականչում է. «Ոչ մի գիրք, բարոյագիտության, փիլիսոփայության և գեղարվեստի մասին»։

Տրամաբանական անցուղի նետելով այս մտքի և գյուղը լուսավորելու իդեալիստական այն ծրագրի միջև, որ նախատեսում էր գյուղացու մտավոր և բարոյական զարգացումը ապահովել բարձր կրթություն ստացած մտավորականության այսպես ասած օրինակի բարոյակրթիչ ազդեցությամբ, Սանդալը ցույց է տալիս, թե որպիսի անհաջողության կարող է հանդիպել գյուղական լուսավորիչը, որ առաջնորդվում է Կանտի, Հեգելի, Սպենսերի, Լեյբնիցի օգնությամբ մարդկանց նյութական և հոգևոր դրությունը փոխելու ծրագրով։ Խորենին առարկող Սաղաթելը սրամտորեն նկատում է. «Չլինի թե կարծում ես, որ քո փիլիսոփայական, բարոյագիտական և գեղարվեստական զառանցանքները մաղաչափ անգամ առաջ կշարժեն գյուղացու քամած և պակասավոր կյանքը, կամ մի կաթիլ ջրի տեղ կբռնի գիտցածդ նրա չոր ու ցամաք հացը թրջելու համար»։

Սաղաթելը դժգոհ է ամենից առաջ գյուղական խավերից ելած մտավորականության քաղաքացիական պահվածքից. «Մեր ուժերի համար,— ասում է կրթություն ստացած երեկվա գյուղացին,— գյուղական ասպարեզը շատ նեղ է»։ Ինչով բացատրել մարդկանց հոգեբանական այս դիրքորոշումը. որտեղից է առաջ գալիս գյուղի նկատմամբ աննահանջ քամահրանքի և անսքող բարձրամտության այս գիտակցությունը։ Լուսավորության հանդեպ խոր այն հավատը, որ ունեին մեր նարոդնիկ գործիչները, հարկադրում էր նրանց երևույթի պատճառները որոնել գյուղական և քաղաքային ուսումնարանների և առհասարակ ամբողջ լուսավորության սիստեմի մեջ։ Մեր գյուղագիրը նկատում է, որ առանց «գյուղացու առօրյա կյանքում զարթած, համարյա բացառապես նյութական անհրաժեշտ կարիքները» բավարարելու, անհնար է քիչ թե շատ գործնականորեն առաջ շարժել նրա մտավոր և բարոյական զարգացումը։ Ունենալով ճիշտ այս հայացքը, նա արդեն որպես նարոդնիկ-լուսավորիչ փորձում է մարդկանց նյութա-տնտեսական բարօրության ամբողջ ապագան կապել նոր հիմքերով կազմակերպվող գյուղական ուսումնարանի և գյուղ մեկնած մտավորականության անձնվեր գործունեության հետ։

Գյուղացու ամենօրյա հոգսերից անտեղյակ, միայն տեսական մտամարզանքների հարուստ փորձ ունեցող գյուղական լուսավորիչը շատ շուտով իրեն կգտնի հանրությունից դուրս «Կանտի հետ գրկախառնված»։ Գործնական այն ճանապարհը, որ տանում է դեպի գյուղացու տնտեսական հոգսի թեթևացում և նրա բարոյական վերափոխությունը՝ կա և

մնում է ուսումնարանը, միայն թե այս դեպքում պիտի ճշտել, թե ուսումնարանի կոչումը և թե առհասարակ հանձնարարելիք կրթության բնույթը։

Նոր տիպի ուսումնարանի հետ առնչելով գյուղացու տնտեսական հոգսը թեթևացնելու և առհասարակ գյուղը վերափոխելու ծրագրային ուղիները, Սանդալը մյուս կողմից ելնում է այն համոզումից, թե այստեղ վճռական դեր ունի գյուղական գործիչը կամ, որ նույնն է, գյուղ եկած վարժապետը։ Նրան այնպես է թվում, որ վարժապետի կոնկրետ-գործնական օգնությունը գյուղացուն կարող է եթե ոչ հիմնավորապես, գոնե հնարավորին չափ բարեփոխել նրա վիճակը, համենայն դեպս ինչ-որ տեղ թեթևացնել առանց այն էլ անտանելի կյանքի ծանրությունը։

Քննադատական, մերժողական դիրք գրավելով ծխական դպրոցների ուղղության և կոչման հանդեպ, գյուղագիրը փորձում է հենց այդ դպրոցի գոյության փաստով բացատրել գյուղացու անտարբեր վերաբերմունքը կրթության և ուսումնարանի նկատմամբ. «գյուղացին իր ուսումնարանից ի՞նչ արդյունք է ստանում. նախ՝ վաճառականի համար գործակատար, որ հեռանալով և խորթանալով ոչ մի բանով օգտակար չի լինում հորը և մյուսներին, երկրորդ՝ տերտեր կամ խանութպան, առաջինը իր պես տգետ է, երկրորդը՝ ծծում է։ Հիմա ես չեմ զարմանում, որ ուսումնարանը մինչև այժմ պ ահանջ չէ դարձել գյուղացիների համար»։ Գյուղական դպրոցը վերածվել է «քահանա պատրաստող հիմնարկության»,— դառնությամբ ավելացնում էր գրողը։ Չըմբռնելով ազատամտական մամուլում բազմիցս արծարծված այն ճշմարտությունը, թե «գյուղական ուսումնարանն էլ ազատ չէ», այն կախում ունի նյութական և տնտեսական ավելի «հզոր գործիչներից», Սանդալը 70-ական թվականների գյուղագնաց մտավորականության նման ամբողջ հույսը դնում էր դարձյալ լուսավորության վրա, թեև ինչ որ տեղ նա ևս համոզված էր համայնական շտեմարանների, գյուղական դրամատների հիմնադրման փրկարար և օգտաշահ ձեռնարկումների կարևորության մեջ։

Նարոդնիկական լուսավորչությունը չէր կարողանում հաղթահարել գործնականության և տեղայնության սահմանափակությունը։ Որքան էլ գործնական ծրագրերը արտաքուստ թվում են նպատակահարմար և իրագործելի, իրականում դատապարտված են տխուր ձախողման, քանի որ չէին հաշվառում գյուղում առկա սոցիալական հարաբերությունների իրական վիճակը։ Ամբողջ թյուրատեսությունը ծայր էր առնում նախաձեռնող անհատի հետ կապվող այն մտայնությունից, որը, հարկավ, կապված էր նարոդնիկական գաղափարաբանության հետ։

3

1884 թվականին Ս. Սպանդարյանը հրատարակել է սկսում «Նոր-դար» օրաթերթը։ Գյուղասիրական այն կողմնորոշումը, որ հենց սկզբից պարտադրում էր ազգային պահպանողականների այս օրգանը իր ըն-

թերցողներին, հետևանք էր լեզալ նարոդնիկության հետ խմբագրի ունեցած որոշ գաղափարական կապերի։ Ս. Սպանդարյանը փորձում էր բարեփոխել «մեղվական ուղղությունը՝ «մշակականի» հետ յուրատեսակ ներհյուսման միջոցով. «Նոր-դարը» պետք է, կարող է և՛ պահպանողական, և՛ ազատամիտ լինել»,— հայտարարում էր նա[1]։

Դեռ 70-ական թվականների վերջերից «Մեղուն» տպագրում էր լեգալ նարոդնիկական գաղափարներով միտված հոդվածներ, ուր հողային ռեֆորմի և առհասարակ համայնքի ու հողային հարաբերությունների խնդիրներում երևան էին գալիս այնպիսի անկանխակալ պարզորոշությամբ, որ հարկադրում էին նույնիսկ Ս. Սպանդարյանի նման հրապարակախոսին հանդես գալու մի ինչ-որ ժողովրդասիրական դիրքորոշմամբ։ Ճիշտ է, հրապարակախոսը ամբողջ սրտով չէր ծափահարում համայնքի և համայնականության տեսաբաններին, բայց և չէր էլ մերժում նրանց առաջադրած ծրագրերի գործնական հեռանկարայնությունն ու հարմարավետությունը։ Միայն, քանի որ, ըստ երևույթին, այն մտածողների թվին էր պատկանում, որոնք մեծ Նալբանդյանի «Երկրագործության» գաղափարական հարստությունը յուրացնում էին ըստ դասային, միջինտելիգենտական նախասիրությունների, այդ պատճառով, մի ուրույն նարոդնիկական գունավորում կարելի էր տեսնել նրա մտածումների նորօրյա խմբագրումներում։ Նա գրում էր, թե «...լոկ վաճառականությունով, մանավանդ այսուհետև շատ բան չեն շինիլ հայերը և կունենան ավելի հմուտ և ավելի զորավոր մրցողներ, թող հողերին տիրապետեն, թող հողերը մշակեն, աշխատանքի սովորեն, հում բերքերը կանոնավոր մշակեն, ազնվացնեն և այսպիսով արհեստների համար դուռ բաց անեն»[2]։ Հետագայում «Նոր-դարը» հրատարակելիս Ս. Սպանդարյանը ավելի պարզորոշ էր դնում խնդիրը։ Արհեստավորների և երկրագործության զարգացման հեռանկարներում նշմարում էր երկրի տնտեսական դրության ապագան։ «Պետք է առևտրից ձեռք վերցնել», հրահանգում էր նա, բնավ ոչ այն մտքով, թե առևտուրը վատ բան է, այլ որ առևտրից առաջ կա երկրագործություն, որն ապահովում է նույն այդ առևտրի հետագան, կան արհեստներ, որոնք կարող են և պետք է դառնան ժողովրդական հարստության աղբյուրներ. «Հանքերը բովագործելուց, գործարաններ հիմնելուց առաջ,— գրում է Ս. Սպանդարյանը,— պետք է գինեգործությունը, շերամապահությունը, անասնապահությունը և երկրի մյուս առատ բերքի մշակությունը առաջ տանել»[3]։ Տնտեսական այս ծրագրերում քիչ նստվածքներ չէին ավել նաև տնտեսական լիբերալիզմի գաղափարական առաջադրությունները՝ պահպանողական եկեղեցասիրության մի ուրույն խառնուրդով, որն հատկապես դրսևորվում էր գյուղա-

1 «Նոր-դար», 1886, № 3։
2 «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 38։
3 «Նոր-դար», 1885, № 45։

ցիների քաղաք գաղթելու պատճառները քննության առնելու ժամանակ։ Այսպես, նա նկատում էր, որ սակավահողությունից առաջացող գաղթականության առաջն առնել հնարավոր չէ, որովհետև «...նորան առաջացնող պատճառներն ոչնչացնել կարելի չէ»[1]։ Միայն պետք է կանոնավորել այդ շարժումը. նախ անհրաժեշտ է գյուղացիներին սովորեցնել եվրոպական ձևով հողի կառավարումը (փոքր հողակտոր՝ շատ արդյունք), և ապա բարելավել գյուղացու բարոյական կրթությունը։ «Գյուղացու բարոյական կրթության հիմքում պետք է լինի եկեղեցին. գյուղը պետք է մոտեցնել և կապել եկեղեցու հետ»[2]։ Կանտի այն միտքն էր շահարկում, թե հայերը եկեղեցական ազգ են և այդ հիման վրա, պարզում էր մեր պատմական եկեղեցասիրությունը և առ աստված ունեցած «մեծ հավատի» իմացաբանական ակունքները։ Ս. Սպանդարյանը, իհարկե, չուներ կայուն և ընդգծված համոզումների մի ուրույն համակարգ։ Աշխարհայացքային պարզության նա հասնում էր միայն ազգի և եկեղեցու հարաբերությունները քննության առնելիս։ Յուրացնելով մեղվական եկեղեցասիրությունը և այն համոզումն ունենալով, թե հայ ազգի քաղաքական ղեկավարությունը, այնուամենայնիվ, պետք է եկեղեցուն տրվի, Ս. Սպանդարյանը կանգնում էր գյուղացիության և քաղաքային մանր արտադրողների սոցիալական շահերի պաշտպանության դիրքերում։

ԱՐՇԱԿ ԱԳԱՊՅԱՆ

Արշակ Տեր-Սարգսյանց Ագապյանը ծնվել է 1860 թվականին Ղազախի գավառի Լալի գյուղում, քահանայի ընտանիքում[3]։ Գրաճանաչությունը ստացել է հորից՝ Տեր-Սարգսից։ Տանը թանկ էր գնահատվում գրասիրությունը. քահանան ասում էր որդուն,— «Որդյակ, Արշակ, աշխատիր կարդալ, եթե Աստված հոգիս չառավ, քեզ հասցնելու եմ գիտության ամենաբարձր աստիճանին»[4]։ Իր ինքնակենսագրության մեջ, որ Ագապյանը գրել է՝ ուղղելով Բաքվի հայոց մարդասիրական ընկերությանը, երիտասարդ Ագապյանը սրտի կսկիծով խոստովանում էր նախախնամության հանդեպ մարդու անզորությունը։ Նրան վիճակված չէր

[1] «Նոր-դար», 1889, № 193։

[2] Նույն տեղում։

[3] Դ. Անանունը նշում է Ագապյանի ծննդյան երեք թվական՝ ըստ Վ. Փափազյանի «Պատմություն հայոց գրականության» գրքի Ագապյանը պետք է ծնված լինի 1857-ին, ըստ Հ. Ճուղուրյանի մի վկայության՝ 1852-ին, իսկ Տեր-Աստվածատրյանցի «Բառարան հայ կենսագրությանցը» նշում է 1860 թվականի մայիսի 8-ը։ Ընտրել ենք 1860-ը մտածելով, որ Տեր-Աստվածատրյանցի բառարանը, որ հրատարակվել է գյուղագրի կենդանության օրոք, ըստ երևույթին, հենց նրանից էլ ստացած պիտի լիներ այդ տեղեկությունը։

[4] Բանբեր էջմիածնի գիտական ինստիտուտի, Երևան, 1921, էջ 69։

բարձրագույն կրթություն ստանալ։ Շուտով մեռնում է Տեր-Սարգիսը (1868) և մանուկ Արշակը մնում է երիտասարդ մոր խնամքին։

Արշակ Ագայան

1870 թվականին Ագայանը ընդունվում է Ներսիսյան դպրոցի չորրորդ դասարանը։ Սակայն շուտով հեռացվում է դպրոցից՝ որպես թե «կրոնին վատ աչքերով նայելու» պատրվակով և աշխատանքի անցնում էնֆիաճյանցի գրախանութում։ 1876 թվականին երիտասարդ Ագայանը մեկնում է Ելիզավետպոլ գավառի Գետաշեն գյուղը՝ ուսուցչության։

1876—1877 թվականները անցնում են գյուղական ուսուցչի չարքաշ կյանքով։ Երեք հարյուր ռուբլին, որ պիտի ստանար գետաշենցիներից որպես աշխատավարձ 1877 թվականի տարեշրջանի համար, գյուղի հասարակությունը զլանում է տալ իր վարժապետին, և Ագայանը, որ որոշել էր փոքր ինչ գումար տընտեսել ուսումը շարունակելու, դարձյալ մնում է ձեռնունայն։

1879 թվականին տարեկան չորս հարյուր ռուբլի աշխատավարձով երիտասարդ ուսուցիչը Գ. Բարխուդարյանի միջնորդությամբ աշխատանքի է անցնում Ջաքաթալայի հոգևոր ուսումնարանում։ Նրա ջանքերը, մարդասիրական ընկերության օժանդակությամբ բարձրագույն կրթություն ստանալու ուղղությամբ, ապարդյուն են անցնում և 1881—82 թվականներին շարունակում է ուսուցչությունը Նուխիում։ 1882 թվականին վերջապես մտնում է Թիֆլիսի Ալեքսանդրյան ուսուցչական ինստիտուտը, որն ավարտում է 1886 թվականին։ Բաղձանքը մասամբ կատարված էր, Ագայանը իրեն նվիրում է հայ դպրոցին։ Շուտով նա մեկնում է Մոզդոկ, ուր չորս տարի աշխատում է տեղի հայ դպրոցում։ 90-ական թվականներին ուսուցչություն է անում Ջալալ-օղլիում (1890—1891), Ախալքալակում (1891—1892), Թիֆլիսում (1892—1896)։

Մինչև դարասկիզբը մասնավոր դասերով էր պարապում կամ առժամանակ գյուղ էր քաշվում հայ ուսուցչության դեմ սկսված հալածանքից խուսափելու համար։ 1904—1905 թթ. աշխատեց Երևանի թեմական դպրոցում, 1905 թվականի ամառը եկավ հայրենի գյուղ՝ կալի և կաթվածահար լինելով վախճանվեց։

Ագայանը այն գյուղագիրներից էր, որոնք իրենց հասարակական համոզմունքներով հարում էին մեղմական ուղղությանը։ Քիչ բան է հայտնի Գետաշենում և Ջաքաթալայում 70-ական թվականների գրողի աշխատանքային գործունեությունից։ Ավելի քիչ այն մտածումների և տրամադրությունների մասին, որ այս շրջանում ուներ երիտասարդ ուսուցիչը։ Միակ փաստաթուղթը՝ Բաքվի Մարդասիրականին ուղղված դիմում-ինքնակենսագրականը վկայում է, որ Ներսիսյան դպրոցը հարկադրաբար թողած աշակերտի մեջ վառվելիս է եղել ազգին օգտակար լինելու ցանկությունը։

Ջաքաթալայից «Մեղվին» գրած առաջին թղթակցությունից երևում է, որ երիտասարդ ուսուցչի միտքը թևածել է ազգային իսկական դաստիարակի իդեալական տիպարի շուրջ, դրա համար էլ այնպես կրքոտ էր տգիտության «համփաների»՝ կրոնագետ վարժապետների դեմ ուղղված դատապարտումի նրա խոսքը։

1888 թվականին «Նոր-դարի» մարտյան համարներում լույս է տեսնում Ագայանի առաջին գեղարվեստական երկը՝ «Մուսինի գանգատը»։ Այդ ժամանակ գյուղագիրը ուսուցչություն էր անում Մոզդոկում։ Պետք ենթադրել, որ հենց այստեղ էլ գրել է այն։ Թեև Ագայանը հետագայում ստեղծեց ավելի հալած և գեղարվեստորեն մշակված պատմվածքներ, բայց այս առաջին գործը մնաց իբրև նրա ամենախորունկ ստեղծագործությունը։ Դեռ նոր միայն գրական ասպարեզ ոտք դրած երիտասարդ գրողը միանգամայն որոշակիորեն ըմբռնում էր գյուղաշխարհի մարդկանց փոխհարաբերությունների սոցիալական բնույթը. զարմացնում է թարմ այն մտածողությունը, որ հանդես է բերում գյուղագիրը գյուղացու տնտեսական կործանման պատճառները որոշելիս։ Գործին նպաստում էր ակնարկային-ինքնակենսագրական ոճավորման պարագան։ Արժանահավատությունն այս դեպքում կանխապես հավաստվում էր։ Գյուղագիրը անգամ պահել էր իր անունը։ Մուսինի դժբախտության ու կործանման պատմությունը առաջ էր մղում չափազանց հավաստի, վավերական փաստերի օգնությամբ. գեղարվեստական պատկերը՝ համարժեք էր իրականից առնված փաստին։ Եղելությունը դառնում էր միջոց ու նպատակ։ Մտածողության այս եղանակը հարկադրում էր չափազանց անկեղծ լինել։ Գրողի ինքնադրսևորումը և ինքնանկարը ստացվում էին այնպես, ինչպես հայելու մեջ՝ ճշգրիտ արտացոլում։

Ի՞նչն էր ամենից առաջ հուզում գյուղագրին և հարուցում նրա զայրույթը. գյուղական վաշխառուների անխղճմտանք բարոյականը։ Խոթինանց քյասիբ Հանեսը ութ աբասի էր պարտք առել Ավագանց Ակոբից։ Ութ տարի անվարձ ծառայել էր սրա դռանը. «...ու էլի վերջը վաշխառուն յուր ութ աբասին գյուղական դատավորների ձեռքով ետ ստացավ խեղճ Հանեսից տոկոսով հանդերձ»։

Եգանանց Մուսինը իր բաղի մեջ բռնել էր Բադիրանց Եփրեմին. «...Հարամ լի դրա կերածը. կնկա տեր մարդ՝ ամոթ չի քաշել՝ բռնվել

ա...»։ Հոգեբանական ու բարոյական ճշմարտության հանդեպ աչք չի փակում գրողը. գյուղացին այդպես է, երբ հանցավորը հարուստն է։ «Մուսին լաց է լինում, իսկ հիմար, կեղծավոր և անխղճմտանք գյուղացիները ցավակցություն են հայտնում այն մասին, որ Եփրեմն իրեն բռնել է տվել»։ Եփրեմի հորեղբայրը՝ Պեպանը փրփրել է մեծահարուստի զայրույթով. «Կնկա տեր մարդ՝ ամոթ չէ՞ր նրան, որ բռնվե՞ց»։ Բայց ներքուստ խոսում է վիրավորված ինքնասիրությունը. ի՞նչ օրի են հասել. տկլոր Մուսին ծիպտի սակ է գցում Բադիրի թոռանը և բերում գյուղամեջ։ Բադիրը՝ մի կողքը հաստ, աղքատ մարդ էր, բայց սրա տղան Դաղըստանի պատերազմում հարստություն ձեռք գցեց։ Մանեթին մանեթ ստանալով՝ գյուղում տուն ու տեղ սարքեց. «...այնպես, որ Բադիրանց պես հարուստ Լալի գյուղում այսօր ոչ ոք չկա»։

Հիմա աղքատ Մուսին իր իրավունքն է խնդրում քյոխվից։ Արշակի հետ նա ճանապարհվում է Ուզունթալա, ուր նստում էր շինական կառավարությունը՝ պատիժ ու փոխհատուցում պահանջելու։ Դալլաք Ստեփանը կամ Ջամուրի տղան՝ Ուզունթալայի քյոխվեն, ճանապարհ է դնում բողոքավորներին՝ դողին անպայման պատժելու հաստատ խոստմամբ։ Գյուղագիրը խորացնում է գյուղաշխարհում արմատակալած հարաբերությունների մերկացումը։ Ներսիսյան դպրոցի սանը շատ բան չգիտե գյուղից ու նրա մարդկանցից։ Դալլաք Ստեփանը «մի շահու համար որդուն կմորթի»,— բացատրում է Մուսին՝ իր ունեցած կասկածանքը քյոխվի որոշումից հիմնավորելու համար. «է՜, է՜, Արշակ ջան, դու մեր գյուղի բաները չես իմանալ. մեզանում օրենք չկա... մեզանում ով ուժ ունի՝ բանը նրանն է»։ Հին այս ճշմարտությունը Մուսինը կրկնում էր, Արշակին հասկացնելու համար, թե «ոչ ամոթ, ոչ խղճմտանք ունեցող» քյոխվից շատ բան սպասելու չէ։ Ջահել, դեռ անեփ «քաղքի կարդացողը» անարդարության այդ սահմանը չէր պատկերացնում։ Նրա մեջ եռում էր հանցավորին պատժելու արդար զայրույթը։ Ականատես գրողը, սակայն, այս բողոքի հանդեպ տեսնում է գյուղացիության լուռ համակերպությունն ու հլու-հնազանդությունը։ Գյուղացիք,— ասում է Ագայանը, «...սիրում են քստմնեցուցիչ տեսարաններ»։ Քիչ անց արդեն նրանք ծիծաղելով պատմում էին, թե ինչպես էր Մուսին «քուցին-քուցին» անում ծեծվելիս։ «Մուսինի՝ այդ հասակավոր աղքատ գյուղացու լացը, նրա մարդկային արժանապատվության ոտնակոխ լինելը ամենևին չէր շարժում, ոչխար գյուղացին թամաշի էր ման գալիս՝ այն էլ կար. ինչ նրա բանն էր դատելը, ինչ նրա բանն էր վրդովվելը։ Գյուղացու փորը կշտացրու՝ այնուհետև թնկուզ գլուխը թակիր»։

Կրքոտ այս խոսքերով գրողը դաղում էր գյուղական անտարբերությունը ամենևին էլ ոչ այն պատճառով, որ ատում և արհամարհում էր գյուղացիներին։ Հետո պիտի տեսնենք, որ բացասական քննադատության այս ձևը իմաստավորված է գյուղական չքավորության ուժերը միակամ ձեռքի մեջ համախմբելու ծանրակշիռ մտահոգությամբ։

Երբ Ղազախ՝ հաշտարար դատավորի մոտ բողոքի գնացած Մուսինին հասկացնել են տալիս, թե նրա գանգատը կարող է լսել միայն «գուբերնատը», նա թողնում է ամեն ինչ և գալիս Թիֆլիս՝ Արշակի մոտ։

Ծանր էր հողի աշխատավորի այս վճիռը։ Մուսինը այնուհետև ձիապահ էր։ Ճակատագիրը սակայն նրա համար դեռ պահել էր դառնության ամենալի բաժակը։ Մի օր երբ մտնում էր ձիանոցը՝ «վրա է հասնում մի տեսարանի։ Կառապանն ու մի... տիկին այնտեղ են լինում...»։ Սիրեկանն ու սիրուհին փորձում են խեղդել Մուսինին։ Մուսինը ազատվում է սրանց ձեռքից, բայց փոքրիկ տիրուհին, որ վախենում էր թե «մի գուցե ձայնը հրապարակ դուրս գա», մի առավոտ «դեղում է» նրան։ Երբ Արշակը մեկ օր անց գալիս է համագյուղացուն տեսնելու, սա արդեն մեռել էր։ «Ահա թե ուր հասցրեց Մուսինին յուր գանգատը»։ Պատմվածքի վերջին տողերը չափազանց հատկանշական են. «Մուսինի տան տեղն այսօր միայն բակ է մնացել, նրա այգու տեղը գյուղացիները այսօր վար են անում...»։

Ամենածանրը գրողի համար այս վերջին իրողությունն է՝ կործանված գյուղացին, քաղաքի երախը ընկած անպաշտպան հողի աշխատավորը։ Չկա այլևս Մուսինի ընտանիքը, օջախը, տունը, փչացավ, կորավ. և ի՞նչ պատճառով։

Դեպի պահպանողականությունը դիմաշրջված դեմոկրատական մտավորականությունը միշտ էլ շրջանցում էր գլխավոր պրոբլեմը՝ «հողային հարցը», պարզ այն տրամաբանությամբ, թե չարիքի արմատը պետք է որոնել ոչ թե համայնքի ներսում, այլ դրսում, ոչ թե ասենք սակավահողության և սրանից բխող հետևանքների, այլ գյուղի կառավարման ժամանակակից եղանակի մեջ, ոչ թե գյուղացու սեփականության և ապրուստի աղբյուրների ոլորտներում, այլ օրենքը գործադրողների կամայական ինքնիշխանության մեջ։ Քանի որ հայացքը չէր թափանցում հարցի բուն խորքերը, ծանրակշիռ նշանակություն էր ձեռք բերում արդեն բարոյախոսությունը։ Գյուղագիրը դիմում էր «գյուղացի եղբայրակիցների» խղճմտանքին, կամ արդարության հովանավոր դատավորին։

Լինելով նարոդնիկական մտայնությունը յուրացրած գյուղացիական դեմոկրատիայի այն ներկայացուցիչներից մեկը, որ ճշմարտապես ցավում է անճարին ու խեղճին բաժին ընկած ճակատագրի համար, Ագայանը հետ էր մղում նարոդնիկական գաղափարախոսության ամեն մի ազդեցություն, և հակվում պաշտպանելու այն ժողովրդական իմաստասիրությամբ թելադրվող տնտեսական բարօրության ուղին, որ մատնանշում էր Հայտնի ասույթը՝ «Գեղ կանգնի՝ գերան կկոտրի»։ Քանի որ գյուղացու թշվառությունը հետևանք է նույն այդ գյուղական ցեցերի անխղճմտանք հոգեբանության և ընչասեր բնազդների, ապա և դրանց դեմ պիտի ուղղվի հասարակության միասնական կամքի ամբողջ հզորությունը։

1889 թվականին գրած «Անարդար պահանջը» պատմվածքում աղքատ Հաննեսը զանգատվում է յուրայիններից. «— Տո հիմարներ,— ասում է նա,— ...մեզ իրավունք են տվել, որ մեզ կառավարենք. ո՞վ ինչ անի, որ մենք իրար մսի ըլած՝ միս մնի ուտըմ ենք. խի՞ չենք լավ կառավարվըմ. խի ենք թողնըմ, որ մի քանի շան տղա իրար ընկած մեր կեղը քանդըմ են, քըրհե տակ անըմ։ Գիտըմ չենք, որ մեծերի մհար մուժիկը մին ա՝ թե հարուստ, թե աղքատ»։ Վերջին այս դիտողությունը չափազանց կարևոր է։ Հարուստ և աղքատ մուժիկների մեջ տարբերություն չդնող մեծավորների մասին պատկերացումը գալիս էր շինական կանոնադրությունից։ Այդ կանոնադրությունը, իրոք, օրենքի առաջ հավասար է ճանաչում բոլորին և հավասար պարտավորություն դնում համայնքի յուրաքանչյուր անդամի վրա։ Եթե, մտածում էր Ագայանը, գյուղացին կարողանա օրենքով նախատեսված իր իրավունքներից օգտվել, այսինքն եթե գործի դրվի շինական կանոնադրությունը և ոչ թե մնա որպես մեռած տառ, որպիսին իրականում է, այն ժամանակ գյուղական չարիքները արմատախիլ կարվեն. «Հայվաններ,— շարունակում է Հաննեսը,— նրանք իրեք-իրեք են, չորս են, դուք քսան-երեսուն, խի՞ չեք գալի ինձ հետ միանըմ, որ նրանց ծիրը բերեմ ես»։ Հաննեսին հաջողվում է համոզել գյուղացիներին՝ չտալ պահանջված անօրինական հարկը։ Եվ իսկապես, տեսնելով միասնացած գյուղացիների կրքոտ ընդդիմությունը, տանուտերը, դատավորը և մյուս «կծոտողները» հարկադրված նահանջում են և խորհում կատարվածի շուրջ։ Աղքատ Հաննեսը կարողացավ իր նմաններին հավաքել իր շուրջը, համախմբել և հաղթանակ տանել։ Ամենից վտանգավորը և ամենից սարսափելին ոչ թե այդ հաղթանակն էր, այլ Հաննեսի «մտքերի ազդեցությունը դեռահաս երիտասարդների վրա»։

Իսկ ի՞նչ էր պահանջում և քարոզում Հաննեսը։ Գյուղի իշխանավորներին հասկացնել էր տալիս, որ նրանք «օրենքի սահմաններից» իրավունք չունեն դուրս գալու։ Սա հենց «չքավոր, անզոր դասի» պաշտպանության ամենալավ եղանակն է։ «Ա՛յ ախպրտինք, թե սերով կլեք ու մինդ մնի քամակ կպահեք, իրար չեք մատնիլ, չեք խաբվիլ, ձեզ ոչ ով չի կարալ վնաս տա»։ Այս խոսքերն ասում էր ճշմարտախոս ու արդարադատ Ջատինը, Հաննեսի գաղափարակից թևընկերը։ Ահա Հաննեսի «պրոպագանդի» բնույթն ու էությունը։

Մեղքը միայն Հաննեսինը չէ, ժամանակինն է, ասում է գյուղի դատավորը. «Ջիմ էլ ղակոնդար են դառել»։ Այս հանգամանքն է տագնապում և անհանգստացնում գյուղի մեծավորներին։ «Նրանք,— գրում է Ագայանը,— սարսափելով տեսնում էին, թե ինչպես Հաննեսի մտքերը դեռահաս երիտասարդների մտածողությունների, դատողությունների առարկա դառնալով, ընդլայնում են իրենց շրջանը՝ նորանոր կուսակիցներ գտնելով։ Նրանք, դողալով, զգում էին, որ շատ հեռի չի այն օրը, երբ իրենք հալածվելու են հրապարակից, թողնելով նրան՝ ավելի ազնիվ մարդկանց համար։ Այս վերջին մտածությունն էր, որ ստիպում էր հա-

րուստներին օրհասական կռվի մեջ մտնելով, ամեն միջոց գործ դնել Հանեսի դեմ՝ դրանով ամբոխի և օրենքի ձայնը խեղդելու համար»։

Մինչև իր կյանքի վերջը Աղայանը այս համոզմանը մնաց։ Նրան կաշառում էր և՛ օրենքը, և՛ ամբոխի ուժը։ Երկուսն էլ գործում են իրենց գյուղացիների օգտին, միայն թե այդ պետք է հասկացնել տալ ամբոխին, պետք է գտնվեն հանեսներ ու չատիներ, որ կարող են ամուր դաշնության հիմքերը դնել՝ արդեն ծայր առած անմիաբանության փոխարեն։ Ամբոխի և օրենքի ձայնին ունկնդիր մեր գյուղագիրը այստեղից էլ մակաբերում էր իր հասարակական իդեալը. «Սարսափելի է ամբոխի ձայնը, երբ նա միահամուռ է բարձրանում։ Նրա՝ այդ ձայնի առաջ՝ հազվագյուտ քաջասիրտ մարդն անգամ դողում, սոսկում է... դա մի փրփրած հորձանք է, որի առջևից առյուծն էլ է փախչում»։ Այսպես գնահատելով ամբոխի, հանրական ուժի նշանակությունն ու կարևորության չափը, գյուղագիրը պնդում էր հանրության ակտիվ ինքնապաշտպանության վրա։

Հանեսը գործում է հենց այդ ուղիով։ Իր գողացված եզների փոխարեն գողանալ է տալիս Սուդիայի գոմեշները և մի նոր զույգ լծկան ձեռք բերում։ Ընդ որում, այս պատմության մեջ կարևոր է դառնում ոչ այնքան այդ դեպքը, որքան գյուղագրի բարոյախոսականը։ Ճղճի խայթի բարոյախոսական պատգամը Աղայանը առաջադրում էր որպես ճշմարիտ հավատալիք։ Նա մեկն էր այն մտավորականներից, որ, ճիշտ է, չափազանց լավ էր ըմբռնում տնտեսական գործոնի վճռական դերը մարդկանց հասարակական ճակատագրում, բայց մյուս կողմից՝ բաժանում էր Նորդարական գյուղագիրներին չափազանց տիպական՝ «եթե մարդիկ կամենային» սկզբունքի հանրահայտ օգտակարությունը։

«Թիֆլիսից Ջալալ-օղլի» ակնարկաշարում Աղայանը բացում էր իր մշակած հանրային ինքնօգնության «պրինցիպի» էական կողմերը։ Եկատերինոֆելդ գերմանական գաղութը հասնելով, գյուղագիրը մի հատուկ գորովանքով պատմում է գերման գյուղացիների ինքնակառավարման, բարքերի ու սովորությունների մասին։ Առաջինը, որ գրավում է նրա ուշադրությունը, գյուղի այգիների եզերող ընդհանրական ցանկապատն է։ «Այդ նշանից,— գրում է Աղայանը,— մեծ և խրատական բան է իմացվում. իմացվում է, որ այս գյուղում շատ չեն կրկնում մարդկանց շատ չարիքներ պատճառող «իմ» ու «քու» խոսքերը. երևում է, որ այստեղ համերաշխության և ընդհանուր աշխատանքի սկզբունքները ծիլեր են արձակել ավելի պարզ՝ այստեղ թեթև ու երջանիկ ապրելու ձևերը գտել են, իսկ այդ ահագին առավելություն է»[1]։ Գյուղագիրը մատնացույց է անում գյուղի հրապարակում բարձրացող եկեղեցին և երկհարկանի դպրոցի շենքը, որպես նշան ու առհավատչյա՝ «թեթև ու երջանիկ ապրուստի»։ «Գերմանական գաղութականները մի տան պես են ապրում,— հավելում է այնուհետև Աղայանը,— նրանց մեջ հանրակցա-

---

[1] Նոր-դար, 1892, № 106։

կան եղանակը ոչ միայն զարգացնել, այլև պարտադիր սովորություն է դառնել»։

Գյուղական համայնքի կամ համայնավարական հողագործության նարոդնիկական տեսակետի պաշտպանություն չէ սա։ Աղայանը հեռու էր դրանից, ինչպես բոլոր նորդարական գյուղագիրները։ Նա «հանրակըցական եղանակ» ասելով՝ ճանաչել և հասկանում էր գյուղական ինքնակառավարումը՝ առանց գյուղական ցեցերի, ընդ որում ոչ թե առանց շեն ու հարուստ օջախների, այլ առանց ուրիշի ունեցվածքը սեփականող գյուղական շահագործողների։ Պերճ Պռոշյանի նման Աղայանն էլ, ըստ երևույթին, հավատում էր հարուստ, լեն ու բոլ, ձեռքը քարի տակ չմնացած, աստծու տված բերք ու բարիքից լի ու լի օգտվող գյուղականների տնտեսական ապագային, եթե, իհարկե, «համերաշխության և ընդհանուր աշխատանքի» ոգին գտել է նրանց։

Համայնքի գյուղացիների ներդաշնակ համերաշխությամբ՝ գյուղական ցեցերի դեմ մաքառելու, գյուղում օրենքի սահմանած «կարգ ու կանոնի» վերհաստատելու, շինական կանոնադրությունը ամբողջությամբ գործադրելու և այդ կերպ մարդկանց տնտեսական բարօրությանը հասնելու Աղայանի համոզումների հետ էր կապված ոչ միայն համայնական եղանակի հանդեպ գրողի բռնած դիրքորոշումը, այլև երիտասարդության նարոդնիկական նկրտումների բացորոշ քննադատությունը։

1891 թվականին «Նոր-դարում» տպագրվում է «Ուսանողը գյուղում» երգիծական պատկերը, ուր գրողը բավական հաստ հումորով ծաղրաբանում է Մոսկվայի Պետրովսկի գյուղատնտեսական ակադեմիայում սովորած մի ուսանողի։ Գարեգինը գյուղ էր մտել «շաջի չափ լայն» մի ահագին շլյապա գլխին, մալականի կապույտ վերնաշապիկով, «չնկըընկուտ» ձեռնափայտը ձեռին՝ որպես սարսափ գյուղական շների։ Տեսնելով սրա պահվածքն ու տիպարը, գյուղացիներից մեկը ասում է. «Սրանից եդը, եթե հարյուր որդի ունենամ, մնին էլա ուսումի չեմ տալ, քանի որ ուսումն այդպես օտարացնում ա մեզանից»։

Պետրովսկի գյուղատնտեսական ակադեմիայի հայ ուսանողները դեռ 80-ական թվականների սկզբներին հիմնեցին մի ընկերություն, որ գտնվում էր ռուս լեգալ նարոդնիկության գաղափարական ազդեցության տակ[1]։ Աղայանը, ըստ երևույթին, Գարեգինի տիպարի մեջ փորձում էր ուրվագծել նարոդնիկական համոզումների տեր հայ ուսանողության գործնական անճարակությունը և գաղափարական ըմբռնումների վայելչականությունը։

Երբ Գարեգինի հայրը՝ Օհանջանը, որդու ուշադրությունը հրավիրում է գյուղական ուսումնարանի վրա, սա մեծամիտ հանդարտությամբ պատասխանում է. «Ուսումնարանից ավելի բարձր հարց է գրավում իմ ուշադրությունը»։ Պարզվում է, որ այդ հարցը ըմբռնելու համար խեղճ Օ-

1 *Տե՛ս Վ. Ռշտունի, Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից, էջ 280—283։*

Հանչանը պետք է «պոլիտիչեսկի էկոնոմիա» իմանա, այսինքն ինչպես բացատրում է ուսանողը, գլուխ հանի այն հարցից, թե ինչ հարաբերություն գոյություն ունի «կապիտալի և աշխատանքի միջև»։ Այնուամենայնիվ, Օհանչանը խնդրում է պարզ խոսել և բացատրել, թե «դա ինչ զադ ա»։ «Պոլիտիչեսկի էկոնոմիան,— ասում է Գարեգինը,—...ուզում է իմանալ, թե՝ աշխատավոր մարդիկ, մշակները իրենց կատարած գործին համեմա՞տ վարձ են ստանում, թե ավելի՝ կամ պակաս»։

Ջավեշտականը ոչ միայն ուսանողի պահվածքն է, այլև գյուղի գործերին միջամտելու այն եղանակը, որ նախընտրում է նաև Գարեգինը մի հոդված է տպագրում Թիֆլիսի լրագրերից մեկում, ուր բազմիցս շեշտվում էին կուլակ, վաշխառու, տկրուկ, խեղճ մշակ, դասակարգ արտահայտությունները։

Դեռ իր գրական գործի սկզբին, Աղայանը գրեց ինքնակենսագրական մի պատմվածք («Լծան մի ուսը»), ուր բացում էր գյուղական ցեցերի իրական վերաբերմունքը գյուղի լուսավորության հանդեպ։ Ընկերոջ և գրչակից Ալեքսանդր Արարատյանի նման, գրողը մարդկանց գործնական հարաբերությունների թիկունքում փորձում էր տեսնել այն ընդդիմության հոգեբանական ու գաղափարական ալտերնատիվը, որ, ըստ էության, պայմանավորում էր առհասարակ գյուղացու բացասական վերաբերմունքը դպրոցի ու լուսավորության նկատմամբ։

Աղայանը դառնալով այս խնդրին փոքր ինչ ավելի առաջ էր անցնում իր նախորդներից։ Նա նկատում էր կրթության հանդեպ «համփայության» վերաբերմունքի մեջ ոչ միայն և ոչ այնքան տնտեսական նոր հակառակորդի ուրվականից վախեցած գործարարի ինքնապաշտպան բնազդը, որքան չքավորությանը՝ նրա իսկ խաչի գամելու դասային համառությունը, քանի որ այդ կերպ միայն հնարավոր էր ապահովել «քյասիբության» հլու հնազանդությունը և անպատիժ շահագործումը։ Արդարադատ և արդարամիտ Զատինը վրեժխնդրության փափագով լցված, դիմում է Թիֆլիսից եկած ուսումնականին. «— Ա՜խ, Արշակ ջան, ասում է նա,— յարաբ մի մարդ ես դառնալու, ու էս շանտղերանց աչքը հանելո՞ւ. էլ ոչ աստոծ են ասըմ, ոչ օրենք. կոխել են մեր գեղն ուտըմ, մենք դատըմ ենք դրանք ուտըմ են։ Ախ մի շուտ արա մարդ դառ, մեր կողմն անց կաց է»[1]։ Ըստ երևույթին Զատինի այս մտորումները պակաս չէին վրդովում «համփաներին», որքան չքավորի ադա դառնալու անհանդուրժելի հեռանկարը։ Այստեղ նրանց դասային գիտակցությունը վերջնականապես մերժում էր գյուղացու լուսավորության ու կրթության ամեն մի նախաձեռնություն։

«Լծան մի ուսը» պատմվածքը երիտասարդ գյուղագրի առաջին գրական եյույթներից մեկն էր։ 1888 թվականին ընկերոջը գրած մի նամակում Աղայանը այն անվանում է հոդված։ Մի քանի մանրամասներ պարզում են ժանրային այս տարբերակման ելակետը։ «Այդ հոդվածի

1 ԳԱԹ, Հ. Ճուղուրյանի ֆոնդ, № 97։

մեջ,— գրում էր Ագայանը,— նկարագրված է մայրս. այնտեղ շատ բան կա։ Այնտեղ Բաղիրանց Պեպանը յուրայիններով նկարագրված է»։ Ագայանը, ինչպես որ բոլոր գյուղագիրները, աշխատում էր ոչ միայն ստեղծել իրականության ճշգրիտ պատկերը, այլև դրա մեջ դնել հավաստիության, վավերականության բոլոր հատկանիշները։ Որքան ճշգրիտ և հավաստի է ներկայանում գյուղական իրականությունը, այնքան հեղինակը կատարված է համարում իր խնդիրը։ Ինչպես որ նկարագրված դեպքը եղելություն է, այնպես էլ տիպը՝ կենդանի անձնավորություն։ Այդպես մեր առաջին գյուղագիրները գնում էին իրականության վերարտադրության ճանապարհով։

Ինքնակենսագրական պատումի շերտերը հավաստիություն են հաղորդում գյուղագիրների ստեղծագործություններին, ապահովելով ամենից առաջ անկեղծության տպավորությունը և բնականության ինքնակա գեղեցկությունը։

Ագայանի գրական ոճը, իհարկե, չունի հստակ ու կուռ որոշություն։ Այստեղ պատկերը ենթարկվում է արտացոլման սկզբունքին՝ լուսանկարչական ճշգրտությանը։

Գյուղագիրը անանձնական սիրով էր կապված գյուղին ու գյուղացուն։ Նրա մեջ եռում էր կարոտյալին օգնության հասնելու փափագը։ Նա բացում էր սեփական կուրծքը՝ հարվածները իր վրա կրելու համար։ Նա ֆանատիկ էր և գործարար։ Նա վազում էր բախտի հետևից՝ մարդկանց բախտավորեցնելու։ Իր մի շարք պատմվածքներում Ագայանը քարոզում էր մտքեր, որոնց հաղթանակող ուժին հավատում էր առանց երկմտության։ Նա երբեք չէր թաքցնում մարդկանցից իր իսկական էությունը։ Ջոհում էր «սեփական շահերը ընդհանուրին» և այստեղից քաղում գոյության իսկական բերկրանքը։

Ագայանը տարիներ հետո գրում էր, թե «ինչպես անհատի, այնպես էլ ժողովրդի բարոյականը սերտ կապ ունի նրա նյութականի հետ»[1]։ «Քյասիբությունը ամեն չարյաց աղբյուր է», բերում էր նա առածանման այս խոսքը և համոզված էր, որ գյուղացու նյութականը բարձրացնելով՝ կբարձրանա և նրա բարոյականը[2]։ Բայց նա այլ կերպ չէր պատկերացնում շինականի նյութական բարօրությունը նվաճելու ուղին, քան որպես եկեղեցու և դպրոցի օգնությամբ՝ մարդկանց գիտակցական մակարդակը բարձրացնելու և հանրային ինքնօգնությունը կազմակերպելու միջոցով՝ գիտությունը և հողը միմյանց մերձեցնելու հասարակական նպատակի կենսագործում։ «Հացի խնդիրը»,— ասում է նա,— մեծ՝ բնական կարիքների կարգին է պատկանում, բայց չպիտի մոռանալ մեծ Վարդապետի ասածը, թե՝ «Մարդս միայն հացով չի ապրում»[3]։ Այստեղից էլ նա բխեց-

---

1 «Նոր-դար», 1900, № 26։

2 Նույն տեղում։

3 Նույն տեղում, № 22։

նում էր «գաղափարական զինվորների» պատմական միսիայի վերաբերյալ իր բոլոր ըմբռնումները։ Հատուկ հոդվածով նա բացատրում է, թե ովքեր և ինչու են համարվում «գաղափարական առաքյալներ»[1]։ Նրա հայացքը ամենից առաջ կանգ էր առնում եկեղեցու գործիչների վրա։ Եկեղեցին է այն միակ հաստատությունը, որի ծոցից կարող են լինել ճշմարիտ գաղափարականները։ Բերում էր Պոտապենկոյի «Գաղափարական քահանայի» օրինակը և հանձնարարում անկարելին կարելի դարձնել։ Խիստ, անհավատ տոնով էր խոսում լուսավորյալ քահանաներ ունենալու հնարավորության մասին։ Մինչև որ չապահովվեն գյուղական քահանայի ապրուստի պայմանները՝ լուսավորյալները գյուղ չեն գա։ Եվ առաջարկում էր քահանայի նյութական միջոցներն հայթայթելու նոր եղանակ։ Բայց Ագայանը մի հատուկ տեսություն էր զարգացնում փոքր ազգերի ճակատագրի վերաբերյալ՝ դարձյալ գաղափարականների գոյության հնարավորությունների հանդեպ գրաված բացասական դիրքորոշման թելադրանքով։ «Գաղափարական մարդիկ որոնել մեր գծուծ կյանքի մեջ,— ասում էր նա,— այդ նույնն էր հավատալ, թե ճահճի մեջ կարող է վեհափառ կաղնի բուսնել»։ «Ո՞ւր է այն կյանքը, որ գաղափարական մարդիկ տա մեզ»,— հուսահատությամբ հարցնում էր գրողը։ «Այն կյանքի մեջ, ուր իրար միս կրծելով, իրար վարազաբար նայելով աշխատում են միմյանց ոտնատակ տալ, սուտը, կեղծիքը, կիրքը, փառամոլությունը, շահամոլությունը, սնափառությունը, քծնումը ամբողջ կյանքի խորհուրդ են կազմում,— գաղափարական մարդ ե՞ք որոնում։ Դա անկարելի է, դա բնական հոսանքին հակառակ բան է։ Եվ ով որ այդպիսի մի բանի նշույլը ցույց տա, նա հալածված է, հալածված հոսանքից, ղեկավարների միության կազմած հոսանքից»[2]։ Գաղափարական առաքյալների համար գործունեության հնարավորություն չի տալիս կյանքի արդի կազմակերպությունը։ Իր ընթերցողին Ագայանը մխիթարում էր այն մտքով, թե կգա ժամանակ, երբ մեծ ազգերը «կտոգորվեն բարձր գաղափարներով», և հենց այդ պահին մանր ազգերը, որ մեծերի աշակերտներն են և չունեն առանձին ճանապարհ և ակամա «հետևորդներ» են, կգնան նրանց ետևից և կերկնեն իրենց գաղափարական առաքյալներին։ Ապագա այդ աշխարհափոխությունը Ագայանը պատկերացնում էր այսպես. «Երբ մաքուր գիտության լույսը բոլոր խորշերը կլուսավորի, երբ հին սերնդի վատ սովորությունները, ավանդական փտած գաղափարները մաշվելով կանհետանան աշխարհիս երեսից և կմնան միայն ընտիր սովորությունները, երբ բուն մաքուր քրիստոնեությունը կհաստատվի, այդ ժամանակ մենք էլ կունենանք արև օրեր. բայց այդ ժամանակ մեր ոսկորները հող դարձած կլինեն»[3]։

---

[1] «Նոր-դար», 1900, № 22։

[2] «Նոր-դար», 1897, № 56։

[3] Նույն տեղում։

«Բուն մաքուր քրիստոնեությունը» որպես իդեալ, քրիստոնեական սոցիալիզմի թիրախն էր։ Եվ այս իդեալը պահպանում էր Ագայանը «մարդկության մեծ նահատակի»՝ Քրիստոսի անձնավորության և ուսմունքի մեջ տեսնելով գյուղի ճակատագրական շրջադարձը ապահովող ամենազորեղ գործոնը[1]։

1896 թվականին Ագայանը «Նոր-դարում» հրատարակեց իր վերջին և ամենածավալուն գործը՝ «Մարդասպանը» վիպակը։ Այս շրջանում նա արդեն գյուղի սոցիալական դիմանկարը վերլուծում էր ժառանգական հողերանության և քրիստոնեական բարոյականության դիրքերից։ Կյանքի ճշմարտությամբ միշտ հագեցած Ագայանի խոսքը այստեղ թուլացել էր այնքան, որ նույնիսկ գլխավոր խնդիրը, որի շուրջ առհասարակ կենտրոնացնում էր իր ուշադրությունը գրողը՝ «Հացի խնդիրը», մոռացության էր մատնվել։ Նա փորձում էր մարդասպան Վաթինի ընտանիքի պատմությամբ հավաստել այն փաստը, թե գյուղն ինքը մեղսակից է իր միջից ելած հանցավորների կատարած ոճրագործության համար։

Ժառանգելով մարդասպան հոր «արյունը», Ղուկասը դեռ մանուկ հասակից «մի տեսակ ընտելացավ ավարայությանը»։ Հետո սկսեց մանրմունր գողություններից և առաջ գնաց ավազակության մեջ։ Չէր աշխատում, ծեծում էր կնոջը, սրա-նրա հարսին էր աչք դնում և վերջն էլ ելավ բացեիբաց տեր կանգնեց խեղճ Գևոյի կնոջը՝ Վարդիթերին ու սրա սադրանքով մի օր էլ ձորում մորթեց աշխարհի ամենաանմեղ մարդուն՝ ընտանեասեր, բարի, չարքաշ աշխատավոր Գևոյին։ Գյուղացիները,— ասում է Ագայանը,— զարմանում էին, թե ինչպես և երբ իրենց միջից դուրս եկավ «մի այնպիսի արնկեր»։ Ղուկասի պատմությամբ գրողը միայն շոշափում էր գյուղացու վերքը։ Բուն ցավը նա մոռացել էր այս անգամ, ակամայից ենթարկվելով նոր այն հայացքների ազդեցությանը, որ պահպանողական միջավայրը և մտայնությունը պարտադրում էին գրողին։ Դա ամենից առաջ հողային խնդրի շուրջ նորդարական դիրքորոշմանը ենթարկվելու հետևանք էր։ Սակավահողության մեծ պրոբլեմը Ագայանը «մասնավոր» երևույթ էր համարում և պնդում էր, թե «...հեռու է այն ապագան, երբ Կովկասի գյուղացին հողի անողոք պակասություն կզգա»[2]։ Պարզ է, որ շրջանցելով այս մեծ խնդիրը, կամ ավելի ճիշտ անգիտանալով այն, գյուղագիրը հայացքը պիտի ուղղեր գյուղացու թշվառության սուբյեկտիվ շարժառիթներին, մի բան, որ հատկապես ընդգծվում է «Մարդասպանը» վիպակում։

Ագայանի աշխատավորական հումանիզմը տոգորված է խոր ատելությամբ դեպի գյուղական շահագործողները։ Նա բողոքում էր գյուղում կատարվող անիրավությունների դեմ՝ գյուղացուն օգնության ելած ճըշմարիտ ռամկասերի հուժկու և անկեղծ կրքոտությամբ։ Նրա հոգին լի էր

---

1 *«Նոր-դար», 1897, № 67։*

2 *«Նոր-դար», 1900, № 19։*

անպաշտպանների ու վրկվածների նկատմամբ գուրգուրող զգացմունքներով։ Քրիստոնեական բարոյախոսությունը առաջնորդ ունենալով, նա, համենայն դեպս, չէր կառչում դրանից։ Նկարագրելով գյուղացու թշվառությունները, համոզված էր, որ ըստ երևույթին, միայն ակտիվ միջամտությամբ և համայնքի ներքին ուժերի համախմբումով կարելի է ինչ-որ կերպ թեթևացնել մարդկանց հոգսերի ու կարիքների ծանրությունը։

Գյուղաշխարհը Ագայանի հայրենիքն էր։ Այդ հայրենիքը նրա հոգում նստած էր նույնքան ամուր, որքան նրան բոլորանվեր օգտակար լինելու գիտակցությունը։

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՃՈՒՂՈՒՐՅԱՆ

Նորդարական գյուղագիրների մյուս նշանավոր ներկայացուցիչը՝ Հարություն Ճուղուրյանն է։ Որպես մտածող և գյուղաշխարհի կենսագիր այս գյուղագիրը, հարկավ, առանձնանում է Արշակ Ագայանից, թեև վերջինիս աշխարհայացքային ազդեցությունը բավական շոշափելի է մանավանդ այն երեք գրքույկներում, որ 1890-ական թվականներին հրատարակեց գրողը՝ «Մոռացված աշխարհ» ընդհանուր խորագրի տակ։

Հարություն Ճուղուրյանը ծնվել է 1864 թվականի հոկտեմբերի 24-ին, Ղազախ գավառի Խաչթառակ գյուղում[1]։ Նրա հայրը՝ Գրիգորը մի քանի տարի սովորել էր Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում և վերադառնալով գյուղ՝ հողագործությամբ էր պարապում, փայփայելով որդուն քահանա տեսնելու իղձը։ Նա էլ գրաճանաչություն սովորեցրեց մանուկ Հարությունին։ Միտք ուներ որդուն անպայման Թիֆլիս ուղարկել, բայց նյութական միջոց չուներ այդ ցանկությունն իրականացնելու։ 1880 թվականին Հարությունին ուղարկում են հարևան Քարվանսարա գյուղի ս. Վարդանյան ուսումնարանը, որտեղ ուսուցչություն էր անում գյուղագիր Գրիգոր Պապյանցը։ Մեկ տարի սովորելով այստեղ, նա, ուսումնասեր հոր վճռով, գալիս է Թիֆլիս և ընդունվում Ներսիսյան դպրոցը։ Շուրջ ութ տարի նա սովորում է հայտնի այս ուսումնարանում և երբ 1890 թվականին ստանում է ավարտականը, անմիջապես ուսուցիչ է նշանակվում Փամբակի գավառի Համամլու գյուղում։

1891 թվականին վերադառնալով Թիֆլիս, աշխատանքի է անցնում Գայանյան օրիորդաց դպրոցում։ 1894-ին սարկավագություն է ստանում և երկար ժամանակ մինչև 1898 թվականը այդ աստիճանին է մնում, մինչև որ մի եպիսկոպոս քահանա է ձեռնադրում եռանդուն սարկավագին։

Թիֆլիսի հայկական դպրոցներում նա աշխատում է մինչև 1920 թվականը, շուրջ 30 տարի։ Նա միաժամանակ հիանալի մանկավարժ էր և

---

[1] Կենսագրական բոլոր տեղեկությունները քաղել ենք ԳԱԹ Հ. Ճուղուրյանի ֆոնդում պահվող երկտարբերակ «Ինքնակենսագրությունից» (№ 142)։

դաստիարակ։ Թանդոյան դպրոցում հոգաբարձուական խորհրդի նախագահ էր, Թիֆլիսի բարեգործական և հայ հրատարակչական ու դրական ընկերությունների անդամ և ապրում էր բավական բուռն կյանքով։ Թիֆլիսի հոգևոր իշխանությունները չէին հանդուրժում լրագրերում երևացող սարկավագի անունը։ Բանավոր քարոզներում և թե գրավոր ելույթներում քահանա Ճուղուրյանը ձաղկում էր բարքերն այն հոգևորականների, որոնք Քրիստոսի հոտին հովվելու փոխարեն, ուտում էին նրա ոչխարները։

Հարություն Ճուղուրյան

Ճուղուրյանը քահանայությունը թողեց 1923 թվականին և 1925-ին նշանակվեց խաչթառակի գյուղական դպրոցի վարիչ։ Հետագա տարիներին ուսուցչություն էր անում Սև-Քարում, Նչևանում և այլուր։ Մեռավ 1938 թվականի հունվարի 28-ին։

Ճուղուրյանն էլ մեծ մասամբ տպագրվում էր «Նոր-դարում»։ Երբ 1895-ին հարկ եղավ հավաքել այս ու այնտեղ ցրված պատմվածքները «Մոռացված աշխարհի» առաջին գրքի համար, պարզվեց, որ դրանք՝ թվով յոթ պատկեր, արդեն տպագրված էին։ Ձեռագրերում պահպանված թվանշումների համաձայն Հ. Ճուղուրյանի գրած ամենավաղ պատմվածքը՝ «Հովիվ Զատինի սերը» հովվերգական պատկերն է։

Անփորձ և նորաքայլ գրողը Զատինի սիրո պատմությամբ պարզապես ցուցադրում էր գյուղական բարքերի իր քաջատեղյակությունը։ Որոշ դրվագներում նրա երկարաբան խոսքը տանում էր նատուրալիստական երանգներ և գյուղական կյանքը երևում էր փոխհարաբերությունների ամբողջ տգեղ մերկությամբ։ Երբ Զատինը փախցնում է Գալուստի աղջկան, Գալուստը կամենում էր բռնաբարել հովվի մորը։ Տուր-դմփոցից, ղալմաղալից հետո վերջապես «տարած-են բերած» աղջիկը համաձայնում է պրիստավին ցուցմունք տալ, որ Զատինը իր կամքին հակառակ է գործել։ Հովիվը թաքնվում է անտառում և թուրք ավազակ Ալայգմանի օգնությամբ կրկին փախցնում է Սաթենիկին։ Այս է ամբողջ եղելությունը։ Գյուղագրի բարոյախոսականը չի դառնում մի որոշ խնդրի շուրջ։ Իհարկե, հեռավոր ձևով հասկացնում է, որ այդ ամենի պատճառը՝ Զատինի աղքատ լինելն էր, բայց ի վերջո պատմությունը իմաստային խորք

չուներ և մնում էր միայն բարքագրական ելակետը, որպես նպատակային նշանախեց։

1895—1896 թվականներին լույս տեսան Ծուղուրյանի «Մոռացված աշխարհի» երեք հատորները։ Դրանք ամփոփում էին 1892—1894-ին գրած պատկերները։ Նորդարական գյուղագիրը այս հատորներով անմիջապես գրավեց քննադատության ուշադրությունը։ Երևան էր եկել հայ գյուղաշխարհի լավագույն կենսագիրներից մեկը և նրա տաղանդի մեջ մարդիկ նշմարում էին բազմախոստում ապագա։

«Մոռացված աշխարհի» առաջին հատորը գյուղական իրականության լուսանկարչական պատկերների մի իսկական հավաքածու էր։ Միանգամայն հավատարիմ այն սկզբունքներին, որ արդեն մշակված էր գյուղական գրականության մեջ, Ծուղուրյանը ուսումնասիրում ու պատկերում էր գյուղը առանց որևէ ինքնօրինակության։ Գյուղաշխարհը՝ ցավերի ու կարիքների անընդմեջ հոլովվող տեսարաններով, նրան պատկերանում էր որպես մոռացված ու խուլ անկյուն, ուր մոլեգնում էր անիրավությունը և հաղթանակում չարիքը։

«Կնդխտորը», «Դալլաքի Ղուլին», «Շաշ Պետին և գիժ Ուհանը» պատկերներում գյուղագիրը ներկայացնում էր ունեզրկողների անօրեն և անխիղճ գործողությունները՝ հստակ և միանգամայն ըմբռնված դասային դիրքերից։ Առհասարակ սա մի կարևոր օրինաչափություն է. գյուղագրական գրականության մեջ անարդարության շուրջն է մեծ մասամբ բորբոքվում գրողների հումանիստական զայրույթը։ Նրանք սոցիալական անհավասարությունն ըմբռնում են որպես աշխարհի կառուցվածք, և եթե խորանում են այդ կառուցվածքի բացատրություններում, ապա միայն ցույց տալու համար աշխատավորության գոյապայմանների անտանելի ծանրությունը։ Նրանց մեծամասնությունը այդ պատճառով աշխարհը ավելի լավ ճանաչելու այլ միջոց չուներ։ Դասային գիտակցությունը, այսինքն այն, ինչ ավատական իրավունքի արդյունքն էր, այս դեպքում գյուղական վերնախավի (տանուտեր, սուդիա, քեդխուդաներ) և օրենքի պաշտպանների (յասավուլ, պրիստավ, մուրով) օրինազանց գործողություններին է վերագրում հողի աշխատավորի նյութական և բարոյական զրկանքների ամբողջ մեղքը։ Եվ եթե արտոնյալ դասերը (տվյալ դեպքում կալվածատերերն ու աղայությունը) շահում են միմիայն աշխատավոր մեծամասնության ատելությունը, ապա դա գյուղագրի աչքում հաստատում է այն փաստը, որ գյուղացու համար իրական չարիք է դասային արտոնությունը և նույնքան էլ վնասակար՝ դասային բաժանումն առհասարակ։ Նա հակված էր վերացնել թե՛ մեկը, և թե՛ մյուսը։ Այդ մի շեղում է, որ բացատրվում է ժամանակով և օրենքի գործադրումն իրականացնողների անարդարամտությամբ։ Հայացքների այս սիստեմը չափազանց տիպական է նորդարական գրողներին։ «Քաղաքական գիտակցության և ոչ մի ճառագայթ» չի լուսավորում անարդարության նրանց ըմբռնումը։

Գյուղագիրների մեծամասնության աշխարհայացքը թևածում է իրականության ճանաչողության այս սահմաններում միայն։

«Կնդխտոր» պատմվածքում Ծուղուրյանի գյուղացիներից մեկը գանգատվում է գյուղական ուսուցչին. «Է՜, արևիդ մատաղ, հըր ով ասես, ով վեր ա կենըմ տեղիցը, մեր ջանն ա ուտըմ, որ մեկի անըմը տամ, ո՞ր մեկեւինը թողամ, բյոխվա, գզիր, քյաթխուդա, հարուստ, ծիավոր... յասաուլ, գեղի ու դրսի դատավորնին... և հենց մեր էս անիծած փահլաբաշին ու կնդխտորը. ամենքն էլ միս ուտող ղուշեր են, մենք նրանց համար ջամդաք, լեշ»։ Այս գանգատը տրվում է որպես բացատրություն ուսուցչի այն հարցին, թե գյուղացին ինչո՞ւ է աղքատ և թե ո՞վ է նրան այդպես աղքատացրել։ Ակոբ ապին շատ լավ է հասկանում, որ ուժեղին դեմ գնալ հնարավոր չէ՝ «չաքուճն էլ է նրա ձեռին, պոպոքն էլ», և որ այդ պատճառով գանգատը, բողոքը ոչնչի չեն հասցնի։ Միայն թե լիքը լցված գյուղացու սիրտը պայթում է աշխարհի անիրավությունից։ Վարժապետին սա պատմում է իր ցավերը՝ մեղմացնելու համար հոգու մորմոքը։

Վարժապետի պատասխանը մատնում է Ծուղուրյանի համոզմունքի կապը Ագապյանի «հասարակական ինքնօգնության» իդեալի հետ. «Դուք պետք է աշխատեք (կնդխտորին) դուրս անել տալ, իսկ դրա համար հարկավոր է ձեզ, որ բոլորդ միաբանվեք...»։

Միաբանվելու այս տեսակետը, որ Ագապյանը ամեն անգամ մեջտեղ էր բերում որպես հանրային բարեկեցության նախապայման, Ծուղուրյանը յուրացնում է առանց որևէ քննական մոտեցման։ Նրա համար կարևոր է դառնում գյուղացու հոգսն ու կարիքը թեթևացնելու գործնական ամեն մի առաջարկ։

«Աշխարհի կարգի» աղքատի և հարուստի փոխհարաբերության գրողի ըմբռնումը ելնում էր իրական-գործնական հարաբերությունների ռեալիստական հաշվառումից։ Ծուղուրյանը, ինչպես որ գյուղագիրների մեծամասնությունը փաստագրող է, տեսածի ու լսածի տերը, եղելության սպասարկուն։ Անարդարության մեկ փաստը, ինչպես շղթայի օղակ, կապված է բազմաթիվ այլ փաստերի հետ։ Գյուղագիրը տեսնում է դրանց շղթայակից լինելը, և սա է կարևորը նրա համար. նա չի փնտրում բացատրությունն այն բանի, թե ինչու և ինչպես դրանք հյուսվում են մեկ ընդհանուր «կարգի» մեջ։ Փաստը, եղելությունը, որ գյուղագրի աչքում զորեղ է ամեն մի ճշմարտությունից՝ ինքը նաև հասարակական անարդարության բացատրությունն է։ Աշխարհի ճանաչողության այս եղանակի սահմանափակությունը լծորդված է հարուստ-աղքատ հակադրության դասային ըմբռնմանը։

Եթե Գյուլլականց Մոսին հարուստ է, ուրեմն աղքատ Ղուլին պետք է նրա զոհը լինի։ Պարզ այս պատկերացմամբ գյուղագիրը առանձնացնում է գյուղական վերնախավին և հակադրում աշխատավոր մեծամասնությանը։ Առաջին խումբը, որով, օրինակ, Ծուղուրյանը ներկայացնում

է գործողության մեջ մտած իր հերոսին, նրա տնտեսական վիճակի բնութագրականն է. «Աղքատության երեսը սևանա, շատ վատ դրության մեջ էր դրել դալլաքի ընտանիքը» («Դալլաքի Ղուլին»). «Նրանք բոլորն էլ գյուղացի աղքատ մարդիկ են» («Կնդխտորը»). «Միայն խաչթառակցի չքավոր Պետին էր խիստ տխուր, վշտացած ու վիրավորված» («Շաշ Պետին և գիժ Ուհանը»)։ Եվ մյուս կողմից. չքավոր գյուղացու անունից և շահերից խոսող գյուղագիրը երբեք չի թաքցնում իր ատելությունը գյուղական ցեցերի հանդեպ։ Բայց այստեղ բանեցված սուր լեզուն և կշտամբանքը, որ ուղղվում է չքավորի տունը քանդող «գիլանոց» հացեին, անպայման բարոյախոսական մի առաջադրանք ունի։ Այն զարթեցնում է մարդկանց նիրհած խղճմտանքը, պարզում արդարամտությամբ ապրելու երջանկության իմաստը։ Եթե մի կողմից գրողը հակված է գյուղացու ծանր վիճակը հասարակական քննարկումների առարկա դարձնել, ապա մյուս կողմից, նա մտահոգված է առհասարակ կարգավորել այն հարաբերությունները, որ գոյություն ունեն աղքատ հողագործի և անխիղճ մեծահարուստի միջև։

«Շաշ Պետին և գիժ Ուհանը» պատմվածքում Ծուղուրյանը խղճմտանքի դիրքերից է քննում աշխարհի անիրավությունները։ Երբ տիրացու Ուհանը սեփականում է Պետինի արջառը, վերջինս դիմում է նրան. «—...Բա խղճմտանք չունե՞ս, բա վերև Աստո՞ծ, ներքև գետինք չկա՞. բա դու քրիստոնյա չե՞ս, քե հրմար ամոթ չի՞, ուսում առած մարդ ես, դու որ ինձ նման խեղճերի ոտի տակ ես տալի, անուսումն ի՞նչ անի։ Չէ՞ որ դուք տիրացուներդ Աստոծաշնչի մեջ կարդում եք. «Մի ցանկար քու ընկերի եզանը, մոզուն, իշին և էն բանին, որ նրանն ա»։ Պարզվում է, ուրեմն, որ տիրացուն նույնքան քիչ է հասկանում Ավետարանը, որքան անուսում մեծամեծների խումբը։ Երկու դեպքում էլ գյուղացու անճարությունը զարնվում է իրական հարաբերությունների այն տրամաբանությանը, որից չափազանց քիչ տեղեկություն ունի ինքը՝ գյուղացին։ Վիթխարի, հաղթահասակ Պետինին փոքրամարմին, լպուզ Ուհանը ծեծում ու ջարդում է այնպես, որ սա ստացած վերքից անկողին է ընկնում ու մեռնում։

Մի ճշմարիտ և էական դիտողություն էլ է անում գյուղագիրը։ Երբ Պետինը տանուտերին գանգատվում է Ուհանի անիրավությունից, սա պատասխանում է. «Գնա կորի, կարըմ ես դու էլ նրան թակի եզդ տար, կարըմ չե՞ս տունդ վեր ընկի. քե պեսների եզն ով ասես կուտի...»։

Իրավունքը՝ ուժի խնդիրն է, ըստ տանուտերի, արդարությունը՝ խղճմտանքի հետ գործ չունի։ Գյուղը և նրա մարդիկ այնպես են, որ տեղ գտնելու և մեջը շահ ունենալու համար, անիրավությանը՝ անիրավությամբ պիտի պատասխանես։

«Մորեկխոռ» պատմվածքում բարձրանում են համփայության շատ սուր և բավական խիստ գունաներկով ուրվագծված կերպարներ։

«Գյուղական ամբոխը» ծրագրային համայնապատկերում նա ամբողջացնում է նախորդ երկու պատմվածքներում զարգացրած տեսակետ-

ները գյուղական ամբոխի և համփայության միջև գոյություն ունեցող հարաբերությունների վերաբերյալ։ Բացի դրանից. այստեղ իմաստ և բացատրություն են ստանում գյուղական կյանքի նախորդ տեսարանները և այն մտադրությունը, որ ունեցել է գրողը հարակցելով դրանք այս պատկերաշարին։

Թաթոս ապին՝ աղքատ, բայց գյուղում հայտնի մեկն էր։ Իմանալով Քյարվանսարայում տեղի ունենալիք առաջիկա տանուտերական ընտրությունների մասին, նա գալիս է տիրացու Սարգսի մոտ և սկսում համոզել, որ սա համաձայնի տանուտեր դառնալ։ Հետաքրքիր մի զրույց է տեղի ունենում քյասիբ Թաթոսի և ապագա տանուտերի միջև, որից պարզվում է գյուղական չքավորության միտքը։ Ծուղուրյանը ասում է, որ ժողովուրդը չափազանց դժգոհ է Քոռ-մոլլի տանուտերությունից և հիմա «...պատրաստվում էր ընտրել այնպիսի մի տանուտեր, որ գոնե մի փոքր մեղմացներ հարուստներից և վաշխառուներից... խիստ հալածված գեղջուկների դառը դրությունը»։ Սարգիսը հենց այդ մարդն էր, որի մեջ գյուղացին տեսնում էր իր ապագա բարերարին։

Գյուղը բաժանվում է երեք մասի։ Համփայությունը՝ Յաղուխարին, Ղոնդաղսազը, գիժ Ուհանը, Քիքին տղան՝ Քոռ-մոլլին, քյասիբները՝ Թաթոսը, Մակին, դարբին Ակոբը՝ Սարգսին մեջներն առած գնում են Քյարվանսարա։ Կար մի երրորդ կուսակցություն էլ՝ «ղոլամա» Դավթի կուսակցությունը։ «Լուսանկարը,— ասում է Դավթի մասին Ծուղուրյանը,— գուցե ավելի պարզ և գեղեցիկ հաներ նրա տեսքն ու պատկերը, բայց թող փորձե գրիչը, գուցե նա էլ կարողանա մի փոքր նմանեցնել»։ Ըստ երևույթին ոչ միայն նկարագրածի հավաստիությունն ապահովող այս խոստովանության տակ պիտի տեսնել Ծուղուրյանի ըմբռնումը գրական ռեալիզմի մասին։

Քյարվանսարայի ընտրություններում հաղթում են չքավորները։ Սարգիսը դառնում է տանուտեր և սկսում իրագործել իր ծրագիրը։ Նա նախ մտադրվում է «յուրաքանչյուր գյուղացու յուր կարողության և դիրքին համեմատ կոռ ու բեգյար կրել տալ»։

Աղքատասեր այս տանուտերի դեմ է ուղղում գյուղական վերնախավը բանսարկությունների իր հմուտ մեքենան։ Այնուհանդերձ, ոչ Ղոնդաղսազին, որ բավական գումար է մսխում գավառակենտրոնում, ոչ Յաղուխարուն և յուրայիններին չի հաջողվում տապալել արդարադատ ու արդարամիտ քյոխվին։ Ծուղուրյանը դրա պատճառը ամբողջ հասարակության կամ գյուղական համայնքի միաբանության մեջ է տեսնում։ Չքավորությունը միահամուռ պաշտպանում էր Սարգսին, թեկուզ էր դարձել նրան և գյուղը լիաթոք շնչում էր՝ ազատ բռնություններից և կամայականություններից։ Հարուստները որոշում են վնասել Սարգսին. մի անգամ գողանում են սրա լծկանը և փչացնում, մյուս անգամ՝ կրակ տալիս խոտանոցը, մի այլ անգամ էլ փորձում են գնդակահար անել։ Երբ կինը կապում էր վերքը, Սարգիսը մտախոհ տրտմությամբ ասում

է. «...Աստու հրամանը խու չի ասըմ, թե ռանիրավներին գլուխ խոնարհի», չէ, ես կարալ չեմ սաղ գեղի հասարակութինն անիրավների ձեռքը տալ ու մենակ իմ գլխի վրա մտածել»։ Սարգիսն ապրում է հարուստներին հաղթելու և նրանց «հարամ ձեռքերը կտրտելու» նշանաբանով։ Մեծ էին նրա նպատակները և արդար էր նրա ղայրույթը։ Ծուղուրյանը հռետորական խանդաղատանքով նկատում է. «Ամբոխից սիրված Սարգիս քյոխվին շրջապատել էին, հասարակ դաս կոչված մարդիկ՝ բյասիբները. իսկ հարուստները միանգամայն թշնամացել էին նրա հետ և ամենայն եռանդով աշխատում էին աղքատներից ձայներ որսալ, ուժ կազմել՝ նրան գլորելու համար, որովհետև իրենց թիվը շատ քիչ էր՝ թե իրենց և թե մյուս հասարակություն կազմող գյուղերում»։ Այս վերջին դիտողությունը պարզում է գյուղագրի հայացքների կապը ինչպես նախորդ գյուղագիրների, այնպես էլ մասնավորապես Ագայանի հասարակական ըմբռնումների հետ։ Մի լուսավորված քահանա և աղքատասեր տանուտեր հրաշքներ կարող են գործել։ Այսպես էին մտածում Ա. Արարատյանը, Գ. Պալյանցը, Ա. Ագայանը։ Իհարկե, իդեալական տանուտերի գործունեությունը ուրվագծելով, գյուղագիրը ավելի պարզում էր գյուղի վերաշինության իր ծրագրային ըմբռնումները, քան վերարտադրում իրականությունը։ Ճշմարտության ծայրը այս դեպքում գտնվում էր ոչ թե իրականության մեջ, այլ գյուղագրի սոցիալական համոզումներում։ Չքավոր գյուղացիության նյութական բարեկեցության հեռանկարներով մտահոգ Ծուղուրյանը պարզ հաշվարկ էր կատարում՝ առանց նկատելու մարդկանց հարաբերությունները ղեկավարող տնտեսական գործոնը։

1898 թվականին Ծուղուրյանը գրում է իր առաջին և միակ գյուղագրական վեպը՝ «Շիրինանց Նախշունը», որ հրատարակվեց միայն 1911-ին։ Հայ մամուլում այս երկի գտած արձագանքներից կարելի է կարևոր հետևություններ անել գյուղագրի գաղափարական էվոլյուցիայի մասին։

«Ղարաբաղ» եռօրյա լրագրում, 1911 թվականին Վ. Փափազյանը հրատարակեց «Գրական ակնարկներ» տեսությունը, որի բաժիններից մեկը ամբողջությամբ նվիրված էր «Շիրինանց Նախշունը» վեպին։ Կարևորն այստեղ վեպի գնահատությունը չէ, այլ այն մտորումները, որ հարուցում են գյուղագրական գրականության երեկն ու այսօրը հայ գյուղի նշանավոր հետազոտողներից մեկի մոտ։

1890-ական թվականներին, ասում էր Փափազյանը, «ժողովրդասիրական (նարոդնիչեստվո) զգացմունքներն ու ուղղությունը տիրապետող ջիղ էր հայ մտավորականության մեջ։ Ամենը գյուղով էին հետաքրքրվում, գյուղում իդեալներ էին երազում»[1]։ Քաղաքը նրանց աչքին երևում էր որպես մի ապականիչ գեհեն, որ իր բոցերում այրում էր

[1] «Ղարաբաղ», 1911, № 3։

բոլոր լավն ու կատարյալը։ Հակաքաղաքային տրամադրությունները սնվում էին գյուղի իդեալականացման միամիտ պատկերացումներից։ «Իսկական ժողովրդի» հանդեպ մտահոգությունը խանդավառությամբ էր համակում այն գաղափարականներին, որոնք որպես առաքյալներ մեկնում էին մոռացված աշխարհ՝ «գյուղի խավարը ցրելու, գյուղացուն վաշխառուներից ազատելու, պաշտոնյաների անիրավություններից փրկելու»։ Գյուղը նրանց պատկերանում էր «հովվականորեն մաքուր կյանքով», պարզ, հեշտին, նահապետական նիստ ու կացի ու բարոյական ըմբռնումների ամբողջ առաքինող գեղեցկությամբ։ Միայն գյուղում է, որ դեռ պահպանվում են կենսունակ ուժեր, հոգևոր հարստություններ։ Մաքրակենցաղ մարդկանց զարմանալիորեն անապական հոգեբանությունը, ներհուն իմաստությունը, հարաբերությունների այնքան բնական և այնքան բնաձույլ պայմաններում, հիրավի, գյուղը դարձնում է այն էլդորադոն, ուր ձգտում են իրենց հանգիստն առնել, աշխատել և գործել գյուղափրկիչ նվիրակները։

1910-ական թվականներին առկա փաստ էր գյուղի հնօրյա հարաբերությունների անհետացման պրոցեսը։ Նահապետականությունը, որպես հոգեբանություն ջախջախվում էր, որպես բնատնտեսական եղանակ արդեն հաղթահարվում էր նորամուտ բուրժուական հարաբերություններից։ Այս տեսակետից միանգամայն հասկանալի է դառնում «Մոռացված աշխարհ» վեպում արտահայտված նարոդնիկական ռոմանտիզմի հանդեպ Փափազյանի քննադատական վերաբերմունքը։ Նարոդնիկական ռոմանտիզմի սոցիալիստական քննադատները (տվյալ դեպքում նաև Փափազյանը) գյուղագնաց մտավորականության գործնական ջանքերը և գաղափարական ուղեցույցները համարում էին ժամանակավրեպ և ըստ էության անօգուտ արդի հասարակական շարժման մեջ։

Բնորոշ է, որ «Շիրինանց Նախշունը» վեպի այլ գրախոսներ նույնպես նկատում էին ժամանակի և վիպական իրականության այն հակասությունը, որ ցույց էր տվել Փափազյանը։ «Սուրհանդակի» գրախոս Պեսիմիստը ասում էր, որ Ծուղուրյանի գյուղավեպը կապ չունի «տնտեսական աշխարհի դասակարգային կռիվներով ամեն ինչ բացատրող ժամանակի ոգու հետ»[1]։ Իսկ Բենիկ վարդապետը ապրելով մեկն այն հիացմունքներից, որ հարուցում էին «ազգային բարոյական կյանքի» հարատև պահպանողականությունը հավաստող գեղարվեստական երկերը, տխրությամբ նկատում էր, որ «Շիրինանց Նախշունի» մեջ արտացոլված գավառական կյանքը այժմ աղավաղվում է և թունավորվել է «ծուռ ու մուռ քաղաքականության հովերով»[2]։

Մի առիթով անդրադառնալով Հ. Ծուղուրյանի ստեղծագործական մեթոդի հարցին, տակավին 1890-ական թվականներին, Ն. Աղբալյանը

---

[1] «Սուրհանդակ». 1911, № 141։

[2] «Հովիտ», 1911, № 42.

դիտել էր, թե «Մոռացված աշխարհի» հեղինակը «ստեղծագործող հեղինակներից» չէ։ «Ստեղծագործությունը,— հավելում էր նա,— կապված է ավելի կամ պակաս չափով լայն ընդհանրացումներ անելու ընդունակության հետ»[1]։ Գյուղագիրներին տարբերելով այս վերջին կարգի գրողներից, երիտասարդ քննադատը, հենվելով Մ. Նալբանդյանի և Ա. Շիրվանզադեի նկատումների վրա, լուսանկարելու ընդունակությունը համարում էր գյուղագիրների ստեղծագործական մեթոդի ամենաաչքի ընկնող առանձնահատկությունը։ «Նրանք լավ քարտուղարներ են,—ասում էր Աղբալյանը,—և ամենայն հավատարմությամբ արձանագրում են իրենց տեսածը, լսած խոսակցությունները, իրենց դիտողությունները»[2]։

1900-ական թվականների սկզբներին Ծուղուրյանի ստեղծագործության մեջ տեղի էին ունենում խոր փոփոխություններ։ Նախկին նորդարականը ազատվում է Ագայանի գաղափարական ազդեցությունից և թեքվում դեպի սոցիալ-նարոդնիկության գաղափարական կողմնորոշումները։ Անկասկած է, որ դարասկզբի հեղափոխական իրադրությունը գյուղի և գյուղացիության հարցերով զբաղվող գրողների մեծամասնությանը հարկադրում էր վերանայել հնօրյա հայացքները, ճանաչել ու հետազոտել գյուղը «ավելի սառնասիրտ, անաչառ և վերլուծական» տեսանկյունից (Վ. Փափազյան)։ Ինչ որ, իրոք, թևաթափ էր լինում գյուղը իդեալականացնող մտայնությունը։ Մարդիկ ազատվում էին շատ նախապաշարմունքներից, և եթե նույնիսկ ինչ-որ տեղ դեռ չէին հրաժարվում լուսավորության օգնությամբ գյուղական իրականությունը վերափոխելու տեսակետից, ապա գոնե այդ իրականությունը պատկերահանում էին դաժանորեն և անխնա, բարդում էին հակասությունները, սրում փոխհարաբերությունների իրական լարվածությունը։

1902 թվականին Ծուղուրյանը հրատարակում է «Աղքատի հալը» վիպակը։ Գյուղական իրականությունը ներկայացնելու նոր մեթոդ չէր մշակել գյուղագիրը՝ դարձյալ գործում էր հարուստների և աղքատների հակադրության նախասիրած եղանակը, բայց Ծուղուրյանը այս անգամ այդ հակադրության բովանդակության սահմաններն էր ընդլայնել՝ առնելով բազմապիսի փաստեր և, որ կարևորն է, ընդգծելով ու սրելով դասային հակասությունների սոցիալական իմաստը։

Երբ Ծուղուրյանը գրում է «Ջատոյի բախտի անիվը» վիպակը, 1905 թվականի հեղափոխությունը նրան պատկերանում է որպես «արդար դատաստանի» սկիզբը։ 1909 թվականին ցարական գրաքննությունը բռնագրավեց վիպակի ամբողջ տպաքանակը և ոչնչացրեց։ Ծուղուրյանին դատեցին փակ դատավարությամբ։ Դժբախտաբար քիչ տեղեկություններ է հաղորդում այդ մասին գյուղագիրը իր կենսագրական պատառիկներում։ Նա միայն հիշատակում է, որ ոչնչացված հատորը վի-

1 «Մուրճ», 1896, № 6։

2 Նույն տեղում։

պակի առաջին գիրքն էր, և որ այդ դատավարությունը տեղի է ունեցել 1909 թվականին։

«Զատոյի բախտի անիվը» հայ գյուղագրական գրականության նշանավոր երկերից մեկն էր։ Լայն ընդգրկումը և հեղափոխական շրջադրությամբ պայմանավորված հակապետական տրամադրությունները վիպակին տալիս են որոշակի առավելություն։

Անարդարության դեմ բողոքի պասսիվ մտորումները գյուղացու գիտակցության մեջ են առնում վերին բարձրյալին ուղղած աղաչանքի ձևեր. «Ա՜խ աստոծ ջան, յանի ինչ կլինի, որ մի անգամ էլ ինձ աջողություն տաս», հառաչում էր Զատոն։ Աչքը երկնքին, հույսը բախտի վրա դրած, գյուղացին երազում էր իր պապենական հողը վարել և ինքնուրույն տնտեսություն ունենալ։ Զատոն մարաբա էր։ Կնոջ հետ ուրիշի դռանն էր ծառայում։ Միտք ուներ վայրի կատուներ կամ աղվես ռոսալ ու հասնել նպատակին։ Թակարդներ էր լարել անտառում և սպասում էր աստծու օգնությանը։

Զքավոր, անճար և անօգնական աղքատները, նկատում էր Ծուղուրյանը, գանգատվում էին աստծուն և միայն նրա հետ կապում իրենց ամբողջ հույսը։ Գյուղագիրը դիտավորությամբ ընդգծում է գյուղացու հոգեբանության հենց այս կողմը, որպեսզի վիպակի հետագա ընթացքում բացահայտի վերին բարձրյալից հողի աշխատավորի սպասելիքների ամբողջ ունայնությունը։

Բախտը ժպտում է Զատոյին. երկու զույգ դալալի մորթին նրան լծկանի տեր է դարձնում։ Զատոն, ճիշտ է, պարտքի տակ է ընկնում՝ գումարը լրացնելու համար, բայց նա հույս ուներ դա վճարել գալ տարի՝ հանդ ու արտի եկամտից։ Գարունը բացվեց Զատոյի համար բախտավոր օրերով։ Առաջին անգամ իր կյանքում գյուղացին դաշտ էր դուրս գալիս սեփական լծկանը առաջն արած։ Նրա կրծքի տակ ծփում էր երջանկության զգացումը։ Հարևան գյուղացիները օրհնում են և աչքալուսանք տալիս նրան։ Բայց աղքատին աստված երբեք արքայություն չի տվել, ասում է Ծուղուրյանը։ Զորայինը շուռ տվեց Զատոյի բախտի անիվը. արտը կծղեց, եզներից մեկը գողացան նախրի միջից։ Հասավ պարտքը վճարելու ժամանակը և դժբախտությունը միանգամից իր գիրկն առավ խեղճ աղքատին։

Փրկության միակ դուռը վերահաս դժբախտություններից Զատոյին և սրա կնոջը պատկերանում էր ոչ այլ կերպ, քան աստծու աչքը իրենց վրա «քաղցրացնելու» գործուն միջոցներին դիմելու պատվախնդիր քայլի ձևով. «Էթե մի անգամ էլ ես Քրիստոսին քավոր կաղնեմ, Նրա խաչը հանեմ ջրից, կարելի ա, որ բախտս բացվի...»,— այսպես էր մտածում Զատոն, հինգ ռուբլի պարտք վերցնելով հարևաններից։ Խաչքավորության համար նա հատուկ պատրաստություն էր տեսնում։ Նարգիզը մաքրում էր տունը, թոնրի շրթին քլթքլթացող կերակուրները հպարտությամբ էին համակում աստծու հանդեպ իր պարտքը կատարող հավատավորին։

Հանդիսավոր երկյուղի և ամոթխածության միջով լողում էր գյուղացու սիրտը դեպի Քրիստոսի խաչը։ Եկեղեցում հավաքվածները զարմանում էին Ջատոյի համարձակության վրա։ Երբ խաչը ջրից հանելու ժամանակը եկավ, նա անհամբեր մեկնվեց դեպի սուրբ ավազանը։ Քահանան սակայն հեռացրեց նրան կոպտությամբ։ Առաջ եկավ մեծահարուստ Թուխնանց Թորոսը և մի հինգանոց սահեցնելով քահանայի ձեռքը՝ հեգնոտ հպարտությամբ ջրից դուրս քաշեց Քրիստոսի օրհնված խաչը։ Հետո որպես սպանիչ հեգնանք բերեցին մի երկաթե խաչ և ստիպեցին, որ Ջատոն հենց դա հանի ավազանից. «Չէ՛, չէ՛, ես թուրք եմ դառնալու,— շուռ տալով կերակուրը փողոցի շների առաջ, ասում էր գյուղացին,— ես այսուհետև էլ ածուն հավատալ չեմ. էլ ասելու չեմ, թե յա Քրիստոս կա, յա պատարագ, յա խաչ, յա թե չէ հոգի կամ հավատ, որտեղ նստեմ ասելու եմ՝ չիմ սուտ են»։ Այսպես մահացու հարված ստացավ աստծու և Քրիստոսի հանդեպ Ջատոյի ունեցած հավատը։ Ամեն ինչ մի նոր կողմից լուսավորվեց։ Այլևս ոչ մի բան նրան դարձի բերել չէր կարող։ Եվ երբ գարնանը նույն այդ Թուխնանց Թորոսը, այգին ընդարձակելու դիտավորությամբ, ցանկապատի մեջ առավ Ջատոյի մի օրավար հողը, գյուղացին մտածեց պաշտպանել իր իրավունքը։ Դիմեց նախ Թորոսին, հետո տանուտերին ու գյուղական քահանային. «Հողը թագավորինն ա,— ասաց տանուտերը, քոնը չի, ում ուզենամ նրան կտամ. իրավունքն ինձ ա տրված»։

Զորբայական իրավունք. ո՞ւմ ասես հայտնի չէ, որ աշխարհը կառավարվում է այդ օրենքով։ Ջատոն, որ արդարություն էր որոնում ուժեղի մոտ, գյուղացիական պարզ խելքով հասկանում էր դա։ Միայն թե դեռ մի ծածուկ հույս ուներ ափաշկարա անիրավության դեմ շարժել մարդկանց գթասրտությունը։

Մոռացված աշխարհի այդ հեռավոր ու խուլ անկյունում մարդկային ճակատագիրը տնօրինում էր գրողի կամքը։ Գյուղացիների «ընկերական գիտակցությունն ու պատվասիրությունը» ենթարկված էր հարստության բռնի ուժին։ Իր հողակտորը պաշտպանելու ելած գյուղացին օրհասական կռվի էր դուրս եկել հենց այդ բռնի ուժի դեմ։ Կյանքի անտանելի պայմանները, «վիրավորանքները... արհամարհվիլն ու ոտնահարվիլը և բռնի ու բացարձակ զրկողությունները» այլևս համբերության տեղ չէին թողել։ Ջատոն գնում էր աղայական անիրավությունը պատժելու՝ արդեն լրիվ կերպարանափոխված. «Հողն իմն ա,— գոչում է նա,— տանուտերն էլ ա անիրավ, պրիստավն էլ, սուդն էլ, մեր երեցն էլ, ու, հենց թեկուզ աստոծ էլ, որ էսպես անիրավների գլխին քարեր չի գցում»։

Թուխնանց Թորոսի գլուխը բահով ճեղքելով, Ջատոն հույս ուներ միանգամից վերջ տալ անիրավի կյանքին։ Բայց ինքը ընկավ արնաշաղախ և մահացու հարված ստացած։

Դարձյալ քննելով ամբոխի վարմունքը Ջատոյի եղեռնական սպանության նկատմամբ, Ծուղուրյանը ափսոսանքով և սրտի խոր կսկիծով

նկատում էր, որ համագյուղացիների մեջ այդ պահին չզարթնեց վրեժխնդրության զգացումը. «Ոչ մեկի մտքից չէր անցնում կործանել, հրդեհել, ավերել Թուխնանց Թորոսի հոյակապ տունն ու ընդարձակ այգին, որոնք տասնյակ զոհերի ու Ջատոների արյունով էին կառուցված ու կանգնած»։

Գյուղագիրը իսկական ճղճնագործներ էր համարում սպանության վայրը հասած ոստիկաններին, դատավորներին, տանուտերերին ու յասաուլներին։ Թուխնանց Թորոսը կաշառքի օգնությամբ ազատվեց պատժից, բայց, ինչպես նկատում է Ծուղուրյանը, տաս տարի անց, 1905 թվականին եկավ արդար դատաստանի օրը. «Հեղափոխության շնորհիվ սարսափ տիրեց հարստահարիչներին ու կաշառակերներին» և մի գիշեր այրեցին Թորոսի ապարանքը և իրեն էլ հրացանազարկ արին, իսկ Ջատոյի որբերը ետ ստացան պապենական հողը։

Վիպակի այս ավարտը շատ հատկանշական է Ծուղուրյանի գաղափարական նոր կողմնորոշումները գնահատելու համար։ Ռուսական առաջին հեղափոխությունը նրան պատկերանում էր որպես «ժամանակի արդարադատության» վերականգնման սկիզբ։ Դասակարգային դիրքորոշումը այս դեպքում հետևանք էր չքավոր գյուղացու հասարակական ճակատագրի մանրազնին հետազոտության։

Ահա այն կապը, որ կար գյուղագրի նախկին հայացքների և աշխարհը սասանող դարասկզբի հեղափոխական անցուդարձերի ազդեցությամբ ձեռք բերված համոզումների միջև, դժվար չէ ցույց տալ։ Չքավորության և աղայության սուր հակադրումները միշտ էլ եղել են գյուղագրի գրական տեսադաշտի կենտրոնում։ Միութենավելու քարոզը, միասնաբար աղայությանը դիմակայելու միտքը ոլորվում, անցնում էր նրա յուրաքանչյուր պատկերում։ Ջատոյի կործանումը և այս կապակցությամբ լուսավորության և ավետարանական ճշմարտությունների օգնությամբ գյուղական իրականությունը վերափոխելու ցրիվ մտքերը դաշնում էին հասարակության միասնական ուժի հանդեպ ունեցած գրողի այն պատկերացումներին, որոնք 1890-ական թվականներին քարոզում էր նա։ Միայն թե այս դեպքում խորհրդածությունները արդարությունը գտնելու շուրջ, նրան բերում, կանգնեցնում էին կոմկասյան գյուղացիության 1905 թվականի հեղափոխական ելույթները ողջունելու անհրաժեշտության առաջ։

4

Արևմտահայ գյուղագրական գրականությունը, որ ավելի հայտնի է գավառական գրականություն հորջորջմամբ, XIX դարի 90-ական թվականներին որոշակի ճանաչում է ստանում և արդեն դարասկզբին հարուցում այն նշանավոր բանավեճը, որ թեև արտաքուստ գրական խնդիրներ էր շոշափում, բայց իր ներքին բովանդակությամբ՝ քաղաքական խոր ենթիմաստ ուներ։ Արտաշես Հարությունյանի հրատարակած

Հարցարանը «Վաղվան գրականության» մասին, ըստ էության, շոշափում էր արևմտահայ դեմոկրատական մտավորականության շրջաններում վաղուց քննարկման առարկա դարձած՝ պոլսահայ և գավառահայ գրականությունների առաջնայնության, կամ, որ նույնն է, համազգային ճանաչելու պրոբլեմը։ Այլ մի ճանապարհով այդ խնդիրը կապվում էր այն քաղաքական կողմնորոշումների հետ, որ ութսունականների գրական սերունդը ազատագրական շարժման վերելքի և ազգային կուսակցությունների գործունեության պայմաններում պարտադրում էր գավառի կամ բուն հայրենիքի ազատագրությամբ շահախնդիր մարդկանց։ Պոլսից Վան կամ Մուշ ընկած հեռավոր ճանապարհի քաղաքական նշանակությունը գավառահայ գործիչներին ու մտածողներին ավելի հասկանալի էր, քան պոլսահայ ազատամտականներին։ «Հայրենիք» օրաթերթի շուրջ համախմբված երիտասարդ մտավորականները, դեռ 90-ական թվականների սկզբներին, հասկացան այդ բանը։ Նրանց համար երկու կարծիք գոյություն չուներ. «Մեզի համար,— գրում էր «Հայրենիքը»,— ընդունված ճշմարտություն մըն է, թե մեր տոհմային գրականությունը գավառներում պիտի հիմնվի հաստատուն կերպով»[1]։ «Հայրենիքի» էջերում զարգացող այս մտայնությունը հետևանք էր ընդհանուր այն դիրքորոշման, որ այս պահին ութսունականները գրավել էին ազգային գրականության ընդհանուր խնդիրների հանդեպ։ Տ. Կամսարականը բնութագրելով արևմտահայ և արևելահայ գրականության զարգացման ուղիները՝ նկատում էր. «Երբ մենք ի խնդիր ձևին, կկորսնցնեինք մեր ժամանակը, ռուսահայք իմաստին ընծայելով գերակշռությունը, ունեցան գաղափարի գրականություն մը մեր բառերու գրականության դեմ»[2]։ Գաղափարի գրականություն ասելով ութսունականները հասկանում էին համազգային շահախնդրություններով լիցքավորվող ժողովրդային գրականությունը, որտեղ ազգային տիպերն ու բնավորությունները վեր էին հանում իրական հարաբերությունների հակասական բարդությունը։

Երբ տպագրվեցին Թլկատինցու առաջին պատկերները և մարդիկ զարմացմամբ տեսան, թե հեռավոր հայրենիքում գրական ինչ ուժեր կարող են ծաղկել, Լ. Բաշալյանը գրեց. «Ու կմտածեմ, թե գավառներեն մանավանդ ինչ նոր և հզոր աջակցություն մը պիտի ըլլար հայ գրականության, եթե մեկդի թողլով գեշ օրինակները և սխալ հետևողությունը, իրենց կույս զգացումներն ու անխառն մտածումները ղրկեին մեզ, իրենց առույգ ու առողջ ծաղկի փթթումը՝ իր իսկատիպ ու պարզ բույրովը»[3]։ Նույնիսկ Կ. Փաշայանի գյուղական կյանքից առնված «Վառո» վեպը հարուցում էր «Հայրենիքը» խմբագրողների լուսամիտ ուրախու-

1 «Հայրէնիք», 1893, № 363։
2 «Հայրէնիք», 1891, № 17։
3 «Հայրենիք», 1893, № 414։

թյունը։ «Օգտակար գրականություն» առաջնորդողում օրաթերթը հանձնարարում էր նկատել այն առավելությունները, որով օժտված է Կ. Փաշայանի ստեղծագործությունը. «Գավառացին... տեսնելով այդ հայելիին մեջ իր բարքերուն, իր անխոհեմություններուն ճշգրիտ պատկերը, պիտի դրդվի ավելի խելացի ըլլալ վաշխառուներու հետ իր ունեցած պարտքի և առնելիք հարաբերությանց մեջ»[1]։

Գավառական կյանքի պատկերները մտահոգում էին արևմտահայ գրական կյանքը կազմակերպողներին ամենևին էլ ոչ պատահականորեն։ Այդ պատկերների տակ նրանք գտնում էին այն իրական աշխարհը, որի փրկության հույսերով այդ պահին խմորվում էր ամբողջ ազգի միտքը։ Դարձը դեպի գավառական գրականություն՝ նշանակում էր դարձ դեպի հայրենիքը։ Եվ այսպես մի նոր ուժգնությամբ վերիմաստավորվում էր Խրիմյանի և Սրվանձտյանի դեռ 60—70-ական թվականներին առաջադրած տեսակետը տոհմային գրականության վերաբերյալ։ Արդեն Մելքոն Կյուրճյանի, Լ. Բաշալյանի և Թլկատինցու երկերում գավառը կենդանագրվում էր ժողովրդագրական գրականության սկզբունքների կիրառմամբ։

1890—1900-ական թվականներին հանդես եկան նոր անուններ՝ Կ. Տողրամաճյան, Հ. Նարլյան, Մալկարացի Կարո, Գ. Տեր-Կարապետյան, Գ. Հարությունյան, Գ. Անդրեասյան, Գ. Գազանճյան, Ռ. Զարդարյան և ուրիշներ, որոնք գավառի գրականությանը տվեցին լայն հնչեղություն և լայն ճանաչում։ «Զորեղ և հյութեղ» մի գրականություն էր ծաղկելու Հայրենի հողի վրա և նրա հետագան ուրվագծվում էր արդեն մի հուսավառ տեսիլքի մեջ։

«Արևելքի» և «Մասիսի» վարած գրական քաղաքականությունը ժողովրդամոտ գրականություն ստեղծելու ուղղությամբ միմիայն ռեալիստական շարժման գեղարվեստական-էսթետիկական պահանջներից չէր բխում։ Ամբողջ խնդիրն այն է, որ մինչև 80-ական թվականները և մասնավորապես 70-ական թվականներին գեղարվեստական արձակը հանդես էր գալիս կամ որպես ժողովրդի ազգային-քաղաքական ոգորումների սպասարկու, կամ որպես՝ ժողովրդագրություն։ Ժողովրդագրությունը, որ, ինչպես ասում էր Բաշալյանը, հայ գրականության «քովն ի վեր, ամենեն ավելի զարգացած սեռերեն մեկն էր», զարգացման մի նոր շրջան է թևակոխում։ Ազգագրական պատկերները աստիճանաբար սկսում են նորավեպի ինչ-որ ձևեր ձեռք բերել. սրան զուգընթաց երևան են գալիս այսպես կոչված ժողովրդագրական նորավեպը (Բաշալյան, Հրանդ, Թլկատինցի և այլն), որը, մասնավորապես 90-ական թվականներին չափազանց լայն տարածում է ստանում։ «Այդ սեռի մեջ արժանիքը այն ատեն միջտեղ կուգա,— գրում էր Բաշալյանը,— երբ որ գրողը, պարզ ընդօրինակիչ մը ըլլալե ավելի, կրնա իր ներկայացուցած տե-

[1] «Հայրենիք», 1894, № 758։

սարաններուն բոլոր ներքին բանաստեղծության ու իմաստասիրության թափանցել, դուրս ցատկեցնել ինչ որ անոնց մեջ կա իսկատիպ, կարենալ հաջող ու խելացի ընտրություն մը ընել, գեղչելով կրկնությունները, ծանրանալով այն կետերուն վրա, որք ներկայացված տեսարանին հիմքը կկազմեն»[1]։ Այս բնութագրության մեջ դրսևորվել է ժանրի այն ժամանակվա ըմբռնումը։ Գավառական գրականությունը գեղարվեստական ինչ որ սահմանների մեջ դնելու պահանջը ոչ միայն կենցաղագրական ռեալիզմը հաղթահարելու ընդհանուր դիրքորոշումից էր բխում, այլև արդյունք էր առհասարակ տոհմային գրականության գեղարվեստական կշիռը բարձրացնելու մտահոգության. «Գավառացին,— նկատում էր Արփիարյանը,— որ մեր նոր մատենագրությունը հիմնելու ամեն նախնական նյութերն ունի, չգիտեր գրական ճարտարապետություն»[2]։

Այնուհետև. 60-ական թվականներից եկող «օրվան լուրերի» կամ քրոնիկի ժանրը 80—90-ական թվականներին՝ դարձյալ ռեալիստական գրական շարժման հարաճուն ազդեցությամբ՝ ձևափոխումների է ենթարկվում։ Հանդես են գալիս քրոնիկի ժանրային մի շարք տարատեսակները՝ զուտ գեղարվեստական քրոնիկ, գեղարվեստական-հրապարակախոսական քրոնիկ, կենցաղագրական քրոնիկ, քրոնիկ-նամականի և այլն, որոնք, ճիշտ է, երբեմն շատ չէին տարբերվում մեկը մյուսից, այնուհանդերձ, որոշակի բաժանումների էին ենթարկված հենց թեկուզ միևնույն հեղինակի մոտ։ Այս նշանակում էր, որ ժանրի տարատեսակները որոշակիված առանձնահատկություններ էին ձեռք բերել արդեն։ Գեղարվեստական տարրի ներմուծումը կամ ներթափանցումը քրոնիկ՝ այդ տարատեսակների գոյացման հիմնական պատճառն էր։ «Օրվան լուրերի» հրապարակախոսական շարադրանքը դեռ Շահնուրի քրոնիկներում երբեմն միջարկվում էր գեղարվեստական երկախոսությամբ կամ նկարագրություններով։ Ավելի ուշ՝ 80-ական թվականներին Տիմիրճիպաշյանի «Աղջկա մը օրագրեն» շարքն արդեն գեղարվեստական ցայտուն կողմեր ուներ. լիրիզմը, մտքի ու տրամադրության փոխնիփոխ լուսարձակումները, շրջապատի արտանկարը վիպական ձևերի մեջ էին դրվում՝ հրապարակախոսական խոսքը գեղարվեստականի վերածելով։

ՄԻԼՔՈՆ ԿՅՈՒՐՃՅԱՆ

1888-ին «Մասիս» շաբաթաթերթում, Հրանդ կեղծանունով, Մելքոն Կյուրճյանը (1869—1915) սկսում է հրատարակել «Պանդուխտի նամակները»՝ «Արփիար Արփիարյանի թելադրության ու մասնանշումին վրա»։ Դեռ 1887-ին Հ. Ասատուրը Տեր-Սարգսենցի «Շահենն ի Սի-

---

1 *«Հայրենիք», 1893, № 629։*

2 *Նույն տեղում, № 363։*

պիր» վեպի առիթով դժգոհում էր հայ գրողներից, թե գավառական կյանքի այդ «մեկ ճշգրիտ պատկերը... մնաց կղզիացյալ և... Հայաստանի ժողովրդյան կենաց վրա վեպի ձևին ներքև նոր ուսումնասիրություններ չտեսանք»[1]։ Ա. Արփիարյանը հասկանում էր այս պահանջի բացառիկ կարևոր նշանակությունը։ Հրանդի գրական բեմելին աջակցելով Արփիարյանը մի ուղեգիծ էր փայփայում՝ ազգային գրականության զարգացումը կապելով բուն հայրենիքի սոցիալ-քաղաքական վերածնության հեռանկարի հետ։ Նրա օրաթերթի գրական քաղաքականությունը ենթարկված էր այս ծրագրի տրամաբանությանը։ Գավառահայ գրականության անդրանիկ ներկայացուցիչները՝ Մալկարացի Կարո, Թլկատինցի, Կ.Տողրամաճյան և այլք, Մելքոն Կյուրճյանի և Լ. Բաշալյանի հետ տոհմային գրականության առաջին հիմքերը դրին՝ ժողովրդագրական նորավեպի և քրոնիկի ժանրերը մշակելով։ Մոռացված մի աշխարհի անխարդախ արտանկարը՝ բնավորությունների ու կրքերի կոպտորեն գծագրված տեսքով, խուժում էր գրականության մեջ. պարզ ու հյութեղ ինչպես ժողովրդական հինավուրց երգը, այն ողողում էր սրտերը հայրենակարոտ զգացումներով և մատնանշում հոգևոր հարստությունների ու գեղեցկության իրական ակունքը։ Գավառահայ գրականությունը հանդիպում էր պոլսահայ գրականությանը ամենևին ոչ ենթակա կամ ստորադաս մի երևույթ. «Ինչ որ կգրենք վաղանցուկ է»,— չափազանց որոշ էր արտահայտում Արփիարյանը։ Տոհմային կամ այլ խոսքով ազգային գրականության շենքը՝ գավառահայ գրականության «հատակագծի» համեմատ պիտի կառուցվի։ Թյուրատեսության արդյունք չէր այս պընդումը. «Մասիսի» հարցարանի շուրջ 90-ական թվականների վերջերին ծայր առած բանավեճերը երևան հանեցին ոչ միայն տեսական-էսթետիկական տարբերիմաստ համոզումներ այս խնդրի վերաբերյալ, այլև քաղաքական հայացքների մի որոշ հակամարտություն։

Երբ Ա. Արփիարյանը պանդխտության հարցը հրապարակախոսական քննարկումների առարկա դարձրեց, ունենալով Լ. Բաշալյանի և Հրանդի գրական աջակցությունը, Գ. Զոհրապը գրեց իր հայտնի «Պանդուխտ» հոդվածը, որը միանգամից որոշարկեց երկու հակամարտ հայացքները տարբեր համոզումներ ունեցող գրողների մոտ։ «Մեկ հայը, որ իր հայրենի լեռներուն տակ ծուխը կպահե, հազարավոր գաղթական հայեր կարժե» Կյուրճյան—Արփիարյան տեսակետին՝ Զոհրապը հակադրում էր «պանդխտությունը իմ թշնամիս չէ բնավ» տեսակետը։ «Պանդուխտը». բայց այս բառը կարեկցությունը չարթնացներ իմ սրտիս մեջ,— գրում էր Զոհրապը,— արգահատանքով չեմ նայիր անոր, այլ հպարտությամբը. իմ պարծանքս է ան և ոչ իմ ցավս... Մխիթար աբբան պանդուխտ մըն էր Վենետիկի մեջ. ամբողջ ամիրայությունը Պոլսո մեջ ասկե առաջ Ակնեն եկող գավառացիներն ձևացած էր. հիմա ես Կ.

---

[1] «Մասիս», 1887, № 3872։

Պոլսո հայ վաճառականությունը ոչ ապաքէն նորէն դուրսեցիններուն ձեռքն է։ Այս ամենքը իրենց բնակավայրի մեջ աննշան պիտի կորուսեին. պանդխտելով՝ նոր կյանքով մը ապրեցան»[1]։ Պանդխտության՝ որպես հասարակական երևույթի այսպիսի մեկնաբանությունը հարկավ աղերսված էր արևմտահայ բուրժուական ազատամտականության քաղաքական ոգորումների հետ. այն ճշմարտությունը, որով փաստարկում էր Զոհրապը իր տեսակետը, ամենևին կապ չուներ պանդխտության հետ։ Ամիրայության և պոլսահայ վաճառականության գոյացման պատմական ուղիները այլ սոցիալ-տնտեսական շարժառիթների ու մղումների հետևանք էին։ Պոլսահայ բուրժուազիայի հասարակական դիրքերի ամրապնդման և քաղաքական ակնկալիքների իրագործման մտահոգությունն էր ծնում պանդխտությունը ազգային դժբախտություն չնկատող համոզումը։

Պանդխտության հարցում բևեռվում էին ազատագրական շարժման դեմոկրատական ու լիբերալ տեսակետները։

1880-ական թվականների երկրորդ կեսից և մանավանդ արդեն 90-ական թվականներին «Հայաստանի թշվառների» սոցիալական ճակատագիրը հրապարակախոսական և գրական լայն քննարկումների առարկա է դառնում։ Հին «Մասիսը», գավառական հարստահարությունների փաստաթղթերը՝ Սրվանձտյանի, Խրիմյանի, Տեր-Սարգսենցի, Մաթևոսյանի ուղեգրական ու գեղարվեստական երկերն արդեն որոշ իմաստով նախապատրաստել էին այդօրինակ հետաքրքրությունը գավառի ու պանդխտության նկատմամբ։ Պատերազմից (1877—1878) հետո թշվառության մի նոր ալիք եկավ տեղահանելու տնտեսական դժբախտություններից աչք չբացող գավառահայությանը։ Մարսելում լույս տեսնող Փորթուգալյանի «Արմենիան», Պոլսի «Մասիսը», «Արևելքը» և մանավորապես «Հայրենիքը» հրապարակեցին մեծաթիվ գեղարվեստական պատկերներ, քրոնիկներ, նորավեպեր, վեպեր, հրապարակախոսական ու ազգագրական հոդվածներ, թղթակցություններ գավառահայության և նժդեհ գաղթականության վերաբերյալ։ Դիմադարձը դեպի գավառ արդյունք էր ոչ միայն հայկական հարցի եվրոպական քաղաքական քննարկումների (բարենորոգումների ծրագրեր և այլն), այլև հայ ազգային-հեղափոխական խմբերի ու կուսակցությունների գաղափարաբանական և գործնական պայքարի։

Մելքոն Կյուրճյանի «Պանդուխտի նամակները» ակներևաբար կուսակցական գաղափարախոսության դրոշմն ունեին, թեև չափազանց հակասական էին պանդխտությունը կանխելու նրա թվարկած կամ պաշտպանած սոցիալական ուղիները։ Հենց առաջին նամակում գրողը աշխատում է ուրվագծել հայրենիքի և Պոլսի հակադրությունը, գավառացու և քաղքենու զանազանությունը, մտավորական ուսյալի և անուս հայրե-

[1] «Մասիս», 1893, № 3992։

նապահի տարբերությունները. «Ալ պիտի հավատա՞ն,— հարցնում էր նա,— թե այն գավառացին, որ իր տանն ու տառապանաց ոգվով կփարի. հազար արժե. պանդուխտին ցնցոտին, կոշտացած ձեռքը, երեսից քրտինքը մեր պճնազարդիկ ցույցերին, մետաքսյա կերպասեն, քնքուշ թաթիկներեն ավելի կարժեն կշիռքին մեջ»[1]։ Այս մտայնությամբ էր Կյուրճյանը կարդում խղճահարության և ազգովին պանդուխտներին օգնելու իր քարոզները։ Գծելով տեսարաններն այն օրհասական ու ողորմելի կյանքի, որ շրջափակում էին մեծ քաղաքների ետնաբակերում ծվարած թրշվառներին, դրողը հարցնում էր. «Եվ սակայն որո՞ւ գրեմ, մեր Նազելաշուք տիկինը պիտի հանձն առնո՞ւ պանդուխտի ցնցոտիներուն վրա ակնարկ մը ձգելու պատիվն ընել. մեր հղփացյալ մեծատունը պիտի դիջանի՞ գիտել, որ ղարիպն՝ ուրկե տակավին արհամարհանոք խույս կտա, իր իսկ եղբայրն է աշխարհի և աստծո առջև»[2]։ Արդեն իսկ եղբայրության և հավասարության այս սենտիմենտալ ուղերձի մեջ երևան էր գալիս հաշտարար և աստվածավախ մարդասիրության դեմքը։ Նամակից-նամակ խորանում են այդ տրամադրությունները և փոխարկվում են եղերերգական ողբի՝ անհուսության հուժկու շեշտերով։ Իսկական գյուղացիական դեմոկրատիայի գաղափարախոս Կյուրճյանը աշխատում էր «տխրազդեցիկ տեսարաններու» հուզական ներգործության ուժին ապավինել՝ դժբախտ ու զարկված «ղարիպների» նկատմամբ հասարակական հետաքրքրություն արթնացնելու համար։ Մի կողմից ազգության պահպանման քարոզներ, մյուս կողմից՝ քրիստոնեական մարդասիրություն, բարեգործական զոհողությունների փառաբանում և անշեղ ու որոշակի մի համոզմունք, թե այդ թշվառներին միայն «վերադարձը կփրկե», այս է առաջին մի քանի նամակների գլխավոր միտքը։ «Միայն իրողություններ, միայն ճշմարտություններ պիտի դնեմ թուղթերուն վրա»,— գրում էր Հրանդը։ Եվ իրոք. հետևելով 80-ականների գեղագիտական և նաև որոշ հասարակական համոզումներին, գրողը, անցման շրջանի նորավիպագիրների նման, «արյունահոս թշվառությունների», «սարսռազդեցիկ տառապանքների» նկարեն ու վշտամորմոք տեսարաններն էր կենդանագրում՝ հարցապնդելով իրեն և ընթերցողին. «Ո՞վ կնայի այս ողորմելիներուն»։ Տասնչորսամյա պատանուց մինչև դեղնահերք ծերունին, Պոլսի դարշահոտ և դժոխային փողոցներում քաղցում են և սպասում, տառապում են և մեռնում. «Ալ տեղ չմնաց, տեղ չկա խաներու մեջ, լցված են իրարու վրա ամեն կողմե, ամեն քաղաքե և գյուղե, նոր մարդիկ նոր պանդուխտներ»։ Պանդուխտ գործավորների բազմությունները վխտում են ամենուրեք. համետր ուսին համալներ, որմնադիրներ, քար ջարդողներ, ջրկիրներ, ջրհաններ, թուլումբաջիներ, քյուլհաններ, սրճագործներ, կաթնավաճառներ և այլն, «փարայի» ետև ընկած փորձում են ելք գտնել։

[1] Հրանդ. *Ամբողջական երկեր. Ա, Փարիզ, 1931, էջ 24։*

[2] *Նույն տեղում, էջ 23։*

Փրկության և հույսի մի աղոտ լույս Պոլիսը կապում է հայրենիքին. Նամակները ուժ են ներշնչում. իրականությունը հաղթում է շատ անգամ և համառ ու խեղճ այդ մարդիկ նորից աղոթում են. «Աղոթենք, որ աստված հաջողություն տա և մեր տուները դառնանք, թող անոթի մեռնեինք, աղքատ մեռնեինք, բայց մեր սիրելյաց գրկին մեջ մեռնինք»[1]։

Հայրենի տան հետ այս ամրապինդ կապի գիտակցությունը գրողի համար մեծագույն մխիթարություն է, շատ հաճախ, հիվանդանոցի ճամփան բռնած պանդուխտն անգամ հարություն է առնում, երբ ռեալ է դառնում տունդարձի հնարավորությունը։ Մի նամակում Հրանդը մեջբերումներ է կատարում Պոնտա-ձորի խանի արձանագրություններից։ Պատերին պանդուխտ տարագիրները փորփորել են. «Ով, ազնիվ ընթերցող, մաղթե անկեղծ սրտե առ Հայրն՝ մեր ողջուամբ վերադարձին». «Հայ եղբայրք, երբ կդիմեք օտարություն, մի մոռանաք ձեր տունը». «Աստված վերջ տա այս ցավալի պանդխտության»։ «Պանդխտութենե զզվողներեն եմ, հայրենիքս կերթամ»[2]։ Գրողը մեծ նշանակություն է տալիս հոգեբանական այս խնդրին. պանդխտության չարաղետ հետևանքները կանխելու գործում թվացող միջոցներից մեկն էր դա նրա աչքում, որ հիմնվում էր բնապդումով և պատմական սովորույթներով ապրող գյուղաշխարհի՝ մեծ քաղաքների նկատմամբ ցուցաբերած ցուրտ դժգոհության վրա. «Գավառացի հայուն» պահպանողական բնազդները Հրանդը խրախուսում էր նույն համառությամբ, ինչ կրքով որ առհասարակ դատապարտում էր հայրենի տունը լքելու հոգեբանությունը. «Պանդուխտներու հիվանդության լավագույն դեղն է իրենց հայրենիքը, և թերևս միակ դեղը»,— համոզում էր գրողը նորից հարուցելով հասարակական օգնությամբ այդ թշվառներին «երկիր» ուղարկելու խնդիրը[3]։ Նա թվարկում էր պանդխտությունից ազգությանը հասած «գենոցիդային» վնասները հարյուր-հազարի է հասնում «ղարիպների թիվն այսօր», «Տարին ամեն զեղչեր ընելե ետքը, գեթ հիսուն-վաթսուն հազար անծին զավկի կորուստ կա»,— դառնությամբ նկատում է գրողը[4]։ Քաղաքներում, մասնավորապես Պոլսում աղքատախնամ հիմնարկություններով և բարեգործական նվիրատվություններով ոչնչի հասնել չի կարելի. փակեցեք ազգային հիվանդանոցի դռները, փակեցեք Տրապիզոնի ճամփան, և «մի քայլ անդին» անցեք. «քահանան իր բաժինն ունի, գրողն իր մասը ունի, ունևորն իր պարտավորությունը, պատրիարք, վարչություն, երեսփոխանություն, առաջնորդ իրենց պարտքն ունին»։

Ազգովին պանդխտության առաջն առնելու այս կոչը, հարկավ, հենվում էր ուտոպիական այն նախագծումների վրա, որ գրողն արդեն առա-

1 Հրանդ, Ամբողջական երկեր, էջ 46։
2 Նույն տեղում, էջ 65—66։
3 Նույն տեղում, էջ 49։
4 Նույն տեղում, էջ 121։

ջադրել էր «ղարիպներին» երկիր ուղարկելու իր մտորումների մեջ։ Կյուրճյանը գիտեր, թե ինչու էր հայ գյուղացին թողնում հայրենիքը և գոյակռիվ տալիս մեծ քաղաքներում։ Տնտեսական քայքայման և ունեզրկումների հետևանքն էր դա, որ ամենքին հայտնի էր։ Ասես թե այս հանգամանքն էլ որոշում էր նրա լռությունը այդ խնդրի հանդեպ։ Գրողը փորձում էր միայն պոլսահայ պանդուխտների ողբերգական դրությունը ի հայտ բերել ամբողջ հասարակության առաջ և այդ կերպ դրդել մարդկանց փրկության մի ուղի որոնելու։ Իհարկե, պանդուխտների խնդիրը քաղաքական խոր ենթիմաստ էր պարունակում իր մեջ։ Գավառը, հայրենիքը դատարկվում էր. «Պանդխտությունն, եթե այսպես շարունակվի,— հուսահատորեն նկատում էր Կյուրճյանը,— մեր գավառներն անմարդ կընե, այսօր կամ վաղը, այս համոզումն ունեցեք, ահավոր ճշմարտություն է»։ Հայտնի է, թե ինչպիսի նշանակություն ուներ գավառներում հայերի թվական գերակշռությունն ապացուցանող փաստարկները այն բանագնացների և եկեղեցական ու քաղաքական գործիչների համար, որոնք փորձում էին իրավականորեն հիմնավորել Հայաստանում բարենորոգումներ կատարելու անհրաժեշտության եվրոպական պետությունների կողմից հարուցած խնդիրը։ «Պանդուխտի նամակները» արձագանքում էին քաղաքական այդ սպասումներին և մի որոշ իմաստով առնչվում տակավին Ներսես Վարժապետյանի կողմից առաջադրված «Տաճկա-Հայաստանի ինքնավարության նախագծի» սոցիալական ուտոպիային։ Այդ կապը թերևս միայն դիրքորոշումների ընդհանրության մեջ պիտի փնտրել։ Դեմոկրատիայի, մասնավորապես գյուղացիական դեմոկրատիայի գաղափարախոսները նույն այդ ժամանակ քաղաքական կամ հասարակական այլ երազանքներ չունեին, բայց եթե բնօրրանի ինքնավար վարչակարգը՝ հայազգի վարչապետի գլխավորությամբ։

«Ագարակին ուրիշ կողմը» հոդվածում Հրանդը չափազանց հստակորեն գծում է իր դիրքորոշումը ավատական կացութաձևերի նկատմամբ. «Մեզի համար մասնավորելով,— ասում է նա,— շոգեկառքի (իմա՝ կապիտալիզմի— Կ. Դ.) տարածումը աղետք է միայն, քանի որ այդ հիվաղը, իր սև երեսովն ու ճանկերովը, պիտի մտնե նահապետական կյանքերու մեջ, ուր մեր գեղջուկ լծվարը կընե այն, ինչ որ կըներ»[1]։ Ինքնավար Հայաստանի տնտեսական կարգը ըստ Ներսեսի նախագծի՝ ավատական տիրույթների և հողօգտագործման հնամենի ձևերի վրա էր խարսխվելու[2]։ Սանջակների և գեղենդիների կառավարող օրգանները պիտի փոխվեին, և ոչ հնօրյա սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները։ Արևմտահայ գյուղացիական դեմոկրատիայի գաղափարախոսները այս պահին հակված էին Ներսեսի ծրագիրն ամբողջությամբ ընդունել, քանի դեռ սոցիալիստական ուսմունքները չէին հիմնափոխել արդեն ձևավորվող

[1] «Հայրենիք», 1892, № 162։

[2] Տե՛ս «Դրոշակ», 1891, № 1։

ազգային կուսակցությունների տնտեսական ծրագրերը։ Հնչակյան գործիչները, ավելի ուշ գյուղական համայնքի միջոցով սոցիալիզմին անցնելու ուղիներում էին որոնում կապիտալիզմը շրջանցելու նարոդնիկական նախագծումների իրագործումը[1]։

1892-ին «Հայրենիքում» տպագրված մի նորավեպում («Պատիժը») Կյուրճյանը վերարծարծելով «Պանդուխտի նամակների» հայտնի բարոյախոսականը՝ «մշակին հախը չուտվիր», կտրուկ հետևությունների էր հանգում, այս անգամ դիմաշրջվելով բռնության գաղափարաբանությանը, որն իհարկե, թարգմանում էր սոցիալական ազատագրումի ճանապարհը բռնած հայ գյուղացիության սպասումները։ «Համալին քրտինքը օր մը կրակ կըլլա և ծծումբի պես կայրե»,— կանխատեսում էր գրողը։ Պատժվում է մշակներին զրկող մի թշվառական՝ կողոպտվելով մեծահարուստ հովանավորողի կողմից. «Չեմ ցավիր բնավ իր վրա, այլ կփառաբանեմ այն ձեռքը, աներևույթ ձեռքը, որ ժողովրդի մեջ բարվով և անիրավի առածներ կհյուսե մշտնջենապես, և զարնելով անիրավ շենքերը՝ մթին սենյակներու մեջ սփոփանք կսփռե խավարին վրա արձակվող ճաճանչներու պես, կկտրատե ցանցերն արդարին առջև և իրենց ծուղակներուն մեջ կբռնե խավարասեր ոգիները»[2]։ Արտահայտչության անորոշ և փոքր ինչ կրոնամիտ ձևը, անշուշտ, վարագուրում է հեղափոխական առաջադրության պարզությունը։ Այլ կերպ էլ լինել չէր կարող. Կյուրճյանը պանդուխտ զանգվածի բարոյաբանն ու պատգամախոսն էր. Նամակներում ու պատկերներում նա փորձում էր հարազատ մնալ իր այդ կոչումին և եթե քարոզում էր՝ ապա մխիթարելու համար, եթե պատգամում՝ ապա հասարակական սահմանափակ հայեցությունն էր նրան նետում դեպի աներևույթ և պատժող ձեռքի միստիկական տեսիլը։

«Պանդուխտի նամակները» շարքից հետո Հրանդը տպագրում է մի քանի վեպիկներ ու պատկերներ. արդեն վերջին «Նամակները» նովելատիպ հորինվածքներն էին՝ «Ղազար վարպետ», «Յահրատ-սրբազանին ժպիտը», «Կյանքի առեղծված մը», «Կես ժամ հիվանդանոցին մեջ», «Վարդան ախպարը» և այլն։ Այս վեպիկներում գրողն ուրվագծում էր պանդուխտ-տարագիրների դիմանկարները՝ գեղարվեստական որոշության հասցնելով սյուժետային և կոմպոզիցիոն տարրերի համակարգը։ Պատկերների հրապարակախոսական հագեցվածությունը այլևս պարտադիր չէր. ակնարկային պատմելաոճը, իհարկե, պահպանվում էր, բայց դա դույզն ինչ չէր խաթարում գեղարվեստական հյուսվածքի գեղանկարայնությունը։ «Ժպիտ կերպարանքը», «Պուլատ ու Կեծակ», «Ես ու պապիկս», «Կյանքի մը քայքայումը», «Երկու վերմակի տակ», «Պատիժը»

---

[1] Խ. Գուլանյան. *Մարքսիստ-տնտեսագիտական մտքի տարածումը հայ իրականության մեջ*, Հայպետհրատ, Երևան, 1961, էջ 346։

[2] Հրանդ. *Ամբողջական երկեր*, էջ 165։

պատմվածքներում Հրանդը նոր փաստերի և իրողությունների կենդանագրմամբ ամբողջացնում էր պատկերասրահը աննկուն ու կարևոր հոգիների, որոնք մի ամբողջ գյուղաշխարհի որբությունն էին ձևացնում։ Պատումի հուշագրական ատաղձը շատ հաճախ եղերերգական մի մեղեդու սկիզբ էր դառնում ու ծավալվում անընդմեջ՝ հուսաբեկ և տխրունի տրամադրություններ արթնացնելով։

ԹԼԿԱՏԻՆՑԻ*

Թլկատինցին՝ (Հովհաննես Հարությունյան) ծնվել է 1860 թվականին Խարբերդ գավառի Թլկատին գյուղում, (այստեղից էլ նրա գրական անունը՝ Թլկատինցի) հողագործի ընտանիքում։ Մանուկ հասակից փոքրիկ Հովհաննեսը զրկվում է հորից։ Երեխաների պահպանման և կրթության ամբողջ հոգսը ծանրանում է մոր ուսերին։ 1880-ին ավարտելով Խարբերդի Սմբատյան վարժարանը Թլկատինցին մի քանի տարի շրջակա գյուղերում աշխատում է որպես ուսուցիչ։ 1885-ին նրա եռանդուն ջանքերով Խարբերդում հիմնվում է կենտրոնական վարժարան, որը նա ղեկավարում է մինչև իր եղերական մահը (1915)։

Թլկատինցու գյուղագրական ակնարկները հրապարակվեցին անցյալ դարի 90-ական թվականներին՝ «Գեղի նամակներ» ընդհանուր խորագրով։ Այնուհետև արևմտահայ մամուլում տպագրվում են նրա ակնարկները, պատկերները, նորավեպերը։

Թլկատինցին իր ուժերը փորձել է նաև դրամատուրգիայում։ 1902 թվականին հրապարակել է «Էնտի դեմեն», 1904-ին՝ «Ջալըմ տղա», 1912-ին՝ «Ո՞ր մեկուն եաւրին» և այլ թատերախաղեր։

1915 թվականի եղեռնի օրերին թուրք ջարդարարները թաքստոցից գտնում են Թլկատինցուն և կնոջ ու երեխաների հետ գազանաբար սպանում։ 1927 թվականին նրա աշակերտների ջանքերով լույս է տեսնում գրողի ամբողջական երկերը «Թլկատինցին և իր գործը» խորագրով։

Անցյալ դարի 90-ական թվականներին բուրժուական հարաբերությունների զարգացման հետևանքով, արևմտահայ գյուղում ևս տեղի էին ունենում տնտեսական-դասակարգային տեղաշարժեր, որոնք զուգակցվում էին ազգային ճնշման հալածանքների ու ջարդերի բռնի քաղաքականությամբ։ Գյուղացիության հողազրկումը, աղքատությունը, մասսայական պանդխտությունը մեծ չափեր էր ընդունում։ Հայ գյուղացին շրնչասպառ էր լինում հայրենի և օտար կեղեքիչների ճիրաններում։ Արևմտահայ գյուղի այսօրինակ ծանր դրության ռեալիստական ցնցող գրառումներ են Թլկատինցու «Գեղի նամակներ» ակնարկաշարը (1892)։

---

* Հատվածը գրել է Ե. Պետրոսյանը։

Ակնարկագրության բնագավառում Թլկատինցին նոր խոսք ասաց։ Եթե Արփիարյանի և այլոց ակնարկ-պատկերների հիմնական թեման քաղաքն էր, Պոլիսն ու պոլսահայ կյանքը, ապա Թլկատինցին ասպարեզ էր բերում հայ գյուղը։ «Գեղի մարդու հետ ու գեղի մը մխոտ երդիկներուն տակ ապրելու ճակատագիրը» վիճակվեց Թլկատինցուն, որը և հնարավորություն տվեց նրան այնպես ճշմարտորեն արտացոլել արևմտահայ գյուղի սոցիալական-քաղաքական կյանքի պատկերները։

Թլկատինցի

Թլկատինցին «Գեղի նամակներում» պարզ, անպաճույճ, բընաշխարհիկ լեզվով պատմում էր հայ գյուղի հետամնացության, աղաղակող աղքատության, խավարի ու տգիտության, հետամնաց բարքերի մասին։ Այդ ակնարկաշարքը իրական կյանքի ճշմարիտ գրառումներն էին, որտեղ տիրականը՝ վիշտն էր, հայ գյուղացու բախտի համար հեղինակի խորագին ցավը։ Գրական քննադատությունը արտակարգ ջերմությամբ ընդունեց Թլկատինցու ակնարկաշարքը։ Գրողը արևմտահայ մտավորականությանը ցույց էր տալիս այն մութ աշխարհը, որի մեջ խարխափում էր ազգի հիմքը՝ հայ գյուղացիությունը։ «Այդ նամակները,— գրում էր Ա. Արփիարյանը,— ընդհանրապես հանրության և հատկապես գրողներուն ուշադրությունը գրավեցին լեզվի նորությամբ, նյութի ընտրությամբ և գրական ոճի թարմությամբ։ Մեր մարդասիրական իրապաշտ գրականության առաջին հիմնաքարերն ասոնք են և իրենց նմանները, որոնց վրա կամաց-կամաց պիտի բարձրանա իմաստասիրական մատենագրությունը»[1]։

«Գեղի նամակներին» հաջորդեցին բազմաթիվ այլ ակնարկներ ու պատկերներ։ Թախիծով, վշտով են համակված Թլկատինցու ռեալիստական այս փոքրածավալ գողտրիկ ստեղծագործությունները։ Արևմտահայ գյուղի սոցիալական կյանքի տխուր էջեր են Թլկատինցու «Կուլիկ ու վարժապետը», «Մազաղաթեն ալ հին, թանկագին», «Քարե գիրքիր» գեղեցիկ պատկերները։

[1] «Հայրենիք», 1894, № 772։

Կարիքի ճիրաններում թպրտում է գյուղը։ Սարսափելի չափեր է ընդունել պանդխտությունը։ Տարիներով անդարձ մեկնողների ճամփին աչք հառած ծերանում են մայրերը, թոշնում հարսները։ Այս բախտին է արժանացել և դժբախտ Կուլիկը։ Ոչ մի լուր պանդուխտ որդուց։ Պարտքատերը խեղդում է իր անվերջ պահանջներով։ Աղեխարշ արցունքով այս մասին է որդուն նամակ գրում զառամյալ մայրը։ Վերցնելով գյուղական կյանքի առօրյայի մի բնորոշ փաստ, Թլկատինցին արտացոլել է «բոցերի մեջ ճարճատվող գյուղի» ճշմարտացի պատկերը։

Փոխադարձաբար իրար լրացնում են Թլկատինցու «Մագաղաթեն ալ հին, թանկագին» և «Քարե գիրքեր» պատկերները, որոնք աչքի են ընկնում թեմատիկ թարմությամբ, մտահղացման ինքնատիպությամբ։ Գրողը քահանայի հետ շրջագայում է գյուղի գերեզմանոցը և կարդում ննջեցյալների խոսուն տապանագրերը։ Ընթերցողի աչքի առաջ վեր են հառնում դաժան իրականության նույնքան դաժան մարդիկ, գյուղի շահագործող քռունցքները՝ իրենց ստոր, կողոպտիչ արարքներով, հակաժողովրդական գործունեությամբ։ Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս պատկերներում ակնհայտ է գրողի հասարակական դիրքորոշումը։ Թլկատինցին անսահման սիրով է լցված դեպի հայ գյուղացիությունը և բուռն ատելությամբ դեպի հայրենի և օտար կեղեքիչները։

Թլկատինցին զուրկ չէ երգիծանքի շնորհքից։ Նրա երկերում առանձնապես ծաղրված են վերնախավերը, հոգևորականությունը, բուրժուական մտավորականությունը։ «Բամպակ բերան» ակնարկում գրողը ծաղրում է հայ հոգևորականության ընչաքաղցությունը, բարոյական վարքագիծը, որի մարմնացումն է տգետ, ապականված գյուղական քահանան։

Գավառական կնոջ բախտը շատ է մտահոգել Թլկատինցուն։ Նրա «Պատկերին տղան», «Ա՜խ, Հռիփս, հոգիս» պատկերներում արտացոլված են հայ կնոջ ողբերգական կյանքի տխուր առօրյան։ Տարեց մարդը Ամերիկայից կաշառքի հետ միասին բարեկամներին ուղարկում է իր վաղեմի լուսանկարը։ Հարստությունից շլացած ծնողները իրենց դեռատի աղջկան նշանում և ուղարկում են Ամերիկա, որտեղ տասնութամյա աղջկան դիմավորում է հասակն առած, ատամները թափած մի ծերուկ։ Ի՜նչ վիշտ, ի՜նչ հուսախաբություն է ապրում դժբախտ աղջիկը։ «Ա՜խ, Հռիփս, հոգիս» պատկերը նախորդի ուղղակի շարունակությունն է։ Հեռավոր Ամերիկայից իր դժբախտ կյանքի հանգամանքների, ապականված միջավայրի, բարոյազուրկ ամուսնու մասին քրոջը նամակ է գրում երեկվա նորահարսը։ Արցունքով են շաղախված նրա նամակի յուրաքանչյուր տողը. «Հոս հասնելուն առաջին օրեն կրակին դեմ բռնված մոմին կտորին պես կհալվիմ, կխորովվիմ, հազար երնեկ թե մարդ հեչ չծներ, ծներ է աղջիկ չծներ»։

Թլկատինցու ոճի էական առանձահատկություններից մեկը քնարականությունն է։ Մի սրտահույզ էջ է «Տանիքին աղջիկը» պատկերը։ Այս-

տեղ գրողը բանաստեղծական թրթիռով պատկերել է լուսնյակ գիշերին. ականջը՝ գյուղի մարող կանչերին, հայացքը՝ հեռուները հառած, սիրած երիտասարդին սպասող գեղջկուհու կարոտակեզ ապրումները։

Թլկատինցու ստեղծագործությունը տոգորված է ատելությամբ դեպի բուրժուական տնտեսական նոր ձևերը, բարոյական նոր ըմբռնումները։ Եվ որքան բուռն է այդ թշնամանքը, այնքան ուժեղ է գրողի սերը նահապետական կյանքի հանդեպ, ուր մարդիկ «շահին, սակին վրա լայն գաղափար մը չունեին»։ Թլկատինցին բանաստեղծական ներշնչանքով է պատկերել նահապետական գյուղի հովվերգական գեղեցկությունը. «Ա՜խ, ան հովիվները, դաշտի այն բանվոր մշակն ու բոբիկ գլխաբաց տավարածները, որ առտվա արշալույսի պահերեն մինչև իրիկվա վերջալույսին արևի կյանք մը կապրին և բոլորովին ոգևորված տուն կը դառնան։ Կուզեի ես ալ գեղացի մը ըլլալ հիմա, կուզեի վճիտ ջուրով պաղ աղբյուրի մը գլուխ լացող ուռենիի տակ ըլլալ հիմա»... Այս տրամադրությունը առանձնապես ցայտուն է արտահայտվում «Փոքրիկ երազատեսը», «Պիծակներուն ձայնը» և «Ըսե ինծի, ինչ կա» պատկերներում։ Այն ինչ հեղինակը չի տեսել շրջապատում՝ անկեղծություն, հոգու մաքրություն, ազնվություն և անապական սեր, տեսել է երազուն մանկության մեջ, մայրական սիրո զգվանքներում։

Թլկատինցու ուժը, նրա աշխարհայացքի շեշտված դեմոկրատիզմը արտահայտված են ոչ միայն վերոհիշյալ ակնարկ-պատկերներում, այլև «Դեպի արևը» արձակ բանաստեղծության մեջ։ Դեպի արևն է գնում հոգնատանջ և աննկուն ճամփորդը։ Նա ուզում է իմանալ հայ ժողովրդի բախտի, ճակատագրի մասին։ Ճանապարհին ամենուրեք նա տեսնում է տանջանք, վիշտ, կարիք։ «Մինչև հիմա,— ասում է նա,— չեղավ բան մը, անեծքը չապահովեց հույս մը, հայոց արյունով չտեսանք փոփոխություն այսօր կբողոքինք. և ահա մեր ձայնին ամբողջ ուժովը, վաղը կարգը ուրիշ ձեռնարկի մը պիտի տանք, այն ատեն վա՜յ անիրավ և անխիղճ գեռավարներին»։

Արևմտահայ գյուղի աղաղակող հետամնացությունը, դրամական տնտեսության զարգացման հետևանքով բարքերի անկումն արտացոլված են Թլկատինցու «Ես կատարեցի իմ պարտքս» և «Կնամա՞րտ, թե ցլամարտ» նորավեպերում։ Բնորոշ է հատկապես վերջինը։ Տերոենց Ասատուրի կողմից ամուսնական ուխտի խախտումը տակն ու վրա է անում կնոջ՝ գեղեցիկ Վարդերի սիրտը։ Նրա հոգեկան տանջանքները, ինքնանվաստացումը բազմապատկվում են, երբ տեղեկանում է, որ ամուսինը կապված է համագյուղացի բարոյազուրկ Շուշիկի հետ։ Եվ մի օր էլ, ցլամարտով ուրախացող գյուղացիներն ականատես են լինում Շուշիկի և Վարդերի կնամարտին։ Նորավեպում գրողը ռեալիստորեն պատկերել է երկու աշխարհ՝ հինը՝ սնահավատությամբ և նախապաշարումներով լի խավար աշխարհը, և այն նորը՝ որն իր ետևից բերում է դրամական տնտեսությունը։ Երկուսն էլ հավասարապես ծանր են և կործանարար։

Թլկատինցին կարեկցանքով, սրտի տագնապով է գրում գյուղի մարդկանց վիճակված ծանր բախտի մասին։ Նորավեպում կերտված ամուսնական ուխտին հավատարիմ, գեղանի և բարեհամբույր Վարդերի հուզիչ կերպարը հակադրված է բարոյազուրկ Շուշիկին։

Թլկատինցու այս, ինչպես և վերևում հիշատակված ակնարկների և պատկերների մի այլ կարևոր առանձնահատկությունը գյուղացիության կյանքի, կենցաղի այն մանրամասն, հաճախ լուսանկարչական ճշմարտացի արտացոլումն է, որը հատուկ էր գյուղագրությանը։

Թլկատինցու արվեստի ամենակարևոր և արժեքավոր մոմենտը կյանքի ռեալիստական, ճշմարտացի արտացոլումն է։ Իրականության շպարման և ոչ մի ձգտում։ Ընթերցողը Թլկատինցու ակնարկ-պատկերներում կտեսնի և՛ վիշտ ու ցավ, և՛ զայրույթ ու ատելություն։ Պատկերելով հայ գյուղացիության հայրենի և օտար հարստահարիչներին, նրանց հակաժողովրդական գործունեությունը, գրողը խորին սիրով և համակրանքով է լցված դեպի աշխատավոր հայ շինականը։

Հայ գյուղացու «սև օրը», նրա անլուր շահագործումը հայրենի և օտար կեղեքիչների կողմից Թլկատինցու արձակը համակել է խորունկ վշտով և թախիծով։ Պատահական չէ, որ նրա բոլոր արձակ գործերը ողբերգական վախճան ունեն։

Որքան էլ զարմանալի է, Թլկատինցու (ինչպես և գրեթե բոլոր գյուղագիրների) երկերում գրեթե բացակայում է հայրենի բնության նկարագիրը. բնանկարը։ Կարիքի և հոգսերի բեռան տակ տնքացող գեղջուկի համար ոչ ժամանակ և ոչ էլ տրամադրություն կա բնության գեղեցկությամբ զմայլվելու։ Եվ Թլկատինցին ճշմարտորեն վերարտադրել է գյուղական հոգեբանության այս կողմը՝ հրաժարվելով բնանկարից։ Գյուղացին թշնամանքով է լցված դեպի բնության հզոր ուժերը։ Եվ եթե այնուամենայնիվ մենք հանդիպում ենք, ասենք, գարնան նկարագրության, ապա այն դիտված ու պատկերված է գյուղացու հայացքով. «Ձյուները կհալին, ծիծեռնակը կը դառնա, արորին ու սայլին ճռնչյունը աշխարհ կլցնե, կաղերեն ու կատուներեն զատ մարդ չի մնար թոնրին եզերքը։ Բակին զամփոն անգամ տոտաղներուն հետև բան մը կենե»։ Թլկատինցու արվեստի այս առանձնահատկությունները նկատի ունենալով է, որ քննադատներից մեկը նրան բնութագրում է որպես «գյուղացի մը, հանճարեղ գյուղացի»։

Թլկատինցու ռեալիզմի մեկ այլ առանձնահատկությունը գյուղացիության կենցաղի, բարքերի, սովորությունների պատկերումն է։ Հատկանշական է, որ Թլկատինցու արձակում հաճախ այդ ամենը մերված են դիմանկարի հոգեկան աշխարհի պատկերմանը։ Ամուսնու կողմից լքված Վարդերի տանջանքը Թլկատինցին նկարագրել է այսպես. «Ինքը ե՞րբ աղոթելու ատեն երեսը աղոթարան չդարձրեց, ե՞րբ մեծ կրակին մը վրա ջուր թափելու պահին աստված չհիշեց, կիրակնամուտին ե՞րբ թել անցուց ասեղը, ո՞ր կիրակնամուտին խունկ չծխեց մեռածների հոգուն»։

Ինչպես բոլոր հայ գյուղագիրները, այնպես էլ Թլկատինցու երկերը շաղախված են ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության տարրերով։ Առակներ, ասացվածքներ, ժողովրդական ստեղծագործության այլ և այլ տեսակներ Թլկատինցին օգտագործել է հմտորեն, տեղին և ճաշակով։

Թլկատինցին իր ուժերը փորձել է նաև դրամատուրգիայի ասպարեզում։ Նրա գրչին են պատկանում «Էնդի դեմեն» (1902), «Ջալըմ տղա» (1904), «Ջահրին առջև» (1909), «Ո՞ր մեկուն ետևեն» (1912), և այլ թատերախաղեր։ Այստեղ նույնպես Թլկատինցին քննադատել է գավառական քաղաքի վերնախավերի կյանքը, նրանց շահագործման վայրի և բիրտ ձևերը, երգիծել բուրժուական մտավորականության հակահասարակական գործունեությունը։

Թեմատիկ առումով Թլկատինցու թատերախաղերը նորություն էին արևմտահայ դրամատուրգիայում։ Այստեղ գրողը առաջին անգամ արտացոլել է արևմտահայ գյուղի, գավառական քաղաքի կյանքը։ Թլկատինցու պիեսները, իհարկե, դրամատուրգիական արվեստի պահանջներին քիչ են բավարարում։ Թատերախաղերում թեև թույլ է դրամատիզմը, դրամատիկական կոնֆլիկտը, այնուամենայնիվ նրանք ուշագրավ են որպես կյանքի իրական պատկերներ։

Թլկատինցու առաջին թատերախաղը «Էնդի դեմեն» պիեսն է։ Դժոխքից՝ էնդի դեմենից հայրենի քաղաքն է վերադառնում ծերունի Շարուր Ավագը։ Վախճանված հայրերին փոխարինել են զավակները, որոնք անարգել շարունակում են նախորդների ստոր, խաբեբայական գործունեությունը։ Գավառական քաղաքի նշանավոր մարդիկ՝ ջոջերը հանցագործներ են, աշխատավորության կյանքը թունավորող առաջնակարգ հարստահարիչներ։ Թլկատինցին բուռն ատելությամբ է լցված դեպի վերնախավերը։ Նրա պիեսը ասես մեղադրական ակտ լինի աշխարհի տերերի նկատմամբ։ Հետևությունը ավելի քան պարզ է։ Իսկական դժոխքը ոչ թե այն աշխարհն է, այլ այս իրական կյանքը։ Կասկածից դուրս է, որ հեղինակն այս թատերախաղը գրելիս ստեղծագործական ազդակ է ստացել Սունդուկյանի «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» պիեսից։ Տարբերությունն այն է, որ Օսկան Պետրովիչը դժոխքում է հանդիպում իր երկրային ծանոթներին, գործակիցներին ու բարեկամներին, իսկ Շարուր Ավագը՝ այս աշխարհում։

1904 թվականին Ա. Արասխանյանի «Մուրճ» ամսագրում տպագրվում է Թլկատինցու «Ջալըմ տղա» թատերախաղը։ Պիեսում հեղինակը երկու վաճառականների՝ Շահենի և Պաղտիկի ընտանեկան կյանքի նկարագրությամբ նպատակադրվել է ձաղկել այս դասի ընտանեկան ապականված բարքերը, «ջոջ հարուստների» բարոյազուրկ կյանքը։ Պաղտիկը թատերախաղի կենտրոնական դեմքերից մեկն է, վաշխառու է, թույլերի նկատմամբ կատաղի մի գայլ, խորամանկ և կեղծավոր, միաժամանակ ծիծաղելի, բութ և կույր՝ ընտանեկան կյանքում։ Նա իր հարստությունը

ձեռք է բերել խարդախությամբ, յուրացնելով ազգականներից մեկի կարողությունը։ Հարստությունը քամուն չտալու նպատակով Պաղտիկը գերադասում է մեկին տնփեսա բերել։ Պաղտիկը, հարկավ, «գիտե ո՞րն է խաղողը, ո՞րն է մորմը» և սիրում է պարծանքով խոսել իր հնարամտության մասին։ Սակայն ծիծաղելին այն է, որ Պաղտիկը յուրաքանչյուր րոպե խաբվում է։ Վատնելով ամուսնու կուտակած միջոցները, կինը ամեն քայլափոխին դավաճանում է նրան։ Հարուստների ապականված ընտանեկան կյանքն ու բարոյազուրկ վարքագիծը Թլկատինցին արտահայտել է Պաղտիկի կնոջ Լուսիկի և վաճառական Շահենի հանցավոր կապերի պատկերմամբ։ Լուսիկը, ճարպիկ, ձեռներեց կին է, ազատորեն տնօրինում է ամուսնու միջոցները և շատ լավ գիտի, որ մարդկային բազմաթիվ հարաբերությունների հիմքում ընկած են շահադիտական նպատակներ։

Շատ ավելի կենդանի, հուզիչ կերպար է Պաղտիկի դուստրը՝ Նազլուն։ Նա անկեղծորեն սիրում է Փառենին. «Քու ձայնդ հովերուն բերնեն լսեցի, քու տեսքդ ջրերուն երեսը բնտռեցի, իրիկունը ճրագը մարավ, բոլոր գիշեր քեզի բնտռեցի, երազներս քու վրա, հոգիս հավատքս քու վրա...»։ Սակայն լկտի ու անպատկառ Փառենի համար գրոշ չարժեն դժբախտ աղջկա մորմոքները, որը և նրան վաղաժամ գերեզման է իջեցնում։

«Զալըմ տղա», այսպես է բնորոշել Թլկատինցին Փառենին, մի բարոյազուրկ երիտասարդ, որ եղել է Ամերիկայում և հայրենի գավառական կենցաղի մեջ բերել մեծ քաղաքի ապականված բարքերը։ Թլկատինցին բուռն զայրույթով է լցված ոչ միայն վաճառական դասի ներկայացուցիչների՝ Շահենի, Պաղտիկի, այլև ապազգայնացած, օտարամոլ Փառենի նկատմամբ, որի համար շահից բացի չկա և ոչ մի սրբություն։ Թըլկատինցին ծաղրել է Փառենին, ցույց տվել նրա խոսքի և գործի աղաղակող հակասությունը։ «Զալըմ տղա» թատերախաղի ամենալուրջ արժանիքը սոցիալական կյանքի, դասակարգային հակասությունների պատկերումն ու համարձակ քննադատությունն է։ Պաղտիկի և Շահենի բարոյազուրկ ընտանիքներին Թլկատինցին հակադրել է աշխատավոր մարդու՝ Վարդուկի առաքինի ընտանիքը, խեղճերին գբնող կողոպտիչ վաճառականներին՝ մարդկային բարձր արժանիքներով օժտված աշխատավոր հասարակ մարդիկ՝ Վարդուկը և կինը՝ Գոհարը։ Վարդուկը կենսափորձով հանգել է այն հետևության, որ կյանքը երկաթե վանդակ է, որ այն դժոխքի են վերածում Պաղտիկի նման անողոք վամպիրները։ Սունդուկյանի Պեպոյին հատուկ բողոքի որոշակի տրամադրությամբ է հագեցված Վարդուկի մենախոսությունը. «Ինչ պիտի անեի աս աշխարհը աս ձեռքուն մեջ։ Բաղէն ու ջրաքլորը կրնա՞ն մի վանդակի մեջ ապրել, եթե նույնիսկ ատ վանդակը՝ աս աշխարհքը ասեղով ու ադամանդով շինված ըլլար։ Պարտականը անսիրտ պարտատիրոջ մը հետ, անոր շունի թաթերուն տակ, միևնույն աշխարհքին ու միևնույն քաղքին մեջ, ըսեք, խնդրեմ, ե-

ղա՞վ մի այսպես։ Ա՞ս է ան աղվոր բանը, որ կա եղեր աս արևին ու կապույտին տակ։ Ճիշտ հիմա, եթե ծով ըլլար առջևս, զիս անդ մեջ սատկած դիակի մը պես պիտի նետեի»։

Կերպարն առավել ամբողջական է դառնում, երբ Վարդուկը «աղքատներին զբնող» Պաղտիկին է հակադրվում, նրա երեսին շպրտելով պարտամուրհակը. «Մենք մարդ ենք, մարդ, աղքատ, բայց պատվազգա, (մուրհակը գետնեն վեր առնելով Պաղտիկին երեսին կը նետե)։ Առ, վեր առ մուրհակդ և դուրս ելիր»։

Վարդուկը աշխատավոր դասի ներկայացուցիչ է և գծված է կենդանի, ռեալիստական գույներով։ Ոչ միայն Վարդուկը, այլև կինը՝ Գոհարը ևս հանգել են աշխարհաճանաչման նույն եզրակացության, ինչ ամուսինը։ Իրենց տնտեսական անապահով դրությունը Գոհարը հետևյալ կերպ է արտահայտում. «Աղբյուրը կերթաս, աղբյուրը ցամաք կգտնիս, ձեռքդ կնայիս, ձեռքիդ կուժը կոտրած է, տանը՝ հոն ալ կրակ ընկած է»։ Երբ պարտատեր Պաղտիկը Գոհարի ներկայությամբ բանտով է սպառնում Վարդուկին, նա պատասխանում է. «պահ մը ալ թող բանտը ըլլա տեղը, պատասխանում է Գոհարը, անոր համար աս տունն ու բանտը ինչ տարբերություն»։

Թլկատինցու գրչին են պատկանում նաև «Ջահրին առջև», «Կտակը», «Ճամբորդն ու ճամբեցնողները» մի գործողությամբ թատերախաղերը։

Արձակում Թլկատինցու ուժը գրական փոքր ձևերի՝ ակնարկի, պատկերի, նորավեպի մեջ է, թատերախաղերում՝ մեկ գործողությամբ պիեսների։ Այս կարգի թատերախաղերից թերևս լավագույնը 1909 թ. գրած «Ջահրին առջև» պիեսն է։ Բարդ չէ թատերախաղի սյուժեն։ Հարկահավաքը և տաճիկ ոստիկանը օգտվելով գեղջուկ Նազլուի մենակությունից, փորձում են նրան տիրանալ։ Հարսը դանակի հարվածով վիրավորում է հարկահավաք Մեսրոպին։ Տաճիկ ոստիկանը ոտնատակ տալով մեռցնում է Նազլուի մանկանը։

Գրողը այստեղ ընդգծված կերպով պատկերել է սոցիալական-քաղաքական այն ծանր դրությունը, որի մեջ տապակվում է արևմտահայ գյուղացիությունը։ «Գեղը կրակ կը վարկին, կը խաշին, կխորովին,— զանգատվում է գեղջկուհի Նազլուն։— Հեչ մարդ չի՞ կա էս գեղը, հենց հատ մը ալ չի կա, որ քիչ մը աղքատին հալը հասկնա։ Չկա՛, չկա՛»։

Թատերախաղում Թլկատինցին արտացոլել է հայ շահագործողի և տաճիկ պաշտոնյայի դասակարգային համերաշխությունը։ Եվ որպես այդ ամենի ելք՝ հեղինակը Վարդերի համարձակ գործողության պատկերմամբ պաշտպանում է չարիքին ընդդիմանալու նշանաբանը։ Թատերախաղը հրատարակվել է 1909 թվականին, օսմանյան սահմանադրության հռչակումից մեկ տարի հետո և բացահայտում է այն խոր հուսախաբությունը, որ ապրեց արևմտահայ ժողովուրդը «երիտասարդ թուրքերի» խոստացած ազատությունների հանդեպ։

Թլկատինցու ստեղծագործությունը արևմտահայ գեղարվեստական գրականության նշանակալից էջերից մեկն է։ Իր նախընտրած թեմատիկայով և պատկերման ուրույն ձևերով Թլկատինցին գրական դպրոցի հիմնադիր եղավ և ունեցավ շատ հետևորդներ (Ռ. Զարդարյան, Համաստեղ, Մշեցի Գեղամ, ավելի ուշ՝ Բ. Նուրիկյան) և ուրիշներ։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ

ԱՅԼ ԱՐՁԱԿԱԳԻՐՆԵՐ

Ութսունական թվականների երկրորդ կեսից հանդես է գալիս ուղեկից գրողների մի նոր սերունդ, որի մասնակցությունը գրականության զարգացման ընդհանուր պրոցեսին աստիճանաբար սահմանափակվում է՝ գրական նոր շարժման թելադրանքով։ Քննադատական ռեալիզմի տեսական հարցադրումները և այն ամբողջ բանավեճը, որ ութսունական թվականներին ծայր առավ ռոմանտիզմի և ռեալիզմի շուրջ, բացի հասարակական ու քաղաքական խնդիրներ լուծելուց, միաժամանակ և առավելապես գրականության գեղարվեստականության պահանջն էր առաջ քաշում։ Հասկանալի է, որ այս պայմաններում գրականության զուտ ճանաչողական արժեքի տեսության կողմնակիցները (որպիսիք էին ուղեկից գրողները) չէին կարող գործունեության լայն ասպարեզ գտնել։ Լինելով մեծ մասամբ հետևորդներ, նրանք գրական շարժման սկզբունքային տեսական դրույթներին արձագանքում էին այն չափով, ինչ չափով դրանք համապատասխանում էին սեփական դասային կամ «կուսակցական» համոզումներին, և հենց այդ իմաստով էլ դրանց երկերը չափից ավելի տենդենցիոզ էին ու գաղափարային, իսկ գեղարվեստական իմաստով՝ թույլ և անկատար։ Եվ չնայած դրան, ուղեկից գրողների շրջանից երբեմն դուրս էին գալիս փոքր, բայց ճշմարիտ տաղանդներ, որոնք մոտենում էին գեղարվեստի ըմբռնմանը, աշխատում էին գրականության ժամանակակից պահանջներին արձագանքել, հասնել գրական նկարագրի որոշության։ Սա միանգամայն նոր երևույթ էր. ազգային գրականության ստեղծումը արդեն իսկ հնարավոր էր դարձնում այդօրինակ տարբերակման անհրաժեշտությունը։ Եթե 1850—60-ական թվականներին գրական ամեն մի երևույթ պատմագեղարվեստական իմաստով նշանակությունից զուրկ չէր, ճիշտ այնպես, ինչպես ամենափոքր աղյուսը մեծ շինության համար, ապա 1870—80-ական թվականներին, նոր գեղարվեստական շենքի ավարտումից հետո, առաջանում է գրական իրողությունների դասակարգման ու տարբերակման պահանջը։ Հիմնովին փոխվում է վերաբերմունքը ամեն մի նորամուտ գրողի հանդեպ, քանի որ պրոֆեսիոնալ գրաքննադատությունը արդեն «հսկում է» գրական շարժումը և սրա անցուդարձերը։

1

«Կուսակցությունը չի կարող վնասակար լինել զուտ գրականության, բանաստեղծության մեջ»,— գրել է «Մշակը» Գ. Արծրունու մահից քիչ անց[1]։ Մեկ տասնամյակ տևած գրապայքարից հետո կուսակցական գրականության իրավունքների վերհաստատումը, կամ թե դրա հասարակական կարևորության ընդգծումը, միմիայն հնօրյա գեղագիտական ըմբռնումների պաշտպանության հետևանք չէր. դա նաև «Մշակի» վարած գրական քաղաքականության հետևողական զարգացման արդյունքն էր։ «Աղքատիկ հայ գրականությունը և գեղարվեստը,— ասված էր նույն այդ հոդվածում,— խոստովանում ենք հպարտությամբ, նույնպես աղնվաբար են ծառայել հայ ժողովրդին, ըմբռնած լինելով իրենց կոչումը. Րաֆֆին, Գամառ-Քաթիպան այնպիսի տաղանդավոր և միևնույն ժամանակ կուսակցական գրողների հետ, ինչպիսին է Գրիգոր Արծրունին, լուսավորել են հայ ազգի պատմական փշոտ ճանապարհը. այդ անմահ գրողների արծարծած գաղափարները, իդեալները... այսօր իրականություն են ստանում հեռու Փոքր Ասիայում, Հայաստանում... Եվ հայ հասարակությունը կունենա դեռ շատ այդպիսի մտքի հերոսներ, որոնք կուսակցության դրոշակը բարձր բռնած, կլուսավորեն հայ ժողովրդի «փշոտ պատմական ճանապարհը», ի մեծ ցավ այն բթամիտների, որոնք մռմռում են— թողեք այդ դրոշակը, հեռու կացեք կուսակցությունից, որը գեղարվեստագետներին, բանաստեղծներին միայն վնասում է»[2]։ Միմիայն «արվեստը արվեստի համար» տեսության դեմ պայքարելու որոշմամբ չէր լույս աշխարհ բերվել գաղափարական-գեղագիտական այս մտայնությունը։ Իդեալների, տենդենցիայի, կուսակցականության հանդեպ գրողների նոր սերունդը վճռականորեն դուրս էր բերում իրականության «ճիշտ քննության» ու «ռեալական կենսափորձին» անցնելու պահանջները։ Օբյեկտիվիզմը, կյանքի հասարակական բովանդակության անկողմնապահ քննությունը մեթոդի վերածելով, այդ գրողները, թվում էր, պայքարում էին տենդենցիայի, գաղափարականության, իդեալական հերոսների դեմ և ուրեմն այն ամբողջ մտայնության դեմ, որի վրա խարսխվում էր «կուսակցական» գրականությունը։ Ռեալիզմի տեսական-գեղագիտական դրույթները չէին կարող այլ կերպ ընկալվել այն տեսաբանների կողմից, որոնք պատմական նոր իրադրության մեջ փորձում էին վերարծարծել 70-ական թվականների էսթետիկական համոզումները, հակառակվելով անգամ Արծրունուն, որը կյանքի վերջին տարիներին պայքարում էր «ռոմանտիկական փտած ուղղության» դեմ, տիպերի իդեալականացման «ռեալական դպրոցի» կոնցեպցիան պաշտպանելով։ Իհարկե, մեծ տարաձայնություններ Արծրունու և այս նոր տեսաբանների

1 «Մշակ», 1895, № 78։

2 Նույն տեղում։

միջև գոյություն չունեին, քանի որ խնդիրը գլխավորապես քննվում էր գրականության ուտիլիտար նշանակությունը բարձրացնելու տեսանկյունից։ Երբ առաջ էր քաշվում կուսակցական գրականության պահանջը, ինքնին ծնվում էր «անտարբեր ռեալիզմի» գեղագիտության դեմ պայքարելու միտքը, բայց քանի որ ռեալիզմը քննադատական կողմնորոշում ուներ և այդ իմաստով ինչ-որ չափով տենդենցիոզ էր, կուսակցական գեղարվեստի տեսաբանները փորձում էին գաղափարայնության կամ գաղափարական հագեցվածության, հասարակական իդեալների շեշտված միտումնավորության պահանջ— դրույթի տրամաբանությամբ մերժել ռեալիստական գրվածքների ուտիլիտար արժեքը։ Այդպես էլ վարվում էր Լեոն «Ռուսահայոց գրականությունը» հայտնի աշխատության մեջ[1]։ Իհարկե, կուսակցական գրականության տեսաբանները ուղղագծորեն չէին դնում խնդիրը. Նրանք էլ հայհոյում էին «քստմնելի մտավաճառությունը», կուսակցական երկդիմությունը. «կուսակցականությունը պետք է բխե անհատի հոգու խորքերից, բնավորությունից, տեմպերամենտից, խոր անկեղծ համոզմունքներից, ամբողջ կրթությունից, ամբողջ անցյալից, միայն այդ պայմաններում կուսակցության պատկանող գեղարվեստագետը, բանաստեղծը, վիպասանը, կկարողանա ստեղծագործել կուսակցության դրոշմ կրող, բայց կախարդիչ, անմահ գեղարվեստական երկեր...»[2]։ Սա վերջին տեսական ճիգն էր փրկելու րաֆֆիական գրականության ավանդները ռեալիզմի հարձակումից։ Եվ հիմա հանդես են գալիս, ճիշտ է, տեսաբանների գեղարվեստական ակնկալիքները չարդարացնող, բայց նրանց ընդհանուր գեղագիտական մտայնությանը հետևող այնպիսի գրողներ, որպիսիք են Բագրատ Այվազյանը, Ատրպետը, Ավետիս Ահարոնյանը, Ա. Նամալյանը և ուրիշներ։ Ուղեկից գրողների այս շարքը 90-ական թվականների գրական շարժման այն թևն էր ներկայացնում, որ ամրապես կապված էր կուսակցական գրականության խոշորագույն ներկայացուցիչների հետ, հետևում էր նրանց ավանդներին՝ գաղափարական թե գրական, և փորձում էր նոր պայմանների համեմատ վերաձևել էսթետիկական ու հասարակական այն պահանջները, որոնք գալիս էին 70—80-ական թվականներից։

1889 թվականին «Մուրճում» հրատարակվում է Ալ. Քալանթարի «Պատրիկյանի նամակները» գեղարվեստական-հրապարակախոսական մտորումների «ալբոմը»։ «Մուրճից» արտատպված առանձին հրատարակության առաջաբանում, «Մշակի» ապագա խմբագիրը նկատում էր. «Վիպագրությունը, որ ինքը նոր է մեզանում, մեծ գործեր չի արել դուրս բերելու մեր ինտելիգենցիայի պատկերը, ցույց տալու նրա խոհերի, նրա վշտերի և հոգսերի աշխարհը։ Մեր ժամանակակից երիտասարդության գործունեության փոքրությունը, կարճատեսությունը և պատահա-

[1] Տե՛ս Ս. Սարինյան, Գրական դիտողություններ, Երևան, 1964, էջ 221—223։
[2] «Մշակ», 1895, № 78։

կան բնավորությունը, տիպերի նոր կազմակերպվելը, գործի նորությունը և գրականական վգուշությունը թելադրեցին հեղինակին՝ բավականանալ առայժմ անձնավորությունների գծեր որոշելով, առանց ներկայացնելու տևողական հարաբերությունները և ընդհարումները կյանքի զանազան խավերում»[1]։ «Մշակի» 70-ական թվականների հրապարակախոսական նյութերը երիտասարդության դեմ հիմա կրկնվում են ավելի պակաս հարձակողական ոգով։ Օրինակ, երիտասարդությանը «պե՞տք է արդյոք բարձրագույն ուսումը, թե չէ», հարցին Պատրիկյանը դրականորեն է պատասխանում, բայց նա չգիտե թե որն է լավը՝ գնալ օտար երկրներ՝ համալսարանական ուսումնառություն, թե՞ տեղում, ինքնակրթությամբ, դառնալ բժիշկ, ինժեներ, փաստաբան և այլն։ Գրողի մտորումները ավելի ու ավելի համարձակ շեշտ են առնում, երբ խոսքը դառնում է տնտեսական հարցի շուրջ. «Պնդում եմ,— ասում է նրա հերոսներից մեկը,— պետք է նորից կազմակերպել կյանքը ավելի արդար հիմքերի վրա։ Եղածից ստանալիք չունենք, այլ եղածին տալիք ունենք»[2]։

Մարդկանց տնտեսական դրության բարելավումը բուրժուական լիբերալիզմի ծրագրային մտադրություններից մեկն էր. «եղածին տալիք ունենք» արտահայտությունը շատ լավ է բնութագրում «կյանքը ավելի արդար հիմքերի վրա դնելու» ռադիկալ պահանջի բուրժուական բովանդակությունը։ «Համամարդկային գաղափարական շարժումները հետևանք են եղել տնտեսական հանգամանքների», ասում է մի երիտասարդ. Պատրիկյանը առարկում է սրան. «Գաղափարները այն պատճառով ուժեղ և հաստատ էին, որ նոքա վճռում էին և տնտեսական խնդիրներ, բայց ոչ թե նոքա իրանք միայն ծնունդ էին, միայն հետևանք էին տնտեսական հանգամանքների։ Եթե Եվրոպայում երրորդ դասակարգը այժմ իշխող է և նորան տանում են, այդ բացատրվում է ոչ միայն նորա տընտեսական ուժով, այլ և այն բանով, որ այդ երրորդ դասակարգը գաղափարներ չէ բացասում, այլ յուր դրոշակների վերա գաղափարներ է նշանակել»[3]։

Գաղափարական հզորությամբ տնտեսական գերիշխանության հասնելու այս բացատրությունը չափազանց պարզ է դարձնում գրողի վերաբերմունքը երրորդ դասի նկատմամբ։ Լիբերալիզմը դարավերջին, որքան էլ քննադատաբար էր նայում բուրժուազիայի գործունեությանը, այնուհանդերձ «կյանքը ավելի արդար հիմքերի վրա դնելու» բոլոր հնարավորությունները կապում է նրա հետ։ Քալանթարի մտորումները երիտասարդության ներկայի և ապագայի շուրջ՝ մշակական ուրույն երանգով, ոչ մի նոր բան չէին ավելացնում Արծրունու ծրագրային նյութերին, բացի թերևս հաշտարար և ներհուն այն խանդաղատանքից, որ հրապա-

1 Ա. Նամալյան, Պատրիկյանի նամակները, Թիֆլիս, 1891, էջ 3—4։
2 Նույն տեղում, էջ 30։
3 Նույն տեղում, էջ 102։

բակախոս-գրողը ցուցաբերում էր մերթ անգործությունից ելք փնտրող քաղքենուհու, մերթ, կենցաղային բարեգործության իսկական ասպետների, մերթ էլ անգործ, բարի, առաջադեմ, ամեն ինչով ապրող այն մտավորականների նկատմամբ, որոնք հասարակության բարօրությունն էին երազում՝ սեփական թշվառությունը մոռացած։ Իհարկե, Քալանթարը ծաղրում է եսապաշտներին, շահամոլ, ինքնագոհ, ոգեզուրկ, վատոգի և հայրենամոռաց երիտասարդությանը։ Բայց դա հին երգ էր, վաղուց արծարծված խնդիր։

Երիտասարդության ճակատագրի խնդիրը, նրա հասարակական անելիքների, պարտավորությունների, նպատակների, երազանքների որպիսությունը մեծ չափով զբաղեցնում էր հասարակական միտքը։ Ազգային ազատագրական շարժման վերելքը Արևմտահայաստանում, առաջին ֆիդայիններն ու կամավորները, ռոմանտիկ, անձնուրաց գաղափարապաշտների նոր սերունդը, որ վառվում էր հայրենիքի ազատագրության տենչերով, ազգային-հեղափոխական կուսակցությունների պրոպագանդը գեղարվեստական գրականության գրեթե բոլոր ներկայացուցիչներին մղում էր ավելի կամ պակաս ոգևորությամբ զբաղվելու երիտասարդության ազգային դաստիարակության հարցերով։ Շիրվանզադեն, Նար-Դոսը, Փափազյանը, արևելահայ մյուս արձակագիրները դուրս են բերում հայրենիքի ազատագրության նվիրյալների կերպարներ։ Ստեղծվում էր Արևմտահայաստան մեկնողների ռոմանտիկ-իդեալական տիպը, որ ընդհանրական նշանակություն էր ձեռք բերում. դրանք «գաղափարի» հերոսներն էին, անձնականը հայրենիքին ստորադասած մեծ զոհաբերողներ, մարդիկ, որոնց անունից բարոյախոսական-հայրենասիրական գաղափարներ էին արծարծվում, մարդկային առաքինությունները դրրվատում և, որ կարևորն է, զոհողության ու նվիրվածության էթիկական ըմբռնումների շրջանակները ընդլայնվում էին մինչև «ազատություն կամ մահ» ճարահատ և ըմբոստահույզ վճռի սահմանները։

Հրապարակը հեղեղվում էր ազատագրական շարժման գրականությամբ. վեպեր, պատկերներ, պատմվածքներ, ակնարկներ, ճանապարհորդական տպավորություններ, բանաստեղծությունների անհամար դրրքույկներ, պիեսներ և այլն։ Նորից մի նշանակալից վերելք էր ապրում պատմավիպագրությունը և պատմական դրաման։ Այդ տարիներին հատկապես մեծ ճանաչում են գտնում Ա. Ահարոնյանը, Ատրպետը, Բ. Այվազյանը. սրանց գրվածքները արագորեն տարածվում են և կարդացվում մեծ հափշտակությամբ։

90-ական թվականներին լայն տարածում ունեին **Բագրատ Այվազյանի** (1863—1934) գրվածքները։ Նա հորինում էր երկարաշունչ վեպեր, դրամաներ, պատմվածքներ, վիպակներ այն «տեսության» համաձայն, որը գրականությունը նույնացնում է որոշ հաջորդականությամբ շաղկապված և գրական բնավորություն ունեցող պատմություններին։ Իսկական ճանաչողական գեղարվեստի ներկայացուցիչ լինելով, Այվազյա-

նը, ինչպես և այդ կարգի այլ գրողներ՝ Կրպե, Հ. Մարաղյան, Ս. Հախումյան, Խ. Ս. Էհրամճյանց, Մ. Տեր-Սարգսյան, Ս. Քամալյան, Ս. Նազարյանց՝ զուրկ էր որոշակի գեղարվեստական մտածողությունից։ Ժողովրդական բանարվեստի ինչ-որ սկզբունքներ, պատմելու մի որոշ ձիրք, հետաքրքրաշարժի և վիպական նախիվ հնարների զուգորդում, պատկերամտածողության հետքեր, ոճի բացակայություն և, վերջապես, սովորական մատչելի դիտողականություն, որ արտաշխարհից վերցնում է միայն տեսանելի ու խոշոր գծերը և, հետևաբար, հայացքը դարձնում պարզունակ ու հանրահայտ սահմաններում անցնող-դարձող մի միտք՝ ահա այդ գրականության ոճական ինքնությունը։

90-ական թվականներին Բագրատ Այվազյանը գրում է «Անիի կործանումը» (1891) և «Աշոտ Երկաթ» (1895) պատմական վեպերը, որոնք միանգամից հռչակում են նրան։ Համախոս այն տրամադրություններին, որով համակված էր ժողովրդական տարերքը, այդ վեպերը դյուրամատչելի քարոզգրքեր էին, որ ուսուցանում էին հայրենասիրություն, պատվախնդիր արիություն, անձնվիրություն ժողովրդի ու հայրենիքի հանդեպ։ Նրանք բերում էին հերոսության ու քաջության այն օրինակները, որոնք վառ ու կենդանի էին ժողովրդի պատմական հիշողություններում։ Հայտնի բան է, որ թե՛ Անիի կործանման, և թե՛ Աշոտ Երկաթի շուրջ ժողովուրդը պահպանել էր բազմաթիվ ավանդություններ, զրույցներ, պատմություններ։ Գրական բարդություններից զուրկ, արկածային հարուստ բովանդակությամբ, սուր, ցայտուն ընգծումներով հետաքրքրաշարժ այդ գրվածքները ագահաբար ընթերցվում էին և տարածվում, քանզի ժողովրդական տարերքին զբաղեցնողը արիության ու խիզախության այն դրվագներն էին, որոնք կենդանի պահեցին նախնիների փառքը հետագա սերունդների մեջ. դա շոյում էր, մի որոշ իմաստով, հայրենասիրական մեծամտությունը և ողոքում սրտերը՝ զոհողության հույզերով։ Այվազյանը պատմում էր Վեստ Սարգսի ու Վահրամ Պահլավունու մասին, պատուհասում էր դավաճանին և հերոսի դափնեպսակով զարդարում հայրենասերին. Նրան զբաղեցնողը, իհարկե, ոչ այնքան պատմական անցքերն էին, որքան դրանից դուրս բերված բարոյախոսական հետևությունները։ Այդ պատճառով նա հորինում էր տեսարաններ կամ շղթայակցում դրանք մի աչքառու մտադրությամբ՝ ահա մեր զինվորյալների պայքարը հայրենիքի ազատության համար, ահա և դավաճանները ու նրանց սև գործի արդյունքը. սովորեցեք քաջերից և անարգեցեք վատերին։ Վահրամ Պահլավունու աղջիկը՝ Գոհարը ասում է. «Ես սիրում եմ այն տղամարդին, որը յուր հայրենիքի համար յուր կուրծքը դեմ կտա պաշտպանելու, և ոչ թե անարգ զինվորի նման փախուստ կտա կռվի դաշտից»։ Այսօրինակ հնչեղ պոռթկումները ամենուրեք ողողում են շարադրանքը. «Երդվում եմ հայր,— գոչում է Աշոտ Երկաթը,— որ ոչ մի բարբարոս չթողնեմ Հայաստանում և քո վրեժը տասնապատիկ առնեմ Յուսուֆի հրոսակներից»։

Այվազյանը հաճախ աշխատում էր, այսպես ասած, «պատմականացնել» անձնավորությունները՝ մեջ բերելով կամ վերաշարադրելով Դրասխանակերտցու պատումները։ Գրողը ոչ միայն հատուկ պատմական հայացք չուներ իր գրվածքներում, այլև նույնիսկ վայրաշրջում էր եղած պատմականը՝ բարոյախոսական նպատակադրումի համեմատ։ Եվ թեև նա հաճախ էր դիմում պատմիչին, այնուհանդերձ, ամեն ինչ կորչում էր միամտորեն ընկալված գործողությունների և միջադեպերի քաոսում։ Պատմությունն ու պատմականը ոչ միայն տարբերիմաստ չէին նրա մոտ, այլև չէին էլ ընկալվում որպես այդպիսիք։ Պատմական դեպքերի ժողովրդական մեկնաբանությունները յուրացնելով, նա հենց դրա վրա էր հիմնում պատմության իր ըմբռնումը։

Բ. Այվազյանի առաջին պատմվածքը լույս է տեսել «Մեղու Հայաստանիում», 1882 թվականին՝ «Թալանած գյուղ» (Շեյխ Ջալալեդդինի ժամանակից) բնորոշ վերնագրով։ Այս պատմվածքից մինչև «Սասունն այրվում է» (1913) հերոսական դրաման՝ մամուլում և առանձին գրքերով նա հրատարակում է բազմաթիվ վեպեր («Անմուրազներ» 1886, «Մի հառաչանք» 1885, «Հյուսիսի արծիվը» 1901, «Սև հաղթանակ» 1903) պատմական զրույցներ, վեպիկներ, ու պատկերներ։ Իհարկե, ազգային հայրենասիրական թեմատիկան միշտ էլ նախընտրելի էր գրողի համար։ «Թալանած գյուղ» պատկերը ասես թե հենց այդ նախասիրությունն էր հաստատում։ Գիշերը քրդերը հարձակվում են գյուղի վրա։ Արզումանը ձայն է տալիս Մանիշակին՝ սիրած աղջկան և փախչում։ Ավարառուները հրդեհում են գյուղը։ Պատկերացնելով յուրայինների մահը՝ Արզումանը քարաժայռից նետվում է ձորը։ Նրան է հետևում և Մանիշակը. «Գնա, գնա դու հայ երիտասարդ, գնա ազատիր քո սիրելուն, քուրդը գալիս է։ Նա գալիս է յուր վայրենի բարբարոսությունը գործ դնելու թշվառ ու անպաշտպան հայ գյուղի վրա», սա հորդորն է, հայրենասիրական սենտենցիան։ Արզումանը փախչելով ազատվում է և հետո ինքնասպան լինում։ Գրողը արժանի պատիժ է սահմանում վախկոտությանը։ Արդեն այլ միտում ունի «Սասունն այրվում է» դրաման, գրված կոտորածներից հետո։ Քրդերին լուսավորելու և «խաղաղ պատերազմի» օգնությամբ հաղթանակի հասնելու տեսակետը մերժվում է։ Կարոն իր հարսնացուի հետ նույնպես քարաժայռից ցած է նետվում, բայց միայն Հուսեին բեկին սպանելուց հետո։ «Քաջություն և զենք,— ասում է Կարոյի հայրը՝ տանուտեր Սրգոն,— ավարառություններից Սասունը ազատ է եղել միմիայն յուր քաջերի շնորհիվ, որոնք զենքի շնորհիվ կարողացել են զսպել քրդերի ախորժակները»։

Արդեն իսկ պատմական գրվածքներում Այվազյանը այս մտայնությունն է զարգացնում։ Նա հենց դիմում էր անցյալին՝ ներկայի շահերից։ «Հյուսիսի արծիվը» վեպում՝ թունդ միապետական և ռուսասիրական մի գրվածք, գրողը, Ներսես Աշտարակեցու անունով ձայնում է. «Ոտքի կանգնեցեք հայոց քաջեր, թոթափնեցեք պարսից լուծը, ուրախացրեք

ալեզարդ Մասիսին, մի անգամ էլ արյունով ներկեցեք հայրենի հողերը և ապրեցեք ազատ... ժամ է արդեն, ո՜ն անդր... հիմա կամ երբեք»։

Ժողովրդական տարերքի համար այս կարգի կոչերն ու հորդորները չէին կարող անհետևանք մնալ։ Դրանք, համենայն դեպս, ինչ որ զգացումներ էին արթնացնում, կամ թե նպաստում էին ոգևորումի և հայրենասիրության այն համատարած տրամադրություններին, որ բերել էր հայկական ազատամարտի վերջին շրջափուլը։ Այս իմաստով Այվազյանի գրվածքները գրապատմական կշիռ ունեն և գրավում են մի որոշ տեղ ազատագրական շարժման գրականության մեջ։

Այվազյան բարոյախոսը և հասարակական երևույթների քննադատը, իհարկե, պակաս հաջողություն ունեցավ։ Նրա սոցիալական վեպերն ու պատմվածքները չափազանց անգույն էին և հագեցված քրիստոնեական բարոյախոսությամբ։ «Մեղվի» ուղղության գրողներից լինելով, նա հասարակական չարիքի արմատները որոնում էր մարդկանց դաստիարակության և բարոյական ըմբռնումների մեջ։ Մյուս կողմից, փոքր էր նրա տաղանդի հնարավորությունը և այս իմաստով նույնիսկ ամենադաժան ճշմարտությունները երբեմն զավեշտական կերպավորումներ են առնում («Անմուրազներ», «Սև հաղթանակ», «Մի հառաչանք», «Նա խելագարվեցավ», «Նահատակ» և այլն) և ներազդելու փոխարեն հրահրում ընթերցողի տարակուսանքը վիպասանի հորինաբանությունների նկատմամբ։

2

Բագրատ Այվազյանը չուներ ընդգծված կուսակցական դավանանք։ Չնայած պատմական թեմատիկային, նրա գործերը ինչ-որ չափով կապվում էին 90-ական թվականների ազգային-ազատագրական շարժումների և պատմության թատերաբեմ ելած ազգային-հեղափոխական կուսակցությունների գաղափարական գործունեության հետ, այնուհանդերձ, նա քայլում էր մանրբուրժուական ժողովրդական տարերքի շարքերում, սրա առաջադիմական և պահպանողական մղումների ու հայացքների ազդեցությունը կրելով։ Այվազյանի հետ գրեթե միաժամանակ հանդես եկած մի ուրիշ գրող՝ Ատրպետ-Սարգիս Մուբայաջյան (1860—1937), դեռ 1879 թվականին մտնում է Կարինի «Պաշտպան հայրենյաց» գաղտնի ընկերության մեջ, իսկ հետագայում, 90-ական թվականների սկզբներին, դառնում Ս. Դ. Հնչակյան՝ Թիֆլիսի հեղափոխական կոմիտեի անդամ։

Այս հանգամանքը վճռական նշանակություն է ունենում նրա հասարակական համոզումների ձևավորման գործում։ Արդեն «Թուլումբաջիններ» (1898) վեպիկում գրողը փորձում էր մի միջակա դիրք գրավել կուսակցական համոզումներում այն ժամանակ ավելի ու ավելի որոշ դարձած հակասությունները հաղթահարելու կողմնորոշման մեջ։ Նրա գրական երկերը հաճախ հրապարակախոսական շեշտվածությամբ ընդդիմախոսականների ձև էին առնում, և նա չէր էլ թաքցնում իր միտումը,

քանի որ կուսակցական պայքարի եռուն օրերին հարկավոր էր գտնել ոչ միայն պատմական ճշմարտությունը՝ դրա կողմն անցնելու համար, այլև մի ինչ-որ ձևով բարձրանալ ներկուսակցական և միջկուսակցական տարաձայնություններից ու հակասություններից։

Արդեն 80-ական թվականների կեսերին պաշտպանելով Կարինի հայ-թուրքական հեղափոխական համագործակցության միտքը, երիտասարդ Ատրպետը ելնում էր սոցիալական որոշակի համոզմունքներից՝ ավատական վարչատնտեսական սիստեմը դիտելով որպես ասիական ժողովուրդների քաղաքակրթական առաջընթացի գլխավոր խոչընդոտ։ «Խև Կարապետ» (1898) վիպակում, օրինակ, Ատրպետը երկրում գործող քաղաքական ու տնտեսական ուժերի բավական խճողված հարաբերություններում նշմարում էր ավատական կենսաձևերի ավերիչ դերը։ Բացի դրանից, կաթոլիկ հոգևորականության և տեղական մեծահարուստների մրցակցությունը նա պատկերում էր արդեն որպես ներքին տնտեսական պայքար, որից մեծ մասամբ օգտվում էին Վատիկանն ու Ելդըզ-Քյոշկի

Ատրպետ

մինիստրները։ Ճիզվիտության դեմ պայքարի այն մոտիվները, որ առաջ էր քաշել լուսավորչական եկեղեցին և հայկական կղերա-պահպանողական բուրժուական հոսանքը, դարավերջին արծարծվում են արդեն մի փոքր այլ քաղաքական նկատառումներով։ «Խև Կարապետ» վեպը «Մշակը» չի տպագրում, թեև Ատրպետը առաջինը Արծրունուն էր ուղել այն։ Արծրունին նշմարում էր Ատրպետի «մեղմական» դիրքորոշումը տարբեր դավանանք ունեցող ազգային խմբավորումների նկատմամբ։ «Մշակի» խմբագրին չկաշառեց վեպի սոցիալական հարցադրումների օբյեկտիվ իմաստն անգամ. նա գտնում էր, որ դավանանքի տարբերությունները ոչ մի դեր չպիտի ունենան ազգի քաղաքական համախմբվածության և միասնության գործում։ Ատրպետի դրական երախայրիքը իրոք «մեղմական» մտայնության ակներև ազդեցությունն էր կրում։ Կաթոլիկ հոգևորականը կործանում է կաթոլիկ աշխարհականին՝ սրա անբավ հարստությունը Վատիկանին նվիրաբերելու դիտավորությամբ, մի հորինվածք, որ հազիվ թե իրական հիմք ուներ, մանավանդ եթե նկատի առնենք, որ կաթոլիկ հոգևորականները և մեծահարուստները դաշնում էին ամեն

անգամ, երբ հարցը վերաբերում էր համայնքի գոյատևությանը։ Ատրպետին բոլորովին էլ չէր զբաղեցնում խնդրի այս կողմը. նրան թվում էր, թե Վատիկանը ճիզվիտներին օգտագործում է միմիայն ավազակաբարո ավարառությունների համար։ Մինչդեռ ավելի խորն էին Վատիկանի սոցիալական և քաղաքական ակնկալությունները Մերձավոր ու Միջին Արևելքի երկրներում։ Այնպես որ Խև Կարապետի նման մեկը հազիվ թե աշխատեր կործանել բարեպաշտ ու կրոնավախ Մելիք-Ղարագյոզյանին՝ միմիայն սրա հարստությունը շորթելու համար։ Չէ՞ որ վերջին հաշվով հենց Մելիք-Ղարագյոզյանների տնտեսական ուժն էր ապահովում հայ կաթոլիկ համայնքի գոյությունը փոքրասիական գավառներում։

«Ալմաստ» (1891—1892) վեպը գրելիս Ատրպետն արդեն այլ տեսանկյունից էր մեկնաբանում ճիզվիտների գործունեության սոցիալ-պատմական բովանդակությունը։ Այստեղ արդեն նրանք միացել են սուլթանական Թուրքիայի ամենառեակցիոն ուժերին՝ տապալելու համար հայ-թուրք հեղափոխական համագործակցությունը։ Հայ կաթոլիկ հոգևորականությունը հետապնդում է այն հեղափոխական տարրերին, որոնց քաղաքական ձգտումն էր ժողովրդապետական կարգերի հաստատումը Թուրքիայում։ Հայ և թուրք երիտասարդության որոշ շրջաններ միավորվում էին թուրքական միապետական ինքնիշխանությունից ազատագրվելու համար։ Խալիֆաթը, ինչպես ասում էր Ատրպետը, երկիրը եվրոպական պետությունների «խնամքին» էր հանձնել և թույլատրում էր ազատ կողոպուտը այնտեղ, ուր օրենքը և իրավունքը սահմանում էր ինքը՝ ավարառուն։ Ճիզվիտները չէին կարող չպաշտպանել կայսրության վարչատնտեսական սիստեմը, քանի որ սա ամենադյուրին միջոցներն էր տալիս Վատիկանի քաղաքականությունը փոքրասիական երկրներում կենսագործելու համար։ Կաթոլիկ հոգևորականները արդեն այդ իմաստով դատապարտում էին ոչ միայն փոքր ժողովուրդների ազգային-ազատագրական շարժումները, այլև ավատական վարչակարգի դեմ ուղղված ամեն մի հեղափոխական նյութ։ Ահա թե ինչու նրանք միանում են սուլթաններին, թուրք և քուրդ շեյխերին ու բեկերին, դիվանագիտական ճանապարհներով սրում սուլթանի զգոնությունը երկրում աղգային-հեղափոխական խլրտումները արյան մեջ խեղդելու համար։

Վիպական գործողությունների հետագա ընթացքը որոշում է նորադյուտ քաղաքական հայացքներով հանդես եկող հերոսների ճակատագիրը։ Կարինի հեղափոխական խմբակի անդամներից միայն մի քանիսն են փրկվում. սրանց ապագան դեռ անորոշ է, և գործողության ծրագիրն էլ բավական մութ։ Բայց ուղեգիծը մեկն է՝ ազգային-սոցիալ հեղափոխական պայքար. «Գաղափարական անմռունչ կռիվը պիտի շարունակվի, մինչև իրականանա ժողովրդի ցանկությունը։ Այժմ մեզ հետ է թուրք ու քուրդ երիտասարդությունը, նա էլ կռվում է սուլթանների ոհմակի դեմ. Պետք է թույլ տալ, որ նա զորանա և ապա միասին կործանել Սյունիի

կզերին, որպեսզի ժողովրդական ձայնը տիրե բոլորին և նրա կամքով կառավարվի երկիրը»։

Հայ-թուրք համագործակցությամբ համիդյան ռեժիմի տապալումը ըստ երևույթին ծրագրային նպատակ էր դարավերջի Թուրքիայում տիրող մի մտայնության համար։ Հայերի սոցիալական պայքարը համաթուրքական հեղափոխության մի մասը պիտի կազմեր և այդպիսով համահարթեր ազգային-ազատագրության և ինքնորոշման ուղին։ Այս քաղաքական ծրագիրը լայն առումով առաջադիմական էր, քանի որ «Հայոց հարցի» լուծումը վերջին հաշվով կապվում էր թուրքական բուրժուա-դեմոկրատական հեղափոխության հեռանկարների հետ։ Այլ հարց է, թե ինչպես վճռեց այդ հեղափոխությունը փոքր ժողովուրդների ազգային ինքնորոշման իրավունքը։ Դասակարգային և միջկուսակցական պայքարի արյունոտ իրադարձությունները, թուրքական հեղափոխության ուլտրա-ազգայնական բնույթը ինքնին կանխորոշեցին գալիք ողբերգությունը։ Ատրպետն ինքն ապրել է գործչի և մտածողի այն խոր հիասթափությունը, որ տանուլ տված գործի անմիջական հոգեբանական հետևանքն էր։

Արևմտահայ գյուղաշխարհից էր Ատրպետը հիմնականում վերցնում իր գրվածքների թեման։ Գաղափարական համոզմունքները մեծ չափով պայմանավորել են ինչպես գրողի թեմատիկ նախասիրությունները, այնպես էլ այն ասպեկտները, որով վերարտադրվում և շատ հաճախ վերլուծվում էին գավառահայության սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները։ Ամենից առաջ նա ուրվագծում էր ավատական վարչակարգի ծայրահեղորեն հետամնաց և բռնատիրական բնույթը։ «Այիշե խանում», «Ղադի» պատկերներում Ատրպետը, ասես արտանկարելով, կենդանագրում է սուլթանական Թուրքիայի ավատական սովորույթների և իրավական հարաբերությունների բազմակնճիռ, խայտաբղետ, բարոյամերժ և կամայական որպիսությունը։

Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է դրամի տրամաբանությանը։ Այն ներքին ուժերը, որոնք միապետության սատարիչներն են, դրամատագնապի թելադրանքով կարող են կործանել նույն այդ միապետությունը։ Ատրպետի հայացքը կանգ չի առնում միայն պետական կողոպտիչների վիթխարի բանակի վրա. նա ժամանակ առ ժամանակ իր տեսադաշտն է վերցնում ներքնախավային հարստահարիչներին, որոնք երկրի ներսում. գավառներում հատկապես, ավարառու ֆեոդալների հետ ձեռք-ձեռքի մայրաշրջում են պետական հարկատվության, դատավարության, առ ու ծախի, անձի ու գույքի ապահովության, կրոնական տարբերությունների՝ թանզիմաթով հաստատված օրենքները։ Հացկատակների, մարդասպանների, վարձու կողոպտիչների, ելուզակ քրդերի խմբերը ոտնատակ են տալիս երկիրը՝ Պոլսից մինչև Ատրպատական։ Գլուխը եվրոպայից ապարոշով վարագուրող սուլթանական Թուրքիան, տագնապահար ներքին խլրտումներից, շտապում էր կարգ հաստատել անկարգության մեջ։

Բայց ամեն մի նման փորձ ձախողումի էր դատապարտված, քանի որ անօրինությունը անօրինությամբ պիտի պատուհասվեր, և նորից դրամը վերափոխելու էր երիտասարդ առաջադիմականների ազգափրկիչ ծրագրերը։ Այիշե խանումի խումբը կործանվում է, որովհետև թուրք երիտասարդները միապետության քայքայող մարմինը ախտահանելու համար, իբրև դրա դեղամիջոց, ընտրել էին օրենսգիրքը, դրամն ու բարձր շրջաններում իրենց ծանոթությունները։ Այսինքն՝ թուրք երիտասարդությունը միապետության դեմ կռվելու էր միապետությունը կանգուն պահող միջոցներով։ Սա չափազանց տղայական վճիռ էր, իհարկե։ Ատրպետն ինքը կռահում էր այդ պայքարի վրիպածությունը։ Հետագայում նա փորձում էր արդեն բուրժուա-դեմոկրատական սահմանադրական կարգերի հեռանկարն ուրվագծել ավատական վարչակարգի թիկունքում, որի համար և շեփորում էր հայ-թուրք հեղափոխական համագործակցության միաքը։

Ազգային գյուղացիության գոյամարտի ամբողջ պատմական փորձը գրողը դիտում էր երկու տեսանկյունից. գավառահայությունը չի կարող սոցիալական ելք գտնել, եթե ավատական կարգերի դեմ մղվող պայքարը չի զուգակցվելու զենքին կամ գոնե ապստամբական տրամադրությանը։ Իսկ հողային հարաբերությունների կարգավորմանը կարելի է հասնել միայն «մարաբայական» հողօգտագործման ամբողջ սիստեմի հեղաշրջմամբ։ Ստեղծվել էր բազմաստիճան թալանի և կողոպուտի ասիական մի սիստեմ, որտեղ գյուղացին ըստ էության միակ ունեզրկվողն էր։ Կողոպտիչներին կողոպտում էին, իհարկե, փոխհարաբերությունների մեկ ուրիշ՝ բարձր աստիճանում, բայց դա ոչնչով չէր փոխում հայ գյուղացու տնտեսական ճակատագիրը։

«Շխնոց», «Ժառանգներ» վիպակներում գրողը ցույց է տալիս արևմտահայ գյուղի սոցիալական թշվառությունը, գաղափարական միտումները հանգեցնելով բունտարության քարոզի, որն իր հերթին ինքնափրկության գիտակցությունից տանում էր դեպի ազգային-ազատագրական պայքարի մեծ ճանապարհը։ Ըմբոստության սոցիալ-տնտեսական շարժառիթները համախոս էին ազգային զրկանքներից բխած տրամադրություններին։ Այդ պատճառով Ատրպետն աշխատում էր գյուղացիության հասարակական բաղձանքներից ծնունդ առած արդարության և իրավունքի նորօրյա խոհերը շաղկապել ազգային-ազատագրական պայքարի ուժեղ և արթուն ոգորումներին։ Նա նույնիսկ երբեմն համակվում էր այն մտքով, թե մի բունտար կամ գաղափարական ավազակ կարող է ավատապետական ռեժիմը սասանել ու հիմնափոխել հարուստների վերաբերմունքը աղքատների նկատմամբ կամ, համենայն դեպս, սանձել նրանց ընչաքաղցության անսանձ ոգին։

«Քոռ-Ծղիկ» վիպակում, օրինակ, սովորական ավարառուն դառնում է կարոտյալների և ունեզրկվածների մխիթարիչը։ Էֆենդիների, աղաների, բեկերի, սարաֆների դեմ պայքարի ելած այս նախկին հոտաղը սոցիալ-հեղափոխական մտորումներով է ապրում. «Նա չէր կարող գողա-

նալով ապրել,— ասում է Ատրպետը,— Նա չէր կարող ցանկալ ուրիշի վաստակածը հափշտակել, նա գիտեր, թե որքան ցավալի է աշխատողի համար յուր ամեն մի կոպեկից զրկվելը, նա գիտեր, թե ինչ անտանելի վիշտ է դատողի համար տեսնել յուր դառն աշխատության ձիոք բերած բարիքներով իրեն կողոպտողի արած շռայլությունները, զեխությունները»։ Հազիվ թե Քոռ-Օղլիի նկարագիրը բարձրանում է մինչև նրա խոհերի մակարդակը։ Բայց Ատրպետն ունի իր որոշակի տենդենցը, որին էլ ենթակվում է ավազակի մտաշխարհը։ Այստեղ է, որ սպառվում են ավազակությամբ հարստացող մեկի և աղքատներին օգնության հասնող գաղափարական հերոսի՝ միևնույն մարդու մեջ երևան գալու իրական հնարավորությունները։ Քոռ-Օղլին հեղինակի ցանկության համաձայն լուծում է անլուծելի թվացող աշխատանքի և հարստության հակասությունը։

Արևմտահայ աշխատավորական խավերի հեղափոխական լիցքավորվածությունը, անշուշտ, հետևանք էր բազմաթիվ սոցիալական գործոնների։ Դրանց մեջ, տնտեսականից բացի, ազգայինը երկրորդական նշանակություն չուներ։ Ատրպետը միշտ էլ աշխատել է համադրել այդ երկուսի գոնե հոգեբանական կողմերը՝ սյուժեի ընթացքի հետ հաճախ ընդգծելով մեկի կամ մյուսի առաջնայնությունը։ «Կաղ-Նազո» պատմվածքում քրդական ավատատերերի դեմ բարձրանում է սասունցու անընկճելի համառությունը։ Մահվան դեմ մահ, արյան դեմ արյուն՝ ահա Նազոյի սոցիալական բարոյականության նշանաբանը։ Այստեղից արդեն մի քայլ էր մնում դեպի ինքնակամ ըմբոստացումն ու արևմտահայ աշխատավորական խավերի հեղափոխական ծրագիրը։ «Պարտիք» վիպակում գրողն ուրվագծում է ինքնակամորեն ազատագրական շարժման երթուղին բռնած հայդուկի անցյալ կյանքը։ Դա դժոխային եղելությունների մի հարատև շղթա է։ Օր-օրի կուտակված դառնությունների ու զրկանքների թույնը ատելության ու վրեժխնդրության կրակն է բորբոքում։ Փակվել են խաղաղորեն ապրելու բոլոր ուղիները։ Մարդը այլևս հաշտ չէ ինքն իր հետ, էլ ուր մնաց անիրավության հանդեպ, որ օղակ-օղակ սեղմում է կոկորդը և աստիճանաբար շնչահեղձում։ Աղետալի և ծայրահեղորեն հուսահատական դրությունը կամավորական շարժման միակ պատճառն է («Պարտիք»)։ Ազգային ու սոցիալական կենսապայմանների տրամաբանությամբ էր հուշակվում ըմբոստության և ինքնապաշտպան գոյամարտի կոչը։

Ատրպետի պատմվածքները և նովելատիպ գրվածքները նրա գրական ժառանգության մի ստվար մասն են կազմում։ Դրանց մեջ կան գեղարվեստական իմաստով արժեքավոր և մնայուն գործեր։ Հայ ընթերցողին Ատրպետը հայտնի է «Օրախտապահանջ կամ տժվժիկ» պատմվածքով։ «Տժվժիկը» հոգեբանական էտյուդ է՝ կենցաղանկարի ֆոնի վրա երգիծական ինչ-որ շեշտվածությամբ։ Մանրավեպերում գրողը միշտ չէ, որ կարողանում է հասնել խոսքի հակիրճության։ Նրան չափազանց շատ

զբաղեցնող սյուժետային հորինվածքը հաճախ պատճառ է դառնում երկարաբանությունների և գեղարվեստական զգացման կորստի։ «Տժվժիկում» Ատրպետը ստեղծել է վառ գծագրված գեղարվեստական կերպարներ։ Սյուժետային ուղեգիծը այստեղ գոյանում է երկու հանդիպադրվող կերպարների զուգընթաց հոգեբանական անցումների հիման վրա։ Մի կողմից աղայական քամահրանք և սադիզմ, մյուս կողմից՝ խեղճ տնանկի մորմոքուն համբերատարություն։ Պատմվածքի զավեշտական գույները եռապատկում են հակադրումների գեղարվեստական զորությունը։ Նիկողոս աղբարի համառ հետապնդումները գունանկարված են զարմանալի անշտապողականությամբ և սա է, որ ըստ էության մի ներքին լարում է հաղորդել իրադրությունից իրադրություն ընթացող դրամայի բոլոր մանրամասներին։ Ներսես աղբարի համբերությունը սպառվում է, նույնքան դանդաղորեն, որքան անշտապ Նիկողոս աղբարը առաջ է տանում «Տժվժիկի» պատմությունը։ Բայց գրողը այստեղ լավ է ըմբռնել, որ սպառվող համբերության տեղ աստիճանաբար պիտի կուտակվի նվաստացած Ներսես աղբարի ներքին զայրույթը և միաժամանակ ավելի ու ավելի սրվի Նիկողոս աղբարի դաժան բնազդը՝ անողոքորեն հետապընդելու բարեբարվածին։ Պատմվածքի վերջին դրվագներում արդեն երախտապահանջի բոլոր ձևական կողմերը մեկդի են դրված։ Նիկողոս աղբարը այլևս չի թաքցնում իր չարախնդությունը, բայց Ներսես աղբարն էլ արդեն կայացրել է իր վճիռը։ Տաք, արյունոտ թոքը Ներսես աղբարը շպրտում է Նիկողոս աղբարին՝ բարոյապես սպանելով վերջինիս։

Համանման մի պատմվածք էլ գրել է Ատրպետը «Երախտիք» վերնագրով, ուր երախտապահանջը ողբերգական մի իրադրությամբ է ավարտվում։ Առհասարակ արևելյան բարեբարության ձաղկումը գրողի բարոյախոսական ծրագրի մեջ էր մտնում։ «Գողավորներ» և «Որդեսեր հայրը» պատմվածքներում գրողը անձնազոհության և երախտամոռության այնպիսի բևեռումներ է ստեղծում, որոնք մատնում են հասարակական բարոյականության առողջացման նկատմամբ գրողի հետևողական մտահոգությունը։ Հազիվ թե այդ իմաստով հետաքրքիր չէ «Ըլպտայալ սուլթանը», «Օրինական ժառանգ կամ խուփ» զրույցների մշակումը, որտեղ բռնատիրության ու բռնակալի բարոյական ըմբռնումներին հակադրված են ժողովրդի դարափորձ իմաստության կռահումները։

Ատրպետի սոցիալական պատմվածքներում («Քյուլհան բեյի», «Ղադի», «Կաղ-Նազո», «Խառա-խըխա» և այլն) արտացոլվել են դասակարգային հարաբերությունների ըմբռնումն ունեցող գրողի ներհուն մտորումները աշխարհի անարդար կառուցվածքի, հարստության և աղքատության, ներքնախավերում տարերայնորեն ձևավորվող սոցիալական պայքարի գիտակցության հուսադրող աճի վերաբերյալ։ Ազատախոհ համարձակությամբ գրողը որոնում էր այն պրոբլեմների լուծման ուղիները, որոնց առաջ դարավերջին կանգնած էր նրա ժողովուրդը։

Րաֆֆու վիպագրության ավանդները յուրովի պայմանավորել են

Ատրպետի գրական նախասիրության ձևավորումը։ Նա սիրում էր ստեղծել բարդ ու խճճված սյուժեներ, բազմապլանայնություն, արկածային անակնկալներ, ձախող ու սենտիմենտալ բնավորություններ։ Հաճախ է գրողը դիմում գրական հորինաբանության, թեև նրա ստեղծագործությունների հիմքում միշտ էլ ընկած են իրական դեպքեր ու եղելություններ։ Հնարավորն ու անհնարինը զուգահեռ են ընթանում մասնավորապես նրա վիպական գործերում։ Լինելով այն կարգի գրողներից մեկը, որոնց համար գրական վարպետության հարցերը երկրորդական նշանակություն ունեին, նա ստեղծում է իրադարձություններով հարուստ, ազատագրական ու կուսակցական պայքարի դրվագներով ողողված իրականության ինչ-որ ռոմանտիկ մթնոլորտ՝ ոգեշնչելով ընթերցողներին ըմբոստահույզ մտքերով ու տրամադրություններով։

3

«Իշխանուհի» դրամային նվիրված գրախոսականում Գ. Արծրունին Էմիլ Զոլային համարում էր «ժամանակի ամենահանճարեղ ռեալիստ վիպագիրներից» մեկը։ Որոշ ուղղագծությամբ նա պաշտպանում էր Լամբրոզոյի տեսությունը անառակության և հանցանքի ժառանգական հատկությունների վերաբերյալ։ «Գիտությունը մեզ ապացուցում է, — գրում է նա,— ոչ թե միայն անհատների, ընտանիքների, սերունդների, բայց և ամբողջ ազգերի ու ցեղերի վերաբերմամբ, որ մեր նախապապերի, պապերի, ծնողների լավ ու վատ հատկությունները անցնում են մեզ ժառանգաբար, ինչպես մենք ժառանգում ենք արժանավորությունները, արատները, բարոյական ախտերը, առանձնահատկությունները։ Բացի ժառանգության անվիճելի օրենքից, կա և օրինակի ուժը, շրջանի ներգործությունը, սկզբնական դաստիարակությունը»[1]։

Նատուրալիզմի գրական ուղղության և ռեալիզմի միջև 80-ական թվականների որոշ տեսաբաններ էական տարբերություն չէին դնում. գրական այդ ուղղությունները նույնացվում էին համանման գեղագիտությամբ և հասարակական կոչումով։ Եթե նատուրալիզմը բերել էր «ֆիզիոլոգիայի անհերքելի օրենքների» կիրառումը գրականության մեջ, ապա դրանով զարգացրել էր ռեալիզմը. «Փորձառական վեպը,— գրում է Զոլան,— հետևյալն է. իմանալ մարդու մեջ տեղի ունեցող բնական երևույթների մեխանիզմը, ցույց տալ, թե ինչպես են հանդես գալիս մտքերն ու զգացմունքները, այդ բոլորը հիմնավորել ֆիզիոլոգիայի բացատրություններով, ժառանգականության և շրջապատող հանգամանքների ազդեցությամբ, այնուհետև արդեն ցույց տալ մարդուն, որ ապրում է սոցիալական միջավայրում, որ նա ինքն է ստեղծել, որ նա վերափոխում է ամեն օր և որի մեջ, իր հերթին, ենթարկվում է մշտական փոփոխու-

---

[1] «Մշակ», 1892, № 124։

ծյուններին»[1]։ «Սոցիալական շրջապտույտը նույնական է ֆիզիոլոգիականին»,— ավելացնում էր նա[2]։ Նատուրալիզմը անալոգիկ նպատակ է վերագրում գիտությանն ու գրականությանը։ «Եթե բժշկությունը, որ համարվում էր արվեստ, վերածվում է գիտության, իսկ ինչո՞ւ գրականությունը չդառնա գիտություն»,— ասում էր «Ռուգոն Մակարների» հեղինակը[3]։

Նատուրալիզմի մասին հայկական մամուլում սկսվում են հրատարակվել հանրամատչելի հոդվածներ և տեսական ուսումնասիրություններ. «Նոր-դարում», «Մուրճում», «Մշակում», «Մասիսում», «Արևելքում» տպագրվում են բազմաթիվ նկատումներ այս նոր գրական ուղղության ամենատարբեր կողմերի վերաբերյալ։ Ընդ որում, կարելի է ցույց տալ Զոլայի, Լամբրոզոյի, Կլոդ Բեռնարի ասույթների ու դատողությունների ոչ միայն վերաշարադրանքը, այլև բառացի գործածումները։ Տեսաբաններից շատերը ազատ թարգմանությամբ հայ ընթերցողին ծանոթացնում էին գրական այս շարժման ամենահիմնական դրույթներին ու եզրակացություններին։ Թեև տեսականորեն խնդիրը բավականաչափ արծարծվեց, այնուհանդերձ, գրական պրակտիկայում նատուրալիզմը զարգացում չստացավ։ Ճիշտ է, Շիրվանզադեի, Նրուխանի, ինչ-որ չափով նաև Զոհրապի մոտ երևում են նատուրալիզմի գրական մտածողության հետքերը, բայց դա անցողիկ ու «սինխրոնիկ» մի հրապուրանք էր գեղարվեստական մեծ հեղաշրջման նկատմամբ։

1886 թվականին Թիֆլիսում Լումա (Ս. Ս. Նազարյանց) ստորագրությամբ հրատարակվում է «Կողոպտված եկեղեցի» անունով մի վեպ, որի հեղինակը փորձում էր «զոլայական ժառանգականության տեսությամբ» բացատրել մարդկանց ներքին չարությունը, ախտավոր դաժանությունը և բարոյական ընկածությունը։

Հոգեկան խռովքի մեջ չարագործ Մարկոս աղան մտորում է. «Իմ պապ Մարկոս աղան ծնեց հորս՝ Գրիգոր աղին, ինքն մեռավ. հայրս ծնեց դարձյալ Մարկոս աղին և ինքն էլ մեռավ. իսկ ես դարձյալ ծնեցի Գրիգոր աղին և իմ մահից ետ, Գրիգոր աղան դարձյալ կծնի ինձ։ Այս հաշվից երևում է, որ մենք մի ժամանակ մեռնում ենք, մի ժամանակ էլ կենդանանում... և այդպես, մեր տոհմը կրնթանա միմյանց բարք ու վարք ժառանգելով մինչև աշխարհի վերջանալը»։ Պարզվում է, որ սրանց տոհմում մի հաջորդական շղթայակցությամբ որդին անպայման սպանում է հորը։ Մարկոս աղան տագնապի մեջ է. «Այո, եթե որ ես չեմ սխալվում իմ հաշիվներիս մեջ, ես պետք է սպանվիմ, մեռնիմ նրա ձեռքով, որին որ հենց ես ծնեցի, որովհետև իմ հայրս էլ իմ ձեռքով մեռավ»։ Մարկոս աղան չէր սխալվում. որդին՝ Գրիշան, Շպիլլերի հետ արդեն ծրագրել էր

---

[1] Э. Золя. Полное собрание сочинений, Киев, 1904, т. XLVII, стр. 121.

[2] Նույն տեղում, էջ 126։

[3] Նույն տեղում, էջ 129։

նրա սպանությունը։ Զղջումի պահին չարագործը որոշում է սպանել որդուն և ապա ինքնասպան լինել. «Բայց ի՞նչ... դարձյալ մարդասպանություն,— գոչում է նա,— դարձյալ արյուն,... ո՜հ, ինչպիսի սարսափելի է թվում այժմ ինձ հայրասպանություն, մարդասպանություն, որդեսպանություն և ինքնասպանություն»։

Ժառանգական ախտերը ճակատագրական են մարդկանց համար, ոչ մի բան չի կարող շեղել ֆիզիոլոգիական հատկությունների կարգացման ընթացքը։ Լամբրոզոյի տեսությունը այսպիսի գռեհիկ մեկնաբանություններ է ստանում ոչ միայն մեզանում։ Ճիշտ այնպես, ինչպես սոցիալ-դարվինիզմը «գոյության կռվի» ուսմունքն էր պարտադրում հասարակությանը՝ աղաղակելով Դարվինի մեծագույն հայտնագործության՝ «բնական ընտրության» բովանդակությունը, այդպես էլ Լամբրոզոյի ժառանգականության տեսությունը հարմարեցվում էր ֆատալիզմի և ռասիզմի թեորիական խարդախումներին։ Լուման՝ քաղքենիության բարոյախոսը, աշխատում էր հավատացնել իր ընթերցողին, թե ժառանգական հատկությունները հավերժական են - բարին՝ բարի, չարը՝ չար, և որ դրանք պիտի անցնեն սերնդե-սերունդ «մինչև աշխարհիս վերջանալը»։

Գրական մի որոշ մտայնության պատկերացմամբ նատուրալիստ գրողը «...լոկ կյանքը նկարագրող պիտի լինի այնպես, ինչպես որ կա՝ առանց խորշելու տգեղություններից, ճաշակ վիրավորող, կեղտոտ երևույթներից, գեղեցիկի, վսեմի կողքին միատեսակ համակրությամբ նկարագրելով տգեղը, ամոթալին, խայտառակը, անբարոյականը։ Ոչինչ ծածուկ չպիտի մնա, ամեն ինչ, ինչպես որ կա, նա պետք է հրապարակ դուրս բերի նույնիսկ բնության ամենախորհրդավոր կողմը՝ առագաստը հարկավոր է հրապարակի վրա դնել, ինչպես և բեղմնավորման ստաճանները»[1]։

Ճիշտ այդպես էին ըմբռնում նատուրալիզմի գեղագիտությանը ուղեկից գրողները. եթե մի դեպքում ժառանգականության տեսությունը նրանց աչքում բացարձակ չափանիշ էր մարդկանց բարոյական և հասարակական գործունեության բնույթը որոշելու համար, չափանիշ, որ հավակնում էր նաև ընդհանրական դառնալ բոլոր ժամանակների ու ժողովուրդների մոտ, մյուս դեպքում՝ «հատակի» աղտեղությունները նկարագրելը, հասարակական օրգանիզմի էությունը կազմող ամոթալին, ախտավորը, անբարոյականը պատկերելը՝ գեղարվեստական նպատակ։ Մանր տաղանդները նատուրալիզմը այդպես էին ընկալում բոլորովին էլ ոչ պատահականորեն։ Հենց միայն ցույց տալու համար, որ սոցիալական օրգանիզմի շրջապտույտը նման է ֆիզիոլոգիականին, նրանք պետք է խորապես ըմբռնեին թե՛ մեկի, թե՛ մյուսի օրինաչափությունները և ոչ միայն ըմբռնեին, այլև «գեղարվեստական իրականության» վերածեին այն։

---

1 «Նոր-դար», 1890, № 59։

Գրական-ռեալիստական շարժման թեմատիկ նախասիրություններից մեկն էլ կնոջ իրավունքների և նրա հասարակական դաստիարակության խնդիրն էր, որ 80-ական թվականներին Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի ստեղծագործություններում արծարծվում էր արդեն «ռեալական կենսափորձի» անմիջական հաշվառմամբ։ Կնոջ գրական կերպարը ազատագրվում էր հռետորական և տենդենցիոզ գունազարդումներից։ Քաղքենուհին և մտավորական կինը, բուրժուական վերնախավերի «գրանդ դամաները», բարեգործուհիները, սպասուհիները, ետնարակերի թշվառները, նահապետական գեղջկուհիները, գրականության մեջ ռեալիստական կերպավորումներ էին ստանում՝ ոչ առանց հոգեբանական խորության։ Մսկակոյից (Սունդուկյան, «Վարինկի վեչեր») սկսած մինչև Մանեն (Նար-Դոս, «Պայքար») կանանց հարցը գրականության մեջ մի քանի շրջաններ անցավ։ 80-ական թվականներին հոգեբանական ռոմանտիզմը և ռեալիզմը ձեռք-ձեռքի էին ընթանում կնոջ «սոցիալական կենսագրությունը» պարզելու համար։ Այստեղ, ճիշտ է, շոշափվում էին մեծ մասամբ ամուսնալուծության, աշխատանքի իրավունքի, բարոյական և տնտեսական անկախության, կնոջ և տղամարդու իրավահավասարության հայտնի խնդիրները, բայց դրանք ռեալիստների մոտ ավելի հաճախ ամբողջ հասարակարգի դեմ ուղղված համարձակ մերկացումների տեսք էին առնում։ Ռեալիստ վիպասանը իրավաբանական ծրագրեր չէր առաջադրում, նա միայն խորապես թափանցում էր սովորույթներով և նախապաշարմունքներով ծանրացած գեղեցիկ ու խուփ հոգիների այդ մեծ աշխարհը։

Կանանց հարցին նվիրված ծրագրային-բարոյախոսական վեպերում քիչ կյանք կար. լիարյուն, հմայիչ, կենսաթրթիռ բնավորությունները հազվադեպ բացառություններ էին։ Ոչ մի բան կնոջը այնպես չէր կարող խաթարել, ինչպես կեղծիքը. իսկ բարոյախոս-ռոմանիստները հենց դրան էին դիմում՝ հարուցելով հակընդդեմ բանակի բանավիճային ծայրահեղությունները։ Այդպիսի վեճ ծագեց Տյուսարի վեպերի շուրջ 80-ական թվականներին։ Զոհրապը պատմա-քննական մի ակնարկում փորձում էր ապացուցել կանանց բնա-ֆիզիոլոգիական անհավասարությունը տղամարդկանց հետ։ Արծրունին «Արաքսյայի» առիթով նկատում էր, թե «ռոմանի մեջ անցկացրած տենդենցիան վերին աստիճանի հետաքրքիր է», բայց «...ինչքան էլ գովելի նպատակ ունենա ռոմանտիկական դպրոցին պատկանող մի վեպ, նրա տիպերն ու նկարագրած եղելությունները միշտ լինում են անբնական, օդային, կեղծ և շինծու»[1]։ Տյուսարի շուրջ բանավեճերը դեռ չէին դադարել, երբ լույս տեսան «Արամբին», «Աննա Սարոյան», «Վարժապետին աղջիկը», և կանանց հարցի գեղարվեստական մեկնաբանությունը բոլորովին նոր շրջան թևակոխեց։ Ճիշտ է, հիմա էլ գրվում էին ծրագրային բարոյախոսական վեպեր

1 «Մշակ», 1886, № 146։

(Ծխական, Մ. Խատիսյան, Լումա, Արծրունի և ուրիշներ), բայց դրանք կամ հարցի ուշացած արձագանքներ էին բերում, կամ ինչպես Մարիամ Խատիսյանի ստեղծագործությունը՝ ազատագրական շարժման հետ կապված նորօրյա մտորումները։

Լուման, օրինակ, «Գաբոյի ընտանիքը» (1895) վեպում, բստ երևույթին «Կողոպտված եկեղեցի» երկի ձախողումից դեռ ուշքի չեկած, մի այլ ծայրահեղության էր դիմել։ Նա փորձում էր հիմնավորել, թե ընտանեկան դժբախտությունների ակունքն ու արմատը նորապսակ երիտասարդների՝ նույն ընտանիքում ապրելու մեջ է։ «Ընտանիքը լավ կազմակերպելու համար պետք է աչքի առաջ ունենալ այս պայմանները. նախ՝ որդուն ամուսնացնելով պետք է անմիջապես առանձնացնել հայրական օջախից— այս է ընտանիքի առաջին և գլխավոր հիմնաքարը»,— ասում է Գևորգը՝ հեղինակի մտատիպար հերոսը։ Եվ գրողը հորինում է մի ողբերգական պատմություն, ցույց տալու համար, թե ինչպես են կործանվում միմյանց հարազատ մարդիկ՝ զոհ գնալով նույն հարկի տակ ապրելու ավանդական սովորույթին։

1877—89 թվականների «Մշակում» հրատարակվում է Ծխականի «Սալոմե Նորատունկյան» վեպը, որը կանանց հարցին նվիրված օրաթերթի հրապարակախոսական հոդվածների գրական վերարտադրությունն է. ամենավերջին և կարևոր եզրակացությունը բուրժուական ֆեմինիստներից առնված այն միտքն էր, թե սեփական աշխատանքով ապրուստ հայթայթելու իրավունքն ու հնարավորությունը կնոջ ազատագրության նախապայմանն է։ Եկեղեցական ամուսնության մերժումը և քաղաքացիականի պաշտպանությունը վեպում տարվում էր քրիստոնեական դոգմաների ջախջախիչ քննադատությամբ։ Ավետարանի «սուրբ ճշմարտություններին» Սալոմեն հակադրում էր պատմական կենսափորձից դուրս բերված եզրակացությունները։ «Թող լինի կինը պառավ Ասիայի հարեմներում, թող լինի լուսավոր ազգերի դահլիճներում, նա միշտ էլ եղել է տղամարդկանց վավաշալից հոգածության առարկա. հեղաշրջել են նրա բնությունը, աղավաղել են հոգին, կեղտոտել են նրա սիրտը»։

Այսօրինակ պաթետիկ և հրապարակախոսական մտորումները էջեր են զբաղեցնում։ «Նոր-Դարի» մի քննադատ, ծաղրելով «մեր նորասիրությունը», կշտամբում էր հայ ֆեմինիստներին, որ սրանք ընտրական իրավունք են պահանջում կանանց համար այն ժամանակ, երբ երկրում ընտրական սիստեմ չկա։ Այս նկատումը բավականաչափ ճիշտ է, քանզի վիպագրողներն ու հրապարակախոսները հաճախ մոռանում էին պատմական ժամանակները։

90-ական թվականներին հանդես եկած վիպասանուհիներից է տիկին **Մարիամ Խատիսյանը**։ Իր վեպերում՝ «Հեղինե» (1890), «Փեսա որսողները» (1894), «Դժբախտ կին» (1899) նա արտահայտել է բարոյական ըմբռնումներ, որոնք միացնում էին բուրժուական-արիստոկրատական ֆրազաբանությունը քաղքենիական սենտիմենտալության հետ։ Մե-

ծահարուստ և դժբախտ կանայք, որ կործանվում են ամուսինների վատհոգի և ընչաքաղց բնավորության պատճառով, փեսա որսողներ՝ շուկայական բնազդներով և չարչիական հոգեբանությամբ, որ մոլեգնորեն նետվում էին պառավ ամուսինների և լոփելասների գիրկը՝ ամուսնական անհավատարմությունը բարոյական հավատամք դարձրած, հայերեն չիմացող օրիորդներ, որ հայրենասիրություն են խաղում, պերճաբան և փուչ ճառասացներ, մեծամիտ և շիերթ զինվորականներ՝ ահա Մարիամ Խատիսյանի գրական աշխարհի նախասիրած հերոսները։ «Մուրճի» գրախոսներից մեկը «Հեղինեի» առթիվ գրել է. «Նախ և առաջ հեղինակը չարաչար սխալվել է, որ յուր ծառը չէ տնկել բուն-ժողովրդական հողի վրա։ Նա ուզում է Հեղինեին ժամանակակից հայ կնոջ համար մի տիպար, մի իդեալ կանգնեցնել, բայց ո՞հ, Հեղինեն յուր մայրենի լեզվով չէ խոսում»[1]։ «Հայ գրողը քննադատության առաջ» պատասխան հոդվածում վիպասանուհին փորձում էր պատմականության և ռեալիզմի դիրքերից պաշտպանել հորինվածքը։ 1860-ական թվականներին այդպես էին բարձրը հասարակության կանայք, նկատում էր նա, իսկ բուն ժողովրդական հողի մասին ոչ մի խոսք, քանի որ, ըստ նրա, այդ հողը հենց բուրժուազնվականական վերնախավն էր։

1894 թվականին Պետերբուրգում Խատիսյանը հրատարակում է «Նոր ճանապարհի վրա» վեպը, որտեղ «սուրբ գործի»՝ Արևմտահայաստանի ազատագրության համար կամավորական շարժման գլուխ է կանգնում գործարանատեր-իդեալիստ Լևոն Բագրունին, իսկ մի քայքայված ազնվականի դուստր, որ հայերեն գրել-կարդալը նոր է սովորում, դառնում է երիտասարդության ոգեշնչողը և նույնիսկ ծրագրում մասնակցել ազգային-հեղափոխական պայքարին։ «Լիզան անխուսափելի կերպով ընկավ նրա (Ռուբեն Գյոկչյան — Կ. Դ.) ճառերի ազդեցության տակ, որի հետևանքն այն եղավ, որ նա ճանաչեց ազգայնության զգացումները և նրա մեջ հայերեն սովորելու անհագ ձգտում առաջ եկավ»։

Մոդայիկ կենցաղավարության, տաքուկ բուդուարների և ապահովվածության այս բարոյախոսը կտրուկ շրջադարձ է կատարում դեպի ազգային շարժման գաղափարաբանությունը։ Ռուբեն Գյոկչյանը, որ կազմակերպիչն էր կամավորական շարժման, մի հարուստ հարսնացու գտնելով՝ դավաճանում է ընկերներին ու սիրած աղջկան՝ Լիզային։ Դրությունը փրկում է գործարանատեր-իդեալիստ Լևոն Բագրունին՝ անձնական օրինակ տալով։ Նա մեկնում է Արևմտահայաստան, իսկ Լիզան՝ Եվրոպա՝ «բարձրագույն մանկավարժական կուրսերում» սովորելու։

Կանանց հարցի շուրջ հրապարակախոսական ու գրական ելույթները 90-ական թվականներին քաղաքական որոշ երանգավորում են ստանում։ Նար-Դոսի «Մեծ գործի սկզբին», Շիրվանզադեի «Ջուր հույսեր», Փափազյանի «Էմմա» վեպերը, անշուշտ, արտահայտում էին կնոջ հա-

---

1 «Մուրճ», 1893, № 7—8, էջ 1230։

սարակական դերի ըմբռնումը։ Ազգային-ազատագրական պայքարում կանանց մասնակցության խնդիրը այժմ դիտվում էր ոչ որպես ծրագրային նպատակ, ինչպես Րաֆֆու մոտ։ Ջերնիշևսկու «Ի՞նչ անել» և Տուրգենևի «Նախօրեին» վեպերի իդեապաշտ և անձնուրաց հերոսուհիները, «Կայծերի» ուժեղ և հերոսական կանայք 80-ական թվականներին իրենց հետևորդներն ունեին հայ կյանքում։

Դարավերջի մի խումբ այլ արձակագիրներ՝ Հայկ Ղազարյան, Խաչատուր Ս. Էհրամճյանց, Միրզա Տեր-Սարգսյան, Սարգիս Քամալյան, Կրաօ, Կրպե, անդրադառնում են նույնպես հայ կնոջ իրավազուրկ և թըշվառ դրությանը։ Էհրամճյանցը գրում է վկայաբանական մի վեպ՝ «Վարվառեն կամ 19-րդ դարու զոհը» (1887) խորագրով։ Կրոնի և հայրենիքի համար նահատակված գեղջկուհու հոգեկան արիության և անընկճելի կամքի գովերգումը բարոյախոսական մի պարզ նպատակ էր հետապնդում՝ ամուր կանգնել քրիստոնեական հավատքին և պաշտպանել ազգությունը։ «Քույրեր,— ձայնում է կիսամեռ Վարվառեն,— օտարի ամենահարուստից ավելի ձեր աղքատ երիտասարդները սիրեցեք... ես քավության զոհ եմ ձեր կյանքին, ինձանից օրինակ առեք»։ «Մեծվել, չարչարվել, սպանվելն անգամ ինձ համար դյուրին է. բայց պատիվ, ազգ ու կրոն ուրանալն անկարելի է»։ Բռնությամբ մահմեդականի հետ ամուսնանալու հարկադրված՝ Վարվառեն ենթարկվում է բարբարոս խոշտանգումների։ «Երեկոյին օճախը վառվել էր, իմամը հրամայեց, որ պղնձյա պսակներ և մի թաս դնեն օճախում տաքանալու և հետո մերկացրին Վարվառեին. Նորա կինը և աղջիկը տաքացած պնակներով շփում էին նորա ծծերը և մարմինը, իսկ թասը անցկացրին նորա գագաթը»։ Բռնի հավատափոխությունը սուլթանական Թուրքիայում դարավերջին մեծ չափերի էր հասնում. մոլեգնած խուժանը՝ կեղտոտ և գազիր մոլլաների առաջնորդությամբ հարձակվում էր քրիստոնյա բնակիչների վրա՝ տաժանքների ենթարկում և հարկադրում ղուրանապաշտ դառնալ։ Այս փաստերը այն ծով զրկանքների ու հարստահարությունների մի մասն էր, որ սրում էր տառապյալ ժողովրդի հեղափոխական բնազդը։ Անշուշտ, Վարվառեի օրինակը եզակի չէր։

«Ժամանակակից սրիկան» պատմվածքում Կրպեն մի այսպիսի նկատում ունի. «Տաճկական անսիրտ և բռնակալ պաշտոնյաների ճիրաններից ազատվելու մի այլ հնար չկար, եթե ոչ կրոնափոխության և թլպատության հետ ամուսնանալ ուղղափառ ղուրանականի աղջկա վրա»։ Սա էլ արևմտահայ կյանքի մի այլ ողբերգությունն էր։ Երբ խոջա Օհանջանը («Բարի ճանապարհ») փորձում է ծածուկ հեռանալ Կարինից՝ կյանքը և ընտանիքը փրկելու հույսով, ենիչերիների առաջնորդ Հաճի Մամոնը ցնդակահարում է խոջային հյուրասիրության սեղանի առաջ՝ դիվական քրքիջով ձայնելով՝ «Բարի ճանապա՜րհ, բարի ճանապա՜րհ...»։ «Հայ էր նա» պատմվածքում մի հայ եպիսկոպոս հյուրընկալվում է Բաղդատի կառավարիչ Ահմեդ Քյարիմ փաշայի կողմից։ Փա-

շան մահմեդականություն ընդունած հայ էր։ 16—17 տարեկան հասակում գերվելով օսմանցիներից բերվում է Անատոլիա և հավատափոխվում։ Մոտ քառասուն տարի է անցել այդ օրից, բայց «մի տանջանք չարաչար կրծում էր նրա սիրտը։ Միթե՞ հնարավոր է կրոնափոխության և ազգուրացության գնով ձեռք բերված մեծությունը երջանկություն կամ փառք անվանել»,— արցունքը աչքին ասում է դառնացած Քյարիմ փաշան։ Այս կարգի փաստերը, իրողությունները, մանավանդ նորդարական գրողների մոտ, ծառայեցվում էին կրոնական համոզմունքների ամրապնդմանը։ Առհասարակ քրիստոնեական բարոյախոսությունը նրանց սոցիալական ըմբռնումների ելակետն էր։ «Սյունեցի Հայրապետը» պատմվածքում մահմեդականություն ընդունած մի հայ, Մանսուրի ավազակախմբի հետ, ասպատակում է երկիրը, մինչև որ իր հայրենակիցներին օգնելու համար նորից դառնում է հայրենի եկեղեցու գիրկը։ Հայրապետը մի վանքի պահապան է կարգվում և հետո սպանվում վանքը թալանելու եկած թուրք-քուրդ խուժանի ձեռքով. «Խեղճ մարդ, խղճուկ Մկրտիչս,— գոչեց հայր սուրբը,— ով որ չկամեցավ ճանաչել և գնահատել քեզ, դու ազգի և եկեղեցու զոհը եղար»։

«Նոր-դարի» արձակագիրների շարքում առանձնանում է մի գրող՝ **Կ. Կ. Մելիք-Շահնազարյանը՝ Տմբլաչի խաչանը** *(1856—1940)։ Արդեն հայտնի իր մանկական բանաստեղծություններով ու պատկերներով, ապագա գիտնականն ու գյուղատնտեսը կապվում է Ս. Սպանդարյանի հետ, ուղարկելով նրան իր երգիծական առաջին պատկերներն ու ֆելիետոնները։ «Նոր-դարի» թղթակիցը, ըստ երևույթին, խմբագրի դրդումով, հղանում է օրաթերթում երգիծաթերթ հրատարակելու չափազանց ինքօրինակ միտքը։ Շուտով «Նոր-դարի» բանասիրականները սկսում են նախ զբաղեցնել Տմբլաչի խաչանի «բարովակիրները», իսկ քիչ անց «Տնգլբազ» և «Ջուտնա» երգիծաթերթի համարները։ 90-ական թվականներին Շահնազարյանը հրատարակում է «Ջուտնա-Տմբլան» որ տևում է մինչև դարասկիզբը։*

Կ. Մելիք-Շահնազարյանը գրում էր Ղարաբաղի անխառն բարբառով։ Սկզբնապես գավառական կյանքի՝ Շուշվա և շուշեցիների հասարակական գործերն էին զբաղեցնում երգիծաբանին։ «Բարովակիրների» նյութը մեծ մասամբ կենցաղային էր, երգիծանքի դիպազոնը՝ նեղ՝ Շուշեցի քաղքենուհիներն ու եկեղեցականները, թեմական վերատեսուչն ու հոգաբարձուները, ինքնակոչ սրբերն ու վաճառականները, լութերականներն ու լուսավորչադավանները Տմբլաչի խաչանի գրչի տակ ստանում էին իրենց երգիծական կերպավորումները։ Հումորը, ժպիտը, քրմծիծաղը, սրամիտ կշտամբանքը միջոցներ էին, որոնց օգնությամբ գրողը բացում էր գավառական կյանքի հետամնացությունը, կենցաղում և մտքերի մեջ իշխող հնամեն սովորույթներն ու նախապաշարմունքները։ Կենցաղային կոլորիտը, յուանկարչական հարազատությամբ մարդկանց ու բարքերի նկարեն պատկերները Շահնազարյանի երգիծանքը

դարձնում էին դյուրընկալ և սրտամոտ: Զափազանց տեղային էին նրա դիտումները և ընդհանրացումները. գավառի հանրության տիպական գծերը որոշարկելու՝ երգիծարանի ջանքերը միշտ չէ, որ պսակվում էին հաջողությամբ: Այնուհանդերձ, սոցիալական նկատումների մեջ, Տմբլաչին, հաճախ, այսպես ասած, ձեռքը դնում էր վերքին, մատնացույց անելով աղքատության և հարստության անջրպետը, մարդկանց դասային բաժանումները և դրան հետևող ողբերգությունն ու ցավը: Մի ընդհանրական մտայնություն, համենայն դեպս, կապում էր նրա սոցիալական մտորումների եզրերը՝ քրիստոնեական բարոյախոսությունը, որ ամեն անգամ՝ բարքերի հետամնացությունը ձաղկելիս, թե հարուստների ազգասիրական անտարբերությունը կշտամբելիս, երևան էր գալիս անսքող պարզությամբ: Հարս ու հարսանիք, աղջիկտես, փողոցաշինության հարցեր, օրիորդաց դպրոց, աշխարհական վարդապետներ ու հոգևոր վարդապետներ, պատվապաշտություն և կրոնասիրություն, «կնանոց պարլամենտ», ազգասիրություն, հարըստանալու արվեստ, օտարասիրություն և մոդաներ՝ ահա ընդհանուր առմամբ երգիծական նամակների թեմատիկ ոլորտները: Երգիծելով գավառական սահմանափակությունը և բարքերի հետամնացությունը, Շահնազարյանը հետևում էր նորդարական հրապարակախոսության գաղափարային ուղենիշներին. Նրա համար գլխավոր մտահոգիչ հարցեր են դառնում մասնավորապես երիտասարդության «խաչից ու եկեղեցուց» հեռանալու տարածվող հոգեբանությունը, հոգևոր հայրերին փոխարինելու եկած աշխարհական վարդապետների լյութերական քարոզները: Այդ «կուտուրվածք ջահիլնեն ըն, վեր խսկի դեր ու տիրացուի, մեծ ու պուճուրի սայմիշ չըն անըմ, վեչ արուս օնին, վեչ համանչ» Հայ քրիստոնյա եկեղեցին թողած, Միրզաջանի պատերի ներսը եկեղեցի են շինել, անտեր պատարագ են անում, անմեռոն երեխա մկրտում, պսակվում, անխաչ, անխաչվառ, անպատան մեռել թաղում: Եկեղեցու զանգերը իզուր են ղողանջում, շաբաթամեջի ժամ գնալը կտրվել է, մոռացվել. «Զէ, ա մոլորված հայեր, էտ վեչ

Կ. Մելիք-Շահնազարյան

քրիստոնեություն ա, վեչ էլ լյութերականություն, ըստեղ մին օրիշ հաշիվ կա»։

Հետագա մի շարք նամակներում և արդեն «Տնգլբազ» և «Ջուռնա» երգիծաթերթերում նորդարական մտայնությունը ավելի ու ավելի է խորանում։ Ղարաբաղի գավառական թղթակիցը ակտիվորեն մասնակցում է այն գաղափարական պայքարին, որ մղում էր «Նոր-դարի» ու «Մշակի» միջև։ Կղերապահպանողական իդեոլոգիան կրքոտությամբ և կուսակցական հետևողությամբ պաշտպանվում էր Շահնազարյանի կողմից։ Մեջտեղ էին գալիս ոչ միայն տեղային հակառակության խնդիրները, այլև միջազգային պրոբլեմները։ Տմբլաչի խաչանը փոխում է իր երգիծաթերթի կենցաղային բնույթը։ «Ջուռնա-Տմբլայի» համարները արդեն խորապես տարբերվում էին «բարովակիրներից»։ Որչափ երգիծաբանը դառնում էր օրաթերթի գլխավոր աշխատակիցներից մեկը՝ նրա հրապարակախոսական երգիծանքը ավելի ու ավելի կուսակցական երանգներ էր ընդունում։ «Տնգլբազի» առաջին համարում, շնորհավորելով «Մշակի» տասնվեցամյա «ծնունդն ու մկրտությունը», խաչանը երգիծում է լրագրի «հայհոյախոս» լեզուն. «ուշունց տալու փոդրաթում, խեր չկա»,— ասում է նա,— աշտարակեցիք և շուշեցիք «միջին բարաքեաթ» չեն թողել. «թահ օրիշ փեշակ ա գիդըմ, էն պընըցնի»։ «Ես կարիմ կազեթ տյուս պիրիմ, սաղ տարին ուշունց տամ. ուշունց լըսիմ. տարվա վերջին էլ հարա տամ՝ ազկին մշակն ըմ փող տվեք ուշունց տամ, տալ չըք, դեահ բեթամ բիաբուռ կանիմ...»[1]*։ Անշուշտ, ինչպես այս, այնպես էլ հատկապես «Պարիժու վիստավկան» («Տնգլբազ» № 3) և համանման մի շարք այլ ֆելիետոններում «Աղբյուրի» և «Մշակի» դեմ հարձակումները պայմանավորված են առօրյա այն բանավեճերով, որ մղվում էր նորդարական և մշակական խմբակցությունների միջև։ Երգիծանքի մտրակով կուսակցական ֆելիետոնիստը դաղում էր հակառակորդների չարափառությունը, անուղղելի և նեղմիտ կողմնապահությունը, չնկատելով, որ ինքն էլ չի հեռանում պարսավելի անհաշտության սահմանագծից։ «Ջուռնայի», «Տնգլբազի», «Ջուռնա-Տմբլայի» համարները այլևս չունեն իրենց ներքին և արտաքին բաժինները, Շուշին մոռացվում է, կամ թե փոխարինվում այլ գավառակենտրոններով և քաղաքներով։ Երգիծաբանը կարողանում է հասու լինել աշխարհի քաղաքական անցուդարձերին, հայոց հարցի միջազգային քննության և բանավարությունների արդյունքներին և ամենուրեք գտնել նյութեր «պոլիտիչեսկի» ֆելիետոնների համար։ Ջափազանց հետաքրքրական «էն դյունին ահվալաթան» («Ջուռնա-Տմբլա»-1895) երգիծական վեպիկում Տմբլաչի խաչանը 1895-ի արևմտահայ դեպքերի թարմ տպավորությամբ՝ նախատում է եվրոպական տերություններին և պարսավում նրանց աչքադրած հայ անուղղելիների երազանքը։ «Սերոբ-Քիրոփին» հետ դժոխքում շըր-*

---

[1] Տմբլաչի խաչան, *Տնգլբազ և Ջուռնա-Տմբլա, Բաքու, 1900, հատ. 2, էջ 134։*

ջագայելուց հետո խաչանը որոշում է դրախտ ընկնել. «Վեր... օսմանլըվան եկած հային հըրհարցում անիմ, համ էլ Բիկոնսփիլդին, Գամբետտին, Գարիբալդուն ակը տամ, տեսնամ Բեռլինում շինված 61 սիմանի հայերի բաշխած սազին մհար հինչ ըն ասըմ, տեսնամ Սերոպը առաչս կտրից, կըղնըցրավ, խաչան Թորնըս քինըմ, մտկենըտ գիդըմ ըմ քինալըտ զարս ա, էտ սազը էսա 16 տարի ա, վեր ճնգճնդցընմ, թող անըմ»[1]։ Հայոց «սազի» սիմերը ժանգոտվել են, պտուտակները տեղաշարժվել, քանդոտվել. «Ինգլիզում» կամենում են սազը լարել տալ, բան չի ստացվում. յուղն է պակաս, սրամտորեն դիտում է երգիծաբանը։ Եվ մի հեգնանքով, որին արժանի էին իրոք երազողները, խաչանը ավելացնում է. ով կհամաձայնվի, որ «մյուհտու մյուսալլահ եր կենա մին ժանգոտած սազ քեոք անի էն էլ հըյերին ձեռքը տա»[2]։ «Եվրոպու հեաքիմը-սահիբներից» հուսաբեկված գրողը ազգի բարեգործական խղճին էր դիմում արևմտահայ թշվառներին փրկելու համար։ Քրիստոնեական հումանիզմի և մանրբուրժուական հայրենասիրության այս քարոզիչը ճակատագրի անիրավության էր վերագրում թուրքահայ եղբայրներին հասած դըժբախտությունը. հայի «ճակտին սև օր ա կիրված, սև օրավ էլ պեդըմ ըտ չըրու վերջ քինա». որբերը, գաղթականները, կոտորածներից փրկվածները «Իրանի և Ռուսեթի» սահմաններն են լցվել. երանի թե մի աստվածասեր հայ դուրս գար և սրանց աչքի արտասուքը սրբեր։ Ծաղրելով «պարեկործներին», գրողը հասարակական ինքնօգնության գաղափարին էր դիմում՝ դարձյալ բարեգործական նպաստամատույց հիմնարկությունների ազգափրկիչ դերը ընդգծելով։ Աշխարհիս գործերը շիտակ չեն, ասում էր Տնգլբազ խաչանը. մեկը հազարներ է ծախսում, մյուսը մի քոռ կոպեկ չունի բժշկին տալու սև մահից փրկվելու։ «Թա էտ տանչվող անտեր, անտիրական մարդոց հոքսը հու պետմա քաշի, հու պետմա սովածին հաց տա, ծարավին ճյուր, տկլորին շեոր, չոլըմ մնացածին օթևան, էդ էլ թող մեր հազարնե խարջող, դաշանըրըմը քեֆ արամիշ անող, պորտընեն եղըկալած հայերն ասին»[3]։

Հարուստների բարեգործական կծծիությունը ծաղրող գրողը նույն այդ հարուստներին է դիմում հասարակական անարդարությունները վերացնելու համար։ Առհասարակ Տմբլաչի խաչանի երգիծանքը պահպանողական մտայնության խոր ազդեցությունն էր կրում։ Այն ժամանակ, երբ նա փորձում էր քաղաքական ու սոցիալական լայն խնդիրներ շոշափել, իսկույն երևան էր գալիս նորդարական բարոյախոսը, և բուրժուական խղճմտանքի ու արդարության ֆրազները պճնազարդում էին նրա կենդանի ու հմայիչ խոսքը։ Շահնազարյանը մի գրող էր, որ ներքնախավերի բողոքը, դժգոհությունն էր արտահայտում չափավոր եռանդով և աչքը

---

1 Տմբլաչի խաչան, *Ջունա Տմբլա, Բաքու, 1901, հատ. 3, էջ 26*։

2 *Նույն տեղում, էջ 27*։

3 *Նույն տեղում, էջ 88*։

հարուստներին հասած. «էհ, քանի մինն ասիմ. մին լավ հեաշիվ ըրեք այ էյլաղ քեցող նեանում սեանամ խանըմնե, թա տասը տարըմը ծըզանա ամեն մինը էսենտուք, Պիտիգորսկ, Կիսլովոդսկ, Բորժոմ, Աբասթուման եա կամ Թըթոյ ձըմը հինչքան շռայլ խարջեր ըրած կինի ու էտ խարջերին կեսին կեսը վեր տված ինիք պարեկործական պեների, սոր հինչքան պերան ծեզ կօրհնար ծեզ մըհար հինչ կենթանի հիշատակ կմնար»։ Բարեգործությամբ «աշխարհի թշվառությունները» շտկելու հեղինակի հավատքը խարսխված էր մանրբուրժուական այն պատկերացման վրա, թե հարստությունն ամենազոր է, և որ միմիայն այդ հարստությունը կարող է փրկել մարդկանց սոցիալական թշվառությունից։ Ընկնելով Լուսընթագի վրա, Տմբլաչի Խաչանը հայտնաբերում է մի իդեալական հասարակարգ. «Ման եկի ընտեղի վանքերը, թատրոնները, ժամերը, աղքատանոցնեն, հիվանդանոցնեն, սմնարաննեն, ամեն տեղ էլ կարգ կանոն, փոքրավորները մեծին հնազանդ-մունթը վարժապետին, վարժապետը վերատեսչին, էլ տուր ու թակ, կենզատ, թաքուն ու աշկարա մին մին մինու վննատակ քանդել, խնամություն... իտի պեներ աբադուլլահ իսկի տեսի վեչ»[1]։ Կարգ ու կանոնի, հնազանդության, հասարակության հանդեպ պարտավորությունների կատարման ուղիներում էր որոնում երգիծաբանը կյանքի բարեփոխման հեռանկարները։

5

1883 թվականին «Արևելյան մամուլ» ամսագրում տպագրվում է Թագուհի Շիշմանյանի *(օր. Մինիկ) «Գարնան մի առուպ» նորավեպը, 1900-ական թվականների սկզբներին, երբ «Մասիս», «Արևելք», «Բյուրակն» պարբերականներում ծայր առավ հայտնի բանավեճը «նորավեպին շուրջ», Մինիկի նորարարական փորձը արդեն մոռացվել էր։ Իհարկե, նորավեպ բառի ստուգաբանությամբ տարված ընդդիմախոսները չէին էլ կռահում, թե արծարծվող խնդիրը գրական-ռեալական շարժման բուն ակունքների հետ է առնչվում։ Ճիշտ է, միայն լեզվաբանական ճշգրտումները և փաստարկները չէին, որ զբաղեցնում էին բանավիճողներին. հոդվածից-հոդված զարգանում էր նորավեպի բերած գրական ու գեղագիտական սկզբունքների որաշարկման, գնահատության և պաշտպանության միտքը։ Բայց դա արվում էր շեղակի կամ հպանցիկ հարցադրումների օգնությամբ՝ տարամիտվող կարծիքների բախման ոլորտներում, այնպես որ հարցը դարձյալ քննարկվում էր բանասիրական առաջադրությունների շրջանակներում և ոչ սրանից անկախ և լայն գեղագիտական հողի վրա։ Վերջապես Մեսրոպ Սեթի նամակը՝ ուղղված Ենովք Արմենին, ազդարարում է բանավեճի ավարտը։ Նորավեպ բառը առա-*

---

[1] Տմբլաչի Խաչան, *Ջուռնա-Տմբլա, Բաքու, 1901, հատ. 3, էջ 33։*

ջին անգամ գործածել էր Մ. Թաղիադյանը «Ազգասեր Արարատյանում», «Եվրոպա (Հայ) լրագիր» հոդվածի մեջ[1]:

Այս Էջգրտումը կարևոր էր բանասիրական և գրական-քննական մի քանի իմաստով. «Նորավեպը, ինչպես գրում էր Զոհրապը «nouvelle» *բառին պատշաճ թարգմանությունն է...* Nouvelle *ֆրանսերենի մեջ և այն առումով, որով Նորավեպ թարգմանված է մեր մեջ, կնշանակե պրստիկ պատմություն մը, որ միանգամայն իր ձևովը նորություն մըն է. աս է իր բուն իմաստը»*[2]: *Բառի ստուգաբանումը՝ ժանրի ձևական հատկանիշների որոշադրման ելակետ է ծառայում։ Այս առթիվ Տեմիրճիպաշյանը մի ընդարձակ խորհրդածություն տպագրեց «Մասիսում» պնդելով, թե՝ «անկեղծ գրականությունն այն է, որ չունի վարդապետություն, որ նշանակություն մը ունի և միմիայն ատի. Արվեստ վասն արվեստի. Գրականություն մը, որ բարքերու վրա ազդել կամ հակազդել, որ ի մի բառ՝ բարոյել կհավակնի, կկեղծե, կամ ինքզինքը կխաբե»*[3]: *Տեմիրճիպաշյանը ըստ էության հին վիպական դպրոցի գեղագիտությունն էր մերժում, խոսելով բարքերի վրա ազդել կամ հակազդել հավակնող գրականության մասին։ Գրողը «բարոյականի դասագիրք կամ բարոյագրքի բարոյավեպերի» ամբողջ իմաստակությունն էր ծաղրաբանում՝ պաշտպանելով բնապաշտական դպրոցի անկուսակցական օբյեկտիվիզմը։*

Տարօրինակ զուգադիպությամբ ռոմանտիկ ոճի ավարտը և ռեալիստականի սկիզբը երկու գրագիտուհիներ դրեցին՝ Սրբուհի Տյուսաբ և Թագուհի Շիշմանյան։ «Գարնան մի ասուպը» առաջին նորավեպն էր, եթե նկատի չառնենք թարգմանականները, որ երևում էր արևմտահայ մամուլում։ «Արևելքը» քիչ անց գրախոսեց օր. Մենիկի «վեպը», ռեալիզմի տեսական անդրանիկ հիմնավորումը սալով։ «Մեր նորածին գրականություն,— ասված էր գրախոսականում,— որ ֆրանսիական հովանվույն ներքև կաճի, կուռձանա խնամոք, հյուրընկալեց վիպական մասը։ Հյուկոյի, Տյումայի, Էոժեն-Սյուի վեպերուն թարգմանությունք զարթուցին ի մեզ գրական նոր ճաշակ»[4]: *Բայց օտար վիպասանությունը չի կարող «կարևոր էջ մը գրավել ազգային գրականության մեջ»։ Եվ մեր վիպասանները գործունեության ասպարեզ ընտրեցին ազգի պատմությունը։ Երևացին առաջին պատմական վեպերը, որոնց կոչումն էր «դժվար ժամերու մեջ կազդուրել սրտերն և լքյալ մտքերու զորություն տալ»։ «Սակայն մտքերն գուցե շատ հոգնին, երբ անցյալն միայն սնունդ մատակարարե նոցա, հետևաբար, մատենագրության զարգացման բնական օրենքեն մղյալ վիպասանը կհետևնա ազգային պատմական կյանքե և կթափանցե ընտանեկան հարկին ներքև։ Սկսած է վիպասանն այցելել սրահ-*

[1] *Տե՛ս «Ազգասէր Արարատեան», 1848, էջ 155, մանրամասները նաև «Մասիս», 1901, № 39։*

[2] *«Մասիս» 1901, № 18։*

[3] *«Մասիս», 1901, № 20։*

[4] *«Արևելք», 1884, № 61։*

ներն, մտնել խրճիթներն, ունկնդրել սրտի ցավերուն, լսել հառաչանքնե-րըն. վկա լինել ուրախության»։ «Շատ անգամ հարցուցած են, թե արդյոք ժողովրդի մը բարքերը կստեղծեն վեպը, թե վեպն է, որ կներգործե բարուց հեղափոխության վրա։ Հարցում մը, որու տակավին գոհացուցիչ պատասխան չէ տրված։ Սակայն մինչև որ այս խնդիրը լուծվի, կրնանք մենք ալ ընդունիլ, թե վիպասանությունը հզոր ազդեցություն մը կրնա ունենալ ժողովրդաց բարքերու կազմավորության վրա։ Երբ այս համոզումն ունինք, պետք է արթուն կենալ և լավ հսկել նոր վիպասանության»[1]։

«Գարնան մի ասուպ» նորավեպի հեղինակը հոգեբանական դրամայի վերլուծության մի փորձ էր կատարել։ Ըստ երևույթին կարճ վեպը կամ նովելը որպես ժանր մի քանի կողմերով հրապուրել էր Շիշմանյանին։ Նախ՝ հոգեբանական իրադրությունը ներկայացնելու համեմատաբար համառոտ և համեմատաբար ամփոփ ձևերի առկայությունը. հետևելով, ինչպես ասում էր նորավեպի գրախոսը, «Ռեվյու դե Դեմոնտի» վիպասաններին, Շիշմանյանը հոգեբանական ռեալիզմի վիպական հնարավորություններն էր նախապես ուսումնասիրել. գրքայնության և ձեռքբերովի գրելաձևի հատկանիշները երևում են նորավեպի առաջին իսկ պարբերություններից. «Սաթենիկ կպատկաներ Պոլսո այն կարծվածեն ավելի բազմաթիվ ընտանիքներուն, որոնց կյանքը հանգիստ է և դյուրությամբ կանցնի ոչ իրենց հարստության պատճառով, այլ իրենց խնայողության և գործունեության համար»։ Նման շարադասությունը ինքնին վկայում է նրա ոչ հայկական բնույթը. բայց սա գրական մտածողության արտաքին կեղևն էր միայն. Նկարագրական տարրի գերակշռությունը գործողության հանդեպ՝ մի տպավորություն էր ստեղծում, որն հատուկ է ռոմանտիկ գրականությանը, այսինքն՝ կերպարի և հեղինակի միջև տարածությունն այնքան է կրճատվում, որ սրանք գրեթե նույնանում են կամ հեղինակն ինքը՝ դառնում է գործողության տնօրենը։

Սաթենիկը միջին խավի՝ պոլսահայ քաղքենիության բարոյական ըմբռնումների գերին է նույնքան, որքան դրանց ծանակողը։ Պոլիս՝ ատենախոսության եկած Գեղարդյանցին ապշեցնում է Սաթենիկի բնավորության լիությունը, հակասությունները։ Լուրջ, մեծ զգացումների համար մեծ հոգի է հարկավոր։ Գեղարդյանցի հանդիպումը Սաթենիկին օրիորդաց վարժարանում, զրույցները և այլն, ամբողջացնում են այդ տագնապը, համառ, մեծամիտ ու բարի աղջկա նկարագիրը և նրա կերպարին տալիս արտակարգ վեհություն։ Այն պահին, երբ Սաթենիկը խոստովանում է Գեղարդյանցին իր սերը, նա դարձյալ առաքինության ու պատվի բարձունքներում է կանգնած։ Ծանր հոգեկան դրամա է ապրում Գեղարդյանցը, ինչ-որ տեղ մարդը գտնում է ցանկացածը, բայց կան նորմեր և պատվի հասարակական ըմբռնում. իդեալը դառնում է ոչ

[1] «Արևելք» 1884, № 61։

այնքան մոտ, ինչպես իրականում։ Գիտակցությունը փրկում է երկուսին էլ։ Գեղարդյանցը մեկնում է ամուսնանալու իր հարսնացուի հետ։ «Երբ երկու հոգի գիրար կվիրավորեն,— գրում էր երիտասարդը Սաթենիկին,— իրարմե ներումն չեն խնդրեր, երկուքն ալ միմյանց վնասած են»։ Ինքնաարդարացման այս փաստարկը ամենավճռականն է, ըստ երևույթին, գրողի աչքում։ Գտնված և կորցրած երջանկությունը մի՞թե վիրավորանք է երկու կողմերի համար։ Նրանք գտան և կորցրին իրար։ Սակայն մխիթարականն այն է, որ չի կորչում հավատը մարդու նկատմամբ. «Հավատալ նախախնամության մը. հավատալ ապագային կամ որևէ նպատակի, գոնե մեզ նման մեկուն հավատալ, այդ միայն կրնա փրկել մարդս, այդ միայն կրնա ազատել հուսահատութենե»։ Հետագայում, իրենց հուշերում, այս երկու «զրկվածները» մխիթարվում են այդ ընդհանուր բարոյական նախապայմանի ուժին հավատալով։

«Գարնան մի ասուպ» նորավեպի հաջողությունը, անշուշտ, պայմանավորված էր հոգեբանական ռեալիզմի ճանաչողական և գեղագիտական նորամուծություններով. ռոմանտիկական դպրոցից մինչև հոգեբանական ռեալիզմ մեծ տարածություն չէր ընկած. գրական ռեալիստական շարժման ներկայացուցիչներն իրենց գրական նախափորձերը կատարում էին հին ոճամտածողությունը հաղթահարելու ակներև դիտավորությամբ. նրանք ճեղքում էին ռոմանտիկական ոճի միասնությունը, մի դեպքում՝ կյանքի և գեղարվեստական պատկերի համապատասխանության օրինաչափությունները հայտնաբերելով, մյուս դեպքում՝ բառաոճական մտածողության ներքին սիստեմում էական փոփոխություններ մտցնելով։ Արևմտահայ պատմահայրենասիրական և ազգային-քաղաքական մաքառումի գրականությունը 80-ական թվականներին նահանջում է ետին պլան։ Հայկական հարցի միջազգային քննարկումները ճակատագրական եղան այդ գրականության համար։ 1884 թվականին խորհելով «վերջացող տարվույն վրա», արևմտահայ հրապարակագիրներից մեկը նկատում էր. «Երկրի տնտեսական, գրականական և կրթական պայմանք ձեռնտու չեն գրականության զարգացման»[1], իսկ արդեն 1887 թվականին Հրանտ Ասատուրը «Արդի հայ գրականությունն ի Թյուրքիա» հոդվածում բացում էր այդ դիտողության փակագծերը. «Հայ գրականության զարգացման կասումն ի Թյուրքիա,— գրում է նա,— ունի բազմազան պատճառներ։ Եվ նախ, կա ընդհանուր պատճառ մը, անողոք, անխուսափ պատճառ, ոյր բարձումն ժամանակին ու պարագային գործն է, Թյուրքիո տնտեսական վիճակին աստիճանաբար վատթարացումն, աղքատությունն, որ մանավանդ, հայոց մեջ կծավալի իբր սխտ համաճարակ։ Երբ ժողովուրդն ստիպված է շարունակ մտածել հացի խնդրույն, չկրնար յուր կյանքի մեջ տալ գրականությանն այն տեղ, ում արժանի է. նյութական պետքերն կմոռցնեն բարոյական պետքերն»[2]։

[1] «Մասիս», 1884, № 3750։

[2] «Մասիս», 1887, № 3872։

ժամանակի արևմտահայ բոլոր առաջադիմական պարբերականները զբաղված էին երկրի տնտեսական վերաշինության խնդիրներով։ Տպագրվում էին բազմաթիվ հոդվածներ, գյուղական և քաղաքային չքավորության դրությունը բարվոքելու, առևտրա-արդյունաբերական «գործակից-ընկերություններ» հիմնադրելու և այդ կերպ «դրամագլխի և աշխատության կամ դրամատիրաց ու գործավորաց անվերջանալի հակառակության բարձումն» ապահովելու համար։ Բուրժուական լիբերալիզմը ազգային ինքնօգնության և համերաշխության տնտեսական ուղեգծումներում նշմարում էր գավառի և ընդհանրապես աշխատավոր հայության փրկությունը։ Միացյալ ընկերությունները կոչված են գործնականում իրագործելու ինքնօգնության ազգափրկիչ գաղափարը[1]։ Արևելահայ ազատամտականության տնտեսական ծրագրերը թափանցում էին պոլսահայ միջավայր և պաշտպաններ գտնում մտավորականության շրջաններում, «ժամանակ առ ժամանակ տնտեսագիտական հոդվածներ և լուրեր պատրաստել ի տնտեսություն, որ հիմն է ամեն ազգի նյութական և իրական առաջադիմության»[2]։

Սոցիալական հարցերի քննադատական վերլուծությունը մամուլում միակ միջոցն էր, ըստ երևույթին, որի օգնությամբ արևմտահայ ազատամտականությունը այսպես թե այնպես փորձում էր արծարծել «բարենորոգումների» խնդիրը։ Ոստիկանական գրաքննության պայմաններում անհնար էր կամ խիստ բացառված որևէ խոսակցություն հայերի ազգային-քաղաքական պահանջների շուրջ։ Միակ սողանցքը մնում էր տնտեսական դրության գիտական կամ հրապարակախոսական քննարկումների ոլորտը, որտեղ, թերևս, հնարավոր էր մի ինչ-որ ձևով շոշափել ժողովրդի ազգային և սոցիալ-իրավական ակնկալիքների խնդիրը։

1888—1894 թվականները արևմտահայ նորավեպի ծաղկման տարիներն էին։ «Անհետացած սերունդ մը» և «Վարժապետին աղջիկը» վեպերը ռեալիստական վիպագրությունը չդրին այն բարձրության վրա, որին մեկ-երկու տարում հասավ նովելի զարգացումը։ «Մասիսի», Արևելքի», «Հայրենիքի» շուրջ բոլորած գրողները, «բարքերի հեղափոխությամբ» զբաղված, «կարճ վեպերու» օգնությամբ, մշակեցին ռեալիստական գեղարվեստական մտածողությունը և զարմանալի արագությամբ վերափոխեցին գրական ճաշակները և նախասիրությունները։ Ռոմանտիկական դպրոցի ռամտածողության հաղթահարման ժամանակաշրջանն էր դա. Ար. Արփիարյանի «Կյանքի պատկերները» դրա լավագույն ապացույցն են, ուր հյուսվում էին հոգեբանական ռոմանտիզմի և ռեալիզմի գեղարվեստական տարրերը։

1886 թվականին, երբ դեռ մեկ-երկու ինքնուրույն նորավեպ էր տպագրել «Մասիսը», հրատարակում է Անայիսի «Խրճիթի մը մեջ»

1 «Մասիս», 1884, № 3744։

2 «Մասիս», 1886, № 3824։

պատմվածքը։ «Մասիսի» հանձնարարականում ասված էր. «Հուսանք թե ընթերցողք պիտի գնահատեն ազնիվ հեղինակուհվոյն ոսկեղնիկ ոճն ու գեղեցիկ գրվածքը»։ Սենտիմենտալ-եղերական հուզատոնը՝ նորավեպի յուրաքանչյուր դրվագ օծել է մի անհուն թախիծով։ Երվանդի և Արմինեի երջանկությունը միմիայն բարոյական խարիսխ ուներ կողոպտիչների այդ հասարակության մեջ։ Իսկ երբ տնտեսական բարօրության է հասնում Երվանդը, Արմինեն արդեն մեռնում է։ Հոր կամքին հակառակ ամուսնանալով այս բարի, թախծոտ աղջկա հետ, վաճառական ասպարեզը նոր ոտք դրած Երվանդը մի անլուր չարագործության վկա է դառնում։ Այն ժամանակ, երբ քեռու ողջ հարստությանը տեր դարձած այս նորելուկ վաճառականը Եգիպտոսից ամեն օր Արմինեին քսան ոսկի էր ուղարկում, Արմինեն «խրճիթի մը մեջ» հրաժեշտ էր տալիս կյանքին։ Երվանդի հայրն իր գրասենյակը հասած քսան ոսկին գրպանում էր՝ մահվան դատապարտելով նախկին ընկերոջ (որին կողոպտել էր) աղջըկան։ Բարքերի հեղափոխման տեսանկյունը միանգամայն ակներև է. գրողին չի զբաղեցնում պատմության անհավանականությունը կամ թե իրադարձությունների ինքնահնար և սուբյեկտիվ կառույցը։ Հակառակը, բարոյական պատգամը վեր է ամեն ինչից։ «Հասարակաց թշվառության» պատկերները բարոյախոսական կանխադրույթին է ծառայում։ Այդպես են կառուցված մասնավորապես **Վարսանույշի, Արամ Մինասարյանի, Օննիկի** նորավեպերը։ «Ճակատագիր մը» պատմվածքում փոքրիկ ու որբ Ատրինեի սրտաճմլիկ պատմության բարոյախոսական հենքը քրիստոնեական մի հառաչանքի մեջ էր ամփոփվում. «Տե՛ր, զավակս մորու չտաս»[1]։ Անայիսը «Ատրինե» նորավեպում կրկնում է նույն մոտիվը։ Տանը տոնահանդես է, լույս ու հրավառություն։ Հյուծախտավոր, թալկադեմ, մորուի ձեռքին մաշված Ատրինեն մահվան տագնապի մեջ է. տենդը հետզհետե ավելանում է. մինչդեռ անդին՝ սրահների մեջ խրախճանում են դաժան ու անտարբեր մարդիկ. «Հազիվ բոլորած էին երկու-երեք ամիսներ Ատրինեի մահվնեն հետո, երբ երեկույթք ու կոչունք վերսկսան Դ...ի ծովեզրյա ապարանքի մեջ, նվագ ու պար, երգ ու խաղ, անպակաս էին անդ, իբր թե ոչինչ պատահած լիներ ու սգաստվեր նոճյաց մեջեն սուրալով երեկոյան հողմը միայն կհեծծեր նորատի աղջկան շիրիմին վրա և այգուն շափյուղա աչկունք միայն յուրյանց գինչ արտոսրը կհեղուին անդ»[2]։

Զարուհի հանըմը գինեմոլ ամուսնու զոհ է։ Ամեն ինչ՝ հարստություն, պատիվ, տուն ու տեղ կորցրած, նա հիմա ապրում է Պոլսի ետ ընկած թաղամասերից մեկում, միամորիկ որդու՝ երեքամյա Երվանդի հետ։ Բայց դաժան է ճակատագիրը, անխիղճ են մարդիկ։ Քաղցած ու մերկ, ցուրտ խրճիթի անկյունը քաշված նա գործադրում է վերջին ջանքերը՝ որդուն մահվան ճիրաններից փրկելու համար։ «Աշխարհի մեջ աշխարհ անջատյալ կապրեր։ Յուր դրացիներն ալ այլևս չէին գար գինքը տեսնե-

[1] «Արևելք», 1889, № 1610։

[2] «Արևելք», 1889 № 1747։

յու. լքյալ մնաց Զարուհին իր զավկին հետ այս տնակին մեջ. ոչ ոք կուզեր անոր երեսը նայիլ իբր թե վատ մեկն ըլլար, սակայն պատճառը աղքատությունն էր» (Վարսանույշ՝ «Խեղճ կնիկ»)։ Ու մեռնում է Երվանդը, մարում է տան ճրագը՝ տարաբախտ մոր հուսահատ աչքերի առաջ։

Նվարդի երջանկությունը փոքր է, բայց հաստատուն. ամուսնու և զավակի հետ խաղաղ հարկի տակ ապրում է նա, չկռահելով գալիք դժբախտությունը, բայց ապրուստի հոգսը սրա ամուսնուն հարկադրում է թողնել ընտանիքը և մեկնել Տրապիզոն. «Ո՜վ գիտե,— ասում է նա,— գուցե երկինք կվերապահեն ինձ առ հավետ զրկվիլ ի ձենչ...»։ Այս խոսքերը Նվարդին հուսահատության դուռն են հասցնում, մի դաժան բան է կանխագուշակում սիրտը։ Երկու ամիս անց գալիս է ամուսնու մահվան լուրը։ Հարվածը ծանր էր և անակնկալ։ Նվարդը մեռնում է վշտի ծանրությունից։ Փոքրիկ Զարեհին որդեգրում է մի մեծահարուստ այրի։ Հինգ տարի անց մեռնում է և այս կինը։ Սրա ազգականները վրա են թափվում, պատառոտում կտակը և Զարեհին փողոց նետում. «Ուր էր, թե աստված մայրիկիս քով տաներ զիս, կմսիմ, և մարդ չի գթար ինձ...», ողբում էր փոքրիկ Զարեհը։ Մուրացկանությունը չի փրկում խեղճ որբուկին. մի օր էլ մեռնում է այս անմեղը. «Զարեհ կհանգչի իր ծնողաց մոտ» (Զեփյուռ՝ «Զարեհ կամ մահու պատկերն»)։

Նորավեպերում մարդկանց տնտեսական ապահովվածության դժբախտ հետևանքների խնդիրը արծարծվում էր բարոյախոսական մի ելակետով։ Հումանիզմի քարոզը այս հեղինակների մոտ կրքոտ էր, բայց սահմանափակ։ Ակտիվ վերաբերմունքը թշվառության նկատմամբ՝ բարեգործական զգացմունքների հրահրմամբ էր սպառվում։ Աշխարհայացքային սահմանափակությունը հաճախ տեղ չէր թողնում լուրջ, հեռանկատ մտորումների, և կյանքի պատկերները ասես մի ինքնակա նշանակություն էին ձեռք բերում։ «Բարքերի հեղափոխման» ձգտող գրականությունը հասարակական կյանքի արատներն ու ողբերգությունները պատկերում էր շեշտված և խոշոր գծերով, զգայացունց տեսարանների գեղարվեստական ներգործության ուժին ապավինած։

«Ոսկի մանյակ» նորավեպում Անայիսը պատմում է մի հարուստ աղջնակի բարեգործական խիզախության մասին։ Թանկարժեք մանյակը Նվարդը նվիրում է «անոթությունից» մեռնող մի ընտանիքի։ Հետո նա դառնում է այդ խեղճերի բարերարը։ «Ամեն շաբթու Նվարդ կայցելե Հայտար Փաշայի մարգաստանի խրճիթը, կգգվե մանուկները, որ այժմ փոքր ինչ լավ հագնված են, և անոնց կուտա փոքրիկ քսակ մը զոր հորմեն կընդունի յուր աղքատաց համար, կդառնա տուն օրհնված ամենեն, սփռելով չորս դին սփոփանք ու մխիթարություն»[1]։ Մարդկանց խղճին ուղղված դիմումների օգնությամբ սոցիալական հարցեր լուծելու մտայնությունը մանրբուրժուական դեմոկրատական խավերի կեցությունից էր

---

[1] «Արևելք», 1888, № 1264։

րխում։ Արհեստավորական-աշխատավորական շերտերը այլ բան չունեին հակադրելու փողի և հարստության աշխարհին, քան սեփական կենսափորձից դուրս բերած բարոյական հետևությունները՝ կարեկցել դժբախտության ու կարիքի զոհերին, օգնել թշվառներին, փրկել մարդկանց սիրո և աստծու օգնությամբ։ Տնտեսական կայուն վիճակի բացակայությունը մանրբուրժուական տարրերին մղում էր ավետարանական ճըշմարտությունների պաշտպանության ուղին։ Սեր և կարեկցանք՝ ահա բարքերի մեծ հեղափոխիչը։ Հասարակության այդ խավը գործնականում փակուղու առաջ էր կանգնած. տնտեսական դժբախտությունները, բարոյական զրկանքները ամենուրեք ուղեկցում էին նրան։ Օրավարձու մշակները, պանդուխտները, արհեստավորները, աշխատավոր գյուղացիության հոծ զանգվածները միանում էին ինչ-որ մի տեղ՝ իրենց սոցիալական պահանջների ու սպասելիքների գետնախորքերում։ Տևական դժգոհությունը կյանքից քիչ բան էր փոխում նրանց բարոյական նկարագրի մեջ. նրանք ձգտում էին բարօրության հասնել ուրիշների օգնությամբ և բարեփոխված տեսնել աշխարհը՝ իրենց ցանկության համեմատ։

Արևմտահայ գրական-ռեալիստական շարժման դեմոկրատական թևի աշխարհայացքային սահմանափակությունները պիտի բացատրել այս հասարակախավերի հետ նրա ունեցած սոցիալական հոգեկցության փաստով։ Սիրո և կարեկցության բարոյախոսական մոտիվները պատահականորեն չէին առաջնային նշանակություն ձեռք բերել Լ. Բաշալյանի, Կյուրճյանի (Հրանդ), Կամսարականի և այլ գրողների երկերում։ Տխրությունը, թախծոտ ու միստիկ երազայնությունը, սուգի տրամադրությունները սևաստվեր գույներով էին պարուրում նորավեպը։ Բայց սա հոռետեսություն չէր, այլ «հասարակաց թշվառության» նկատմամբ գոռովագութ վերաբերմունքի արտահայտություն, և եթե գրողները ավելի հակված էին վերարտադրել կյանքի ամբողջ այլանդակությունը քան գեղեցկությունները, ապա դա էլ նույն բարոյախոսական ելակետի հետեվանքն էր։ «Գորով ու գութ, սրտի փափկություն» և տառապող աշխարհ՝ սարսափելի բարքերով ու հարաբերություններով։ Նորավեպերում «կյանքը հանդես էր բերվում կարծես խայտառակման համար»։ Կարեկցանքի մոտիվը մեղմում էր նկարագրության մերկությունը և հասկանալի դարձնում բարքերի վերափոխման անհրաժեշտության պահանջը։ «Էֆենտին» նորավեպում, օրինակ, Գասպար աղան պարզապես օղիով գնում է մի որբ աղջկա և ամուսնացնում իր անբարոյական որդու հետ և ապա սրտաճաք մեռնում, իմանալով, որ Միհրանիկը ամուսնանալու համաձայնություն տալու համար ստացած 400 ոսկին մեկ օրում ծախսել է։ Գասպար աղայի հարստությունը այժմ դրված էր փչացած մեկի տնօրինության տակ։ Գաղտնի և բացահայտ անհավատարմությունը, խեղճ Ջապելին վարկաբեկելու ամենաստոր միջոցները Միհրանիկի գործունեության հիմնական մեթոդներն են։ «Այժմ Միհրանիկ կորուսած է յուր

ամբողջ հարստությունը և փողոցի սրիկա մըն է պարզապես։ Կցավի թե վատնած է յուր ոսկիներն, այլ չցավիր, թե այդչափ անմեղներ մատնած է թշվառ դրության։ Այդքան վայրագ է» (Թալիլե՝ «էֆենտին»)[1]։ Բայց ինչո՞ւ էր հասարակությունը հանդուրժում այդ գինեմոլ, վատահամբավ, եղկելի մարդուն։ Գրողը տալիս է հստակ պատասխան. «Ոսկվո դեզերու պարիսպ մը կպաշտպանե զինքը, ո՞վ է այն, որ պիտի կարենա վիրավորել զայն և յուր գրկաց մեջ գտնվողն, ո՞վ պիտի հանդգնի մատնանիշ ընել յուր ժանտատեսիլ դեմքն ու արյունալից աչերն և ո՞վ պիտի կարենա նկատողություն առնուլ յուր վարուց ու բարուց մութ ու սև գույներ, երբ յուր փողկապին վրա կփայլին խոշոր ու ակնախտիղ ադամանդներ և մեջքն ու մատներր կծածկեն ոսկվո փայլփլուն շղթաներ ու օղակներ»[2]։

Հարստության ուժի այս գնահատականը զարգացող բուրժուական հարաբերությունների պրակտիկան էր թելադրում։ Ունևոր խավերի բարքերի այլասերումը ավելի ու ավելի ծանր հետևանքներ էր թողնում նրանց հետ կապված աշխատավորական շերտերի վրա։ Մի ամբողջ շարք նորավեպեր պատմում էին գեղջուկ աղջիկների կործանումը քաղքենիության շրջանում։ Այս ընդհանուր խեղճության ու աղքատության տեսարանները հանդիպադրվում էին մեծաշուք ապարանքների փարթամ շքեղությանը՝ ընդգծելու համար սոցիալական տարբերությունները և անհավասարակ կյանքի անարդար կառուցվածքը։

«Բարոյական այլանդակության ճիշտ պատկերը ավելի հզոր է այդ այլանդակության դեմ եղած բոլոր ելույթներից»[3]։ Գրական-ռեալիստական շարժման ներկայացուցիչներն այդպես էին ըմբռնում գրականության հասարակական-էսթետիկական նպատակայնությունը։

Հետևելով այս տեսակետին՝ 80-ական թվականները գրականության մեջ բերին «անկատար, խառնակերտ, ստորին իրենց նկարագրով շատ հաճախ վիժված կամ իրենց կյանքի սահմանների մեջ սահմանափակված» մարդկանց կերպարներ, հիմար ու եսամոլ քաղքենիներ, ինքնագոհ բուրժուաներ, հետամնաց գավառական մեծահարուստներ, միջնորդ հացկատակներ, էֆենդիներ, ամիրաներ, աղաներ, մեծահարուստ այրիներ, պոռնիկներ, վհատվածների և կարիքավորների բազմություններ, գողեր, մուրացիկներ, մանր ու միջին կարգի մտավորականներ՝ բոլորն էլ փորձանքի մեջ ընկած, բոլորն էլ ինչ որ ձևով դժգոհ և հուսախաբ՝ ներխուժում են վիպական գրականության մեջ՝ «կյանքը ինչպես որ է» գեղագիտական սկզբունքի համաձայն և սրա թելադրանքով։ Բարքերի հեղափոխման պահանջի հետևանք լինելով՝ «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքը որոշ էվոլյուցիա է ապրում 1884—1894 թվականների ընթացքում։ Եթե այսպես կոչված անցման շրջանում (1884—1888) կյանքի ռեալիստական վերարտադրությունը սահմանափակվում էր «բարո-

---

[1] «Մասիս», 1887, № 3884։

[2] «Մասիս», 1887, № 3880։

[3] Վ. Գ. Բելինսկի, Փիլիսոփայական ընտիր երկեր, հատ. 1, Երևան, 1954, էջ 215։

յական այլանդակությունների» չախչախիչ քննադատությամբ և հասարակական թշվառությունների հանդեպ կարեկցության քարոզներով, ապա հետագայում այն ավելի լայն ձևակերպում է ստանում. «Գրականությունը ժողովրդյան կյանքեն պիտի քաղվի՝ ժողովրդյան կյանքին ծառայելու համար»[1]։ Արդեն այս ժամանակ տրտունջներ էին լսվում գրականության ժողովրդայնության՝ ռեալիստների բերած նորությունների դեմ, մատնացույց էին արվում «կյանքը ինչպես որ է» գեղագիտական սկզբունքի սահմանափակությունները։ Գ. Ֆնտլքյանը «Երեք բանաստեղծ» հոդվածում նկատում էր, թե ռամկասիրական այս օրերում ճիշտ է, որ «գիտությունը, գեղարվեստը ամեն ինչ» ձգտում է մոտենալ ռամկին, «թե ասով կշահի գրականությունը՝ անկեղծության ընդարձակության և սրբության կողմե, տարակույս չկա, բայց նույն չափով ալ անտարակուսելի է, թե բարձր արվեստն երբեք չպիտի դիջանե ժողովրդականության պայմաններու լուծը կրել»[2]։ Քիչ անց Տիրան Քելեկյանը պարզում է այս տեսակետի կարևորությունը գրականության հետագա զարգացման համար։ Քննադատելով «իրական գրականության» նյութապաշտությունը, հրապարակագիրը նկատում էր. «Ու մինչդեռ մեկ կողմե մեր բարոյական համոզումները կփոխվին նեղ հաշվո մը ազդեցությանը տակ, մյուս կողմե իրական գրականության գագաթնակետը հասնիլ կարծեցինք, ռամկին հայհոյությունը ամբողջ տառերով գրելով ու դռնեհիկ կնկան խոսակցությունը ճշտությամբ մը կեղծելով»[3]։

Իրապաշտ ուղղության դեմ այս հարձակումները տենդենցիոզ չէին. գրականության հասարակական ընդգրկումների ոլորտն, իրոք, սահմափակվում էր սխալ հասկացված ժողովրդայնության սկզբունքի հետևանքով։ «Էրիկ կնիկ» նորավեպն, օրինակ, Տեմիրճիպաշյանը գրել է մի ժարգոնով, որն իբր թե ժողովրդային էր և որը պետք է այնպիսի դեր խաղար գրականության մեջ, որպիսին վերապահված էին, ասենք, Պատկանյանի ու Պռոշյանի կենցաղապատկերներին։ Ժողովրդայնությունն այս դեպքում հանգում էր լեզվի և կենցաղանկարի վերարտադրության և դրանց լուսանկարչական համապատասխանության մտքին։ Մյուս կողմից՝ նորավեպի թեմատիկ բովանդակությունը սկսում էր պտտվել այնպիսի հարցադրումների շուրջ, որոնք միմիայն բարոյախոսական նշանակություն ունեին։ Այդպիսիք էին մասնավորապես Զոհրապի, Կամսարականի, Բաշալյանի առաջին շրջանի և Օննիկի, Արամ Մինասարյանի, Հունկի, Ա. Լուսինյանի, Երվանդի նորավեպերը։ Բարոյական այլանդակության պատկերները փոխարինվում էին սենտիմենտալ-տխրազդեցիկ կամ պերճաշուք խանդավառության տեսարաններով։

1888 թվականին «Երկրագունտ» հանդեսում տպագրվում է մի նո-

---

1 «Մասիս», 1892, № 3965։

2 «Մասիս», 1892, № 3956։

3 Նույն տեղում, 1893, № 4002։

րավեպ, որ կրում էր «Քույր կինն և եղբայր այրն» տարօրինակ վերնագիրը։ Հեղինակը պատմում է Փարիզ ուսած հայ երիտասարդի հայրենասիրական «մեծագործության» մասին։ Գեղամը սիրահարված էր մի մեծահարուստ ֆրանսուհու և պատրաստվում էր ամուսնանալ նրա հետ։ Բայց ստացվում է հոր նամակը, և սա վճռում է թողնել Լիզային, մեկնել Հայրենիք, հայ ազգի աղջկա հետ իր բախտը կապելու համար։ Ըստ էության սա չէր կարևորը և կենտրոնաձիգը նորավեպում։ Գեղարվեստական այս պատկերը գրվել էր միանգամայն այլ խնդիր լուծելու համար։ Հայտնի է, որ այս շրջանում դեռ շարունակվում էր լեզվապայքարը արևմտահայ գրական հայերենի շուրջ. նովելիստը փորձել էր լեզվաշինական օրինակ տալ մոլի «աշխարհաբարայիններին»։ Ինչո՞ւ չի կարելի գրաբարի վսեմագույն ոճը պահպանել աշխարհաբարի մեջ և աշխարհաբարի օգնությամբ։ Եվ ահա ծնվում է կեղծ դասական աշխարհաբարը՝ ծաղրելի մի ոճ, որի պչրուն և հրավառ շքեղությունների մեջ կորչում էր նովելի բուն բովանդակությունը։ Մի օրինակ. «Եվ ահա նման վարդին, որ գիշերային կոկոնեն՝ ոսկեփունջ այգուն հետ, ի ծայր ծղոտքին ծլած գեղափթիթ կշողա, կճոճա ցողաթույր և գոհարավառ, կամ նման վարդամատին, որ ի ցելուլ թուխ ամպոյն, կծագի ճառագայթավետ, Լիզին դուրս կցոլա նռճեհասակ ու բոցավառ, պերճաշուք քան թագուհի՝ ի հանդես պալատան, պճնափայլ՝ քան նոր հարս ոք տարագիր»[1]։

Այլ նովելիստներ նոր ժանրի ձևական առանձնահատկությունները օգտագործում էին անեկդոտային իրողություններ պատմելու համար։ Օննիկ կեղծ անունով ստորագրող մեկն, օրինակ, իր երեք նորավեպերում («Գարնանային հիշատակ մը», «Բարեկամը», «Փունջը») սյուժետային հյուսվածքը վարպետորեն կապում է նովելի անակնկալ ավարտի հետ և ստանում բաղձալի էֆեկտը։ Երիտասարդը Պոլսո գյուղերից մեկում հանդիպում է տխրանույշ, երազկոտ ու գեղեցիկ մի աղջկա։ Սեր՝ առաջին հայացքից, անքուն գիշերներ, խռովք, տագնապ և վերջապես համարձակ որոշում. «Հուշիկ կմոտենամ, ծունր կդնեմ իր ոտից առջև, առանց համարձակելու իր երեսը նայելու և նամակս ձեռացը մեջ սպրդելով՝ կսիրեմ զքեզ, կմրմնջեմ...

Մեղմորեն ոտքի կելնե երիտասարդ աղջիկը և մինչ արտասվաց երկու խոշոր հատիկներ մարգարտի նման իր այտերեն վար կըգլորին, տըխուր մելամաղձոտ ներդաշնակ ձայնով մը.

— Պարոն, աչքերս կույր են, կպատասխանե...»[2]։

Կյանքի ռեալիստական վերարտադրության որոշ սկզբունքների վերանայման պահանջը 90-ական թվականների սկզբներին թելադրված էր ռեալիստական նորավիպագրության վերելքով։ Իսկատիպ նկարագրությունը՝ «կյանքը ինչպես որ է» սկզբունքի համաձայն, այլևս չէր բավա-

[1] «Երկրագունտ», 1888, էջ 224։

[2] «Արևելք», 1889, № 1560։

բարում։ Բարոյախոսական-Նմանողական ռեալիզմի արտացոլման հնարավորությունները չափազանց փոքր էին. այն չէր կարող մեծ գրականության ստեղծման հիմք դառնալ, «Գռեհիկ կնկան խոսակցությունը ճշտությամբ մը կեղծելով» չէր կարելի նաև իսկական ժողովրդայնության հասնել և ոչ էլ լուծել գրականության «իտեականության» մեծ խնդիրը։ «Գրագետը տպավորա՛յան մը ըլլալե առաջ,— գրում էր Կամսարականը,— խորհող մը պետք է ըլլա, ու ջղային մը ըլլալե առաջ՝ մտային մը»[1]։ Փիլիսոփայական խորություն և ինտելեկտուալ հարստություն էր պահանջվում ռեալիստական արվեստից, այլև որոշ տենդենցիոզություն, կուսակցականություն և «գաղափարի պայքար»։ Գյուղական-ռեալիստական շարժումը թևակոխում էր իր հասունացման շրջանը։

6

Եթե գավառահայության սոցիալական մտորումները արտահայտող գրողները գլխավորապես արտացոլում էին գյուղացիական իրականության սոցիալական հեղաբեկումները, ապա հակառակ դրանց Սիպիլը, Մ. Սվաճյանը, Ա. Չոպանյանը, Մ. Գոչունյանը *արտահայտում էին քաղաքային քաղքենիության և անհետացող ազնվականության սոցիալական քայքայման ու փոշիացման ողբերգությունը։ Այս գրողների մոտ ծավալուն գերակշռություն էր ստանում բուրժուական բարոյախոսական նորմերի պաշտպանությունը՝ որպես սկիզբ և ելք Չարիքի դեմ պայքարելու համար։ Չարիքը նրանց աչքում ի վերուստ ուղարկված պատիժն էր, որ մոլեգնում է միշտ հանցապարտ հասարակության բոլոր խավերում։ Մի իսկական կրոնախնությամբ վերածնվում էին միջնադարի ուրվականները՝ այնաշխարհիկ էլդորադոյի փառաբանությամբ։*

«Ծաղկազարդի հիշատակ» նորավեպում Սիպիլը պատմում է գյուղաքաղաքին հասած արհավիրքի մասին. սով էր և տարաժամ մահ. «մարդոց անիրավության գաղափարը պղտիկցած, անհետացած էր երկնքին անարդարության հանդեպ, որ իր անձրևի կաթիլը կզլանար անոր դաշտերուն»։ Գարնանամուտի գեղեցկությունը սովահար աչքերը չէին կարող տեսնել. երաշտը սպառնում էր մեկընդմիշտ խոպանել երկիրը։ Իհարկե, «Անոթությունը ամենուն չարչարանքը չէր անշուշտ». գրագիտուհին նկատում էր, թե «բարեկեցիկ դասը», անշուշտ, «կամորեն պիտի ուզեր տալ իր հացը խեղճերին», եթե կարողանար դրանով վերջ դնել»... այն աղետքներուն, որոնց սրտաճմլիկ շատ անգամ քստմնելի տեսարանները անոթութենե ավելի մեծ տագնապով մը կդալարեն իր աղիքները»։ Այսպես, հոգու վեհություն վերագրելով հենց այն դասին, որի բարեգործական եսապաշտության թարգմանն էր ինքը, գրագիտուհին Քրիստոսի Երուսաղեմ մտած օրը՝ Ծաղկազարդի կիրակին հայտնու-

[1] «Մասիս», 1893, № 3989։

թյան օր էր դարձնում սովամահ ժողովրդի համար։ Երկնքի ավետաբեր ոլորտի մեջ լսվում է «մեծ ինքնակալի» բարեգութ հրամանը. «Բոլոր ժողովուրդը մեկ ձայն մեկ հոգի ծունկի վրա ինկավ. և «մեղայի» աղաղակներով եկեղեցիին կամարները թնդացին»։

1892-ին «Մասիսում» և «Հայրենիքում» տպագրած Սիպիլի մի քանի նորավեպերը արդեն ցույց էին տալիս «Աղջկան մը սիրտը» հեղինակած վիպասանուհու բարոյախոսական ըմբռնումները ու քարոզած ֆեմինիզմի էությունը։ «Պոան» առաջնեկ նորավեպերում, օրինակ, բողոքելով վայելչասեր կնոջ նախապաշարումների դեմ և մայրական անձնվիրությունը սրբագործելով, Սիպիլը չէր էլ նկատում, որ քաղքենուհին, համենայն դեպս, ավելի շահել է իր համակրանքը, քան հակակրանքը։ Այն տագնապները, որ ապրում է տիկին Մաքրիկը պչրասիրության խռովքի մեջ, մոռանալով հիվանդ երեխային անգամ, ասես թե արդարացվում են Սիպիլի կողմից՝ գեղեցկապաշտական և կանացիական վաղեմի, բայց պոլսահայ քաղքենիության շրջանում նոր մուտք գործած ըմբռնումների համաձայն, ըմբռնումներ, որ բերում էր Գր. Զոհրապը։ «Սիպիլ.. Նախ՝ առաջին կին մնացող գրագետն է մեր բոլոր կին գրողներուն և երկրորդ՝ մեր օրվան գրականության ամենեն կատարյալ բանաստեղծը»[1]։ Գ. Զոհրապի այս նշումը սիրաշահ խոսք չէր միայն. իրոք կին մնացող որոշիչը չափազանց բնութագրական էր Սիպիլի համար։ Նրա բանաստեղծությունն ու արձակը, ինչպես ճիշտ դիտել է Զոհրապը, «ժանյակի, ժապավենի, թավիշի, բուրաստանի փափուկ ու շնորհագեղ զգլխիչ գրականությունն է ահա. կես նշուլավորումներու և կես ստվերարկություններու երազային անորոշություններովը տարտամորեն քողարկված»[2]։ Այդ գրականության մարդասիրական հանձնարարականները, անշուշտ, ենթարկված էին աղքատության և հարստության կայուն բաժանումներն ընդունող բանաստեղծուհու մտածումներին։ Ինչ-որ սենտիմենտալ ջերմեռանդությամբ նա փորձում էր մեծահարուստների աղքատասեր բնավորությունը պարզել, «մեծ հոգիներու» մշտարթուն բարեգթության մեջ որոնելով գերագույն երջանկության գաղտնարանը։ Կարեկցության հորդորները, աղոթքի և Հիսուսի մխիթարող զինակցությամբ, ներխուժում էին աղքատի հյուղակը և մեծահարուստի առանձնատունը։ Վիրավորված աղքատ ընկերուհու չարախոս և ցածհոգի վերաբերմունքից՝ տիկին Բեհեզյանը որոշել էր չօգնել նրան։ Բայց մի անգամ եկեղեցում, պատարագի ժամերին, նա տեսնում է Վարդուհուն, խեղճ, աղքատ, հիվանդ ու անօգնական. հասկանում է, որ չի կարողացել հասկանալ թշվառության հպարտությունը. «Քրիստոսի գթության օծումը իջավ իր հոգվույն մեջ, կայծ մը սուրբ հոգիեն, որուն լույսը և ջերմությունը իր սրտին ու մտքին թափանցեր և արթնցուցեր էր զայն» («Կնոջ վրեժներ»)։ «Հասկցավ թե թշվառին հանցանքը, նույնիսկ մեղքը արժա-

1 «Մասիս», 1899, № 16—17։

2 Նույն տեղում։

նի չէր վրիժառության, այլ գթության։ Ուստի ներեց անոր չարություններուն և ծունկի գալով, զղջումի սրտաբուխ արցունքներ թափեց իր անգութ վարմունքի համար և կարեկցության ալ արցունքներ՝ այդ հեգ ընտանիքի համար, զոր թշվառութենե ազատել այսուհետև իր նվիրական պարտքը և գերագույն երջանկությունը պիտի ըլլա»։

«Կոշիկները» նորավեպում, գրված ավելի վաղ, քան «Կնոջ վրեժները», Սիպիլը դարձյալ նույն գթագորով ողորմածության, ներումի ու զղջումի քարոզով ողողում էր սրտերը՝ աստվածապարգև անարատության առաջ խոնարհած։ Երեխան՝ Զարմինեն, Ծնունդի գիշերն իջնում է հյուրասրահ՝ Քրիստոսի առած նվերները տեսնելու. սպասուհու աղջկա կոշիկների մեջ գտնելով իր հին խամաճիկը՝ Զարմինեն ուշաբերվում է. «պատրանքներու քողը փարատվեցավ»։ Ուրեմն պիտի ուղղել անիրավությունը, և քրիստոսառաք նվերները նրա արդար որոշմամբ բաժին են հանվում սպասուհու աղջկան. «Հիսուս, որ աղքատները և մանուկները կսիրե, պիտի ներեր իրեն այս լուռ բողոքը իր ծնողքին կամ վարժուհիին անիրավության դեմ»։

1894—96 թվականների ջարդերից հետո գրած նորավեպում («Ունայնություն ունայնությանց») Սիպիլը որբախնամ իր քարոզներով «իրականությունների իրականությունը» — բարեգործությունը այս աշխարհիկ կյանքի հետ կապի միակ ձևն է դիտում։ «Այդ ունայնություններեն հորինված չէ՞ միթե կյանքը, և անոնք չե՞ն արդյոք միակ իրականություն աշխարհի վրա»։

Սիպիլի հասարակական խոհերի այս վերընթաց գիծը սերտորեն կապված էր նրա դասային ակնկալիքների ու առհասարակ աշխարհայացքի հետ։ Ֆեմինիստական կամ հարցահարույց այնպիսի պատմըվածքներում, ուր դրվում էր կնոջ վիճակափոխման խնդիրը, գրողը, ըստ երևույթին, չէր կարողանում հաղթահարել «ժանյակի, ժապավենի, թավիշի, բուրատուփի» սահմանափակ մտահորիզոնը. «Երջանկության գաղտնիքը», «Անկեղծ ֆեմինիզմը», «Օլաճադի անծանոթուհին», «Արվեստ և մայրություն», «Սերենա» նորավեպերի հարցադրումներն ու հանձնարարությունները ոչ միշտ էին աչքի ընկնում մտածումի լայնախոհությամբ։ Ֆեմինիստական շարժման ազդեցությամբ Սիպիլը, իհարկե, փորձում էր նշմարել այն ուղիները և հորիզոնները, որտեղ վերջանալու էին կնոջ տառապանքներն ու բարոյական անկումները։

«Արվեստ և մայրություն» նորավեպում նա արծարծում էր տանտիրուհու կոչման՝ մայրության և արվեստագետի շնորհների համատեղման սահմանափակ տեսակետը։ Տիկին Ռոզեթթին հրաժարվում է երաժշտական փայլուն ապագայից և իր ձիրքը մեծահոգաբար գործադրում «ընտանիքի մը երջանկությունը հեղինակելու» համար։ Նա հպարտ է համատեղումի անակնկալ արդյունքից. «Այսօր երաժշտական կարողությունս կգործածեմ տունս զվարթ պահելու համար միայն», շեշտում է նա։ Եվ թվում է, թե գրողը համամիտ է իր հերոսուհուն, քանզի զոհողու-

թյան այդ քայլի մեջ նա տեսնում է ընտանեկան երջանկության գրավականը։

«Օլթունճագի անծանոթուհիս» պատմվածքում Սիպիլը նորից այս հարցն է արծարծում, միայն հակառակ ծայրից. Ռուբենը հրաժարվում է Զարեհի ստույգ սիրուց՝ պատիվը պահելու և նրան միշտ արժանի մնալու համար։ Զոհաբերումի այս քաղքենիական քարոզը թերևս կաշառող մի բան ուներ իր մեջ։ Պարկեշտ կնոջ համբավին ստրկանալու նեղմտությունը՝ առաքինության և ապահովության տեսակետից արդարացնում էին գրագիտուհու առաջադրությունները։ Բայց չէ՞ որ հենց ստրուկ և գետնաքարշ ազատախոհությունը միայն կարող էր ազատ սիրո փառաբանումին հակադրել հավատարմության և պարկեշտության այդ փանաքի տեսակետը։

1898-ին «Մասիսում» Սիպիլն հրատարակում է «Սերենա» պատմըվածքը. «Աղջկան մը դաստիարակությունը, աղջկան մը արժանիքը,— գրում է նա համոզվածությամբ,— միայն և միայն դրամ ունենալն է եղել Պոլսո մեջ»։ Սերենայի հիասթափությունը Բերայի քաղքենիությունից՝ գավառական մեծահարուստ օրիորդի նախապաշարումներով և սովորույթներով ձանձրացած բնավորությունից էր բխում։ Մաքրասիրության և տնարարության քովընտի արժանիքները անարժեք էին ամուսնությունների բորսայում, և դա պուրսացի աղջիկը հասկանում էր անմիջապես։ Ապարանքը և շքեղությունը, քիչ անց, հոտառու փեսացուների մի բազմությամբ է շրջափակում նրան։ Խույս տալով մայրաքաղաքից՝ Սերենան միայն ապացուցում էր գավառացու իր անճարակությունը և պահպանողականությունը. «Ալ անդարձ էր որոշումը. Պուրսա պիտի երթար և հոն ամուսնանար», որպես թե «հոն» ամուսնությունը շահախնդրական և դրամ ունենալը «աղջկանը մը արժանիքը» չէր։

Մի այլ նորավեպում Սիպիլը տղամարդու փոփոխամտությամբ կամ անտարբերությամբ էր բացատրում ոչ միայն ամուսնական անհավատարմությունները այլև ընտանիքների քայքայման իրողությունը («Երջանկության գաղտնիքը»)։ Պոլսեճիկի բարձրադիր գահավանդի գեղեցիկ առանձնատան մեջ խաղաղ ու երջանիկ ապրում էր մի կույր հայ երիտասարդ իր ֆրանսուհի կնոջ հետ։ Այս ընտանիքի բախտավորությունը, հավաստացնում է գրողը, տղամարդու կուրությունն էր, քանզի նա չէր կարող անհավատարիմ գտնվել ամուսնուն և ընդառաջել այր մարդու իր «նորասեր ու անկայուն» մտքի պահանջներին։ «Ու ես կմտածեի թե կույր ամուսին մը միայն կրնար ուրեմն իր կինը երջանիկ ընել»։ Այս բարոյականությունը, հարկավ, արդյունք էր ընտանիքի և առհասարակ կնոջ և տղամարդու կապի քաղքենիական պատկերացումների։

1891-ին գրած «Աղջկան մը սիրտը» վեպը քիչ բան էր ավելացնում նորավեպում արծարծված տեսակետներին։ Պոլսահայ վերնախավերի վիպասանուհին անշուշտ Տյուսարից հետո, կնոջ էմանսիպացիայի հարցը ավելի ու ավելի դասային շրջանակների մեջ էր դնում՝ քաղքենիու-

թյան և անհետացող ամիրայության բարոյական ոգեղարձության մեջ փնտրելով հասարակության մաքրագործումի գործնական ուղիները։

Պիլեճիկի գործավոր կանանց կենցաղին ու առօրյային նվիրված պատկերները ստեղծվել էին միայն դժբախտ Բուբուլի ողբերգությունը ցայտուն դարձնելու համար։ Այն զզվանքն ու սոսկումը, որ ապրում էր մայրաքաղաքից գավառ քշված արվեստասեր աղջիկը հետամնացության և աղքատության այդ դժոխքում, ըստ էության գեղամոլների ապարանքից ժառանգած հոգեբանությունից էր բխում։ Եվ սա է, որ Բուբուլին անջրպետում է դժբախտների այդ բազմությունից և իբրև առաքինության ու բարու մտատիպար հակադրում գավառացի գործավորուհիների դրամասեր ու աղքատ բնավորությանը. «Աղջկան մը սիրտը»,— գրել է ժամանակի քննադատներից մեկը,— փոխանցման գիրք մըն է, կկապե ոգեվոր տեսլական դպրոցը նորածիլ իրական դպրոցին»[1]։ Այս դիտարկման հիմքը հիշատակված Պիլեճիկի գործավորուհիներին նվիրված հատվածներն էին, որոնք աչքի էին ընկնում, իրոք, ռեալիստական կենդանագրմամբ։ Տեսական սխալանքը արդյունք էր ռոմանտիզմի գեղագիտության ոչ ճիշտ ընկալման, քանզի ռեալիստական պատկեր-տեսարանները չէ, որ որոշում են գրական մեթոդի որպիսությունը։

90-ական թվականների սկզբներին «Հայրենիքում» Մարի Սվաճյանը տպագրում է երկու վեպ՝ «Հայուհի մը ի Բարիզ» և «Բռնի ամուսնություն»։ Դրանից առաջ և հետո արկածարնույթ այնպիսի երկերում, ինչպես Հաճյանի «Բերայի գիշերները» (1885) և «Կորսված կտակը» (1893), Կ. Փաշայանի «Մարիա թե Հայկանուշ» (1889), Խորեն եպիսկոպոս Մխիթարյանի «Արկածք Կստարինեի» (1887) և այլն, կնոջ իրավական ինքնորոշման և ամուսնալուծությունների հարցերը արծարծվում էին բուրժուական բարոյախոսության դիրքերից։ Այս գրականության արժեքը չափազանց փոքր է, քանի որ ընդհանուր առմամբ ռոմանտիկական բելետրիստիկայի այսպես ասած բուլվարային ճյուղին պատկանելով, այն զուրկ էր գեղարվեստական նշանակությունից և կազմում էր գրական պրոցեսի անհրաժեշտ թափոնը։ Ճիշտ է, մի շարք գրողների մոտ (Մարի Սվաճյան, Կ. Փաշայան և այլոք) բանը չէր հանգում բովանդազուրկ արկածայնության։ Սրանք շոշափում էին հասարակական որոշ խնդիրներ, ջանում էին պատասխան տալ ազգը կրակեցնող հարցերի, երբեմն գծում էին հարստության և աղքատության հակամարտը (Կ. Փաշայան, «Վառոդ»), ապա և անդրադառնում մարդկանց բարոյական անկման սոցիալական պատճառներին (Մ. Սվաճյան, «Բռնի ամուսնություն», Ա. Զոպանյան «Թուխթի փառքը»)։ Գեղարվեստական տեսակետից այս վիպական հորինվածքները, իհարկե, առնչություն չունեին մեծ գրականության հետ։ Այստեղ դիտելի է նույն երևույթը, ինչ արևելահայ հատվածում։ Աշխարհայացքային ուղենիշներ ունեցող ուղեկից գրողները պարզապես թարգմանում էին որոշ խավերի տրամադրություններն ու

[1] Ա. Զոպանյան (Տանթագիր), Արշալույսի ձայներ, Կ. Պոլիս, 1891, էջ 155։

մտորումները։ Գեղարվեստականությունը սրանց մոտ ոճական ինքնություն չուներ, և հաճախ պատմողական մատչելի շարադրանքը դրա տեղն էր բռնում։ Կ. Փաշայանի «Վառոյի» մասին Ա. Արփիարյանը «Օգտակար գրականություն» հոդվածում գրում էր, թե «վեպը եթե պակասություն մը ունի, այն ալ հոգեբանական մասն է, որ փորձառու վիպասանի մը գրչին տակ մասնավոր խնամքով պիտի բացատրվեր, նկարագրվեր». «Շատ անգամ հորդորեր ենք մեր գավառացի գրողները,— ավելացնում էր նա,— իրենց միջավայրին կյանքը ըմբռնելու և այն վեպերու մեջ մեզի նկարագրելու։ Այս մեր հրավիրներուն անսալով է, որ Վառոյի հեղինակը ոչ թե գրական գործ մը արտադրելու հույսով, այլ մեր հանձնարարած մեթոդը գործադրելու նպատակով նստավ գրեց իր վիպակը»[1]։ Ա. Արփիարյանի հանձնարարած մեթոդին հետևող գրողները, անշուշտ, ստեղծում էին հասարակական կարևորություն ունեցող օրվա գրականությունը, որ չէր կարող նաև գրապատմական արժեքից զուրկ լինել։ Բայց ինչպես նկատում էր Չոպանյանը, շրջանառության մեջ էր դրվում և այն մտայնությունը, թե «Եվրոպական գրականության կերպարանափոխությանց հետ մերն ալ պիտի միշտ կերպարանափոխվի»[2]։

Գրական տարբեր ուղղությունների և բազմակերպ ոճերի գոյացման այս շրջանում երկրորդական գրողները ենթարկվում էին ոչ միայն օտարամուտ ազդեցությունների, այլև հաճախ իրենք էին փորձում նորարարական «էքսպերիմենտի» առաջին գործադրողները լինել։ Սրա մեջ մասամբ պիտի փնտրել 90-ական թվականների սկզբներին դեկադենտական գրականության ակներև նմանողականությամբ որոշ գրական իրողությունների երևան գալու բացատրությունը։ Հարկավ, հասարակական պայմանները այստեղ վճռական նշանակություն ունեին. հուսահատության ու միստիկայի, տեսլական ոգևորության և տիեզերապաշտ մտորումների ակունքը վերջին հաշվով գրական հետաքրքրությունները չէին, բայց որ որոշ գրողներ կյանքի հետ գեղարվեստական նոր ոճերի համապատասխանության փաստի մեջ տեսնում էին «հակառեալիստական» ոճամտածողության արդարացումը՝ դա էլ անժխտելի է։

Ա. Չոպանյանի, «իրապաշտ դպրոցի» այդ կարևոր տեսաբանի, դեկադենտական կողմնորոշումը սեփական ստեղծագործություններում, ըստ երևույթին, այդպիսի ակունքներ ուներ. «Անուրանալի է,— գրում էր նա,— թե ապուշ ու դյուրավ զոհացող լավատեսութենե մը բյուրիցս նախընտրելի է իմաստուն և բարվոքման ձգտող հոռետեսություն մը»[3]։ Հոռետեսությանն է պարտական հասարակությունը՝ «Իր բոլոր քայլերը դեպի կատարելագործություն»։ Քննադատությունը մայրն է առաջադիմության։ «Առանց Վոլթերի խածատիչ ծիծաղին, պիտի չբորբոքվեր

---

[1] «Հայրենիք», 1894, № 758։

[2] Ա. Չոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 183։

[3] Նույն տեղում, էջ 170։

93-ը, որ մեծագույն թվականն է մարդկային պատմության»[1]։ Ահա թե ինչպես էր ըմբռնում հոռետեսության գործնական նշանակությունը ռեալիզմի երբեմնի տեսաբանը։

90-ական թվականների սկզբներին Զոպանյանը ստպագրում է մի շարք պատկերներ և արձակ բանաստեղծություններ՝ «Ցանթագիր» ստորագրությամբ։ «Երջանկության աշխարհը», «Հանդիպում», «Անձնասըպանության ապագան», «Փայտե մարդերը», «Լուսնի նամակը», «Սխալ ճամբան» սիմվոլիկ պատկերներում գրողը վերաթարգմանում էր դեկադենտներից եկող տրամադրությունները՝ հայացնելով և բնաշխարհիկ երանգներ տալով դրանց։ Տարակույս չկա, որ անհուսության և միստիկ անրջանքի, կյանքի ունայնության և գերեզմանային տխրության տրամադրություններն ու խոհերը սկիզբ էին առնում քայքայվող ամիրայության և պոլսահայ վերնախավերի հետ կապված մտավորականության միջավայրում։ Անհատապաշտական, ծայրահեղորեն սուբյեկտիվ դեկադենտական իռացիոնալիզմը փաստորեն լծորդված էր հայկական հուզումների ու ջղաձգումների անհեռանկարայնությունը «գուշակող» ազգային գործիչների քաղաքական կարճատեսության հետ։ Տագնապում էին նրանք և հուսաբեկվում ազատագրական-հեղափոխական վերելքի գործնական արդյունքները տեսնելով։ Նրանք ապավինում էին տիեզերքի ահավոր անսահմանության և մարդկային կյանքի անիմաստ փոքրության մտորումներին, ափոփանք գտնում հորինված աշխարհների դեղատեսիլ անկյուններում, ուր մարդու սիրտը «անծանոթ դերագույն նեկտարով մը կլեցվեր»։ «Ես երևակայությունն եմ, դուստր Երկնից և ծովուն, որ իմ օդային բնակարանս հաստատած եմ ամպերե, արևներե, աստղերեն վեր, այն մաքուր անմատույց մթնոլորտին մեջ»[2]։ Պատրանքը, Երազները, Քունը, Երաժշտությունն ու բանաստեղծությունը «ընտիր հոգիներու» մեծ մխիթարիչներն են, որովհետև երկնքի ճամփան փակ է, և փրկությունը գերեզմանի խավարում է միայն։ Ա. Զոպանյանը առաջին հայ արձակագիրն էր, որ հարում էր սիմվոլիզմի գրական ուղղությանը։ Ցանթագիրոյի արձակ քերթվածները, ճիշտ է, նրբարվեստությամբ չէին աչքի ընկնում, բայց չկար խոհի և տրամադրության, վերացարկված մտորումների հասուն լրջությունը և փիլիսոփայական ծանրակշռությունը։ Շոպենհաուերյան պեսիմիզմի գեղարվեստական դրսևորումները գրականության մեջ, մասնավորապես ավագ սիմվոլիստների մոտ, հատկանշվում էր աշխարհամերժ ասկետիզմի և համաշխարհային տխրության համապարփակ ըմբռնմամբ։ Գրական էպիգոնները բերում էին դրա պարզ ըմբռնված պատկերացումները միայն. այդ էր պատճառը, որ նրանք ավելի ընդօրինակում էին, քան սեփականը ներբերում բանաստեղծության ու արձակի մեջ։

---

[1] Նույն տեղում, էջ 172։

[2] Ա. Զոպանյան, Արշալույսի ձայներ, էջ 170։

ԳՈՒՐԳԵՆ ՏԱՄԱՆԵՐԵՖԵՐԲՈՐԳ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Երբ ծնվեց բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, վաթսունական թվականների ազգային-քաղաքական ու հոգևոր մակընթացությունը՝ ամենաբարձրը ամբողջ հարյուրամյակի համար՝ տեղի էր տալիս արդեն, իսկ երբ նա սկսեց իր առաջին ոտանավորները հորինել՝ դրա հիշողությունն էր մնացել միայն։ Ռուս-տաճկական պատերազմից հետո ստեղծված անհեռանկար վիճակը թուրքական բռնապետության տակ հեծող արևմտահայության համար և Ալեքսանդր Երկրորդի սպանությունից հետո ռեակցիայի մոլեգնումը Արևելահայաստանում՝ գրական-հասարակական միտքը դրել էր ծրագրային-գաղափարական ու էսթետիկական նոր որոնումների առաջ։ Գրականության մի ամբողջ պատմաշրջան սպառել կամ սպառում էր իրեն. պոեզիայի բնագավառում անվերապահորեն իշխող մեծությունները հարգանք էին ներշնչում հիմա, բայց ոչ ոգևորություն։ Պահանջ էր զգացվում թարմ հոսանքի, երիտասարդությունն սպասում էր իր բանաստեղծին և այդ բանաստեղծը եկավ՝ հանձին Հովհաննես Հովհաննիսյանի։

1

Հովհաննես Հովհաննիսյանը ծնվել է 1864 թվականի ապրիլի 26-ին, Վաղարշապատում։ Հայրը՝ Մկրտիչը, արհեստով դերձակ էր, մայրը՝ Անուշը, տնտեսուհի։ Ապագա բանաստեղծը անմոռանալի հիշողություններ էր պահում հոր մասին, որ մի կրթված ու գրագետ մարդ էր, գրականության արժեքը բարձր գնահատող։ 1888 թվականին Ղ. Աղայանին գրած նամակում նա հետևյալն է պատմում. «Երբ ես դեռ փոքրիկ երեխա էի, հազիվ 5—6 տարեկան, և ավանդական այբուբենի դաղդաղանը վզիս կախ արած՝ հորս առաջնորդությամբ նոր սկսել էի հեգել մայրենի լեզվի առաջին վանկերը, ձմռվան երեկոներին քուրսու առաջ նստած լսում էի հորս ճարտար ընթերցանությունը (հայրս ինձանից լավ բանաստեղծ է)։ Նա կարդում էր «Արություն ու Մանվելը», որից մի երկու պատկեր մինչև այսօր մտիցս չեն ընկել և շատ լավ հիշում եմ, թե

ինչ առողջությամբ և ինչ ձևերով էր հայրս կարդում իրան այնպես մոտ և հասկանալի գիրքը»[1]։

Տարրական կրթությունը մանուկ Հովհաննեսը ստացել է տանը, ապա մի կարճ ժամանակ սովորել Էջմիածնի ծխական դպրոցում։ Հաստատուն կրթություն նա ստանում է իրավագետ Վահան Բաստամյանի մոտ, որ Մոսկվայի համալսարանն ավարտած, ըստ ամենայնի զարգացած մի անձնավորություն էր, հետագայում՝ Մխիթար Գոշի «Դատաստանագրքի» հրատարակիչն ու հետազոտողը։ Այնուհետև Հովհաննիսյանը սովորում է Երևանի պրոգիմնազիայում (1873—1877)։

Պատանի Հովհաննեսը շատ վաղ է հանդես բերում սեր դեպի գրականությունը։ Նա տարվում է ընթերցանությամբ, կարդում պատահած գիրքը, անգիր անում սիրած բանաստեղծներին։ 1877 թվականին ընդունվում է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի 3-րդ դասարանը. նույն թվականի սեպտեմբերի վերջին ուղևորվում Մոսկվա։

Հովհաննես Հովհաննիսյանի համար բախտորոշ նշանակություն է ունենում Սմբատ Շահազիզին աշակերտելու հանգամանքը։ Զգայուն պատանին ավելի ու ավելի հաճախ է դիմում թղթին՝ իր զգացումներն ու խոհերը չափածոյով արտահայտելու համար. նրա առաջին ոտանավորները վերաբերում են 1879 թվականին։ Նույն այդ թվականին Մ. Բարխուդարյանի, Մ. Մուրադյանի, Ա. Ատոմյանի և ուրիշների հետ նա սկսում է հրատարակել «Հույս» աշակերտական թերթը, որի համար գրված նրա խմբագրական հոդվածներն աչքի են ընկնում լրջությամբ, ժողովրդին ծառայելու սեռոտւն գաղափարով։ Միայն 1880 թվականին նա գրում կամ թարգմանում է 60 ոտանավոր, որ պերճախոս վկայություն է հազվագյուտ աշխատասիրության։ Բնավորությամբ ամաչկոտ ու քաշվող, նա բանաստեղծական այդ փորձերը չէր կարդում ընկերների մոտ, թեև սրանք արդեն կռահում էին, թե ինչ նոր երազներով է տարված Հովհաննեսը։

Ինչպես երևում է, նա այդ տարիներից էլ սկսում է հմտանալ դասական ու նոր լեզուների մեջ, բնագրից թարգմանում Սոֆոկլես, Սաֆո, Կոռնել, Գյոթե, Նեկրասով և այլ հեղինակներ։ 1883-ին նա գրում է «Ջինջ երկնքից ոսկի արև» ոտանավորը, որ տպագրվում է «Աղբյուրում» (1883, № 4). դա Հովհաննիսյանի առաջին տպագիր բանաստեղծությունն է։

1883 թվականի մայիսի 7-ին Հովհաննիսյանն արծաթե մեդալով ավարտում է Լազարյան ճեմարանի արևելյան լեզուների բաժանմունքը և նույն թվականի օգոստոսին ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի պատմա-բանասիրական ֆակուլտետը, որն ավարտում է 1888 թվականին՝ ստանալով գիտությունների թեկնածուի աստիճան։

---

[1] Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 4, Երևան, 1968, էջ 27։

Նույն տարվա աշնանից Հովհաննիսյանն աշխատում է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում որպես ռուսաց լեզվի ուսուցիչ։

1887 թվականին լույս է տեսնում Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» անդրանիկ ժողովածուն, որն ընդգրկում է 69 բանաստեղծություն։ Գրաքննության կողմից հանված ու մասամբ կրճատված 10 ոտանավորները Հովհաննիսյանը բարեկամների խորհրդով ուղարկում է Մարսել՝ Մ. Փորթուգալյանին, որ և նույն տարին հրատարակում է իր «Արմենիա» լրագրի էջերում։

1889 թվականի հունվարի 9-ին Հովհաննիսյանը մեկնում է Եվրոպա. լինում է Կ. Պոլսում, Վիեննայում, Փարիզում, Լոնդոնում, նորից Փարիզում, որտեղից և, մոտ երկու ամիս շրջագայելուց հետո, թարմ տպավորություններով վերադառնում է հայրենիք։

էջմիածնի փակ, ճնշող միջավայրից ազատվելու և մանավանդ գրականությամբ զբաղվելու հնարավորություններ ստեղծելու դիտավորությամբ 1891 թվականի օգոստոսին իր դիմումի համաձայն նա ազատվում է Գևորգյան ճեմարանից և տեղափոխվելով Թիֆլիս՝ պաշտոնավարել է սկսում Ներսիսյան դպրոցում, միաժամանակ ակտիվ մասնակցություն ունենալով գրական-հասարակական կյանքին։ Կապվելով «Արձագանք» շաբաթաթերթին, նա տպագրում է գրախոսականներ, թատերախոսականներ, հոդվածներ, խմբագրի խնդրանքով փոխարինում թերթից հեռացած Շիրվանզադեին, այսինքն՝ վարում գրական բաժինը, երբեմն նաև առաջնորդողներ գրում՝ հասարակական այլևայլ հարցերի վերաբերյալ։ Այստեղ ևս նա մնում է երեք տարի։ Չկարողանալով մերժել նորընծա կաթողիկոսի՝ Խրիմյանի միջնորդությունը, 1894 թվականի ամառը Հովհաննիսյանն ընտանիքի հետ տեղափոխվում է էջմիածին։ Այստեղ, Գևորգյան ճեմարանում նա դասավանդում է ռուսաց լեզու, ռուս գրականության պատմություն, ռուսաց պատմություն, ընդհանուր գրականության պատմություն և հունարեն։ Այս ամենի հետ նա երկար տարիներ վարում է սինոդի քարտուղարի ձանձրալի պաշտոնը։

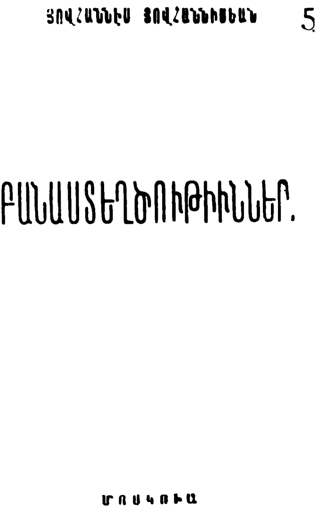
Ուսուցչական աշխատանքը բանաստեղծին հաճույք էր պատճառում և տառապանք միաժամանակ։ Ամբողջովին զբաղված ճեմարանում կամ սինոդում, նա ֆիզիկապես ժամանակ չէր գտնում ինչպես հարկն է գրականությամբ զբաղվելու, մինչդեռ տարիներն անցնում էին, իր աչքի առաջ առնականանում էր գրական նոր սերունդը, հազվագյուտ մի ծաղկում էր ապրում հայ պոեզիան։ Նրա նամակներում ավելի ու ավելի հաճախ է լսվում անբավականության ու դժգոհության խոսք՝ ստեղծագործական փայլուն մտահղացումներն իրականացնելու հնարավորությունից զրկված լինելու մասին։ 1912 թվականին նա մի փորձ է անում դուրս գալու գավառական այդ միջավայրից։ Բաքվի քաղաքային վարչության հրավերով նա նշանակվում է ուսումնական հանձնաժողովի նախագահ։ Օգոստոսի 13-ին ընտանիքով տեղափոխվում է Բաքու։

Դեռևս չորս տարի առաջ՝ 1908-ին, Վաղարշապատում կազմվել և

Բաքվում հրատարակվել էր Հովհաննիսյանի երկրորդ՝ զգալիորեն ամբողջական ժողովածուն, որը վերջնականապես ապահովում է բանաստեղծի տեղը հայ գրականության պատմության դասականների շարքում։

Հովհաննես Հովհաննիսյանի գրական գործունեության 30-ամյա հոբելյանը տեղի ունեցավ 1913 թվականի փետրվարին. հոբելյանական հանդեսներ կազմակերպվեցին էջմիածնում, Երևանում, Թիֆլիսում և բազմաթիվ այլ քաղաքներում, բայց առանձնապես ճոխ՝ Բաքվում։

Զափազանց ուշագրավ է Հովհաննիսյանի գործունեության յոթնամյակը Բաքվում։ Ընկնելով նոր, աշխույժ միջավայր, շրջապատված հայ, ադրբեջանցի, ռուս մտավորականներով, բանաստեղծը հանդես է բերում լայն գործունեություն, ինչպես մանկավարժական, նույնպես և հասարակական-քաղաքական բնագավառներում։ Նոր ուժերով է դրսևորվում Հովհաննիսյանի դեմոկրատական մտածողությունը։ Նա առաջիններից մեկն է ողջունում Բաքվի կոմունայի գործունեությունը։ Վայելելով Ստ. Շահումյանի և մյուսների անվերապահ վստահությունը, նա նշանակվում է կոմունայի լուսբաժնի վարիչ, իսկ երբ քաղաքական դրությունը դառնում է կրիտիկական, 1918 թվականի մայիսի 19-ին նա թողնում է Բաքուն։ Մեկ տարի էսենտուկիում և Կիսլովոդսկում անցկացնելուց հետո Հովհաննիսյանը գալիս է Թիֆլիս, ապա 1919 թվականի սեպտեմբերին վերադառնում է էջմիածին։ Այստեղ, Վրթ. Փափազյանի մահից հետո նա նշանակվում է գիմնազիայի վարիչ, այնուհետև՝ լուսբաժնի վարիչ։ Դաշնակցական ավանտյուրայի առաջին օրը նրան ձերբակալում են, բայց վախենալով ժողովրդի վրդովմունքից, ենթարկում են տնային կալանքի։


ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ 5

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ.

ՄՈՍԿՈՒԱ

ՁՈՒԼԱՐԱՆ ԵՒ ՏՊԱՐԱՆ Օ. Օ ՀԵՐԲԵԿ

1887

Հ. Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» առաջին ժողովածուի անվանաթերթը

Սովետական իշխանության տարիներին անվանի բանաստեղծը

տեղափոխվելով Երևան՝ ակտիվորեն մասնակցում է երկրի կուլտուրական վերելքին, վարում է օրենսդրական հանձնաժողովի խմբագիր-թարգմանչի պաշտոնը, կատարում է չափածո և արձակ թարգմանություններ Տիչինայից, Լեսկովից և մյուսներից։

Հովհաննես Հովհաննիսյանը վախճանվեց 1929 թվականի սեպտեմբերի 29-ին։

2

Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծությունների» գիրքը ոչ թե նշեցին, այլ ուղղակի ողջունեցին ժամանակի բոլոր պարբերականներն ու թերթերը։ Տպավորությունն աննախընթաց էր, հիացմունքն ու գոհունակությունը՝ համընդհանուր։

Հովհաննիսյանի պոեզիայի ընդհանուր տոնը որոշելիս շատերն են կանգ առել թախծի, տխրության, ընդհանրապես մինորային տրամադրության վրա։ «Նա մեր գրականության մեջ առաջնակարգ թախծերգակ է ճանաչված»[1]։ Քննադատներից մեկը նրան նույնիսկ անվանում է «սրգավոր իդեալիստ»[2]։ Պարադոքսա՞լ երևույթ. հենց այդ տխրությունն էր, որ ուրախությամբ ընդունվեց ժամանակակիցների կողմից։ Եվ դարձյալ ճշմարտամոտ լինելով, այս բնորոշումը լրիվ և ամբողջական պատկերացում չի տալիս բանաստեղծի մասին։ Կարելի է շատ տողեր բերել, ապացուցելու համար, որ ներքուստ նա մեր ամենալավատես, հավատով ու հույսով լեցուն արվեստագետներից է, ինչ որ իսկապես էլ այդպես է։ Բայց այս երկու հոգեվիճակների միջև կա տրամադրությունների մի ամբողջ գամմա։ Այն էլ ասենք, որ Հովհաննիսյանի քնարական հերոսը առաջին թախծողը չէր մեզ մոտ։ Թախծով, ազնիվ տխրությամբ էին համակված և Նալբանդյանի կոմս Էմմանուելը («Մեռելահարցուկ»), և Շահազիզի Լևոնը («Լևոնի վիշտը») և էլի ուրիշ գրական հերոսներ։ Տխրությունը անսխալ ապացույց էր նրանց՝ հասարակական ցավերով տառապելուն.

Հովհաննիսյանի առաջին բանաստեղծություններից մեկը «Երկու ճանապարհ» ոտանավորն է։ Խորունկ մի գործ է դա պոետական իր մտահղացմամբ։ Բանաստեղծի առաջ հենց առաջին քայլերից կանգնում է ամենալուրջ հարցը՝ գտնել կյանքի իմաստը։ Ապրելու և նա ի՞ր համար, թե՞ ծառայելու է որևէ բարձր գաղափարի, այսինքն՝ իր նմանների համար. վազելու է անձնական երջանկության ետևի՞ց, թե՞ այդ երջանկությունը գտնելու է տառապող մարդկանց հոգսը թեթևացնելու, արյուն-արցունքը մաքրելու, արդար քրտինքով մշակված հողը տիրոջը վերադարձնելու մեջ, հանձնվելու քնքուշ զգացումների, փարթամ մի կյանքի, կույսի դգվանքների՞ն, թե՞ ընտրելու է փշերով ծածկված այն ճա-

1 Թադ. Ավդալբեգյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երևան, 1934, էջ 80։
2 «Արարատ», 1908, № 3։

նապարհը, որով գնում են միայն ընտրյալ հոգիները՝ չսպասելով ճանաչում և դափնեպսակ։ Հիանալի է բանաստեղծության վերջույթը.

Եվ ես կանգնած եմ և խոր մըտածում...
Կյանք, ինձ երկուսից ո՞րն ես պատրաստում։

*Հովհաննիսյանի բանաստեղծությունների ժողովածուները սովորաբար բացվում են նրա ամենավաղ գրած «Տեսե՞լ ես արդյոք այն բլուրները» ոտանավորով, որ առանձնապես հուշակվեց Թումանյանի «*Parodia*»-ի շնորհիվ։ Տասնվեցամյա պոետը հիշում է իր հայրենիքը սիրով ու խանդաղատանքով, գովերգում նրա ճոխ բլուրները, կանաչում թաղված այգիներն ու մարգագետինները, շքեղ պարտեզներով շրջապատված գյուղերը, վերջապես նրա գանձն անգին, որ դեմքով հրեշտակ է, հասակը՝ փարթամ... Մի խոսքով, առկա է ռոմանտիկական ոգևորությունը։ Այսպիսի տրամադրությամբ գրված տողերի մենք այլևս չենք հանդիպում բանաստեղծի ողջ ստեղծագործական կյանքում։*

Թումանյանի պարոդիան հասարակական այլ հանգամանքների ծնունդ է։ Տասական թվականներին հայ գյուղն այլևս ութսունական թվականների գյուղը չէր. Թումանյանն իրավացի էր միանգամայն, այդ գյուղի համար բնորոշը համարելով սոցիալական խոր հակասությունը, չարիքի անսանձ տիրապետությունը, զրկանքն ու շահագործումը։ Հովհաննիսյանի պատանեկան գրչախաղը վաղուց այլևս պատմությանն էր պատկանում։ Այն հանգամանքը, որ նա 1908 թվականի հրատարակությունից դուրս է թողնում այս ոտանավորը, խոսում է հենց նրա գաղափարական հասունացման մասին։ Համենայն դեպս նա չէր կարող չբաժանել Թումանյանի պարոդիայի պաթոսը, մանավանդ որ ճիշտ այդ ոգով նա ոտանավոր է գրել. «Տեսե՞լ ես արդյոք...» ոտանավորից ընդամենը երկու տարի հետո՝ 1882 թվականի սեպտեմբերին։

Թումանյանը ասում է.

Տեսե՞լ ես արդյոք այն այգիները,
Ուր իբրև գոհար խաղողն է հասնում,
Որից դատարկ են նստում տերերը,
Որ միշտ ցեցերի գրպանն է լցնում։

Հովհաննիսյանն այդ նույն բանն ասել էր արդեն.

Դուք տեսե՞լ եք հայ գյուղացուն
Արյուն քրտինք թափելիս,
Յուր սիրական գութանն այգում
Տխուր երգով քշելիս։

Թումանյանը նկատում է իրոնիայով.

Եվ դու տեսե՞լ ես նրա գանձն անգին,
Հարավի դուստրը - խղճուկ արարած,
Լռության կնիքն իրեն շրթունքին,
Ու ինքը ամբողջ կեղտի մեջ կորած։

Հովհաննիսյանը լիովին համաձայն է դրան.

Դու տեսե՞լ ես հայ աղջկան
Արեգակի տակ այրված,
Եվ ձեռները այն կուսական
Աշխատանքից կոշտացած։

Հովհաննիսյանի համար հայրենիքի հետ կապված երկու հիմնական հարցերը՝ նրա ճնշված լինելը արտաքին տիրապետողներից և կաշկանդված լինելը սեփական բռնակալներից, այսինքն՝ ազգային ու սոցիալական մոտիվները անջատված չեն։ Իսկ եթե երբևէ անջատվում են (օրինակ, «Սգո օրեր», «Նոր գարուն» և այլն), ապա բոլորովին տարբեր է նրա դիտակետը։ Այն ժամանակ, օրինակ, երբ Հովհաննիսյանի նախորդների համար ազգային-ազատագրական խնդիրը առաջնային է, նրա համար, այդ շարժման տեղատվության պայմաններում, գլխավորն արդեն ներքին, սոցիալական չարիքն է։

Հայրենասիրությամբ են շնչում մեր բանաստեղծի բոլոր գործերը և այն ժամանակ, երբ նա հայրենի որևէ բնանկար է վերակենդանացնում, և այն պահերին, երբ նա հանձնվում է իրեն տանջող խոհերին, առավել ևս, երբ սիրում է, սիրած էակի հետ է։ Պերճախոս, կրքոտ, բոցավառ քաջալերանքի կոչերին եկել էին փոխարինելու մեղմ մտորումները, տառապանքից մղված ու տանջանքով իմաստնացած խորհրդածությունը նույն այդ հայրենիքի զավակների մասին, ուրեմն և հայրենիքի մասին։ Հայրենիքը աշխարհագրական հասկացողությունից դառնում էր նաև հոգևոր կատեգորիա։

Առաջավոր մտավորականությունը հետզհետե հաշտվում էր այն գիտակցությանը, թե հայրենիքը դրսից պետք է փոխադրվի ներս, դեպի հոգևոր մշակույթի մարզը, որ ճարտարապետության, երաժշտության, նաև գրականության բնագավառում շահած մարտը բնավ ստոր չէ բարբարոս մի ազգի դեմ բաց դաշտում շահած ճակատամարտից։ Հովհաննիսյանը մեր պոեզիայում ստեղծեց հայրենասիրության նոր հասկացողություն, շատ քնքուշ և շատ խոր։

Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ բացառիկ իմաստ ունի «Սգո օրեր» ոտանավորը։ Անկարող էր բանաստեղծը լուռ հետևելու այն նախճիրին, որ այդ օրերին (1896) կատարվում էր Տաճկահայաստանում, շատ գործածվելուց բթանում էր թրքական բնավ ժանգ չտեսած յաթաղանը, բթանում էր միայն հայերի վրա...

Եվ ողբում, և սգում է բանաստեղծը.

Թե ոգևորվել կարող ես կրկին,
Թե կարող ես դեռ կլրակվիլ վշտից,
Սիրտ իմ չարատանջ, այս սուգն ահագին,
Հերիք է, որ դու պատառվիս ցավից։

Բարդ բարդ կուտակված ամպեր քո գլխին,
Սորանից էլ սև կըլինի՞ թախիծ...
Ահ, թող արտասուքն իմ մարած աչքից
Հեղեղի նման թափվի դառնագին։

Թե՞, սիրտ իմ, դու դեռ այնքան աննկուն,
Որ այս ցավին էլ պիտի դիմանաս.
Թե՞ այնքան է դեռ քո հույսն հաստատուն
Որ սպասում ես, թե կըշողա արև,
Նոր ույժ ու նոր կյանք դարձյալ կստանաս,
Դարձյալ կրծաղկի գարուն քո առջև...

Անցնում են օրեր, ամիսներ են անցնում, բայց լուրերը չեն հանգըստացնում. մի՞թե անցավ ձմեռը, մի՞թե պետք է նորից կենդանանա աշխարհը, գարուն պետք է գա։ Ո՞ւմ համար...

Քեզ սպասող չըմնաց.
Ո՞ւր ես գալիս ա՛յ գարուն.
Գովքդ անող չը մնաց,
Զուր ես գալիս, ա՛յ գարուն։

Սև-մութ պատեց աշխարհին,
Սար ու ձոր դառան արին,
Միզ վայ բերեց էս տարին-
Ո՞ւր ես գալիս այ գարուն։

Գարնանից երես թեքել, նշանակում է երես թեքել ծնվող երեխայից։ Որքա՞ն պետք է մի ժողովուրդ դժբախտ լինի, որ հողի աշխատավորը ձեռք չմեկնի դեպի ծաղիկը, կանաչը...

Դու ետ բերիր հավքերին,
Ո՞նց տեր ըլնեն բըներին,
Սաղ տեղ չկա մեր երկրին-
Զուր ես գալի, ա՛յ գարուն։

Ինչպես որ դառնում է զգայուն պոետը, տեսնում է միայն անուրախ պատկերներ, և՛ լաց, և՛ հառաչ, և՛ հուսահատություն.

Թոշնեցան ծաղկունքն իմ անուշ երկրի.
Սառույցը կապեց արյունոտ վտակ,
Էլ պիտի ծաղկի՞ կուրծքը սարերի,
Արդյոք կըտեսնե՞մ աղբյուրներն հստակ...

Բայց որպեսզի վերականգնի հոգեկան խախտված հավասարակըշռությունը, նրա քնարական հերոսը նետվում է դեպի գործ. միայն ընդհանուրի համար և ընդհանուրի հետ տառապողն է ազատվում իր տառապանքից։ Եվ կաթիլ առ կաթիլ նրա երակների մեջ է լցվում հողի ուժը, և բարձրանում է կրծքին հակված նրա գլուխը։ Լռե՞լ։ Հանցանք է, լռել այժմ՝

Երբ այսչափ մեծ է և անծայր չարիք։

Միայն մի փոքր ճեղք ամպերի մեջ, և ահա խոնավ գետին են թափվում հույսի հրեղեն խրձերը. անկարելի է, որ չարիքի հաղթանակը տևական լինի.

Թող ավերվի հայրենի տունն հիմնահատակ,
Բայց քանի հուրն առկայծում է դեռ մոխրի տակ,
Նորա կորուստն, ո՜հ, մի ողբալ դու սգավոր-
Իբրև փյունիկ նա կհառնե անշուշտ մի օր...

Տեղատվությունն ավարտված է։ Մի փոքր դադար, և ջրերն սկսում են ուռչել, բարձրանալ, ետ նայելով, նա տեսնում է, որ ծանր մի ճանապարհ է անցել. հանգրվանը մոտ չէ, մինչ երկինքը գոռ փոթորիկ է պատրաստում։ Բայց ոչ, պետք չէ վհատվել. գնալ, շարժվել է պետք, համոզված, որ այս ուղին էլ վերջ ունի։ Նա հորդորում է չխաբվել արևի փայլից. անհրաժեշտ է ուժեր կուտակել՝ դիմագրավելու համար այս հարվածներին, այլև գալիքի բոլոր փորձանքներին, որ բախտը կարող է հանել մեր դեմ.

Կըզայրանա, կըկատաղի չարություն
Եվ դեմ առ դեմ մենք կըտեսնենք թշնամուն։
Նա սպառազեն և ահարկու, մենք՝ անզոր,
Եվ մեր շարքեր կընոսրանան օրեցօր։

Եվ կըխլե նա մեղանից լավերին,
Եվ կըհասնեն սգո օրեր մեզ բաժին.
Կըհալածվինք, կըտառապինք մենք երկար,
Բայց և կապրենք - մեռնելու չէ՞ սերմն արդար...

Բեղմնավորված ընկածների արյունով
Երկիրն էլի պտուղ կըտա երկունքով.
Ժամը կգա, կըդադարի փոթորիկ,
Եվ հաղթություն կըվաստակեն մեր որդիք։

Մեր ժողովրդի պատմության փիլիսոփայությունն է խտացած այս տողերում։ Տառապանքը ոչ թե մեր ետևն է մնացել, այլ մեր առջևն է։ Հաղթահարած դժվարություններին թիվ չկա, բայց ավելի ծանրը դեռ առջևումն է. չպետք է հանգստանալ շահած հաղթանակով, այլ պետք է ոգով զինվել առաջիկա մարտերի համար, միշտ համոզված, որ հաղթությունը մերն է անպայման, որ հողի գիրկն ընկած սերմերը կտան իրենց պտուղը, որ եթե այդ հաղթությունը մեզ էլ բաժին չհասնի, կհասնի անպայման մեր որդիներին։ Այլ կերպ ասած, ոչ թե սին խոստում անպայման սպասվող երջանկության մասին, այլ գովք այն երջանկությանը, որ սպասվում է պայքարից հետո։

«Լուռ կաց, սիրտ իմ», «Արի, ընկեր», «Հոգիս սև դարդ է մաշում» և այլ ոտանավորներում դժգոհության, անբավարարվածության, բողոքի նույն տրամադրությունն է իշխում, սակայն պասսիվ բողոքի։ Եթե նկատի ունենանք, որ բանաստեղծի նախորդները գյուղի ռոմանտիկական

գովքն էին անում, ապա պետք է ընդունենք, թե այն հանգամանքը, որ նա այլևս չի իդեալականացնում գյուղը, մի քայլ էր դեպի առաջ. այդ քայլը մեծ չէր, ճիշտ է, բայց անպայման քայլ է դեպի ռեալիզմի լիակատար հաղթանակը նաև այս բնագավառում։ Բանաստեղծությունների այս շարքի համար որպես բնաբան կարող էին ծառայել իր իսկ տողերը՝

Իմ հայրենիք ավերակ,
Չքնաղ երկիր ու թշվառ...

Բազմաթիվ ձևերով է կրկնվում այս միտքը. երկիրը չքնաղ է, բայց թշվառ է, ավերակ։ Եթե Պատկանյանն ու Րաֆֆին իրենց վաղ շրջանի ոտանավորներում հայրենիքի ավերակ լինելը կապում էին գերազանցապես արտաքին տիրապետողների հետ, ապա Հովհաննիսյանը ճշտում է մտցնում նաև այստեղ։ Եվ բանաստեղծ քաղաքացին գրում է իր գլուխգործոցներից մեկը՝ «Գյուղի ժամը»։

Քնարական ստեղծագործությունն այնքան ուժեղ է, որքան հագեցված է ներքին դրամատիզմով։ Հովհաննիսյանի ստեղծած պատկերը ցնցող տպավորություն է գործում հենց այս տեսակետից։ Երեկո է, արևամուտ, օրն ավարտված է, մինչ տանտերը չկա ու չկա։ Ի՞նչ է պատահել։ Եվ մայրը դիմում է մանկահասակ աղջկան, թե ժամն է եկեղեցի գնալու։

Ինչի՞ համար պետք է աղոթեին փոքրիկ Նազլուն ու իր մայրը.

Ա՜խ, Նազլո՛ւ ջան, չես իմանում.
Էգուց էլի աղան կգա,
Նորա սիրտը միշտ անկշտում,
Էլ ամպի պես պիտի գոռա։

«Շուտով, Գրիգո՛ր, փողերը բե՛ր...-
Էլի չկա՞ կովդ հանիր...»
Ա՜խ, Նազլու ջան, այն ի՞նչ բան էր,
Մի՞տդ է հերու.... Տե՛ր, դու փրկի՛ր։

Ուսումնասիրողներից ոմանց թվացել է, թե այդ ձեռնապակաս Գրիգորը գնացել է օտարություն՝ մշակություն կամ մի այլ աշխատանք կատարելու։ Կնոջ ամբողջ հուզված վիճակը («Ե՞րբ պիտի գա», «էգուց էլի աղան կըգա») ցույց է տալիս, որ նա գյուղում (կամ հարևան գյուղում) է հենց, գնացել է օգնություն խնդրելու, եթե հնարավոր է՝ պարտք վերցնելու հենց համագյուղացիներից.

Հայրիկդ արդեն գնացել է,
Որ փող ճարի. ե՞րբ պիտի գա,
Տեսնենք մեկը խղճացե՞լ է...
Ա՜խ, սև օրը տերն էլ չըտա։

Պարտքը փակել պարտքով՝ կա՞ ավելի ծանր բան այն գյուղացու համար, որի վերջին հույսը կովն է, նրա տված կաթով է հոգում իր ցավը։

«Գյուղի ժամը» մեր բանաստեղծի դեմոկրատական մտածողության բարձրակետն է։ Նա իրավունք ուներ դրանից մի տարի հետո բացականչելու.

Մնա՛ք բարով, արև գարուն
Եվ խնկաբույր ծաղիկներ,
Կարկաչահոս վտակ սիրուն,
Կանաչազգեստ բլուրներ։

Մնա՛ք բարով, համբույր և սեր,
Դեմքով հրեշտակ կույս չքնաղ,
Վայելչության պայծառ ժամեր,
Քաղցրը ժպիտ, կյանք մատաղ...

Աղքատություն ես սիրեցի,
Խեղճի լացը, հառաչանք,
Եվ քընարս նվիրեցի
Վիշտ երգելու և տանջանք։

Հայրենիքի գաղափարին են առնչվում անմիջապես հայրենի բնաշխարհին նվիրված բանաստեղծությունների փունջը։ Բնությունը հանգըստացնում է Հովհաննիսյանի քնարական հերոսին, մղում դեպի խոհ, երազանք, կարոտ, տխրություն, թախիծ, ուժեղացնում է սպասումի պահը։ Նա սիրում է շնչել բնության բուրմունքը, ունկնդրել նրա ձայնը, որսալ նրա իմաստուն շշուկները, հասկանալ նրա անբարբառ լեզուն, ձուլվել նրա հոգեպարար երաժշտությամբ։ Հայրենի բնությունը լըցնում է բանաստեղծի սիրտն ու հոգին իմաստությամբ, վեհությամբ, հավատով դեպի ապագան այն ժողովրդի, որի զավակն է ինքը.

Միայն այն կապրի, որ միշտ է անմահ-
Սուրբ գեղեցկություն և սուրբ գաղափար.
Վեհ միտքը ազատ կենդանի կըմնա
Ու սերն էլ անձնազոհ՝ խեղճ եղբոր համար...»։

Այսպես է ձևակերպել իր փիլիսոփայական դավանանքը երիտասարդ բանաստեղծը։ Հոգևոր ազատություն և սոցիալական ազատություն՝ ահա թե ինչն է համարում նա հավերժական ճշմարտությունները։ Հովհաննիսյանի աշխարհայացքի համար տիպական չեն ծանր երկընտրանքներ, որոնումներ կամ դեգերումներ։ Փիլիսոփայական մտածողությամբ իդեալիստ, կյանքում նա ուներ բարոյական հաստատուն սկզբունքներ, որոնց բնավ չդավաճանեց, երբեք չխախտեց իդեալի ու իրականի ներդաշնակությունը։ Նա մարդուն չի անջատում բնությունից, այլ համարում է նրա մի մասնիկը, նույն օրենքների ենթարկվող, հավերժորեն փոփոխվող, շարժվող, ծնվող ու մեռնող։ Աշնան տխուր տերևաթափը հիշեցնում է նրան մարդու ծերությունը։ Բայց մարդը բարձր է բնությունից, որովհետև իդեալ ունի, գիտի արդարացնել իր գոյությունը։ Ցավալին ոչ թե այն է, որ մարդու կյանքը շատ է կարճատև, մի ակնթարթ է բնության անմահության առջև, այլ որ մարդը շատ հաճախ չի գիտակցում այդ կյանքի արժեքը.

Ո՜հ, գեղեցիկ է աշխարհն աստուծո,
Գեղեցիկ է միշտ մատաղ բնություն.
Բայց ինչու մարդը բախտի ու սիրո
Վառ զգացմունքից միշտ զուրկ է մնում։

Երբեմն նրա քնարական հերոսը խոր հիասթափություն է ապրում, չգիտի ինչ է ուզում, ուր է ձգտում անհանգիստ հոգով. երկիրը նրա շուրջը սառած է թվում, ազնիվ զգացմունքները՝ մեռած ընդմիշտ։ Եվ ակամա հառաչում է նա.

Ա՜խ, ինչ կուզեի մոռանալ աշխարհ
Ու քաղցր քնով ննջել հավիտյան...

Ավելի հաճախ նա առանձնություն է ձգտում, խոկումի, երազում է հեռանալ աշխարհի ժխորից, ազատվել առօրյա կրքերից, անրջում է հալվել ու ձուլվել.

Ցնդել երկնքում անհուն կապուտակ...

Դառնաթախիծ այս տրամադրությունները հեռավոր արձագանք էին կյանքի դառնությունների, հոգսերի, մոլեգնող կեղծիքի ու չարության։

Հովհաննիսյանին խորթ էր վերացական տխրությունը, բայց և հարազատ չէր մակերեսային լավատեսությունը։ Լինելով լիրիկ բանաստեղծ, նա կյանքը զարդարում էր, այն լցնում աշխատանքով, վայելքով, սպասումով, թախիծով, այն ամենով, ինչի միահամուռությունը կոչվում է հենց կյանք։ Նրա թախծոտ ճակատին հեռավոր լուսատուի այնպիսի մի շող կա, որ չես հավատում իր իսկ սրտամաշուկ խոսքերին։ Բանաստեղծի քնարական հերոսը տառապում է անպայման, բայց այդ տառապանքը էսթետիկորեն գեղեցիկ է, ազնվացնող։ Ահա «Սարն ի վեր» բանաստեղծությունը», որը պարփակում է խոր ու դրամատիկ բովանդակություն։ Ամեն ուղևոր ճանապարհի ինչ-որ կետում զգում է, որ ուժերը դավաճանել են, որ ինքն այլևս անզոր է առաջ շարժվելու, շարժվելու առաջ և վեր։ Բայց դա ի՞նչ ճանապարհ է. կյանքի ուղի՞ն է դա, կյանքի սովորակա՞ն ուղին, որ կտրում է ամեն մի մահկանացու, թե՞ այն ուղին, որ գիտակցաբար ընտրում են մեծ հոգիները ոչ թե իրոք մի կածան անցնելու, այլ չեղածը բաց անելու հաստատ որոշումով։

Դեպի վե՜ր, դեպի վե՜ր... Անվերջ է ուղիս,
Հոգնեցան բաղուկներս՝ այս կռվում անզոր,
Սպառեցավ և վերջին ուժն էլ ծնկներիս-
Դեպի վե՜ր, սարն ի վեր, քաջասիրտ զինվոր։

Գոյության կռվի մաքառող զինվորի խոսքն է սա, որ փորձում է ելնել բարձունքը, որքան էլ կարծր լինեն հանդիպակաց ժայռերը և որքան սպառնա ահավոր անդունդը։ Բանաստեղծության երկրորդ քառյակը շարունակում է առաջինի երաժշտական թեման և անսպասելի մտցնում մի նոր թեմա։ Գոտեմարտն անհավասար է, քաջարի այդ զինվորի

ուժերն սպառվել են, բայց նա մի վերջին ճիգով բարձրացնում է գլուխը և թափահարում բաշը.

Ավելի կարծրանան թող այս սև ժայռեր,
Ավելի թող սպառնա անդունդն ահավոր,
Դեռ շունչ կա բերանումս, շարժվում են ձեռքեր-
Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր, ո՛վ արի զինվոր։

Ո՛չ, վտանգի հասկացողությունը խորթ է այս քաջի հոգուն։ Նա ինքն է ձգտում, որ ավելի կարծրանան սև ժայռերը, ավելի խոր բացվեն անդունդները, նա իր մեջ ուժի անսահման հորդում է զգում։ Ոչ թե նրան են մենամարտի հարկադրել, այլ ինքն է ձեռնոց նետել շրջապատի բիրտ ուժերի դեմ։

Երրորդ քառատողը առաջինի հերքումն է, առաջին երկուսի տրամաբանական ավարտը։ Հուսահատության, տագնապի շեշտերը մեղմըվում են «Դեպի վե՛ր, դեպի վե՛ր» կոչով, բայց արդեն լքվածության մասին ակնարկ անգամ չկա։ Ընդհակառակը, կա վերջնական հաղթանակի հավատ.

Դեռ հեռու է կատարն անամպ ու հստակ,
Բայց եթե չհասնենք այնտեղ մենք այսօր,
Վաղն այնտեղ ենք անշուշտ, մերն է հաղթանակ-
Դեպի վե՛ր, սարն ի վե՛ր, անվեհեր զինվոր։

Հովհաննիսյանը սիրային ոտանավորներ հորինել է շատ վաղ հասակից։ Պատանեկան ջինջ, սրտամոտ այդ ոտանավորները կարոտ են թաքցնում, ավելի սիրահարված լինելու տենչ արտահայտում, քան սիրածին մոտ լինելու պահանջ։ Իսկ երբ, վերջապես, գրի է առնվում առաջին սիրային բանաստեղծությունը, արդեն նշմարվում են քնարերգակի սիրային մոտիվների բոլոր առանձնահատկությունները։

Շատ է հայտնի ու սիրված այդ ոտանավորը.

Ա՜խ, տվեք ինձ քաղցր մի քուն,
Կյանքից հեռու սլանամ
Այն աշխարհը, ուր խնդություն,
Ուր սերն է միշտ անթառամ։

Սա պատանու երազանքն է մի կյանքի, որ չկա, որ հակադրություն է ներկայացնում ծանր, անուրախ իրականությանը։ Ոչ միայն այս, այլև այդ շարքի ոտանավորներում սերն այնքան անորոշ է, անրջային, աննյութական, որ դժվարանում ես սիրային համարել այն։ Բանաստեղծի լիրիկական հերոսը սեր է տենչում ոչ ցանկասիրությունից (այդպիսի ակնարկ անգամ չկա նրա երգերում), այլ որ մարդկայնորեն կարոտ է գրգվանքի, սփոփանքի, որովհետև... զրկված է բախտի գգվանքից։ Նա հանգստություն է փնտրում քնքուշ զգացումների մեջ միայն.

Կուզեի գտնել հանգիստ երգի մեջ,
Մի դեղոն, մաքուր, հոգեբուղխ երգի,-

Բայց սիրտըս դատարկ, և ես մի անշեջ
Կարոտ եմ բոցոտ, անհուն զգացմունքի։

Սերը չճաշակած, Հովհաննիսյանի քնարական հերոսը ուժ է գտնում իր մեջ նաև մերժելու սիրած էակին. պառակտման պատճառը հոգևոր կապի բացակայությունն է։ Պարզվում է, որ նրա երկրպագուն չերմոցում սնած մի վարդ է, որ անտարբեր է եղել կյանքի ահռելի փոթորիկին, չգիտե ինչ է կարիքը, ինչ՝ թշվառությունը.

Տես՝ թշվառության հազարալեզու
Բոցը բորբոքված խնդրում է զոհեր,
Տես՝ այստեղ խռնած իրար մոտ ահու
Վերջին են սպասում քանի՜ անբախտներ...

Եվ դոցա համար ես սեր եմ պահում,
Այդ ճակատագրի խորթ որդոց համար,
Որոնց առաջին դուռը չէ բանում
Մխիթարության՝ քաղասիրտ աշխարհ...

Բանաստեղծը դնում է հիմնական պայմաններից մեկը ճշմարիտ սիրո համար. դա պետք է կրի նախ և առաջ խոր մտերմության բնույթ։ Նրա հոգուն խորթ են այն փափկասուն արարածները, որոնց աչքերից երբեք արցունք չի կաթել թշվառ կացության մեջ գտնվող հայրենիքի, նրա հեգ որդոց համար։

Բոլոր այն դեպքերում, երբ սիրեցյալը չի համապատասխանում իդեալին, սերը վերջանում է անջատումով։ Հուսախաբ է Հովհաննիսյանի երգած սերը, բայց տանջալի չէ. նրան այդպես էլ անծանոթ են մնում այնպիսի զգացումներ, ինչպես հիասթափություն, հոգու դառնություն, մենության կարոտ, և, իհարկե, փախուստ իրականությունից։ Դրա պատճառն, անշուշտ, նրա վերացական լինելն է։ Բայց այն էլ է ճշմարիտ, որ եթե նվազ ռոմանտիկական էլ լիներ այդ սերը, կյանքի զարկերակն զգացվեր նրա մեջ, դարձյալ նրա հերոսը պատրանաթափ թախիծ չէր ապրելու. նրա ոտները շատ էին ամուր ցամված հայրենի հողին։

Այս ամենից չպետք է հետևցնել, իհարկե, թե Հովհաննիսյանը չունի սիրո վայելքին նվիրված տողեր։ Ավելին կարելի է ասել. հենց դրանք են մեր բանաստեղծի առավել հաջողված սիրերգերը։ Դրա գաղտնիքը ոչ միայն նրա առողջ, անաղարտ հուզաշխարհի մեջ է, այլև այն բանի, որ նրա գրչին հարազատ է ճշմարիտ վայելքը, բայց ոչ վերացական տխրությունը։ Այստեղ արդեն բանաստեղծության խորքն է թափանցում ապրումի անմիջականությունը, ազնվությունը, ապա և ձևի կատարելությունը, ճշմարիտ գեղեցկության համեմատ ճշմարիտ ներշնչանքը.

Կուզեի լինել կարկաչուն վտակ,
Վճիտ ալիքը դրախտի բուրմունքով,
Եվ առավոտյանն, ինչպես ցող հստակ,
Երեսդ ողողել զոհար շիթերով։

. . . .

Եվ շող դառնալով գարնան արևի՝
Կուզեի պայծառ աչերումդ վառվել,
Կամ ինչպես քնքուշ ոսկեվառ գոտի
Ջքնաղ իրանիդ փաթաթվել, փարվել...

Գեղեցկությունն աշքի մեջ, գեղեցկուհուն մոռացած, իր գեղեցիկն էր փնտրում բանաստեղծը։ Իր հոգում ընկած լույսը տեսնել, ոչ թե լույսի աղբյուրը։ Նա նկարել էր բնորդուհուն, բայց նկարել է նաև իրեն. բաց արել իր հոգին, իր հուզաշխարհը, խոսել գեղեցկի իր իդեալի մասին։

3

Հովհաննիսյանի պոեզիայի մի փայլուն բաժինն են կազմում ժողովրդական մոտիվները։ Դրանք ամենից առաջ բերում էին հայ աշխատավոր ժողովրդի կյանքն ու կենցաղն այնպիսի հարազատությամբ, որպիսին չէր տեսնված մինչ այդ։ Բայց այդ ոտանավորները առաջ էին քաշում նաև սոցիալական հարցը, բացահայտում էին գյուղացիության անասելի ծանր վիճակը։

Այդ հարցն է դնում բանաստեղծը «Աշուղ» ծրագրային ոտանավորում։

Արար-աշխարհք գիտի՝ չըկա
մեր դարդերին չափ սահման...

Պետք է խոսել, պետք է բողոքել, քանի որ՝

Լուռ մնալով մեր վերքերին
դու չես անիլ դեղ դարման...

Բոլոր դեպքերում՝ խոսքը, ազատ խոսքը սփոփանք է բերում սրտին, ցույց է տալիս ճնշված ու հարստահարվածի՝ իր վիճակին հաշտըված չլինելը, որն արդեն մի բան է։ Երբ ստրուկը գիտակցում է, որ ինքը ստրուկ է, նա այլևս ստրուկ չէ, այլ սոսկ գերի։ Բանաստեղծն իր բողոքի ձայնն է բարձրացնում նախ և առաջ այդ ստրկական հոգեբանության դեմ։ Ժողովրդի անունից նա դիմում է աշուղին, ասելով.

Լավ է հազար լաց ըլնիլը,
քան դարդ տանիլն անմռունչ...

Հովհաննիսյանի այս շարքի բանաստեղծությունների պսակն են կազմում «Հատիկ» և «Արազն եկավ» ոտանավորները։ Կանգ առնենք նախ առաջինի վրա։

Այս բանաստեղծության հասցեին բարձր գովասանքով են խոսել բոլոր նրանք, ովքեր գրիչ են վերցրել թեկուզ երկու էջ գրելու բանաստեղծի մասին։ Դարձել է դա մեր դասագրքերի ու անթոլոգիաների զարդը, թարգմանվել է շատ լեզուներով, գաղափարներով հարուստ մի գործ է համարվել՝ հասկանալու համար հեղինակի աշխարհայացքը։

Հովհաննիսյանն այնտեղ չի պատկերել սոսկ գյուղացուն իր արտը ցանելիս, այլ հայ սերմնացանին։ Ոչ թե մեկ սերմնացանի, այլ

սերմնացանների բազում սերնդի այս ներկայացուցչին։ Նրա քնարական հերոսը հազվագյուտ կենտրոնացումով է ապրում պահի ողջ հանդիսավորությունը։ Նա գիտե, գիտակցում է, թե որքան բախտորոշ է այդ առավոտը. հատիկից, միայն հատիկից է կախված նրա երեխաների գոյությունը, աշխատավորի գոյությունն ընդհանրապես, եթե կուզեք, նաև կյանքի գոյությունը։ Հատիկը սիմվոլացնում է կյանքը, կյանքի հարատևությունը։ Քննադատներից ոմանք ենթադրում են, թե բանաստեղծության փիլիսոփայական խոհը թուլանում է լիրիկական հերոսի մեղկ կրոնամոլությամբ, որպես թե ինչո՞ւ է նա այդքան ճնշված, ինչո՞ւ է այդ աստիճան անվստահ իր ուժերին և հարկ կա՞ր արդյոք, որ նա դիմեր խնկի ու մոմի օգնությանը։ Սակայն իրապես նա բնավ էլ տոգորված չէ կրոնական մտածումներով։ Դա խոհն է բնության առաջ, հենց իր՝ մարդու իմաստության առաջ։ Չէ՞ որ ինքն է այժմ շարունակում կյանքը։ Նա իրեն բնավ էլ պակաս մեծ չէ համարում, քան մայր բնությունը։ Նա բնությանը ավելացնում է աշխատանքը, շարունակելու համար կյանքը երկրի վրա։ Ահա ամբողջ բանաստեղծությունը.

Լույսը բացվում է, շուտ արտը գընամ,
Պատռեմ սուր խոփով ես կուրծքը հողի,
Իմ սիրուն հատիկ, քեզ նորան պահ տամ
Մինչև օրերը ամրան արևի։

Թաղեմ քեզ հատիկ, և դարդըս քեզ հետ.
Թե ստված ուզեց, դու կանաչեցիր,
Թող դարդըս մեռնի գետնի տակ անհետ,
Դու ինձ մխիթար կրկին տուն դարձիր։

Եվ ջերմ աղոթքով տիրամոր առջև
Ես մոմ կըվառեմ, ես խունկ կըծխեմ,
Որ քեզ պարգևէ մի առատ անձրև,
Որ քեզ միշտ սիրով նայե խնդաղեմ։

Բայց թե այդ շնորհին մեղքերիս համար
Արժանի չլինիմ, ծով կըդարձնեմ
Ես տաք քրտինքը ճակտիս արևառ,
Որ քեզ, իմ հատիկ, ծարավ չթողնեմ։

Ծլիր, կանաչիր, ոսկե սավանով
Ծածկիր իմ արտը ողջ ալեծածան,
Նոր այն ժամանակ անուշ շրշյունով
Տուր ցարդված սրտիս մի քուն հանգստյան։

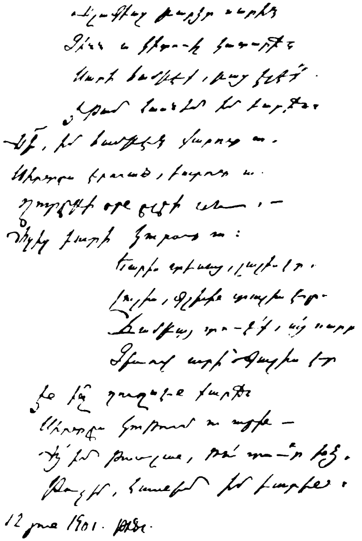
Բանաստեղծական արվեստը ոչ միայն հանդուրժում, այլև ենթադրում է այլաբանություն։ Երբ Հովհաննիսյանի քնարական հերոսն ասում է, թե՝

Ես մոմ կըվառեմ, ես խունկ կըծխեմ,

բնավ չի նշանակում, թե նույն երեկո իրոք խունկ է ծխելու, այլ թե ամեն ինչ կանեմ, որ դու կանաչես և նույնիսկ ավելին, ամեն ինչ կանեմ, որ երեխաներս սովամահ չլինեն, եթե նույնիսկ անձրև չգա և դու

չկանաչես։ «Ծով կըդարձնեմ ես տաք քրտինքը ճակտիս արևառ», ահա նրա հաստատ վճիռը։ Թույլ, պասսիվ մի գյուղացի՞ է սա։ Ոչ, ճիշտ հակառակը։ Դա հայ աշխատավորն է, այն շինականը, որ իր ուժը հենց մայր հողից էր քաղել։

Հովհաննիսյանի ժողովրդական երգերի շարքում բացառիկ արժեք ունեն «Արազն էկավ» և «Ալագյազ բարձր սարին» բանաստեղծությունները։ Մամուլում հրապարակվելուց հետո դրանք անմիջապես անցան դասագրքերի մեջ, զարդարեցին հարյուրավոր ձեռագիր երգարաններ, արտասանվեցին ու երգվեցին ամենուրեք, երբեմն՝ հեղինակի անվան հիշատակումով, շատ հաճախ՝ առանց որևէ հիշատակության, իբրև ժողովրդական ստեղծագործություն։



Մի էջ Հովհաննիսյանի ձեռագրից

Բայց ի՞նչ կար անպաճույճ այդ տողերի մեջ, որ երկը միանգամից գերեց, հմայեց հասարակության բոլոր խավերին։ Ժողովրդական երգի տարբերիչ գիծը, ինչպես հաստատում է Մանուկ Աբեղյանը, զուգահեռականությունն է։ Դրանցից համեմատաբար բարդը այն տեսակն է, երբ երգի բնության սկզբը երկրորդ մասի համար հանդիսանում է թե իբրև շրջապատի նկարագիր, և թե իբրև բաղդատություն։ Հովհաննիսյանի ոտանավորների այս փնջի մյուս երգերի մեջ մենք բոլորովին չենք հանդիպում ստեղծագործական այդ հնարանքին։ Այսպես, օրինակ, «Հին երգի» մեջ բնությունը խաղում է սոսկ նկարագրի կամ պատկերի դեր։ Տարբերությունը շատ է մեծ, ոտանավորը բանաստեղծության աստիճանի բարձրացնելու չափ։

Արազն էկավ լափին տալով,
Ժեռ քարերին, ափին տալով,
Ո՞րտեղ թաղեմ ես իմ դարդը.
Ջոր գլուխս տափին տալով։

Շրջապատի նկարագիրը պարզ է, բայց պարզ չէ բաղդատությունը։ Մենք չգիտենք, թե ով է այս դարդոտ մարդը, տղամա՞րդ, կի՞ն, ի՞նչ է կորցրել, ծնո՞ղ, երեխա՞. գուցե և ունեցած ինչքը, քանի որ չոր գլուխը հողին է դնում։ Անորոշությունն զգալապես ցրում է հաջորդ քառյակը.

Այ իմ Արազ, ջուրըդ վարար,
Սիրուն յարիս յարաբ տեսա՞ր,
Ես չհասա իմ մուրազին,
Արազ, յարաբ կարոտս առա՞ր։

Երգիչը աղջիկ է, թե կին, միևնույն է, խորտակված բախտի տեր մի վարարած է։ Նատարվածը սովորական դրամաներից մեկն է. սիրած սրտերին բաժանել են բռնի կերպով։ Գետով անցածն, ուրեմն, անցել գնացել է ընդմիշտ։ Հույս չկա վերադարձի նաև այն պատճառով, որ գետը շա՜տ շատ է վարարած...

Միանգամից մենք մտնում ենք իսկական պոեզիայի աշխարհը։ Ընդամենը ութ տող, և սիրային մի ամբողջ ողբերգություն է ծավալվում մեր առաջ։ Ահա թե ինչ էին նշանակում՝

Արազն էկավ լափին տալով
Ճեռ քարերին ափին տալով։

Այդպես վարարել, ափին է տալիս և տխրամած հոգին։ Բայց գարնան Արաքսը, երբ հեռու Բինգյոլում սկսվում է ձնհալը, նաև պղտորվում, արնագույն ցեխաջուր է շպրտում ափերը։ Հարկ կա՞ ասելու, որ այդպես պղտոր է և սիրակորույս դժբախտի հոգին.

Ամպերն ընկան Մասիս սարին,
Կարոտ մնացի ես իմ յարին.
Աստոծ սիրես, էրված սրտիս
Ջուղաբ բերես էկող տարին։

Նույնիսկ հավերժ հեռացած տղամարդը նրա համար մնում է կյանքի աղբյուր։ Նա լուր է սպասում թեկուզ ամիսներ հետո, թեկուզ հաջորդ տարի։ Ինչպես որ ամպերը ծածկել են Մասիսի դեմքը, այնպես էլ վշտի ամպով է ծածկված իր դեմքը։

Ժողովրդից վերցնել՝ ժողովրդին վերադարձնելու համար՝ սա է այն բանաձևը, որին հասան Նոր գրականության խոշորագույն բանաստեղծները՝ Հովհ. Հովհաննիսյանը, Ավ. Իսահակյանը, Հովհ. Թումանյանը։

4

Ազգային գիտակցության կազմակերպման շրջանում գրականությունն առաջին հերթին անցյալն է մտաբերում, վկայակոչում պատմական հիշատակարաններ, վերազգեստավորում պատմական գործիչներին, մեծարում ինչպես ճշմարիտ, նույնպես և կեղծ հերոսներին։ «Մեր ազգությունը զորացնելու և ազգության գաղափարը հասարակաց դարձնելու համար,— ասում է Միք. Նալբանդյանը,— ամենամեծ և զորավոր հնարներից մինն է նաև ազգային պատմության ուսումը»[1]։ Որքան առողջ է տվյալ ազգի գրականությունը, այնքան այդ արթեցումը կարճ է

[1] Մ. Նալբանդյան. Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. 2, Երևան, 1948, էջ 468։

տեում։ Պատմական ողբերգությունների, պոեմների և հանգավոր մտորումների հեղեղը անցյալ դարի հիսունական թվականներին՝ հասկանալի էր միանգամայն, բայց ահա դրանց հարատևումը յոթանասունական-ութսունական թվականներին՝ արդեն ուշացած մի բան էր դիտվում։

Հովհաննիսյանը այն մտավորականներից էր, որոնք առաջադրում էին հայ պատմագրությունը վերանայելու խնդիրը։ Հայ ժողովրդի իրական, ճշգրիտ պատմություն ստեղծելու գործում նա անփոխարինելի տեղ է հատկացնում գրավոր ու բանավոր ավանդույթներին։ Դրանց դերը մեծ է համարում նա մասնավորապես պատմական հեռավոր անցյալի համար։ «Ազգային պատմագրությունը,— գրում է նա,— ինչպես հայտնի է, վլացել է գեթ համառոտ կերպով գծագրելու մեր ժողովրդի հնագույն կյանքը, նորա ներքին կացությունը, որ հիմա մի անգին գանձ պիտի համարվեր մեզ հետաքրքրող խնդրի լուսաբանության նկատմամբ. մեր պատմագիր սուրբ հայրերը բավականացել են միայն թագավորների, նախարարների ու կաթողիկոսների կատարած գործերը գրի անցնելով, իսկ ժողովուրդը յուր ընտանեկան կյանքովն ու հոգևոր գործունեությամբը, այդ պատմագրի գլխավոր ուշադրության արժանի բազմությունը, մնացել է մեկուսացած և իբրև թե ամենևին անհաղորդ ազգային պատմության ընթացքին։ Մեր պատմական մատենագիրները ուղղակի արհամարհանք ու ատելություն են հայտնում դեպի ժողովրդական ավանդությունները, ամբոխի վառ երևակայության արտադրությունները»[1]։

Պատմության ընթացքի նկատմամբ ունեցած ահա այս մտորումների արդյունք էր «Սյունյաց իշխանը» պոեմը (1887)։ Հեղինակը չի բաժանում այն կարծիքը, որը մեր ժողովրդի անցած օրերին նայում է ազգային սնապարծության դիրքերից. իրոք, ի՞նչ են թողել մեզ մեր գոված նախնիները.

Արյան փայլով, տանջանքներով անմահացած,
Ինչպես ցընորք երևում են օրերն անցած.
Ես չեմ կարող նոցա նայել լուռ պարծանքով,
Այլ մի խորին ցավակցության ըզգացմունքով.—
Ի՞նչ մեզ թողին մեր քաջարի գոված նախնիք.
Լացի, ողբի անփառունակ մեր հայրենիք...
Եվ անձրևը ծաղկապըսակ վառ փունջերի,
Որ մանկական բերկրությունով անմիտների
Առաջին ենք մենք տարածում, ես մի նըշան
Համարում եմ մեր փոքր հոգու աղքատության.
Շղթան սիրող ըստրուկների մի բազմություն-
Ահա նոցա թողած անփառք ժառանգություն...

Նշանավոր այս նախերգանքը բանալի է հանդիսանում այն մոտեցման, որ հանդես է բերում բանաստեղծը իր հերոսի նկատմամբ։ Առանց այդ տողերի՝ նրա մոտեցման պոլեմիկական բնույթը չէր հասկացվի։

[1] Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1965, էջ 372։

Նա դուրս է գալիս հենց պատմագրության քարացած պատկերացումների դեմ, եկեղեցական դոգմաների դեմ, որոնք ընդունվել են անվերապահորեն։ Եվ այսպես, Հովհաննիսյանն առաջ է քաշում շատ կարևոր մի հարց. իրավունք ունի՞ բանաստեղծը իր տեսակետն ունենալու պատմական անցյալի վերաբերյալ, տեսակետ, որ նրան հուշում է պոետական արվեստի յուրահատկությունը։

Նրա առարկան պատմական հերոսների արտաքին կենսագրությունը չէ, այլ ներքին աշխարհը, պատմության գաղափարը չէ միայն, այլ հոգեբանությունը։ Այդ գաղափարները արվեստագետի ձեռքի տակ բացահայտվում են հոգեբանական ապրումների, ներքին պայքարի, բախումների միջոցով։ Հենց այդպես էլ մոտեցել են պատմական գործիչներին բոլոր մեծ արվեստագետները։ Նշանակո՞ւմ էր սա արդյոք, թե նրանք դրանով իսկ արդարացնում էին այդ գործիչների բռնակալությունը, դավաճանությունը, չարագործությունը, ստորությունը, դավերն ու բանսարկությունները, սպանությունները՝ սեփական ձեռքերով կատարված կամ տեղի ունեցած հատուկ թելադրանքով։ Բնա՛վ։

Բայց ահա Հովհաննիսյանի «Սյունյաց իշխանը» քննադատության կողմից ընդունվեց եթե ոչ բացահայտ թշնամաբար, ապա, համենայն դեպս, տարակուսանքով։ Ինչպե՞ս է, որ հայրենասեր բանաստեղծը փորձել է արդարացնել հայրենիքի այնպիսի մի դավաճանի, որպիսին է Վասակը, այն Վասակը, որի անունը նշավակվել է դարեդար, համարվել սիմվոլ ազգուրացության։ ...Ոմանք փորձեցին չտեսնելու տալ այդ գործը, խնայելու համար բանաստեղծին, մյուսները ջանացին բացատրել, բայց դրանով տարակուսանքը չփարատվեց։

Հովհաննիսյանի Վասակը ոչ թե ի տարբերություն, այլ հակառակ իր նախատիպերի, ճշմարիտ դրամատիկ կերպար է։ Քանիերորդ անգամ նա վերաքննում, վերանայում է իր արարքը, որ ամբողջ կյանքում փայփայած մտածումների ու ծրագրերի արդյունք էր և ոչ թե պատահական մի պահում ծնված գաղափար. նա մերթ զղջում է, արտասվում դառնորեն, մերթ զայրանում է, հետ մղում իր երեսին նետված «դավաճան» մակդիրը, պարզաբանում, նորից է բացատրում, վերստին է հիմնավորում իր արարքի շարժառիթները։

Սուբյեկտիվորեն նա չի ընդունում, որ հայրենադավ է, բայց ընդունում է, որ այդպես է ստացվել հենց իր կամքից անկախ։ Եթե այդպես է, ուրեմն իսկապես դավաճան է։

Եվ ահա նրա մտքի հիվանդագին երևակայության առաջ բարձրանում, կանգնում է արյունոտ սուսերը, ճիշտ ինչպես այն կանգնում է Մակբեթի առաջ խնջույքի տեսարանում. նրան փոխարինելու է գալիս ավելի սարսափելին՝ հայրենիքի տեսիլքը.

Հեռու աչքիցըս, արյունոտ սուսեր,
Եվ դու, անողորմ, թշվառ հայրենիք։

Նա երջանիկ կհամարեր իրեն, եթե հայրենիքի անեծքը իր գլխին ընկներ մահարիթ կռվում, պղտոր Տղմուտի ափին.

Իսկ այժմ անջատված արևի շողից,
Հեծում եմ մենակ բանտումըս խավար,
Գործած հանցանքըս,— ըստվեր թումալից,
Մի օձ է խայթող իմ հոգու համար...

Դարձյալ ու հավերժորեն նույն հարցը.

Բայց ինչո՞ւ, ինչո՞ւ, մի՞թե այլոց պես
Քեզ, իմ հայրենիք, չըսիրեց Վասակ...

Բայց շուրթերը դեռ չեն ավարտում հարցը, երբ միտքը կայծակնապես տալիս է պատասխանը.

Ո՛չ, ո՛չ. ես մի խեղճ, աննըշան ճճի,
Արժանի էլ չեմ լինել քո ոտքին
Կոխելու հողը... անեծք դարերի,
Ես օրինակ եմ գալոց սերունդին
Իբրև չարագործ, որից գթառատ
Երկինքն էլ արդեն դարձրել է երես...

Բայց ուրացողն էլ մարդ է։ Եվ հեղինակն իր հերոսին հիշել է տալիս առտնին պատկերներ՝ կնոջը, երեխաներին։ Ի՞նչ են մտածում նրանք իր մասին։

Սակայն սրանք տրամադրության (և մտքի) սրընթաց անցումներ են։ Հաջորդ դրվագում մեր առաջ է կանգնում արդեն վասակատիպ Վասակը։ Մտային այս լլկումները նրա մեջ ոչինչ էլ չեն փոխել. նա գտնում է, որ հայրենիքն ի վերջո ճիշտ չի վարվել՝ դուրս գալով Պարսկաստանի դեմ.

...Անբախտ հայրենիք,
Արյունդ հոսում էր հեղեղի նըման,—
Դու նոր վերքերով մի՞թե հարություն
Կամեցար առնել... երեսիդ վըրան
Դեռ չէր ցամաքել արտասվաց առուն-
Մի ծըպիրհ ճակատ դու գոռ վտանգին
Ցույց տվիր անահ։ Եվ ի՞նչ. փոխանակ
Օրոր ասելու նիրհող գազանին,
Սոսկալի մարտի զարկեցիր կոչնակ...

Հետո պատկերները խառնվում են. ճակատամարտի տեսարանն անցնում է ընդհանուր պլան, տեղի տալով նորից խոհ-տանջանքների, որոնք և հանում են վերջնական դատավճիռը.

Ես - ապուշ մատնիչ, բաժինըս - տանջանք,
Այս գերեզմանում հավիտյան փակված։

Մի վերջին ճիչ ես. եթե մատնիչ է, ապա թող սեփական սուրը պատռի իր կուրծքը, արյունով լվանա ճերմակ հերքը և ճակատին դնի անեծքի կնիքը.

Թող դարերն անցնեն, աշխարհն իմանա-
«Անարգ Վասակը մատնեց հայրենիք»...

«Սյունյաց իշխանը» սխալ չհասկանալու համար պետք է նկատի ունենալ սրա հետ սերտորեն կապված «Տղմուտ» բանաստեղծությունը՝ գրված պոեմից ընդամենը մի քանի օր առաջ։

Ավարայրի ճակատամարտը Տղմուտի ափին բանաստեղծը համարում է հայ ժողովրդի պատմական մեծագույն սխրագործությունը։ Այստեղ է, որ հառնեց հայերի ազատասիրական մեծ ոգին, ոգին ամբողջ ժողովրդի, ինչպես անվանի, նույնպես և անանուն քաջերի, ինչպես արանց, նույնպես և կանանց.

Նոքա գըլուխ չըտվեցին բռնության,
Ջըծախեցին նոքա խիղճը և ամօթ,
Ազատության երկրպագու կանգնեցան,
Հավատալով փառքի լուսույն անաղոտ։

Իսկ ովքե՞ր ծախեցին «խիղճ ու ամոթ», եթե ոչ հենց Վասակն ու վասակյանները, որոնք ապստամբության վճռական պահին անցան թըշնամու կողմը և սուր բարձրացրին հայրենիքի վրա։

Մինչ Վարդանանք էին, որ՝

Եվ անթառամ զարդարվեցան պըսակով,
Անմահացավ այն վեհ հոգին արության.
Եվ հայրենյաց կյանք տվեցին արյունով
Ահեղ մարտի դաշտում հայ մարդ, հայ կուսան։

Բայց այս բանաստեղծության պաթոսը այլ է բոլորովին. Նախնյաց մեծությունն ու փառքը հիշելով՝ ցույց տալ ժամանակակից սերնդի ապիկարությունն ու խեղճությունը.

Դո՞ւք ինչ արիք, դուք փառավոր նախորդաց
Ըստրուկ ծընած, անփառք սընած զավակներ.
Հայ սար, հայ գետ, հայ դաշտորայք շունչ առած
Պիտ ամոթով այրեն ձեր սև երեսներ։

Ուրեմն կասկած չի հարուցում այն իրողությունը, որ Հովհաննիսյանը՝ հանձին Վասակի, դատապարտել է դավաճանությունն ու ուրացությունը։

«Սյունյաց իշխանը» պոեմի գրությունից շատ հետո Հովհաննիսյանը գրում է պատմական մոտիվներով իր սքանչելի բալլադը՝ «Արտավազդը»։

Արտաշեսի որդի Արտավազդի անվան շուրջը հյուսված առասպելի մասին, Խորենացուց բացի, խոսում է և Եզնիկը, ըստ որում նրանը բո-

լորովին տարբեր բնույթ ունի։ Եթե առաջին տարբերակում Արտավազդը իր չար, դաժան ու մոլեգին բնավորության պատճառով փակված է Մասիսի այրերից մեկում և հավատարիմ գամփռների միջոցով ուզում է ազատվել շղթաներից՝ կործանելու համար աշխարհը, ապա Եզնիկի պատմածի համաձայն Արտավազդը ներկայանում է իբրև թագավոր ազգի կամ դյուցազն, և հայերը նրան սպասում են, որ ելնի և տիրե աշխարհին։

Ասել, թե ժողովրդի մեջ ավելի տարածվածը և մինչև XX դարը հասածը Խորենացու պատմածն է, դեռ չի նշանակում պատասխանել այն հարցին, թե ինչու գրական մշակման էր ենթարկվել այդ և ոչ մյուս պատումը. արվեստագետը կարող է ծանոթ լինել երկու պատումներին էլ գրական աղբյուրներից։ Հովհաննիսյանը առաջինը չէր ձեռք զարկում այդ նյութին. նրանից էլ վաղ Արտավազդի առասպելը մշակել էին Րաֆֆին ու Շահազիզը։ Մինչ Շահազիզը, անդրադառնալով այս առասպելին, վերցրել է Եզնիկի պատումը, Հովհաննիսյանը հետևել է արդեն Խորենացուն։

Բայց ո՞րն է բալլադի գաղափարը, ի՞նչ էր հետապնդում հեղինակը։ Քանի որ Արտաշեսի որդի Արտավազդը դավերով ու սպանություններով նաև եղբայրական արյան գնով էր դարձել առաջին անձը պետության մեջ՝ թագավորից հետո, քանի որ նախանձում էր հորը նույնիսկ նրա մեռած վիճակում, այդ իսկ պատճառով նրա անեծքի ուժով դատապարտված էր հավերժ տանջվելու Մասիսի խորխորատներում։ Իշխանատենչության ու փառասիրության այդ սիմվոլը, մերժված ոչ միայն հարազատներից, այլև ժողովրդից՝ Արտավազդը չէր հանգստանալու աշխարհ գալով, մինչև որ չկործաներ այդ աշխարհը։ Ժողովուրդը, որ հավատում էր բարու վերջնական հաղթանակին, գիտեր միաժամանակ, որ սարսափելին այն չարությունը չէ, որ մեզ հետ է և մեր շուրջը, այլ այն Չարը, որ փակված է մի տեղ և սպասում է իր ժամին՝ ավերելու համար կյանքը։ Եթե նրա շղթաների ամրությունը կախված է դարբինների սալից ու մուրճից, ուրեմն թող առավել ամրանան շղթաները։

Սակայն բալլադը, պահպանելով հանդերձ ավանդականի և առասպելականի կորիզը, պետք է ունենա և նորի հատկություն, հասկանալի լինի նաև ժամանակակիցներին։

Վարպետությունն այս դեպքում այն բանի մեջ է, որ այդ միտումը մերկ չարտահայտվի, այլ թաքցվի որքան հնարավոր է խոր, ընկալվի իբրև երկի ենթիմաստ։ Հենց դրան էլ հասել է մեր բանաստեղծը։ Նրա բալլադը չի կարելի բաց անել, վկայակոչելով ժամանակի հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները, բայց նա ընկալվում է իբրև բողոքի ու ցասման արտահայտություն և այն չարության դեմ, որ կա, և այն Չարի դեմ, որ սպառնում է մարդկային ցեղին։

Եվ անզոր չարության քո կուռ հարվածներ
Դեռ պիտի փշրվին մեր մուրճի տակին.

Մենք սպասում ենք դեռ ես գեղեցիկ օրեր,
Դեռ հաշտ է երկինքը մեղսոտ աշխարհին։

Բայց եթե բարացած՝ մենք չենք լսելու
Նոր կյանքի կոչն հուժկու, և վերածնության
Սրբարար ավազան մեզ չէ փրկելու,—
Արտավազդ, փշրի թող մեր կուռ կռանը։

Առասպելի խուլ բողոքը չարության դեմ ընդհանրապես բանաստեղծի գրչի տակ ստացավ նոր, թարմ բովանդակություն. բողոք նաև եղած չարության դեմ, այն կապանքների դեմ, որի մեջ գտնվում է Արտավազդին կապանքների մեջ պահող ժողովուրդը։

Հովհաննիսյանի գրչին է պատկանում ևս մի պատմական առասպել՝ «Վահագնի ծնունդը»։ Բանաստեղծը չի վերցնում Վահագնի ամբողջ առասպելը. բաց է թողնում նրա կռիվը վիշապների դեմ, ինչպես և Հարդագողի ճանապարհի առաջացման դրվագը։ Ահա թե ինչու նա իր լեգենդին տվել է «Վահագնի ծնունդը» խորագիրը։ Բանաստեղծությունը բաժանված է երկու մասի. տաղաչափական տեսակետից բարդ կազմություն ունեցող առաջին մասը՝ հենց ծնունդն է, երկրորդը՝ դրա տպավորությունը և տիրող ցնծությունը։

Այս առաջին մասն իր հերթին տրոհված է տաղաչափական տեսակետից հինգ հատվածի։ Ելնելով վիպերգի ոգուց, բանաստեղծը տարբեր չափեր է բանեցրել, հաղորդելու համար լարվածություն և կտրուկ արագություն, քանի որ բնագիրն էլ հյուսված է բարդոտնյա խառն ոտանավորով։

Բանաստեղծության երկրորդ մասում նկարագրվում է հրեղեն այն միջավայրը, որի մեջ ծնվում է պատանեկը։ Ե՛վ մրրիկը, և՛ ծովը կարող են վերջապես դադար առնել. ահա նա, թևավոր, հրահեր բաշով նժույգն հեծած՝ երկինք է սլանում երկնածինը։ Ամբողջ ոտանավորի մեջ «հուր» բառը (առանձին կամ բարդված) գործածվում է հինգ անգամ, «բոցը»՝ նույնպես հինգ անգամ, «ծովը»՝ յոթ անգամ։ Հիանալի՜ դաշնակավորում. չէ՞ որ Վահագնը ծնվում է ծովից, որ է երկինքը. նա մի կրակ է, զարդարված բոցով՝ բոց մորուքով, հուր շրթունքով, հրեղեն պսակով։

Երկի փիլիսոփայական իմաստը նույնքան թարմ է ու գեղեցիկ, ինչպես և Պրոմեթևսի առասպելը։ Ամբողջ երկը ցնծագին մի գովք է ծնունդի, կյանքի, արևի.

Երեսդ ծածկիր համեստ շղարշով,
Տես, ո՞վ է գալիս, և դու, հուր-արև.
Գլուխդ ալևոր, քաջածին Մասիս,
Դու էլ խոնարհիր, Վահագն է գալիս։

Երկինք և երկիր և ծիրանի ծով
Ավետում են քեզ, ցավերի դու ծով՝
Ցնծա, բյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ
Փրկության արև Վահագնիդ տեսար։

5

Անցյալ դարի ութսունական-իննսունական թվականներին հայ գրականության մեջ իր նոր էտապն էր թևակոխում և թարգմանական արվեստը։ Մանուկ Սադաթյանի, Գևորգ Բարխուդարյանի, Հովհաննես Մասեհյանի և մյուսների բեղմնավոր աշխատանքի շնորհիվ մշակվում, ճշտվում էին թարգմանական սկզբունքները։ Ռուս և եվրոպական դասական գրողների երկերի վրա փորձվում էր մեր լեզվի հարստությունը, ճկունությունը, նրբությունն ու երաժշտայնությունը, դրվում էր և մեր լեզվի տաղաչափության առանձնահատկությունները հաստատելու խնդիրը։

Հրապարակախոսության մեջ իր քննությունը բոնած աշխարհաբարը, վերից հետո, օգտվելով արևմտահայերենի անվիճելի նվաճումներից, դառնում է նաև պոեզիայի լեզու։ Թարգմանական ավելի կամ պակաս հաջողված փորձերին հաջորդում են արդեն փայլուն թարգմանություններ ամեն տեսակետից։

Որպեսզի թարգմանական արվեստը տար իր հսկա ներկայացուցչին՝ Հովհաննես Մասեհյանին, լիրիկական պոեզիայի բնագավառում պետք է հայտնված լիներ նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանը։

Արտակարգ արգասավոր է եղել բանաստեղծը այս տեսակետից։ Նա թարգմանել է ութ լեզվից (ռուսերեն, հունարեն, իտալերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, լեհերեն, ուկրաիներեն) 43 բանաստեղծի՝ նմանը չունեցող օրինակ հայ պոեզիայի պատմության մեջ։

Տեսնենք նախ ռուսերենի փունջը։

Հանրահայտ է ռուս գրականության և կուլտուրայի դերը Հովհաննես Հովհաննիսյանի հոգևոր զարգացման գործում։ Գրական այն բարձր կուլտուրան, որով միանգամից հանդես եկավ երիտասարդ բանաստեղծը, արդյունք էր ռուսական միջավայրի, ռուս գրականության, մասնավորապես՝ ռուսական պոեզիայի։ Ռուս բանաստեղծներից նա թարգմանել է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի, Յակուբովիչի, Պլեշչեևի, Նիկիտինի և Նադսոնի ոտանավորներից։

Հովհաննիսյանին առավել մոտ ու հարազատ են եղել Պուշկինը և Լերմոնտովը։

Պուշկինից նա թարգմանել է՝ «Անավարտ պատկեր», «Ով վարդ աղջիկ», «Պոետին», «Անցած բերկրանքը անմիտ օրերի», «Պոետ», «Վաստակ», «Թե պատահում է հասարակական», «Աղմկալից փողոցում», «Ձեզ չեմ ափսոսում, իմ գարնան տարիք» ոտանավորները և մի հատված «Ժլատ ասպետից»։ Թե տարիների ընթացքում ինչպիսի վարպետության հասավ նա պուշկինյան տողը հայացնելու ուղղությամբ, ցույց է տալիս թեկուզ «Պոետին» բանաստեղծությունը։

Ինչպես հայտնի է, 50—60-ական թվականներին գրական պահպանողական շրջանները սխալ ընդունեցին և միտումնավոր կերպով

մեկնաբանեցին Պուշկինի այս և այս շարքի մյուս երկու բանաստեղծությունները՝ հիմնավորելու համար «արվեստը արվեստի համար» իրենց տեսությունը։ Բայց այս բանաստեղծությունը այդպիսի հիմք չի տալիս բնավ, չխոսելով արդեն Պուշկինի ողջ ստեղծագործության մասին, որի ամենամեծ ուժը հենց ժողովրդայնությունն էր։ Գեղարվեստական ձևի անզուգական վարպետ Պուշկինի համար երկն արժեք չուներ, եթե զուրկ էր գաղափարից։ Եվ եթե այստեղ նա դառնում է պոետին, ասելով՝ «Ты царь, живи один», ապա դրանով նա արտահայտում է իր արհամարհանքը ոչ թե իսկական ժողովրդի, այլ հենց բարձրաստիճան «ամբոխի» նկատմամբ, որը գովերգում է նիկոլաևյան իրականությունը։

«Մաքուր արվեստի» գաղափարը օրգանապես խորթ էր ոչ միայն Պուշկինին, այլև Հովհաննիսյանին։ Այդ է ցույց տալիս մասնավորապես այս թարգմանությունը։ Հովհաննիսյանը հիանալի է հասկացել Պուշկինին, երբ առաջին տողում գործածված «народный» բառը թարգմանվել է «ամբոխ» բառով, իսկ այնուհետև հանդիպող «толпа» բառը՝ «խուժան»-ով։ Ժողովուրդը վսեմ հասկացողություն էր մեր երկու բանաստեղծների համար էլ. նրանք ժողովրդական մտածողությունը, ժողովրդի իմաստությունը բարձր են դասում ամեն ինչից։ «Человек и народ, Судьба человеческая, судьба народная»,— ահա Պուշկինի գեղագիտական սկզբունքը.

Այնտեղ, ուր արցունք, շղթա ու ավեր,
Ուր լսվում է լոկ հառաչանք լալագին,
Քո քընարիցը թող ուրախ ձայներ,
Ո՜վ թշվառ երգիչ, բընավ չըլսվին...»

Այդ գաղափարով է տոգորված Հովհաննիսյանի ամբողջ ստեղծագործությունը, և այստեղ իր մեծ ազդեցությունն ունի ռուսական պոեզիայի արեգակը՝ Ալեքսանդր Պուշկինը։

Լերմոնտովին ևս շատ է սիրել մեր բանաստեղծը, թեև քիչ է թարգմանել։ Առաջին գործը եղել է «Մահու հրեշտակը» պոեմը, որի մասին և գրում է Յու. Վեսելովսկուն։ Հասկանալի է միանգամայն, որ 1880 թվականին Հովհաննիսյանը բնավ չէր կարող հաղթահարել լերմոնտովյան տողը։ Եվ իսկապես, չնայած որոշ հաջողված տողերի և նույնիսկ կտորների, ընդհանուր առմամբ, դա թարգմանական մի փորձ է, դարձյալ դրիչը մարզելու հեղինակի մտածողության եղանակին ծանոթանալու, բայց երբեք հրապարակելու համար։ Վատ չէ «Ես դուրս եմ գալիս մենակ ճամբու վրա» ոտանավորի թարգմանությունը, բայց սա հրատարակելու համար արժանի չի համարել նա։ Ավելորդ է ասել, որ քնարական մեղմ նկարագրի տեր Հովհաննիսյանին ավելի մոտ էր պարզ ու վճիտ Պուշկինը, քան ներքնահույզ ու ալեկոծ Լերմոնտովը։

Նեկրասովից մեկ բանաստեղծություն է թարգմանել Հովհաննիսյանը, բայց նույնիսկ այդ մեկ ոտանավորով կարողացել է տալ բանաս-

տեղծի ներքին թափը, նրա գրական ոճը։ Դա նրա հռչակավոր «Նոր տարին» է։ Թարգմանությունը պետք է մտներ «Բանաստեղծությունների» 1887 թվականի ժողովածուի մեջ, սակայն ի շարս այլ գործերի արգելվում է գրաքննության կողմից։ Առաջին անգամ լույս է տեսել Մարսելում՝ «Արմենիա» թերթի 1887 թ. № 16-ում։

Նույն այդ գրքի մեջ պետք է մտներ և մի ոտանավոր՝ «Անկենդան հովիտ ձյունով սքողված» սկզբնատողով, որ պատկանում է ռուս նարոդովոլեց Պյոտր Յակուբովիչի գրչին։ Թարգմանության տպագրությունը, ինչպես և սպասելի էր, արգելվում էր գրաքննության կողմից։

Հովհաննիսյանի մասին ստեղծված գրականության մեջ այն միտքն է հայտնվել, թե նրա վրա մնայուն ազդեցություն է գործել Սիմեոն Նադսոնը։ Իրոք, մի կարճ ժամանակ Հովհաննիսյանը ոգեշնչվել է Նադսոնով, թարգմանություններ է արել նրանից («Պոետ», «Ընկեր իմ, եղբայր, դու վաստակաբեկ եղբայր իմ տանջված» և այլն)։ Գործեր են դրանք, որոնց մեջ արտահայտված խոհերն ու տրամադրությունները համընկել են, իհարկե, թարգմանչի տրամադրություններին, բայց այստեղից բնավ չի կարելի եզրակացնել, որ Նադսոնը որևէ լուրջ դեր է խաղացել մեր բանաստեղծի աշխարհայացքի, կամ հենց թեկուզ պոետական վարպետության ձևավորման գործում։ Նադսոնի ապրած ինտելիգենտական տխրությունը շատ էր դյուրին այն ծանր իրականության բաղդատությամբ, որի մեջ ապրում էր Հովհաննիսյանի հայրենիքն այդ տարիներին։ Մեր բանաստեղծի թախիծը գրքերից չէր գալիս, այլ կյանքից, և հենց այդ հանգամանքն էլ հազվագյուտ անկեղծություն ու ջերմություն հաղորդեց նրա պոեզիային։

Դասական լեզուները միշտ էլ Հովհաննիսյանի ուշադրության կենտրոնում են եղել ինչպես ուսումնասիրության տարիներին, այնպես էլ ուսուցչական գործունեության ամբողջ ընթացքում։ Քիչ է ասել, թե նա սիրել է անտիկ գրականությունը. նա իմացել է այդ որպես առաջնակարգ մասնագետ։ Հույն գրականության հանճարեղ ներկայացուցիչները նրան գերել են որպես բանաստեղծի։ Նա թարգմանություններ ունի հունական դրամատուրգիայի գագաթներ Էսքիլեսից և Սոֆոկլեսից, հունական պոեզիայի փայլուն ներկայացուցիչներ Սաֆոյից և Անակրեոնից. բայց երկար տարիներ, մինչև իր կյանքի վերջը, նրան տանջելու չափ հետաքրքրել է Հոմերոսը աշխարհաբար թարգմանելու գաղափարը։ Ցավել միայն կարելի է, որ «Իլիականի» աշխարհաբար թարգմանության նրա փայփայած երազանքը մնաց անկատար։ Ինչ որ մեզ է հասել, մի հատված է միայն՝ առաջին 186 տողը։

Զգալիորեն մեծ է ֆրանսերենից կատարված թարգմանությունների փունջը։ Նրա արխիվում հանդիպում ենք Շարլ Պիեր Կոլարի, Բակալյառ դ'Առնոյի և Բերանժեի անուններին։ Հովհաննիսյանի սիրած բանաստեղծներից է եղել Վիկտոր Հյուգոն, որից նա թարգմանել է ավելի, քան որևէ այլ հեղինակից՝ 11 ոտանավոր։ 1918—1919 թվականներին Կիսլովոդս-

կամ թարգմանում է Սարդուի «Հայրենիք» դրաման, իսկ սովետական տարիներին Երևանում՝ Բոմարշեի «Սևիլյան սափրիչը»։ Ուշագրավ է Էժեն Պոտյեի «Ինտերնացիոնալի»՝ Հովհաննիսյանի կատարած թարգմանությունը։

Հովհաննիսյանը նույնքան վաղ է հետաքրքրվում Շեքսպիրով, որքան և Հոմերոսով։ Պետք է ենթադրել, որ առաջին իսկ ընթերցումները կատարվել են բնագրով, ուսանողական վաղ տարիներին։ Այդ շրջանին են վերաբերում նաև թարգմանական երկու ֆրագմենտները «Ռոմեո և Ջուլիետից» և «Մակբեթից»։ Անգլերենից Հովհաննիսյանը թարգմանել է նաև Տեննիսոնի «Մնաս բարև» բանաստեղծությունը, էլեգիական տրամադրությամբ համակված գողտրիկ մի գործ։

Հանրահայտ են գերմանական պոեզիայի հսկաներ Գյոթեից («Ջրկնրս», «Օդն անվրդով և խաղաղական», «Դաշտի վարդը», «Ման էի գալիս», «Երգիչը»), Շիլլերից («Տենչանք», «Երաշխիք», «Պոլիկրատեսի մատանին», «Իբիկոսի կռունկները», «Նետն աղեղ ձեռին», «Հույս»), Հայնեից («Իմ արցունքից բուսնում են», «Այս ի՞նչ երգ է հեշտագին», «Ասրա», «Կարմիր շողը վերջալույսի») կատարած նրա մեծարժեք թարգմանությունները։ Մի-մի գործ նա թարգմանել է նաև Գեորգ Հերվեգից, Ցեյզեից, Օտտո Ռյուկերտից։ Այս անուններին պետք է ավելանա և Ալբերտ Տրեգերը։ Հովհաննիսյանի վարպետությունն այնքան է բարձր, որ նույնիսկ մեկ-երկու գործով նրան հաջողվում է տալ թարգմանած հեղինակի գեղարվեստական անհատականությունը, նրա ոճի ինքնատիպությունը։

Թարգմանական արվեստի մի գոհար է Ուլանդի «Երգչի անեծքը»։ Եթե Հովհաննիսյանը ոչինչ թարգմանած չլիներ, միայն սա բավական էր նրա թարգմանական հագվագյուտ արվեստի մասին գաղափար կազմելու համար.

Դարեր առաջ կար բարձրաբերձ պարիսպներով մի դղյակ,
Հոյակապ էր, փառքն հասել էր մինչև օվկիան կապուտակ.
Շուրջը փռված ծաղկապատ անուշաբույր պարտեզներ,
Թարմ, զովաշունչ շատրվաններ ցայտում էին վառ շիթով։

Ցամբական քառոտնդամ 15-վանկանի տողը հիանալի է համապատասխանում ավանդության ոգուն, դրսևորում մեր բանատողի հնդիսավորությունն ու հարստությունը միաժամանակ։ Սա այն թարգմանություններից է, որ համարժեք են բնագրին, ունեն նրա ուժն ու գեղեցկությունը, թափն ու կորովը, շունչն ու ոգին։ Ասես հեղինակի արյունն է աղմկում թարգմանչի երակներում։ Շնորհիվ մեր բանաստեղծի, Ուլանդի մեծիմաստ ավանդությունը երկրորդ անգամ ծնվեց հայերեն, կենդանացավ հայ մանուկների շրթերին։

«Երգչի անեծքի» կողքին պետք է դրվի Սիրակոմլիի հուշակավոր «Անդրադեռը»։

Լեհ բանաստեղծներից երկուսն են արժանացել Հովհաննիսյանի ուշադրությանը՝ պոետ և հասարակական գործիչ Սիրակոմլին (Վլադիսլավ Կոնդրատովիչ) և հանճարեղ Ադամ Միցկևիչը։ Առաջինից նա թարգմանել է «Անդրադեռը» և «Մի կինը», երկրորդից՝ «Ծփալով լճերն այսպես մռայլադեմ», «Ես ջերմ արցունք թափեցի», «Երազ» և «Երբ որ սիրուհիս իմ թռվռալով»։ Այդ ոտանավորները նա թարգմանել է բնագրից։

Սովետական շրջանում արդեն Հովհաննիսյանը ամենաջերմ հետաքրքրություն է հանդես բերում ուկրաինական գրականության նկատմամբ։ Հայտնի է նրա անձնական մտերմությունը ուկրաինական գրականության դասական Պավլո Տիչինայի հետ։ Հովհաննիսյանին է պատկանում Տիչինայի առաջին հայերեն թարգմանությունը։

Եթե ավելացնենք սրանից Հովհաննես Հովհաննիսյանի կատարած թարգմանությունները խորվաթերենից (Պրերադովիչ), հունգարերենից (Շանդոր Պետեֆի, Յանոշ Արանի), բուլղարերենից (Ստոյան Միխայլովսկի), վրացերենից (Ակակի Ծերեթելի, Վաժա Փշավելա), ապա ակներև կդառնա, որ բանաստեղծ Հովհաննիսյանի լեզվագիտական ունակությունները նույնքան են հիացմունքի արժանի, որքան և նրա խոր սերը համաշխարհային գրականության ու կուլտուրայի նկատմամբ։ Ոչ միայն ինքնուրույն ստեղծագործությամբ, այլև իր հիանալի թարգմանություններով նա հարստացրեց հայերենի գրականությունը մարդկության ստեղծած մի շարք լավագույն արժեքներով, դրանով իսկ նպաստելով ժողովուրդների հոգևոր կապին։

6

Հովհաննես Հովհաննիսյանի գաղափարական մտածողության շարունակությունն են կազմում և նրա հոդվածները, գրախոսականները, ուսումնասիրությունները արվեստի և գրականության այլևայլ հարցերի մասին։ Նախ «Հույս» աշակերտական թերթի, ապա ուսանողական հավաքույթներում կարդալու համար գրված շարադրությունները մատնում են ապագա բանաստեղծի ոչ միայն գրիչը, այլև միտքը։ Քաղաքային կուլտուրային նոր ընտելացող ուսանողը մշտապես հիշում է այն գյուղը, որ թողել էր երեկ, որ իրենց է սպասում բոլոր ժամանակ։

Այստեղից է գալիս վաղ շրջանի հոդվածներում անցկացրած նրա սևեռուն գաղափարը։ «Մեր ժողովուրդը ստրուկ է, այդ շատ ճիշտ է. իսկ ինչու՝ բարբարոս, վայրենի դրացիների ու անգութ բեգերի ու մելիքների դարևոր խարազանը միշտ անպակաս է եղել և մեր գյուղացու գլխից և այդ խարազանի, այդ կորստաբեր բռնակալության շնորհիվն է ահա, որ

Հայի ոգին այժմ բոլորովին սարկացած, մեռած է»[1]: Նա գիտե, որ ժողովրդի հույսը երիտասարդության վրա է և այդ երիտասարդությանը հիշեցնում է Գերմանիայի ազատությունը, երիտասարդ Իտալիան, հունաց անկախության սկզբնական պատմությունը: Հեռավոր չափով, ավելի տարերայնորեն, քան գիտակցաբար, արձագանքելով Ռուսաստանում ծայր առած նարոդնիկական շարժմանը, Հովհաննիսյանը կոչ է անում երիտասարդությանը՝ հույսեր չկապել վերնախավերի հետ, մտնել ժողովրդի մեջ (ավելի ճիշտ՝ վերադառնալ նրա գիրկը), «ժողովրդին բարձրացնել իր ընկած դրությունից, հետ դարձնել նրան այն իրավունքները, որ նա կորցրել է դարերի ընթացքում, սթափեցնել հայի թմրած հոգին, տալ նրան ամենաանհրաժեշտ և հզոր զենքը՝ ինքնաճանաչությունը»[2]:

Հավատարիմ իր իսկ քարոզած սկզբունքին, նա պարապմունքներից ազատ ժամերին հոդվածներ է գրում ոչ միայն ուսումնական խնդիրների մասին: Նրա ուշադրության կենտրոնը գյուղն է, գյուղացին: Եվ հենց գյուղացու, այսինքն ժողովրդի հետ է կապում նա գրականության ապագան:

Գրականության ժողովրդայնության խնդիրը ամենայն սրությամբ դրել և քննել է նաև Հովհաննիսյանը: Ուշադրությամբ հետևելով այս ուղղությամբ ստեղծվող ուսումնասիրություններին կամ հավաքածուներին, նա շտապում է ողջունել դրանց հեղինակներին, իր դիտողություններն ու ցանկությունները հայտնել: Այսպես, մամուլում նա երկու անգամ արտահայտվել է Տիգրան Նավասարդյանի լույս ընծայած հայ ժողովրդական հեքիաթների և ապա ավանդությունների մասին՝ համարելով դրանք խիստ արժեքավոր ձեռնարկումներ մեր գրականության նոր կյանք ու կենսունակություն հայտնելու տեսակետից: Չափազանց բարձր է գնահատում նա և Գարեգին Սրվանձտյանի վաստակը, ավելի ուշ՝ հիացմունքով է արտահայտվում Սահակ Ամատունու «Հայոց բառ ու բանի» մասին և այլն: Բանաստեղծի արխիվում պահպանվել է ժողովրդական ծեսերի, հավատալիքների ու սովորույթների մասին ոչ մեծ մի ուսումնասիրություն, որի արժեքը դժվար է գերագնահատել: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ Հովհաննիսյանը շատ լայն էր պատկերացնում գրականության ու ժողովրդի կապի հարցը, գրականության թարմացումն ու հարստացումը կապում էր բացառապես ժողովրդայնության հետ: «Ժողովրդական գրականության բարձր նշանակությունը պատմության ու լեզվագիտության համար ընդհանրապես՝ վաղուց արդեն ճանաչված է եվրոպական քաղաքակիրթ աշխարհում,—գրում է նա,—թե մի ազգի կյանքը, անցյալն ու ներկան, և թե նորա գրականությունն ու լեզուն ուսումնասիրելու համար անհրաժեշտ է, ինչպես սպացուցել այն գիտությունը, որի հիմնադիրն ու գլուխը եղավ Բոպպը, ուշադրություն

---

1 Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 3, Երևան, 1965, էջ 333:

2 Նույն տեղում, էջ 348:

դարձնել ժողովրդի բերանում կենդանի մնացած այն անպաճույճ բանավոր ավանդությունների վրա, որին սովորաբար «ժողովրդական գրականություն» անունն են տալիս»[1]։

Ուշագրավ է, որ այս խնդրի ուսումնասիրությունը նա կապում է «ազգության» առաջացման ու ձևավորման հետ, այսինքն՝ արդյունք տասնիններորդ դարի. «Ե՞րբ և ինչպե՞ս ծագեց ժողովրդական գրականության ուսումնասիրությունը։ Այս հարցի պատասխանը մեզ համար այսօր մի առանձին նշանակություն ունի և արժանի է ուշադրության, որովհետև սերտ կապ ունի մի մեծ ու վսեմ գաղափարի ծագման հետ, որ, կարելի է ասել, մի նշանավոր հեղափոխություն ձգեց եվրոպական ազգերի պատմական կյանքի մեջ և որ սկսվում է համարյա տասնիններորդ դարու հետ, իսկ մեր ազգի համար միայն մեր օրերից։ Այդ գաղափարը - «ազգության» գաղափարն է»[2]։

Հովհաննիսյանը չի ֆետիշացնում անցյալը՝ ժողովրդական ծեսերը, հավատալիքները, ավանդությունները նա դիտում է պատմական տեսակետից, որպես ժողովրդական ոգու արտահայտություններ ավյալ ժամանակաշրջանի համար և ոչ թե ընդհանրապես, ոչ թե վերացականորեն, ուստի և շատ զգուշորեն է մոտենում դրանց օգտագործման խնդրին։ Ավելի մեծարժեք է նրա համար ժողովրդի ստեղծած բանավոր գրականությունը, որի մի տեսակն է և ժողովրդական խաղը կամ երգը։ Բայց նույնիսկ այս դեպքում նրան հետաքրքրում է ժողովրդական մտածողության եղանակը և ոչ թե արդյունքը։ Կարելի՞ է արդյոք պահպանել այդ տաղիկների ձևը, դնելով նրանց մեջ նոր բովանդակություն՝ ահա նրան զբաղեցնող հիմնական հարցը։

Բանաստեղծի լայն հետաքրքրությունների մասին են խոսում նրա հոդվածները, գրախոսականները, թատերախոսականները, ուսումնասիրությունները։ Մեր առջև բարձրանում է դասական կրթություն և խոր էրուդիցիա ունեցող մի մարդ, որ, չնայած ուսուցչական աշխատանքով իր ծանրաբեռնված լինելուն, աշխատել է չմեկուսանալ գրական-հասարակական կյանքից։ Հատկապես արժեքավոր են նրա թատերախոսականներն ու ուսումնասիրությունները։

Թատերական իր հոդվածներում Հովհաննիսյանը կանգ է առնում գլխավորապես դասական գրողների (Մոլիեր, Շեքսպիր, Շիլլեր, Իբսեն, Օստրովսկի, Գրիբոյեդով, Սունդուկյան) երկերի բեմադրությունների վրա։ Այդ հոդվածները պրոֆեսիոնալ տեսակետից՝ այսինքն բեմարվեստը հասկանալու և մեկնաբանելու իմաստով, չեն փայլում թերևս, բայց օրինակելի են դրամատիկական երկը հասկանալու, հերոսների հոգեբանությունը մեկնաբանելու իմաստով։ Դրանք միաժամանակ ցույց են տալիս, որ հեղինակը հիմնավորապես գիտի համաշխարհային գրակա-

---

1 Հ. Հովհաննիսյան. Երկերի ժողովածու, հատ. 3, էջ 113։
2 Նույն տեղում, էջ 114։

նությունը, կարդում է այդ հեղինակներին բնագրով, տեղյակ է թատերագիտական ու գրականագիտական գրականությանը։ Խորապես մտահոգված ինքնուրույն դրամատուրգիայի հարցով, Հովհաննիսյանը միաժամանակ բարձր է գնահատում թարգմանական պիեսների բեմականացման հաջող փորձերը հայ հանդիսատեսի տեսադաշտը լայնացնելու, նրա ճաշակը բարձրացնելու, նաև, իհարկե, դերասանական կադրերը կրթելու գործում։ Մասնավորապես ուշագրավ է նրա համառ ու հետևողական պայքարը հայ լեզվի մաքրության, անաղարտության ու հարստության համար։ Բեմարվեստի մասին նրա գրած հոդվածները, թվով ոչ շատ, անկասկած իրենց դերը կատարեցին Թիֆլիսի հայկական թատրոնը նոր աստիճանի բարձրացնելու, հայ լեզուն մաքրելու տեսակետից։

Գալով ուսումնասիրություններին, պետք է ասել հետևյալը։ Ինչպես հայտնի է, Հովհաննիսյանը երկու հոդված է գրել «Համլետի» հայերեն թարգմանության առթիվ. առաջինը մի լրագրային հոդված է Հովհաննես Մասեհյանի «Համլետի» հռչակավոր թարգմանության մասին, երկրորդը ուսումնասիրություն մեր աշխարհաբարի տաղաչափության մասին։ Պատասխանելով Մասեհյանի առաջ քաշած այն հարցին, թե ի՞նչ չափով պետք է թարգմանել հայերեն, որ պահպանվի ոճի նույն ուժը, ձայնի ելևէջը և ընդհանրապես նույն ոգին. Հովհաննիսյանը նախ և առաջ քննում է մեր տաղաչափության բնույթի հարցը։ Նա գրում է, որ մեր արդի տաղաչափությունը վանկական է, ուրեմն, եթե թարգմանվում են այնպիսի բնագրեր, որտեղ տաղաչափությունը շեշտավոր է, ինչպես անգլիականն է, պետք է տողերի մեծությանը, վանկերի միջին թվին մոտ տող ընտրել և մեր չափերից։ Բայց կա՞ն այնպիսի չափեր։ Անշուշտ կան։ Ահա ձեզ մեր միջնադարյան հարուստ պոեզիան ինչպես և մեր նորագույն պոեզիան, մեր վանկային ոտանավորը դառնում է վանկաշեշտային. Շեքսպիրի հայ թարգմանիչը պետք է օգտվի մեր լեզվի այդ առավելությունից, եթե միայն նա ուզում է տալ բնագրին հարազատ մի թարգմանություն։ Քանի որ բեմական խոսքը իր բնույթով չի կարող հանգավորվել, ուստի «անհանգ ոտանավորը մեզանում կարող է գոյություն ունենալ միմիայն մի պայմանով, որ ամենայն ճշտությամբ պահպանվի անդամների կանոնավորությունը և շեշտադրության օրենքը անդամների վերջավորության նկատմամբ. առանց այդ պայմանների դրվածը, այն էլ անհանգ, ոչ մի կերպով չափաբերական համարվել չի կարող»[1]։

Ոչ մեծ, բայց ուսումնասիրության և խոկմունքի արդյունք հանդիսացող խիստ շահեկան այս հոդվածը, ինչպես երևում է, սիրով և երախտագիտությամբ ընդունվեց Հովհաննես Մասեհյանի կողմից։ Շեքսպիրի գլուխգործոցների նրա վիեննական հրատարակությունները սրա ապացույցն են։

---

[1] Հ. Հովհաննիսյան, *Երկերի ժողովածու*, հատ. 3, էջ 228։

Հովհաննիսյանը թողել է նաև մի ուսումնասիրություն Շեքսպիրի մասին։ Դա դասախոսությունների մի շարք է, որ նա կարդացել է ճեմարանի իր սաների համար՝ 1905 թվականին։ Այն, որ դրանք նախատեսված չեն եղել հրապարակման համար, ստեղծվել են շաբաթների ընթացքում, իրավունք են տվել բանաստեղծին միանգամայն ազատորեն վարվելու իր աղբյուրների հետ, սեղմ վերաշարադրելու այն, ինչ ընդարձակ է, դատողություններ անելու՝ հենվելով Շեքսպիրի մասին ստեղծված վիթխարի գրականության վրա։ Չնայած դրան, նա միշտ և ամենուրեք հանդես է բերում ակտիվ վերաբերմունք, համադրում, համեմատում է տվյալները, ավելացնում նորերը, մի խոսքով, ստեղծում է մի հյուսվածք, որ իրենն է արդեն, մտահղացված ու իրականացված որոշակի պլանով։ Հովհաննիսյանը Շեքսպիրի ստեղծագործությունը քննում է պատմականության, ռեալիզմի և հումանիզմի դիրքերից՝ և սա ուսումնասիրությունը դարձնում է ուշագրավ մի էջ հայ շեքսպիրագիտական մտքի պատմության մեջ։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՉՈՐՍԵՐՈՐԴ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԾԱՏՈՒՐՅԱՆ

Ալեքսանդր Ծատուրյանի ստեղծագործությունը կապվում է հայ պոեզիայի պատմության այն շրջանի հետ, որի սկզբնավորողը եղավ Հովհաննես Հովհաննիսյանը։ Յուրացնելով իր նախորդների՝ Պատկանյան, Նալբանդյան, Շահազիզ՝ բանաստեղծական ավանդները, նա իր ստեղծագործության մեջ վառ պահեց քաղաքացիական շեշտն ու հայրենասիրական կրքոտ և եղավ առաջատար դեմքերից մեկը բանաստեղծական նոր ուղղության։ Ծատուրյանի աշխարհայացքի ու գեղագիտական ճաշակի ձևավորման վրա, ինչպես խոստովանել է ինքը, բարենպաստ ազդեցություն է ունեցել նաև ռուսական պոեզիան. «Իմ կյանքի ծանր պայմանների և հանգամանքների հետևանքով չստանալով լուրջ կրթություն, մտավորապես և հոգեպես աճել և զարգացել եմ, ամենից առաջ, իհարկե, մայրենի, իսկ ապա ռուս գրականության շնորհիվ»։

Ծատուրյանը մնայուն էջեր է թողել հայ պոեզիայի պատմությանը։ «Ալեքսանդր Ծատուրյանը,— գրում է Իսահակյանը,— 90-ական թվականներին ամենից տարածված բանաստեղծն էր։ Դպրոցում անգիր սովորում էինք նրան և հանդեսներին ամենից շատ նրա բանաստեղծություններն էին արտասանվում։ ...Առանց հուզմունքի չէ, որ վերհիշում եմ նրան հիմա, որպես ավագ, սիրելի ընկերոջ, որով ոգևորվել եմ իմ օրերում, որի երգով խանդավառվել եմ»[1]։

1

Ալեքսանդր Ծատուրյանը ծնվել է 1865 թվականի ապրիլի 28-ին, Ջաքաթալա քաղաքում։ Նրա հայրը՝ Հովսեփ (Սոսիկո) Ծատուրյանը ձկնավաճառ էր հարուստ Սափարովի խանութում, իսկ մայրը՝ Կատարինեն զբաղվում էր լվացարարությամբ։ Ալեքսանդրը հազիվ երեք տարեկան էր, երբ մահանում է հայրը, կնոջը ժառանգություն թողնելով անօգնական որդուն և յութը կոպեկ սև դրամը։ Բախտի քմահաճույքին թողնված մայրն ու որդին ապաստան են գտնում քաղաքի եզր ընկած փո-

[1] **Ավ. Իսահակյան,** *Երկեր, հատ. 4, Երևան, 1959, էջ 130։*

ղոցներից մեկի կիսախարխուլ տնակում, որի հետ էլ կապվում են բանաստեղծի մանկական առաջին հիշողությունները.

Ալեքսանդր Ծատուրյան

Հիշում եմ անշուք, աղքատ մի տնակ,
Հեռ ընկած թաղի մի խուլ փողոցում,
Ուր ապրում էի մորս թևի տակ
Սիրո գգվանքի լույս օրորոցում...

Գրաճանաչությունը Ալեքսանդրը սովորում է յոթ տարեկան հասակում՝ հարևան մի որբևայրուց, իսկ մեկ տարի անց ընդունվում է տեղի ծխական դպրոցը։ Չնայած նյութական դրկանքներին, այրի Կատարինեն մերժում է ծանոթներին՝ Սանդրոյին «դուրբանի աշակերտ» կամ արհեստավոր դարձնելու խորհուրդը և իր չնչին կոպեկներով հատուցում նրա ուսման ծախսերը։ Մորն օգնելու և ընտանիքի հոգսը թեթևացնելու ցանկությամբ, Ալեքսանդրը տասներկու տարեկան հասակում դառնում է հե-

ռագրատան ցրիչ։ Դպրոցական այդ շրջանի նրա լավագույն հիշողությունները կապվում են հայերենի ուսուցիչ, գյուղագիր Արշակ Ագայանի հետ, որը սեր է արթնացրել նրա մեջ դեպի մայրենի լեզուն, բոցավառել ուսման տենչ և օգնել նյութապես։

1879 թվականին ավարտելով դպրոցը, Ալեքսանդրը Ագայանի խորհրդով և օժանդակությամբ ընդունվում է քաղաքային եռդասյան ուսումնարանը, որն ավարտում է 1881 թվականին։ Այնուհետև ուսումը շարունակելու ցանկությամբ նա մեկնում է Թիֆլիս, սակայն անհաջողության մատնվելով, ստիպված է լինում գնալ Բելագորի և վարձվել նախ իբրև քարհատ, ապա Մանգլիսում իբրև խճուղու բանվոր։ Շուտով Ալեքսանդրը վերադառնում է Թիֆլիս և աշխատում որպես «դուքնի» աշակերտ, գործակատար, լաթավաճառ և այլն։ 1888 թվականին Ծատուրյանն ընդունվում է Թիֆլիսի արհեստագիտական դպրոցը՝ փականագործության մասնագիտությամբ, բարեգործական ընկերությունից ստանալով ամիսը հինգ ռուբլի թոշակ։ Այստեղ նա հանդիպում է Միքայել Հովհաննիսյանին՝ ապագա վիպասան Նար-Դոսին։ Նրանց միջև հենց սկզբից ստեղծվում է այնպիսի հոգեհարազատություն, որ ամենուրեք՝ դասարանում, թե արհեստանոցում, սեղանատանը, թե դուրսը միշտ լինում են միասին և ավելի շատ խոսում գրականության ու արվեստի մասին, քան արհեստ սովորում։

Ամբողջովին տարվելով գրականությամբ, Ալեքսանդրը կարդում է հայ, ռուս և եվրոպական կլասիկներին։ Այդ շրջանում, ոգեշնչված հատկապես Նալբանդյանով, նա Նար-Դոսի հետ էլ արտագրում է նրա «Երկրագործությունը» խրոմոլիտոգրաֆիայով տպագրելու համար։ Արհեստագիտական դպրոցում Ծատուրյանն սկսում է ստեղծագործական առաջին փորձերը, որոնք արժանանում են կրոնուսույց Արսեն քահանա Բագրատունու և հայոց լեզվի ուսուցիչ Գաբրիել Միրզոյանի ուշադրությանն ու խրախուսանքին։ Սակայն արհեստավորաց դպրոցում մեկ տարի սովորելուց հետո Ալեքսանդրը հիվանդանում է թոքերի բորբոքումով, երկու ամիս պառկում Միքայելյան հիվանդանոցում և ապա բժիշկների խորհրդով ընդմիշտ թողնում արհեստը։ 1885 թվականին Ծատուրյանը գալիս է Երևան, ապա Էջմիածին, խնդրագիր ներկայացնում սինոդին՝ Գևորգյան ճեմարան ընդունվելու, բայց չի հաջողվում։ Դրանից հետո նա վերադառնում է Թիֆլիս և շարունակում աշխատակցել «Աղբյուրին»։ 1887-ին հարուստ վաճառական Տեր-Հակոբյանի հրավերով Ծատուրյանը մեկնում է Նիժնի Նովգորոդ և ստանձնում տնային դաստիարակի պաշտոն։ 1888-ի ամռանը Տեր-Հակոբյանները, նրանց հետ մեկտեղ և Ծատուրյանը, տեղափոխվում են Մոսկվա, ուր և սկսվում է նրա ստեղծագործական իսկական կյանքը։ Նույն թվականից հրատարակվում է Բարխուդարյանի «Հանդես գրականական և պատմականը»։ Ծատուրյանը դառնում է հանդեսի հիմնական աշխատակիցը, իսկ Բարխուդարյանի բացակայությամբ՝ նաև հրատարակիչը։ 1889 թվականի

աշնանը Տեր-Հակոբյանների մոտ իր պարտականությունները ավարտելուց հետո Ծատուրյանն աշխատանքի է անցնում ժամհարյանների բանկում որպես գրագիր և միաժամանակ սկսում աշխատակցել «Մուրճին»։ Հայ պարբերականներում և մամուլում Ծատուրյանը հանդես է եկել Սնար («Աղբյուր»), Սլաքյան («Մշակ»), Արծիվյան, Շիտակյան («Մուրճ») և Քաջիպա («Մեղու Հայաստանի») ծածկանուններով։

1891 թվականին լույս է տեսնում Ծատուրյանի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն, որի մասին նպաստավոր կարծիք է հայտնում Մ. Աբեղյանը «Նոր-դարում»՝ «Վարսամ» ստորագրությամբ տպագրված իր «Մատենախոսություն» հոդվածում։ Աբեղյանը նշում է, որ Ծատուրյանի երգը «մի գեղեցիկ արձագանք է հասարակական ժողովրդական ընդհանուր զգացմունքների ու կարիքների»։

Մոսկվայում Ծատուրյանը ակտիվ մասնակցություն է ունենում հայ գաղութի հասարակական և կուլտուրական կյանքին, մտերմական կապեր է հաստատում առաջավոր ուսանողության ու մտավորականության հետ, լինում նրանց գրական հավաքույթներում։

1896 թվականին երևում են թոքախտի առաջին նշանները։ Յուրի Վեսելովսկուն 1897 թվականի օգոստոսի 12-ին գրած նամակում բանաստեղծը խոստովանում է իր՝ ֆիզիկական տկարությամբ պայմանավորված հոգեկան տագնապի մասին։ «Իմ նյութական պայմաններում թոքախտ. որքա՜ն գրական ծրագրեր, որքա՜ն հույսեր, երազանքներ և հանկարծ՝ սարսափելի ցավ։ Կարո՞ղ ես պատկերացնել, թանկագին Յուրի, իմ ճակատագրի, իմ հոգեկան աշխարհի ողջ ողբերգությունը։ Սկզբում շատ ծանր էր, բայց այժմ սկսամ հաշտվել եմ այն մտքի հետ, որ կյանքի կռվում երկար և լավ է ապրում միայն ուժեղը։ Վերջապես երկու մահ չի լինի, մեկից էլ չես խուսափի»[1]։

Ծատուրյանը, սակայն, ամեն կերպ հաղթահարում էր ֆիզիկական տկարությունը և ազատ րոպեները նվիրում իր սիրած գրական գործին։ 1898 թվականին լույս է տեսնում բանաստեղծությունների երկրորդ ժողովածուն։

1902-ին Ծատուրյանն ընդունվում է Մոսկվայի գրական-գեղարվեստական խմբակի կազմում, դառնալով նրա եռանդուն գործիչներից մեկը։ Այդ խմբի նախաձեռնությամբ 1910 թվականի մայիսի 2-ին նշվում է Ծատուրյանի գրական գործունեության 25-ամյա հոբելյանը, ուր զեկուցումով հանդես է գալիս բանաստեղծ Վահան Տերյանը։ Այնուհետև ողջույնի խոսք են ասում Յու. Վեսելովսկին, Կ. Կուսիկյանը և ուրիշներ։ Անձամբ և նամակներով հոբելյարին ողջունում են ժամանակի բոլոր նշանավոր հայ գրողներն ու գրական-հասարակական գործիչները, սակայն ամենից ավելի նրան հուզում է Ավ. Իսահակյանի սրտաբուխ խոսքը։ Նրան գրած իր պատասխան նամակում բանաստեղծն ասում է. «Սրտիցս

---

[1] ԳԱԹ, Ալ. Ծատուրյանի ֆոնդ, № 141։

արյուն է կաթում, սիրելի Ավետիք, երբ ասում են, որ ես 25 տարի ծառայել եմ մայրենի գրականությանը։ Դա մի դիվական ծաղր է, որ հնչում է ականջիս... 25-ամյակիս կեսից ավելին ես զոհ եմ բերել ոչ թե մայրենի գրականության, այլ մայրենի աղայության, իբրև կտոր հացի կարոտ մի նոքար...»[1]։ Իսկ հրատարակչուհի Մարիամ Թումանյանին ուղղված նամակում նա գրում է. «Մեր այլանդակ կյանքում, ուր ծաղրըվում ու սպանվում են հայ ստեղծագործ միտքը, անարգվում է հայ գիրքը, գրական հոբելյանները հասարակական զգացմունքների կատակերգություն են միայն... և երբեք չեն կարող որևէ մխիթարություն բերել գրչի աշխատավորին...»[2]։

Ծատուրյանի առողջական վիճակը գնալով վատանում էր։ 1916-ի աշնանը, կարծես կանխազգալով մահը, Ծատուրյանը կարգի է բերում իր արխիվն ու հավաքում ցրված բանաստեղծությունները։ Նույն թվականի դեկտեմբերին նա գալիս է Կիսլովոդսկ սիրտը բուժելու կամ իր արտահայտությամբ ասած՝ «առողջությունը կարկատելու»։ 1917-ի փետրվարին բանաստեղծը Կիսլովոդսկից մեկնում է Թիֆլիս, որպեսզի այնտեղից երսունհինգ տարվա բացակայությունից հետո մեկնի Ջաքաթալա, ծննդավայրից ու սիրասուն մոր շիրիմից կարոտն առնելու։ Բայց հենց այստեղ էլ նա անկողին է ընկնում և թեև մահճում պառկած, ցընծությամբ է դիմավորում փետրվարյան հեղափոխությունը, լսում նոր կյանքի գարունն ավետող հեղափոխական երգերն ու հիանում կարմիր դրոշներով։ Այդ իմաստով բնորոշ է իր մտերիմ Մ. Աղյանին գրած Ծատուրյանի վերջին նամակը, ուր ասվում է. «Մի՞թե ես այնուամենայնիվ ապրեցի մինչ այս փառահեղ օրերը, երբ իմ լուսամուտի տակով անցնում են ցարական զինվորները բանվորների հետ, կարմիր ժապավենները թևերին և երգում են «Մարսելյոզը», «Ինտերնացիոնալը» և բարեկամական ձայնով գոչում՝ «Կորչի ինքնակալությունը, կեցցե հեղափոխությունը»։ Այո... Կարելի է ասել, որ աստված այնուամենայնիվ կյանքիս վերջում գեթ մի քիչ սիրեց, որ ինձ հնարավորություն տվեց սեփական ականջներով լսել այդ հոյակապ բառերը, դիտել այդ վիթխարի տեսարանը, որի մասին երազել ենք դարերով։ Ինչ լավ է, ինչ հաճելի, այժմ ինձ ցավալի չէ մեռնելը։ Ես հասել եմ իմ նպատակին։ Բայց ափսոս, որ հիվանդությունը թույլ չի տալիս ինձ լինել նրանց շարքերում...»[3]։

1917 թվականի մարտի 31-ին բանաստեղծը հրաժեշտ տվեց կյանքին։ Նրա աճյունն ամփոփվեց Խոջիվանքում։

2

Ծատուրյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը բնութագրվում է ոչ այնքան հասարակական, որքան անձնական ապրումների ու տրամա-

1 «Գրական ժառանգություն», Ա գիրք, Երևան, 1939, էջ 646։
2 «Համբավաբեր», 1917, № 14, էջ 328—329։
3 ԳԱԹ, Ալ. Ծատուրյանի ֆոնդ, № 110։

դրությունների արտահայտությամբ, ուր իրականությունից դժգոհ բանաստեղծը սփոփանք է որոնում անդարձ մանկության հիշատակներում, ներբողում մայրական սիրո թովչանքը։ Պատահական չէ, որ 1891-ին հրատարակված նրա բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն բացվում և փակվում է անմոռաց մորը ձոնված հուզիչ տողերով.

Սուրբ հիշատակիդ, մայր իմ նազելի,
Ես անկեղծ երգս բերում եմ պարգև.
Թող անշուք շիրմիդ նա անջնջելի
Լինի զարդարուն կոթող հարատև...

Մայրը երիտասարդ բանաստեղծի հիշողությունների անսպառ աղբյուրն է, մանկության առաջին և վերջին հուշը, հավերժ սիրելին, միակ անմոռացն ու անփոխարինելին։

Եվ ինձ կյանք տվող քո սերը, մայր իմ.
Սրտիս հետ միայն կմտնի շիրիմ։

«Մայր» բառը մշտապես շուրթերին է, երգերում, հիշողության մեջ ու սրտում։ Նախորդելով Իսահակյանին, Ծատուրյանն ստեղծեց լիրիկական մի շարք բանաստեղծություններ («Մայր», «Որբի հիշատակարանից», «Զգացե՞լ եք դուք...»), որոնք այսօր էլ մայրական սիրուն նվիրված հայ լիրիկայի լավագույն նմուշներից են։

Սերը լայն առումով, իբրև մարդուն վեհացնող ու ազնվացնող զգացմունք, նույն այդ շրջանում դառնում է նրա պոեզիայի հորդ ակունքը։ Սիրո գարունն ապրող բանաստեղծը ողջ կյանքն ընկալում է իբրև սեր, իսկ մարդու մեծագույն հարստությունը համարում սիրտը։ «Գանձս սիրտս է, անկեղծ մի սիրտ»,— ասում է նա և հրճվալից սեր երգում աշխարհին, առանց որի «սրտի համար չկա կյանք»։ Սերը գնահատելով որպես հոգին վսեմացնող գերագույն առաքինություն, Ծատուրյանն այն համարում է նաև ամենաճշմարիտ, ամենամերձավոր ու ամենակարող ընկերության գրավականը («Սեր»), կյանքի հավերժության մշտաբուխ աղբյուր («Ա՜յ, վարդ», «Մենաժամ»), ստեղծագործական աշխատանքի ու պայքարի հզոր խթան («Խաղ չէ...»)։ Այդ գիտակցությամբ նա օրհներգում ու փառաբանում է անաղարտ զգացմունքների անխորտակ ուժը («Նորա ալբոմում», «Էլեգիա») և դատապարտում ազնիվ սիրո գաղափարն անարգող, մատաղ սրտի անդրանիկ հրճվանքը խորտակող բախտախնդիրներին, որոնք սեր են խոստանում շահադիտական ակնկալումներով և գնահատում կույսին ոչ թե անձնվեր սրտի, այլ մեծ գանձերի կամ տոհմիկ ծագման համար («Նվ չեղավ մեկը»)։ Ծատուրյանի լիրիկայում բացահայտվում է սոցիալական անհավասարությամբ պայմանավորված սիրո դրաման («Երգ և մատաղ») և դրան հակադրվում անձնուրաց սիրո գաղափարը («Իմ օրագրից», «Թե քեզ օտար չէ...»), որը նեցուկ դառնալով տանջվողին, բերում է նրան ոչ միայն կյանքի բերկրանքը, այլև վանում սարսափը մահվան նկատմամբ.

Թո՛ղ զոռ ալիքները շուրջս փրփրան.
Անհաղթելի է իմ սիրո հոգին,
Միայն այդ ծովում, փարոսի նման
Դու լուսավորի՛ր իր մթին ուղին...

Մերժելով կնոջ նկատմամբ եղած քաղքենիական հայացքը, հումանիստ բանաստեղծը նրա մեջ որոնում և գնահատում է ոչ թե շլացուցիչ գեղեցկությամբ հմայող տիկնոջը, այլ մարդու վիշտն ու ուրախությունը կիսող այն մտերմուհուն, որը մխիթարություն է բերում լքվածին և զովություն այրված սրտին։ Նրա պոեզիայում կինը ներկայանում է որպես կյանքի տոկուն ընկեր, որը պատրաստ է՝

Թշվառի համար անկեղծ արցունքով
Եվ լալ և սիրով փայփայել նրան։

Դրանով իսկ Ծատուրյանը շեշտում է սիրո հասարակական և հումանիստական լայն ըմբռնումը։ Նրա լիրիկայի մյուս բնորոշ գիծն էլ սիրո հավերժության գաղափարն է։ Թերևս դրանով է բացատրվում այն, որ չբավարարված սիրո զգացումը բանաստեղծին չի մղում դեպի անսփոփ հոռետեսություն։ Ավելին, անջատումը ոչ միայն չի ջնջում, այլև նոր ուժով է վառում սիրո հիշատակները։ Ահա ինչու նրա պոեզիայում հանդիպման թե բաժանման յուրաքանչյուր առիթ («Անջատման ժամ») դառնում է սիրո խոստովանության և մտերմության հաստատման նոր ուխտ, իսկ հրաժեշտը՝ հիասթափության փոխարեն ծնում է անսահման կարոտ միայն.

Մի՛ թախծիր, ընկեր, անշա՜տ-անմեկի՜ն
Քեզ հետ է հավերժ սիրող իմ հոգին,
Եվ միտքս՝ թռչուն, սիրո թև առնում
Քո գիրկն է հեռվից անզուսպ սավառնում։

Ծատուրյանը հանդես է եկել նաև իբրև բնության երգիչ։ Բնությանը նվիրված լավագույն բանաստեղծություններում («Գարուն», «10 ապրիլի», «Առավոտյան երգ») ավելի որոշակի արտահայտելով իր կենսասիրությունն ու լավատեսությունը, բանաստեղծը երգում է գերազանցապես կյանքի զարթոնքն ավետող գարունը։ Հակառակ տրամադրություն են ստեղծում Ծատուրյանի մեջ աշնան անձրևն ու տերևաթափը՝ դժկամություն առաջացնելով նրա արևասեր հոգում։ Չհաշտվելով աշնան մերկության հետ («Աշնան վերջը», «Էլեգիա»), նա ափսոսանքով է հիշում գարնան անցնելը.

Եվ պարտիզում կանաչազարդ,
Ուր տիրում էր կյանք եռուն,
Այժմ գունատ, որպես հիվանդ.
Խուլ տնքում է մերկ աշուն։

Հիանալով բնության կախարդական գեղեցկությամբ՝ հովասուն զեփյուռի, դայլայլող սոխակի, նազելի վարդի ու քնքուշ հասմիկի աննը-

ման ներդաշնակությամբ («Բնության գրկում»), հումանիստ բանաստեղծն օրհներգում է բնության հրաշալիքները և ցավում, որ մարդկային կյանքում այդ ամենը փոխարինված են չարության կապանքներով.

Մինչդեռ բնության լայնարձակ գրկում
Փոխադարձ սուրբ սեր և կյանք է եռում,
Մարդկային կյանքը... օ՜, Արարիչ տեր,
Որպիսի՜ տխուր, դառն հակապատկեր...
Բռնություն, կապանք, ոխ դժոխային
Ճնշում, խեղդում են կյանքը մարդկային...

Իսկական ներդաշնակություն և համաչափություն տեսնելով միայն բնության մեջ, «Ծատուրյանը,— ինչպես նկատել է պրոֆ. Տերտերյանը,— ազատ բնությանը հակադրում է անազատ հասարակությունը»[1]։ Սակայն այդ հակադրության մեջ նա փայփայում է ազատության տենչն ու գալիքի նկատմամբ ունեցած հավատով հուսադրում մարդուն։ Բնության երգերում Ծատուրյանը երբեք չի կորցնում իրականության զգացողությունը և անկախ նրանից՝ գարուն է երգում, թե ձմեռ, չի մոռանում մարդկային տառապանքը։ Ահա ինչու թեև գարունն ինքնին բերում է նրան եռանդ ու ավյուն, արթնացնելով վառ հույզեր, սակայն հասարակական կյանքի նկատմամբ միշտ զգաստ նրա քնարը անդրադարձնում է սոցիալական վիշտը միայն։ Ծատուրյանի բնության երգերը մեծ մասամբ ունեն այլաբանական բնույթ։ Այսպես. եթե նրա պոեզիայում գարունն ազատության, ապա ձմեռը՝ բռնության սիմվոլն է, որն իր մահաբեր շնչով կաշկանդում է կյանքը, կասեցնում նրա առաջընթացը ու հրճվանքը («Գնա, ցուրտ ձմեռ»)։ Բնությանը նվիրված նրա այլաբանական լավագույն գործերից է «Գետակ» բանաստեղծությունը, ուր սիմվոլիկ ձևով ներկայացվում է բռնության անկումն ու ազատության մոտալուտ հաղթանակը.

Քի՛չ էլ լացիր, գետակ վճիտ, կարկաչուն,
Անկյանք ձմռան ցուրտ կապանքը կրելով,
Քի՛չ էլ սգա... և ուր որ է քեզ գարուն
Նոր կյանք կտա՝ քո լաց սուգին վերջ տալով։

Ուշագրավ է այն փաստը, որ Ծատուրյանի պոեզիայում բնության վերարտադրության մեջ սկզբում գերիշխողը նրա արտաքին-նկարագրական կողմն էր, երբեմն պարզապես պատճենավորումը («Գարուն», «Աշնան վերջը»), իսկ 90-ական թվականներից արդեն տիրապետող է դառնում նրա ներքին-զգայական կողմը, երբ մերժելով բնության ինքնանպատակ գովքը, բանաստեղծն այն դարձնում է միջոց՝ արտահայտելու իր անձնական ու հասարակական տրամադրությունները («Մի՛ լար, բլբուլ...», «Փոթորիկ»)։ Ըստ այդմ՝ բնության յուրաքանչյուր երե-

---

1 Ա. Տերտերյան, *Ընտիր դասախոսություններ, 1939, պրակ 4, էջ 54։*

վույթ նրա մեջ առաջացնում է համապատասխան հոգեվիճակ։ Օրինակ՝ «Եկ, գարնան անձրև» բանաստեղծության մեջ Ծատուրյանը պոետականացնում է սակավաջուր հայ գյուղացու՝ իր դաշտերն ու լեռները կանաչած տեսնելու բուռն ցանկությունը.

Թափվի՛ր ա՜յ անձրև ինչպես մարգարիտ,
Ինչպես երկնառաք ցողը կենսաբեր.
Ոռոգի՛ր դաշտեր, անտառ ու հովիտ,
Կանաչով պատի՛ր լեռներ ու ձորեր։

Ի դեպ, բնությանը նվիրված բանաստեղծությունների մեջ մռայլ նկարագրությունները խիստ սակավ են։ Ծատուրյանը չի սիրում մարդու հոգին մթագնող գորշ տեսարաններ։ Նրա մոտ նույնիսկ գիշերվա պատկերը ողողվում է լույսի շողերով։ Բնության նկարագրության մեջ հասնելով բարձր վարպետության, նա ոչ միայն ճշմարիտ հասկանում, հաջող վերարտադրում, այլև այնպես է պոետականացնում այն, որ ընթերցողը մտովի փոխադրվում է նկարագրվող վայրը և բաժանում հեղինակի հույզերն ու զգացումները։ Բանաստեղծի հետ նա հագենում է ճոխ այգիների արբեցնող բույրից, անհագ ունկնդրում ազգային վիշտը սգացող Արաքսին կամ էլ ապագան գուշակելու ցանկությամբ՝ հայացքն ուղղում Արարատին։ Կանոնավոր ռիթմը, հնչեղ և թեթևասահ տողերը նրա որոշ բանաստեղծություններին հաղորդում են պարզապես մեղեդու երանգ։ Ահա ինչու, Ծատուրյանի բարձրարվեստ գործերը ժամանակին արժանացել են հայ երաժիշտների ուշադրությանը՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի («Ա՜յ, վարդ», «Մի՛ լար, բլբուլ»), Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան («Արի, ընկեր», «Սերմնացան»), Եղիշե Բաղդասարյան («Սիրուն գարուն», «Վերջին անգամ», «Ա՜յ, սև ամպեր»)։ Ժողովուրդն ինքը երգի է վերածել «Հայ մայրենին» և «Նավարար» բանաստեղծությունները։

Սակայն բնությանը նվիրված՝ Ծատուրյանի երգերի պսակն են կազմում «Ղրիմի ալբոմից» (1896—1898) ընդհանուր վերնագրի տակ ամփոփված բանաստեղծությունները։ Դրանց մեջ ծովը դարձնելով ազատության սիմվոլ, բանաստեղծն առաջնորդում է ընթերցողին դեպի նրա անընդգրկելի հորիզոնները, ցուցադրում ծովին անծանոթ մարդու անսանձ բերկրանքն ու հիացմունքը՝ այն առաջին անգամ տեսնելիս («Ծովի վրա»)։ Բայց ծովի մեղմ ծփանքը չէ միայն, որ նկատում է բանաստեղծը։ Այն պատկերվում է իր ողջ տարերքով՝ ինչպես անդորր, այնպես էլ խռովահույզ պահերին։ Արևի լույսի տարբեր նրբերանգների տակ պատկերվելուց հետո, ծովը ներկայացվում է նաև վերջալույսի մարող ցոլքերում.

Վերջալույս է... մեռնող արփին
Վերջին ժպտով ոսկեվառ,
Լույս համբույր է տալիս երկրին՝
Նաղած և՛ ծով, և՛ դալար։

Բանաստեղծությունների այս շարքում Ծատուրյանը հանդես է բերում բնությունը շնչավորելու և իր ստեղծած պատկերներն առարկայացնելու կարողություն։ Հիրավի, բնությունն է նրա և՛ ճանաչողության, և՛ լավատեսության աղբյուրը։ Հասարակական կյանքը դիտելով բնության հետ ունեցած սերտ կապակցության մեջ, բանաստեղծը նկատում է նրանց միջև եղած օրինաչափություններն ու հակասությունները։ Ծովի փոթորկալից կյանքը նրան հիշեցնում է հասարակական կյանքի արհավիրքները, իսկ տարերքի ահավոր բախումը՝ պայքարի մեջ մտած ներհակ ուժերին («Փոթորիկ»)։ Մոտավորապես նույն գաղափարն է արտահայտում նաև «Երկու փոթորիկ» բանաստեղծությունը, ուր Ծատուրյանը ծովի փոթորկին է համադրում մարդկային կյանքի արյան փոթորիկը. լեռնացած ալիքների կործանմանը՝ ազգերի կործանումը։

Ծովին նվիրված Ծատուրյանի բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում արտակարգ պատկերավորությամբ ու խոր լիրիզմով։ Նրանց մեջ կարծես միաձուլ են տաղանդավոր երգիչն ու նկարիչը։ Բարձր գնահատելով այդ երգերի նուրբ արվեստը, Ա. Տերտերյանն իրավացիորեն նշում է, որ «Ծատուրյանը հայ պոեզիայի մեջ մնում է գրեթե միակ ծովանկարիչը»[1]։

3

Ճիշտ է, 80-ական թվականներին Ծատուրյանն ասպարեզ եկավ սիրո և բնության երգերով, բայց նկատենք, որ հենց դրանց մեջ արտահայտած սոցիալական որոշակի հարցադրումներով նա արդեն հեռանում էր սուբյեկտիվ լիրիկայի սահմանափակ շրջանակներից և նախապատրաստվում ողեգրվելու քաղաքացիական պոեզիային։ Սոցիալական անարդարությունը, իր ժողովրդի վիշտն ու պատմական ճակատագիրը նույն այդ շրջանում արդեն կլանում են բանաստեղծին, դառնալով նրա «ցավատանջ» երգերի ակունքը, իսկ հետագայում՝ ստեղծագործության լեյտմոտիվը.

Ես չեմ երգում։ Իմ երգերում ցավատանջ
Այն հարազատ իմ տառապյալ խեղճ եղբօր
Դուք լսում եք խուլ հեծածանք ու հառաչ
Եվ կարդում եք ազգիս վիշտը դարևոր...

Ամբողջովին համակված ազգային վշտով, բայց անզոր ելք գտնելու իրական հակասություններից, Ծատուրյանն իր վաղ շրջանի առանձին գործերում հորդորում է «տառապյալ եղբայրներին», տոկալու չարքաշ կյանքում այն համոզմամբ, որ արդար վաստակն է երջանկության մշտահոս աղբյուրը («Վաստակ»), կամ թե ապավինում է կրոնին, հուսալով այդ կերպ հասնել արդարության, եղբայրության ու հավասարության։ Ներկայացնելով մարդուն թույլ՝ վշտի, և անզոր՝ մահվան հան-

[1] Ա. Տերտերյան. Մղագրված դասախոսություններ. 1939, պրակ 4, էջ 52։

դեպ, բանաստեղծը կյանքի հոգեմաշ րոպեներին իբրև փրկության միջոց առաջարկում էր աղոթել («Աղոթք», «Աղոթիր»)։ Նրա պոեզիայի ընդհանուր ոգուն խորթ այս տրամադրությունները հանդիսանում էին, իհարկե, սոսկ հասարակական վշտի արտահայտություն և ծնվում՝ անարդարությունը վերացնելու անզորության գիտակցությունից։ Եվ պատահական չէ, որ այս գործերում պատկերները դառնում են վերացական, ոճը՝ բանազբոսիկ, իսկ խոսքը ընդունելով կրոնական երանգ, կորցնում է ներազդող ուժը։ Մինչդեռ նրա պոեզիայի համար բնորոշը՝ անկեղծ ներշնչումն է, ջերմ հուզականությունն ու ոճի պարզությունը։ Դաստիարակված լինելով դեմոկրատական գրականության առաջավոր սկզբունքներով, Շատուրյանը հայ նոր գրականության զարգացման այս շրջանում հանդես եկավ իբրև ժողովրդի կենսական շահերի արտահայտիչ, որը հետևողականորեն խորացնում ու զարգացնում էր ռեալիզմի ու ժողովրդայնության՝ հայ դասական պոեզիայի ստեղծած ավանդները։ Ուշագրավ է այն փաստը, որ անցյալ դարի 80-ական թվականներին, ցարական գրաքննության խստագույն պայմաններում, արհամարհելով բոլոր խոչընդոտներն ու հալածանքները, նա ազդարարում էր իր գրական հավատամքը.

Ես պիտի երգեմ անկաշառ ձայնով
Սուրբ ճշմարտության դրոշակը ձեռքիս,
Ես պիտի երգեմ... թեկուզ այդ երգով
Հալածանք միայն վաստակեմ անձիս։

Ցույց տալով բանաստեղծի հոգու անխորտակ ուժը և դատապարտելով նրա վսեմ կոչումն ու քնարը չգնահատող ամբոխին, Շատուրյանը հորդորում էր ունկնդրելու երգչի անկեղծ պատգամը, հետևելու դեպի ազնիվն ու բարին առաջնորդող նրա կոչին.

Ո՜, հաշտվիր ամբոխ, սիրի՛ր դու երգչին,
Ձեռքդ պարզի՛ր նորան դու մտերմության,
Նա քո առջև կբանա ուղին
Բարվո, գեղեցկի ու ճշմարտության։

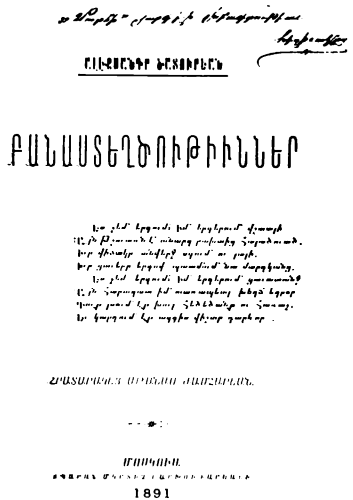
Թեև պայքարը հանուն «բարվո, գեղեցկի ու ճշմարտության» Շատուրյանը համարում էր դժվարին գործ, այնուհանդերձ ոգևորում ու խրախուսում էր նոր կյանքի առաքյալներին՝ համարձակ խորտակելու մահաշունչ խավարն ու անարգելու «դոռոզ եսը».

Մարտնչի՛ր անվախ, որպես քաջ զինվոր,
Անկաշառ խոսքի դրոշակը ձեռքում.
Եվ մի՛ վհատիր, թե դու էլ մի օր
Պիտ ընկնես կյանքի գոռ պատերազմում։
Այո՛, դու կընկնես և քո անշունչ դին
Մայր-երկրի կրծքում փոշի կդառնա,
Բայց քո վեհ քարոզ, քո հպարտ հոգին
Հավիտյան կապրեն աշխարհիս վերա։

Ակնբախ է պայքարի և ընդվզման մի անսքող տրամադրություն, որն առավել ցայտուն է դառնում 90-ական թվականների բանաստեղծություններում, երբ Ծատուրյանը ավելի ամուր է կանգնում գրական-գաղափարական պայքարի դիրքերում.

Եվ երբ նոցա սև սրտերին
Խոսքս դիպավ, որպես նետ,
Նոքա փրփուր բերաններին
Թույն խառնեցին հացիս հետ...
Բայց դու հուզի՛ր, հուզի՛ր հոգիս,
Ճշմարտության գաղափար,
Դո՛ւ ես միակ վահան կյանքիս,
Ես ապրում եմ քե՛զ համար։

Ծատուրյանի հասարակական դեմքը լավ են բնութագրում այն բանաստեղծությունները, որոնք ունեն ծրագրային բնույթ և պարզում են բանաստեղծի գեղագիտական դավանանքը («Պոետին», «Անմոռաց երգ»)։ Հիշյալ բանաստեղծություններում հավատարիմ՝ «Գեղարվեստը կյանքի համար» սկզբունքին, ռեալիզմի ու ժողովրդայնության նշանաբանով Ծատուրյանը քննադատում ու մերժում է իրական կյանքով չապրող վերացական ռոմանտիկան, պահանջելով պոեզիան դարձնել կյանքի, աշխատանքի ու պայքարի երգ, ժամանակակից հուզող հարցերի արձագանքը։ Նա պոեզիան դիտում է իբրև ազգային պայքարի հոգևոր զենք, որը հուզում ու սթափեցնում է թմրած սրտերը՝ նախապատրաստելով գալիքին («Հայ երգչին», «Անմոռաց երգ»)։


ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԾԱՏՈՒՐԵԱՆ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1891

Ալ. Ծատուրյանի «Բանաստեղծություններ» առաջին ժողովածուի անվանաթերթը

Հայացքն ուղղած ապագային, բայց միշտ զգաստ իր ժողովրդի իրական պահանջների հանդեպ, Ծատուրյանը ստեղծագործության նյութ է դարձնում հայ գեղջուկի դառն կյանքն ու չարքաշ աշխատանքը։ Աշխատանքային թեմաներով գրված նրա բանաստեղծությունները («Երկ-

րի մշակներ», «Սերմնացան») սեր են արթնացնում դեպի գյուղն ու հողի աշխատավորը, փառաբանում հայրենի խոպանները մշակողին, որն իր քրտնաթոր վաստակով ապահովում էր բյուրավորների կյանքը, մարմնավորում երկրի ուժը։ Ծատուրյանը ընթերցողին է ներկայացնում անբավ հոգսերի տակ մեջքը կքած գյուղացուն՝ մերթ խոփը նորոգելիս, մերթ ոսկի հատիկները հողին պահ տալիս, մերթ աչքը երկինք հառած անձրև աղերսելիս, մերթ էլ մանգաղը ձեռքին՝ հունձ անելիս։

Դրվատելով գյուղացու եռանդն ու աշխատասիրությունը, բանաստեղծն այդ համարում է աշխատավորության բնածին հատկությունը, հռչակում նրանց արդար վաստակի հերոս մշակներ, որոնցով՝ իբրև երկրի նյութական սյուներով, կանգուն է հայրենիքը։ Իր քնարը նվիրելով երկրի մշակներին, խոսելով նրանց անմխիթար կյանքի մասին, Ծատուրյանը ցավելով է նկատում, որ գյուղացու սոցիալական թշվառությանը գումարվում է նաև բնության նկատմամբ ունեցած նրա անզորությունը («Ա՛յ սև ամպեր...») և բաժանելով բնությանը զոհ դարձած գեղջուկների վիշտն ու ուրախությունը, պայքար է հայտարարում տգիտության դեմ, լուսավորության մեջ տեսնելով հասարակական ցավերի սպեղանին։ Այդ որոշակի է արտահայտվել հատկապես «Գիր» մանկական բանաստեղծության մեջ, որի հարստահարված հերոսուհին հորդորում է որդուն գրաճանաչություն սովորելով, խուսափել իր չարքաշ հոր ճակատագրից.

Կարդա՛ որդիս, որ հորդ պես
Դու էլ անուս, խեղճ չմնաս,
Որ ամենքին վիզ չծռես,
Ու միշտ ազատ առաջ գնաս...
Անբախտ հայրդ գիր չգիտեր,
Հողագործ էր, կարոտ ուսման,
Գյուղի անգութ վաշխառուներ
Քաղցած ծարավ թողին նրան։

Լուսավորության դերի նման ըմբռնմամբ արտահայտելով իր դեմոկրատիզմն ու հումանիզմը, Ծատուրյանն ըմբոստանում էր սոցիալական ճնշման դեմ, պաշտպանում նրա թշվառ զոհերին։ Աշխատավորի կյանքի մշտական տագնապն ու հույզերը վառ են դրսևորվել «Նավավար» բանաստեղծության մեջ, որի հերոսը հասարակ ձկնորսի խիզախ որդին է, որ համարձակ ելնում է ծով, կարծես սանձահարելով նրա օրհասական տարերքը։ Հատկանշական է այն, որ ծովում կորցնելով ձրկնորս հորն ու եղբայրներին, նա հոգեբանորեն ոչ թե խորթանում, այլ ձուլվում է ծովին, նրա մեջ որոնելով հայրենի տան ու մանկության հիշատակները։ Նրա հոգում նույնանում են կյանքի ու մահվան իրարամերժ զգացողությունը։ Հաշտված այդ մտքին, հմուտ նավավարը մարտահրավեր է կարդում ծովին և ճեղքելով փրփրադեզ ալիքները, երգով ընդառաջում մահվան.

Կյանքը լավ է... բայց ի՞նչ արած...
Համ էլ մահից ի՞նչ փախչեմ...
Ծովն է ասես մեզ կյանք ու հաց,
Ծովի տակ էլ կհանգչեմ...

Դեմոկրատական լայն խավերի նկատմամբ տածած սիրով պիտի բացատրել ինչպես դեպի ժողովրդի կյանքը, այնպես էլ դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունն ունեցած Ծատուրյանի հետաքրքրությունը, որը մղել է նրան մշակելու ժողովրդական երգեր կամ գրելու նույնատիպ ոտանավորներ։ Այդ մշակումների մեջ իրենց ուրույն տեղն են գրավում «Ջան գյուլումներ» ընդհանուր վերնագրի տակ ամփոփված նրա քառյակները (1908—1916), որոնցում արտացոլվել է հայ աշխատավորի ծանր կյանքն ու պայծառ երազանքը։

Ծատուրյանի պոեզիայում ուժեղ է սոցիալական լիցքը։ Բանաստեղծը թափանցում է կյանքի մոռացված խորշերը, եղբայրական ձեռք պարզում մուրացկանին, պանդուխտին ու կալանավորին («Կալանավորի երգերից»), դրվատում հասարակաց մշակների հայրենանվեր աշխատանքը («Հասարակաց մշակին»), գովերգում իրավունքի ու արդարության հերոս նահատակներին։ Այդ գաղափարն առավել ցայտուն է դրսևորվել իր վաղամեռ ընկերոջ՝ Հ. Բաբաջանյանի հիշատակին ձոնված «Դավաճանության զոհ» բանաստեղծության մեջ, որտեղ ողբալով նրա եղերական մահը, բանաստեղծը ցասում է, պոռթկում ցարական բռնապետության դեմ.

Ուր ստրկությունը որպես կուռ շղթա,
Խեղդում է և՛ սիրտ, և՛ վեհ ձգտումներ,
Ուր սև նենգության թույնը անխնա,
Մարդկային կյանքը դարձնում է ավեր։

XIX դարի բարբարոսական բարքերն ու իմպերիալիզմի մոլեգին սպառազինությունը հաջող են մերկացված նրա «Մեր դարը» բանաստեղծության մեջ, որն ամբողջացնում է հեղինակի քննադատական խոսքն ու դարի սոցիալական բնութագիրը.

Լսում ենք- լո՜ւյս, սե՛ր, ազատ գաղափար,
Որե՜նք, իրավո՜ւնք, սրբազան խիղճ ու ձայն-
Օ՜հ, մեր օրերում, մեր դարի համար
Դոքա ծաղրելի խոսքեր են միայն...
Երկաթ ու վառոդ, արցունք ու արյուն,
Գայլի կուշտ ծիծաղ, գասան խուլ մայուն-
Ահա՛ բարիքներ, դափնիք պանծալի՜
Մեր առաջադե՜մ, լուսավո՜ր դարի...

Ծատուրյանը նշավակում է ոճրագործություններով հռչակված «լուսավոր դարը», ուր ոտնահարվում էր մարդկային խիղճն ու պատիվը, ծաղրվում ազատ միտքն ու զգացմունքը և փառաբանվում կեղծիքը, չարությունն ու հալածանքը («Դարավերջի բարքերից»)։

Ազատասեր բանաստեղծը ատում էր բռնակալությունը, «անսանձ աղայությունն» ու «նենգամիտ չինովնիկությունը»։ «Նամակներ Ղրիմի ափերից» ճանապարհորդական նոթերի մեջ որոշակի է արտահայտվում ցարիզմի և բյուրոկրատ պաշտոնեության նկատմամբ տածած նրա ուժեղ հակակրանքը։ Խոսելով իր ուղեկից ռուս աստիճանավորներից մեկի մասին, բանաստեղծը նկատում է, որ ցածրաստիճան պաշտոնյաները սիրում են երկու բան՝ օրացույց, որով հետևում են ավագ իշխանավորների անվանակոչության տոներին, և քաղաքականություն, որով արտահայտում են իրենց զգոն վերաբերմունքը պետության շահերի նկատմամբ[1]։

Ծատուրյանի հայրենասիրական պոեզիայի լավագույն էջերն են կազմում պանդխտության թեմայով գրված բանաստեղծությունները, որոնք պատկերում են օտար աշխարհում ապրող մարդու անհեռանկար կյանքը («Սև վիճակ»), և անասելի կարոտ արտահայտում հայրենիքի ու հայրենակիցների նկատմամբ։ Ժողովրդի պատմական ճակատագրով աստանդական դարձած և հարազատ հողից կտրված նրա աշխատավորը ոչ մի կերպ չի հաշտվում հայրենիքը մոռանալու և օտարության մեջ ապրելու հարկադրական վիճակի հետ.

Ո՞նց մոռանամ ես էն փարթամ
Դաշտն ու արտը, ուր շատ անգամ,
Ասես, թիթեռ թրթռացել,
Արար աշխարհ եմ մոռացել...
Ուր լսել եմ սրտիս ազիզ
Գեղջուկ-մշակ եղբայրներիս
Դառն լացը, կուշտ ծիծաղը,
Ուրախ-տխուր երգ ու տաղը...
Օտար երկինք, օտա՛ր արև,
Որ շողում եք գլխիս վերև,
Ինչքա՜ն շողաք... դուք ինձ համար
Միշտ կմնաք գիշեր խավար...

Պանդխտության թեմային նվիրված սրտաճմլիկ տողերում բանաստեղծն ավելի շատ է հասնում արտահայտչական պարզության ու անմիջականության, ավելի շատ կիրառում ժողովրդական բառ ու բան։

Հայրենասիրական բանաստեղծություններում արտահայտելով անսահման սեր ու կարոտ դեպի հայրենիքը, Ծատուրյանը չի սահմանափակվել նրա հեռակա գովքով կամ նրա մասին լոկ անրջելով։ Նա մըշտապես ունկնդրել և արձագանքել է իր ժողովրդի հասարակական-քաղաքական կյանքին, ոգեշնչելով ցարիզմի ու սուլթանիզմի դեմ մղած նրա պայքարը։

Արևմտահայաստանի տարբեր գավառներում սուլթանական բռնապետության դեմ ուղղված ազգային-ազատագրական շարժումների առ-

[1] Տե՛ս «Մշակ», 1900, № 103։

թիվ գրած «Զեյթունի հրդեհը» և «Հայ մայրերին» բանաստեղծություններում, վերապրելով հայկական ջարդերի սարսափն ու ողբերգությունը, Ծատուրյանը հանդես եկավ հայրենասիրական վգաստացնող կոչով, ներբողեց որդեկորույս մայրերի հայրենասիրական տառապանքը.

> *Մի՛ լաք, մայրե՛ր, դուք երջանի՜կ,*
> *Եվ անմա՜հ եք, որ ազգին*
> *Պարգևեցիք հերո՛ս որդիք,*
> *Փառք չի՛ հասնիլ ձեր փառքին...*

90-ական թվականների հայկական կոտորածների արձագանքն էր նաև Ծատուրյանի «Երգ» բանաստեղծությունը, ուր նա հրաժարվում է նույնիսկ այնքան բաղձալի գարնան գովքից, որովհետև ավերակ է հայրենի տունն ու խորտակված ազատության հույսը։

Խորապես վերապրելով իր ժողովրդի վիշտն ու տառապանքը, բանաստեղծն իր մռայլ խոհերը համարում էր ազգային անգարուն կյանքի տխուր արձագանք և մերժելով անխորհուրդ լալկանությունը, ներշնչում ժողովրդին հավատ ու արիություն.

> *Տանջանքը, հայրե՛ր, ծնում է և՛ հույս,*
> *Հուսով ներշնչված ընկնո՜ւմ են զոհեր,*
> *Թո՛ղ տանջվինք... մո՜տ է և՛ մեր արշալույս,*
> *Միայն թե հառա՛չ, հառա՛չ անվեհեր...*

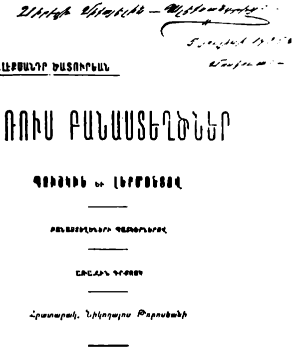
Հավատն ապագայի նկատմամբ ուժ է տալիս նրան վանելու անպտուղ հուսահատությունը («Մի վհատիր») և հույսեր նետելու վաղվան։ Այդ առավել ցայտուն է արտահայտվել ազգային ազատագրական շարժմանը նվիրված բանաստեղծություններում, ուր Ծատուրյանի հայրենասեր հերոսը երազում է կենաց ու մահու կռվով նվաճել ազատագրության փառքը («Ա՜խ, երանի չէ՞...»)։ Սեփական կյանքի գնով հայրենիքը փրկելու գիտակցությամբ են համակում նաև բանաստեղծի «Ջինվորի երգերը», որ փառաբանում են ռազմի դաշտն ու ազատաբեր սուրը։ Հայրենասիրական բանաստեղծություններում Ծատուրյանը հանդես է գալիս իբրև հեռևողական օպտիմիստ, որը «մշտավառ լուսո» հաղթանակի հավատով («Ես չեմ վրդովվում») մերժում է ազգային սնապարծությամբ տառապող պոեզիան, պահանջում ապրել առօրյա կյանքով ու ունկընդրել հին կուռքերը փշրող ու դեպի գալիքն առաջնորդող մատաղ սերնդի ձայնին («Հերիք է, ազգ իմ...», «Նոր սերունդ»)։ Ծատուրյանը երազում է ժողովրդի ազգային ազատագրության և անկախ վերածնված հայրենիքի մասին, որ ներկայանում է նրան ազատության դիցուհու հմայիչ պատկերով («Երազ»)։ Ճիշտ է, դաժան իրականությունը շուտով խորտակում է բանաստեղծի իդեալ-երազը, և նրա բուռն ոգևորությունը մի պահ տեղի է տալիս խորին տրտմության, բայց ի վերջո հաղթում է լավատեսությունը, և նա ոչ միայն չի ընկճվում դաժան իրականությունից, այլև մարտահրավեր է նետում նրան, հաղթանակի անվերապահ հավատով.

Բայց ո՛չ... Թո՛ղ ազգիս անլույս երկնքում
Դեռ շանթ ու ամպրոպ որոտան ուժին.
Մերն է գարունը... քանի մեր կրծքում
Չէ հանգել կրակ, չէ մեռել հոգին...

Շատուրյանը պասիվ հայեցող չէր։ Տեսնելով ազգային կյանքի անթափանց խավարը, նա չսահմանափակվեց ժողովրդի վիշտն ու տառապանքը երգելով միայն, այլ 90-ական թվականների վերջից արդեն հանդես եկավ դժվարությունների դեմ մաքառելու և կյանքը ակտիվ պայքարով նվաճելու կոչերով։

Մենք օրորոցից ուսանք մաքառել,
Կռվի մեջ անցավ բովանդակ մեր կյանք,
Կռվենք աննահանջ, քանի չենք մեռել-
Կռվում է և՛ մահ
Կռվում- և՛ փրկանք...

Շատուրյանի գաղափարական այդ հասունացումը պայմանավորված էր երկրում ստեղծված քաղաքական ընդհանուր վերելքով։ 900-ական թվականները համընկնում են պրոլետարիատի դասակարգային պայքարի սրման և քաղաքական հասունացման տարիներ։ Խոսելով պայքարի այդ բուռն օրերի մասին, Վ. Ի. Լենինը հիացմունքով նկատում է, որ «Մասսան, որը միշտ գտնվում է ստվերում և այս պատճառով հաճախ անտեսվում կամ նույնիսկ արհամարհվում է մակերեսային դիտողների կողմից, քաղաքական բեմ է ելնում որպես ակտիվ մարտնչող»[1]։ Մասսաների քաղաքական ակտիվության աճին խթանեց 1905 թվականի հեղափոխությունը, որն իր արտացոլումը գտավ նաև հայ պոեզիայում։


ԱԼԷՔՍԱՆԴՐ ԾԱՏՈՒՐԵԱՆ
ՌՈՒՍ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐ
ՊՈՒՇԿԻՆ ԵՒ ԼԵՐՄՈՆՏՈՎ
Հրատարակ. Նիկողայոս Թորոսեանի
ՄՈՍԿՈՒԱ 1905.

«Ռուս բանաստեղծներ» խորագրով Շատուրյանի թարգմանական ժողովածուի անվանաթերթը։

Հեղափոխության ազդեցությամբ խորանում է նաև Շատուրյանի ստեղծագործության հասարակական բովանդակությունը։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Կյանքի ձայնը» բանաստեղծությունը, որտեղ նա համար-

[1] Վ. Ի. Լենին. Երկեր, հատ. 8, Երևան, 1949, էջ 115։

ձակ արտահայտում է ո՛չ միայն հակացարական տրամադրություններ, այլև հանդես է գալիս իբրև ժամանակի ոգին ու գրողի հասարակական կոչումը ճիշտ ըմբռնող բանաստեղծ և ըստ այդմ պահանջում գրողից՝ հյուսել կյանքի հրաշունչ երգը, խոսել նրա ցավերից, երգել լույսի հաղթանակն ու տակի առավոտը։

Հեղափոխությունը բանաստեղծին համակում է ազգերի համերաշխության և սոցիալական պայքարի ինտերնացիոնալ գաղափարով։ 1905 թվականի դեկտեմբերին հանդես գալով Թիֆլիսի սոցիալ-դեմոկրատական հայ բանվորական կազմակերպության միտինգում, ժողովրդասեր բանաստեղծը պահանջում է անհապաղ սանձահարել հայ-ադրբեջանական ազգամիջյան կռիվները։ «Ուրեմն,— ասում է բանաստեղծը,— ի՞նչ է հարկավոր հայ-թուրքական ջարդերին վերջ դնելու համար։ —Կազմակերպել բոլոր ազգերի պրոլետարիատին իբրև մի ռազմիկ բանակ ընդդեմ բոլոր ազգերի բուրժուազիաների։ Ներկա րոպեի պահանջն է, իհարկե, ինքնապաշտպանությունը, բայց դա չարիքի արմատը չի ոչնչացնում, դա միայն մի ժամանակավոր միջոց է»[1]։

Հեղափոխության ազդեցությամբ հաղթահարելով իր աշխարհայացքի սահմանափակությունը, Ծատուրյանը ազատության մասին ունեցած իր նախկին վերացական դատողությունները փոխարինում էր բանվոր դասակարգի պայքարի կոնկրետ հասկացողությամբ, որի լավագույն արտահայտությունը հանդիսացավ «Բանվորուհու օրորը» նշանավոր բանաստեղծությունը։ «Բանվորուհու օրորը» ոչ միայն Ծատուրյանի, այլև հայ հեղափոխական պոեզիայի ուշագրավ էջերից է։ Այստեղ ուրվագծվում է արդեն դասակարգային ինքնագիտակցության հասած աշխատավորուհին, որը ողջունում է «աշխատանքի և ոսկու կռիվը», ոգեվորության ու հիացմունքի խոսքեր ուղղում բանվորական հզոր գնդերին։ Ամբողջովին կլանված «Նոր կյանքի եզերքում» հերոսացող մարդկանց սխրանքով, նա փորձում է այդ կենսախինդ տրամադրությամբ համակել նաև իր մանկան, որպեսզի դեռ օրորոցից նրա մեջ սերմանի ու աճեցնի արդար վրեժի և ցասման տենչը։

Կուզեմ, երգս աղոթք դառած՝
Հավե՜րժ հույս քո հոգին...
Աչքդ անխուփ, ուշքդ լարա՜ծ
Ականջ արա իմ երգին...

«Բանվորուհու օրորը» Ծատուրյանի սոցիալական պոեզիայի գագաթն է, նրա գաղափարական աճի բարձրակետը։

Հեղափոխությանը հաջորդած ռեակցիայի շրջանում եղան, իհարկե, հակասական պահեր, երբ մխիթարություն չգտնելով ինչպես ներկա կյանքի, այնպես էլ անցյալի հիշատակներում, Ծատուրյանը թերահա-

[1] «Արշալույս», 1905, № 70։

վատությամբ էր նայում նաև ապագային («Հեռուն-խավարի թանձր վարագույր...») և երազում փուշ աշխարհի ցավերը մոռացող հավերժական հանգստի մասին («Ես հոգնել եմ»), բայց և առկա էր հավատը, լավատեսական տրամադրությունը, որ արտահայտվել է «Լռած քնարիս», «Սուլթան և աստղագետ», «Նավորդներ» և այլ բանաստեղծություններում։

4

Տատուրյանի ստեղծագործության մի էական առանձնահատկությունը երգիծանքն է։ Նրա գրչի սուր հեգնանքն ու քննադատական մերկացումներն ի հայտ եկան դեռևս վաղ շրջանի գործերում («Իմ օրագրից», «Սիրեցեք միմյանց» և այլն), ի դեպ, ոչ միայն պոեզիայում, այլև արձակում։ Հայտնի է, որ 1899 թվականին «Մուրճ» № 4—5-ում նա տպագրել է երգիծական մի հոդվածաշար, ուր մերկացրել է հարուստների «դրսից շքեղ, ներսից տգեղ» կյանքը, ծաղրել նրանց եսասիրությունն ու օտարամոլությունը, ազգային բարքերից խորթացած լինելը։ Բանաստեղծը ցույց է տվել, որ ազգային արժանապատվությունն ու կերպարանքը կորցրած, ստորաքարշության մեջ միմյանց գերազանցող այդ մարդիկ ընդունակ են «միաժամանակ և՛ հրեշտակ պաշտել, և՛ սատանա, և՛ երդվել, և՛ ստել, և՛ աղոթել, և՛ հիշոց տալ...»։

Հայ իշխող դասի նկատմամբ ունեցած իր բացասական վերաբերմունքը Տատուրյանն ամբողջացրեց 1901 թվականին հրատարակած «Գրչի հանաքներ» երգիծական բանաստեղծությունների գրքույկում։ Գրաքննությանը մոլորեցնելու նպատակով այդպես մեղմ վերնագրելով իր գիրքը, բայց միաժամանակ զգուշանալով ընթերցողին ապակողմնորոշելու և երգիծանքի ուժը թուլացնելու վտանգից, նա ժողովածուին բնաբան դրեց «էն հանաքն ի՞նչ ասեմ, որ կեսը ղորթ չըլի» ժողովրդական ասացվածքը, որով ընթերցողի ուշադրությունը կատակարնույթ վերնագրից շեղում էր դեպի նրա տակ թաքնված սոցիալական լուրջ բովանդակությունը։ Ժողովածուում ծաղրի են ենթարկվում բուրժուական մամուլն ու գրականությունը, նրան սպասարկու մտավորականությունն ու քաղքենիությունը։ Շահագրգռված հայ ժողովրդի մտավոր առաջադիմությամբ, Տատուրյանն իր երգիծանքի սուր ծայրն ուղղում է առաջին հերթին ագահ ու տգետ հոգևորականության դեմ։ Իր լավագույն «հանաքներում» Տատուրյանը ծաղրել է հոգևորականության՝ հեշտ և անաշխատ ճանապարհներով դիրք ստեղծելու պրակտիկան («Հայ քահանա», «Ցանկություններ»), մերկացրել հեռավոր վանքերում անպատիժ գործող, եկեղեցական գումարներ յուրացնող վանահայրերին, որոնք եկամտաբեր պաշտոնների հասնելուց հետո զլանում էին ազգին ցույց տալ ինչպես նյութական, այնպես էլ բարոյական օգնություն։

Ծատուրյանի երգիծանքն անողոք է հատկապես խարդախության ու խաբեության մեջ բավականաչափ մարզված, շահամոլության արվեստին հմուտ՝ կեղծ բարերարների ու բարեպաշտների նկատմամբ.

Ի՞նչ ճամփով հեշտ է լցնել միշտ գրպան
Հարուստն այդ ճամփեն լավ է իմանում.
Մեկին բաշխում է նա իր հին գուլպան,
Իսկ հարյուր մեկի շապիկն է հանում...

«Բարեպաշտը» երգիծանքում ծաղրվում է կյանքը վայելելու եսամիրական սկզբունքը, որը թելադրում է գոփել ուրիշներին և ապավինել «ամենակարող» աստծո ողորմությանը («Մեղա քեզ, աստված», «Փրկության ուղի»)։ Օժտված երգիծաբան գեղագետի նուրբ դիտողականությամբ, Ծատուրյանը թափանցում է նաև հայ բուրժուազիայի հոգեբանության մեջ, ցույց տալով, թե ինչպես փառքի և կուտակման տենչը նրա մեջ գրգռում են դրամասիրության ախտը, մղում ոճրագործության։ Բանաստեղծը մի կողմից ծաղրի է ենթարկում մամոնայի նկատմամբ եղած գայթակղությունն ու պաշտամունքը, մյուս կողմից՝ բացահայտում դեպի այն տանող խարդախ ուղիները («Դեպի մամոնան»)։ Հայ հարուստին մերկացնելիս, Ծատուրյանի խոսքը դիպուկ է ու նպատակասլաց, ծաղրը՝ սպառիչ ու անողոք։ Նա նկատում է, որ ոսկու իշխանության պայմաններում ամեն ինչ, այդ թվում և բարոյական նորմաները գնահատվում և արժեքավորվում են սոսկ շահավետության տեսակետից, ուստի սպանիչ ծաղրի ենթարկելով «պատվասիրության» այդ երդվյալ քուրմերին, հեգնում է ինքնագովության ու ինքնահռչակման նրանց զուր փորձերը.

Միայն մեր կյանքում- զարմանալի՜ բան,
Պատիվ է խնդրում ամեն լիք գրպան,
Եվ կան կրեսոսներ՝ մեծ անուն հանած,
Բայց ազգի օգտին կորեկ չեն ցանած։

Բացահայտելով բուրժուական հասարակության արատներն ու կեղծիքը («Կաշառք»), Ծատուրյանը ցույց է տալիս, թե ինչպես դրամական հարաբերությունները սասանելով ոչ միայն նյութական, այլև հոգևոր կյանքի հիմքերը, թունավորում են մարդու հոգին, ամայացնում սիրտը, դարձնելով նրան բարոյական հաշմանդամ, որի համար փող և երջանկություն հասկացողությունները նույնանում են։ Ահա ինչու, մերկացնելով ծախու գրչակների սնամեջ փառքը, բանաստեղծը միաժամանակ չի հաշտվում գրողի և գրականության նկատմամբ եղած հասարակական անտարբերության հետ և ցավում, որ գրականության իսկական մշակը ապրելով նյութական ու բարոյական զրկանքների մեջ՝ հոբելյան, ուղերձ կամ հանդիսավորություն երազելու փոխարեն, երազում է միայն օրվա կտոր հաց («Հայ հեղինակի աղոթքը»)։

Ծատուրյանը ծաղրի է ենթարկել գրական բարքերը, ծախու մամուլը, հասարակական կարծիքի սուտ աղմկարարությունը («Հայկական կրիտիկա», «Հայկական բանսկռիվ»)։ Վարպետորեն է ծաղրել նաև ուսանողական տարիներին ապատամիտ գաղափարներով փետրազարդվող բուրժուա-մտավորականին, որը հետագայում «կաշին փոխած, առաջվա գաղափարները կեղտոտ ձեռնոցների պես դին շպրտած՝ իր անտարբերությամբ մոռացնել է տալիս մինչև անգամ ամենագծուծ հարուստին»[1]։

Նրան առանձնապես ցավ է պատճառում ազգային սովորույթներից խորշող նորահայտ քաղքենիության անբովանդակ կյանքը։ Այդ իմաստով բնորոշ են «Մեծ վիշտ», «Նախշուն թռչուններ» և «Հրաշալի դըլխարկ» բանաստեղծությունները, որոնց մեջ մերկացվում է բուրժուական դասի կանանց թեթևամտությունը, ներքին աղքատությունը հարուստ պչրանքով քողարկելու նրանց անմիտ ձգտումը, օտարասիրությունը, մայրենի լեզուն ու ազգային սովորույթներն արհամարհելու սեթևեթող բարձրամոլությունը.

Նախատում ես- ինչո՞ւ որդիդ
Հայոց լեզուն չի ուսանում.
Ով հայն իսկույն կոսմոպոլիտ
Պրինցիպներ է մեջտեղ հանում։

Բանաստեղծի աչքից չի վրիպել նաև ազգային հիմնարկներում տիրող բյուրոկրատիզմն ու քաշքշուկը, որ լավագույն դեպքում խոստումներ տալուց ու հանձնաժողովներ կազմելուց այն կողմ չի անցնում։ Նա խիստ քննադատության է ենթարկում ազգային ժողովների ոչ լուրջ ու ձևական բնույթը, որի հետևանքով հարցերը շարունակ բարձրացվում, բայց երբեք չեն լուծվում («Ժողով»)։

«Գրչի հանաքների» մեջ կա և՛ մեղմ հեգնանք, և՛ դառն ծիծաղ։ Դառն է ծիծաղը, երբ այն վերաբերում է հայ իշխող դասին և անհամեմատ մեղմ, երբ ուղղված է հասարակ մարդկանց կենցաղային արատների դեմ։ Ըստ այդմ էլ փոխվում է երգիծանքի ոճը, նրա արտահայտչական միջոցներն ու հնարանքները։ Վերջին դեպքում նրա նպատակը, իհարկե, ոչնչացնելը չէ, այլ բարոյական արատներով տառապող անհատին ուղղելը։ Այդ գիտակցությամբ բանաստեղծն իր ձայնն է բարձրացնում խավարի ու տգիտության, չարիքի ու անարդարության դեմ, դրվատում ազնվությունը, համեստությունն ու աշխատասիրությունը։

Երգիծանքի մեջ Ծատուրյանի լեզուն անհամեմատ ճկուն է ու հյութեղ, դիպուկ և սրամիտ, որովհետև նրանում մեծ տեղ են գտել ժողովրդական թևավոր խոսքերը, առակներն ու ասացվածքները։

---

[1] «Մշակ», 1897, № 151։

5

Ինքնուրույն ստեղծագործությունից բացի, Ծատուրյանը զբաղվել է նաև թարգմանությամբ, որը սակայն պատահական բնույթ չի կրել։ Թարգմանություններով է նա սկսել իր ստեղծագործական կյանքը և շարունակել այն մինչև վերջ, ձեռք բերելով պրոֆեսիոնալ թարգմանչի մեծ համբավ։ Դեռ Թիֆլիսի արհեստագործական դպրոցի սան Ալեքսանդրը իր ուսուցիչ Գաբրիել Միրզոյանի հանձնարարությամբ մանկական պատմվածքներ էր թարգմանում ռուսերենից և տպագրում «Աղբյուր» հանդեսում։ «Աղբյուրի» 1885-ի № 1-ում իր առաջին թարգմանությունը՝ Ե. Վորոբյովայի «Մի զոհ» զրույցը անստորագիր տպագրելուց հետո, Ծատուրյանը ծանոթանում է վիպասան Րաֆֆուն, որը ողջունում է պատանու ձիրքը և խրախուսում նրան շարունակելու այդ շնորհակալ գործը։ Հանդեսի նույն թվականի № 4-ում նրա թարգմանությամբ լույս է տեսնում նաև Շիլլերի «Մանուկն օրորոցումը»։ «Աղբյուրի» էջերում ստանալով թարգմանչի իր մկրտությունը, Ծատուրյանն այնուհետև շարունակում է պարբերաբար թարգմանել, հիմնականում ռուս գրողների ստեղծագործությունները։ Վերջիններիս նկատմամբ ունեցած նրա հետաքրքրությունը հետագայում սկսում է ավելի աճել, երբ 1888 թվականից մշտական բնակություն է հաստատում Մոսկվայում։ Այստեղ բանաստեղծը ոչ միայն ընդհուպ մոտենում է ռուս գրականության ուսումնասիրության ու թարգմանության գործին, այլև ակտիվ մասնակցություն ունենում առաջավոր ուսանողության գրական հավաքույթներին։

1893 թվականին Ծատուրյանը Յու. Վեսելովսկու հետ հայերենից ռուսերեն է թարգմանում Սունդուկյանի «Պեպոն»։ 1894-ին Վեսելովսկու և Բերբերյանի նախաձեռնությամբ սկսում է կազմել «Армянские беллетристы» ժողովածուն։ Նրանց հրավերով բանաստեղծն ակտիվ մասնակցություն է ունենում երկրորդ հատորի նյութերի ընտրության և թարգմանության աշխատանքներին։

Ծատուրյանի թարգմանությունների հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ միայն լեզվի լավ իմացությամբ, այլև նրանով, որ կարողանում էր խորը թափանցել և ճիշտ ըմբռնել յուրաքանչյուր գրողի արտահայտած խոհերն ու զգացմունքները։ Նա թարգմանում էր ոչ թե հարկադրաբար, այլև ներքին մղումով և միայն իր սիրած հեղինակներին։ Ռուս գրողներից նա առանձնապես սիրում էր Տուրգենևին, Պուշկինին, Լերմոնտովին և Նեկրասովին։ Դեռ 1889 թվականին Ծատուրյանը թարգմանում և հրատարակում է Տուրգենևի «Ասյան», իսկ 1895-ին՝ «Արձակ բանաստեղծությունները», որ արժանանում են ընթերցող հասարակայնության բարձր գնահատականին։

Մեծ է նաև եվրոպական հեղինակներից Ծատուրյանի թարգմանած արձակ և չափածո երկերի ցանկը։ Սակայն այդ ամենի մեջ ուրույն տեղ

են գրավում ռուս պոեզիայից կատարված թարգմանությունները, որ ամփոփված են «Ռուս բանաստեղծներ» ընդհանուր խորագրի տակ՝ երկու հատորով։ Ծատուրյանի նամակներից երևում է, որ դեռ 90-ական թվականների կեսից նա մտադրվել էր ի մի բերել և չորս հատորով հրատարակել ռուս պոեզիայից կատարված իր թարգմանությունները։ Սակայն առողջական վատ և նյութական աղքատիկ վիճակը խանգարում են նրա նպատակի իրագործմանը։ Այնուամենայնիվ, չխնայելով ոչ մի ջանք, նա 1905-ին հրատարակում է իր ծրագրած ժողովածուի առաջինը, իսկ 1906-ին նաև երկրորդ գիրքը, որոնք ամփոփում էին Պուշկինից, Լերմոնտովից, Կոլցովից, Նեկրասովից և Պլեշչեևից կատարած մոտ հարյուր երեսուն երկի թարգմանություններ։ Այս փաստն ինքնին խոսում է հիշյալ հեղինակների նկատմամբ տածած նրա համակրանքի, ինչպես նաև նրանց ստեղծագործության լավ իմացության մասին։ Այդ որոշակի է երևում այն գնահատականից, որ նա տալիս է Պուշկինի ստեղծագործությանը, նրան անվանելով «Ռուսաստանի անդրանիկ և անզուգական բերթողը, ռուսական մտքի և տաղանդի ամենազորեղ արտահայտիչը, մայրենի լեզվի զարմանալի ճարտարապետը»[1]

Ռուս բանաստեղծների թարգմանությամբ Ծատուրյանը հայ ընթերցողին ծանոթացնում էր ոչ միայն նրանց արվեստին, այլև արձագանքում ու պատասխանում էր իր ժամանակի հուզող հարցերին։ Ահա ինչու նա թարգմանում է այն, ինչ արտահայտում էր ժամանակի խոհերն ու տրամադրությունները։ Ծատուրյանը թարգմանում ու պրոպագանդում էր ռուս պոեզիայի՝ իր քնարին համահնչուն էջերը, դրվատում այն ամենը, ինչ գալիս էր թեթևացնելու մարդու կյանքը, փարատում նրա վիշտն ու դրկանքը։ Նույնիսկ բնությանը նվիրված բանաստեղծությունները թարգմանելիս նա ընտրում է այնպիսիք, որոնք վերաբերում կամ հիշեցնում էին հայրենի բնաշխարհը։ Ծատուրյանի բարձրարվեստ թարգմանությունների մասին հիացմունքով էին խոսում ոչ միայն հայ, այլև ռուս կուլտուրայի անվանի գործիչները։ Թարգմանական այդպիսի վարպետության նա հասել է դասական բանաստեղծության խոր զգացողությամբ և թարգմանական արվեստի փորձի յուրացմամբ։

Լայն էր Ծատուրյանի թարգմանական որոնումների շրջանակը։ Թարգմանությունների մեջ ցայտուն են դրսևորվում նրա ոչ միայն գեղագիտական, այլև սոցիալ-քաղաքական ըմբռնումները։ Եթե իր ստեղծագործության վաղ շրջանում նա թարգմանում է Ուլանդի «Ջաուանցանքը», Պոպի «Քրիստոնեի մահը» կրոնա-միստիկական և Վ. Հյուգոյի «Ողորմած եղեք» պասսիվ հայեցողական բանաստեղծությունները, ինչպես նաև Հայնեի մերժված սիրո «Երգերը», ապա 1905 թվականից հետո թարգմանում է գերազանցապես ազատասիրական և հայրենասիրական այնպիսի բանաստեղծություններ, ինչպես Պուշկինի «Շուտ անցան...»,

[1] «Մուրճ», 1899, №6։

«Անչար», «Փոթորկից հետո», «Գյուղը», Լերմոնտովի «Նվեր «Դև» պոեմային», Նեկրասովի «Անցնում են տարիք» և Պլեշչեևի «Հառաչ» բանաստեղծությունները։

Ծատուրյանի բանաստեղծությունները իրենց հերթին ժամանակին հետաքրքրել են ռուս բանաստեղծներին։ Նրա բանաստեղծությունները թարգմանել են Յու. Վեսելովսկին, Վ. Բրյուսովը, Կ. Բալմոնտը, Լ. Ոմանսեցը, Ե. Պոլոնսկին, Իվ. Բելոուսովը, Բ. Սադովսկին և ուրիշներ։

* *
*

Բազմազան էր Ծատուրյանի ստեղծագործությունը։ Չափածո գործերից բացի, տարբեր ժամանակներում նա գրել է նաև հրապարակախոսական ու գրականագիտական բնույթի մի շարք արժեքավոր հոդվածներ։ Իր ողջ ստեղծագործությամբ նա ներկայանում է մեզ այսօր իբրև ժողովրդի անձնուրաց երգիչ, որի շուրթերով խոսում էր թեև կյանքից մերժված, բայց իր հասարակական ճակատագրի հետ չհաշտվող մի ամբողջ սերունդ։

Առաջնորդվելով «գեղարվեստը կյանքի համար» նշանաբանով, Ծատուրյանը ինչպես իր ինքնուրույն, այնպես էլ թարգմանական գործերով օգնում էր ժողովրդի հոգևոր վերելքին, պայքարում հանուն ռեալիստական ճշմարիտ արվեստի հաղթանակի։ Նրա պոեզիան որոշակի դեր խաղաց գրական լեզվի մշակման ու զարգացման գործում, նպաստեց ազգային գրականության հարստացմանը։

ԼԵՎՈՆ ՄԱՆՎԵԼՅԱՆ

Լևոն Մանվելյանի հայրենասիրական և ազատասիրական բանաստեղծությունները 90—900-ական թվականներին հնչում էին Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Ալեքսանդր Ծատուրյանի ստեղծագործությունների հետ միասին, նա առաջին ակոսն է բացել հայ դրամատիկական պոեմի ստեղծման բնագավառում, դրամատիկական մշակման է ենթարկել հայ ժողովրդական էպոսի մի դրվագը, նրա դրամաները նկատելի դեր են կատարել հայ դրամատուրգիայի զարգացման ճանապարհին, ինչ-որ չափով լրացրել հայկական թատրոնի խաղացանկը։

Մանվելյանը կապված էր անցյալի առաջավոր-դեմոկրատական գրականության ավանդների հետ, եղել է գրական-հասարակական գործիչ և իր ուրույն տեղը վավերացրել հայ մշակույթի պատմության մեջ։

1

Լևոն Մանվելյանը ծնվել է 1864 թվականի դեկտեմբերի 3-ին պատմական Գողթան գավառի Ներքին Ագուլիս ավանում, ունևոր ընտանիքում։ Հայրը գրի արժեքն իմացող մարդ էր։ Սերը դեպի ուսումը Մանվելյանը ժառանգել է հորից։ Սկզբնական կրթությունը ստանալով տեղի դպրոցում, տեղափոխվում է Վերին Ագուլիսի ուսումնարանը։ Այդ բարեկարգ ուսումնարանում Մանվելյանի ուսուցիչների թվում էր Րաֆֆին։

Որոշ ժամանակ անց, հայրը նրան ուղարկում է Թիֆլիս, ուսումը շարունակելու։ Նախապատրաստական քննություն տալուց հետո, նա ընդունվում է գիմնազիայի կլասիկական բաժնի երկրորդ դասարանը։ Գիմնազիան ավարտում է 1886 թվականին և ընդունվում Մոսկվայի համալսարանի պատմա-լեզվագիտական ֆակուլտետը։ Այստեղ նա ունկնդրում է համալսարանի նշանավոր դասախոսներին՝ Կլյուչևսկուն, Ալ. Վեսելովսկուն, Ստորոժենկոյին։

1890-ին Մանվելյանը հանձնում է պետական քննությունները և ավարտական վկայականով վերադառնում Թիֆլիս։

1891-ին հրավիրվում է էջմիածին և Գևորգյան ճեմարանում ստանձնում ռուսաց լեզվի, ռուս և ընդհանուր գրականության պատմու-

թյան դասերը։ Դասատուների մեծ մասը նորավարտ, կիրթ երիտասարդներ էին։ Մանվելյանը այդտեղ մնում է երեք տարի։ Ուսուցչական կազմը շուտով արձակվում է, ու նորերն են հրավիրվում։ Մանվելյանը մի կարճ ժամանակով մեկնում է Շուշի, ապա վերադառնում Թիֆլիս և երեք տարի պաշտոնավարում Ներսիսյան դպրոցում։ «Ներսիսյան դպրոցից

Լևոն Մանվելյան

Նա արձակվում է Կովկասի տխրահռչակ փոխարքա, ռուսիֆիկատոր և կատաղի ռեակցիոներ Գոլիցինի հրամանով, «որպես անբարեհույս և կասկածելի անձնավորություն»,— գրում է Ստ. Զորյանը[1]։

---

1 Լ. Մանվելյան, *Ընտիր երկեր*, Երևան, 1955, էջ 3։

1897-ին հրավիրվում է Բաքու, Հայոց մարդասիրական ընկերության գրադարանի կառավարիչ-գրադարանապետի պաշտոնով և աշխատում մինչև 1903 թվականը։ 1905-ին անցնում է Ալեքսանդրապոլ և Առևտրական դպրոցում ստանձնում ուսուցչի պաշտոնը։ Բաքվում մնում է մինչև 1916—1917 թվականները։

Լևոն Մանվելյանը վախճանվել է 1918-ին Թիֆլիսում։

2

Մանվելյանն աշխատակցել է մի քանի պարբերականի, բայց հիմնականում «Մուրճին»։ Գրել է բանաստեղծություններ, պոեմներ, դրամատիկական պոեմներ, պատմական ողբերգություն, դրամաներ, պատմըվածք, վեպ, գրական և թատերական հոդվածներ, գրականության պատմություն։

80—90-ական և հետագա տարիներին գրած նրա ստեղծագործությունները ամփոփված են 1899 և 1907 թվականներին լույս տեսած «Բանաստեղծություններ և պոեմներ» ժողովածուներում։

Մանվելյանը սերում է Հ. Հովհաննիսյանի պոետական դպրոցից։

Անցյալ դարի 80—90-ական թվականներին նրա գրած բանաստեղծությունները այդ շրջանի հայ պոեզիայում անպայմանորեն դրական դեր են խաղացել։

Աշխատակցելով «Մուրճին», որի շուրջը համախմբված էր ժամանակի դեմոկրատական մտավորականությունը, և շփման մեջ լինելով այդ մտավորականության հետ, իբրև բանաստեղծ, Մանվելյանն արձագանքում էր իրականության առաջադրած խնդիրներին։

1886-ին նա գրում է «Միակ ճանապարհ» բանաստեղծությունը, Հովհաննիսյանի «Երկու ճանապարհ»-ից ընդամենը երեք տարի հետո և նրա հետևողությամբ.

Արդեն որոշված է իմ ճանապարհ
Որով գընում եմ աներկբա հոգով.
Որքան էլ դըժվար լինի ինձ համար
Ես պիտի երթամ իմ ընտրած շավղով։

Այդ շավիղը «տատասկոտ, փշոտ» ուղին է։ Այս ոտանավորում երևում է բանաստեղծի քաղաքացիական պաթոսը, հրապարակախոսական շունչը։

Մանվելյանը մի շարք բանաստեղծություններում առաջադրում է բանաստեղծի կոչման խնդիրը։ Որքան էլ դժվար լինի բանաստեղծի ուղին, նա անվհատ է։ Մանվելյանի պոեզիան լավատեսական է։

Դժվարություններով է լի նպատակի համար պայքարող բանաստեղծի կյանքը, որը հազար ու մի անտես թելերով կապված է հասարակության.

Տանջանքների մեջ դու պիտի ապրես,
Որոնք օրեցօր պիտի բազմանան.
Մորմոքված սրտումդ դու պիտի կրես
Դարավոր խոցերն հասարակության։

Եվ, այնուամենայնիվ, բանաստեղծն անկոտրում պետք է լինի՝ կապվելով կյանքին ու ժողովրդին։

Եվ հեղինակն ուզում է օգնել ժողովրդի ցավերին, լինել նրա լուսավորությանը սատարող անձ, խորհում է նրա «ոսկի ապագայի» մասին։

Արդյո՞ք փոխաբերական միտք չունեն բանաստեղծի հետևյալ տողերը.

Ապառաժոտ իմ հայրենիք
Ծածկված անթիվ լեռներով,
Ե՞րբ կը բանաս անգին քո սիրտ՝
Լիքը ոսկով, արծաթով։

Ժողովրդի հոգեկան հարստությունները՝ ահա ոսկին ու արծաթը, որոնց պեղմանը հետամուտ է բանաստեղծը։

Նա իր գրական ուսուցչի՝ Հ. Հովհաննիսյանի նման, պաշտպանում է «բարու, գեղեցկի և ճշմարտության» դատը, կծու խոսքեր շպրտում բուրժուական հասարակության հասցեին։ Բանաստեղծը դատապարտում է «կոպիտ նյութապաշտությունը», թշնամությունը և զրպարտանքը («Իմ գրիչը»), պատռում դիմակներ («Դիմակավորներին»), երգում կյանքի թշվառների, պանդուխտների հույզերը, արձագանքում 90—900-ական թվականների հայկական կոտորածներին («Սասուն», «Իմ զավակին» և այլն)։ Հայրենասիրական թեմաներով գրված գործերից ամենից հաջողվածը «Նավակն» է.

Եվ խավարը չէ հավիտենական,
Հավիտենական չէ ալեկոծում.
Ես հավատում եմ արևի ծագման,
Ես հավատում եմ ծովի հաշտվելուն։

Մանվելյանն ունի բնության և սիրո նվիրված մի քանի սրտագրավ քնարական էջեր, որոնք գրված են անկեղծ հուզականությամբ («Գարնանամուտ», «Բնության գրկում», «Վայրի ծաղիկ», «Փակված վանդակում», «Սիրավեպ», «Փոթորկի ժամին», «Եղևին»)։

«Գարնանամուտ» բանաստեղծության մեջ բնությունը համադրվում է ժողովրդի վիճակին։ Մարդու հոգեկանի և բնության երևույթի համադրման օրինակ է «Եղևին».

Օ, մի նայիր այդպես տխուր մազերիս,
Որ օրեցօր ճերմակում են, ճերմակում.
Նայիր ներսս, նայիր սիրտըս ու հոգիս-
Այնտեղ հոգյակ, դեռ նոր գարուն է բացվում.

Տեսե՞լ ես դու ցուրտ հյուսիսում մեծացած
Անտառի մեջ ըսքանչելի եղևին.
Ամբողջ ձրմեռ ճերմակ ձյունով է ծածկված,
Բայց ձյունի տակ նա կանաչ է տակավին։

Մանվելյանի բանաստեղծությունների զգալի մասն այսօր գրապատմական նշանակություն ունի։ Թեև ութ տարվա ընդմիջում կա նրա երկու գրքերի միջև, բայց երկրորդ գիրքը որակական փոփոխություն չի մտցնում նրա պոեզիայի մեջ։

Մանվելյանը շատ դեպքերում, փոխանակ բանաստեղծական ներշնչանքով ու տրամադրությամբ հասնելու ցանկացած էֆեկտին, պատմում է, թուլացնելով պոեզիայի գեղարվեստական պատկերավորությունը։ Որոշ բանաստեղծություններ երկար են, ձգձգված («Մայր սոսի», «Արևր գարնան»), հեղինակի մտահղացումը մթագնված։ Հաճախ բանաստեղծը դառնում է խրատատու, ճառասաց։ Այդ դեպքերում ներշնչանքին փոխարինում է հռետորականությունը («Երբ ես տեսնում եմ» և այլն)։

Մանվելյանը կատարել է թարգմանություններ Գյոթեի, Շիլլերի, Հայնեի, Լոնգֆելլոյի, Պուշկինի, Գրիբոյեդովի, Տենիսոնի ստեղծագործություններից։

3

Թատրոնի սերը գրողի մոտ ի հայտ է գալիս դպրոցական տարիներին, երբ ուսուցիչները, ապա նաև աշակերտները ներկայացումներ էին կազմակերպում։ Պատանու վրա առանձնապես մեծ տպավորություն է թողնում Շեքսպիրի ստեղծագործությունը։ Գիմնազիայում նա հափշտակությամբ կարդում է մեծ դրամատուրգի երկերը և Շեքսպիրը դառնում է նրա «պաշտելի կուռքը»։ Վերջինիս ազդեցությամբ նույնիսկ ողբերգություններ գրելու փորձեր է կատարում՝ «Մարդատյաց», «Հայրասպան», «Իդեալներ և իրականություն», «Արտավազդ Բ» և այլն։ Ամենից հաջողը «Տիգրանուհին» է, որը տպագրվել է 1891-ին՝ «Մուրճում»։

«Տիգրանուհին» 90-ական թվականների հայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ միակ պատմա-դիցաբանական ողբերգությունն է։ Ստեղծված է Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» ավանդության հիման վրա։

Գործողությունները զարգանում են Արմավիրում և Եկբատանում։ Կենտրոնական դեմքն է հայրենասեր Տիգրանուհին։ Նա չի ուզում հայրենիքից հեռանալ, Աժդահակին կնության գնալ։ Սակայն երբ իմանում է, որ Աժդահակի հետ չամուսնանալով վտանգում է հայրենիքը, ուշքի է գալիս։ Նրա հոգեկան ներքին պայքարը տեղի է տալիս հայրենիքի նկատմամբ պարտքի գիտակցությանը.

Ես չեմ կամենում
Իմ անձնական նեղ վայելքի համար,
Սիրելի ազգըս հասցընել անկման։

Երկրորդ արարվածում Տիգրանուհին հանդես է գալիս իբրև վեհանձն ամուսին և միաժամանակ սիրող քույր։

Պիեսի բարձրակետը երրորդ գործողությունն է, երբ Տիգրանը քրոջ նամակից իմանում է Աժդահակի դավադրության մասին։ Նա Աժդահակից հիասթափված է, միաժամանակ խղճի խայթ է զգում քրոջ հանդեպ։

Տիգրանի կերպարը իդեալականացված է, իսկ ժողովուրդը ներկայացված որպես անդեմ մի զանգված։ Տիգրանի և Աժդահակի խորհրդականները և օգնականները սխեմատիկ են գծված։

Մանվելյանը օգտագործում է շեքսպիրյան որոշ ձևեր, ինչպես օրինակ՝ արքաները խոսում են չափածո, իսկ հասարակ մարդիկ՝ արձակ։

Մանվելյանն առաջինն է, որ հայ գրականության մեջ ստեղծում է դրամատիկական պոեմի ժանրը («Սողոմոնի աղբյուրը», «Փոթորիկ», «Գալիլե և Միլտոն»)։ Այդ պոեմներն առաջին անգամ տպագրվում են «Մուրճ» ամսագրում, 1890-ական թվականների սկզբին, իսկ «Դեպի վեր» և «Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիքը»՝ 900-ական թվականներին։

Հեղինակն օգտագործում է և հին հունական ավանդությունը («Փոթորիկ»), և միջնադարյան իրողությունը («Գալիլե և Միլտոն»), երկու դեպքում էլ արձագանքելով ժամանակի առաջադրած հարցերին, հանդես գալով առհասարակ որպես ազատության պաշտպան։

Առավել ամբողջական է «Գալիլե և Միլտոն» դրամատիկական պոեմը։ Գրողը սյուժետային հիմք է ընդունել երիտասարդ Միլտոնի՝ Իտալիայում կատարած ճամփորդության և մեծահռչակ ծերունի Գալիլեի հետ հանդիպման իրական փաստը։ Գալիլեին հալածում, ծաղրուծանակի է ենթարկում ինկվիզիցիան։ Գրողը ստեղծում է հակամարտ ուժերի՝ մի կողմից Դոմինիկյանի և մյուս կողմից Գալիլեի և Միլտոնի պայքարը։ Մի կողմը ներկայանում է որպես խավարի, իսկ մյուսը՝ լույսի պաշտպան։ Դոմինիկյանը Գալիլեին համարում է «ամբարիշտ, անկրոն իտալացի», որը «հակաճառում է աստծո խոսքին»։ Նա ցավում է, որ փոխվել են ժամանակները, և մեծ է ամեն ինչ քննելու, իմանալու դայթակղությունը։ Մարդիկ, նրա կարծիքով, չպետք է կորցնեն «հավատ, հեզություն, պատկառանք և սեր» աստծու հանդեպ, իսկ գիտություն պետք չէ, միակ հեղինակությունը ավետարանն է։

Նա ինկվիզիցիայի այն մոլի գործակալն է, որը պատրաստ է սանձել ամեն մի ազատ միտք։ Եվ այդ բանը նա անում է աստծու անունից, որպեսզի ահաբեկի մարդկանց։

Ի հակադրություն Դոմինիկյանի, գրողը հուզական շեշտով վերարտադրում է ազատության մարտիկի, գիտության մեծ ռահվիրայի՝ Գալիլեի ողբերգությունը։ Գալիլեն և Միլտոնը գաղափարակիցներ են, նորի,

վեհի պաշտպանները։ Միլտոնի աչքի առջև է տանջահար, ծեր, կույր, Գալիլեն։ Վերջինս բանադրված է, բայց անպարտելի է նրա ոգին.

Ես հրաժարվե՞մ իմ համոզմունքից
Եվ իմ դավանած սկզբունքների՞ց,
Ո՛չ։

«Այնուամենայնիվ շարժվում է» նրա հաստատուն խոսքը կյանք է, աշխուժություն, առաջադիմություն, և հանուն այդ առաջադիմության, իր սկզբունքների ճշտության նա անձնազոհության է դիմում։

Հոգեբանորեն նուրբ է դիտված հետևյալ հանգամանքը. Գալիլեն ֆիզիկապես ի վիճակի չէ տեսնելու լույսը, արևը, բայց հոգով տեսնում է, մտքով թափանցում տիեզերական գաղտնիքների մեջ և փորձում վերհանել դրանք, այնինչ հոգով կույր մարդիկ, թեպետ ֆիզիկապես աչքեր ունեն, բայց չեն տեսնում ոչ միայն աշխարհի գեղեցկությունն ու լույսը, այլև թշնամի են դրան։ Գալիլեն տիտանաբար բարձրանում է իր միջավայրից, տանջվում, բայց բարոյապես հաղթանակում։ Գիտության մեծ նահատակը, նվաստացման պահին անգամ, պարտված չէ։ Նա կզոհվի, միայն թե հաղթի ճշմարտությունը, և մարդկային հոգիներին խավարը չպատի։ Գալիլեն «մարմնացած բողոք է տգիտության դեմ», այսպիսին է նրան տեսնում Միլտոնը, որ ոգևորված գիտության մեծ նահատակի օրինակով, ինքն էլ զինվորագրվում է ազատության գործին։

Մյուս դրամատիկական պոեմում՝ «Փոթորիկում» («Դիագորաս Միլոսացի») անտիկ շրջանի հունական մտածող Դիագորասը ըմբոստանում է աստվածների դեմ։

Գրողը փոթորկի և մարդկային տարերային կրքերի շիկացած մթնոլորտում, կյանքի ու մահվան ահեղ գոտեմարտում միմյանց հակադրում է երկու բնավորություն՝ հլու-հնազանդությունը և ըմբոստությունը։ Առաջինի կրողն է սարսափահար ամբոխի գլուխն անցած ծերունին, իսկ երկրորդինը՝ Դիագորասը։

Ըմբոստ, հալածական Դիագորասը հանգիստ է գտնում ծովի ալիքներում։ Սա վեհի, մարդկային իմացության, քննախույզ մտքի բարոյական հաղթանակն է խեղճության դեմ, առհասարակ բնության կույր պաշտամունքի դեմ։ Դիագորասը Գալիլեի պես մինչև վերջն էլ պայքարող է, որպես ազատության ջահակիր։

Մանվելյանը կարողանում է նրբորեն զարգացնել ըմբոստ ոգու խռով և անընդհատ բարձրացող, լարված պայքարը հոգեբանական իրադրություններում։

Առաջին անգամ Մանվելյանն է, որ դրամատիկական պոեմում պատկերում է լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի կերպարը։ «Դեպի վեր» ստեղծագործության արժեքն այդ առումով նշանակալից է։ Գրողը պատկերել է Աբովյանի կյանքի մի դրվագը՝ Պարրոտի հետ Մասիս բարձրա-

նալու պահը, որ սիմվոլիկ կերպով արտահայտում է գիտության բարձունքին հասնելու նրա երազանքը։

Ժողովուրդը դեռ տառապում է խավարում, նրան պետք է արթնացնող մեկը։ Եվ այդ դերը ստանձնելու է երիտասարդ Աբովյանը։ Գրողը նախընտրում է ոչ թե գործողությունը ծավալելու, այլ հերոսների զգացումները դրսևորելու եղանակը։

«Գալիլե և Միլտոն», «Փոթորիկ» և «Դեպի վեր» երկերում Մանվելյանը բավարարվում է քիչ թվով գործող անձերով և էֆեկտի է հասնում։ Առանձնապես հաջողված է նրա ռիթմիկ, անհանգ, բայց անկաշկանդ չափածոն։

Մանվելյանը այդ երկերում հասնում է ընդհանրացումների, մարդկության և հայ ժողովրդի ճակատագրերի միջև առնչություններ տեսնելով. Ինչպես մարդկությունը, այնպես էլ հայ ժողովուրդը կարոտ է լույսի ու ազատության։

Ազատության թեմայի հետ սերտ առնչություն ունի նաև Մանվելյանի դրամատիկական մյուս պոեմը՝ «Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիքը»։ Մանվելյանն առաջինն է հայ գրականության մեջ, որ դրամայի է վերածում հայկական էպոսի Դավթի ճյուղը։

Դրամատիկական պոեմում գործողությունը զարգանում է տաս պատկերում։ Հովանի և Դավթի երկախոսության մեջ երևում է Հովանի թուլությունն ու խեղճությունը, Դավթի ընդվզող բնավորությունը։ Հովանը Որսասարի քանդման պատճառը Մելիքին է համարում, բայց միաժամանակ խոհեմություն է քարոզում.

Խոհեմությունը լավ բան է, Դավիթ։
Ի՞նչ կարող էինք մենք անել, սա...

Հովանի քարոզը հանգում է բռնությունը հանդուրժելուն՝ թեկուզ գերի և հնազանդ լինել, բայց Մսրա Մելիքի կայրույթը չգրգռել։ Հովանը սարսափում է, իսկ Դավիթը ըմբոստության նշաններ է ցույց տալիս։

Իմ հոր երկիրը չը պիտի թողնեմ
Այս խեղճ դրության, այսպես անապատ,
Ծընվել ենք ազատ և լինենք ազատ։

Այս հավատով է Դավիթը ձեռնամուխ լինում վանքի վերաշինության։ Դավիթը անհասկանալի կմնա, եթե Գյուլնազը չլինի։ Վերջինս տառապած հայ գեղջկուհու տիպարն է, այն դրդիչ ուժը, որ մարմնավորում է մայր հողը և Դավթին մղում ինքնագիտակցության։ Եթե Գյուլնազը բազմափորձ, հազար չար ու բարի տեսած պառավ է, ապա Դավիթը՝ երիտասարդ, անփորձ, բայց կորովի բնավորության տեր։

Խաստորեն էքսպոզիցիայի դեր է կատարում առաջին պատկերը, որտեղ Գյուլնազի և Դավթի երկխոսության միջոցով նախապատրաստվում են հետագա դեպքերը, իսկ մյուս պատկերներում գործողությունը զարգանում է։

Երրորդ պատկերում Մսրա Մելիքի հետ Դավթի հակամարտությունը որոշակի է։ Դավիթը ժողովրդի ցասման մարմնացումն է։ Նա անողոք է թշնամու հանդեպ, իսկ Հովանը՝ խոնարհ։ Լարումը հասնում է բարձրակետին՝ հարկահաններին պատուհասելու պահին։ Դեպքերը ավելի և ավելի են մոտեցնում լուծումը, բախվում են Դավիթն ու Մսրա Մելիքը և հաղթում է Դավիթը։

Դավթի կերպարը, սակայն, որոշ իմաստով սխեմատիկ է. գրողը երբեմն, հաճախ այնքան է սրում Դավթի սոցիալական գիտակցությունը, որ նա կորցնում է էպիկականությունը և դառնում խոսափող։

Մելիքը որպես բացասական կերպար՝ ուղղագիծ է։ Լեյլան և Իսմիլը երազով նախագուշակում են նրա պարտությունը, որ թուլացնում է գործողությունը։ Հարկահանները, Իսմիլ խանումը, Լեյլան, ծերունին թույլ են գծված։ Իսմիլը հակասական է, իսկ ծերունին այն ավանդական իմաստությամբ չէ օժտված, ինչպես էպոսում, կամ Թումանյանի մշակման մեջ։ Անբնական է, որ Դավթի հաղթությունից հետո, հաղթված զորքի ներկայացուցիչ ծերունին գոչում է. «Կեցցե՛ Դավիթը»։

«Սասունցի Դավիթ և Մսրա Մելիք» պիեսը չի բեմադրվել։ Առաջին անգամ տպագրվելով «Մուրճում», էպոսի 1000-ամյակի օրերին, վերահրատարակվել է առանձին գրքով։

4

Եթե չհաշվենք «Պարտամուրհակ» անտիպ կատակերգությունը (1897), 1900-ական թվականներից Մանվելյանը եռանդուն գործունեություն է ծավալում արդիական թեմային նվիրված դրամատուրգիայի ասպարեզում։ Այդ շրջանում սկսում են լույս տեսնել և տարբեր քաղաքներում (Աստրախան, Բաքու, Ալեքսանդրապոլ) ներկայացվել նրա դրամաները՝ «Դոկտոր Երվանդ Բոշայան», «Նկարիչ Թաշճյան», «Վերածնված», «Մաղդա»։

Մանվելյանի դրամատիկական ստեղծագործությունների վրա նկատելի է նորվեգացի մեծ դրամատուրգ Հ. Իբսենի ազդեցությունը։ Նա իր դրամաներում ուժեղ քննադատության է ենթարկում տիրող հասարակարգը, քաղքենիական միջավայրը, բուրժուական ընտանիքը և ցույց տալիս հասարակության և ընտանիքի անկայուն վիճակը, երկերեսանության և ստի վրա հիմնված լինելը։

Մանվելյանը, հիմնականում ռեալիստորեն, ցույց է տալիս բուրժուական ընտանիքի դրաման։ Դրամի իշխանությունը բերում է և ազգակցական հարաբերությունների խզում։ Կյանքը ճահճանում է։ Այդ ճահճային միջավայրի դեմ կան ըմբոստացողներ, հասարակության բարյաց համար պայքարողներ։ Ընտանեկան դրամայի պատկերով գրողը իր քննադատական խոսքն է ասում ընդհանրապես բուրժուական հասարակության հասցեին։ Սակայն Մանվելյանը իր լուծումներով իդեալիստ է։ Նրա դրական հերոսները անզոր են փոխելու իրականությունը։ Այդ հե-

րոսների կյանքը կամ ողբերգական ավարտ ունի կամ աղետալի է վերջանում (Մագդա), կամ, համենայն դեպս, անորոշ (Հրանույշ)։ Դժվար է ասել, թե իրենց ըմբոստ քայլերի մեջ ուր կհասնեն նրանք։

«Դոկտոր Երվանդ Բոշայանը» հեղինակն անվանում է կոմեդիա, բայց ըստ էության կատակերգական հանգամանքները չեն, որ դեր են խաղում այդտեղ, այլ դրամատիկական։ Այդ առումով Մանվելյանը հետևում է Գ. Սունդուկյանին, որը կատակերգություններ է կոչում իր պիեսները։ Բայց չէ՞ որ կյանքի դրամաներ են դրանք։ Այդպիսին է և Մանվելյանի պիեսը, ուր կոմիկական վիճակում է դուրս բերված բուրժուական հասարակարգը։

Խոշոր դրամատիրոջ որդի, համալսարանավարտ Երվանդ Բոշայանը վերադարձել է հայրենի քաղաք և բժշկություն է անում։ Մարդասեր, իդեալական հոգու տեր, գաղափարական երիտասարդ է նա, որի նպատակն է օգնել թշվառներին։ Սակայն նրա անհատական միջոցները չեն բավականացնում։ Եվ ահա, նա բարեգործական նպատակով նվիրում է հորը պատկանող շենքերից մեկը։ Ըստ գրողի մտումի, եթե համալսարանավարտ երիտասարդությունը այնպիսի անձնվիրություն և գործունեություն ծավալի, ինչպես բժիշկ Բոշայանը, դրանով իսկ հասարակական կյանքը կլավանա։ Բայց Երվանդն ի վիճակի՞ է իր վերցրած բեռը տանելու, չէ՞ որ իր ձեռնարկումները կատարելու համար նա պետք է հաղթահարի հոր և եղբոր դիմադրությունը։ Եվ այս հողի վրա էլ ստեղծվում է հանգույցը։ Բայց խնդիրն այն է, որ նա, փաստորեն, գուցե ուժերի վրա ինքնավստահ լինելով, սկզբից ևեթ բարձրաձայն հայտնում է իր մտադրությունը, որի մասին նույնիսկ թերթերում են գրում։ Նա չի մտածում, որ իր հայրը հեշտությամբ չի զիջի սեփական տունը։

Երվանդը մենակ իր դեմ է հանում բուրժուական նախապաշարումներով դաստիարակված ընտանիքը։ Նրա պայքարը հոր և ընտանիքի դեմ ոչ թե պայմանավորված է խոր կոնֆլիկտի բացահայտմամբ, որի ընթացքում հոգեբանորեն կհարստանան երկու կողմերն էլ, այլ համոզումի։ Երվանդն ուզում է հորը և եղբորը համոզել, նրանց համաձայնությունն ստանալ և նվիրել։ Բայց երբ համոզում է, դրանից հետո չնչին մի բանի համար թողնում ու հեռանում է հայրական տնից, կապերը խզում ընտանիքի հետ։ Եվ համոզելը, և հեռանալը հոգեբանորեն պատճառաբանված չեն։

Գրողը ուզում է ցույց տալ, որ գաղափարական երիտասարդը միշտ էլ կարող է մնալ գաղափարական, հավատարիմ իր իդեալին։ Զրկվելով ժառանգությունից, Երվանդը զրկվում է նյութական հողից, իսկ այդ դեպքում, ինքնին ի վիճակի չէ անկախ գործունեություն ունենալ, նույնիսկ իր գիտությամբ ու վաստակով։ Չէ՞ որ նրան կխանգարեին ուժեղները, զրկելով նաև այդ «անկախությունից»։ Նա պետք է դառնար չքավոր «անուղղա իդեալիստ», ինչպես Համազասպյանը։ Վերջինիս դուստր՝

Խրանուհին նույնպես գաղափարական աղջիկ է, և այդ հողի վրա Երվանդի ու նրա համակրությունն է սկսվում, որ շատ անգույն է տրված։

Հեղինակը ճշմարտացի, ռեալիստական գույներով է ներկայացնում բուրժուական գործարարությունն ու քաղքենիությունը, բուրժուական ընտանիքի կյանքն ու կենցաղը, շահամոլությունն ու եսասիրությունը, նյութապաշտությունը, դատարկամտությունը և իդեալազրկությունը։ Ամեն ինչ հետին պլան է մղվում դրամի իշխանության առաջ։ Հարստանալու տենչը հատուկ է Բոշայանների ընտանիքին։ Բոշայենց տոհմ,— այսպես են ճանաչում նրանց։ Ասատուրը հարստությունը ձեռք է բերել ուրիշներին թալանելու միջոցով։ «Աշխարհս ալան թալան է»,— ասում է նա։ Եվ ինքն էլ ուզում է ոչ թե ձեռքից բաց թողնել, այլ ավելացնել հարստությունը։ Սակայն նույն փորձառու Ասատուրը զիջում է տունը բարեգործության համար։ Սա անհամոզիչ է։ Կծծի մարդը այդքան հեշտությամբ չէր ստորագրի Երվանդի պահանջը, ինչպիսի հասարակական կարծիք էլ ստեղծվեր նրա շուրջը։ Ասատուրը ինքն իրեն զիջում է։ Զիջում է և Սերգեյը։ Բայց չէ՞ որ վերջինս հոր տան սյունն է, գործարար մի մարդ. «Տեղիս առաջին միլիոնատերը նրան ժամանակով պիտի նախանձի»,— ասում է հայրը։ Սերգեյը նոր օրերի մարդ է, ճկուն, եսապաշտ։ Նա էլ մի ժամանակ Երվանդի նման է մտածել, բայց հիմա քննադատում է իրեն։ «Մի ժամանակ ես էլ նրա խելքի տերն էի... Բայց ապրեցի, աշխարհիս չարն ու բարին ճանաչեցի, ու կամաց-կամաց իմ բոլոր սիրուն-սիրուն գաղափարներս ծխի նման դուրս եկան գլխիցս»։

Նա կոպիտ նյութապաշտ է, որպես նոր սերնդի մարդ, առաջ է անցել հորից։ Դաժան է ոչ միայն ուրիշի, այլև եղբոր նկատմամբ, հոր մոտ խարդավանում է նրան. «Գլուխը քարովն է տվել, որ խոստացել է»։ Եվ այդ ամենը նրա համար, որ վտանգվում է հարստությունը, որտեղ ինքը անձնական օգուտ ունի։ Ներքին այս գզվռտոցը բնորոշ է բուրժուական ընտանիքին։ Սերգեյի կինը իսկական քաղքենուհի է, արդուզարդի, բամբասանքի, դատարկ զվարճությունների սիրահար, ծաղրում է վարժուհուն, որ իր հետ նույն տանը հավասարապես հարս է լինելու, գոռոզ է և դատարկամիտ։

Որոշ ճշմարտացի տեսարաններ կան «Մագդայում»։ Կալվածատեր և հարուստ վաճառական Ջումշուդի առաջին կինը մեռել է, և նա ամուսնացել է երկրորդ կնոջ հետ։ Այդ ամուսնությունը պատճառ է դառնում ընտանեկան մի դրամայի, որի կենտրոնական դեմքը Ջումշուդի դուստրն է՝ Մագդան։

Մանվելյանը ներկայացնում է խորթ մոր վարքագիծը։ Այդ կինը բռի մեջ է հավաքել թույլ բնավորության տեր մի մարդու՝ Ջումշուդին։ Կինը քմահաճ ձևով ծառայեցնում է ամուսնուն, ինչպես որ կամենում է։ Նա ուզում է տան միակ դեմքը լինել և ամուսնու հարստությանը տիրանալ։ Եվ երիտասարդ, գեղեցիկ այդ կնոջ համար, որ զուտ դրամի համար է ամուսնացել հարուստ Ջումշուդի հետ, պատրաստ է երրորդ անձնա-

վորությունը։ Եվ այստեղից էլ խորթ մոր ատելությունը Մագդայի հանդեպ, որ բոլոր հարցերում կարող է խոչընդոտել նրա ծրագրերը։ Նա հալածում է անօգնական աղջկան, ստորացնում նրան։ Ճշմարտացի է ներկայացված Հեղինեն, որը կեղծավորությամբ սիրաշահում է ամուսնուն։ Բնական է, որ մի թույլ բնավորության մարդ, որքան էլ բարի, իր կամքի հակառակ, ընկնելով այդպիսի կնոջ ազդեցության տակ, չար դառնա։ Այդպիսին է Ջումշուդը։ Նա, որ եղել է օրինակելի հայր, չարանում է աղջկա վրա, ուսման վարձ չի տալիս և զրկում է նրան դպրոցից։ Սակայն խնդիրն այն է, որ այս վիճակը խորացնելու փոխարեն գրողը մնում է կոնֆլիկտի արտաքին սահմանում և ավելի շատ տեղ տալիս հերոսուհու սենտիմենտալ զգացմունքներին, փորձելով լացի, ուշաթափության, թույն խմելու և մահվան միջոցով նրա նկատմամբ գութ շարժել, քան հոգեբանական խորության հասնել։

Մագդան բուրժուական ընտանիքի էգոիզմի և անբարոյականության զոհն է։ Հեղինակն ունի հանգույցի մեջ ավելի խորամուխ լինելու և հարցին հոգեբանական պատասխան տալու առիթ։ Ընտանիքի և Մագդայի կոնֆլիկտն է այդ, որ հեղինակը չի կարողանում խորացնել։

«Վերածնվածը», «Դոկտոր Երվանդ Բոշայանը» և «Մագդան» իբսենյան պիեսների նման ընտանեկան դրամաներ են։ Ընտանեկան միջավայրի ցուցադրումը, հատկապես բուրժուական հարաբերությունների զարգացման նոր շրջափուլում, գրավում է դարասկզբի հայ դրամատուրգիայի ուշադրությունը։

Մանվելյանը նույնպես անդրադառնում է նույն հարցին։ Տվյալ դեպքում նա սուր կերպով քննադատում է բուրժուական ընտանիքի բարոյականությունը, որը հիմնված է դրամի վրա։ Վերջինի հրամայող ուժին ենթարկված են բոլորը։ Տգետ մի կին, ինչպիսին Հրանույշի մայրն է, հարստանալու նույն երազանքն ունի, ինչ նրա գործարար որդին՝ Տիգրանը։ Այդտեղից էլ վերջինիս բռնակալական հակումները, քրոջը իբրև «ապրանք», «ծախու ձի» սաղացնելու ձգտումը։ Նրա մտահոգությունն այն է, որպեսզի ճարվի հարուստ փեսացու։ Նրա կարծիքով աղջկա կամքը պետք չէ։ Նա գիտե, որ իր հանդեպ կանգնած է քույրը՝ մի թույլ արարած, կամքից, ցանկությունից զուրկ մի անձնավորություն։ Բայց հակառակն է ստացվում։ Հրանույշը մերժում է ամուսնանալ «տգետ» և «ապուշ» մարդու հետ։ Նա, որ ունի շնորհք ու բարձր ձգտումներ և թռչելու թևեր, չի կարող կաշկանդված լինել ընտանեկան ճղճիմ միջավայրում։ Այստեղից էլ բախումը ծնողի ու եղբոր հետ և ի վերջո հեռանալը տնից։

Հրանույշը սեր ունի դեպի թատրոնը, բայց նրա ընտանիքի կարծիքով, դերասանուհի լինելը կամ նույնիսկ սիրողական ներկայացման մեջ դեր ստանձնելը անպատվություն է։ Աղջիկն ո՞վ, թատրոնը ո՞վ։ Եվ հանգույցը պատրաստ է։ Բայց ըստ էության գործողությունը առաջին արարվածում հիմնականում սպառվում է։ Երկրորդ գործողության մեջ միայն

ավելանում է վարագույրի ետևում Տիգրանի տված ապտակը և ատրճանակի պայթյունը։ Երրորդ գործողությունը էապես դառնում է ավելորդ։

Դրաման ներքին ուժ կունենար, եթե Հրանույշի՝ հեռանալու վճիռը հիմնավոր լիներ։ Բանն այն է, որ միայն ռոմանտիկ հուզերով տարվելը դեռևս քիչ է, իսկ փառքի ապագա դափնիներով ոգևորվելը՝ վաղաժամ, քանի որ նրան սպասում էր թատերական կյանքի մարտիրոսագրությունը։ Թատրոնը նրան կարող էր անկման հասցնել։ Նա զրկվում է նյութական հիմքից, որը կործանման վիհ է բաց անում նրա առաջ։ Հրանույշի հեռանալը բացառիկ է։ Հոգեբանորեն համոզիչ չէ նրա ինքնասպանության փորձը։

Մանվելյանի պիեսները ծանրաբեռնված չեն հերոսներով և դեպքերով։ Նա չի ստեղծում մասսայական տեսարաններ։ Ընտանեկան դրաման իր հետ բերել է սահմանափակ քանակով գործող անձինք և կամերային որոշ երանգ հաղորդել պիեսներին։

5

Մանվելյանը գրել է նաև արձակ գործեր։ 1891-ին առանձին գրքույկով լույս տեսավ «Զալաբիների արշավանքը», որը կոչվում է «Պատկերներ վերջին ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակից»։ Գրվածքը, սակայն, կենցաղագրական բնույթ ունի և երգիծական շեշտով ներկայացնում է ռուս-տաճկական պատերազմից հետո հայ գյուղի ներքին տրամադրությունները։

«Խորտակված կյանք» ծավալուն վեպը նախ տպագրվել է «Մուրճում», իսկ 1897-ին՝ առանձին գրքով։ Վեպի կենտրոնական հերոսը Արտաշես Ոսկերչյանն է։ Հանձին նրա, Մանվելյանը ձգտում է ներկայացնել գաղափարական ձգտումների տեր մի երիտասարդի, որը կամենում է ծառայել հասարակությանը։

Ոսկերչյանի կյանքում, անշուշտ, կան որոշ դրվագներ, որոնք գեղարվեստորեն համոզիչ են։ Վարձու կացարանում նրա ոգևորված պարապմունքները, երբ նույնիսկ տարված վիճակում խանդարում է հարևանին, նրա ապրումները նախքան բեմելը և դրանից հետո, կասկածամտությունը խաղի ժամանակ և բնական շփոթմունքը, հուսահատության տխուր պահերը դեբյուտի առթիվ, մի օր սոված, մի օր կուշտ գոյություն քարշ տալը և այլն։ Սրանք ճշմարտացի են։

Հասարակ ծագմամբ մտավորականին հետապնդում է անհաջողությունը։ Գյուղում վաշխառուն խլում է նրանից ունեցվածքը՝ տունը, այգին։ Սա կոնֆլիկտի իսկական շարժառիթ է։ Արտաշեսը, սակայն, հոգեկան խոր ցնցումով չի դիմավորում այս աղետը։ Ամենաշատը, դրա մասին լսվում է կողմնակի ձևով, վարագույրի ետևում, խոսակցության կամ նամակի մեջ։

Նա տեղ չի գտնում կյանքում, այն շատերի նման, որոնք հենարաններ չունեն։ Այս առումով Ոսկերչյանի անկումը որոշ հիմքեր ունի։ Դրան նպաստում է կիսատ թողած ուսումը։ Թերի կրթությամբ նա դուրս է եկել կյանք՝ նվիրվելու բեմին և պոեզիային։ Բայց այդ «խելագարության» հետևում է «պատիժը»։

Գիմնազիայի ուսումը կիսատ թողած երիտասարդ, սկսնակ դերասանը մտել է ասպարեզ որոշ հավակնոտ գործերով, որոնք պատճառ են դառնում նրա նկատմամբ հալածանքի։ Նա սկզբից ևեթ չի ենթարկվում ռեժիսյորին, մյուս կողմից էլ, ընկեր-դերասաններից ոչ ոք մարդկայնորեն չի մոտենում նրան։

Խրոնիկայի կառուցվածք ունեցող վեպում Ոսկերչյանի կյանքի դեպքերը հոգեբանական զարգացում չեն ստանում, մեկը մյուսի վրա կուտակվելով չեն բացվում, հաճախ սխեմատիկ հատվածները թույլ չեն տալիս տեսնելու հերոսին իր տարերքի մեջ։

«Խորտակված կյանքը» տպվել է Մուրացանի «Լուսավորության կենտրոնը» վեպից հինգ տարի հետո։ Մանվելյանը ձգտում է ապացուցել, որ բուրժուական իրականությունը չի կարող նպաստել տաղանդների զարգացմանը։ Միանգամայն ճշմարտացի միտք։ Գրողը, իհարկե, վերարտադրում է ժամանակի մամուլի, գրական, թատերական, մանկավարժական միջավայրի պատկերը, որտեղ գործում են անսկզբունք մարդիկ։ Վերջիններս ամեն ինչ առ ու ծախի առարկա են դարձրել, մի պատառ հացի համար պատրաստ են վաճառելու բոլոր սրբությունները։ Նրանք մանրախնդիր են ու ողորմելի, անձնական հաշիվներով առաջնորդվող։ Սակայն երբ գալիս է կոնկրետ անձնավորությունների կենդանի պատկերմանը, գրողի գրիչը թուլանում է։

Ինտրիգան Ջանբազյանը սկզբից մինչև վերջ բացասական սխեմա է։ Բայց չէ՞ որ խմբի մեջ եղել են և «գաղափարի գերիներ», որոնք իրենց զրկանքի ենթարկելով, անձնվիրաբար ծառայել են արվեստին։ Եվ ոչ միայն արվեստին, այլև մամուլին, գրականությանը և այլ բնագավառների։ Ահա այդ առումով, գրողը իր հարցադրմանը որոշ միտումնավոր բնույթ է տալիս և հիմնականում գեղարվեստորեն չի կարողանում ապացուցել։ Որոշ էջեր լցված են լրագրական հոդվածներով և գրախոսականներով։ Դրանք մեծապես թուլացնում են վեպը։ Սակայն չի նշանակում, որ վեպում այլ ճշմարտացի դիտողություններ և մոմենտներ չկան։ Հիշենք Ոսկերչյանի հանդիպումը Պետրոս Ադամյանի հետ։ Հիշողության մեջ մնում է Չիչագյանի էպիզոդիկ կերպարը, որը քծնողի կենդանի մի մարմնացում է։

6

Մանվելյանը գեղարվեստական ստեղծագործություններին զուգընթաց զբաղվել է գրականագիտությամբ և քննադատությամբ. մամուլում լույս են տեսել նրա հոդվածները գրական զանազան խնդիրների շուրջը։

Նրա ծավալուն աշխատությունը գրականագիտության բնագավառում «Ռուսահայ գրականության պատմությունն» է։ Առաջին պրակը լույս է տեսել 1909 թվականին, իսկ հինգերորդը՝ 1912-ին։

«Ռուսահայ գրականության պատմությունը» որպես դասագիրք ընդունվել և տարածվել է Կովկասում՝ միջնակարգ դպրոցների աշակերտների համար։

Մանվելյանը հայ նոր գրականության պատմությունը դիտում է սերտ առնչության մեջ դարաշրջանի պատմական երևույթների հետ և դրանց համաձայն ստեղծում նրա պարբերացումը, չորս հիմնական շրջանով։ 1. XIX դարի սկիզբ՝ Նախապատրաստական, 2. 50—60—70-ական թթ.՝ Վերածնության, 3. 80-ական թթ.՝ Ամլության, 4. 90—1903 թթ.՝ Հառաջադիմության։

Մանվելյանի աշխատության մյուս արժանիքն այն է, որ գրականությունը դիտվում է արվեստի մյուս ճյուղերի հետ սերտ առնչության մեջ։ Զգալի տեղ է հատկացվում նկարչությանը, երաժշտությանը, և ավելի շատ թատրոնին։ Մանվելյանը շեշտում է մամուլի դերը հայ հասարակական և գրական մտքի զարգացման պրոցեսում, միաժամանակ հանդես գալիս որպես հասարակական հոսանքների և գրական ուղղությունների որոշիչ։

Մանվելյանը յուրաքանչյուր պրակում ընդհանուր գծերով բնութագրելով ժամանակաշրջանը, միաժամանակ անդրադառնում է այդ շրջանի հեղինակներին, տալով ամեն մեկի կենսագրությունը և ստեղծագործության բնութագիրը, վերջին դեպքում առավելապես շեշտելով այն ստեղծագործությունները, որոնք ինքն ամենից կարևորն է համարում տվյալ գրողին բնորոշելիս։

Հատկանշական է Լ. Մանվելյանի դերը թատերական և գրական քննադատության մարզում։ Լինելով բարձր կրթության տեր անձնավորություն, նա հայ գրականություն էր բերում ժամանակի առաջավոր թատերագրության՝ Բ. Բյորնսոնի, Հ. Իբսենի, Գ. Հաուպտմանի և այլոց ստեղծագործական ավանդույթները, զարգացնում հոգեբանական-ռեալիստական դրամայի սկզբունքները։

Մանվելյանը անցյալի հայ թատերագիրներից բարձր էր գնահատում Գ. Սունդուկյանի ստեղծագործությունը և գտնում, որ մշտական բեմի բացակայությունը խանգարում է թատերագրության բնականոն զարգացման գործին, այլապես ուրիշ սունդուկյաններ ևս կծնվեին։ «Մշտական բեմը սնունդ է տալիս դրամատիկական բանաստեղծության, իսկ դրամատիկական բանաստեղծությունը միշտ վառ է պահում թատրոնի սերը և հետաքրքրական դարձնում թե՛ գրականական, թե՛ գեղարվեստական, թե՛ հասարակական տեսակետից»[1]։

---

[1] «Մուրճ», 1895 № 2, էջ 288։

Քննադատը «Դրամա և գեղարվեստ» հոդվածաշարում վերլուծման է ենթարկում և ուղղություն տալիս ժամանակի հայ թատերագրությանը և թատերագիտական մտքին, դառնում ուսուցիչ թատերական գործիչների համար, բարձրաճաշակ խաղացանկ ընտրելու առումով։

Մանվելյանը անաչառ քննադատ է։ «Մակբեթի» հայերեն մի թարգմանության առթիվ նա գրել է. «Մեզ, հայ ընթերցողներիս, հարկավոր է Մակբեթ, որի մեջ կա կյանք, Մակբեթ, որի յուրաքանչյուր խոսքը հոգեկան շարժումների ճշգրիտ արտահայտություն է։ Բայց հայերեն Մակբեթը Մակբեթի ստվերն է միայն[1]»։

Գեղարվեստի օրենքները, քննադատի կարծիքով, մարդկանց քմահաճույքով չեն ծնվել, այլ բնականոն կերպով բխում են գեղարվեստի էությունից և «վավերացված են հանճարների հրաշալի օրինակներով»։

Մանվելյանը լինելով դեմոկրատական հայացքների տեր, ուշադրություն էր դարձնում այն գրողների ստեղծագործություններին, որոնք շեշտը դնում էին ժողովրդի կյանքի պատկերման վրա։

Նա 1880—90-ական թվականների բանաստեղծական նոր սերնդի ներկայացուցիչն էր, և բնականաբար, ոչ միայն ստեղծագործությամբ, այլև գրական-քննադատական հոդվածներով նոր սերնդի գրական հավատամքի պաշտպաններից մեկը։ Քննադատը պաշտպանում էր Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծական սերնդի բերած գրական արժեքները նրանցից, ովքեր չէին կարող և չէին հասկանում ըստ արժանվույն գնահատել նորերի գործը։ «Կան մարդիկ,— գրում է նա,— որոնք կարծես սրտի ցավով պնդում են, թե մեր բանաստեղծությունը ընկնում է նոր ոտանավոր-գրողների շնորհիվ։ Բայց ինձ թվում է, որ հայկական վաղուց թառամած բանաստեղծությունը 80-ական թվականների վերջում նոր-նոր սկսում է ծաղկել, և այս բանը ինձ ուրախություն է պատճառում։ Սա մի երևույթ է, որ ունի յուր հասարակական պատճառները և որ անուշադիր չէ մնալու գրականության ապագա պատմաբանից[2]»։

Ինչո՞ւ է գրականության այս կամ այն ճյուղը գերիշխող դառնում զանազան ժամանակներում,— այս հարցի պատասխանը քննադատը փնտրում է հասարակական կյանքում։ Ընդունելով գրականության և հասարակական կյանքի փոխադարձ պայմանավորվածությունը և պատմական նշանակությունը, նա ավելացնում է. «Եվ եթե այսօր մենք նկատում ենք, որ մեր բանաստեղծությունը այս վերջին տարիներս սկսում է աչքի ընկնող տեղ գրավել գրականության մեջ, իրան ցույց տալ, այդ հանգամանքը իհարկե արժանի է լուրջ ուշադրության և խրախուսանքի»[3]։ Այդ առումով առանձնանում է Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը։ «Մշակը» ժամանակին բացասական վերաբերմունք ցույց տվեց Թու-

---

1 «Մուրճ», 1893, № 1, էջ 130։
2 «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 93։
3 «Մուրճ», 1891, № 1, էջ 93։

մանյանի ստեղծագործությանը։ Մ. Աբեղյանը (Վարսամ) և Լ. Մանվելյանը պաշտպանեցին Թումանյանին։ Մանվելյանը հանձին Թումանյանի և մյուս բանաստեղծների հակադրվում էր նոր սերնդի ստեղծագործության շուրջն ստեղծված անտարբեր կամ թշնամական տեսակետներին։

Շեշտելով Թումանյանի ինքնուրույնությունը և ինքնատիպությունը, Մանվելյանը վեր է հանում նրա ստեղծագործության մի կարևոր առանձնահատկությունը, որն իսկապես նորություն է հայ գրականության համար։ «Այդ առանձնահատկությունը ժողովրդական տարրն է, որ և կազմում է նրա վիպական ոտանավորների իսկական զարկերակը»[1]։ Մանվելյանը նշում է Թումանյանի հարազատությունը կյանքին, գյուղական իրականությանը։

Այնպես, ինչպես մտածում էր Մանվելյանը, կարող էր մտածել արդեն մի նոր թռիչք ապրող գրականության քննադատը։ Մանվելյանը ռեալիզմի և ժողովրդայնության սկզբունքներն էր պաշտպանում հայ գրականության զարգացման այդ նոր էտապում, ընդդեմ լիբերալ բուրժուական քննադատության։

Հայտնի է «Մեր նոր բանաստեղծներին» խորագրով ոտանավորը, որը բանավիճային մի երևույթ է։

Անվրդով հոգով և միաբերան
Բարձրը հրնչեցրեք ձեր ազնիվ տաղեր,
Ինչպես անտառում նորադարձ գարնան
Երգում են աշխույժ նորեկ թռչուններ։

Ծառերի վերա սև ագռավները
Միասին խըմբված՝ թող անվերջ կըռռան.
Միթե՞ հրնչական ձեր նվագները
Խըռպոտ ձայներում պիտի խըլանան։

Իրավացի է գրականագետ Ա. Ինճիկյանը գրելով. «Լ. Մանվելյանի բանաստեղծության այս անպաճույճ տողերը ի վերջո արտահայտությունն էին հասարակական կարծիքի, որը գրական սերունդների պայքարում պաշտպանում և հավաստում էր նորի առաջնության պատմական իրավունքը»[2]։

---

[1] Նույն տեղում, էջ 95—96։

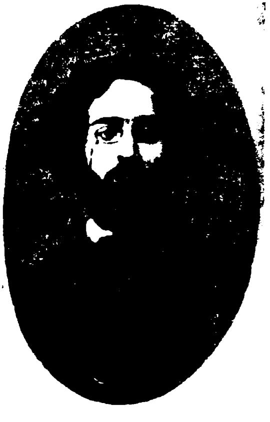
[2] Արամ Ինճիկյան, Հովհաննես Թումանյան, Երևան, 1969, էջ 263։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԱՅԼ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՆԵՐ

1

1887 թվականը դարձի տարի էր արևելահայ պոեզիայում։ Հովհ. Հովհաննիսյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն Գամառ Քաթիպայի «Ազատ երգերից» հետո հայտնություն պես մի բան էր։ Ճիշտ է, դեռևս հզոր էր պատկանյանական պոեզիայի ազդեցությունը 90-ական թվականների ազատագրական շարժման գրականության վրա, սակայն այդ ազդեցությունը հաղթահարելու, պոեզիան պատմական նոր իրադրության և հասարակական հարաբերությունների հետ կապելու ձգտումը միանգամայն ակներև էր և թելադրված գրական-ռեալիստական շարժման բերած նոր մտայնությամբ։


Լեռենց

Ոճական ներհյուսումները այս շրջանում ասես թե պարտադիր էին. ինքը՝ Հովհաննիսյանը իր գրական բեմելի տարիներին պատկանյանական ոճը ամբողջովին չէր մերժում։ Սակայն ինչպես Հովհաննիսյանի, այնպես էլ Թումանյանի մոտ հին ոճամտածողությունը ենթարկվում էր ինքնուրույն և չափազանց ինքնօրինակ մշակման։

Արևելահայ քնարերգության ուղին 90-ական թվականներին անցավ բարդ ոլորաններով. ազգային-ազատագրական շարժումը «հեղափոխական» կուսակցությունների երևան գալու հետևանքով մի նոր շրջան էր

թևակոխում. հասարակական միտքը ապրում էր մեկն այն տարընթացություններից, որը հետո պիտի ողբերգական արտահայտություն ստանար ազգային շարժման գործնական պայքարի ոլորտում։ Համեմատաբար ազատ և համեմատաբար ապահով արևելահայերի վերաբերմունքը արևմտահայության ազատագրական պայքարի նկատմամբ՝ իր բազմերանգ արտահայտությունները գտավ գրականության և հրապարակախոսության մեջ։

1890-ական թվականներին հանդես եկած բանաստեղծների մեծ մասը ձայնակից և համախոհ էր այդ տրամադրություններին։ Այդ բանաստեղծները չէին փորձում, իհարկե, լուծել գրական շարժման սոցիալ-էսթետիկական խնդիրները, բայց նրանք արձագանքում էին տիրապետող համաժողովրդական խոհերին ու բաղձանքներին և այդ չափով կապվում գրականության զարգացման «մեծ ռիթմի» հետ։

Այդ շրջանի բնորոշ տրամադրությունների արտահայտիչներից մեկն էր բանաստեղծ Լեռենցը *(Ավետիս Նազարբեկյան, 1866—1939)։ Լեռենցը բանաստեղծական ասպարեզ է մտել 80-ական թվականներին. Նրա առաջին ժողովածուն հրատարակվել է 1883-ին, իսկ ավելի ամբողջական հավաքածուն՝ 1890-ին։ Այդ ժողովածուներում Լեռենցը հանդես էր գալիս որպես կյանքի անարդարությունների քննադատ, որը նրա բանաստեղծություններում արտահայտվում էր պաթետիկ-հռետորական շեշտերով։ Դիմելով մարդկությանը, նա ասում էր.*

Երկրագնդիս վրա է սկսած քո ծագում,
Այնտեղ էլ կլինի մեկ օր քո վախճան,
Երկրագնդիս վրա լոկ ունես դու կյանք,
Այնտեղ էլ կլինի քո մութ գերեզման։
Այնտեղ է քո ցավ, լաց, բախտ ու բերկրանք,
Այնտեղ է քո դժոխք ու արքայություն։

Այստեղ իսկ «գալիք մարդկության» սերունդների համար փշերից ազատ ճանապարհ հարթելը նա հատկացնում է մարդու քաղաքացիական կոչմանը.

Տանջվել, մարտնչել, ապրել շարունակ-
Ահա՛ քո կոչում։ Տոկա՛, աշխատի՛ր,
Մեծ է ճանապարհդ։ Կգա պանծալիր
Օրն, երբ կհնչե լույսի հաղթանակ։

Այս դիմումները և հորդորները դեռևս չափազանց հռետորական են, նրանցում չկա կոնկրետություն և մեծիմաստ բովանդակություն։ Հավասարության, արդարության, եղբայրության սոցիալական ուտոպիան գրավեցնում է բանաստեղծին այն չափով, ինչ չափով մարդու պայքարը, տառապանքը ուղղվում էր այդ ուտոպիայի իրագործմանը։ Դեռևս չկա սոցիալական պայքարի դասակարգային գիտակցությունը, ամեն ինչ ներկայացվում է ընդհանուր, վերացական հասկացությունների ձևով։

Ավելի ուշ, բանաստեղծի երգերը դառնում են կոնկրետ. նա սկսում է խորհել արդեն իր սերնդի հասարակական անելիքների շուրջ։ Այստեղ նրան համախակի պաշարում են սև ու մութ մտքեր, նա սկսում է մտորել՝ կկարողանա՞ արդյոք երիտասարդությունը փշրել միջավայրի նեղ կապանքները և պայքարել հանուն լուսավոր ապագայի։ «Մեր սերունդը» բանաստեղծության մեջ Լեռենցը հենց այդ միտքն է սրում, աշխատելով ցույց տալ միջավայրի դաժանությունը և հեղձուցիչ մթնոլորտը։ Մեծ նպատակներ որոնող երիտասարդ սերունդը հանդիպում է հասարակական անտարբերության և նույնիսկ պարսավանքի։

1890-ին հրատարակված «Բանաստեղծություններ» գրքում բանաստեղծի մտորումներն ու գաղափարական հարցադրումները նոր կերպարանք են ստանում։ Այստեղ արդեն, ըստ երևույթին սոցիալական տեսությունների ազդեցության տակ (Լեռենցը հնչակյան կուսակցության անդամ էր) երևան է գալիս մի որոշ դասակարգային գիտակցություն։ Դա մասնավորապես նկատելի է «Եղբայր իմ, եղբայր» բանաստեղծության մեջ, ուր Լեռենցը, առաջինը հայ իրականության մեջ, երգում է պրոլետարին.

Եղբայր իմ, եղբայր, ով էլ որ լինես,
Թշվառ գյուղացի, թե ստրուկ մի բանվոր,
Ուզում եմ քո ձեռքդ, որ պինդ սեղմեմ ես,
Սրտիդ բաբախմանըն ականջ դնեմ անդուլ։
Քո մեջ ամփոփված է անհայտ մեկ աշխարհ,
Առողջ ուժերով լի և դեռ ձեռ չտված,
Քո մեջ թաքնված է մի զգացում անխոնարհ,
Չարի, խավարի դեմ կռվի է կոչած...

. . . .

Դու միշտ կանգուն սյունն ես կյանքի մարդկային,
Դու ապագան ես գեղ, երանելի,
Դու գործադրողն ես բնության օրենքին,
Դու Պրոմեթեոսն ես այժմյան աշխարհի։
Եղբա՛յր իմ, եղբա՛յր, ինչո՞ւ ես դու լուռ,
Հարվածն օրհասի քո շատ խիստ է քեզ գալիս.
Քեզի կաշկանդում են շղթաները կուռ,
Ճնշում են, խեղդում են, քեզի, սիրելիս։

. . . .

Բայց տես, խավարի մեջ վառ աստղ փայլեց,
Եվ մեզ ուղեցույց մի պայծառ հայտնվեց.
Արյան մեջ, կռվի մեջ աշխարհն մկրտված,
Մեկ օր կտեսնեմ մեծ բախտի հաղթանակ։
Եղբայր իմ, եղբայր, քեզ ձեռս եմ մեկնած,
Տեսնո՞ւմ չես, կանչում է մեզ սուրբ նպատակ։

Իր ստեղծագործության այս շրջանում Լեռենցը ավելի խորհում է, քան զգում, աշխատում ամեն ինչ ենթարկել մտքին, տրամաբանությանը։ Անգամ բանաստեղծական հանգավորումը նրան չի զբաղեցնում. Նրա համար առաջնահերթ են իր գաղափարական մտորումներն ու խորհրդա-

ծությունները։ Այդ ամենի հետևանքով նրա ոտանավորները զրկվում են երևակայության թռիչքից, պատկերավոր մտածողությունից։ Մարդկության փրկության ելքը գտնելով հին աշխարհի կործանման մեջ, բանաստեղծը տարփողում է հեղափոխական պայքարը։ 1887 թվականին Ժնևում սովորելու տարիներին նա կազմակերպում է մի խմբակ, որը ծրագրում է սոցիալական հեղափոխության հետ միաժամանակ փրկել սուլթանիզմի ճիրաններում տառապող արևմտահայ աշխատավորությանը։

Նրա՝ 1893 թվականին լույս ընծայած երկրորդ ժողովածուն, որը կոչվում էր «Մարտում», արդեն պատմում էր այն գործունեության մասին, որ ծավալել են հայ կամավորներն Արևմտահայաստանում։ Այստեղ արդեն չկան մտորումներ մարդկության ապագայի մասին, չկան հուսահատական մռայլ տրամադրություններ, ամեն մի բանաստեղծություն մի փառաբանում է անձնական կյանքից հրաժարված և մարտերում զոհված հերոսների։ Լեռենցը կարծես թե իր այս ժողովածուով փարատում է այն բոլոր կասկածները, որ նա ունեցել է իր սերնդի, իր ժամանակակիցների նկատմամբ։ «Մարտում» ժողովածուի մեջ երգվում է երիտասարդ կնոջ սխրագործությունը, որ տանը թողնելով հիվանդ մանուկներին, մեկնում է կռվի դաշտ՝ իր պարտքը կատարելու։ Խոսվում է յոթ հարյուր հոգու դիմաց կռվող յոթ քաջարի մարտիկների մասին, եղերգվում է զոհված, անձնվեր զինվորի մահը.

Կացե՛ք, այստեղ են այժմ հանգստանում
Անգին նշխարներն անմահ մարտիկի։
Խոնարհեցեք ձեր գլուխը տրտում
Այդ շիրմի առջև ընկած գործիչի։
...Թող որ նա կորավ, նրա վեհ ճակտին,
Ազատությունը չերմ համբույր դրոշմեց,
Թող որ նա կորավ, արյունով անգին
Հայրենի արտը հերոսը ոռոգեց։
...Օրհաս անողոք և այդ մահերով,
Ա՜հ, պետք է լինի անկում բռնության.
Այդպիսի անգին կորուստների գնով,
Պետք է հնչե փողն մարդկան փրկության։

Մինչև «Մարտում» բանաստեղծությունների շարքը հրատարակելը, Լեռենցը 1891—1892 թվականներին լույս է ընծայում «Փախստականը» և «Ավազակը» պոեմները, որոնց նյութը վերցված է ազգային ազատագրական շարժման իրադարձություններից։ «Փախստականը» պոեմում Լեռենցը մանրամասնաբար ներկայացնում է, մինչև հեղափոխական գործունեության սկիզբը երիտասարդ սերնդի ունեցած մտորումների մասին, ապա նկարագրում «գաղափարապաշտների» մարտական կյանքից մի դրվագ։

Լեռենցի երկրորդ պոեմը՝ «Ավազակը», որը լույս է ընծայվել մեկ տարի ուշ (1892), ավելի հետաքրքրական է թե՛ իր գաղափարով, թե՛

մատուցմամբ։ Այստեղ արդեն հեղինակը ներկայացնում է ոչ թե XIX դարի վերջերին ապարեզ մտած հայ մտավորականությանը, որը երկար դեգերումներից հետո հանգում է ազատագրական պայքարի գաղափարին, այլ ժողովրդի ծոցից ելած, սոցիալական անարդարությունների, ինչպես նաև ազգային ճնշման ու կեղեքման դեմ ըմբոստացած հերոսին։ Պոեմը սկսվում է թուրք բեկերի ու հայ վաշխառուների ձեռքից «ավազակ» դարձած մի խումբ երիտասարդների նկարագրությամբ։ Նրանք ընդվզել են, ոչնչացրել իրենց կեղեքիչներին ու ապաստանել անտառում։

«Ավազակ» երիտասարդները վրեժ են լուծում թուրք փաշայից՝ գիշերով այրելով նրա ապարանքը։ Նրանց պարագլուխը՝ Արսենը, իր կյանքով է վարձահատույց լինում այդ համդուգն արարքի համար։ Թեև պոեմը ավարտվում է Արսենի մահապատժի նկարագրությամբ, սակայն պոեմի ոգին ընթերցողին ներշնչում է հավատ, թե սկսված ազատագրական պայքարը պիտի շարունակվի մինչև հաղթական ավարտը։

1895 թվականին Լոնդոնում հրատարակվում է Լեռենցի «Նվագ և մեղեդի» խորագիրը կրող ժողովածուն, որը թե՛ իր տրամադրություններով, թե գրելակերպով զանազանվում էր նրա նախորդ գործերից։ Այստեղ զգացվում էր այն ողբերգության խոր գիտակցությունը, որն ապրեց հայ ժողովուրդը 1894—1895 թթ. արյունալի օրերին։ Այստեղ իշխում են հիասթափության ու հուսահատության, կյանքից փախչելու ու պատսպարվելու թախծոտ նվագները.

Օ՜, տվեք թևե՜ր, ես վեր թռչեմ
Դեպի երկնի խորություն,
Այս աշխարհից հեռու փախչեմ
Թշվառ է խիստ մարդկությունը։
Հերիք է վիշտ, տարակուսանք,
Հերիք է անուրջ, փուչ է նա.
Մեծ է մարդկան ցավ, տառապանք,
Որ աշխարհը սիրե նա։

Սակայն, չնայած որոշ բանաստեղծությունների մեջ նկատվող հուսահատությանը, Լեռենցի ժողովածուից մնում է այն տպավորությունը, որ նա դեռ վայր չի դրել պայքարի զենքերը, որ նրա և իր սերնդի կյանքը պիտի այրվի հանուն մեծ գաղափարի, հանուն պայծառ գալիքի։

Իմ կյանքիս մեջ տխրագին
Երկու պայծառ տեսիլներ
Երևեցան իմ աչքին
Ասես երկու աստղներ։
Երկու պայծառ տեսիլներ
Եղան կյանքիս փարոս վառ,
Մեկըն իբրև քաղցր սեր,
Մյուսըն՝ անմահ գաղափար...

Անցան տարիք սպանալի,
Եկին կյանքիս մրրիկներ.

Բայց միշտ մնացին պաշտելի
Այն երկու վառ տեսիլներ։

Լեռենցը 1904 թվականին Մոսկվայում հրատարակում է «Դարբնեվոր» լիրիկական պոեմը, որտեղ իր ամբողջ հույսերը, իղձերը կապում է աշխատանքի մարդու, «հզոր բազուկներ» ունեցող բանվորի հետ, որին վիճակված է քանդելու անիրավ աշխարհը և ստեղծելու նորը՝ ամբողջ աշխարհի, ամբողջ մարդկության համար։

Համարյա Լեռենցի հետ միաժամանակ մամուլում սկսեց հանդես գալ Քրիստափոր Թադևոսյանը (1866—1891)։ Նրա բանաստեղծությունների գրքույկը լույս ընծայվեց 1899 թվականին, հեղինակի մահից ութ տարի հետո։

Թադևոսյանի բանաստեղծությունների լեյտմոտիվը ազատագրական պայքարի և հերոսականության քարոզն է։

«Նա գնաց զոհվելու» բանաստեղծության մեջ, օգտագործելով Քրիստոսի վերջին աղոթքի պատկերը, բանաստեղծը կարողանում է մի ներազդու քնարական տեսարան ստեղծել. Քրիստոսը խնդրում է աստծուն՝ հանել իր գլխից փշե ծանր պսակը, բայց աստված նրան հասկացնում է, թե նա իր մահով կփրկե մարդկությանը. և Քրիստոսն՝ առնելով իր խաչը, գնում է զոհվելու... Անալոգիան ազատագրական պայքարի հերոսի համար չափազանց բնութագրական է։ Հայրենիքի ազատության խաչը կրող զինվորը նույն պատրաստակամությամբ գնում է զոհվելու ժողովրդի փրկության համար։

Բանաստեղծական այս մտահղացման մեջ Թադևոսյանը արտահայտել է նաև այն կասկածները, այն տատանումներն ու վախը, որ ունեցել են իրենց սերնդի մարդիկ նախքան պայքարի դիմելը։ Նա բանաստեղծականացնում է տանջվող մարդուն, տալիս խաչը կամորեն տանող, անձնուրաց երիտասարդության գեղարվեստական նկարագիրը։ Թադևոսյանը բանաստեղծորեն է մարմնավորել նաև անհավասար կռվի դուրս եկող հայ մարտիկներին, որոնք աներկյուղ դեպի մահ են գնում, սփոփվելով այն մտքով, որ մեռնում են հանուն ազատության.

Երբ ալեկոծ ծովի վրա
Իմ նավակը խորտակվի՝
Ես փրփրադեզ ալյաց միջին
Դեռ իմ հույսս չեմ կտրի։

. . . .

Անհավասար այդ կռվի մեջ
Թե ուժերս ինձ թողնեն,
Ալիքները հորձանք տալով
Թե դեպ անդունդ ինձ նետեն

Այն ժամանակ գեթ սփոփանք
Ես կգտնեմ նրա մեջ,
Որ մեռնում եմ քաջի նման
Կռիվ տալով մինչև վերջ։

«Ընկուզենին» ստանալորում հայ ժողովրդի դարավոր կյանքն ու տառապանքները, ապրելու, ստեղծագործելու կամքն ու տոկունությունը, լավատես հայացքը ապագայի հանդեպ, կենսասիրությունը, մի գեղեցիկ բանաստեղծական մտահղացմամբ՝ ինքնատիպ գեղարվեստական լուծում են ստանում.

Մերկ սարի կրծքին, ժայռերի միջին
Ընկուզենին է լայն ճեղքից բուսել.
Քանի տարիներ այդ չոր ժայռերին
Ցուր զվարթ կանչով նա կյանք է տվել։

Որքան արհավիրք, որքան փորձանքներ
Այդ խեղճի գլխով եկել են, գնացել.—
Կայծակ է խփել, նրա կուրծքն է պատռել,
Հսկայի սիրտը այրել-սևացրել։

...Այսքան փորձանքներ, այսքան պատահար
Տեսել է խեղճը, բայց անսասան կա
Նա մինչև այսօր և գուցե երկար
Լերկ սարի կրծքին դեռ մնալու է նա։

Հաջողված է նաև «Թռչնակին» բանաստեղծությունը, որտեղ այլաբանական մի տեսարանում պատկերվում են անհավասար մարտի դուրս եկած ժողովուրդը և արյունռուշտ համիդյան բռնակալությունը։ Փոքրիկ թռչնակը բարձրացել է երկինք այն պահին, երբ կատաղի քամին մռընչալով քշում է նրան և ուր որ է, կոտրելով նրա թևերը, պիտի շպրտի անդունդը։ Բոլորը խենթ են համարում թռչնիկին, որ մարտի է մտել այդ գազանային տարերքի դեմ, հորդորում են իջնել, սպասել, մինչև հանդարտված երկինքը հնարավորություն կտա նրան նորից վեր խոյանալու, բայց փոքրիկ, քաջարի թռչնիկը՝

. . . .
Օդը պատռելով սլացավ գնաց
Նորա թևերի ձայնը անվեհեր
Ականջներիս մեջ կարծես մրմնջար։

«Ամենայն սուրբ գործ զոհ է պահանջում.
Երկչոտությունը հատուկ է ստրկին.
Պիտ գործել վստահ, գործել անդադրում,
Որպեսզի հասնես քո նպատակին»։

Թադևոսյանի բանաստեղծություններում առկա են նաև սոցիալական անարդարությունների դեմ ուղղված ներշնչանքները, ինչպես «Դարբին», «Կյանքի կռիվը», «Բանվորի հարստությունը», «Գաբրիել Սունդուկյան», «Գյուղացու բախտը» և այլն, որոնք սակայն ընդհանուր-վերացական բնույթ ունեն, ուր պատկերացումը «պրոլետարի» դերի մասին դեռևս մշուշոտ է ու անորոշ։

Բացի բանաստեղծություններից, Քրիստափոր Թադևոսյանը գրել է նաև մի քանի արձակ պատկերներ, որոնցից ամենահաջողվածը կարելի է համարել «Մեռած մարդու կենսագրությունը»։

90-ական թվականներին ճանաչված անուն էր նաև բանաստեղծ **Ջավադ Բալուղյանը** *(1869—1915)։ Նրա գործերը, սկսած 80-ական թվականների վերջերից, սկսեցին հանդես գալ «Մուրճում», «Հանդես գրականական և պատմականում», «Աղբյուրում», իսկ 1890 թվականին լույս տեսան առանձին գրքով։*

Ջավադ Բալուղյանը նույնպես արտահայտել է 90-ական թվականների երիտասարդության հուզող տրամադրությունները։ Բալուղյանը իր մտքերը արտահայտելու համար դիմում է տարբեր միջոցների։ Նա օգտագործում է ժողովրդական երգի ձևը, աշուղական ոտանավորի որոշ տարրեր և համարյա միշտ դիմում հակադրության սիմվոլիկ եղանակին, այլաբանորեն և երբեմն էլ երգիծաբար մտորելով ժամանակի հասարակական խնդիրների շուրջը։ Սակայն ինչ ձև էլ ընտրեր Բալուղյանը, ամեն տեղ նրան զբաղեցնում էր պայքարի ելնող հայ երիտասարդությունը, նրա «սրբազան ուխտը», ապագայի հետ կապած հույսերը։ Այս տեսակետից բնորոշ է «Կտակ» բանաստեղծությունը.

Դիակըս կրդնես լեռան կագաթին,
Ուտից կընայեմ այն «մեռած երկրին»...
Թող բարձր, այնտեղ ես ազատ հանգչեմ
Առանց պատանի անդադար պառկեմ։
Աղգիս արցունքը, նորա աղաղակ,
Ճընշված բողոքը թող այնտեղ լըսեմ...
Նորա խըղճալի ու անարգ վիճակ
Մարած աչքերով թող անվերջ դիտեմ.
Տարիներ կանցնեն դեռ երկար, երկար...
Խուլ բողոքներին կաչորդե «ուռան»...
Ես այն ժամ կիջնեմ- կերթամ Ավարայր,
Որ նորից մեռնեմ հանուն փըրկության...

Շեյենկոյի «Կտակից» առնված այս մտահղացումը, իհարկե, հետաքրքիր է այն իմաստով, թե ինչպես գրական փոխադրությունը հիմք է դարձել ազատագրված տրամադրությունների արտահայտման համար։

Բալուղյանի բանաստեղծությունների թեման միօրինակ է, հարցասիրությունների սահմանը նեղ, որն իր հերթին պայմանավորել է արտահայտչաձևերի ու պատկերման եղանակների միապաղաղությունը։

Թորոս Թառլանյանի *(Տեր-Մարտիրոսյան Հովհաննես, 1870—1912) բանաստեղծությունների ժողովածուն, որ լույս տեսավ Մոսկվայում 1892 թվականին, հիմնականում նույնպես նվիրված էր ազգային ազատագրական պայքարին։ Սակայն այդ երգերի հետ միաժամանակ Թառլանյանը որոշ տեղ էր հատկացրել նաև սիրո մեղեդիներին, ժողովրդական խաղիկների ձևով գրված բանաստեղծություններին։ Ժողովածուն ընդգրկում էր նաև մի ընդարձակ պոեմ՝ «Քյանդար» վերնագրով, որը պատմում էր Թուրքահայաստանում կատարվող անիրավությունների մասին։*

Իր բանաստեղծություններում Թառլանյանը փառաբանում է հանուն հայրենիքի զոհաբերվող կյանքը, նշավակում փոքրոգությունը, անձնական շահամոլությունը։ Հայրենիքի, «սուրբ ուխտի» համար զոհվելը մահ չէ, այլ անմահություն, և որդեկորույս մայրն անգամ չպետք է սգա այդ մահը, այլ հպարտանա նրանով։ Սգալ է պետք որդու բարոյական մահը, որ դավելով իր գաղափարներին անձնական բարօրություն է փնտրում իր համար։

Երբ տան քեզ, մայր իմ սիրելի,
Նորից մի լուր, «քո որդին
Գնդակահար ընկավ մարտում
Հավատարիմ յուր ուխտին»,
Մի լար, մայրիկ իմ թանկագին-
Դափնիներով պսակի
Այնժամ ճակատ քո մայրական
Այնպես որդի ծնեցիր։
Բայց երբ լսես, մայր կաթոգին,
Որ քո որդին վիզ ճկեց,
Յուր սուրբ ուխտը նա մոռացավ,
Սուրը ձեռքից վայր ձգեց.
Կամ թե փառքից շուտ շլացած,
Փառք ու պատիվ նա ուզեց
Յուր շահերին, յուր նենգ «եսին»
Գաղափարը զոհ բերեց,
Այնժամ միայն, անբախտ մայրիկ,
Դու լաց եղիր, մտիր սուգ,
Որ ծնեցիր և գգվեցիր
Կրծքիդ վրա մի ստրուկ։

2

Գաբրիել և Ռափայել Պատկանյանների և Սմբատ Շահազիզի պոեմներից հետո, շուրջ քառորդ դար այս ժանրի զարգացումը արևելահայ պոեզիայում ասես թե ընդհատվեց։ Բայց 1890-ական թվականներին այդ ժանրում ևս դրական տեղաշարժեր են կատարվում։ Ռեալիստական շարժման գեղարվեստական սկզբունքները փոփոխություններ մտցրին պոեմի ժանրային հնարավորությունների մեջ. պոեմը նոր որակ էր ստանում, մերժվում էին ժանրի ոճական նախկին սկզբունքները։

1890 թվականի «Մուրճ» ամսագրի համարներում մեկը մյուսի ետևից սկսեցին երևան գալ Արշալույս Միխիթարյանի պոեմները, որոնք դեռևս չունեին էպիկական ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկություններ և ավելի շուտ քնարական մենախոսության սկզբունքներով կառուցված ընդարձակ բանաստեղծություններ էին։

Արշ. Մխիթարյանի առաջին պոեմը՝ «Ուսուցիչը»[1] նվիրված էր հայ

[1] «Մուրճ», 1890 № 2.

մտավորականի չարքաշ կյանքի պատկերմանը։ Սակայն այդ պոեմում հեղինակին չի հաջողվում ստեղծել գործողության ու սյուժեի միասնական զարգացում։ Սկսելով ուսուցչի հրաժեշտի տեսարանից, Մխիթարյանը ընդհատում է սյուժեի զարգացումը և անցնում խորհրդածությունների, պատմում հայ ուսուցչի ծանր վիճակի, ուսման ծարավ հայ գեղջուկ մանուկների մասին։ Ի վերջո հայ ինտելիգենտին այդ վիճակից ազատելու ելք չգտնելով, նա պոեմը վերջացնում է, հորդորելով ուսուցչին ապրել իր արած մեծ գործի գիտակցությամբ, սփոփվել դրանով.

Մի հուսահատվիր, դժբախտ ուսուցիչ,
Երբ տանջում է սիրտդ, երբ ամենայն ինչ՝
Կյանք, բոլոր կորած ես կարծում քեզ համար՝
Մի հուսահատվիր, մի տրտմիր, մի լար։
Թող կորչի այդ բախտն, որի ետևից
Ընկած է այսօր մարդոց բազմությունն-
Նորա պարգևած ամեն մի տուրքից
Կաթում է անմեղ արցունք և արյուն
Թող այդ վայելքն ուրիշներ, որոնց
Հրճվանք է տեսնել տանջանքը մարդոց,
Որոնց համար կոծ, աղաղակ ու լաց՝
Երգեր են, պարեր ուրախ հարսանյաց։
Դու այդ չես ուզում... Դու ուզում ես կյանք
Ուրախ, երջանիկ, ուզում ես դու սեր,
Որի խաղաղ հովանոցի տակ
Գրկված, փաթաթված աշխարհը խըմբվեր։

Պոեմում սոցիալական անարդարությունների դեմ ուղղված բողոքը հակադրված է ուրիշի վաստակով ուռճացած հարուստների և խեղճ գյուղացիների ու մտավորականների կյանքին։ Սոցիալական անարդարությունների մոտիվը ավելի է շեշտված Արշ. Մխիթարյանի երկրորդ պոեմում՝ «Աբեղա»[1], որտեղ հերոսը հրաժարվելով անձնական կյանքից ու վայելքից, անձնատուր է լինում այդ անարդարությունների վերացման պայքարին։ Քանի կան դրանք, մարդը երջանիկ լինել չի կարող, չի կարող վայելել իրեն բաժին ընկած բախտը։ Այս լիրիկական պոեմը նախորդի համեմատությամբ ավելի մշակված է, չկան այն շեղումները, որ խանգարում էին «Ուսուցիչ» պոեմը որպես մի ամբողջություն ընկալելու։ Այստեղ ավելի նպատակասլաց է ներկայացված մարդը իր խոհերի հետ։

Նույն թեմային է նվիրված բանաստեղծի երրորդ պոեմը՝ «Երկու ճանապարհը»[2]։

Այստեղ արդեն հեղինակը հակադրության եղանակով ստեղծելով իդեալին և անձնական բարօրությանը ծառայող երկու մարդկանց հոգեվիճակը, ջանում է ցույց տալ, թե որքան երջանիկ է աղքատության մեջ

---

1 *«Մուրճ», 1890, № 4։*

2 *«Մուրճ», 1890, № 8։*

ապրողը, իր կյանքը ժողովրդին նվիրաբերողը և որքան դժբախտ՝ հարստության մեջ փարթամորեն ապրող հարուստը։ Իհարկե, այս ամենը դեռևս տրված են տարտամ, ոչ հետևողական ձևով, շատ են հեղինակային շեղումները, դատողությունները, բայց հեղինակի մոտ զգացվում է որոշ առաջադիմություն՝ սյուժետային բանաստեղծություններ ստեղծելու գործում։

Այս իմաստով մի քայլ առաջ էր Թորոս Թաղանյանի «Քյանդար» պոեմը։ Այստեղ արդեն հեղինակը կարողացել է կառուցել ամբողջական սյուժե, ստեղծել բնավորություններ և այդ բոլորի շնորհիվ ընթերցողին հասցնել իր հիմնական միտքը՝ բռնության դեմ միայն զենքով, պայքարով ու անձնազոհությամբ պիտի կռվել, հնազանդությունը և վրեժխնդրությունը միայն ավելի կգազազեցնի արնածարավ տիրողին։

Պոեմն սկսվում է սրբատեղին ուխտ գնացած գյուղացիների տոնախմբությունների նկարագրություններով։ Կենդանի, պատկերավոր ձևով պատմվում է նրանց սովորույթների, հագուստների, երգերի ու պարերի մասին։ Ընդհանուր ուրախությանը չեն մասնակցում մի քանի հասակավոր մարդիկ, որոնք զրուցում են միմյանց հետ, պատմում գավառում տիրող ծանր վիճակի, ավազակ քրդի ու հարստահարող թուրքերի մասին։ Դրանց մեջ է նաև Կաղզվանից եկած կտրիճ Քյանդարը. դիմելով ծերունի մշեցուն, Քյանդարը հարցնում է.

«Լավ, ղարիբ ամի», ասեց նա հանկարծ
Ծերուկ մշեցուն, պատմելուց դադրած.
«Ինչպե՞ս է ձեզ հետ քուրդը ձեր կողմի,
Ինչպես մեզի հետ, ձեզ է՞լ թշնամի։
Եվ լսում է նա վեպերեն լսած
Ծերուկի բերնից տխուր հավելված.
Մշեցու կույսը սիրուն, խորոտիկ
Բեկերի համար՝ մի անուշ խորտիկ.
Մշու դաշտերի առույգ մշակներ,
Քրդի չախմախլուն՝ լուռ նահատակներ,
Մշու դեռահաս մանուկ ու ճիժիր՝
Անգութ քրդերին անբարբառ զոհեր.
Հարսը սպանված, կույսն առևանգված....

Եվ կարծես այս խոսքերը հաստատելու համար զվարճացող ամբոխի մեջ են մխրճվում մի քանի թուրք ձիավորներ, որոնք եկել էին ուխտավորներից աղջիկ փախցնելու։ Ձիավորների պարագլուխն էր կաղզվանցի խան Ալիի որդին։ Բոլորը սարսափահար փախչում են, իսկ ձիավորներից մեկը բռնելով աղջիկներից ամենասիրունին՝ Շուշանի հյուսից, գցում է նրան խանի որդու գիրկը։ Ոչ ոք դուրս չի գալիս իր թաքստոցից՝ դժբախտ աղջկան փրկելու համար, անգամ նրա փեսացուն՝ Ջալալը։ Թուրքերի հեռանալուց հետո միայն Ջալալը դիմում է քաջ կտրիճ Քյանդարի օգնությանը, որը հետապնդելով ձիավորներին, սպանում է նրանց և ետ խլում առևանգված կույսին։ Դրանից հետո խանը անխղճաբար վրեժ է լուծում

իր որդուն սպանողից, կրակ տալով նրա տունը և կենդանի-կենդանի այրելով մորը, հորը և առևանգելով սիրած աղջկան։ Եվ այդ դժվարին պահին բոլորը փախչում, հեռանում են նրանից, անգամ Զալալը, թողնելով նրան իր ծանր վշտերի հետ։

Իր ազգակիցների վախկոտությունից ծանր հուսախաբություն ապրող Քյանդարը հավատափոխ է լինում ու հեռանում։

Իհարկե, հեղինակի ընտրած վերջաբանը մի փոքր անհամոզիչ է, սակայն հենց իր անսպասելիությամբ ստիպում է ընթերցողներին ատել ստրկությունը, արհամարհել վախկոտությունը, ստրկական բնազդները։

1896 թվականին լույս տեսավ Գրիգոր Բալասանյանի «Ռոստամ և Սալման» պոեմ-ավանդությունը։ Ցանկանալով յուրովի արձագանքել Արևմտահայաստանում տեղի ունեցող դեպքերին, երիտասարդ բանաստեղծը աշխատել է մի քանի ավանդությունների հերոսներին՝ պարսկական Ռոստամ Զալին, ծերունի Բահրամին, հայկական Դև Մրուսին, հունական Աքերոնին, ժողովրդական Սալմանին ու Ծովինարին միացնել իրար և ստեղծել մի դյուցազնավեպ, ուր պիտի փառաբանվեր քաջությունը, անվեհերությունը, անձնազոհությունը։

Բնականաբար նման խառնուրդը պիտի դժվարացներ հեղինակին՝ միասնական, շաղկապված գործ ստեղծելու, որի հետևանքով պոեմի հիմնական գաղափարը պիտի տարրալուծվեր ավելորդ և անկարևոր շեղումների մեջ։ Իր պոեմի առաջաբանում արդեն Գ. Բալասանյանը հայտնում է ընթերցողին, որ ինքը միտումնավոր կերպով տաճկահայկական լեգենդ է կոչել այս պարսկական ժողովրդական ավանդությունը՝ միահյուսելով նրան մի քանի հայկական ավանդություններ։

90-ական թվականների սկզբներից սկսեցին երևան գալ հայկական էպոսի գեղարվեստական զանազան մշակումներ, սկզբում արձակ շարադրանքով, իսկ դարավերջին արդեն չափածո ձևով։ Այս փորձերը գալիս էին ապացուցելու, որ մեր էպոսի գրական մշակումը և տարածումը այդ շրջանում արդեն գիտակցվում էր որպես հասարակական-գեղարվեստական հասունացած պահանջ։ Գ. Բալասանյանն առաջինն էր, որ հանդես եկավ էպոսի չորս ճյուղերը հաջորդաբար վերարտադրող չորս «դյուցազներգական-պատմական» պոեմներով։ Այդ պոեմներից երկուսը՝ «Առյուծաձև Մհեր», «Երկու պահլևան» լույս ընծայվեցին 1898 թվականին, իսկ «Սասունցի Դավիթը» և «Պստիկ Մհերը»՝ 1904-ին։

«Ռոստամ և Սալմանից» հետո «Առյուծաձև Մհերը» որոշ առաջընթաց էր, քանի որ այստեղ նկատելի էր պոեմի միասնական կառուցվածք, նյութի հետևողական զարգացում։ Սակայն որպես էպոսի մշակում այն չէր կարող դիմանալ ոչ մի քննադատության, քանի որ արմատապես սխալ էր մատուցում էպոսի ոգին, նրա հերոսների մեծահոգությունը, նրանց դարձնում էր արյունռուշտ կռվամոլներ, վրիժառու և նվաճողական հակումներ ունեցող անձինք։ Անհաջող էր նաև պոեմի լեզուն, որտեղ բոլորովին չէր զգացվում էպոսի շունչը, այլ համեմված էր նրա ոգուն խորթ

բառերով ու արտահայտություններով։ Պոեմում հեղինակը արագ կերպով անցնելով Մհերի և Առյուծի մենամարտի տեսարանի վրայով, մանրամասն ու ձգձգված պատմում է Բաթման Ղոանի և Մհերի կռվի մասին։ Սակայն այստեղ ևս նրան չի հաջողվել պահպանել էպոսի ոգին, այլ մոդեռնացնելով կռվի տեսարանները՝ համեմել է այն բազմաթիվ դատողություններով՝ վնասելով պոեմի գաղափարական հենքին։

Նույն սկզբունքով են մշակվել նաև էպոսի մյուս հատվածները՝ «Սասունցի Դավիթը», «Երկու պահլևանը», «Պստիկ Մհերը»։ Նրանք այսօր հետաքրքիր են որպես էպոսի մշակման նախափորձեր և դրա մեջ է նրանց գրապատմական արժեքը։

Բացի էպոսի մշակումներից Բալասանյանը 1904 թվականին լույս ընծայեց նաև «Որբերի արցունքները» ընդհանուր վերնագիրը կրող մի ժողովածու, ուր ընդգրկված հինգ պոեմները նկարագրում էին սովի ու աղքատության մեջ խարխափող հայ գաղթականների ծանր ճակատագիրը։ Բալասանյանը միաժամանակ պոեմի սյուժեն լրացրել է սոցիալական կյանքի պատկերներով, նկարագրելով ցրտից ու սովից հազիվ կենդանի մնացած աղքատներին և ճոխության մեջ ուռճացող հարուստներին։ Սակայն այս պոեմների գլխավոր նպատակը իրենց երկրից դուրս նետված տաճկահայերի դժոխային պայմանների պատկերումն էր և չնայած այն հանգամանքին, որ Բալասանյանի այս պոեմները նույնպես տառապում էին կառուցվածքի պարզունակությամբ, աղքատ էին բանաստեղծական հնարանքներով և հաղթահարված մելոդրամատիկ իրադրություններով, այնուամենայնիվ որոշ հետաքրքրություն էին ներկայացնում, քանի որ գրականության մեջ բերում էին կոտորածներից հետո օտար հորիզոններում դեգերող դժբախտ ու բնավեր ժողովրդի ազգային ճակատագրի խնդիրը։

90-ական թվականներին բանաստեղծություններով ու պոեմներով հանդես եկավ **Պետրոս Մաճառյանը** *(1869—1936)։ Նրա երկու պոեմները «Տիզբոնի կալանավորը» (1899) և «Մամիկոնյան առյուծը» (1909) գրված են պատմական սյուժեով։ «Տիզբոնի կալանավորը» պոեմում, որ հեղինակն անվանել է «Հոգեբանական էտյուդ», փորձ է արվում բացահայտելու Սյունյաց իշխան Վասակի հոգեբանական դրաման։*

Ավարտվել է Ավարայրի կռիվը, լռել են սրերի շառաչյունն ու նետերի սուլոցը, և Տիզբոնի բանտի մութ խցում արգելափակված Վասակը, վերհիշելով իր ահավոր ոճիրը, տանջվում է արթնացած խղճի անողոք ձայնից։ Նրա աչքերի առջև բացվում են ավերված հայրենիքի տեսարանները, նահատակված հայրենակիցների սրախող դիակները. Նա հիշում է իրեն անիծող մահամերձ զինվորի վերջին մրմունջը, իրենից երես թեքած սիրելի հարազատների սառը դեմքը և տանջվում է՝ լոկ փառասիրության համար հայրենիքը և իրեն անհուն տառապանքի մատնելու համար.

> *Դատապարտության կրնիքը ճակտին*
> *Ընկած էր մատնիչը բանտի մութ խորքում,*

Չկար մի հանգիստ այլայլված մրտքին,
Զարանենգ գործը տանջում էր հոգին։
Երբ նա մի րոպե, մրտքով սթափված
Հիշում էր ավեր աշխարհն Հայաստան,
Ո՜հ, ինչ ահավոր և դառն պատկեր
Գալիս էր բացվում նրա հանդիման. .
. . . .
Հայ ժողովրդի լացը սրգավոր
Հասնում էր նրա անարգ ականջին,
Արնաներկ երկրի բողոքն ահավոր
Չէր տալիս դադար մատնչի մրտքին։

Զարգացնելով պոեմի սյուժետային գիծը, հեղինակը ստիպում է Վասակ Սյունուն վերհիշել իր ամբողջ կյանքը՝ մանկությունից սկսած մինչև Ավարայր, զավակներին, սերը հայրենի աշխարհի նկատմամբ, այն զարհուրելի պահը, երբ փառասիրության տենչը թունավոր օձի պես սողոսկեց իր սիրտը, ավերելով ամեն սրբություն։ Դրանից հետո նրա աչքերի առջև ծառանում են մարտի ահեղ տեսարանները, հայրենիքի փլուզումը, խարդախ Հազկերտի ուխտադրժությունը ու իր այժմյան ողորմելի վիճակը։ Զգիմանալով այս ամենին, Վասակը անձնասպանություն է գործում։

Չհետևելով այդ տարիներին լույս ընծայված Գարագաշյանի «Քննական պատմություն հայոց» աշխատության մեջ առաջ քաշված այն տեսակետին, ըստ որի Վասակը դավաճանությունը կատարում է դիվանագիտական նկատառումներով, ցանկանալով սռանց արյունահեղության փրկելու հայրենիքը արհավիրքից, Մռճոոյանը իր պոեմում Վասակին ներկայացնում է ավանդական ձևով, լոկ փառասիրությունից, խոստացված գահի հեռանկարներից դավաճան դարձած մի մարդու, որը ուշացած զղջումի արցունքներով է աշխատում լվանալ իր ահավոր մեղքը։ Այս պոեմը Մռճոոյանի ամենահաջողված ստեղծագործությունն է, որտեղ պատմական թեմատիկայի հետ միասին հնչում է նաև իր հայրենիքը անհունորեն սիրող, նրա համար ամեն ինչ զոհող ժամանակակցի ձայնը, որը տառապում է այս նոր դժբախտություններից։ Արդիականության այս ձգտումը ավելի է շեշտված Մռճոոյանի մյուս պոեմում՝ «Մամիկոնյան առյուծը», որը, սակայն, չուներ «Տիզբոնի կալանավորի» սեղմ, նպատակասլաց կառույցը։

Պոեմի նյութ ընտրելով Վարդան Մամիկոնյանի հաղթանակը Ավարայրի ճակատամարտում, Մռճոոյանը փառաբանում է հայրենասիրական կորովը, կապ ստեղծելով անցյալի և ներկայի միջև.

Բայց ես կուզեմ, որ շուտ բացվի
Նվիրական այն սուրբ օր,
Երբ դու նորից ազատ ապրես,
Իմ հայրենիք սգավոր։

Եվ ես կուխտեմ մինչ այդ վայրկյան
Վար չըդնել իմ սուրը,
Ու ես կուխտեմ միշտ վառ պահել
Ազատության այդ հուրը։

Բացի պոեմներից, Պետրոս Մոճոռյանը դեռևս 90-ական թվականների սկզբներին գրական ասպարեզ էր մտել բանաստեղծությունների ժողովածուով։ Սակայն դարավերջին երևան եկած գրական-ռեալիստական ոճը մի շարք երկրորդական բանաստեղծների գործերում հանգեցվում էր չոր փաստագրության, պոեզիան զրկելով հուզական, գեղարվեստական շնչից։ Այսպիսիք էին նաև Մոճոռյանի հիշյալ բանաստեղծությունները, որոնք արժանացան Հովհաննես Թումանյանի քննադատությանը։

Հարություն Թումանյանը *(1870—1943) նույնպես իր ուժերը փորձում է պոեմի ժանրում։ Նա իր պոեմների թեման առնում էր Հայաստանի անկախության վերջին պատվար՝ Ղարաբաղի պատմական անցյալից։ Հարություն Թումանյանը իր պոեմներում մեծ տեղ էր հատկացնում հերոսների անձնական կրքերին՝ սեր, վրեժ, խանդ և սրանց հետ կապում այս կամ այն պատմական դեպքի մեկնաբանումը։ Հատկապես այդպիսի բնույթ ուներ պոեմներից առաջինը՝ «Մելիք Բեգլարը»։*

Դարավերջին երևան եկած մեծ կտավի բանաստեղծական գործերում ավելի ու ավելի էր երևում հոգեբանական պոեմներ ստեղծելու ձգտումը։ Ինչպես Մոճոռյանի «Տիզբոնի կալանավորում», այնպես էլ Հարություն Թումանյանի պոեմների հիմքում ընկած է որևէ կոնկրետ պատմական անձնավորության կյանքից մի դեպք և դրա շուրջը հյուսված մի վիպական պատմություն։

«Մելիք Բեգլար» (1900) պատմական պոեմը, պատմում է Ղարաբաղի մելիքներից մեկի՝ երիտասարդ Մելիք Բեգլարի, դեպի մի չքնաղ գեղջկուհին տածած ողբերգական սիրո մասին, որ պատճառ դարձավ Մելիքի մահվան։ Սակայն այս դրամատիկ սյուժեն Հարություն Թումանյանը չի կարողացել օգտագործել պոեմը թե իր կառուցվածքով, թե կերպարներով հետաքրքիր դարձնելու, այլ ընտրել է պասիվ վերապատմության եղանակը։ Երկրորդ պոեմը՝ «Մելիք Յուսուֆը» (1900) կառուցված էր նույն ձևով։ Սրա նյութը Մելիք Բեգլարի հոր՝ Յուսուֆի մանկությունից մի դրվագ է, թե ինչպես նա լինելով մի պատանյակ, կարողացավ պատժել հոր իշխանությանը բռնի տիրացած իր հորեղբայր Թամրազին, ետ վերադարձնելով իր իրավունքները, ազատելով գյուղացիությանը պարսկական հարկերից։ Այս երկրորդ պոեմը ավելի լավ է կառուցված, հետաքրքիր են կերտած Յուսուֆի մոր՝ անձնվեր և միևնույն ժամանակ խստաբարո Ղամար Սուլթանի, նենգ ու փառամոլ Թամրազի, մանկան պես անմիջական ու քաջակորով Մելիք Յուսուֆի կերպարները։ Սակայն դարձյալ ձգձգվածությունը վնասում է պոեմին, թեև սա ավելի հետաքըրքըրությամբ է կարդացվում։

Հարություն Թումանյանի երրորդ պոեմը՝ «Դալի Մահրասան» (1902) արդեն փոքր-ինչ այլ կառուցվածք ունի. այստեղ արդեն հեղինակի ամբողջ ուշադրությունը բևեռված էր ազգային-ազատագրական պայքարին։ Նա առանց հոգեբանական վերլուծումներ կատարելու, նկարագրում է քաջարի Ավագ վարդապետի՝ Դալի Մահրասայի սխրագործությունները։ Պոեմը սկսվում է վարդապետի ծանր խոհերի նկարագրությամբ. երբ հայրենիքը արյան մեջ է, նա այլևս չի կարող մնալ մենաստանի խաղաղ պատերի ներքո, ամեն հայի տեղ այնտեղ է, մարտի դաշտում.

Ինչպե՞ս, ինչպե՞ս աղոթք անի
Սրտով հուզված, վիրավոր,
Երբ ամեն տեղ լսվում է լաց
Ու հառաչանք բյուրավոր.

Ինչպես նստի մենաստանում
Նա անտարբեր ու խաղաղ,
Երբ պարսիկը հիմնահատակ
Կործանում է Ղարաբաղ...

Առանձնապես մանրամասն են պատկերված պոեմում մարտի տեսարանները, հաջողված են նաև այն կտորները, որտեղ նկարագրված են հայ դավաճան մելիքները՝ Շահնազարն ու Միրզախանը և Մելիք Շահնազարի ծաղրածու Պըլը Պուղին։

Եվ վերջապես, Հարություն Թումանյանի վերջին պոեմը՝ «Մուսան», պատմում էր Գողթան գավառի դավաճան մելիքներից մեկի՝ Մելիք Մուսայի աղջկա՝ Գյուլիզարի՝ դեպի իր հոր թշնամի Դավիթ-Բեկը ունեցած սիրո մասին։ Սակայն այս հետաքրքիր նյութը Հարություն Թումանյանի մոտ ստացել է չափազանց մակերեսային մարմնավորում։ Ինչպես իր նախորդ պոեմներում, այնպես էլ այստեղ Հար. Թումանյանը միայն նկարագրում է, անվրդով կերպով պատմելով դեպքը դեպքի ետևից, առանց չափի զգացման։

3

80-ական թվականների երկրորդ կեսից արևմտահայ գրական-ռեալիստական շարժման հարաճուն ազդեցությամբ բանաստեղծության մեջ տիրապետող ռոմանտիկական ոճամտածողությունը աստիճանաբար տեղի էր տալիս։

Պեշիկթաշլյան-Դուրյան անուններից հետո մինչև դարավերջ արևմըտահայ քնարերգությունը չտվեց և ոչ մի մեծատաղանդ բանաստեղծ։

90-ական թվականների գրական մեծ ցնցումներից հետո Չոպանյանի, Մալեզյանի, Եվտերպեի, Սիպիլի, Անայիսի ջանքերով արևմտահայ բանաստեղծությունը որոշ ության է հասնում։

1892 թվականին լույս ընծայվեցին Զարուհի Գալեմքերյանի (1874—1971) բանաստեղծությունների առաջին, իսկ 1894-ին երկրորդ գրքերը,

որոնք կրում էին «Նվագք Եվտերպա» վերնագիրը և բաժանված էին «Զարթոնք» ու «Մրմունջք» հատորիկների։

Ռոմանտիկ բանաստեղծներին հատուկ վերացական խանդավառությամբ պատկերված բնության հրաշալիքները, Մարմարայի անկրկնելի գեղեցկությունները, սիրո արբեցումն ու հեշտանքները և մանավանդ համարյա անկեղծ դասական լեզվով գրած բանաստեղծությունները հիշեցնում էին Թովմաս Թերզյանի, մասամբ էլ Եղիա Տեմիրճիպաշյանի քնարերգությունը, քանի որ հոգեկան զմայլանքի հետ մեկտեղ Եվտերպեի ոտանավորների մեծ մասը պարուրված էր անուշ տխրությամբ, մահվան խոհերով։ Բանաստեղծուհին մերթ երազում էր անէանալ, ձուլվել բնության հետ, մեռնել նրա ամենահմայիչ պահին, մայիսյան գեղահրաշ օրերին, մերթ աշխատում էր հեռանալ դաժան աշխարհի անարդարություններից, չզգալ, չտեսնել աղքատի տառապանքը, վիշտը, պաշտելի սիրուհուն կորցրած երիտասարդի արցունքները։ Եվտերպեի բանաստեղծությունները, չնայած բազմիցս կրկնված մոտիվներին, այնուամենայնիվ իրենց մեջ որոշ հմայք ունեին, որոշ ինքնատիպություն և անմիջապես գրավեցին գրական շրջանների ուշադրությունը։

Զարուհի Գալեմքերյան

Սակայն մինչ Եվտերպեի նրբահյուս նվագները արբեցնում էին նորահաս սերնդին սիրո նեկտարով, Մարմարայի կապուտակ ջրերը ու անկրկնելի բնանկարները փառաբանող հուզական մեղեդիներով, արևմրտահայ ռեալիզմի երկու ջատագովներ՝ Գրիգոր Զոհրապը և Հովհաննես Շահնազարը խիստ քննադատության ենթարկեցին Եվտերպեի երգերը, մասնավորապես բանաստեղծուհու հնացած, այլևս գեղագիտական ոչ մի բավականություն չպատճառող լեզուն, ինչպես նաև բանաստեղծական ժամանակավրեպ մտածելակերպը։ Այս գրախոսականները ավելի ուղղված էին գրաբարի և ռոմանտիկ, վերացական գրականության պաշտպան Հակոբ Գուրգենի դեմ, որի աշակերտուհին էր Եվտերպեն և որի ազդեցությամբ էին պայմանավորվում երիտասարդ հեղինակի թե՛ գրաբարյան ոճը, թե՛ արդեն հնացած ու իր դարն ապրած «կեղծ» պաթոսը։

Մինչդեռ գրախոսների աչքից վրիպել էր այն հանգամանքը, որ Եվտերպեի ոտանավորները իրենց ռոմանտիկական պարուրանքի տակ թաքցնում էին կյանքի իրական պատկերներ, սոցիալական հակադրություններ, խեղճերի, լքվածների հառաչանքներ։ Նմանօրինակ բանաստեղծությունները ավելի շատ էին Եվտերպեի երկրորդ՝ «Մրմունջք» ժողովածուում։ Ահա դրանցից մեկը՝ «Խաչը»․

Խաչը սրտին վըրա մեռավ
Յուր ձմրան մեջ այդ պառավ կին.
Տխուր օր մ'էր, երբ վիշտ ու ցավ
Աշխարհի մեջ զայն նետեցին։

Հյուղի կյանքեն զատ նա բընավ
Չառավ փառքի ճոխության դաս.
Հյուղակի մեջ էր որ ծընավ.
Հյուղակի մեջ ըրին զայն հարս։

Լացավ մի օր, երբ մանուկ էր,
Եվ դրացվույն պզտիկ աղջիկ,
Հրեշտակի պես հագված ու գեր
Ցուցուց անոր մի խաղալիկ։

Նա բարեպաշտ ուներ հանի
Արյան մի գետ անցավ սրտեն
Ըսփոփելու համար զանի,
Եկեղեցի տարավ անդեն։

Ու խոսեցավ խաչի վըրան.
Չարչարանքին վրա մարմնավոր,
Բայց խեղճ թոռնիկն անկե մի բան
Չըհասկըցավ բընավ այդ օր։

Այլ երբ ըստեպ խաչի դասեր
Կրկնվեցան, իմացավ նա
Թե յուր պարտքն է տանել միշտ սեր.
Խաչին համար կապրեր հիմա։

Ու ճոխության համար նա բնավ
Ալ չըլացավ, ու թոռներուն
Խաչի դասեր տալով մեռավ,
Սրտին վրա խաչըն անհուն։

Այս բանաստեղծության մեջ առկա են թե՛ սյուժե ստեղծելու ինչ-որ փորձեր, թե՛ ռեալիստական հաջող գտնված պատկերներ («արյան մի գետ անցավ սրտեն»), որոնք ոչ միայն կարողանում են լիովին արտահայտել տվյալ հոգեվիճակը, այլ կենդանագրում են այդ խեղճության մեջ հոգու բարդությունը պահպանած հանիի նկարագիրը, որի ճակատագիրն անցել է իր թոռներին և գուցե նաև նրանց զավակներին։

Ժողովրդական որոշ երանգներ են զգացվում Եվտերպեի «Դաշտի աղջիկ» ոտանավորի մեջ, որտեղ օգտագործված է աղջկա բերած պաղ

ջրով սերը կովացնող սիրահարի պատկերը։ Լեզուն ավելի պարզեցրած է, և հանգավորումը ավելի կանոնավոր.

Անուշ աղջիկ, թևերդ բաց,
Գրնա մտիր առվակը զով,
Հետո նստե եզերքն ու թաց
Մազերդ չորցուր մեղմ նազելով։

Սիրուն աղջիկ, մազեր չորցան,
Ա՛ռ սափորդ, աղբյուր գնա,
Ջուր բեր, որ քու կտրիճ փեսան
Կըրակ սերեն քիչ մը զովնա...

Բացի այս ոտանավորներից, Եվտերպեի գրքույկներում կան իսկական բանաստեղծական մտածողության նմուշներ, խոսուն պատկերներով ընդելուզված, հոգու անկեղծ թռիչքներով համեմված։ Թեև անկասկած է, որ երիտասարդ բանաստեղծուհին կարողանում է ընկալել կյանքը, տեսնել գեղեցիկը, այնուամենայնիվ այդ ամենը դեռևս նրա գրչի տակ չէին ստանում իրենց պատշաճ գեղարվեստական մարմնավորումը։ Հենց կյանքը ճիշտ տեսնելու այս ընդունակությունը հետագայում Զարուհի Գալեմքերյանին (Եվտերպե) տարավ դեպի արձակ բանաստեղծություն, որը այդ տարիներին տարածուն ժանր էր, ընդունված ոճ, որտեղ հնարավոր էր զարգացնել որոշակի սյուժե և միևնույն ժամանակ բանաստեղծական պատկերներով երանգավորել այն։ Հենց առաջին ժողովածուներից հետո երիտասարդ բանաստեղծուհին իրեն նվիրեց արձակ բանաստեղծությունների ժանրին, սկզբում «Մանզումե էֆքյարի» հայերեն բաժնում, ապա «Բյուզանդիոնի» «Կանանց բաժնում»։ Նրա արձակ բանաստեղծությունների հիմնական նյութն էին կազմում տանջված, լքված մարդկանց ողբերգությունը, աշխարհի անարդարությունները («Ջիուն հոգեվարքը»), անբիծ սիրո գովքը («Ավանդավեպը», «Մատամ Անկո»), ապա «Գեղջուկ պատկերներ» շարքը, այսինքն բոլոր այն թեմաները, որոնք դեռևս նրա առաջին ժողովածուներում կային, բայց որոնք դեռ չէին բացահայտվել իրենց ամբողջ խորությամբ ու տարբերակներով։

90-ական թվականներին Պոլսի պարբերականներում սկսեցին երևալ մի այլ երիտասարդ բանաստեղծուհու գործերը Անայիս ստորագրությամբ (Եվփիմե Ավետիսյան, 1871—1950)։ Անայիսի բանաստեղծությունները նույնպես ռոմանտիկ խառնվածքի ծնունդ էին, որոնք մերթ հնչում էին իբրև բողոք կյանքի բիրտ օրենքների դեմ, մերթ օրհներգ բնությանն առաքված, մերթ դառնագին ողբ կորած սիրո համար։ Անայիսի բանաստեղծությունները ավելի հասուն ներաշխարհի արգասիք էին, որոնք արտահայտում էին հոգու խոր տվայտանքները, ամեն մի երևույթ դիտելով Ես-ի բազմախորհուրդ աշխարհի տեսանկյունով։ Նրա բնանկարային ոտանավորները գեղեցիկ են, աչքի են ընկնում բանաստեղծական նուրբ դիտողականությամբ։ Յուրաքանչյուր բանաստեղծության

մեջ թրթռում է Անայիսի կանացի, զգայուն, սիրով ու հույզերով լեցուն սիրտը։ Բնորոշ է «Հարսանիք» ոտանավորը, որը բանաստեղծուհու գրչի տակ վեր է ածվել մի անօրինակ ողբերգության, որտեղ բռնի հարսնացած աղջիկը խորանի առջև, կերոնների, ջահերի, բուրվառների միջից տեսնում է այն սառը տապանը, որի մեջ թաղվելու է իր խոցված սիրտը։

Նույն մոտիվներով է գրված «Լքվածը» ոտանավորը, ուր դժբախտ, լքված կույսը սիրելով, օրհնելով իր երազների տիրակալին, հեռանում է կյանքից դեպի անէություն, ուր այլևս ոչ կիրք կա, ոչ տենչ, ուր արդեն անհետացած են սեր ու տառապանք և կա միայն «ծանր, սև խաչ...»։

Անայիս

Առանձնապես հաջողված են Անայիսի «մայրական» ոտանավորները, որոնք փառաբանում են մայրության անձնազոհությունը, մանկանը համարելով բնության թովիչ ժպիտը, «կյանքի լերկ ճամփի անշեջ ճրագը», բնության՝ ադամանդե հանգով սքանչելի քերթվածը.

Քերթված մըն ես դուն՝ հանգով ադամանդ,
Քեզմե կը բխե սեր, դորով, եռանդ,
Ամեն մեկ վանկըդ երգ մը հեշտօրոր,
Ամեն մեկ տառըդ մրմունջ մ՚է աղվոր,

Բնության թովիչ մեկ ժպիտն ես դուն,
Էությունդ համակ համբույր մը թրթռուն.
Ըզգլխիչ բույրն ես ծաղկի մը վայրի,
Պըսպղուն բոցը աստղի մ՚որ կայրի։

Սակայն ինչպես սիրային բանաստեղծություններում, կյանքի մասին ունեցած խորհրդածությունների ժամանակ, այնպես էլ «մայրական» ոտանավորների մեջ Անայիսը միշտ թախծոտ է, միշտ տրտում, նրա հոգին մորմոքվում է, հծծում։ Առանձնապես մորմոքվում է բանաստեղծուհու սիրտը բիրտ ձեռքով անջատված սիրատոչոր սրտերի ցավից, բաժանումի ծանր վիշտը լռությամբ տանող կույսերի տվայտանքներից... Այս կարգի բանաստեղծություններում նա կարողանում է գտնել զարմանալի համեմատություններ, ցասկոտ երանգներ, իսկ մերթ ընդ մերթ անհուն թախծի և անելանելիության հնչյուններ.

Ի՞նչ կուզեք քաղել փշրված քընարեն.
Հեծկըլտող մրմունջք հոգիդ կարյունեն,
Մութ վառարանին մեջ կայծ մ՝ իսկ չըկա
Որ հըրակե կուրծքդ հյուծման ենթակա։

Ես՝ տառապանքով կառուցված արձան,
Հույսերս, պատրանքներս ցրված ցիրուցան,
Սառած կուռք մըն եմ, անգութ, աննկուն,
Վայ գիս խնկարկող դժբախտ քուրմերուն։

Անայիսի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ «Տնակն ի Փրինքիփո» գովաբանում է համեստ ձկնորսի տնակը, ուր նա արհամարհելով դրամը, տիկինների փարթամ գոհարները, հարուստ պարմանիի դատարկ ու սին սերերը, կցանկանար ապրել, սիրել ու մեռնել.

Ոտնակոխ ըրած ճոխություն ամեն
Այս առանձնության մեջը սիրալի,
Ամեն հոգե զերծ ապրել կուզեի,
Արհամարհելով մեծություն, դըրամ,
Զարդերն ու գոհար տիկնին փարթամ,
Խիզախ ու հոխորտ հարուստ պարմանին,
Իր դատարկ սրտին սերերովը սին
Եվ հոն կուզեի ապրել միայնակ
Մարդոցմե հեռու, բնության թևին տակ։

Իր արձակ բանաստեղծությունների մեջ ևս Անայիսը խիստ կամերային է, լիրիկական, մեղմ։ Այստեղ ևս ամեն ինչ ենթարկված է բանաստեղծուհու Ես-ին, այստեղ ևս նա աշխատում է իր «սնդուսե թևերի» մեջ օրորել մարդկային վշտերը, տանջանքները, երազները։ Եթե Եվտերպեն ձգտում էր իր արձակ բանաստեղծություններում ստեղծել որոշ սյուժե, տալ կյանքի հատակում գտնվող մերժված արարածների հոգեկան տվայտանքները և դրանով իսկ հստակ դարձնել մտորումները կյանքի անարդարությունների մասին, ապա Անայիսը արձակ բանաստեղծությունների մեջ դարձյալ մնում է նույն կին բանաստեղծը, որը ողբում է իր փշրված զգացմունքները, մեղմ մրմունջով աղաչելով լուսնին չլուսավորել երկիրը և վեր չհանել ամեն ցավ ու խոց, այլ թողնել, որ խավարում մնան նրանք, աչքից հեռու, մթության մեջ...

90-ական թվականների սկզբից արևմտահայ պարբերականներում սկսեց երևալ բանաստեղծ **Վահան Մալեզյանը** (1871—1968), որը 1890 թվականին հանդես եկավ «Մրմունջք» բանաստեղծությունների ժողովածուով, իսկ 1892-ին՝ «Անիծյալը» պոեմով։ Առաջին ժողովածուն, որ թեև պատանեկան թոթովանքների կնիքն էր կրում և նվիրված էր գլխավորապես վաղամեռիկ մոր հիշատակին, արդեն ցուցադրում էր բնությունը, շրջապատը յուրօրինակ ընկալող բանաստեղծին։ Ավելի հետաքրքրական էր Մալեզյանի երկրորդ գրքույկը՝ «Անիծյալը», ուր երիտասարդ բանաստեղծի ուշադրությունը կենտրոնացած էր կյան-

քի ողբերգական կողմերի՝ սոցիալական սուր դրամատիզմ ունեցող հանգամանքների վրա։

Պոեմի նյութ ընտրելով կյանքի անարդար հարվածներից կործանվող փոքր մարդու ողբերգությունը, Մալեզյանը արտահայտում է քննադատական վերաբերմունքը տիրապետող հասարակական կարգերի նկատմամբ։

«Անիծյալը» պոեմը պատմում է սնանկացած, անգործ մնացած, զավակներին անգամ հանապազօրյա հաց հասցնել չկարողացող մարդու ողբերգությունը, որի աչքի առաջ հյուծվում, մաշվում են նրա սիրասուն փոքրիկները և կինը... Սարսափած անհեռանկար, ահավոր ապագայից, նա ուզում է ծովը նետվել և այդպիսով հեռու վանել իրենից և՛ հոգս, և՛ վիշտ, սակայն քաղցած երեխաների թախծոտ հայացքների ազդեցության տակ թողնում է այդ սարսափելի մտադրությունը և տուն վերադառնում։ Նրա փոքրիկ աղջիկը գրպանից հանելով մի կտոր քաղցրավենիք, առաջարկում է հորը միասին ուտելու համար.

—Հայր,— ըսավ ձայնն այն սրբագույն շեշտով մանկան
Ուր միամիտ մի պարզություն կապրի անմեղ,
Ինչո՞ւ կուլաս, գրպանիս մեջ ես պատվական
Խըմորեղեն մ'ունիմ, ուտենք, զայն շատ համեղ
Պիտի գըտնես.—
Հոգիս ցնցեց, ելա տեղես,
Նողկանքն իրմե չէր, այլ ինձմե յուր մեջը սփյուռ,
Պատահական անցորդք ղավկիս գեղույն ի տես,
Կըղմայլեին և փոխարեն համբույրից բյուր՝
Իբրև նվեր, ողորմություն, կրկնեփ հացեր
Կամ խըմորներ կը գընեին, բայց երբ այսօր
Սրրտիս հատորն սուրբ համբույրներ կը ծախեր,
Վաղն ալ հըրար չէր որ ծախեր անձը բոլոր,
Անձը՝ զոր ես ծրնա, զոր ես ձեռոքըս վատ
Կըսպաննեի, ես ոճրագործ մը հուսահատ։

Եվ, մի անգամ կաղանդի գիշերը հուսահատ ու քաղցած տուն վերադառնալով և խորհելով այն հարուստ ու անհոգ մարդկանց մասին, որոնք այժմ նստած ճոխ սեղանների մոտ, վայելում են կյանքի բարիքները, նա իր զավակներին գտնում է մեռած սառը անկողնում։

«Անիծյալը» պոեմից հետո Մալեզյանը այլևս չի դիմում պոեմի ժանրին, այլ նախընտրում է լիրիկական բանաստեղծությունը, երգելով անհույս սերը, կյանքի դառնությունները, իր տրտում հոգու ողջ տանջանքը։ Նրա ոտանավորները հիմնականում տպագրվում էին «Արևելքում» և «Մասիսում»։ 1912 թվականին լույս տեսավ Մալեզյանի «Կերոններ» ժողովածուն, որտեղ ի մի էին հավաքված մամուլում ցրված նրա բոլոր բանաստեղծությունները։ Մալեզյանի այս շրջանի բանաստեղծությունների հիմնական մոտիվը սերն ու բնությունն էին և մտորումները կյանքի մասին։ Սերը Մալեզյանի քնարի հիմնական լարն էր,

և կորցրած սերերն էր նա հաճախ ողբում, հուսահատորեն ու մռայլորեն նայելով աշխարհին։

Մալեզյանի՝ 90-ական թվականներին գրած բանաստեղծությունների մեծ մասը համակված էին խոր հուսահատությամբ, և հասարակական դժբախտություններից դուրս գալու տրամադրությունները միայն մերթ ընդ մերթ էին խոտորում ընդհանուր հուսահատական մեղեդիների նվագը։ Ահա նրա «Անեծքը» բանաստեղծությունը, որտեղ նա ապավինում է աստծուն, աղաչելով մի քիչ գութ, մի քիչ արդարություն տալ աշխարհին.

Վահան Մալեզյան

Այս թըշվառները ի՞նչ պիտի ըլլան,
Աստված։ Աշխարհը անոնց ցավերով
Լեցվեր է, ցավերն անոնց հավերժական,
Այդ գըկյալներուն, Տեր, քիչ մը գորով։

Մանկանը տըվեր ըռնավորին, ան
Կը ճըռնչե տըկարն՝ անխիղճ, անխռով.
Դըժբախտությունը այս անտիրական
Ձորերուն մինչ ե՞րբ օրրենք հույսերով։

Ո՜վ մեծ, ո՜վ բարի, ո՜վ արդար Աստված...
Դեպի թըշվառներն, և դեպի ամեն
Մարտիրոսները՝ այս կյանքեն խաչված,

Գութի աչուըներ դարձար պահ մ՝ այլև
Որովհետև վաղն այս խեղճերն, թերևս,
Քու աստվածությունդ պիտի անիծեն...

«Ընդվզում» ոտանավորում հուսահատ բանաստեղծը արդարություն չգտնելով, ցանկանում է հեռանալ կյանքից։ Ավելի որոշակիորեն է Մալեզյանը բողոքում բռնության, աքսորի, հալածանքների դեմ «Տարագրի տրտունջը» բանաստեղծության մեջ։ Այս ոտանավորը հատկապես հետաքրքրական է իր կառուցվածքով. մի քանի ժլատ պատկերներով հեղինակին հաջողվել է արտահայտել հայրենաբաղձ պանդուխտի վշտամորմոք տրամադրությունները.

Ո՞ւր եմ... ի՞նչ է որ
Հոգիս կուլա սրգավոր։
Սրտիս վըրա օտարի
Ձեռք մը կերկարի,
Ձեռք մը կապար
Տապար։

. . . .

Ո՞ւր եմ... Հարցումիս

Արձագանքը կհուզե էա։
Անապատին խոտն անվերջ
Կորոնեմ անպերճ
Մեր գյուղին տան
Ճանբան...։

Հետաքրքիր նորություններ բերեց Մալեզյանը նաև իր բնապաշտական երգերում, կարողանալով արտահայտել բնության շքեղությունը, գեղեցկությունը, ինչպես նաև բնության խռովքը վարպետորեն միահյուսել իր հոգու խռովքի հետ, կենդանացնել նրան իր հուզումներով։

Մալեզյանի բերած նորությունը բնության մարմնավորումն էր, բնության երևույթներին ձուլվելը։ Այդպիսի բանաստեղծությունների շարքին են պատկանում նրա «Հալքին», «Լեյակները», «Թախծությունները», «Տերևաթափը» և այլն։ Այս բնապաշտական բանաստեղծությունները կարծես հող հանդիսացան Մեծարենցի համար մեծ վարպետությամբ հնչեցնելու իր հրաշալի, պայծառ տաղերը, որտեղ երփներանգվում էր ծիածանի ցոլքը, զգացվում ծաղկած ակացիաների քաղցր բույրը, կյանքի տրոփյունը։ Սակայն 90-ական թվականների բանաստեղծություններում Մալեզյանը հիմնականում մնաց բողոքող, մռայլ ու հուսահատ, որն անկասկած արտահայտություն էր արևմտահայ ճնշող իրականության։

Իր արձակ բանաստեղծությունների մեջ Մալեզյանը հիմնականում նույնպես թախծոտ է, թեև երբեմնապես, ինչպես իր որոշ բանաստեղծություններում, նա պատկերում էր ազատ, անկաշկանդ սերը, նրա կենարար մեծ ուժը («Վալսը», «Պլուլը»)։

Ահա նրա «Աշնան մահը».

«Ու հոգիս աշունով հորդված, դալկահար, կուլամ դիտելով շուրջս պարապը ու ստվերները։ Կուլամ ձմռան համար, որ համրաքայլ կուգա, չարաբաստ և անողորմ, կուլամ թռչուններուն համար, որ լքված են, զրկված ու պիտի մսին վաղը, ու մեռյալներուն համար, որ ավաղ, կարծես ամեն վայրկյան ավելի ևս կը մեռնին և բան մը չունին, շատերը անթեղ, ոչ իսկ իրենց վրա վեմ մը, խաչ մը...[1]*։*

Մալեզյանի հետագա ստեղծագործություններն ամփոփված են «Կարապի երգը», «Հոգիի ձայներ» ժողովածուների մեջ, որոնք լույս են տեսել 1949 թվականին։ Բացի պոեզիայի ժողովածուներից Մալեզյանը ունի նաև «Ճամբուս վրա» հուշագրական հատորը և բազմաթիվ հոբելյանական հատընտիր հրատարակություններ։

90-ական թվականների պոեզիայում առանձնահատուկ տեղ է գրավում **Սիպիլը** *(Զապել Հ. Ասատուր, 1863—1934)։*

---

[1] **Վ. Մալեզյան,** *Հոգիի ձայներ, 1949, էջ 37։*

Գրական ասպարեզ մտնելով 80-ական թվականների վերջերին, Սիպիլը հանդես եկավ որպես գրաբարի ջերմ պաշտպան և իր հուզական, ռոմանտիկ շնչով գրած բանաստեղծությունները նախընտրեց գրել գրոց լեզվով։ Սակայն 90-ական թվականներին կանգնելով արևմտահայ գրական նոր ուղղության ջատագովների շարքերում, նա ամբողջովին հրաժարվեց իր նախկին իդեալներից, ավելի ու ավելի հակվելով դեպի ռեալիստական աշխարհըմբռնումը։ 1902 թվականին հրատարակելով «Ցոլքեր» ժողովածուն, որտեղ հավաքված էին բանաստեղծուհու մինչ այդ գրած համարյա բոլոր ոտանավորները, ցրված պարբերականների էջերում, Սիպիլը հիմնական վերափոխության է ենթարկում իր առաջին շրջանի գրաբարախառն գործերը, դարձնելով դրանք բարեհնչուն, դյուրըմբռնելի։ Սակայն տաղերի վերամբարձ ոճը և սենտիմենտալ հուզատոնը, իհարկե, լեզվական շտկումներից քիչ էին փոխվել։ Սիպիլի առաջին շրջանի բանաստեղծությունները գեղեցիկ էին, երաժշտական, լի սրտահույզ պատկերներով, մելամաղձիկ շեշտերով, և հենց այդ բանաստեղծությունների մեջ էլ արդեն զգացվում էր արվեստագետ ոգու առկայությունը, բանաստեղծական դիտողականությունը։ Նա կարողանում էր պատկերավոր ձևով ընկալել բնությունը, տեսնել գեղեցիկը, ներդաշնակը, հմայիչը։ Ահա դրանցից մեկը՝ «Լուսինը».

Սիպիլ

Ողջույն կուտամ անհուն սիրով քեզի, Լուսնակ,
Ո՜վ մրտերիմ տրխուր հոգվույս մի միայնակ,
Թե չըլլայիր դուն, և շողերդ այդ փայփայուն
Չըշոյեին սըլացքն հոգվույս երազներուն,
Փոս մը կըլլար կյանքըս, թախուր և ամայի
Փոս մը որ մռայլ դամբաններու լոկ կընայի
Որուն եզերքն ալ չի փրթթիր ծաղիկ և բույս,
Ուր կը մոռնա ցողել արևն իր արշալույս։

90-ական թվականների սկզբին Սիպիլի ստեղծագործություններում երևան են գալիս ռեալիստական տարրեր։ Սիպիլի նմանօրինակ առաջին գործերից մեկը մի սյուժետավոր բանաստեղծություն էր՝ «Սոսին տակ» վերնագրով։ Սակայն չնայած սյուժեի առկայությանը, բա-

նաստեղծուհուն դեռ չէր հաջողվել ազատագրվել ռոմանտիկական մտածողությունից։ Նա ստեղծել էր ճակատագրային մի սյուժե, որտեղ բուի աճազդու կռինչը հենց սկզբից կանխորոշում է հերոսների ողբերգական վախճանը։

Մեկնելով իր հայրենիքից, տարագիր հայրը դարավոր սոսիի տակ հրաժեշտ է տալիս կնոջն ու սիրասուն զավակին, երդում առնելով սիրեցյալից՝ սպասել մինչև իր վերադարձը։ Եվ կնոջ պատասխանը, որ ցնծությամբ է լցնում նրա սիրտը, ընդհատվում է բուի չարագուշակ կռինչով։ Անցնում են տարիներ, նույն այդ սոսիի տակ մայր ու զավակ սպասում են տարագրյալին։ Որդին անհամբեր ծառն է բարձրանում ճանապարհը տեսնելու համար և հեռվում եկվորներ նշմարելով, շտապում է ցած իջնել, բայց հուզումից ոտը սահում է, ու նա վայր ընկնելով, ջախջախում է գլուխը։ Կարոտյալների ուրախ հանդիպումը վեր է ածվում սուգի ու հանկարծ նորից ծառի վրայից լսվում է բուի ահավոր կռինչը։

Բանաստեղծուհին այստեղ արդեն կարողանում է ստեղծել շրջապատի ռեալիստական ընկալումներ, նկարագրելով, թե հերոսների, թե շրջապատող բնության իրական, շոշափելի պատկերները։ Բանաստեղծությունների քնարական շեշտն ավելի է խորանում, երբ Սիպիլն անցնում է իր համար այնքան հարազատ բնագավառին՝ կանացի հոգեբանության վերլուծումներին, որոնք, անկասկած, նրա բանաստեղծական վաստակի լավագույն մասն են կազմում («Ժանյակները», «Դարավերջին հիվանդը», «Մենաստանին կույսը» և այլն)։ Սրանցից յուրաքանչյուրը մի-մի չափածո նովել է՝ համեմված նուրբ, բանաստեղծական պատկերներով, շքեղ, նրբահյուս զարդերով։ Ահա «Ժանյակները» ոտանավորը, ուր գեղեցիկ երևալու տենչը ամեն ինչ մեռցրել է առեղծվածոբեն թախծոտ ու դալուկ կնոջ մեջ։ Նա կյանքում միայն մի բան էր սիրում՝ շքեղ, փրփրանման ժանյակները, որոնք մի անօրինակ հմայք էին տալիս նրա դեմքին ու ամբողջ նկարագրին։ Ու մի աշնանային օր, երբ օթյակում ցուրտ էր ու քամի, գեղուհին հրաժարվում է ուսերին թիկնոց նետել, որպեսզի չխամրեցնի ժանյակների փայլը, չկորցնի իր անդիմադրելի հրապույրը։ Օթյակում դարանակալած թոքատապը չի հապաղում նրան առնելու իր ճիրանների մեջ, խեղդելու ու խլելու մատաղ կյանքը։ Եվ այդ կինը մահից առաջ միայն մի ցանկություն է ունենում, մի երազ՝ մեռնել գեղեցիկ, պարուրված իր հրաշալի ժանյակների մեջ և մեռած ժամանակ անգամ գրավել բոլորի ուշադրությունը ու հիացական բացականչություններ քաղել նրանց շրթունքներից.

Եվ մեռավ ան ժանյակներուն փաթթրված.
Վերջին շունչին հետ եղավ հուսկ իր կրտակ,
Ժանյակներով պըճնել իր մահ, սեվ քերթված,
Ժանյակներով թաղել մարմինն հողին տակ։

«Ինչ աղվոր է, կըսեին, ինչ մանկամարդ»,
Երբ փողոցեն կանցներ դագաղն ողբական,
Ու երգերու, բուրվառներու մեջեն ցարդ
Կը ժպտեր ինք ժանյակներուն սիրական։

Թեև «Սոսին տակ» բանաստեղծության համեմատությամբ այստեղ զգալի առաջխաղացում կա՝ ավելի ռեալիստորեն ըմբռնելու երևույթները՝ մասնավորապես շրջապատի նկարագրման, կնոջ հոգեբանության վերլուծման իմաստով, այնուհանդերձ բանաստեղծության ընդհանուր ոգին, մտահղացումը դարձյալ ռոմանտիկական է։ Անցման շրջանի բանաստեղծ էր նա, որ մի կողմից չէր կարողանում հրաժարվել երևույթների ռոմանտիկական ըմբռնումից, մյուս կողմից էլ չէր խուսափում ժամանակաշրջանի ընդհանուր գրական-ռեալիստական շարժման գեղագիտական սկզբունքներին հետևելուց։ Այդպիսին է Սիպիլը նաև «Դարավերջին հիվանդը» բանաստեղծության մեջ, որտեղ հերոսուհին գերադասում է մեռնել, քան ապրել աշխարհում այլանդակված երեսով։

Երիտասարդ գեղեցկուհին անհույս հիվանդ է ծաղկախտով, մարել են նրա մեջ պայքարի, դիմադրության ամեն մի ուժ, աչքերը նվաղել են, խամրել է հայացքը։ Բայց կյանքի հանդեպ ունեցած անհուն սերը, ապրելու, վայելելու տենչը հաղթում է, և նա ապաքինվում է։ Բայց երբ աղջիկը հայելու մեջ տեսնում է իր առհավետ այլանդակված դեմքը, ամեն մի ցանկություն մեռնում է նրա մեջ, և այժմ նա նախընտրում է մեռնել, քան թե ապրել ամոթահար, դեմքը միշտ մարդկանցից թաքցրնելով.

Ալ չեմ սիրեր, մրմնչեց, կյանքն այս անգութ.
Ու, ալ մահվան մըռայլ փոսեն չեմ սոսկար.

Ալ թողեք զիս, թողեք որ շունչս հատնի,
Ձի գերեզմանն է վայր անել ու անանց,
Ու հեգ դեմքըս պիտի պահեմ միշտ գաղտնի
Սև հողերուն վերմակին տակ անթափանց։

Ավելի ռեալիստորեն է ընկալված կյանքը Սիպիլի «Մենաստանին կույսը» բանաստեղծության մեջ, ուր հերոսուհին ընդվզում է կյանքը մեռցնող քրիստոնեական վարդապետության դեմ, սև հագուստի տակ ունենալով արևի ջերմության, ծաղկի ու մարդու համար բաբախող մի սիրտ.

Ապրիլ կուզեմ, անոնք երկինք ցույց կուտան։
Սիրել կըզգամ, կը գոչեն. «Սեր է Աստված»։
Ու կը պատմեն Դավիթը, Հոբն ու Հուդան.
Կըսեն «Միայն մահվան համար ենք հաստատված»։

. . . .

Բոցեղեն շունչ կը խնդրեմ ես, սիրտ մը տաք
Որ խառնըվի տենդոտ հոգվույս հորձանքին,
Ու Սաղմոս մը կդնին, ահ, բարձիս տակ,
Խաչ մ՛ալ փայտե ընդդեմ սըրտի փորձանքին։

Այդ փորձանքներն ես կերազեմ անդադար,
Կյանքի բոլոր մեծ պայքարներն, հուրն անհուն,
Աշխարհի մեջ շրնչին բաժինս իմ արդար,
Եվ կը թողում նրկինքն իրեն սուրբերուն։

«Մենաստանին կույսի» ամենամեծ արժանիքը կենսահաստատ ոգու, կյանքի պայքարն ու փորձությունները տաղտուկ անդորրից ու երկնային դրախտից գերադասելու մտայնությունն է։ «Ինչո՞ւ» բանաստեղծությունը կյանքի մի փառաբանություն է, կյանք՝ իր բոլոր դժվարություններով ու հակասություններով.

Ինձ կը հարցընեն. ինչո՞ւ կը սիրես,
Երբ կյանքեդ ինկան այնքան թարմ թերթեր,
Երբ որ խույս տըվավ քու սիրույդ երազ,
Եվ ըղձանքներդ ալ կըլլան տարուբեր,
Ինձ կը հարցընեն, ինչո՞ւ կը սիրես։
— Հարցուցեք շյուղին հողին մեջ հուռթի.
Ինչո՞ւ չի ցամքեր անձրևներեն վերջ.
Հարցուցեք, աղբյուրն ինչո՞ւ կը հորդի
Երբոր սահանքներ կը հոսին իր մեջ.
Հարցուցեք շյուղին հողին մեջ հուռթի։

Աստիճանաբար հրաժարվելով սյուժետային բանաստեղծություններից, Սիպիլը իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանում սկսում է առանձնապես մեծ ուշադրություն դարձնել բանաստեղծությունների կառուցվածքին, օգտագործելով զանազան ձևեր, հղկելով ու հասցնելով դրանք կատարելության։

Ամեն մի միտք, ամեն զգացմունք Սիպիլը ձգտում է արտահայտել առավելագույն նրբությամբ, ընտրելով ու հղկելով ամեն բառ, արտահայտություն։ Հատկապես գեղեցիկ էին նրա բնանկարային բանաստեղծությունները, որտեղ բնության վրդացողությունը հասցված էր առավելագույն սրության՝ բնաձայնական համանմանության։

90-ական թվականներին հանդես եկած բանաստեղծների գործերում ընդհանուր գծերով երևան եկան դարավերջի արևմտահայ պոեզիայի զարգացման այն առանձնահատկությունները, որոնք իրենց վերելքն ապրեցին և կատարելության հասան հետագա տասնամյակների ընթացքում արևմտահայ աստղաբույլի՝ Մեծարենցի, Սիամանթոյի, Վարուժանի, Թեքեյանի ստեղծագործություններում։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՅՈԹԵՐՈՐԴ

ԱՇՈՒՂԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱ

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ հասարակական-քաղաքական կյանքի իրադարձությունները իրենց յուրահատուկ արտացոլումը գտան աշուղական պոեզիայում։

Առաջնորդվելով ժողովրդին դեպի առաջադիմություն մղող գաղափարներով և միշտ անողոք նրա առաջընթացը խաթարող ուժերի հանդեպ, աշուղները լույսի և առաքինության սերմեր ցանեցին իր գոյության իրավունքի համար մարտնչող ժողովրդի հոգում։ Իրավացի էր Գ. Ախվերդյանը. աշուղները «...խրախճանում ուրախացրել ու տրտմության մեջ սուգ են արել ազգի հետ, ու ինչ տեղ վարդապետն կասեցրել է քարոզն, սրանք անդադրիլ՝ թե սիրտ շահելով, թե խրատով, թե պարսավելով կրթել են իրենց ժողովրդին։ Միշտ ազգի մեջ ու ազգի հետ, իմանալով սրա պակասությունները, հենց իրանք նույն մեղքերով բռնած, սրտումն էլ կրելով նրա զգացմունքն՝ զվարթ ու կոկած խոսքերով նկարագրել են սիրու կաթոգին գրգանքն, հետո էլ դեմ ու դեմ խոսելիս չեն քաշվել՝ անպարկեշտ ու անգութ մարդուն հրապարակում հալածելուցն- իրանց գլխին ԽԱԼԽԻ ՆՈՔԱՐ ասելով անց են կացրել բոլոր կյանքն խաղ ասելում, ավանդել են մեզ իրանց սրտի ցավերն ու տարփանքն ու վարքն ժողովրդի»[1]։

1

XVII—XVIII դարերի չտարորոշված, ընդհանուր-արևելյան աշուղական պոեզիան XIX դարասկզբին իր տեղը զիջում է հայ ազգային աշուղական դպրոցին։ Այլալեզու և գավառներում ծաղկող բարբառային աշուղական պոեզիան այլևս նախկին հարգը չուներ։ Նույնիսկ տաճկերենի իմացությամբ հռչակված աշուղները (Շիրին, Թուրինջ, Նիրանի, Ջահրի, Նախշքյար-Սարգիս), որոնք սերում են բացառապես այդ լեզվով ստեղծագործող Խոյլի (խոյեցի) Վարդանի, Ղուլ-Հարություն Սալմաստեցու դպրոցից, իրենց կյանքի հասուն շրջանում զգացին հայ լեզ-

---

1 Գ. Ախվերդյան, Սայաթ-Նովա, Մոսկվա, 1852, էջ 3։

վով ստեղծագործելու անհրաժեշտությունը։ Օտար լեզվով ստեղծագործելու ոչ միայն սովորությունը, այլև շահն անգամ չէր կարող կաշառել աշուղին, որը մայրենի լեզվով ստեղծագործելու մեջ հայրենիքին ծառայելու գաղափարն էր տեսնում.

Ես տաճկերեն հազ գրելուս՝ շատ ընծաներ եմ ստացել,
Բոլոր Շամախին վկա է, որ նեղություն չեմ հասկացել,
Հայրենյաց սերն զգալով՝ այն օգուտից ձեռ եմ լվացել...

Աշուղ Ջարգյարից էլ առաջ, որ այս տողերի հեղինակն է, Ազբար Ադամի, Շիրինի, Սեյադի, Նիրանու, Գյուրջի-Նավեի ջանքերով աշուղական պոեզիայի մեջ մուծված աշխարհաբարն արդեն լայն արմատներ էր գցել։ Գամառ-Քաթիպայի «Ազգային երգարանն» ու Ոսկան Հովհաննիսյանի «Նոր քնար Հայաստանի» տետրերը, որ իրենց գեղարվեստական արժեքի համեմատ շատ ավելի բարձր ճանաչման արժանացան, պակաս դեր չխաղացին աշխարհաբարի հաղթանակի, գրականությունը ժողովրդին մերձեցնելու գործում։

XIX դարի առաջին կեսին աշուղական պոեզիան մտնում է իր զարգացման նոր փուլը։ Աշուղներն ավելի մոտիկից են դիտում կյանքը, արծարծում հասարակականորեն ավելի կարևոր և կենսական խնդիրներ։ Շիրինը, Նիրանին, Սեյադը, Իվանը, Ջարգյարն առաջ են քաշում ազգին ու ժողովրդին հուզող խնդիրներ։ Ալեքսանդրապոլի հայ ազգային աշուղական դպրոցը, որի կուռքը դարձավ մեծաքանքար Ջիվանին (1846—1909), հիմնադրման օրվանից իսկ հանդես բերեց ազգային շահագրգռություն, չնայելով, որ նրա առաջին ներկայացուցիչները՝ աշուղ Բավեն (1830—40-ական թվականների), Ջահրին (1818—1888) ստեղծագործում էին ոչ թե մայրենի, այլ թուրք լեզվով։ 50-ական թվականներից է սկսում հայերենի գերիշխանությունը աշուղական պոեզիայում՝ վերջնական հաղթանակի հասնելով միայն 70—80-ական թվականներին։ Բայց խնդիրը միայն լեզվի մեջ չէր։ Հայերեն էին ստեղծագործում արդեն նաև Ղարսի ու Էրզրումի, Թեհրանի ու Սպահանի, Աստրախանի ու Դերբենդի աշուղները։ Բանն այն է, որ թուրքերեն չգրելն այլևս ոչ սպառնալիք և ոչ էլ մանավանդ խոչընդոտ կարող էր լինել համբավ ու հեղինակություն ձեռք բերելու գործում, սակայն ավանդույթի ուժը կարծես թե միտում էր անխախտ պահել թուրքերենի մենաշնորհը։ Ջիվանին և նրա դպրոցի աշուղները դրա ելքը գտան. նույնությամբ պահպանելով ժողովրդի սրտամոտ արևելյան եղանակները, նրանք հայերեն երգերն հարմարեցրին այդ եղանակներին։ «Այստեղից պարզվեց, որ ոչ թե համը թուրքերենի մեջն է, այլ եղանակների... Ժողովուրդը տեսավ յուր մայրենի լեզվի քաղցրությունը, հարստությունը։ Ի՜նչ լավ բան. առաջ միայն եղանակների համար էր սիրում լսել, այժմ եղանակի հետ բառերը հասկանում, նոցանով մխիթարվում։ Սորանով շքավականացավ Ջիվանին, հայերեն

լեզվի վերածեց ժողովրդի սիրած, մանավանդ գյուղական հասարակության մեջ ասվող, նոցա սիրելի հեքիաթները — «Աշըղ Ղարիբ», «Քյարամն ու Ասլին», «Շահ-Իսմայիլը» և այլն։ Այն երգասեր, վիպասեր հայը, որ անգիր էր անում ու առանց լավ հասկանալու երգում թուրքերեն աղճատված ու կցկտուր երգերը, ահա տեսավ յուր սիրած բոլոր եղանակների համար պատրաստի, այն ևս տպագրված հայերեն երգեր... Գյուղական մեջլիսներում, հոդաներում, քաղաքային խնջույքներում այսպես մտավ հայերենը և վերացավ թուրքերենը»[1]։

Բայց Ջիվանին և հետևորդները դրանով չբավականացան։ Զգալով արևելյան հեքիաթների ու սիրավեպերի հանդեպ գեղջուկ ժողովրդի ցուցաբերած բուռն հետաքրքրությունը, նրանք հայկական կյանքից առնըված նմանօրինակ պատմություններ են ստեղծում։ Սիային (1850—60-ական թվականներ) հորինում է սկզբում թուրքերեն, իսկ հետագայում նաև հայերեն հեքիաթներ[2]։ Ընդօրինակելով իր նախորդին, Ջիվանին հորինում է «Արշալույս և Լուսաբերիկ», «Հմայակ և Արուսյակ», աշուղ Սազային՝ (1848—1919) «Արտաշես և Սաթենիկ», «Գառնիկ», «Ծառուկն ու Ծաղիկը» երգախառն հեքիաթները[3]։ Հետագայում մայրենի լեզվով հեքիաթ-սիրավեպեր են հորինում նաև աշուղներ Թիֆիլին (1870—1930)՝ «Անահիտ և Վաչագան», Հովսեփ Ասլանյանը (1866—1941)՝ «Աղվանն ու Օսանը» և շատ ուրիշներ։

Ինչպես արևելյան դասական սիրավեպերում («Աշըղ Ղարիբ», «Ասլի Քյարամ»), սրանք նույնպես բարոյա-խրատական, դաստիարակչական բնույթի զրույցներ են, ուր աշուղներն արծարծում են նաև հայրենիքի ու հայրենասիրության թեման՝ վերհանելով մասնավորապես ժողովրդի պատմական անցյալի հերոսական դրվագները։

Շիրինի ու Ազբար Ադամի ստեղծագործության մեջ նկատվող հայրենասիրական խոհերը Մայիֆի (1825—1901) ու Մալուլի (1823—1887) միջոցով փոխանցվում են հետագա աշուղներին՝ Ջարգյար, Շահիր Խաչատուր (1846—1890-ական թվականներ), Սազայի, Թառայունի (1830—1900-ական թվականներ), Հալաչ Օղլի (1839—1919), Մահուքի Գևորգ (1857—1935), Հավասի (1830—1878), Հազիր (1845—1922)։

XIX դարի երկրորդ կեսին աշուղական պոեզիան սկսում է մուտք գործել մամուլի էջերը։ Ոսկան Հովհաննիսյանի «Նոր քնար Հայաստանի» տետրերին 60-ական թվականների վերջերին փոխարինելու եկավ Մ. Միանսարյանի «Քնար հայկականը», իսկ ավելի ուշ, Գրիգոր քահանա Տեր-Գրիգորյանցը հրատարակեց «Սոխակ Հայաստանի» հատորները։ Երեք տասնամյակից ավելի կյանք ունեցած «Սոխակը» իր բազմա-

---

1 Գ. Լևոնյան, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 35։

2 Հայերեններից արժե հիշել. «Լյուդվիկի և Ալեքսանդրոսի», «Վարդ-Մանուշակի» հեքիաթները։ Վերջինս ըստ Պռոշյանի «Կովածաղիկ» վեպի։

3 Բացի այդ, Սազային թուրքերենից հայերենի է փոխադրում նաև «Մելիք Աբով և Ղամար Սուլթան», «Ամրահ և Սալվի» հեքիաթները։

թիվ հրատարակություններով մեծապես նպաստում էր աշուղական երգի տարածմանը։ Բավական է ասել, որ աշուղները Ջարգյարի, Թուրինջի, Իվանի, Ջահել Օղլանի (1820—1850), Յաղուբ-Օղլանի, Եթիմ-Օղլանի, Հավասի, Ջամալու (1840—1921), Ջիվանիի, Հազիրի, Քեշիշ-Նովայի, Մելիքսեթի (1817—1880) և շատ ու շատ այլ աշուղների երգեր առաջին անգամ տպագրվել են «Սոխակի» հատորներում։

Շուտով սկիզբ է դրվում նաև առանձին աշուղների երգերի ու աշուղական ժողովածուների հրատարակության։ XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարասկզբին առանձին գրքով լույս են տեսնում Ջիվանու, Մալուլի, Ջարգյարի, Խայաթի, Շահիր-Խաչատուրի, Հազիրի, Պայծառեի (1859—1906), Ֆիգանու (1847—1900-ական թթ.), Ջամալիի, Ուսուբ-Օղլու (1862—1910-ական թթ.), Թառսյունիի, Շիրվանի և այլոց երգերը։ Այս շրջանում է ահա մեծ հետաքրքրություն հանդես բերվում արևելյան լեզուներից փոխադրված երգախառն հեքիաթների ու սիրավեպերի հանդեպ։

70—80-ական թվականներին աշուղական պոեզիայում նկատվում են նոր տեղաշարժեր։ Կրոնա-բարոյական թեմատիկան իր տեղը զիջում է ժողովրդական և ազգային գաղափարներով տոգորված մտավորականությանը հուզող առավել կարևոր ու հրատապ խնդիրներին։ «Զանազան ժամանակներում,— գրում է «Մշակի» առաջնորդողներից մեկում,— զանազան է եղել աշուղների երգերի բովանդակությունը։ Վերջին դարերում և անցյալ դարի սկզբում մեր աշուղները մեծ տեղ էին տալիս կրոնական թեմաներին։ Մահմեդական իշխանության օրերում աշուղները մի կողմից վառ էին պահում ժողովրդի մեջ հայրենի կրոնը, փառաբանելով նրա զորությունը և վեհությունը, մյուս կողմից պատմում էին Դավիթ Բեկի, Մխիթարի և ուրիշների քաջությունները և զվարճացնում էին ժողովրդին հին հեքիաթներով և արևելյան սիրավեպերով։ Փոխվեցին ժամանակները, փոխվեց ժողովրդի տրամադրությունը — փոխվեցին և աշուղների երգերը։ Սկսվեց բարոյախոսական և անհատական զգացմունքների արտահայտման մի շրջան, որ մասամբ շարունակվում է և այժմ։ Վերջին երկու տասնյակ տարիներում աշուղների երգերի մեջ արձագանք գտան հասարակական և ընդհանուր ժողովրդական հոսանքների արտահայտություններ»[1]։

Այլ ընթացք ունեցավ նույնիսկ կրոնա-բարոյական թեմատիկան։ Մալուլի (Գալուստ Սարգսյան) կրոնա-ասկետական քարոզները («Սիոնի երգեր»), որոնց դեմ այնպես զայրացկոտ հանդես եկավ Ինային, չունին այլևս նախկին զուտ կրոնա-բարեպաշտական բնավորությունը։ Այստեղ ավելի հասարակական-քաղաքական, իսկ երբեմն էլ պարզապես առօրյա ու առտնին, քան զուտ հոգևոր խնդիրներ էին արծարծվում։ Այս մտայնության խորացումը հետագայում հասցնում է կրոնական ծեսերի

[1] «Մշակ», 1904, № 274։

ու արարողությունների, անբան ու անգետ հոգևորականության, իսկ ավելի ուշ նաև եկեղեցու և աստծո թագավորության քննադատության՝ այսինքն՝ հակակրոնական քարոզի։

Բուռն ծաղկում է ապրում Ալեքսանդրապոլի աշուղական դպրոցը, հրապարակի վրա էին դեռևս նախորդ տասնամյակներում հանդես եկած աշուղներ Ջահրին, Գյոզալին, Ղեյրաթին ու Մալուլը, և դեռ իրենց առաջին նախափորձերն էին կատարում աշուղներ Հավասին ու Հազիրը, երբ հորիզոնի վրա երևացին մի խումբ շնորհալի երիտասարդներ՝ հայ ազգային աշուղական դպրոցի ներկայացուցիչները՝ Ջիվանին, Ջամալին, Ֆիգահին, Պայծառեն (Ալեքսանդրապոլ), Գյուրջի-Օղլին (1834—1888), Սայադը (Երևան, 1840—1889), Քեշիշ-Օղլի Դավիթը (1804—1872) ու Մկրտիչը (Թբիլիսի), Հալաչ-Օղլին ու Մահուբի Գևորգը (Ապարան), Սազային ու Մաշրուբը (Նոր Բայազետ), Շահիր-Խաչատուրը (Դերբենտ), Թառսյունին ու Ուսուբ-Օղլին (Զանգեզուր) և ուրիշներ։ Որքան էլ հեռու և նույնիսկ կտրված լինեն նրանք միմյանցից՝ միևնույն է, կար նրանց կապող օղակը՝ հայրենիքը, որի առաջին ջատագովներն աշուղական պոեզիայում եղան Ազբար-Ադամն ու Շիրինը, Սեյադն ու Նիրանին։

Հայրենասիրական տրամադրությունների աշխուժացումը նախ և առաջ երկրի քաղաքական դրությամբ էր պայմանավորված։ Ռուս-թուրքական պատերազմի իրադարձությունները ոգեշնչում են նաև աշուղներին երգելու հայրենասիրության ու ազատության բաղձանքները։

Եվ ահա Պատկանյանի ու Րաֆֆու օրինակով մարտական երգեր են հորինում նաև հայ աշուղները։ Հեռավոր Շամախիից իր ձայնն է թընդացնում աշուղ Ջարգյարը.

Եկայք եղբայր, եկայք հայեր, նորոգեսցուք Հայաստանն,
Այլոց դրախտիցն լավ է մեր հայրենի բուրաստանն։

Ջարգյարը չի հաշտվում այն մտքի հետ, որ այժմ օտարն է այդ «բուրաստանի» տերը.

Մինչ երբ պիտի մեր ծառերի պտուղն այլքն ճաշակեն,
Իրենք մտնեն ներս համարձակ, մենք մտնելա դուռն փակեն։

Նույնն, ավելի աղեկտուր ձայնով, կրկնում է Հազիրը (Թիֆլիսեցի)[1]։

Մեր շորերը ուրիշին ենք հագցնում,
Ման ենք գալի բորիկ, տկլոր, անգլխարկ։

Եվ որպեսզի այդ բանն այլևս տեղի չունենա, յուրաքանչյուր հայ պիտի ջանա իր ընկերոջն էլ դաստիարակել իր նման.

---

[1] Սրան չշփոթել ոչ ալեքսանդրապոլցի վաղամեռիկ աշուղ Հազիրու (Համբարձում Աթոյան, 1840—1876) և ոչ էլ շուլավերցի աշուղ Հազիրի (Աբրամ Աբրամով, 1840—1892) հետ։

Հայ եղբայր, հաստատ հայ արյուն ունեցող,
Քեզ պես քո ընկերին էլ խրատիր։

70-ական թվականների վերջերին, այսինքն՝ ռուս-թուրքական պատերազմի և մանավանդ Բեռլինի վեհաժողովի հետ կապված հույսերի ու հուսախաբությունների տարիներին է, որ իրենց եռանդուն գործունեությունն են ծավալում Ալեքսանդրապոլի աշուղները։ Նախորդ տասնամյակներում՝ Շիրինի, Նիրանու, Գյուրջի-Նավեի և նույնիսկ Ջարգյարի ու Մայիֆի երգերում առկա վերացական հայրենասիրության փոխարեն նրանք հորինում են պատմա-հասարակական կոնկրետ իրադարձություններին վերաբերող երգեր, արծարծելով «հայկական հարցի» հետ առնչվող խնդիրներ։ «Բարձրացիր», «Սգավոր կույս», «Կյանքի դասը» երգերի մեջ Ջիվանին կոչ էր անում, որ հայերը հետևեն բալկանյան ժողովուրդների օրինակին և ոչ թե հույսերը կապեն «խրոխտացող ծովային կովի» (Անգլիա), «Գեր գոմեշի» (Գերմանիա) կամ «Սպիտակ ցուլի» (Ռուսաստան) ողորմածության հետ («Մինչև ե՞րբ», «Իմ հորթը»)։

Ուշագրավ է, որ հայրենիքը՝ իր պերճ անցյալի և տխուր ներկայի հակադրությամբ (թեև միշտ ապագայի լուսաշող երազներով) աշուղական երգերի ու սիրավեպերի մեջ պատկերվում է սովորաբար սիրելի էակի, նվիրական առարկաների ու անձանց, երբեմն էլ պարզապես սրբերի ու սրբավայրերի անուններով՝ «Դրախտի դուռ», «սուրբ հող ու ջուր», «Աշտիշատ», «արքայության դուռ», «երանավետ հովիտ» և այլն։ Ամեն մի աշուղ նայած ժամանակին ու հանգամանքներին, յուրովի է արտահայտում իր կարոտն ու սերը հայրենիքի հանդեպ։ Գրվում են ամենից ավելի հերոսական սագ-դաստաններ, հայրենասեր գործիչներին նվիրված բարոյա-խրատական երգեր, ինչպես նաև անթիվ ու անհամար ներբողներ՝ առ Հայաստան։

Եվ ահա թե որքան բազմազան ու բազմաբնույթ են այդ երգերն ըստ իրենց ձևի և բովանդակության.

Բոլոր երկրներեն ինձի համար քաղցրն Հայաստանն է։

(Հավաս)

Ինձի համար հայն է լավ այլազգերիցը,
Վառված այրվում եմ նրա սերիցը։

(Հազիր)

Դու այն երկրից մի հեռանար հայի ճուտ,
Ուր որ նախնիներից հիշատակներ կան,
Մրսած ժամանակդ կքաղես օգուտ,
Դեռ մոխրի տակ թաղված հին կրակներ կան։

(Ջիվանի)

Ո՜վ Հայաստան, բավական է լուռ մնաս,
Քիչ է մնում խելագարվենք հայերս.

Եթե դու սուգավոր միշտ տխուր մնաս,
Էլ ի՞նչ բանով մխիթարվենք հայերս։

(Սազայի)

Մահուրի Գևորգ, քիչ խոսե համար,
Օտարության մեղքը, հայրենյաց բանջար,
Հայրենյաց բանջա՛րը քաղցր է ինձ համար,
Անմահական, վարդ մանուշակ հայրենիք։

(Մ. Գևորգ)

Քեզանից հարցանեմ, ապերախտ աշխարհ,
Քեզանում ծնված հայերն ի՞նչ արիր,
Հուր ձգեցիր, վառիր սրտիս սենյակը,
Փայտերն էրեցիր, քարերն ի՞նչ արիր։

(Ենգի)

Ազատ, անկախ, վերածնված հայրենիքը։ Այս է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ ազգային աշուղական դպրոցի ստեղծագործության հիմնական բովանդակությունը։

2

Աշուղները ևս իրենց երգերում անդրադարձել են գյուղական և քաղաքային կյանքի սոցիալական հեղաբեկումներին՝ ցույց տալով հատկապես բուրժուական նոր հարաբերությունների կործանարար էությունը։ Շահիր-Խաչատուրը ծառանում է ավանդական պարզ սովորույթներն ու կենցաղը խարխլող նորամուտ բարքերի դեմ.

Հին կյանքերից ելել ենք դուրս
Գդակի տեղ դնում ենք կարտուզ,
Մերթ ցիլինդր ունց ֆրանցուզ,
Փառք աստծո, լուսավորված ենք։

Աղջիկներ ունինք բիրդան,
Սուրբերից ավել պաշտում են մոդան,
Ոչ կար գիտեն, ոչ կարկատան,
Փառք աստծո, լուսավորված ենք...

Թեև նորամուծությունները ինքնին չեն փոխում մարդկանց կյանքը.

Թեպետ փոխեցինք հանդերձ,
Հագել ենք պստիկ ու մեծ,
Բայց բնությամբ հաստատ հենց
Կանք միևնույն կետումը։

Նույն կարգն և հենց նույն բարքն,
Նույն արարքը, նույն վարքը,
Չի ուղղվել մեր կարգը,
Կանք միևնույն կետումը։

Աշուղի կարծիքով, ուրիշ շատ ավելի լուրջ բաներ են պետք անարժանների դեմ կռվելու համար։ Խաչատուրն զգում էր այդ, բայց ըստ երևույթին հնարավորություն չուներ ավելի հստակ ու համարձակ արտահայտվելու, քան՝

Աշխարհն հլա չի հասել այն կետին,
Որ խլի իր բերքը անարժանիցը։

XIX դարի առաջին կեսի հայ հասարակական կյանքի սոցիալ-տնտեսական տեղաշարժերը, որ պայմանավորված էին բուրժուական նոր հարաբերությունների զարգացմամբ, ամենից ավելի վառ գույներով պատկերված է XIX դարի առաջին կեսի նշանավոր աշուղներ Ջարգյարի ու Իվանի երգերում։

Ջարգյարն ավելի վաղ, քան որևէ մեկը հայ աշուղներից նկատեց բուրժուական հասարակության այլանդակ կողմերը և բողոքեց մարդկային սուրբ հարաբերությունները ոտնահարող չարիքի դեմ։ «Փողի վրա ասած» հանրահայտ երգում աշուղը ցավով է հայտնում, որ «փողի քսակը», «անգութ արծաթն ու ոսկին» դառնում են ժամանակի կարգախոսը։ Դրամը ոչ միայն մարդկային հարաբերությունները, այլև ընտանեկան ու արյունակցական կապերն է խեղում.

Ծնողք իրենց որդվոց միջին աշխատողին են սիրում,
Անփող որդին ծնողաց աչքի գրողն է, իմացեք։

Եվ որքան էլ աղքատը՝ բարեգործ, հարուստը տմարդ լինի, միևնույն է, կյանքն իր դաժն ու դաժան օրենքն ունի, ըստ որի՝

Հարուստն ինչքան գողանա, աղքատն գող է, իմացե՛ք։

XIX դարի երկրորդ կեսին հայ աշուղները ավելի խորն ու բազմակողմանիորեն, քան նախորդ տասնամյակներում, անդրադառնում են սոցիալական հարցերին։ Ապրելով ժողովրդի մեջ և մոտիկից ծանոթ լինելով նրա նիստ ու կացին, աշուղները երբեմն զարմանալիորեն դիպուկ և կենդանի պատկերներ են գծում։ Ավելի հաճախ նրանք խոսում են շինականի աշխատանքային առօրյայից, վերաբերմունք ցույց տալիս նրա կյանքի ու կենցաղի մանրամասների նկատմամբ՝ ենթարկելով այն ժողովրդասիրական իրենց միտումներին։

Ժողովրդի ծոցից ելած մարդիկ չէին կարող հանդուրժել անարդարությունն ու անհավասարությունը մարդկանց միջև, և Ջիվանին ավելի համարձակ, քան որևէ մեկը, ընդգծում է այդ.

Մարդ կա՝ զարդարված ոսկով-արծաթով,
Մարդ կա՝ որ կաշվե քամար էլ չունի,
Մարդ կա՝ ուրախություն կանի շաքաթով,
Մարդ կա՝ մի ավուր պաշար էլ չունի։

Ե՛վ Ջիվանուց առաջ, և՛ Ջիվանուց հետո մեզ հայտնի բոլոր հայ աշուղներն էլ խոսում են այդ անարդարությունից։ Խոսում են դառն ու կական խոսքերով՝ յուրօրինակ շեշտ ու երանգ հաղորդելով այդ գաղափարին.

Աշխատողը սոված, չաշխատողը կուշտ,
Կարիք, կեղտ ու կեղծիք, քծնում տեսա միշտ...

(Քեշիշ-Նովասի)

Կենացս մեջ միտս չէ խնդալս իմ...

(Զարգյար)

Դարը աշուղներին ներկայանում էր դաժան ու անարդար, երբ թույլերը կքում են կյանքի ծանրության տակ, իսկ ուժեղները անում են այն, ինչ թելադրում է իրենց կամքը.

Մեր բեկերը, միրզաները ինչ ուզում են՝ անում են,
Օրը մեկի տունը քանդում, մյուսինը թալանում են,
Ուտում ձրի, խմում ձրի, հագնում ձրի, ապրում ձրի,
Իրենց գործը հառաջ տանում, խալխինը՝ խափանում են։

Մոլրով, կյոխվա-տանուտեր, յասավուլ, գզիր և դեռ էլի ուրիշներ նստած գյուղացու վզին, անխիղճ շահագործում են նրան։ Աշուղ Թառայունին մեկ առ մեկ հիշելով, դրանց թիվը հասցնում է տասի.

Իններորդը վաշխառուն է, փողի շահով մարդ դառած,
Տասներորդը քահանան է՝ հյուսիսին ասող հարավ։

Եվ հենց այս խաների ու բեկերի, կյոխվաների ու տանուտերերի, «հյուսիսն հարավի» հետ շփոթող քահանաների կամքով կառավարվող աշխարհի մասին է աշուղ Խայաթն ասում.

Երբ մի փոքր փորձանքով ընկնես անիրավ աշխարհում,
Իմացիր, քեզ չի օգնի մտերիմ կարծած ընկերդ։

Բայց ոչ ոք այդ շրջանի աշուղներից թերևս այնպես լավ չի մերկացրել դրամատիրական հասարակարգի այլանդակությունները, ինչպես Շահիր-Խաչատուրը։ Լինելով հարուստ ընտանիքի զավակ, Խաչատուրն աչք չի փակում սեփական դասակարգի արատների հանդեպ։ Նա ցավով և ափսոսանքով է նկատում, որ կյանքը լի է զավեշտական անարդարություններով.

Ամենից շատ այդ բանը զարմարցրավ,
Որ խելոքի չերը, հարուստի գլուխը դատարկ տեսամ։

Եվ որ ընդհանրապես՝

Ով անամոթ, անպատկառ ա,
Նորանն ա մեյդանը միշտ։

Պատահական չէ, որ այն աշխարհում, ուր գործում է «Սուտն բերանով, ճշմարիտն ա մսխլով» նշանաբանը, տիրում է համատարած անարդարություն. մի աշխարհ, ուր մարդիկ վարձատրվում են ոչ իրենց արժանիքի համեմատ.

Գիտունն ածի գլխին ինչ հող,
Երբ աչք ունի խելոքն հիմարի գրպանիցն։

Շահիր-խաչատուրը ցավով է նկատում, որ «այս աշխարհի հզորները» ցոփ ու շվայտ կյանք վարող դատարկապորտներն են, իսկ «բարեգործ», «առաքինի» և «ճշմարիտ» մարդիկ՝ ունեզրկվածները.

Որտեղ կա մի ճշմարիտ, բարեգործ, առաքինի,
Նրա ոչ վերին յորղան, ոչ տակումն փալաս տեսա։

Անարդարության և կեղծիքի այդ աշխարհում այնպես էլ գլուխ դնելու տեղ չգտավ աշուղ Ֆիզահին։ Հուսահատության և ափսոսանքի խոսքերով էր ավարտում նա իր ելույթը ժողովրդի առաջ, երբ խոսքն «էս աշխարհի բաների վրա էր դառնում»։

Աշուղական պոեզիան հարուստ է հայ գյուղացիության և քաղաքային մանրբուրժուական խավերի սոցիալական ողբերգությունը պատկերող նկարագրական բնույթի երգերով։ Սերելով ունեզրկվածների շրջանից և ստանձնելով նրանց դատի պաշտպանությունը, աշուղները չեն թաքցնում իրենց ատելությունը հարուստների ու խանդաղատանքը՝ աշխատավորության հանդեպ։ Մի ծանր, սիրտ մաշող թախիծ կա այդ կարգի աշուղական երգերում.

Բարեկենդանն էկավ, խեղճ մարդն ի՞նչ անի,
Ամբարումը մի բուռ ալյուր էլ չկա,
Հարուստն ունի հաց, յուղ, ձուկ, խորոված, գինի,
Աղքատի տանն անժուռ ապուր էլ չկա։

(Խայաք)

Աշուղ Արսենը (1837—1927) ժողովրդի թշվառ վիճակը պատկերելու մի ուրիշ ավելի հարմար ձև չի գտնում, քան սարկաստիկ հեգնանքը.

Բախտիցս շատ գոհ եմ, բան չունենք պակաս,
Մի փլած տուն, մի դուռ, ամեն ինչ ունենք,
Երկու պտուկ, մի ճիտիկ, մի կարաս,
Ջնայած դատարկ են, ամեն ինչ ունենք։

Տիրող անարդարությունների դեմ աշուղների բողոքն ու ընդվզումը այլ ելք չէր նշմարում, քան ժողովրդական հավատը ինչ-որ մի անորոշ ու լավ ապագայի հանդեպ։

3

Բայց աշուղը նախ և առաջ բարոյախոս է։ Եթե ճիշտ է, որ աշուղներն սկզբում սիրո երգիչներ էին, իսկ հետագայում, ասենք, հավատի, հայրենիքի ջատագով, ապա ճիշտ է նաև, որ աշուղն առաջին հերթին ժողովրդական դաստիարակ է, քարոզիչ, առաքյալ և ապա նաև սիրո և ուրախության երգիչ։ Կան, իհարկե, որոշ բացառիկ անուններ. այսպես՝ ճիշտ է, որ Սայաթ-Նովան, Նաղաշ-Հովնաթանը, Քյանհանը, Թուրինջը, Գյուրջի Նավեն սիրո երգիչներ են, Նիրանին, Հավեսը, Մալուլը՝ բարեպաշտ կրոնավորներ, Սեյադը, Զարգյարը, Ջիվանին, Շահիր-Խաչատուրը, Մահուբի Գևորգը, Ցիզահին՝ բարոյախոս-դաստիարակներ։ Բայց բոլոր աշուղներն էլ սիրո երգիչ լինելով՝ բարոյախոսներ են միաժամանակ, ինչպես որ խոհա-խրատական երգերով հռչակված աշուղները՝ ոչ սակավ հայրենասերներ։ Այս իմաստով աշուղական պոեզիայի պատմությունը, առավել ևս նրա զարգացման օրինաչափությունները չպետք է պայմանավորել որևէ կոնկրետ անհատի ստեղծագործությամբ, մանավանդ որ մեծ ու փոքր բոլոր աշուղներն էլ՝ բոլոր ժամանակների, ստեղծագործել են ամենաբազմազան մոտիվներով։ Այնուամենայնիվ, մի օրինաչափություն նկատելի է, եթե XIX դարի առաջին կեսի հայ աշուղական պոեզիայի առանցքն էլ սերն է, ապա XIX դարի երկրորդ կեսին այն իր տեղը զիջում է հայրենասիրական, բարոյա-խրատական և խոհա-փիլիսոփայական մոտիվներին։ Ընդ որում, հայրենասիրական երգերն այս շրջանում ձեռք են բերում բարոյա-խրատական, իսկ վերջիններս՝ նաև հայրենասիրական կամ խոհա-փիլիսոփայական երգերի կերպարանք։

Խրատ կարդալ՝ այսպիսին է աշուղի գլխավոր կոչումը։ Այս կերպ է նա հանդես գալիս ժողովրդի առաջ, հեքիաթ-սիրավեպ պատմում, մուհամմա-հանելուկներ լուծում և նույնիսկ հորդոր ու հանդիմանանք կարդում։

Ժողովրդական իմաստություն և կենսափորձ՝ այս է աշուղական բարոյա-փիլիսոփայության էությունը։ Եվ այդ կենսափորձի ուժով պետք է ջանար նա դաստիարակել մարդկանց՝ դեռավարժ պարմանիներից մինչև անհույս մոլորեցյալները, որպեսզի գնալով էլ ավելի ստվածանար առաքինի և բարեշնորհ մարդկանց թիվը, որպեսզի նամարդ ու դրուժան ընկերը չչարախնդար իր իսկ ընկերոջ ձախորդության.

Իմ ձախորդությանը մի խնդար, ընկեր,
Քեզ էլ կպատահի այս բանը մեկ օր,
Դու վարը կնստես, ինձ կկանչեն վեր,
Բախտերս կփոխե շրջանը մեկ օր։
Փողի վրա հույս մի դներ հավիտյան,
Մտնի ու դուրս կգա շատ մարդու գրպան.
Բախտի բերմամբ կլինի իշխան,
Իսկ ծառա կդառնա իշխանը մեկ օր։

Եվ եթե իրոք թախծոտ են մեր աշուղների երգերը, ապա դա հենց այն անուրախ կյանքից է, որի մեջ ապրել ու ստեղծագործել է նա։ Կյանքի հենց այս դառը դասն էլ աշուղի ստեղծագործությանը որոշակի սոցիալական բովանդակություն է հաղորդել։

Աշուղների առաջին մտահոգությունը երիտասարդությանը դաստիարակելու, նրան աշխարհայացք, շրջահայեցություն սովորեցնելու ձգտումն է եղել։ Եվ պատահական չէ, որ այս կարգի հեղինակները հենց իրենք՝ ժողովրդի ստորին դասից ելած աշուղներն էին՝ Մայիֆը, Հազիրին, Սազային, Ֆիգանին, Հալաչ-Օղլին, Մահուբի Գևորգը, Խայաթը, Մաղրուբը։ Այո, մի ինչ-որ ներքին, անբացատրելի կապ կա աշուղի և նրան ունկնդրող ռամիկի բարոյա-փիլիսոփայության միջև, և մեզ թվում է, թե նրանք մի տեսակ «համագործակցում են», ինչպես ասում են, աշուղն ստեղծագործում է ժողովրդի, իսկ ժողովուրդն՝ աշուղի համար։

Այստեղից էլ դարավոր կենսափորձով հաստատված ժողովրդական բառ ու բանի, թևավո՛ր արտահայտությունների առկայությունն աշուղական երգերում.

Անուսում, շատախոս մարդու գլուխը,
Ամայի, անբնակ տան կընմանի,
Ազգից կերակրվող չար ձեռնամուխը,
Տերը զայրացնող շան կընմանի։

(Սազայի)

Հանկարծ անբուժելի ցավ մի դիպավ ինձ,
Այս ցավի ձեռիցը ու՞ր գնամ կորեմ,
Ոչ բժիշկ աղատեց, ոչ մարդ իմացավ,
Պետք է ինձ գցեմ ջուր, գնամ կորեմ։

(Մ. Գևորգ)

Վարպետորեն համադրելով իրենց սեփական և ժողովրդից փոխառած բառ ու բանը, աշուղներն ստեղծում են մի ուրույն փիլիսոփայություն, որից և ծնունդ են առնում խրատական երգերը, որ XIX դարի երկրորդ կեսին՝ հանձին Ջիվանու և նրա ղեկավարած աշուղական դպրոցի, գտավ իր տաղանդավոր ստեղծագործողներին։

«Մի տեղում շատ գնալ գալ մի ունենա», «Այլոց տունը քեզ օթևան չի լինի», «Քանի ժամանակը ձեռքդ է, վայելե», «Աշխատիր քո հոր տունը շենացուր» (Ջիվանի), «Գովասանք մի կարդա երիտասարդին», «Ինքնակամ կենացս տվել եմ վնաս», «Բարության հետևող մարդը» (Սազայի), «Երիտասարդության ժամանակումս», «Ծնողին չսող տղաս», «Խավար եմ մնացել, թող մնամ խավար», «Երիտասարդություն կարծես թռչուն է» (Մ. Գևորգ), «Ո՞վ է մեղավոր» (Պայծառ), «Օտար երկրից թե հարցանեն դրացուդ», «Առ խրատ իմ սիրտ, քեզ մի խրատ տամ» (Ենգի) հանրահայտ երգերը հայ աշուղական պոեզիայի

գոհարներից են և այժմ էլ, նոր կենցաղի երգերի հետ միասին, համահավասար հնչում են շինականի ուրախության հանդեսներում։

Աշուղը մերթ երգում է կյանքի անցողիկության ու վայելքի մասին.

Քանի ժամանակը ձեռքդ է, վայելե,
Բարեկամ, աշխարհը քեզի չի մնա,
Մերթ-մերթ ուրախության տունն այցելե,
Ամեն ժամ աշխարհը քեզի չի մնա։

(Ջիվանի)

մերթ էլ կյանքի վաղանցիկությունն իմաստավորում բարի գործ կատարելու խորհրդով.

Երիտասարդության կարծես թռչուն է,
Որ ձերքիցդ թողիր, բռնել չես կարող,
Քանի գործդ հաջողակ է՝ աշխատե,
Որ ծերացար, էլ աշխատել չես կարող։

Ժողովրդական կենսափորձը աշուղին սովորեցրել է կյանքի դասերի իմացություն՝ տեսնել վատը, արատավորը և մարդկանց դաստիարակել սխալներից ու սայթաքումներից, մեղքերից ու վատ արարքներից հեռու մնալու խրհեմ վարքով.

Սիրելիս, ոչ ոքից դու մի նեղանար,
Որ քեզ չես պաշտպանում, ո՞վ է մեղավոր,
Սախսում ես, մսխում ես միշտ շռայլաբար,
Գործդ չես ճանաչում, ո՞վ է մեղավոր։

(Պայծառե)

Ինքնակամ կենացս տվել եմ վնաս,
Նման եմ տկարին, ո՞վ է մեղավոր,
Ջեմ ծառայել ուսման, խելքս է պակաս,
Ջեմ հասել հանճարին, ո՞վ է մեղավոր։

(Սազայի)

Բարոյա-խրատական երգերից փոքր-ինչ տարբեր են զուտ բարոյախոսական, ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ բարոյափիլիսոփայական բնույթի երգերը, ուր աշուղները քննում են բնության, տիեզերքի, մարդու և նրա կյանքի ու մահվան հետ կապված ընդհանուր բարոյա-էթիկական հարցեր։

Ի տարբերություն խոհա-փիլիսոփայական երգերի, սրանցում քննըրվում են ավելի հասարակական և բարոյա-էթիկական հարցեր։ Այստեղից էլ այդ երգերի հասարակական-դաստիարակչական նշանակությունը։ Շիրինը, Սեյադը, Ջարգյարը, Սազային, Պայծառեն, Հալաչ-Օղլին, Թառայունին և ուրիշներ ստեղծել են ավելի խոհա-փիլիսոփայական բնույթի երգեր, մինչդեռ Ջիվանին, Հազիրին, Ֆիզահին, Շահբբ-Խաչատուրը, Մահուբի Գևորգը, Խայաթը, Ենգին՝ բարոյա-խրատական։

Բարոյա-խրատական երգի հիանալի նմուշ է Մահուբի Գևորգի «Անցավոր աշխարհը»։

Ավա՜ղ, հազա՜ր ավաղ իմ աշխարհ գալը,
Բոլորն անցավոր են, ես ո՞ւր մնացի,
Փոքր պարտեզի տեր կուզե զբոսնել,
Ահագին այգու մեջ ես զուր մնացի։

Մեծ պատիվ ունեի ամեն մի խմբում,
Շատ փափագներ թերի մնաց իմ սրտում,
Ոմանք մանկաքներով պար էին խաղում,
Ես իմ նստած տեղը տխուր մնացի։

Ո՜վ Մահուբի Գևորգ, ու՞ր է քո պարգև,
Նորից բուսած վարդը բաց արել տերև,
Բոլոր ծաղկունաց ցողում է անձրև,
Ես մի անկյունում անչուր մնացի։

Կյանքի և մահվան հավիտենական առեղծվածը յուրօրինակ մեկնաբանություն է ստացել Մահուբի մի այլ երգի մեջ, որ կոչվում է «Այս աշխարհն է երազի պես», որը բովանդակության ու ձևի մի հիանալի ներդաշնակություն է.

Այս աշխարհն է երազի պես,
Ես էլ տեսնող եմ՝ կերթամ,
Ուսումից տկար եմ այսպես,
Թերամիտ երգող եմ՝ կերթամ։

Գիտնականներն հասկացել են,
Ու՞ր է, աշխարհ մնացե՞լ են,
Բոլորն եկել, գնացել են,
Ես էլ անցվոր եմ, կերթամ։

Սրտիս մեջը պահեմ խնամ,
Մամոնային չստրկանամ,
Հազար միլիոն փող ունենամ,
Մահն եկավ՝ թողեմ կերթամ...

Այսպիսին է եթե ոչ բոլոր ժամանակների, գոնե XIX դարի երկրորդ կեսի հայ աշուղական պոեզիայի մշակած ոճը՝ պարզ, հստակ և միևնույն ժամանակ այնքան սրտամոտ ու ժողովրդական։

XIX դարի երկրորդ կեսի հայ աշուղական պոեզիան մեծապես կրում էր այդ դպրոցի դասական ավանդները՝ սիրո, ուրախության, կենցաղային-երգիծական մոտիվների ասպարեզում։ Սակայն այստեղ նա որևէ էական առաջընթաց չկատարեց այն բնագծերում, ինչին հասել էր Նաղաշ Հովնաթանի, Սայաթ-Նովայի և Շիրինի պոեզիան։

Եվ այսպես, XX դարասկզբին հայ աշուղական ազգային դպրոցն ապրում էր իր զարգացման վերջին շրջանը։ Նրա վերջին դասականի՝ Ջիվանու մահից հետո, աշուղական պոեզիան թեքվում է դեպի իր մայրամուտը։

ՋԻՎԱՆԻ

1

Ջիվանին ծնվել է 1846 թվականին Ախալքալաքի Կարծախ գյուղում։ Բասենից գաղթած անվանի Բենկոյենց Գասպարի թոռն էր Սերոբը (այսպես էր Ջիվանու անունը)։ Վեց տարեկան էլ չկար, երբ օտարության

Ջիվանի

մեջ մեռնում է հայրը՝ կնոջ խնամքին թողնելով հինգ որբեր։ Բայց ավելի դժվարը մորից բաժանվելն էր, որին հորեղբայրը, կարիքից ստիպված, ամուսնացնում է Հարևան Տատեշ գյուղացի մի գեղջուկի հետ։ Ուշիմ և հետաքրքրասեր Սերոբին հորեղբայր Մարտիրոսը հանձնում է գյուղի

խալիֆայական դպրոցը, ուր նա հաղիվ գրել-կարդալ է սովորում։ Ուսման մեջ շոշափելի հեռանկար չտեսնելով, հորեղբայրը Սերովբեին հանում է դպրոցից ու կարգում հորթարած։ Ճանապարհահացը մի կռան տակ, փոքրիկ սազը՝ մյուս, Սերովբեն ամբողջ օրը շրջում էր դաշտերում և հորթարած ընկերներին զվարճացնում գեղջկական երգով ու երաժըշտությամբ։ Համագյուղացի աշուղ Սիսային աչք է ածում «Բենկոյենց մանչու» վրա և համոզվելով, որ նա երաժշտական ձիրք ունի, խորհուրդ է տալիս Մարտիրոսին երաժշտական մի գործիք առնել Սերովբի համար և սալ իր մոտ աշակերտության։ Ղարա-Ղազարը (Սիսային) թեև նշանավոր աշուղ, բայց քիչ բան կարող էր սովորեցնել իր հմուտ ու շրջահայաց աշակերտին։ Եվ շուտով մի բարեպատեհ առիթ բոլորովին փոխում է Սերովբեի կյանքի ուղին։ 1864 թվականի ձմռանը իր հորեղբայր Մարտիրոսի ու մի խումբ համագյուղացիների հետ Սերովբեն մեկնում է Թիֆլիս, այնտեղից Ալեքսանդրապոլ։

Միառժամանակ տեղ գտնելով Կարապետ ու Հովհաննես Տալյան եղբայրների սրճարանում, նա վերադառնում է հայրենի Կարծախ գյուղը, և ապա ընկերանալով հայտնի աշուղ Սաղայու հետ, մեկնում է Թիֆլիս։ Այստեղ ս. Գևորգ եկեղեցու մոտ գտնվող մի վանեցի հայի (Կարապետ Սոնանյանց) սրճարանում մեկ տարի աշխատելուց հետո, երբ Ջիվանին արդեն բավական անուն ու հռչակ էր ձեռք բերել, հրավեր է ստանում Ալեքսանդրապոլի սրճարանատեր Տալյաններից։ Ալեքսանդրապոլցիները գրկաբաց են ընդունում իրենց նախաձանոթ և հայրենակից աշուղին, իսկ Տալյան եղբայրները նրա առաջ բաց են անում իրենց տան դռները։ Շուտով նրանց միջև ստեղծված մտերմությունը վեր է ածվում բարեկամության։ Ջիվանին ամուսնանում է սրճարանատիրոջ՝ Հովհաննես Տալյանի դստեր՝ Աշխենի հետ։

Որքան էլ Ալեքսանդրապոլը նախկինում հռչակված է եղել իր աշուղներով, այնուամենայնիվ, Ջիվանու անվան հետ պետք է կապել աշուղական այդ դպրոցի գործունեության ոսկեդարը, երբ նա 25 հոգուց բաղկացած աշուղական իր խմբով շրջում էր Արևելքի ողջ հայաբնակ գյուղերը։ Այդ տարիներին Ալեքսանդրապոլն ապրում է գրական-կուլտուրական բարձր կյանքով։ Այնտեղ ուսուցչական պաշտոններ էին վարում Վ. Աղայանը, Սարգիս Բեկնազարյանը, Հայրապետ Ղուկասյանը, Գար. Հովհաննիսյանը (Քաջբերունին)։ Ջիվանին մտերմական սերտ կապի մեջ էր այդ շրջանների հետ, մի հանգամանք, որ իր կնիքն էր դնելու նրա գրական ստեղծագործական գործունեության ու աշխարհայացքի ձևավորման վրա։

Ջիվանու ստեղծագործության մեջ կա մի շերտ («Լուսին», «Սիրանի ծառ», «Մանկան թոթովանք», «Արև», և այլն), որը չի ենթարկվում աշուղական կանոնիկ սկզբունքներին։ Այդպիսի երգերի վերջնատներում Ջիվանին չի հիշատակում իր անունը, և դրանք ըստ էության աշուղական երգեր չեն, այլ գրական ստեղծագործություններ։

Ջիվանու մտավոր զարգացմանը մեծապես նպաստում է նրա աշխատասիրությունը։ Ալեքսանդրապոլում եղած ժամանակ նա ստանում էր Թիֆլիսում լույս տեսնող գրեթե բոլոր պարբերականները. սիրում էր կարդալ հայ գրողներին՝ Րաֆֆի, Պատկանյան, առանձնապես լավ գիտեր հայ և արևելյան ժողովուրդների պատմությունն ու բանահյուսությունը։

Բայց ամենից շատ Ջիվանին լավ գիտեր աշուղական արվեստը։ Կատարելապես տիրապետելով թուրքերենին և փոքր ինչ արաբերենին ու պարսկերենին, Ջիվանին գիտեր արուզը[1]։ Պարսկերենին քաջատեղյակ աշուղ Սեյադից բացի (Պետրոս Մաղաքյանց) Ջիվանին միակ հայ աշուղն էր, որ տիրապետում էր արևելյան պոեզիայի այդ գաղտնիքին և աշուղական մրցությունների ժամանակ չէր նեղվում այլազգի հակառակորդներից։

2

Ջիվանու ստեղծագործությունը վկայում է, որ նա քաջատեղյակ էր հայ ժողովրդի անցյալի ու ներկայի բոլոր մեծ ու փոքր իրադարձություններին (պատերազմ, կոտորած, գաղթ), հիանալի գիտեր իր ժողովրդի մտավոր կյանքը (գրականություն, երաժշտություն, թատրոն) և որ կարևոր է՝ գործուն ու ակտիվ մասնակցություն ուներ ազգի առօրյա կյանքին։ Նկատենք, որ Ջիվանուց դեռ շատ առաջ մեր աշուղները թուրքերենի հետ միասին ստեղծագործում էին նաև հայերեն, բայց այդ արվում էր պարտքի մի որոշ զգացումով, և շատ հաճախ այս կամ այն հայրենասեր անհատի ու գործչի թելադրանքով (Շիրին, Ջարգյար)։

Ջիվանին առաջինն էր, որ հիմնավորապես լուծեց երգերի լեզվի խնդիրը՝ հօգուտ հայերենի։ Վաղ շրջանում մի քանի տասնյակ թուրքերեն երգեր հորինելուց հետո Ջիվանին հետզհետե անցավ հայերենին և տեսավ, որ հայերեն երգերը այն առավելությունն ունեն, որ մատչելի են շատ ավելի լայն շրջանների։ Եվ նա փարեց հայերենին գիտակցաբար, զգալով «Ադամա խորախորհուրդը», «քաղցր ու ճոխ» լեզվի ակնհայտ առավելությունները.

Հայոց քաղցր ու ճոխ լեզու,
Անուշիկ բառերուդ մատաղ,
Թե հին, թե նոր, լավ պտղատու
Քո տնկած ծառերուդ մատաղ։

Թեև ունիս ոխակալող,
Բայց դու կաս, չես մաշող, հալող,
Ամեն լեզվի հարմար գալող,
Մեսրոպյան տառերուդ մատաղ։

---

[1] Խալիլ Իբն Ահմեդի (VIII դար) ստեղծած արաբ պոեզիայի տաղաչափական սիստեմ, որ հիմնվում է կարճ (բաց) և երկար (փակ) վանկերի հերթագայության վրա։ Կիրառվել է գրեթե բոլոր մահմեդական ժողովուրդների գրականության մեջ։

Եվ այսպես, Ջիվանու գլխավորած աշուղական խումբը, իսկ այնուհետև նաև բոլոր աշուղները, դուրս են վանում օտարաբանությունը և աշուղական արվեստը մերձեցնում մայրենի լեզվին։ Նույն այդ նպատակով Ջիվանին իր ելույթների ժամանակ առանձին տեղ էր տալիս ինչպես իր նախորդ նշանավոր աշուղների՝ Սայաթ-Նովայի, Միսկին-Բուրջիի, Շիրինի, այնպես էլ Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Րաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Հ. Թումանյանի երգերի կատարմանը։

80-ական թվականներին Ջիվանին արդեն հեղինակություն էր ոչ միայն ժողովրդական, այլև գրական շրջաններում։ Հատկանշական է հետևյալ իրողությունը. 1880 թվականին, Անիի ավերակներում, մի ինչ-որ բազմամարդ հանդեսում, Ռ. Պատկանյանը հանդիպում է Ջիվանուն։ Ըստ տեղեկությունների, բացառիկ սրտառուչ այդ հանդիպման ժամանակ Պատկանյանը ներողամտաբար ասել է. «Ես էլ բանաստեղծություններ եմ գրում «աշուղ Կարապետ» ստորագրությամբ։ Չէ՞ որ մինչև աշուղ չդառնաս, քեզ չեն լսի»։ Ապա նրանց միջև սկսվում է մի ջերմ ու անբռնազբոս զրույց։ «Բագրատունյաց Մայրաքաղաքի տխուր փլատակները, կիսակործան գլուխներով,— շարունակում է հուշագրողը,— կերկնապատկում են նրանց դեպի ազգն ունեցած բուռն սերը։ Հայաստանի խանձող արևի տակ, քարերի կույտերի վերա ծալապատիկ նստում են մեր աշուղները և իրենց երգերով թնդացնում «հազար ու մեկ» եկեղեցիների սրբազան կամարները»[1]։

Ջիվանու մասին նույնպիսի ջերմ խոսքեր է ասել հայ գրականության պատմաբան, գրող Վ. Փափազյանը։ «Ջութակը ձեռքին,— գրում է նա,— ըմբոստ երգերը բերանին քառասուն տարի շրջել է...մտել ամեն մի գյուղ, ամեն մի անկյուն, ուր մի բուռ իսկ հայ կար... երգել է, ներշնչել ամենքին ազնիվ մտորումներով տոգորված, իր հորդորներով խանդավառել է երբեմն էքստազի հասցնելու չափ։ Ու անպաճույճ, բայց մեծ շնչով գրված էջերը... շատ ավելի հասկանալի էին ժողովրդին ու շատ ավելի ոգևորիչ, քան մեր ամենքիս գրվածքները»[2]։

Հովհ. Թումանյանը նույնպես դրվատանքով է խոսել Ջիվանու մասին.

Սիրելի Ջիվան, ընկերդ իմ հոգու,
Մարդկային սիրտը հասկանում ես դու։

Եվ առհասարակ մեծարման այս պայմաններում Ջիվանին հազվագյուտ և ցանկալի հյուրն է դառնում Թիֆլիսում և այլուր կազմակերպվող գրական-երաժշտական երեկոների ու հանդեսների։

1895 թվականին Ջիվանին Ալեքսանդրապոլից տեղափոխվում և

1 Գ. Լևոնյան, Երկեր, էջ 141։
2 Վ. Փափազյան, Երկեր, հատ. 2, Երևան, 1959, էջ 23։

մշտական բնակություն է հաստատում Թիֆլիսում։ Միայն իր բազմանդամ ընտանիքի վիճակը բարելավելու և զավակներին կրթություն տալու նպատակով կարող էր Ջիվանին թողնել Ալեքսանդրապոլը, ուր այնքան ջերմ ու անմիջական էր աշուղական արվեստի և մանավանդ իր հանդեպ արհեստավորական քաղաքի մարդկանց վերաբերմունքը։ Շեն ու շռայլ Ալեքպոլից հետո Թիֆլիսը մեծ քաղաքին հատուկ սառնություն ցուցաբերեց Ջիվանու նկատմամբ։ Չկար այլևս երբեմնի ուրախ ու զվարճասեր թիֆլիսեցին։ Մի հզոր ու աներևույթ ուժ կաշկանդել էր ի ծնե անբռնադատ նրա հոգին ու բազում հոգսերով լցրել նրա առօրյան։ Այս ամենի վրա ավելանալու եկավ նաև բռնությունն ազատ խոսքի ու գործի հանդեպ։ Հասկանալի է, որ մի այնպիսի դյուրագրգիռ ու զգայուն մարդ, ինչպիսին Ջիվանին էր, չէր կարող տանել այս ամենը և վաղ թե ուշ պետք է տեղի տար։ Մի անգամ էլ «թաղային ոստիկանները ներս մտնելով սրճարան և տեսնելով «հասարակ դասի» բազմաթիվ ունկնդիրներով շրջապատված Ջիվանուն, արգելում են նրա երգն ու նվագը և ջութակը խլում ձեռքից»։ 1900-ական թվականներին, ինչպես վկայում է Գ. Լևոնյանը, Ջիվանին զգալիորեն փոխվել էր։ Ծերությունը, հիվանդությունը նրան շատ էին մաշել։ Նա այլևս չէր ապրում նախկին աշխույժ կյանքով, քիչ էր լինում հասարակական վայրերում, ստեղծագործում էր դեպքից-դեպք։ 1908-ի հոկտեմբերին Թիֆլիսի ժողովարանում նա ունենում է իր վերջին հասարակական ելույթը։ Ուժասպառ, հոգնած ու դադրած Ջիվանին անկողին է ընկնում և 1909-ի փետրվարի 24-ին կնքում իր մահկանացուն։

3

Ջիվանին հայ ամենաարգասավոր աշուղն էր. նա հեղինակել է ինը հարյուր երգ, արևելյան լեզուներից փոխադրած բազմաթիվ սիրավեպ հեքիաթներ։

Կենսագրական որոշ փաստերից տեղեկանում ենք, որ Ջիվանին թե՛ Ալեքսանդրապոլում և թե՛ Թիֆլիսում եղած ժամանակ հաճախ է դուրս եկել շրջագայությունների։ Քանի-քանի անգամ նա ոտնատակ է արել Հայաստանի ու Կովկասի հայաբնակ շրջանները, ելույթներ ունեցել Հյուսիսային Կովկասի՝ Դերբենդ, Մախաչկալա, Ռոստով, Խարկով քաղաքներում։

«Աշուղը,— գրում է Գ. Լևոնյանը,— բարձր, անհասանելի, անձեռնահաս գաղափարների, ոլիմպոսների, երևակայությունների, օդային ամրոցների հետ գործ չի ունեցել։ Նրա երգերի և ասացվածքների նյութն է կազմել ժողովրդի ժամանակակից դրությունը։ Հասարակության բախտավոր, ուրախ միջոցներում աշուղն հրճվել է, ուրախացել է, երգել է անհոգ, ուրախ, երջանիկ։ Նույն հասարակության կյանքի դառն հանդամանքներում, զանազան ճգնաժամերի միջոցին աշուղը նրա ցավն ու

դարդն է երգել, նորա ցավերով է էրվել, խորովվել։ Մի խոսքով, աշուղը ժողովրդի ժամանակագիրն է ու արձագանքը»[1]։

Ճիշտ այդպիսի մի աշուղի իդեալական կերպար է Ջիվանին։ Նա որ քառասուն տարիներից ավելի ծառայեց իր ժողովրդին, նրա ձգտումների ու երազների թարգմանը լինելով, ուրիշ ոչ մի կերպ չէր կարող իր մասին խոսել, քան իր մեծ նախորդի՝ Սայաթ-Նովայի նման.

Սայաթ-Նովի սասծի պես ապկի մշակ է երգիչը,
Հազար ցավով մարտիրոսված ճիշտ նահատակ է երգիչը,
Սառը մարդկանց տաքացնող հստակ կրակ է երգիչը,
Ով ուզում է թող սովորի, տեղով առակ է երգիչը,
Արդարության և բարության ծարավ, պապակ է երգիչը
Որովհետև անխարդախ է, սրտով խստակ է երգիչը։

«Անխարդախ» սրտով հստակ Ջիվանին շատ տակն ու վրա արավ աշխարհը, քննեց կյանքի չարն ու բարին և տեսավ որ՝

Թույլերը պարտվում են, զորեղները գործը տանում,
Գոյության կռվի մեջը մեծը փոքրին է կլանում...

Եվ հենց այդ կլանվող փոքրի անունից էլ բողոքի իր խրոխտ ձայնը բարձրացրեց Ջիվանին.

Գեշ եղիր, էշ մի լինիր, որ վրադ չնստին մարդիկ,
Սպանիր, մի սպանվիր՝ կռվի մեջ եղիր ճարպիկ,
Վախեցուր, մի վախենար՝ կտրիճ եղիր աշխարհի մեջ,
Ծամելու ձութ մի լինիր. արճիճ եղիր աշխարհի մեջ,
Պատիվդ շոշափողին դահիճ եղիր աշխարհի մեջ,
Թող դնեն քո անունդ, վնաս չունի, կովածաղիկ։

Այս կերպ աշուղը ձեռնոց է նետում հենց այն դաժան իրականությանը, ուր զրկանքներ է կրել նաև ինքը՝ որբ ու անօգնական, սրա-նրա դռան մեծացած Ջիվանին, մի իրականություն, ուր՝

Հզորները խեղճերուն խորտակել են,
Ազահները ամեն մի դուռ փակել են,
Ով ազատ է խոսել, միշտ մտրակել են...

Աշուղը կոչված է կարեկցելու թշվառին, սատար լինելու հիվանդ ու հուսահատ մարդկանց։ Դժվար չէ տեսնել, թե որպիսի ցավով ու ափսոսանքով է խոսում Ջիվանին դառը դատող, դատարկ նստող չարքաշ մշակի մասին.

Բեռ կրելով մեջքդ ծռվեց, խեղճ մշակ,
Քեզ դառն տանջանքից ազատում չեղավ,
Մարդկության մեջ, ո՞վ կենդանի նահատակ,
Վերքերդ բուժիչ, ցավերդ փարատում չեղավ։

1 Գ. Լեռնյան, Երկեր, էջ 27։

Ցավն այն է, որ հենց էն գլխից աշխարհն այդպես անարդար է ստեղծվել։ Հարուստն աչք չի բացել կեր ու խումից, իսկ աղքատի որդին պատեպատ է զարնվել իր օրվա ապրուստը հոգալու համար.

Ջիվանի, աշխարհը զորավորինն է,
Վայելչություն, պատիվ բախտավորինն է,
Ամեն երջանկություն ունևորինն է,
Պատեպատ է դիպչում աղքատի որդին։

Աշուղը չի վարանում զայրույթի իր խոսքն ուղղել գզող, խարդախ ճանապարհով հարստության տեր դարած մեծատուններին, որոնց նա, առանց վարանելու, գողեր է անվանում.

Ճակատի քրտինքով, սուրբ ճանապարհով
Փող վաստակող մարդիկ քչերն են հիմա,
Փոքրերին դուրս են վռնդել ուժով,
Անվանի գողերը մեծերն են հիմա։

Երբ թողած իր հայրենի Կարծախը, Ջիվանին քաղաք եկավ և անվանի մարդ դառնալով իր փառքի գագաթնակետին էր գտնվում, ապրեց ինքնախարազանման և տունդարձի այն պատրանքը, որ ունենում է գյուղաշխարհից քաղաք եկած ամեն մի ազնիվ ու հայրենակարոտ մարդ։

Ցավի և ափսոսանքի որպիսի ծանր շեշտ ու թախիծ կա այդ դառն խոստովանություններում.

Ինչո՞ւ թողիր սիրուն գյուղդ, շալակիցդ քո քթոցդ,
Եկար քաղաք, ցավով լցվեց շտեմարանդ, գզրոցդ,
Եղել ես վաթսուն տարեկան, դատարկ անփող ջիբ ու ծոցդ,
Թշնամիք մարել կցանկան հին մնացած վառ հնոցդ,
Թե չերգես, ինչով ապրես, ո՞վ հաց կտա քո որդոցդ,
Մտածե, թող հոգիդ դուրս գա, անբախտ Ջիվան, հայի երգիչ։

Ջիվանին հազար թելերով կապված է եղել իր հայրենի հող ու ջրին և այս տողերի միջից հառնում է ժողովրդի ծոցից ելած մարդն իր առողջ կենսափիլիսոփայությամբ։

Ջիվանին լոկ գյուղաշխարհը և նրա մարդկանց սիրող պասիվ քաղաքացի չէր։ Ապրելով քաղաքում, բայց և լավ գիտենալով գյուղը, նա չէր կարող չնկատել այն տեղաշարժերը, որ կատարվում էին կյանքում։

Ո՛չ գյուղացին և ո՛չ էլ մանավանդ քաղաքի արհեստավորն ու բանվորը չեն հաշտվում այլևս այն ծանր վիճակի հետ, որի մեջ ապրում են իրենք։ Եվ ինչպես ժամանակի լուսամիտ մարդիկ, Ջիվանին էլ զգում էր, որ այսպես երկար շարունակվել չի կարող՝

Զորքը մենք տանք, հարկը մենք տանք,
Հայրենիքը մենք պաշտպանենք,
Մենք տանք ջոջերուն հաց ու կյանք,
Երկիրը մենք վարենք, ցանենք։
Տքնենք թափենք արյուն, քրտինք

Սարսի գոռա երկինք-գետինք,
Ազահները խլեն, տանին,
Դառն աշխատինք, դատարկ նստինք։

Ջիվանին ուղի չի նշում, իհարկե, այս վիճակից դուրս գալու համար, բայց նա մի երգ ունի («Ժողովուրդ»), որի մեջ ուշագրավ խորհրդածություններ կան նույն այդ ժողովրդի՝ ջրհեղեղը հիշեցնող ուժի ու թափի մասին։ Այդ երգը գրվել է 1905-ին՝ հավանաբար ռուսական առաջին հեղափոխության ազդեցության տակ և ունի քաղաքական որոշակի միտում։ Այստեղ, համենայնդեպս, ակնարկ կա «Մեծ վիշապի» դեմ ելնող ժողովրդի անհաղթահարելի չուժի մասին.

Ժողովուրդը ահռելի ջրհեղեղ է,
Առաջը առնելը շատ դժվար բան է,
Թե զրգռվեց, կատաղի է, ահեղ է,
Քարափներ կքանդի, ամեն ինչ կանի։
Սև ածուխ կդառնա, մեծամիտ հսկա,
Թե խելք ունիս, կրակի հետ մի խաղա,
Թե նրա փեթակին հպի, վնաս տա,
Մեղուն խմբով մեծ վիշապին կսպանե։

Եթե «Մեծամիտ հսկան» ուղղակի ցարական կառավարությունն էլ չէ, այնուամենայնիվ Ջիվանին այստեղ ակնարկում է բռնության դեմ ծառացած ժողովրդի համահավաք ուժի (փեթակի ու մեղվի պատկերումը) մասին, որ

Թե միացավ, սարը տեղից կհանի։

Սրանից այն կողմ չէր կարող և չանցավ Ջիվանին։ Եվ թեև նա գաղափար չուներ պրոլետարիատի հեղափոխական ձգտումների մասին և չապրեց էլ նույնիսկ մինչ հեղափոխության վերելքի տարիները, բայց գիտեր, հավատացած էր, որ բանն այսպես չի մնա.

Կերթան այս օրերը, էլ ետ չեն դառնա,
Մեզի կժամանեն երջանիկ օրեր։

Անշուշտ այն փաստը, որ Ջիվանին ասպարեզ եկավ ռուս-թուրքական պատերազմի տարիներին (յոթանասուն թվականի վերջերը), զգալի չափով կազմավորեց հայրենասիրական թեմատիկայի հանդեպ նրա նախասիրությունը։ Սակայն բացի այդ իրողությունից, նրա հայրենասիրական մղումները ձևավորվել են նաև իր նախորդների ազդեցությամբ՝ Սիայի, Շիրին, Նիրանի, Ազբար Աղամ։ Թեև լրիվ չեն պահպանվել Ջիվանու վաղ շրջանի ստեղծագործությունները, բայց մեզ հասած հատ ու կենտ երգերից էլ երևում է, որ նա և իր արվեստակից ընկերները (Սաղային, Ջամալին, Ֆիզահին) աշուղական ասպարեզ են ոտք դրել նախ և առաջ իրենց քաղաքային-հայրենասիրական երգերով։

Չէր էլ լրացել Ջիվանու երեք տասնամյակը, երբ նա հրապարակ հանեց իր հռչակավոր «Համոզմունքը» («Մոխակ Հայաստանի», 1875, № 3).

Օտարի բնական գիտությունիցը
Իմ հայ պապի տված խրատը լավ է,
Փարիզու զարդարված քառանկյունիցը,
Ինձ համար Անիի մեկ պատը լավ է։

Ուշագրավ է երգի վերնագիրը՝ «Համոզմունք»։ Ինչ խոսք, որ այսպիսի հավատ ու համոզմունք ունեցող մեկի համար վերահաս պատերազմը և մանավանդ մամուլում ու գրականության մեջ ծավալված հայրենասիրական պրոպագանդան հուժկու խթան պիտի լինեին, և Ջիվանին, իր արվեստակից ընկերներին՝ Րաֆֆուն ու Գամառ-Քաթիպային հետևելով, ասպարեզ եկավ հայրենիքի ազատագրության վերաբերյալ մարտաշունչ երգերով.

Սուրբ ավետարանը ծալեցեք, հայեր,
Ինքնապաշտպանության գրքեր կարդացեք,
Ժամանակը փոխվեց, վեր առեք զենքեր,
Տկարներին պաշտպանելու գնացեք։

Եվ ահա Ջիվանին արձագանքում է հայրենիքի և նրա ազատագրության գաղափարին՝ տասնյակ երգ ոտանավորներ հորինելով ռուս-թուրքական պատերազմի, պատերազմից հետո ստեղծված հեղափոխական իրավիճակի, բալկանյան ժողովուրդների ազատագրության, Բեռլինի վեհաժողովի, զեյթունցիների ապստամբության, հայկական կոտորածների և շատ ու շատ այլ հարցերի վերաբերյալ։

Սկսած «Սգվոր կույսին», «Կյանքի դասը», «Մինչ երբ», «Մեծ քեռի» երգերից մինչև «Իմ հորթը», «Սասունցիք» «Իմ կարծիքը», «Ժողովուրդ»՝ ձգվում է հայոց հարցի «փաստացի» պատմությունը, և Ջիվանին, նախանձելի հետևողականությամբ, գրել, խորհրդածել է այդ ամենի շուրջ՝ ապագա սերունդներին թողնելով «Հայոց հարցին» երգ-պատմությունն՝ իր բազում մանրամասների ու դրսևորումների մեջ։

Պատմա-հասարակական տեսակետից այնքան կարևոր և ուշագրավ այդ երգերը սակայն գեղագիտական առումով թույլ գործեր են և զիջում են Ջիվանու այսպես կոչված հայրենասիրական երգերին, որոնց մեջ նա հանդես է գալիս արդեն ոչ թե որպես պայքարող կողմ, այլ բարոյախոսդաստիարակ։ Ջիվանուն փառք բերողը հենց այդ երգերն են։ «Հայրենիք», «Հայի ճուտ» հանրահայտ երգերի մեջ Ջիվանին ջերմությամբ է բնութագրում իր սիրելի հայրենիքը.

Դու դրախտ ես, քեզի սուրբ գիրքդ վկա,
Քո միջից անմահության հատ կուգա։

Չի կարելի ասել, թե նման երգերը չունեին նաև նախորդների գործնական նշանակությունը։ Հայրենիքի հանդեպ սեր, գութ, կարեկցություն

արթնացնելը նույնքան կարևոր ու գործնական նշանակություն ուներ, որքան նրա զավակներին սխրանքների ու հերոսության մղելը։ Եվ որպես օրենք այդ երգերն էլ ունեն պատգամանման վերջվածքներ.

Ով Ջիվան, ամեն հայի սրտի մեջը երկար միջոց
Հնության հիշատակը, կայծը բռնկած թող մնա...
(«Թող մնա»)

Արյունով ներկված հայի դաշտերից
Հուսալի է հակա Վարդաններ դուրս գան։
(«Կարելի է»)

Ջիվա՛ն, ազգիդ հավատարիմ ծառայե,
Տեղը եկավ մինչև կյանքդ ընծայե։
(«Հայի նուտ»)

Այս վերջինը («Հայի նուտ») մեր ժողովրդի շատ սիրելի և ամենամասսայական երգերից է։ Ուշագրավ է մանավանդ հայրենիքի տեսլացած պատկերը՝ վաղնջական ժամանակների ողբերգական ֆոնի վրա.

Դու այն երկրեն մի հեռանար, հայի նուտ,
Ուր որ նախնիքներեդ հիշատակներ կան,
Մրսած ժամանակդ կքաշես օգուտ,
Դեռ մոխիրի մեջ թաղված հին կրակներ կան։

Բնակված երկիրդ սուրբ է, հայ եղբայր,
Հայի արյունով ներկված է ամեն քար,
Զոհվել են հավատի և ազգի համար,
Պառկած հազարավոր նահատակներ կան։

Ջիվան, ազգիդ հավատարիմ ծառայե,
Տեղը եկավ մինչև կյանքդ ընծայե,
Հայրենիքիդ վրա լավ աչքով նայե,
Յուր մեջը հոգեբուխ ավերակներ կան։

Ջիվանու հայրենասիրական երգերը՝ «Ծիրանի ծառ», «Ազգ իմ, որքան նկուն մնաս», «Անի», «Էլի մուսս եկան հայոց քաջերը» և այլն, բացառիկ տեղ են գրավում հայ աշուղական պոեզիայի պատմության մեջ։ Որքա՜ն հմայք ու թովչանք կա հեթանոս ժամանակների հետ խոսող և ժողովրդական «Կարոս խաչն» ու «Մոկաց Միրզան» հիշեցնող «Ծիրանի ծառ» անզուգական երգի մեջ.

Ես մի ծառ եմ ծիրանի,
Հին արմատ եմ անվանի,
Պտուղներս քաղցրահամ
Բոլոր մարդկանց պիտանի։

Ուշագրավ է, որ այս երգը ոչ թե երիտասարդության, այլ տարեց մարդկանց նախասիրած երգերից է եղել, որոնք և իրենց անձնական օրինակով խորհրդանշել, բացահայտել են հեղինակի մտահղացումը.

Չորս հազար տարվա ծառ եմ,
Մարմինս պինդ, կայտառ եմ,
Թեև ուժս պակաս է,
Բայց անունով պայծառ եմ։

Ջիվանու հայրենասիրական երգերը երբեմն ունեն խիստ ընդգծված բարոյա-խրատական բնավորություն։ Կան նաև այնպիսիները, որոնք մի տեսակ տարուբերվում են հայրենասիրական ու բարոյա-խրատական երգերի միջև։ Այդ կարգի երգերից է հանրածանոթ «Ձախորդ օրերը», որը ոչ միայն Ջիվանու, այլև հայ դասական-աշուղական պոեզիայի մնայուն էջերից է։ «Կուգան ու կերթան»՝ այսպես է երգի իսկական վերնագիրը։ Բայց «Ձախորդ օրեր» հորջորջումն այնքան արդեն տարածված ու մասսայականացված է, որ երգն ամենուրեք հայտնի է այդ անվան տակ։

Առաջին հայացքից շատ սովորական և վաղուց հայտնի այն ճշմարտությունն է ընկած այս երգի հիմքում, թե ոչինչ կյանքում հավիտենական ու մնայուն է.

Ձախորդ օրերը ձմռան նման կուգան ու կերթան,
Վհատելու չէ, վերջ կունենան, կուգան ու կերթան...

Աշխարհն հյուրանոց է, Ջիվան, մարդիկը հյուր են,
Այսպես է կանոնը բնական, կուգան ու կերթան։

Այս տողերում արտահայտված փիլիսոփայության հիմքում ընկած է ժողովրդական լավատեսությունը, վաղվա հանդեպ ունեցած նրա մեծ հավատը։ Ականատեսները, ինչպես նաև հայ ժողովրդի բարեկամ Ֆրանց Վերֆելը վկայում են, թե ինչ վիթխարի նշանակություն է ունեցել Ջիվանու երգը Դեր-Զորի անապատում խաչված և Յողոնօլուքից Զեյթունի որբանոցները լցված հազարավոր հայերի համար։ «Ձախորդ օրերը» հույս ու հավատ է ներշնչել մեր ժողովրդին՝ նրա կյանքի ամենաողբերգական պահերին։ Եվ հենց երգի այդ ոգին է առիթ տվել Ավ. Իսահակյանին այն անվանելու «իմաստուն» և ապա կատարելու այսպիսի գրառումներ.

«— Քո ամենամռայլ, ամպամած
Օրը միտդ բեր, որ ամպերից
Վերև արև կա...
— Ձախորդ օրերը կուգան ու կերթան։
Վհատելու չէ... վերջ կունենան»։

4

Գալով Ջիվանու բարոյա-խրատական երգերին, ապա պետք է ասել, որ այստեղ նա չունի իր մրցակիցը հայ աշուղների շարքում։ Նախորդ շրջանի մեր նշանավոր աշուղները (Շիրին, Սայադ, Զարգյար, Մալուլ)

ստեղծել են ընդհանուր, եթե կարելի է այսպես ասել՝ քարոզչական բնույթի բարոյախոսական երգեր, ամենևին հոգ չտանելով մասնավորելու այն գաղափարը, որ ընկած է այդ երգերի հիմքում։ Ընդհանրապես դաստիարակիչ, բայց ճառաբնույթ այդ երգերի կողքին Ջիվանին ստեղծում է առօրեական ու դիդակտիկ երգեր՝ կենցաղային ամենաբազմազան թեմաներով, սկսած մարդու աշխատանքային առօրյայից մինչև տրամաբանության բարձր ոլորտներն՝ իրենց անթիվ ու անհամար մանրամասների մեջ՝ ընկերություն, ազնվություն, հավատարմություն, նվիրվածություն, անձնազոհություն, ագահություն, տմարդություն, չկամություն, ժլատություն, ապերախտություն, հոգս, ցավ, վիշտ, կարիք, տառապանք, հարևանություն, բարեկամություն, ծնողասիրություն, որդիասիրություն, և այլն, և այլն։ Հազիվ թե հնարավոր լինի ցույց տալ մարդու մտավոր և ֆիզիկական աշխարհի հետ առնչվող որևէ իրողություն կամ երևույթ, որին այս կամ այն կերպ անդրադարձած չլինի Ջիվանին։

Հայ աշուղական անցյալ պոեզիայում քիչ չի խոսվել, օրինակ մարդկային իսկական, անկեղծ, անդավաճան ընկերության շուրջ։ Առանձին խորհրդածությունների տեղիք է տվել նույնիսկ կեղծ ու պատիր, լոկ շահի վրա հիմնված ընկերության խնդիրը (Հազիր, Ֆիզահի, Պայծառե, Խայաթ), բայց դրանք չունեն այն խոր կենսազգացողությունը, որ հատուկ է Ջիվանու երգերին.

Լայն օրերում ուրախացող կեղծ ընկեր,
Այժմ նեղն եմ ընկել, արի, որտե՞ղ ես,
Պատառներում կտրճերու շատակեր,
Մեծը քեզ եմ տվել, արի՛, որտե՞ղ ես։

Ջիվանին սովոր է խոսքը սպառիչ կատարելությամբ ասելու, և կատարելության չափանիշն էլ գեղչկական մտածելակերպն է։ Թույցե այս տողերը ոչինչ չասեն գրական նուրբ ճաշակի տեր մարդուն, բայց հիմն ի վեր ալեկոծում, փոթորկում են հասարակ մարդու հոգին, որ դրանից այն կողմ էլ չի պատկերացնում խոսքի ուժն ու հմայքը։ Աշուղն իր ասելիքը կառուցում է բացառապես ժողովրդական բառ ու բանի վրա։ Եվ ոչ միայն բառ ու բանը, մտածողությունն ու դատողություններն էլ ժողովրդականից են փոխառնվում.

Իմ ձախորդությանս մի խնդա, ընկեր,
Քեզ էլ կպատահի այս բանը մեկ օր,
Դու վարը կնստես, ինձ կկանչեն վեր,
Բախտերս կփոխե շրջանը մեկ օր։

Փողի վրա հույս մի դներ հավիտյան,
Մտնի ու դուրս կգա շատ մարդու գրպան,
Բախտի բերմամբ ծառան կլինի իշխան,
Իսկ ծառա կդառնա իշխանը մեկ օր։

Այստեղ, օրինակ, ամեն ինչ ժողովրդական է. ուշագրավ են մանավանդ ձախորդության վրա չչարախնդալու, բախտի ստեղծած քմահաճ խաղերի, փողի վրա հույս չդնելու, ինչպես և ծառայի ու իշխանի վիճակների անկայունության վերաբերյալ դատողությունները, ըստ որում, այդ դատողություններն այստեղ կառուցվում են գեղջկական խոսքի և տրամաբանության իդեալական ներդաշնակությամբ, որով աշուղի խոսքը դառնում է առավել կենդանի ու ձեռք բերում ժողովրդական հնչեղություն։

Ջիվանին հեղինակ է բազմաթիվ այնպիսի երգերի, որոնցում խրատը ոչ թե ընդհանրապես բարոյախոսական քարոզ է, այլ որևէ կոնկրետ իրադարձության վերարտադրություն։ Առաջին իսկ տողերից հայտնի է դառնում այդ երգերի բովանդակությունը, որ այնքան հարուստ ու բազմազան է, որքան հարուստ ու բազմազան է կյանքը՝

Անցած բանի համար ցավելն իզուր է,
Օգուտ չի տալ քեզի, եղածն եղել է.

Ով չի սիրել անձը իրան,
Ուրիշին սիրել չի կարող.

Մի տեղում շատ գնալ—գալ մի ունենա,
Սերը կպակասի, վատ բան դուրս կգա.

Այլոց տունը քեզ օթևան չի լինի,
Աշխատիր քեզ համար օթևան ճարե.

Քանի ժամանակը ձեռքդ է՝ վայելե,
Բարեկամ, աշխարհը քեզի չի մնա.

Իմաստության փափագ ունեցող անձը
Հեզ ու խոնարհ, համեստ, կատարյալ պետք է...

Ջիվանու ժողովրդականության գաղտնիքը հենց այն է, որ քեֆուրախությունների, առավել ևս աշուղական հանդեսների ժամանակ նրա երգերը կատարվում էին ոչ թե քմահաճորեն, այլ կոնկրետ նյութի, ասելիքի համապատասխան։ Ավելին, երգչի արժանիքը ոչ այնքան նրա կատարողական արվեստի, որքան խոսք ու զրույցին համապատասխան երգ գտնելու մեջ էր։

Ջիվանու ժողովրդայնությունը մի ինչ-որ չափով պայմանավորված էր նաև նրա պոեզիայի երգիծական շնչերով։ Մեծ աշուղը, հիրավի, օժտված էր երգիծելու ակնհայտ կարողությամբ։

Նա ստեղծել է երգիծական պոեզիայի մի այնպիսի հիանալի նմուշ, ինչպիսին է հանրահայտ «Խելքի աշեցեք»։ Անհամատեղելի, իսկ երբեմն էլ պարզապես հակոտնյա երևույթների հակադրությամբ Ջիվանին հանգում է սոցիալական ընդհանրացումների.

Հանցավոր հարուստը ուրախ խնդալով,
Մեղքից ազատվել է մեծ գումար տալով,

Խեղճ մարդը սխալմամբ մի հավ գողնալով
Բանտի մեջ է փտել, խելքի աչեցեք։

Բուրժուական հասարակության էությունն է սա, որ բացահայտել է աշուղը զարմանալի խոր ու դիպուկ արտահայտություններով.

Ազնիվ մարդը անարգում է գեշի հետ,
Երիվարը լուծ է քաշում էշի հետ,
Երկու տարվա հորթը ցուլ — գոմեշի հետ,
Բերել կամ են լծել, խելքի աչեցեք։

«Անգործ, պարապ ման էկողը» և նրա երկվորյակ՝ «Թույլ, անպիտան, անգործ մարդը» երգերի, ինչպես նաև «Ագահ հարուստ», «Պատահմունք». «Դատողությունն» սատիրական քերթվածների մեջ Ջիվանին մերկացնում է բուրժուական հասարակարգի ու բարոյականության ողջ էությունը.

Հարուստը կերթա ման գալու,
Կառքը հասարակն է տանում,
Աղքատը բան չունի տալու,—
Բայց ցավը միջակն է տանում։

Ջիվանին հորինել է նաև սիրային երգեր («Հայ աղջիկ», «Սևիկ աչեր», «Պաղ աղբյուրի մոտ» և այլն), որոնք սակայն չեն հատկանշվում թարմությամբ ու զգացմունքայնությամբ։ Նրա տաղանդն իր ողջ ուժով ու խորությամբ փայլատակեց հայ աշուղական պոեզիայի փառքը կազմող բարոյա-խրատական, սոցիալական և հայրենասիրական երգերի մեջ։

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՈՒԹԵՐՈՐԴ

ԱՅԼ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳՆԵՐ

XIX դարի 90-ական թվականների հայ ռեալիստական թատրոնի և թատերագրության գոյատևման համար Գ. Սունդուկյանի և Հ. Պարոնյանի ստեղծագործությունները բացառիկ տեղ են գրավում։ Ինչպես հայ դասականների, այնպես էլ ռուս և արևմտաեվրոպական դրամատուրգների լավագույն ստեղծագործությունները մուտք են գործում հայ թատրոն, հայ իրականությունը իրազեկ դարձնում քաղաքակիրթ աշխարհի լուսավոր գաղափարներին, զբաղեցնում «մարդկային ոգու արտահայտությունների մի ամբողջ աշխարհով»։

Նոր ժամանակաշրջանը, կյանքի նոր հակասություններն ու բարքերի այլակերպումը պահանջում են նոր որակի դրամատիկական ստեղծագործություններ։ Այնինչ 90-ական թվականներին որակական թռիչք չեղավ։ Դրամատուրգիան զբաղված էր ժանրային վերակառուցմամբ՝ կենցաղային-ռեալիստական կատակերգությունից դեպի սոցիալ-հոգեբանական դրամա։

Ժամանակը առաջադրում էր իր մարդկանց և իր հերոսներին, որոնք արդեն գեղարվեստական կերպավորում են գտել արձակում՝ Ա. Արփիարյանի, Գ. Զոհրապի, Ալ. Շիրվանզադեի, Մուրացանի, Նար-Դոսի և այլ գրողների ստեղծագործություններում։ Դրամատուրգիան նույնպես փորձեր էր անում այդ հերոսներին ներկայացնել բեմի վրա՝ նոր արդյունաբերողին, բժշկին, փաստաբանին։

90-ական թվականների թատերագրության մեջ խորանում է հին ու նոր սերնդի՝ հայրերի ու որդիների պայքարը։ Դա կարծես թե ընդհանուր օրինաչափության վերածվեց դարավերջին։ Թատերագիրների համակրանքը երիտասարդ սերնդի կողմն էր, սերունդ, որ դավանում էր ազգային ու սոցիալական նոր գաղափարներ։

90-ական թվականներին հայ գավառը դուրս էր գալիս նահապետական կյանքի ոլորտից։ Այնտեղ սկսում է խլրտալ ու աշխուժանալ կյանքը։ Թատերագրությունն ուշադրություն էր դարձնում գավառական կյանքին, հետաքրքրվում մարդկային փոխհարաբերությունների այրող հարցերով (Տ. Փափազյան, Ալ. Երիցյան և ուրիշներ)։

Պատմական թեմատիկան ևս իր դերն ուներ։ Թատրոնները հաճախ էին դիմում 60-70-ական թվականներին ստեղծված պատմական ողբերգություններին («Արշակ Բ», «Վարդանանց պատերազմը», «Ներսես մեծ», «Սանդուխտ» և այլն)։ Այս ողբերգությունները, չնայած գեղարվեստական ակնհայտ թերություններին, իրենց պատմահայրենասիրական բովանդակությամբ դեռ հուզում էին մարդկանց։

Թատերական քննադատությունը գանգատվում էր, որ ինքնուրույն արժեքավոր պիեսները խիստ սակավ են. «Հայտնի է, որ մեր ինքնուրույն ռեպերտուարը շատ աղքատ է։ Ինքնուրույն պիեսներ չունենք, եղածների մի մասն էլ հնացել է, իսկ մյուս մասը ձանձրացրել է հասարակությանը»[1]։

«Հայ դերասանական ընկերությունը,— գրում է «Արձագանքի» քննադատը,— պիեսների ընտրության մեջ սկսում է ընկնել մի հոռի շրջանի մեջ, և որքան շուտ ազատվի այդ շրջանից, այնքան էլ շուտ թե՛ իրան և թե՛ հասարակությունն ու բեմը կազատե կեղծ դրությունից։ Այդ երևույթը, իհարկե, նշան է բեմական ներկա ուժերի գրական պաշարի պակասության, որովհետև երևում է շատ աղքատիկ ծանոթություն եվրոպական և նույնիսկ ռուսական ռեպերտուարի հետ։ Տեսած լինելով այժմյան բեմերի վրա ռուսական այն աննշան, իդեայից զուրկ և շատ անգամ նույնիսկ իրական կյանքին հակասող պիեսներ, որոնց մեջ հեղինակները դրել են մի քանի էֆեկտներով շաղախված, բանաղբյուրին հոգեբանական երևույթներ՝ խմբի անդամները գրավվել են այդ պիեսներով ու ցանկանում են այդ պիեսների տված էժան դափնիներն իրանք էլ վայելել, առանց մտածելու, թե նա որքան է աղավաղում իրենց բնատուր ձիրքերը։ «Օրվա չարիք» և «Կրքի բռնկումն» պիեսները պատկանում են ճիշտ այդ տեսակին, որոնց հետ երբեք չեն կարող հաշտվել և պիեսից միտք, իդեա և ամբողջություն պահանջող հայ թատերասերները»[2]։

Պետք է ունենալ ինքնուրույն պիեսներ, պրոֆեսիոնալ թատրոն։ 1891—92-ի թատերաշրջանի համար Թիֆլիսում կազմակերպվեց մի խումբ՝ անվանի դերասան, ռեժիսյոր Գևորգ Պետրոսյանի ղեկավարությամբ։ Թատերախմբում աշխատելու համար հրավիրվեցին Սիրանույշն ու Հովհաննես Աբելյանը։ 1898-ին Բաքվում կազմակերպվեց հայ դերասանների մի նոր թատերախումբ, որտեղ մասնակցում էին Սիրանույշը, Հ. Աբելյանը, Դ. Թրյանը, Ի. Ալեխանյանը, Պ. Արաքսյանը, Գ. Ավետյանը, Վարդուհին և ուրիշներ։

Տեղական թատրոններ են ստեղծվում նաև գավառներում, ուր գլխավորապես բեմադրվում են տեղական կյանքի սյուժեներով գրված պիեսներ, որոնք հաճախ միջավայրից վերցված լինելով, բավակա-

---

1 «Արձագանք», 1891, № 3։

2 «Արձագանք», 1896, № 152։

նաչափ ազդում էին հանդիսականների վրա։ Ամեն մի գավառացի իր կյանքի այս կամ այն կողմն էր տեսնում բեմում։

1

XIX դարի 90-ական թվականներին արևմտահայ իրականության մեջ թատրոնի գործունեությունը անչափ թույլ էր։ Սկզբում գործում էին առանձին թատերախմբեր (Ֆասուլաճյան, Մնակյան)։ Խաղացվում էին Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», Գ. Սունդուկյանի «Խաթաբալան», Պ. Դուրյանի «Թատրոնը» և այլ գործեր։ Սուլթանի կառավարությունը 1893-ին արգելեց հայկական թատրոնի գործունեությունը, իսկ այդ բանը չէր կարող չանդրադառնալ ինքնուրույն դրամատուրգիայի զարգացման վրա։

90-ական թվականների արևմտահայ թատերագիրներից հետաքրքրական դեմքեր են Տիրան Փափազյանը, Հրանտ Մամուրյանը, Արշակ Չոպանյանը։

Տ. Փափազյանի պիեսների թեման վերցված է քաղաքային արհեստավորական խավերի կյանքից։ Հեղինակը իր պաշտպանության տակ է առնում տնանկներին, նոր պայմանների մեջ խղճուկ գոյություն քարշ տվող մտավորականությանը, ինչպես և գավառի առաջադեմ ուժերին։ Տ. Փափազյանի դրամաներից հրատարակել են երեքը՝ «Օրվան կյանք կամ սիրային զբոսանք» (1890), «Ներկարարը կամ մեղք և ապաշավ» (1892), «Երանոս աղբար»։

«Օրվան կյանք կամ սիրային զբոսանքը» չորս արարվածով դրամա է, որի մեջ պատկերվում է էսնաֆության և բուրժուական վերնախավի սոցիալական հակադրությունը։

Պիեսի գլխավոր հերոսի՝ Ոնոփրիոսի կյանքն ընթանում է իսկական մաքառման մեջ։ Արդար վաստակի այդ մարդը հեռու է աշխարհի կեղծություններից ու խարդախություններից։ Երեսունհինգ տարեկան հասակում նա ամուսնանում է տասնվեց տարեկան Մագդաղինեի հետ, որը սերելով հարուստ բուրժուական դասից, իրեն վեր է դասում էսնաֆ ամուսնուց։ Ոնոփրիոսը երկու քարի արանքում է։ Բայց արդեն ուշ է, ամուսնական կապը չի կարող խզել, որովհետև հասուն աղջիկ ունի։ Միայն խոր ափսոսանք է ապրում և Պաղտասարի նման խոստովանում՝ «բարով խերով չառնեի»։ Ոնոփրիոսի կինը՝ Մագդաղինեն և դուստրը՝ Զվարթունը առաջնորդվում են «գեշ ատենի» կեղծ բարոյականությամբ։ Մագդաղինեն ավելի ազդու, ավելի կենդանի է, երբ ներկայանում է որպես փորձված քաղքենուհի, որը օժիտի ուժով ճնշում է գործադրում ամուսնու վրա։ Նա կատարյալ մի փորձանք է ամուսնու համար, ինչպես Անուշը՝ Պաղտասար աղբոր, միմիայն այն տարբերությամբ, որ Անուշը ինքն է սիրո գործողության և զբոսանքների մեջ, իսկ Մագդաղինեն այդ բնագավառը բաշխել է աղջկան։ Մագդաղինեն փաստորեն Անուշի

ծերության հասակն է։ Բայց մի կին, որը Անույշի հասակն արդեն ապրել է, պետք է իմաստնացած ու փորձված լիներ, որին ոչ ոք չկարողանար խաբել, ուր մնաց թե անփորձ մի Երվանդ։ Հոգեբանական է, երբ նա մերժում է աղջկա արհեստավոր փեսացուին։ Որչափ էլ որ այդ մարդը հոգեպես և բարոյապես բարձր լինի՝ միևնույն է, էսնաֆ դասից է։

Այս ընտանիքի դաստիարակությունը հիմքից սխալ է։ Ծագումով էսնաֆ դասից են, չեն ուզում նայել ցած, իսկ վերին խավն էլ նրանց չի ընդունում։ Միջին մի վիճակ, որտեղ նրանք պետք է ճզմվեն։ Այս դեպքում դրաման ավելի ուժեղ և ընդգծված պետք է լիներ, մինչդեռ տրված է մակերեսային ձևով։ Քաղքենիական հովերով ապրող կինը, ավելի շուտ կուզեր մեռնել բարիկադում, կռիվ տալով Երվանդին հասնելու, քան սառը կերպով կամ առնվազն արցունքի մի քանի հատիկ թափելով ասեր, թե ինքը սխալված է, չհավանելով էսնաֆ փեսացուին։ Այդպիսի կինը փոխանակ ինքը Երվանդի հետ դատաստան տեսնելու, դիմում է իրավագետ Հովսեփի օգնությանը։ Սա արդեն գեղարվեստական լուծում չէ, քանի որ կյանքի ճշմարտացիությունը տեղի է տալիս իրավաբանական փաստարկին, որի համաձայն տուժողը պետք է հատուցում ստանա։ Հովսեփը կարծես այն բարի քեռին է, որ հեքիաթների օրինակով, կախարդական իր փայտիկով գալիս է լուծելու անլուծելի կոնֆլիկտը։

Գործողության մեջ նախապես չի երևում և անհրաժեշտություն չի դառնում Ջվարթունի հոգեկան տառապանքը, այլ միայն նրա մասին խոսվում է։ Չի նախապատրաստվում նաև նրա հիասթափությունը։

Իսկ Երվա՞նդը։ Նա քաղքենիական միջավայրի ծնունդ է, իր ձեռքին խաղացնում է Նոյեմիին և Ջվարթունին։ Երիտասարդը հասարակական կարծիքից, հատկապես Նոյեմիից վախենում է։ Նա ճարպկությամբ կարող էր նաև Նոյեմիից ազատվել, բայց մի այլ հանգամանք խանգարում է։ Միայն հայտարարվում է, որ Երվանդը ամուսնանում է Նոյեմիի հետ։ Եվ հեշտությամբ փորձում է ազատվել Ջվարթունից։ Մինչդեռ այստեղ է, որ ստեղծվում է գործողության բնական հանգույցը։ Ջվարթունի ձեռքին են Երվանդի նամակները, իսկ Երվանդի ձեռքին՝ Ջվարթունինը՝ հասցեագրված ուրիշներին։ Թվում է, թե դրաման լարում պետք է ապրի և բնական լուծում ստանա տրամաբանական օրինաչափությամբ։ Բայց դժբախտաբար այդպես չի լինում։ Երվանդը հեշտությամբ հեռանում է Ջվարթունից։

«Ներկարարը կամ մեղք և ապաշավ» դրամայի գործողությունները տեղի են ունենում 1870—76 թվականներին։ Աղքատ Հուլիանեի զավակը՝ Ջգոնը, ավարտել է վարժարանը, բայց աշխատելու տեղ չունի։ Ստիպված կոշիկ ներկող է դառնում։

Հայ վարժարաններն ավարտողները կյանքում տեղ չունեն, անգործ են մնում։ Նրանց ծնողների երազանքը անկատար է մնում։ Հուլիանեն ամեն զոհաբերություն անում է Ջգոնին ուսման տալու, բայց փայփայած երազանքի փոխարեն, միայն նրա փշրված բեկորներն է հավաքում։

Ջգոնը չի կարող չափվել «զանկիների» որդիների հետ, որոնք լավ տեղերում են տեղավորվում։

Երկրորդ արարվածում հեղինակը պատկերում է աղքատության հասած ներկարարների և այլոց կյանքը։

Պիեսն ընդհանուր առմամբ ռոմանտիկ մի մելոդրամա է, հիմնված սարսռազդեցիկ տեսարանների, հանկարծահաս, չպատճառաբանված դեպքերի, պատահականությունների կամ մահերի վրա (Տրիփոնի և կնոջ մահը և այլն)։ Գլխավոր հերոս Ջգոնը սկզբից ևեթ հանձնվում է պատահականության, այդպես էլ հայտարարելով. «Տեսնենք, բախտը ինչ պատրաստած է մեզի, տրտմությո՞ւն, թե ուրախություն»։ Եվ դրանից հետո բարի միջնորդի՝ Թովմասի միջոցով այդ պատահականությունը նրան ուրախություն է բերում։ Ջգոնի կերպարը պիեսում չի ամբողջանում։

Ինչպես առաջին պիեսում, այստեղ ևս Փափազյանը բարոյախոս է։ Նա պիեսն ավարտում է բարոյախոսությամբ, ընդ որում բարոյախոսը Թովմասն է, մի իսկական ձայնափող։ Նրա մտքերը հեղինակի մտքերն են։ Ինչպես առաջին պիեսում, այստեղ էլ չարի ու բարու պայքարում հեղինակը հասնում է մի լուծման, որը, ըստ էության, ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ աստծո արդարության սկզբունքը։ Կյանքը հավասարակշռություն է՝ ահա Փափազյանի եզրահանգումը։

Փափազյանի բարոյախոսությունը աստծո արդարության հետ կապված, հնացած է և պիեսին ոչինչ չի տալիս։ Նույն՝ հեքիաթի մոգական գավազանի ուժով Ջգոնը հարստության տեր է դառնում։ Այսպիսի խաղաղ, ուրախ, երջանիկ լուծումը դրամայի տրամաբանական զարգացումից չի բխում։ Պիեսի գեղարվեստական թուլությունը առիթ է տվել Տ. Կամսարականին «Արևելքի» էջերում խիստ քննադատության ենթարկելու այն[1]։

Փափազյանը գրել է նաև «Երանոս աղբար» փոքրիկ կատակերգություն-պատկերը։ Այստեղ նա պատկերում է 1860-ական թվականների գավառական կյանքը, ցույց տալիս կրթության, ուսման և դպրոցի դերը գավառահայության մեջ։ Տ. Փափազյանը արևմտահայ այն թատերագիրներից է, որը անցյալ դարի 90-ական թվականներին ուշադրություն է դարձնում գավառին։ Պիեսում արտացոլվում է Պոլսի առաջադեմ երիտասարդության պայքարը գավառական հետադեմ հոգաբարձու-աղայության դեմ։

Կորկոտ Օղլի Գէնարիոսը, Մինեճի Օղլի Դամիանոսը, Ջոր Թութենց Կոզմոզը, Սահապ Օղլի Թորոսը՝ գավառի այս աղաները հնության մոլի պաշտպաններն են, միջնադարյան հետամնացության իսկական մարմնացումը։ Նրանք վախենում են իրենց հեղինակությունը կորցնել։ Ահա հոգեբանական այս նրբությամբ է պատճառաբանվում նրանց կապը

1 Տե՛ս «Արևելք», 1893, № 2712։

տգետ մի մարդու՝ Երանոս աղբարի հետ։ «Հա՛յ, հա՛յ, Երանոսին պես վարժապետ աս գեղը տահա նե եկեր, նե ալ տիգա», ասում են նրանք։

Երանոսը և աղաները ավելի հաջող են ցուցադրվում, քան դրական հերոսները՝ Գրիգորը, Ներսեսը, Արսենը։ Ներսեսը մեծ հույս է կապում սահմանադրության տված բարիքների հետ, «Երանի թե հինգ տասը տարիեն ետքը ծնեինք, վասն զի այն ատեն ուսման և գիտության հրաշալիքները պիտի վայելե աշխարհ, և ահա այն ատեն պիտի ըլլա այն երջանիկ օրը՝ որ գիտությունը հարստության հետ միանա»։

«Առաջադրյալ ավանդական իրադեպը հրատարակելով, մեր նպատակն է ազգին կրթական վիճակին ի գավառս ունեցած ժամանակակից ընթացքը օրվան ընթացքին հետ զուգակշռել»,— գրում է հեղինակը պիեսին կցված «Երկու տողում»։ Եվ իր ժամանակին կենցաղային այդ պատկերը ընդօրինակության է արժանացել, չորս անգամ տպագրվել։ Դա ցույց է տալիս, որ 90-ական թվականներին, ազգային ինքնագիտակցության տեսակետից, կրթության և դաստիարակության հարցը արևմտահայ գավառի համար շատ կարևոր հարցերի հետ միասին մնում էր ուշադրության կենտրոնում։

Պիեսը սրամիտ է, հատկապես դրության և խոսքի կոմիզմի օրինակներով լի։

1892 թվականին «Արևելյան մամուլում» լույս է տեսնում արևմտահայ մի այլ թատերագրի՝ Հրանտ Մամուրյանի *«Մոր մը զոհը» երեք արարվածով դրաման, որը պատկերում է Արամի և Ալինեի սիրո խափանումը՝ հարազատի դավերի պատճառով։*

Հետևելով ռոմանտիկական դրամայի բևեռացման սկզբունքին, հեղինակը հերոսների մի մասին՝ Արամին, Ալինեին ներկայացնում է որպես դրականի մարմնացում։ Արամը բարի, ազնիվ, երազուն երիտասարդ է։ Նրա սերը Ալինեի նկատմամբ փոխադարձ է։ Իսկ երբ հարցը վերաբերում է ամուսնության, պասսիվ է դառնում, որովհետև տնտեսապես մորից է կախված։

Արամը հոգեբանորեն հաջողված է երրորդ արարվածի 2-րդ պատկերում։ Նա կանգնած է մորը դեմ-հանդիման։ Ազնիվ է նրա զայրույթն ու բռնկումը, լցվել է նրա համբերության բաժակը և թափվում է։ Նա կարծես դատում է սեփական մորը, որը որդու դեմ անիրավություն է գործում։

Իհարկե, հոգեբանական տարբեր ելևէջների ժամանակ երբեմն առկայծում են իրական կյանքի հետաքրքրական արտահայտություններ։ Բայց կան և անհամոզիչ պահեր։ Հոգեբանորեն չի արդարացվում Արամի ինքնասպանության մելոդրամատիկ տեսարանը։ Չի զգացվում ո՛չ դրա և ո՛չ էլ Ալինեի հետագա արարքների անհրաժեշտությունը։

Եվ սիրահարներին Արամի հարազատ մայրը՝ Մաքրուհին, պայքարի դաշտից դուրս է մղում ու պարտության մատնում։ Մաքրուհին տվյալ դեպքում մոռանում է հարազատ մոր պարտականությունը։ Սա հոգեբանորեն չի հիմնավորվում։

Արևմտահայ իրականության հետ իր ստեղծագործությամբ կապվում էր Ատրպետը։ Նրա պիեսները նվիրված են արևմտահայ դատի պաշտպանությանը և հայ թատերագրության մեջ, թեմատիկ առումով հետաքրքրական են։

«Շուշան» և «Սարրաֆ» դրամաներում Ատրպետը ցուցադրում է թուրքական բռնակալության պայմաններում տառապող արևմտահայ ժողովրդի կյանքը։ «Շուշանը» չափածո երկ է և ժանրային առումով ավելի շուտ օպերային լիբրետո է, քան դրամա (գրված է Կարա-Մուրզայի պատվերով)։ 1891 թվականին «Մշակը» հայտնում է. «Այդ ողբերգության համար մեր հայտնի երաժիշտ, պ. Կարա-Մուրզա հեղինակել է երաժշտություն։ Չուխաճյանի երաժշտական գրվածքներից հետո, դա որքան մեզ հայտնի է, առաջին փորձն է հայերեն մի օպերայի»[1]։

Եվ հեղինակը հաշվի է առնում, որ այդտեղ գործելու են երգչախումբը, մենակատարները և այլն։

Ատրպետը նկարագրել է գարնան պատկերները, որոնք դառնում են ֆոն արևմտահայերի անազատ կյանքի ցուցադրման համար։ Սյուժեի հիմքում դրված է Միհրանի և Շուշանի նվիրական սերը։

Սակայն հակադրությունը առկա է մարդկային ձգտումների և դաժան իրականության մեջ։ Հեղինակը կարծես այդ բանը զգացնել է տալիս հենց իր ստեղծագործության առաջին ակորդներից մեկում, երբ ազատ սերը հակադրում է բռնակալական վայրենի կամայականությանը։ Իզուր է հեղինակը, սակայն, դրամատիկ այդ զարգացմանը խառնում նախասահմանության զգացումը, Միհրանի և Շուշանի սիրո տխուր վախճանը կապում օձ տեսնելու, երազի, ճակատին գրած գրի չջնջվելու գաղափարի հետ։

«Շուշանի» գործողությունների զարգացումը փաստորեն վերջանում է առաջին արարվածի մեջ, երբ քրդերն սպանում են Միհրանին և առևանգում Շուշանին։ Եվ թվում է, թե այդտեղ էլ վերջակետ պետք է դրվեր։ Թույլ և անօգնական է հնչում ոմն դերվիշի հայտնությունը, և Շուշանի ապավինումը նրան, մանավանդ, երբ իմացվում է, թե նա Միհրանի վերակենդանացած հոգին է։ Սա հակաբնական է։

1893 թվականին Ատրպետը նորից անդրադառնում է սիրած թեմային՝ արևմտահայերի կյանքին, «Սարրաֆ» ողբերգությամբ։ Սակայն ի տարբերություն «Շուշանի», «Սարրաֆը» պատմական ողբերգություն է։ Անցքը պատահում է Կարսի բերդում, 1785 թվականին։ Ըստ էության, այստեղ պատմական հերոսները բացակայում են։ Ավելի շուտ պատմության միջոցով հեղինակը իր ժամանակի հարցերին է արձագանքում և լրացնում «Շուշանի» մեջ արտահայտած գաղափարները։

---

1 «Մշակ», 1891, № 85։

2

Արևելահայ իրականության մեջ ևս 90-ական թվականներին թատերագրությունը շարունակում էր դժվարին ընթացքը։ Այդ տարիներին գրած պիեսները նույնպես այն քանակական կուտակումներն էին, որոնք նախապատրաստում էին ռեալիստական դրամատուրգիայի նոր որակը։

Ընտանիքի խնդիրը 90-ական թվականների թատերագրության գլխավոր հարցերից մեկն էր։ Այդ հարցին են նվիրված Բ. Քամալյանի «Սիրահարը սեղանի տակ» վոդևիլը (1892), Ն. Աբրահամյանի «Ջահել փեսա» (1894), Լ. Մանվելյանի «Պարտամուրհակ» (1897), Ցրդրի «Փառանձեմ» (1899) կատակերգությունները և այլ ստեղծագործություններ։

Ն. Աբրահամյանի «Ջահել փեսայում» ծեր վաճառականը չի հասկանում, որ ժամանակները փոխվել են, և դրամը չէ միայն երջանկացնում կնոջը, այլ կա ավելի մեծ բան՝ սերը և այդ հողի վրա ամուսնության հարցը։

Պիեսներից շատերը նվիրված են նոր ժամանակներում դրամի իշխանության կատարած ավերածություններին։ Դրամաշորթների, փաստաբանների, պետական պաշտոնյաների, կեղծ բարեպաշտների ու բարեգործների կյանքի ցուցադրմամբ երևան են հանվում բուրժուական կյանքի հակասությունները 90-ական թվականներին։

Հետաքրքրական է Արշակ Թումանյանի «Փաստաբաններ» չորս գործողությամբ կատակերգությունը (1891)։ Վերնագիրն իսկ ցույց է տալիս, որ հեղինակն այնպիսի թեմա է շոշափում, որին, ճիշտ է, ուրիշները ևս անդրադարձել են, բայց ավելի քիչ։

Հարուստ Գրիգորը՝ Սուրենի խնամակալը և հոր նախկին ընկերը, ուզում է խարդախ միջոցներով Սուրենի վերջին ունեցվածքը՝ այգին խլել։ Իսկ դրա համար դիմում է փաստաբանի օգնությանը։ Վերջինս գործը գլուխ բերելու համար նրանից դրամ է պահանջում։ Ո՞վ կհաղթի, Գրիգո՞րը, թե՞ Սուրենը։ Կհաղթի նա, ով դրամ ունի։ Սուրենը միամիտ հավատ ունի արդարադատության վերաբերյալ։ Նա կարծում է, որ դրամի դեմ գիտությամբ կարելի է մրցել և ընդունում է, որ այդ գիտությունից զուրկ է ինքը. «Օրենսդրական կանոնների հետ ծանոթ չեմ, որ ինքս գնամ և իմ գործի ղեկը ինքս տանեմ, հետևապես մնում է փաստաբան վարձել։ Իսկ այս փաստաբանների վրա հուսալ բոլորովին հեշտ չէ, որովհետև նրանք շատ անգամ կաշառվում են և կատարյալ տուն քանդում»[1]։

Սուրենը կարծում է, որ եթե փաստաբանը ազնիվ, մաքուր մարդ լինի, չկաշառվի, դատը կշահի։ Եվ այս ռոմանտիկ հավատով, նա կանգնում է Գրիգորի ու փաստաբանների դեմ։ Նա մենակ է, իսկ Գրիգորի փաստաբանը ճարպիկ է և ինքնավստահ, անգամ թղթեր կամ վկաներ չի

---

[1] **ԳԱԹ, Ա. Թումանյանի ֆոնդ, ձեռագիր, № 433։**

պահանջում Գրիգորից, խորամուխ չի լինում գործում, մտածելով, որ ինքը կտանի դատը։ Նա ոչ թե արդարությունն է պաշտպանում, այլ պարզապես առևտուր է անում։ Դրամի առևտուր։ Սուրենը ձգտում է, որ փաստաբանը օբյեկտիվ և արդարադատ ձևով գործը շահի, իսկ վերջինս կեղծիքի է դիմում։ Նա «փաստեր հնարող» է, բայց ոչ ճշմարիտ «փաստերի» պաշտպան։ Եվ թեկուզ դատը տարվի էլ, նա նախապես պետք է իր վարձը՝ ստանա։ Նա նրբությամբ ու ճարպկությամբ է նախնական վարձը՝ 100 ռուբլին պոկում։ Շատ է բնորոշ, որ իր ազգանունի վրա դատողություններ է անում, ոչ թե Տզրուկով, այլ Տզրուկյան գրվում, կեղծավորաբար հայ խաղալով այնտեղ, որտեղ պետք է, այնինչ չգիտի ո՛չ հայերեն, ո՛չ ռուսերեն։ Այս մերկացումները, անշուշտ, հեղինակի հաջողությունն են։ Այս ամենը, սակայն լավ չեն միահյուսվում Գրիգորի և Սուրենի կոնֆլիկտի հետ։ Եվ փաստաբանները, որ կենտրոնական դեր պետք է խաղային մինչև վերջ, մղվում են երկրորդ պլան, իսկ Գրիգորի և Սուրենի կոնֆլիկտը համոզիչ զարգացում և լուծում չի ստանում։

Պիեսը զրկվում է ամբողջականությունից։

Մի այլ հեղինակի՝ Հարություն Թումանյանի «Փողի շուրջը» պիեսում ներկայացվում է «պերվի գիլդի կուպեց» Մինասը՝ նախկին անվանի վաճառականը, որն այժմ սնանկացել է։ Նրան լքում են բոլոր ընկերներն ու հարազատները։ Իսկ երբ, բախտի բերմամբ, նա նորից հարստանում է, նրա շուրջը մեղրաճանճերի նման հավաքվում են նույն մարդիկ։ Մարդկային հարաբերությունները տեղի են տվել չոր, դրամական հարաբերություններին։

Բայց խնդիրն այն է, որ Հար. Թումանյանը ոչ թե մրցության չդիմանալն է համարում սնանկանալու հիմքը, ինչպես և հարստանալունը՝ մի ավելի հիմնավոր պատճառ, այլ կույր պատահականությունը։

90-ական թվականներին պիեսներ են գրում նաև Սենեքերիմ Արծրունին («Օրվա չարիք»), Փառնակեսը («Բանաստեղծ», «200,000»), Ս. Տեր Մարտիրոսյանը («Ծնողուրաց»), Վարպետը (Կարապետ Պետրոսյան, «Քչերից մեկը կամ ինձ նա ուրացավ»), Մ. Մուրադյանը («Նոր մոդնի բաներ կամ երեցփոխի ընտրությունը», «Աշխարհի դատաստանը»), և այլ հեղինակներ։

Իրենց արծարծած հարցերի նշանակալիությամբ, առանձնանում են Ալեքսանդր Երիցյանի և Գրիգոր Քուչարյանի ստեղծագործությունները։

Հնագետ-պատմաբան, մի շարք արժեքավոր աշխատությունների, ինչպես և «Արուսյակ լոռեցի» ողբերգության հեղինակ Ալեքսանդր Երիցյանը *(1841—1908), 1890 թվականին լեհերենից փոխադրում է «Սխալ հաշիվ» կատակերգությունը։ Նույն թվականին գրաքննությունը թույլ է տալիս այդ պիեսը Կովկասում բեմադրելու։ Կատակերգությունն առաջին անգամ՝ 1891 թվականի դեկտեմբերի 26-ին ներկայացվում է հայ դերասանական մշտական խմբի ուժերով, դերասան Գևորգ Պետրոսյանի ղեկավարությամբ։ Ահա թե ինչ է գրում «Արձագանքը» այդ առիթով. «Այս-*

օր արքունական թատրոնում մեր մշտական խումբը ներկայացնելու է պ. Աղեքսանդր Երիցյանի լեհերենից փոխադրած մի կոմեդիա «Սխալ հաշիվ» անունով։ Այս փոխադրությունը, ինչպես ասում են, շատ հաջողված է և բեմի վրա հանդիսականը առիթ կունենա տեսնելու մեր գավառական կյանքի մի ճիշտ պատկեր»[1]։

«Պ. Ալեքսանդր Երիցյան, մեր ծերունի հնագետը,— գրում է մեկ տարի հետո «Մշակը»,— այդ պիեսը հրապարակ է հանել իբրև փոխադրություն, սակայն պիեսան այնքան հայացրած, նույնիսկ ինքնուրույն դարձրած, և բուն հայկական տիպերով է համեմած, որ մենք տրամադրված ենք ավելի պ. Երիցյանի համեստությանը վերագրել «փոխադրություն» բառը։ Պիեսայի, եթե կարելի է այսպես ասել, հյուսվածքը, ճշմարիտ է, փոխ է առած, բայց այդ հյուսվածքի բոլոր նկարները և զարդերը զուտ հայկական են և ծնունդ պ. Երիցյանի գրչի։ Գործող անձինք պտտվում են մի գավառական հայոց քաղաքում և խոսում են թե՛ գրական, թե՛ Ալեքսանդրապոլի և թե՛ Թուրքահայոց բարբառով»[2]

Երիտասարդ, մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստացած բժիշկ Նախարարյանը գալիս է Կովկասյան գավառական քաղաքներից մեկը՝ աշխատելու, որտեղ ապրում և աշխատում է թերուս բուժակ Հեքիմյանը։ Եվ ահա պայքար է տկտվում Նախարարյանի և Հեքիմյանի միջև։ Նույն հարցում երկու ընտանիքներին իր ծառայությունն է առաջարկում Սիրեկանը՝ զուտ անձնական շահերից ելնելով։ Սակայն Սիրեկանի հաշիվը սխալ է դուրս գալիս, և նա խայտառակվում է։ Ամեն ինչ բարեհաջող է վերջանում։ 90-ական թվականների գավառական փոքրիկ քաղաքի մարդկանց անկումն ու այլասերումը, կապիտալիստական կարգի մուտքի շնորհիվ, հեղինակը ճշմարտացի է ցուցադրում։ Այս դեպքում ոչ թե ուրախ ու զվարճալի, արտաքինից ծիծաղելի թվացող հանգամանքներն են կարևոր, այլ ավելի էական՝ «հացից զրկվելու» պատճառը, որը սկզբից մինչև վերջ, ահավոր ձևով հետապնդում է Հեքիմյանի ընտանիքին։ Եվ ինչո՞ւ միայն Հեքիմյանի ընտանիքին։ Արդյո՞ք Նախարարյանի դրությունը բոլոր կողմերով բարվոք է։ Իհարկե, ո՛չ։ Նրա ոտքի տակի հողն ամուր չէ, այդ պատճառով էլ եկել է գավառական քաղաք։ Մրցության մեջ շահագրգռված են բոլորը, նաև Սիրեկան աղան, որը եղբոր որդու «հացի» մասին է մտածում։ Այստեղ խառնվում են ընտանիքների մյուս անդամները՝ Տիկին Հեքիմյանը, Ելենա Պավլովնան, որովհետև «հացի խնդիրը» բոլորին է վերաբերում, տարածվում ընտանիքների ոլորտը, ընդունում նոր գույներ ու ձևեր։

Ռեալիստական հիմքը՝ պայքարը հացի համար, կոնֆլիկտների հնարավորություն է ստեղծում։ Ռեալիստական է բուժակ Հեքիմյանի կերպարը, որը երկար տարիներ աշխատել է գավառական քաղաքում, և ահա

---

[1] «Արձագանք», 1891, № 52։

[2] «Մշակ», 1892, № 1։

մի նորելուկ գալիս ու սպառնում է նրան աշխատանքից ու ապրուստից զրկել։ Նա մաղձով ու կրքոտ բարկությամբ է լցված Նախարարյանի դեմ։ Հեքիմյանը (ազգանունն էլ բացահայտում է պերսոնաժի էությունը) բուժում է ինչպես պատահի, հեքիմի նման, այցելության համար հիվանդներից ստանալով ձու կամ վառեկ։ Նրա մասին տիկին Հեքիմյանը նկատում է. «Բոլորովին ծուլացել ես և թմրել. բժկությունը քեզ համար պատիժ ես համարում. էլ ոչ կարդում ես, ոչ սովորում, գիտացածդ էլ օրեցօր մոռանում ես։ Ի՞նչ զարմանք, որ մի որևիցէ Նախարարյան բոլոր հիվանդներիդ խլե ու մեզ հացից զրկե»։

Այս հանգամանքներն էլ նախապատրաստում են այն կոնֆլիկտը, որն ավելի է սրվում Հեքիմյանի և նրա հակառակորդի միջև։ Ընդ որում Հեքիմյանի քայլերն արդարացվում են։ Հեքիմյանը կամ պետք է զրկվեր, կամ պետք է դավեր նյութեր Նախարարյանի դեմ։ Այլ ելք նա չունի։ Եվ քանի որ չի ուզում զրկվել իր հացն ապահովող արհեստից, մնում է երկրորդ միջոցը գործ դնել։ Զարությունն ու նախանձը հանգիստ չեն տալիս նրան։ Լսելով «դիպլոմավոր դոքտոր» Նախարարյանի ազգանունը, նա չարանում է՝ «էլի՞ Նախարարյան»։ Հետաքրքրական է, սակայն, որ ամենից շատ ինքն է խոսում կամ դատում Նախարարյանի մասին և ընկնում կոմիկական դրությունների մեջ։ Նրա կարծիքով իր անհաջողությունների պատճառը միայն Նախարարյանն է. «Այս մարդը եկավ, չեկավ, հանգըստությունս խանգարեց, մաղձս խառնեց և հիմա ինքս էլ չեմ իմանում, թե ում վրա թափեմ բարկությունս»։

Միջավայրը, հացից զրկվելու վախը Հեքիմյանին հաշվենկատ մի եսասեր են դարձրել։ Այսպիսի չարացածությունից հետո մինչև որոգայթ լարելը, մի քայլ է մնում։ Այնինչ նա չէ որոգայթի հեղինակը, այլ Սիրեկանը։

Իսկ ինչպե՞ս է ներկայացված Նախարարյանը։ Նա սկզբից ևեթ թողնում է կիրթ, քաղաքավարի, շիտակ ու ազնիվ մարդու տպավորություն։ Այդ երիտասարդը Հեքիմյանի նկատմամբ լցված է ակնածանքի զգացումով և անկեղծորեն հույս ունի, որ «դոքտորը» կօգնի անծանոթ այդ միջավայրում։ Նրա մասին բարձր կարծիք է տարածված շրջապատում։ Սակայն այս բոլորից հետո Նախարարյանը ներկայանում է ոչ թե գործունյա, իր մասնագիտությունը սիրող, նրանով տարված բժիշկ, այլ կանանց սովորական մի գայթակղիչ, մի իսկական Դոն Ժուան։ Նա Հեքիմյանի տունը մուտք գործելով, սկզբից իսկ սկսում է նրա կնոջը գայթակղեցնելու մասին մտածել։ Բայց ոչ միայն նրա։ Հատկանշական է Նախարարյանի և Շողակաթ — Շառլոտա Մահտեսյանի կապը։ Վերջինիս ամուսինը բարի, ազնիվ մարդ է, բայց դանդաղաշարժ։ Կինը լինելով հակառակ բնավորության տեր, նրան չի սիրում և ամեն անգամ ստորացնում է «քիթդ սրբե» բառերով։ Շառլոտան կրքերի անսանձ բավարարությունը գտնում է Նախարարյանի բժշկության մեջ, հրապուրվում նրա անձով։ Նախարարյանը չի սիրում այդ կնոջը, ապրումներ չի ունե-

նում նրան դավաճանելու համար։ Մի երկու ռեպլիկը, կամ քրթմնջոցը չեն արտահայտում նրա հոգեկան տառապանքը։ Նա ամուսնացել է օժիտավոր աղջկա հետ, նրա շնորհիվ անուն ձեռք բերել։ Նախարարյանի կարծիքով կնոջ օժիտը քիչ է, պետք է աշխատել և հարստանալ։ Դրա հետ են կապվում մեծ հասարակության մեջ լինելու նրա հեռանկարները. «Ահա, երբոր կհարստանանք, մենք էլ մայրաքաղաքում ապահով և փարթամ կյանք կվայելենք»։ Նրան զբաղեցնում են հարստանալու տենչը, ինքնուրույնության ձգտումը, որոնք կապիտալիստական հասարակության մեջ մտավորականի համար անհասանելի բաներ են։

Ելենա Պավլովնան, մի կրավորական զոհ է Նախարարյանի ձեռքին, անգույն էակ։ Անգույն են նաև Միջնորդյանը, Սաղմոսյանը, Պարզամրտյանը։ Պետք է անդրադառնալ նաև Սիրեկյան աղայի կերպարին։ Պիեսի հանգույցները նրա ձեռքին են գտնվում, նրա որոշ գծեր հաջող են տրված։ Սիրեկյան աղան լավ է օգտագործում Հեքիմյանի և Նախարարյանի ընձեռած հնարավորությունները և երկուսի մոտ էլ ներկայանում իբրև տանու մարդ։ Չափազանց մտերմությունը արտաքուստ քողարկում է նրա բուն նպատակը՝ ուզում է երկու բժշկին էլ հեռացնել, եղբոր որդուն տեղավորելու համար։ Մերթ մեկին է գովում ու փառաբանում, մերթ՝ մյուսին։ Բայց այն որոգայթը, որ ստեղծում է Սիրեկյան աղան, երկու ախոյանին կովեցնելու համար, պարզ է ու շինծու։

Պիեսը հաշտ ու խաղաղ է ավարտվում։ Բուրժուական հասարակության մեջ եղած հակասությունները համահարթելու սկզբունքից է բխում նման վերջաբանը։ Հեղինակի կարծիքով, այդ հասարակության մեջ բարոյական, հասարակական և այլ նորմերը կվերափոխվեն, եթե Սիրեկյանի նման առանձին խառնակիչներ չլինեն։ Այս առումով չի կարելի համաձայնել «Մշակի» այն կարծիքին, թե «Պ. Երիցյանի «Սխալ հաշիվը» պրետենզիա *չունի ոչ հասարակական հարցեր վճռելու և խնդիրներ դնելու. Նա առանց փիլիսոփայության բեմ է դուրս բերում ծիծաղաշարժ տիպեր, և իր հերոսներին այնպիսի դրության մեջ է դնում, որ կարողանում է կուշտ ծիծաղեցնել հասարակությանը»*[1]*։ Արդյո՞ք միայն «կուշտ ծիծաղեցնելու» համար է գրված պիեսը։ Երիցյանը սոցիալական հարցեր է առաջ քաշում, իրականության ռեալիստական բացահայտումը ելակետ ունենալով, հակասության մեջ է մտնում հենց այդ սկզբունքների հետ իրենց լուծման կետում, հանգում հասարակական հիմնարկների բարենորոգման տեսակետին։*

1894 թվականին իր դրամատիկական ստեղծագործություններով հանդես է գալիս հայտնի բժշկապետ և հասարակական գործիչ Գրիգոր Քուչարյանը: *Նա խարազանելով կապիտալիզմի բարոյական արատները, միաժամանակ հավատ ունի նույն այդ հասարակությունը բարեփոխելու*

---

1 «Մշակ», 1892, № 1։

վերաբերյալ։ Նրա խիստ քննադատությունը այն կարևոր ավանդն է, որով արժեքավորվում է թատերագրի ստեղծագործությունը։

Քուչարյանը գրում է «Մեղապարտ փարիսեցիներ» և «Մեղապարտ հրեշներ» դրամաները, որոնք բոլորովին նոր խոսք են նրա ստեղծագործության մեջ, 60-ական թվականներին գրած «Ահա ազգասերները» կատակերգությունից հետո։ Դրամաներն իրենց թեմատիկայով արդիական են, վերցված Թիֆլիսի հայության կյանքից։

«Մեղապարտ փարիսեցիները» հեղինակն անվանել է «դրամատիկական անցքեր»։ Դեպքերն իրար հաջորդող շարան են կազմում, և հյուսվում է ընտանեկան-դրամատիկական խրոնիկան, որը մոտ քառասուն տարվա ժամանակամիջոց է ընդգրկում։

Ղազար աղա Կեղեքյանն է այն կենտրոնը, որի շուրջը պտտվում են պիեսի գործողությունները։ Նրա ձեռքին է կոնֆլիկտի խճճվող կծիկը։ Հեղինակը աղա Ղազարին ցույց է տալիս իր բնորոշ միջավայրում, հին ձևով զարդարված առանձնասենյակում։ Քուչարյանը հենց սկզբից շեշտում է Ղազարի կեղծ բարեպաշտությունը։ Նա հեղ աստվածապաշտ է ձևացնում, իսկ մյուս կողմից՝ բարեպաշտությամբ քողարկված, իր կեղտոտ գործերն է կատարում։ Պետության կողմից նա նշանակված է հսկելու և հայտնաբերելու գողերին ու ավազակներին, մինչդեռ գործակցում է նրանց հետ։ Ղազարն անկեղծությանն այնպես է խառնում կեղծությունը, որ չի կարելի ասել, թե որտեղ է սկսվում մեկը և որտեղ վերջանում մյուսը։ Կեղծ բարեպաշտը մի կողմից կապված է քրեական տարրերի հետ, իսկ մյուս կողմից՝ նրանցից տուժողների։ Նա գողերի և պետության միջև միջնորդ օղակն է։

Քուչարյանը թերևս հայ թատերագրության մեջ առաջինն է, որ այս պիեսի կեղծ բարեպաշտին պատկերում է որպես պետական պաշտոնյա, որը պաշտոնին նայում է իբրև հարստանալու և ապրուստի միջոցի. «Ես էլ պետք է ապրեմ...» արդարացնում է նա ինքն իրեն, ապա այս միտքը հաստատում ավետարանով։ Իսկ երբ տեղը գա, նա ավետարանը մի կողմ կդնի և կսպառնա. «Ես դրանց հայրը կանիծեմ. ես դրանց մորը արյուն արտասունքով կլացացնեմ»։

Աղա Ղազարը բռնակալ է ընտանիքում։ Նա մտածում է ամուսնացնել որդուն՝ Աղեքսանդրին, հարուստ տոհմական մի աղջկա հետ, փառասիրաբար ուզում է եկեղեցու հիմնադիր հռչակվել և աղջկան կուսակրոն դարձնել։ Բայց կյանքի, հատկապես դրամատիկ երկի իրադարձությունները նախապես պատրաստի ու հայտնի ծրագրի հիման վրա չեն կատարվում։ Թատերագիրը իր գործող անձի բերանով նախապես չպետք է բացի փակագծերը, որոնք խիստ կերպով խանգարում են գործողության հետագա զարգացմանը։

Աղա Ղազարը, տղային ամուսնացնելիս չի մտածում մարդկայինի մասին։ Նրան և կնոջը որդու հարսնացուի հայրը՝ Միկիտանը հետաքրքրում է ոչ թե իր մարդկային առաքինությամբ կամ բարեմասնություն-

ներով, այլ բարձրանալու աստիճաններով՝ փոդրադչիկ, հետո «առաջին կարգի վաճառական»։ Ահա այս վերջին հանգամանքն է շոյում Ղազարին։ «Այսպիսով էլ կկազմվի մշտական տոհմական բարձրաստիճան ընտանիք»։ Այսպիսին է քաղքենու մտածողությունը։ Սակայն այդ նույն քաղքենին երբեք չի մտաբերում Աղեքսանդրի ապօրինի կնոջը և երկու երեխաներին։ Ընդհակառակը, եթե հիշում էլ է, շատ անտարբերությամբ ու անմարդկային ձևով. «Այն կնիկն ինչպես դրան է գտել, այնպես էլ շատ շուտով կգտնե ուրիշին. նրանց մուշտարի շատ կա»։

Այնուհետև, Ղազար աղայի դրդումով է նոր հարսը տուն գալիս։ Եվ երբ Աղեքսանդրը կնոջը խելագարության է հասցնում, Ղազար աղան դարձյալ մոռանում է մարդկայնությունը. «Տխմարը չի մտածում, որ եթե նրա կինը մեռնի, այդ բոլոր կարողությունը ձեռքից կերթա, որովհետև զավակ չունի»։

Քուչարյանն ուզում է բուրժուական մտավորականի ընտանիքը տեսնել կայուն, իսկ հարուստ աստիճանավորներին՝ քայքայվող։ Դա կիսատ-պռատ բարենորոգման փորձ է, երբ հեղինակի կամքով մի անհատ մյուսին է հակադրվում, համահարթելով ամեն ինչ։ Բայց հեղինակը չի կարողանում խուսափել կյանքի բարդ հակասություններից և դեմ հանդիման է դուրս գալիս նրանց։ Նրա քննադատությունը հասարակության հասցեին անողոք է։ Ինչ-որ ներդաշնակ ընտանիքի մասին խոսելով, նրան չի հաջողվում այդ սուր և արդարացի քննադատությունից փրկել հասարակությանը։ Քուչարյանի սուր քննադատությունը, նրա ստեղծագործության ռեալիստական այդ էությունն է կարևոր։

Քուչարյանի «Մեղապարտ հրեշներ» («Բանտ, թե՞ հիվանդանոց») 1894 դրամայի գործողության վայրը դարձյալ կովկասյան քաղաքն է։ Հեղինակն այս պիեսում արծարծում է կնոջ և ընտանիքի խնդիրը։

Այս պիեսը հետաքրքրական է իր բանավիճային բնույթով։ Քուչարյանի հերոսները սկզբից մինչև վերջ հաստատում են ինչ-որ բան և մերժում են նույնպես ինչ-որ բան։ Նրանք ուզում են ճշմարտությունը վեր հանել։ Բայց ո՞րն է այդ ճշմարտությունը։ Արդյո՞ք բնական չէ, որ որոշ պարագայում մի ամուսնացած կին տարվի իր ամուսնու մոտիկ ընկերոջով և նվիրվի նրան, մոռանալով ամուսնական և ընտանեկան պարտականությունները։ Հոգեբանական է որոշ պարագաներում Մագդաղինեի քայլերի արդարացումը։ Նա ազատամիտ կին է եղել, Եվրոպայում ունեցել է հատուկ մարդկանց շրջապատ և դրանից հետո, վերադառնալով հայրենիք, տեսել գորշություն, շրջապատի նեղություն և ձանձրույթ։ Նրա ամուսինը, ըստ երևույթին խոսում է ընտանեկան պարտականությունների մասին, բայց չի կարողանում գոհացում տալ կնոջը, անտարբեր է նրա նկատմամբ։ Եվ ահա, երիտասարդ կինը փնտրում է իր աշխարհը։ Այսպես է ծավալվում բարոյական վեճը։ Իսկ դա, ըստ էության, շարունակությունն է «Մեղապարտ փարիսեցիների» արտացոլած որոշ գաղափարների։ Եթե առաջին պիեսում հեղինակը ցույց է տալիս պետական պաշ-

տոնյայի ընտանիքի քայքայումը և նրա փլատակների վրա նոր մտավորականի ընտանիքի կազմումը, ապա «Մեղապարտ հրեշներում» բացասական խտացումներն ավելի խիստ ու սև են՝ բուն իսկ մտավորականության հասցեին։ Հիրավի, փարիսեցիությունը ներկա դեպքում փոխարկվում է հրեշավորության, և իզուր չէ նախկին «մեղապարտ» բառի կողքին «հրեշներ» բառը դրվում։ Շատերի մասին է խոսքը, որոնք վխտում են շրջապատում և նույնիսկ ձևացնում են, թե իրենք հասարակությունից բարձր են կանգնած։ Սակայն այդ բարձունքը խախուտ է և ավելի ցածր, քան ցածրությունը։

«Մեղապարտ հրեշներում» օգտագործվում է պիեսներում ընդունված ամուսին — կին — սիրահար եռանկյունին։ Եվ ճշմարիտ, հիմնականում որոշիչը այս երեքն են՝ Գեորգը, Հովհաննեսը և Մագդաղինեն։

Ո՞վ է Գեորգը։ Եվրոպական կրթություն ստացած մի երիտասարդ, որը ազատամտություն է խաղում, բայց ըստ էության, այդ ամենը սոսկ խաղեր են, Մագդաղինեին իր որոգայթը գցելու համար։ Նա Մագդաղինեին չի էլ սիրում, այլ միայն ուզում է անասնական կրքին հագուրդ տալ. «Ես սիրում եմ ամենքին, ինչպես քաղցած գայլը սիրում է բոլոր գառներին»։

Եվ օգտվելով Մագդաղինեի դժգոհությունից, ընտանեկան կյանքի տաղտկության վերաբերյալ, «հնացած ծեսի բռնաբարությունը» (այսինքն՝ ամուսնությունը) որպես խրտվիլակ մեջտեղ գցելով Գեորգը հեռուն է գնում և փաստորեն անբարոյականություն քարոզում. «Եվ առհասարակ ինձ համար ճաշակ, գեղեցկություն, սրբություն, պարտավորություն և այլն, այդ բոլորը վերացական, դատարկ խոսքեր են, որ ղողանջում են ականջիս»։ Նա հերքում է պսակը, ընտանեկան կյանքը։ Նրա քարոզած «ազատ սեր», «ազատ ընտրություն» ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ անառակության ձևեր։ Նա հայ բուրժուական լիբերալ մտավորականության այն թևի ներկայացուցիչն է, որ եվրոպական ազատամիտ գաղափարները ոչ թե օգտագործում է հասարակության բարօրության, այլ անձնականի համար։

Այդ դեպքում ցայտուն կերպով է երևում հեղինակի անձնական հակակրանքը ազատամտականների դեմ։ Հենց այդ տենդենցիոզ լույսի տակ ծուռ և սխալ են դիտվում առհասարակ սոցիալական ուսմունքը, Բեբելը և Լիբկնեխտը։

Գեորգը, այդ բարոյական հրեշը, մերձավորին կործանելու գնով է փնտրում իր երջանկությունը։ Բայց որքան էլ ուժեղ կոնֆլիկտ ունենար հոր հետ ժառանգության հարցում, միևնույն է, հոր մահը կցնցեր նրան և ոչ թե հոր մահվան պահին սիրուհու հետ սեր կբացատրվեր։

Գեորգը ազատ ու անկախ կյանքի է ձգտում, բայց այդ ազատությունը կախված է հարստությունից, փողի քսակից։ Իսկ այդ վիճակն ինքնին հերքումն է իսկական ազատության։

Մագդաղինեն իրավունք ունի դժգոհելու ամուսնուց։ Մենակությունից և անգործությունից դուրս գալու համար, քաղքենի կինը միջոց է

առիթ է փնտրում։ Առիթը լինում է Գեորգը, որի կիրքը, կրակը, խելքը դուր է գալիս նրան։ Հոգեբանական է, որ դրանից հետո նա ամբողջապես նվիրվի Գեորգին և մեղադրի ամուսնուն. «Ա՛յ, տղամարդիկդ միշտ այդպես եք. բոլոր իրավունքները խլել եք ու մեզ թողել խոհանոցը, լվացքն ու առտնին տնտեսությունը, այսինքն այն, ինչ որ գերիներին է հատուկ»։ Եվ կարծում է, որ եթե տնտեսական ու տնային ոլորտից դուրս գա, իր ազատության հարցը կլուծվի։ Բայց չէ՞ որ այդ ազատությունը հանգում է ոչ այլ ինչի, եթե ոչ սեփական կրքերի հագեցման։

Այսպիսով ո՛չ ամուսնության, ո՛չ էլ ամուսնությունից հրաժարվելու գնով կնոջ ազատության հարցերը չեն լուծվում։ Մագդաղինեն, որ փաստորեն հումանիզմի անունից է խոսում, դառնում է հակահումանիստ, մտածում է ամուսնուն թունավորել։ Հովհաննեսը տվյալ դեպքում միայն ստվեր և գաղափարատիպ է, հեղինակի անբաժան ձայնափողը։ Հովհաննեսը չի նկատում կնոջ ստրիճանական կորուստը։ Երբ բացվում է թունավորման մելոդրամատիկ փորձը, նա դարձյալ վճռական չի դառնում։ Նա բավարարվում է միայն կնոջն ու Գեորգին «հրեշներ» համարելով, իսկ հետո Գեորգի հանդեպ ստանձնում է կնոջ պաշտպանությունը։

Եվ այսպես, եռանկյունու միջոցով կոնֆլիկտը լիակատար հնչեղություն ձեռք չի բերում, թեև դրսևորում է ճշմարտացիության կարևոր մոմենտներ։

3

Սոցիալական հարցերի ավելի սուր արտացոլումը երևում է 90-ական թվականների մյուս թատերագիրների ստեղծագործություններում։ 1895 թվականի ապրիլի 22-ին Երևանում բեմադրվել է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Բարեգործության դիմակի տակ» դրաման։

Անցքը կատարվում է կովկասյան նահանգական քաղաքում։ Քսանմեկամյա գիմնազավարտ Հեղինեն նոր է վերադարձել հայրենի տուն և ականատես է լինում հոր կատարածին։ Հայրն անխիղճ ու անխնա շահագործող է, հարստության շնորհիվ ամբողջ նահանգը բռի մեջ է հավաքել։ Մի կողմից չնչին բարեգործություններ անել, իսկ մյուս կողմից՝ դրա տասնապատիկն ստանալ՝ ահա Կեղեքյանի ընտրած մեթոդը։ Սիրաշահումները գործունեության լայն ուղի են բացում նրա համար։ Երկու դիմակ է գործածում՝ կեղծ և իսկական։ Օրինակ, երբ Ռուբենը հիշատակում է նրա բարեգործությունների մասին, նա «ավելորդ խոսքեր» է համարում դրանք և ավելացնում. «Նամանավանդ, որ ես իմ չնչին նվերներով մի առանձին գործ կատարած չեմ»։ Եվ որպեսզի հեշտությամբ խաբի, նրան պահանջածից ավելի գումար է տալիս։ Նա գիտե, որ մի ուրիշից այդ գումարի կրկնապատիկը և ավելին կպոկի։ Իսկ մնալով առանձին, ուրիշ դիմակ է դնում. «Քեֆս գալիս է՝ թե ինչպես հաչողում է ինձ։ Ողորմելին իրեն կորցրեց... Ա՛յ, հիմա դարձյալ հոդված լրագրում»։

Կեղեքյանը բարեգործություն կատարում է ոչ թե Ռուբենի շահը նկատի ունենալով, այլ իր փառքի համար՝ իմանալով, որ լրագրության

միջոցով ավելի մեծ թվով մարդկանց իր ծուղակը կգցի: Նա գայլի դիմակով է խոսում թույլ մարդկանց հետ: Օրինակ՝ աղքատ գյուղացի Հարությունին վախեցնում է, գոռում, «վզաքոքին տալիս»: Երբեմն մարդկանց լռեցնելու համար դիվանագիտորեն մանր զիջումների է դիմում, նախ՝ հեղինակությունը բարձր պահելու համար և հետո, վերջ ի վերջո, մարդ է, մինուճար աղջկա հայր: Սակայն հայրական սենտիմենտալիզմը շատ կարճ է տևում, և սկսում է աղջկան համոզել, որ ճշմարիտն ինքն է: Բոլորին պետք է կեղեքել, հաշվի չառնել հասարակական կարծիքը՝ այս է նրա ճշմարտությունը: Նա հակառակորդ գյուղացիների հետ անխնա է վարվում, մինչև իսկ սպանել տալիս Մելքոյին:

Գոյության կռիվը դառնում է նրա կյանքի իմաստը. «Դու նայիր նույնիսկ մյուս թռչունների վրա և կտեսնես, որ մեծը կլանում է փոքրին, կամ մեկը խլում է մյուսի հատիկը... Մեկը մյուսով է իր գոյությունը պահպանում»:

Սունդուկյանի, Պռոշյանի հերոսների՝ նոր ժամանակաշրջանի կատարելագործված այս օրինակը երբեմն մոռանում է իր ծնողական պարտականությունը աղջկա հանդեպ, մոռանում է, որ ժամանակները փոխվել են և աղջիկը սեփական հայացք ունի աշխարհի նկատմամբ: Այստեղից էլ ծագում է նրա և աղջկա հակամարտությունը: Հեղինեն նախկին խեղճ ու բռնադատված հայ աղջիկը չէ: Նա Սունդուկյանի Անանու նման («Էլի մեկ զոհ») թույլ չի տալիս, որ ծնողներն իր կամքին բռնանան: Սա նրա տարբերիչ գիծն է: «Ես հավատացած եմ, որ վերջ ու առաջ հաղթանակն իմն է լինելու... ուրեմն պետք է չվհատվել... պետք է կռվել մինչև վերջը»: Այստեղ, անշուշտ, առկա է հոգեկան որոշ ապրումը, բայց դա չի վերածվում դաժան տագնապի ու տվայտանքի: Նախ ինչի՞ վրա է հույս դնում նա: Եվ հետո, չէ՞ որ ուրիշին գթացող աղջիկը հոր նկատմամբ այնքան աններում չէր լինի և նրան վեպի բացասական հերոս չէր դարձնի: Հեղինեն Ռուբենի, նույնիսկ ուրիշների մոտ, հոր հանդեպ ունեցած բացասական վերաբերմունքը բացահայտ կերպով ցույց է տալիս:

Հեղինեի և Ռուբենի, ինչպես նաև Հեղինեի, Համառովի և Ռուբենի գծերը ոչ բոլոր դեպքերում են ամուր հիմքի վրա կառուցված: Ռուբենն իբրև սիրահար՝ անհամոզիչ է, անվճռական: Այդ անվճռական մարդը Համառովի ձեռքից խլում է Հեղինեին: Սա չի համոզում: Համառովը պաշտոնի ուժով կկործաներ Ռուբենին: Նա իր ձեռքին գործիք կարող էր դարձնել Կեղեքյանին, մանավանդ որ իր ձեռքին են նրա գործերը:

Մյուս կերպարներից՝ Ակիմ Իվանիչը Կեղեքյանի ստվերն է, նրա մութ գործերի փաստաբանը, պաշտոնից վռնդված մի աստիճանավոր, որ սրանից-նրանից պատառ փախցնելով է ապրում: Նրա նշանաբանն է՝ «деньги есть—барин.»: *Այդ քծնի, ողորմելի փաստաբանը թալանում է Կեղեքյանին, և հետո երես թեքում, երբ նրանից այլևս սպասելիք չի ունենում:*

Պիեսում կարևոր կերպար է Մելքոն։ Հեղինակը ռեալիստորեն է բացահայտում այս ազնիվ գյուղացու կերպարը, թերևս որոշ ազդեցություն կրելով Պեպոյից։ Բայց Մելքոն Պեպո չէ, այլ գյուղական թշվառության, նրա սոցիալական բողոքի մարմնացումը։ «Ամենքին էլ կհասկացնեմ, թե քեզ պես աղեն ինչ ա հանում մեր գլուխը», ասում է նա Կեղեքյանին։ Մելքոն Կեղեքյանի դեմ պայքարում պարտվում է։

Պետք է ասել, որ Տեր-Գրիգորյանը չի կարողանում կոմպոզիցիոն ամբողջության մեջ դնել Կեղեքյանի և գյուղացիների կոնֆլիկտը և դա համաձուլել Հեղինե—Ռուբեն—Համառով գծին, որով սոցիալական հարցը առավել ևս կհնչեր։

«Բարեգործության դիմակի տակ» դրաման 90-ական թվականների սոցիալական դրամայի ճանաչված նմուշներից է և հեղինակի հաջողված գործերից մեկը, նրա դեմոկրատական հայացքների ցայտուն արտահայտությունը։ Պիեսի բեմադրությունը ժամանակին հասարակությունը և մամուլը լավ են ընդունել։

Պողոս Արաքսյանի, Հովհաննես Սունդուկյանի, Ֆրդրիի պիեսները պատկերում են մտավորականության շրջանի կյանքը՝ իր նոր երևույթներով։ 1892 թվականի փետրվարի 7-ին սիրողների խումբը ներկայացնում է Գաբրիել Սունդուկյանի եղբոր որդու, Հովհաննես Սունդուկյանի «Սիրտ» դրաման՝ հինգ արարվածով։ Այս դրաման ևս աշխույժ հետաքրքրություն է առաջացրել։ Ժամանակի թատերական քննադատությունը հույսեր է կապել հեղինակի հետ։ Պիեսի բովանդակությունը «Մշակում» հանգամանորեն շարադրել է Տիգրան Հովհաննիսյանը[1]*։*

Մերձմոսկովյան ամառանոցում այրի Նինա Արզամյանին հյուր են եկել փեսան՝ ինժեներ Շիրազյանը կնոջ՝ Աննայի հետ, ինչպես նաև ուսուցիչ Սմբատյանը, որը նոր է վերադարձել Կովկասից։ Այրին բացահայտ կերպով շեշտում է իր համակրանքը փեսայի նկատմամբ և նույնքան բացահայտ ցույց տալիս իր բացասական վերաբերմունքը դեպի Սմբատյանը, որը, նրա կարծիքով, անհարմար փեսացու է իր մյուս աղջկա՝ Սոֆիայի համար։ Բայց Աննայի և Սոֆիայի համակրանքը Սմբատյանի կողմն է։ Աննային բռնի կերպով ամուսնացրել են Շիրազյանի հետ, այնինչ նա հիշում է Արմենյանին, որին սիրել է։ Բախվում են Շիրազյանը և Աննան։ Դրաման սկսվում է։ Աննան հոգեկան տանջանք է ապրում։ Նրա ամուսինը քեֆերի սիրահար է, թեթևսոլիկ կանանց ընկերակից։ Աննայի քույրը՝ Սոֆիան չի ուզում ինքն էլ Աննայի օրն ընկնել և հակառակ մոր ցանկության, ձգտում է սեփական բախտը ինքը տնօրինել։ Քույրերը Սմբատյանի բարեկամ Անտոնովից տեղեկանում են, որ Արմենյանը ավարտել է Միլանի կոնսերվատորիան և շուտով վերադառնալու է Մոսկվա։ Եվ ահա Արմենյանը Մոսկվայում է։ Բարեկամները գալիս են շնորհավորելու նրա առաջին համերգի հաջողությունը։ Աննան

---

[1] *Տե՛ս Մշակ», 1898, № 19։*

նրանից ներողություն է խնդրում, որ, թույլ գտնվելով, ամուսնացել է չսիրած մարդու հետ։ Բախում են դուռը։ Շփոթված Արմենյանը չգիտի՝ դուռը բաց անի՞, թե՞ ոչ։ Աննան ինքն է դուռը բացում ամուսնու առջև։ Արմենյանը և Շիրազյանը երկուստեք բացատրվում են միմյանց հետ։ Շիրազյանը հեռանում է, կանչելով կնոջը։ Սոֆիան հայտնում է, որ ամուսնանում է Սմբատյանի հետ։

Անցնում է երկու տարի։ Աննան ափսոսում է, որ չկատարեց Արմենյանի խնդրանքը և չգնաց նրա հետ։ Եվ այժմ հիվանդ է սրտախտով ու տանջվում է։ Նա նամակ է ստանում, որ Արմենյանը շուտով վերադառնալու է արտասահմանից։ Աննան մեռնում է Արմենյանի թևերի վրա։

Պիեսը շոշափում է ծնողների ու զավակների, ինչպես նաև ամուսնության հարցերը։ Այդ հարցերը շոշափել է նաև Գ. Սունդուկյանը։ Բայց տարբերություն կա Գ. Սունդուկյանի և նրա եղբորորդու պատկերած հերոսների միջև։ «Էլի մեկ զոհում» Միքայելը և Աննանին կույր են գնում տնտեսապես ուժեղ ծնողների բռնակալությանը։ «Սիրտ» դրամայում այրի Արղամյանը ուզում է շարունակել «էլի մեկ զոհի» ծնողների բռնի արարքը, բայց 90-ական թվականների պայմաններում, այլևս այն ուժը չունի։ Թե՛ Աննան, թե՛ նրա քույրը՝ Սոֆիան և թե՛ ընդհանրապես մյուս գործող անձերը (Սմբատյան, Արմենյան) ինքնուրույն գաղափարների տեր մարդիկ են և, որ կարևոր է, կրթված մտավորականներ։

Հեղինակը կովկասաբնակ հանդիսատեսներին տեղափոխում է մի ավելի քաղաքակիրթ ընտանեկան մթնոլորտ՝ Մոսկվայի հայ մտավորականության մթնոլորտը։

Աննան և Սոֆիան ցույց են տալիս իրենց համակրանքներն ու հակակրանքները։ Երկու իդեալիստ քույրեր, պահած համալսարանական տարիների լավ կողմերը, ապրում են ուսանողական գրական և երաժշտական երեկույթների քաղցր հուշերով, ոգևորվում համերգներով, զբաղվում հասարակական գործով (Օրինակ՝ Արմենյանին հրավիրում են կանանց կիրակնօրյա դպրոցի օգտին համերգ տալու)։

Հեղինակը դրական որոշ գծերով է օժտել Աննային։

Աննան սխալվելով ամուսնացել է Շիրազյանի հետ, բայց նա գերի չէ։ Նա քրոջ հետ ոգևորվում է երիտասարդական շրջանի իդեալներով։ Գրախոսի կարծիքով, երկու քույրերը հաղթանակ են տանում ծնողների դեմ, բայց ամուսնության հարցում Աննան վիշտը պահում է հոգու խորքում։ Մաշվում է նրա սիրտը հանուն վեհ սիրո, որ կորցրել է սեփական կամքին հակառակ։ Այդ նրա սիրտն է, որ դառնում է դրամայի կենտրոն։ Այդ նրա սիրտն է այրվում ու տառապում։ Նա ներքուստ վիրավորված է, որ մայրն է իր կյանքում վատ դեր կատարել, բայց մխիթարվում է նրանով, որ տանջվելով, փուցե ուրիշ կանանց ազատի տանջանքներից։ Այդպիսի կամավոր նահատակությունը չի կարելի դիտել որպես հաղթանակ։ Իհարկե, լավ է դիտված, որ նա, հեռու սիրած մարդուց, ուզում է իր խղճի ու հասարակության առաջ բարձր պահել իրեն։

Բայց սա հենց հասարակական կարծիքի արդյունք է։ Գրախոսի կարծիքով, ոչ մի բարոյական սկզբունք նրան չի կապում վատ ամուսնու հետ։ Պետք է ասել և այդ դրամայի բովանդակությունից պարզ երևում է, որ հասարակական կարծիքի ուժով է նա կապված ամուսնուն և այլ կերպ էլ պիեսը հակառեալիստական կլիներ։

Ինժեներ Շիրազյանը մի ժամանակ հրապուրված է եղել Աննայի արժանիքով ու մաքրությամբ, բայց հետո սառչում է նրանից։ Անբարոյական ու դատարկամիտ այդ անհատը ոչ միայն վեհ ձգտումներ չունի, այլև չի հասկանում Աննային։ Նա ծաղրում և վիրավորական խոսքեր է ասում նրա միջավայրի մարդկանց։ Նա ուզում է կնոջը հեռացնել իդեալական միջավայրից, նրան քաշել ճահիճը։ Գրախոսի կարծիքով հաջող ու կենդանի են գծված Ճաղարյանը, հասակավոր, թեթևամիտ օրիորդ Բզեզյանը։

Հետաքրքրական է Սոֆիայի և Ամբատյանի կապը։ Սոֆիան բարոյական աջակցություն է ստանում Ամբատյանից և անկախ ձևով վճռում իր սեփական բախտը։ Բայց, այնուամենայնիվ, Ամբատյանը որոշակի ակտիվ կերպար չէ։ Նույնը պետք է ասել և Արմենյանի մասին։ Նա հեռանում է արտասահման, իսկ հետո անհասկանալի ձևով նորից վերադառնում։ Ինչն է նրան բերում Աննայի մոտ՝ այդ պատճառը չի տրվում։

«Սիրտը» 90-ական թվականների հայ հոգեբանական դրամայի մի փորձ է, որտեղ կնոջ սիրո և ազատության հարցերը դարձյալ իրենց լուծումը չեն ստացել։ Այնուամենայնիվ, այդ դրաման իր թերություններով հանդերձ պատմականորեն հետաքրքրական երևույթ է։

1899 թվականին Թիֆլիսում տպագրվել է **Տրդրիի** (Արամ Պոյաճյան) «Փառանձեմ» կատակերգությունը։ Պիեսի գործողությունը կատարվում է արևմտահայ գավառական քաղաքներից մեկում՝ Բաղեշում։ Պիեսում գործում են գավառացի, բայց եվրոպական տարազ հագած մարդիկ։ Նրանց գավառացի լինելը մատնում է միայն երիտասարդների ֆեսը և օրիորդների յաշմախ։ Հեղինակը թափանցում է նրանց սիրային փոխհարաբերությունների ոլորտը։ Երկու ընկերներից ո՞վ է տիրանալու գեղեցիկ, գեռատի Փառանձեմին, Միսաքը, թե՞ Տիգրանը։ Դրությունն ավելի է բարդանում, երբ որպես փեսացու հանդես է գալիս հարուստ Անդրեասը։ Մի կողմից Տիգրանի և Անդրեասի, մյուս կողմից Միսաքի ու Փառանձեմի բախման հետ է կապված պիեսի սյուժետային զարգացումը։ Փառանձեմը Միսաքի և Տիգրանի սիրային կովախնձորն է։ Փառանձեմն իբրև սիրող սիրտ անմիջական է, ուզում է փոխադարձ սիրո վրա կառուցել ապագա կյանքը և ոչ թե Անդրեասի նման հակակրելի հարուստ մարդու հետ կապվել։

Սակայն նրա քույրը՝ Մարիամը, հակառակ այս բանի, համաձայնում է նրան Միսաքի հետ ամուսնացնել, պայմանով, որ վերջինս ոսկու շարք կտա։ Իսկ եթե չլինի այդ շարքը, Փառանձեմը պետք է հրաժարվի։

Փառանձեմը, ինքնուրույն կամքի տեր այդ աղջիկը, վերջում, փաստորեն հասնում է իր երջանկությանը։

Այսպիսով Ցըդրին, կանանց ինքնուրույնության և ազատ ընտրության հարցը դնելով, չի լուծում։ Այդ դեպքում մեղավոր է ոչ թե ինքը, այլ այն միջավայրը, որից կախված էր տվյալ հարցի լուծումը։ Հերոսները կնոջ ազատության և ինքնուրույնության մասին ճառեր են ասում, բայց միայն ճառեր։

90-ական թվականների դրամատուրգիայում ցուցադրվում են կովկասյան արհեստավորների և քաղաքային պրոլետարների կյանքի պատկերները։

4

1890-ական թվականներին արևմտահայ դրամատուրգիայում պատմական դրամաներ փաստորեն չեն ստեղծվել։ Արևելահայ դրամատուրգիայում պատմական թեման նույնպես հազվագյուտ էր։ Պատմական թեմաներ են մշակում Լևոն Մանվելյանը («Տիգրանուհի») և Ադամ Սարդարյանը, որոնց ստեղծագործությունների էությունը հիմնականում հայրենասիրությունն է և ազատասիրությունը։

Հայ բեմի երկարամյա մշակ Ադամ Սարդարյանը լավ գիտեր բեմը և բավական գործ է կատարել ինչպես ռուսական, այնպես էլ հայ դասականների երկերը բեմադրելու ուղղությամբ (Ֆոնվիզին, Պարոնյան և ուրիշներ)։

90-ական թվականներին Ա. Սարդարյանն առանձնապես պատմական թեմաներով գրված երկերն է պիեսների վերածել («Ղարաբաղի աստղագետը», «Դավիթ Բեկ», «Ասլան Բալասի»), որոնք խաղացվելով բեմերում, ջերմ ընդունելության են արժանացել։ Մամուլը դրանց մասին գրել է դրվատանքով։

Սարդարյանը հայ այն հեղինակներից է, որն իր փոխադրություններով 90-ական թվականներին նորից դրամատուրգիայում բարձրացնում է հայրենասիրության և ազատասիրության թեման։ Թերևս այս է պատճառը, որ որքան էլ նրա բեմականացումները իրենց գրական-գեղարվեստական արժեքով զիջում են բնագրերին, այնուամենայնիվ ժամանակին լավ ընդունելություն էին գտնում։ «Հայոց բեմը հարստացավ մի նոր պիեսով՝ «Ղարաբաղի աստղագետը» վերնագրով,— գրում է «Արձագանքի» գրախոսը։ —Այդ նոր պիեսով նույնպես հայ թատերասերները պարտական են պ. Ադամ Սարդարյանին, որ վերջին տարվա ընթացքում երեք նոր պիեսներ նվիրեց մեր բեմին։ «Ղարաբաղի աստղագետը» պիեսը պարոն Սարդարյանը կազմել է Պլատոն Զուբովի համանուն վեպից, որ հայ ընթերցողներին ծանոթ է հանգուցյալ Րաֆֆու թարգմանությամբ։ Մեր մեջ եղած պատմական պիեսներն այնքան անճոռնի են, որ պ. Սարդարյանի դրաման մի մեծ նորություն է մեր բեմի համար, մանավանդ, որ նրա նյութը այն օրերից է և Ղարաբաղի այն

դյուցազնական կյանքից, որի հետքերը դեռ չեն մարած։ Իսկ թե պ. Սարդարյանը որքան տաղանդ ունի պիեսներ փոխադրելու, դրան ապացույց են արդեն «Մեծապատիվ մուրացկանները» և «Բաղդասար աղբարը», որոնք հայկական ռեպերտուարի ամենալավ պիեսների շարքն են մտել արդեն»[1]։

«Ղարաբաղի աստղագետը կամ Շուշի բերդի հիմնարկությունը» հինգ գործողությամբ պիեսը, որ Սարդարյանը փոխադրել է դերասան Ա. Վրույրի հետ միասին, կոչվում է «պատմական իրողություն»։

Պիեսի կոնֆլիկտի հիմքում ընկած է այն երկպառակությունը, որ ստեղծվում է երկու մելիքների՝ Մելիք Շահնազարի և Մելիք Յուսուբի ընտանիքների միջև։ Մելիք Շահնազարի որդին օրորոցից նշանված է Մելիք Յուսուբի աղջկա հետ, բայց հետո ետ է կանգնում նրանից, որովհետև ամուսնացած էր պարսկուհի Սալիհայի հետ։ Այս հանգամանքը պատճառ է դառնում երկու տների գժտության, որն ընկած է դրամայի զարգացման հիմքում։ Լարվում են մարդկային կրքերը, որոնք երբեմն չիկացման են հասնում։ Հատկապես դրամատիկական են այն պահերը, երբ Փանահ խանը Ջումշուդին և նրա սիրած կնոջը անասելի տանջանքների է ենթարկում։

Պիեսը վերջանում է դրամատիկ ձևով՝ Փանահ խանի հաղթությամբ՝ մելիքական տների նկատմամբ։ Փանահը մեծ խելքի տեր չէր, և ընդհանրապես նրա գործերը վարում էր նրա խորհրդատու, աստղագետ Հասանը։ Այդ աստղագետի խորհրդով է, որ նա վերահասու է լինում մելիքների երկպառակությանը և օգտվելով դրանից, վերջ է տալիս նրանց գոյությանը, տիրանում Ղարաբաղին։ Պիեսի հիմնական դեպքերը պտտվում են աստղագետի շուրջը։

«Ղարաբաղի աստղագետ»-ում, ինչպես և հայ պատմական պիեսներից շատերում, ընտանեկան կյանքը, հայ կնոջ բացակայության հետևանքով, չի երևում։ Մելիք Յուսուբի աղջիկը, որի պատճառով ծագում է կոնֆլիկտը, նույնպես չի երևում. նրա մասին տեղեկություն է ստացվում անուղղակի կերպով։

Ա. Սարդարյանը նույն՝ 1895 թվականին Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի հիման վրա ստեղծել է «Ասլան Բալասի» պիեսը։ Հանձին Պ. Պռոշյանի «Աղասի» ողբերգության, նրա համար նախափորձ կար։ Սա մեծ գրողի վեպի՝ պիեսի վերածելու երկրորդ փորձն է և, պետք է ասել, հաջողված փորձը։

Ա. Սարդարյանի պիեսը, Պռոշյանի «Աղասիի» համեմատությամբ, ավելի բեմական է։ «Ասլան Բալասին» բաժանված է հինգ գործողության։ Հեղինակն ընդհանուր առմամբ Աբովյանի վեպի հայրենասիրական-ազատասիրական կողմն է ընդգծում, որը և գրավել է ժամանակակիցներին։

---

1 «Արձագանք», 1895, № 40։

Սարդարյանն, իհարկե, չունի Աբովյանի ստեղծագործական հախուռն թափն ու երևակայությունը, բայց նա հնարավորին չափ, պիեսի սահմաններում, համդիսատեսին է հասցնում Ասլանի (Աղասու) բողոքը։ Նրա բախումը պարսիկների հետ ավելի լայն ծավալ է ստանում երկրորդ գործողության մեջ։ Դեմ-դիմաց են կանգնում Հասան խանն ու Ասլանը։ Երրորդ գործողության մեջ խորապես երևում է Ասլանի բողոքը։ Մահամերձ քեռու և նրա երկախոսության մեջ բնութագրվում է Ասլանը։ Նա հակադրվում է «խոհեմ» հայ ծերունիներին, որոնք երիտասարդությանը թշնամու առաջ հեզության և հլու-հնազանդության քարոզներ են կարդում և իրենց պատվասիրությունը բարձր չեն պահում։ Պիեսի վերջաբանում հերոսականությունը շաղախված է դրամատիզմով և անպայմանորեն ամբողջությամբ վերցրած տպավորություն է գործում։

Խստապահանջ Շիրվանզադեն գոհ է մնացել այդ ներկայացումից, հաջողությունը վերագրելով Աբովյանի վեպի հայրենասիրական մեծ բովանդակությանը և այդ նյութից կազմված ազդու էֆեկտներին. «Պետք է ասել, որ պ. Սարդարյանը կարողացել է բավական հաջողությամբ օգտվել «Վերք Հայաստանի»-ից, այսինքն օգտվել իբրև բեմագետ»[1]։

Պիեսն ունի նաև թերություններ։ Նրա առանձին գործողությունները մեկը մյուսին ամուր չեն շաղկապված և խախտում են ամբողջությունը։ Ձանձրալի է վերջին՝ հինգերորդ գործողությունը, որտեղ վիրավոր Ասլանը պառկած է անկողնում։ Ասլանի կերպարը ավելի արտաքին, քան հոգեբանական էֆեկտի վրա է հիմնվում։ Կորչում են նրբությունները, որոնք նրա ներքին աշխարհի խորությունը պետք է ընդգծեին։

«Դավիթ Բեկ» դրաման վերը նշված պատմահայրենասիրական պիեսների որակին չի բարձրանում։ Սարդարյանը գրել է նաև ինքնուրույն պիեսներ՝ «Դիպլոմ կամ կուսակցական պայքար» վոդևիլը, «Մոդա է քա» պիես-պամֆլետը, որոնք հասարակական-գեղարվեստական առումով անարժեք են։

---

1 Ալ. Շիրվանզադե, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հատ. 9, էջ 184։

ԺԱՄԱՆԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1891

Հունվարի 4— *Թիֆլիսում ծնվեց ռեժիսյոր-բեմադրող, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական դերասան (1954-ից) Լևոն Ալեքսանդրի Քալանթարը։ Վախճանվեց 1959 թվականի հոկտեմբերի 29-ին, Երևանում։*

Հուլիսի 14— *Թովուզ գյուղում (Շամշադինի շրջան) ծնվեց արձակագիր, դրամատուրգ Մաթևոս Կարապետի Դարբինյանը։ Վախճանվեց 1937 թվականին։*

Սեպտեմբերի 26— *Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Լենինական) ծնվեց բանաստեղծ, գրական քննադատ Աղասի Արտեմի (Հարությունի) Վարդանյանը։*

Դեկտեմբերի 2— *Շուշիում (Լեռնային Ղարաբաղ) ծնվեց գրականագետ Խորեն Սերգեյի (Սարգսի) Սարգսյանը։ Վախճանվեց 1970 թվականի ապրիլի 4-ին Երևանում։*

— *Կաճեթ գյուղում (Շատախի գավառ) ծնվեց գրական-հասարակական գործիչ, ամերիկահայ գրող Կարապետ Սիտալը (Կարապետ Շահինյան)։*

— *Մոսկվայում հրատարակվում է Ալեքսանդր Ծատուրյանի չափածո ստեղծագործությունների առաջին ժողովածուն «Բանաստեղծություններ» խորագրով։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Արշակ Չոպանյանի (Ծանթաղիկ) բանաստեղծությունների ժողովածուն «Արշալույսի ձայներ» խորագրով։*

— *Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբոս Տաշյանի «Ագաթանգեղոս առ Գևորգա Ասորի եպիսկոպոսին (Ուսումնասիրություն Ագաթանգեղյա գրոց)» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում Թ. Զաքարյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալֆոնս Դոդեի «Տարասկոնցի Տարտարենը» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում Փիլիպպոս Վարդանյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Պաուլ Հայզենի «Բեաթրիչե» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Արամ-Վրույրի «Պետրոս Ադամյան (մի համառոտ հայացք նրա կյանքի և գործունեության վրա)» գիրքը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Վիկտոր Հյուգոյի «Եղբայր եղբոր դեմ» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Մոպասանի «Գյուղական աղքատ և գյուղական ջութակահար» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Գրիգոր Արծրունու «Էվելինա (Հոգեբանական էտյուդ)» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում աշխարհաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Կարամզինի «Թշվառ Լիզա» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ավետիք Արասխանյանի «Արևելյան ազգերի հին պատմությունը» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփանոս Մալխասյանցի «Գրաբարի հոլովումը, խոնարհումը և նախդիրները» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում Փիլիպպոս Վարդանյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Շիլլերի «Ավազակներ» ողբերգությունը։*

— Թիֆլիսում Մ. Ա.-ի ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Աստված գիտե արդարն ու մեղավորը» պատմվածքը։
— Թիֆլիսում Փիլիպպոս Վարդանյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Ռոբինզոն» պատմվածքը։
— Մոսկվայում հրատարակվում է Ղազարոս Աղայանի «Մի երես մեր նորագույն պատմությունից» աշխատությունը։
— Մոսկվայում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Պատկերներ թրքահայոց կյանքից» խորագիր կրող ժողովածուն։
— Մոսկվայում հրատարակվում է Լեոյի «Դավիթ և Մհեր» աշխատությունը։
— Մոսկվայում Հ. Ջանումյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Միխայիլ Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրաման։
— Պետերբուրգում հրատարակվում է Հովհաննես Դարդելի «Ժամանակագրություն հայոց» աշխատությունը։
— Շուշիում հրատարակվում է Առաքել Բահաթրյանի «Հին հայոց տաղաչափական արվեստը» աշխատությունը։
— Շուշիում հրատարակվում է Լեոյի «Սպանված հայրը» պատմվածքը։
— Շուշիում հրատարակվում է Չարլզ Դիկկենսի «Ծննդյան պատմությունը»։
— Շուշիում Մ. Հակոբյանցի՝ ռուսերենից կատարված համառոտ փոխադրությամբ հրատարակվում է Նիկոլայ Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» վիպակը։
— Վաղարշապատում Միաբանի (Գալուստ Տեր-Մկրտչյան) ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էլիզա Ռեկլիվի «Ռուսական Հայաստան կամ Արաքսի ավազանը» աշխատությունը։
— Պոլսում հրատարակվում է Կարապետ Ութուջյանի «Քաղաքական տնտեսությունը» աշխատությունը։
— Պոլսում, Միհրան Ռեյյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է Օգտավ Ֆեռյեի «Մեռյալ կինը» վեպը։
— Պոլսում հրատարակվում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանի «Պատմության իմաստասիրությունը» աշխատությունը։
— Պոլսում հրատարակվում է Միհրան Արիկյանի «Համառոտ բառարան հայերեն-տաճկերեն» աշխատությունը։
— Մարսելում հրատարակվում է Մկրտիչ Փորթուգալյանի «Նմուշներ» աշխատությունը։

1892

Սեպտեմբերի 23—Պոլսում (Սամաթիա) ծնվեց Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական քերասան, դրամատուրգ Մկրտիչ Միհրանի Ջանանը։ Վախճանվեց 1938 թվականի հուլիսի 20-ին, Երևանում։
— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Փիլոն Եբրայեցու գործերի ժողովածուն՝ «Ճառք» խորագրով։ Տեքստաբանական աշխատանքները, հունարենի հետ բաղդատումը, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Գարեգին Զարբհանալյանի։
— Վենետիկում հրատարակվում է Թադեոս Թովմաճյանի «Քերականության նախադրունք» աշխատությունը։
— Վիեննայում Բառնաբաս Պիլեզիկճյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հ. Հիրշֆելդի «Մայիսի 16-ը» պատմական վեպը։
— Վիեննայում Ոնոփրիոս Անոփյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Նիկողայոս Մառի «Ամառային ուղևորությունից դեպի Հայաս» աշխատությունը։
— Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբոս Տաշյանի «Ուսումնասիրությունք Ստույն Կալիսթենեսա վարուց Ալեքսանդրի» աշխատությունը։
— Վիեննայում հրատարակվում է Կղեմես Սիպիլյանի «Դասավորություն Ռուբինյան

դրամոց» աշխատությունը։ (Աշխատությունը հրատարակության է պատրաստել Գրիգորիս Գալեմքյարյանը)։

— Պոլսում հրատարակվում է Մինաս Գափամաճյանի «Նոր բառգիրք հայերեն լեզուի» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Պողոս Յուսուֆյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Մանուշակներ» խորագրով։

— Պոլսում հրատարակվում է Վահան Մալեզյանի «Անիծյալը (Քերթված արտասանելի)» պոեմը։

— Պոլսում հրատարակվում է Ստեփան Փափազյանի «Գրական շիթեր» ժողովածուն։

— Պոլսում հրատարակվում է Մեսրոպ Նուբարյանի «Բառարան ֆրանսերեն-հայ» աշխատությունը։

— Երուսաղեմում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի (Խրիմյան Հայրիկ) «Հրավիրակ Երկրին Ավետյաց» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում, Մ. Ղազարյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Մ. Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի գործերի ժողովածուն (զետեղված են «Իդեալիստ ծածան», «Իմաստուն գայլաձուկ», «Խիղճը կորավ» պատմվածքները)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարապետ Կոստանյանի «Մկրտիչ Նաղաշ. Կյանքն ու գործունեությունը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մանուկ Աբեղյանի «Հայոց լեզվի ուղղագրությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Կոստանյանի «Թովմա Մեծոփեցու հիշատակարանը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Սկիզբն երկանց» վեպը։

— Թիֆլիսում, Ստեփանոս Մալխասյանցի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Մակբեթ» ողբերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սարգիս Քամալյանցի կազմած «Հեքիաթներ» ժողովածուն։

— Թիֆլիսում, Պերճ Պռոշյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հարություն Արարատյանի ինքնակենսագրական բնույթի աշխատությունը՝ «Վաղարշապատցի Հարության Արարատյանի կյանքը» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մարիամ Մարիսյանի (Խատիսյան) «Տիկին Հեղինե» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Իսահակ Հարությունյանի «Հայոց գիրը» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լամարթինի «Վիլհելմ Թելլ» ստեղծագործությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի չափածո ստեղծագործությունների երկրորդ գիրքը՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում, Մանուկ Աբեղյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Նիկոլայ Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» վիպակը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Լալայանի բանահավաքչային բնույթի աշխատությունը՝ «Ջավախքի բուրմունք» խորագրով։

— Վաղարշապատում, Միաբանի (Գալուստ Տեր-Մկրտչյան) ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Էլիզա Ռեկլյուի «Վրաստան, Հայաստան, Քյուրդիստան» աշխատությունը։

1893

Մարտի 4—Կալեր գյուղում (Մեղրու շրջան) ծնվեց հայագետ-բանասեր ակադեմիկոս Կարապետ Աղաբեկի Մելիք-Օհանջանյանը։ Վախճանվեց 1970 թվականի փետրվարի 22-ին Երևանում։

Մարտի 28— Վանում ծնվեց գրող, թարգմանիչ (թուրքերենից-ռուսերենից-հայերեն) Մարտիրոս Վնսպերը (Մարտիրոս Տիգրանի Դաբաղյան)։

Դեկտեմբերի 15— Թիֆլիսում ծնվեց օպերային երգչուհի, ՍՍՀՄ ժողովրդական դերասանուհի (1939 թվականից) Հայկանուշ Բաղդասարի Դանիելյանը։ Վախճ. 1958 թվականի ապրիլի 19-ին, Երևանում։

— Մեզիրե քաղաքում (Խարբերդի վիլայեթ, այժմ՝ Թուրքիա) ծնվեց սովետահայ արձակագիր Վահան Հովհաննեսի Թոթովենցը։ Վախճ. 1937 թվականին։

— Վենետիկում, Անդրեաս Ստվիզյանի՝ հունարենից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Ավգուստինիոս Հիպպոնայի «Խորհրդածութիւնք» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Բարսեղ Սարգսյանի «Ուսումնասիրութիւն Մանիքեպավլիկյան թոնդրակեցիներու աղանդին և Գրիգոր Նարեկացու թուղթը» աշխատությունը։

— Վենետիկում, գրաբար լեզվով, հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Սիսական կամ տեղագրութիւն Սիւնեաց աշխարհի» ուսումնասիրությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգոր Խալաթյանցի «Զենոբ Գլակ. համեմատական ուսումնասիրութիւն» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգորիս Գովրիկյանի «Հայք ի Եղիսաբեթու-Պոլիս Դրանսիլվանիո» եռահատոր աշխատության առաջին հատորը։

Երկրորդ հատոր՝ 1899 թ.

Երրորդ հատոր՝ 1904 թ.

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգորիս Գալեմքյարյանի «Պատմութիւն հայ լրագրութեան (1796—1860 թթ.)» աշխատության առաջին հատորը (երկրորդ հատորը չի հրատարակվել)։

— Վիեննայում Հակոբոս Տաշյանի ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ավգուստոս (Օգյուստ) Կարրիերի «Նորագոյն աղբերք Մովսիսի Խորենացվո» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Խաչատուր Բաղդասարյանի «Ատրինե» վիպերգությունը։

— Պոլսում, Խորեն Ստեփանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կրեյցերյան սոնատ» վիպակը։

— Պոլսում հրատարակվում է Բարսեղ Էքսերճյանի «Կենսագրութիւն Պետրոս Դուրյանի» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Ռուբեն Որբերյանի չափածո և արձակ ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Հիշատակաց ծաղիկներ», «Փունջ առաջին» խորագրով։

— Պոլսում ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Պիեր Լոթիի «Ուղևորություն Ցերնոգորիայում» գիրքը։

— Պոլսում (?) հրատարակվում է Մ. Մինասյանի կազմած և թարգմանած «Ծաղիկներ անգլիական դրականության» ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի (Խրիմյան Հայրիկ) «Դրախտի ընտանիք» աշխատությունը։

— Աթենքում ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Պոլ Լաֆարգի «Իրավունք ծուլանալու» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Տ. Միսքճյանի «Լատիներեն-հայերեն բառարան» խորագիրը կրող աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Դուրյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն «Տաղք և թատերագրութիւնք» խորագրով։

— Պոլսում հրատարակվում է Միհրան Աբիկյանի «Գործնական բառարան թուրքերեն-հայերեն» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Եվտերպեի (Զարուհի Գալեմքերյանի) բանաստեղծություն-

ների ժողովածուի առաջին հատորը «Նվագք Եվտերպեայ» խորագրով։ Առաջին հատորն ունի «Ջարթոնք» ենթավերնագիրը։ Երկրորդ հատորը՝ 1894 թվականին՝ «Մրմունջք» ենթավերնագրով։

— *Վաղարշապատում ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ֆրեդերիկ Կոնիբերի «Համեմատություն Դավիթ Անհաղթի գրեանց հունարեն բնագրին հետ» աշխատությունը։*

— *Վաղարշապատում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Սամվել քահանա Անեցու «Հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց, յաղագս գիւտի ժամանակաց անցելոց մինչև ի ներկայս, ծայրաքաղ արարեալ» աշխատությունը։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանը, ծանոթագրություններն ու հավելվածը Ա. Տեր-Միքայելյանի։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազարոս Աղայանի «Իմ կյանքի գլխավոր դեպքերը» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ատրպետի «Սարրաֆ» ողբերգությունը։*

— *Թիֆլիսում Օ'Շապիրի՝ գերմաներենից կատարված փոխադրությամբ, հրատարակվում է Գեորգ Էբերսի «Փարավոնի աղջիկը» պատմական վեպը։*

— *Թիֆլիսում Գրիգոր Շահբուդաղյանի՝ անգլերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Մարկ Տվենի «Իշխանն ու աղքատը» վեպը։*

— *Թիֆլիսում Տ. Փիրումյանցի՝ վրացերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Մոլխուբարիձեի «Էլգուջա» վեպը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Դաշնակներ» խորագրով։*

Նույնը՝ 1899 թ. որոշ փոփոխումներով ու հավելումներով։

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Գարեգին վարդապետ Հովսեփյանի կազմած «Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում, Գրիգոր Շահբուդաղյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է Բաունի «Փայլուն կոպեկ» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Շիրվանզադեի «Արսեն Դիմաքսյան» վեպը։*

— *Պետերբուրգում, Գրիգոր Խալաթյանցի նախաձեռնությամբ, հրատարակվում է Ռափայել Պատկանյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Ընտիր երկասիրությունք հատոր Ա (ոտանավորներ)» խորագրով։*

Բ հատոր («արձակ գրվածքներ») նույն թվականին։

Գ հատոր (պատրաստել է Գրիգոր Ջալխուշյանը), Դոնի Ռոստով 1904 թ.։

— *Մոսկվայում, Յուրի Վեսելովսկու և Մինաս Բերբերյանի խմբագրությամբ հրատարակվում է* «Армянские беллетристы» *ժողովածուի առաջին հատորը (երկրորդ հատորը չի հրատարակված)։*

— *Ալեքսանդրապոլում Մ. Տեր-Պետրոսյանցի՝ գրաբարից կատարված աշխարհաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Արիստակես Լաստիվերտցու «Պատմութիւն հայոց» աշխատությունը։*

1894

Հունվարի 17— *Երևանում ծնվեց թատերագետ, դրամատուրգ, գրական-հասարակական գործիչ Տիգրան Սիմոնի Հախումյանը։*

Փետրվար 1— *Տրապիզոնում ծնվեց դերասան, Հայկական ՍՍՀ վաստակավոր արտիստ (1935 թվականից) Համբարձում Միսակի Խաչանյանը։ Վախճ. 1944 թվականի հունիսի 30-ին, Երևանում։*

Փետրվարի 15— *Շուշիում ծնվեց դերասան, դրամատուրգ, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1954 թվականից) Վաղարշ Բոգդանի Վաղարշյանը։ Վախճ. 1959 թվականին, մայիսի 6-ին, Մոսկվայում (թաղում՝ մայիսի 9-ին Երևանում)։*

Հունիսի 7— Թիֆլիսում ծնվեց դերասանուհի, Ադրբեջանական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստուհի Ժասմենը (Մարիամ Հովսեփի Գրիգորյան)։

Հունիսի 23— Ղարսում ծնվեց իրանահայ դրամատուրգ, արձակագիր, թարգմանիչ Արամ Հակոբի Ալշուշյանը։

Հուլիսի 17— Վանում ծնվեց սովետահայ բանաստեղծ, գրական հասարակական գործիչ Ազատ Վշտունին (Ազատ Սեթի Մամիկոնյան)։ Վախճ. 1958 թվականի մարտի 26-ին, Երևանում։

Օգոստոսի 22— Հաջիքենդ գյուղում ծնվեց ծովակալ, ռազմական գործի տեսաբան, արձակագիր. ակադեմիկոս Իվան Ստեպանովիչ Իսակովը (Հովհաննես Ստեփանի Տեր-Իսահակյան)։ Վախճ. 1967 թ. հոկտեմբերի 11-ին, Մոսկվայում։

Սեպտեմբերի 1— Օղալթիփիլա գյուղում (Ախալցխայի շրջան) ծնվեց բանասեր, հայագետ, բանաստեղծ Վահան Հովհաննիսյանը։

— Հյուսենիկ գյուղում (Խարբերդի գավառ, Թուրքիա) ծնվեց արձակագիր, թարգմանիչ (անգլերենից-հայերեն) Բենիամին Նուրիկյանը։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Կորյունի գործը՝ «Պատմութիւն վարուց և մահուան Ս. Մեսրոպայ վարդապետի» խորագրով։

— Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Ստեփանոս Սարյանի «Ընթացք տեսական աստուածաբանութեան» աշխատությունը։

— Վիեննայում Հակոբոս Տաշյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հյուբշմանի և Բրոկելմանի «Ուսումնասիրությունք հայերեն փոխառյալ բառից» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Հովհաննես Հյունքյարպեյենտյանի «Ստուգաբանական բառարան հայ լեզվի» աշխատությունը։

— Վիեննայում, Անտոն Գարագաշյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է «Առակք Լաֆոնտենի» ժողովածուն։

— Պոլսում հրատարակվում է Եղիա Տեմիրճիպաշյանի «Գրպանի բառարան հայերեն-գաղղիերեն» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում Մ. Ղազարյանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հերբերտ Սպենսերի «Կենցաղ դաստիարակության» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գրիգոր Արծրունու «Թուրքահայերի դրությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ալեքսանդր Երիցյանի «Ամենայն հայոց կաթողիկոսությունը և Կովկասի հայք 18-րդ դարում» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Ճաղարբեկյանի «Բանահյուսության տեսություն» աշխատությունը։

Թիֆլիսում հրատարակվում է Մարիամ Խատիսյանի (Մարիսյան) «Փեսա որսողներ» վեպը։

— Թիֆլիսում Պերճ Պռոշյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Կովկասյան գերին» պատմվածքը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի (Խրիմյան Հայրիկ) «Մարգարիտ արքայության երկնից» ստեղծագործությունը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մկրտիչ Խրիմյանի (Խրիմյան Հայրիկ) «Պապիկ և թոռնիկ» ստեղծագործությունը։

— Շուշիում, Ս. Գյուլզադյանի՝ պարսկերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ֆիրդուսու «Զոհրապ»-ը («Շահնամեի» մի գլուխ)։

— Վիեննայում, Հովսեփ Աթաբեկյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ֆրիդրիխ Էնգելսի «Սոցիալիզմի զարգացումը ուտոպիայից գի-

պի գիտությունը» աշխատությունը (Հրատարակվել է «Գիտական սոցիալիզմը» վերնագրով)։

1895

Սեպտեմբերի 18— *Պոլսում տեղի է ունենում Հնչակյանների կազմակերպած ցույցը, որի նպատակն էր եվրոպական պետությունների ուշադրությունը կենտրոնացնել Հայոց Հարցի վրա. Ցույցը ճնշվում է զենքի ուժով, թուրքական կառավարությունը պաշտոնապես սկսում է հայերին բնաջնջելու քաղաքականությունը։*

Սեպտեմբերի վերջեր— *Գործողության մեջ է մտնում հայ ժողովրդին մասսայաբար բնաջնջելու թուրքական քաղաքականությունը։ Հաջորդաբար տեղի են ունենում Տրապիզոնի (սեպտեմբերի 26), Խարբերդի (սեպտեմբերի 30), Երզնկայի հոկտեմբերի 2), Բիթլիսի (հոկտեմբերի 13), Կարինի (հոկտեմբերի 18), Սեբաստիայի (հոկտեմբերի 21), Եդեսիայի (դեկտեմբերի 18) հայաջինջ կոտորածները։*

Հոկտեմբերի 12— *Զեյթունում սկսում է զինված ապստամբություն թուրքերի դեմ, որին մասնակցում էին ավելի քան վեց հազար հայեր (որոնց թվում նաև կանայք)։ Մոտ մի տարի ապստամբները կարողանում են դիմադրել մի քանի անգամ գերազանց թուրքական բանակին։ 1896 թվականի հունվարի 28-ին կնքվում է հաշտության պայմանագիր։*

Նոյեմբերի 4— *Պոլսում, Վահան վարդապետ Տեր-Մինասյանի (Պարտիզակցի) խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լույս» շաբաթաթերթը, 1905 թվականի հունվարից խմբագրի պարտականությունները ստանձնում է Բաբկեն Կյուլեսերյանը, շաբաթաթերթն ընդունում է կրոնական պրոֆիլ և շարունակում է իր գոյությունը մինչև 1908 թվականը։*

Նոյեմբերի 12-ին— *Նիկոմեդիայում ծնվեց նշանավոր դերասան, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1956 թվականից) Հրաչյա Ներսեսի Ներսիսյանը։ Վախճ. 1961 թվականի նոյեմբերի 6-ին, Երևանում։*

Նոյեմբերի 13— *Սանահին գյուղում (Ալավերդու շրջան) ծնվեց կոմունիստական կուսակցության և Սովետական պետության նշանավոր գործիչ Անաստաս Իվանովիչ Միկոյանը։*

— *Փերչենճ գյուղում (Խարբերդի գավառ, Թուրքիա) ծնվեց ամերիկահայ արձակագիր Համաստեղը (Համբարձում Կելենյան)։ Վախճ. 1966 թ. նոյեմբերի 27-ին, Նյու-Յորքում։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Աթանաս Տիրոյանի «Խաղամոլը» դրաման։ Նույնը՝ 1905 թվականին։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Պետրոս Ադամյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Քերթուածք և կենսագրութիւն Պետրոսի Ադամեան» խորագրով։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Վարդան Հացունու։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Քերովբե Քուշներյանի «Պատմություն գաղթականության Խրիմու Հայոց» աշխատությունը։*

— *Վենետիկում գրաբար լեզվով հրատարակվում է Արուսահլ պատմիչի «Պատմութիւն Եկեղեցեաց և վանորէից Եգիպտոսի» աշխատությունը։ Անգլերենից թարգմանությունը, գրաբար առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Ղևոնդ Ալիշանի։*

Նույնը՝ 1933 թվականին։

— *Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Հայրուսակ կամ հայկական բուսաբանություն» աշխատությունը։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Գարեգին Զարբհանալյանի «Ուսումն հայ լեզվի և մատենագիտության յԱրևմուտս» աշխատությունը։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց» աշխատությունը։*

— *Վենետիկում Քերովբե Քուշներյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Դ. Մարդովցևի «Ուղևորություն յԱյրարատ, կամ հիշատակարան տպավորությանց ճանապարհին յԱյրարատ» աշխատությունը։*

— *Վիեննայում, Հակոբոս Տաշյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ ու ծանոթագրություններով, հրատարակվում է Պաուլ Ֆետտերի հայագիտական աշխատությունների ժողովածուն «Հայկական աշխատությունք պ. Ֆետտերի ի մի ամփոփված և թարգմանված» խորագրով։*

— *Վիեննայում հրատարակվում է Կարապետ Տյուրյանի «Սև ծովու ռուսական եզերքը» աշխատությունը։*

— *Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբոս Տաշյանի «Մատենագրական մանր ուսումնասիրություններ» աշխատության առաջին հատորը։*

Երկրորդ հատոր՝ 1901 թվականին։

— *Պոլսում հրատարակվում է Պետրոս Մամիկոնյանի «Ռումանահայոց ներկան և ապագան» աշխատությունը։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Մելիք Պեյլիքճյանի «Ընկեցիկը» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Րաֆֆու «Ջալալեդդին» վեպը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Իսահակ Հարությունյանի «Ստեփաննոս Պալասանյան» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում, Ղազարոս Աղայանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ջոնաթան Սվիֆտի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունը լիլիպուտների և Բրոնդբինգյացոց աշխարհներում» վեպը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Վաչագանի «Հենրիխ Պեստալոցցի. կյանքը, գործունեությունը և հեղինակությունը» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում, Ռ. Հովհաննիսյանի՝ անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Հենրի Թոմաս Բոկլի «Կանանց ազդեցությունը գիտության առաջադիմության վրա» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում Տիրուհի Կոստանյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է «Չինական առասպելներ» ժողովածուն։*

— *Թիֆլիսում, ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Թեոֆիլ Գոտյեի «Դոկտոր Պ. Շերպանո» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Լումա-ի (Սերգեյ Նալբանդով) «Գաբոյի ընտանիքը» վեպը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Հ. Ճանիկյանի «Հնություն Ակնա» աշխատությունը։*

— *Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի՝ ռուսերենից կատարված գրաբար թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վսեվոլոդ Գարշինի «Գոռոզ Արմավենին» վիպակը։*

— *Թիֆլիսում, Հովհաննես Մասեհյանի՝ անգլերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Ինչպես կուզեք» կատակերգությունը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Ն. Մամիկոնյանի «Հազարից մեկը» վեպը։*

— *Երևանում հրատարակվում է Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Բարեգործության դիմակի տակ» դրաման։*

— *Բաքվում հրատարակվում է Մակար Բարխուդարյանի «Արցախ» ուսումնասիրությունը։*

— *Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Գարեգին Լևոնյանի «Հայոց պարբերական մամուլը (Պատմական տեսություն սկզբից մինչև մեր օրերը)» աշխատությունը։*

1896

Հունվար— *Թիֆլիսում, Գյուտ քահանա Աղանյանցի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Լումա» գրական քաղաքական պատմական և հանրային ամսագիրը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1911 թվականը։*

Մարտ— *«Արձագանքը» (№ 35) հատվածաբար սկսում է հրատարակել Մուրացանի*

«Գևորգ Մարզպետունի» պատմավեպը։ Հրատարակությունը շարունակվում է մինչև նույն թվականի դեկտեմբերի վերջը (մինչև № 151)։

Մայիսի 2— Թավրիզում ծնվեց իրանահայ բանաստեղծ, երգիծաբան Երվանդ Հարությունի Բազենը։

Հուլիսի 14— Պոլսում, մի խումբ դաշնակցականներ, Եվրոպական պետությունների ուշադրությունը Հայաստանի վրա դարձնելու նպատակով, զինված հարձակում են կազմակերպում «Բանկ Օտոմանի» («Օսմանյան բանկ») վրա։ Հարձակումը ճնշվում է զենքի ուժով, սպանվում են ավելի քան 6.000 հայեր։

Սեպտեմբերի 15— Տրապիզոնում ծնվեց դերասան, բանաստեղծ, թարգմանիչ (ֆրանսերենից հայերեն), Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստ (1967 թվականից) Արման Անանիայի Կոթիկյանը։ Վախճ. 1968 թ. հոկտեմբերի 3-ին, Երևանում։

Հոկտեմբերի 23— Պոլսում, Ղուկաս Բոլատի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Հանրագիտակ» շաբաթաթերթը (հետագայում խմբագրել են Մ. Պապոնյանը ապա՝ Վահան Փափազյանը)։ Իր գոյությունը, պարբերականության որոշ փոփոխմամբ, շարունակվում է մինչև 1908 թվականը։

Նոյեմբերի 4— Պոլսում, Բյուզանդ Քեչյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Բյուզանդիոն» օրաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1918 թվականը։

— Շուշիում, Երվանդ Լալայանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Ազգագրական հանդես» եռամսյա պատկերազարդ պարբերականը։ Նույն թվականին պարբերականը փոխադրվում է Թիֆլիս և շարունակում հրատարակվել մինչև 1916 թվականը։ (1906 թ. հետո «Ազգագրական հանդեսը» խմբագրում էր Հայոց Ազգագրական ընկերությունը)։

— Վենետիկում, Հովհաննես Թորոսյանի՝ իտալերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էդմոնդո դե Ամիչիսի «Հուշք կամ հիշատակարանք Լոնտրայի» ստեղծագործությունը։

— Վենետիկում, Եփրեմ Աբրահամյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Իպպոլիտ Թենի «Վենետիկ և վենետիկյան նկարչություն» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Հայ վենետ կամ առնչությունք հայոց և վենետաց» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Սարգիս Հովսեփյանի կազմած «Ընդհանուր ցանկ նյութոց հինամյա Բազմավիպաց» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հենրիկոս Գելցերի «Փավստոս Բյուզանդ կամ հայկական եկեղեցվո սկզբնավորությունն» աշխատությունը։ Գերմաներենից թարգմանությունը, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Հովհաննես Թորոսյանի։

— Վենետիկում հրատարակվում է Բարսեղ Սարգսյանի «Քննադատությունք Հովհան Մանդակունվո և յուր հրկասիրության վրա» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Ղևոնդ Ալիշանի «Կամենից կամ տարեգիրք հայոց, Լեհաստանի և Ռումենիո, հավատչյա հավելվածովք» աշխատությունը։

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի՝ իտալերենից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է իտալահայ բանաստեղծուհի Վիկտորիա Աղանուրի «Լռություն» ստեղծագործությունը։

— Վիեննայում, Բառնաբաս Պիլեզիկյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է Վ. Տոմաշեկի «Սասուն և Տիգրիսի ակերակ աղբյուրները» ուսումնասիրությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Վահրամ Թորգոմյանի «Արդի հնդկահայ բժիշկներ» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Կարապետ Տյուրյանի «Կովկասյան լերանց մեջ» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգորիս Գովրիկյանի «Դրանսիլվանիո հայոց մետ-

րոպոլիտը. կամ նկարագիր Կերլա հայաքաղաքի ի գիրս և ի պատկերս» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Սարգիս Քամալյանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Երկասիրություններ (Առաջին կապուկ)» խորագրով։

— Թիֆլիսում Հովհաննես Թումանյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Միխայիլ Լերմոնտովի «Մծիրի» պոեմը և Ջորջ Բայրոնի «Շիլիոնի կալանավորը» պոեմը (առանձին գրքույկներով)։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գրիգոր Բալասանյանի «Ռոստոմ և Սալման» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հովհաննես Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մակար Բարխուդարյանի «Զոքանչ ու նշանածը» վիպակը։

— Թիֆլիսում Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Ռոմեո և Ջուլիետ» ողբերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Տուրիստի հիշողություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Բաքկենցի «Նորեկ» վեպը։

— Գալաթում հրատարակվում է Մելքիսեդեկ արքեպիսկոպոս Մուրադյանի «Նամականի» ժողովածուն։

— Պոլսում հրատարակվում է Մանուել Առմայի կազմած «Միջազգային բանաստեղծներ» ժողովածուն։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Միաբանի (Գալուստ Տեր-Մկրտչյան) «Խորենացու պատմության ուսումնասիրություն» աշխատությունը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Միաբանի (Գալուստ Տեր-Մկրտչյան) «Անանիա Շիրակացի» ուսումնասիրությունը։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Իվան Կռիլովի առակների ժողովածուն «Առակք Կռիլովի յինն գիրս» խորագրով։ Ռուսերենից թարգմանությունը, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Գաբրիել Այվազովսկու։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատյանի «Տեղագիր Գեղարքունի ծովազարդ գավառի, որ այժմ Նոր-Բայազեդ» աշխատությունը։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Հովհաննես Կոստանյանի «Շիրակի լեգենդներից և ժողովրդական կյանքից» ժողովածուն։

— Պետերբուրգում Ռ. Մելիք-Մուսյանի՝ ռուսերենից կատարած թարգմանությամբ հրատարակվում է Ժիվոտովսկու «Անձրև և ձյուն» ստեղծագործությունը։

1897

Մարտի 1— Ղարսում ծնվեց սովետահայ մեծ պոետ, գրական-հասարակական գործիչ Եղիշե Չարենցը (Եղիշե Աբգարի Սողոմոնյան)։ Վախճ. 1937 թվականի նոյեմբերի 28-ին, Երևանում։

Հոկտեմբեր— Հրատարակվում է թուրքական կառավարության որոշումը՝ հայերեն լեզվով հրատարակվող գրականության՝ Թուրքիա ներբերելն արգելելու և Թուրքիայում հրատարակվող հայերեն պարբերականները փակելու մասին։

Նոյեմբերի 27— Թիֆլիսում ծնվեց գրական-հասարակական գործիչ, գրականագետ Գևորգ Արշակի Աբովը (Աբովյան)։ Վախճ. 1965 թվականի մարտի 11-ին, Երևանում։

— Վենետիկում հրատարակվում է Վարդան Հացունու «Խորհրդածությունք Եղիշեի պատմության վրա» աշխատությունը։

— Վենետիկում Հովհաննես Թորոսյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ,

հրատարակվում է Հենրիկոս Գելցերի «Հետազոտություններ հայ դիցաբանության» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Արսեն Ղազիկյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն. «Նվեր մանկանց» խորագրով։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հակոբ Տիրոյանի «Պատմություն ընդհանուր ազգաց» աշխատության առաջին հատորը։

Երկրորդ հատոր՝ նույն թվականին։

— Վիեննայում հրատարակվում է Ղևոնդ Հովհանյանի «Հետազոտություններ նախնյաց ոամկորենին» աշխատության Ա մասը։

Բ մաս, նույն թվականին։

— Վիեննայում, Գաբրիել Մենևիշյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ավգուստոս (Օգյուստ) Կարրիերի «Աբգարու գրույցը Մովսես Խորենացու պատմության մեջ» աշխատությունը։

— Վիեննայում, Գրիգորիս Գալեմքյարյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հենրիխ Գելցերի «Պատմություն հայոց համառոտ» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Քասիմի (Միսաք Գոչունյան) «Կյանքի տեսարաններ» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գյուի դը Մոպասանի «Քսան վեպիկներ և գրույցներ» ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Գևորգ Բարխուդարյանի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է «Կոնֆուցիոս և նրա փիլիսոփայական գործունեությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Շիրվանզադեի «Ցավագարը» վիպակը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Կարապետ Կոստանյանի «Պետրոս Ա Գետադարձ» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Միր Կոնոյի (Վահան Միրաքյան) «Առանց լարերի» վիպակը։

— Թիֆլիսում Հովհաննես Մասեհյանի անգլերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլյամ Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» ողբերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ստեփաննոս Մալխասյանի «Բուդդա և յուր վարդապետությունը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Վրթանես Փափազյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալֆոնս Դոդեի «Ընտիր պատմվածքներ» ժողովածուն։

— Թիֆլիսում Ն. Ջիդանյանի՝ անգլերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ջարլզ Դիկկենսի «Մյատ Սիրուշը» վիպակը։

— Թիֆլիսում, Պերճ Պռոշյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ջարլզ Դիկկենսի «Դավիթ Կոպերֆիլդ» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Վրթանես Փափազյանի «Անհագը» պատմվածքը։

— Թիֆլիսում, Տիրուհի Կոստանյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հոֆմանի «Զինվոր Հակոբ» ստեղծագործությունը։

— Թիֆլիսում, Իսահակ Հարությունյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հենրիխ Պեստալոցցու «Լինհարդ և Գերտրուդ» վեպը։

— Վաղարշապատում, գրաբար լեզվով հրատարակվում է «Սոկրատայ Սքոլաստիկոսի եկեղեցական պատմութիւն» աշխատությունը։ Հունարենից թարգմանությունը, գրաբար առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մեսրոպ Տեր-Մովսիսյանի։

— Վաղարշապատում, գրաբար լեզվով հրատարակվում է «Գրիգորի Խլաթեցւոյ Յիշա-

տակարան աղետից» աշխատությունը։ Տեքստաբանական աշխատանքները, առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Գրիգոր Խալաթյանցի։

— Վաղարշապատում հրատարակվում է Նիկողայոս Քարամյանի «Պարթևները Պարսկաստանում և նրանց հարաբերությունները հայոց հետ» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Հ. Պեններյանի «Առածապատում» աշխատությունը։

— Պոլսում հրատարակվում է Բ. Բարսեղյանի բանաստեղծությունների ժողովածուն «Սրտիս ձայնը» խորագրով։

— Պոլսում (?) ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է դ'Լամբերի «Աղջիկների դաստիարակություն» աշխատությունը։

— Վանում հրատարակվում է Միքայել Պերճի (Միքայել Տամատյան) «Ողբերգու հրավիրակ» ստեղծագործությունը։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Երվանդ Շահազիզի «Միքայել Նալբանդյան (կենսագրություն)» աշխատությունը։

— Մոսկվայում, ռուսերեն լեզվով հրատարակվում է «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» գրական-բանասիրական ժողովածուն։ Ժողովածուն կազմել ու հրատարակության է պատրաստել Գրիգոր Ջանշյանը.

Երկրորդ հրատարակություն՝ 1898 թվականին։

— Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Ավետիք Իսահակյանի բանաստեղծությունների անդրանիկ ժողովածուն՝ «Երգեր և վերքեր» խորագրով։

1898

Մարտի 12— Մարզվանում ծնվեց իրանահայ բանասեր, աշուղագետ Արամ Գարեգինի Երեմյանը։

Մայիսի 5— Ապուշեխ գյուղում (Ակնա գավառ, Թուրքիա) ծնվեց գրականագետ, գրական-հասարակական գործիչ Թորոս Մարտիրոսի Ազատյանը։ Վախճանվեց 1955 թվականին, Պոլսում։

Մայիսի 29— Շամախիում ծնվեց դերասանուհի, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական արտիստուհի (1944 թվականից) Ռուզան Տիգրանի Վարդանյանը։ Վախճ. 1957 թվականին, Երևանում։

Նոյեմբեր— Փարիզում, Արշակ Չոպանյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Անահիտ» ազգային, գրական, գեղարվեստական հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1911 թվականը։

— Հրատարակվում է ցարական կառավարության օրինագիծը՝ Կովկասի հայկական գրական-մշակութային բոլոր տիպի ընկերությունները փակելու, և նրանց գործունեությունը դադարացնելու մասին (բացառություն է արվում միայն Թիֆլիսի «Հայոց հրատարակչական ընկերությանը»)։

— Վենետիկում հրատարակվում է Գրիգոր Բալասանյանցի «Իմ ճանապարհորդական հիշողությունները Պարսկաստանում» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Կարապետ Բասմաճյանի «Համեմատական հետազոտություն մեր արալիզաց և բաբելացվոց Մերովդակի և տեղեկություն Վանա արձանագրության վրա» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Մինաս Նուրիխանյանի «Ժամանակագրություն քաղաքական 1898 տարվո» աշխատությունը։

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի՝ իտալերենից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Ջիակոմո Լեոպարդիի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հատընտիր քերթուածք» խորագրով։

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի՝ գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Քառմեն Սիլվայի բանաստեղծությունների ժողովածուն՝ «Հատընտիր քերթուածք» խորագրով։

— Վենետիկում հրատարակվում է Գարեգին Զարբհանալյանի «Պատմություն հայկական տպարանաց և տպագրությանց» աշխատությունը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Հրաչյա Աճառյանի «Քննություն Ասլանբեկի բարբառին» («Ուսումնասիրություններ հայկական գավառաբանության» ընդհանուր խորագրի ներքո) աշխատությունը։

— Վենետիկում, Լիպարիտ Նազարյանցի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Գրիգոր Խալաթյանցի «Մարաբա Մծուրնացի կամ կեղծ Ագաթանգեղոս» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբոս Տաշյանի «Ակնարկ մը հայ հնագրության վրա» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Գրիգոր Խալաթյանցի «Մովսեսի Խորենացվո նորագույն աղբյուրների մասին քննադատական ուսումնասիրությունք» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ղազարոս Աղայանի «Ժամանակակից ատենախոսություն» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում, Տ. Հովհաննիսյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Գեորգ Բրանդեսի «Բանաստեղծը և հերոսը» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում Ստեփաննոս Մալխասյանցի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Գեորգ Էբերսի «Մարդ եմ» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Իսահակ Հարությունյանի «Գերմանիայի մանկավարժական բարձրագույն հաստատությունների գործունեությունը և հայ ուսանողները» աշխատությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Բ. Բարսեղյանի «Դիցաբանություն» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Երվանդ Լալայանի «Զանգեզուրի գավառ (Նյութեր ապագա ուսումնասիրության համար)» աշխատությունը։

— Բաքվում(?) գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Հայնրիխ Հայնեի չափածո գործերի ժողովածուն «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Բաքվում, Մ. Պեյլիքճյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Ջեմս Մորրիերի «Կեղծ ազնվուհիք» վիպակը։

— Բաքվում հրատարակվում է Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպը։

— Բաքվում Ա-ի թարգմանությամբ հրատարակվում է Միխայիլ Լերմոնտովի «Բելա» վիպակը։

— Աթենքում հրատարակվում է Ա. Ասմանի ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Նվագներ» խորագրով։

— Մոսկվայում հրատարակվում է Հովակիմ Սոլովյանի «Կոտրված սիրտ» վեպը։

1899

Հունվար 6— Վանում ծնվեց գրականագետ, թատերագետ, հայ թատրոնի պատմաբան, հայկական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1961 թվականից) Վահրամ Վահանի Թերզիբաշյանը։ Վախճ. 1964 թվականի մայիսի 16-ին, Երևանում։

Մարտի 8— Պոլսում Տիգրան Ծիվելեկյանի խմբագրությամբ սկսում է հրատարակվել «Սուրհանդակ» ազգային, քաղաքական, գրական և տնտեսական օրաթերթը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1908 թվականը։

Մարտի 30— Փարիզում, Կարապետ Բասմաճյանի խմբագրությամբ, սկսում է հրատարակվել «Բանասեր» հնախոսական լեզվաբանական և քննական եռամսյա հանդեսը։ Իր գոյությունը շարունակում է մինչև 1907 թվականը։

Հունիսի 13— Գորիսում ծնվեց սովետահայ նշանավոր արձակագիր Ակսել Բակունցը (Ալեքսանդր Ստեփանի Թևոսյան)։ Վախճ. 1937 թվականին։

Հոկտեմբերի 20— Թիֆլիսում ծնվեց ռեժիսյոր-բեմադրող, դրամատուրգ, Հայկական

ՍՍՀ ժողովրդական դերասան (1940 թվականից) Արմեն (Արամ) Կարապետի Գուլակյանը։ Վախճ. 1960 թ. սեպտեմբերի 22-ին, Երևանում։

– Թիֆլիսում, Բեհբուդովսկի (այժմ՝ Էնգելսի) փողոցի վրա գտնվող Թումանյանի տանը, կազմակերպվում է գրական խմբակցություն, որն ուներ «Վերնատուն» անունը։ «Վերնատան» մեջ ընդգրկված էին Ղ. Աղայանը, Ա. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Ն. Աղբալյանը, Լ. Շանթը, Հ. Թումանյանը։

Ջալալօղլիում (այժմ (Ստեփանավան) Ստեփան Շահումյանի նախաձեռնությամբ ըստեղծվում է Հայաստանում առաջին մարքսիստական խմբակը։

Թիֆլիսում, Հ. Մամինյանի՝ գերմաներեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Գյոթեի «Էգմոնդ» ողբերգությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Մարիամ Խատիսյանի «Դժբախտ կին» վեպը։

— Թիֆլիսում, Շ. Տ. Ն-ի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Վիլհելմ Հաուֆի «Հրեա Արները, որ ոչինչ չէր տեսել» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լեոյի «Գլադստոն» ուսումնասիրությունը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հարություն Թումանյանի չափածո գործերի ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում, Փիլիպպոս Վարդանյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է «Արևելյան վիպաշխարհ (Ռոստեմ և Զոհրապ)» ժողովածուն։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի չափածո գործերի ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Մանվելյանի «Խորտակված կյանք» վեպը։

— Թիֆլիսում, Ավետիք Ահարոնյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էլիզա Օժեշկոյի «Հզոր Սամսոն» գիրքը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Էմիլ Զոլայի «Երկու մահ» վիպակը։

— Թիֆլիսում, Հ. Միրզայանցի՝ ֆրանսերենից կատարված ազատ թարգմանությամբ, հրատարակվում է Վալտեր Սկոտի «Կղզիների լորդը» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Ա. Շիրվանզադեի «Մելանիա» վիպակը։

— Թիֆլիսում, իտալերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Էդմոնդո դե Ամիչիսի «Փոքրիկ թմբկահար» վիպակը։

— Թիֆլիսում, ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Դը Լամբլըրրիի «Պատանիներու դաստիարակությունը» գիրքը։

— Թիֆլիսում, Պերճ Պռոշյանի՝ ռուսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Լև Տոլստոյի «Մանկություն և պատանեկություն» վեպը։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Հակոբ Հակոբյանի չափածո գործերի ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։

— Թիֆլիսում հրատարակվում է Լևոն Մելիք-Ադամյանի «Իգնատիոս Լոյոլա, Նրա կյանքը և հասարակական գործունեությունը» աշխատությունը։

— Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ֆրանսուա Կոպեյի «Դարբիններու գործադուլը» պոեմը։

— Վենետիկում հրատարակվում է Էդուարդ Սիրունյանի «Միջին ընթացք իմաստասիրության» աշխատությունը։

— Վենետիկում Արիստակես Գասքանտիլյանի՝ իտալերենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Էդմոնդո դը Ամիչիսի «Ծառեր տղաքներուն համար» աշխատությունը։

— Վիեննայում հրատարակվում է Հ. Գալանճյանի «Ավդոկիա հայոց գավառաբարբառը» աշխատությունը։

— Վիեննայում, Հակոբոս Տաշյանի՝ ֆրանսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է Ավգուստ Կարրիերի «Հեթանոս Հայաստանի ութ մեհյաններն Ագաթանգեղոսի և Մովսես Խորենացու համեմատ» ուսումնասիրությունը։

— Վիեննայում, Գաբրիել Մենևիշյանի՝ ռուսերեն բնագրից կատարված թարգմանությամբ,

հրատարակվում է Լեոն Մսերյանցի «Հայերեն բարբառախոսություն» աշխատությունը։

— *Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբ Քոսյանի «Հայք ի Զմյուռնիա և ի շրջակայս» աշխատության առաջին հատորը։*

Երկրորդ հատոր, նույն թվականին։

— *Նոր-Նախիջևանում հրատարակվում է Ատրպետի (Սարգիս Մուբայաջյան) «Բերսայի առաքյալը» վեպը։*

— *Նոր-Նախիջևանում հրատարակվում է Ատրպետի (Սարգիս Մուբայաջյան) «Ժառանգներ» վեպը։*

— *Վաղարշապատում հրատարակվում է Մ. Շովրյանի «Հայերը մարդաբանական և աշխարհագրական տեսակետից» աշխատությունը։*

— *Վաղարշապատում հրատարակվում է Բարդուղիմեոս Գևորգյանի (Ծուղուրյան) «Խորենացուն Խորենացով պետք է հասկանալ» աշխատությունը։*

— *Մոսկվայում, Ա. Մնացականյանի՝ գերմաներենից կատարված թարգմանությամբ, հրատարակվում է է. Ալբերտի «Հոգին և ուղեղը» աշխատությունը։*

— *Մոսկվայում հրատարակվում է Ս. Շահնազարյանի «Երևանի հայոց ֆեմական հոգևոր դպրանոցը և հասարակությունը» աշխատությունը։*

— *Ալեքսանդրապոլում հրատարակվում է Ա. Նալյանի «Օսին և Մոսին» վիպակը։*

1900

Օգոստոսի 22— *Տիմիրշոարայում (Ռումինիա) ծնվեց ռումինացի հայագետ Վլադ Բընըցիանուն։ Վախճ. 1963 թվականի նոյեմբերի 8-ին, Բուխարեստում։*

Դեկտեմբերի 28— *Ղուբայում (Ադրբեջան) ծնվեց ռեժիսյոր, թատերական գործիչ, Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական դերասան (1950 թվականից) Վավիկ (Անուշավան) Տիգրանի Վարդանյանը։ Վախճ. 1967 թվականի նոյեմբերի 16-ին, Երևանում։*

Դեկտեմբերի 31— *Խառակոնիս գյուղում (Վանի վիլայեթ, Թուրքիա) ծնվեց սովետահայ ականավոր գրող, գրական-հասարակական գործիչ Նաիրի Զարյանը (Հայաստան Եղիազարի Եղիազարյան)։ Վախճ. 1969 թ. հուլիսի 11-ին, Երևանում։*

— *Վենետիկում, Արսեն Ղազիկյանի՝ անգլերենից կատարված գրաբար թարգմանությամբ հրատարակվում է Ալֆրեդ Թենիսոնի «Մահ Արտուրոյ» դյուցազներգությունը։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Արամ Զարըզի չափածո ստեղծագործությունների ժողովածուն՝ «Բանաստեղծություններ» խորագրով։*

— *Վենետիկում հրատարակվում է Սիմոն Երեմյանի «Բառգիրք ֆրանսերեն հայ գործնական գիտությանց» աշխատությունը։*

— *Վիեննայում հրատարակվում է Ջեյթունցու (Մնացական Սեմերջյան) «Զեյթունի անցյալն և ներկայն» աշխատության առաջին մասը։ Երկրորդ մաս՝ Վենետիկ, 1903 թ.։*

— *Վիեննայում հրատարակվում է Հակոբոս Տաշյանի «Ժողովածույք առակաց Վարդանա ըստ Նիկողայոս Մառի (Տեղեկատվություն և քաղվածքներ)» աշխատությունը։*

— *Պոլսում հրատարակվում է Հ. Սիսակի ստեղծագործությունների ժողովածուն, «Նոր քնար հայկական» խորագրով։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Շիրվանզադեի «Զուր հույսեր» վեպը։*

— *Թիֆլիսում հրատարակվում է Պերճ Պռոշյանի «Հունոն» վեպը։*

— *Թիֆլիսում, Համբարձում Առաքելյանի՝ ֆրանսերենից կատարված թարգմանությամբ հրատարակվում է Կամիլ Ֆլամմարիոնի «Ուրանիա (ստեղծագործական վեպ)» ստեղծագործությունը։*

— [illegible]

— [illegible]

— [illegible]

— [illegible]

Աբելյան Ա. 187
Աբելյան Հ. 47, 187, 725
Աբելյան Մ. 187
Աբելյան Ն. 128, 187
Աբեղյան Մ. 38, 39, 58, 59, 120, 610, 630, 667, 749
Աբիկյան Մ. 748, 750
Աբով Գ. 756
Աբովյան Խ. 37, 76, 166, 187, 189, 271, 337, 388, 407, 658, 713, 745, 746
Աբրահամյան Ս. 755
Աբրահամյան Ն. 731
Աբուսահլ (պատմիչ) 753
Ագաթանգեղոս 35,36
Ագապյան Ա. 82, 509—521, 524, 527, 529, 629
Ադամյան Պ. 46, 92, 250, 753
Ադամյան Ս. 47
Ադան Ա. 45
Ադելյան Ա. 82, 118, 120
Ա—Դո 10
Ադոնց Մ. 7, 11, 12
Ազատյան Թ. 758
Ազբար Ադամ 697, 698, 700, 717
Ազյան Մ. 631
Աթաբեկյան Ալ. 29
Աթաբեկյան Հ. 752
Ալբերտ Է. 761
Ալեքսանդր 2-րդ 594
Ալիխանյան Ի. 47, 725
Ալիշան Ղ. 33, 34, 36, 106, 384, 388, 750, 753, 755
Ալչուջյան Ա. 752
Ալպոյաճյան Ա. 430
Ալփիար Հ. 415
Ախվերդյան Գ. 696
Ակն—Յանց 33
Ահարոնյան Ավ. 553, 555, 760
Աձյելիո Մ. 105
Աղայան Գ. 754
Աղայան Ղ. 37, 67, 91, 120, 194, 250, 291, 340, 359, 388, 505, 594, 711, 748, 751, 754, 759, 760
Աղանուր Վ. 755
Աղաջանյան Ստ. 45
Աղբալյան Ն. 52, 60, 528, 529, 760
Աճառյան Հր. 759
Ամատունի Ս. 623
Ամիչիս Է. 755, 760
Ամիրջանյան Բ. 43
Այվազյան Բ. 553, 555—558
Այվազովսկի Գ. 756
Այվազովսկի Հ. 43
Անակրեոն 620
Անայիս 580, 582, 683, 686—688
Անանուն Դ. 509
Անդրեասյան Գ. 534
Անդրեև Լ. 334, 340
Անեցի Ս. 34, 751
Անոփյան Ո. 748
Առաքելյան Հ. 500, 749, 754, 757, 761
Ասատուր Զապել տե՛ս Սիպիլ
Ասատուր Հր. 80, 406, 409, 410, 414, 415, 422, 433, 463, 472, 535, 579
Ասլանյան Հ. 698
Աոման Ա. 759
Ավդալբեգյան Թ. 598
Ավետիսյան Եվփիմե տե՛ս Անայիս
Ավետյան Գ. 47, 725
Ատոմյան Ա. 595
Ատրպետ 553, 555, 558—565, 730, 751, 761
Արանի Յա. 622
Արասխանյան Ավ. 22, 23, 32, 110—123, 547, 747
Արարատյանց Ալ. 491—497, 517, 527
Արարատյան Հ. 749
Արաքսյան Պ. 47, 725, 741
Արիստոտել 52
Արծիվյան տե՛ս Ծատուրյան Ալ.
Արծրունի Գր. 21, 22, 37, 88, 99, 100, 112, 116, 132, 250, 302, 348, 349, 359, 378, 381, 391, 552, 554, 559, 565, 568, 569, 747, 752

Արծրունի Թ. 170
Արծրունի Ս. 732
Արմա Մ. 756
Արմէն Ե. 576
Արսեն (աշուղ) 705
Արցիբաշև Մ. 246, 335, 340
Արփիարյան Ա. 54, 76, 77, 79, 80, 359, 374—405, 406, 408, 409, 414, 415, 429, 447, 449, 463, 471, 472, 476, 478, 479, 535, 536, 543, 580, 592, 724
Արփիար Տ. 434

Բաբա-Գասպար 37
Բաբախանյան Ա. տե՛ս Լեո
Բաբաջանյան Հ. 640
Բաբկենց Գ. 120, 756
Բագրատունի Ա. քահանա 629
Բազեն Ե. 755
Բալասանյան Գ. 679, 680, 758
Բալզակ Օ. 56, 189, 389, 439
Բալմոնտ Կ. 650
Բալուղյան Ջ. 675
Բակալյառ դ' Առնո 620
Բակունց Ա. 759
Բակուրան 34
Բահաթրյան Ա. 38, 748
Բաղդասարյան Ե. 635
Բաղդասարյան Խ. 750
Բայրոն Ջ. 66, 120, 756
Բաշալյան Լ. 77, 374, 377, 380, 381, 382, 406, 408, 414, 415, 429, 442, 471—489, 533, 534, 583, 585
Բաշինջաղյան Գ. 44, 120, 381
Բասմաճյան Կ. 758, 759
Բաստամյան Վ. 595
Բավէ (աշուղ) 697
Բարխուդարյան Գ. 83, 510, 618, 629, 757
Բարխուդարյան Մ. 33, 595, 754, 756
Բարսամյան Ա. 40
Բարսեղյան Բ. 758, 759
Բարսեղյան Խ. 25, 27, 28, 30
Բարսեղյան Ս. 34
Բաուեն 751
Բելինսկի Վ. 52, 121, 336, 584
Բելլամի Էդ. 66
Բելոուսով Ի. 650
Բեկնազարյան Ս. 711
Բեռնար Կ. 566
Պերանժե Պ. 620

Բերբերյան Մ. 12, 53, 648, 751
Բերբերյան Ռ. 37
Բընըցիանու Վ. 761
Բլերա Է. 473
Բյորնսոն Բ. 665
Բոդլեր Շ. 122
Բոլատ Պ. 755
Բոկ 110
Բոկլ Հ. 754
Բոմարշե Պ. 621
Բոպպ Ֆ. 623
Բրանդես Գ. 52, 759
Բրյունետեր Ֆ. 52, 424
Բրյուսով Վ. 650
Բրոկելման Կ. 752

Գաբաշվիլի Եկ. 121
Գաբրիելյան Ռ. 342
Գազանճյան Գ. 534
Գաթըրճյան Հ. 36
Գալանճյան Հ. 760
Գալեմքերյան Գ. 36, 749, 750, 757
Գալեմքերյան Ջ. 86, 683, 684, 685, 686, 750
Գամառ-Քաթիպա տե՛ս Պատկանյան Ռ.
Գանիև 103
Գանձակեցի Կ. 164
Գասքանդիլյան Ա. 760
Գարագաշ Կ. 463
Գարագաշյան Ա. 34, 681, 752
Գարագաշյան Մ. 473, 681, 752
Գարշին Վ. 120, 754
Գափամաճյան Մ. 408, 748
Գելցեր Հ. 755, 756, 757
Գերցեն Ա. 427
Գյոթե Ի. 67, 104, 120, 595, 621, 655, 760
Գյոզալի (աշուղ) 700
Գյուլզադյան Ս. 752
Գյուրջի-Նավե 697, 701, 706
Գյուրջի-Օղլի 700
Գորյե Ֆ. 760
Գոգոլ Ն. 120, 121, 189, 356, 748, 749
Գոթիե Թ. 754
Գոլդոնի Կ. 47
Գոլիցին Գ. 332, 652
Գոնկուր եղբայրներ 424
Գոնչարով Ի. 61
Գոշ Մ. 595
Գոշունյան Մ. 587, 757
Գովրիկյան Գր. 33, 750, 755

Գորկի Մ. 120, 122, 314, 330, 335, 339, 340
Գրիբոեդով Ալ. 189, 247, 624, 655
Գրիգոր Նարեկացի 463
Գուլակյան Ա. 760
Գուլանյան Խ. 6, 8, 23, 541
Գուրգեն Հ. 463, 473, 684
Գուրգենյան Վ. տե՛ս Փափազյան Վրթ.
Գևորգյան Բ. (Ճուղուրյան) 761

Դաբաղյան Մ. տե՛ս Վեսպեր
Դանիելյան Հ. 750
Դաստակյան Ար. 26
Դավթյան Դ. 43
Դարբինյան Մ. 747
Դարդել Հովհ. 748
Դարվին Չ. 333, 567
Դեմետրիոս Դ. 34
Դեմիրճյան Դ. 120, 760
Դիլլոն Էմ. 14
Դիկկենս Չ. 104, 189, 356, 748, 757
Դյուլորիե Էդ. 104
Դյումա Ա. 47, 577
Դոբրոլյուբով Ն. 65, 121, 236, 336, 357
Դոդե Ա. 61, 104, 105, 189, 303, 356, 389, 408, 419, 426, 427, 473, 747, 757
Դոստոևսկի Ֆ. 61, 66, 189, 339, 427, 473
Դրասխանակերցի Հ. 170
Դրեյֆուս 434
Դուրյան Ե. 36
Դուրյան Պ. 37, 48, 86, 106, 333, 337, 425, 479, 683, 725, 750

Եբրայեցի Փ. 748
Եզյան Կ. 89
Եզնիկ Կողբացի 125, 616
Եթիմ-Օղլան 699
Եկմալյան Մ. 41, 42
Եղիշե 35, 36, 125
Ենգի (աշուղ) 702, 707, 708
Ենգիբարյան Գ. 106
Եսայան Զ. 472, 473
Եվտերպե տե՛ս Գալեմքերյան Զ.
Երեմյան Ա. 758
Երեմյան Հ. 428
Երեմյան Ս. 761
Երզնկյան Ա. 428
Երիցյան Ալ. 34, 37, 724, 732—735, 752
Երկանյան Վ. 492
Երվանդ 585
Երուխան 191, 472, 566

Զահրի (աշուղ) 696, 697, 700
Զավարյան Ս. 26
Զարբհանալյան Գ. 36, 748, 753, 759
Զարգյար (աշուղ) 697, 698—701, 703, 704, 706, 712, 720
Զարդարյան Ռ. 82, 534, 550
Զարիֆյան Հ. 47
Զարյան Ն. (Եղիազարյան Հ.) 761
Զարյան Ռ. 47
Զաքարյան Թ. 747
Զեյթունցի (Մ. Սեմերջյան) 761
Զլատովրատսկի Ն. 310
Զոլա Է. 54, 56, 61, 66, 104, 303, 304, 365, 424, 427, 473, 474, 565, 566, 568, 760
Զոհրապ Գ. 45, 49, 56, 62, 77, 78, 79, 80, 105, 191, 374, 380, 390, 408, 410, 415, 422, 429, 430—470, 474, 536, 537, 566, 577, 585, 588, 684, 724
Զոմ 111
Զորյան Ստ. 263, 366, 652
Զուբով Պ. 744
Զուդերման Հ. 47

Էբերս Գ. 751, 759
Էհրամճյանց Խ. 556, 571
Էնգելս Ֆ. 22, 31, 117, 237, 752
Էնդի Վ. 42
Էսքերճյան Բ. 37, 750
Էսքիլես 620

Թադևոսյան Ե. 45
Թադևոսյան Ք. 673, 674
Թաղիադյան Մ. 577
Թառլանյան Թ. 675, 676, 678
Թառսյունի (աշուղ) 698, 699, 700, 704, 708
Թելյան Մ. 748
Թեն Հ. 52, 424, 426, 755
Թեոդիկ (Թադևոս Դաբչինչյան) 474
Թերզիբաշյան Վ. 759
Թերզյան Թ. 67, 86, 431, 463, 473, 684
Թերլեմեզյան Փ. 45
Թեքեյան Վ. 191, 695,
Թիֆլի (աշուղ) 698
Թլկատինցի Հ. (Հովհ. Հարությունյան) 82, 297, 387, 415, 472, 533, 534, 536. 542—550

Թոթովենց Վ. 750
Թոխմախյան Ա. 297, 500
Թովմաճյան Թ. 748
Թորգոմյան Վ. 755
Թորոսյան Հ. 755, 756
Թրյան Դ. 47, 725
Թումանյան Ա. 731, 732
Թումանյան Հար. 682, 683, 732, 760
Թումանյան Հ. 59, 63, 83—87, 120, 183, 230, 293, 317, 340, 358, 599, 611, 659, 666, 667, 668, 682, 713, 749, 751, 756, 760
Թումանյան Մ. 631
Թուրինջ (աշուղ) 696, 699, 706

Ժասմեն (Գրիգորյան Մարիամ) 752
Ժիվոտովսկի 756

Իբսեն Հ. 105, 318, 624, 659, 665
Իզմիրլյան Մ. 427
Ինայի (աշուղ) 699
Ինճիկյան Ա. 667
Իշխանյան Ռ. 36
Իպոլիտով-Իվանով Մ. 42
Իսակով Ի. (Հովհ. Ստ. Տեր-Իսահակյան) 752
Իսահակյան Ավ. 59, 64, 85, 87, 120, 126, 127, 266, 293, 338, 347, 611, 627, 630, 632, 720, 758, 760
Իվան (աշուղ) 697, 699, 703

Լաբանդ 111
Լալայան Ե. 33, 38, 39, 749, 755, 759
Լամարթին Ա. 749
Լամբերրի 758, 760
Լամետրի Ժ. 424
Լայստ Ա. 91
Լասալ Ֆ. 31
Լաստիվերտցի Ա. 751
Լաֆարգ Պ. 31, 750
Լեյբնից Գ. 506
Լենին Վ. Ի. 15, 363, 643
Լենչենկո Ի. 34
Լեո 9, 24, 25, 32, 63, 65, 163, 170, 311, 345, 373, 380, 384, 553, 748, 760
Լեոպարդի Ջ. 758
Լեռնենց 24, 669—673
Լեսկով Ն. 598
Լեսինգ Գ. 52, 104
Լերմոնտով Մ. 120, 374, 379, 618, 619, 648, 649, 650, 748, 756, 759

Լիբկնեխտ Կ. 31
Լիսիցյան Ստ. 55, 121
Լոթրի Պ. 750
Լոմբրոզո Չ. 565—567
Լոնգֆելլո Հ. 120, 655
Լորիս-Մելիքյան Հ. 26
Լումա տե՛ս Նազարյանց Սարգիս
Լուսինի տե՛ս Արասխանյան Ավ.
Լուսինյան Ա. 585
Լևիտով Ա. 505
Լևոնյան Գ. 698, 713, 714, 715, 754

Խալաթյանց Գ. 35, 750, 751, 757, 759,
Խալիլ Իբն Ահմեդ 712
Խայաթ (աշուղ) 699, 704, 705, 707, 708, 721
Խանզատյան Ռ. 24
Խաչատրյան Հ. 751
Խատիսյան Գ. 320, 321
Խատիսյան Մ. 569, 570, 749, 752, 760
Խոյլի Վարդան 696
Խրիմյան Մ. (Հայրիկ) 37, 108, 534, 537, 596, 749, 750, 752
Խումարյան Ա. 28

Ծատուրյան Ա. 59, 85, 120, 121, 251, 627—650, 747
Ծերեթելի Ա. 121, 622
Ծերենց 166, 297, 410, 431
Ծովիզյան Ա. 750

Կամսարական Տ. 77, 78, 191, 374, 380, 381, 390, 406—429, 472, 533, 536, 583, 585, 587, 728
Կանտ 506, 509
Կարամզին Ն. 747
Կարա-Մուրզա Ք. 40, 730
Կարրիեր Օ. 750, 757, 760
Կաուցկի Կ. 303
Կափյան Գ. 24
Կելենյան Հ. տե՛ս Համաստեղ
Կեսարացյան Է. 407
Կըրպե (Հովհանջանյան Կարապետ) 33, 556, 571
Կլենովսկի Ն. 42
Կլյուչևսկի Վ. 651
Կյուլեսերյան Ի. 753
Կյուրճյան Մ. 77, 380, 422, 472, 534, 537—542, 583
Կնապպ Գ. 111
Կոզրեն Բ. 42

Կոթիկյան Ա. 755
Կոլոր 620
Կոլցով Ի. 649
Կոմիտաս 41, 42, 84, 426
Կոնդրատովիչ Վ. տե՛ս Սիրակոմլին
Կոնիրբեր Ֆ. 92, 751
Կոռնել Պ. 595
Կոստանյան Կ. 35, 36, 749, 757
Կոստանյան Հ. 749, 756
Կոստանյան Տ. 754, 757
Կորյուն 752
Կորոլենկո Վ. 120, 356
Կռիլով Ի. 333, 356, 756
Կրասիլնիկյան Ա. 122
Կուզմին-Լազարևսկի 335
Կուսիկյան Կ. 630
Կուրղինյան Շ. 341

Հազիր (աշուղ) 698, 699, 700, 701, 707, 708, 721
Հալաչ-Օղլի 698, 700, 707, 708
Հախումյան Ս. 498, 556
Հախումյան Տ. 751
Հակոբյան Հ. 59, 85, 117, 120, 303, 760
Հակոբյան Հմ. 45
Հակոբյանց Մ. 748
Հաճյան Հ. 591
Համաստեղ 550, 753
Համբարյան Ա. 9, 10
Համիդ Աբդուլ 10, 13, 14, 23, 24, 100, 395
Հայզեն Պ. 747
Հայկունի Ա. 410
Հայկունի Ս. 33
Հայնե Հ. 120, 621, 649, 655, 759
Հավասի (աշուղ) 698, 699, 700, 701
Հավես (աշուղ) 706
Հարությունյան Արշ. 47
Հարությունյան Արտ. 532
Հարությունյան Գ. 534
Հարությունյան Ի. 37, 749, 754, 757, 759
Հարությունյան Հովհ. 542
Հարությունյան Մ. 40
Հացունի Վ. 753, 756
Հաուպտման Գ. 47, 665
Հաուֆ Վ. 760
Հեգել Գ. Վ. 52, 59, 506
Հեյբորգ Հ. 45
Հեյզե Պ. 105
Հերվեգ Գ. 621
Հիպպոնա Ա. 750
Հիսարյան Հ. 410
Հիրշֆելդ Հ. 748
Հյուբշման Հ. 36, 752
Հյուգո Վ. 68, 105, 297, 356, 389, 577, 620, 649, 747
Հյումբյարպեյենտյան Հ. 752
Հոմերոս 125, 620, 621
Հովհաննիսյան Ա. 34
Հովհաննիսյան Աբ. 20, 32, 89,—109, 188, 306
Հովհաննիսյան Գ. (Քաջբերունի) 104, 711
Հովհաննիսյան Հար. 89
Հովհաննիսյան Հ. 59, 63, 83—87, 120, 358, 474, 594—626, 627, 651, 653, 654, 666, 668, 713
Հովհաննիսյան Մ. տե՛ս Նար-Դոս
Հովհաննիսյան Ո. 697, 698
Հովհաննիսյան Տ. 741, 759
Հովհաննիսյան Վ. 752
Հովհանյան Ղ. 757
Հովհանջանյան Ռ. 754
Հովսեփյան Գ. 38, 751
Հովսեփյան Ս. 755
Հոֆման Է. 757
Հրազդան տե՛ս Արփիարյան Ա.
Հրանդ տե՛ս Կյուրճյան Մ.

Ղազար Փարպեցի 36
Ղազարյան Հ. 571
Ղազարյան Մանյա 45
Ղազարյան Մ. 749, 752
Ղազբեգի Ալ. 121
Ղազիկյան Ա. 755, 757, 758, 760, 761
Ղանալանյան Ա. 38, 39
Ղարաչյան Գ. (Արկոմեդ Ս. Տ.) 24, 117, 499, 500, 504
Ղեյրաթի (աշուղ) 700
Ղորղանյան Ս. 497
Ղորղանյան Վ. 41
Ղուբայլյան Ի. 89
Ղուկասյան Հ. 711
Ղևոնդ Երեց 170

Ճաղարբեկյան Հ. 752
Ճանիկյան Հ. 38, 754
Ճավճավաձե Ի. 121
Ճիվանյան Մ. 44
Ճիվելեկյան Տ. 759

Ճուղուրյան Հ. 82, 338, 509, 517, 521-529

Մաղաքյանց Գ. տե՛ս Սեյադ
Մաթըկյան Հ. 537
Մաժինյան Հ. 760
Մալեզյան Վ. 86, 415, 683, 688—691, 749
Մալխասյան Հ. 263
Մալխասյան Ստ. 35, 36, 747, 749, 757, 759
Մալկարացի Կ. 534, 536
Մալուլ (աշուղ) 698—700, 706, 720
Մալումյան Խ. 37
Մախլուս տե՛ս Հովհաննիսյան Աբ.
Մախոխյան Վ. 45
Մաճուրի Գևորգ 698, 700, 702, 706—709
Մահտեսյան Հ. 44
Մամիկոնյան Ն. 754
Մամիկոնյան Պ. 34, 754
Մամուրյան Հ. 725, 729
Մամուրյան Մ. 31, 410
Մայիֆ (աշուղ) 698, 701, 707
Մայսուրյան Օ. 47
Մանվելյան Լ. 65,—67, 84, 85, 87, 118, 120, 121, 651—667, 731, 744, 760
Մաշբուր (աշուղ) 700, 707
Մառ Ն. 748
Մասեհյան Հ. 618, 625, 754, 756, 757
Մարագյան Հ. 556
Մարդովցև Դ. 754
Մարիսյան Մ. տե՛ս Խատիսյան Մ.
Մարկոսյան Ս. 8, 25, 26
Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
Մարքս Կ. 22, 31, 113, 117, 303, 333, 383, 466

Մելիք-Ադամյան Լ. 760
Մելիք-Դադայան Հ. 500
Մելիք-Մուսյան Ռ. 756
Մելիքյան Ռ. 45
Մելիք-Շահնազարյան Կ. տե՛ս Տմբլաչի Խաչան
Մելիք-Օհանջանյան Կ. 749
Մելիքսեթ (աշուղ) 699
Մեծարենց Մ. 468, 469, 691, 695
Մեղավոր Հ. 414
Մեյե Շ. 92
Մենիկ տե՛ս Շիշմանյան Թ.
Մենևիշյան Գ. 757, 760
Մետերլինկ Մ. 45
Միաբան տե՛ս Տեր-Մկրտչյան Գալուստ
Միանսարյան Մ. 698
Միլտոն Ջ. 125
Միխայլով Մ. 379
Միխայլովսկի Ն. 505
Միխայլովսկի Ստ. 622
Միկոյան Ա. 753
Մինասարյան Ա. 581, 585
Մինասյան Մ. 48, 750
Միսաքյան Խ. 424, 463
Միսկին-Բուրջի 713
Միսքճյան Տ. 750
Միրաքյան Վ. (Միր Կոնո) 757
Միրրո Օ. 340
Միրզայանց Հ. 760
Միրզոյան Գ. 128, 500, 629, 648
Միքայելյան Ք. 26
Միցկևիչ Ա. 622
Մխիթարյան Արշ. 676 677, 762
Մխիթարյան Խ. 591
Մկրյան Մ. 282
Մկրտիչ (աշուղ) 700
Մյասնիկյան Ալ. 405
Մյուսե Ալ. 120
Մյուրրե 105
Մնակյան Մ. 725
Մնացականյան Ա. 761
Մշեցի Գեղամ 550
Մոլիեր Ժ. Բ. 48, 189, 247, 315, 624
Մոճոյան Պ. 680, 681, 682
Մոնիե Ա. 105
Մոշխուրարիձե 751
Մոպասան Գ. 78, 105, 120, 189, 473, 747, 757
Մովսես Խորենացի 35, 36, 225, 616, 655
Մորրիեր Ջ. 759
Մսերյանց Լ. 761
Մրմրյան Հ. 463
Մուբայաջյան Ս. տե՛ս Ատրպետ
Մուրադյան Մ. 595, 732, 756
Մուրացան 47, 68, 69, 72, 105, 124—182, 291, 296, 311, 358, 664, 724, 754

Յակուբովիչ Պ. 618, 620
Յաղուբյան Կ. 94
Յաղուբ-Օղլան 699
Յարցև Պ. 45
Յուսուֆյան Հ. 377, 463
Յուսուֆյան Պ. 749

Նադսոն Ս. 120, 618, 620
Նազարբեկյան Ա. տե՛ս Լեռենց
Նազարյանց Լ. 759
Նազարյանց Ս. 556, 566, 567, 754
Նազարյան Ստ. 36
Նալբանդյան Հ. 43
Նալբանդյան Մ. 187, 192, 337, 375, 386, 407, 426, 490, 508, 529, 598, 611, 627, 629, 713
Նալյան Ա. 761
Նախշքյար Սարգիս 696
Նաղաշ Հովնաթան 706, 709
Նամալյան Ա. 553, 554
Նավասարդյան Տ. 623
Նար-Դոս 12, 73, 74, 75, 199, 251—295, 311, 338, 555, 568, 570, 629, 724
Նարիմանով Ն. 103, 306
Նարլյան Հ. 534
Նեկրասով Ն. 65, 120, 595, 618, 619, 648, 649, 650
Ներսես տե՛ս Վարժապետյան Ն.
Ներսես Աշտարակեցի 557
Ներսիսյան Հր. 753
Ներսիսյան Մ. 14
Նիկիտին Ի. 618
Նինոշվիլի Է. 121
Նիրանի 696, 697, 700, 701, 706, 717
Նիցշե Ֆ. 318
Նովիչև Ա. 8
Նուբարյան Մ. 749
Նուրիկյան Բ. 550, 752
Նուրիխանյան Մ. 758
Նուրյան Հ. 463
Նևեժին Պ. 47

Շահազիզ Ե. 37, 328, 758, 762
Շահազիզ Ս. 37, 45, 115, 595, 598, 616, 627, 676
Շահբուդաղյան Գ. 751
Շահիր-Խաչատուր 698, 699, 700, 702 703, 704, 705, 706, 708,
Շահյամյան Ն. 43
Շահնազար Հ. 80, 684
Շահնազարյան Ա. 500
Շահնազարյան Հ. 37
Շահնազարյան Մ. 118
Շահնազարյան Ս. 761
Շահումյան Ստ. 352, 597, 760
Շամշինյան Հ. 44
Շամտանճյան Մ. 389
Շանթ Լ. 86, 120, 760

Շերմազանյան Գ. 35
Շեքսպիր Վ. 47, 48, 66, 92, 104, 189, 247, 248, 621, 624, 625, 626, 65[illegible], 749, 754, 756, 757
Շիլլեր Ֆ. 48, 91, 104, 120, 621, 624, 648, 655, 747
Շիշմանյան Թ. 576, 579
Շիշմանյան Հ. տե՛ս Ծերենց
Շիշմանյան Ռ. 44
Շիրվանզադե Ալ. 48, 49, 51, 54, 56, 58, 60, 61, 62, 64, 68, 72, 73, 88, 93, 105, 106, 118, 120, 163, 183,—250, 271, 293, 296, 303, 311, 312, 358, 368, 384, 388, 406, 426, 478, 529, 555, 566, 568, 570, 596, 724, 746, 751, 757, 759, 760, 761
Շիրին (աշուղ) 696, 697, 698, 700, 701, 708, 709, 712, 713, 717, 720
Շիրվանի (աշուղ) 699
Շիտակյան տե՛ս Ծատուրյան Ալ.
Շմոլլեր Գ. 111, 112, 116, 118
Շովրյան Մ. 761
Շչեդրին Մ. 505
Շուլցե-Դելիչ 118, 503
Շևչենկո Տ. 675

Ոսկանյան Ա. 423
Որբերյան Ռ. 86, 750

Չալխուշյան Գ. 751
Չարենց Ե. 756
Չարրգ Ա. 761
Չեխ Ս. 121
Չեխով Ա. 78, 120, 272
Չերազ Մ. 431
Չերնիշևսկի Ն. 121, 571
Չերքեզ Ա. 437
Չիզանյան Ն. 757
Չիլինկիրյան Գ. 384
Չմշկյան Գ. 104, 118, 378
Չոպանյան Ա. 55, 58, 86, 119, 191, 319, 415, 427, 428, 429, 431, 472, 477, 478, 587, 591, 592, 593, 683, 725, 747, 758
Չուխաճյան Տ. 730

Պալասանյան Ստ. 34, 36, 37, 91, 101, 336, 492
Պայծառե (աշուղ) 699, 700, 707, 708, 721
Պապայան Ն. 43
Պապյանց Գ. 521, 527

Պապոյան Մ. 755
Պատկանյան Գ. 676
Պատկանյան Ռ. 15, 37, 67, 83, 85, 91, 104, 105, 106, 187, 192, 250, 379, 388, 426, 552, 585, 603, 627, 668, 676, 697, 700, 712, 713, 718, 751
Պարոնյան Հ. 47, 49, 67, 104, 315, 337, 374, 376, 384, 388, 406, 414, 424, 462, 724, 725, 744
Պելեզիկյան Բ. 755
Պեյլիկճյան Մ. 754, 759
Պեններյան Հ. 758
Պեշիկթաշլյան Մ. 48, 86, 91, 106, 333, 683
Պեստալոցցի Հ. 757
Պետեոֆի Շ. 104, 121, 622
Պետրոսյան Գ. 47, 725, 732
Պետրոսյան Ե. 543
Պետրոսյան Կ. (վարպետ) 732
Պետրոսյան Մ. 120
Պերճ Մ. 758
Պերպերյան Ա. 431
Պերպերյան Ռ. 463, 473
Պիլեզիկճյան Բ. 748
Պիսարև Գ. 52
Պլեխանով Գ. 31
Պլեշչեև Ա. 120, 618, 649, 650
Պոլոնսկի Ե. 650
Պոյաճյան Ա. (ֆըդրի) 731, 741, 743, 744
Պո էդգար 120
Պոպ Ալ. 649
Պոտապենկո Ի. 47, 519
Պոտեխին Ա. 47
Պոտյե Է. 621
Պշիբըշևսկի Ս. 340
Պռոշյան Պ. 36, 67, 91, 104, 105, 118, 120. 153, 154, 187, 192, 194, 201, 250, 317, 388, 406, 407, 516, 585, 698, 740, 745, 749, 752, 757, 760, 761, 762
Պրերադովիչ Պ. 622
Պուշկին Ալ. 44, 45, 120, 121, 334, 374, 379, 618, 619, 648, 649, 655

Ջահել Օղլան 699
Ջամալի (աշուղ) 699, 700, 717
Ջանան Մ. 748
Ջանշյան Գ. 758
Ջանումյան Հ. 748
Ջիվանի 697—701, 703, 704, 706—723
Ջրբաշյան Էդ. 86

Ռավետտա Ջ. 47
Ռեկլիվ Է. 748, 749
Ռեշետնիկով Ֆ. 505
Ռիկարդո Դ. 113
Ռյուկերտ Օ. 621
Ռշտունի Վ. 18, 19, 497, 516
Ռոշեր Վ. 110
Ռոպշին Վ. 340
Ռուբինշտեյն Ա. 45
Ռուսթավելի Շոթա 121, 356

Սադաթյան Մ. 618
Սադովսկի Բ. 650
Սազայի (աշուղ) 698, 700, 702, 707, 708, 711, 717
Սալմաստեցի Ղուլ Հարություն 696
Սալտիկով-Շչեդրին 120, 749
Սահակյան Պ. 358
Սայադ (աշուղ) 700, 720
Սայաթ-Նովա 696, 706, 709, 713
Սանդ Ժ. 104, 424
Սանդալ 82, 500—507
Սարգսյան Բ. 750, 755
Սարգսյան Գ. տե՛ս Մալուլ
Սարգսյան Լ. 26, 32, 115, 122
Սարգսյան Խ. 747
Սարգսյան Ս. 410
Սարդարյան Ա. 744—746
Սարդու Վ. 621
Սարինյան Ս. 271, 358, 365, 553
Սարյան Ստ. 752
Սաֆո 595, 620
Սեթյան Հ. 374
Սեթ Մեսրոպ 576
Սեյադ (աշուղ) 697, 700, 706, 708, 712
Սեն-Պիեռ Բ. 125
Սենկևիչ Հ. 105, 121
Սերվանտես Ս. 248
Սիամանթո 250, 695
Սիայի (աշուղ) 698, 717
Սիլվա Ք. 758
Սիմոն Ժ. 101
Սինանյան Հ. 43
Սիպիլ 86, 415, 433, 434, 463, 587, 588, 589, 590, 683, 691—695
Սիպիլյան Կ. 748
Սիսակ Հ. 761
Սիսայի (Ղարա-Ղազար) 711
Սիտալ Կ. (Կարապետ Շահինյան) 747

Սիրակոմլի 622
Սիրանույշ 47, 725
Սիրունյան Էդ. 760
Սլաքյան տե՛ս Ծատուրյան Ալ.
Սկոտ Վ. 760
Սմիտ Ա. 113
Սմբատյան Մ. 33, 34
Սմբատյան Ս. 756
Սյու Է. 575
Սնար տե՛ս Ծատուրյան Ալ.
Սոլոգուբ Ֆ. 335
Սոլովյան Հ. 759
Սոմալյան Ս. 36
Սոնանյանց Կ. 711
Սոֆոկլես 595, 620
Սպանդարյան Ս. 20, 32, 507, 508, 509, 572
Սպենդիարյան Ալ. 45, 635
Սպենսեր Հ. 30, 506, 752
Սվաճյան Հ. 374
Սվաճյան Մ. 415, 587, 591
Սվիֆտ Ջ. 754
Ստանյուկովիչ Կ. 762
Ստենդալ 56
Ստեփանե Խ. 125, 750
Ստոլիպին Պ. 329
Ստորոժենկո 651
Սրվանձտյան Գ. 297, 534, 537, 623
Սունդուկյան Գ. 48, 67, 87, 91, 10 187, 189, 192, 193, 201, 207, 23 247, 248, 250, 252, 378, 388, 547, 54 568, 624, 648, 660, 665, 674, 72 725, 740—742
Սունդուկյան Հ. 741—743
Սուշկով Բ. 72
Սուվորին Ա. 98, 107
Սուրենյանց Վ. 44, 45
Սևյան Գ. 463

Վագներ Ռ. 56, 305
Վահունի 247
Վաղարշյան Վ. 751
Վարանդյան Գ. 116
Վարդանյան Ա. 747
Վարդանյան Դ. 116
Վարդանյան Հ. 16
Վարդանյան Ռ. 758
Վարդանյան Վ. 761
Վարդանյան-Նազարբեկյան Մ. 24
Վարդուհի 47, 725
Վարժապետյան Ն. (Ներսես պատրիարք) 540
Վարսամ տե՛ս Աբելյան Մ.
Վարսանույշ 581, 582
Վարուժան Դ. 695
Վելիչկո Ս. 108, 332
Վեկերլին Գ. 42
Վենդաշայդտ 111
Վեսելովսկի Ալ. 651
Վեսելովսկի Յու. 619, 630, 648, 650, 751
Վեսպեր Մ. 750
Վերլեն Պ. 122
Վերֆել Ֆ. 720
Վիրգիլիոս 125
Վշտունի Ա. 752
Վոլտեր Ֆ. 592
Վորոբյովա Ս. 648
Վրույր Ա. 47, 745, 747

Տալյան Հովհ. 711
Տաղավարյան Ն. 35, 463
Տամատյան Մ. տե՛ս Պերճ Մ.
Տաշյան Հ. 34, 35, 747, 748, 750, 752, 754, 759, 760, 761
Տեմիրճիպաշյան Ե. 384, 408, 414, 425, 434, 463, 473 535, 577, 585, 684, 748, 752
Տեննիսոն Ալ. 621, 655, 761
Տեր-Աստվածատրյան Կ. 509
Տեր-Գրիգորյանց Գրիգոր քահանա 698
Տեր-Գրիգորյան Է. 739—741, 754
Տեր-Կարապետյան Գ. 534
Տեր-Կարապետյան Ն. 37
Տեր-Հովհաննիսյան Գ. տե՛ս Մուրացան
Տեր-Ղևոնդյան Ա. 635
Տեր-Մարտիրոսյան Ս. 732
Տեր-Մարտիրոսյան Հ. տե՛ս Թառլանյան Թ.
Տեր-Մինասյան Խ. 45
Տեր-Մինասյան Վ. (Պարտիզակցի) 463, 753
Տեր-Մկրտչյան Գ. 36, 748, 749, 756
Տեր-Միքայելյան Ա. 34, 751
Տեր-Մովսիսյան Հ. 497
Տեր-Մովսիսյան Մ. 757
Տերյան-Ղորղանյան Հ. 43
Տերյան Վ. 72, 83, 230, 630
Տերոյան Ա. 753
Տեր-Պետրոսյանց Մ. 751
Տեր-Սարգսենց Ս. (Տեկանց) 535, 537

-Սարգսյան Ս. ...
տերյան Ա. 78, 129—131, 634, 636
յրանյան Գ. 38
յրանյան Ն. 41, 42
ինա Պ. 598, 622
ոյան Հ. 757
բլաղի խաչան 572—576
րներ Ու. 305
ւսար Ս. 410, 568, 574, 590
ուրյան Կ. 754, 755
լստոյ Լ. 45, 120, 121, 122, 334, 352, 356, 374, 389, 408, 427, 473, 748, 750, 752, 760, 762
ղրամանյան Կ. 534, 536
ւմաչեկ Վ. 755
լեն Մ. 105, 120, 751
ռեգեր Ա. 621
ուրգենև Ի. 65, 120, 357, 374, 379, 427, 473, 474, 571, 648

աֆֆի 15, 63, 66, 68, 72, 75, 91, 92, 104, 105, 112, 128, 166, 168, 170, 187, 189, 192, 201, 250, 271, 291, 296, 299, 302, 303, 306, 337, 378, 379, 384, 407, 426, 500, 505, 552, 564, 571, 603, 616, 648, 651, 700, 713, 718, 745, 754
Ռեֆիգ Աճմեզ 437

Ցագարելի Ա. 47
Ցեյզե 621

Ուայլդ Օ. 45
Ութուճյան Կ. 379, 471, 748
Ուլանդ Լ. 621, 649
Ումանեց Լ. 650
Ուսպենսկի Գ. 120, 389, 505
Ուսուբ-օղլի 699, 700

Փանյան Մ. 112
Փաշայան Կ. 533, 534, 591, 592
Փավստոս Բյուզանդ 35, 36
Փափազյան Մ. 296
Փափազյան Սո. 749
Փափազյան Վ. 755
Փափազյան Վահրամ 423, 477
Փափազյան Վրթ. 75, 105, 118, 296, 344, 358, 509, 527, 528, 529, 55 570, 597, 713, 748, 756, 757
Փափազյան Տ. 724, 725—729
Փեռումյան Ս. 428
Փշավելա Վ. 622
Փորթուգալյան Մ. 23, 537, 596, 748

Քալանթար Ալ. 32, 115, 497
Քալանթար Լ. 747
Քալանթարյան Հ. 110
Քամալյան Ալ. 553, 554, 555
Քամալյան Բ. 731
Քամալյան Ս. 317, 556, 571, 749, 756
Քաջբերունի տե՛ս Հովհաննիսյան Գ.
Քանմ տե՛ս Գոչունյան Մ.
Քասմյան Ն. 34, 118, 757
Քեկյան Տ. 585
Քիշ-Նովա 699
Քիչ-Նավասի 704
Քիչ-օղլի Դավիթ 700
Քյան Բ. 377, 425, 426, 463, 755
Քանհան (աշուղ) 706
.սյան Հ. 34, 761
ենոփոն 154
ուչարյան Գ. 732, 735—739
ուշներյան Ք. 753, 754
ուշներյան Հ. 34

Օժեշկո Է. 760, 762
Օհանյան Ք. 24
Օ'Շապիր 751
Օստրովսկի Ալ. 189, 236, 247, 624
Օտյան Գ. 384, 385, 473
Օտյան Ե. 77, 191, 374, 381, 382, 415, 435, 472, 477
Օտյան Եվփ. 385

Ֆանթազիո տե՛ս Չոպանյան Ա.
Ֆասուլաճյան Թ. 725
Ֆելեկյան Մ. 47
Ֆելեկյան Վ. 47
Ֆենելոն Ն. 125
Ֆեոյե Օ. 748
Ֆետցեր Պ. 754
Ֆիզահի (աշուղ) 699, 700, 705—708, 717, 721
Ֆինկ Ֆ. 92
Ֆիրդուսի 752
Ֆլամարիոն Կ. 761
Ֆլոբեր Գ. 56, 473
Ֆլորիան 125
Ֆնտքլյան Գ. 585
Ֆոնվիզին Վ. 744
Ֆրանս Ա. 427, 474

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն . . . 5

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Հրապարակախոսություն և ճեմաղատություն 89
Արգար Հովհաննիսյան . . . 89
Ավետիք Արասխանյան . . . 110

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Մուրացան . . 124

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Շիրվանզադե . . 183

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Նար-Դոս 251

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Վրթանես Փափազյան . . 296

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

Լեո . . . 345

ԳԼՈՒԽ ՅՈԹԵՐՈՐԴ

Արփիար Արփիարյան . . 374

ԳԼՈՒԽ ՈՒԹԵՐՈՐԴ

Տիգրան Կամսարական . . 406

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ

Գրիգոր Զոհրապ . . 430

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐՈՐԴ

Լևոն Բաշալյան . . . 471

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՄԵԿԵՐՈՐԴ

Հայ գյուղագրությունը 80—90-ական թվականներին 490
Ալեքսանդր Արարատյան . . . 491
Մանդալ 500
Արշակ Ազատյան 509
Հարություն Ճուղուրյան 521
Մելքոն Կյուրճյան 535
Բլկատինցի 542

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԿՈՒԵՐՈՐԴ

Այլ արձակագիրներ . . . 551

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆԵՐԵՔԵՐՈՐԴ

Հովհաննես Հովհաննիսյան . . . 594

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՉՈՐՍԵՐՈՐԴ

Ալեքսանդր Ծատուրյան . . . 627

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

Լևոն Մանվելյան 651

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՎԵՑԵՐՈՐԴ

Այլ բանաստեղծներ 668

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՅՈԹԵՐՈՐԴ

Աշուղական պոեզիա 696

Ջիվանի 710

ԳԼՈՒԽ ՏԱՍՆՈՒԹԵՐՈՐԴ

Այլ դրամատուրգներ 724

Ժամանակագրություն 747

Անվանացանկ 763

64.163

891.99.09
Σ-24