

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ
ՆԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

Վարդգեն Սաֆարյան

19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՄԿՁԲԻ ՆԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ ԵՎ
20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

(Դասախոսություններ 1)

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2022**

ՀՏԴ 821.19.0(042.4)

ԳՄԴ 83.3(5Հ)գ7

Ս 300

*Հրատարակության է երաշխավորել ԵՊՀ հայ բանասիրության
ֆակուլտետի գիտական խորհուրդը:*

Խմբագիր՝ Բ.Գ.Պ. պրոֆեսոր Ա. Մակարյան

Գրախոսներ՝

Բ.Գ.Պ. պրոֆեսոր Ս. Մուրադյան

Բ.Գ.Թ դոցենտ Ռ. Էլոյան

Սաֆարյան Վազգեն

Ս 300 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը (*Դասախոսություններ 1*)/ Վ. Սաֆարյան: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2022, 260 էջ:

Տարիների դասախոսական աշխատանքը գրական նյութի վերլուծության նոր սկզբունքներ է ներառել՝ գիտականության հետ ամբողջացնելով նաև մատուցման մատչելիությունը:

Նկարագրական, պատմահամեմատական մեթոդները ամբողջացվել են կառուցվածքային, հոգեվերլուծական և այլ դիտարկումներով՝ հիմքում պահպանելով ժամանակագրի և ռեալիզմի գրական ուղղությունների առանցքային գծերը:

Դասախոսությունների տպագիր տարբերակը ավելի տեսանելի կդարձնի վերլուծությունների ընկալումն ու ամբողջականությունը:

ՀՏԴ 821.19.0(042.4)

ԳՄԴ 83.3(5Հ) գ7

ISBN 978-5-8084-2563-7

© ԵՊՀ հրատ., 2022

© Սաֆարյան Վ., 2022

ՆԵՐԱՇՈՒԹՅՈՒՆ

19-րդ դարի 70-80-ական թվականները արևելահայ կյանքում նշանավորվեցին կապիտալիզմի զարգացմամբ և սոցիալական նոր տեղաշարժերով, իսկ արևմտահայ հատվածը վերապրեց ռուս-թուրքական պատերազմի փրկարար սպասելիքները և մեծ տերությունների քաղաքական խաղերի՝ «Հայկական հարցի» միջազգայնացման ծանր հիասթափություններն ու ազգային հալածանքները: Երկու հատվածներում էլ, չնայած դրան, շարունակվում էր հասարակական կյանքի՝ մամուլի, կրթության, մշակույթի զարգացումը: Գրականության մեջ սոցիալ-քաղաքական իրադարձությունները յուրովի նպաստեցին երկու հիմնական ուղղությունների՝ ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի զարգացմանը, ընդ որում՝ ռոմանտիզմը շատ ավելի նպատակաուղղվեց ազգային-ազատագրական խնդրին, իսկ ռեալիզմը հակված էր գրականության նյութ դարձնելու սոցիալական հարաբերությունները:

Որո՞նք են այդ երկու գրական ուղղությունների առանցքային տարբերությունները: Պարզունակ պատկերացումը, թե ռեալիզմն այն է, որ ճիշտ է ներկայացնում կյանքը, իրականությունը (տրամաբանական է մտածել, որ հիմնական սկզբունքներով նրան հակադիր ռոմանտիզմն էլ ճիշտ չի պատկերում կյանքը) բխում է այս մեթոդների առանցքային տարբերակիչ հատկանիշից: Իսկ ռեալիզմի և ռոմանտիզմի տարբերակման սահմանագիծը կերպարի-անհատի և հասարակության կամ միջավայրի հարաբերությունն է. ըստ ռեալիզմի՝ միջավայրն է ձևավորում, փոխում անհատին, ըստ ռոմանտիզմի՝ անհատը պետք է փոխի միջավայրը: Այս բանաձևումից բխում է այն, որ ռեալիզմը պետք է հիմնավոր ներկայացնի սոցիալական միջավայրը, հանգամանքները (հիշենք սահմանումը. ռեալիզմը պահանջում է տիպական բնավորությունները տիպական հանգամանքներում ներկայացնելու սկզբունքը), որոնց ազդեցությամբ փոխվում է նաև այդ միջավայրում գործող

անհատի բնավորությունը: «Քառս» վեպի Սմբատը հայտնվեց նոր միջավայրում և, անկախ իր կամքից, պիտի ձևավորվեր նոր պայմանների թելադրանքով, ռեալիստ Շիրվանգաղեմ Միքայելի վերափոխման համար պիտի փոխեր նույնիսկ նրա միկրոմիջավայրը: Ահա, սոցիալական միջավայրի հիմնավոր պատկերումը և այդտեղ կերպարի սոցիալ-հոգեբանական տեղաշարժերի բացատրությունը այն միակողմանիացված, թեկուզ ճիշտ, պատկերացումն է առաջ բերել, թե ռեալիզմի հիմնական բնորոշիչը կյանքի ճիշտ արտացոլումն է:

Ռեալիզմի մի ճյուղը համարվող հոգեբանական ռեալիզմն առանձնանում է նրանով, որ այստեղ շեշտադրվում են կերպարի հոգեբանական տեղաշարժերը, հերոսը իր խոսքի մեջ պարզում-ցուցադրում է ներաշխարհը, չեն կարևորվում միջավայրի սոցիալական ազդակները, այսպես կոչված, տիպական հանգամանքներ կարող են դառնալ սովորական հանդիպումները, զբոսանքը, հյուրընկալությունը (կարելի է համեմատել «Քառս»-ի Միքայելի և «Սպանված աղավնի»-ի Թուսյանի սոցիալական կենսաձևի արտացոլումները): Կերպարի՝ որպես բացարձակ հոգեբանական խտացումի հակումն էլ թույլ է տալիս ռոմանտիզմին բնորոշ բենեռացումներ, ինչպիսիք նկատում են Նար-Դոսի որոշ հերոսների մեջ: Ռեալիզմի ենթատեսակ է նաև նատուրալիզմը, որտեղ կերպարի մեջ կարևորվում են ժառանգական հատկանիշներն ավելի, քան սոցիալական միջավայրի վերափոխիչ ուժը (ինչի դեմ յուրօրինակ բանավեճ էր Շիրվանգաղեի «Ցավագարը» վիպակը): Արևմտահայ 80-ականների սերնդի որոշ հեղինակներ իրապատությունը (ռեալիզմը) պատկերացնում էին որպես իրականության ճշմարտացի, լուսանկարչական պատճենում, ուստի շեշտադրում էին սոցիալական երևույթների արտացոլումը՝ հաճախ չկարևորելով կերպարի հոգեբանական դրսևորումները:

Ռոմանտիզմը ևս հակված է ճիշտ պատկերելու կյանքը, սակայն այդ միտումը ծառայեցվում է գաղափարական այլ կան-

խաղրույթների: Անհրաժեշտ էր ցույց տալ կյանքի թերությունները, Բաֆֆու ձևակերպմամբ՝ «ավերված պատկերքը», որպեսզի գաղափարակիր հերոսի անձնագրի միջամտությամբ այդ պատկերները բերվեն ներդաշնակության, վերացվեն քաղաքական, սոցիալական և այլ բնույթի ճնշումներն ու անհավասարությունները, և մարդուն տրվի բնական ազատությամբ ապրելու բարեբախտությունը: Ուրեմն՝ ստեղծագործական նպատակադրումը միջավայրը, իրականությունը վերափոխող անհատն է, որի կերպարը պետք է ուղղակի ազդեցունակությամբ դաստիարակիչ նշանակություն ունենա, որովհետև ռոմանտիզմի հեղինակները համոզված են, ինչպես Բաֆֆին, որ «մի լավ վեպ կարող է մի ազգ փրկել»: Բաֆֆին պիտի արևմտահայության ծանր կյանքի ճշմարիտ պատկերներ ցույց տար, որպեսզի մի Կարո ու Ասլան իրենց ընկերներով նվիրվեին ժողովրդի փրկության մեծ առաքելությանը, իսկ կյանքի ճշմարիտ պատկերներով «Կայծերը» համարվեր նաև հայ կյանքի հանրագիտարան: Մուրացանը պետք է իրական (երբեմն վրիպումով համարում են՝ ռեալիստական) գույներով պատկերեր գյուղի ոչ մարդկային ապրելավճեր՝ առաջադրելու համար հանուն գյուղի, դրանով՝ նաև ազգի, փրկության անձնագրության մեծ կարողությունը, որը չուներ հերոսը, տվյալ դեպքում մի Կամսարյան, ուստի նա չկարողացավ փոխել միջավայրը, ինչը հակադրության ուժով կրկին հաստատում է գրողի ռոմանտիկական իդեալը և «Առաքյալը» վիպակը ևս թողնում Մուրացանի ռոմանտիզմի ծիրում: Իսկ քույր Աննան միջավայրի հետ ներդաշնակ կապերի մեջ էր, որովհետև ոչ թե միջավայրն էր հարմարեցրել նրան իր պայմաններին, այլ ինքն էր փոխել այդ միջավայրը՝ ըստ գրողի ռոմանտիկական ծրագրերի:

Բացարձակացման միտումը ռոմանտիզմի գրականության մեջ հասկանալի են դարձնում դրական և բացասական բևեռացումը, ծավալուն բնապատկերն ու այլ նկարագրություններ, պատմական անցյալի անդրադարձները, զգացմունքային հագեցվա-

ծությունը, կերպարի կտրուկ և երբեմն անհամոզիչ վերափոխությունը, որոնց նպատակն է ընդգծել իդեալ հերոսի գաղափարական նվիրումն ու իրականությունը վերափոխելու ուժը և անկոտրում հետևողականությունը: Հերոսի գործունեությունը պետք է ընթերցողի վրա ազդի, նրան սովորեցնի նախ զգացմունքային անմիջականությամբ, այնուհետև կարող է յուրացվել նաև գիտակցված վերլուծականությամբ: Ջգացմունքայնության բացարձակացումը բնորոշ է դառնում ռոմանտիզմի մի ճյուղին՝ սենտիմենտալիզմին, որի արտահայտչաձևեր կան ռոմանտիկ հեղինակների ստեղծագործություններում:

Հայ նոր գրականության պատմության՝ մեր ուսումնասիրության շրջանը բոլոր այս տեսական հարցադրումների ցայտուն արտահայտություններ է ներառում՝ բերելով հեղինակային ինքնատիպություններ և ժանրային բազմազանություն: Գրական նյութի հիմնավոր շրջանառումով պիտի ներկայացվեն Բաֆֆու դասական ռոմանտիզմի, Շիրվանզադեի քննադատական և Նար-Դոսի հոգեբանական ռեալիզմի, Մուրացանի ուշ ռոմանտիզմի առանձնահատկությունները, Գրիգոր Չոփրապի իրապաշտության հոգեբանական շեշտադրումները:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ
ՌՈՍՄԱՆՏԻՉՄԻ ԱՉԳԱՅԻՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

ԲԱՖՖԻ

Կյանքը, աշխարհայացքը, ռոմանտիզմը

Բաֆֆին (Հակոբ Մելիք-Հակոբյան) ծնվել է 1835 թ. Պարսկաստանի Մալմաստ գավառի Փայաջուկ գյուղում: Հայրը՝ Մելիք Միրզան, վաճառական էր, նաև ուսման, գրի ու գրականության հարգը իմացող մարդ, ում հյուրընկալ տանը հաճախադեպ երգ-գրույցներն ու պատմությունները, իրենց արևելյան գունագեղությամբ, բոցավառում էին պատանի Հակոբի երևակայությունը: Բավականին հիմնավոր կրթություն ստացել է Թիֆլիսում՝ Կարապետ Բելախյանցի մասնավոր դպրոցում, ուսումնասիրել գրաբար, պատմություն, հին գրականություն: Ուսումը շարունակում է Արքունական գիմնազիայի 4-րդ դասարանում, բայց կիսատ է թողնում և հոր պահանջով վերադառնում է ծննդավայր: Այստեղ նորովի ականատես է լինում ավատատիրական ցցուն հակասությունների, քայքայիչ հետամնացությանը, ազգային հալածանքներին, ինչը նրա մեջ ամրապնդում է հայրենասիրության, առաջադիմության կայուն գիտակցությունն ու նվիրումը:

Ամեն մի նվիրում պետք է սկսվի ճանաչողությունից, և ապագա գրողի համար գաղափարական իմաստ է ստանում հայրենիքի ճանաչումը, որի լավագույն միջոցը ճանապարհորդելն է, ինչը դառնալու է նրա ստեղծագործությունների սյուժետային կարևոր գծերից մեկը: Դճանապարհորդում է Հայաստանում, հիմնավոր ուսումնասիրում Արևմտյան Հայաստանը, Վանը իր շրջակայքով, որի արդյունքում գրում է «Աղթամարա վանքը» ուղեգրությունը, որը 1860-ին տպագրվում է «Հյուսիսափայլ»-ում: Սկսվում է ստեղծագործական կյանքը, գրում է բանաստեղծություններ՝ կրելով

60-ականների քաղաքացիական պոեզիայի ազդեցությունը: Հայրը ցանկանում էր նրան իր գործի շարունակողը դարձնել, բայց այլ նվիրումի կոչված ապագա գրողը չէր կարող կայանալ որպես վաճառական: Ծննդավայրում մնում է մինչև 1868 թ. և բազմանդամ ընտանիքին օգտակար լինելու համար տեղափոխվում է Թիֆլիս: Դժվարին տարիներ, գրական նվիրումի ջանքեր, և 1872 թ. Գրիգոր Արծրունին նրան հրավիրում է աշխատակցելու իր «Մշակ» հանդեսին՝ նշանակելով հոնորար-աշխատավարձ, այսինքն՝ Բաֆֆին այն հազվադեպ մտավորականներից էր, ով ընտանիքը կարող էր պահել գրական աշխատանքով: Հիմնավորապես անցնում է արձակին, և առաջին ու երկրորդ շրջանի գործերը շարունակաբար տպագրվում են «Մշակ»-ում: Մտավորականի ինքնամփոփ ու մեծ նվիրումի և Արծրունու դժվարահաճ բնավորության հակադրությունից բացի՝ ակնհայտ գաղափարական տարբերությունները (որոնց մանրամասներին կանոքադառնանք) պատճառ են դառնում, որ Բաֆֆին 1884 թ. հեռանա «Մշակ»-ից և աշխատակցի Աբգար Հովհաննիսյանի «Արձագանք» հանդեսին, որտեղ և հրատարակում է իր պատմագեղարվեստական գործերը: Մահացել է 1888 թ. ապրիլի 25-ին:

Բաֆֆու *աշխարհայացքն* ամբողջանում է ազգի փրկության խնդիրների ու ծրագրերի մեջ: Նա գտնում է, որ հայ ժողովուրդը խեղճ է, հնազանդ, ընդունակ չէ իր ազատության համար պայքարելու, և նրան այդ վիճակի են հասցրել երկու գործոններ՝ ա) օտարի երկարատև տիրակալությունը, բ) քրիստոնեական եկեղեցու անպայքարունակ քարոզը (այս խնդիրները, ինչպես կտեսնենք, ամբողջացվել են ծրագրային-քաղաքական վեպերում, մասնավորապես «Կայծեր»-ում): Եթե ժողովուրդը չի կարող ազատագրական կռվի ելնել, ուրեմն՝ այդ խնդրի իրագործումը մնում է անհատների վրա: Գրականության դերի մասին Բաֆֆու պատկերացումն այն է, որ ժողովրդին պետք է դաստիարակել իդեալ-հերոսի օրինակով: Բայց քանի որ իրական կյանքում իդեալներ չեն լի-

նում, ուստի գրողը երևակայությամբ պետք է ապագայի մարդու օրինակելի հատկանիշներ մարմնավորի իր հերոսի մեջ և նրան դարձնի աղավաղված այս իրականությունը վերափոխող ուժ: Այսպես կայունանում է ոչ միայն գրողի ռոմանտիզմը, այլև դրա առաջադիմական բնույթը, քանի որ գաղափարակիր հերոսը ապագայի հատկանիշների կրողն է, և նրա պայքարի արդյունքը ազատագրված ու լուսավորյալ Հայաստանը պետք է ցուցադրի, ինչպես «Խենթը» վեպի Վարդանի երազն է ներկայացնում, 200 տարի հետո (Մուրացանի ռոմանտիզմը պահպանողական է, որովհետև իդեալ հերոսը այստեղ պայքարում է *հին* նահապետական ազնիվ ու մաքուր հարաբերությունների վերականգնման համար):

Գաղափարակիր հերոսի պայքարը ժողովրդի ազատագրության համար կարող է տարբեր որոշակիություն ստանալ՝ կապված ազգի քաղաքական ու սոցիալական իրավիճակների հետ: Բաֆֆին հետամուտ էր հայոց կյանքի բոլոր տեղաշարժերին, մտահոգված բոլոր փոփոխությունների պատասխանն առաջադրել գեղարվեստական խոսքի միջոցով: Եթե դա պահանջում էր, որ նա կիսատ թողնի որևէ գործ և սկսի նոր հարցադրումների կոնկրետ պատասխաններ առաջարկող մեկ ուրիշը, ապա նա այդպես էլ անում էր, ինչպես կատարվեց, ասենք, «Հարեմ» վիպակի հետ, որ նա չավարտեց՝ սկսելու համար «Ջալալեդդինը»: Եվ ստացվում է այնպես, որ տվյալ ժամանակահատվածում, ազգային կյանքի պահանջներից ելնելով, Բաֆֆին գրում էր նույն թեմատիկայով: Սա հնարավորություն է տալիս նրա ստեղծագործությունը վերլուծել թեմատիկ-ժամանակային բաժանումով՝ բացահայտելով ինչպես գաղափարական զարգացումը, այնպես էլ գեղարվեստական կատարման որակը:

Ըստ այդմ՝ Բաֆֆու ստեղծագործությունը կրճենվի երեք պարբերացումներով. 1) 60-70-ական թվականներ, որ ընդգրկում է՝ ա) պարսկահայերի կյանքի և բ) կովկասահայ առևտրավաշխա-

ռուսկան բուրժուազիայի թեման: Գրողը սոցիալական ու քաղաքական անազատություններից ժողովրդին փրկելու ելքը համարում է նախապես լուսավորչական գործը, առաջադիմական կրթությունը, այնուհետև հանգում է անհատական-«հայդուկային» պայքարի գաղափարին: 1877-1878 թվականների ռուս-թուրքական պատերազմից արևմտահայության ազատագրման սպասելիքներն ու ծանր հուսախաբությունները կրկին ասպարեզ բերեցին ելքի որոնման խնդիրը, որին պիտի պատասխան տար նաև ազգային վիպասանը: 2) Երկրորդ շրջանում, ետպատերազմյան դեպքերին որպես արձագանք, Րաֆֆին գրում է իր հայտնի երեք ծրագրային-քաղաքական վեպերը: Ժողովրդի մեջ անթելված ազատության կայծերի բորբոքման կարևոր գործոն համարելով պատմական անցյալի հերոսական օրինակը՝ Րաֆֆին 3) երրորդ շրջանում՝ 80-ական թվականներին, բնականորեն ինքն էլ անդրադառնում է անցյալի դեպքերին, գրում պատմագեղարվեստական երկերը:

Առաջին շրջան. ա) Պարսկահայերի կյանքը

Րաֆֆու մուտքը գրականություն սկսվեց չափածոյով, նա նույնիսկ հրատարակեց «Փունջ» խորագրով բանաստեղծությունների առաջին գիրքը: Թեմատիկ-գաղափարական առումով նա կարող է համարվել Ալիշան-Պատկանյան ուղղության հետևորդ: Սոցիալական հարցերի անդրադարձած բանաստեղծություններում «Մշակ», «Հայ պանդուխտի Նոր տարին», «Որբ օրիորդ» և այլն, շեշտադրվում են թշվառության ապրումները, հայրենասիրական գործերում՝ «Հինգերորդ դարու հայ աշխարհի տիկինները», «Օրորոցի երզը գեթունցի հայ տիկնոջ», մանավանդ «Ձայն տուր, ով ծովակ»-ը, ավանդական դարձած հայրենամովիտության պատկերներ են՝ գրողի համար հետագայում էլ կարևորվող ուժեղ հայ կնոջ պատմաարդիական կերպավորումով: Գրել է նաև երգիծական բանաստեղծություններ՝ ապազգային քաղքենիության

մերկացումների հակումներով՝ «Կատակ», «Սոֆի», «Նինո», «Կիրթ ճաշակ» և այլն:

Սակայն Բաֆֆու կոչումը արձակն էր: Բնական է նաև, որ առաջին քեման պետք է լիներ իր ծննդավայրի՝ Պարսկաստանի հայերի վիճակը: Առաջին վեպը՝ «**Սալբին**», նախապես գրվել է գրաբար, իսկ 1858 թ. «Հյուսիսափայլ»-ի և Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ի լույս ընծայումից հետո վեպի լեզուն դարձրել է աշխարհաբար: Բաֆֆին այս վեպը ևս սկսում է Հառաջաբանով, որտեղ ներկայացնում է իր հայացքները պատկերվող միջավայրի, գրականության դերի մասին: Շեշտադրում է ծայրահեղ հետամնացության և տգիտության հետևանքով Պարսկաստանում ապրող բոլոր ազգերի, այդ թվում նաև հայերի ծանր վիճակը, ելքը համարում է առաջադիմական կրթությունը, նույնիսկ բաց ցամաքի ձևով դիմում է պարսից շահին՝ առաջարկելով նոր դպրոցների բացման հնարավորություն ստեղծել երկրում: Իր այս լուսավորչական հայացքների մեջ վերափոխիչ դեր է հատկացնում նաև գրականությանը: Այսինքն՝ Բաֆֆին գրականություն մուտք է գործում որպես լուսավորիչ-դեմոկրատ՝ դառնալով Աբովյանի հետևորդը, և եթե վեպը լույս տեսներ անմիջապես, կդառնար հայ նոր գրականության սկզբնավորող երկերից մեկը: Մինչդեռ «Սալբին» ևս կիսատ է մնացել և հրատարակվել է շատ ուշ:

Վեպի գործողություններն ու կերպարները միտված են գրողի այդ լուսավորչական հայացքների մարմնավորմանը: Սալբիի մանկության շրջանի պատկերները ամբողջ հետամնացության ու տգիտության ցուցադրումն ու մերժումն են: Գյուղի մարդիկ բոլորն ապրում են չբավորության ու նախապաշարմունքների մեջ: Աղջիկ երեխայի հասունացման առաջին օրերից նրան պատրաստում են որպես հարսնացու, ուղարկում փորձառու կին-դաստիարակիչների մոտ, ովքեր հնազանդություն, տղամարդու առջև ենթակա խեղճություն են սովորեցնում, և այդպես ձևավորվում է Արևելքի կնոջ ստրկական վիճակը: Հետամնացության նույն պահանջի այլ

դրստորումներով է մեծանում մաս վեպի մյուս գլխավոր հերոսը՝ Ռուստամը:

Միջավայրի այսպիսի ճշմարիտ պատկերներից հետո ռոմանտիզմի հետևորդ հեղինակը պետք է ասպարեզ բերի այն հերոսներին, ովքեր կոչված են վերափոխելու կյանքը, իսկ դրանք այստեղ կրթական գործի կրողներն են: Եվրոպայից գալիս է Արամ Աշխարունին և կնոջ՝ Սալլաթինի հետ դպրոց բացում տղաների և աղջիկների համար: Այդ դպրոցներում սովորում են մաս Սալբին ու Ռուստամը, և գրողին այստեղ չեն մտահոգում բոլոր այն բարդությունները, որոնք կարող են կապվել դպրոցի և առաջադեմ կրթության հետ (հենց սկզբից ընկալելի է Եվրոպա-Ասիա հակադրության ընկալումը): Նոր, եվրոպական առաջադիմության բերած կրթությունը հերոսներին ոչ միայն պետք է բարձրացնի տգետ, ասիական միջավայրից, այլև ուղղակի հակադրի այդ միջավայրին: Ռուստամը էլքեկի-հովվապետ է, միշտ լինում է բնության գրկում և իր օրագրություններում ընդգծում բնության հաղորդած ազատության մեծ զգացումն ու հնարավորությունը (լուսավորիչ-դեմոկրատներ Ժան Ժակ Ռուսոյի, Խաչատուր Աբովյանի փիլիսոփայությունը), ինչպես Աբովյանի հերոսը՝ Աղասին էր ասում, որ մի ծառից ու թփից ավելի շատ բան է սովորում, քան տերտերի քարոզներից: Ռուստամի կերպարն ունի ռոմանտիկական հատկանիշներ, անսովոր ուժը, դեմքի սպին հուշում են բնության հետ ոչ միայն ներդաշնակ կապերի, այլև խորհրդավոր պայքարի ու բարդությունների առկայությունը:

Նոր կրթության ու դաստիարակության արդյունք դարձած հերոսների սիրո և սպագայի ճանապարհին կանգնում են հետամնաց ավատատիրության բոլոր ուժերը, որոնց կրողներն են հայ մելիքն ու քահանան, պարսիկ խանը: Սալբիի գեղեցկությամբ հրապուրված՝ նրա հետ ցանկանում է ամուսնանալ Մելիք Պիղատոս Ավագակյանցի (անվան ստեղծած կերպավորման վերաբերմունքը) որդին: Մելիքի դասային պատկերացմամբ՝ վիրավորա-

կան է հասարակ գյուղացու աղջկա հայտնվելը իշխանի ընտանիքում, և այդ հեռանկարից ազատվելու համար նա դավադրաբար Սալբիի գեղեցկության մասին պատմում է պարսիկ խանին, իսկ վերջինս ցանկանում է Սալբիին իր հարենը տանել: Դավադրությունների մեջ ակտիվ դեր է խաղում նաև Ռես Վասակյանը, հարկ է լինում մտածել իր խորհրդավոր ուժով ծրագրի իրագործմանը խանգարող Ռուստամին շարքից հանելու մասին: Փորձում են կաշառել եվրոպացի բժկին՝ Ռուստամին թունավորելու առաջարկով: Կտրուկ մերժում են ստանում, և այն, ինչ հրաժարվում է անել «մարմնավոր բժիշկը», սիրով համաձայնում է կատարել «հոգևոր բժիշկը»՝ տեր Մարկոս քահանան:

Իրավիճակը լարվում է, հերոսների ճակատագիրը վտանգի տակ է, այս ամենը վիպական գործողություններին նաև արկածայնություն է հաղորդում: Գրողի համար հստակ էր, որ միջին ընթերցողը, առավելապես որին և միտված է դաստիարակելու գրականությունը, հակում ունի դեպի արկածային տարրը, ինչը այս կամ այն կերպ առկա է Բաֆֆու բոլոր գործերում (ավելին՝ ի դեմս «Խաչագողի հիշատակարան»-ի նա համարվում է հայ արկածային գրականության հիմնադիրը): Սակայն ստեղծագործական այդ հակումը դարձել է առաջին վեպի կարևոր թերություններից մեկը: Արևելյան ավանդազրույցային մոտիվով հնազանդեցվում է մի դև, որը միշտ խոնարհաբար ծառայում է իր տիրոջը: Վեպում այդպիսի կերպար կա՝ դև Խլվիկը, որը խորհրդավորություն է հաղորդում դեպքերին, բայց թուլացնում է էպիկական սեռի համար կարևոր դիպաշարային լարվածությունը:

Գլխավոր հերոսների նկատմամբ ֆեոդալական բոլոր ուժերի հալածանքները, թվում է, փակուղային վիճակից այլևս ելք չեն թողնի, և անխուսափելի է հերոսների վախճանը, բայց հայտնվում է ամենակարող դև Խլվիկը, և ամեն ինչ հարթվում է: Վեպը կիսատ է մնացել, վերջին հատվածում պատմվում է, որ Սալբին ու Ռուստամը որոշում են փախչել, հեռանալ այս միջավայրից, բայց

նրանց գաղտնի ժամադրավայրում գտնում են Ռուստամի արյունոտ հագուստը: Կարելի է, իհարկե, գուշակություններ անել կատարվածի մասին, պատկերացնել ողբերգությունը, բայց Խլվիկի գոյությունը հուշում է, որ ամեն ինչ պետք է որ լավ ավարտ ունենա: Իսկ «Սալբի» վեպը նշանավորվում է Բաֆֆու լուսավորչական-դեմոկրատական հայացքներով, միջավայրի և անհատների հակադրության ռոմանտիկական ընդհանրացումով, որոնք հետագա գործերում գաղափարական այլ դրսևորումներ և գեղարվեստական ընթացք պիտի ստանան:

Պարսկահայերի մասին պատմվածքներում ներկայացվում են քաղաքական, նաև սոցիալական հալածանքների պատկերներ, որոնք յուրովի միտված են արևելյան բռնակալության պայմաններում անգամ տեսնելու հայ ուժեղ կնոջ կերպարը: Եթե «Գեղեցիկ Վարդիկը» պատմվածքի հերոսուհին գոհ է գնում խանի որդու նենգ ոտնահարումներից, չտանելով անպատվությունը՝ ինքնասպան լինում, ապա «Անբախտ Հռիփսիմեն» պատմվածքում Ալեքսանի և Հռիփսիմեի սիրո ողբերգության պատճառ են դառնում հայ մելիքի վստահ նկրտումները՝ տարիքների մեծ անհամապատասխանությամբ հանդերձ՝ ամուսնանալու գեղեցիկ աղջկա հետ, ինչին ուրախությամբ համաձայնում են վերջինիս աղքատ ծնողները՝ ոգևորված հարուստ փեսա ունենալու մոլորում հեռանկարով: Ողբերգությունն ավելի բազմաճյուղ դրսևորումներ է ունենում «Մի օրավար հող» պատմվածքում: Բիզա Բեկը, ցանկանալով տիրել Սոնային, նրա ամուսնուն՝ Մարտիրոսին, մի օրավարի չափով հող է վարկով տալիս, և պարտքը վճարելու անհնարիությունը Մարտիրոսին ստիպում է գնալ պանդխտության: Իր նենգ ծրագրի առաջին մասը իրագործելով՝ ամուսնուն հեռացնելով, Բեկը սկսում է հետապնդումները և երբ փորձում է ուժով հասնել իր նպատակին, վերջին պահին Սոնան Բեկի իսկ դաշույնով սպանում է նրան: Այսպես խաների ու բեկերի կամայականությունների գոհն են դառնում հայ ընտանիքներ:

Պարսկական բռնությունների այլ դրսևորումներ և գաղափարական նոր հարցադրումներ է բերում «**Հարևան**» կիսատ մնացած վեպը, որ նաև վիպակ են համարում: Սյուժեի հիմքում պատմական փաստ է՝ 18-րդ դարավերջին Աղա Մահմուդ խանի արշավանքները Թիֆլիս (ինչպես հիշում ենք, դրան զոհ է գնում նաև Սայաթ-Նովան) և անասելի կոտորածներն ու կողոպուտը: Գերեվարվում են Ալմաստն ու Մեխակը, առաջինը հայտնվում է հարեմում՝ ստանալով Ջեյնաբ խանում անունը, իսկ Մեխակը դառնում է պարսիկ մի նշանավոր զորապետի թիկնապահ՝ Քերիմ Բեկ անունով: Բաֆֆին տալիս է հարեմական կյանքի գունագեղ պատկերներ՝ զարդախեղդ ու փայլուն սենյակներ, շատրվաններ, երգեցիկ թռչուններ ու սիրամարգեր, և այս արտաքին փայլի ու ճոխության մեջ՝ կործանված կյանքեր, տարբեր տարիքի ու ազգերի գեղեցիկ աղջիկներ, որոնց պոկել են ընտանիքից, տրորել նրանց բողբոջուն սերը, և այս զարդարուն գերության մեջ նրանք կոչված են ուղղակի կատարելու տիրոջ մարմնական ցանկությունները: Հարեմը դառնում է Արևելքի ճոխության ու բռնակալության խորհրդանիշը: Դա է հաստատում հերոսներից մեկը՝ բանաստեղծ, ազատության երգիչ Միրզա Շաֆին, ով հարեմում գտնվող իր սիրած աղջկան անանց ցավով ասում է, որ նա կգնա խանի մարմնական հաճույքի զոհը դառնալու, երբ դա օրվա ցանկացած պահին կկամենա նրա և իր նման զոհերի տերը:

Բաֆֆին տեսել է նաև հարեմական կյանքի մի ուրիշ շերտ. այստեղ գերեվարված կանանց նաժիշտները, ականատեսը լինելով այդ կործանումներին, հաճախ ծնողական գորովանքով կապվում են իրենց տիրուհիներին, պատրաստ են նրանց ցանկությունը կատարել՝ անգամ վտանգելով իրենց: Այդ կերպ հարեմի որոշ կանայք գաղտնի ու արկածային կապեր են հաստատում դրսի աշխարհի հետ, հանդիպում իրենց սիրեցյալներին կամ տարփածուներին: Նկատենք, որ զուտ նկարագրական թվացող այս պատումները սյուժետային ձգձգվածություն չեն ստեղծում, կապ-

վում են հերոսների ճակատագրի հետ, և «Սալբի»-ի հետ համեմատած՝ «Հարեմ»-ն ավելի կուռ կառուցվածքով ու գեղարվեստական կատարմամբ է հատկանշվում: Այսպես հարեմական կյանքի խորհրդավոր ճանապարհով իրար գտնում են Ալմաստն ու Մեխակը:

Նրանց գաղտնի ու վտանգավոր հանդիպումները աստիճանաբար դուրս են գալիս կորցրած սիրո դրամատիկ ապրումներից, ձեռք բերում գործնական ու նաև ազգային հեռանկարի բովանդակություն: Որոշում են փախչել, ունենալով ուժեղ աջակիցներ, բայց ոչ թե ոտնահարված սիրո փշրանքներով ապրելու համար, այլ կռվելու, որ նոր Ալմաստներ ու Մեխակներ չլինեն այլևս: Այսպես սկզբնավորվում է Բաֆֆու ռոմանտիկական գաղափարը՝ անձնագոհությունը հանուն ուրիշների ազատության, որը գնալով ավելի ամբողջական ազգային բովանդակություն պետք է ստանա, աշխարհայացքի զարգացման ընթացքը հստակեցնի գաղափարակիր հերոսի գործունեության ոլորտները և ուղղությունը, ինչի ամբողջացումը պիտի կատարվի ծրագրային-քաղաքական վեպերում:

Վեպի՝ կիսատ մնացած վերջին հատվածում Մեխակին ու Ալմաստին տեսնում ենք գիշերային մի հավաքի ժամանակ, փոքրաթիվ ընկերների հետ խորհրդավոր ծրագիր քննարկելիս, որտեղ կռիվ-ընդհարումի հնարավորություն կլինի: Այսինքն՝ նրանք իրագործել են փախուստի ծրագիրը, կազմել իրենց «հայդուկային» խումբը և սկսել անձնագոհ պայքարի գործը: Վեպը Բաֆֆին կիսատ է թողել, քանի որ ռուս-թուրքական պատերազմը ազատարական պայքարի նոր հնարավորություններ էր բացել՝ ավելի որոշակի ուղղվածությամբ և բովանդակությամբ, ինչի գաղափարական ու գեղարվեստական նորովի բացահայտումներին գրողն անդրադառնում է առաջին ծրագրային վեպում՝ «Ջալալեդդին»-ում:

բ) Առևտրավաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական նկարագիրը

Բաֆֆու ստեղծագործության առաջին շրջանի երկրորդ թեման նշանավորվում է նրանով, որ ժամանակակից հատուկ՝ ազգային-քաղաքական խնդիրների անդրադարձից զատ՝ գրող ներառում է նաև սոցիալական հարաբերությունները, Գ.Սունդուկյանի հետ միաժամանակ դառնում գործուն մի խավի գեղարվեստական տարեգիրը՝ այստեղ ևս պահպանելով ժամանակակից գաղափարադրույթը: Սունդուկյանը ստեղծել է այդ դասի գեղարվեստական ամփոփ տիպեր (Ջիմզիմով, Չամբախով, Փարսիդ, Բրիլիանտով), Բաֆֆին շեշտադրել է սոցիալական նոր հատկանիշների ամբողջացումը:

Երկու հեղինակների համար էլ առևտրավաշխառուական բուրժուազիայի ամենաբնորոշ հատկանիշը այն է, որ նրանք խաբեբա են և չեն կարող այդպիսին չլինել («խափում ինք ու խափված ինք»): Այդ հատկանիշն է ընդգծված այս թեմայով Բաֆֆու երեք վեպերի գլխավոր հերոսների մեջ: «*Ոսկի սքաղաղ*» վեպում այդ դասի հին սերնդի ներկայացուցիչն է Պետրոս Մասիսյանը, ով ամենայն լրջությամբ խաբեության դասեր է տալիս Կալո-Սիքայելին, սովորեցնում, որ եթե ինքն ասում է՝ «լավ ապրանքից բեր», ապա պետք է բերի վատը: Շատ բնորոշ է նրա և մի երիտասարդի հանդիպումը: Վերջինս որոշել էր բրդի առևտրով զբաղվել և եկել էր խորհուրդ հարցնելու Երևանի գավառի նշանավոր վաճառականից: Մասիսյանը նույն լրջությամբ ասում է, որ գյուղացին տգետ է, և կարելի է կշռաքարի փոխարեն սովորական քարի կտոր օգտագործել և նույնիսկ կշեռքի թաթը աննկատ ներքև սեղմել: Երիտասարդը ուղղակի դուրս է փախչում՝ մտքում կրկնելով՝ «Ավազակ», իսկ Մասիսյանը նրա հետևից կանչում է՝ «Ավանակ», որը այդ ընդունված խաբեության դասը չհասկացավ: Նա, ով խաբել չգիտի, Մասիսյանի համար անասուն է, և այդպիսին է գյուղացին: Այդ դեպքում մարդուն ոչ թե ցեխի միջից պետք է հա-

նել, այլ հարվածել, որ խորը գնա: «Մինն այսպես, մյուսն այնպես» վեպում այս խավի ներկայացուցիչ Ադա Պարոնովը ևս մարդկանց հարաբերության մեջ բնական է համարում խաբելը. գործակատարին սովորեցնում է, թե ինչպես կարելի է կտորը չափել, որ այն երկար երևա: Իսկ «Չահրումար» վեպի Ճանճուր Իվանիչը մահից առաջ լրջորեն ցավ է ապրում, որ այն կյանքում բոլորը նույն վիճակում են, և հնարավոր չի լինի խաբել ու թալանել:

Առևտրավաշխատուների հին սերնդին բնորոշ երկրորդ հատկանիշը նրանց անչափելի ժլատությունն է: Գավառի մեծահարուստ Մասիսյանի տունը կիսախարխուլ վիճակում է, ինչի հիմնական պատճառը սնոտիապաշտությունն է, բայց դեր է խաղում նաև ավելորդ ծախսեր չանելու պահը: Եսակենրոնությունը բացի՝ նույն մղումով է նա խորհուրդ տալիս հիվանդ աղջկան եփած սոխ կերցնել և իզուր ծախսեր չանել բժիշկ կանչելու վրա: Այս խավի մարդկանց մեջ էգոիզմը հասնում է բռնակալության. ընտանիքի անդամները պարտավոր են շարժվել այնպես, ինչպես ինքն է կամենում, անգամ ուտել այն, ինչ ինքն է սիրում: Իսկ Թիֆլիսում հայտնի Ադա Պարոնովը թեյը խմում է՝ շաքարը շուրթերին քսելով: Ծաղրը ստանում է սրված սատիրիկ շեշտադրում: Դանճուր Իվանիչին կաթվածի են հասցնում նաև աղջկա շռայլ ծախսումները:

Հին՝ ասիական տիպի այս վաճառականների ամենաբնորոշ որակներից է նրանց սնոտիապաշտությունն ու տգիտությունը: Այստեղ ևս ընդգծված ու ամբողջական է Մասիսյանի կերպարը, և «ոսկի աքաղաղ» խորհրդանիշը դրա ցուցադրումն է: Նա իր բնակելի տան և առևտրական տան մեջ որևէ փոփոխություն չի անում՝ ելնելով մի կայուն նախապաշարմունքից: Մասիսյանը վստահ է, որ իր բոլոր հաջողությունները հովանավորում է մի ոսկի աքաղաղ, որը սիրում է ամեն ինչ տեսնել նույն վիճակում, ուրեմն՝ ցանկացած փոփոխություն կարող է բարկացնել ոսկի աքաղաղին և ձախորդություններ բերել: Սա նաև դրսևորումն է հերոսի տգիտու-

թյան. Մասիսյանը, ճարպիկ ու ձեռներեց լինելով, անգրագետ է, ոչ մի հաշվային մատյան չի պահում, ամեն ինչ մնում է նրա հզոր հիշողության մեջ: Աղա Պարոնովի մեջ յուրօրինակ նախապաշարմունք է այն, որ նա առևտրական մատյանները լրացնում է վրացերեն, իսկ փողը հաշվում է հայերեն՝ վստահ, որ վրացիները շռայլ ժողովուրդ են, փողը հնարավոր չի լինի կուտակել, իսկ հայերը գծուծ են և ժլատ, ինչը կուտակման լավ հնարավորություն է բերում: Հասկանալի է, որ այսչափ նախապաշարմունքն ու տգիտությունը մերժում է ամեն մի նորն ու առաջադիմականը, որը ճանճուր Իվանիչը բնորոշում է «գահրումար» բառով:

Այս խավը հակված է կեղծ բարեպաշտի դիմակ ընդունել՝ միջավայրում դա համարելով առևտրական գործարքի ու տպավորության ցուցադրանք: Մասիսյանը, ի ցույց բոլորի, միշտ եկեղեցի է գնում, խիստ ժլատ լինելով՝ այստեղ մուրացկաններին ողորմություն է բաժանում: Բոլոր այս հատկանիշները, ի վերջո, բարոյական անկման ցուցիչներ են: Իսկ անբարոյականությունը բնորոշ է այս դասին ընդհանրապես: Դրա յուրօրինակ դրսևորումն է ճանճուր Իվանիչի աղջկա՝ Սոֆիի պահվածքը ճոխ գնումներով զարդարված տանը խրախճանքի ու պարահանդեսի կազմակերպմամբ, որտեղ երիտասարդները ցուցադրում են եվրոպական ազատ պահվածք: Բարոյական անկման ընդգծված արտահայտություն է այն, որ չնայած իր ժլատությանը՝ Աղա Պարոնովը հասարակաց տանը առանձին սենյակ ունի, իսկ նրա կինը կապված է տան ծառայի հետ («մինն այսպես. մյուսն այնպես»): Քեպետ վերնագիբը այլ գաղափարական ընդգծվածություն ունի, որի մասին կխոսվի ներքևում):

Մոցիալ-հոգեբանական այս ընդհանրացումները հասկանալի են դարձնում առևտրավաճառուական դասի հին սերնդի կործանումը, որի լիցքերը կան հենց իր ներսում: Ասիական տգետ ու ընչաքաղց խավի կործանումը հաստատվում է «ոսկի արքադադի» խորհրդանիշի երկակի բովանդակավորումից մեկով: Պետրոս

Մասիսյանը երագում տեսնում է, թե ինչպես է բազեն տանում ոսկի աքաղաղին՝ ոսկի հավի ու ճուտերի հետ: Հարվածը մահվան է հասցնում նրան, իսկ նրա հետ կործանվում է ամբողջ առևտրական տունը, որովհետև գրավոր հիմքեր չկային, պարտապանները անհետանում են, իր իսկ կողմից խաբեության վարժված գործակատարները թալանում են՝ ինչ հնարավոր է:

Այս հիմքի վրա առաջադրվում է գրողի ժամանակակյան իդեալը, ուստի պարզունակ է Բաֆֆու այս վեպերը ռեալիստական համարելը: Խավի բնութագիրը, միջավայրի համահնչունությամբ և կյանքի ճշմարիտ պատկերներով, միջոց են դառնում ժամանակակյան իդեալի առաջադրման նպատակի համար: «Ոսկի աքաղաղ» վեպում գրողի գաղափարակիր հերոսը Միքայելն է: Ռոմանտիզմի առաջին արտահայտությունը կերպարի կամ անհատի և միջավայրի հարաբերությունն է: Տղան գյուղաշխահից հայտնվում է գավառաքաղաքի առևտրի աշխարհում և պետք է ձևավորվի խաբեության ու վերոնշյալ շատ արատների միջավայրում: Սյուժետային նույն հիմքը դասագրքային համեմատության պահանջ է դնում երկու այլ գրողների ստեղծագործությունների հետ՝ Հովի. Թումանյանի «Գիքորը» և Ալ. Շիրվանգաղեի «Գործակատարի հիշատակարանից»-ը: Այս երկու գործերում լուծումը ռեալիստական է՝ անհատ-միջավայր հարաբերության երկու հնարավոր դրսևորումներով. անհատը չի հարմարվում միջավայրի պահանջներին և չի փոխվում դրանց թելադրանքով, ուրեմն դուրս է մնում միջավայրից, ինչպես պատահեց Գիքորի հետ: Ռեալիստական երկրորդ լուծումն այն է, որ անհատը վերափոխվում է ըստ նոր միջավայրի պայմանների, միջավայրը ձևավորում է նրան, ինչպես Շիրվանգաղեի հերոսին, երբ խաբեության դասերը հրաշալի յուրացնելով՝ գյուղական երեխա Խաչին բարձրանում է ու դառնում հայտնի մեծահարուստ՝ Խրիստափոր Սերգեյիչ աղա Առուշանով հորջորջմամբ:

Սյուժետայինն նման կառուցվածքի մեջ երրորդ լուծումը արդեն ռոմանտիզմի պահանջներով կարող է լինել, ինչը և առկա է Բաֆֆու վեպում: Գյուղաշխարհի պարզ միջավայրից Գալուստ-Կալրն հայտնվում է Պետրոս Մասիսյանի միջավայրում, վերանվանվում Միքայել, նոր անունով ձևավորվում արատավոր այս աշխարհում, բայց չի ենթարկվում դրան, խաբեության միջավայրում մնում է ազնիվ ու մաքուր: Բաֆֆին դրա հնարավորության շերտեր է բերում Ստեփանի գոյությամբ: Մասիսյանի որդին է, կրթություն է ստացել և կապվել գրքերի հետ, ինչն էլ նրան դարձրել է ազատասեր և ըմբոստ: Հակադրվել է հորը, հետագայում հեռացել տանից: Հիմա նա օգնում է Միքայելին՝ կրթություն ստանալու և գրքերի միջոցով յուրովի առանձնանալու արատների միջավայրից, Մոսկվայում խորացնելու առևտրական ուսումնառությունը: Միքայելը դառնում է նոր, կրթված եվրոպական վաճառականի կերպար, *«վերադառնալով եվրոպական քաղաքներից՝ բոլորովին ուրիշ մարդ էր դարձել՝ կրթված, ... անեն մի խոսքը հրավիրում էր իր վրա պարկառուք ու համակրություն»*: Ռոմանտիզմի առաջին դրսևորումը, այսպիսով, այն է, որ անհատը ձևավորվում, բայց չի փոխվում նոր միջավայրում: Երկրորդ գաղափարական խնդիրը, որ կարևոր է վիպասանի համար, այն է, որ առաջադեմ վաճառականը (ռեալիստ Հ. Պարոնյանը ասում էր՝ «Մեծ վաճառական մըն ես, ավելորդ է ըսել, թե մեծ խաբեբա մըն ես») ազնիվ ճանապարհով կուտակած իր հարստությունից որոշ բաժին պիտի ծառայեցնի ազգային-ազատագրության գործին. Միքայելը դրանով օգնում է Արևմտյան Հայաստանում գործող Ստեփանին:

«Մինն այսպես, մյուսն այնպես» վեպում նոր վաճառականի կերպարը Ռուբեն Արուսյանն է, ով հիմնավոր կրթություն է ստացել և սկսել գործել Փարիզում, *«վաճառականի գործերով քանիցս ուղևորվեցավ դեպի արտասահման, րեասով Փարիզը, Մարսելը, եղավ Լոնդոնում»*, ուղղակի եվրոպական առաջադեմ նկարագրով եկել է Թիֆլիս, Աղա Պարոնովի խանութի կողքին բացել իր վա-

ճառատունը, որի ճակատին փակցրել է «Առանց խաբեության» ցուցանակը, և ազնիվ առևտրի իր արդյունքից նա ևս ֆինանսավորում է Արևմտյան Հայաստանում գործող ազատագրական խմբերին: «Չահրումար» վեպում հին «ասիական» տիպի առևտրավաշխատուական բուրժուազիային հակադրված նոր «եվրոպական» տիպի (Բաֆֆու նախասիրած հակադրությունն է, որպես նաև առաջադեմ «Մշակ»-ի հեղինակ) առևտրականի կերպար չկա, Ճանճուր Իվանիչի հետամնացությունը անուղղակի մերժվում է մտավորականներ Վահե Արամյանի և Սմբատ Քաջբերունու միջոցով:

Գրողի ռոմանտիզմի հաղթանակն ամփոփում է Սիբայելը: Նա ամուսնանում է Մասիսյանի աղջկա հետ, կարողանում է վերականգնել ավերված առևտրական գործերը (այսինքն՝ գաղափարակիր անհատն է փոխում միջավայրը): Վեպի վերջում Ստեփանը Սիբայելին ուղարկած նամակում գրում է. «*Դու դարձար մեր տան իսկական ոսկի արքայադր*»: «Ոսկի արքայադրի» խորհրդանիշի երկրորդ կողմը նորի, վերահաստատվողի փաստն է, ինչը և շեշտադրում է Բաֆֆու ռոմանտիզմը:

Երկրորդ շրջան

Ծրագրային-քաղաքական վեպերը

Ռուս-թուրքական պատերազմը հայ գաղափարական-հասարակական բոլոր հոսանքների ներկայացուցիչներին, մտավորականներին, արվեստի ու գրականության մարդկանց մղեց ազգային հեռանկարի որոնումներին՝ անթաքույց լավատեսական հիմքերով, որ կապված էր Թուրքիայի պարտության և Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության ու անկախացման հետ: Թուրքիան իսկապես պարտվեց, բայց եվրոպական դիվանագիտությունը շտապեց ձախողել «Հայկական հարցը», և օդում կրկին կախված մնաց «ի՞նչ անել»-ու ծանր խորհուրդը: Մշակվում ու առաջարկվում էին ծրագրեր: Որպես այդ հարցի պատասխան, Բաֆ-

Ֆին գրեց ծրագրային-քաղաքական վեպերը, որոնք տպագրվում էին «Մշակ» հանդեսում: Եվ ոմանք շտապեցին հայտարարել, թե Բաֆֆին վերցրել է թերթի խմբագիր-տնօրեն Գրիգոր Արծրունու հայացքները ու պարզապես գեղարվեստական հանդերձանք տվել դրանց:

Սա ստիպում է անդրադառնալ նրանց գաղափարների ընդհանուր ակնարկին՝ մանրամասները թողնելով վեպերի քննությամբ: Պատերազմի սկզբին Գ. Արծրունին գրեց «Թուրքիայի վերջին ժամը հնչեց» հոդվածը, որտեղ նա ևս այն վստահ համոզմունքն ուներ, որ Թուրքիան կպարտվի: Ելնելով իր այն միամիտ պատկերացումից, որ Ռուսաստանը տարածքներ գրավելու ծրագիր չունի՝ նա առաջարկում էր խնդրել ռուսաց ցարին, որ Արևմտյան Հայաստանում նշանակի մի եվրոպացի նահանգապետ: Հիշենք, որ Արծրունին ռուսական միջավայրի ծնունդ է, կրթություն է ստացել Գերմանիայում, ինչը և որոշակի դեր է խաղացել նրա հայացքների վրա: Առանձնացնում է քաղաքակրթության երկու ուղիներ՝ «ֆրանսիական կամ հեղափոխություն» և «գերմանական կամ առաջադիմություն»: Լինելով երկրորդի հետևորդ՝ Արծրունին մերժում էր գենթի կռիվն ու արյունը, անգամ ազատագրական պայքարը և հասարակական շարժման հիմքը համարում առաջադիմությունը: Իսկ հոդվածում արժարժած նրա հիմնական գաղափարի առնչությունը Բաֆֆու հետ այնքանով է երևում, որ «Կայծեր» վեպի վերջում նշվում է, թե «Վանում հիմա թուրք փաշայի փոխարեն նստում է եվրոպացի նահանգապետը»:

«Հայկական հարցի» ձախողումից հետո, երբ չիրագործվեց նաև Արծրունու ծրագիրը, նա «Թուրքահայոց տնտեսական դրությունը» հոդվածում լիբերալ-ազատամտական նոր հայացքներով հանդես եկավ: Հայտարարում էր, թե հայերը եվրոպացիներ են Թուրքիայի մեջ և, որպես այդպիսիք, քաղաքակրթական մեծ հնարավորություններ ունեն: Քանի որ թուրքերն ու քրդերը այդպիսին չեն, նրանց բանական կարողությունը տարրական կրթությունից

ավելի հնարավորություն չի պարունակում, ուստի հայերը կարող են իրենց քաղաքակրթական ուժով ձուլել նրանց՝ այդ ընթացքում խիստ անհրաժեշտության դեպքում երբեմն ուժի դիմելով. և այսպանը: «ԽՆԵՆՔ» վեպի վերջում՝ Վարդանի երագում, պատկերվում է Հայաստանը 200 տարի հետո, և երբ հարցնում են, թե անցյալում այստեղ քրդեր են ապրել, որոնք միշտ պատուհասել են հայերին, բայց հիմա նրանք չկան, որպես պատասխան հնչում է այն, որ հայերը ձուլել են նրանց: Այսպիսի գուտ մակերեսային կամ դրվագային մեկ-երկու գուգահեռ արտահայտություններից դուրս՝ Բաֆֆու և Արծրունու հայացքներն ամբողջության մեջ հակադիր են: Լիբերալ Արծրունին իր պատկերացումների մեջ բացառում էր զինված պայքարը, Բաֆֆու համար ազգային ազատագրության միակ ուղին սեփական գեների կռիվն է: Այս առանցքային գաղափարը «Ջալալեդդին»-ից «ԽՆԵՆՔ»-ով մինչև «Կայծեր» ունեցել է զարգացման ուրույն ընթացք:

«**Ջալալեդդին**» վիպակում Բաֆֆին, ինչպես «Հարեմ»-ի վերլուծությունից հիշում ենք, հայ ժողովրդի ազատագրման ուղին համարում էր անհատական- հայրուկային պայքարը, որի կրողը գլխավոր հերոսն է՝ Սարհատը: Իսկ այս վերնագիրը հուշում է գրողի գաղափարական դիրքորոշման երկու կողմեր: Ջալալեդդինը քուրդ ցեղախմբի հոգևոր-ռազմական առաջնորդն էր՝ շեյխը: Եվ առաջին դիտարկումն այն է, որ թուրքական կառավարությունը իր հայահալած քաղաքականության մեջ միշտ մեծ չափով օգտագործել է քրդական ցեղախմբերին՝ նրանց տալով հայ բնակչության կոտորածի ու թալանի մեծ իրավունքներ: Վերնագրի հուշած երկրորդ ընդհանրացումը, որ կարևոր էր ազատամիտ-«մշակական» թևին հարող գրողի համար, կապվում է կրոնի և եկեղեցու խնդրին, որոշակիանում «անհավատներին» պատժելու-վերացնելու՝ իսլամի պահանջների և չարին համբերելու, «մի երեսին ապտակի» դիմաց մյուս երեսն էլ դեմ անելու քրիստոնեական քարոզի

հակադրությամբ, որը փոքր ազգերի համար կործանարար կարող էր լինել:

Վիպակն, ահա, սկսվում է շեյխ Ջալալեդդինի ճառով՝ ուղղված իր հրոսակախմբին, որում նա արյան ու թալանի գիշատչային բնազդներ է հրահրում՝ հիշեցնելով «ալլահի ջեննաթին» արժանանալու ուղին: Եվ սկսվում է հայ գյուղերի օրհասը, ու այս համատեքստում ասպարեզ է գալիս գլխավոր հերոսը: Սարհատը մեծացել է հայ քրիստոնեական ընտանիքում, որտեղ ծնունդի հետ ներարկվել է խեղճությունը, վախը քրոջ ու թուրքից, պահանջը, որ երեխան հեռու մնա նրանցից, քանի որ հայը ուրիշ ոչինչ չի կարող անել, բացի համբերելը: Սակայն լինելով ըմբոստ, համարձակ, ներարկվելով բնության ազատությամբ, Սարհատը չի ձևավորվում ըստ այդ պահանջի, ինչը սրում է կոնֆլիկտը նրա և հոր միջև, և նա հեռանում է տնից: Հիմա լսելով Ջալալեդդինի արշավանքների մասին՝ նա գալիս է հայրենիք՝ փրկելու սիրած աղջկա կյանքը:

Միայնակ հերոսը մտնում է գործողությունների մեջ *մի* կյանքի փրկության համար: Ռոմանտիզմի համար նախընտրելի այս վիճակը պետք է ստանա նույն գաղափարական պահանջի շարունակությունը: Սարհատն անցնում է ավերված ու մորթված գյուղերով: Գաղափարադրույթը ցայտուն է դառնում նրա և մահամերձ հոր հանդիպման դրվագում: Ավերն ու սպանող ցույց տալով՝ հերոսը հիշեցնում է հնազանդության՝ հոր պահանջները, որոնց արդյունքն է այն, ինչ երևում է: Բայց անգամ փաստի ակնհայտությունը հայ մարդուն կարծես գիտակցության չի բերում, քանի որ հայրը վերջին շնչում անգամ պնդում է նույնը, այն, որ համբերելուց բացի՝ հայը ոչինչ չի կարող անել: Ամրակայվում է Սարհատի գիտակցությունն առ այն, որ «*սպրուկությունը դարձել է ժողովրդի մեջ բնավորություն... Մի՞թե հեշտ է փոխել բնավորությունը*» (Այդ պատճառով է նաև, որ Վարդանի երազը 200 տարի հետո է ներկայացնում վերափոխված Հայաստանը): Դժվարին

ճանապարհի արդյունքը Սարհատին բերում է գաղափարական նվիրումի. նա որոշում է նվիրվել ոչ թե մեկ, այլ շատերի կյանքի փրկությանը, ինչը ամրակայում է ռոմանտիզմի գաղափարադրույթը:

Սարհատը հավաքում է իր հայրուկային խումբը և սկսում ազատագրական կռիվը: Խմբի անդամները ևս գաղափարական ընդհանրացումներ են հուշում՝ Դալի Բաբա, Քիթաբ Դալիսի, Ջեյթունի Արջ, Մատո և այլք: Ի միջի այլոց, Րաֆֆին պատմական ճիշտ մոտեցումով ցույց է տալիս, որ քրդական օրհասի հետ չպետք է խառնել միշտ բարեկամական կապով հայերի կողքին եղած եզդիներին: Մատոյից բացի՝ դրա հաստատումն է եզդի Օմար աղան, ով Ջալալեդդինի արշավանքներին ի պատասխան՝ կոչ է անում համագյուղացի հայերին՝ զինվել ինչով հնարավոր է և կռվել, ոչ թե վիզը սրի տակ դրած՝ սպասել մահվան, բայց ստանում է խեղճության նույն պատասխանը: Դալի Բաբան (Գիժ Տերտեր) հոգևորական է, ով ընդդիմանում է եկեղեցու՝ խեղճության նույն քարոզին, գտնում, որ խաչին ենթարկվելու փոխարեն պետք էր զենք կրել սովորեցնել. «*Լցրիք մեր զուխը ունայն, վերսցական ցնորքներով... Դուք ավելի պնդացրիք մեր սրբկության շղթաները*»: Իսկ Քիթաբ Դալիսին (Գրքի Գիժը) որպես նախկին ուսուցիչ, նույնատիպ դժգոհություն է հասցեագրում հայկական դպրոցներին և կամք ու միտք չորացնող կրթությանը: Այսինքն՝ նրանք բոլորը յուրօրինակ Գիժ-խենթ-եր են, ինչը ևս ամփոփում է ռոմանտիզմի կարևոր սկզբունքներից մեկը. իդեալ հերոսը, պայքարելով միջավայրի, ազգի ազատության համար, բարձր է այդ միջավայրից ու հակադրված դրան: Ահա թե ինչու միջավայրը այդ հերոսին կամ հերոսներին խենթ է համարելու (ինչպիսիք որ դիտվում են նույնանուն վեպի երկու գլխավոր դրական կերպարները):

Սարհատը, ահա, իր այս հայրուկային խմբով ունենում է հաջողված մարտեր Ջալալեդդինի հրոսակների դեմ: Բայց վիպակի ավարտը որոշակի զարգացում է սկնարկում գրողի աշխարհա-

յացքի մեջ: Մարտերից մեկում գլխավոր հերոսը մահացու վիրավորվում է, Մստոն ազատում է նրա սիրած աղջկան՝ Ասլիին, որը հասնում է վերջին շնչին: Այն, որ հաղթանակների ցուանքներով հանդերձ՝ չի իրագործվում ժողովրդի ազատագրման մեծ խնդիրը, իսկ գաղափարակիր հերոսն էլ մահանում է, հուշում է, որ հաջորդ վեպում Րաֆֆին պետք է գաղափարական վերանայումներ անի: Աշխարհայացքի առաջընթացը բերում է նրան, որ անհատական պայքարի փոխարեն «Խենթը» վեպում Րաֆֆին արդեն գտնում է, որ ինչքան էլ խեղճ ու հնազանդ է, բայց պետք է պայքարի նախապատրաստել նաև ժողովրդին: Իսկ գրողին «ազգային վիպասանի» կոչմանն արժանացրած «Ջալալեդդին» վիպակի հասարակական ու գեղարվեստական հնչեղությունն ամփոփվում է նրանում, որ ա) ճշմարիտ գույներով տրվում են արևմտահայ կյանքի ծանր պատկերները, բ) պայքարող թեկուզ փոքրաթիվ մարդկանց գոյությունը, գրողի կարծիքով կամ Արծրունու որոշ ազդեցությամբ, կարող է գրավել եվրոպական քրիստոնյա երկրների ուշադրությունը՝ փրկելու կամ օգնելու մահվան դատապարտված փոքր ազգի: Եթե այս վիպակում գրողի հայացքներն ամփոփվում են «Մինչև երեխան լաց չլինի, մայրը նրան չի կերակրի» ասացվածքով, ապա հետո Րաֆֆու գաղափարները խորհրդանշվում են «Մինչև փայտը ձեռք չառնես, շունը հետդ չի քարեկամանա» նույնքան խորախորհուրդ առաձուլ...

«**Խենթը**» վեպը գեղարվեստական նոր որակ է ոչ միայն գաղափարական հարցադրումներով, այլև կերպավորման մեջ կոնկրետի և ընդհանուրի կայուն և հստակ տրամաբանությամբ, որով հետև ցանկացած ծրագիր, մանավանդ ազգի փրկության քաղաքական խնդիրը կարող է ազդեցիկ լինել և սովորեցնել իրական հիմունքների կուռ ամբողջությամբ: Հստակ է ժողովրդի խեղճության և նրան այդ վիճակից հանելու ունակ անհատների խենթության հասարակական ընկալումը:

ա) Ժողովրդի և կյանքը աղարտողների կերպարային ընդհանրացումը

Վեպի գլխավոր հերոսները առնչվում են տանուտեր Խաչոյի ընտանիքի հետ, և Խաչոն ժողովրդի կերպարի ընդհանրացումն է: Նա ունի ապահով ընտանիք, ինչը հուշում է, որ հայ գյուղացին բնության հետ իր բարդ կապերի մեջ կարող է ամեն մի դժվարություն հաղթահարել, ամուր և բարեկեցիկ ընտանիք ունենալ, քանի դեռ չեն սկսել գործել քաղաքական ու սոցիալական հարվածները: Որդիները, մանավանդ համարձակ Հայրապետը, հարսը՝ Սառան, աղջիկը կարող են լինել խոստումնալից հեռանկարի կրողները: Բայց ամեն ինչ խարխլվում է կյանքը աղարտողների արտաքին միջամտությամբ, ինչը բացահայտում է նաև հայ աշխատավորի թուլությունները, որոշակիորեն պատճառաբանում ընտանիքի վերջնական կործանումը:

Երկու գլխավոր բացասական հերոսները ունեն այդ դերակատարումը, ինչը կարևոր գաղափարական խնդիր է գրողի համար: Նրանցից առաջինը՝ Ֆաթթահ բեկը, ընդհանրացնում է քուրդ ցեղախմբերի հայահալած դերը թուրքական կառավարության կողմից: Բեկը քրդական ցեղախմբի առաջնորդն է, տարածաշրջանի տիրակալ ուժերից մեկը, ով կարող է դատել, մարդկանց ճակատագրեր որոշել, և այդ շրջանակներում գործուն ուժ է դարձրել իր ավազակախումբը: Նա, որպես բարեկամ, հաճախ է հյուր լինում տանուտեր Խաչոյի տանը, և երկուստեք չգրված կարգ են ընդունում, որ դա մեծ պատիվ է հայի համար, ուստի պետք է նրան արժանավայել ընդունելություն և նվիրատվություն կազմակերպել: Բեկը մեծամիտ «բարեհոգությամբ» է ընդունում «նվերները», նենգ ակնարկներով պարտադրում է լավագույն ձիերից ևս ավելացնել նվերը: Երբ Հայրապետը հետո դժգոհում է նվեր կոչված այդ անօրինակ թալանի դեմ, Խաչոն տալիս է հայի ավանդական պատասխանը, թե սա է ճակատագիրը, և պետք է համբերել, քանի որ ուրիշ ճանապարհ չկա: Հարաբերություններն անձնական

որորտ են մտնում՝ կապված Խաչոյի աղջկա հետ: Գեղեցիկ աղջիկ ունենալը յուրօրինակ պատուհաս էր հայ ընտանիքների համար, և շատերը ստիպված են լինում մանկուց երեխային մեծացնել տղայի անունով ու հագուստով: Այդպես Լալային պահում են որպես Ստեփանիկ: Ֆաթթահ բեկը տեղյակ էր դրան և մտմտում էր Լալա-Ստեփանիկին իր հարենը տանել: Այդ մասին տեղեկացնում է հարեմի առաջին տիկինը, մաս պատերազմն ու արտաքին դեպքերը կանխում են հնարավոր օրհասը:

Մյուս բացասական հերոսը հայազգի թուրքական պաշտոնյա Թովմաս էֆենդին է, ով իր վտանգավորությամբ գերազանցում է նույնիսկ քուրդ ցեղապետին: Բաֆֆին բացարձակացնում է կերպարի բացասական որակը՝ զգացնել տալով, որ ներքին խոցերն ավելի վտանգավոր են, ինչպես որ դժվար է լինում դրանց դեմ պայքարը: Ամեն մի ստորության ընդունակ այս մարդը շատ ընտանիքներ է կործանել, կանանց ողբերգության պատճառ դարձել, քանի որ անարժանապատիվ ու երեսպաշտ կեցվածքով, ոչ միայն պաշտոնի բերումով, կարող է մտնել ցանկացած ընտանիք: Հայերի նկատմամբ իր «կարևորությունը» ցուցադրելու համար սիրում է պատմել ու կրկնել, թե ինչ նշանավոր թուրք պաշտոնյայի հետ է սեղան նստել, ում հետ է մտերիմ: Նա էլ է հաճախ լինում տանուտեր Խաչոյի տանը, և այստեղ Վարդանի հետ հանդիպումներից մեկի ժամանակ ազգի դրության մասին վեճի ընթացքում Վարդանը պարզ անկեղծությամբ նրա երեսին է շարտում այդպիսիների վտանգավորության փաստը: Երբ էֆենդին ասում է, որ հայի ապահով ու երջանիկ կյանքը հնարավոր է միայն թուրքի հետ, Վարդանը հիմնավոր ժխտում է այդ գառանցանքը, բերում օրինակներ, թե որքան է «ապահով» ապրում հայը, և եզրակացնում, որ միակ ելքը պայքարի մեջ է, ինչի համար Թովմասը նրան «խենթ» է անվանում:

Թովմաս էֆենդին ևս գիտեր Ստեփանիկի՝ աղջիկ լինելը և աչք ուներ նրա վրա, ու հետաքրքիր է, որ նրա արատները լավ իմա-

ցող Խաչոն ներքուստ դեմ չէր այն ներքին հիմնավորումով, որ այդպիսի փեսա ունենալը շատ առումներով ապահով կդարձնի իր ընտանիքը (խեղճության դրսևորումներից մեկը): Սակայն Վարդանի գոյությունը, Լալայի անհասանելիությունը Թովմաս Էֆենդու մեջ իրական սեր են արթնացնում, և նա վերափոխվում է: Կերպարի այսպիսի կտրուկ և, իհարկե, անհամոզիչ անցումը մի որակից մյուսին հասկանալի է ռոմանտիզմի պոետիկայում: Հնարավոր է, որ դեր է խաղացել նաև գրողի ազգայնական հակումը՝ այն, որ ամենավատ հայն էլ ուղղվելու հնարավորություն ունի: Սերը մաքրագործում է Թովմաս Էֆենդուն, նա սարսափով է հիշում-վերանայում իր անցած հրեշավոր ճանապարհը, և այդ գիտակցությունը նրան մղում է ինքնասպանության: Դեպքին պատահաբար ակնատես Վարդանը փրկում է նրան, բայց դա չի սփռվում մաքրագործված հերոսին:

բ) Կոնկրետը և ընդհանուրը գաղափարակիր հերոսների կերպարներում

Այսպիսով, երկու գլխավոր բացասական հերոսները կոչված են պատճառաբանելու արևմտահայության դժբախտությունը, տանուտեր Խաչոյի ընտանիքը ի վերջո կործանվում է Թովմաս Էֆենդու մատնությամբ: Ուրեմն՝ երկու գլխավոր դրական հերոսները պետք է, իրենց պայքարով կամ ժողովրդին ազատության գիտակցման բերելով, ուղենշեն արևմտահայության փրկությունը: Վեպն սկսվում է շրջափակված Բայազեդի հետ կապված դեպքերով, որոնց համատեքստում բացվում են գլխավոր գաղափարակիր հերոսի՝ Վարդանի «խենթության» արտաքին ցուցադրանքները: Այս և այլ փաստեր Բաֆֆին ճշտել է կերպարի իրական նախատիպ Սամսոնի հետ գրույցի ժամանակ: Շրջապատված բերդը կարիք ուներ ռուսական բանակի օգնության, և այդ դժվարին խնդրի իրագործումը ստանձնում է Վարդանը: Նա քրդի հագուստով, խենթի կերպարանքով դուրս է գալիս բերդից, արկածներով,

անգամ սպանություն գործելով, յուրայինի պես հայտնվում է քրդական գորախմբում և խենթի համոզիչ դերակատարումով հասնում իր նպատակին՝ զարմացնելով ու հիացնելով ռուսական բանակի հրամանատար Տեր-Ղուկասովին, ով պարզևատրում է նրան այդ քաջագործության համար:

Այնուհետև պատմվում են պատերազմից տարիներ առաջ կատարված դեպքերը, որոնք հիմնականում կապվում են Օ. Գյուղի տանուտեր Խաչոյի ընտանիքի հետ, ինչին համառոտակի ծանոթացել ենք: Ժամանակների այս ետևառաջության մեջ ներկայացվում են գաղափարակիր հերոսները՝ Վարդանը և Լևոն Սալմանը (Դուդուկչյանը): Վարդանը ընդհանրացնում է ազատագրական պայքարի գործը, Լևոնը այդ պայքարի միտքն է: Ինչպե՞ս: Վարդանը արևելահայ է, մաքսախույս, այսինքն՝ կարողանում է արգելված ապրանքներ (մաս զենք) տեղափոխել՝ շրջելով Հայաստանի երկու հատվածների բազմաթիվ բնակավայրերով: Նա ուժեղ, ազնիվ, ազատասեր բնավորություն է, ճարպիկ է ու ձեռներեց, կարող է դուրս գալ ցանկացած իրավիճակից, ինչը հաստատվել է Բայազեդի դեպքերի հետ կապված դրվագում: Վարդանին Բաֆֆին այսպես է բնութագրում. այս երիտասարդը ուներ իր «պարսպմունքին հարմար բոլոր պայմանները՝ արիություն, ճարպկություն և սարսնայական խելք... Ճանաչված էր մականանունովս «Խենթ»... Շար կարդացել էր, բավականին ճանաչում էր կյանքը, կեղծել չգիտեր, մինչև անգամ չէր քաքցնում իր սեփական սիսալները»:

Նա գործնականում, կյանքի դպրոցում է տեսել հայ ժողովրդի երկու հատվածների քաղաքական ու սոցիալական բռնաճնշումները, հասկացել, որ ժողովուրդը այդպես երկար չի կարող դիմանալ, իսկ ինչպիսին կարող է լինել ազատագրության ուղին, նա հստակ չի պատկերացնում, այսինքն՝ տեսական իմացության անհրաժեշտություն կա: Վարդանը ևս լինում է տանուտեր Խաչոյի տանը, և բնականորեն փոխադարձ սեր է արթնանում նրա ու Լա-

լայի միջև, այս ընտանիքը ավելի է ամրացնում արևմտահայ հատվածի ճանաչումը: Բայազետի դեպքերից հետո Վարդանը շտապում է այստեղ, իսկ ավարտը ընդմիջարկված բոլոր պատմություններից հետո է լինելու՝ պատերազմի և բուրքական անօրինությունների բերած գաղթ, սիրած էակի որոնումներ...

Բաֆֆին, երկրորդ գաղափարակիր հերոսին հանդես բերելուց առաջ, կատարում է աշխարհայացքային դիպուկ ընդհանրացում. ազգային խեղճությունն ու անմիաբան ինքնախաբեությունը հասկանալի ու, որպես այդպիսին, շատերին ընկալելի են դարձնում այն, որ *«որևիցե ժողովրդական շարժման գաղափարը մի քանի անհատների երևակայության ցնորք է միայն և տրակավիմ չէ ընդհանրացել ամբողջ գոնե մի մասի մեջ»*: Այդպիսի անհատ է Լևոն Դուրուկջյանը, ով հիմնավոր կրթություն է ստացել Եվրոպայում, մասնավորապես ուսումնասիրել ֆրանսիական հեղափոխության և այլ ժողովուրդների ազատագրական պայքարի պատմությունը, երևույթի նկատմամբ ունի հիմնավոր տեսական պատկերացում և իր ազգին ծառայելու մեծ նվիրում: Բայց նա չգիտի Հայստանը, ծանոթ չէ հայ ժողովրդի կյանքին, բնավորությանը: Եվ ահա, եվրոպական իր հագուստով ու պահվածքով, հանուն ազատության պայքարի մասին գրքույկներով հայտնվում է հայկական գյուղերում: Նրա անհասկանալի ճառերը, կոչը՝ «Հայեր, ժամն է ազատության», ոչ միայն չեն հասկացվում և ընդունվում, այլև դառնում են ծաղրի նյութ, երբեմն սրված վիճակները նույնիսկ ծեծով են ավարտվում: Համընդհանուր հռչակոցի մեջ, երբ գյուղացիներից մեկն ասում է՝ *«այդ մարդը խենթ է»*, իրավիճակին ականատես Վարդանը ծիծաղելով ասում է. *«Փա՛ռք Աստուծո, խենթը մենակ ես չեմ եղել»*:

Ի վերջո, Լևոնը հասկանում է, որ ժողովրդի կողմից ընդունվելու համար պետք է նրա լեզվով խոսել, նրան հասկանալի լինել. *«Ես այժմ չեզ հեղ պեղք է չեղ շնով՝ երկրագործի ու անասնապահի լեզվով խոսեմ»*: Սա էլ խենթության արտաքին մի դրսևո-

րում է, ինչպես Վարդանի մուտքը խենթի հագուստով, միշև որ կրնդգծվի «խենթ»-ության գաղափարական բովանդակությունը: Սրված մի իրավիճակում Լևոնին գտնում է Վարդանը, այսինքն՝ **հանդիպում են գործը և միտքը**, որը և տրամաբանության հասկանալի ուժով տվյալ դեպքում կարող է արդյունավոր դարձնել ազատագրական պայքարի նախապատրաստությունը, հայ ժողովրդին գիտակցության բերելը: Նրանց մտերմությունը վերածվում է գաղափարական նվիրումի՝ կապված ազգի ազատագրմանը: Ժողովրդին նախապատրաստելու համար ծրագրում են սկսել նոր դպրոցից ու կրթությունից, որը ազատ կլինի խեղճության տանող կրոնական սխոլաստիկայից, կտվորեցնի սեփական կյանքի և իրավունքների պահպանման գիտակցություն և ուժ ունենալ: Սակայն սկսվում են պատերազմն ու խառնաշփոթը, Թովմաս Էֆենդու մատնությամբ բանտ են ընկնում, այնտեղ Լևոն Սալմանին տանջամահ են անում, Վարդանը՝ որպես արևելահայ, ազատ է թողնվում և գնում է Լալային որոնելու: Գտնում է Էջմիածնում, նա Սառայի հետ էր միայն կարողացել փախչել, բայց անելանելի վիճակները նրան մահվան են հասցնում:

Վեպն ավարտվում է Լալայի գերեզմանին Վարդանի տեսած երագով: Երագը, որ Բաֆֆու ազգային ուտոպիան է, ներկայացնում է Հայաստանը 200 տարի հետո՝ որպես զարգացած արդյունաբերության ու գիտության երկիր, բարձրագույն դպրոցների, մշակութային կենտրոնների առատ ցանցով, որտեղ Լալան լրագրողուհի է աշխատում, Թովմաս Էֆենդին ու Լևոն Դուրուկջյանը ինչ-որ լուրջ գիտական բնույթի հարցեր են քննում: Հայը մաքրվել է խեղճության նստվածքից, ուժեղ է և բարձր քաղաքակրթության կրող, պետության կայուն գիտակցությամբ, ուստի թուրքն ու քուրդը այլևս չեն ճնշում նրան (Սա ի միջի այլոց. Վարդանի երագի իրականացումից մնացել է մոտ կես դար. կայացել է նաև գրողի ուտոպիկ սպասելիքները...)

«**Կայծեր**» վեպը, նախորդի աշխարհայացքային զարգացումը ներառելով, կոչված է որոշակիության մեջ ներկայացնել «Խենթ»-ում չիրագործած՝ ժողովրդին ազատության գիտակցության բերելու, ոչ թե մարած, այլ անթեղված ազատության կայծերը բորբոքելու գաղափարը: Վեպի վրա Բաֆֆին երկար է աշխատել, ծրագրել էր ստեղծել «Հայրուզներ» վերնագրով մեծ գործ, բայց մի կողմից աշխարհայացքի զարգացումը նրան բարձրացրեց գուտ անհատական պայքարի մեջ ազգի փրկությունը տեսնելու ծրագրից, մյուս կողմից՝ տեղի ունեցող քաղաքական ու սոցիալական բարդ երևույթները նրան անընդհատ նոր որոնումների տարան: Արդյունքում ծրագրած այդ վեպի հենքից ծնվեցին «Խաչագողի հիշատակարանը» և «Կայծեր» երկհատորանոց վեպը, որը գրողի գաղափարագեղագիտական յուրօրինակ ամփոփումն է: Վեպը, լինելով Բաֆֆու գլուխգործոցներից մեկը, ամենից շատ է արժանացել քննադատության: Ունի Հայկունի փորձել է վեպը վերլուծել «ռեալիզմի» դիրքերից և գտնել ճշմարիտ իրականությանն անհամապատասխան հատվածներ: Նկատում է, որ դեպքերի զգալի մասը կապվում են Վանի հետ, մինչդեռ հեղինակը մեկ-երկու անգամ ճանապարհորդելով է եղել Վանում և Հայաստանում, հետևաբար չէր կարող ճշմարիտ պատկերել կյանքը: Եվ որպես իրականությունից հեռու պատկերներ, բերում և միտումնավոր մեկնաբանում է ծիծաղելի թվացող «փաստեր»: Օրինակ, վեպում ասվում է, որ քրդերը հայերին «աղբի ջրաղաց» էին կոչում, որից Հայկունին վիրավորված բացականչում է, թե տեսնո՞ւմ եք՝ ինչպես է իր ազգին որակում ազգային վիպասանը: Կամ եթե գրողը քրդերի «ուժեղ» կողմերից մեկը հիշեցնելու համար նշում է, թե Հասոյի կինը տարին երկու երեխա էր ունենում, Հայկունին «ոչ իրական» այս հպանցիկ ակնարկը համարում էր հեռացում ռեալիզմից և ծաղրանքով նշում, թե այդ կինը հավանաբար «շան ցեղից է» եղել: Այսպիսի դիտարկումները որևէ կապ չունեն լուրջ

քննադատության հետ, բայց դրանց գրողը ստիպված է եղել հիմնավոր պատասխանել:

Լուրջ դիտարկում անում է Ղ. Աղայանը այն մասին, թե ինչու է Րաֆֆին պայքարի կազմակերպիչների մեջ վերցրել խաչագողերին, մի՞թե քիչ են ավելի լուրջ և մաքուր գործիչները: Գիտենք, որ Ասլանի և Կարոյի խմբի մեջ են «Խաչագողի հիշատակարանի» ոչ միայն Մուրադը, այլև Քավոր Պետրոսը, ով դերվիշի տեսքով վրան էր խփել շատ վտանգավոր քրդական մի ցեղախմբի հարևանությամբ՝ հետախուզման և նրանց քայլերի մասին գաղափարակիր հերոսներին տեղյակ պահելու հանձնարարությամբ: Վիպասանի վերաբերմունքը հստակ էր. թուրքական անասելի բռնության պայմաններում միայն բարձր գաղափարն ու ռոմանտիկ նվիրումը քիչ է խեղճության մեջ կույ եկած ազգին ազատության գիտակցության բերելու համար, այստեղ պետք են մաս ճարպիկ, ինչպես Վարդանի մասին էր գրողն ասում՝ «սատանական խելք» ունեցող, ամեն ինչի կարող մարդիկ, թեկուզ խաչագողեր:

Ավելի հիմնավոր է թվում Ստեփան Շահումյանի քննադատությունը, ով գտնում էր, որ վեպը չունի կուռ կառուցվածք, գրողը «արևելյան դերվիշի» նման պատմում է ամեն ինչի մասին՝ անտեսելով վիպական կոմպոզիցիայի, դրա բաղադրատարրերի կապի ու հարաբերության կարևորությունը: Այս դիտարկումից էլ սկսենք «Կայծեր» վեպի վերլուծությունը:

ա) Հայրենագիտության և դպրոցի խնդիրը

«Կայծեր» վեպը Րաֆֆու ռոմանտիկական գաղափարադրույթների ամբողջացումն է, որը նպատակ ունի հայ կյանքի ճշմարիտ պատկերների հիմքի վրա ցուցադրելու ժողովրդի մեջ ազատության կայծերի բորբոքման ուղիները, ինչը գրողը ամփոփում է հետևյալ խոստովանությամբ. «Մտադրված լինելով նկարել Տաճկաստանի հայոց ներկա դրությունը և նրանց մոտավոր անց-

յալի ճիշտ պատկերը՝ վերջին քաղաքական անցքերի (Հայկական հարցի- Վ.Ս.) տպավորության ներքո, ես ձեռնարկեցի իմ «Կայծեր» անունով վեպը»։ Կայծերի բոլորքման հիմնական ուղին Հայաստանի ճանաչումն է (գրողն օգտագործում է «հայրենագիտություն» եզրույթը), պետք է ճանաչել այն երկիրն ու ժողովրդին, որի ազատությանը ծրագրում ես նվիրվել. «*Հայրենագիրությունը գլխավոր ուսմունքն է այն անչանց համար, որոնք նվիրվում են ծառայելու հայրենիքին*», - գրողի հայացքներն է ներկայացնում գաղափարակիր հերոսը։ Իսկ ճանաչելու լավագույն միջոցը **ճանապարհորդությունն** է, և Բաֆֆին մանավանդ Ասլանի ու Ֆահրատի ճանապարհորդությունը միջոց է դարձնում ներկայացնելու Հայաստանի աշխարհագրական դիրքը, տարբեր խավերի կյանքը, պատմական նշանավոր վայրերը, ինչ և հիմք է տվել վեպը համարելու «հայ կյանքի հանրագիտարան»։ Իսկ արտաքին տպավորությամբ թվում է, թե գրողը իսկապես, առանց կառուցվածքի բերելու, գրում է ամեն ինչի մասին։

Եվ ամենուր գաղափարակիր Ասլանը առիթ է ստեղծում բացատրություններ տալ Ֆահրատին (ժողովրդի ընդհանրացումը). «*Վերջապես հասանք Բաղեշ, որ այլ անունով կոչվում է Բիթլիս*», կամ՝ ահա «*Մուշի դաշտը... Որքա՞ն բաներ է պարունել այդ դաշտի մասին Ասլանը*», իսկ ճանաչողության շատ դեմեր է բացում Վանը, ուր նրանք երկար են մնում. «*Այստեղ կառավարիչ չկա, այստեղ կա միայն կեղեքիչ*», կամ՝ «*Աղքատը հո աղքատ է, իսկ հարուստն էլ սրիպված է աղքատ շեանալ*»։ Այս առումով բնորոշ է վանեցի երեք վաճառականների միջադեպը։ Ասլանը Ֆահրատի հետ շրջում էր որպես եվրոպացի բժիշկ, ով հետաքրքրվում է նաև հնագիտական առարկաներով։ Եվ ահա, նրա մոտ են գալիս քաղաքում հայտնի հարուստ վաճառականներ, որոնք կարասի ինչ-որ կտորներ էին բերել և խեղճ ու անարժանապատիվ տեսքով փորձում էին դրանք, որպես արժեքավոր հին իրեր, բարձր գնով վաճառել «եվրոպացուն»։ Ասլանը ցավով մտածում է, որ եթե

սրանք են հայի բարձրաշխարհիկ դեմքերը, ապա պարզ է, թե ինչ կնտածեն իսկական եվրոպացիները հայերի մասին: Հայ կյանքի բնորոշ կողմերից մեկը կրոնական տարբերության և դրա քաղաքական իմաստավորման խնդիրն է: «Կայծեր»-ի հերոսներից Արփիարը որպես կաթողիկ, իսկ Ջալլաղը որպես բողոքական քահանա գործում են քրիստոնեության այդ ճյուղերի հայ բնակչության մեջ՝ նրանց սովորեցնելու, որ նույն հավատքի որոշ տարբերություններ չպետք է խարխլեն ազգային միաբանությունը: Հայրենագիտության մի կարևոր շերտ կապվում է պատմական վայրերի և դրանց հետ կապված նշանավոր դեպքերի հետ, որի մասին կխոսվի առանձին:

Ազատության գիտակցության արթնացման հաջորդ կամ երկրորդ կարևոր ուղին դպրոցն ու կրթությունն են, որոնց մեծ դերը Բաֆֆին պաշտպանում է «Սալբի»-ից մինչև «Սամվել»: Նա ստեղծել է մերժելի դպրոցի այնպիսի ցայտուն օրինակ, որ այն իր տարածականությամբ հասարակ անվան է վերածվել, շատերը գիտեն այդ անունը, բայց գուցե չգիտեն, որ նա «Կայծեր» վեպի հերոսն է: Խոսքը Տեր-Թողիկի մասին է: Այս դպրոցում իշխում են սխոլաստիկան ու վախը. առանց հասկանալու պետք է սաները անգիր անեն կրոնական դոգմաներ և ամենաձանր պատժի արժանան չնչին շեղումների համար: Այս դպրոցի քավարանով են անցել վեպի բոլոր գաղափարակիր հերոսները՝ Ֆահրատից մինչև Ասլան ու Կարո: Բացասական դպրոցի օրինակ է Կտուց անապատի հոգևոր դպրոցը, իսկ մյուս ցայտուն օրինակը Վանում բողոքական Սիմոն պատվելիի դպրոցն է: Երբ Ասլանը հարցնում է, թե Հայոց պատմություն սովորո՞ւմ են, քահանան իր սովորական ժպիտով ու զարմանքով պատասխանում է. «*Բ՞նչ պետք է հայոց պատմությունը, հայոց թագավորները բոլորն էլ կռապաշտ էին*»: Դրա փոխարեն նա ծեծի ու վախի պարտադրանքով ստիպում էր, որ աշակերտները «Հայր մեր»-ը անգիր արտասանեն ոչ միայն սկզբից մինչև վերջ, այլև վերջից մինչև սկիզբ:

Սրանց հակադիր՝ Բաֆֆին առաջարկում է նոր և առաջադեմ դպրոցի օրինակը, որը կարող էր սերնդին ազատության գիտակցությամբ դաստիարակել: Այդպիսին է Խրիմյան Հայրիկի դպրոցը Վարազում, որտեղ կրթությունը զուգակցվում է աշխատանքի հետ, այդ նպատակով Եվրոպայից նույնիսկ գութան էր բերվել, քանի որ հողի հետ աշխատանքը նպաստում է և՛ մարմնավոր, և՛ հոգևոր ու մտավոր առողջությանը: Բայց օրինակելի դպրոցի գոյությունը հաստատում-ամբողջացնում է գաղափարակիր հերոսներից մեկը՝ Կարոն: Լայն առումով դա ազատագրական պայքարի դպրոց էր: Միաժամանակ Կարոն դպրոց էր բացել Ռ-շտունիքի գյուղերից մեկում, և այստեղ ուժի ու ազատության գիտակցություն էր դաստիարակվում ուսուցչի կենդանի օրինակով և բնության հետ կապի միջոցով: Բացի հանրակրթական ընդհանուր առարկաներից, կամ գուցե դրանցից առավել՝ Կարոն ուշադրություն էր դարձնում ազատ և ուժեղ մարմին կոփելու վրա. սաների հետ հաճախ էին լինում բնության գրկում, սովորում զենք գործածել, ինքը անգամ ձմռանը պառկում էր բաց պատուհանի մոտ՝ նույնը վարժեցնելով աշակերտներին: Եվ Բաֆֆին ռոմանտիկորեն ընդգծում էր, որ այս ամենի հետևանքով շրջակայքի թուրքերն ու քրդերը չէին նեղացնում հայերին, թեպետ զարմանում էին, որ հայերն էլ զենք վերցնել գիտեն:

բ) Կերպավորման առանձնահատկությունները և արկածը

Այս, ինչպես վեպին բնորոշ արկածայնության խնդիրները, պատմության օրինակը զեղարվեստական ուժ և հնչեղություն են ստանում կերպարների մեջ և նրանց միջոցով, որովհետև կերպարն է էպիկական (նաև դրամատիկական) սեռի արվեստի արտահայտիչը: Ծրագիրը հստակ ու ազդեցիկ կարող է լինել կերպարի մեջ կոնկրետի և ընդհանուրի տրամաբանական համադրությամբ: «Կայծեր» վեպի գլխավոր հերոսը Ֆահրատն է, որը ժողովրդի ընդհանրացումն է, ուրեմն՝ նրա մեջ խեղճության հաղթա-

հարումը պիտի նշի ժողովրդին ազատության գիտակցության բերելու ուղիները (հայրենագիտությունը, դպրոցը, պատմության հերոսական օրինակը):

Հայի հնազանդությունը, ինչպես հիշում ենք, Րաֆֆին պատճառաբանում է երկու գործոնով: Առաջինը օտարի՝ հավերժական թվացող տիրակալությունն է, ինչը որոշակիանում է Ֆահրատի հոր հետ պատահած միջադեպով: Շատերի մնան նա էլ է պանդխտել և դարձել պատահական թվացող կամայականության զոհ: Երկու թուրք վիճում և գրագ են գալիս, նրանցից մեկը պնդում է, որ սրի մեկ հարվածով կարող է մարդու գլուխ կտրել: Նա հաղթում է՝ պատահաբար այդտեղով անցնող՝ Ֆահրատի հոր գլուխը կտրելով: Այս պատահականության հիմքում եղած պարզ օրինաչափությունն այն է, որ Թուրքիայում ապրող այլ ազգի և կրոնի պատկանող մարդիկ չունեն կյանքի ամենատարրական ապահովություն: Հոր մահը ավելի է ծանրացնում ընտանիքի վիճակը, քեռիների քամահրանքը մեծացնում է միայնակության տանջանքը, և մայրը հազիվ է կարողանում պահել Ֆահրատին ու քույրերին:

Երկրորդ գործոնը քրիստոնեության անպայքարունակ քարոզն է, որը վեպում որոշակիանում է Տեր- Թողիկի դպրոցի միջոցով: Ծեծն ու վախը ընդգծում են անչափելի խեղճությունը, այնքան, որ հերթական խիստ պատժից հետո Ֆահրատը որոշում է ինքնասպան լինել, սակայն գետից նրան հանում է Կարոն: Այսինքն՝ մահվան օրհասի մեջ գտնվող ժողովրդին փրկում է իդեալ հերոսը՝ անհատը: Գլխավոր գաղափարակիր հերոսները՝ Կարոն ու Ասլանը, նույնպես կոնկրետի մեջ մեծ ընդհանրացումներ են (ինչպես «Խենթ»-ի Վարդանն ու Լևոնը): Կարոն ընդհանրացնում է ազատագրական պայքարի սիրտը, զգացմունքային կողմը, Ասլանը միտքն է, պայքարի գիտակցություն արթնացնելու բանական կողմը: Առաջինը Կարոյի միջավայրում Ֆահրատի հայտնվելու տրամաբանությունն այն է, որ ստրկությանը վարժված ժողովրդի մեջ ազատությունը պետք է արթնանա որպես զգացմունք, պիտի

վերածնվի նախ ազատության բնագոյը, հետո նոր այն պետք է հիմնավորվի ու կայունանա որպես գիտակցություն, ինչը ամփոփվելու է Ասլանի հետ հիմնականում ճանապարհորդության ընթացքում: Իսկ Կարոն զգացմունքային անմիջականությամբ է գնահատում երևույթները, գտնում է, որ պատրաստվելու երկար ժամանակ չկա, և ժողովրդին անմիջապես պետք է զենքի սովորեցնել ու կռվի հանել: Կարոն էլ «խենթության» բնորոշիչ է ստանում. Ֆահրատը նկատելով, որ «*Կարոյի և նրա կուսակիցների նպատակը քվում էր ինչ ոչ միայն անիրագործելի, այլ որպես ցնորք*», հիշում է, որ նա դեռ վաղ թողել էր դպրոցը, «*վարում էր լի փորձանքներով քափառական կյանք: Շարերը նրան համարում էին **ցնոր-ված***»:

Կարոյի ու նրա դպրոցի միջավայրում Ֆահրատը տեսնում է խորհրդավոր, գաղտնի շատ քայլեր, հանդիպումներ, լսում զենքի տեղավորման կամ ինչ-որ վտանգավոր թշնամու շարքից հանելու մասին շշուկներ, ականատեսը լինում արկածայնորեն լարված պահերի՝ ուխտագնացության ժամանակ: Նա ենթագիտակցորեն կռահում է ինչ-որ բաներ, բայց քիչ թե շատ հստակ ընկալումները դեռևս անհասու են նրան: Ի՞նչ են անում, ինչո՞ւ են խորհրդավոր երևում ու անհետանում Կարոյի ու Ասլանի ընկերները՝ Սազոն, Մուրադը, Ջալլադը, Արփիարը, անգամ Զավոր Պետրոսը, բարության ու դաժանության ի՞նչ անհամատեղելի որակ կա որսորդ Ավոյի ծառա Սիեի մեջ, որին օգտագործում են վտանգավոր թշնամիներին շարքից հանելու համար: Անորոշության մթնոլորտը Ֆահրատի մեջ առկա է նաև անճնական խնդիրներում. նա մինչ այդ կարծես սիրահարված էր Տեր-Թողիկի աղջկան՝ Սոնային, այստեղ հրապուրվում է որսորդ Ավոյի աղջկանով՝ Մարոյով, որին, վստահ էր, որ սիրում է: Հերոսի մեջ բնականորեն արթնանում է ճանաչելու, պարզելու ձգտում: Երբ մանր կրքերի կրող քեռին խորհուրդ է տալիս հեռանալ այդ մարդկանցից, «*եթե չես կա-*

մենում կորցնել քեզ», Ֆահրատը պատասխանում է. «Ես ուզում եմ ավելի լավ ճանաչել նրանց»:

Տղաների բուն առաքելությունը Ֆահրատի համար կարող էր պարզվել նրանց անցած ճանապարհի վկայումներով: Նրանք էլ են փախել օտարի լծի տակից և Տեր-Թողիկի դպրոցից (ընդհանրացման խորհուրդը պարզ է), որտեղ Ավոյի հովանավորությունը շատ առումներով է օգնել, **ճանապարհը** Հնդկաստանով նրանց հասցրել է Ամերիկա, սովորեցրել ուժեղ և ազատ լինել, և որպես ռոմանտիզմի նախասիրած պատրաստի գաղափարատիպեր, նրանք **դրսից** (կրկին ռոմանտիզմի համար նախընտրելի գեղարվեստական տարածություն) գալիս են հայրենիք՝ նվիրվելու ազատագրական պայքարի կազմակերպմանը: Նախնական այս ճանաչումը խորացվում է Ասլանի հետ ճանապարհորդության ընթացքում, երբ հիմնավոր հայրենագիտությունը հստակեցնում է նաև գաղափարակիր հերոսների ծրագրերի ընկալումը: Վեպի վերջում ճանաչման ու գիտակցության եկած Ֆահրատին (Ժողովրդին) Ասլանը ասում է. *«Դու անցար մեր հայրենիքի նշանավոր մասը: Դու քո աչքով տեսար և տեղի վրա ծանոթացար մեր ժողովրդի դրության հետ, նրա անցյալի ու ներկայի հետ... Ես չգեցի քո մեջ ապագա հառաջադիմության սերմերը միայն»:* Մնացածը պետք է անի գիտության լույսը, որի ուժի ամփոփիչ հաղթանակին հասնելու համար Ասլանը Ֆահրատին տանում է Համրի մոտ: Այս կերպարում գրողը նկատի է ունեցել Սիքայել Նալբանդյանին, իսկ նման ավարտի խորհուրդն այն է, որ ազատության երգիչը, հայ մտքի գործիչները պետք է իրագործեն ազգի փրկության դժվարին ու վեհ առաքելությունը:

«Կայծեր»-ում կերպարի գաղափարական շեշտադրումների, անհատականացման ստվերագծումների մեջ կարևորվում է արկածայնությունը, որի գաղափարա-գեղարվեստական դերը Բաֆֆին պահպանում է ստեղծագործության ամբողջ ընթացքում՝ մինչև «Սամվել»: Դրա հաստատումների օրինակներ արդեն տե-

սանք «Հարեմ»-ում Մեխակի ու Ալմաստի խմբի գիշերային հավաքով, «Ջալալեդդին»-ում Սարհատի մոտքով և հայդուկային խմբի գործունեությամբ, «Խենթ»-ում Վարդանի ամբողջ կերպարային շարժման մեջ, մանավանդ վեպի սկզբում: Դրանք (բացի «Սարբի- Խվլվիկի դերակատարումից») ներքին լարվածությամբ մեծացնում է գեղարվեստական ուժը, և բնական է, որ «Խաչագողի հիշատակարան»-ով Րաֆֆին համարվում է հայ արկածային գրականության սկզբնավորողը:

Արկածը անհատականացնում է նաև «Կայծեր»-ի շատ հերոսների կերպարները, ճանապարհի բաղադրամասն է, բայց այն ընդգծված դրսևորում ունի Կարոյի և որսորդ Ավոյի ճակատագրերում: Երկու դեպքում էլ մեյիքական նշանավոր տոհմերի հետևորդները կորցրել են ամեն ինչ, որսորդ Ավոն աղջկա և ծառայի հետ ապրում է սեփական կյանքի խորհրդավորությամբ և տղաների գործի հովանավորությամբ: Կարոյի ընտանիքն ու ցեղը կոտորել է ոմն Դինբուլի խան, գերի վերցրել կնոջը (որին պիտի ազատագրի), կնոջ մայր խնամել է աղջկան, որոնք հիմա Կարոյի ու Ասլանի յուրօրինակ կապավորներն են: Ասլանի հետ երկար ճանապարհին Ֆահրատը տեսնում է, որ երբեմն անսպասելի վայրերում հանկարծակի հայտնվում է մի պառավ կին՝ աղջնակի հետ: Գաղտնի շշուկներից հետո նա Ասլանին է տալիս մի գավազան, որի միջից ինչ-որ գրություն է հանում, հետո պատասխանը կրկին տեղավորում և նույնքան խորհրդավոր անհետանում: Ահա նրանց առաջին հանդիպման արկածային մթնոլորտը. *«Իմ սկանջին գարկեց բուի շայնը... Բարչրացավ մի ճիչ, որ անան էր աղամորդու հառաչանքի: Ես սուկացի: Փլարակների մեջ կծկվել էր մի պառավ կին...»*: Հետո իմանում է, որ այդ պառավ կինը՝ Սուսանը, և աղջիկը՝ Հյուբբին, Կարոյի հարազատներն են: Ընդհանրապես այս նոր միջավայրը, իր ամբողջ անտվորությամբ, Ֆահրատն ընկալում է որպես մի արկածային մթնոլորտ. *«Ինչ թվում էր, թե ես ընկած եմ մի կախարդված ամբողջի ավերակների մեջ, թե մի դյու-*

բական շեռք ինչ բերեց դիվաբնականեր, թե Կարոն, Ասլանը, Սազոն, այդ բոլորը առաչոք և խաբեական պարկերներ էին» (Հիշենք, որ վեպը գրված է որպես Ֆահրատի Հիշատակարան):

գ) Պատմության հերոսական օրինակը

Ժողովրդի մեջ ազատության կայծերի բորբոքման կարևոր ուղիներից մեկը (երրորդը) պատմական անցյալի հերոսական օրինակի դաստիարակիչ ուժն է: Ծանապարհին, պատմական նշանավոր վայրերով անցնելիս, Ասլանը վերհիշում ու պատմում է նշանավոր դեպքեր ու փաստեր, որնք ազգի ռազմաքաղաքական ու հոգևոր -մշակութային ուժի վկայումներ էին: Այսպես, Ռ-շտունիքի Ս. Նշան վանքում՝ Եղիշեի գերեզմանի մոտ, Ասլանը պատմում է Ավարայրի հերոսամարտի մասին, իսկ Նարեկա վանքում ամփոփված Գրիգոր Նարեկացու աճյունը հոգևոր վերհառնումի վկայակոչման առիթ է դառնում: Կամ՝ «*Արդամեպը համարյա մի դուռն է, որտեղից պելք է մտնել Հայոց-ճորը՝ մեր Հայկ նահապետի սիրազործության վայրը*». սա առիթ է դառնում՝ վերհիշելու Հայկի առասպելական կռիվը Բելի դեմ և ընդգծելու, թե «*մեր նախնիքը ծույլ մարդիկ չեն եղել*», այլ եղել են հզոր ու ինքնավստահ: Իսկ Ռ-շտունիքի ամրակուռ լեռները իրական ու տեսանելի են դարձնում ոգևորված դասատվությունը. «*Այստեղից էր Բարգափրան սպարապետը... Այստեղից էր Թեոդորոս Ռշտունին՝ յոթներորդ դարու հերոսը: Այստեղից էր հիշյալ Թեոդորոս իշխանի որդի Վարդ Պարթիկը՝ հունաց ոխերիմ թշնամին... Գագիկ Արծրունին ավելի գեղեցկացրեց Ուրանը*»:

Պատմության հերոսական էջերի վկայակոչումները այնքան կենսատվական ուժ ունեն, որ անգամ պատմավեպի հերոսը՝ Դավիթ Բեկն է հպարտորեն վերհիշեցնում. «*Մենք ունեցել ենք Հայկ, որ տիրանների հետ էր պարտազմում: Մենք ունեցել ենք Արամ, որ սպանեց ասորոց արևի որդուն: Մենք ունեցել ենք Տիգրան, որ ջնջեց վիշապների ցեղը*» կրկին ընդգծելով պատմահայր

Մովսես Խորենացու առանձնացրած երեք կատարելատիպ հերոսների գոյաբանական իմաստը (Հիշենք, որ Խորենացին, սահմանելով «Քաջերի սահմանը նրանց զենքն է» սկզբունքը, ընդգծում էր՝ «Վասն որոյ սիրեմ կոչել այսպէս ըստ քաջութեան՝ Հայկ, Արամ, Տիգրան»):

Պատմության դերի այսպիսի տարժամանակյա ընկալումը հուշում է, որ աշխարհայացքի զարգացումը հանգեցնելու է պատմական թեմատիկային: Եվ, իսկապես, ստեղծագործության երրորդ շրջանում՝ 80-ական թվականներին, Րաֆֆին գրում է պատմագեղարվեստական երկերը: Իսկ այն, որ իր ժամանակի որևէ կարևոր իրադարձություն կարող էր դեր խաղալ պատմավեպի ծնունդի մեջ, հնարավոր է, բայց այս դեպքում ամենատեղականը չէ: Եվ ճիշտ չէ բացարձակացնել ցարական կառավարության կողմից 1885 թ. հայկական դպրոցների փակման որոշումի հիմնական ազդեցությունը «Սամվել»-ի վրա: Պատմությունը Րաֆֆու համար արդիական հնչեղություն է ունեցել, և որոշակի ժամանակահատվածում՝ ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանում, այդ թեմային անդրադառնալը, ինչպես հիմնավոր ցույց տրվեց, գրողի գաղափարական առաջընթացի արդյունքն է:

Երրորդ շրջան

Պատմագեղարվեստական երկերը

Այս թեմայի մուտքում ևս վիպասանը ճշտում և ընթերցողի համար պարզում է ազգայնականության բուն էությունը, ժողովրդի փրկությանը նվիրվելու դժվարին առաքելության շառավիղները, դրանց կապը աշխարհաքաղաքացիության (կոսմոպոլիտիզմի) հետ: Դա տեսանելի դարձնելու համար «*Պարույր Հայկազն*» պատմավիպակում հարաբերության մեջ է դնում երկու նշանավոր պատմական անձանց՝ 4-րդ դարի հայազգի հույն ականավոր ճարտասան-գործիչ Պարույր Հայկազն- Պրոերեսիտսին և 5-րդ դարի գործիչ՝ պատմահայր Մովսես Խորենացուն՝ բնականորեն

անաբրոնիզմի միջոցով ժամանակակից դարձնելով տարբեր դարերի դեմքերի: Ալեքսանդրիայից վերադառնալիս Խորենացին որոշում է Աթենքում հանդիպել հայտնի ճարտասանին, ով կայսեր շրջապատի մարդկանցից էր, ազատ մուտք ուներ պալատ, և խնդրել նրա միջնորդությունը, որպեսզի կայսրը օգնի Հայաստանին: Իր խնդիրքը հիմնավորելու համար նա հիշեցնում է, որ Արևմուտք կրթության են եկել նաև Դավիթ Անհաղթը, Եզնիկ Կողբացին, Կորյունը, Եղիշեն, որոնք հիմա «*շրտապում են գնալ: Նրանք տանում են իրանց հեղ մի նոր գենը՝ Հայաստանը փրկելու, և դա է լուսավորությունը*» (ընդգծ. հեղ.):

Պրոերեսիոս-Պարույրը տալիս է բոլոր ժամանակների աշխարհաքաղաքացու ավանդական դատարկախոս պատասխանը, որ ինքը դուրս է ազգային սահմանափակությունից, և իր նպատակը ընդհանրապես մարդու ազատությունն է: Եվ կայսրին միջնորդություն անելու հնարավորություն ունենալով՝ նա խնդրում է «*դյուրացնել աթենացոց մարմնական սնունդը*», այսինքն՝ ուտելիք բաժանել քաղաքի աղքատ բնակչությանը: Իսկ Խորենացին հայրենիքում ապրում է երկրին ու ժողովրդին մեծ նվիրումի և անմահության գնահատականը: Հստակ է գրողի գաղափարական եզրահանգումը. ժամանակների հեռավորությունը պարզում է ամեն ինչ: Մեծանուն փիլիսոփաների երկիր Հունաստանում ոչ որչի հիշում Պրոերեսիոսին, իսկ Խորենացին կապրի, քանի ապրում է հայր: Սա է ազգայնականության և աշխարհաքաղաքացիության պարզ վախճանն ու գնահատականը:

«*Դավիթ Բեկը*» ժանրային ամբողջականության առումով Բաֆֆու առաջին պատմավեպն է: Վեպի նյութը 18-րդ դարի 20-ական թվականներին (1722թ.) Սյունիքում ծավալված ազատագրական կռիվներն են պարսկա-թուրքական բռնությունների դեմ, Դավիթ Բեկի գլխավորությամբ: Պատմական անցյալի արդիականությունը, նաև ռոմանտիզմի պահանջով, այն է, որ երկու վտանգավոր թշնամիների ճիրաններում տառապող ազգը կարող

է փրկվել անհատի անճնագոհությամբ, ընդ որում՝ այդ անհատը պետք է գա *դրսից*: Վեպն սկսվում է նրանով, որ Ստեփանոս Շահումյանը հայ մելիքների, իշխանների կեղծած կնիքներով նամակ է տանում Վրաստանում գտնվող Դավիթ Բեկին, համոզում, որ Սյունիքում ողջ ազգը միակուռ ու կազմակերպված սպասում է զորավարին՝ սկսելու ազատագրական կռիվը: Դավիթ Բեկը փոքրաթիվ մտերիմներով գալիս է և տեսնում հակառակը՝ ցաքուցրիվ խեղճություն, անմխաբանություն: Գիտակցումը, որ «*մի մարդով ոչինչ չի դառնա*», հաղթահարվում է կայուն համոզմունքով, թե «*այդ մի մարդը կդառնա հարյուր, հարյուրը՝ հազարներ*»: Եվ Բեկը Ուչ-թափե դաշտում 40 հոգով հաղթում է թուրքական կարաչուլու ցեղի զորաբանակին (Հիշենք ռոմանտիկ Մուրացանի հերոսի 20 հոգիանոց խմբի հաղթանակը): Սա պետք է ոգևորիչ լինի ոչ միայն տվյալ ժամանակի հայերի, այլև գրողի ժամանակակիցների համար, որով և ապահովվում է պատմական փաստի արդիականությունը:

Պատմավեպի քննության կարևոր սկզբունք է անցյալի դեպքերի վերլուծական ճշգրտումը: Բաֆֆու հիմնական սկզբնաղբյուրն է եղել Ղուկաս Մերաստացու «Դավիթ Բեկ կամ պատմություն Ղափանցույ» գիրքը, որտեղ հեղինակը ականատեսի անքննականությամբ ուղղակի տարեգրել է դեպքերը՝ սկսած Ստ. Շահումյանի նամակից մինչև Բեկի մահը և Մխիթար սպարապետի գործունեությունը: Հայոց պատմության բնորոշ գծերից է օտարի տիրակալությունը և վտանգը, որը վեպում մարմնավորվում է Ֆաթալի խանի (պատմիչի հորջորջմամբ՝ «Փաթալի սուլթանի») և Ասլամազ-Կուլի խանի կերպարներում: Մանավանդ առաջինը իր դաժանությամբ ոչ միայն քաղաքական վիճակի պատուհասն է, այլև անճնական կյանքի կործանիչը. նա հարեմ է տանում Ստ. Շահումյանի սիրած աղջկան՝ Սյուրիին:

Բայց պատմիչն էլ, գրողն էլ օտարից ավելի վտանգավոր են համարում ներքին անմխաբանությունը, դավաճանությունը, որի

կրողներն են Դավիթ ուրացողը, մելիք Ֆրանգյուլը, նաև մելիք Մուսեն: Դավիթ ուրացողը, հանուն իր փառքի ու ստոր ծրագրերի, ընդունակ է ամեն ինչի. նա իր գործակիցն է դարձնում որդուն, աղջկան՝ Սյուրիին տալիս է խանին: Պատմիչը ցավով տարեգրում է, թե ուրացողը «խորհէր տալ պատերզմ ընդ Դարթի Պէկին», իսկ վեպում դավաճանը հոխորտում է. «Մելիք Դավիթը չի խոնարհվի ավազակ Դավթին (Բեկին, որին նրա նմանները արհամարհում էին, որպես հասարակ գյուղացու ժառանգ և փախստական Վրաստանից - Վ. Ս.)»: Դավիթ ուրացողը երբեք չի նահանջում, ընդունակ է ցանկացած քայլի (ինչպես Վահան Մամիկոնյանը «Սամվել» վեպում): Նրա դաժանությունները հասնում են այնտեղ, որ իր գյուղացիները, որպես հուսահատ բողոք, ինքնահրկիզում են իրենց Ֆաթալի խանի վրանի առջև. «Ժողովուրդը հույս ուներ, որ բռնակալ խանի մեջ կգտնե ավելի զուր, քան թե մի հայ դավաճանի մեջ»: Այրվողների միջից դուրս է փախչում մի պատանի, ով հետո Սյուրիի օգնությամբ հասնում է Վրաստան՝ Մցխեթ:

Կերպարի այլ հատկանիշներ կան մելիք Ֆրանգյուլի մեջ, որի մասին գրողը նշում է, որ նա «բարի մարդ էր... իբրև հայ, ցանկանում էր, որ երկիրը ազատ լինի... բայց սաստիկ փառաստեր էր»: Նա չէր կարող ընդունել Բեկի մեծ ճանաչումն ու հեղինակությունը, քանի որ դրան արժանի էր համարում միայն իրեն: Նա կարող է երերալ, խղճի խայթ զգալ (ինչպես Մերուժան Արծրունին), բայց անչափելի փառասիրությունը նրան վերջնականորեն մղում է դավաճանության. Ավետարանի ու Խաչի վրա երդվում է, որ կօգնի Բեկի դաշնակից Թորոս իշխանին՝ Ֆաթալի խանի դեմ կռվում, բայց ոչ միայն դա չի անում, այլև այդ մասին տեղեկացնում է խանին: Երկու դավաճաններն էլ ի վերջո ստանում են իրենց արժանի ծանր պատիժները:

Հայոց պատմության բոլոր ժամանակների մյուս բնորոշ հատկանիշը կենտրոնաձիգ ուժերի պայքարն է ազգային ինքնու-

րույնության ու անկախության, հարկ եղած դեպքում՝ պետականության հաստատման համար, և այդ առանցքային գաղափարը մարմնավորում են դրական հերոսները՝ Դավիթ Բեկն ու իր դաշնակիցները՝ Ստեփանոս Շահումյանը, Մխիթար սպարապետը, տեր Ավետիսը, Թորոս իշխանը, Բայինդուր իշխանը, մելիք Փարսադանը, որոնց կերպարային անհատականացման սովորագծումների մեջ առանցքային են մնում հայրենիքին նվիրումն ու պայքարի ուժը, իսկ ամբողջացումը Դավիթ Բեկի կերպարն է: Բեկի մասին Ղուկաս Սեբաստացին գրում է. «Եւ ինքն Դաւիթ ազնուական էր, բարեպաշտ, արիասիրտ, երկայնամիտ խորհրդով, տեղեակ գրոց, վրեժխնդիր վնասակարաց ազգի, նոյնպէս եւ ամենայն հետեւողք իր»:

Րաֆֆին գեղարվեստորեն ամբողջացնում է այս հատկանիշները՝ միայն թե Բեկին վերագրելով աշխատավորական ծագում: Ինքնահերկիզվող գյուղացիների միջից փախած պատանին Վրաստանում աչքի է ընկնում քաջագործ ու խելամիտ պահվածքով, վրաց արքայից թավադի-իշխանի կոչում ստանում: Սյունիքում նրա առաջին անձնագոհ կռվի օրինակը ոգևորում է բոլորին, համախմբվում են, մեծ ուժերով շարունակում հաղթական կռիվները, գրավում են Հալիձորը, ազատագրում Ագուլիսը, Բեկը ոչ մի ճակատամարտում պարտություն չի կրում: Սա հիշեցնում է Էպոսի հերոսներին, որոնց հետ հարազատությունը պատմավեպի կերպարների համար բնական է. գործելու կտրուկ ուժը երկուստեք բնորոշ է այդ հերոսներին, և վիպասանը դա ընդգծում է Բեկի կերպարում. «*Բեկը սկզբից երկար մտածել չէր սիրում*»: Նրա վճռական հաղթանակների բարձրակետը Ջևու բերդի գրավումն է (Այդ մասին՝ քիչ հետո): Դավիթ Բեկի կերպարին քնարականություն է հաղորդում սերը Թամարի նկատմամբ, ումից բաժանման թախիժն ու կարոտը միշտ նրա մեջ է, իսկ Տաթևի վանքի մոտ հուզմունքը հեռավոր հուշերի հորձանք է դառնում: Էպոսին բնորոշ պատումային երանգ է զգացվում վեպի այլ դրվագներում ևս, մա-

նավանդ դավաճաններին պատժելու տեսարանում: Հոր սպանությունից հետո Դավիթ ուրացողի որդին փախչում և թաքնվում է մի գեղջուկ կնոջ հավանոցում: Կինը ճանաչում է դավաճանին և գիշերը սրածայր մետաղը դնելով նրա քունքին՝ քարով հարվածում և սպանում է նրան: Ժողովրդի անչափ ատելությունը ստիպում է մեղիք Ֆրանգյուլի գլուխը ևս փշրել երկու քարերի արանքում:

Բայց հենց գլխավոր հերոսի կերպարի հետ է կապվում վեպի կարևոր թերություններից մեկը՝ կառուցվածքային անհամամասնությունը: Դեպքերի կուլմինացիոն կետը Ջևու բերդի գրավումն է, որը նկարագրության մանրամասներով պատերազմական տեսարանի գլուխգործոց կարելի է համարել, ուր զանգվածային ընդհանրության մեջ կերպարների անհատականացման ընդգծումներ կան: Թշնամին Ասլամազ-Կուլի խանի գլխավորությամբ ամրացել է բերդում: Այստեղ են գնում երեք ծպտյալ անձեր, որոնք Ֆաթալի խանի պատգամատարից կարևոր գաղտնիքներ են իմանում (Ակնհայտ է արկածայնության տարրը): Սավիրիչի տեսքով ծպտվածը տեր Ավետիսն էր, հյուսնի կերպար ստացածը՝ Ստեփանոս Շահումյանը: Նրանք մտնում են բերդ, ներսից կազմակերպում բերդի անկումը, ունեն իրենց ուժեղ աջակիցները, գաղտնի անցք են փորում, Բայիմուր իշխանը նույնիսկ կատակում է, թե այս տերտերները *«ինչ որ փորել տալու լինեն, անպատճառ գերեզմանի նմանություն կունենան»*: Դրսից բերդի գրավումը մարտավարական փորձառու վարպետությամբ ղեկավարում են Մխիթար սպարապետը, Թորոս իշխանը, մեղիք Փարսաղանը: Վեզիրը Ասլամազ-Կուլի խանին հայտնում է, որ այս *«կատարդի սպարապետությունների գլխավորն է մի մարդ. ես Դավիթ Բեկի մասին եմ խոսում»*: Իսկ ամբողջ տեսարանում Դավիթ Բեկը չի երևում (ինչպես որ չերևար Վարդան Մամիկոնյանը Ավարայրի ճակատամարտում, որքան էլ հայտնի է, որ նա է հայերի կռվի կազմակերպիչը):

Դրա փոխարեն այս վերջին հատվածներում հերոսը ինչ-որ խոհական թախծի ու մենության մեջ է, նույնիսկ հարցին, թե բերդի պաշարման մասի՞ն է մտածում, ժխտական պատասխան է տալիս: Իսկ հաղթանակի մասին լսելով՝ *«արդասականից աչքերով չեռքերը դեպի երկինք բարձրացրեց.- Ասրված իր քաջերի հաղթություն է շնորհում»*: Սիրած էակին և շատ բան հեռվում թողած, հերոսականությամբ համընդհանուր պաշտամունքի արժանացած, բայց այդ ամենի մեջ միշտ միայնակ մարդու հոգեբանական խորը դիտարկում կա կերպարի այս դրության մեջ, որքան էլ այդ կերպ նա ինչ-որ չափով օտարվում է իր էպիկական նկարագրից, ստանում դրամատիկ բնույթ: Նա կարծես այլևս դուրս է իր միջավայրից, և անգամ չի նկարագրվում նրա մահը, «Վերջաբան»-ում է հիշվում դա: Կառուցվածքային անհամաչափության նշան է նաև այն, որ երկու անգամ բավականին մանրամասն տրվում է հարեմի նկարագրություն, որը որոշակի շեղում է հերոսականության ու պայքարի մթնոլորտում: Պատճառներից մեկը, հավանաբար, այն է, որ վեպը շարունակաբար տպվել է թերթում, ընթերցողը սպասում էր փաստորեն արևելահայ առաջին պատմավեպին, իսկ գրողը հնարավորություն չի ունեցել վեպի ամբողջական կառույցը համահավաք տեսնել և մշակել:

Պատմականության պահպանման առումով թերություն պետք է համարել հետևյալը: Դուկաս Սեբաստացին պատմում է, որ վրաց արքան, իմանալով Ստ. Շահումյանի նպատակների մասին, «կոչեալ գԴ-աւիթ Պէկն Մծխեթացի, ի հայկազեանս տոհմէ, ետ նմա զիշխանութիւն երթալ յաշխարհն Սիւնեաց», այսինքն՝ վրաց արքան աջակցում է Դավիթ Բեկի առաքելությանը: Բաֆֆին, որ համակրալից չէր վրաց միջավայրի նկատմամբ, փոխել է այս փաստը, Բեկը Էջմիածին ուխտագնացության պատրվակով ծածուկ է հեռանում Մցխեթից՝ իր բուն ծրագրերի մասին ճշմարիտն ասելով միայն Թամարին: Պատմականության որոշ թերացում կարելի է դիտել նաև այն, որ չնայած նյութ է դարձել վեպի

գրությունից ընդամենը 160 տարի առաջ կատարված իրադարձությունը, Բաֆֆին՝ ինքը նշում է, որ բացի պատմիչի հաղորդած տեղեկություններից՝ շրջել է Սյունիքում, հիմնովին ծանոթացել միջավայրին (Դրա արդյունքում գրել է «Խամսայի մելիքություններ» պատմական ուսումնասիրությունը), բայց վեպում որոշակիորեն ապահովված չէ պատմական կողմիս: Բոլոր այս թերությունները հիմնովին հաղթահարված են Բաֆֆու գլոխգործոցներից և հայ պատմավիպասանության նշանավոր երկերից մեկում՝ «Սամվել» վեպում:

«Սամվել» պատմավեպը

ա) Փաստի արդիականությունը և «պատմական կյանքը»

Վեպի Հառաջաբանում Բաֆֆին ճշգրտում է իր հայացքները պատմության գեղարվեստական արտացոլման մասին, նշում է, որ «պատմական վեպը մի ժողովրդի պատմական կյանքի նկարագիրն է»: «Պատմական կյանք» ձևակերպումը հուշում է լայն ընդգրկումներ: Դա ոչ միայն թագավորների, իշխանների, հոգևոր պետերի պատմությունն է, ներքին ու արտաքին պատերազմների տարեգրումը, ինչը շեշտվել է հայ պատմիչների գործերում, այլև *«հայ մարդու վաղեմի կյանքը, հայ աշխարհի հին նկարագիրը... իր կենցաղավարության բոլոր ճշրություններով»*: Այն իր մեջ պիտի ներառի ժողովրդի նիստուկացը, սովորույթները, ապրելատեղի ու հագուստի նկարագիրը: Որոշ խստությամբ հայ պատմագրությունը համարելով «չոր ու ցամաք ժամանակագրական ցանկ»՝ գրողը նկատում է, որ այնտեղ չկա ոչ միայն ժողովուրդը, այլև կինը (Այստեղ ևս միակողմանիություն կա, հիշենք Փառանձեմ թագուհուն, Համագասպուհուն Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ): Եվրոպացի պատմավիպասանը այս պակասը լրացնում է թանգարաններից վերցրած նյութով, ինչի հնարավորությունը ևս հայ գրողը չունի, և նրան մնում է սեփական և ինքնուրույն հետազոտություններ անել:

Պատկերելով 4-րդ դարի 60-70-ական թվականների իրադարձությունները և որպես սկզբնաղբյուր ունենալով հայ պատմագրության նշանավոր դեմքերի՝ Փավստոս Բուզանդի և Մովսես Խորենացու գրքերը՝ Րաֆֆին կարողացել է քննական դիրքորոշմամբ ճշտել շատ փաստեր ու երևույթներ, հաղթահարել պատմիչների հասկանալի սուբյեկտիվիզմը մանավանդ արքունիքի և եկեղեցու նկատմամբ, որոշ առումով առաջինը լինելով ոչ միայն գեղարվեստական գրականության, այլև նոր պատմագիտության մեջ (Հիշենք թեկուզ վերջին Արշակունիների գնահատականը): Դրա հստակեցումը նկատելի է ոչ միայն վիպական գործողություններում, այլև «Փակագծի մեջ» վերնագրված գլխի պատմագիտական ուսումնասիրությունում, որտեղ 4-րդ դարի հայոց «պատմական կյանքի» անկումները տեսնում է, երկու հզոր հարևանների վտանգից զատ, հզորացած և պետության կառավարմանը միջամտող եկեղեցու դերի, նախարարական երկպառակությունների, դրանց դեմ պայքարում անգորացած Արշակ Բ, Պապ և մյուս թագավորների գործունեության մեջ: Եթե սրան ավելացնենք նաև պատմական կոլորիտի ամբողջացումը, ապա պարզ տեսանելի կդառնա Հառաչաբանում արտահայտած դժգոհության հիմունքների հաղթահարման և իսկապես «պատմական կյանքի» վերականգնման փաստը:

Համեմատելով ռոմանտիզմի հետևորդ երկու պատմավիպասանների՝ Րաֆֆու և Մուրացանի պատմահայեցողությունը՝ ընդհանրությունների կողքին որպես էական տարբերություն պետք է նկատել, որ փաստի նկատմամբ ազատությունը այս վեպում Րաֆֆուն չի հասցրել պատմական խախտումների (Վեպի ցնցող հատվածներից մեկը՝ Արծրունյաց Մեծ Տիկնոջ կռիվը դավաճան որդու դեմ գրողն է ավելացրել, բայց այն ամբողջացնում է պատմաշրջանի էությունը, քանի որ կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ուժերի ընդհարումները բնորոշ են նաև տվյալ ժամանակի կյանքին): Մուրացանը պահպանել է պատմական դեպքերի ճշգրտու-

թյունը (նույնիսկ Արեգակի խավարումը), բայց դա մեկնաբանել է շատ ավելի անձնական-հոգեբանական դրդապատճառներով: Բայց երկու ռոմանտիկ հեղինակների համար էլ պատմական կյանքի արդիական հնչեղությունը կապվում է անհատի անձնագոհության գաղափարին:

Շիրվանզադեն գրում է, թե Բաֆֆին ասում էր, որ ինքը պատմավեպը պատմական փաստերի համար չի գրում, այլ «ժամանակակից շարժման համար»: Իսկ Բաֆֆին պարզորոշ ընդգծում է. «*Մեր այժմյան դրությունը նույն դրությունն է, ինչ որ էր չորրորդ և հինգերորդ դարերում*»: Վեպի սկզբում երկու սուրհանդակների բերած լուրը տեղեկացնում է, որ խաբեությանը Տիզբոն կանչելուց հետո պարսից Շապուհ Երկրորդը Վասակ սպարապետին մորթազերծ է անել տալիս (Սուրհանդակները ավանդապատումային ձևով հիշում են Վասակի և Շապուհի միջև կայացած «...աղվես – երկու սարեր» երկխոսությունը), պաճուճապատանը կախում Անհուշ բերդի այն խցում, որտեղ նենգորեն բանտարկված էր Արշակ Բ արքան (Նույն կերպ վերապատմվում է հայոց հողի և ջրի հետ կապված միջադեպը, որոնք երկուսն էլ հանդիպում են Փավստոսի Պատմության մեջ): Եվ ասա, չորս երիտասարդ ուժեր՝ Մեսրոպ Մաշտոցը, Սահակ Պարթևը (Կա ժամանակային խախտում՝ Մեսրոպն ու Սահակը դեպքերի շրջանում մանկահասակ երեխաներ էին), Մուշեղն ու Սամվելը հանդիպում են և քննում երկրի այդ վիճակը՝ թագավորը բանտարկված, սպարապետը մորթազերծ արված, Ներսես կաթողիկոսը Վաղես կայսեր կողմից նենգորեն արտորված է Պատմոս կղզում, երկու խոշոր նախարարներ դավաճանել են և պարսից զորքով գալիս են Հայաստանը պարսկացնելու: Ո՞վ մնաց, ո՞ւմ վրա հույս դնել. «*Մեզ մնում է ժողովուրդը, - պատասխանեց Մուշեղը իրոխարայի շայնով*»: Բայց ժողովրդի ներկայացուցիչները վեպում ընդամենը Սամվելի դայակ Արբակն է, պատգամատար Մալխասը, գուցե նաև թիկնապահ Հուսիկը, այսինքն՝ ժողովուրդը, որպես պատմության շարժիչ ուժ, այստեղ

չկա: Ուրեմն՝ մնում է երկրի փրկության հույսը տեսնել անհատի անձնագոհության մեջ,- սա է պատմական կյանքի և արդիական հնչեղության՝ Բաֆֆու ընկալումը, որը պետք է գեղարվեստական մարմնավորում ստանա կերպարներում և ամենից առաջ՝ գլխավոր հերոսի մեջ:

բ) Պատմականությունը և հոգեբանականը կերպարներում

Վեպը ներկայացնում է հայրենասեր հերոսների գուցե ոչ մեծ շարք, որոնց մեջ առանձնանում են կանայք, որոնք բոլորը ուժեղ բնավորություններ են, իսկ դրա գաղափարական մեկնությունն այն է, որ ընտանեկան դաստիարակությամբ կձևավորվի ոչ թե խեղճ, այլ ուժեղ անհատը: Սամվելի սիրած էակը՝ Աշխենը, «Արտասուքի աղբյուրի» մոտ հանդիպմանը ազատության համար կռվի ու անձնագոհության կոչ է անում: Նրա մայրը՝ Համազասպուհին, դաժան խոսքեր է ասում դավաճան եղբորը՝ Վահանին, կյանքով վճարելով դրա համար: Փառանձեմ թագուհին 13 ամիս հերոսաբար պաշտպանում է պաշարված Արտագերս ամրոցը և դա անում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ քաղցից ու համաճարակից դատարկված բերդում մնացել էին ինքը, Մերուժանի սիրեցյալ Որմիզդուխտը և երկու նաժիշտներ: Նա համարձակ խոսքեր է շարտում պարսից թագավորի երեսին՝ *«Մի մոռանար, Շապուհ, Հայոց աշխարհը դարձյալ րեք ունի՝ ես, որ խոսում եմ քեզ հետ, և ապա իմ որդին»*, ինչպես որ նույն համարձակությամբ Շապուհի կնաբարո պահվածքն է ծաղրում նրա մայրը՝ Սյունյաց Անդոկ իշխանի կինը, այն ստորության համար, որով մենզ թագավորը ստիպել էր իշխանագուն կանանց մերկ պարել իր զինվորների առաջ: Հայրենիքի նվիրումը անձնագոհության է հասցնում Մերուժանի մայրը, ով ոչ միայն սևերով պատած հայրենի տան շեմից մերժում ու ետ է դարձնում դավաճան որդուն, այլև իր գորքով ելնում է նրա դեմ. բայց երբ հին վերքից թուլացած Մերուժանը ընկնում է ձիուց, *մայրը* անիծում է իր զինվորներին և վազում դեպի որդին: Մայրե-

րի այս շարքում յուրովի կամային է նաև Սամվելի մայրը՝ ուրացող Տաճատուհին, ով ապագա թագավորի քույր և սպարապետի կին լինելու փառասիրությամբ շտապում է պարսկացնել Ռդական ամրոցը: Սրանց հակառակ՝ հնազանդ են երկու Որմիգորյախոնները:

Հայրենասեր հերոսների շարքը լրացնում է Արշակ Բ թագավորը, ով Անհուշ բերդում մտովի վերլուծելով և սիրելի սպարապետի պաճուճապատանի հետ գրուցելով՝ ողբերգությունների պատճառի մեջ շեշտում է ոչ թե պարսից նենգությունը, այլ իր երկրի ներքին անկայունությունը՝ կաթողիկոսի անհարկի միջամտություններն ու մանավանդ նախարարների երկպառակությունները, երբ անձնական փոքր շահը գերադասում էին երկրի ապահովությունից. *«Թող հավիտենական անեծքով ծածկվին իմ նախարարները: Եթե նրանց անմիաբանությունը չլիներ, ես երբեք չէի ընկնիքո ծուղակի մեջ, նենգավոր Շապուհ»*: Ահա թե ինչու նա մերժում է բանտում իր համար թագավորական կյանքի մեկ օրը վերականգնած (Այս և այլ հատվածներ տե՛ս նաև Փավստոս Բուզանդի գրքում) Դրաստամատ ներքինապետի առաջարկը՝ իրար տեղեր փոխելով ծպտված փախուստի մասին, քանի որ, միևնույն է, երկրում անհրաժեշտ հաշտություն ու խաղաղություն չէր կարող հաստատվել: Բաֆֆին այս տեսարանը չի ավարտում Արշակի ինքնասպանության փաստով: Իր մեծ նվիրումով, քաջությամբ ու խոհեմությամբ բնորոշվող Մուշեղ Մամիկոնյան սպարապետը ևս երևում է դրվագային դրսևորումներով: Շահապիվանի հաղթանակի համառոտ պատումից հետո գրողը նրան տեղափոխում է պաշարված Արտագերսի պաշտպանությանը, որտեղ երկար չի մնում, քանի որ թագուհին պարզապես պարտադրում է գնալ և Բյուզանդիայից բերել Պապ որդուն, որովհետև անտեր մնացած երկրին թագավոր է պետք: Դրվագային այս հատվածների կիսատությունը հուշում է վեպի ավարտվածության հարցականներ:

Պատմականության արտահայտչաձևներից է պատմական կոլորիտի ապահովումը, ինչը վեպում արված է գեղարվեստական

մանրամասների տպավորչականությամբ: Այստեղ ստեղծագործական միջոցներն են հագուստի, սենյակի, զենքի և այլնի նկարագրությունները, բնության ու պատերազմական տեսարանները: Որպես օրինակ, կարող ենք հիշել Մամվելի սենյակի պատկերը (*«կապարճ՝ լի ներերով, աղեղ՝ լայնալիճ, փապարներ՝ երկաթյա երկար կոթով, թեթև վահան՝ ուղրի թափանցիկ կաշուց պարսասրված, ծանր ասպար՝ պողովարից շինված և խոշոր կոճակների նման բևեռներով զամված»*), որը ավելի շատ զինանոց էր հիշեցնում, իշխանական ավանդական հագուստից զատվող՝ Հուսիկի թիկնապահային և Մալխասի՝ ճանապարհորդ-պատգամաբերի հագուստը: Արտաքին նկարագրությունը միջոց է դառնում հոգեբանական հանդիպադրումների ցուցադրման համար, և այս առումով կատարյալ օրինակ է Մամվելի միջոցով մոր պարսկաոճ հագուստի մանրամասների նկարագիրը, որը արվում է որդիական հարգանքի քողի տակ Տաճատուհու շտապ պարսկահաճությունը ծաղրելու ենթատեքստով:

Ոչ Ջևու բերդի մանրամասներով, բայց պատերազմական տեսարանի կոլորիտ կարելի է ընդունել Ջարեհավանի դեպքերը Մուշեղի գլխավորությամբ, Արտագերսի պաշարումը և անկումը: Բնության պատկերների զուգահեռումը ազգային ճակատագրին որոշակի է Արարատյան դաշտի առավոտի նկարագրության մեջ, ինչպես որ երկու ճնշող ավերի (*Պարսկաստան, Հունաստան*) դեմ ըմբոստացող և դրանք ավերող Արաքսն է դառնում Հայաստանի խորհրդանիշը: Տարոնի առավոտի նկարագիրը պարզում է կոլորիտ ստեղծելու գուտ րաֆֆիական հակումը. որևէ տեղանքի պատկերը միջոց է դառնում վերհիշելու անցյալի դեպք, ավանդագրույց: Այս դեպքում գրողը հիշում է Աստղիկ դիցուհու հետ կապված մի ավանդագրույց այն մասին, որ առավոտյան դիցուհին սիրում էր լողալ Արածանի գետում, և երբ երտասարդներ վորձում էին ծածուկ տեսնել նրա մերկ մարմինը, դիցուհին Տարոնի դաշտը պատում էր մշուշով: Նույն կերպ, պատմելով Աշտիշա-

տի վանքում չորս երիտասարդների հավաքի մասին, Բաֆֆին վերհիշում ու մանրամասն պատմում է վանքի տեղում եղած տաճարի մոտ՝ Վարդավառի հեթանոսական տոնակատարությունը:

Պատմականության ապահովման և հոգեբանական հիմնավորումների ուժը ընդգծվում է վեպի բովանդակային առանցք դարձած գլխավոր հերոսի կերպարում: *Մամվելի* մասին Փավստոս Բուզանդը հիշում է ընդամենը մեկ անգամ. պատմելով Վահանի ու Մերուժանի գործած անօրինությունների մասին՝ նա գրում է. «Ապա որդի մի Վահանայ, անուն Սամուել, եհար սատակեաց զՎահան զհայր իւր, եւ զՌմիգրուխտ զմայր իւր՝ զքոյր Շապիոյ պարսից թագաւորին»: Իսկ Մովսէս Խորենացին, Սամվելի քաջագործությունների մասին հիշելով Հայոց բաժանումից (387 թ.) հետո կատարված դեպքերի մեջ՝ հույների հետ նրա կապվածությունը պատճառաբանում է այսպես. «Ռրովիետս նա սպանել էր իր հորը՝ Վահանին, ուրացության պատճառով, ինչպես և մորը՝ Տաճատուհուն, ուստի երկյուղ կրելով պարսիկներից և Արծրունիներից, այսինքն՝ իր քեռիներից, չէր համարձակվում հույներից անջատվել»:

Հստակ է Սամվելի քայլի պատմական հավաստումը, բայց գեղարվեստի մեջ կարևորը հոգեբանական համոզությունն է: Բաֆֆին խորն էր պատկերացնում ստեղծագործական այն մեծ դժվարությունը, որ կապված է դրա հետ՝ հոգեբանորեն հասկանալի դարձնել, որ հնարավոր է սպանել հորը և մորը: Ամբողջ դիպաշարը, սհա, ծառայեցվում է այդ գեղարվեստական ծրագրի իրագործմանը: Հենց սկզբից Սամվելի մեջ գրողը շեշտում է նրա հերոսականությունը, զենքի մարդ լինելը: Խորթ մայրը՝ Ռմիգրուխտը, որին ևս գրավել էր այդ առնականությունը, հիշում է, թե ինչպես էր Սամվելը բոլոր զինախաղերում հաղթում, իսկ կարևոր հաղթանակը դարձավ այն, որ նա գրավեց Ռշտունյաց չքմաղ օրիորդի՝ Աշխենի սիրտը: Միաժամանակ Սամվելի մեջ նկատելի են զգայուն, մեղամաղձոտ, մեհուքյան ու տառապանքի հակված բնավորու-

թյան գծերը (այնքան, որ նրան համարել են «Շեքսպիրի Համլետի պատճենը»):

Եվ ահա, սուրհանդակը նրան հաղորդում է հոր և քեռու դավաճանության բոթը: Ծանր տանելով նաև մոր հրճվանքն ու պարսկահաճությունը՝ Սամվելը երկար առանձնանում է, ինքնակտտանքի մեջ քննում այդ ահավոր հարվածը: Հիշելով, որ հորեղբայր Վասակը սպանել է պարսկակողմ եղբորը՝ Վարդանին, նա որպես մխիթարանք է դատում, թե Սամիկոնյանները ծնուն են դավաճաններ, բայց ծնուն են հաս հայրենասերներ: Եվ Տաճատուհու փառափրական պատրաստությամբ ու շքախմբով Սամվելը դուրս է գալիս Ռդական ամրոցից և հոր հետ հանդիպման գնում՝ «*մի աղոյր միրք*» իր մեջ պահած: Հայրասպանության գաղափարը ընդամենը աղոտ միտք էր, և Սամվելը համոզված էր, որ արցունքներով ու աղաչանքով կկարողանա հորը ետ դարձնել այդ անարգ ուղուց: Սա կերպարի հոգեբանական նախաշերտն է, որ գնալով պետք է կայունանա: Անցնելով հոր և քեռու ավերի ու կոտորածի **ճանապարհով**՝ նա մղձավանջի պես է ընդունում այդ ամենը, նրա ուղեղին մուրճի հարված է դառնում իր կրկնվող հարցի պատասխանը.

«-Ո՞վ ոչնչացրեց այդ բոլորը:

-Քո հայրը, տե՛ր իմ:

-Իմ հա՞յրը...»:

Վանում սարսափով տեսնելով բերդի պարիսպներից կախված Համազասպուհու մերկ մարմինը՝ նա ստանում է նույն ինքնասպան պատասխանը.

«-Ո՞վ կախադան հանեց:

-Վահան մամիկոնյանը:

-Կայե՛ն...- բացականչեց խեղճ երիտասարդը՝ աչքերը բռնելով,- նա սպանեց եղբորը, իսկ դու՝ քո քրոջը»:

Վանից նա հեռանում է՝ ունենալով «*վճռական նպարակ, որի իրազորման համար նա ճանապարհ էր ընկած*»: «Աղոտ միտ-

քը» դառնում է «վճռական նպատակ», բայց դեռ հոգեբանական հիմնավորումները կուտակվելու են: Ծանր ապրումներից հերոսը հիվանդանում է, իսկ ընդմիջարկումը գրողն օգտագործում է՝ «Մեկն արևելքում, մյուսն արևմուտքում» գլխում պատմելու բանտարկված Արշակ թագավորի և արքայի մահի հասանում է դավաճանների բանակատեղին: Հանդիպման պահի մեջ անթաքույց էր հարազատական ջերմությունը՝ շնայած նկատելի էր նաև Սամվելի թախիժն ու մեկուսանալու հակումը: Հոգեբանական շերտերը կուտակվում են, քանի որ այստեղ ցուցադրվում են նոր արհավիրքներ. վրանների արանքում հայ մարդկանց կտրած գլուխների բուրգեր են, որ պիտի ընծա ուղարկվեն Շապուհին: Հայրը ոգևորված դուրս է կանչում Սամվելին՝ հիանալու հայոց մագաղաթյա մատյանների «տարօրինակ ողջակեզով»: Նա կարծում էր, որ Սամվելը իր թողած դեռահասն է, որին կարելի է ոգևորել Շապուհի ընծայած ձիով կամ պարսիկ որևէ նշանավոր պալատականի դատեր հետ ամուսնության խոստումով: Բայց Սամվելի՝ որոշ անունով վանող պահվածքը հուշում է, որ պետք է կայանա առանձին գրույց: Եվ կազմակերպվում է Իշխանաց կղզու որսը:

Հայր և որդի առանձնանում են, նրանց գրույցը երկխոսակա- նության դասական օրինակ է, երբ խոսքի մեջ հանդիպադրվում են բնավորությունները, շարժուն զարգացում է ապրում իրավիճակը: Հոր ծնողական անհանգստության հարցին՝ որդու թախիժի մասին, Սամվելն անմիջապես անդրադարձում է իր տառապանքի պատճառը: Վահանը ստիպված բացատրում է իրենց քայլի դրդա- պատճառները և նպատակները՝ Արշակունյաց գահի վտանգավոր- րությունը, Մերուժանի գլխավորությամբ, պարսից գերակայու- թյամբ, կրոնով ու կրթությամբ նոր հայոց թագավորություն ստեղ- ծելը: Երբ Սամվելը զարմանում է, որ եթե ամեն ինչ պարսկական է, դրա ինչն է հայոց թագավորություն, Վահանը իր դեմ նոր միայն տեսնում է կազմակերպված ու խոհուն հակառակորդի: Բայց այս

ամենից հետո էլ Սամվելը խնդրում է հորը՝ ետ դառնալ արատավոր ուղուց, ասում, որ նույնը կխնդրի քեռուց: Այլևս իրեն կորցրած Վահանը գոչում է, որ Մերութանը «ամեն համբակի» չի լսի: Ջնջվում են հարազատական կապերը, դեմ դիմաց մնում են թշնամիները, և հայրը ձեռքը տանում է դեպի իր սուրը: Սպանությունն անխուսափելի է, իսկ այն, որ Սամվելն առաջինն է մերկացնում սուրը, ունի հոգեբանական այն հիմնավորումը, որ սպանության մասին նա, այսպես թե այնպես, մտածել էր դեռ Ռդականից դուրս գալիս, այնինչ՝ Վահանը այդ փաստին գալիս է գրույցի կեսից հետո միայն: Այնպես որ, հաղթահարված է ստեղծագործական մեծ բարդություն՝ հոգեբանորեն հասկանալի է դարձել հայրասպանությունը:

Կուլմինացիոն այս կետից հետո նույն համոզությունը գուցե չկա մոր սպանության դրվագում: Պարզապես հայրենի Ռդականում Սամվելը սարսափով տեսնում է, որ այն, ինչ հայրն ու քեռին ամենադաժան արհավիրքների գնով չկարողացան իրագործել, Տաճատուհին հանգիստ ու խաղաղ կատարել էր իրենց հայրենի տանը. այստեղ ամեն ինչ պարսկական էր՝ լեզուն, կրթությունը, նիստուկացը, հագուստը, եկեղեցու տեղում ատրուշան էր, որտեղ ուրացող մայրը կրակապաշտության ծեսին էր մասնակցում: Սա, իսկապես, ծանրագույն ցնցում է: Սամվելը խնդրում է մորը՝ հանգցնել կրակը, եթե ոչ՝ նրա արյամբ կհանգցի: Ռոմանտիզմի հանդիսավորության երանգ ունեցող այս խոսքերը ամփոփվում են՝ «Այն սուրը, որն սպանեց դավաճան հորը, կսպանի նաև ուրացող մորը» պաթետիկ անհամոզությամբ:

Սամվելի կերպարի ամբողջացման և պատմականության պահպանման առումով առանձնանում են դավաճանների կերպարները: Պատմական հավաստումն այն է, որ երկպառակության գլխավոր դեմքը Մերութան Արծրունին է, ում Շապուհը հայոց գահն էր խոստացել: Իսկ Վահան Մամիկոնյանը նրա աջակիցն է, որ պիտի դառնար սպարապետ: Վեպում էլ կրկնվում

է այդ փաստը, բայց գեղարվեստական կատարման մեջ դավաճանության գլխավոր դերակատարումը վերապահվել է *Վահան Մամիկոնյանին* : Նա քաղաքական գործչի ամբողջացված կերպար է, ով տեսնում է միայն ծրագիրը և ոչ թե մարդուն, և հանուն ծրագրի իրագործման՝ պատրաստ է ցանկացած քայլի, այդ թվում նույնիսկ հարազատների դիակների վրայով անցնելուն: Նա քրոջ՝ Համազասպուհու մեղադրանքներին պատասխանելով՝ փորձում է հիմնավորել իրենց ազգադավ քայլը և նույնիսկ նրան իր աջակիցը դարձնել: Իսկ երբ ստացվում է հակառակը, նենգորեն հրամայում է մերկացնել նրան և գլխիվայր կախել բերդի պարիսպներից:

Նույնատիպ իրավիճակ է ստացվում որդու հետ զրույցի մեջ: Քաղաքական գործչի սառնարյունությամբ այստեղ էլ բացատրում է. «*Հայոց նախարարներ բաժանվել են երկու մեծ կուսակցությունների. մեկը, յուր առաջնորդ ունենալով եկեղացականներին, աշխարհում է պահպանել հին դրությունը՝ Արշակունիների քայքայված գահը, իսկ մյուսը, առաջնորդ ունենալով քո հորը և քո քեռուն, կամենում է ոչնչացնել հինը և արեղծել մի նոր իշխանություն... մեր հակառակ կուսակցությունը դիմեց հռովմեական օգնության, իսկ մենք դիմեցինք պարսկական օգնության*»: Վահանը պատրաստ էր սպանել նաև որդուն: Բաֆֆին կերպավորման այս ընթացքն է ընտրել այն պարզ տրամաբանությամբ, որ Սամվելը սպանի շատ վտանգավոր թշնամու: Իսկ եթե նույն սահմաններում մնար նաև Մերուժանի կերպարը, ակնհայտ կլիներ սխեմատիզմը:

Եվ ասի, *Մերուժան Արծրունու* կերպարը որոշակիորեն հենացել է իր պատմական նախատիպից, սակայն դրանից շահել է գեղարվեստը: Շապուհը գահից բացի նրան կնության էր խոստացել իր մյուս քրոջը՝ երկրորդ Ռամիգորոխտին: Երբ հայրենի Հաղամակերտում Մերուժանի մայրը, կինը, երեխաները սևերով պատած ամբոցի մուտքից ներս չեն թողնում նրան, ծանր ապրումներով դավաճանը, սեպուհի հագուստի մեջ ծպտված, գիշերում է իր

հովիվների վրանում: Հովիվ Մանին, չճանաչելով տիրոջը, գեղջկական պարզամտությամբ իր զարմանքն է արտահայտում, թե ինչն^օ է իրենց տերը ցանկանում թագավոր դառնալ, այն էլ այդ ճանապարհով. «Ի՞նչ ունեք նա պակաս մի թագավորից: Նա հենց յուր աշխարհի թագավորն էր»՝ իր կալվածքներով, հոտերով, երանակներով, նախիրներով: Ոչ միայն ընտանիքից, այլև ժողովրդից մերժված (Սա է միշտ դավաճանի ճակատագիրը) մարդու համար հոգեբանորեն հասկանալի է ինքնավերլուծությունը. ո՞րն է այս վիճակի պատճառը, ի՞նչը հասցրեց այստեղ: Արդյո՞ք փառասիրությունը, թագավոր դառնալու ձգտումը,- այս հարցերին Մերուժանը տալիս է կտրուկ պատասխան, ո՛չ, պատճառը սերն է Որմիգորիստի նկատմամբ: Անձնական հոգեվիճակային հիմունքն էլ հասկանալի է դարձնում այն, որ Մերուժանը դառնում է խղճի խայթ գգացող, տառապող կերպար, ինչը լիովին հեռու էր Վահանից: Հայր Մարդպետի մատնությամբ Արտագերսի գրավումից հետո Մերուժանը իր սերն ու հաղթանակած սուրը դնում է Որմիգորիստի ոտքերի առջև, ինչը Փառանձեն Թագուհու հետ հարազատացած պարսկուհին մերժում է՝ ոտքով այն ետ հրելով: Այս արհամարհանքը հավասարակշռությունից հանում է դավաճանին, և իր հետագա քայլերի մեջ նա ավելի անողորք է դառնում:

Մերուժանի ճակատագիրը, նաև այլ դրվագների շարունակությունը մնում են անորոշ, ինչը հաստատում է, որ վեպի չորրորդ գլուխը չի պահպանվել կամ չի ավարտվել: Մոր բանակի դեմ ճակատամարտում Մերուժանը, Իշխանաց կղզում ստացած վերքի արյունահոսությունից թուլացած, ընկնում է ձիուց: Այդ վիճակում նրան տեսնում է Սամվելը, վահանով ծածկում և հեռանում: Հիշում ենք, որ ըստ Խորենացու՝ Չիրավի ճակատամարտում Սմբատ Բագրատունին շիկացած երկաթի օղ է հագցնում Մերուժանի գլխին՝ ասելով, որ ինքը՝ որպես թագադիր ասպետ, թագավոր է կարգում նրան: Կարելի է վստահանալ, որ Բաֆֆին որևէ կերպ պետք է ներառեր այս դրվագը: Մյուս ցայտուն օրինակն այն է, որ

Պապ թագաժառանգին բերելու առաջադրանքով Հունաստան գնացած Մուշեղի վերադարձի մասին չի պատմվում: Մինչդեռ, չնայած հոգեբանական կոնֆլիկտը հասնում է կուլմինացիոն կետին, հոր և մոր սպանությունները ամփոփում են լուծումը, որը կարծես հաստատվում է «Արժանի է» կանչով, բայց գաղափարական ամբողջացումը պիտի կատարվեր Պապի վերադարձով և գահակալումով, դրանով պիտի ավարտվեր վեպը, քանի որ անհատի անճնագոհության նպատակը պետականության վերահաստատումն է, ինչի շեշտադրումը հաստատում է վեպի սկզբում չորս երիտասարդների գնահատականը:

ԾԵՐԵՆՑ

Ծերենցը (Հովսեփ Շիշմանյան) ծնվել է 1822 թ. Կ.Պոլսում: Կրթություն ստացել է Վենետիկի Մխիթարյան դպրոցում, ուր ավելի են ամրակայվում ազգային-կրոնական գաղափարները: Պոլիս վերադառնալով՝ աշխատում է դեղագործի մոտ, ճանապարհորդում է, լինում Թիֆլիսում, Հայաստանում: 1848 թ. գնում է Փարիզ, ուսուցիչ աշխատում Մուրադյան վարժարանում, հաճախում համալսարանի բժշկագիտական բաժնի դասընթացներին, ստանում բժշկի մասնագիտություն: Նվիրվում է հասարակական գործունեությանը, դառնում «Արարատյան ընկերության» հիմնադիրներից մեկը: Որքան էլ Փարիզը հեղափոխական շարժումների մեջ էր, բայց նա լիբերալ-ազատամտական գաղափարների հետևորդ է մնում, կարևորում է առաջադիմական շարժումը, դեմ է զինված պայքարին: 1853-ին վերադառնում է Պոլիս, որպես բժիշկ աշխատում բանտում, շարունակում հասարակական գործունեությունը, սուր բախումներ է ունենում Պոլսի կաթոլիկ համայնքի պարագլուխ Անտոն Հասունյանի հետ, հեռանում կաթոլիկությունից և ընդունում հայ Առաքելական եկեղեցու հավատքը: Դառնում է Բարեգործական ընկերության հիմնադիրներից մեկը, որի հիմնական ծրագիրը ասիականացող պանդխտությունը կանխելն էր: 60-ական թվականների Սահմանադրական շարժումը, Չեյթունի ապստամբությունը հիմք են դառնում, որ նա հանդես գա հրապարակախոսական հոդվածներով՝ Ծերենց ստորագրությամբ: Որքան էլ չէր ընդունում ապստամբությունը, հավատում էր Օսմանյան սահմանադրությանն ու անգամ սուլթանի ռեֆորմներին, բայց նրան փաստորեն արքորում են Կիպրոս: Գրում է իր գեղարվեստական գործերը, հետո հեռանում Թիֆլիս, Ներսիսյան դպրոցում դասավանդում է գրականություն, պատմություն, ֆրանսերեն: Ծերենցն, այսինքն, այն քիչ դեմքերից է, որ կապված էր արևմտահայ և արևելահայ մտավորական կյանքին: Մահացել է 1885 թ., մար-

մինն անփոփված է Թիֆլիսի հայ մտավորականների պանթեոնում՝ Խոջիվանքում, որտեղ են հուղարկավորված Թումանյանը, Բաֆֆին, Մուրացանը, Նար-Դոսը և այլք:

Ծերեցնի *սրեղծագործությունը* ներկայացնում են երեք վեպերը, որոնցով նա դառնում է հայ պատմավիպասանության սկզբնավորողը, քանի որ դրանք լույս են տեսել Բաֆֆու պատմավեպերից մոտ 10 տարի շուտ՝ 70-ական թվականներին: Շատ քարձր ընդունելության արժանացավ առաջին վեպը՝ «Թորոս Լևոնի»-ն, ամենահաջողված երկրորդ վեպը՝ «Երկունք Թ դարու»-ն, ընթերցողն ու գրական հասարակությունն ընդունեցին ավելի չափավոր, իսկ չհաջողված երրորդ վեպը՝ «Թեոդորոս Ռշտունի»-ն, ըստ էության աննկատ մնաց: Վերլուծությունը կպարզի նաև այդ վերաբերմունքի պատճառները:

«**Թորոս Լևոնի**» վեպի նյութը 12-րդ դարի կիլիկյան պատմությունից է, երբ զանգվածաբար Կիլիկիա գաղթած հայերի պայքարը ինքնուրույնության համար ավարտվում է նրանով, որ Լևոն Առաջինին ու նրա որդի Թորոսին գերի են տանում Բյուզանդիա, այնտեղ Լևոնը խորհրդավոր պայմաններում սպանվում կամ մահանում է, Թորոսը կարողանում է փախչել, Կիլիկիայում համախմբել ուժերը, շարունակել ինքնուրույնության համար պայքարը, հասնել որոշակի հաջողությունների: Պատմական այս իրադարձությունները արևմտահայ ընթերցողին ոգևորում են այնքանով, որ նրանց խամրած հիշողության մեջ վերականգնվում են անցյալի հերոսական էջեր, իշխանական տների ուժը, հաջողված ազատագրական կռիվները: Վեպի գերազնահատման պատճառը հենց պատմական փաստի այս մեծ արդիական հնչեղությունն է: Հիշենք, որ Թորոս Երկրորդի այս պայքարով է հիմք դրվում Կիլիկյան հայկական թագավորության սկզբնավորմանը, Ռուբինյանների հարստությանը՝ Թորոսի եղբոր որդու՝ Լևոն Երկրորդի գահակալությամբ:

Վեպում ընդհանուր առմամբ Ծերենցը կարողացել է ճիշտ ներկայացնել պատմական ժամանակի քննական պատկերը: Արաբական վտանգից, Իկոնիայի սուլթանությունից և ուշ հանդես եկած եգիպտական մամլուքներից ավելի առաջ՝ արտաքին գործունը մարմնավորվում է բյուզանդական ազդեցությամբ, քանի որ նրանք չէին հանդուրժի իրենց երկրում մի այլ ազգային պետականության գոյությունը: Այդ երևույթը ներկայացվում է Մանուել Կոմնենոս կայսեր և մանավանդ սրա որդի Անդրոնիկոսի կերպարներում: «Փախստական» Թորոսին պատժելու և հայերին ճնշելու համար մեծ գորաբանակով Կիլիկիա եկած Անդրոնիկոսը, վստահ իր հաղթանակին, անփույթ ու անգամ խրախճալից ժամանակ է անցկացնում, երբ անսպասելի հարձակվում է հայերի փոքրաթիվ գորախումբը և անակնկալ հաղթանակ տանում: Վեպում առկա է պատմաշրջանի և հայ կյանքի բնորոշ կողմերից մեկը ևս՝ ներքին երկպառակությունը: Որոշ իշխաններ, ինչպես օրինակ, Անազարբա բերդի կուսակալ Սմբատ Մամիկոնյանը, Լամբրոնի իշխան Օշինը արժանապատվությունից ցածր են համարում ինչ-որ մի փախստականի հրամանատարության տակ մտնելը և չեն միանում Թորոսին, որի եղբայրներ Ստեփանեն և Մլեհը նույնպես դեմ են այդ կռիվներին: Բայց որոշիչը մնում է հայրենասեր ուժերի ռոմանտիկական նվիրումը, անձնագոհությունն ու հերոսականությունը, որոնք խտացված են Թորոսի կերպարում:

Եթե վեպի արժանիքները շատ ավելի կապվում են արդիականության ու պատմա-գաղափարական կողմի հետ, ապա գեղարվեստական կատարման մեջ ակնհայտ են թերությունները: Պատմաշրջանի ընտրությունը այստեղ վերածվել է Թորոսի կյանքի այդ հատվածի տարեգրության, երբ գրողի ստեղծագործական ազատությունը, դեպքեր ու դեմքեր ավելացնելու կամ չներառելու իրավունքը յուրովի սահմանափակվում է գլխավոր հերոսի մասին բոլոր փաստերի շարադրումով: Գրողը դա անում է տարեգրական ոճով, երբեմն պատմիչներից ուղղակի մեջբերումներ անելով, որով

վեպը մոտենում է պատմագրության ժանրին: Դա բնական է, քանի որ առաջին հայ պատմավեպը պիտի մնար այնպիսի հզոր մշակութային երևույթի ազդեցության տակ, ինչպիսին հայ պատմագրությունն է (վեպի արևմտահայերենը միտված է զգալի տեղ տալու գրաբարին): Զգալի է կերպարների ցուցադրման անհամաչափությունը. հակված լինելով պատմել այն, ինչ Թորոսի հետ է կապվում, գրողը հետո պարզապես մոռանում է որոշ հերոսների ակտիվ դերը: Այսպես. վեպի սկզբում Թորոսի փախուստի տեսարանում, Եվփիմենն ղեպքերի կենտրոնում է, կազմակերպում է փախուստը, պայմանավորվում ծովահենի հետ: Կիլիկիա հասնելուց և ամուսնությունից հետո նա այլևս չի երևում և միայն վերջում, մահից առաջ Թորոսին խնդրում է ապահովություն ու մայրական գործվանք իրենց աղջկա համար: Պատմագրական ժանրային հատկանիշների առկայությունը հուշում է հաջորդ թերությունը. գրողը շատ ավելի ինքն է պատմում, քան ցուցադրում հերոսներին: Շատ պարզ թվացող, բայց գեղարվեստի համար կարևոր օրինակ է այն, որ շեշտվում է, թե ծովահեն Սարգիսը կենսախիռ, աշխույժ ու կատակասեր մարդ էր, բայց հերոսը ոչ մի անգամ կատակ չի անում: Այս և այլ կարգի թերություններ հաղթահարված են երկրորդ վեպում:

«**Երկունք Թ դարու**» վեպի նյութը, ինչպես վերնագիրն է հուշում, 9-րդ դարի վերջերի ղեպքերն են, որոնց երկունքը մոտ 500-ամյա անիշխանությունից հետո հաստատեց Բագրատունյաց թագավորությունը: Հովի. Դրասխանակերտցու և Թովմա Արծրունու սկզբնաղբյուրներից հիմնականը երկրորդն է, քանի որ Թովման է մանրամասն պատմում, թե ինչպես Մասնո Խոթ գյուղում գյուղապետ Հովնանի գլխավորությամբ տարերային ապստամբություն է սկսվում արաբների դեմ, որը ղեկավարում են Բագրատունյաց և Արծրունյաց իշխանները: Արդեն իսկ այս փաստի արդիական հնչեղությունը գեղարվեստորեն հիմնավորվում է կերպարների պատմականությամբ: Վեպում ազատագրական պայ-

քարի ղեկավար շարժիչ ուժերն են ժողովրդի և քայքայվող ազնվականության ներկայացուցիչները՝ ի դեմս երկու գլխավոր հերոսների՝ Խուրեցի Հովնանի և Գուրգեն Արծրունու կերպարների: Նրանք մաս ընդհանրացումն են Վերածննդի շրջանի պատմական իրադարձությունների:

Հովնանի կերպարի պատմականությունը և անձնական-անհատական նկարագիրը ցուցադրվում են հերոսականության և խստակենցադրության հատկանիշներով: Նա՝ որպես ժողովրդական շարժման առաջնորդ, պարզ կենցաղի մեջ է, անգամ ձի չի նստում, միշտ իր աշխարհագրի հետ է, հաղթանակից հետո արաբներից մնացած ավարից իրեն ոչինչ չի վերցնում: Գործում է կտրուկ ու անմիջական, ինչպես էպոսի հերոսները (Համարվում է էպոսի Չենով Օհանի պատմական նախատիպը): Անմիջապես ու վճռականորեն պատժում է երեք դավաճան իշխանների: Կտրուկ մտնում է իշխանների և հոգևոր առաջնորդների ժողովատեղի և տիրակալ ուժով պահանջում երկար քննարկումների, թեր ու դեմ կարծիքների ձգձգումի փոխարեն ղեկավարել ոտքի կանգնած ժողովրդին. չէ՞ որ ինքը նույնքան կտրուկ սպանեց արաբ Յուսուփ ոստիկանին: Նույն պահանջներով կարողանում է հանդիպել Սմբատ Բագրատունի սպարապետի հետ (Որքան էլ ժողովրդական հերոսի հատկանիշներ են ընդգծվում, բայց կա պատմականության որոշ շեղում այնքանով, որ միջնադարյան հիերարխիզմը, դասային գիտակցման աստիճանակարգությունը թույլ չէր տա հասարակ ծագումով գյուղացուն այդպես վերաբերվել ազնվական դասի հետ. գուցե դեր է խաղացել վերածննդյան որոշ ազատությունը): Հայոց մեծերին հանդիպելու երկրորդ փորձի ժամանակ էլ Դվինում արաբները բռնում են նրան և սպանում:

Հովնանի կերպարի պատմականությունը ամբողջանում է սիրո պատմությամբ: Փոխադարձ է սերը Բագրատունյաց տոհմից Վասկանույշի նկատմամբ, բայց ավատատիրական հարաբերություններում դասային տարբերությունը (հասարակ աշխատավոր

և իշխանադուստր) խաղում է իր դերը՝ Վասկանույշին ուղարկում են կուսանոց, իսկ Հովնանը չի ամուսնանում: Միրո միջնադարականությունը հասնում է միատիցիզմի, երբ սիրած էակը վերբնական էութուն է ընկալվում: Հովնանը տասնյակ կիրմետորեր ուտքով գնում է՝ մոտենալու կուսանոցին, հեռվից տեսնում է աստվածացած սիրո էակին և ետ վերադառնում:

Գուրգեն Արծրունու կերպարը վերածննդյան երևույթ է այնքանով, որ տվյալ ժամանակին բնորոշ հզորացող նախաարությունները ունեզրկում կործանում են մանր իշխանական տներին (Այսինքն՝ երկու կերպարների համար էլ դեր է խաղում նաև սոցիալական հիմունքը): Ահա, Գրիգոր-Դերեն Արծրունի նախաարը, յուրացնելով Գուրգենի ունեցվածքը, նրան դարձնում է ունեզուրկ թափառական ասպետ, որն իր հավատարիմ զինակիր Վահրիճի հետ ճակատագրի տված տեղից տեղ է շրջում (Եվրոպական միջնադարի և գրականության նախասիրած թեմաներից է, որ ֆրանսիական կամ իսպանական գրականությունը լավ իմացող Ծերենցը ոչ թե արհեստականորեն ներմուծել է, այլ տեսել է նաև հայ իրականությանը բնորոշ այդ երևույթը, որի մասին մանրամասներ է պատմում Թովմա Արծրունին): Թափառումներն էլ Գուրգենին հանդիպեցնում են Հովնանի հետ, այլևս ունեզուրկ իշխանի և ժողովրդի ներկայացուցչի մտերմությունը վերաճում է պայքարին նվիրվելու ընդհանուր մղումի:

Միջնադարականությունն ու թափառական ասպետի ճակատագիրը իր դրսևորումն է ունենում նաև Գուրգեն Արծրունու սիրո մեջ: Հավերժ օտար ճամփաներին լինելը պատճառ է դառնում, որ նրա սիրած աղջկան՝ Ռշտունյաց տոհմից Հեղինեին, ամուսնացնեն մեկ ուրիշի հետ: Բարեբախտ լուծումի մեջ դեր է խաղում թափառումների արկածային պատահականությունը. Գուրգենը մի անգամ հանդիպում է արաբների փոքր խմբի, որ գերի էր տանում մի հայ իշխանի: Ազատում է նրան, հյուրընկալվում և թուլակազմ ու հիվանդ Մուշեղ Անձևացյաց այդ իշխանի տանը հանդիպում

սիրեցյալին: Շուտով իշխանը մահանում է, Գուրգենն ամուսնանում է Հեղինեի հետ, տեր կանգնում նոր կալվածքների: Հետաքրքիր է, որ ինչպես վեպում, այնպես էլ Թովմա Արծրունու «Պատմութիւն տանն Արծրունեաց» գրքում պատմվում է, որ երբ Գրիգոր-Դերեն իշխանը փորձում է խլել այդ նոր կալվածքները ևս, Գուրգենը նրան գրում է, որ իր ամբողջ ունեցածը նա տարել է, հիմա Աստված այսքանը տվել է, և նա ցանկանում է դա^օ էլ վերցնել:

Ծերենցը ծրագրել է երկու գլխավոր հերոսներից Գուրգենին դարձնել առանցքային դեմքը, որովհետև, իր բնութագրմամբ, նա է ժամանակի հայ կյանքի մանրակերտը: Այդ պատճառով Հովմանի մահից հետո շարունակում է դեպքերը և պատմում Գուրգենի մասին: Մինչդեռ գործողությունների առանցքը, կոնֆլիկտային լարվածությունների կենտրոնը դարձել է Հովմանը, որի յուրօրինակ աջակիցն է Գուրգենը: Երբ փաստորեն հերոսի մահով լուծված է հանգույցը, գործողությունները շարունակելը ինչ-որ չափով դառնում է վեպի կառուցվածքային թերությունը (Նույն թերությունը, ավելի ցայտուն արտահայտությամբ կոտեսենք Մուրացանի «Գևորգ Մարգալետունի» վեպում՝ կապված Աշոտ Երկաթի մահից հետո գործողությունների շարունակության հետ):

Լիբերալ-ազատամտական հայացքների տեր Ծերենցը, այսպիսով առաջին երկու վեպերում ընտրել է այնպիսի պատմաշրջան, երբ անիշխանության կամ ընդհանրապես քաղաքական ծանր իրավիճակներում սկսվում է ազատագրական պայքար, որը հետո բերելու է պետականության վերականգնում: Այսինքն, թվում է՝ պատմաշրջանը ստիպում է գրողին՝ վերանայել իր հայացքները զինված պայքարի անհրաժեշտության մասին: Սակայն «Երկուքն Թ՝ դարու» վեպում կա մի գլուխ, որ վերնագրված է «Ղևո՛նդ, Ղևո՛նդ», որտեղ իր լիբերալ հայացքներին հավատարիմ մնացած գրողը նշում է, որ պատմության մեջ Վարդաններ շատ են եղել, բայց հարկավոր են Ղևոնդներ, որոնց և կանչում է ինքը: Այսինքն՝ շատ են գենքի կռվի կրողները, մինչդեռ ավելի կարևոր են հոգևոր-

մշակութային ինքնության նվիրյալները. հիշենք, որ Եղիշեի գրքում ևս Վարդան Մամիկոնյանին համարյա հավասար է դիտվում Ղևոնդ երեցը, ով Ավարայրի հերոսամարտից հետո պարսից մայրաքաղաք Տիզբոնում հայ հոգևորականների հետ դավանաքային խիստ բանավեճ է մղում պարսիկ մոզերի դեմ և քրիստոնեության առավելությունները հաստատելու այնպիսի համոզիչ հարթանակ է տանում, որ պարսից մոզպետը ընդունում է այդ կրոնը՝ գերադասելով նահատակվել հանուն Քրիստոսի, քան ապրել մոլորության մեջ:

Ծերենցի վերջին վեպը՝ «**Թեոդորոս Ռշտունին**», որոշակի նահանջ է և՛ գաղափարական, և՛ գեղարվեստական առումով: Վեպի նյութը վերցված է 7-րդ դարի անցքերից: Հայոց սպարապետ և մարզպան Թեոդորոս Ռշտունին մեր պատմության խոշորագույն և գուցե դեռևս ըստ արժանվույն չզնահատված դեմքերից է (Ըստ բանագետների՝ նա էպոսի Քեռի Թորոսի կամ Թևաթորոսի պատմական նախատիպն է, և ժողովուրդն այս դեպքում ևս ճիշտ է ընկալել իր մեծերին): Հայոց երկու՝ հավերժական թվացող հարևան տերությունների՝ Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի նկատմամբ բարդ դիրքորոշումները կարծես մոտենում են ավարտին, քանի որ սկսվում են արաբական արշավանքները, որոնց հարվածները հասնում են այդ հարևաններին ևս: Պատմիչ Սեբեոսի վկայությամբ՝ Թեոդորոս Ռշտունու դիվանագիտական նուրբ կարողությունների շնորհիվ Հայաստանը որոշ ժամանակ հեռու է մնում արաբական օրհասից (ինչը 6-րդ դարի ամլության շրջանից հետո 7-րդ դարում գիտության, մշակույթի, կառուցումների բարեբախտ հնարավորություն է բացում): Մարզպանը դաշնակցում է արաբների հետ, խոստանում օգնել իր զորախմբով: Բայց նրանից հետո Հայաստանը ընկնում է արաբական՝ երկու դարից ավելի տևած լծի տակ:

Գաղափարական նահանջն ու թերությունն այն է, որ եթե նախորդ երկու վեպերում կար ազատագրական պայքար, որ ա-

վարտվում էր թագավորության հաստատումով, ապա այստեղ, ընդհակառակը, երկիրն ի վերջո ընկնում է օտարի երկարատև լծի տակ: Սա պատմական փաստի արդիական հնչեղության առումով պիտի բողմի հակառակ ազդեցությունը: Գեղարվեստական լուրջ թերությունը կապվում է գլխավոր հերոսի կերպավորման հետ: Վեպը վերնագրելով այդ նշանավոր դեմքի անունով՝ Ծերենցը զարմանալիորեն նրա մասին երկու անգամ է հիշում՝ կապված արաբական արշավանքների հետ: Դրա փոխարեն բուն գործողությունների առանցքում են երիտասարդ իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանը (սիած աղջիկը՝ Թենին) և նրա քեռին՝ Սուրեն Կամսարականը: Պատմվում է նրանց արաբական գերության, դժվարին փախուստի ու արկածների, հայրենիք հասնելու և կորցրած կալվածքների մի մասի վերականգնման, նաև Գրիգորի քրոջ՝ Արփենիի՝ հունական պատանդության, կայսեր արքունիքի ու սիրուհու, Արփենիին ազատելու ճիգերի մասին: Այնպես որ, Ծերենցի վեպերից «Երկունք Թ դարու»-ն է մնում հայ պատմավիպասանության հաջողված գործերից մեկը՝ հերոսների կերպարներում պատմականության և հոգեբանականի համադրումներով:

ՄՐԲՈՒՀԻ ՏՅՈՒՍԱՐ

Սրբուհի Տյուսաբը (Վահանյան) ծնվել է 1841 թ. Կ.Պոլսում: Նրա «նորաոճ» դաստիարակությամբ զբաղվում է մայրը, ով ազատամիտ հակումներով, մտավոր շրջանակների հետ կապված, եվրոպական (ֆրանսիական) կյանքին քաջատեղյակ կին էր: Դստերը կրթության է տալիս Միջագյուղի ֆրանսիական վարժարանում, նրա մեջ ներարկում անտարբերություն դեպի ազգայինը, անգամ հայոց լեզուն: Սկրտիչ Պեշիկթաշլյանը մի քանի ազգամվեր մտավորականների հետ սկսում է գործել օտարահաճ և հայերենից հեռացած այդպիսի ընտանիքներում: Մ. Պեշիկթաշլյանի պարապմունքները Սրբուհու մեջ վերածնունդ են ազգային ոգին, եվրոպական գրականությունից բացի՝ կարդում է նաև հայ հեղինակների գործերը, ժամանակի մի հակումներով գրում բանաստեղծություններ՝ «Գարուն», «Ուղերձ սիրո», «Երգես, քերթող», «Ի հիշատակ Մ. Պեշիկթաշլյանի» և այլն: Նվիրվում է հասարակական գործունեությանը, դառնում «Դպրոցասեր հայուհյաց» ընկերության աստենապետը, կնոջ ազատագրության խնդրի մասին տպագրում հոդվածներ՝ «Քանի մը խոսք կանանց անգործության մասին», «Կանանց դաստիարակությունը», «Կանանց աշխատության սկզբունքը», որոնց հաջորդում են նույն խնդիրն արժարժող վեպերը: Դստեր մահից հետո վատանում է առողջական վիճակը, ապրում է մեկուսի ու միայնակ: Մահացել է 1901 թվականին:

Տյուսաբի սրեղծագործությունը երեք վեպերն են, որոնց նյութը բուրժուական ընտանիքի, կնոջ իրավագուրկ վիճակի, նրա ազատության խնդիրներն են, որովհետև կինն է ընտանիքի գլխավոր դեմքը, և նրա իրավահավասար ազատ վիճակը կարող է ապահովել ընտանիքի ամրությունը: Ինչպես իր հոդվածներում, այնպես էլ այս վեպերի Առաջաբաններում Տյուսաբն այն կարծիքն է հայտնում, որ՝ ա)կինը կարող է ազատ լինել, եթե ուժ ունենա՝ հաշվի չառնելու հասարակական կարծիքը, որպես անհատ,

ռոմանտիկորեն հակադրվի միջավայրին, և ք)մանավանդ բարձրաշխարհիկ կանայք այդ հաղթահարումների ուժով կարողանան աշխատել: Ինքնին հետաքրքիր է, թե արդյո՞ք ռոմանտիզմի պահանջներին համապատասխանող այդպիսի ուժեղ կնոջ կերպար ստեղծել է գրողը իր վեպերից թեկուզ մեկում:

«*Մայրա*»-ն առաջին վեպն է (բոլոր վեպերի վերնագրերը կանանց անուններով են)՝ գրված եվրոպական «բուլվարային կամ սալոնային» կոչված վեպերի նախասիրած՝ նամակագրության ձևով. Մայտան նամակ է գրում ընկերուհուն՝ Սիրային, և իր մասին պատմածը պետք է ոչ միայն ներկայացնի կերպարն ու միջավայրը, այլև հաստատի գրողի առաջադիր գաղափարը: Վեպի սկզբում դրանք ցուցադրելու համար շատ խոսուն իրավիճակ է ներկայացվում. մահացել է Մայտայի ամուսինը, հասուն աղջկա հետ, ըստ էության, միայնակ մնացած կնոջ համար ուժեղ լինելու հնարավորություն է սա (եթե նույնիսկ աղջիկը՝ Հուլիանեն, նշանած ունի՝ Լևոնը): Հասարակական կարծիքի խնդիրն ավելի է սրվում, երբ հայտնվում է նա, ում փոխադարձ սիրով սիրում է Մայտան՝ վաճառական Տիգրանը՝ ազնիվ, առաջադեմ և ընդհանրապես դրական նկարագրով:

Բնորոշ դրությունը կա, իսկ կոնֆլիկտը բոլորովին այլ ուղղությամբ է ընթանում՝ դուրս թողնելով հեղինակի գաղափարը: Կրքոտ ու չար մի կնոջ՝ Հերիգայի դավերն են դառնում բախումների առանցքը, և Մայտան ոչ թե հասարակական կարծիքին դեմ գնալու ուժով է մարմնավորվում գրողի գաղափարը, այլ հայտնվում է կենցաղային այդ ճղճիմ դավերի ցանցում: Տիգրանը աշխատանքի բերումով գնում է Փարիզ: Մայտան այցելում է Հերիգայի տարփածուներից մեկի՝ Պետրոսի հիվանդ դստերը, նրա խնդրանքով թողնում է Տիգրանի նվիրած մատանին, որը Հերիգան Պետրոսի հետ ուղարկում է Փարիզ, որպեսզի Տիգրանին Մայտայից բաժանելու և իրենը դարձնելու համար Պետրոսը մատանու վկայությամբ համոզի, որ ինքն ու Մայտան սիրային կապի

մեջ են: Տիգրանը հավատում է Մայտայի անհավատարմությանը և առանց որևէ բացատրության՝ ամուսնանում մեկ ուրիշի հետ: Մայտայի միակ ակտիվ քայլը լինում է այն, որ նա գնում է Փարիզ, հանդիպում Տիգրանին, պարզվում են Հերիգայի դավերը, սիրահարների երջանկությանը «խանգարող»՝ Տիգրանի կինն ու երեխան հիվանդանում մեռնում են: Իսկ Հերիգայի շարունակվող դավերը ստիպում են Տիգրանին՝ դանակահարել և սպանել նրան, որից հետո բանտ է ընկնում, Մայտան մեռնում է ոչ թե ծանր ապրումներից, այլ հիվանդությունից: Դժվար չէ տեսնել, որ վեպում ոչ միայն իրագործված չէ գրողի գաղափարը, այլև այն ողողված է արհեստական անցումներով, անհամոզիչ լուծումներով, որոնք վեպը գրկում են գեղարվեստական հնչեղությունից կամ լուրջ կատարումներից:

«**Սիրանույշ**» վեպում նույնաբնույթ անցումների մեջ գեղարվեստական որոշ տարրեր կապվում են մեկ կերպարի հետ: Սիրանույշի և նկարիչ Երվանդի փոխադարձ սիրո ճանապարհին կանգնում է մեծահարուստ Դարեհյանը, որի կերպարի հետ է կապվում վեպի գեղարվեստական կատարումը: Նոր սերնդի այն ներկայացուցիչներից է, ով վստահ է, որ հարստությունը ամենաթողություն է, վայելում է կյանքը կանանց ու խրախճանքների մեջ: Տարվում է Սիրանույշի գեղեցկությանը, բայց հասկանում է, որ իրեն քաջածանոթ միջոցներով չի կարող հասնել նրան: Ամուսնության առաջարկ է անում՝ դա համարելով Սիրանույշին տիրելու միակ միջոցը, և ոչ ավելին: Աղջկա չունևոր ծնողները երջանիկ են հարուստ փեսա ունենալու հեռանկարով՝ անկախ նրա բարոյական նկարագրից: Ստացվում է մի իրավիճակ, երբ հերոսուհին կարող էր դառնալ գրողի գաղափարի իրագործողը, դեմ գնալ ծնողների կամքին: Բայց նա ենթարկվում է, և այս հարաբերությունը, իհարկե, ռեալիստական է, բայց Տյուսաբի ռոմանտիկական պահանջն է կրկին դուրս մնում:

Սիրանույշի ամուսնությունից հետո Երվանդը գնում է Իտալիա, որտեղ յուրովի հայտնվում է արհեստական կապերի ու անցումների մեջ. նրան սիրահարվում է իտալուհի Ջուլիան, իր սիրուն հավատարիմ մնացած Երվանդից մերժվում, այդ ծանր հարվածը գերեզման է տանում Ջուլիային և հորը: Իսկ Դարեհյանը, պահպանելով կերպարի՝ գեղարվեստական առումով հետևողական նկարագիրը, իր նպատակին հասնելուց հետո անցնում է նախկին անբարոյական կյանքին՝ անտանելի դարձնելով Սիրանույշի տառապանքները: Իմանալով սիրեցյալի դժբախտ վիճակի մասին՝ Երվանդը գալիս է Պոլիս, հանդիպում են, առաջարկում է հեռանալ իր հետ: Հասարակական կարծիքին դեմ գնալու այս երկրորդ հնարավորությունը ևս Սիրանույշը մերժում է՝ հավատարիմ մնալով անբարոյական ամուսնուն: Անգամ նրա մահը արհեստական է այնքանով, որ մեռնում է ոչ թե այս ծանր ու անելանելի վիճակից ու ապրումներից, այլ օգնում է մի հիվանդի, վարակվում և մեռնում (Համարյա նույնը կատարվեց առաջին վեպի հերոսուհու հետ):

Այս վեպում Տյուսաբը փորձել է անդրադառնալ նաև կնոջ ազատության՝ իր գաղափարի երկրորդ կետին՝ աշխատանքի տված հնարավորությանը: Սիրանույշի ընկերուհին՝ Ջարուհին, և նրա ամուսինը՝ Հրանտը, երկուսն էլ աշխատում են, դա ինչ-որ չափով պայմանավորում է նրանց փոխադարձ ազատությունը, ըմբռնումն ու հավասարությունը, նրանք երջանիկ ընտանիքի օրինակ են, որի կողքին ավելի սրված է Սիրանույշի ողբերգությունը:

«*Արաքսիա կամ վարժուհի*» վեպում, ահա, Տյուսաբը փորձում է ամբողջացնել այդ գաղափարը: Արաքսիան ապահով ընտանիքում է մեծացել և կրթություն ստացել: Բայց հետո ընտանիքը սնանկացել է, և չքավոր ծնողներին օգնելու համար Արաքսիան որոշում է աշխատել: Այստեղ անհետևողականությունն այն է, որ աղքատ ընտանիքի կանայք միշտ էլ աշխատել են, մինչդեռ գրողի առաջադրած գաղափարը կապվում է հարուստ ընտանիքի կա-

նանց աշխատանքի հետ, որով նրանք կցուցաբերեին նաև հասարակական կարծիքին դեմ գնալու իրենց ուժը: Ինչևէ, Արաքսիան որպես ուսուցիչ – դաստիարակչուհի աշխատանքի է անցնում մեծահարուստ Աբգարյանների տանը, որտեղ նրան ևս պարտադրվում են նույն անհամոզիչ արհեստական անցումները: Ընտանիքի ավագ որդու՝ Ներսեսի նկատմամբ փոխադարձ սիրո ճանապարհին այժմ էլ կանգնում է Աբգարյանի երկրորդ կինը կամ Ներսեսի խորթ մայրը (տարիքն առած և հարուստ տղամարդու ամուսնությունը չունևոր ընտանիքից գեղեցիկ ու երիտասարդ կնոջ հետ, իր բոլոր սոցիալ-հոգեբանական հետևանքներով, պիտի դառնա Շիրվանգաղեին ևս հուզող խնդիրներից մեկը): Վավաշոտ ու անբարո կնոջ դավերը արդյունք են տալիս, նա կարողանում է Ներսեսին համոզել, որ Արաքսիան անհավատարիմ է նրանց սիրուն, և վիրավորված Ներսեսը հեռանում է տանից:

Ժամանակավոր բաժանումը տվայտանքների ու ծանր ապրումների պատճառ է դառնում, մինչև որ կայանում է հանդիպումը և բացատրությունը: Ամեն ինչ հարթվում է, այս դեպքում վեպը լավատեսական ավարտ է ունենում, Արաքսիան ու Ներսեսը երջանիկ են: Իսկ տիկին Աբգարյանի անբարո վարքը սնանկացման է հասցնում ամուսնուն: Վեպի վերջում Ներսեսը բարոյախոսում է, որ աշխատանքը երջանկություն է բերում (թեպետ դրա կատարման մանրամասները չկան վեպում), իսկ անբարոյականությունը կործանարար է բոլոր առումներով: Այնպես որ, Սրբուհի Տյուսաբի երեք վեպերն էլ ոչ միայն գեղարվեստորեն են բույլ, արհեստական անցումներով ու անհամոզիչ լուծումներով, այլև դրանցում չեն իրագործվում գրողի գաղափարադրույթները կնոջ ազատության մասին: Ուստի նրա տեղը հայ գրականության պատմության մեջ որոշվում է ընդամենը կնոջ ազատության մասին թեմայի ներառումներով, որի ամբողջացումը կհանդիպենք Շիրվանգաղի արձակ երկերում և դրամաներում:

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԳ
ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄԻ ԵՎ ՌԻՇ ՌՈՍՄԱՆՏԻԶՄԻ
ՀԱՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ**

**ԱԼԵՔՍԱՆԳՐ ՇԻՐՎԱՆՁԱԳԵ
Կյանքը, աշխարհայացքը, ռեալիզմը**

Ալեքսանդր Շիրվանզադեն (Մովսիսյան) ծնվել է 1858 թ. ապրիլի 7-ին Շամախիում: Մովորել է բողոքական Սարգիս վարդապետի դպրոցում, այնուհետև՝ քենական և հետո՝ ռուսական երկդասյա դպրոցներում, ավարտել 1872 թ.: Հգորացող արդյունաբերական Բաքուն իր քայքայիչ ազդեցությունն է թողնում գավառական քաղաքի վրա այս դեպքում նրանով, որ բնական ներկանյութ տորոնի առևտրով զբաղվող հայրը, նավթաքաղաքում արտադրվող արհեստական ներկերի վաճառքի մրցակցությանը չդիմանալով, սնանկանում է և երգվում ընտանիք չվերադառնալ, քանի դեռ չի վերականգնել իր գործն ու եկամուտը: Ընտանիքի հոգսը վաստորեն ընկնում է պատանի Ալեքսանդրի վրա:

Գավառում տարածված մտայնությունը, թե «ավետյաց երկիր» Բաքու գնացողը հարստանում է, յուրովի դեր է խաղում այն բանի վրա, որ Ալեքսանդրը 1875 թ. գնում է Բաքու և անմիջապես ապրում «խորտակված պատրանքների» դրաման՝ տեսնելով մարդու և շահի անօրինակ հակադրությունը, այն, որ փողն ու շահը վերացրել են անգամ հարազատական կապերը, մարդուն գիշատչի կաղապարի մեջ մտցրել: Աշխատում է որպես գրագիր, գրադարանավար, հետո՝ նավթային գրասենյակներից մեկում որպես հաշվապահ: Գավառի ու մեծ քաղաքի սոցիալական տեղաշարժերը հետագայում որոշիչ պետք է դառնան նրա ստեղծագործությունների բովանդակության համար: Նոր միջավայրի բարեբախտությունն այն էր, որ այստեղ նա ապրում էր մորաքրոջ՝

հայտնի Աբեյյանների տանը, որի յուրօրինակ մտավորական մթնոլորտը նրան կապում է գրականության, մամուլի աշխարհի հետ, կարողում է հայ և համաշխարհային գրականության հայտնիների, գրական ուսումնառության յուրօրինակ դպրոց են դառնում Աբովյանը, «Հյուսիսափայլը», Նալբանդյանը, Բաֆֆին, Պատկանյանը, Պռոշյանը: Հողվածներով թղթակցում է Բաբվի «Մշակ» թերթին, որտեղ և տպագրվում է առաջին գործը՝ «Հրդեհ նավթագործարանում» պատմվածքը, որը նավթարդյունաբերության բանվորների կյանքի մասին ծրագրած վեպից մի հատված էր: Իսկ թե ինչու չգրվեց վեպն ամբողջությամբ, պարզ կդառնա գրողի աշխարհայացքի պարզաբանման ընթացքում:

Եթե ապագան գրականությունն է, ապա ճանապարհը նրան պետք է տանի արևելահայ գրական-մշակութային կյանքի կենտրոնը: 1883 թ. Շիրվանգաղեն գալիս է Թիֆլիս, և սկսվում է նրա ստեղծագործական ակտիվ կյանքը, աշխատակցում է հիմնականում Աբգար Հովհաննիսյանի «Արձագանք» հանդեսին, այստեղ տպագրում իր առաջին գործերը՝ «Նամուս», «Գործակատարի հիշատակարանից», «Արամբի» և այլն, որոնք նրան ճանաչում են բերում: 1895 թ. հակաթուրքական հայացքների համար նրան կարճ ժամանակ բանտարկում են այնուհետև երկու տարով արտրում Օդեսա: Օդեսան դառնում է նրա տաղանդի ծաղկման և ստեղծագործական վերելքի շրջան, այստեղ ապրում է տասը տարի, ավարտում «Քառս»-ը, գրում «Պատվի համար»-ն ու «Արտիստը»: 1905 թ. մեկնում է արտասահման, հինգ տարի հիմնականում ապրում Փարիզում, որը դառնում է քննադատ-արվեստաբան Շիրվանգաղեի կայացման օրրանը, գրում է հողվածներ գրականության ու արվեստի մասին: 1910 թ. վերադառնում է և վերջնականորեն հաստատվում Երևանում: Եղել է ԽՍՀՄ Գրողների միության առաջին համագումարի (1934 թ.) պատգամավոր: Մահացել է 1935 թ. օգոստոսին:

Շիրվանզադեի աշխարհայացքի հիմքը արդյունաբերական մեծ քաղաքի նկատմամբ նրա վերաբերմունքն է: Այդ քաղաքի հասարակական հարաբերությունները նա որակում է «քառս», բայց միաժամանակ առաջընթացի կրողը համարում է նույն քաղաքը: Ի տարբերություն ռոմանտիկ Մուրացանի՝ մերժում է նահապետական գյուղը, որտեղ տգիտության ու հետամնացության պատճառով մարդկային կյանքեր են կործանվում, և որևէ ելք գրողը չի տեսնում: Բայց միաժամանակ քաղաքի սոցիալական հարաբերությունները ձևավորում են գիշատիչների ու զոհերի բարդ համակեցություն: Ոմանք շտապել են եզրակացնել, որ Շիրվանզադեն այդ հիմքի վրա էլ դնում է քաղաքում հզորացող կապիտալիզմի վերացման խնդիր: Իրականում այդպիսի խնդիր գրողը չի դրել, ուստի չի տեսել բանվոր դասակարգին՝ որպես «կապիտալիզմի գերեզմանավորի», այդ պատճառով է նաև, որ չի ավարտել ծրագրված առաջին վեպը, իսկ այդ դասակարգը ներկայացնող ընդամենը երեք կերպարները «Քառս» վեպում կապված են տառապանքի ընդհանրությամբ, բայց ոչ պայքարի գիտակցությամբ: «Ռ՞րն մայրը» վիպակում կա մի սոցիալիստ փաստաբանի կերպար, որը դատի ժամանակ պաշտպանելով աղախնի դատը՝ նշում է կապիտալիզմի անմարդկային էությունը, այն, որ նրանք ոչ միայն շահագործում են հասարակ աշխատավորին, այլև նրանից խլում են անգամ մայրական իրավունքը, ուստի այդ հասարակարգը պետք է վերանա: Գրողը ոչ միայն չի կիսում նրա հայացքները, այլև ծաղրում է նրան և ուղղակի հայտարարում. «*Այս ցնդած սոցիալիստը իր թղթե թնդանոթներից փորձում է կրակել կապիտալիզմի պողպատյա սանրոցի վրա*»:

Բայց կապիտալիզմի օրրան քաղաքը մարդկային բոլոր կապերը վերացնող քառսային միջավայր է: Ուրեմն՝ ո՞րն ելքը: «Կրակը» վիպակում ներկայացվող ուսանողական միջավայրում խոսում են հասարակական մույն հարաբերություններից և գուցե առաջարկում հասարակարգը փոխելու խնդիրը: Այս անորոշ

ձևակերպումը հատակեցնում է դրական հերոսը՝ Սանթուրյանը, ով ասում է, թե մեղավորը ոչ թե հասարակությունն է, այլ անհատը, մարդը, որի «*հոգին է ապակյանված, սիրտն է անխաված*», ուրեմն՝ պետք է դրանց բուժելու մասին մտածել: Այսինքն՝ Շիրվանզադեի գաղափարները հանգում են անհատի խնդրին, և հասարակարգի թերությունների վերացման ուղին էլ դառնում է անհատի մաքրագործումը: «Արսեն Դիմաքսյան» վեպում ուղղակի հայտարարվում է. «*Բարձրացրեք անհատներին, կբարձրանա և շրջանը*»: Եվ «Քառս»-ի Միքայելի վերափոխությունը ոչ թե մի անհատի բացառություն է, այլ գրողի այս աշխարհայացքային գծի իրականացումը, որն այլ դրսևորումներ է ստանում ուրիշ գործերում ևս:

Շիրվանզադեի մուտքը սկսվեց բանվորների մասին վերոհիշյալ պատմվածքով, և ոմանք նրան համարեցին նատուրալիզմի հետևորդ (Էմիլ Զոլայի ստեղծագործության հիմնական թեման բանվորական կյանքն է): Շիրվանզադեն նատուրալիզմի դեմ յուրովի հանդես եկավ «Ցավագարը» վիպակով, իր հողվածներով ևս հաստատեց *քննադատական ռեալիզմի* հետևորդ լինելու փաստը: Գիշտ պատկերելով սոցիալական միջավայրը և այդ հարաբերությունների արդյունքում ձևավորվող կերպարներին՝ ռեալիստ գրողը դառնում է հասարակական թերությունների գեղարվեստական ամբողջացման և, ուրեմն, դրանք քննադատող հեղինակ, որին կերպարի հոգեբանության մեջ մտահոգում են սոցիալական հիմունքները:

Շիրվանզադեի ստեղծագործությունները նպատակահարմար է վերլուծել թեմատիկ-ժանրասեռային բաժանումներով: Որոշ պայմանականությամբ կարելի է նկատել, որ արձակ գործերը հիմնականում ստեղծվել են 19-րդ դարի 80-90-ական թվականներին, իսկ դրամատուրգիան՝ 20-րդ դարասկզբին, կյանքի վերջին շրջանում գրել է հիմնականում հուշագրական երկեր: Արձակը ընդգրկում է հետևյալ թեմաները՝ ա)գավառական կյանքը, բ)ընտանիքի և կնոջ խնդիրը, գ)մտավորականությունը և նրա դերը,

դ)արդյունաբերական մեծ քաղաքի սոցիալական նկարագիրը: Գրամատուրգիան կներկայացնենք այսպիսի թեմատիկ բաժանումներով՝ ա)ընտանիքի և կնոջ խնդիրը, բ)մեծ քաղաքի սոցիալ-հոգեբանական պատկերը, գ)քաղաքական դրամայի փորձ:

ա) Գավառը Շիրվանգաղեի երկերում

Գավառի թեմային Շիրվանգաղեն անդրադառնում է նրա հետամնացությունն ու տգիտությունը մերժելու միտումով, որպեսզի այդ կերպ հաստատվի նաև, որ ընդգծված թերություններով հանդերձ՝ հասարակական առաջընթացը պետք է կապել քաղաքի հետ: Այս գաղափարի ընդգրկուն արտահայտությունն է «**Նամուս**» վեպը, վերնագրից սկսած: Նամուսը բարոյական բարձր կարգ է, վեպի հերոսները սովորական գավառի կյանքով ապրող պարզ մարդիկ են, բայց բոլորը կործանվում են: Ինչո՞ւ, ո՞վ է մեղավոր: Գրողի պատասխանը հստակ է՝ մեղավորը գավառն է՝ իր հետամնացությամբ ու տգիտությամբ: Կա գավառաքաղաքի կոլորիտը՝ արհեստավոր ու մանրավաճառ մարդկանց՝ գյուղական աշխատանքի սովորական առօրյայով: Այն կարծես ցնցվում է Շամախիի երկրաշարժով, որը գործողությունների մուտքն է, գուցե հանգույցի սկիզբը, բայց հերոսների հետագա ճակատագիրը գավառի մթնոլորտի պարտադրանքի տակ է: Երկրաշարժից կարծես ավերվել է ամբողջ Շամախին, իսկ երկու հարևանների՝ Բարխուդարի և Հայրապետի կից այգիների ընդհանուր պատն է միայն քանդվել: Գավառի նախապաշարմունքով սրա մեջ երկու տների միացումը հուշող երկնային միջամտություն զգալով՝ նրանք որոշում են նշանադրել իրենց մանկահասակ տղային և աղջկան:

Միջավայրի համար սովորական քայլը ստանում է ինքնատիպ շարունակություն. փաստորեն միասին մեծացած Սեյրանն ու Սուսանը սիրում են իրար, երբեմն միամիտ, բայց գաղտնի հանդիպումներ ունենում: Եվ սկսում է գործել գավառի հետամնացության մեքենան: Շապանիկի նման միջնորդի գործած ցանցի դեմ

անգոր է կնոջ կաշկանդված վիճակի մասին Սուսամբարի դժգոհությունը ընկերուհուն՝ Սուսանին: Տգետ ավանդույթի ուժով չարախոսությունն ուռճանում է և ուղղակիորեն շոշափում Սուսանի հոր՝ Բարխուդարի նամուսը: Սովորական հարևանային գժտությունը, բամբասանքի շշուկները լեցնելու փորձերը չեն բավարարում գավառին և նրա ամենատիպիկ ներկայացուցիչ Բարխուդարին՝ նրան, ով դժգոհում է քաղաքի բերած նոր հարաբերություններից, որտեղ փողը վերացնում է հին պարզ կապերը, ճաք են տալիս իրեն հարազատ նահապետական սովորույթներն ու ապրելակերպը: Բարխուդարը իր միջավայրի մեջ է և դրա՝ չգրված օրենքային ուժ ունեցող պահանջով չի կարող «*կուժը կուրբողի գլխին սաղացնել*», այսինքն՝ չարախոսությունները կանխելու համար շտապ ամուսնացնել սիրահարներին:

Բարխուդարը, գավառի նույն պահանջին հետամուտ, Սուսանին ամուսնացնում է մանրավաճառ Ռուստամի հետ, ով գործի բերումով դրսերում էր լինում: Բարխուդարի նամուսը փրկվում է Սեյրանի նամուսի կործանման հաշվին, և բարոյական այս կարգը, գեղարվեստական ընդհանրացման ուժով անցնելով հերոսից հերոս, հիմնավորում է վախճանը: Սեյրանը գավառի իր տարեկից երիտասարդների միջավայրում է, որտեղ հիմա չէր կարող հայտնվել նամուսի կործանումից հետո, երբ ի ցույց բոլորի՝ նրա սիրած էակին ու նշանածին ամուսնացնում են մեկ ուրիշի հետ: Եվ Սեյրանը դիմում է մի քայլի, որը քաղաքակիրթ պատկերացումների շրջանակում կարող է տարօրինակ թվալ: Նշանավոր պատմաբան և ոչ շատ հաջողված քննադատ Լեոն հայտարարել է, թե «Սեյրանի նման մի սրիկայի մասին չարժեր վեպ գրել»: Այդպես կարելի է դատել եվրոպական ազատամտության դիրքերից՝ մոռանալով վիպական միջավայրը և գրողի սկզբունքը: Սեյրանը, ով կարող էր հանուն սիրո ինքնագոհաբերվել, այժմ իր կործանված նամուսը վերականգնելու և դիմացինին «աննամուս» դարձնելու համար գնում է Ռուստամի մոտ և նրա ընկերների ներկայությամբ

ասում, որ նրա ու Սուսանի ծնվելիք երեխան պետք է իրեն նմանվի, և որպես ապացույց, բերում է Սուսանի կրծքի խալի նշանը (որն իր մայրը տեսել էր բաղնիքում):

Ռուստամը, որի համար իր միջավայրը դարձած կովկասցիների նման ավելի խոսուն էր դաշույնը, քան միտքն ու լեզուն, իր նամուսը վերականգնելու մի ճանապարհ ուներ. նա գալիս է տուն, տեսնում խալը և «դաշույնով հանում» այն: Սուսանի մահից հետո Սեյրանը խոստովանում է նրա անմեղությունը և ինքնասպան լինում, Ռուստամը խելագարվում է: Կործանվում են մարդիկ, և ամբողջական ու հատակ է ընդհանրացումը՝ գավառի անհեռանկար հետամնացությունն ու տգիտությունը, որոնց մեջ չի կարելի տեսնել առաջընթացի որևէ տարր:

«*Ցավագարը*» վիպակում (որը նախորդի նման Շիրվանգահեն դրամայի է վերածել՝ «Չար ոգի» վերնագրով) պահպանված է ստեղծագործական նույն սկզբունքը՝ գավառի հետամնացության մերժումը: Այստեղ էլ կա միջավայրի կոլորիտային տպավորիչ պատկերը Սոնայի ծնողների՝ հացթուխ, տառապանքը միայնակ տանելու սովորած մոր և պայտար, հարբեցող ու ամեն ինչի նկատմամբ անմեղսունակ անտարբերություն ունեցող հոր կերպարներով: Բայց եթե նախորդ գործում շեշտված չէր սոցիալական խնդիրը, այն առկա չէր հերոսների դրամայի մեջ, ապա այստեղ Սոնայի ընտանիքի աղքատությունը և Մուրադենց հարուստ լինելը որոշակի դեր խաղում է այնքանով, որ նրա մայրը, մյուս հարազատները չեն կարող հաշտվել աղքատ ու աննկատ ընտանիքից հարս ունենալու հեռանկարի հետ, որքան էլ հարսը օրինակելի է գեղեցկությամբ ու համեստությամբ: Իսկ վիպակի ենթատեքստային բանավեճը նատուրալիզմի մեջ կարևոր ժառանգականության խնդրի հետ այն է, որ չի շեշտվում Սոնայի ընկճավորության ժառանգական վոխանցումը, իսկ Դանիելի գիժ դառնալը արդյունք է երկրաշարժի ժամանակ աղջկա կորուստի հարվածի:

«Ցավագարը», միտված լինելով նույն ասելիքին, ընդհանրացման առումով որոշակիորեն զիջում է «Նամուս»-ին: Եթե նախորդում գավառի հետամնացությունը մերժելու միջոց էր ընտրված բարոյական կարգը-կատեգորիան, որի հետ առնչվում են բոլոր մարդիկ՝ անկախ պատկերացումների տարբերությունից, ապա այստեղ այդպիսի միջոց է հիվանդությունը՝ ընկնավորությունը, որը խիստ մասնակի երևույթ է: Այնուհետև՝ եթե «Նամուս»-ում բոլոր հերոսները, անգամ Սեյրանը, ենթարկվում են միջավայրի պարտադրանքին, ապա այստեղ Մուրադը կարծես դուրս է գավառի պահանջներից: Մինչդեռ Սեյրանն ու Մուսանը մանկուց կապված էին իրար, իսկ Մուրադը ուխտագնացության ժամանակ պատահաբար տեսնում է Սոնային, հրապուրվում նրա գեղեցկությամբ, անկախ հարազատների արգելքներից՝ որոշում ամուսնանալ նրա հետ: Նրան ոչինչ չեն ասում Սոնայի հիվանդության մասին, մայրը ամեն կերպ թաքցրել էր դա՝ լավ իմանալով գավառի վերաբերմունքը այդ ոչ սովորական ախտի նկատմամբ, և Մուրադը փաստորեն յուրովի խաբված էր: Ճշմարտությունն իմանալուց հետո նա ծանր ապրումներ է ունենում, դա սրում են մոր և եղբոր կնոջ ուղղակի հարձակումները այն պատճառաբանումով, որ «չար ոգի» է բերել իրենց ճանաչված ու գնահատված տուն: Երբեմն Մուրադին թվում է, թե ուղղակի պարտավոր է բաժանվել Սոնայից, հեռացնել նրան: Բայց ի վերջո նա որոշում է սիրո ուժին ենթարկվել, տեր մնալ յուրովի հալածված ու անապավեն աղջկան, որին, սակայն, իր հարազատները պետք է սպանեն, որպես «չար ոգու»: Ջգացմունքային հագեցվածությունը ինչ-որ չափով անհամոզիչ է դարձնում նաև այն փաստը, որ վիպակում գրողի հայացքների յուրօրինակ արտահայտիչը ոչ հավասարակշիռ մի կերպար է՝ Գիժ-Դանելը: Սոնայի մեջ նա տեսնում է երկրաշարժից զոհված իր Մանուշակին և դառնում նրա միակ պաշտպանը, որևէ սառը կամ խիստ պահվածք նկատելով, «ցավագարի» խեղճ միայնությունից ցնցված, ներքին անհավասարակշիռ

պոռթկումը «պատառ-պատառ կանեմ, հում-հում կուտեմ» գոչումով դրսևորելով՝ նա միաժամանակ արտահայտում է մտքեր մարդկային անտարբերության, անհասկանալի հալածանքների, բարու և համերաշխության սպասումի մասին:

Գավառի թեմայի մեջ կարելի է վերլուծել «**Վարդան Աիրու-մյան**» կիսատ մնացած վեպը, որի ավարտում հատվածը հիմնականում կապվում է գավառական միջավայրի պատկերների հետ: Այն կարելի է համարել «ցուցադրական ռեալիզմի» ստեղծագործություն, որտեղ հեղինակը, տեսական հիմնավորումների կայուն փորձ ունենալով, միտված է գեղարվեստորեն ցույց տալ, թե ինչպես է, ծնունդից սկսած, միջավայրը ստեղծում իր հերոսին: Երեխան ծնվում է ափի մեջ ոսկեդրամի նման կլոր նշանով, և սնուտիապաշտ գավառը դա մեկնաբանում է այնպես, որ նա մեծ հարստության տեր կլինի: Քանի որ շահի մոլուցքը ներխուժել է նաև գյուղ, հայրը՝ Աթանեսը, նրան սովորեցնում է այդ ճանապարհը՝ միշտ ցանկացած քայլ անել ինչ-որ բան ստանալու, պոկելու ակնկալիքով, չհավատալ ոչ ոքի, չունենալ ընկերներ, չհիշել իր ազգային պատկանելությունը և այլն: Երեխան մեծանում է այդ ոգով, դպրոցում մանր-մունր բաներ վաճառում-խաբում ընկերների, միշտ հեռու է մնում հայ-թուրք երեխայական ծեծկռտուքից, ամեն ինչ նրա մեջ արթնացնում է միայն շահի ակնկալիք: Օրինակ, երբ իմանում է, որ Ֆրանսիայում գորտ են ուտում, իսկույն մտածում է, թե իրենց գյուղի գետից ու ջրափոսերից որքա՞ն շատ գորտ կարող էին հավաքել և վաճառել: Այս միջավայրն ու ճանապարհը որոշում է նրա սպագան և, հասկանալի է, որ նրան տանում է «սև ոսկու» քաղաք Բաբու: Այստեղ նա գործակցում է իր քեռի Սարգիս Հախվերդյանի հետ, և քեռին էլ դառնում է նրա խաբությունների առաջին գոհը: Գործունեության մանրամասներ չեն ներկայացվում, և վեպի՝ կիսատ մնալու պատճառներից մեկը, գուցե, այն է, որ արդյունաբերական մեծ քաղաքում հերոսի հետագա ճանապարհը գեղարվեստորեն ամփոփված էր Մարկոս ադա Ալի-

մյանի և Անդրեաս Էլիզբարովի կերպարային մեծ խտացումներում:

բ) Ընտանիքի և կնոջ խնդիրը

Այն, որ Շիրվանզադեի աշխարհայացքը հանգել էր անհատի խնդրին, բնական է դարձնում այս թեմայի առկայությունը, որովհետև անհատի ձևավորման նախնական միջավայրը ընտանիքն է: Իսկ ընտանիքի գլխավոր դեմքը կինն է, և նրա համար է ամուսնությունը դառնում յուրօրինակ բռնություն, և նույնքան բնականորեն թեմայի մեջ ընդգծվելու է կնոջ ազատագրության խնդիրը: Ըստ եկեղեցու կարգի («Տե՞ր ես,... հնազա՞նդ ես»)՝ կնոջը ապահարզան պահանջելու իրավունք չի տրվում, եթե նույնիսկ ամուսնական կապերը նրա համար անտանելի լինեն: Իսկ տղամարդը ապահարզան կարող է պահանջել, եթե խոստովանի, որ կամ ինքն է անբարոյական, կամ կինը, մի բան, որ նա երբեք չէր անի (Սա նախատեսվել է ընտանիքը կայուն պահելու համար): Ահա, հիմնականում ապահարզանն էլ դառնում է Շիրվանզադեի համար ընտանիքի սոցիալ-հոգեբանական հարաբերությունները բացելու միջոց (ինչպես նույն բացահայտումները Գ. Սունդուկյանն անում էր՝ օժիտի խնդիրը դարձնելով միջոց):

«*Արամբի*» վեպն ամբողջացնում է հենց այս հարցերը: Արամբի - օրինական ամուսին ունեցող կին, որին այդ վիճակը կարող է ստրկության հասցնել, և նա ազատվելու որևէ հնարավորություն չունի՝ վերոհիշյալ կարգերի հետևանքով: Եթե ավելացնենք, որ ամուսնությունները մեծ մասամբ կատարվում էին առանց սիրո և փոխըմբռումների, տղամարդը պարզապես «կին էր առնում», ապա պարզ կդառնա կնոջ ազատության կարևորությունը, որից կախված է նաև ընտանիքի ամբողջությունը: Վարվառեի հայրը՝ թոշակառու զինվորական Սինաս Կիրիլիչը, ենթարկվելով Միզանդրոնցովի հարստության գայթակղությանը և իր միակ աղջկա ապահով ապագայի պատրանքին, համոզում և ամուսնացնում

է նրան: Շատ արագ պարզվում է, որ ամուսինը շարունակում է նախկին անբարոյական կյանքը, և նա նույնիսկ ֆիզիկապես անտանելի է դառնում Վարվառեի համար: Բայց նա արամբի է, շարունակելու է միշտ մնալ Միզանդրոնցովի կինը, քանի որ ապահարզանի իրավունք չունի:

Ստեղծվում է անելանելի վիճակ, որ հավասարագոր է ամենամեծ բռնությանը: Հայրը, յուրովի ընդունելով հասարակական կարծիքի պահանջները, որ պետք է հարմարվել, միաժամանակ ներքուստ զգում է դատեր ողբերգական վիճակը և այն մեղմելու համար նրա հետ տեղից տեղ է գնում. սա ինքն իրենից յուրօրինակ փախուստի փորձ էր: Հերթական նոր բնակարան տեղափոխվելուց հետո անսպասելի դեպքեր են կատարվում, որոնք ավելի են սրում հոգեբանական դրաման: Ծանոթությունը հարևանությամբ ապրող Ռոստոմյանի հետ կնոջ մեջ արթնացնում է անժանոթ զգացումներ: Ռոստոմյանը ինքնամփոփ, կյանքի ճահճից դուրս, ազնիվ ու մաքուր նվիրումի ընդունակ երիտասարդ էր, և նման հոգիների փոխադարձ ձգողականությունը վերածվում է սիրո: Երջանկության սպասելի պատրանքը վիշրվում է ոչ միայն հասարակական կարծիք-բամբասանքի հարվածներից, այլև արամբի և ապահարզանով ազատության իրավունքից զրկված լինելու հանգամանքով: Վարվառեն զգացել է սիրո և փոխըմբռնման կենսատու ուժը, որը իրենը չի լինելու, քանի որ ինքը միշտ մնալու է Միզանդրոնցովի կինը:

Անելանելի վիճակը, ծանր ապրումները դառնում են նրա մահվան պատճառը, իսկ Ռոստոմյանը խելագարվում է: Նար-Դոստը «Պայքար» վեպում, որը յուրօրինակ բանավեճ է Շիրվանզադեի այս վեպի հետ, պահպանողական-ազատամտական գաղափարական հակադրության դիրքերից, հերոսներից մեկի՝ Բադամյանի «Ապահարզան» խոսույն վերնագրով վեպի մասին ասում է, որ շատերն են հակված գրելու ընտանեկան եռանկյունու ծեծված սխեմայով՝ ամուսինը՝ հրեշ, կինը՝ հրեշտակ, սիրահարը՝ ռոման-

տիկ: Ամուսնու հետ ապրելու անտանելիությանը կինը չի դիմանում և մահանում է, սիրահարը խելագարվում է: «Արամբի» վեպի կոնֆլիկտն ու լուծումը ճիշտ այս սխեմայով էին, բայց չնայած նկատելի զգայացունց վիճակներին՝ առաջադիր խնդիրն ունի կարևոր հասարակական հնչեղություն:

«**Մելանիա**» վիպակում Շիրվանզադեն կոնֆլիկտի հիմք է դարձնում ամուսնության մի ձև, որ պահպանվում է նրա ուրիշ գործերում ևս. հարուստ, տարիքն առած և կյանքը յուրովի վայելած տղամարդը կին է առնում չունևոր ընտանիքից երիտասարդ ու գեղեցիկ աղջկա: Սա ինքնին կնոջը դնում է անբնական ու անազատ վիճակի մեջ: Այդ դեպքում ինչպես և երբ կարող է կինը երջանիկ լինել,- այս հարցի պատասխանն է փորձում տալ վիպակը: Դեպքերի կատարման ժամանակ ամուսինը՝ Սամսոն Ֆրանգուլյանը, 54 տարեկան էր, իսկ կինը՝ Մելանիան, 24 տարեկան: Սակայն ամուսնությունից հետո կերպարների հարաբերությունը այնպես է զարգանում, որ կարծես հնարավոր է դառնում կնոջ երջանկությունը: Սամսոնը Մելանիային շրջապատում է հոգատարությամբ, տալիս լիակատար ազատություն, կինն ստանում է այն ամենը, ինչը պիտի բավարարեր նրա ապահով երջանկությունը: Մելանիան այդ զգացումն էլ ունենում է, որքան էլ իր վիճակը պատրանքային թվար:

Սակայն ամուսնության անբնական և փաստորեն ոչ բարոյական ձևը տալիս է իր արդյունքը, և վիպակում կոնֆլիկտի զարգացումը ինքնատիպ ընթացք է ստանում: Ծերացող Սամսոնը ֆիզիկապես չէր կարող կատարել ամուսնական պարտականությունները, իսկ Մելանիայի փոթուն տարիքը մարմնական պահանջի ձգտումի մեջ էր: Այս հարաբերությունը տեսանելի է դարձնում հետևյալ դրվագը. Սամսոնը պատահաբար դռան արանքից նկատում է իր սենյակում՝ հայելու առաջ, կիսամերկ նստած կնոջը, ում հայացքի հիացմունքը իր իսկ մարմնի նկատմամբ հուշում է, որ նա պիտի լսի այդ մարմնի կանչին, և ինքը կկորցնի նրան: Եր-

կուստեք ծանր դրամա են ապրում: Մելանիան, որ պարտավորություն ուներ ամուսնու նկատմամբ իր խաղաղ ապահովության համար, փորձում է ինքնահաղթահարման ձևեր գտնել, մասնակցում է ինչ-որ բարեգործական միջոցառումների, մտածում է ապրել հասարակական կյանքով: Բայց շատ շուտով այդ ամենը ծիծաղելի է թվում նրան, դրանով գրողն էլ չի ընդունում կնոջ հասարակական դերակատարումը: Սպասվելիք փորձությանը յուրովի է դիմագրավում Սամսոնը, ով կորստի մեծության ահից կատարում է քայլեր, որոնք արագացնում են վախճանը: Նա մտածում է տգեղացնել Մելանիային, որ չգնա դեպի ուրիշը, և այս թույլ քայլը հոգեբանորեն բնորոշ վիճակ է ընդհանրացնում: Մի անգամ կտրում է Մելանիայի մազերը, մի ուրիշ անգամ փորձում է քնած ժամանակ նրա դեմքին թունավոր հեղուկ լցնել: Այսպես մեծանում է սահմանը, Մելանիային կարծես այլևս չի կարող կաշկանդել պարտավորությունը:

Կոնֆլիկտի լուծումը կայանում է ընտանեկան եռանկյունու երրորդ գագաթի միջամտությամբ: Հայտնվում է Սամսոնի հեռու ազգականներից մեկը՝ Փիրուզյանը, ով 34 տարեկան էր՝ աշխույժ ու գրավիչ, ազատամիտ հովերով տարված երիտասարդ: Այն, որ հենց սկզբից Մելանիան աշխատում է խուսափել նրանից, հուշում է, որ մերձեցումն անխուսափելի կլինի: Լավ զգալով Մելանիայի վիճակը՝ երիտասարդը բացատրում է, որ ամեն մարդ երջանիկ լինելու իրավունք ունի, իսկ կինը կարող է երջանիկ լինել, եթե նրան հնարավորություն է տրվում «ապրելու և զգալու»: Այսինքն՝ կոնֆլիկտի հիմքում շեշտված մարմնական ձգտումների գործոնը լուծումին է տանում սեռական բավարարվածության ուղղակի հաստատումներով: Գրողը այս գաղափարային միակողմանիության մեջ կարծեք նույնիսկ մոռանում է մայրական նվիրումի երջանկաբեր ուժը: Վիպակի վերջում Մելանիան հեռանում է՝ թողնելով մի երկտող՝ «*Ես գնում եմ ապրելու և զգալու*»: Անկախ հոգեբանական համոզիչ ու խորն ապրումներից, հերոսների դրամայի իրա-

կան ազդեցիկությունից՝ այս լուծումը համոզիչ չէ: Մի կողմ թողնենք, որ չունևոր ծնողների տանը, հասարակական կարծիքի հարվածների մեջ երջանկության մասին խոսելը շռայլություն կարող է թվալ: Չմոռանանք կարևորը՝ այն, որ Մելանիան արամբի է, պիտի անընդհատ մնա որպես Սամսոնի կինը, և ամուսինը, ով պատրաստ էր թույն լցնել նրա դեմքին, երբեք ապահարգան չի տա, ուրեմն և Փիրուզյանի հետ ապօրինի կենակցությունը որևէ կապ չի կարող ունենալ երջանկության հետ:

«*Ո՞րն է մայրը*» վիպակը ընտանեկան կապերի մեջ միտված է, ինչպես տեսանք, գաղափարական խնդիրների անդրադառնալ: Գուրգենը և Լիդիան հարուստ ամուսիններ են, ապրում են ապահով ու հանգիստ, բայց նրանց լիակատար երջանկությանը խանգարում է այն, որ երեխա չեն ունենում: Կնոջ լուռ համաձայնությամբ Գուրգենը կապվում է Ջինա անունով ռուս աղախնի հետ, որից ծնված երեխային Լիդիան կապվում է մայրական գործվանքով, մանավանդ, այսպես կոչված, «ֆիզիոլոգիական» մայրը մոռացել էր նրան: Բայց երեխայի գոյությունը խառնում է Գուրգենի այրի քրոջ՝ Ելենայի ծրագրերը, քանի որ նա վստահ էր, որ հարուստ եղբոր ժառանգորդները իր երեխաները կդառնան, իսկ հիմա բուն ժառանգը կա: Ելենայի դրդմամբ աղախինը դատ է սկսում՝ իբր թե իրենից խլած երեխային ետ վերցնելու հիմունքով: Գրողի անթաքույց համակրանքը հարուստ Գուրգենի և ընտանիքի նկատմամբ է, իսկ թեթև պահվածքի ու խելքի տեր «աշխատավոր» Ջինան և նրա դատը պաշտպանող սոցիալիստ փաստաբանը երզիծված են, վերջինիս նկատմամբ դա հասնում է սատիրայի, երբ նրա մասին ասվում է, թե նա «*այն քաղցած գայլերից է, որոնք իրենց ահռելի սրամոքսը առժամանակ կերակրում են դատարանի կեղտոտ փշրանքներով*»:

«*Օրհորդ Լիզա*» պատմվածքում Շիրվանգադեն, սոցիալական կամ գաղափարական որևէ շեշտադրումից անկախ, ընդգծում է կանացի հոգեբանությանը բնորոշ մի ընդհանրացում

(Այդպիսի հոգեբանական դիտարկումները հատուկ են Ջոհրապի նովելներին): Լիզայի և բժշկի կապը փոխադարձ սիրո և ըմբռնումների, լակատար ազատության և երջանիկ ապագայի անխոցելի հիմունքներ ունի: Բայց հանկարծ Լիզան անսպասելիորեն հեռանում է և ամուսնանում մեկ ուրիշի՝ ումն Սեթյանի հետ: Հետո բացատրում է իր տարօրինակ քայլի իմաստը, ինչն էլ դառնում է կանացի հոգեբանության այդ գծի հաստատումը: Նա ասում է. «Մերը կնոջ մեջ ներքին ենթարկվածության գագսումն է տղամարդու խորհրդավոր ուժի առջև»: Այս բանաձևումը կապ չունի ֆիզիկական ընկալումների հետ, պարզապես կինը կարիք ունի տղամարդու ուժի ապահովությանը և այն բանի, որ այդ ուժն ու տղամարդու ներաշխարհը չբացվեն մինչև վերջ, գաղտնի խորհրդավորություն պահպանեն, ինչպես կնոջ գործվալից խնամքը տղամարդու համար. այս դեպքում է բնական դառնում սեռերի հավասարությունը: Բժշկի մեջ ամեն ինչ պարզ էր, կանացիորեն տեսանելի և դրանով՝ սովորական ու ձանձրալի: Իսկ ընդհանրապես, ընտանիքի և կնոջ խնդիրը Շիրվանգադեին հետաքրքրել է իր սոցիալական հիմունքներով, որի հետ են կապվում հոգեբանական դրսևորումները:

գ) Մտավորականությունը և նրա դերը

Հասարակության վերափոխման մեջ կարևորելով անհատի խնդիրը՝ Շիրվանգադեն մտավորականին է համարում առաջընթացի կրող անհատ: Բայց իրական կյանքում, թեկուզ ժամանակակից հատկանիշներ ներառած, առաջադիմության այդպիսի նվիրյալներ համարյա տեսանելի չեն: Մտավորականի մի տեսակը ստիպված է լինում հարմարվել, կեղծել, այսպես ասած, դառնալ կապիտալի կցորդ՝ գոյությունը պահպանելու անհրաժեշտությամբ: Մտավորականության երկրորդ տեսակը չի ենթարկվում այդ պարտադրանքներին, բայց այնքան ուժեղ չէ, որ ներգործուն ազդեցություն ունենա հասարակական առաջընթացի վրա: Եվ

այդպես նա դուրս է մնում կյանքի շարժումից, դառնում ավելորդ: Շիրվանգադեն առաջիններից մեկը անդրադարձավ արևմտյան և մանավանդ ռուս գրականության մեջ տարածված «ավելորդ մարդու» կերպարին (որի հոգեբանական ամբողջացումը տեսնում ենք Նար-Դոսի ստեղծագործություններում): Երևույթին անդրադարձած Շիրվանգադեի պատմվածքներն այդ առումով ունեն խոստուն վերնագրեր:

«**Նորերից մեկը**» պատմվածքի հերոս Քամալյանը հաջորդ պատմվածքի իր նմանակի պես ուսանողական տարիներից տարվում է մեծ գաղափարներով, անհատապաշտական հիացքը ստիպում է իրեն պատկերացնել «*հասարակական մտքի Ալեքսանդր Մակեդոնացի*»: Բայց կյանք մտնելուց հետո առաջին իսկ արգելքներն ու հարվածները մոլորեցնում են նրան, դարձնում ավելորդ: Երկար է տևում ներքին պայքարը, նահանջի ու պարտության դրաման, ի վերջո նա այրում է իր գրածները, որոշում թոթափել անցյալի պատրանքները, ընդունել կյանքի առաջադրած պահանջները, պարտվելով դառնալ «նորերից մեկը» և ապրել: Իսկ «*Գաղափարի գերին*» պատմվածքի հերոս Ավալյանը, անցնելով նմանատիպ ճանապարհ և տեր լինելով նույնպիսի մտածումների ու պատրանքների, ինչպես վերնագիրն է հուշում, մնում է իր պարտված գաղափարների գերին, մեղքը տեսնում է հասարակության տգետ ու եսապաշտ պահվածքի մեջ և վստահ է, որ ապագայում իրեն կգնահատեն ըստ արժանվույն և կճանաչեն իր մեծությունը: Նրան չեն սթափեցնում անգամ կիսաքաղց երեխաներն ու կնոջ կրկնվող դժգոհությունը: Սա է իրականությունը, իսկ որպիսի՞ն պետք է լինի այն մտավորականը, ով կարող է հասարակական առաջընթացի կրողը դառնալ:

«**Կրակը**» պատմվածքում (կամ վիպակում) խնդիրը հստակեցվում է երկու կերպարների հակադրությամբ: Ուսանողական միջավայր է, որտեղ հերոսներից մեկը՝ Չարիֆյանը, հենց «նեխած սրտի» կամ «ապականված մսի կտորի» կրողն է, ով պատ-

րաստ է ամեն ինչ ծառայեցնելու իր շահերին, չի տեսնում դիմացիներին, կամ դիմացինի գոյությունը հասկանում է այնքանով, որքանով դա պետք է իր մանր կրքերին ու փառասիրական նկրտումներին բավարարում տալու համար: Նա սիրախաղ է սկսում տանտիրուհու աղջկա՝ Ադելաիդայի հետ, հաջողվում է, քանի որ խաղի ու կեղծիքի վարպետ է, ամուսնանում է, և երբ աղջիկն այլևս իրեն պետք չէ, նույն դաժան սառնությունը լքում է նրան:

Չարիֆյանի կերպարի հակադրությունն է Սանթուրյանը, նա, ով հստակ է պատկերացնում, որ հասարակարգի արատների պատճառը անհատի նեխած սիրտն է: Իր այս գաղափարներին հարազատ՝ նա յուրովի մերժված է միջավայրի կողմից, զգայուն ու միայնակ մարդու կյանքով է ապրում: Բայց դրանից չի խախտվում նրա սկզբունքը՝ տեսնել ու հասկանալ դիմացիներին, ապրել նաև բարիք գործելու համար: Չարիֆյանի հետ ունեցած սոցիալ-բարոյական և գաղափարական հակադրությունը ցուցադրվում է անձնական կապերի մեջ: Սանթուրյանը անկեղծ նվիրումով սիրում էր Ադելաիդային, հասկանում, որ չի ընկալվելու իր անկեղծությունը Չարիֆյանի նեղ խաղի կողքին: Հետո, հասարակական կարծիքի նոր հարվածներին արժանանալով, ամուսնանում է լքված Ադելաիդայի հետ և նրա հիվանդ երեխային խնամելիս կորցնում առողջությունը ու մահանում: Մահից առաջ այրում է «Կրակ» խորագրով բանաստեղծությունների տետրը, ինչպես ինքը այրվեց ու մարեց նեխած սրտի ու ապականված բարքերի դեմ լուռ դիմադարձությամբ: Որոշակի կենցաղային սենտիմենտալիզմով հանդերձ՝ կերպարը ներկայացնում է գրողի համար կարևոր գաղափարական խնդիր, որի այլևայլ դրսևորումներին պիտի հանդիպենք մյուս գործերում:

«**Արսեն Դիմարյան**» վեպում մտավորականության խնդիրը շոշափվում է հենց այդ գաղափարական հաստատումներով՝ կապված անհատի մաքրագործման հետ, այն անհատի, ով կոչված է հասարակական առաջընթացի կրողը լինել: Արսեն Դիմար-

սյանը բարձրագույն կրթություն ստանալուց հետո մի խումբ ընկերների հետ գալիս է Թիֆլիս՝ հասարակական գործունեության կայուն ծրագրերով: Նա հստակ էր պատկերացնում իր անելիքը, գիտեր դահլիճի հակումները և իր խոսքի ուժը, կարող էր ծրագրի որոշակիությամբ հասկանալի լինել ունկնդիրներին, գործչի կամայնությամբ հասնել նպատակներին: Բայց ահա, մի թվացյալ մանրուք անընդհատ խանգարում է նրան. նա տգեղ է և այդ պատճառով՝ մաղձոտ, գուցե և չար, երբեք չի ժպտում, բոլորին խոժոռադեմ է նայում, մի անգամ է լայն ժպտում, երբ հաճույքով նկատում է, որ դռնապանն ավելի տգեղ է, քան ինքը: Գիտեր, որ «*նախանձի սև օջր*» անընդհատ արգելքների է հանդիպեցնելու:

Եղել է կարծիք, որ Շիրվանգադեն այս կերպարում նկատի է ունեցել Գրիգոր Արծրունուն, ով հասարակական մեծ գործիչ էր, հայտնի հրապարակախոս, բայց դժվարահաճ մարդ, որի ծանր բնավորության պատճառով հեշտ չէր լինում նրա հետ աշխատելը (հիշենք Բաֆֆուն): Շիրվանգադեն չի ժխտել այս կարծիքը և ասել է, որ Դիմաքսյանը գեղարվեստական ընդհանրացում է, որի կերպարում կարող են իրական մարդկանց հատկանիշներ լինել: Այսպիսով, Դիմաքսյանը կազմավորված հասարակական գործիչ է, ունի իր համախոհներն ու հակառակորդները, բայց իր վտանգավոր թշնամին «*նեխած սիրտն*» է, որը միշտ ձախողում է նրան: Համախոհ ընկերների մեջ են Մսերյանը, Սալամբեկյանը, օրիորդ Կարինյանը, Հաբիգյանը, որոնք ձևավորված մտավորականներ լինելով՝ ունեն իրենց ճակատագիրն ու ուրույն հայացքները, բայց ճիշտ են հասկանում Դիմաքսյանի նվիրումը և ամեն կերպ աջակցում են նրան:

Գեղարվեստորեն ավելի ամբողջացված են Դիմաքսյանի հակառակորդները՝ Բարաթյանն ու Վեբիլյանը, որոնք մի շրջան Արսենի հետ էին, բայց նեղ անձնական շահը նրանց մոլեց հակառակ դիրքեր: Ներսիսյան դպրոցի բարեփոխումներին ուղղված՝ Դիմաքսյանի ծրագրերի դեմ նրանց գրավոր ու բանավոր ելույթները

չատ ավելի չարախոսություններ էին և մատնություններ: Վեպի գեղարվեստական հաջողության առանցքներից մեկը Բարաթյանի կերպարն է, որի տեսակը, իրականությունից բխող կերպարային դրսևորումներով, մեծ մասամբ կայացած է լինում այլ գրողների ստեղծած մմանատիպ կերպարներում: Հենց նա է արատավոր անհատի այն տեսակը, որը շահի համար ընդունակ է ցանկացած քայլի, անմեղսունակ պահվածքով դիտելով նույնիսկ իր գոհերին: Վիպական կոնֆլիկտի հանրահայտնի դարձող պահանջներով նա կանգնում է նաև գլխավոր հերոսի սիրո և անձնական երջանկության ճանապարհին: Դիմաքայանը սիրում է Գայանեին, ով, պարզ է, որ օժտված է արտաքին ու ներքին բոլոր հմայքներով: Իր տպավորիչ արտաքինով ու պահվածքով և խաղի շահեկան արդյունքին վստահ՝ Գայանեի հետ սիրախաղ է սկսում Բարաթյանը, որպեսզի նրա քեռու՝ քաղաքում ճանաչված, հարուստ ու համբավավոր Բախտամյանի հովանավորությամբ բարձրանա կյանքի աստիճաններով: Ամուսնությունից քիչ անց Բարաթյանը նույն ցինիզմով սիրային կապեր է հաստատում Բախտամյանի երիտասարդ կնոջ հետ (ամուսնության վերոհիշյալ սխեման): Դժբախտանում է Գայանեն, կաթվածահար է լինում Բախտամյանը, իսկ Բարաթյանի ճանապարհը շարունակվում է նույն «ապականված սրտի ու մտքի» պահանջով, որ արատավոր է դարձնում նաև հասարակական կյանքը:

Այս հարաբերություններում են զարգանում կոնֆլիկտները, և լուծումը պետք է հաստատի գրողի առաջադիր գաղափարը: Ինչպես պետք է փոխվի ու մաքրագործվի հերոսը, որ իրագործի հասարակական գործունեությանը նվիրվելու իր նպատակները: Դիմաքայանի հրապարակային ելույթը կրում է «Հասարակություն և անհատ»՝ գրողի գաղափարների առումով խոսուն վերնագիրը: Իսկ իր փորձից ելնելով՝ հերոսը հայտարարում է. «*Բարչրասցրեք անհայրներին, կբարչրանա և շրջանը*»: Շիրվանգաղեն ինչպե՞ս է պատկերացնում հերոսի մաքրագործման ընթացքը, ի՞նչ կերպ նա

պետք է կարողանա ազատվել իրեն միշտ խանգարող «նախանձի սև օձից»: Ընկերներից Հաբիգյանը, ով Դիմաքսյանի հոր կալվածքների կառավարիչն էր, խորհուրդ է տալիս գնալ գյուղ, կապվել գյուղական բնության ու աշխատանքի հետ՝ վստահ, որ այդ միջավայրում Դիմաքսյանը ավելի ազատ ու լայն հայացքով կնայի մարդկանց ու աշխարհին, նրան չի ճնշի իր տգեղության բարդությամբ: Դիմաքսյանը հետևում է այդ խորհրդին, որոշ ժամանակ ձանձրանում գյուղում և վերադառնում՝ ոչ մի փոփոխություն չգգալով: Վեպի վերջում հեղինակը հերոսին ուղարկում է Եվրոպա՝ վստահ, որ քաղաքակրթական այս միջավայրը կընդլայնի նրա պատկերացումներն ու հայացքները, և նա կվերադառնա մաքրագործված և իր նվիրումին լիովին ունակ: Բայց այս լուծումի մեջ հարցականները մնում են (ինչը մասնակիորեն բնորոշ է Շիրվանգադեի ստեղծագործական խառնվածքին):

«**Արդիսար**» պատմվածքը (կամ վիպակը) մտավորականության թեմային առնչվում է յուրովի: Պատմվածքում կան գրականության, երաժշտության, օպերային արվեստի բնագավառներին առնչվող մտավորականներ, բայց գլխավոր հերոսը՝ Լևոնը, արտիստ չէ՝ բառիս մասնագիտական ընկալումներով, և վերնագիրը դառնում է մարդկային տեսակի, բնավորության, կարելի է ասել, մշակութաբանական բնութագրիչ: Ի տարբերություն մտավորականության թեմայի նախորդ գործերի մեջ առկա ինչ-ինչ գաղափարադրությունների՝ այս պատմվածքում գրողին հուզել է միջավայրի և կերպարի հակադրամիասնական ճշմարիտ ընկալումն ու ընդհանրացումը (Օդեսայում կատարվող դեպքերը կարող են պատումի ականատեսային հիմք ունենալ)՝ կանխակալ գաղափարներից անկախ:

Լևոնը նրբագգաց, չխաթարված ներաշխարհով, երաժշտությունն ամբողջ էությամբ ընկալող, իր տեսակով արվեստի մարդկանց միջավայրում ընդունված, օպերային արվեստի մեծ սիրահար և իր վերաբերմունքի մեջ անմիջական ու համարձակ (նա

հանգիստ կարող էր առաջին ծափի իր ազատությամբ մասնակից դարձնել դահլիճին՝ ճանաչում բերելով երգչին կամ երգչուհուն) պատանի էր: Նույն պարզ անմիջականությամբ էր ընկալում երևույթներն ու մարդկանց, ինչ անկեղծ ներգգացողությամբ նվագում էր կիթառ կամ մանդոլինա: Նրա այս «արտիստիկ» նկարագիրն ամբողջացնում է արժանապատվության բարձր զգացումն ու գիտակցությունը: Օպերային երգիչ Կավալլարոն նրա մասին ասում է. *«Իսպանական գրանդի նման հայարթ է»:*

Եվ ահա, այս՝ էությանը արտիստը ապրում է սոցիալական ծանրագույն պայմաններում, հնարավորություն չուներ ոչ միայն իր երազների իրագործման մասին մտածելու, այլև ստիպված էր անել քայլեր, որոնք նրան մոտեցնում են «հատակի մարդկանց». հիվանդ մոր և իր գոյությունն ապահովելու համար թատրոնի հերթերում «պոչ էր պահում», որ իր հերթը վաճառի, ստիպված էր նվագել պանդոկների հարբած ամբոխի համար՝ խմիչքի ու ծխախոտի դառնության հետ հանդուրժելով հայիոյանքների ու ծեծկռտուքի ականատես լինելը: Այս ամբողջ մղձավանջը լրացնում էր Ալմաստի՝ նրա հիվանդ մոր անընդմեջ փնթփնթոցը, որն իր պատճառներն ուներ: Լևոնի հայրը օպերային թատրոնի վարսահարդար էր, անհուտորեն սիրահարվել էր մի երգչուհու, ընկել հարբեցողության գիրկը և մահացել: Ալմաստը վախենում էր, որ օպերային թատրոնին անխզելիորեն կապված որդուն ևս կարող է սպասել նույն ճակատագիրը (Այլ դրսևորումներով, բայց կարծես թե այդպես էլ լինում է): Սոցիալական չարիքի բոլոր մանրամասներն ապրող հերոսը, սակայն, միշտ պահպանում է իր արտիստիկ վեհությունն ու բարձր արժանապատվությունը՝ չհանդուրժելով խղճահարության ամենաթաքուն դրսևորումն անգամ:

Լևոնը սիրահարված է Լուիզային, ով նույնպես մոտ էր երաժշտության աշխարհին, ցանկանում էր երգչուհի դառնալ: Լուիզան հոգատար և ուշադիր էր պատանու նկատմամբ, և Լևոնը նրա այդ գորովալից վերաբերմունքն ընկալում էր որպես իր մեծ

սիրո պատասխան: Լուիզան Կավալարոյի հետ գնում է Իտալիա՝ երաժշտական կրթություն ստանալու: Լևոնն ամեն ինչ անում է՝ հասնելու համար իր սիրելիին, պանդոկներում վաստակած փողը, որ կոշիկի մեջ էր պահում, գողանում են, բայց նա ուժ է գտնում՝ նորից շարունակելու տառապալից աշխատանքը, քանի որ վստահ էր, որ սիրում է և սիրված է: Բայց իր համար անսպասելի մի հարված վերջ է դնում ամեն ինչին. լուր է ստացվում, որ Լուիզան ու Կավալարոն ամուսնացել են, և Լևոնը ինքնասպան է լինում՝ նետվելով այն նավի տակ, որով երազում էր գնալ Իտալիա: Լևոնի ինքնասպանության պատճառը, անշուշտ, սիրո կուրուստն է: Սակայն փաստը խորքում ունի հոգեբանական մի այլ ընդգրկում. Լուիզայի ամուսնությունը պարզում է, որ նրա հոգատար վերաբերմունքը ոչ թե սիրո արտահայտություն էր, այլ ընդամենը խղճահարության: Լևոնը, որ դա չէր հանդուրժում ընդհանրապես, հիմա արժանապատվությանը հասած հարվածի մեջ պարզում է կյանքում ընդհանրական դարձած՝ էության և երևույթի անհամապատասխանությունը (երբ խղճահարությունը սիրո տեսքով կարող է հանդես գալ, ասելությունը՝ բարի ժպիտի, և այլն, և այլն): Կյանքը շատ հարվածներ էր հասցրել Լևոնին և այս կերպ բացել նաև իր բուն էությունը, որի հետ անհամատեղելի էր «արտիստի» նկարագիրը: Այսպես է գեղարվեստական կերպարը մեծ ընդհանրացում դառնում՝ դուրս գալով ազգային գրականության շրջանակներից:

դ) Կերպարը քաղաքի սոցիալական միջավայրում

Քաղաքի կյանքին առնչվող նախորդ թեմաներում Շիրվանգադեն այդ կյանքի բնորոշ կողմերը ցույց էր տալիս ընտանիքի և կնոջ սոցիալ-հոգեբանական կառուցվածքի, մտավորականության դերի ու կերպարի շեշտադրումներով, միջավայրը քաղաքն է, բայց գրողի նպատակադրումը որոշարկված է մի որևէ ոլորտում: Այս ձևակերպումը, որ վերնագրվում է նաև որպես բուրժուական մեծ

քաղաքի կյանքը, սոցիալական թեմա, ներկայացնելու է գրողի այն գործերը (նրանց մեջ՝ նաև «Քառսը»), որոնցում տրված է լինելու քաղաքի սոցիալական միջավայրի և կերպարի հակադրամիասնական կապի ռեալիստական ամբողջացումը: Շիրվանգադեհի մուտքը գրականությունն սկսվել է այս թեմայով, առաջին գործը «**Հրդեհ նավթագործարանում**» պատմվածքն է, որը բանվորների կյանքից ծրագրված և չավարտած վեպից մի հատված է: Պատմվածքում սուր է ներկայացվում երկու դասակարգերի հակաբևեռումը: Հրդեհվել է նավթագործարանը, որի մեջ նաև կործանված մարդկային կյանքեր են: Մշակ Սեհրաբը ողբում է իր այրված եղբոր դիակի վրա, իսկ գործարանատեր Իվան Գրիգորևիչը գոռում է նրա վրա. «*Ինչ ես չենդ գլուխդ զցեղ, հասի՛ր, գործարանն է այրվում*»: Շահի անբանական մոլուցքի մեջ անարժեք են դիտվում մարդկային կյանքերն ու տառապանքները, և ուրեմն՝ հասարակությանը տիրակալող այդ դասակարգը պիտի վերացվի: Սակայն Շիրվանգադեհն կապիտալիզմի վերացման խնդիր չի դնում, այլ սահմանափակվում է սովորական մարդասիրական պահանջով առ այն, որ ձեռնարկատերը պետք է մտահոգվի և՛ արտադրության տեխնիկական ապահովությամբ, և՛ մանավանդ աշխատող բանվորների կյանքի անվտանգությամբ:

«**Գործակալարարի հիշարակարանից**» վիպակը, որը յուրօրինակ բանավեճ է Շիրվանգադեհի համար սիրելի և գնահատված Բաֆֆու ռոմանտիզմի դեմ, հենց այս հիմքի վրա պետք է ծրագրային ռեալիզմի հիմունքներով ցույց տա, թե ինչպես է միջավայրը ստեղծում իր հերոսին (Հիշենք համեմատությունը Բաֆֆու «Ոսկի արաղաղ»-ի և Թումանյանի «Գիբոր»-ի հետ): Հերոսը՝ Խաչին, հայտնվում է քաղաքի աշխարհում, իր ցուցադրական կամակատարության համար ստանում «Յորդա Խաչի» անունը: Վաճառական Մակար Գուլամյանցի խանութում նա հրաշալի յուրացնում է խաբեության դասերը և գերազանցում իր ուսուցիչ-տերերին: Չարախոսում է ավագ գործակատար Գրիգորի մասին, դա

անում է փորձառու վստահությամբ և զբաղեցնում վերջինիս տեղը: Քաղաքում հենց ինքը լուր է տարածում, թե իբր Խաչին կապված է տերերից մեկի՝ Մակարի եղբոր աղջկա՝ Թամարի հետ: Խեղճ աղջիկը, որ գուցե ոչինչ չգիտեր էլ Խաչիի գոյության մասին, անվանարկվում է, վտանգվում է նրա ամուսնության հեռանկարը: Եվ որովհետև քաղաքը հետամնաց գավառը չէ, որտեղ «կուժը կոտորողի գլխին չեն սաղացնում», շտապում են Թամարին և Խաչիին ամուսնացնել: Այդ կերպ նա դառնում է Գուլամյանցների վաճառատների սեփականատերերից մեկը: Միջավայրը այսպես ձևավորում է իր հերոսին, և «Յորդա Խաչին» այժմ քաղաքի նշանավոր մեծահարուստներից է՝ Խրիստաֆոր Սերգեյիչ աղա Առուշանով հորջորջմամբ:

«Քառս» վեպը

ա) Սոցիալ-հոգեբանական ընդգրկումը և կոնֆլիկտը

Վեպը Շիրվանզադեի գլուխգործոցներից է այս ընդհանրացումների և կերպարների զարգացման գեղարվեստական ընթացքի համոզությամբ: Այստեղ ներկա են կապիտալիստական աշխարհի բոլոր խավերը՝ իրենց նկարագրի բնորոշ կողմերով: Կապիտալիստների հին սերնդի ներկայացուցիչն է ընտանիքի հայրը՝ Մարկոս աղա Ալիմյանը, որի մահով է սկսվում վեպը, և դա խորհրդանշում է, որ 19-րդ դարավերջին ասպարեզից հեռանում է առևտրավաշխատուական ճանապարհով սկսած և արդյունաբերական կապիտալի դիրքերին հասած սերունդը, որին պետք է փոխարինելու գա նոր ու կրթված բուրժուան՝ ֆինանսական կապիտալի իր ձգտումներով: Մարկոս աղան շատերի նման գյուղից է եկել, ճարպիկ ու ձեռներեց լինելով՝ այդ ճանապարհի բոլոր արատներով հասել է մեծ հարստության: Պատմում են տան ներքնահարկում պահվող խորհրդավոր սնդուկի մասին, որտեղ պահվում են նրա տրեխները, և ուր հաճախ էր իջնում միլիոնատերը:

Ալիմյանի կերպարում պահպանվել են նախկին գյուղացու նահապետական գծեր, որոնք երևում են կտակի պահանջներում:

Կապիտալի աշխարհի հաջորդ խավը՝ նոր սերունդը, ներկայացնում է հիմնականում Սմբատը, իսկ երևույթի ամբողջականացմանը նպաստում է Ալիմյանների փեսան՝ Իսահակ Մարութխանյանը՝ ամեն ինչի ընդունակ, սառը հաշվենկատությամբ օժտված մեկը, ով խաբեության փիլիսոփայական հաստատումներ ունի, դա ցույց է տալիս նաև նրանով, որ Միքայելին մղում է «կոնտր-կտակի» բնական համարելով հարստության հասնելու ցանկացած ուղիներ: Այս աշխարհի հարազատ արդյունքն է հաջորդ խավը՝ «ոսկի երիտասարդությունը», վայելքի ու անբարոյականության դրսևորումներով, որոնց կրողն են Միքայելն ու ընկերները, նաև ընտանիքի կրտսեր որդին՝ Արշակը: Բուրժուական հասարակարգի ամենագործուն դասակարգը, որը առաջին այս խմբին հավասարակշիռ ու հակադիր ուժն է, որի սոցիալական ամբողջությունը երևում է Մարկոս աղայի հոգեհացից ինչ-որ բան մուրալու-ստանալու և դրա համար դրսում կուտակված ամբոխային սպասումով, ներկայացվում է բանվորներ հայ Կարապետի, ռուս Չուպրովի, լեզգի Ռասուլի կերպարներով, որոնց կապում է տառապանքի (բայց ոչ պայքարի) ընդհանրությունը՝ անկախ ազգային ու կրոնական տարբերությունից, և դա լավագույնս բացահայտվում է վեպի վերջում՝ հրդեհի տեսարանում:

Հասարակարգի սոցիալական դիմանկարն ամբողջացնում են այլ խավերի ներկայացուցիչներ: Դրանցից է մտավորականությունը՝ ի դեմս ինժեներ Սուլյանի և մանավանդ՝ թղթակից Մարգպետունու (Այս անունը հավանաբար հուշում է թաքուն բանավեճը Մուրացանի ռոմանտիզմի ընդգծված գաղափարատիպի հետ): Թղթակիցը ընդունակ է ստորաքարշության հասնող անարժանապատիվ կեցվածք ունենալու, իր ծախսու գրչով փողի համար ներբողներ հորինելու Մարկոս աղայի կամ մեկ ուրիշի բարերար ու ազգանվեր գործերի մասին: Շահամոլ ու քծնող է նաև Ալիմյաններ-

րի հանքերի կառավարիչ Սուլյանը: Նույն սկզբունքներով կապիտալի կցորդ են դառնում նաև հոգևորականները՝ վեպում տեր-Աշոտն ու տեր-Սիմոնը, որոնք ևս պատրաստ են փողին ծառայեցնել իրենց խաչը և բարձրացնել բուրժուանների «մարդկային առաքելությունները»: Հաշվապահ Ջարգարյանների ընտանիքը, մտավորական որոշ թեքումով, մանրբուրժուական դասի կրողն է, իսկ նրանց դուստրը՝ Շուշանիկը, իր դրական նկարագրով որոշակի դեր է խաղում գլխավոր հերոսների կերպարներում, յուրովի լրացնում Անտոնինա Իվանովնայի մարդասիրական գաղափարներն ու քայլերը: Համարյա բոլոր հերոսները այս կամ այն կերպ առնչվում են կոնֆլիկտի հետ:

Վիպական կոնֆլիկտի առանցքը Մարկոս աղայի կտակն է՝ հիմնականում կապված երկու գլխավոր հերոսների հետ: Կտակը Սմբատից պահանջում է բաժանվել ռուս կնոջից, հայկական եկեղեցու կարգով ամուսնանալ հայ աղջկա հետ, և նրանից ծնված երեխաները կլինեն Ալիմյանների միլիոնների հիմնական ժառանգորդը: Սմբատի և կնոջ հարաբերությունները սրված էին, բայց նա չի բաժանվում Անտոնինայից, որ նշանակում է, թե կտակի այս կետի պահանջը չի իրագործվում: Երկրորդ հիմնական կետում կտակը նշում է, որ Միքայելը պետք է ետ դառնա անբարոյական ճանապարհից, ուղղվի և տեր դառնա իր բաժնին: Միքայելը մաքրվում և նոր մարդ է դառնում, բայց ոչ ըստ Մարկոս աղայի պատկերացրածի, բացի դրանից՝ նա հրաժարվում է իր բաժին ժառանգությունից: Այսինքն՝ կտակի այս պահանջը ևս չի կատարվում:

Շիրվանգաղեի ստեղծագործական խառնվածքին բնորոշ դարձող՝ լուծումի հարցականները այստեղ ունեն իրենց ենթատեսակային պատասխանները: Բանն այն է, որ ժամանակի հայ հասարակական գործիչները հաճախ էին անդրադառնում մի կարևոր խնդրի. հայ ձեռնարկատերերի մեծ մասը գործում էին բուն հայրենիքից դուրս (Բաքու, Թիֆլիս), և բնական հարց էր ծա-

գում, քե Հայաստանից դուրս կուտակված կապիտալը որքանո՞վ է ազգային: Ռոմանտիկական հակումներով գործիչները գտնում էին, որ դա ազգային է այնքանով, որ մի մասը կարելի է ծառայեցնել ազգային-ազատագրական պայքարի և լուսավորչականության գործին (Հիշենք նաև Բաֆֆուն): Ավելի ռեալիստորեն դատողները վստահ էին, որ դա ազգային չէ, ռուսական կայսրության տարածքում է, հետևաբար ռուսական տնտեսական միավոր է: «Քառս» վեպում Ալիմյանի միլիոնների տերերից աղջիկը՝ Մարթան, դժգոհությամբ իր բաժինն էր ստանալու, Արշակի հասանելիքը առկախ էր մնալու, որովհետև նա անբուժելի վարակով հիվանդացած էր, Միքայելը հրաժարվեց իր բաժնից, ուրեմն՝ այդ կապիտալի տերը մնում են Սմբատի երեխաները, որոնք ծնվել են *ռուս* կնոջից: Սա է գրողի ենթատեքստային պատասխանը կոնֆլիկտի լուծումի մեջ առկա հարցականներին:

բ) Կերպարների զարգացման ռեալիստական ուղին

Վեպի սյուժետային առանցքը Սմբատի և Միքայելի կերպարների զարգացման ռեալիստական կատարումն է՝ գեղարվեստականի մեջ նաև գաղափարական ու տեսական հիմնավորումներով: *Սմբատի կերպարը* միջավայրի փոփոխությամբ կերպարի վերափոխման ռեալիստական զարգացումների արդյունք է: Կրթություն ստանալու համար Մոսկվա գնացած երիտասարդը ուսանողական միջավայրում տարվում է նոր գաղափարներով, բուրժուաների, այդ թվում հոր հարստությունը համարում գողություն, հրաժարվում տանից ստանալիք օգնությունից: Իսկ երբ նա ամուսնանում է ռուս աղջկա հետ, հայրը խզում է բոլոր կապերը, և Սմբատը ստիպված է լինում մասնավոր դասերով պահել ընտանիքը: Հիմա նախկին կիսաաղքատ ուսուցիչը միլիոնների հիմնական ժառանգորդն է: Բայց դա չի նշանակում, որ Բաբու մտնելով՝ նա այլևս պատրաստի ձեռնարկատեր է. իրական փաստը գեղարվեստական իրողություն դառնալու համար պետք է հոգեբա-

նական զարգացումների բարդ ճանապարհի անցնի. և սկսվում է կերպարի վերափոխման դժվարին ընթացքը:

Առաջին քայլը, որ պետք է անի Սմբատը, այն է, որ նա իրեն պիտի համոզի մնալ Բաքվում: Եվ նա մտածում է, որ պարտավոր է անել դա ոչ միայն հոր կամքը կատարելու համար, այլև մոր նկատմամբ խղճահարությունից, քանի որ նա մնալու է անբարոյականության ճահիճ մխրճված իր երկու եղբայրների և կեղծ, չարախոս ու շահամոլ քրոջ՝ Մարթայի հետ, ով անգամ հոր դիակի մոտ իբր թե լաց էր լինում ու աչքի տակով նայում, թե ինչ տպավորություն է թողնում ներկաների վրա, և ավելի շատ մտածում էր, թե կտակում հայրը ինչ բաժին թողած կլինի իրեն: Ուրեմն՝ Սմբատը լիովին հիմքեր ուներ միառժամանակ այստեղ մնալու և ընտանիքին օգնելու համար: Բայց ինչ էլ լինի, սա քայլ է, որ նրան հեռացնելու է նախկին գաղափարներից: Եվ Սմբատի երկրորդ քայլը լինելու է ինքնարդարացումը, դրա հիմնավորումը: Նա մտածում է, որ *«անմաքուր ճանապարհով ճեռք բերած միլիոնները կարելի է ծառայեցնել ազնիվ նպատակների»*, և կացարաններ է կառուցում մշակների համար, ինչ-որ չափով բարելավում է նրանց վիճակը՝ դժգոհություն առաջ բերելով մյուս ձեռնարկատերերի մեջ: Ինչ էլ լինի, այստեղ ինքնարդարացման պահը կա, և դա ճիշտ է ընկալում Միքայելը, երբ ասում է, թե խեղճերի փողով իրենց համար ինչ-որ բան եք անում և հպարտանում դրանով:

Սմբատի այս քայլերը հոգեբանական հիմքն են կերպարի հետագա զարգացման, քանի որ նա արդեն հիմնավորել է իր՝ այստեղ մնալը, մնացածը նոր միջավայրի գործն է: Եվ քայլ առ քայլ նրա մեջ սկսում են ձևավորվել կուտակողի բնավորության գծեր, փողը դառնում է գերակա արժեք: Ուրախանում ու եկամուտն է հաշվում, երբ իմանում է, որ նավթը քանկացել է: Խոսում է նրա պայքարը Մարութխանյանի և Միքայելի «կոնտր-կտակի» դեմ: Սմբատը մտածում է, որ եթե դա հաջողվի, ապա Միքայելը շատ կարճ ժամանակում քանում կտա հոր՝ *«դժվարությամբ կուրա-*

կած» հարստությունը՝ ինքն էլ չկարևորելով այն, որ երբեմնի գողություն համարվող կապիտալը հիմա իր համար դառնում է դժվարությամբ վաստակած:

Սմբատի այս վերափոխության ընթացքն ամբողջացնում է նրա ընտանեկան հարաբերությունը: Անտոնինայի հետ ամուսնացել է ըստ էության գաղափարների ընդհանրության հիման վրա, որը նույնպես կարող է հարազատացնել մարդկանց: Հիմա այս նոր միջավայրում Սմբատը աստիճանաբար փոխվում է, իսկ կինը, որ Ալիմյանների ընտանիքում հարազատական կապի փոխարեն միայն շահն էր տեսնում և կարծում էր, որ այդպիսին են բոլոր հայերը, օտարվում է շրջապատից և միայն հետո Շուշանիկի օգնությամբ ճանաչում իրականությունը, հավատարիմ էր մնացել նախկին գաղափարներին: Դա ավելի է հեռացնում ամուսիններից և ընդգծում նախկին հակակրանքը, նրանք փաստորեն տանել չեն կարող միմյանց: Շիրվանգաղեն այս հիմնավոր գաղափարական և հոգեբանական հիմքը շեշտադրելու փոխարեն կարևորում է իր նախընտրելի փաստը և Սմբատի ու Անտոնինայի փոխադարձ օտարումը կրկին կապում տարիքների տարբերության հետ՝ Անտոնինան մի քանի տարով մեծ է ամուսնուց:

Ինչ էլ լինի, և՛ դրսի հարաբերությունների, և՛ ընտանիքի լարվածությունը հերոսին մղում է մի քայլի, որ կարող է բարոյական վայրէջքի սկիզբ դառնալ, ինչը տիպական է բուրժուայի կյանքի համար ընդհանրապես: Այստեղ էլ Սմբատը առաջին քայլը անում է բարին կատարելու ինքնարդարացման հիմունքներով: Որոշում է Միքայելին ուղիղ ճանապարհի բերելու համար ներկա լինել նրանց հավաքներից մեկին, տեսնել նրանց ապրելակերպը և ճշտել իր քայլը: Հարբեցողության, կանանց ու խաղերի միջավայրում երբ Միքայելը անընդհատ պարտվում է և այլևս փող չունի՝ թղթախաղը շարունակելու, Սմբատը նրա փոխարեն է փող դնում՝ մտածելով, որ հասարակությունը հաճույքով կչարախոսի, թե Ալիմյանի որդու գրպանում փող չի եղել: Սա էլ անկումներով վերա-

փոխվող Սմբատի ճանապարհի մի այլ շերտն է, որը ևս տիրակալ է դառնալու: Դրսում ու իր ընտանիքում միայն սառնություն ու օտարում զգացող հերոսը պետք է «ցրվելու համար» սկսի հաճախակի այցելել զվարճանքի վայրեր:

Սոցիալ-հոգեբանական համոզիչ ընթացքի մեջ և ռեալիզմի սկզբունքներով ցուցադրվող կերպարի վերափոխությունը վերջնարդյունքի է հասնում և ամբողջանում վեպի կուլմինացիոն կետում՝ հրդեհի տեսարանում: Սմբատը փող է առաջարկում նրանց, ովքեր կնետվեն հրդեհի մեջ՝ փրկելու մարդկանց, բարձրացնում գինը՝ հպարտությամբ նայելով Շուշանիկին և այլոց և չի էլ մտածում, որ այլևս որոշիչ դարձած փողով մարդկանց կյանքեր է գնահատում: Այժմ միայն կարելի է եզրակացնել ու հայտարարել, որ Սմբատը հոր և շատերի նման *«հոգին գրպանը դրած՝ զբաղվում է մարդկային կյանքի ամոթալի անուրդով»*:

Միքայելի կերպարը Շիրվանգաղեի համար ունի աշխարհայացքային նշանակություն, քանի որ պիտի արտահայտի անհատի մաքրագործմամբ հասարակարգի բարեփոխման՝ գրողի գաղափարը, և այս առումով կերպարն ավելի առաջնային դեր է ստանձնում: Կերպարի զարգացումը վերապահումով է համոզիչ համարվել այն առումով, որ եթե Սմբատի փոփոխությունը նոր միջավայրի ազդեցության հասկանալի արդյունք էր, ապա Միքայելի միջավայրը չի փոխվում, նա մնում է Բարվում, և այդ դեպքում ինչպե՞ս հիմնավորել հերոսի վերափոխությունը: Ռեալիզմի տեսությունը հրաշալի իմացող Շիրվանգաղեն առաջադրում է միկրոմիջավայրի հանգամանքը, այսինքն՝ «ոսկի երիտասարդության» շրջապատը և այդտեղից հեռացած հերոսի նոր միջավայրը: Ուրեմն՝ նախ պետք է ցուցադրվեն այս խավի կյանքի կոնկրետ դրսևորումներ, ներկայացվեն նրանց կապող միջոցները: Երիտասարդների հետ «ոսկի երիտասարդության» մեջ են տարիքավոր Պապաշան ու Մելքոնը, հայերի կողքին՝ վրացի Նիասամաձեն ու Մոսիկոն, թուրք Քյազիմ-բեկը, որոնց բոլորին, անկախ տարի-

քային, կրոնական ու ազգային տարբերությունից, կապում է վայելքի ու ցուցադրական շռայլության ճապաղը: Միջավայրի կենսաձևի տեսանելի պատկերն է Քյազիմ-բեկի տան խնջույքը՝ խմիչք ու «շամպայնի վաննա», որտեղ երգչուհի են լողացնում, թղթախաղ ու անբարո կանայք և «ոսկի» երևալու կեղծ ասպետական ցույցեր, ու անընդհատ բանականության պակասի բացահայտ արտահայտություն: Այս մարդիկ մտածելուն ժամանակ չեն տալիս, նրանց բնագող մղում է միայն վայելքի թարմ միջոցներ գտնելուն: Լուսադեմին իջնում են Ապշերոնյան թերակղզի, ծովափնյա այգում հավաքված մշակներին փող տալիս, հեծնում, ինչպես գրաստի և հաճույքի գոռգոռոցով սկսում քշել, ինչի մեջ վիրավորանք չեն տեսնում մշակները, որոնք մտածում են, որ աղաներ են, ուզում են ուրախանալ:

Ահա այս միջավայրից պետք է գրողը հանի հերոսին, որպեսզի հիմնավորի նրա աստիճանական վերափոխությունը: Եվ դա արվում է միջավայրի մթնոլորտին համադիր ու բնական ընթացքի մեջ: Միքայելին գալթակղեցնում է Գրիշայի քույրը՝ Անուշ Դուլամյանը, և նա դրան գնում է՝ առանց մտածելու իր ընկերոջ, այսպես կոչված, պատվի ու հասարակական կարծիքի մասին. սա էլ նոր ու թեթևակի ժամանց է և ոչինչ ավելին: Բայց հասարակությունն էլ սիրում է ծամծմել այդ ժամանցի թեման, և Գրիշան հրապարակավ ապտակում է Միքայելին: Կապիտալի աշխարհի այս կեղծ ասպետների ներքին կենցաղավարությունը հուշում է, որ Միքայելը կամ պետք է պատասխանի ապտակին, կամ որոշ ժամանակ չի կարող երևալ ընկերների շրջապատում: Միքայելը առաջինը չի անում, որովհետև ներսում մաքուր մնացած բջիջները հուշում են, որ ինքը խիստ մեղավոր է: Բացի դրանից՝ նա լավ գիտեր, որ ապտակի պատասխանը և դրա շարունակությունը նոր ու թարմ ժամանց է ընկերների համար, իսկ ինքը երբեք այդ ներկայացման խեղկատակը չէր դառնա: Մնում է շրջապատի լուռ պահանջով անել երկրորդ քայլը՝ չերևալ ընկերների միջավայրում: Այսպիսով, գտնված է

կերպարը իր միկրոմիջավայրից հանելու ստեղծագործական հնարանքը, և Միքայելը տանը որոշ ժամանակ ձանձրանալուց հետո որոշում է գնալ հանքերը, տեսնել, թե ինչպես է նավթը վերափոխվում իրենց սիրելի ոսկու:

Ամեն մի այսպիսի հաջորդական քայլ պետք ցուցադրի կերպարի վերափոխությունը: Օրինակ՝ Շուշանիկի հետ հանդիպումը, երբ անկախ նրա համեստ ու բարի պահվածքից՝ իր կառքով տուն ուղեկցելիս Միքայելը փորձում է դիմել կանանց նկատմամբ սովորական քայլերի և լսում աղջկա ճշմարիտ ու իրենց դատարկ, անհիմաստ ապրելաձևը մերկացնող խոսքեր, որոնց ազդեցությունը մեծանում է նրա և ավագ եղբոր՝ Սմբատի հակադրության շեշտումով, ազդեցիկ է դառնում նրանով, որ Միքայելը հետո ներքուստ պիտի ընդունի այդ խոսքերի դաժան ճշմարտությունը, որը մի յուրօրինակ բարոյական ապտակ էր նրա համար: Մանավանդ հիմա նա ժամանակ ունի մտածելու և տեսնելու իրենց ապրած կյանքի ամբողջ սնամեջությունը: Հաջորդ քայլը դառնում է Պետրոս Դուլամյանի վարձած մարդկանց կողմից Միքայելի դաժան ծեծը, որի արդյունքում նա հայտնվում է հանքերին մոտ ապրող հաշվապահ Ջարգարյանների տանը:

Այստեղ նրան խնամում է Շուշանիկը, և նրա միջավայրում էլ պիտի ավարտվի կերպարի վերափոխությունը: Բնական է նաև կասկածը, թե արդյոք հնարավոր էր սերը նրանց միջև: Միքայելի պարագայում Շիրվանզադեն դա բացատրելի է դարձնում ոչ միայն նրանով, որ հերոսի մեջ դեռևս պահպանվել էին մաքուր գծեր, որոնց հասարակական հարաբերությունները չէին կարողացել լիովին սպանել, այլև նրանով, որ Շուշանիկի պահվածքը յուրօրինակ ցնցում էր նրա համար, որ ստիպելու էր նորովի նայել մարդկանց ու աշխարհին: Որքան էլ հերոսի համար անհասկանալի լինեի այն, որ աղջիկը, ում փաստորեն ինքը առաջին հանդիպմանը վիրավորել էր, այժմ անշահախնդիր կերպով և անճնագոհաբար գիշեր-ցերեկ խնամում է իրեն ու կյանք տալիս, մին-

նույն է, դա պիտի դառնար հեղաշրջող փաստ: Շուշանիկի մեջ սերը կարող է հասկանալի լինել զուտ կանացի հոգեբանության հիմքի վրա: Նա անընդհատ տղամարդու մթնոլորտի մեջ է, այն տղամարդու, որը երեխայի անգորությանը իր գործվանքի կարիքն ունի (Հիշենք, որ սա կին-տղամարդ հարաբերության ամենաբնորոշ հոգեբանական ընդհանրացումներից է, ինչպես այն, որ կինը միշտ զգում է տղամարդու խորհրդավոր ուժի ապահով հովանու կարիքը): Սերը վերջնականապես փոխում է Միքայելին, և կերպարի զարգացման ավարտն ու ամփոփումը այս դեպքում ևս ներկայանում է վեպի կուլմինացիոն կետում՝ հրդեհի տեսարանում: Միքայելը ինքն է նետվում կրակների մեջ՝ փրկելու մարդկանց, և գրողը վստահեցնում է, որ այնտեղից նա դուրս եկավ՝ կրակի մեջ հիմնովին այրած թողնելով իր բոլոր արատները: Վեպի վերջում Միքայելը Սմբատին տեղեկացնում է, որ ամուսնանում է Շուշանիկի հետ, հրաժարվում է իր բաժին ժառանգությունից, և կապրեն իրենց աշխատանքով: «Նա երջանիկ է, իսկ ե՞ս», - Սմբատի այս հռետորական հարցը միջավայրի ու կերպարների հարաբերությունները բացող սոցիալ-հոգեբանական անուղղակի հիմնավորում է՝ բարձր գեղարվեստական կատարմամբ հատկանշված:

Շիրվանգաղեի դրամատուրգիան

ա) Ընտանիքի և կնոջ խնդիրը

Ռեալիստական դրամատուրգիայի ասպարեզում Շիրվանգաղեն Գ.Սունդուկյանից հետո կատարեց բնական առաջընթացի քայլը: Ժանրի բնագավառում նախորդի կատակերգություններից հետո տրվեց դրամայի լավագույն օրինակ: Թեմայի առումով հայտնի է, որ Սունդուկյան երկերի նյութը առևտրավաշխառուական բուրժուազիան էր, Շիրվանգաղեն առավելապես անդրադարձել է արդյունաբերական կապիտալին: Իսկ կոնկրետ այս թեմայի մեջ Սունդուկյանը կոնֆլիկտի հիմք էր դարձնում օժիտի խնդիրը, Շիրվանգաղեն՝ ապահարզանի հարցը: Թեման դրամատիկական

գործերում ներառվում է համարյա նույն հարցադրումներով, ինչ արձակում:

«**Եվգինե**» դրամայում ընտանիքի և կնոջ վիճակի խնդիրը առնչվում է մտավորականի դերի ընկալումների հետ, ինչը ուրիշ գործերում չի հանդիպում: Եվգինեին ամուսնացրել են իրավաբան Միհրան Ալավերդյանի հետ, ամուսնու սերն ու հոգատար վերաբերմունքը, փոխըմբռնումն ու ազատությունը նրան երջանիկ են դարձրել: Ամեն ինչ խառնվում է մի պատահական միջադեպից. թերթում հոդված է տպվում այն մասին, որ ամուսինը, իմանալով մինչև ամուսնությունը կնոջ ունեցած կապերի մասին, իր հալածանքներով նրան մահվան է հասցնում: Դա դառնում է քննարկման նյութ, արդարացնում կամ մեղադրում են տղամարդուն այդ քայլի համար: Միհրանն ասում է, որ ինքը կներեր կնոջը (մտավորականը հասարակական առաջընթացի կրող), Եվգինեն չի կարողանում թաքցնել ներքին խառնաշփոթը, ընտանիքում անսովոր սառը և օտարոտի հարաբերություն է ստեղծվում: Ի վերջո Եվգինեն խոստովանում է, որ մինչև ամուսնանալը ինքը ևս կապված է եղել ուրիշ տղամարդու հետ:

Սկսվում է ծանր դրամա, կինը և տղամարդը փորձում են թաքցնել իրենց տառապանքը, Եվգինեն խուսափում է հանդիպումից, Միհրանը հաճախ է մեկուսանում, կինը խնդրում է թույլ տալ (կամ ապահարգան), որ հեռանա, քանի որ արժանի չէ Միհրանի սիրուն և հոգատարությանը, ինչը հասկանալի է, քանի որ մեծ էր պարտավորությունը իր երջանկության համար: Իրավիճակը սրում են Միհրանի հարազատները, մանավանդ քույրն ու մայրը (Մարթան և Հռիփսիմեն), գործում է հասարակական կարծիքը, Միհրանը ևս երբեմն տրվում է այդ արտաքին ազդակներին: Դրամայում այս ամենը միջավայրի ու կերպարի համոզիչ ընթացքի և համադրումների մեջ է տրվում՝ ապահովելով որոշակի գեղարվեստական մթնոլորտ: Երկար դրամատիկ հանդիպադրումներից հետո Միհրանը վերջում հայտարարում է. «*Համոզմունքով ներեցի,*

սիրելով կմոռանամ», այսինքն՝ նրա մեջ հաղթում է մտավորակա-
նը: Բայց այս լուծումը համոզիչ չէ նախ՝ հոգեբանական առումով: Միհրանի խոսքերը հաստատում են, որ նրա մեջ կայուն է Եվգի-
նեի մեղավորության փաստը (ներում են մեղավորին), այդ դեպ-
քում դժվար է հավատալ նույն սիրո շարունակությանը, քանի որ
սերը հավասարազոր ազատության կողմեր է պահանջում, իսկ
այս դեպքում մեկը պետք է կախված լինի մյուսի ներելու ուժից, և
իրավիճակը չի մեղմվում մոռանալու կարողությամբ: Կառուցված-
քային առումով Միհրանի խոսքերը ոչ այնքան լուծումն են, որքան
կոնֆլիկտի հանգույցը, և գրողը պետք է շարունակեր ու ցույց
տար, թե ինչպես է հնարավոր դառնում հերոսի հայտարարության
իրագործումը, ինչ հոգեբանական նոր վիճակներ են ծնվում:

«*Ունե՞ր իրավունք*» դրամայում ընտանիքի արդեն հանրա-
ծանոթ սխեման է և դեպքերի զարգացումը: Հարուստ կալվածա-
տեր Անտոն Բեգմուրյանը կին է առել չունևոր ընտանիքից Հերսիլ-
լեին, նրանց տարիքների տարբերությունը հասնում է քսանի: Շիր-
վանգադեն ավելացնում է ամուսնական կապի մի նոր գիծ՝ ճա-
շակների և հակումների տարբերությունը (որ ինքնին ըմտանեկան
անհաշտության պատճառ կարող էր լինել՝ անկախ ծանոթ սխե-
մայից): Հերսիլեն ուներ գեղեցիկի ընկալումներ, սիրում էր երաժշ-
տություն, արվեստ, աշխատում էր լինել բնության մեջ և զգալ ա-
զատության շունչը: Անտոնը, չոր ու հաշվենկատ բնավորություն
էր, ասում էր դաշնամուրի՝ իր համար անիմաստ ու անհասկանա-
լի աղմուկը, կենցաղորեն դատարկ ու անընկալելի էր համարում
բնությունը: Հենց միայն այսքանը բավական էր, որ անտանելի
դառնար փոխադարձ համակեցությունը, մանավանդ որ երբեմն
կատաղությունից իրեն կորցրած Անտոնը ծեծում էր կնոջը:

Որպես հակադրություն է ներկայացվում Հերսիլեի ընկերուհի
Աննայի և Ռուբենի ընտանիքը՝ լիակատար փոխըմբռնումով, սի-
րով և ազատությամբ, ինչի երջանիկ գոյության փաստը ավելի է
ընդգծում Հերսիլեի ողբերգությունը, ուղղակի ստրկական վիճակը:

Հենց նրանք էլ բացատրում են, որ անկախ ամեն ինչից՝ կինը ևս իրավունք ունի ազատ ու երջանիկ լինելու: Բայց դրա համար կինը պետք է հասնի իր ազատության գիտակցության: Դրամայի վերջում Հերսիլեն հեռանում է Անտոնից, քանի որ նրա մեջ ձևավորվել էր այդ գիտակցությունը: Այդ հիմքի վրա վերնագրի առաջադրած հարցին գրողը տալիս է դրական պատասխան. կինը իրավունք ունի հեռանալու ամուսնուց՝ իր ազատության ու երջանկության տերը լինելու համար: Այս լուծումը ևս համոզիչ չէ, ազատության գիտակցությունը կարևոր է, բայց կան նաև արտաքին շատ գործոններ. Հերսիլեն արամբի է, իսկ Անտոնը երբեք ապահարզան չի տա, և աղքատ ծնողների տանը հասարակական կարծիքի ճնշման պայմաններում որևէ ազատության մասին խոսք չի կարող լինել:

«**Արմենուիթ**» դրամայում սյուժետային նույն իրավիճակներն են, ընտանեկան հարաբերության նույն սխեման. չունևոր ընտանիքից Արմենուիտն ամուսնացրել են հարուստ վաճառական և տարիքն առած Սամսոն Ալադյանի հետ: Այստեղ ևս դեր է խաղում ճաշակների տարբերությունը, Արմենուիին գեղեցիկի նույն ընկալումներն ու ռոմանտիկ խառնվածք ունի, Սամսոնի չոր ու հաշվենկատ էության համար ամենահաճելի երաժշտությունը համրիչի չխկչխկոցն է, որը հուշում է կուտակվող գումարի մասին: Սամսոնը նաև խիստ անբարոյական է, հետևաբար անհիմաստ կասկածներ է ունենում Արմենուիտու բոլոր քայլերի նկատմամբ: Եթե նախորդ դրամայում կոնֆլիկտի լուծումը կայացավ առանց երրորդի, ապա այստեղ առկա է ընտանեկան եռանկյունու երրորդ գագաթը: Ճարտարապետ Հմայակ Վառլամյանը և նրա կինը՝ Սիրանուշը, նույն վիճակն են ներկայացնում հակառակ դիրքերից: Հմայակը նրբագգաց է, արվեստ գիտի, գնահատում է գեղեցիկը, իսկ կինը նեղմիտ ու չարախոսի մեկն է, որը ոգևորված շարժումներ է անում և բուռն մասնակցություն ունենում խոսակցությանը, եթե բամբասանքի հնարավորություն կա: Հմայակն ու Արմենու-

հին որքան էլ խուսափում են հանդիպումից, բայց նման հոգիները ձգում են իրար, և նրանք երբեմն հանդիպում են, գրուցում՝ փորձելով ճնշել իրենց մեջ ծնված զգացմունքը: Կրկին թատերականորեն ազդեցիկ է հերոսների ապրումների, տառապանքի պատկերը: Եվ ահա լուծումը: Դրամայի վերջում, երբ Արմենուհին և Հնայակը գրուցում էին, սենյակ է ներխուժում Սամսոնը՝ ատրճանակը ձեռքին: Նա մի պահ անշարժ կանգնում է, հետո թուլացած նստում՝ ասելով. «*Գնա նրա հետ, դու ազատ ես*», այսինքն՝ ապահարզան է տալիս կնոջը: Դժվար չէ տեսնել, որ այս լուծումը ևս համոզիչ չէ:

Այսպիսով՝ ընտանիքի և կնոջ թեմայով Շիրվանզադեի դրամաները գեղարվեստորեն հաջողված չեն: Որպես կանոն, համոզիչ չեն կոնֆլիկտների լուծումները և՛ հոգեբանական, և՛ կառուցվածքային առումներով՝ չնայած հերոսների ապրումների հաջողված դրամատիկ պահեր կան: Կարևոր թերություն պետք է համարել նկարագրական-պատմողական տարրի առկայությունը, որը դրամատուրգիական սեռի ամենավտանգավոր բացերից է միշտ: Դա այն է, որ այդ սեռի հիմնական միջոցը՝ երկխոսությունը, ոչ թե ներքին շարժունակությամբ դառնում է գործողությունների զարգացման և հերոսների կերպավորման միջոցը, այլ պարզապես անշարժ պատում է հերոսների և դեպքերի մասին: Այս դրամաների սկզբում, որպես կանոն, տան ծառան ու աղախինը գրուցում և պատմում են իրենց տիրոջ և տիրուհու բնավորության, նրանց հարաբերության և այլնի մասին, և մինչև գլխավոր հերոսների հայտնվելը ընթերցողն ու հանդիսատեսը հիմնականում գիտեն ամեն ինչ:

բ) Սոցիալ- հոգեբանական դրաման

«*Պարվի համար*»-ը Շիրվանզադեի գլուխգործոցներից է և հայ դասական դրամայի լավագույն օրինակներից մեկը, քանի որ հենց սկզբից բացվում է հանգույցը, զարգանում կոնֆլիկտը՝ բա-

ցելով կերպարների ներաշխարհն ու հարաբերությունները, հասնում կուլմինացիոն կետին, ավարտվում համոզիչ լուծումով: Ամեն մի մանրուք ընդհանրացնում է միջավայրը, պարզում հասարակական հարաբերությունների խորքեր և դրանցում՝ մարդկային դերակատարումներ: Սաղաթելի ասածը՝ «*Օրհնվի Կելիեֆոն սրեղծողը*», ցույց է տալիս, որ 19-րդ դարավերջին տիրակալ է դառնում արդյունաբերական կապիտալը, տեխնիկան մտնում է նաև մարդկանց կենցաղը, նոր երանգ են ստանալու նաև մարդկային կապերը:

Գրամայի հանգույցը Արտաշես Օթարյանի փաստաթղթերն են, որոնք հաստատում են, որ նրա հայրը և Անդրեաս Էլիզբարովը միասին սկսել են գործը, հաջողել, ուստի հարստությունը հավասարապես պատկանում է երկուսին: Սակայն ընկերոջ մահից հետո Էլիզբարովը յուրացրել է բոլորը, «օգնել» նրա ընտանիքին, որդուն՝ Արտաշեսին, կրթության տվել, քաղաքում բարի համբավ ձեռք բերել: Հիմա փաստաթղթերը ապացուցում են հակառակը՝ վտանգելով ոչ միայն միլիոնները, այլև վարկն ու հեղինակությունը: Կոնֆլիկտը առնչվում է ընտանիքի բոլոր անդամներին, դրամայի վերնագրի ընդհանրացման ուժով շոշափում բոլորի պատվի խնդիրը: Ինչպես «Քառս» վեպում, այնպես էլ այս դրամայում ընտանիքի յուրաքանչյուր անդամ ընդհանրացնում է սոցիալական որոշակի խավ՝ հարազատական կապերի մեջ շեշտադրելով այդ դասի բնորոշ գծերը:

Ընտանիքի ավագ որդին՝ Բագրատը, նոր կրթված բուրժուազիայի ներկայացուցիչն է, ով ծրագրում է դառնալ «*Ֆինանսական հզոր սյուն*» և իր սառը հաշվենկատությամբ ավելի վտանգավոր է նախորդներից: Նրա համար անկարևոր են հոր ապրումները, քրոջ տառապանքը, քանի որ իրենց միլիոնների կեսի կորուստը կարող էր կիսատ թողնել գործարանի կառուցումը, որի մեջ էր իր պատվի խնդիրը: Գործարար հաշվենկատությամբ ոչ միայն բնական է համարում խաբելն ու թալանելը, այլև գտնում է, որ Մար-

գարիտը չպետք է վերադարձնի փաստաթղթերը, որովհետև դա կնշանակի՝ սուրը տալ թշնամու ձեռքը և գլուխն էլ դնել սրի տակ: Բնավորության այս գծերն ու պահվածքն են հիմք դառնում Բագրատին տրված՝ Սուրենի բնութագրմանը. «*Ճարպիկ կոմերսանթ, աստիճանը շուռ տրված ամերիկացի*»:

Կրտսեր որդին՝ Սուրենը, «ոսկի երիտասարդության» ներկայացուցիչն է. նրա կերպարի մասին կխոսենք վերջում: Յուրովի այս խավին է պատկանում նաև Անդրեասի ավագ դուստրը՝ Ռոզալիան: Արհամարհանքով վերաբերվելով քրոջն ու Արտաշեսին՝ փաստաթղթերի մեջ նա վտանգ է տեսնում այնքանով, որ կարող են խաթարվել նորաոճ հագուստ ու կահույք ունենալու, հավաքներ կազմակերպելու նրա շարունակական ցուցամոլ ձգտումները: Նա է, որ միշտ Արտաշեսի անուշադրությանը պատասխանել է՝ զգացնել տալով իր հոր փողերով ապահով ապրելու կամ մարդ դառնալու վիճակը, որովհետև ցուցամոլությունն ու քաղբենի քամահրանքը Ռոզալիայի համար ներքին դատարկությունը կոծկելու հարմար միջոցներ էին:

Կոնֆլիկտի առանցքը և դրամայի գլխավոր հերոսը *Անդրեաս Էլիզբարովն* է: Խաբելու և թալանելու իր սկզբունքների մեջ նա մարդու մասին ունի նույն ոչ բանական դիրքորոշումը, վստահ է, որ հանուն շահի և հարմար առիթի դեպքում պետք է կործանել դիմացինին: Էլիզբարովի կերպարը ստեղծված է շեքսպիրյան դրամայի ոգով, այն ներկայանում է արտաքին կոնֆլիկտի և ներքին կոնֆլիկտի համադրության մեջ: Արտաքին կոնֆլիկտը բացում է Էլիզբարով բուրժուայի էությունը, շոշափում ոչ միայն միլիոնների կորստի, այլև պատվի խնդիրը հասարակության մեջ: Հասարակությունը կտեսնի, որ բարեգործի դիմակի տակ չարագործն է, ով գողացել է մեռած ընկերոջ բաժինը՝ նրա ընտանիքը թողնելով խեղճության կաղապարի մեջ, որ ինքը փորձել է ծածկել՝ իբր թե օգնելով Արտաշեսին ու մորը: Էլիզբարովի համար ծանր էր այս հարվածը, բայց ճակատագիրն ավելի էր ծանրացնելու այն:

Ներքին կոնֆլիկտը բացում է Էլիզբարով հոր ներաշխարհը, հնարավորություն տալիս կերպավորման բազմակողմանիության: Փաստաթղթերը Մարգարիտի ձեռքում են, և հիմա Էլիզբարովի դեմ կանգնած է ոչ այնքան հասարակության մեջ պատիվը կորցնելու վտանգը, որքան հարազատ աղջկա արգելքը հաղթահարելու ծանրագույն վիճակը: Նա լավ գիտի, որ ընտանիքում բոլորը իրեն նայում են որպես փողի քսակի, Բագրատին ինքը պետք է այնքանով, որ փող է անհրաժեշտ գործարանը կառուցելու համար, Ռոզալիային ինքը հետաքրքրում է որպես ամենօրյա շռայլությունների համար փողի աղբյուր, ինչպես որ նույն կերպ վերաբերվում է Սուրենը: Ընտանիքում միակը, որ իրեն կապված է որդիական սիրով, Մարգարիտն է, և հիմա հենց նա էլ կանգնած է իր ճանապարհին:

Եղել է կարծիք, որ Մարգարիտի կերպարը համոզիչ չէ, որ հնարավոր չէ նրա տեսակը այս ընտանիքում, ինչպես լույսի շողը խավարի թագավորությունում: Անհատ-միջավայր հարաբերության ռեալիստական ընկալումներին քաջատեղյակ գրողը հիմնովին հասկանալի է դարձրել կերպարի բնավորության գծերի առկայությունը: Հերոսի միջավայրի սկիզբը մայրն էր՝ Երանուհին, ով ամուսնու յուրօրինակ խղճի դատավորն էր, իր խոնարհ լռությամբ անգամ Անդրեասի արատավոր ճանապարհի ցուցանող-մերժողը: Այնուհետև Մարգարիտի ձևավորման վրա կարևոր դեր է խաղում Արտաշեսը, և նրա օգնությամբ մեծ չափով՝ գրքերի աշխարհը. Մարգարիտին անընդհատ տեսնում ենք գիրքը ձեռքին: Արտաքին աշխարհից յուրովի կտրված և իրեն հարազատ միջավայրում ձևավորված Մարգարիտը չի ճանաչում այդ աշխարհը, հայրը նրա համար օր ու գիշեր ճգնող-աշխատող ծնող է, ով ամեն ինչ անում է հանուն երեխաների բարօրության:

Եվ հանկարծ իր սիրելին խոսում է փաստաթղթերի և դրանց հաստատած չարագուշակ փաստի մասին: Մարգարիտը պահանջում է այդ թղթերը ոչ այնքան ստուգելու Արտաշեսի ասածի

ճշտությունը, որքան կողմնորոշվելու իր ներքին ցնցումի հարվածներից. մի՞թե հնարավոր է, որ հայրը արած լինի դա: Արտաշես Օթարյանի համար ևս այս պատմության մեջ կարևորը իր արժանապատվությունն ու սերն են: Թղթերը Մարգարիտին փոխանցելով՝ նա հաստատում է դա և նշում, որ իրեն ամենից քիչ հուզում է հարստության հարցը, և ինքը ընդամենը քաղաքին ցանկանում է ցույց տալ, որ ուրիշի ողորմածությամբ չէ, որ մարդ է դարձել, այլ հորից թալանած փողերի մի փոքր մասով. սա է իր համար պատվի խնդիրը:

Իսկ ներքին կոնֆլիկտը Էլիզբարովի համար ծանր փորձություն է այնքանով, որ նա չէր կարող իր սովորական քայլն անել, քանի որ դա կնշանակեր անցնել հարազատի դիակի վրայով: Փորձում է կաշառել աղջկան, խոստանում նրան ամուսնացնել Արտաշեսի հետ և մեծ օժիտ տալ, ինչին Մարգարիտը պատասխանում է, որ իրեն պատվի օժիտ է հարկավոր: Էլիզբարովն զգում է, որ պիտի կատարվի անխուսափելի, որին ինքը պատրաստ չէ: Տառապանքը շեշտում է կերպավորման բազմակողմանի բնութագիրը, դուրս հանում այն միազիժ բացասականությունից, որը ռեալիզմի արվեստի կարևոր ձեռքբերումներից է: Սաղաթելին ասում է, որ շատ բան են արել ու մարսել, այս մեկը չեն կարողանալու: Հոգեբանական այս դրամայի մեջ ուրույն դեր ունի Սաղաթելի կերպարը. Անդրեասի տատանումների հաղթահարման համար կարիք կա արտաքին մի ուժի, ով վճռական պահին նրան կնդի այդ քայլին (ինչպես լեդի Մակբեթը սպանության մղեց երերացող Մակբեթին, ով ոճիրը գործելուց հետո չազատվեց ուրվականային սարսափից): Սաղաթելը Անդրեասին ասում է, որ եթե նա չանի այդ քայլը, ինքը նրան հիմար կհամարի, իսկ քաղաքը թքելով կհանի նրա աչքերը: Փաստաթղթերը Մարգարիտի մոտից գողանալու տեսարանը Էլիզբարովի դրամայի խտացումն է, ինքնակենդեք քայլ, որի հետքերը թղթերը այրելու նման չեն լքելու նրան: Երբ Մարգարիտը առավոտյան աղերսում էր վերադարձնել

դրանք, և Անդրեասը ջղաճիգ շարժվում է դեպի պահարանը՝ ասելով «*հոգիս բերանս բերիր*», և կրակի մեջ նետելուց հետո գոչում՝ «*վառվեք, վառվեք, ինչ շատ էք վառել*», այդ ամենը տեսանելի է դարձնում կերպարի դրաման, որն ամփոփվում է Մարգարիտի մարող կոչով. «*Հայրն այրեց աղջկա պատրիվը*»:

Այս կուլմինացիոն կետին հասած արտաքին և ներքին կոնֆլիկտների արդյունքում կարծես հաղթում է բուրժուան և պարտվում հայրը: Մարգարիտի ինքնասպանությունը համոզիչ է հոգեբանորեն և կառուցվածքի տրամաբանության պահանջով: Հայրը բացեց կյանքի դաժան ճշմարտությունը, որը հնարավոր չէր լինի հաղթահարել մանավանդ փաստորեն Արտաշեսին կորցնելուց հետո: Հոգեբանական փակուղին այլ ելք չէր թողել, քան այն, ինչ արեց Մարգարիտը: Կառուցվածքային առումով ինքնասպանության համոզությունը կապվում է կոնֆլիկտի զարգացման գեղարվեստական կատարման հետ: Կոնֆլիկտը սկսվեց Օթարյանի և Էլիզբարովի միջև, սակայն հանգույցում հայտնվեց Մարգարիտը: Լուծումը կարող է լինել մեկը՝ պետք է քանդվի հանգույցը, արձակվի կապը, Մարգարիտը դուրս գա կոնֆլիկտի հանգուցակետից: Դրամայի վերջում բոլորը բեմի վրա են, Մարգարիտը հատակին է, ներս է մտնում Արտաշեսը և կտրուկ շարժում անում դեպի Էլիզբարովը: Սուրենը բռնում է նրա ձեռքը և ասում. «*Կաց, նա արդեն պատրվեց*»: Անդրեասի կործանված տեսքը ցույց է տալիս, որ հայրը ևս չի պարտվել, և ինչպես ինքն էր գուշակում, այս քայլը չի մարսելու: Այս կերպ կերպարը սկզբից մինչև վերջ դառնում է գեղարվեստական ամբողջականություն և հայ գրականության ցայտուն երևույթներից մեկը:

«Պատվի համար» դրամայում ուրույն դեր ունի Սուրենի կերպարը: Նա այդ հասարակարգի հարազատ արդյունքն է և միաժամանակ նրա դատավորը: Ապրում է խնջույքների ու վայելքի ոչ այնքան բանական միջավայրում, պիտի գրպանում միշտ փող ունենա, որ Աբուլովի նմանների հետ մրցակցությունում և ընդհան-

րապես հաղթողի կեցվածք ապահովի: Բայց միաժամանակ Սուրենն է, որ ասում է՝ «Մեր փողը կեղտ է», և դրանով արդարացնում այն շոայլորեն ծախսելը: Սուրենը ճիշտ է բնութագրում ավագ եղբորն ու քրոջը, դաժանության հասնող խոսքեր է ասում հոր և մանավանդ քեռու՝ Սաղաթելի մասին, ումից պարտքեր էր անում և հանգիստ ստորագրում պարտամուրհակները՝ լավ իմանալով, որ այնտեղ անպայման ինչ-որ բան կեղծված կլինի: Սուրենը հարազատական ջերմությամբ է կապված Մարգարիտի հետ, բարեհաճ է Արտաշեսի նկատմամբ: Ինչո՞ւ է հերոսը այսպիսի երկակի կերպավորման ենթարկվել:

Այս երևույթը որոշակիորեն կապվում է Շիրվանզադեի աշխարհայացքի հետ: Բուրժուազիայի հին սերնդին, որին Բաֆֆին «ասիական» էր որակում, և Շիրվանզադեն էլ նրա մեջ տեսնում է «ասիական բռնակալական ոգի», երկու գրողներն էլ բնորոշ են համարում անչափելի ընչաքաղցությունը: Ի տարբերություն ռոմանտիկ Բաֆֆու՝ ռեալիստ Շիրվանզադեն բուրժուազիայի նոր, կրթված սերնդի (Բագրատ, Սմբատ) մեջ հաշվենկատ գործարարության ավելի վտանգավոր շեշտեր է տեսնում, քան անգամ նախորդների մեջ: Կապիտալիստական աշխարհի մի խավ կա, որը գերծ է կուտակման հիվանդագին մոլուցքից, ընդհակառակը, ցուցադրաբար վատնում է անմաքուր փողերը: Գրողը այդ դասի հետ է փորձում կապել անհատի մաքրագործմամբ հասարակության բարձրացման իր աշխարհայացքային գիծը: Միքայելը հիմնավոր վերափոխման է ենթարկվում, Սուրենը ունի ակնհայտ դրական կողմեր:

Գրողի աշխարհայացքի այս կողմը, անցնելով «Շառլատանը» կատակերգության և «Ավերակների վրա» դրամայի զարգացումներով, հասնում է որոշ անհետևողական լուծումների: «Շառլատանը» կատակերգության հերոսը՝ Սամվելը, նույն խավից է, ինչ Միքայելն ու Սուրենը, սակայն ամբողջական դրական հատկանիշների կրող է: Օգնում է աղքատ ուսանողների, իրենց տան

վրա դիմակավորված և թալանի եկած նախկին աշխատողներին ճանաչում է, բայց ազատ է արձակում: Կերպավորման այս միտումը «*Ավերակների վրա*» դրամայում հասնում է նրան, որ գրողը ստեղծում է նոր բուրժուայի լիովին դրական կերպար: Հակադրության մի բևեռում հարուստ վաճառական Աթանես Ֆրանգուլյանի ընտանիքն է, որը սնանկացել է և ավերակների է վերածվում. ավագ որդին՝ Լևոնը, խելացի է, ազնիվ, բայց անբուժելի հիվանդ է, մյուս որդին՝ Սամվելը, երաժշտական ակնհայտ հակումներ ունի, բայց հայրը համառորեն ձգտում է նրան վաճառական դարձնել: Իսկ ընտանիքի հայրը այդ հարվածներից կաթվածահար է լինում: Հակադրության մյուս բևեռը նրանց նախկին գործակատար և այժմ վեր հառնող բուրժուա Արամազդն է: Սոցիալական խնդիրներն անձնականանում է նրանով, որ Արամազդը սիրում է Ֆրանգուլյանի դստերը՝ Օվսաննային, ով կարճատեսորեն շարունակում է արհամարհանքով նայել երբեմնի գործակատարին: Արամազդը ամեն կերպ փորձում է ոտքի կանգնեցնել ընտանիքը և դրամայի վերջում հայտարարում է. «*Ոչինչ, այդ հնի ավերակների վրա մենք նոր կյանք կկառուցենք*»: Այսինքն՝ նոր կյանքի կառուցողը դառնում է բուրժուազիայի ներկայացուցիչը:

գ) Քաղաքական թեմայի փորձ դրամատուրգիայում

Շիրվանզադեն, լինելով սոցիալական հարաբերությունների խորը գիտակ, նույն բազմակողմանի ու հստակ կողմնորոշումները չունեցավ քաղաքական խնդիրներում: Սակայն 20-րդ դարասկզբի ազգային կյանքի վայրիվերումներն ու անկումները՝ եղեռն, կուսակցություններ, հեղափոխական շարժումներ, ազգամիջյան կռիվներ, գրողին ստիպեցին դրամատուրգիական գործերում անդրադառնալ ազգային կյանքի քաղաքական փոթորիկներին: Եղեռնից հետո՝ 1916 թ., նա գրեց «*Արհավիրքի օրերին*» դրաման, որի սյուժետային ընդգրկումը կապվում էր կոտորածների, ռուսական բանակի առաջխաղացման և հայ կամավորականների մաս-

նակցության հարցերի հետ: Գեպքերը կրկին ներկայացվում են ընտանեկան կապերի շրջանակներում, և անգամ կամավորների հրամանատար Հրազդան-Արամազդը պատերազմի արհավիրքի, ռուսական բանակի դերակատարման և հայերի անձնագրի կռիվների մասին իր դատումներում շատ ավելի երևում է իր Նիգար դստեր նկատմամբ դրամայի գլխավոր հերոս Գալոյի սիրո առնչություններով:

Սյուժետային զարգացումները հարուստ կալվածատեր Միհրդատ Մանգունու ընտանիքի հետ են կապվում, որտեղ հակասությունների հիմքում կարելի է քաղաքական խնդիր տեսնել: Նրա կնոջը՝ Սաթենիկին առևանգել էր քուրդ ցեղապետ Ջենալ Բեյը, որի ապօրինի որդին էր Գալոն: Ընտանիքը փորձում էր պահել ներքին խաղաղությունը, Սաթենիկը այստեղ շարունակում էր կին և մայր մնալ, բայց Գալոյի ներկայությունը միշտ ջղաձիգ լարվածություն էր պահում: Ինքնագապումի ցանկացած փորձ անհաջող էր լինում մանավանդ Մանգունու ընթրստ որդու՝ Տիրանի համար, ով չէր կարող թաքցնել ատելությունը մոր և քուրդ ցեղապետի որդու՝ Գալոյի նկատմամբ: Առանցքային է դառնում ընտանեկան այս դրաման, շեշտադրվում է Գալոյի տառապանքը, ով իր հարազատների մեջ ոչ միայն օտար, այլև որպես թշնամի է ընդունվում, և նա ապավինում է միայն մայրական վախվորած գործվանքին: Գալոն ակտիվ դերակատարում է ունենում օրհասական այդ օրերին, քուրդ ցեղապետի որդին լինելու հանգամանքը օգնում է նրան ինչ-որ կերպ աջակցելու հայ կամավորականներին, վերջապես նա է փրկում ընտանիքը կոտորածից՝ դրա համար վճարելով իր կյանքով: Այսինքն՝ դրամայում քաղաքական իրավիճակների ուղղակի և շատ ավելի ենթատեքստային դրսևորումը կա, բայց գեղարվեստական ընկալումը, ազդեցությունը մեծ մասամբ կապված է մնում ընտանեկան ներքին կապերի ու հակասությունների հետ:

«**Կործանվածք**» դրամայում Շիրվանգաղեն փորձել է ներկայացնել քաղաքական կուսակցությունների գաղափարական դիրքորոշումները: Բայց քանի որ նա հասարակարգի վերափոխման խնդիր ուղղակիորեն չի դնում, ամեն ինչ հանգեցնում է վերափոխվող անհատին, հասկանալի է, որ չի հստակեցնում քաղաքական կուսակցությունների գաղափարախոսական սահմանները: Դրամայում հակադրված են ազգայնականները և, այսպես կոչված, սոցիալիստ-ինտերնացիոնալիստները, իսկ դա փաստորեն վերածվում է հայրերի և որդիների հակասությունների: Ազգային հայացքների կրողներն են Սենեքերիմ Սահառունին և նրա ընկեր, մեծահարուստ Ալեքսանդր Ալվանդյանը, որոնց համար կարևոր արժեք են մնում հայոց պատմությունը, անցյալի ռազմաքաղաքական ու հոգևոր-մշակութային նվաճումները, նրանցով ոչ միայն հպարտանալու, այլև նրանցից դաս առնելու միտումները:

Նրանց գաղափարները մերժում, երբեմն ծաղրում են նորերը, որոնք իրենց սոցիալիստ-ինտերնացիոնալիստ անվանելով՝ դուրս են դնում ազգայնամտական «նեղ» հակումներից, կարևորում են ընդհանրապես մարդու և մանավանդ ճնշված դասակարգերի ազատությունը: Այս խմբում Սահառունու որդին՝ Արտաշեսը, նաև Տիգրանը ավելի սթափ են ու խոհուն, իրենց մերժումների մեջ փորձում են ծայրահեղության չհասնել, մինչդեռ Հրանտը, Նոյեմգար հեղափոխական կեղծանունով ռուս աղջիկը անթաքույց տեռորիստական հակումներ ունեն, անընդհատ խոսում են ինչ-որ մեկին շարքից հանելու, զինված ըմբոստացման դիմելու մասին (Հիշենք, որ Շիրվանգաղեն մի քանի անգամ մասնակցել էր Հնչակյան կուսակցության բյուրոյի նիստերին և հեռացել, քանի որ զարմանքով ու ցավով էր նկատել, որ այնտեղ շատ ավելի խոսում են հակառակորդ թևի ինչ-որ գործչի շարքից հանելու մասին): Հայրերի ու որդիների միջև հակասության վերածված գաղափարական խնդիրը առնչվում է անձնական կապերի հետ: Գլխավոր հերոսը՝ Արտաշեսը, սիրում է Ալվանդյանի դստերը՝ Ֆլորային:

Բացի այն, որ սոցիալիստների այս խումբը արդեն իր հակապետական քայլերով գրավել էր ոստիկանության ուշադրությունը, նաև այն, որ Արտաշեսը հասկանում էր, որ չի կարող հավասարապես նվիրվել իր սիրուն և գաղափարական պայքարին, կար նաև իր և Ֆլորայի հայրերի հետ ունեցած կոնֆլիկտը, այս ամենը անելանելի են դարձնում Արտաշեսի վիճակը, և դրաման ավարտվում է նրա ինքնասպանությամբ: Արտաշեսը կործանված է, և գրողը, որի համակրանքը հայրերի ազգայնական գաղափարների կողմն էր, հերոսին կործանված է համարում նախ և առաջ իր կուսկացական անհեռանկար գաղափարախոսությամբ:

Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Շիրվանզադեն, որ կապիտալիզմի սոցիալական արատների ու քառային վիճակի գեղարվեստական տարեգիրն էր, թեպետ չէր ընդունում նրա վերացումը, բայց անցավ նոր հասարակարգի կողմը: Դրա հաստատումը դարձավ «**Մորզանի խնամին**» կատակերգությունը, որը Խորհրդային իշխանության անխուսափելիության փաստի տարեգրումն էր: Շիրվանզադեն, սակայն, այս գաղափարը ցուցադրելու համար ընտրել է թեմատիկ-բովանդակային այնպիսի շրջանակ, որ քաջածանոթ ու հասկանալի էր իրեն և ուղղակիորեն Սովետական երկրի միջավայրը չէր: Կատակերգության հերոսները վտարանդիներ են, որոնք խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո կորցրել են իրենց հարստությունը, գործարանները, համարյա ամբողջ կապիտալը և ինչ-որ փշրանքներ փրկելով՝ փախել արտասահման: Դեպքերը, այսպիսով, տեղի են ունենում Փարիզում, որը բուրժուաների վայելքային ճոխության միջավայր էր, իսկ հերոսներն էլ նախկին ձեռնարկատերեր են: Քաղաքական շեշտադրումն այն է, որ նրանք երազում են համախմբվել, գտնել ցարի ընտանիքից մեկին, թագավոր կարգել, և ինչպես գլխավոր հերոս Պետրոս Սինթոնն է ասում, գնալ նրա մոտ և խնդրել, թե «*վաշե բլագարողիե, դենգի նուժնի, նա բերի*», միայն թե կավածքները, հանքերն ու գործարանները այդ «*բայլշևիկներից*»

խլի և վերադարձրու տերերին: Գործում է անգամ Արքաթով-Կարասով հակասովետական խմբակ, որի ղեկավար այս անձիք հոխորտում են, թե պատրաստի գորաքանակ ունեն՝ ցանկացած պահի Ռուսաստանում հին կարգերը հաստատելու պատրաստ: Մինչդեռ նրանց «քաջարի» զինվորները հյուծվում էին Փարիզի գվարճավայրերում՝ կանանց ու խմիչքի ճահճի մեջ: Այս հակասականությունը, բարձրագոչ ծրագրերի և իրականության անհամատեղելիությունը ստեղծում են երգիծական վիճակներ, խոսքի և դրության կոմիզմով ապահովում կատակերգության ժանրային պահանջները:

Քաղաքական անհեռանկարայնությունը համադրվում է կենցաղային նույնատիպ վիճակներին, և սյուժետային զարգացումները հիմնականում կապվում են հենց կենցաղային խնդիրների հետ՝ պահպանելով քաղաքական ենթատեքստը: Իրավիճակներն ու կոնֆլիկտը առնչվում են Պետրոս Մինթոն-Մինթոյանի ընտանիքի հետ, և դրանց առանցքում Մինթոնի որդին՝ Ժորժն է: Ռեստորանային-թոթախաղային- հաշիշամոլային և այլ վայելքների անընդհատ շռայլ ծախսումների համար հորից փող պոկելու նպատակով Ժորժը հնարում է ամերիկացի միլիարդատեր Մորգանի քրոջ աղջկա հետ իր ամուսնության պատմությունը: Մինթոնը, իր հարստությունը ետ վերցնելու կամ նշանավոր մեծահարուստի խնամին դառնալու պատրանքին տրված, միամտորեն հավատում է այդ առասպելին: Միքայելի ու Սուրենի սերնդակից այս մարդը չտեսի նման զարմանում է ռեստորանային կյանքի վրա, երբ Ժորժը նրան, իբր թե, հարսնացուի մոր հետ ծանոթացնելու համար այնտեղ է տանում և ներկայացնում ռեստորանի երգչուհի Նատաշային: Խոսքի և դրության կոմիզմով ընդգծված տեսարանները հիմնավորում են Մինթոնի երագների սնամեջ լինելը. ինչքան անհեռանկար ու երգիծելի է խորհրդային կարգերի տապալման ծրագիրը, նույնքան ծիծաղելի է Մորգանի խնամին լինելու դատարկ հավատը: Այս համադրության մեջ է քաղաքա-

կան ու կենցաղային երգիծանքը ապահովում կատակերգության գեղարվեստական ազդեցությունը: Բացվում են Ժորժի և ընկերների մեքենայությունները, նրանք կամ պետք է փախչեն, կամ դատարանի առջև կանգնեն, ամեն ինչ, և Մինթոկի երազները նույնպես հողս են ցնդում:

Շիրվանզադեն, այսպիսով, անկախ թեմատիկ-գաղափարական շերտերից ու ընդգրկումներից, մնում է կապիտալիստական հասարակարգի սոցիալ-հոգեբանական նկարագրի, մարդկային ճակատագրի վրա դրա ազդեցության գեղարվեստական տարեզիրը՝ քննադատական ռեալիզմի տեսական ու գործնական նորովի դրսևորումներով:

ՄՈՒՐԱՑԱՆ

Կյանքը, աշխարհայացքը, ռոմանտիզմը

Մուրացանը (Գրիգոր Տեր-Հովհաննիսյան) ծնվել է 1854 թ. Շուշի բերդաքաղաքում: Հոր մահից հետո մայրն ամեն ինչ արել է որդու կրթության համար: Մովորել է մի մասնավոր դպրոցում, այնուհետև՝ Շուշիի հայտնի թեմականում: Տարվել է հին գրականությանը, կարդացել ոչ միայն հայ մատենագիրների գործերը, այլև Հոմերոս, Վիրգիլիոս, Միլտոն և այլն: Անմիջապես զգալի է եղել նրա անցյալապաշտությունը. սկսել է գրել գրաբար բանաստեղծություններ՝ նվիրված հայրենիքին, կույսին: 1873 թ. թեմական դպրոցն ավարտելուց հետո երկու տարի հալոց լեզու և գրականություն է դասավանդում մի մասնավոր դպրոցում: Այնուհետև շրջագայում է Հայաստանի տարբեր վայրերով, իսկ գրականության նվիրումը ի վերջո նրան տանում է Թիֆլիս 1878 թ.: Այստեղ անմիջապես աշխատանքի է անցնում առևտրական տներից մեկում որպես հաշվապահ:

Հոգեմաշ այս աշխատանքը ևս պատճառ է դառնում, որ ապագա գրողը ատի քաղաքը և նրանում զարգացող կապիտալիստական հարաբերությունները: Ցավով է նկատում, որ իր ուժերը ծվատած 15 փութ հաշվապահական մատյանների փոխարեն շատ գործեր կարող էր գրել: Մինչդեռ գրականությանը տրվում է գիշերային ժամերին, երբ կարող էր ապրել ստեղծագործական նվիրումի հաճելի պահեր: Այսպես նրա մեջ ընդգծվում է միայնասեր, ռոմանտիկ, ներքին հարուստ զգացմունքներ ունեցող, բայց դրսի կապերի մեջ հասարակական ակտիվությունից հեռու ինքնամփոփ ու համեստ բնավորություն: Դա ավելի է խորացնում ամուսնության և կնոջ հետագա պահվածքի բարդությունը, երբ իր հզոր սիրո ու նվիրումի փոխարեն ստանում է սառնություն ու դավաճանություն, որը նրա զգայուն տեսակին կարող էր հասցնել հոգեկան հավասարակշռության կորստի: Մահացել է 1908 թ.:

Մուրացանի առաջին գործը՝ «Ռուզան» պատմական դրաման, բեմադրվեց և ճանաչում բերեց հեղինակին: Ստեղծագործել է երեք թեմաներով՝ գյուղի, քաղաքի և պատմության, որոնց մեջ ժամանակային կայուն հաջորդափոխություն չկար (ինչպես Բաֆֆու պարագայում էր), քանի որ նա *աշխարհայացքի* զարգացում չի ունեցել, անկախ թեմաներից՝ միշտ դավանել է նույն գաղափարները: Գործերը տպագրվել են հիմնականում «Նոր դար», «Մեղու Հայաստանի» հանդեսներում: Մուրացանը իրեն համարել է «տենդենցիոզ»-միտումնավոր գրող, որի ստեղծագործությունը կոչված է օգնելու ազգին, դրանք զուտ տեղային նշանակություն ունեն, և ըստ գրողի՝ իմաստ չունի թարգմանել, որովհետև օտարազգի ընթերցողին հետաքրքիր չեն:

Մուրացանի աշխարհայացքի հիմքում հայ գյուղի փրկության խնդիրն է, և այդ գաղափարը պահպանվել է բոլոր թեմաներում՝ մինչև նրա վերջին գործերը՝ «Առաքյալը» վիպակն ու «Գևորգ Մարգպետունի» պատմավեպը: Մուրացանը կարծում է, որ նահապետական գյուղը ապրում է իր մաքուր մարդկային կենցաղով ու հարաբերություններով, այնտեղ հնարավոր չէ ներքին սոցիալական շերտավորում, և գյուղի ճնշումն ու շահագործումը գալիս է քաղաքից: Գյուղի մասին երեք գործերից ոչ մեկում տեղական «ցեցի» կերպար չկա, «Առաքյալ»-ում մի Խոջա Միրզա կա, որը Չիբուխուից չի, դրսից գալիս, պարտք է տալիս գյուղացիներին և բարձր ու կամայական տոկոսով ընտանիքներ կործանում (Ռեալիստ Պռոշյանի վեպում Միկիտան Սաքոն էլ, Խեչանենց Խեչանն էլ, այսինքն՝ շահագործողն ու զոհը նույն Աշտարակից են): Իսկ գյուղի փրկությունը Մուրացանի համար կարևոր է, այդ խնդիրը նա պահպանում է նաև քաղաքի ու պատմության թեմաներով գործերում, քանի որ, ըստ գրողի, գյուղն է ազգային պահպանման օրրանը, և փրկել գյուղը, նշանակում է փրկել ազգը:

Ըստ Մուրացանի՝ եթե շահագործումը գյուղ է թափանցում քաղաքից, ապա փրկությունն էլ կարող է գալ քաղաքից: Եվ այս-

պես գրողը հանգում է լուսավորյալ անհատի փրկչական առաքելության գաղափարին, ժոմանտիզմի այն դրույթին, որ անհատը կարող է փոխել միջավայրը: 19-րդ դարավերջի և 20-ի սկզբների հայ գրականության մեջ ռեալիզմի գերակայության շրջանում Մուրացանը միակ նշանավոր ժոմանտիկ հեղինակն է, ուստի նրան համարում են *ուշ ժոմանտիզմի* ներկայացուցիչ: Եվ քանի որ գրողը ծրագրում է փրկել հին նահապետական գյուղը նոր կապիտալիստական քաղաքից եկող հարվածներից, նրա ժոմանտիզմը ստանում է պահպանողական բնույթ, Մուրացանը դառնում է պահպանողական ժոմանտիզմի հետևորդ: Հեղինակի աշխարհայացքի և ժոմանտիզմի առանձնահատկություններն ամբողջանում են գյուղի թեմայով գրված երեք վիպակներում:

ա) Գյուղի փրկության գաղափարական և հոգեբանական հիմունքները

«*Խորհրդավոր միանչևուհի*» վիպակը Մուրացանի ժոմանտիզմի և գյուղափրկիչ ծրագրերի գեղարվեստական ամբողջացումն է: Վստահ լինելով իր գաղափարների իրագործման հնարավորության մեջ՝ գրողը միաժամանակ նկատում է, որ գյուղը «*քմահաճ երեխայի*» է նման, և այնտեղ գործելու գնացողը պետք է անձնագրիության մեծ կարողություն ունենա, «*նա ավելի առաքյալի, քան հասարակ գործողի դեր պիտի կատարե*»: Դեպքերը պատմում է ականատեսը, ով բժշկի խորհրդով գնում է հեռավոր հայկական մի գյուղ և այստեղ հրաշքներ տեսնում: Ականատեսի պատումի ձևը հավաստիություն է հաղորդում կատարվածին, այսինքն՝ այն, ինչ պատկերվում է, իրական է, աչքով տեսած: Գրողը ցանկանում էր և հավատում, որ եթե հարյուր ընթերցողից մեկն էլ հետևի իր հերոսուհու օրինակին, ապա իր միտումնավորությունը հասած կլինի նպատակին:

Ականատես-հեղինակը, ճանապարհին զարմանալով ու հիանալով հայոց բնաշխարհի և բնության ոչ սովորական գեղեցկու-

թյամբ (Մանրամասն բնապատկերը ռոմանտիզմի նախասիրած սկզբունքներից է), հասնում է գյուղ: Առաջին անսովոր բանը, որ տեսնում է, խիստ բարեկարգ եկեղեցին է՝ իր գրագետ քահանայով (որ բաժանորդագրվել և քաղաքից թերթ էր ստանում, կարդում նաև գյուղացիների համար) և կազմակերպված հավատացյալ համայնքով (Գյուղացիներն այնպես էին գնում եկեղեցի, կարծես հրդեհ մարելու գնալիս լինեին): Երկրորդն այն էր, որ գյուղն ուներ կանոնավոր դպրոց տղաների և աղջիկների համար, և այնտեղ աշխատող մշտական ուսուցիչներ: Երրորդ անսովոր վիճակը, իհարկե, գյուղի բարեկարգ տեսքն էր՝ մշակած այգիներով, մաքուր և ուղիղ փողոցներով և քարաշեն խնամված տներով:

Ականատեսի հարցին, թե ո՞վ է այս հրաշքի հեղինակը, բոլորը պատասխանում են՝ «Մեր կույսը»: Ծանոթությունը գլխավոր հերոսի հետ բացում է կերպարի գաղափարական և հոգեբանական բովանդակությունը: Քույր Աննան ասում է, որ այս անձնագոհության իրեն մղել է ուսուցիչը՝ Գարեգինը, ով առաջին պարսպամունքի ժամանակ սեղանին է դնում երկու գիրք՝ ասելով, որ այդ «գրքերը կլինեն ձեր ուսման սկիզբն ու վերջը»: Այդ գրքերն են Ավետարանը և Եղիշեի Պատմությունը, որոնք հուշում են երկու կարևոր խնդիր. առաջինն այն է, որ գաղափարատիպ հերոսի նվիրումի մեջ կարևոր դեր են խաղալու եկեղեցին և կրոնը: Երկրորդը Քրիստոսի ավանդապատում կենսագրության և Ավարայրի պատմա-դավանանքային օրինակով սովորեցնում է անձնագոհության փրկչական առաքելությունը:

Քույր Աննայի գործունեությունը գյուղում Մուրացանի գյուղավրկիչ ծրագրի մարմնավորումն է (որի կետերի հերթականությունը ակնարկվել էր հեղինակի տեսած հրաշքներով): Ծրագրի առաջին կետը եկեղեցու բարեկարգումն է, քանի որ, ըստ քույր Աննայի, «*ոչ մի հասարակություն այնքան մոտրիկ չէ գեղջուկի սրտին, որքան եկեղեցին*»: Ցանկացած գործ կարող է հաջողությամբ պսակվել միայն համայնքի, հասարակության համա-

խմբվածության դեպքում, իսկ միաբանող ամենամեծ ուժը եկեղեցին է: Գյուղավրկիչ ծրագրի երկրորդ կետը կանոնավոր գործող նոր դպրոցի հիմնումն է, որը գյուղացուն գրագետ դարձնելով կօգնե՛ր ազատվել վաշխատուների շահագործման, կամայական տոկոսների ցանցից: Ամենամեծ դժվարությունը քույր Աննան հանդիպել է այստեղ, որովհետև գյուղացիները հեշտությամբ չէին համաձայնվում աշխատող երեխաներին, մանավանդ աղջիկներին գործից կտրել: Հեղինակն ու իր հերոսը վստահ էին, որ նոր դպրոցը չպիտի ոչնչացնե՛ր ազգային բնավորության` թեկուզ հին թվացող, բայց լավագույն գծերը, որտեղ *«ասլում է նահապետականությունը, կյանքի պարզության հետ պահպանվում են բարքի մաքրությունը, սրբի անկեղծությունը»*: Ծրագրի երրորդ կետը գյուղացու սոցիալական վիճակի բարելավումն է, որը բուն նպատակն է, բայց հնարավոր է իրագործել նախորդ երկու կետերի ապահովման պայմաններում: Գյուղացուն պետք է սովորեցնել միմյանց օգնելու, *«ընդհանուր արհեստավարության»* կանոններ: Այստեղ ևս կարևորվում է գործչի կենդանի օրինակը: Քույր Աննան անմիջական մասնակցությամբ ստեղծում է *«հասարակաց շրենարան»*, *«փոխարու զանչարան»*, *«հասարակաց նախիր»*, որոնք փոխօգնության ուժով գյուղացուն հեռու էին պահելու բոլոր տեսակի շահագործողներից:

Այս ամենը խոսում են «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակի գաղափարական շեշտադրման և ծրագրայնության մասին: Դրանով հանդերձ` վիպակը գեղարվեստի ուժ է ստանում միայն կերպարի հաջողվածությամբ, հոգեբանական համոզությամբ: Քույր Աննան կանացի բնավորության ամբողջական կրողն է, գործիչը նրա մեջ չի սպանում կնոջը, ընդհակառակը` կանացիության շարունակությունն է: Ռոմանտիզմի նախասիրած դրականի բևեռացումը ստանում է հոգեբանական հիմնավորում: Քույր Աննայի մեջ որոշող է մնում սիրող և հանուն սիրո անձնագոհության ընդունակ կինը: Նրա հետ գրուցելիս հեղինակը միշտ զգում է անթա-

բույց մի թախիծ աչքերի խոսուն արտահայտության մեջ: Նրա պատմածը սիրո և կանացիության բոլոր հոգեվիճակների հաստատումներ են. Գարեգինին տեսնելիս արագ բաբախող սիրտը կարծես ուզում էր դուրս թռչել, չէր կարողանում նստած տեղը մնալ, ցանկանում էր դուրս վազել, չգիտեր՝ ուր գնալ, երբեմն մե՛նանում էր իր թախծոտ կարոտի մեջ: Ամեն ինչ ավելի է ընդգծվում Գարեգինի ցուցադրական սառնությունից, մվիրումի և վիրավորվածության տվայտանքների մեջ որոշում էր առաջինը խոսել իր սիրո մասին, բայց չէր կարող անել դա: Երբ Գարեգինին ուրախ էր տեսնում, իր սիրտն էլ ցնծում էր, իսկ երբ նա տխուր էր լինում, անասելի թախիծն էր պատում իրեն, աշխատում էր սիրո այս անհագուրդ պոռթկումները խաղաղեցնել նրանով, որ նա այստեղ է՝ իր առջև նստած: Սիրո այս ընդգրկուն հոգեվիճակների մեջ միշտ առկա էր լինում անհասկանալի կասկածը, նույնիսկ ուրախության պահին կարծես մեկը շշմոռում էր, որ նա երբեք իրենը չի լինելու (Հիշենք համաշխարհային գրականության կատարյալ դրսևորումներից մեկը՝ Անուշի խոսքերը. «Այս սիրտըս, նանի, չգիտեմ ինչի...»), և ցանկանում էր, որ նա այդ օրը չգա պարապմունքների: Ի վերջո որոշակիորեն խոսափողի դեր ստանձնած Գարեգինը ասում է, որ ինքն էլ անտարբեր չէ դեպի Աննան, բայց ուխտել է մվիրվել ավելի մեծ սիրո՝ հայրենիքի փրկությանը, և խորհուրդ է տալիս գնալ հեռու մի հայկական գյուղ ու մվիրվել այդպիսի մեծ սիրո: Այսպես Աննայի գաղափարական մվիրումի պատճառը սիրո անձնագրությունն է դառնում:

Գյուղում ևս Աննայի մեջ որոշողը մնում է կանացիությունը: Անձանոթ միջավայրը, անսպասելի դժվարությունները հաճախ են նրան հուսահատության հասցնում, նա առանձնանում է, լաց լինում, ծնողների նկատմամբ կարոտը անհատթահարելի է դառնում, երազի նման ցանկանում է նորից ընկերուհիների միջավայրում լինել: Ինքը՝ Աննան, հեղինակին ասում է, թե միամտություն կլինի մտածել, որ քսան տարի քաղաքի փափուկ միջավայրում ապրե-

լուց հետո հնարավոր է դա միանգամից մոռանալ: Եվ վերջապես իր օրինակով կատարում է կարևոր հոգեբանական ընդհանրացում. եթե տեսնեք ուժեղ կնոջ, պիտի հասկանաք, որ իր բոլոր թուլությունները նա կարող է հաղթահարել միայն տղամարդուց ստացած ուժով, նրա սառած սիրտը կարող է ջերմանալ այդ էակի շնչով. *«Եթե տեսնեք մի կին, որ սպրում ու գործում է միայնության մեջ, օ՛, այստեղ էլ պարեցեք այն աներևույթ ոգին, որ նրան ընկերանում, շունչ ու կյանք է տալիս, հուր ու կորով ներշնչում»*: Եվ ուրեմն՝ Գարեգինի ձայնով պիտի կործաներ Աննային: Մեծ խորհուրդ ունի մահից առաջ Աննայի ինքնախոստովանալը. Նա կարծես մոռացել է ամեն ինչ, անգամ սիրելի դպրոցը, սա իր վերջին գարունն է, իսկ ինքը կկամենար սպրել. *«Ինչո՞ւ բնությանից դասեր չենք առնում... Եվ, սակայն, ավա՛ղ, սխալ գործեցի. մոռացա մի վայրկյան մեծ ճշմարտությունը, և այժմ արդեն ուշ է...»*: Ո՞րն է բնության դասը, ի՞նչ մեծ ճշմարտություն: Գուցե ա՞յն, որ անձին տրված մեծագույն երջանկություններից և նրա անհատական ազատության բնական իրավունքներից մեկը՝ սերը, չպետք է դնել ազգային-հասարակական պարտադրանքի թեկուզ ամենատուրք գոհասեղանին (ինչը չկարողացան անել Աշոտ Երկաթի ու Յիկ Ամրամի նման ուժեղ անհատները): Թե՞ պարզապես վերջին պահին միշտ թվում է, թե ամեն ինչ կիսատ է, ոչինչ կարծես չի արվել, և արդեն շատ ուշ է: Համամարդկային երկվությունների այս դրաման ընդգծում է կերպարի գեղարվեստական մեծ ուժը, որպես կից փաստ թողնում կարևորվող գաղափարը, որից, իհարկե, շահում է արվեստը: Գաղափարախոսի և հոգեբան-գեղագետի այս ներհակությունը միշտ բնորոշ է մնալու Մուրացանին՝ դառնալով նրա մեծ արվեստի գրավականը:

«Նոյի ազոսավր» վիպակը գյուղի թեմայով երկրորդ գործն է, որը նախորդի կայուն ժամանակագրից հետո ոճանք ընկալել են որպես ռեալիստական երկ, ինչը միակողմանի վերաբերմունքի արդյունք է: Այստեղ ևս ընտրված է ականատեսի պատումի նույն ձևը՝

հակառակ պատկերներով: Քաղաքից գյուղ եկած երկու ընկերներից Պետրոս Մինարյանը սուր բանավեճով մերժողի դեր ունի, հեղինակ-պատմողը՝ սթափ գնահատողի: Գյուղական բնության նույնանման պատկերը Պետրոսն ընկալում է գյուղացու կողմից այն աղավաղելու-աղտոտելու դիտանկյունից, հեղինակը դա մեղմում է՝ ասելով, որ քաղաքացին չի հանդուրժում, որ այս գեղեցկություներ մի խեղճ գյուղացու կողքին է, ոչ թե մի իշխանուհու է պատկանում, որի հետ ռոմանտիկ սիրավեպը բնության հրաշք գրկում չէր խանգարի:

Եվ այսպես, առաջինը նրանք գնալու են գյուղի եկեղեցին, որը գտնում են կիսախարխուլ վիճակում: Քահանան կիսագրագետ է, նույնիսկ Ավետարանը կարգին չգիտի և Պետրոսի հարվածներից փորձում է խուսափել՝ գյուղի թշվառ վիճակը շեշտելով կամ հյուրերի ծնողների հետ ծանոթությունը հիշելով: Բայց ի վերջո աննահանջ Պետրոսին հակադարձում է այն, որ քաղաքից եկած ուսումնականները հարգանք չունեն մեծերի նկատմամբ, և եթե կրթությունը միայն դա է սովորեցրել, ապա ճիշտ է անում Վեդունց Սարգիսը, որ չի թողնում գյուղում դպրոց բացել: Այսպես ակնարկվում է գյուղափրկիչ ծրագրի երկրորդ կետը: Պետրոսն շտապում է Սարգսին «ապուշի մեկը» որակել, և նրանք որոշում են գնալ տեսնել այդ «բռնակալ» գյուղացուն: Վեդունց Սարգսի տան արտաքին պատկերը հուշում է գյուղափրկիչ ծրագրի երրորդ կետի բովանդակությունը: Ջգացվում է, որ նախկինում այստեղ ունևոր, ապահով ու աշխույժ կյանք է եղել, որից միայն փշրանքներ են մնացել՝ մի ալարելով հաչող շուն, մոլորված ու նիհար հորթ, կուչ եկած մի պառավ, որ բոլոր անցնողներին հարցնում է՝ «Մեր Վանուն չես տեսե՞լ»:

Վեդունց Սարգիսը բացատրում է այս վիճակի պատճառը և ներկայացնում Նոյի ագռավի պատմությունը: Նա որդուն՝ Վանինին, կրթության է տվել, ուղարկել քաղաք՝ ուսումը շարունակելու, որպեսզի վերադառնա և նվիրվի գյուղի փրկությանը: Վանին այն-

տեղ որոշել է շարունակել կրթությունը, հայրը զգացել է վտանգը և համաձայն չի եղել, բայց իր ամբողջ ունեցվածքը տվել է՝ որդու կամքը կատարելու, և երեքուրեք հույս փայփայել, որ նա կիրագործի իր ցանկությունը: Բայց Վանին ամուսնանում է վրացուհու հետ, չի վերադառնում գյուղ՝ անասելի տառապանք պատճառելով հորը, որին բոլորովին չի մխիթարում այն, որ ասում են, թե Վանին Թիֆլիսում նշանավոր մարդ է դարձել: Եվ նա որդուն համեմատում է Նոյի ագռավի հետ, ում, ջրերն իջնելուց հետո, Նոյը բաց է թողնում տապանից, որ երևացող ցամաքի մասին լուր բերի, իսկ ագռավը չի վերադառնում, «*մարդի յա հեյվանի լեշ րեսավ, վրան ընկավ ու սկսեց լափիլը*»: Հայրական վիրավորանքի և ձախողված նպատակների պատասխանը դառնում է որդուն տված այս խիստ գնահատականը:

Վիպակում Մուրացանի գաղափարախոսը և ռոմանտիկական իդեալի կրողը Վեդունց Սարգիսն է, նա է գլխավոր հերոսը և դեպքերի մեջ երևացողը, ինչպես նաև Վանիի բնութագրման հեղինակը: Եվ այն, որ վերջինս Նոյի ագռավ է, որ ռեալիստական իրավիճակ է գյուղից քաղաք գնացող և չվերադարձող հերոսների պահվածքը, ընդամենը միջոց է՝ շեշտադրելու գրողի ռոմանտիկական գաղափարները (անգամ գյուղափրկիչ ծրագրերի երեք կետերի կայուն պահպանումով), որոնց կրող հերոսը այդ իդեալի հաստատման գնում է հոգեբանական որոշ անհամոզության ճանապարհով. որևէ գյուղացի իր ունեցվածքը չէր ներդնի՝ որդուն հասցնելու մի վիճակի, որ նա շարունակեր իր սկսած անճնագոհությունը, և դեռ հետո էլ վիրավորվեր, որ դա չի իրագործվում, ու անգամ չմխիթարվեր, որ որդին քաղաքում նշանավոր մարդ է դարձել:

Գրողը և հերոսը միշտ հավատում են անհատի գյուղափրկիչ առաքելության և անճնագոհության կարևորությանն ու կարելիությանը

Այս գաղափարի նորովի հաստատումը, մի այլ ճշմարտապատում ընթացքի մեջ, պիտի ցուցադրվի Մուրացանի գլուխգործոցներից մեկում «*Առաքյալը*» վիպակում: Եթե նախորդ գործերում, անկախ հոգեբանական հաջողված կատարումից, գրողի հիմնական մտահոգությունը գաղափարն ու գյուղափրկիչ ծրագիրն էին, ապա այստեղ առաջնայինը կերպարի բնավորության ցուցադրումն է, նրա թուլությունների երգիծանքը, որոնք կոչված են ծառայելու նույն գաղափարի հաստատմանը: Այսինքն՝ եթե Պետրոս Կամսարյանը գյուղից հեռանար, քանի որ անհնար էր այնտեղ գործելը, անհատի և միջավայրի հակադրությունը դուրս էր մղելու հերոսին, ապա այդ լուծումը կդառնար ռեալիստական: Բայց Մուրացանը վիպակի հենց առաջին էջերից, կերպարի երգիծանքով, հիմնավորում է անձնագոհության նրա անկարողությունը և այդ կերպ կրկին հաստատում այն առաքելության ազգանվեր անխուսափելիությունը, որի համար ինքնագոհաբերման մեծ ուժ է պետք, և որն էլ նրա ռոմանտիզմի կայուն հաստատումն է այս վիպակում: Կերպարն է առանցքում, որին հարակցվում են գյուղի իրական պատկերը և այդ ընթացքում՝ գյուղափրկիչ ծրագրի ակնարկը:

Պետրոս Կամսարյանի թուլությունների պարզումն ու երգիծանքը սկսվում է ուսանողական ժողովից: Հերոսի հետ առաջին ծանոթությունը ներկայացնում է բարեկազմ ու գեղեցիկ արտաքինով մի երիտասարդի, որը հարուստի զավակ լինելով՝ նաև բարեսիրտ էր, օգնում էր ընկերներին, բայց «*լինելով ի բնե զգույշ և կարգապահ՝ ամեն ինչ անում էր չափով ու կանոնով*», ուստի ստացել էր «*չափավորության ասպեղի*» կամ «պեղանտի» անուն: Այս չափավորությունն արդեն ակնարկ է իր առաքելության ձախողման: Ավարտական հավաքին ուսանողները խոսում են իրենց ապագա ծրագրերի մասին, և Կամսարյանի հայտարարությունը, թե ինքը որոշել է գնալ հեռու մի հայկական գյուղ և մվիրվել գյուղի փրկությանը, ընդունվում է բուռն ծափերով: Սա-

կայն ընկերներից մի քանիսը, որ լավ էին ճանաչում նրան, «*նայում էին իրար հարցակալան հայացքներով*»: Սա հերոսի թուլության առաջին սողանցքն է:

Հաջորդ փորձությունը սպասվում է տանը: Քաղքենի և օտարահաճ ընտանիքը ոչինչ չգիտեր Հայաստանի մասին, հայերին արհամարհանքով «կռռ» էր անվանում: Ծնողները որդու ապագայի համար ունեին իրենց փառասիրական ծրագրերը, «հազարներ» վաստակելու հեռանկարը, և սարսավում են, որ իրենց սիրելի «Պետյան» որոշել է գնալ այդ «կռռների» աշխարհը: Բուռն հակահարձակման է անցնում, անշուշտ, մայրը, աղիողորմ նշում, որ նրա կարոտից շատ է տառապել, ուզում էր ասել՝ հալվել ու մաշվել, բայց պարարտ մարմինը կանգնեցրեց այդ միտքը: Մոր համար գորեղ զենք էր միասին Բորժոմում հանգստանալու հեռանկարը և գեղեցիկ Ադելինայի ընկերակցությունը: Եվ երիտասարդն իսկույն սկսեց տատանվել, ձեռքն առավ հուշատետրը, որտեղ գյուղում գործելու ծրագրի գրառումներ ուներ, և «Վերք Հայաստանի»-ն, որոնք շտապ թաքցրեց, երբ եկավ Ադելինան, իսկ երևակայությունը նրան գյուղից տեղափոխեց ամառանոց:

Առաքյալի չկայացածության հոգեբանական հաջորդ փորձությունը, տրված երգիծանքի նույն ուժով, ճանապարհի պատրաստությունն է, որ հաստատում է, որ նա բոլորովին չգիտի հայ գյուղը: Ընկերոջը հպարտությամբ ցույց է տալիս հունգարական թամբն ու ասպանդակը, ամերիկյան երկփողանի և մաքուր պողպատից հրացանը, կողմնացույցը և այլն, անընդհատ կրկնում դրանց զները, հետո ավելացնում որսորդական շների բուծման մասին ռուսերեն գրքույկները, և նրա զարմանքին պատասխանում, թե գյուղում չէ՞ որ պետք է շրջի, որսի գնա: Ընկերոջ ծաղրալի հարցին, թե ձին ուր է, նա լուրջ պատասխանում է, թե գյուղում կգնի, այստեղից հո հետը չի տանելու: Հայ գյուղը իմացող ընկերն ասում է, որ դրանք նրա համար են և ոչ թե գյուղացու, բայց միա-

ժամանակ չի թաքցնում ոգևորությունը Կամսարյանի քայլի նկատմամբ, ինչը շատ հաճելի է լինում հերոսին:

Երգիծալից փորձությունը շարունակվում է փոստակայանում. «առաքյալը» գնում է գյուղը փրկելու, բայց չգիտի՝ ինչ գյուղ է գնալու, որտեղ: Պատահաբար հանդիպած տիրացու Մոսին առաջարկում է գնալ իրենց գյուղ՝ Չիրուխլու, ինչին Կամսարյանը խսկույն համաձայնում է և անգամ հրճվանք ապրում, երբ իմանում է, որ այն գտնվում է Սևանի ափին (այսինքն՝ շարունակվում է զբոսաշրջային տրամադրությունը): Բայց գյուղը փրկող գործիչը վարձած մասնավոր կառքում իրեն ընկերակցող տիրացու-վարժապետի հոտից զգվում է և նրան քշում կառապանի մոտ:

Հերոսին առաքելության մղելու հոգեբանական շերտեր են բացվում հաջորդ դրվագում, ճանապարհին հանգստանալու իջած փոստակայանում, վերակացուի հետ հանդիպմանը: Այս վերակացուն նախկին ուսուցիչ է, լավ գիտի գյուղացու վիճակը, հեղինակի ռոմանտիկական հայացքներն ունենալով՝ սպասել և հավատացել է, որ երբևէ մի անհատ օգնության ձեռք կմեկնի գյուղին: Երբ իմանում է Կամսարյանի ծրագրի մասին, ոգևորված բացականչում է. «*Փա՛ռք քեզ Աստված, վերջապես գրկվեց մեկը, որ մեր րրրրունջը լսեց...* Կամսարյանին դյուր եկավ վերակացուի գովասանքը»: Պարզ է դառնում, որ հերոսին մղող հիմնական ուժը անձնասիրությունն է, փառքի ձգտումը, այն, որ խոսեն իր մասին, առաքյալ համարեն իրեն: Մինչդեռ Մուրացանն ու իր գաղափարակիր հերոս քույր Աննան զգուշացնում էին, որ մի գործ սկսելուց առաջ այդ մասին փող փչելը գործի ձախողում է նշանակում: Վերակացուի ոգևորությանն անհաղորդ տիրացու Մոսին երբ անտարբեր ասում է, թե աղան բարով է գալիս, ու հեռանում, սրանք դառնում են խոսքեր՝ ուղղված օտարին:

Ճանապարհին հերոսի ոգևորությունը շարունակում է Դիլիջանի գեղեցիկ բնությունը, որն իսկույն Կամսարյանը համենատուն է իրեն ավելի հարազատ ու ծանոթ Բորժոմի հետ՝ նկատելով

նակ, որ այստեղ գեղեցիկ բնությունը աղտոտվում է գյուղի կեղտակույտերով: Հետաքրքիր է, որ Մեմյոնովկա գյուղով անցնելիս Կամսարյանը մտածում է, որ բնությունն այստեղ ոգևորիչ չէ, բայց կարելի է ապրել սպիտակեցրած փայտաշեն տներում՝ փաստորեն չտարբերելով «մալական» գյուղացիներին հայերից: Ի վերջո կառքը կանգ է առնում, Կամսարյանը դուրս է գալիս ու զարմացած հարցնում, թե ո՞ր է Չիբուխյուն, ինչին տիրացուն տեղացու հպարտությամբ պատասխանում է. «*Մրակից լավ Չիբուխյո՞ւ*»: Գետնից բարձրացող միակ բանը, որ նկատում է Կամսարյանը, աթարի բուրգերն են (Վերևից գետնավոր տները չեն երևում): Հերոսը իսկույն այս գյուղ կոչվածը որակում է «*ավերակոց*», և հոգեբանական շատ նուրբ դիտարկում է, որ այս «*հեղուկությունը փոխանակ փխրեցնելու, ընդհակառակն, պատրճառեց մի թաքուն հանույք*», որովհետև նա վստահ էր, որ այս ավերակոցից հեռանալու համար ոչ ոք իրեն չի մեղադրի (Դեռ գյուղ չմտած՝ փախուստի արդարացման հիմքեր է գտնում): Համենայն դեպս որոշում է մի երկու օր մնալ, ծանոթանալ, լինել Սևանում:

Մուրացանը այդ կարճ ժամանակը առիթ է դարձնում՝ պատկերելու *գյուղի իրական դեմքը* և ներկայացնելու իր կայուն գյուղավրկիչ ծրագիրը: Բնապատկերը ռոմանտիկ հեղինակին օգնում է՝ ամբողջացնելու նկարագիրն ու տրամադրությունը: Մոսկվա մեծ քաղաքի պատկերը ուսանողական եռուզեռի մթնոլորտն է, Բորժոմի բնությունը հանգստավայրային կոլորիտ է ստեղծում, ծառագուրկ Չիբուխյուի կեղտաբլուրներով լեցուն փողոց կոչվածները, գետնավորներն ու քակորի բուրգերը անմարդկային ապրելակերպ են ցուցադրում: Երբ գյուղացին հպարտությամբ ցույց է տալիս դիմացի կանաչապատ լանջերը, ինչին Կամսարյանը արհամարհանքով արձագանքում է, թե դրանք «*գյուղի առավելությունները չեն, այլ բնության*», իսկույն խորանում է օտարման սահմանը նրանց միջև, և այլևս երկու կողմի համար էլ կարևոր չէ բացատրությունը, թե գյուղացին ամբողջ օրը տառապում է արևի

տակ և մի չոր տեղ է փնտրում հոգնած ոսկորների հանգստության համար, ուստի նրան գոմաղբի ու կեղտի հարևանությունը չի մտահոգում:

Իսկ գյուղը խեղդվում էր այդ աղտոտության մեջ, մարդիկ ու անասունները ապրում էին նույն գետնափորում, որը պատուհանի փոխարեն առաստաղ կոչվածին բացված երդիկ ուներ միայն: Դաշտում՝ արևի տակ, ամբողջ օրն աշխատում էին մաս կանայք ու երեխաները, քաղաքաբնակ պարոնը սարսափով է նայում, թե ինչպես են տղաները խառնում անասունի թրիքը, իսկ աղջիկները ձեռքերով ծեփում են դրանք, որ չորանալուց հետո ստացված ափարը դառնա նրանց ապրելաձևի հիմնական մասը: Երբ Կամսարյանը հարցնում է, թե ինչու հարևան գյուղացիների նման իրենք էլ փայտ չեն օգտագործում, ստիպված բացատրում են, որ հայր ամեն ինչով «մալակամից» շնորհքով է, բայց մի չորացած ծառի համար իրենց վրա այնպիսի տուգանք կդնեն, որ ամբողջ կյանքում տակից չեն կարող դուրս գալ: Մուրացանը հանդես է բերում մի խոսափող հերոսի՝ դազախեցի արդարախոս Պետիին: Նա եղել է քաղաքում, տեսել, որ այնտեղ ամեն ինչ որոշող փողը «չրի նման» է, բայց մարդկայինն է աղավաղված, ուստի եկել է այստեղ՝ գերադասելով գյուղական այս անտանելի կյանքը: Բնական է, որ գյուղացու տուն կոչվածում ճաշելը «առաքյալի» համար մղձավանջ է դառնում, երբ տեսնում է կանանց ձեռքերի և կաթսայի ու ամանեղենի կեղտը և ստիպված է լինում ապավինել ձվի կճեպի տակ մնացած մաքրությանը:

Այս ամենը բարձրագույն կրթությամբ փափկակենցաղ քաղաքացու համար անտանելի է, բայց գրողը ճշմարիտ պատկերների դաժանության մեջ անգամ հնարավոր է համարում լուսավորյալ անհատի անձնագոհությունը և նույն հատակությամբ առաջադրում *գյուղափրկիչ իր ծրագիրը*: Առաջին կետը, ինչպես հիշում ենք, կապվում է եկեղեցու հետ: Այս գյուղի քահանան ևս կիսագրագետ է, իր շատակերությամբ չէր կարող կապված լինել

հոգևոր ոլորտի հետ: Նա նույնիսկ շատ ուտել-շատ աշխատելու մասին իր փիլիսոփայությունն ունի և այնքան է երկարաբանում, որ խիստ քաղաքավարի Կամսարյանը ստիպված ընդհատում է. «*Տեր հայր, դուք ուրեղուց գար ուրիշ բանի մասին չե՞ք կարող խոսել*»: Սակայն ծրագրային այս կետը որոշակիանում է Սևանի վանք Կամսարյանի այցելությամբ: Դեռ ծովափին գյուղացիները գանգատվում են, թե եկեղեցին ամեն ինչ տանում է իրենցից՝ չնայած «*գեղցին բան չունի նրանց տալու*»: Կամսարյանին պարզ բացատրում են, որ շատերը հոգևոր կոչում են ստանում իրենց գոյությունը պահպանելու համար: Այս դասի սոցիալ-քարոյական հատկանիշներն իր մեջ է կրում վանահայրը, որի ամեն քայլի մեջ ինքնամենծարանքի ու ցուցամոլության շեշտ կա: Հպարտությամբ պատմում է, թե ինչպես կղզում գտնվող հնագույն ու պատմական բացառիկ արժեք ունեցող տաճարի ավերակների քարերից ուխտավորների համար կացարաններ է կառուցել: Իրեն բարձրացնելու համար հիշում է, թե ինչպես նախորդ վանահայրը, իմանալով, որ «վերևից» ստուգողներ են գալիս, խոնավությունից քայքայվող ձեռագրերի մի մասը լիճն է նետում: Այս մթին միջավայրում առանձնանում է Կամսարյանին ուղեկցող երիտասարդ արեղան, որն իր կրթվածության ռոմանտիկ ծրագրերով նշում է, որ եթե մի լուսավորյալ անհատ գա և գործի, «*մի՞թե Սևանը ևս չէր կարող դառնալ մի ս. Ղազար կղզի*»՝ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության կենտրոնի նման կրթության ու գիտության կենտրոն: Հեղինակի ծրագիրն ու հերոսին արված առաջարկը շատ բացահայտ է, դա լավ հասկանում է Կամսարյանը և շտապում է հեռանալ կղզուց:

Գյուղափրկիչ ծրագրի երկրորդ կետը՝ դպրոցի խնդիրը, այստեղ որոշակիանում է տիրացու Մոսիի «դպրոց» Կամսարյանի այցելությամբ: Վարժապետի գրագիտության չափին ծանոթ (Ճանապարհի գրույցի ժամանակ, երբ Մոսին իմանում է, որ Երկրագունդը կլոր է, զարմանում է, թե ինչպես չի գլորվում ընկնում ծովը)

«առաքյալը» տեսնում է ամառվա շոգին աթարի դեզերի արանքում քրջերի, քարերի կամ գետնի վրա նստած մոտ երկու տասնյակ ցնցոտիավոր տղաների, որոնք տարբեր տարիքի էին, ինչ-ինչ գրքեր ձեռքներին, հարվածի սպասող ահաբեկված հայացքները «ուսուցչին» հառած: Ի տարբերություն վանահոր երեսպաշտ ինքնագովանքի՝ Մոսին ընդունում է, որ ինքը «*խսս վարժապետ*» չէ, ընդամենը գիր ու հաշվել է սովորեցնում, իր ունեցածը «ճաթ» հաց է, դրանով է մահամերձ քաղցածին բավարարում: Միաժամանակ հիշեցնում է, որ ճանապարհին քաղաքացի պարոնը խոսում էր գյուղում վարժարան բացելու մասին, ինչի համար իրենք շատ ուրախ կլինեն: Այս ծրագիր-հիշեցումը ևս շատ հստակ էր, ուստի Կամսարյանը այս դեպքում ևս շտապում է հեռանալ:

Մուրացանի գյուղավրկիչ ծրագրի երրորդ կետը կապվում է գյուղացու սոցիալական դրության բարելավման հետ: Վիպակում դրա իրագործումը Սայու ընտանիքի փրկությունն է: Վաշխառու Խոջա Միրզան պարտքով գումարի տոկոսը կամայական բարձրացրել էր և հիմա տանում էր գյուղացու ունեցածը, անգամ երեխաներին կերակրող կովը: Փորձառու դազախեցի Պետին է դիմում Կամսարյանի օգնությանը՝ վստահ, որ դա նրա համար դժվար չէր լինի: Եվ իսկապես, կատարվում է գրագետ հաշվարկ, դրանով մի փոքի օգնություն, և առանց շատ մեծ ջանքերի՝ Կամսարյանը մի ընտանիք է փրկում: Նրան ուղղված բոլորի երախտապարտ հայացքը ստիպում է, առաջին անգամը լինելով, մտածել, «*թե անհրաժեշտ է աշխատել հնարավոր դարձնել գյուղում ապրելն ու գործելը*»:

Հաջորդում է չարաբաստիկ գիշերը, երբ հնարավոր չէր քնել կովի բառաչյունի, անձրևաջրերից թափվող ցեխի, դաժանորեն մարմինը կծոտող լվերի, որոնք «*չգիրտեին, որ Կամսարյանը համարաբանական է և իրավաբան, այդ պատճառով ծծում էին նրա արյունն անգթաբար՝ առանց դատարկորից կամ դատաստանից*

վախենալու»: Առավոտյան նա փախչում է Խոջա Միրզայի ուղարկած կառքով (որ խոսում փաստ է), ճանապարհին Աղստևի մեջ նետում նոթատետրը՝ թողնելով Սևանն ու Չիբուխլուն՝ որպես «անփոփոխ մասունք հավիրենական անշարժության»: Վիպակի վերջում հերոսին տեսնում ենք Բորժոմում պարահանդես դեկավարելիս. սա իր աշխարհն է, այստեղ կերպարն ու միջավայրը լիակատար ներդաշնակության մեջ են: Իսկ Մուրացանի հոգսը՝ համոզիչ ընթացքով ցույց տալ հերոսի բնավորության տեղաշարժերը և հենց սկզբից հաստատել անձնագոհության նրա անկարողությունը, այդ ընթացքում միշտ շեշտադրել գյուղի փրկության հնարավորությունը (Մի օրում մի ընտանիք փրկեց), ստանում է գեղարվեստական բարձր ազդեցիկություն ու գաղափարա-հոգեբանական ամբողջացում:

բ) Քաղաքը՝ բացասման բևեռի կրող

Մուրացանը իր կենսագրության բերումով և աշխարհայացքի պահանջով ատում էր քաղաքը և նրա մասին գրում էր՝ միայն բացասական կողմերն ընդգծելու միտումով:

«*Լուսավորության կենտրոնը*»՝ այդ առումով բազմախոս վերնագրով վեպում գրողը աշխարհայացքային արժեք ունեցող երկու հարցի է պատասխանելու՝ 1)քաղաքը իսկապե՞ս լուսավորության կենտրոն է, 2)արդյո՞ք հնարավոր է կրթյալ անհատի գործունեությունը քաղաքում: Դժվար չէ կռահել, որ երկու հարցի պատասխանն էլ պետք է բացասական լինի, ուստի կարևոր է մնում գաղափարական այդ խնդրի գեղարվեստական կատարման ընթացքը:

Վահան Սարյանը մի քանի նորավարտների հետ գնում է գյուղ, և իսկույն առաջադրվում են ծրագրի կետերը: Փորձում են բարեկարգել եկեղեցին, ձախողվում են, նրանց «Ֆարմատոն» են անվանում և արգելում: Կրթական գործի կարգավորման համար «հասարակաց լսարան» են ստեղծում և ոչ մի արդյունքի չեն հաս-

նում: Տնտեսական օգնության համար ծրագրում են քատերական ներկայացումներ կազմակերպել, բայց կրկին ձախողվում են: Վահանը այդ ամենի պատճառը համարում է զավառի տգիտությունը և որոշում է ազգային գործունեություն ծավալել լուսավորության կենտրոնում՝ քաղաքում: Այստեղ գրողը հանդես է բերում խոսափող մի հերոսի՝ Վահանի սիրած աղջկա՝ Աշխենի մորը՝ տիկին Գոհարին, ով ասում է, որ ձախողման պատճառը ոչ թե գյուղն է, այլ նրանց անփորձությունը, և եթե համբերեն, անպայման կհաջողեն:

Ինչ էլ լինի, Վահանն ուղևորվում է Թիֆլիս. և՛ ճանապարհի, և՛ քաղաք մուտքի նկարագրությունը տրվում է կոլորիտային մանրամասներով: Կառքում նա ցավով նկատում է, որ բոլորի խոսակցության նյութը «*փողն ու սրամոքսն*» է, իսկ քաղաքի թեյարաններից մեկում «հատակի մարդկանց» տեսք ունեցող երկուսի գրույցում կրկնվում է ոմն Մոմճյանի անունը, ով կարող էր ամեն ինչ: Այս ստվերագծումներով քաղաքի ոչ համակրալից տպավորությունը ցրվում է, երբ Հակոբ Մոմճյանի միջնորդությամբ Վահանը աշխատանքի է անցնում թերթի խմբագրությունում: Այսինքն՝ իր պատկերացրածի նման հերոսը առանց ճիգերի հայտնվում է լուսավորության կենտրոնի ամենալուսավորյալ բնագավառում՝ մամուլի աշխարհում:

Պահպանողական Մուրացանը սա առիթ է դարձնում՝ երգիծելու ազատամիտ մամուլն ու նրա աշխատակիցներին, և Կամսարյանի կերպարից հետո դա դառնում է գրողի երգիծանքի ցայտուն արտահայտությունը, որը խտանում է խմբագիր Մանուկ Շաշյանի (Կա անվան երգիծական բովանդակավորումը) կերպարում: Հարցին, թե ինչո՞ւ չի սկսում խմբագրական ժողովը, նա պատասխանում է, թե կսկսի, երբ պարոն Մոմճյանը գա, քանի որ առանց նրա՝ ինքն առաջարկներ չի ունենալու: Նույն կերպ, ժամանակ սպանելու համար, Էմիլ Ջուլյայի վեպի մասին խոսելիս խմբագիրն ասում է, թե այն կարելի է հինգ անգամ կարդալ, բայց

հարցին պատասխանում է, թե ինքը չի կարդացել, պ. Մոմճյանն է ասել: Ինչպես որ վեճը այն մասին, թե «Հյուսիսափայլ»-ը գի՞րք է, թե հանդես, խմբագիրն ստիպված է լինում հեղինակավոր ավարտել՝ ասելով, որ անշուշտ գիրք է: Սատիրայի հասնող երգի-ծանրը ազատամիտ խմբագրի տգիտությունը հիմնավորում է նրա անցած ճանապարհով. սովորելու և աշխատելու ընթացքում Շաշյանը ծառայամիտ ու հաճոյակատար պահվածքով ձեռք է բերել «անհրաժեշտ մարդու» համբավ, նրան օգտագործել են (ինչպես այստեղ Մոմճյանն է խմբագիր նշանակել), իսկ ինքը բարձրացել է:

Խմբագրական մի ուրիշ նիստի ժամանակ ազատամիտ աշխատակցուհիները բուռն կռիվ են սկսում այն բանի համար, որ կին աշխատողների անունները ցուցակի վերջում են գրել, դա համարում են ցնցող հետադիմություն: Իսկ հետո ինչ-որ ծրագիր քննարկելիս նոր վեճ է սկսվում մի բառի շուրջ, որ չհասկանալով՝ որակում են «կոնսիսպրորի լեզու», բայց երբ Սարյանը հուշում է, որ դա գրաբար է, աշխատակիցը հանգիստ ասում է, թե ««գրաբար» բառը մոռացել էի»: Վահանի հիասթափությունը խորանում է նաև տանտիրուհու՝ Մարթայի պահվածքից, ով իր աղջկա համար փեսացու նկատած նախկին աշխատակցին հանելուց և Վահանին ընդունելուց հետո ուղղակի հարցնում է. «Որի՞ն էս ընկրում՝ Մովսիսյանի՞ն, թե՞ այս նոր երիտասարդին»: Այստեղ, իսկապես, ամեն ինչ առավաճառքի է վերածվում, սա քաղաքն է:

Վեպի գեղարվեստական արժանիքը մեծ չափով որոշվում է Հակոբ Մոմճյանի կերպարով: Նա արկածախնդիր (ավանտյուրիստ) գործչի ամփոփ տիպ է, որ կրկին ներկայացնում է լիբերալ-ազատամտական թևը: Ռուսաստանում կրթություն ստացած ապագա գործիչը որոշել էր բժիշկ դառնալ՝ ընտրելով «հասարակ հաց փրկող մասնագիտություն»: Բայց տարվելով ազատամիտ գաղափարներով՝ որոշում է «նվիրվել նոր աշխարհի շահերին», Թիֆլիս վերադառնալով՝ հայերեն է սովորում և սկսում «հայրենա-

կիցներին նոր գաղափարներով» վերափոխելու քայլերը: Վստահ լինելով, որ «*հզոր կուսակցություն սրեղծելու համար պետք է դիմել ամբոխին*», որին նա ժողովուրդ էր կոչում, սկսում է իր «*Ժողովրդավար*» գործունեությունը ծավալել մեծ մասամբ «*հատակի մարդկանց*» հետ: Հայտարարում է, որ իրենց կուսակցության մեջ կարող են լինել բոլորը՝ «*հայադավանները, կաթոլիկները, լութերականները, ... հարուստն ու ազքապը, խելոքն ու հիմարը, ... բալորը, որոնք երկու աչք ունեն: - Եվ մի սրամոքս, պ. Մոմճյան: - Այո՛, և մի սրամոքս: Սրամոքսը, օրին՛ջո, մեծ դեր է խաղում կուսակցության մեջ*»: Մոմճյանը կարողանում է ճանաչել մարդկանց և օգտագործել ըստ հարկի: Մանուկ Շաշյանի նման մեկին խմբագիր դարձնելով՝ նա լավ հասկանում է, որ պետք է ընդունել Վահան Սարյանի նման կարող և գիտակ աշխատողի: Վահանը նախապես հրապուրված էր այս գործչով, դա իր բարեբախտ քայլն էր համարում: Բայց խմբագրության միջավայրը, ինչ-որ անարժան Ծղալոբի՝ որպես ամբոխի ներկայացուցչի, երեսփոխան ընտրելու՝ Մոմճյանի անմաքուր ճիգերն ու ձևերը, հիասթափեցնում են նրան, մտածում է «*կարելվոյն չափ շուրով հեռանալ այդ շրջանից*»:

Քաղաքին բնորոշ երկրորդ բնագավառը, որտեղ հայտնվում է հերոսը, առևտրի աշխարհն է, ուր «*փողը, հաշիվը և շահը*» ճնշում են ամեն ինչ, նրանց շուրջն են պտտվում «*խելքն ու միրքը, խոսքն ու գրույցը, սիրտը և հոգին*»: Նախկին համագյուղացի վաճառական Թորոսյանի միջավայրում ևս իշխողը խաբեությունն է, խաբում են ոչ միայն գնորդներին, այլև՝ գործակատարը հաշվապահին, հաշվապահը՝ գանձապահին, սա էլ՝ առևտրական տիրոջը: Այստեղ Սարյանը օտարվում է անմիջապես, անորոշ վիճակը ստիպում է մտածել, որ այս աշխարհի ամենաճնշված դասը գործակատարներն են, և Նադիրյանի հետ միասին թերթում հոդված են տպում այդ ճնշումների մասին: Վահանի կրավորական կեցվածքն զգացվում է նրանից, որ երկչոտությամբ հե-

տաքրքրվում է, թե արդյոք Թորոսյանը կկարդա^օ այդ հոդվածը, եթե կարդա, «*ինչ վրա չի^օ բարկանալ*»: Իսկ վաճառական Թորոսյանը նրան հեռագնում է աշխատանքից այն հիմնավորմամբ, որ իրեն հոդված գրող գործակատար պետք չէ, եթե նույնիսկ գովաբանած լինի գործատիրոջը: Այսպիսով՝ հերոսը լուսավորության կենտրոնի երկու բնագավառներից էլ դուրս է մղվում, հիմնավորվում է կանխադրությային երկու հարցերի բացասական պատասխանը: Վեպը չի ավարտվել. թե որտեղ կգնա Վահանը և որ բնագավառում կհայտնվի, արդեն կարևոր չէ: Էականը լուծումն է, որը հերոսին կրկին վերադարձնելու է գյուղ:

Մուրացանի երգիծանքի լավագույն արտահայտություններից մեկը «**Հայրուկ քղթակիցը**» պատմվածքն է, որտեղ կրկին ծաղրվում է ազատամիտ մամուլը: Հերոսը իմաստակի մեկն է, ով կարդացել է, ինչ պատահի, և սիրում է դուրս գրել բառեր, որոնք խորհրդավոր են թվում, ինչպես օրինակ, «*գարշապար*» բառը, որ նա արտագրել է ակնածանքով, չի հասկանում, բայց կարդալիս բանական վեհություն է զգում: Մի անգամ նա տեսնում է, թե ինչպես փողոցում երկու հոգևորական խաղաղ գրուցելով անցնում են, բայց «*որովհետև ինքս փաթ խառնվածքի փեր լինելով՝... չափազանց սիրում եմ վեճ, աղմուկ, կռիվ*», ուստի հիվանդոտ երևակայությունը պատկերացնում է, որ քահանաների վեճի առիթը «ծխերն» են, մեկից մյուսին անցած հավատացյալների տները, որի համար շուտով նրանք կսկսեն բոլորի ներկայությամբ քաշքշել իրար, մորուք փետել: Այս ոճով էլ նա հոդված է գրում, որը սիրով տպագրում է ազատամիտ թերթը (Ազատամիտների նախասիրած թեմաներն են եկեղեցին և ընտանիքը), իսկ հեղինակին ուրախացնում է, որ պահպանողական հանդեսը մերժեց իրեն, մանավանդ եթե «*բոլոր աշխարհն առաջ է գնում, ես ինչո՞ւ եմ եր մնում*»: Հոդվածը տպագրվում է ՀԱԿՕ ստորագրությամբ՝ նրա անվան, ազգանվան, հոր և պապի անունների սկզբնատառերով: Հակոն այն փակցնում է սենյակի պատին, տակը նշում այն տարեթիվը,

երբ հասարակությունը կնշի իր գրական գործունեության 25-ամյակը:

Այնուհետև նա շարունակվում է տպագրվել «Հատուկ թղթակից» վերտառությամբ: Հետաքրքիր է, որ երբ Հակոն հոգևոր առաջնորդին հարցնում է, թե առանց ստուգելու միջադեպի ճշտությունը՝ ինչո՞ւ են պատժել քահանաներին, սրբազանը լրջորեն պատասխանում է, որ լուրը ձնագնդիի նման է, ինչքան գլորվի, այնքան կմեծանա, դրա համար պետք է կանխել պատժելով՝ կարևոր չէ՝ ում և ինչու: Այդ դեպքում այս ազատամիտ թղթակիցը կարող է մտածել (եթե կարողանա մտածել), որ հայոց ազգը, ճիշտ է, հետադեմ եկեղեցի ունի, բայց ասում են՝ շատ հին է այդ եկեղեցին, «*Քրիստոսից շար առաջ է հիմնված, չգիրեն՝ Բագրատունյաց որ թագավորի ժամանակ*»: Սակայն Հակոն գոհ է թղթակցի վիճակից, հպարտությամբ ասում է, որ խանութում ուշադիր են սպասարկում, անգամ փողոցի հավաքարարն է իր տան շուրջը մանրազմին մաքրում, քանի որ բոլորն ասում են, թե պետք չէ շուն հաչացնել, կարող է հանկարծ իրենց մասին էլ գրել: Իսկ հեղինակային ընդհանրացումն այն է, որ այսօրվա թղթակիցները նույնն են, ինչ 60-ական թվականների յասաույնները (Հիշենք Պ.Պռոշյանի վեպերը), որոնց համար շատ կարևոր էր, որ իրենցից վախենային:

Քաղաքի «լուսավորյալ» ոլորտների երգիծանքը և մերժումը անբողջանում են անընդհատ բացվող տարբեր կողմերի ցուցադրումներով: Հայ առաքելական եկեղեցու նվիրյալ գրողը քաղաքի կյանքի բացասական կողմերից է համարում դավանանքային խնդիրը, որը կարող է ընտանիքներ քայքայել, սիրո և երջանկության ճանապարհի արգելքներ դառնալ: Համապատասխանաբար այդ խնդիրներն են բերում «Հայ բողոքականի ընտանիքը» և «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» երկերը: «**Հայ բողոքականի ընտանիքը**» պատմվածքում ռոմանտիզմի վերամբարձ զգացմունքայնությունը և բարոյախոսական տարրը ձեռք են բերում որոշակի միտումնա-

վորություն: Ոսկերիչ Գրիգորի խաղաղ ընտանիքը անապատելի փոթորկի մեջ է ընկնում և փաստորեն կործանվում, երբ նա հայտնվում է բողոքական քարոզիչ Ավետիքի ցանցի մեջ: Նախապես հերոսը զգուշավոր ինքնարդարացումներով՝ թե ինքը հո երեխա չի, որ փոխվի, այնուհետև կնոջ դժգոհության դեմ կոպիտ հակահարձակումով՝ թե արդեն զգվեցնում է իրեն, քայլ առ քայլ խրվում է դավանափոխության ճահճում: Մարած տան մեջ հիվանդ կինը, աղջիկն ու տղան թշվառության ցցուն պատկերով ուշացած ինքնագիտակցության են բերում հերոսին. «*Բայց ով է մեղավորը, իհա՛րկե ես, միմիայն ես՝ անզգամս: Ի՞նչ ունեի ես այդ դեղերի հետք, ինչն՞ու շուրով չճանաչեցի նրանց*»: Սա հեղինակին բարոյախոսելու հիմք է տալիս այն մասին, որ երջանկությունը որքան էլ հարուստների ապարանքներում չէ, այլ աշխատավորի «*անշուք տրանկներում*», բայց այն կարող է այդպես հեշտությամբ խարխլվել, որովհետև «*հավատարմաճառության գործի մեջ ոչինչ ազնիվ և քարի քան չկա*»:

«*Իմ կաթոլիկ հարսնացուն*» վեպում կրկին ազատորեն դրսևորվում են գրողի անցյալապաշտությունն ու եկեղեցասիրությունը: Խաղաղ ծովի, լուսնային գիշերվա բնապատկերը հերոսներին «*խորասուզում է հեռու-հեռու հնադարյան անցյալի մեջ, երբ մարդկային կյանքը դեռ այսքան կերպարանափոխված չէր*»: Դրա վկայությունն են նաև կաթոլիկ պատեր Սիմոնի նենգ խաղերը, որոնց արդյունքն է Արամի և Մարգարիտայի սիրո կորուստը: Հանդիպման երջանիկ պահերը, սիրո զգայացունց զեղումները, բնական կասկածը, որ իրենք երջանիկ չեն կարող լինել (Բողոք այս ապրումները ունեցել է ինքը՝ հեղինակը) այդ խաղի արդյունքում մեկ հարթվում են նրանով, որ կաթոլիկ քահանան և Մարգարիտայի թուլակամ հայրը դեմ չեն և ոչինչ վատ բան չեն տեսնում հայ առաքելական եկեղեցու հետևորդ երիտասարդի և կաթոլիկ օրիորդի ամուսնության մեջ, մեկ էլ Մարգարիտան սարսափով գրում է, թե «*այսօր քեզ հետ կվերադարձնեն քո նշանավորության*

ընծաները»: Հարաբերություններն այնքան են սրվում, որ հայ և կաթոլիկ քահանաների միջև կայանում է յուրօրինակ դավանաբանական վեճ, որով Մուրացանը կարծես դառնում է Եզնիկ Կողբացու և «Կնիք հաւատոյ» ժողովածուի հեղինակների ժառանգորդը: Անհմաստ թվացող կոնֆլիկտը ունենում է նույնքան զգայացունց ավարտ. «*Պետք է հնազանդիլ ասնողք ճակատագրին՝ երկինքն ընդրելով մեզ համար սիրո ասպարեզ*», - գրում է Մարգարիտան ինքնասպանություն գործելուց առաջ:

Քաղաքի մասին հաջորդ գործերում («Պսակների բողոքը», «Նախկին ազգասերի գաղտնիքը», «Երկուսից ո՞րը» պատմվածքները և այլն) Մուրացանն ինչ-որ չափով թոթափում է զգայացունց շեշտադրումները և ուղղակի բարոյախոսական տարրերը, միջավայրի թերությունները ներկայացնում է կերպարների սոցիալ-հոգեբանական բացահայտումներով: «*Հասարակաց որդեգիրը*» պատմվածքում վերնախավի բարոյա-սոցիալական բացասումը կատարվում է կեղծ բարերարության և երեսպաշտության դիմակազերծմամբ: Պատանի Գևորգը աշխատում է Գուստավի դարբնոցում և իր գուլալ սիրո տեսանկյունից է ընկալում սոցիալական տարբերության չարիքը. ինքը շատ ավելի լավ էր սովորում, քան հարուստ Մոմարյանցի տղան, բայց հիմա ստիպված է նման աշխատանքով օգնել ընտանիքին, և Գուստավի աղջիկ Շառլոտան, իհարկե, կրնտրի Մոմարյանցի տղային, և դրա համար է նա առաջարկում, որ Գևորգը տանի Մոմարյանցի պատվիրած երկաթե վանդակները:

«*Ա՛խ, ուր էր թե ես էլ հարուստ լինեի*», - պատանեկան ըմբոստացման ներքին ձայնով Գևորգը հայտնվում է Մոմարյանցի խնջույքի մասնակից գինովցած հարուստների միջավայրում: Մշուշված ուղեղներին հիացմունք է բերում նրա հրաշալի ձայնն ու երգը: Յուցադրական ոգևորության մեջ հյուրերից արևմտահայ բժիշկ Գեմուրջյանի դժգոհությունը, թե այսպիսի մի տաղանդ Պոլսում գտնվեր, մեծ խնամքի կարժանանար, իսկ այստեղ շնոր-

հալիներին գնահատել չգիտեն, բորբոքում է հարբած արժանապատվությունը, սկսում են քաղաքների ու երկրների անուններ թվել, ուր պատանուն պիտի ուղարկեն սովորելու՝ Իտալիա, Պետերբուրգ, Վիեննա, Փարիզ. այս շարքում մեկը անընդհատ գոչում է մի անուն, որտեղ եղել է՝ *«Եվդոկիա դրկեք, Եվդոկիա»*, մինչև որ ամենագետ Գեմուրջյանն ասում է, որ այնտեղ միայն պղինձ կա, որը չի լռեցնում նրան, և շարունակում է գոչել, թե վնաս չունի, կարելի է: Այսբան է լուրջ հարուստների բարեգործությունը, որ թաքցնում է ցավը երգիծանքի մեջ:

Որքան էլ հստակ է անառողջ ցուցամոլությունը, Գևորգին այս մթնոլորտը հրաշք է թվում, կարծում է՝ երազի մեջ է, նույնիսկ կսմբում է իրեն: Բայց ամեն ինչ իրական է, նաև՝ ցուցակում ավելացող անուններն ու նրանց դիմաց նշված մեծ գումարները: Անուրջների մեջ լողացող հասարակաց որդեգիրը, չնայած մոր գգուշացումներին, հաջորդ օրը դուրս է գալիս արհեստանոցից, և սկսվում են տառապանքի ուղիները: Բոլոր տներում նրան մերժում են, երբեմն կոպտորեն հեռացնում դարպասի մոտից, և երևելիներից *«ամենաարտացավ»* պարոն Տանպետյանն է անկեղծանում, թե հարբած մարդիկ են, գրել են, ինչու է լուրջ ընդունել: Գործագուրկների բանակում մի կործանված ճակատագիր ևս ավելանում է, իսկ սոցիալ-բարոյական ամփոփումը Գևորգի խոստովանանքն է, թե մայրը ճիշտ էր գուշակում, *«ես՝ հիմարս, նրան չչսեցի, ... ես թշվառացրի նրան և ինչ»*:

«Հարուստները զվարճանում են» վիպակում բացասվում է քաղաքի վերնախավի մի այլ արատ՝ անբարոյականությունը, երբ նրանց զվարճանքի գոհ են դառնում անմեղ կյանքեր: Մի բևեռում աշխատանքի մարդիկ են՝ իրենց մաքուր կապերով ու պարզ կենցաղով: Հեղինեի հայրը երեկոյան աշխատանքից հոգնած տուն է վերադառնում և բոլոր նեղությունները մոռանում, երբ տեսնում է աղջկան, իսկ մայրը միշտ գործից եկող դատեր դեմն է վագում, սեղմում կրծքին: Մյուս բևեռում հարուստների մթին աշխարհն է,

որտեղ բնական է համարվում այն, որ փողն ամեն ինչի իրավունք տալիս է: Ահա, Մամվել Փուլշատյանը (ազգանունը՝ «փող շատ») գրոսայգում տեսնում է գեղեցիկ Հեղինենին, զարմանում, որ նա մինչև հիմա իրենը չի եղել, դա համարում իր միջնորդ կանանց աշխատանքի մեծ թերությունը և ցինիկաբար գրագ գալիս ընկերոջ հետ, որ այդ աղջիկը մեկ շաբաթվա ընթացքում կլինի իր անկողնում: Նա ունեի իր զվարճանքի առանձին տունը, գրբաց-միջնորդը, որը իր գործի վարպետն էր: Հեղինեն (Ելենան) աշխատում էր տիկին Բերնարի կարանոց-լվացքատանը, և արվում է այնպես, որ Մամվելի հագուստը Հեղինեն տանի պատվիրատուին: Միամիտ զարմանքով Փուլշատյանի զվարճատանը հայտնված աղջկան մոլորեցնում է հաճոյախոսությունն ու գինին, ամուսնության առաջարկը, և Մամվելը տանում է գրագը: Իսկ նրա զվարճության արդյունքը լինում է Հեղինեի ինքնասպանությունը: Հասարակական կարծիքը բնական ու հանգիստ է ընդունում փուլշատյանների գոյությունը, իսկ Հեղինեի ծնողներին մեղադրում է, որ մի ոչ բարոյական, «*փախարական աղջկա համար*» ոստիկանություն է դիմել, որպեսզի գոնե նրա մարմինը գտնեն:

Հարուստների բացասական կողմերից մեկը քաղբենիությունը, օտարահաճությունն է, տիտղոսների նկատմամբ սին ձգտումները: «*Անպարճառ իշխանուհի*» վիպակում այն դիտարկումն է, որ քաղաքում որոշ հարստություն կուտակելուց հետո անառողջ ձգտում է առաջանում իշխանական տիտղոսների նկատմամբ: Աննան, իր ուսուցիչ Մարությանի նկատմամբ փոխադարձ զգացմունք ունենալով, վստահ հայտարարում է, թե այժմ ազատ սիրո և ընտրության ժամանակներ են, և ինքն էլ այդպիսի օրինակ ցույց կտա: Բայց բավական է տեսադաշտում երևա մի իշխան Շախ-Մելիքով, և գործի ծնողների պարտադրանքը, նա իսկույն մոռանում է ազատամտական կեցվածքը: Իսկ արդյունքը լինում է յուրօրինակ բարոյական ինքնադատաստանը: Ամուսնական առաջին գիշերը, երբ տարեց Շախ-Մելիքովը սկսում է իր վրայից հա-

նել մարմնի արհեստական «մասերը», Աննան իր առջև տեսնում է մի իսկական «ավերակ» և փախչում:

Սյուժետային նույնատիպ զարգացում ունեցող «**Ինչ լայն է**» վիպակում ավելի ընդգրկուն է գեղարվեստական կատարումը: Նախապես հեղինակը ցավով նկատում է, որ *անցյալի* ազնվատոհմ իշխանների հետ գերեզման մտավ նրանց խելքի և հոգու մեծությունը: Իսկ ներկայում ծլած Սլկունիները, Ռշտունիները, Արշակունիները ընդամենը Խոյից, Ջուղայից, Վանից Վրաստան գաղթած մանր արհեստավորների սերունդներ են, որ փողի իշխանությամբ արյան իշխանություն են գնել: Իրենց մեջ այդպիսի իշխանական գիծ են գտել Ամալիայի ծնողները, հետևաբար վստահ են, որ իրենց դուստրը չի կարող սովորական հարուստի հետ ամուսնանալ: Այդպիսի հարուստի՝ դրական բացարձակացումով կերպար է Արսեն Մաշտոցյանը, իդեալական մի փեսացու, ով սիրում և աստվածացնում է Ամալիային: Մութացանը հակադրությունը սրելու և լուծումի մեջ կրկին բարոյական դատը հիմնավորելու համար մեծահարուստ Մաշտոցյանի կերպարի դրական ընդգծումները միջոց է դարձնում կեղծ իշխանների և տիտղոսամոլության սնամեջությունը մերժելու համար:

Այս առումով գեղարվեստական հաջողված որակ է իշխան Պլատոն Ջոնարջիձեի կերպարը: Մեծամիտ ու դատարկախոս՝ նա նաև նենգ է և ցինիկ: Նախորդի նման իր սիրո և ընտրության իրավունքները ընկալող Ամալիային այս իշխանը, իբր թե ի միջի այլոց, ասում է, թե քաղաքում խոսում են, որ նրան պետք է ամուսնացնեն «*սպասրոհմիկ մի վաճառականի հետ*», դա երևի հավաստի է, քանի որ «*հայերը չեն կարող գնահատել արյան ազնվությունը*»: Նենգ խաղը տալիս է իր արդյունքը, իշխան Ջոնարջիձեն վաստակում է Ամալիայի մոր (քաղքենիության մեջ միշտ կարևոր դերակատարում ունեցող կանանց) լիակատար վստահությունը և ապագա փեսացուի իրավունքով Ամալիայի հետ գնում Փարիզ՝ օգնելու նրա երաժշտական կրթությանը: Այնտեղ նա լավագույնս

օգտագործում է Ամալիայի ծնողների՝ իշխան Ագապյանների փողը և նրանց աղջկան և Թիֆլիս վերադառնալուց հետո անհետանում: Բարոյական ծանր հարված ստացած Ամալիան նրան գտնում է մի աղախնի հետ ապրելիս և երբ արհամարհանքով հիշեցնում է իշխանի խոսքերը սիրո մասին, վերջինս ցիմիկ հանգստությամբ ասում է, թե ինքը չի խաբել և եթե ասել է, թե «*հավիտյան սիրում եմ, այդ կնշանակե, որ այսօր իմ սերը չեզ էմ նվիրում, իսկ վաղը՝ մի ուրիշին*»: Իր բարոյական կործանման հիմնական մեղքը մոր մեջ տեսնող Ամալիան հեղինակի պահանջով հիվանդոտ ներկան հակադրում է առողջ անցյալին. «*Օ՛հ, դեմ գցեք ձեր վրայից գոնե մայր անունը... դուք չեք սիրում ձեր որդիներին: Այդ մայրերը գուցե մի օր եղել են, բայց այժմ չկան*»: Այս կերպ բոլոր առումներով քաղաքը մերժող Մուրացանը իդեալի գեղարվեստական տարածությունը վատահորեն թողնում է գյուղում, իսկ իդեալի գեղարվեստական ժամանակը տանում է անցյալ:

զ) Պատմականությունը և հոգեբանական դիտարկումները

Մուրացանի մուտքը գրականություն սկսվում է պատմական թեմայով, որը նրան հնարավորություն է տալիս անցյալի նորօրյա մեկնաբանության մեջ շեշտադրել գաղափարական ու բարոյական կողմը: «*Ռուզան*» դրամայի նյութը 13-րդ դարի պատմությունից է՝ մոնղոլ-թաթարական արշավանքների ժամանակներից: Պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցին գրում է, որ ինչպես բուն Հայաստանում, այնպես էլ Կիլիկիայում որոշ հայ իշխաններ իրենց դուստրերին կնության էին տալիս մոնղոլ մեծավորների, որպեսզի ինչ-որ չափով ապահովություն ձեռք բերեն: Այդպես և Արցախի իշխան Հասան Ջալալը իր դստերը՝ Ռուզուբանին կնության է տալիս մոնղոլ Բուրա Նուի գորապետին, թեպետ դա լիովին չի ապահովագրում նրան, որովհետև նա ի վերջո ծանր տառապանքներ է կրում գերության մեջ, և դստեր ջանքերը՝ փրկելու հորը, առանձանապես արդյունք չեն տալիս:

Գրամայի առիթով Լեոյի հետ ծագած բանավեճում Մուրացանը պնդում է, որ կարևորը ոչ թե պատմական ճշմարտությունն է, այլ գրողի երևակայությունը: Ահա և նա փոխել է պատմական փաստը և Ռուզուքան-Ռուզանին, իր անձնագոհության կարողությամբ, դարձրել իդեալ հերոս: Պահպանված է դասական դրամայի կանոնիկ հինգ արարվածը, սյուժեի հիմքում՝ անձնականի և հասարակականի կոնֆլիկտը: Նախապես երկրորդական հերոսների՝ Թեմիի, Պապաքի միջոցով ընդհանուր պատկերացում է տրվում տիրող իրավիճակի մասին: Կռվի դաշտում գտնվող սիրեցյալի՝ Ներսեի իշխանի կյանքին սպառնացող վտանգի մասին Ռուզանի մտահոգությունը արագ հաղթահարվում է ազգային նվիրումի բարոյախոսությամբ, այն բանով, որ անձնագոհությունն անհրաժեշտ է, և «*գեղջուկն յուր դաշտը կհերկե հանգիստ, իսկ մշակն յուր արտը կհնչե ապահով*»: Ռուզանի մեջ հենց սկզբից սիրո տվայտանքների, սպասումի ու կարոտի փոխարեն իշխում է գաղափարախոսը, իդեալի կաղապարը ճնշում է կնոջը (Ավելի ուշ ստեղծված քույր Աննայի կերպարում հակառակն էր): Վտանգավոր բաժանումից հետո նշանված սիրահարների հանդիպումը ևս վերածվում է շատ ավելի ազգային նվիրումի կոչերի:

Կոնֆլիկտի անձնական սկիզբը կապվում է այն բանի հետ, որ Ռուզանին խնամիական կապերի ավանդույթով ցանկանում է կին առնել Սյունյաց Համտուն իշխանը: Մերժումը նրան մղում է ուղղակի դավաճանության, գնում է մոնղոլական բանակ և Բուրա Նուի զորավարի մոտ պատմում Ռուզանի գեղեցկության մասին: Մոնղոլը կնության է պահանջում Ռուզանին, հակառակ դեպքում սպանել կտա իր բանակում գտնվող հազարավոր գերյալ հայ *գյուղացիների*: Այսինքն՝ առաջին ստեղծագործության պատմական անցյալի միջավայրում ևս գրողը առաջարկում է իր նախասիրած իրավիճակը՝ անհատը կամ գյուղացիությունը (որը ժողովուրդն է): Ոմանք ծանր վտանգից խուսափելու համար առաջարկում են ընդունել զորապետի պահանջը, Հասան Ջալալը կտրուկ

դեմ է դրան, Ներսեսը խորհում է թեկուզ փոքր գորախմբով հարձակվել և անակնկալի բերել թշնամուն: Այս ամենն իմանալուց հետո Ռուզանը որոշում է անձնագոհության դիմել՝ Էպոսի Ծովինարի նման ուղղակի հայտարարելով. «*Ես չեմ կամենում, որ իմ պայրճառով գոհերի թիվն սրվարանա*», և ավելի լավ է՝ ինքը գոհաբերվի. «*Իմ պայրճառով ուզում էին ժողովուրդը գոհել... Ո՛չ, այդ բոլորի փոխարեն նշանակված գոհը ես եմ*»: Նա կարողանում է թաքուն փախչել, հասնել մոնղոլների բանակը, ազատել հայ գերյալներից և սպանել տալ դավաճան Համտունից, վերջին պահին դաժան ճշմարտություն ասել Բուրա Նուի գորապետին այն մասին, որ իրենք ատում են թշնամուն ոչ թե կրոնների տարբերության համար, «*այլ որովհետև չեք սուրն ու չեքքերը պղծվում եմ շարունակ անմեղների արյունով*»: Չցանկանալով թշնամու կինը դառնալ՝ Ռուզանը թույն է խմում և իրեն ազատելու համար հաթբանակով այստեղ հասած Ներսեսի գրկում մեռնելուց առաջ ասում. «*Ինչ որ ես արի, նույնը սովորեցրեք չեք գավակներին, և չեք հայրենիքը կազարվի ցավերից*»: Հետագայում նույն միտքը կրկնում են Մուրացանի մյուս իղեալ հերոսները, և անկախ կերպարի հոգեբանական հաջողվածության չափից՝ սա է ռոմանտիկ հեղինակի հիմնական գաղափարական դիրքորոշումը:

«**Անդրեաս երեց**» պատմավեպի նյութը 17-րդ դարի անցյալից է՝ Շահ Աբասի արշավանքների ժամանակներից: Մեր պատմության ամենաօրհասական շրջաններից մեկում Օսմանյան Թուրքիայի մղձավանջից փրկվելու համար հայերը ստիպված էին լինում որոշ առումով նախընտրելի համարել պարսից իշխանությունը, որը, սակայն, բերեց Ջուղայի արտագաղթը, մանկաժողովներ և այլ տառապանքներ: Մուրացանի միտումնավորության (չիշենք իր ձևակերպումը՝ «տենդենցիոզություն») վկայությունն է այն, որ այս երկու արտաքին անչափելի վտանգներից նա հավասարազոր է համարում կաթոլիկ եկեղեցու նկրտումները՝ հայերին փրկելու նպատակով պապական դարձնել. «*Պետք է ավելացնել*

ունիթոր կամ միաքանոդ կոչված պապական արքանյակների սիրագործությունները»:

Կոնֆլիկտների անձնական հիմքն այն է, որ Շահռուխ բեկ գորավարը նախկինում փորձել էր տիրել գեղեցիկ Վարդենիին, որին նրա վավաշոտ ճանկերից ազատել էր երիտասարդ քահանա Անդրեասը, և հիմա բեկը դրոյում է Շահ Աբասին՝ մտնել Ագուլիս «մանկաժողով» անելու (Հավաքում էին տղա երեխաներին՝ հետագայում նրանց կրոնավոյն անելու, զինվոր դարձնելու և այլ նպատակով): Վեպն սկսվում է այդ դրամատիկ դրվագի կոլորիտային տպավորիչ նկարագրությամբ. հայերը պետք է ցնծությամբ դիմավորեին մեծն շահին, Ագուլիսը երփներանգ տոնականությամբ էր պատված, և դրա տակ ծնողները պետք է թաքցնեին այն սարսափը, որը կապվում էր տղա-երեխաների ճակատագրի հետ: Անորոշ ու անճարակ այս վիճակի մեջ գտնվող ժողովրդի միակ հույսը կարող էր հայոց հայրապետը լինել, բայց Մելիքսեդեկ կաթողիկոսը նույնիսկ իր անձի ապահովությունը չի կարողանում հոգալ, ուր մնաց՝ իր հոտի: Բնական է, որ այս անելանելի վիճակից կարող է օգտվել *«գորեղ գահակալ»*՝ Հռոմի պապը և հայ համայնքներ կաթողիկոսներ: Երկու տարբեր վտանգների հավասարագործան մթնոլորտում ազգի և եկեղեցու նվիրյալ Մուրացանը հիշեցնում է ներքին ուժի անձնագոհ ու փրկարար առաքելությունը. *«Կաթողիկոսը քանրարկված է, բայց եկեղեցին ունի դեռ արի զինվորներ»:*

Այս մթնոլորտում ասպարեզ է գալիս գաղափարակիր հերոսը՝ Անդրեաս երեցը, որի անձնագոհությունը պիտի ուղղվի այդ երկու հավասարագոր վտանգների դեմ: Ահաբեկված ծնողները փորձում են ուղիներ գտնել՝ փրկելու իրնց տղաներին: Այդ տարիքի երեխա չունեցողներից ոմանք առաջարկում են ենթարկվել ճակատագրի հարվածին: Իսկ քահանա-ուսուցիչ Անդրեասը, որի *«բարությունն ու գորովը... սև զգեստի արտաքին տիրության մեջ նրան տալիս էին նախնի դարերի հրեշտակակրոն մի սուրբ կերպարանք»*,

առաջարկում է իր գլխավորությամբ երեխաներին փախցնել և թաքցնել ապահով վայրում: Միջնադարյան վկայաբանության հետ-րոսի նմանվող Անդրեասի կերպարը իրական շարժուն գծեր է ստանում կնոջ՝ Վարդենիի նկատմամբ տաժաժ սիրո և կարոտի դրսևորումներով:

Անդրեաս երեցի առաջարկի փոխարեն ծնողները, կորստի ա-հավորությունից մոլորված, ընդունում են ամենավտանգավոր քայլը՝ արհեստական վերքեր են առաջացնում և տգեղացնում տղաներին, որ նրանց հիվանդ տեսքը գոնե դառնա փրկության միջոց: Դավադրությունը հեշտությամբ բացվում է, կատաղած շա-հր իր կամքի դեմ գնացողին ծանրագույն պատիժ է խոստանում: Անդրեասը, որ դեմ էր այդ քայլին, իր վրա է վերցնում ուրիշների մեղքը: Նրան սպասում է տանջալից մահապատիժ: Վերջին պա-հին շահի հարցին, թե ինչն[՞]ու հայ ծնողները չհամաձայնեցին իրենց թշվառ խրճիթներից երեխաներին ուղարկել շահի պալա-տին կից ապրելու փառավոր միջավայր, Անդրեասը պատասխա-նում է, որ ամեն մի հայի համար երեխան է իր տան իմաստը, իսկ շահը կարող է ընդամենը իր հարկը հավաքել: Նա նույնքան հան-դուգն պատասխան է տալիս նե՛նգ Շահիրուխի առաջարկին՝ փրկվել՝ իրեն զիջելով Վարդենիին: Անդրեաս երեցի անասելի տանջանքները, մարմնի հոշոտումը հիշեցնում են Գրիգոր Լուսա-վորչի կտտանքները: Եվ ահա, հայտնվում է Հռոմի պապի պատ-վիրակը, և հեղինակավոր միջամտությունը կարող է փրկել երեցի կյանքը, բայց նա հրաժարվում է իր փրկության գնով բարձրացնել կաթոլիկ եկեղեցու հեղինակությունը՝ կրկին այս երկու գործոճնե-րի հավասար վտանգավորությունը ցույց տալով նրանով, որ «*մի-նը պահանջում էր թողնել քրիստոնեությունը և լինել մահմեդա-կան, մյուսը առաջարկում էր թողնել հայությունը և լինել կաթո-լիկ*»: Այսպիսով՝ «Հայ բողոքականի ընտանիքը» և «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» հեղինակած գրողի համար Անդրեաս երեցի անձ-նագոհությունը հավասարապես ստանում է ազգային և դավա-

նանքային իմաստ: Վեպի վերջում, Անդրեասի մահվան վրեժը լուծելով, Վարդենին սպանում է Շահրուխ բեկին և կարողանում է փրկվել հայերի նկատմամբ համակրալից Ամիրզյունե խանի օգնությամբ:

«Գևորգ Մարգալետունի» պատմավեպը

ա) Պատմականությունը և գաղափարակիր հերոսի կերպարը

Վեպի նյութը 10-րդ դարի հայոց պատմությունից է, երբ մոտ հինգդարյա անիշխանությունից հետո արաբական տիրակալության դեմ պայքարը ավարտվում է Բագրատունյաց թագավորության հաստատումով: Սկզբնաղբյուրներն են Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Հայոց պատմությունը» և Թովմա Արծրունու և Անանունի «Արծրունյաց տան պատմությունը»: Դարը վերածննդյան անհատականությունների, բարձր թռիչքների և անկումների շրջան էր: Քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային վերելքի այդ բարդ ժամանակներում Աշոտ Երկաթ թագավորը մեկուսանում է Սևանա կղզում, դրանից ու ներքին երկպառակությունից կրկին ակտիվանում են արաբները: Այս իրավիճակում միայն անհատի անձնագոհությունը կարող էր փրկել երկիրը, և պատմական փաստի ընտրությունը ռոմանտիկ հեղինակի համար ձեռք է բերում կարևոր *արդիական* հնչեղություն, ինչը կապվում է գլխավոր հերոսի կերպարի հետ:

Հովհաննես Դրասխանակերտցին երկու անգամ է հիշում «ոմն Գևորգ իշխանի» մասին. մեկն այն էր, որ թագավորի մեկուսացումից հետո Գևորգ իշխանը ամրացնում էր բերդերը՝ արաբներին դիմագրավելու համար, իսկ մյուսը քսան քաջերով Բեշիրի գորարանակի դեմ տարած հաղթանակի փաստն էր: Ռոմանտիզմի գաղափարական պահանջներին համահունչ այս փաստերը բավական էին, որ Մուրացանը Գևորգ իշխանին դարձնե գլխավոր հերոս՝ տալով նրան Մարգալետունի տոհմանունը: Բաֆթու և Մուրացանի պատմահայեցողության առիթով նշվեց, որ Մուրացանը,

պահպանելով փաստի ճշտությունը, այն մեկնաբանում է առավել-լապես անձնական-հոգեբանական հիմունքներով: Փաստի արդի-ական հնչեղությունը չպետք է ստվերի *պարունականությունը*: Մուրացանը պահպանել է դարաշրջանի ոգին ու փիլիսոփայությունը՝ ոչ միայն վեպի սկզբում Գառնո ամրոցում Սահականույշ թագուհու և դայակ Սեդայի գրույցի մեջ վերհուշի ձևով պատմելով արաբների դեմ կռիվների, Աշոտ Բռնավորի և Գագիկ Արծրունու երկպառակության, Սմբատ Բագրատունու եղերական մահվան և նրա քաջարի որդու՝ Աշոտ Երկրորդ-Երկաթի հաղթական կռիվների ու թագադրման մասին, այլև գործողությունների մեջ շատ ավելի անձնական-հոգեբանական կապերով ներկայացնելով նույն այդ պատմաքաղաքական վիճակները՝ ներքին երկպառակությունից («Ավերակ» բերդի դեպքերը) մինչև արաբական նոր արշավանքներ և թագավորության պահպանման համար հաղթական կռիվներ Աշոտ արքայի (ծովամարտը) և Գևորգ սպարապետի (քսան քաջերով կռիվը) զլխավորությամբ, մաս աբխազների հետ ունեցած կոնֆլիկտներն ու Աբասի թագավորումը:

Ինչպես «Սամվել» վեպում չորս երիտասարդ ուժեր են քննում երկրի վիճակը, այստեղ ևս ամփոփվում է մնանատիպ գնահատականը. *«Թագավորն անշարժ մտրած է Կաքավաբերդում. Աշոտ սպարապետն ամրացել է Բագարանում. Աբաս արքանեղբայրը քաշվել է Երազգավորս. Գագիկ Արծրունին Վասպուրականից դուրս հայություն չի նանաչում. կաթողիկոսը, փոխանակ միջնորդ լինելու և իշխանները համախմբելու, եկել սպասարանել է Գառնիին... Իսկ այս ընդհանուր անշարժության ժամանակ Նսրըն եկել, գրավել է Դվինը և յուր սասպարակները սփռել ամեն կողմ»:* Պատմական այս իրողությունը հիմնավորում է գրողի ռոմանտիկական կանխադրույթը՝ Գեղա դաշտի և Սևանի ծովամարտի հաղթանակների, Աշոտ արքայի և Աբասի հաշտության և Նսրըն ոստիկանապետի դաշնության առաջարկի ու Աշոտի կրկին գահակալման իրական դեպքերի համատեքստում:

Անձնական-հոգեբանական դիտարկումների գերակայությունը ևս պատմական հիմունքներ ունի, որտեղ Մուրացանի քննախույզ հայացքը կարող է տեսնել ու բացել շատ շերտեր: Հովհաննես Դրասխանակերտցի պատմիչը գրում է. «Հոյակապ իշխանն մեծ Սահակ (Սևադան), որ որդիացուցեալն էր փեսայութեամբ գթագաւորն Աշոտ», ոմանց «չարախորհուրդ» բաներից «հրապուրեալ», իմանալով նաև, որ Աշոտը «բղջախոհութեան» մղումով հաճախ էր լինում Ուտիքում, թագավորի դեմ զենք է հանում՝ որպես օտար թշնամու, և «սպա երկաքանչիւրք նոքա զօրածողով լինէին ի մարտ ընդ միմեանս պատերազմել»: Նույնպես և Յիկ Ամրամը, «չարիմացութեամբ ի մութ թաթաւեալ... լքեալ խոտեալ անարգեալ զբնիկ տերութիւն իւր» (Աշոտ արքային և իր կալվածքները) ծառայության է մտնում «անբնիկն» (արխազ) Գուրգենի մոտ: Մշուշոտ ու անհստակ թվացող այս տեղեկությունները բավականին խոսում են Մուրացանի մեկնաբանությունների համար, և ուրեմն, անհիմն են այստեղ պատմականության շեղումներն ընդգծելը:

Պատմաքաղաքական ու անձնական բոլոր կոնֆլիկտների հաղթահարման ու ներդաշնակության բերելու առանցքում գրողի *գաղափարակիր հերոսի կերպարն* է: Գևորգ Մարզպետունին անձնագոհության կատարյալ օրինակ է՝ սկսած իր երդումից մինչև կտակը, և այս առումով նրա ռոմանտիկական անձնակենտրոն միջավայրը վեպի դրական հերոսների փոքր քանակ է ներառում՝ իր ընտանիքից բացի (Գոհար տիկինը, Գոռ որդին և նրա Շահանդուխտ հարսնացուն)՝ Վահրամ սեպուհը, ով անընդհատ հավատարմորեն ծառայել էր Սահակ Սևադային, բայց ճակատագրական պահին միանում է քսան քաջերին և Մարզպետունու կողքին է միշտ, Այրիվանքի Մովսես վարդապետը և, ըստ էության, այսքանը: Նրա երդումը՝ չվերադառնալ ընտանիքի գիրկը, մինչև վերջին հազարացին չհալածի երկրի սահմաններից, Վահրամ սեպուհի հետ երկրի բերդերն ամրացնելու ջանքերը, Գեղա դաշտի ան-

ձնագոհ կռիվը, ցանկացած լարված հատվածում հայտնվելը, որի համար կաթողիկոսը նրան կոչել է *«անհանգիստ մարդ»*, քսան նվիրյալների խմբում որդուն վերցնելը և անգամ մահից հետո երկրի միասնական ուժը պահելու ձգտումը կտակում իղեալ հերոսի անձնվիրության որակներ են, որ հաստատում են «մի ծաղկով գարուն»-ի անխուսափելիությունը: Անձնական կոնֆլիկտներն էլ այդքան ողբերգություն չէին բերի երկրին, եթե ամեն ինչ լիներ նրա խորհրդով. հերթական մարտերից հետո, երբ դայակ Սեդան սպեղանիում էր Մարգաետունու վերքերը, հայտնում է, որ իր տեր Սահակ Սևադան որոշել է դատերը ամուսնացնել Աշոտի հետ (*«փեսայացնել»*), ինչին Գևորգ իշխանը պատասխանում է, որ դա անհնար է, քանի որ Աշոտը փոխադարձ սիրով սիրում է Ասպրամին: Սակայն այդ լուրն էլ չի կանգնեցնում փառասեր Սևադային, և հաջորդում են հայտնի դրամատիկ անցքերը:

Մարգաետունու կերպարը գաղափարական այս նվիրումների մեջ մարդկայնորեն հաղորդակցելի է դառնում մի կարևոր հատկանիշով. նա դիմացինի հոգսը ընդունում է որպես իրենը, նրա համար չկա օտարը. *«Այդ մարդը, որ արյաքուստ այնքան զորեղ և աննկուն էր երևում, մի նորարդի կնոջ չափ փափուկ սիրտ ուներ»*: Այդ պատճառով է, որ բոլորը սպասում են նրա հետ հանդիպմանը, նրա խորհրդի կարիքն ունեն: Վեպի սկզբում Սահականույշ թագուհին Գառնո ամրոցում անհամբեր սպասում է մեկին, և այդ մեկը Գևորգ իշխանն է, ով կարող է փարատել նրա հոգսերն ու կասկածները: Այս առումով սյուժետային առանցք կազմող հանդիպումները Սահակ Սևադայի, Յիկ Ամրամի և այլոց հետ շեշտում են այս պատմավեպի ամենակարևոր գեղարվեստական առանձնահատկությունը՝ *երկխոսականությունը*, երբ հիմնական դեպքերը ներկայացվում և կերպարների հոգեվերլուծական խորքը բացահայտվում են հերոսների գրույցի ընթացքում:

Ահա և Գառնո ամրոցի նախադրային հատվածից հետո բուն դեպքերը սկսվում են Մարգաետունու և Սահակ Սևադայի հանդի-

պումով: Ծանր տանելով կույր իշխանի «կույր ամբոցի» պատկերը՝ Մարգարետունին միաժամանակ դառը խոսքեր է ասում, որ փառասիրությունը ստիպել է Սևադային անարգել հաշտության երդումը: Բայց լսելով Սևադայի պատմածը՝ նույն ցավի զգացողությամբ ասում է՝ «*Հարկավ անյրանելի կլինեին նրանք*», սակայն ի վերջո հաշտության խոստում է ստանում: Ավելի բարդ է նրա և Յիկ Ամրամի հանդիպումը: Իրեն որպես թշնամի ընդունած Ամրամին Գևորգ իշխանը պետականամետ շեշտադրում է անում՝ ասելով, որ գահին Աշոտն է, և ինքը պարտավոր է նրան ծառայել: Այնուհետև, լավ հասկանալով «*կույր սրբի*» ողբերգությունը, ամեն ինչ հայրենիքի զոհասեղանին դնելու պատրաստ հերոսը հասկանում է անգամ իր կալվածքները արխազներին հանձնող Ամրամին և թագավորին հղած նամակում արդարացնում Յիկի փաստորեն դավաճանական քայլը:

բ) Հոգեբանական դրամայի կրողները

Կերպավորման բաժնեգիծ դարձնելով ոչ միայն սուկ հայրենասիրությունը, այլև հանուն երկրի ու ազգի անձնագոհության կարողությունը՝ Մուրացանը այդ սահմանի մի կողմում է տեսնում այն հերոսներին, ում հոգեբանական դրաման պատմավեպի գեղարվեստական հնչեղության մեծ ուժն է՝ Աշոտ Երկաթ, Սահակ Սևադա, Յիկ Ամրամ, նաև Սահականույշ թագուհին, Հովհաննես կաթողիկոսը, ովքեր նույնպես հայրենասերներ են, բայց ճակատագրի բերած դաժան մի հատվածում ուժ չեն ունեցել այդչափ անձնագոհության գնարու: Այս բևեռում ատաջինը *Սահակ Սևադան* է, առաջինը ոչ միայն նրա համար, որ Մարգարետունին սկզբում նրա մոտ է գնում, այլև այն պատճառով, որ տարաբնույթ կոնֆլիկտների ակամա հեղինակներից մեկն է: Անձնվիրաբար ծառայել է Աշոտին ու հայրենիքին, ուստի բնական է համարել, որ իր աղջիկը պետք է թագուհի լինի: Ապրամի նկատմամբ Աշոտի սերը երիտասարդական հրապուրանք է համարել, համոզել Սևոր-

դյաց իշխանին, որ դատերը ամուսնացնի Յիկ Ամրամի հետ, և հասել իր նպատակին: Բայց պարզվում է, որ սխալվել է, սերը չի մեռնում, և ամեն ինչ չէ, որ փառասիրական ծրագրին է ենթակա:

Մարգալետունուն ընդունելիս շեշտելով, թե «*խոսիր ինչ հեղ, ինչպես արքայի հակառակորդի հեղ*»՝ Սևադան պատմում է, որ Աշոտի և Ասպրամի հանդիպումների մասին իմանալով՝ զենք է հանել թագավորի դեմ, պարտվել է: Հետո Աշոտը անվանարկել է իր դատերը, տարածել Սահականույշի և Սյունյաց մի իշխանի կապի մասին լուրեր, և Սևադան երկրորդ անգամ է ապստամբել: Այս անգամ էլ թագավորը հաղթել է, կուրացրել իրեն և Գրիգոր որդուն: Եվ հիմա, երբ այս ամբոցում ամեն ինչ կարծես մեռած է, երբ թռռը միշտ հարցնում է, թե Աստված պապին կուրացրեց, քանի որ ծեր է, իսկ իր հայրը ինչո՞ւ է կույր, այս ամենից հետո ինչպե՞ս հաշտվել իր ընտանիքը կործանողի հետ: Բայց կրկին ցույց տալու համար, որ իր հայրենասիրությամբ չի զիջում Մարգալետունուն, Սևադան խոստանում է հաշտվել, եթե նույնը անի Յիկ Ամրամը, ում ինքն է դրդել ապստամբության:

Յիկ Ամրամի կերպարը, հոգեբանական դրամայի գեղարվեստական խորքով, հավասարագործվում է Աշոտ Երկաթին (Կերպարում կան գրողի անհատականության հոգեբանական վիճակներ): Բարձրահասակ, հաղթանդամ, ուժեղ մարմինը նրան ասարկու կերպարանք էր տալիս, և նա ավելի չոր ու ըմբոստ է ընդունում Մարգալետունուն, նախկին զորապետին շարտում «*դու քշնանու վրանում ես*» բառերը: Սակայն Գևորգ իշխանի հոգեբանական մոտեցումը, մտերմիկ պահանջը՝ բացելու սիրտը իր առջև, անկեղծության է մղում Ամրամ սեպուհին: Նա ցավով նկատում է. «*Ես չէի ցանկանալ չարագործի անուն վաստակել, բայց հանգամանքները չարագործ շինեցին ինձ*», և բացատրում «կույր աչքի ու կույր սրտի» տարբերությունը. անձնվիրաբար ծառայել է թագավորին, նրանից նվեր ստացած Ուտիքը համարել դրա գնահատականը, բայց պարզվել է, որ դա արվել է Աշոտի ու Ասպրամի

գաղտնի հանդիպումների համար: Վիրավորված է ասպետական արժանապատվությունը, ահա որտեղ է կույր սիրտը, որը, սակայն, շարունակում է սիրել Ասպրամին: Մարգալետունու դիտարկումը, թե «մի կնոջ» համար պե՞տք է արդյոք վտանգել հայրենիքը, ցնցում է Ամրամին, քայց նա զսպում է իրեն, հիշեցնում, որ «մի կին» չեղիների համար Տրոյայի պատերի տակ տասը տարի դյուցազուններ էին մարտնչում: Մարգալետունին հասկանում է, որ այստեղ հաշտությունն անհնար է:

Կերպարի դրամատիզմը ավելի ընդգծված է նրանց երկրորդ հանդիպման ժամանակ, երբ Մարգալետունին գնացել էր կանխելու Տավուշը արխագներից հանձնելու Ամրամի քայլը: Ամրամի պատմածը գեղարվեստական չափի մեջ ներկայացվող մեծ ողբերգության բարձրակետն է: Թագավորին հետապնդելուց և Ավերակ բերքում շրջապատելուց հետո, երբ Աշոտը կարողանում է ճեղքել պաշարումը և հեռանալ, Ամրամը գալիս է և Ասպրամի մոտ կատարում մի քայլ, որ բխում էր կորստի անչափելիությունից և իրավիճակը շտկելու փոխարեն՝ արագացնում վախճանը: Նա փականքի տակից բերել է տալիս Ասպրամին, որ նրան սիրեցյալ Աշոտի խայտառակ փախուստի մասին պատմելով՝ հիասթափություն առաջացնի: Կեսից ընդհատում է խոսքը և ջղաձիգ շարժումով հրամայում նրան կրկին փակի տակ տանել: Այսքանը. մնացածը, գեղարվեստական չափի պահպանումով, ստեղծագործող է դարձնելու ընթերցողին: Կարելի է զգալ, թե ինչ սարսափով է Ամրամը կնոջ աչքերի մեջ հիասթափության փոխարեն տեսնում սիրո ու գորովանքի թաքուն պռթկում՝ ուղղված սիրեցյալին, ում տառապանքը և մեկուսացումը Ասպրամը ամենից խորն է զգում, ինչպես Ամրամն է հոգեբանական նույն հիմունքներով զգում կնոջը: Ի վերջո, ինքն իր ներսում ունեցած դրամատիկ ապրումներից հետո Ամրամը որոշում է փականքից ազատել կնոջը, սակայն Ասպրամն ինքնասպանություն էր գործել: *«Չեմ կարողանում հիշել... սարսափում եմ: Ի՞նչ պարսահեց... Երկինքը կործանվեց, եր-*

կինքը...»: Այս ամենից հետո, երբ ամեն ինչ Ասպրամին է հիշեցնում, ինքն ինչպե՞ս կարող է ապրել այստեղ: Ամրամի այս ամբողջ պատմածից հետո է, որ Մարգպետունին թագավորին ուղարկած նամակում արդարացնում է կալվածքներ հանձնելու քայլը, հընթացս հիշում նաև Ասպրամի մահվան մասին:

գ) Աշոտ Երկաթ և Սահականույշ

«Գևորգ Մարգպետունի» վեպի գեղարվեստական առանցքը, նաև պատմաշրջանի կենտրոնական դեմքը *Աշուր Երկաթն* է: Հենվելով իր հիմնական գաղափարադրություններից մեկին, ըստ որի՝ գորավոր է այն ազգը, որ ամուր ու առողջ ընտանիք ունի, և ելնելով պատմիչի վկայությունից, որ Աշոտ Երկաթ արքան այդպիսի ընտանիք չունի, Մուրացանը ծրագրել է նրան չդարձնել վեպի գլխավոր հերոսը: Բայց ծավալվող բոլոր անձնական ու ազգային կոնֆլիկտների հանգույցում Աշոտ Երկաթն է, ինչն ինքնին հաստատում է, որ գեղարվեստական առումով առանցքային կերպարը նա է (ինչպես որ գաղափարական առումով այդ դերը վերապահվել է Գևորգ Մարգպետունուն): Աշոտ Երկաթի կերպարը ներկայացվում է կառուցվածքային երկու մակարդակում՝ մինչև ամուսնանալը և ամուսնությունից հետո:

Առաջին շերտը կերպարի հերոսականության հաստատումն է՝ հայոց ուժերի համախմբումը, քաջարի կռիվները արաբների դեմ, թագադրումը, որտեղ նա դրականի բևեռացում է: Այդ Աշոտի կերպարային արձագանքները երկրորդ մակարդակում երևում են Ավերակ բերդի և Սևանի ծովամարտի ժամանակ: Ապստամբած Սահակ Սևադան և Յիկ Ամրամը, իրենց օտար աջակիցներով, շրջապատում են բերդը: Թագավորը վստահանալով, որ նրանց բավարարում է իր կյանքը, որպեսզի երկու կողմից հայեր չգոհվեն, մի քանի հոգով անսպասելի ճեղքում է պաշարումը և անհետանում: Սա Աշոտ Երկաթն է. բայց ինչ էլ լինի, նա փախել է իր եր-

բեմնի վասալներից, ուստի արքայական արժանապատվությունը ստիպում է նրան մեկուսանալ Սևանի կղզում:

Բեշիրը, Մարգալետունու քսան քաջերից խայտառակ պարտվելուց հետո, որոշում է գերի տանել հայոց արքային՝ մտածելով, որ մեկուսացած և փոքրաթիվ պահապաններ ունեցող մարդուն հեշտ է գերեվարել: Դրվագը, Աշոտի քաջությունից բացի, ցուցադրում է նրա ռազմական մեծ կարողությունը. թագավորը օգտագործում է ոչ միայն թիկնագորը, այլև կղզում գտնվող բոլորին, նաև հոգևորականներին: Ընտրելով այնպիսի պահ, երբ արևի շողերը դեմդիմաց էին արաբներին, նա Բեշիրի սպասածից ավելի նավակներով լիճ է իջնում և անակնկալի բերում թշնամուն, որը գլուխը կորցրած՝ ցաբուցրիվ է լինում՝ «Մրից փախչողը մրաջրի մեջ»: Բայց թագավորը վիրավորվում է թունավոր նետից, և դա ուրախացնում է նրան, որ մոտալուտ մահը կազատի իրեն տառապանքներից:

Աշոտի կերպարին, այսպիսով, շատ ավելի բնորոշ է մնում ներքին դրամատիզմը: Մերը Ասպրամի նկատմամբ, Սևադայի ջանքերով կազմակերպված՝ քաղաքական նկատառումներով ամուսնությունը Սահականույշի հետ, որը նրա մեջ չի մարում սերը, դրա հետևանքով իր դեմ են ելնում նախկին զինակիցները, անգամ եղբայրը, կարծես ամբողջ երկիրը, որոնք տուժում են թագավորի այդ թուլությունից, և նա մենակ է ու մեկուսացած: Արքայի դրամատիզմն ամբողջացնում է թագուհին, քանի որ իրար հետ չլինելով՝ նրանք ճակատագրով են անբաժան: Հանգույցի սկիզբը Սահականույշի և Սեդայի գրույցն է, որը ամեն ինչ կորցրած մարդու հուշերում վերակենդանացնում է Աշոտի փառավոր հաղթանակները, նրա նկատմամբ բոլոր իշխանագուն օրիորդների տենչանքը և կանացի հպարտությունը, որ նրանց մեջ ինքն է ընտրվածը, և թագադրության օրը կայանում է նրանց նշանադրեքը: Բայց պարզվում է, որ իր երջանկությունը ընդամենը պալատական խաղերի արդյունք է: «Ուրեմն, Սահակ Սևադան ինքը յուր շեռքով սե-

փական փունը քանդեց»,- դառը ճշմարտությունը նոր է ընկալում Սահականույշը, ով կանացիորեն ճիշտ էր զգում նաև Ասպրամին. «*Աշորին մի անգամ սիրողը չէր կարող այլևս դադարել սիրելուց. երևի այդ աղջկանը հուսահարեցրել են՝ անհնարին համարելով նրա ամուսնությունը արքայորդու հետ»*: Եվ Սահականույշի մեջ մրմնջում է ցավը, որ ինքը ավելի երջանիկ կլիներ, եթե մի հովվի կին լիներ և ապրեր խաղաղ հոգով:

Այս ամենի գիտակցումը ընդարմացում է բերում նրան. «*Թագուհու վրա մի փարօրինակ անփարբերություն եկավ*», անիմաստ են դառնում ձգտումը, հուզմունքն ու երջանկության զգացումը, կյանքն ընդհանրապես՝ «*Ինչո՞ւ մարդիկ կամենում են երկար ապրել*»: Բայց մի պատահական միջադեպ կարծես շարժում է բերում. Գառնո ամրոցի մթան մեջ թագուհին ականատես է լինում Գռռի և Շահանդուխտի սիրային ժամադրությանը և կրկին վստահանում, որ սերը չի մեռնում: «*Մի դալար բողբոջ չորացած ծառի վրա*» - փաստն ու կյանքի զգացողությունը ստիպում է թագուհուն՝ մտածել Աշոտի հետ հանդիպման մասին, համոզել նրան, որ վերադառնա գահին: Դեր է խաղում նաև կանացի հասկանալի փառասիրությունը. եթե Աշոտը մնա Սևանում փակված, ապա թագավոր կդառնա Աբասը, իսկ թագուհի՝ նրա կինը՝ արխազ Գուրգենդուխտը, այն դեպքում, երբ կա ինքը:

Թագուհու և թագավորի հանդիպումը և զրույցը դրամատիկ երկխոսության կատարյալ օրինակ է, որտեղ հոգեբանական հանդիպադրումը դառնում է իրավիճակի և բնավորությունների նորովի բացահայտման գեղարվեստական տպավորիչ փաստ, բարոյական դատի ու ինքնադատի հնարավորություն: Կոզու միայնությունը ընդգծող լուսնի լույսի տակ երկուսն են՝ միասին ու իրարից օտարված: Աշոտը փորձում է իսկույն պատնեշի մեջ առնել իր միայնությունը՝ ասելով, թե թագուհին իզուր է եկել ծաղրելու իր մերժվածությունը: Սահականույշը դա հաղթահարում է հարազատական անկեցվածք պահվածքով, ասում, թե այն, որ «*բոլոր աշխար-*

հը գիրակ է քո հանցավոր սիրուն, զորքն ու ժողովուրդը գրգռված են քո դեմ», պատճառ չէ անտեր թողնելու երկիրը, և ինքը եկել է խնդրելու, որ վերադառնա գահին:

Թագավորի համար նույնքան ծանր է, որ իր այս քայլերին թագուհին պատասխանում է՝ պահպանելով սերը, նախատինք է սերը անհավատարմության դիմաց: Աշոտը դատի մեջ է առնում նաև Սահականույշին, պահանջում ասել իրեն, այդ կերպ «*դյուրություն տալ սրբին*», քանի որ, միևնույն է, ինքը նրան չի սիրում: Սահականույշը, զգալով, որ խոսակցությունը հանգելու է անխուսափելիին, խնդրում է չարտասանել այդ անունը, ինչին ի պատասխան՝ Աշոտը մրմնջում է. «*Այո՛, միակ սիրածս կհեր Ասպրամ իշխանուհին է*», հետո ավելացնում, թե սրանից հետո, գուցե, թագուհին կատի իրեն: Սա արքային ստիպում է անցնել ինքնադատի. ծանր է գիտակցել, որ քո պատճառով տուժում են մարդիկ, որովհետև դու անգոր եղար տնօրինելու այն, ինչ բնությունն է սահմանել՝ սերը: Եվ սիրում ես մեկին, որ քոնը չէ. սա գողություն^օն է: Եթե այո, ապա «*ես եմ այդ ավագակը, և ինքս էլ, ահա, իբրև անաչառ դայրավոր պայրժել եմ ինչ*»: Աշոտ Երկաթը կարծես փակում է բոլոր հաշիվները կյանքի հետ: Աբասի հետ հաշտությունը, գահին ժամանակավոր վերադարձը և այդ առթիվ ժողովրդի ցնծությունը հոգեվարքի պահի լուսեղեն ցղանք է միայն: Բժիշկների հաստատումով արքան մահանում է նետի թույնից, «*բայց արքունիքում պնդում էին, թե նրա վախճանն արագացրեց Ասպրամ իշխանուհու ինքնասպանությունը*»: Աշոտ Երկաթի կերպարը, պատմականության թվացյալ շեղումներով (չիշենք պատմիչ Հ. Դրասխանակերտցու վկայությունները), գեղարվեստական հզոր խտացում է և վեպի դիպաշարային ու հոգեբանական կատարումների առանցքը: Ուստի նրա մահից հետո դեպքերի շարունակությունը դառնում է թերություն, որովհետև կոնֆլիկտների զարգացումը հասել է կուլմինացիոն կետին, և հանգույցը լուծվել է:

Գաղափարախոս և գեղագետ-հոգեբան Մուրացանի այս ներքին հակասությունը ավարտվում է երկրորդի հարաբերական հաղթանակով, բայց ռոմանտիզմի կանխադրույթը ստիպում է շարունակվող դեպքերի կենտրոն հանել Աբաս թագավորին, որի ցուցադրորեն ամուր ընտանիքը երկրին հարյուրամյա բարօրության շրջան է բերում: Նա կարողանում է որոշ զիջումներով հաղթահարել Աշոտ Բռնավորի և Գագիկ Արծրունու երկպառակությունը: Ռոմանտիկական կանխադրույթը հաստատելու առումով բնորոշ է Աբասի և արխագների Բեր թագավորի հարաբերությունը, որը գործով գալիս է տիրելու Ամրամի զիջած կավածքներին: Աբասը փայլուն հաղթանակ է տանում և որոշում է պատժել Բերին՝ նրան կուրացնելով: Նա և Գուրգենդուխտ թագուհին կանգնած են անձնականը հասարակականին զոհաբերելու փաստի առաջ. չէ՞ որ Բերը թագուհու եղբայրն է. *«Թագուհին հրամայում է քրոջը՝ մոռանալ եղբոր դժբախտությունը և հրճվել ամուսնու ու թագավորի փարած հաղթանակով»*: Ռոմանտիզմի համար նախընտրելի այսպիսի իրավիճակների լուծումը ևս պարզ է. Գուրգենդուխտը պաթետիկ հայտարարում է, որ Աբասի հայրենիքին և գահին սպառնացողը չի կարող իր եղբայրը լինել, և արցունքները թաքցրած՝ ընդունում է Բերի պատիժը: Եթե կա ռոմանտիզմի կայուն գաղափարաբանությունը՝ անձնականը ընդհանուրի շահերին զոհաբերելու կարողությունը, ուրեմն՝ արդյունքը պետք է դառնա հաստատուն խաղաղությունն ու ներդաշնակությունը: Այս գաղափարա- դաստիարակչան շեշտադրումն ուներ մահից առաջ Աշոտ Երկաթի խոսքը. *«Չեզ է մնում կյանքը յուր չարիքներով և հրապույրներով... Աշխարհեցեք վայելել նրան իմաստնաբար և չնմանիլ ինձ»*:

Սակայն ակնառու փաստ է այն, որ անձնական տառապանքի ինչ-ինչ շերտեր ներառելու փորձով հանդերձ՝ վեպի այս վերջին հատվածները չունեն կոնֆլիկտների ու լարվածության այն լիցքը, որ առկա էր վեպի դրամատիկ հերոսների հոգեբանական

անցումների և լուծումների տեսարաններում, այստեղ անգամ քրոջ տառապանքը շատ ավելի հեղինակային պաթետիզմի վկայություն է: Մուրացանի համար կարևոր է եղել գաղափարադրույթը, որին պիտի հարակցվեր կերպարի բնավորությունը, այսինքն՝ գեղարվեստը: Այդպես են ստացվել այս վերջին հատվածները, իսկ վիպական գործողությունների ամբողջ ընթացքում տիրակալը մնացել են կերպարը, հոգեբանությունը, գեղարվեստը: Գաղափարախոս-գեղագետ ներհակությունը Մուրացան ստեղծագործողի ներքին էությունն է, որ շեշտել է նաև ինքը, իր «տենդենցիոզ» լինելու մեջ ստվերելու գեղարվեստի մեծ հաղթանակը, որ հեղինակի հավերժության և ընթերցողի բարեբախտության վկայագիրն է:

19-րդ դարավերջի հայ գրականության մեջ արձակի հարաբերական տիրակալության պայմաններում (Մեր դասընթացի հիմնական հեղինակները արձակագիրներ են) ասպարեզ եկան երկու բանաստեղծներ, որոնցից Ալեքսանդր Ծատուրյանը շատ ավելի կապված էր 60-ականներ բանաստեղծական սերնդի (Նալբանդյան, Պատկանյան, Պեշիկթաշյան, Շահազիզ) ավանդներին, իսկ Հովհաննես Հովհաննիսյանը ստեղծագործական ինչ-ինչ կողմերով առնչվում էր 900-ականների սերնդին (Իսահակյան, Թումանյան):

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՃԱՏՈՒՐՅԱՆ

Ծնվել է 1865 թ. Չաքաքալայում: Ընտանիքը աղքատ է եղել, հոր մահից հետո լվացարարուհի մայրը ամեն ինչ արել է, որ տղան ուսում ստանա և ոչ թե դառնա «դուրանի աշակերտ»: Մովորել է տեղի ծխականում, հետո՝ քաղաքային երկդասյա դպրոցում, գուգահեռաբար տարբեր աշխատանքներով օգնել մորը: 1881 թ. Թիֆլիս տեղափոխվելուց հետո ևս շարունակել է աշխատել որպես քարհատ, խանութի գործակատար, իսկ միակ ուսումնական հաստատությունը, որտեղ կարող էր անվճար սովորել, արհեստագործական ուսումնարանն էր: Այն ոչինչ չէր կարող տալ ուսումնատենչ պատանուն, և միակ բարեբախտությունը մտերմությունն էր ապագա գրող Նար-Գոսի հետ, որն այստեղ էր հայտնվել նույն պատճառներով: Երկու պատանիները նվիրվում են ընթերցանությանը, կատարում գրական առաջին քայլերը, Ծատուրյանն աշխատակցում է «Աղբյուր» հանդեսին: Չի ընդունվում Գևորգյան ճեմարան, տեղափոխվում է Մոսկվա, ակտիվորեն նվիրվում հասարակական կյանքին, դառնում հայ գրական միջավայրի գործուն դեմքերից մեկը: 1891 թ. լույս է տեսնում բանաստեղծությունների առաջին գիրքը, 1898-ին՝ երկրորդը: Անապահով կյանքից սկիզբ առած թոքախտը գնալով խորանում է: 1916-ին գնում է Կիսլովոդսկ՝ «առողջությունը կարկատելու», հաջորդ տարվա սկզբին գալիս է Թիֆլիս: Մահացել է 1917 թ. մարտին, թաղված է Խոջիվանքի հայկական պանթեոնում:

Ալեքսանդր Ծատուրյանի ստեղծագործությունը ընդգրկում է չափածոյի բոլոր ավանդական մոտիվները՝ սոցիալական, սիրո, բնության, քաղաքական-հայրենասիրական, երգիծական: *Մոցիալական* երկերում («Վաստակ», «Աղոթք») իշխող են թշվառության պատկերներն ու զգայացունց տրամադրությունները: «Աղքատի երգը մահից առաջ» բանաստեղծության մեջ շեշտվում է, որ դեռ օրորոցից է «սև կարիքը» դարձել անբաժանելի, տառա-

պանքի մեջ է անցել ամբողջ կյանքը, և մահը կարող է դառնալ փրկություն. «*Դե շուր րար ինչ գերեզման*»: Ներառվում է նաև պանդխտության խնդիրը, օտար երկրում անտուն մնացածի ողբերգությունը, կարոտը հայրենի՝ ծաղկով լցված դաշտի ու արտի, մշակ եղբայրների նկատմամբ, երբ անգամ արևն ու աստղերը լույս չեն բերում (Գեռես միջնադարյան տաղերգությունից եկած կրկնվող պատկերներ են). «*Ինչքան շողաք, դուք ինչ համար // Միշտ կմնաք գիշեր խավար*»: Նույն զգայացուցն ապրումները կան «Որբեր» բանաստեղծության մեջ, որտեղ քույր ու եղբայր մոռացված են ու անտեր, նրանց միակ հավատարիմը մոր վերջին խոսքերն են՝ սիրել իրար, «*Որ միշտ լինեք երջանիկ*»: Եվ արդեն «Սիրեցեք միմյանց» բանաստեղծության մեջ այդ կոչն ու դրանից բխող ցավը ավելի հասարակական ընդգրկման է հասնում. հրաշալի այդ պատգամը միայն տաճարներում է մնում, իսկ դրսի աշխարհում այն հալածված է «*Եվ մարդկանց սրտից, և կյանքի շեմից*»: Թշվառության ապրումների ու վիճակների յուրովի ամփոփումն է հենց «Թշվառին» վերնագրված գործը: Թվում է, որ թշվառը միշտ մենակ է ու մերժված, «*Լացն ու րանջանքն են միայն քո բաժին*», բայց ոչ, եթե կարեկցող մեկը կա՝ «*Բայց քո սրտամաշ լացը րեսնելիս // Եվ ես վշրացած արցունք եմ թափում*», ուրեմն՝ «*Շարերն են անկեղծ րանջվում ինչ նման*»:

Սոցիալական մոտիվի այսպիսի բովանդակավորման կողքին նկատելի է մի երևույթ, որ հակված է ընդհանրական լինելու Ծատուրյանի քնարերգության համար. դա այն է, որ անկախ թեմայից՝ բանաստեղծը հակված է միշտ շեշտադրելու քաղաքացիական-հայրենասիրական իմաստը: Այսպես, «Մերմնացան» երկի մեջ ոչ թե գյուղի աշխատավորի վիճակն ու աշխատանքի տառապալից և կյանք տվող ուժն է, այլ այն, որ սերմնացանին պետք է վառք տալ, որ նա *հայրենի* դաշտերը խոսպան չի թողնում:

Միրո և բնության երգերին ևս բնորոշ է նույն քաղաքացիական շեշտադրումը: Եթե «Այ վարդ, լսիր աղաչանքիս» բանաս-

տեղծության մեջ սիրո կենսատու ուժն է, այն, որ թփից պոկած վարդը «սիրած կույսի» կրծքի վրա հավերժական «կյանքի աղբյուր» է ստանում, ապա մյուս բանաստեղծություններում սիրո ապրումի, հոգեբանության փոխարեն որոշողը մնում է գաղափարական իմաստավորումը: «Խաղ չէ իմ սերը, ով կույս գեղեցիկ», - բացականչում է քնարական հերոսը, նա պարզապես այդ սիրուց ուժ առած՝ ցանկանում է նվիրվել հայրենիքին (Հիշեցնում է Սմբատ Շահագիզի՝ «Չունիմ քեզ սեր, չունիմ քեզ սեր, //Ես սիրում եմ հայրենիք»-ը):

Ծատուրյանի քնարերգության մեջ նույն գաղափարական հակումներով առանձնանում են բնության երգերը: Հիմնականում անդրադառնալով ձմռան և գարնան բնապատկերին՝ հեղինակը դրանք ընկալում է քաղաքացիական շեշտադրումով: «Աշնան վերջը», «Բնության գրկում» և մանավան «Չմեռային գիշեր»-ում ու «Գնա, ցուրտ ձմեռ» բանաստեղծության մեջ ձմեռը ընկալվում է ողբի ու մրմունջի ապրումներով: Եվ խնդրանքը, որ ձմեռը շուտ հեռանա, հիմնավորվում է նրանով, որ այդ «խաբաստիրտ ծերուկի» շնչից կապանքվում է ամեն ինչ, լռում է գետակը, ծաղիկը թռչնում, ժպիտը սառչում: Բնական է գարնան կենդանացնող ջերմության սպասումը.

*Արի ջերմ գարուն,
Բեր մեզ կյանք ու սեր...
Խանդ, հույզ ու բորբոք,
Միրաշունչ երգեր,
Բեր անուշ գեփյուն,
Անչրև գովարար...*

Չմեռը ուղղակիորեն խորհրդանշում է ցարական ինքնակալությունը, որի ճնշումները մահվան անշարժություն են բերում ազգերին ու հասարակ ժողովրդին: Գարունը դառնում է այդ կապանքները քանդող, կյանքի շարժում առաջ բերող հեղափոխական ուժերի խորհրդանիշը: Ինչպես վերևի տողերը, այնպես էլ

«Գարուն», «Եկ, գարնան անձրև» բանաստեղծությունների պատկերները ուղղակիորեն այդ ոգու ընդգծումներն են: Երկիրը ձմռան սառնաշունչ շրթաների մեջ սպասում է գարնանը, որ վերածնվի կյանքը.

*Թող հորդանալով աղբյուր ու գեյրակ,
Մառցե շրթաներ անահ խորրակեն,
Դուրս գան ավերից, վազեն համարչակ,
Ազար խոխոջան, ազար կարկաչեն...
Թող նորից երկիրն շունչ քաշե ազար,
Թող նրա կրծքին ջերմ կյանքը եռա:*

Այսպիսի քաղաքացիական շեշտադրումն է, որ 1905-07 թթ. ռուսական հեղափոխության ոգուն համահունչ, մեծ ճանաչում բերեց Ծատուրյանին, ինչը, որպես կանոն, ժամանակի հետ խաղաղվում է, և մնում է արվեստը, որը և որոշեց բանաստեղծի համեստ տեղը հայ գրականության մեջ: Բնության երգերի ինքնատիպ շարք է «Գրիմի արքունից»-ը, որով, կարելի է ասել, ձևավորվում է հայ ծովերգությունը: «Փոթորիկ», «Ծովի վրա» և այլ գործերում ծովային բնապատկերը համադրվում է մարդկային ճակատագրերին, հակասությունները վերածվում են ներդաշնակության: «Նավավար» բանաստեղծության մեջ անհանգիստ հարցը, թե նա մի՞թե չի տեսնում, որ ծովն ավելո՞ծված է, ստանում է իր աշխարհի մասնիկը դարձած նավավարի խաղաղ պատասխանը.

*Ծովն է տալիս մեզ կյանք ու հաց,
Ծովի տակ էլ կհանգչեն:*

Ալեքսանդր Ծատուրյանի ստեղծագործության *քաղաքական-հայրենասիրական* շեշտը, որքան էլ առկա էր մյուս մոտիվների գործերում և լավագույն դրակ դարձավ բնության երգերում, սակայն բուն այդ ուղղվածության մեջ շատ ավելի մնում է 60-ականների ազդեցության ոլորտում, քիչ են հեղինակային անհատականության տարրերը: «Զիվորի երգը» վերնագրված երկու բանաստեղծություններից առաջինում Միքայել Նալբանդյանի «Երգ

ազատության»-ի նմանաբանությամբ քնարական հերոսը «*թոթով լեզվով*» հայրենիք է կոչում և ուխտում պաշտպան գրվել, զինվոր է դառնում. «*Եվ քեզ կովի ահեղ դաշտում // Ես պատրաստ եմ հոգիս փալ*»: Նույն վերնագրով երկրորդ գործում հեղինակը ցավով նշում է, թե հերիք է զինվորի սուրը «*սև ժանգով պարի*», ժամանակն է, որ չար ոտխը տապավի նրա հարվածից. «*Դու սիրուկ ազգիս նոր ուժ ու կյանք փուր, // Եվ օրեր ազատ...*»: Ազատության պահանջի նույն հրապարակախոսական շեշտադրումը կա «*Իմ ուխտը*» բանաստեղծության մեջ. քանի դեռ սրտում կրակ է վառվում, և ազատ ձայնը «*դեռ չի խլացրել սև դրոշմը մահվան*», «*Ես պիրի երգեմ անկաշառ ճայնով // Սուրբ ճշմարտության դրոշը չեռքիս*»: Ոչ միայն քաղաքական, այլև սոցիալական ընդհանրացման փորձ է արվում «*Տուր ձեռքդ, ընկեր*» գործի մեջ. հայրենի երկրում թմրություն է իջել, իշխում է տգիտությունը, անգործը մշակ է, «*փզեքը՝ գիրտուն, կույրը՝ առաջնորդ, համրը՝ քարոզիչ*»: Ձենքի կովով ազատության նույն կոչն է «*Ախ, երանի չէ բացվի մարտի դաշտ*» երկում, որտեղ կրկին նշվում է, որ այդ կերպ միայն հայը ցույց կտա, որ կոչված չէ սարուկ ապրելու, և այնտեղ նրան «*Կծպրա անշուշտ նոր կյանքի արև*»: Ծատությանը չի շրջանցել նաև 60-ականներին արդիական կարևորություն ունեցող Ձեյթունի թեման: «*Ձեյթունի հրդեհը*» բանաստեղծության մեջ կովի ուժին միախառնվում է խեղճության պատկերը. առնական զեյթունցին, որ «*Վառված է հրով վեհ ազատության, // Եվ որի առջև ոտիս թշնամին // Դողում է որպես փերևը աշնան*», հիմա լաց է լինում, քանի որ «*Այրվում է Ձեյթուն... ողբալի պարկեր*», ինչը օգնության կանչ է պահանջում. «*Ո՛հ, մեր հարազատ եղբայր ու քույրեր // Անրուն, անրեր են... հասեք օգնության*»: Քաղաքացիական մոտիվի երկերում առանձնանում է «*Բանվորուհու օրորը*», որտեղ նախորդներին բնորոշ վերացական-կոչային հայրենասիրության փոխարեն ասելիքը որոշակիանում է հեղափոխության հիմնական ուժի՝ բանվորի կերպարում, որի գործի վերա-

փոխիչ նշանաւորութիւնը պետք է փոխանցվի եկող սերնդին, ով որպէս այդպիսին կձևավորվի օրորոցից սկսած:

Ծատուրյանի երգիծական գործերի՝ «Գրչի հանաքներ» վերնագրված շարքում թույլ է ասելիքի հասարակական հնչեղութիւնը, ծաղրը մնում է կենցաղի շրջանակներում: Այն առնչվում է կնոջ պահվածքին, որովհետև կենցաղի հիմնական դեմքը կինն է: Երգիծվում են կանանց աշտարակաձև գլխարկները («Հրաշալի գլխարկ») կամ թեթևամտութիւնը («Մեծ վիշտ»), ընդ որում՝ ծիծաղի ենթատեքստին փոխարինում է ուղղակի քննադատութիւնը: «Կաշառք» բանաստեղծութեան մեջ, գրպանը լցնելու՝ հարուստի ճանապարհը նշելով, գրում է. «Մեկին քաշխում է նա իր հին գուպան, // Իսկ հարյուր մեկի շապիկն է հանում»:

Այսպիսով՝ Ալեքսանդր Ծատուրյանի ստեղծագործութիւնը յուրօրինակ հաստատումն է նախորդ սերնդի՝ ազգային հնչեղութիւն ունեցող և հասարակական մտքի զարգացումների վրա կարևոր ազդեցություն թողած գրական ավանդների շարունակութեան, որը կարող է իր ժամանակի գրականութեան մեջ իմաստավորվել ու գնահատվել նորովի:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՄ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Ծնվել է 1864 թ. Վաղարշապատում՝ դերձակի ընտանիքում: Հայրը գրականության արժեքը իմացող մարդ էր և շահագրգռված էր որդու կրթությանը: Կրթությունը սկսել է տանը, հետո կարճ ժամանակ սովորել Էջմիածնի ծխականում, ավելի հիմնավոր՝ իրավաբան Բաստամյանի դպրոցում: Այդ տարիներից զգալի էր նրա հակումը գրականության նկատմամբ: 1877-ին ընդունվում է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի երրորդ դասարան, որտեղ նրա ուսուցիչներից էր Սմբատ Շահազիզը: Գրում է առաջին բանաստեղծությունները, հմտանում լեզուների մեջ, թարգմանում Սոֆոկլես, Սաֆո, Կոռնել, Գյոթե, Նեկրասով: 1883 թ. ավարտում է ճեմարանի արևելյան լեզուների բաժինը, ընդունվում համալսարան, 1888-ին ավարտում պատմաբանասիրական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճանով և վերադառնալով Էջմիածին՝ աշխատում Գևորգյան ճեմարանում, որպես ռուսաց լեզվի ուսուցիչ: Հրատարակում է բանաստեղծությունների առաջին գիրքը, շրջագայում Եվրոպայում, վերադառնալուց հետո տեղափոխվում է Թիֆլիս, դասավանդում Ներսիսյան դպրոցում, ապրում ակտիվ գրական-հասարակական կյանքով: Երեք տարի հետո Խրիմյան Հայրիկի միջնորդությամբ գալիս է Էջմիածին, դասավանդում Գևորգյան ճեմարանում, միաժամանակ աշխատում որպես սինոդի քարտուղար: 1912-ին գնում է Բաքու, աշխատում ռուսմենական հանձնաժողովի նախագահ, յոթ տարվա լայն գործունեությունից հետո Ստեփան Շահումյանի կողմից նշանակվում է Բաքվի Կոմունայի լուսբաժնի վարիչ: Քաղաքական լարված իրավիճակը ստիպում է հեռանալ, 1919 թ. վերադառնում է Էջմիածին, հետո ապրում է Երևանում: Մեծ մտավորականի հարուստ կյանքը ապրած է. Հովհաննիսյանը վախճանվում է 1929 թվականին:

Հովհաննես *Հովհաննիսյանի սրեղծագործությունը* բավականին ընդգրկում է իր բովանդակությամբ և արվեստով: Նրան

համարել են հեղոնիզմի հետևորդ (հունարեն hedone - վայելք): Քաղաքական մեծ հեղաբեկումներից հաջորդող վայրէջքի շրջանում (հայ կյանքում՝ Բեռլինի կոնգրեսը և «Հայկական հարցի» ձախողումը) իշխող են դառնում հուսախաբությունը, անկումային տրամադրությունը: Մտավորականության որոշ խավ տրվում է հիասթափություններին, հոռետեսությանը: Մի մասն էլ փորձում է դա հաղթահարել արվեստի ու գրականության մեջ ազատ սիրո, մարմնական կապի բաց պատկերների, վայելքի ձգտումի ցուցադրանքով: Այդ հոսանքը անվանվեց հեղոնիզմ կամ վայելքապաշտություն: Հովհաննիսյանի մի քանի գործերի որոշ տողերում հանդիպում ենք այդպիսի հակումների արտահայտության: Մի տեղ քնարական հերոսը սիրուհուն խնդրում է թույլ տալ «ծծելու շրթանց համը», մի այլ դեպքում վստահ է, որ «շամամ ծծերի» հոտն առնողը կնռռանա աշխարհը: Եվ ըստ էության՝ այսքանը:

Սիրո և բնության երգերում իշխում են կյանքի հոգսերից հեռանալու, բնության ազատ գրկում սիրած էակի ներկայությունն զգալու հովվերգական ապրումները, որպիսիք կան հայ միջնադարյան տաղերգության մեջ, և դրանք որևէ կապ չունեն հեղոնիզմի հետ: Այսպես, «Ախ, տվեք ինձ քաղցր մի բուն» բանաստեղծության մեջ քնարական հերոսը ցանկանում է այս կյանքից «*հեռու սլանալ*», ապրել բնության գեղեցիկի մեջ, որտեղ «*քնքուշ վարդերն*» իր համար բարձ լինեն, «*վառ կանաչը*»՝ վերմակ.

Եվ աշագեղ կույսն ականջիս

Յուր մեղեդին մեղմ հնչե,

Եվ հերարչակ՝ սիրով վզիս

Փարե քնքուշ, փաղաքշե:

«Տեսե՞լ ես արդյոք» բանաստեղծության մեջ ևս հովվերգական բնապատկեր է՝ հովտի մեջ տարածված գյուղը, շքեղ պարտեզներ, արտույտի երգ, կանաչ բլուրներին ծաղկող մշտական գարուն, և իհարկե, «*ալ վարդ*» շուրթերով ու անթառամ ժպիտով «*չքնաղ հայուհին*». «*Սիրապրանջ այրված քնքուշ այրերից* // *Քա-*

դե՞լ ես համբույր, որ քաղցր է մեղրից» (Հիշենք Հովհ. Թումանյանի պարողիան, որտեղ նա այս բանաստեղծության ասելիքի հետ վիճում է այն հիմքի վրա, որ բնության հրաշքի մեջ տառապում է գյուղացին): Բնության բանաստեղծական նուրբ ընկալումների վկայություն է «Արագն եկավ լափին տալով» երկը (Հովհաննիսյանը Ավետիք Իսահակյանի ուսուցիչն էր ոչ միայն Գևորգյան ճեմարանում, այլև որոշ առումով՝ գրականության մեջ նա), իսկ «Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա» բանաստեղծության մեջ մարդկայնանում է բնապատկերը («Որպես հաղթանդամ մի ծերուկ հսկա, // Կահվել է ժայրը ջրերի վրա: // Ջրերը անուշ գնում են գալիս // Ու ժայռին սիրո համբույր են փայլիս»):

«Երկու ճանապարհ» ծրագրային բանաստեղծության մեջ Հովհաննիսյանը յուրովի որոշակիացնում է իր ստեղծագործությունների հիմնական ասելիքն ու ուղղությունը (որը կարծես պատասխան է նաև իրեն հեղոնիստ համարողներին): Բանաստեղծը կանգնած է երկու ճանապարհների խաչմերուկում. դրանցից մեկը տանում է դեպի «*շքեղ ու բախարավոր*» մի աշխարհ, ու կա «*քնքուշ զգացմունք*», ծաղկած գարուն, ուր ինքը գլուխը ջքնաղ կույսի գրկին՝ վայելք է ապրում, և այստեղ չկա ոչ աշխատանք, ոչ կյանքի նպատակ: Մյուս ճանապարհը տանում է դեպի «*անապատ ու փայտասկ*», այստեղ կա գործի ասպարեզ և ձգտում: Եվ որքան էլ մնում է հարցը, թե՛ «*Կյանքն ինչ երկուսից ո՞րն է պարտապարտում*», բայց անորոշությունը հստակվում է բանաստեղծի անթաքույց վերաբերմունքով. երկրորդ ճանապարհի աշխարհը նա անվանում է՝ «*Ազնիվ ու վսեմ, թեև փշալից*»:

Ահա, *սոցիալական մտքի վր* գալիս է հաստատելու բանաստեղծի կապը աշխատավորի հոգսի, մարդկային տառապանքի հետ: «Մնաք բարով, արև, գարուն» բանաստեղծության մեջ մինչ այդ, թվում է, աշխարհից հեռու սլացող քնարական հերոսը հիմա մերժում է համբույր, սեր, «*հրեշտակ կույս*», «*վայելչության պայծառ ժամեր*» և շեշտում.

*Աղքատություն ես սիրեցի,
Խեղճի լացը, հառաչանք,
Ես քնարս նվիրեցի
Վիշր երգելու և տանջանք:*

Հովհ. Հովհաննիսյանի աշխարհայացքը, այսպիսով, միտվում է դեպի խեղճության, թշվառության, հառաչանքի ու լացի մարդասիրական դրսևորումը (ինչը նկատելի էր նաև Ծատուրյանի պարագայում), և սոցիալական չարիքին հակադրվում է ոչ թե ուժը, այլ աղոթքը: «Հատիկը» բանաստեղծության մեջ պատկերվում է գյուղացու ապրումը, որ նա ունենում է լույսը բացվելու հետ արտը գնալիս: Սերմը ցանելը նրա սպասումի և ապրուստի հեռանկարի յուրօրինակ խորհրդանիշն է.

Թաղեմ քեզ, հարիկ, և դարդս քեզ հետ:

Թե Աստված ուզեց, դու կանաչեցիր,

Թող դարդս մեռնի գետնի տակ անհետ:

Ինքը ջերմ աղոթքով Տիրամոր առջև մոմ կվառի, որ առատ անձրև պարգևի: Իսկ եթե մեղքերի պատճառով այդ շնորհին արժանի չլինի, ապա իր քրտինքով ծարավ չի թողնի հատիկին: «Գյուղի ժամը» բանաստեղծության մեջ ևս սոցիալական նմանատիպ իրավիճակի և լուծումի քնարական պատկերներ են: Տատը խնդրում է Նազրու թռանը, որ լուսաբացին վաղ գնան գյուղի ժամը-եկեղեցին՝ աղոթք անելու, քանի որ նրա ձայնը Աստված շուտ կլսի և իրենց անհաց ու անկով չի թողնի: Տան տղամարդը՝ Գրիգորը, դեռ փող չի ճարել, իսկ աղան կրկին կգա, ամպի պես կգոռա և կտանի ամեն ինչ: Եթե Թումանյանի հերոսը մինչև վերջ հույսը դնում էր գութանի աշխատանքի վրա, ապա Հովհաննիսյանի պատկերած գյուղացին շատ ավելի վստահում է աղոթքին: Բանաստեղծը ևս համոզված է, որ չարը աշխարհից կվերանա, և կտիրի Ավետարանի քարոզած սերը:

Քաղաքական-հայրենասիրական քնարը ընդգրկում է երկու բովանդակային ոլորտ. առաջինը կապվում է 1894-1896 թթ. հայ-

կական կոտորածների հետ, երկրորդը ներառում է պատմական թեման: Երկու դեպքում էլ խեղճության զգայացումն ցատկերնե-րին փոխարինելու է գալիս պայքարի և ուժի կենսաբեր լիցքը: Ջարդի կապակցությամբ գրված բանաստեղծությունները, իրենց մարտունակ ոգով շատ ավելի խոհական են, քան կոնկրետ իրա-վիճակի արտացոլումներ. «*Հավատում եմ մեռնելու չէ սուրբ գա-ղափար*» վերացարկումը, հասկանալի է, թե ինչ կոնկրետ իրավի-ճակի արձագանք է, ինչպես որ հավատն է, թե մոխիրների միջից կրկին շունչ կառնի հայրենի տունը: Երբեմն նկատելի հուսահա-տության երանգը՝ «*Քեզ սպասող չմնաց, ո՞ր ես գալիս, այ գա-րուն*», հաղթահարվում է վերելքի լավատեսությամբ. «*Դեպի վեր, սարն ի վեր, // Անվեհեր իմ ընկեր*»: Իսկ լավատեսության հիմքը կռվող զինվորի կերպարն է: «*Ձինվորի մահը*» բանաստեղծության մեջ կուրծքը արյունով ներկած մեռնող զինվորն է և հավատը, որ այդ արյան կաթիլներից կարմիր վարդեր պիտի բուսեն՝ «*Պսա-կեղու գոհված ազնիվ գլուխներ*»: Իսկ ինքը կգրկի մայր հողի կուրծքը՝ ականջը ազատության ձայնին, և կելնի հայրենի արևը տեսնելու:

Հովհաննես Հովհաննիսյանին մեծ ճանաչում բերեցին պատ-մահայրենասիրական երկերը: Անցյալի դեպքերից բանաստեղծի ուշադրությունն առավելապես բևեռվել է Ավարայրի շրջանի վրա՝ «*Վարդանաց օրը*», «*Տղմուտ*», «*Սյունյաց իշխան*»: «*Տղմուտ*» բանաստեղծության մեջ հայրենիքի ճակատագիրն ընդհանրաց-նող մայր գետի քնարական կերպարն է (Հիշենք Ղևոնդ Ալիշանի «*Հրազդան*»-ը, Ռաֆայել Պատկանյանի «*Արաքսի արտասու-քը*»): Ավարայրը պատել է մութը, բայց Տղմուտ գետը չի քնել, հե-ծում է կորցրած անցյալի փառքերի համար, երբ հզոր նախնիները գլուխ չխոնարհեցին բռնության առջև: Իսկ հիմա՝ իր օրերում, «*Ազատության սուրբ պարկերը կործանած, // Դուք ծաղրում եք ազատասեր զգացմունք*»: Եվ Տղմուտը փառավոր հուշերի ու ներ-կայի ցավի մեջ գոչում է. «*Ո՛հ, թե ելներ կորած մոռցված դամբա-*

նից // Վարդանների առյուծական այն հոգին»: Այսինքն՝ միշտ կարևորվում է հերոսական անցյալի արդիական իմաստավորման փաստը:

Պատմականության և կերպավորման առումով ինքնատիպ է «Սյունյաց իշխան» ծավալուն բանաստեղծությունը (որ նաև պոեմ են անվանում): Վասակ Սյունեցի մարգապանի նկատմամբ պատմիչ Եղիշեի դիրքորոշումը այնքան խիստ ու մերժողական էր, որ նրա կերպավորմամբ՝ Վասակ անունը դարձավ «դավաճանի» հոմանիշը: Ղազար Փարպեցին, հաստատելով Վասակի դավաճանության վտանգը, միաժամանակ Ավարայրից հետո նրա բանտարկելման դրվագում նկատում է, որ նա խղճի խայթ է գգում, ծանր է տանում դավաճանի խարանը: Քննական պատմագիտության ներկայացուցիչներից Անտոն Գարագաշյանը, Փարպեցու այս վկայության վրա հենվելով, փորձեց նորովի դիտել Վասակի վարած քաղաքականությունը՝ արդարացման որոշակի միտումներով (Խնդրի շուրջ տարակարծությունների արձագանքներ կան նաև այսօր, երբ փորձում են, միակողմանիորեն դիտելով երևույթը, հակադրել Վարդանի ղեկավարած գոյապայքարը Վասակի, այսպես կոչված, դավանագիտական դիրքորոշմանը):

Գեղարվեստական գրականության մեջ առաջինը Հովհաննես Հովհաննիսյանն էր, որ անդրադարձավ այս խնդրին: Ներկայացվում է Ավարայրի ոչ հաղթանակի մեղքով պարսիկների կողմից բանտարկված Վասակ Սյունեցին, ով մենության մեջ հետադարձ հայացքով փորձում է գնահատել անցած դեպքերը և իր քայլերը: Այժմ էլ նա վստահ էր, որ ինքն էր ճիշտը, երբ փորձում էր չգրգռել վտանգավոր գազանին՝ հզոր Պարսկաստանին, ում մի մարզն էր Հայաստանը: Եվ մտովի դիմելով Վարդան սպարապետին՝ նա ցավով ընդգծում է. փոխանակ «*Օրոր սսելու նիրհոդ գազանին, // Սոսկալի մարտի գարկեցիր կոչնակ*»: Տղմուտի ափին ընկան շատ հայեր, երբ ինքն ուզում էր փրկել ազգը: Հիմա վաստակել է դավաճանի անուն և երանի է տալիս, որ ինքն էլ Վարդանի ու շա-

տերի նման ընկած լինել Ավարայրի դաշտում. «*Տե՛ղ, կարկո՛ւր, մրրի՛կ, զարկեցե՛ք գլխիս*»: Վասակի վերոբերյալ դատումները և ծանր տառապանք ապրող հերոսի հատկանիշները կերպարին ակնհայտ դրական որակներ են հաղորդում:

Հ. Հովհաննիսյանի հայտնի գործերից են «Վահագնի ծնունդը» և «Արտավազը» առասպելների գեղարվեստական մշակումները: Առաջինում նա, ըստ էության, նույնությամբ պահպանում է Գողթան երգի կառուցվածքը՝ ավարտելով արդիական ընդգծվածությամբ տողերով. «*Յնձա, քյուրվիշապ Հայաստան աշխարհ, // Փրկության արև Վահագնիդ տեսար*»: «Արտավազը» բալլադի հիմքում Խորենացու հաղորդած տարբերակն է, ըստ որի՝ Արտավազը չարության կրողն է, և հոր՝ Արտաշեսի անեծքով Մասիսի ժայռերին շղթայակապված՝ նա փորձում է ազատվել, որպեսզի կործանի աշխարհը: Ըստ ավանդազրույցի՝ ամեն ուրբաք առավոտյան դարբինները զարկում են մուրճը սալին, և ամրացած շղթաներով Արտավազը շարունակում է մնալ գերության մեջ, որքան էլ նրա հավատարիմ շները անընդհատ կրծում են շղթաները: Բալլադը յուրօրինակ կոչ է՝ «*Չարկեցե՛ք, դարբիններ՛ր, կռանը սալին, // Չարկեցե՛ք կռանը – շղթայքն ամրանան*», որի ավարտը ևս արդիական հնչեղություն ունի: Եթե մարդկանց ականջները դադարեն լսել բարին, և չարը տիրի աշխարհին, ուրեմն՝ թող ազատվի չար արքան և կործանի ամեն ինչ: Իսկ լավատեսական ավարտը հնչեցվում է նրանով, որ պետք է հավատալ փրկությանը և նրան, որ «*Մեզ մի նոր երկնքից նոր լույս կբացվի*»:

**ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԳ-
ՀՈԳԵՔԱՆԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄ.
«ՓՈՔՐ ԱՐՁԱԿԻ» ԸՆԳԳՐԿՈՒՄԸ**

ՆԱՐ-ԴՈՍ

Կյանքը, աշխարհայացքը, ռեալիզմը

Նար-Դոսը (Սիքայել Տեր-Հովհաննիսյան) ծնվել է 1867 թ. Թիֆլիսի հայաբնակ Հավլաբար թաղամասում՝ մանր արհեստավորի ընտանիքում: Ամենօրյա հոգսերի մեջ ընդարմացած հայրն ու ավագ եղբայրը անընդհատ արգելք էին լինում ուսումնաստենչ պատանու ձգտումներին, և միայն մայրն էր փորձում ամեն կերպ աջակից լինել որդուն: Տեղի ծխական դպրոցն ավարտելուց հետո ընդունվում է Քութաիսի ուսուցչական սեմինարիան, որը ուսման վարձը վճարել չկարողանալու պատճառով կիսատ է թողնում: Այսպես նրա մեջ կայունանում են թուլական բնավորության գծեր՝ ձգտել ինչ-որ բանի, բայց վարժվել այն գիտակցությամբ, որ չես կարող հասնել դրան, ինչը մարդուն դարձնում է ներամփոփ, համեստ ու խիստ՝ ինքն իր նկատմամբ: Միակ հաստատությունը, որտեղ կարող էր անվճար սովորել, Թիֆլիսի արհեստագործական ուսումնարանն էր, որը, հասկանալի է, նրան շատ բան չէր կարող տալ: Նույն հոգսերով այստեղ սովորող Ալեքսանդր Ծատուրյանի հետ ծանոթությունը վերածվում է գրական բարեկամության, ամբողջությամբ տրվում են ոչ միայն հայ և ռուս, այլև արտասահմանյան գրականության ընթերցանությանը, կատարում գրական առաջին քայլերը: Գրում է բանաստեղծություններ, Գ. Սունդուկյանի մանողությամբ՝ փոքրիկ պիեսներ («Մայիմի գանգատը», «Մեղր և ճանճեր»), 1886 թ.-ից անցնում արձակին:

Տպագրվում և այնուհետև, որպես պատասխանատու քարտուղար, աշխատանքի է անցնում «Նոր դար» հանդեսում (Այս

պատահականությամբ է բացատրում իր պահպանողական հայացքները), խոստովանում, որ ամբողջ ուժերը տալիս է այդ աշխատանքին, քիչ ժամանակ է մնում սիրելի գրականությանը նվիրվելու, դժգոհ է այս վիճակից, բայց չի փորձում հեռանալ, քանի որ չգիտի՝ հետո ինչ կլինի, իսկ անձանոթն ու անորոշ վիճակը նրան միշտ զգուշավոր է դարձրել: Խորհրդային կարգերի ժամանակ արդեն դասական գրողի համբավ ունեցող Նար-Դոսը համեստորեն շարունակում էր տարբեր թերթերի խմբագրություններում որպես սրբագրիչ աշխատել: Մահացել է 1933 թ., հուղարկավորված է Թիֆլիսի Խոջիվանք պանթեոնում:

Նար-Դոսի *աշխարհայացքը* բխում է գրականության նկատմամբ մեծ նվիրումից ու պահանջկոտությունից և իրականության վերարտադրման սկզբունքներից: Խոստովանելով, որ կյանքը առանձնահատուկ իմաստ է ստանում, երբ «եռանդ կա և գրում» է, նա պահանջում է չչտապել «մեր գրողների ձեռքերով երկնքից աստղեր վար բերելու»: Գրականությունն ընդունում է՝ որպես «կյանքի հայելի և... կյանքի դպրոց» և վստահ է, որ «հայոց վիպասանությունը պետք է տենդենցիոզ լինի... հայ վիպասանը պետք է իդեալներ տա»: Ընդգծում է, թե հայ ընթերցողին օգուտ չեն կարող տալ Ժակերն ու Նանաները, նրան պետք են Մարկիզ Պոզաներ: Ստացվում է, որ ռեալիստ Նար-Դոսը մերժում է նատուրալիստ Էմիլ Զոլայի հերոսներին, որոնք կյանքի արատների կրողներն են (նատուրալիզմն, ի վերջո, ռեալիզմի մի տարատեսակն է), և դիմում է ժամանակակից նշանավոր դեմքերից մեկի՝ Շիլլերի ամենառոմանտիկ հերոսի օրինակին, որին բնորոշ է անձնագոհության կարողությունը: Խոստովանելով, որ իր սիրած հեղինակներն են Շիլլերը, Բաֆֆին (նաև Գոնչարովն ու Տուրգենևը և ուրիշներ)՝ Նար-Դոսը շեշտում է. «Դրոշիս վրա գրված է եղել - հեռու լաֆֆիական հեքիաթաբանություններից, իրական կյանքը՝ ինչպես որ կա, և մարդու ներքինը»:

Մի կողմից գրողը պահանջում է իդեալներ և հայ ռոմանտիկ հեղինակների հետևողությամբ՝ սահմանում նրանց գործունեության ոլորտները՝ ա) քաղաքական կամ արևմտահայության ազատագրությունը, բ) սոցիալական կամ գյուղի փրկությունը: Մյուս կողմից՝ վստահ է, որ գրողը պետք է աշխատի չերևալ իր երկերում, չպետք է զգացնել տա իր գաղափարները, մի բան, որ ռոմանտիզմի հիմնական էությունն է: Ուրեմն՝ Նար-Դոսի պահանջը, որ գրականությունը կյանքի դպրոց է և պետք է սովորեցնի իդեալի օրինակով, ինքը՝ հեղինակը, չի իրագործել («Մահը» վեպում փորձել է), որովհետև նրա նշած երկու ոլորտները գեղարվեստական բարձր մակարդակով ներկայացրել էին Բաֆֆին (արևմտահայության ազատագրություն) և Մուրացանը (գյուղի փրկություն), իսկ ինքը՝ Նար-Դոսը գաղափարախոս հեղինակ չէ, և հստակ չէ նրա պատկերացումը այդ ոլորտների նկատմամբ:

Մնում է մյուս սկզբունքը, այն, որ գրականությունը կյանքի հայելին է և իրականությունը պետք է ներկայացնի մարդու ներքինի միջոցով: Հենց սա էլ պայմանավորում է Նար-Դոսի *հոգեբանական ռեալիզմի* առանձնահատկությունը: Այս ձևակերպումը ունի իր որոշիչը, և պնդումը, թե ռեալիզմը չի կարող ընդհանրապես կերպարի հոգեբանություն շեշտադրել, մակերեսային վերաբերմունքի արդյունք է: Արդեն գիտենք, որ ռեալիզմը հաստատում է միջավայրի ազդեցությունը անհատի փոփոխության վրա, կամ այն, որ միջավայրն է ստեղծում անհատին, որը սահմանվում է «տիպական բնավորությունը (խարակտերը) տիպական հանգամանքներում ներկայացնելու վարպետությամբ»: Հոգեբանական ռեալիզմը շեշտը դնում է տիպական բնավորության վրա՝ անկարևորելով տիպական հանգամանքը կամ միջավայրը: Նար-Դոսի համարյա բոլոր գործերի հերոսների միջավայրը հյուրընկալությունն է, զբոսանքը, պատահական հանդիպումը (Համեմատենք Թուսյանի և «Քառս»-ի Միքայելի միջավայրերը), որոնք միջոց են դառնում բացելու հերոսների «ներքինը» կամ հոգեբանությունը:

Որպես կանոն, կերպարը նախապես ցուցադրվում է լարված կամ կրիտիկական վիճակում, այնուհետև բացվում են դրա պատճառները, հանդիպադրումների հոգեբանական հիմքերը, անցումները:

ա) Ազդեցությունների հաղթահարումը և տիպական միջավայրը

Նար-Դոսի առաջին գործերը ուղղակիորեն կրում են, այսպես կոչված, եվրոպական սալոնային վեպերի ազդեցությունը, և ինքը՝ գրողը խոստովանում է, որ գրական ուսումնառության սկզբում «կարդացել եմ ֆրանսիական, ինչպես ասում են, բուլվարային ռոմաններ»: Այդ ազդեցությունը զգալի է «Ճշմարիտ բարեկամ» և «Նունե» վիպակների, նաև «Քնքուշ լարեր» վեպի վրա: Առաջինում կենցաղային դրաման սրվում է այն բանի հետևանքով, որ Լիզայի ամուսինը՝ Գարասիմ Չաքարյանը, իր թույլ բնավորությամբ ու անճարակ բարեհոգությամբ նպաստում է, որ կնոջ մեջ խորանա սերը ընկերոջ՝ Սուրենի նկատմամբ: Երկրորդում դրաման կառուցվում է մի կողմից Նունեի և Գրիգորի ռոմանտիկ սիրո, մյուս կողմից՝ Նունեի հոր՝ Յագոր Բուղղանիչի դաժան ու շահամոլ նկարագրի հակադրությամբ, երբ վերջինս, հանուն շահի, բռնի ամուսնացնում է աղջկան: «Քնքուշ լարեր» վեպում «բուլվարային» միջավայրը ապահովում է իշխանուհի Սոֆյայի և Հարունյանի անսպասելի ծնված սերը, որին ականա տրվում են երկուսն էլ՝ իրենց սոցիալական էությանը անհարիր՝ ենթարկվելով այդ զգացմունքի ուժին: Մանավանդ առաջին երկու գործերում թուլակամության հատկանիշներ վերագրելով Գարասիմ Չաքարյանին և Գրիգորին (ով անձնավիրաբար իրեն սիրող Նունեին ասում է, թե փող չունի և ցամաք հացով հագիվ է քարշ տալիս գոյությունը)՝ Նար-Դոսը «*Չազունյան*» վեպում Չազունյանի և Էմմայի սիրո նվիրումի և այն հաղթահարելու ճիգերի մեջ ավելի ընդգծված է ներկայացնում Էմմայի ամուսնու՝ Չաքարի թուլակամությունը, որի դրսևորման ձևերից մեկը դրա անկեղծ խոստովանությունն է,

երբ իր նկատմամբ խիստ լինելով՝ նա կրկնում է, որ ինքը թույլ կամք ունի, անվճար է, և կարծես հաճույք է ստանում՝ շեշտելով, որ թղթախաղով «դուռաչկի» խաղալիս «դուռակը» միշտ ինքն է մնում: Այս վեպում Չագորսկու կերպարը թուսյանական հատկանիշների ստվերագծումներ ունի, նա ցինիկաբար հայտարարում է, որ ինքը հարգում է նույնիսկ իրենից զգվողին, քանի որ ամեն ինչի նայում է «անհասարական իրավունքի տեսակետից»: Այսպես Նար-Գոսը «բուլվարային» սյուժեների կանոնիկ ընթացքի մեջ հայտնաբերում է կերպարային այն նշածողերը, որոնք հետո հոգեբանական ամբողջություն են դառնալու նրա լավագույն գործերում:

Ստեղծագործական ինքնահաստատման տեսակետից առաջին հաջողված գործերից է «Բարերար և որդեգիր» վիպակը: Պատումը գերծ է նախորդներին բնորոշ զգայացունց ռոմանտիկական պատկերներից, տեսանելի է դառնում տիպական միջավայրը՝ արհեստավոր մանրավաճառների փնթի զվարճանքը, կուչ եկած խեղճությունն ու միջնորդների ազահ հայացքը: Այստեղից բարձրացած որդեգիր Բարսեղը կործանում է իր բարերար Գրիգոր Մոխսեիչին, ինչպես սա էր արել իր հորեղբորը, և սա ժամանակի կյանքի սոցիալական չարիքն է: Այսպես պիտի ծնվի «Մեր թաղ»-ի կերպարա-միջավայրային ռեալիստական ամբողջացումը:

«Մեր թաղը» նովելաշարը այն քիչ գործերից է, որ Նար-Գոսը հավանել է, և պատճառը ոչ թե իրեն քաջածանոթ միջավայրի վերհուշային ներկայացումն է, այլ կոնկրետի և ընդհանուրի հարաբերությամբ տիպական հանգամանքների և բնավորությունների գեղարվեստական ամբողջացումը: Նար-Գոսը ընդհանրացրել է թաղի *արհեստավորական* կյանքին բնորոշ երևույթներ՝ մարդկային ճակատագրերի վրա թողած իրենց ազդեցությամբ: Պայմանականորեն առաջինը դիտված այդ երևույթներից մեկը անհաղթահարելի *սնուրիսպաշտությունն ու տրգիությունն է* ողբեր-

գական հետևանքներով: «*Ինչպես բժշկեցին*» նովելի հերոսուհին՝ Մարթան, մեծացել է դևերի ու քաջքերի մասին՝ նախապաշարված մոր զրույցներով: Թվում է՝ պատահական մի միջադեպ դառնում է ողբերգության պատճառ. հեռու մի բարեկան հիվանդանոցում է, Ս. Գևորգին մատաղ են խոստանում, իսկ նրա մահից հետո մատաղացուն դարձնում են հոգեհացի միս: Յնցումը այնքան ուժեղ է, որ նախապաշարված Մարթային թվում է, թե շներն ու կատուները գոգգում են այդ միսը. «*Մարտադացու մոզին... Ս. Գևորգի մոզին... քանի վախար ա մզգում ա...*» Սնոտիապաշտ միջավայրից օգտվում են ոմանք. հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Մարթային նայելուց հետո գրբաց Գրիգորը հանդիսավոր հայտարարում է. «*Բա սաիլ չեք, էս խեղճի փորը սարսանեք են մերել*», և իր անելիքի արժեքն ու պահանջված գինը բարձրացնում, առաջարկած փողը քիչ համարում և սկսում «բուժումը»: Բանդագուշանքային քայլերից հետո որոշում է, որ սատանաներին պետք է ուժով հանել, և ստացած դաժան հարվածներից Մարթան մեռնում է՝ գերեզման տանելով նաև ծեր հորը: Իսկ թաղը շարունակում է ապրել սնոտիապաշտության նույն ճահճում:

«*Սաքուլն ուխար գևաց*» նովելում նախապաշարվածությունը ցուցադրվում է սոցիալական ավելի լայն կապերի մեջ: Հիվանդ «դուրգար» Սաքուլին քննելու համար փող են ուզում, իսկ այն ճարելու համար համաձայն են գրավ դնել տունը, ինչին կապալառուն արհամարհանքով արձագանքում է՝ «*Տուն էլ ասում ա*» ծաղրալից բառերով և մերժում: Բայց եթե բժշկին վճարելու համար փող ճարելն անհնար է, ապա մայրն ու կինը դա հնարավոր են դարձնում՝ գրբացին դիմելու նպատակով: Գրբացի արտասանած բառակույտը («*Որ ասեմ, ասում ա, կորուսար ա՝ կորուսար չի. որ ասեմ, ասում ա, ճամփորդ ա՝ ճամփորդ չի: Էս ով որ ա, ոչ ըրեխա յա, ոչ ծեր...*») նպատակ ունի մոլորության մեջ մեծացնել իր նկատմամբ հավատը և հիմնավորել վարձը: Նրա խորհրդով հիվանդին երեք օր պիտի պահեն վանքի մոտ, և խոսուն փաստ է

այն, որ երբ անձրև է սկսվում, և մտածում են Սաքուլին ներս տանել, կինը ընդդիմանում է. «*Բա որ իրենք օրը չի քանամել*»: Եվ Սաքուլի ուխտ գնալը ավարտվում է նրա մահով:

Թաղի կյանքի ամենաբնորոշ և սոցիալ-հոգեբանական մեծ ընդհանրացում պարունակող ու տիպական հանգամանքի մեջ կերպարը ամբողջացնող երևույթն այն է, որ *ամենօրյա բշվառ վիճակը, կարիքն ու չքավորությունը սպանում են մարդկային շարհարկանիշները*, նրանք դառնում են բութ ու անզգա, մի իսկական չարիք ամենից առաջ իրենց հարազատների գլխին: Երևույթի խտացումը շարքի լավագույն նովելներից մեկն է՝ «*Հոգուն վրա հասալ*»-ը: Եթե նախորդ նովելներում առկա էր տիպական հանգամանքների և տիպական բնավորությունների համադրությունը, ապա այս և հաջորդ գործերում ավելի է կայունանում հոգեբանական ռեալիզմի առանձնահատկությունը. միջավայրն ու այն ներկայացնող պարագաները դառնում են երկրորդական, շեշտադրվում են հերոսի հոգեկան տեղաշարժերը: Նախշքար Դավիթի աշխատանքը ժամանակավոր է («սեզոնային»), և ընտանիքը պահելու անկարողությունը նրան դարձնում է հարբեցող: Այս ուղին քայլ առ քայլ ընտանիքի հոգսերին անհաղորդ արհեստավորին հասցնում է կնոջ ու երեխաների համար մի իսկական բռնակալի վիճակի: Այսպես ոչ միայն արհեստավորների, այլև մտավորականների մի ամբողջ խավի կամ միջին դասի բնորոշ է դառնում *անհեռանկարայնությունը*: Աղբի ու փոշու մեջ կորած թաղը ամբողջացնում է հերոսի ներքին փոթորիկը. «*սիրուհու պես տենչալի և մահվան չափի անդինադրելի*» խմիչքի կարոտը, գինեվաճառի մերժումը կարծես նրա բթացած էությունը դուրս էր հանել բանականությունից: Ցրտի ու սովի մեջ մոլորված ընտանիքը չկա նրա համար, բռունցքով խփում է դուռը բացող աղջկա գլխին, ով հավի պես կուչ է գալիս դռան ետևում, հայիոյուն կնոջը, պառկում ու ելնում, այս ու այն կողմ գնում խելագարի պես, խմիչքի շիշն է ջրով ողողում ու խմում, բայց ոչինչ չի հագեցնում անհագ կարոտը: Այս պահված-

քը հոգեվերլուծական խորքային դիտարկում է: «Հոգուն վրա» է հասնում կամ փրկում իր վարպետից առաջին վարձը ստացած տղայի ցնծուն մուտքը, որը ցանկանում էր ուրախացնել մորը, իսկ փողը հափշտակում ու փրկվածի նման դուրս է վազում Դավիթը:

«*Սև փողերի փոկոսը*» նովելում հարազատի ճակատագրի նկատմամբ նույնպիսի անհաղորդ ու դաժան վերաբերմունքի կրողն է խաղամոլ Արտեմը: Իր մոլուցքների մեջ միայնակ ու մի քանի հավերի հույսին ապրող պառավ մորը մոռացած՝ նա մի անգամ մի բուռ գրոշներ է լցնում Մարանի ափի մեջ՝ նախօրոք գոռալով՝ «*Չահրումար ու չոռ ա, բաց արա, էլի*»՝ անգամ ուշադրություն չդարձնելով զարմացած մոր օրհնանքներին: Իսկ առավոտյան Արտեմը տարել էր մոր գոյության միակ աղբյուրը՝ հավերին:

Մարդկային բանականության պարզագույն դրսևորումների բացակայություն ենք տեսնում «*Թե ինչ եղավ հեյրո, երբ շաքարամանից երկու կրոր շաքար պակասեց*» նովելում: Սկեստրից և «*դրոզի նման կոպիտ*» ամուսնուց՝ դրոզապան Յագորից, ստացած ամենօրյա կոտանքների մեջ ապրող Անանը, երեխային թեյ տալու համար, երկու կտոր շաքար է վերցնում և սկեստրոջ հարվածներին չլիմանալով՝ երեխային գրկած՝ գնում է տատի տուն: Նրա ետևից եկած Յագորը բռունցքի մի հարվածով սպանում է կնոջը և անմեղսունակ պահվածքով դատարանում զարմանում, թե «*ինչ ես արել որ, մի մուշրի (բռունցք) ես փվել, էլի*»:

Թաղի կյանքին բնորոշ մյուս երևույթն այն է, որ անկախ պատճառներից՝ *հիմնական գոհր* ի վերջո *դառնում է կինը*: «Հոգուն վրա հասավ» նովելի Մայինը մի հոգս ունի միայն՝ կար ու լվացք անելով՝ պահել տունն ու երեխաներին, չզգալ անգամ ամուսնու հայիոյանքներն ու ծեծը, դրսի բոլոր կապերից մենացած՝ անհաղորդ խաղաղությամբ տանել ճակատագրի ծանր հարվածները: «*Թե ինչ եղավ...*»-ի Անանը տասնվեց տարեկանում հայտնվել է սկեստրոջ՝ գիժ-Հոռոմսիմի և Յագորի միջավայրի մղձավանջում, կարմիր ու կապույտ ուռուցքներով պատած նրա

դեմքի վրա սարսափի արտահայտություն կար, իսկ «*տարօրինակ կերպով չոսած-քարացած աչքերի մեջ՝ մի հարց՝ «ինչո՞ւ, ինչո՞ւ»*»:

Կնոջ անտանելի վիճակի ցնցող պատկեր կա «*Հոպոսյր*» նովելում: Իր ամենօրյա ուտելիքի կապոցով ու զինու գավով իրեն ապահով է զգում զինագործ Ասատուրը, իսկ կինը (Անուն չունենալը ընդհանրացում է հուշում) ընտանիքի հոգսերը հոգում է՝ ուրիշների համար լվացք անելով: Հոտած մարդ է Ասատուրը, թաղի կանանց ու երեխաների ծաղրանքին պատասխանում է հայիտյանքով, և նրան բոլորը «Հոպոս» են կանչում: Թուլակամության հատկանիշները Ասատուրի կերպարում երևում են նրա հոխորտանքի մեջ. «*Տո, ես քու (հայիտյանք)... անրեր-մունդո՞րի՞կ ես մնացել, որ ուրիշների համար լվացք ես անում: Բա ես չկա՞մ... Հազիր ասես՝ գնացել ես շնութի՞ն անելու*»: Հանբերությունից դուրս եկած կինը զինու գավն առնում ու դուրս է վազում, ներքնաշորով Ասատուրը՝ նրա ետևից: Հանընդհանուր ծիծաղ, կանչեր՝ «*Հասի, հա, Հոպոս, հա*»: Եվ ողբերգությունից՝ դեմքներին քարացած ծիծաղ. գավը գետնին կոտրելուց հետո Հոպոսյի քարի հարվածից մահացած ընկնում է կինը:

Անասելի ողբերգություն է պատկերված «*Աղամամութի՛ն*» նովելում: Ամուսինը դրսի աշխատանքներում է, և ընտանիքի հոգսը մնացել է Շուշանի վրա: Խղճուկ խրճիթում՝ քաղցից նվվացող երեխաների կողքին, լուսադեմին երկունքի ցավերի մեջ է կինը: Եվ կատարվում է ամենամեծ ոճիրը. Շուշանը խեղդում է նորածնին՝ ընդարմացումի մեջ կրկնելով. «*Քեզ ինչպես պահես*»: «Մեր թաղը» նովելաշարում ընդգծված անհեռանկարայնությունը երևում է նաև թաղի արտաքին պատկերի՝ իրար վրա հենված խրճիթների, աղբակույտերով լցված ծուռումուռ փողոցների, թափառող շների, ճպրոտ լապտերների գեղարվեստական մանրամասների մեջ:

Նար-Դոսը անկումայնության դրսևորումների է անդրադառնում նաև ժամանակի *մրավորականության մասին պարունվածքներում*: Այստեղ նա փորձում է ստեղծել խավի սոցիալ-հոգեբա-

նական տարբեր դրսևորումներ, կերտել նաև դրական կերպարներ, որպիսիք, փաստորեն, չկան վիպակներում և վեպերում: «Մինաս Փափախչյան» պատմվածքի հերոսներից մեկը՝ Հովհաննես Մարիսյանը, գործում է գյուղում, գյուղատնտեսական դպրոցի միջոցով փորձում օգնել հողի աշխատավորին: Մակայն նրա գործի մանրամասները չկան, և կերպարը պարզապես կոչված է հակադրություն դառնալու պատմվածքի անվանակիր հերոսին: «Ես և նա» պատմվածքի «Նա»-ն՝ իտալացի Անտոնիոն, ուժ է գտնում հաղթահարելու «վերևի և ներքևի» դասային բաժանվածության պատկերացումները, անկախ սոցիալական դրությունից՝ չի հանդուրժում որևէ խեղճություն՝ «-Մենք չենք խլիք քո հպարտությունը, Անտոնիո: -Կիպեք, երբ ինչ մի կտոր հաց տաք», և այսպես հաստատում իր տեղը կյանքում:

Մտավորականի մյուս տեսակի մեջ մտնում են նրանք, ովքեր հարմարվում են կյանքի պահանջներին, քծնում, չարախոսում, վարժվում անկումին ու վերելքին, պատրաստ են ամեն ինչի, միայն թե կարողանան բարձրանալ: «Ամիրյանի տրագեդիան» պատմվածքում երկու վաղեմի ընկերների հանդիպումը պարզում է կյանքի այդ շերտերը: Շամիրյանը ընկերոջ՝ Ամիրյանի խեղճության մեջ տեսնում է նրա ապրելակերպը, այն, որ կյանքը ոչինչ չի սովորեցրել նրան, և հիմա ինքը դաս է տալիս՝ թողնել վարժապետությունը և ընտրել ապահով կյանքի հայտնի ուղիները, ինչը արել է ինքը և գոհ է ամեն ինչից: Մինաս Փափախչյանը, գյուղից քաղաք գնալով և սովորելով նույն կանոնները, հիմա քաղաքում լավ է գգում, ի հակադրություն Մարիսյանի՝ գյուղ չի գալիս, նրան վանում է ծերացած հոր վրայի հոտը և այն, որ գյուղի շները շատ կատաղած են: «Նոր հավր» պատմվածքի Մասխարյանը հավաքներին ճառ է ասում կնոջ և տղամարդու հավասարության, կնոջ ազատության մասին, սակայն տուն գալով՝ առանց լուրջ պատճառների՝ ծեծում է իր կնոջը: Յուցամոլության և այդ կերպ

վեր ելնելու ճանապարհն է ընտրում նաև «Նեղ օրերից մեկը» պատմվածքի Ջափինյան-Ժապինովը:

Մտավորականի երրորդ տեսակը արդեն ներառվում է Նար-Դոսի ստեղծած սոցիալ-հոգեբանական տիպերի բնութագրի մեջ: Նրանք չեն կարող ծամածռվել կյանքի պահանջների տակ, բայց միաժամանակ այնքան ուժեղ չեն, որ պարտադրեն իրենցը, և ահա, դուրս են մնում կյանքի շարժումից, դառնում ավելորդ: «Նեղ օրերից մեկ»-ի Պատրիկյանը մտքի տքնաջան մշակ է, բայց իր խեղճության համար հասարակական կապերի մեջ նրա պահվածքի որոշիչը ամոթն է. ամաչում է, որ տան վարձը չի կարող տալ, պետք է թաքցնի պատռած կոշիկները, որ հրեա կինը, երկաթեղեն ու իրեր վաճառելով, պահում է տունը և երբեմն իրեն թեյ հյուրասիրում, ամաչում է գրախանութի դարակին կուչ եկած իր չվաճառվող գրքույկի համար: Նույն վիճակում են «Խմբագիրը» պատմվածքի հերոսը, «Տանրիորջս աղջիկը» վիպակի վարժապետը, որի օրինակը ստիպում է Սերգեյ Ավետիշին՝ բոլոր հնարանքներով տղաներից մեկին բժիշկ դարձնել, մյուսին՝ ինժեներ, երրորդին՝ հոգևորական, բայց ոչ երբեք՝ վարժապետ: Թուլականության գծեր ունեցող այս տիպի մտավորականներին ցնցում է կյանքի մի թեթև հարվածն անգամ, և նրանք կործանվում են, դառնում «հատակի» մարդկանցից մեկը, ինչպես «Ես և նա» պատմվածքի «Ես»-ը՝ իրավաբանականի ուսանողը, որի անկումը ահավոր էր սիրած աղջկա դիմաց: Մտավորականի այս տեսակներն են դառնալու Նար-Դոսի վիպակների ու վեպերի հերոսները:

բ) Թուլականության հոգեբանական և գաղափարական հիմունքները

«Աննա Մարդյան» վիպակը գրված է նամակագրության ձևով, Աննան գրում է իր ընկերուհի Հռիփսիմենին, և նամակը՝ որպես մտերմիկ հաղորդակցության ձև, հնարավորություն է տալիս բացել կերպարի ներաշխարհը, ինքնավերլուծությամբ հասկանալ

հոգեկան տեղաշարժերի պատճառները (վերլուծականությունը հոգեբանական ռեալիզմի բնորոշ հատկանիշներից է), այդ կերպ նաև հիմնավորել թուլականության սոցիալական հիմքերը: Աննան ապրել է ապահով կյանքով, իր փոխարեն ամեն ինչ արել են դասակներն ու աղախիմները, տրվել է անհոգ-անմիտ զվարճալիքներին, իրեն հիշում է «*ցանցառամիր երիտասարդների հետ ընկած, ... ամեն չնչին բանի վրա ուրախ քրքջալիս*»: Բայց սհա, գալիս է մի պահ, երբ սկսում է իշխել այդ ամենի դատարկությունը բացող և դրանց արդյունքը դարձած թախիծը: Աննան խորասուզվում է մտածմունքների մեջ, և նրա եղբայր Գրիգորը բացատրում է, որ այդ փոփոխությունը կատարվեց, որովհետև Աննան սկսեց մտածել:

Այսպես ի հայտ են գալիս թուլականության որակները. Աննան վերլուծելով դեմ է ելնում իր նախկին անմիտ երջանկությանը և հայտնվում անորոշ ու անհեռանկար դրության մեջ: Թուլականության առաջին հոգեբանական շերտը չտարորոշված վարքագիծն է. ինչ-որ բան այն չէ, իսկ թե ինչի է ձգտում ինքը՝ պարզ չէ, ծուլանում էր որևէ գործ անել, կամ այս ու այն կողմ էր գնում անհայտ գործի անհասկանալի մղումով. «*Միրյու չգտում է ինչ-որ մի անհայր, կարծես երբեք գոյություն չունեցող բանի*»: Հռիփսիմենին հակաճառում է, որ ոչ թե պարապությունն է պատճառը, այլ մեղանկությունը, միջավայրից իրեն օտարած և նորը չգտած մարդու վիճակը: Դրությունն ավելի է սրվում ընտանիքի սնանկացումից հետո՝ հայրը կաթվածահար է, եղբայրներից մեկը՝ անբուժելի հիվանդ, մյուսը՝ հարբեցող ու ոչ պիտանի:

Եվ ամրակայվում է թուլականության ամենաբնորոշ հոգեբանական ընդհանրացումներից մեկը՝ ամեն ինչ հիվանդագին կերպով գունազարդելու, հաճախ անհավասարակշիռ երևակայությամբ ծանր պատկերներ ստեղծելու հակումը: Աղքատությունը Աննան տեսնում է «*որպես հազար գլխանի մի հրեշ, որ մեզ իր սառը գրկի մեջ առած՝ իր սարսափելի ժանիքներով... կանաց-կա-*

մաց պիրի քաշի մեր հոգին»: Վատի գաղափարը սուր ընկալող թույլ բնավորություններին հատուկ է դժվարությունը հաղթահարելու անճարակությունն ու անկամությունը: Անճան ծաղրանքով է նայում մարդկանց տոնական տրամադրություններին, զգվում է Նոր տարվա սպասելիքներից: Փորձում է օգնել ընտանիքին, բայց չի կարողանում ասեղ թելել, և այս մանրուքի հիվանդագին ընկալումը հասնում է այնտեղ, որ նրան թվում է, թե փողոցում մատնացույց են անում իրեն և ասում, թե սա այն աղջիկն է, որ հասարակ ասեղ թելել չգիտի:

Սա տիրապետող է դառնում և վերածվում ատելության բողոքի նկատմամբ, չի ուզում տեսնել որևէ մեկին: Արդյունքը լինում է ընդարմացումը, անտարբերությունը անգամ սեփական ցավի նկատմամբ, կաշկանդվածությունը այն բանից, որ կարծես մեկը վիրավորել է իրեն, և ինքը երբեք չի կարող ներել նրան: Սա դրսի աշխարհի հետ բոլոր կապերը խզելու վտանգավոր քայլն է, որն ավելի է սրվում թուլակամության բնորոշ որակներից մեկով՝ հիվանդագին ինքնասիրությամբ: Երբ Հռիփսիմեն նրբորեն նրան օգնություն է առաջարկում՝ ակնարկելով, թե կարող է ընդունել որպես պարտք, Անճան վիրավորված ու կոպիտ մերժում է և ասում, որ ընկերուհին դա դիտավորյալ է անում, որպեսզի ծաղրի իրեն, ստիպի, որ ինքն իրեն ատի: Ատելությունն իր իսկ նկատմամբ թուլակամության ամենաբնորոշ հոգեբանական ընդհանրացումներից մեկն է: «*Ես կյանքի համար մի գրոշ չարժեմ, ... այլանդակ արարած եմ, ... որքան զգվում եմ ինքս ինձանից*»: Այս ինքնատելությունից ինքնասպանություն կես քայլ էլ չէ, և Անճան անում է դա: Կերպարն, այսպիսով, թուլակամության հոգեբանական կարևոր ընդհանրացումներ է բերում:

«**Պայքար**» վեպում թույլ բնավորությունների անորոշ վիճակը շատ ավելի կապվում է գաղափարական հակադրությունների և դրանց անհավասարակշիռ ու սուր ընկալումների հետ: Վեպը Նար-Դոսը մշակել է, նախնական տարբերակներն ունեցել են

«Մանե», «Երկու բևեռների միջև» վերնագրերը, որոնք հուշում են, որ շեշտը պիտի դրվեր գլխավոր հերոսի հոգեկան պայքարի վրա: Վերջնական օրինակը ճիշտ է ներկայացնում բովանդակությունը՝ հերոսների անձնական հարաբերությունները, ներքին պայքարը համադրել գաղափարական-քաղաքական հոսանքների՝ լիբերալ-ազատամիտների և պահպանողականների պայքարի հետ: «Նոր դար» պահպանողական հանդեսում իր աշխատանքը պատահականությամբ վերագրելով՝ Նար-Դուր փորձում էր ժխտել իր պահպանողական հայացքները: Սակայն վեպում գրողի ունեցած գաղափարական դիրքորոշումը՝ մերժել ազատամիտների հայացքները և ցույց տալ, որ դրանք ավելի պահպանողական են, և պահպանողական հոսանք մույնիսկ չկա, ինչ-որ չափով վկայում է նրա դատողությունների մեջ պահպանողական երանգների առկայության մասին:

Վեպում անընդհատ պահպանվող ներքին լարվածությունը ոչ միայն այդ պայքարի նշանն է, այլև առաջին հերթին գլխավոր հերոսի՝ Մանեի անորոշ վիճակի, ինչ-որ չափով թուլակամության վկայությունը: Սկսվում է եկեղեցու բակում ծեր մարդկանց զրույցով, որի թեման դժգոհությունն է երտասարդներից, որոնք մոռացել են հավատը, եկեղեցի չեն գնում: Մեկը բողոքում է ինչ-որ Հեղինեից («*Չաշանակի պես կիտսի, լիրք-լիրք կծիծաղի, պասպիրոս կքաշի*»), որը կապվել է իր ամուսնացած որդու (Նասիրյանի) հետ և կարող է ընտանիքի քայքայման պատճառ լինել, ծերունի Չաքարը դժգոհ է եղբոր որդուց (Աշոտ Բաղամյանից), որը բոլորովին մոռացել է իրեն: Պայքարի առաջին ստվերագծումը հների և նորերի մեջ է, և քննադատվում է փաստորեն նորերի ազատամտությունը: Սկեսրոջ հետ նրանց մեջ է Մանեն, որի գեղեցիկ արտաքինի և նիհար կազմվածքի մեջ թաքուն լարվածություն կա, ինչը մեծամում է զրույցի ընթացքում, և վիճակի անորոշություն հուշող այս հանգույցը պետք է բացվի աստիճանաբար՝ ցուցադրելով հերոսի հոգեբանության առանձնահատուկ կողմերը: Իսկ այն, որ տարի-

քով նորերի սերնդից Մանեն ծերերի մեջ է և եկեղեցու բակում, ակնարկում է նրա մեջ պահպանողականության ինչ-ինչ շերտերի առկայության մասին: Հիմքում ազատամիտների և պահպանողականների վեճի առանցքներից մեկն է՝ եկեղեցին և ընտանիքը:

Հաջորդ դրվագում Մանեն ընկերուհու՝ Հեղինե Սողկյան մոտ է: Նրա մեղադրանքը Հեղինեին, որ կարող է Նասիբյանի հետ կապը ընտանիք կործանել, որ իրեն ազատամիտ ներկայացնող Նասիբյանը արդեն իսկ ծեծում է կնոջը, Հեղինեն լսում է անընդհատ շարժվելով և գիրուկ մարմնով «*արջի քոքոքի պես թնփալով*» բազմոցին: Նրա խոսքը նախապաշարմունքների, ամուսնական բռնությունների, կնոջ անազատության մասին Մանեին «*ցինիկական քվագին*», սակայն միաժամանակ Մանեն «*զգում էր, որ ընկերուհու ասածների մեջ ճշմարտություններ չար կան, բայց չէր ուզում հաշտվել այդ ճշմարտությունների հետ*»: Մանեի մեջ այս երկակիությունն ու անորոշությունը որոշիչ են մնալու մինչև վերջ՝ չնայած գրողի կանխակալ դիրքորոշումը ստիպելու է, որ վեճի մեջ առայժմ հաղթող լինի Մանեն, այսինքն՝ պահպանողականները: Կնոջ, ընդհանրապես մարդու ազատության հիմունքը կապելով բնության հետ՝ Հեղինեն ասում է, որ մարդը պետք է ապրի՝ բնության ձայնին լսելով: «*Բնության շայնը... դրանով խո անասուններն էլ են առաջնորդում*», - Մանեի այս հակադարձումից հետո Հեղինեն ընդունում է իր պարտությունը:

Անձնական ու գաղափարական պայքարի հոգեբանական բարդ, երբեմն հակասական շերտեր է ներառում Մանե-Բաղամյան հարաբերությունը: Մանեն ամուսնացած է, ընտանեկան պարտավորությունների և ընդհանրապես պարտքի ենթական լինելու սկզբունքի հետևորդ (որը պահպանողականություն էր համարվում), սակայն սիրում է Բաղամյանին, ով ազատամիտների պարագլուխներից է: Ակնհայտ է գրողի անհետևողականությունը, և որքան էլ Մանեի եղբայր Վահանը բացատրում է, որ դրա պատճառը այն է, որ Մանեի ամուսինը գործի բերումով միշտ դրսում է,

իսկ երիտասարդ կինը տղամարդու՝ նաև ուժի և հովանու կարիք ունի, միևնույն է, փաստի հոգեբանական հիմնավորումը մնում է առկալիս: Մանավանդ ազատամիտ Բաղամյանը, նաև գրողի հավաստմամբ, կարծես իսկապես սիրում է Մանեին, բայց չի տեսնում, թե ընտանիքից դուրս այդ զգացմունքը ինչ տառապանք է բերում կնոջը: Նա նույնիսկ իր խաղի մեջ երբեմն նենգության է հասնում, ամեն կերպ պարտադրում, որ Մանեն տրվի իրեն նաև մարմնապես, և դիմում անգամ ցինիկ պատկերավորության. *«Դուք շարունակում եք ինչ կերակրել բառերով... Ինչի՞ս է պետք առվի կարկաչը, երբ չեմ կարող ծարավս հազեցնել»:*

Կերպարային ոչ միանշանակ հանդիպադրումը բարդ ու բազմաճյուղ է դառնում նրանց վերջին հանդիպման ժամանակ: Թուլակամության երանգներ իր մեջ պահած Մանեն ոչ միայն ասում է՝ *«Լավ եմ տեսնում, որ դուք տանջվում եք»*, այլև գնում է Բաղամյանի տուն: Թույլ բնավորության հատկանիշներ ցուցադրելով՝ Բաղամյանը սկսում է քարկոծել իրեն՝ *«Ես վատ, անազնիվ ու ցած մարդ եմ»*, *«Ես պիղծ մարդ եմ, շուն եմ, ... ես բարոյական հիվանդ եմ»:* Մանեին համարում է իր կուռքը, որին պետք է միայն պաշտել, չոքում է, համբուրում կնոջ ձեռքերը, գրկում ծնկները. և իսկույն ազատամիտ գործչի մեջ պոռթկում է չհազեցած արուի կիրքը: Նա նույնիսկ թույլ է տալիս իրեն՝ ասելու, որ եթե Մանեն համաձայն չէ, ինչո՞ւ է եկել իր մոտ, և հիվանդագին վիճակը նրան կարծես գրկում է բանականությունից. *«Եթե նույնիսկ մեռնես իմ ձեռքերի մեջ, ես կտիրապետեմ քո դիակին»:* Մանեի հուսալսար բացականչությունը՝ *«Բաղամյան, այդ դո՞ւք եք»*, սթափեցնում է նրան (այսինքն՝ կրկին հաղթում է Մանեն կամ պահպանողականները), ինքն իրեն կորցրած՝ ցուրտ եղանակին ճանապարհում է Մանեին, մրսում, հիվանդանում և պետք է մեռնի: Որքան էլ գրողը փորձում է Բաղամյանի զգացմունքների մեջ իսկական սեր տեսնել, հանում որի նա նույնիսկ կարծես անձնագոհության է գնում, այստեղ որոշակի է անհետևողականությունը, որի պատճառներից

մեկը կարող էր լինել ազատամիտ-պահպանողական գաղափարական պայքարի անհատակ ընկալումը:

Այս հարաբերությունների մեջ ուրույն է Մանեի եղբոր՝ Վահանի դերը, նա վեպի գեղարվեստական հաջողված որակն է: Նկատելով, որ բոլորը կամ ազատամիտ են, կամ պահպանողական՝ Վահանը շեշտում է, թե ինքը չեզոք է: Չեզոքությունը այն հիմունքն է, որով Վահանը իրեն բնորոշ հումորով ծաղրում է բոլորին, մանավանդ ազատամիտ կոչվածներին. «*Այն Բաղամյանը չէ՞: Մազերից ճանաչեցի... Նայիր մազերին, Կասար ցախավել դուրս կգա*», կամ՝ ահա «*դարավերջի օրհորդ Սոլիկյանը, նրան սրտակից և, եթե չեմ սխալվում, կենակից Նասիբյանը*», և կամ՝ «*Մաշադիների աշխարհի ռադիկալ պոլիցիստներ... չոպոր անգլիացիների բուրդը գզող Նասիբյանը*» (Հուշում է անգլիացիների ավանդական պահպանողականությունը): Վահանը ճիշտ է բացատրում Մանեի և Բաղամյանի կապը: Բաղամյանին, որի թույլ բնավորության դրսևորումներից է այն, որ կրկնում է, թե «*չափ սխալվում եք, որ կարծում եք, թե վախենում եմ*», Վահանը բացատրում է. «*Դուք չեք կարողանում ճանաչել նրան, որին սիրում եք... Քույրս իր բնավորությամբ և աշխարհայացքով քրիստոնյա է, դուք՝ հեթանոս*» (Ազատամիտ-պահպանողական պայքարը հների և նորերի հակասությունից հասավ մինչև հետավոր անցյալ): Իհարկե, ծաղրը Վահանին պետք է գալիս նաև պաշտպանվելու, իր թերությունները կոծկելու, անգամ շահին հետամուտ լինելը չնռանալու համար (Այդ հանդիպման ժամանակ նրբորեն Բաղամյանին հիշեցնում է, որ նա հավանաբար հիշում է, որ փող է պարտք իրեն):

Մանեի դրաման Վահանը բացատրում է նրանով, որ նա ժամացույցի ճոճանակի պես տարուբերվում է մի կողմից ծերերի՝ «*ժամ ու պարարագ, պաս ու հաղորդ*», մյուս կողմից՝ եկեղեցու կործանում, ապահարզան, սեր, առաջադիմություն պահանջողների միջև. ելքը ճոճանակի կանգ առնելն է, որը մահն է: Վահանի

խոսքերով է «Պայքար» վեպը դառնում բանավեճ Շիրվանզադեի «Արամբի»-ի դեմ: Բաղամյանը «Ապահարզան» վերնագրով վեպ է գրել, որի կոնֆլիկտն ու սյուժետային զարգացումը՝ ընտանեկան եռանկյունու հայտնի սխեմայով՝ ամուսինը՝ հրեշ, կինը՝ հրեշտակ, սիրահարը՝ ռոմանտիկ, ճիշտ և ճիշտ Շիրվանզադեի վեպի կառուցվածքն ու կոնֆլիկտի լուծումն է, ինչը և ծաղրում է Վահանը: Նար-Դոսը փորձել է իր վեպը դուրս հանել այդ սխեմայից. Մանեի ամուսնու «հրեշ» լինել-չլինելը պարզորոշ չէ, քանի որ նա փաստորեն չի երևում գործողությունների մեջ: Մանեն կարող է «հրեշտակի» նման դիտվել՝ իր անորոշ թուլակամությամբ հանդերձ: Բաղամյանը բոլորովին «ռոմանտիկ» չէ:

Սրանով հանդերձ՝ «Պայքար» վեպի լուծումը շատ մոտ է Վահանի նշած սխեմային և «Արամբի» վեպի լուծումին. մահամերձ Բաղամյանի մոտից Մանեն գալիս է տուն, ամուսինը եկել էր օտարությունից, նրա մոտ Մանեն ասում է. «*Իսկ ես սիրում եմ նրան*», առանձնանում իր սենյակում և ինքնասպան լինում: Այսինքն՝ գաղափարական պայքարի անորոշությունը իր կնիքն է դնում անձնական կոնֆլիկտների անհստակության վրա: Պահպանողական հակումներով Մանեն այս ուղղակի խոստովանությունից հետո փաստորեն դավաճանում է իր սկզբունքներին, մանավանդ դեռ վեպի սկզբում նա ներքուստ ընդունում էր Հեղինեի ասածների որոշ ճշմարտությունը: Հեղինեն ևս հեռանում է իր գաղափարներից և նախկին ազատամիտ կուսակիցներին ասում. «*Ձեզ որ փետրահան անենք, տակներիցդ մի-մի մղդսի դուրս կգա*» («մղդսի»- ոտքով Քրիստոսի գերեզմանը ուխտի գնացող, նկատի ունի կրոնամոլ պահպանողականությունը):

զ) «Ավելորդ մարդու» երկու հակադիր հոգեբանական ընդգրկումներ

«*Սպանված աղավնի*» վիպակը Նար-Դոսի գլուխգործոցներից է, որի վրա նա աշխատել է մոտ տասնհինգ տարի: Այն լիովին

գերծ է գրողի ոճին երբեմն բնորոշ երկարաբանությունից և «Ան-
նա Սարոյան»-ի հետ միասին գեղարվեստական չափի պահ-
պանման լավագույն օրինակն է: Վիպակը վերամշակվել է, կա-
տարվել են փոփոխություններ: Նախնական տարբերակը պատմ-
վում էր հեղինակի անունից, առաջին դեմքով, վերջնականում դա
անում է օբյեկտիվացված հերոս Միքայել Մարգարյանը, որի մեջ
նկատելի է հեղինակի ներկայությունը: Առաջին տարբերակում
անորոշ էր գլխավոր հերոսի սոցիալական ծագումը, ավարտուն
օրինակում, նաև խորհրդային գաղափարախոսության ազդեցու-
թյամբ, Թուսյանը գյուղական հարուստի որդի է: Նախնականում
Թուսյանը ինքն է պատմում իր և Սառայի հանդիպման և կապերի
մասին, մշակված տարբերակում նա Միքայելին է տալիս «Սպան-
ված աղավնի» վերնագրված պատմվածքի մի տեսք: Սրանց հետ
միասին, կատարվել է ևս մի փոփոխություն, որից կերպարը և վի-
պակը գեղարվեստորեն շատ են շահել: Նախնական տարբերա-
կում Սառան խելագարվում է, Թուսյանն արդեն հեռացել էր և
ոչինչ չգիտեր այդ մասին, իսկ վերջնական տարբերակում Սառան
մահանում է, Թուսյանը իմանում է դա, մի պահ նույնիսկ խղճի
խայթ է գգում, բայց ի վերջո շարունակում է ապրել իր նման:

Վիպակում ամբողջանում է Նար-Դոսի ռեալիզմի մի կարևոր
կողմը՝ իրար հակադրել նույն սոցիալական երևույթի հոգեբանա-
կան տարբեր դրսևորումներ, բնավորություններ. Գարեգին Սիսա-
կյանը և Ռուբեն Թուսյանը մտավորականության այն խավն են
ներկայացնում, որոնց բնորոշ է անհեռանկարայնությունը, նրանք
երկուսն էլ «ավելորդ մարդիկ» են՝ լինելով հակադիր բնավորու-
թյուններ: Եվ որպես հոգեբանական ռեալիզմի լիարյուն ստեղծա-
գործություն՝ վիպակի բովանդակությունը զարգանում է կեր-
պարների հանդիպադրման միջոցով, չի կարևորվում տիպական
հանգամանքը: Առաջին հատվածում, լարում ապահովող որոշ
խորհրդավորությամբ, աստիճանաբար պարզորոշվում է Գարեգի-
նի և Սառայի հարաբերությունը, ինչը շարունակվում է Թուսյանի

հանդես գալով, և ներքին բարդ կապերի բացահայտումը մեծացնում է կառուցվածքային լարվածությունը, որը էպիկական և դրամատիկական սեռի կարևոր առանձնահատկություններից է:

«Ավելորդ մարդու» երկու տեսակների հասարակական մերժման կրողը Սառան է, որը ժամանակի այլասերվածության միամիտ գոհն է: Հավատացել է Թուսյանի՝ սիրո և ամուսնության խոստումներին, խաբվածության կեղեքիչ զգացումը նրան ստիպել է սպանել իր ապօրինի նորածնին, յուրովի կտրվել են կապերը դրսի աշխարհի հետ, հիմա նա ատում է բոլոր տղամարդկանց: Համաձայնվում է ամուսնանալ Գարեգինի հետ, փաստորեն, չտեսնելով նրան և հետապնդելով մի սևեռուն միտք՝ նրա միջոցով սպանել Թուսյանին: Սկսած նշանադրեքից, երբ մատանին վերցնում և դնում է սեղանին, հետո գլխացավը պատճառաբանելով՝ հեռանում, շարունակած հետագա դեպքերով՝ Սառան քայլ առ քայլ հետամուտ էր միայն այդ ծրագրին: Մի անգամ ավագին փայտի ծայրով ատրճանակ է նկարում, մի ուրիշանգամ կարծես ի միջի այլոց ասում, որ *«կանայք առհասարակ չեն կարողանում վրեժ լուծել իրենց վիրավորողից»*, ի վերջո Գարեգինին ուղղակի հարցնում է՝ *«Մարդ կարո՞ղ ես սպանել»*, և բացասական պատասխանից հետո ավելացնում՝ *«Ուրեմն դու վախկոտ ես»*: Իսկ երբ Գարեգինը գլուխն ազատելու համար ասում է, թե ներում է Սառային, վերջինս պոռթկում է, թե ներել, նշանակում է ընդունել, որ ինքն է մեղավոր, ի՞նքը և ոչ թե այն հասարակությունը, որ իր մեջ պահում է Թուսյանի նմաններին: Գարեգինը ճիշտ է գնահատում վիճակը և Միքայելին բացատրում. *«Նա ամբողջովին վրեժ է կրրել և այդ վրեժը լուծելու համար պատրաստ է ինչ էլ, իրեն էլ, ամեն բան գոհեցնելու»*:

Ամուսնությունից հետո որոշ ժամանակ Սառան խաղաղվում է: Սակայն պատահական հանդիպումը Թուսյանի հետ և վերջինիս առաջարկը՝ նորից վերակահգնել նախկին կապերը, նաև Գարեգինի անճարակությունը, կրկին Սառային զցում են հիվանդա-

գին վիճակի մեջ: Նա որոշում է, որ ինքը պետք է սպանի Թուսյանին, կրակում է բաց դռան կիսամութի մեջ, գալիս տուն, «*շափազանց ուրախ էր, ծիծաղում էր, ծափ տալիս, թռչկոտում երեխայի պես և շարունակ կրկնում՝... «սպանեցի, սպանեցի, սպանեցի արդեն»*»՝ այդ կերպ կարծես իր կործանված կյանքի դիմաց վրեժի զգացումին հագուրդ տալով: Բայց պարզվում է, որ վրիպել է, և ծանր հարվածը երեխայի սպասող Սառային գերեզման է տանում: Նրա մահը յուրօրինակ բարոյական դատն է հասարակությունը ներկայացնող «ավելորդ մարդու» երկուսի դեմ էլ:

Գարեգին Միսակյանի ավելորդ լինելը բխում է նրա թուլակամությունից, և նրա կերպարում Նար-Դոսր թույլ բնավորության հոգեբանական շերտեր է խտացնում: Առաջին շերտն այն է, որ թուլական մարդիկ շուտ տպավորվող են: Անսպասելի երջանկությունից զլուխը կորցրած Գարեգինը Միքայելին ասում է, թե նշանվել է Սառայի հետ, երբ՝ «*այս երեկո առաջին անգամն էր, որ տեսա նրան*» (ամուսնության որևէ հակում չունենալով): Միքայելի հարցին, թե «*մինչև անգամ սիրահարվե՞լ ես: - Եվ ինչպես...*», պատասխանում է նա ինքնագոհ բավարարվածությամբ:

Հոգեբանական հաջորդ շերտն այն է, որ տպավորվող լինելով՝ այդպիսի մարդիկ վերլուծող չեն, իսկ երբ սկսում են ընկալել ճշմարտությունը, ամենավտոքր ցնցումը նրանց համում է երջանիկ ընդարմացումից, և նրանք դառնում են անհարեկված ու անկարող: Նշանադրության ժամանակ Սառայի պահվածքի մասին Միքայելի հարցերը պարզում են նրա տարօրինակությունը, Գարեգինը նոր է սկսում զգալ, որ Սառան, չնայած կրթված է ու խելոք, բայց «*շատ ուրիշ հայացք ունի... մտածկոտ է ու լացող*», երբ «*պինդպինդ նայում է, ... մի անբացատրելի բան ակամա ճնշում է ինձ*»: Միքայելը, լավ հասկանալով, որ այստեղ ինչ-որ բան այնպես չէ, մի անգամ Գարեգինի հետ հյուր է գնում Սառայենց: Դժվար չէր նկատել այն ատելությունը, որով Սառան դիմավորում է անձանոթ տղամարդուն: Իսկ երբ նա Գարեգինի վրա գոռում է՝ «*Խնդրում եմ*»

ինչ հեր դու-ով չխոսեք», ամեն ինչ Միքայելի համար պարզ է դառնում, և նա Գարեգինին ուղղակի առաջարկում է անմիջապես հեռանալ այդ աղջկանից, ինչին վերջինս խեղճացած պատասխանում է. «*Հերո՞, կարո՞ղ եմ, ... Ինչ անեմ, սիրում եմ*»:

Երբ Միքայելի, հետո նաև Գարեգինի համար պարզվում է Սառայի պահվածքի պատճառը, Գարեգինին արված առաջարկը, նա լրիվ կորցնում է իրեն: Թույլ բնավորությունները չեն կարող նախաձեռնել, անել ամենապարզ թվացող քայլերը: Գարեգինը՝ «*գունալոր դեմքով, թափառուն աչքերով*» և հիվանդոտ տեսքով, չի կարողանում կարգին մերժել Սառայի առաջարկը, ատրճանակը գրպանում մոլորուն քայլում է, Միքայելին ասում, որ իրենից մարդ սպանող դուրս չի գա՝ «*Ինչ կարող եմ անել իմ այս դժբախտ թույլ կամքով*», եթե նույնիսկ Սառան վռնդում է տանից, «*քանի անգամ է երեսովս փակել, որ ես փրկանարդ չեմ, կնիկ եմ, փայլաս*»: Սառայի մահից հետո Գարեգինը կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը:

Իրականության անկումայնության ու անհեռանկարայնության կողը «ավելորդ մարդու» մյուս տեսակն է՝ վիպակի գլխավոր հերոս *Ռուբեն Թուսյանը*, որը նաև հայ արձակի ամենահաջողված կերպարներից մեկն է: Կերպարը ներկայանում է խոսքի և վարքի փոխպայմանավորված համահնչունությամբ, ինչը բխում է նրա սոցիալ-հոգեբանական էությունից: Հեռանկարի բացակայությունը Թուսյանը հիմնավորում է այսպես. «*Ապագա չկա, որովհետև անհայր է... Վաղվա մասին մրաժում են վախկոտները*»: Եվ նա առաջարկում է քերականության միջից հանել ապառնի ժամանակը: Մերժել ապագան, նշանակում է ապրել ներկայի մեջ, որը միակ իրականն է: Եթե մարդը վաղվա նպատակներ ու ձգտումներ չունի, ուրեմն՝ պետք է ապրել՝ վայելելով տվյալ պահը, քանի որ որոշողը մահն է, որը, պարզ չէ, թե երբ կգա. կյանքը «*րոպեական հաճույք և հաճոյական թույլների մի շարահար շղթա է, մինչև որ կգա անհրուսափելի սահմանը*»:

Թուսյանը իրեն համարում է «*Էպիկուրյան կարգի փիլիսոփա*» և աղավաղում ու իր գոյության ձևին հարմարեցնում է ամեն ինչ: Էպիկուրը պահանջում էր վերցնել կյանքից այն, ինչ հոգեկան անոտոր է բերում: Թուսյանը այլափոխում է այս միտքը և ասում ճիշտ հակառակը. «*Խլիր կյանքից այն ամենը, ինչ որ հաճույք կարող է պատճառել քեզ*»: Նրան չի մտահոգում, որ Միքայելը ուղղում է այդ սխալը, և ապագան ժխտող հերոսը վստահ է վայելքի ու կյանքից հաճույք խելու իր փիլիսոփայությանը: Երբ Միքայելը կարդում է Թուսյանի փոխանցած տետրը և կռահում, որ զբոսայգում աղավնի սպանելուց հետո վախեցած մի աղջկա հետ ծանոթանալը և հետագա դեպքերը կարող են առնչվել Մառայի հետ, մեղադրում է Թուսյանին մի անմեղ կյանքի կործանման համար: Թուսյանի ինքնարդարացումը հենվում է բնության փիլիսոփայության վրա. նա յուրովի հիմնավոր է համարում այն, որ ոչ մի վատ բան չկա նրանում, «*որ արքունի հասած մի երկրասարդ և մի աղջիկ սրտերի փոխադարձ չգրումնով բնության գրկում և բնության հրավերով կատարում են կյանքի գերագույն խորհուրդը*» (Հիշենք, որ Թուսյանի տեսակի մի ուրիշ հերոս՝ Հ. Պարոնյանի «Պաղդասար աղբար» կատակերգության Կիպարը արդեն դիմել էր բնության նույն փիլիսոփայությանը՝ ասելով, թե բնությունը Անուշիկն իր համար է ստեղծել, «*դիպվածը այդ անիրավ Պաղդիկին տվեր է*»): Թուսյանը մինչև վերջ չի հասկանում, թե ինչու են ուզում իրեն սպանել, որն է իր մեղքը. «*Մի՞թե հիրավի ես այնքան մեղավոր եմ, որ ուզում են ինձ շանսադասկ անել*»: Համենայն դեպս սպասվող դժբախտությունները կանխելու համար նա ենթարկվում է Միքայելի հորդորներին՝ հեռանալ քաղաքից, սակայն կայարանից ետ է գալիս նույն միամիտ վճռականությամբ. «*Պե՞տք է պարզել վերջապես՝ մեղավո՞ր եմ ես, թե ոչ*»:

Այսպես տեսանելի է դառնում Թուսյանի կերպարին բնորոշ հաջորդ շերտը՝ լիակատար անկեղծությունը: Նա երբեք չի խաղում, վստահ է, որ մարդիկ ստեղծել են ամոթի, գոռոզության և

նման այլ արարողածևեր՝ թաքցնելու համար իրենց «*սպակասված հոգին*»: Իսկ ինքը դուրս է այդ ամենից, և կեղծիքն իրենից «*ավելի կարաղի թշնամի չի կարող ունենալ*»: Նա այն ժամանակ էլ անկեղծորեն սիրել է Սառային, ամուսնության առաջարկն արել է՝ դրանում վստահ լինելով, բաժանումից հետո նույնիսկ որոշ ժամանակ կարոտել է, բայց հետո նույնքան անկեղծորեն մոռացել է նրան: Թուսյանն այսպես անփույթ, իմիջիայլուցային վերաբերմունք ունի ամեն ինչի, նաև իր նկատմամբ: Գրողը նրան բնութագրում է այսպես. «*Ցինիկի պես անկեղծ է, լրբի պես համարձակ և երեխայի պես անփույթ*»:

Թուսյանի մեջ անկեղծությունը վերաճում է ցինիզմի, այդպիսին է նրա մուտքը. Միքայելը իր սեյակում տեսնում է մեկին, ով հազուստով պառկել էր իր անկողնում: Հետո նա նույնքան ցինիկ անկեղծությամբ ասում է, որ դա տհաճ է Միքայելի համար, բայց շատ ավելի տհաճ կլինի, երբ իմանա, որ ինքը քաղցած է, և նա պետք է հյուրասիրի իրեն, իսկ «*ուրեմ-խմելս մի քիչ թանկ կնստի քեզ*»: Եվ հյուրասիրության ընթացքում նա Միքայելին է պարտադրում անհեռանկարայնության ու վայելքի փիլիսոփայությունը: Բացարձակ ցինիզմ է այն, որ երկար բաժանումից հետո, ոչինչ չիմանալով Սառայի հետ կատարված դրամատիկ անցքերի մասին, երբ նորից տեսնում է նրան, հրապուրված նրա մարմնական գեղեցկությամբ՝ առաջարկում է վերսկսել նախկին կապերը:

Թուսյանի կերպարի դրական գծերից է նաև այն, որ նա համարձակ է: Հիշում է դեպքեր, որոնք նրա համարձակության և ուղղամտության հաստատումն են. ծեծել է աստվածաբանության վարժապետին, ով բռնաբարել էր աշակերտուհիներից մեկին, այնպես էր արել, որ մատնիչ ուսանող ընկերներից մեկը ստիպված էր եղել թողնել համալսարանը, թեպետ հետո հեռացրել էին նաև իրեն: Զաղաքից հեռանալու՝ Միքայելի հորդորը ևս մերժում է ոչ միայն իր մեղքը չգիտակցելու պատճառով, այլև նրա համար, որ վախկոտ չէ, նույնիսկ երբ գիտեր իր դեմ պատրաստվող մա-

հավորձի մասին: Բացասականի ու դրականի համադրությամբ հոգեբանորեն ամբողջացող կերպարը շարունակվում է նույնպիսի համոզիչ լուծումով: Իմանալով Սառայի մահվան մասին՝ Թուայանը նույնիսկ ինքնասպանության փորձ է անում: Բայց ի վերջո գալիս է Միքայելի մոտ, նրան է տալիս ածելին և խնդրում է պահել, որ հանկարծ մտքով նորից հիմարություն չանցնի: Շարունակում է ապրել նույն կյանքով՝ դառնալով «*սյրոֆեսիոնալ մուրացիկ և հարբեցող*»:

«Մահը» վեպը

ա) «Իդեալ» հերոսի և գործունեության ոլորտի

ստվերագծումներ

«Մահը» վեպը Նար-Դոսի ստեղծագործական կարողությունների ամփոփագիրն է՝ իր որոշ թերություններով և հոգեբանական ռեալիզմի նվաճումներով: Վեպի վրա երկար է աշխատել, փոփոխություններ արել, դժգոհել ցարական գրաքննությունից, և դա այն դեպքում, որ ինքը փորձել է «զլխավորը... քողարկված, երկրորդ պլանի վրա ներկայացնել»: Ո՞րն էր գրողի պատկերացրած «զլխավորը»: Վեպի նախնական տարբերակն ունեցել է «Մեծ գործի սկզբին» վերնագիրը, ինչը հուշում է, որ այստեղ հեղինակը պիտի փորձեր իրականացնել գրականությանը առաջադրած իր պահանջը՝ հայ ընթերցողին ներկայացնել իդեալ-հերոսներ՝ նրանց որոշարկված գործունեության ոլորտներով, որոնցից առաջինը արևմտահայության ազատագրությունն է, երկրորդը՝ գյուղի փրկությունը:

Վեպում այդպիսի հերոսներ են Արմենակը և Մինասյանը: Արմենակը գործում է Արևմտյան Հայաստանում, սակայն գործողությունների մեջ նա չի երևում: Նրա մասին պատմում են հայրը՝ Մարությանը, քույրը՝ Եվան, անորոշ դրդապատճառ է զգացվում հորեղբոր աղջկա՝ Աշխենի նկատմամբ զգացմունքների հետ կապված: Այսինքն՝ ոչ միայն կերպարը չի երևում, չեն ցուցա-

դրվում հայության մի հատվածի ազատագրության կոնկրետ խնդիրներ (ինչպես անում էր Րաֆֆին իր ծրագրային-քաղաքական վեպերում), այլև ընդհանրապես չկա որևէ գաղափարական շեշտադրում՝ կերպարի և նրա գործունեության ոլորտի հետ կապված: Բայց իդեալի խնդիրը ապահովելու համար Նար-Դոսը ծավալային առումով վեպի բուն ասեղիքի և գեղարվեստական բարձր որակի հետ հավասարակշռություն է ստեղծում՝ անընդհատ այդ մասին խոսեցնելով Արմենակի հարազատներին, մասնավորապես՝ հորը, ով ցանկացած հանդիպումի և իրավիճակի մեջ միշտ կրկնում է. «Նա այնքան է, ուր պետք է, ուր պարտավոր է գնալ ամեն մի հայ երիտասարդ... Ես չեի ուղարկողը. նա ինքը գնաց»: Այսպես վեպ է ներմուծվում Նար-Դոսի ոճին բնորոշ դարձող ձգձգվածությունը:

Գաղափարատիպ հերոսի գործունեության երկրորդ ոլորտը՝ գյուղի փրկությունը, ներկայացվում է Մինասյանի միջոցով: Կերպարը հատկանշվում է գյուղական կենսամակայությամբ, խոսք ու գրույցի աշխույժությամբ, կյանքի ու գրքի փորձառու բանիմացությամբ: Բայց նրան չենք տեսնում իր միջավայրում, գյուղի փրկության ծրագրերի իրագործման մեջ (ինչպես Մուրացյանը դա անում է քույր Աննայի կերպարում): Մինասյանը երևում է, երբ գալիս է քաղաք, հանդիպում ընկերներին, մասնավորապես՝ Շահյանին: Իսկ գյուղափրկիչ ծրագրերի հետ դա առնչվում է այնքանով, որ քաղաքում գյուղական ուսուցչի թեկնածու է փնտրում, որին հարմար է գալիս Աշխենը, ով Արմենակի օրինակով որոշում է ծառայել ազգին: Անգամ իր ակտիվությամբ բնորոշվող օրիորդ Սահակյանը, ով անընդհատ շարժման մեջ է, բարեգործական միջոցառումներ ու հավաքներ է կազմակերպում, կին-գործչի իսկական կերպար է, շատ ավելի անհատական գծեր է ձեռք բերում գլխավոր հերոսների, այս դեպքում՝ Բազենյանի հետ հանդիպադրումներում: Այնպես որ, վեպի գաղափարական դերակատարումը մնում է որպես սովերագծում, և նախնական տարբերակի վերնա-

գիրն էլ չի ամբողջացնում ասելիքը: «Մահը» վեպի վերնագրի ընդհանրացումն ու գեղարվեստական բարձր արժանիքը կապվում է նախ Լևոն Շահյանի տարժամանակյա հոգեբանական տիպի հետ, նաև՝ Բազենյանի կերպարի հետ:

բ) Թուլականության հոգեբանական ամբողջացումը

Շահյանը կայուն հոգեբանական մոդել է, որտեղ զարգացումը շատ ավելի առնչվում է ինքնագիտակցությանը: Թուլականության բոլոր որակները ներառած կերպարի այդպիսի զարգացումը լուծումին է հասնում պայմանական երեք միջավայրերում. առաջինը՝ Մարությանների-Եվայի միջավայրն է, որտեղ հերոսի ինքնագիտակցությունը հասնում է իր նկատմամբ մերժողական խստության: Երկրորդը գործնական մարդկանց անուղղակի ազդեցության միջավայրն է, ուր ինքնահաղթահարման, ինչ-որ գործ անելու ձգտումը մտնում է փակուղի: Երրորդը «ավելորդ մարդու» մյուս տեսակի հետ հարաբերությամբ ինքնառչնչացման գիտակցության և վախճանի միջավայրն է: Գրողի բնավորության ինչ-ինչ շերտեր ներառող այս կերպարի նկատմամբ Նար-Դուր չի թաքցնում իր վերաբերմունքը, տալիս է ուղղակի բնութագրումներ (որ մյուս հերոսի նկատմամբ չի արվում). «Շահյանը *յրդամարդ չէր... Դուրսը մուկ լինելով՝ րանը կարարյալ բռնակալ էր... Այդ փորած երիտասարդի մեջ ևս խոսում էր յրդամարդու անչնապասարանությունը*»: Բայց կերպարը միշտ ցուցադրվում է խոսքի ու պահվածքի բնական համոզիչ ընթացքի մեջ:

Վեպի սկզբում տեսնում ենք վագոնի մի անկյունում ձմեռային տաք վերարկուի մեջ փաթաթված և գնացքի օրորումի հետ ննջացող մոտ քսանյոթամյա մի երիտասարդի, որը անհաղորդ ժպիտով ձևացնում էր, թե լսում է Մարությանի շատախոսությունը, ալարում է հերթական կայարանում ոմանց նման դուրս գալ, իսկ երբ կառամատույցում հանդիպում է վաղեմի ընկերոջը (Բազենյանին), ծուլորեն հագիվ արտասանում է՝ «*Բա...Բա*», և «*երկմիր*

Ճպիտրը դեմքին հեղուկում նրան», որովհետև ինքնուրույն ոչինչ չէր կարող նախաձեռնել, թեպետ ընկերոջ մոտ գտնվող լեռի կնոջը «դիպրում էր արուի վահկոյր ցանկասիրությամբ»։ Պատկերի ամեն մի մանրամասն կերպարային ընդհանրացման խորհուրդ ունի, ցուցադրում է հերոսի ինքնասույզ անշարժությունը, մարմնի ու մտքի ճապաղը, որոնք հաջորդող հանդիպադրումներում պիտի ամբողջացնեն հոգեբանական տիպը։

Թուլակամ մարդու առաջին բնորոշ հատկանիշը շուտ տպավորվող լինելն է։ Շահյանը հենց սկզբից տարված էր Եվայի գեղեցկությամբ և վստահ էր, որ սիրահարվել է, ինչպես որ նա նույն կերպ ենթարկվում է լեռուի պանի Չդանևիչի հմայքին։ Թույլ բնավորության մյուս հոգեբանական շերտը ամեն մի մանրուք հիվանդագին սրվածությամբ ընկալելու, ամեն ինչին կասկածով նայելու փաստն է։ Կայարանից Շահյանը Եվային և նրա փոքր եղբորը ուղեկցում է իր կառքով։ Լավ իմանալով, որ երիտասարդը, անկախ գգացմունքներից, կնոջը ընկերակցելիս պետք է զբաղեցնի զրույցով, նա անընդհատ մտածում է այդ մասին և շարունակում համատորեն լռել։ Անհաճո վիճակը ցրում է Եվան՝ խոսելով սառն ու խոնավ եղանակի մասին։ Շահյանը վերակենդանացողի մման իսկույն ոգևորված արձագանքում է և ավելացնում՝ «*Ես էլ մրսկան եմ*»։ Գիտեր, որ երիտասարդը, ով անտարբեր չէ աղջկա նկատմամբ, սա չէ, որ պիտի ասեր նրան, և Շահյանն ընկնում է հիվանդագին բութ վիճակի մեջ։ Այս պատճառով է, որ նա որևէ հավաքի պարտադրված ներկա լինելով՝ աշխատում է չխոսել, չերևալ։

Իրականում չնախաձեռնող ու խեղճ լինելով՝ թուլակամ մարդիկ երագող են և իրենց այդտեղ միշտ պատկերացնում են ուժեղ, կրքոտ։ Տան տաքուկ բազմոցին ապավինած Շահյանը պատկերացումների մեջ ցնցում է Եվային իր ուժով ու համարձակությամբ, և ցնորքներում երևում են «*Շահյանն ու Եվան իրար գրկած... Նրբությամբ գծագրվում են նրա կուրծքը և ծնկները*»։

Շահյանը սեղմում է նրա իրականը»: Նույն վավաշոտ պատկերավորությամբ է նա ցնորքներ ստեղծում պանի Ջդանևիչի նկատմամբ. հանդիպումը նրա մեջ այնպիսի գրգիռներ էր առաջացնում, որ չէր կարողանում քնել. «*Կնոջ մտացածին պատկերն ավելի գորեղ ազդեցություն ուներ նրա վրա, քան թե իրական կինը*»:

Թույլ բնավորությունները անհամարձակ են: Շահյանը միշտ երազում է Եվային տեսնելու մասին, Մարությանը բաժանվելիս պարտադրել էր շնորհանալ իրենց և հյուր գալ: Բայց Շահյանն ահաբեկվում էր նույնիսկ այդ մասին մտածելիս: Մի անգամ փողոցում տեսնում է Եվային մոր հետ և շտապում է աննկատ հեռանալ: Նույն կերպ վեպի վերջին հատվածներում, ենթարկված լինելով լեռնուհու հասուն հմայքին, ըմբռնվելով նրա թողած երկտողի օծանելիքի բույրը, Շահյանը փորձում էր ինչ-որ պատճառներով խուսափել պայմանավորված գործնական ժամադրությունից: Ի վերջո մի պատահական հանդիպումից հետո Եվան Աշխենի հետ ստիպում է նրան հյուր գնալ:

Թույլական բնավորությունների ամենաբնորոշ հոգեբանական վիճակներից է ինքնաձաղկումը, իրենց անձի նկատմամբ խիստ լինելը (Ուժեղները ամեն ինչում մեղադրում են ուրիշներին, թույլերը՝ իրենք իրենց): Երկու կենսալից աղջիկների միջավայրում հայտնված Շահյանի կայուն լռությունը այս անգամ Եվան խախտում է՝ գրույց սկսելով կյանքի իմաստի մասին: Շահյանը հանդիսավոր հայտարարում է, որ կյանքի իմաստը մահն է, նա է որոշողը, նա է նպատակներն ու ձգտումները դարձնում ձանձրալի, որովհետև «*ամեն քան ունայն է*»: Եվ երիտասարդը երկու օրիորդների ամենայն լքությամբ ու հիմնավոր բացատրում է Շոպենհաուերի «մահվան փիլիսոփայությունը»՝ հընթացս լավ հասկանալով, որ մեկընդմիջտ կորցնում է Եվային հասնելու երերուն հույսը, և այդ պատճառով նաև ստելով իրեն: Իր «*նշնչությունը դրեց սեղանին*», որի համար «*ամոթը սպանում էր Շահյանին*», նա հեռացավ այդ տանից և «*հոգու ամբողջ կարողությամբ սկսեց արել*

իրեն»: Կառուցվածքային այս մակարդակում Շահյանի ատելությունն ակամա ուղղվեց նաև Մարտիանների դեմ, որոնք իր մեջ զարգացրին «սեփական ոչնչության գիտակցությունը»:

Այս գիտակցությունը վեպի կառուցվածքային երկրորդ մակարդակում՝ Մինասյան- օրիորդ Սահակյան-Աշխեն հարաբերության և Արմենակի մասին շարունակվող գրույցների մեջ զարգացման նոր շերտեր է անցնում: Այստեղ Շահյանի քայլերի հիմքում սրված ինքնասիրությունն է, որով փորձում է մյուսների նման արժանապատիվ կեցվածք ստանալ. «Ծուլությունը նրա մեջ զարգացրել է սաստիկ նեղ անչնասիրություն, որը վիրավորվում էր ամեն մի չնչին բանից»: Իսկ դրա ցուցադրման ամենահարմար վայրը ընտանիքն էր: Շահյանը, օրինակ, տանել չէր կարող մոր գորովանքն ու համբույրները, դրանց մեջ տեսնում էր իր տղամարդկային արժանապատվության ստորացումը: Ուրեմն և՛ դրսի խեղճությունը կարող էր հաղթահարել տան բռնակալությամբ. մոր հասկանալի անհանգստությանը, իր անսովոր ապրելակերպի համար, նա պատասխանում էր կատաղի հարձակումով՝ «*Հիմա շա՞ր պեղրք է գահլես Կրանես*», և նույնիսկ գոհ մնում ինքն իրենից, որ կարողացավ այդքան լավ բարկանալ:

Շահյանը ուրիշներին նմանվելու փորձ է անում ոչ միայն հաստատակամ երևալու անճարակ խաղերով, այլև ինչ-որ գործ սկսելու, մի բան անելու ճիգերով, ինչպես որ ապրում են Մինասյանը, օրիորդ Սահակյանը և շատ-շատերը, որոնք իմաստ են գտնում կյանքի մեջ: Այս առումով նրա անգոր ջանքերը թույլ ռեակցիա են սոցիալական միջավայրի դեմ: Իր համար հաղթահարելի միակ բանը, որ կարող էր անել, ռուսերենից Շոպենհաուեր թարգմանելն էր: Հոգեբանական մուրբ դիտարկում է այն, որ մի քանի օր աշխատելուց հետո նա քաղաք է դուրս գալիս հպարտ, քայլում է ժպիտով, որ վերջապես ինքն էլ բոլորի նման է, բոլորինն է: Բայց դա կարճ է տևում: Հերթական այցի ժամանակ Մինասյանը նայում է թարգմանությունը, գտնում սխալներ, անընդունելի

համարում ոչ միայն միջնորդ լեզվից թարգմանություն անելը, այլև այն, որ Շոպենհաուերը չէ այսօրվա հայ կյանքին ու խնդիրներին օգնող հեղինակը, և նրա՝ «մարդկային թշվառության» մասին փիլիսոփայությունը ոչինչ չի կարող տալ հայ ընթերցողին: Այս խոսքերի մեջ «*կենդանի նախադրինք տեսնելով իր անշարժության, իր անպետքության համար*», Շահյանը դադարեցնում է ամեն ինչ, կրկին ընկնում նախկին անշարժության մեջ, քանի որ փակվեցին ելքի բոլոր դռները:

Տիրող է դառնում թուլակամության հաջորդ բնորոշ վիճակը՝ անտարբերությունն ամեն ինչի ու ամենքի նկատմամբ, որը կառուցվածքային երրորդ մակարդակում՝ Բազենյան-պանի Չղանկիչ հարաբերության մեջ, պետք է հասնի համոզիչ վախճանի: Շահյանը, լավ ճանաչելով նախկին ընկերոջը և երբեք որևէ ազգային հակում չունենալով և ազգի վիճակի մասին հողվածները անտարբեր կարդալով-անցնելով, ինչպես Բրազիլիայի կամ Արգենտինայի մասին լուրերը, խիստ կասկածում է, որ Բազենյանը ազգային գործիչ է դարձել, բայց վերջինիս տպավորիչ խաղից հետո մեծ գումար է նվիրաբերում հանուն ազգի փրկության: Այսպես հանդիպադրվում են «ավելորդ մարդու» երկու հակադիր տեսակները:

զ) Սոցիալական մույն երևույթի երկու հոգեբանական հակադրությունները

Արսեն Տերտերյանը Նար-Դոսի համարյա բոլոր հերոսներին խմբավորում է շահյանական և բազենյանական տիպերի մեջ: Առաջինները ինքնամփոփ, իրենց ուժերին անվստահ, ամեն ինչին կասկածանքով վերաբերվող մարդիկ են, որոնք անձնագոհության վերելքի փոխարեն ընդունակ են ինքնասպանության վայրէջքի: Երկրորդները կամքի տեր են, կասկածը չի տանջում նրանց, վստահ են և համարձակ, բայց ամեն ինչ իրենց շահերին ծառայեցնելու հակումը նրանց ևս խորթ է դարձնում անձնագոհու-

թյան գաղափարը: Եթե Շահյանը պատրաստի հոգեբանական ընդհանրացում է, որի կերպարը բացահայտվում է ինքնագիտակցության զարգացումով, ապա Բազենյանի կերպարը բացվում է աստիճանաբար՝ խաղի քողազերծմամբ: Բազենյանը թուսյանական տեսակ է, ապրում է կյանքից խլելու և այն վայելելու փիլիսոփայությամբ, անհեռանկարայնությունը ցուցադրում է նրա ավելորդ լինելը ևս: Սակայն կա առանցքային երկու տարբերություն. Թուսյանը ապրում էր կենցաղի վայելքի մեջ, Բազենյանը քաղաքական արկածախնդիր (ավանտյուրիստ) է նաև, ներկայանում է որպես արևմտահայության ազատագրության խմբի անդամ, շրջում հայաբնակ վայրերում և փող հավաքում: Մյուս էական տարբերությունն այն է, որ Թուսյանը անկեղծ էր բոլոր հարաբերություններում, իսկ Բազենյանը խաղում է, իր տպավորիչ արտաքինով, կիրթ պահվածքով ու հագուկապով խաղն այնպես է կառուցում, որ գոհը ինքն է ընկնում ցանցի մեջ. «Նա իր շարժումները, արտասանությունը, հեղափոխությունը զարթեցնելու և լսողին գրավելու բոլոր ջերմն արտիստական կարարելության էր հասցրել»:

Պանի Ջդանևիչի պատմածից պարզվում է, որ առաջին ծանոթության ժամանակ Բազենյանի մեջ նրան գրավել է անձնական ու ազգային արժանապատվության ցուցադրանքը: Ապտակել է իր ազգին վիրավորող լեհ հուսարին, մենամարտի ժամանակ անտարբերությամբ օդ է կրակել՝ հավասարակշռությունից հանելով դիմացիներին: Չգալով, որ կինը այլևս ենթարկվելու է իրեն՝ նա ասպետական ուշադրություն է հանդես բերում նրա նկատմամբ, բայց միշտ պահում որոշակի չափավորություն, մինչև որ պանին ինքն է առաջինը խոսում իր սիրո մասին: Բազենյանը դրամատիկ հանդիսավորությամբ ասում է, որ ինքը ևս անտարբեր չէ պանիի նկատմամբ, բայց կոչված է նվիրվելու հայրենիքի սիրուն: Կինը ամբողջությամբ ընկնում է նրա ցանցի մեջ, Բազենյանը Եվրո-

պայից մինչև Թիֆլիս և հետո էլ վայելում է պանի Ջդանկիչի փողերը և մարմինը, որ հետո լքի նրան:

Կերպարի բուն էությունն անկասկածաբար սողանցքերը գրողը նշում է մուտքից սկսած. կայարանում հանդիպելով Բազենյանին՝ Շահյանը վերհիշում է «*լրքի չափ հանդուգն իր դասընկերին*», որը «*օր չէր անցնում, որ մի որևէ խայրատակություն չգործեր*». շատերը նրանից բարձր էին ամեն ինչով, բայց նա «*գարնանայի ընդունակություն ուներ ամենքի վրա իշխելու*». բոլորովին որք էր, «*բայց գրպանում միշտ փող էր ունենում և ինքն էլ միշտ լավ էր հագնվում*»: Թիֆլիսի միջավայրում ևս Բազենյանի խաղը որոշակի հաջողություններ է բերում: Կառքի տակն ընկնելուց մի կողմ քաշելով Եվայի փոքր եղբորը և «*ազգային գործչի*» իր այս «*սխրանքը*» գովաբանող թերթերի լուրերի թողած տպավորությունը օգտագործելով՝ Բազենյանը ոչ միայն սկսում է վայելել իր ճանաչումը, այլև ճանապարհ է հարթում դեպի Եվան: Սակայն գործնական եռանդով օժտված և գործիչներին ճանաչող օրիորդ Սահակյանը ցնցում է միամիտների հավատը և հիմնավորում, որ այդպիսի կոկ հագուստ ու բարձրորակ օժանելիք օգտագործող մեկը, որն ապրում է քաղաքի ամենաթանկարժեք հյուրանոցում, ինչքանով է համընկնում ազատագրական պայքարի մարտիկի նկարագրին:

Շահյանը, ահա, լավ ճանաչելով այդ ընկերոջը, իր թույլ բնավորության հետևանքով առաջիններից մեկը ընկնում է նրա ցանցի մեջ, մեծ գումար տալիս: Բազենյանն այստեղ էլ վարպետորեն է կառուցում խաղը, լավ իմանալով Շահյանի տեսակի թույլ կողմերը՝ «*ճարպկորեն շոյում էր անդադար նրա ինքնասիրությունը*»: Շահյանը, որն արդեն կորցրել էր այդ հույսը, Բազենյանի ասպարեզ գալուց հետո ոչ միայն հրաժարվում է Եվայի մասին մտածելուց, այլև սկսում է ինքն իրեն դատափետել («*Ինչացո՞ւ եմ ես... ես հասարակության, ազգի համար մի միևնուս եմ, մի գրո*»), և այն, ինչ նախկինում անում էր միայն ներքուստ, հիմա ի ցույց է

դնում ուրիշին. սկսում է «*խոսարովանել իր ոչնչությունը – մի բան, որ դեռ ոչ որք առաջ չէր արել*»: Սա ինքնառնչացման մուտքն է. «ավերորդ մարդու» երկու հակադիր դրսևորումների հանդիպարումը պիտի մոտեցնի լուծումը, բացատրի երկու այս անհեռանկար գոյությունների «մահերը»՝ դրսևորման տարբեր ձևերով: «*Դու հեղեղ ես, ես՝ ճահիճ*», - այսպես ինքնառնչացման է գնում Շահյանը, և կարևոր չէ, թե նա դա անում է արժանավոր մեկի դեմ, թե մարդկային ավելի ծանր արատների կրողի, որի մոտ առաջին անգամ բարձրաձայնում է վախճանի մասին. «*Եթե մայրս չլիներ, ես վաղուց արդեն անչնասպանություն կլինեի գործած*»:

Ինչ էլ լինի, որոշակի հատվածներում կորչելու է թեկուզ լավ կազմակերպած խաղի բնականությունը, և դիմակագերծ է արվելու Բազենյանը: Օրինակ՝ անթաքույց է կեղծիքը, երբ նա Շահյանից թույլտվություն է խնդրում՝ այցելելու Մարտիսյաններին: Կամ՝ կառքից թեթև վիրավորված թևը շատ երկար ժամանակ թողնում է վիրակապի մեջ՝ կարծես ի ցույց բոլորի «*աղաղակելու՝ գիրե՞ք ինչու եմ վնասված*»: Կերպարի վերջնական բացահայտումը կապվում է Եվայի հետ: Ապահովելով իսկական հերոսի բոլոր հայտանիշները և զգալով, որ Եվան ընկնում է իր ցանցը՝ Բազենյանը տեսանելի է դարձնում այն վտանգը, որ սպասվում է արևմտահայության ճակատում, և եղբորը՝ Արմենակին, ևս այդ վտանգի մեջ տեսնող աղջիկը նետվում է Բազենյանի գիրկը: Վերջինս այնպիսի կրքոտությամբ է գրկում Եվային, որ աղջկան թվում է, «*թե իր աչքերի առաջ մի բուպեի մեջ հրաշք կարարվեց, ... որով կրթված մարդը հանկարծ իջել էր մինչև վայրենու աստիճան*»: Եվ կասկածն էլ քանդում է խաղի բնականությունը:

Բազենյանի խաղի պարտադրանքով ինքնառնչացման հասած Շահյանին, թվում է, կարող էր վերակենդանացնել պանի Ջղանկիչը: Լքված կինը օգնության է դիմում օտար քաղաքում իր միակ ծանոթին: Բայց որքան էլ նրա հետ հանդիպումները կարծես շարժում են Շահյանին, վտրձառու և տղամարդուն լավ իմա-

ցող կինը ակնարկում է, որ կարող է օգնել նրան, մինևույն է, Շահյանը անընդունակ էր կնոջը պահելու որևէ քայլի, ինչքան էլ դա ցանկանար: Ամեն ինչ ամփոփվում է կրկին կայարանում (գնացքը և կայարանը՝ կյանքի խորհրդանիշներ): Հրաժեշտի վերջին պահին պանի Ջոաննիչը անկեղծ հարց է տալիս, թե ի՞նչ անախորժ կամ սխալ բան է կատարվել նրա կյանքում, որ դեռ երիտասարդ տարիքում նրան այդպիսին է դարձրել: Շահյանը մարած ձայնով պատասխանում է. «Միակ և ամենամեծ անախորժ դեպքը, որ պատահել է ինձ, այդ այն է, որ ես ծնվել եմ»: Հետո վերադառնում է տուն, գրում «Մահվան տրակտատը»՝ հիմնավորելու կյանքի անհիմաստությունը, և ինքնասպանություն գործում:

Թերթի նույն համարում, ուր տեղեկացվում է Շահյանի մահվան մասին, տպվում է հաղորդագրություն Արմենակի զոհվելու և Բազենյանի դիմակազերծման ու բուն էության մասին: Նար-Դոսը, այսպիսով, հակադրում է երեք մահեր՝ Արմենակի իմաստավորված կյանքն ու մահը, Բազենյանի բարոյական մահը, Շահյանի անհիմաստ, ավելորդ դարձած կյանքն ու մահը: Գեղարվեստական կատարման մեջ ստացվել են վերջին երկուսը, իսկ առաջինն իր ազդեցունակությամբ չի հավասարակշռվում մյուսներին, որովհետև գործողությունների մեջ չեն երևում ո՛չ գործը, ո՛չ մահը, դրանք կատարվածի տեղեկագրություն են, որոնք չեն դառնում գեղարվեստական փաստ: Նար-Դոսն, այսպիսով, մնում է «ավելորդ մարդու» երկու կերպարային դրսևորումների, նրանց սոցիալ-հոգեբանական և բարոյական հիմունքների, անհեռանկարայնության ու անկումայնության գեղարվեստական տարեզիրը:

Արևմտահայ 80-ականներ ԱՐՓԻԱՐ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆ

19-րդ դարավերջին արևմտահայ գրականության մեջ հանդես եկավ մի շարժում, որի ներկայացուցիչները իրենց համարում էին իրապաշտ դպրոցի կամ ռեալիզմի հետևորդներ: Իրապաշտությունը նրանք, որպես կանոն, ընկալում էին կյանքի ճշմարտացի (կամ, այսպես կոչված, լուսանկարչական պատճենահանման) պատկերման սկզբունքով, ինչի դեմ բանավիճում էր Հակոբ Պարոնյանը «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակի սկզբում: 80-ականների հեղինակները մեծ մասամբ կյանքի ճշմարտացի պատկերը հանգեցնում էին ուղղակի սոցիալական խնդիրների ցուցադրման: Մերումդը մեծ դեր կատարեց հայ նովելի աննախադեպ զարգացման բնագավառում: Գրական այս հոսանքի պարագլուխներից է Արփիար Արփիարյանը:

Արփիարյանը ծնվել է 1851 թ. Սամսոն նավահանգստային քաղաքում, տեղափոխվել են Կ.Պոլիս, որտեղ սովորել է Թարգմանչաց դպրոցում, այնուհետև՝ Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում: Ջրաղվել է տարբեր բնույթի աշխատանքներով, նվիրվել գրական-հասարակական գործունեությանը: Եղել է Արարատյան ընկերության հիմնադիրներից մեկը, հիմնական ծրագիրն էր գավառի լուսավորությունը: Ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակ «Հայկակ» կեղծանունով թղթակցել է Թիֆլիսի «Մշակ» թերթին, գրել արևմտահայության վիճակի մասին, որևէ պատրանք չի ունեցել Եվրոպայի նկատմամբ, գտել է, որ ազատագրության միակ ելքը Թուրքիայի բռնակալության տակ ապրող բոլոր ժողովուրդների միասնական պայքարն է: 1884 թ. հիմնադրում են «Արևելք» թերթը, որպես թղթակից գալիս է Թիֆլիս, հանդիպում Բաֆֆու, Գ. Արծրունու, Մունդուկյանի հետ: Այսպես անընդհատ շարունակվել են նրա կապերը արևելահայ գրական-հասարակական կյանքի հետ:

Սկսում են հրատարակել «Մասիս» հանդեսը, որտեղ բուռն պայքար է մղվում հետադիմական գրականության դեմ, տպագրում են Բաֆֆի, նաև ռուս հեղինակների (Լերմոնտով, Տուրգենև) գործեր: Թերթը դառնում է հանուն իրապաշտության՝ գրական այդ սերնդի պայքարի օրգան: Երկու թերթերն էլ անցնում են արևմտամետ ազատամիտներին, Լևոն Բաշալյանի հետ հեռանում են Պոլսից, հետո վերադառնում և հրատարակում «Հայրենիքը», շարունակում մշակութային նույն շարժումը: 1895-96թթ. համիդյան ռեակցիայի տարիներին շատ մտավորականների նման Արփիարյանը ևս հեռանում է Եվրոպա, գաղափարական որոնումները նրան կապում են Հնչակյան կուսակցության հետ, որից նա հետո հեռանում է: Բաշալյանի հետ Լոնդոնում հրատարակում են «Նոր կյանք» թերթը, հետո գնում է Փարիզ, իսկ Վենետիկում տպագրում է «Հայ հանդես» պարբերականը, հետո՝ «Լուսաբեր» թերթը: Ի վերջո, 1905 թ. ապաստանում է Եգիպտոսում, շարունակում հրապարակախոսական նույն ակտիվ գործունեությունը, հրատարակում «Շիրակ» թերթը: Հնչակյանների կողմից Կահիրեում 1908 թ. փետրվարի 12-ին սպանվում է:

Արփիար *Արփիարյանի սրեղծագործության* մեջ մեծ թիվ են կազմում հողվածները, որոնց թիվը անցնում է հազարից, նա հայ նշանավոր հրապարակախոսներից է: Գեղարվեստական գործերը ստեղծվել են իրապաշտության նորօրյա սկզբունքների հաստատման միտումով: Այդ առումով խոսուն է նրա նորավեպերի (նովելների) փոքրիկ ժողովածուի խորագիրը՝ «*Կյանքի պարկերներ*»: Այստեղ ամփոփված մի քանի նորավեպերը իրականության ռեալիստական արտացոլումը հանգեցնում են ուղղակի սոցիալական խնդիրների, հերոսների ողբերգության պատճառը աղքատությունն է: «*Դարասպարդյալը*» նովելում հոր ձախողված առևտրական գործերի պատճառով Սաթենիկին ամուսնացնում են հարուստ և տարիքով շատ մեծ Քերովբե էֆենդիի հետ: Նա ստիպված է լինում փախչել, հանդիպում է Արամին, կարծես փո-

խաղարձ սեր է ծնվում նրանց մեջ, միասին հեռանում են գյուղ, բայց հարուստ Արամը լքում է նրան: Սաթենիկը դատապարտված է, որովհետև աղքատ է, և միայնակ ու արհամարհված՝ նա հիվանդանում է ու մեռնում: «*Երագի մը գինը*» նորավեպի հերոսը՝ Հրանտը, հասարակ գրագիր է, սիրում է հարուստի աղջկա, ապրում անուրջների մեջ, բայց որպես աղքատ, մերժվում է, չի կարողանում տանել երագների խորտակումը, ընկնում է գինետները, հիվանդանում, մեռնում: «*Կարակ մը*» նորավեպում նմանատիպ սոցիալական իրավիճակ է: Մաքրիկը կար անող է հարուստի տանը, զգացմունքներ են ծնվում այդ տան տղայի՝ Վահրամի նկատմամբ, և վերջինս ձևացնում է, թե սիրում է նրան, և իրենց կապը երջանիկ է դարձնում աղջկան: Բայց Մաքրիկը տեսնում է հարսանիքի պատրաստություն, զարմացած հիշեցնում իրենց կապն ու զգացմունքը, ինչին Վահրամը լկտի հանդարտությամբ պատասխանում է, որ դա ընդամենը կատակ էր: Հարուստ լինելը թույլ է տալիս աղքատի նկատմամբ այդպիսի ստոր դաժանություն, կատակ, որի արդյունքը Մաքրիկի ինքնասպանությունն է:

«Կյանքի պատկերներ» շարքի լավագույն գործը, իր ընդգրկումներով և հոգեբանական դիտարկումներով, «*Այուշը*» նովելն է: Այստեղ մերժվում է նախ՝ քաղքենիությունը իր ապագալին դրսևորումներով: Պոլսում, մանավանդ աղջիկների մեջ արմատավորվում են հակումը դեպի պերճանքը, օտարահաճությունը: Կոշկակարի աղջիկը, որոշ կրթություն ստանալուց հետո, անիծելով իր ծնողներին և փորձելով վրեժ լուծել հասարակ ծագումի համար՝ նախ փոխում է անունը և դարձնում Ֆորթունե Ավետ: Այնուհետև նա ամեն ինչ անում է հարուստ փեսացուի հետ ամուսնանալու համար և փորձում է սիրախաղ սկսել ընկերուհու եղբոր՝ Սյրտիչ Սինանյանի հետ: Ֆորթունեին սիրում է համեստ ու խելոք Լևոնը և մերժվում իր աղքատության պատճառով: Իսկ երբ Սյրտիչը նույն հիմունքներով վանում է Ֆորթունեին և ամուսնանում մի հարուստ աղջկա հետ, Ֆորթունեն ճարահատյալ ամուս-

նանում է Լևոնի հետ: Սոցիալական հիմքի վրա ծնված անբարոյականությունը հասնում է այնտեղ, որ Ֆորթունեն սիրային կապի մեջ է մտնում Սկրտիչի հետ, որը նաև Լևոնի ընկերն էր: Երկակի դավաճանության հարվածը հոգեկան հավասարակշռության կորստի է հասցնում Լևոնին, նա դառնում է անհատորդ մի ապուշ:

Այս շարքից դուրս որոշ պատմվածքներում Արփիարյանը սոցիալական հակադրության հիմքի վրա առաջադրում է նաև պայքարի խնդիրը: «Մինչև ե՞րբ» պատմվածքի հերոսը՝ Թորոս աղբարը, պանդխտել է գյուղից, քաղաքում ենթարկվում է Գասպար էֆենդիի դաժան շահագործման: Այդ վիճակը, գյուղի ու հարազատների նկատմամբ կարոտը քայքայում են նրա առողջությունը, և հնչում է ընդամենը բողոքի ձայնը՝ «մինչև ե՞րբ» պետք է այսպես շարունակվի: Այս կրոնորական բողոքը հասնում է պայքարի գիտակցության «Ոսկի ապարանջան» պատմվածքում: Արփիարյանը իր հողավճներում երբեմն հանգում էր մարքսիստական գաղափարների, չէր թաքցնում համակրանքը «կապիտալիզմի գերեզմանափոր» բանվոր դասակարգի նկատմամբ: Պատմվածքում գրաշար կամ բանվոր Ղուկասը դժվարությամբ պահում է ընտանիքը, ամեն ինչ ներդնում որդեգրուհի Արմիկի համար, ում վերաբերվում է ծնողական գորովանքով: Նա Արմիկի ապագան կապում է խնամքով պահվող արժեթղթերի հետ, չտեսնելու տալիս, որ հենց այդ արժեթղթերի համար է հայտնվել փեսացուն: Բայց արժեգրվում են թղթերը, ամեն ինչ կործանվում է, ուրիշի հաշվին ապրել ձգտող դատարկ փեսացուն հեռանում է: Տպարանատերը ոչ միայն չի օգնում Ղուկասին, այլև հեռացնում է աշխատանքից, քանի որ առաջվա պես արագ չէր շարում տառերը: Ղուկասը բանվորական միություն է կազմակերպում, ծրագրում պայքար սկսել. «Գողը կապիտալիստն է... Մենք ալ պիտի ազատվինք»:

«Կարմիր ժամուց» վիպակում Արփիարյանն անդրադառնում է արևմտահայության ազատագրության խնդրին, այսինքն՝ ասելիքը քաղաքական է: Գաղափարը ներկայացվում է երկու կեր-

պարների հակադրությամբ. Հայրապետ Էֆենդիին Պոլսի հարուստներից է, բայց շատ զգուշավոր է, ամեն քայլ անում է վախեցած, որ հանկարծ թուրքական իշխանավորները կասկածելի որևէ բան չտեսնեն կամ լսեն: Նա նույնը պահանջում է իր շրջապատի մարդկանցից: Նրա հակադրությունն է Արևելահայաստանից եկած տեր Հուսիկ քահանան: Նա ժամասացության ընթացքում եկեղեցու խորանից բարձրաձայնում է «*զինվորյալ մանկունք... ազատություն եղբարց մերոց*» կոչերը, որոնք սարսավեցնում են Հայրապետ Էֆենդիին: Բայց նրա զգուշացումները որևէ արդյունք չեն տալիս, քահանայի պաշտպանն է նաև վարժապետ Արշամը: Դեպքերը դասավորվում են այնպես, որ ինչ-որ պատճառով Հայրապետ Էֆենդիին բանտ է ընկնում, Թուրքիայում ոչ մի զգուշավորություն չի կարող փրկել: Բանտից դուրս գալուց հետո Հայրապետ Էֆենդիին Հուսիկ քահանային է տալիս մի քսակ ոսկի և ասում. «*Կարմիր ժամուց է... վառող և գնդակ գնեք*», այսինքն՝ անգամ եկեղեցուն-ժամին տրվող փողը պայքարի համար պետք է լինի, և չկա ուրիշ ելք, կյանքն է այդ գիտակցության բերում բոլորին, նաև զգուշավոր Հայրապետ Էֆենդիին:

ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄԱՐԱԿԱՆ

Ծնվել է 1866 թ. Կ. Պոլսում՝ Արևելյան Հայաստանից տեղափոխված ծխախտոտի վաճառականի ընտանիքում: Գիտեր արևելահայ գրականություն՝ Արքվյան, Նալբանդյան, Պողոջյան, Բաֆֆի: Ավարտել է Արամյան վարժարանը, կարդացել նաև արտասահմանյան գրականություն: 1886-ից սկսել է գրել նորավեպեր, նրան ճանաչում է բերել 22 տարեկանում գրած «Վարժապետին աղջիկը» վեպը: Աշխատակցել է «Հայրենիք», «Մասիս» թերթերին, հետևել է 80-ականների իրապաշտական ավանդներին, գրել բազմաթիվ նովելներ («Պետոն», «Խասագեղի պառավը», «Սիրահարը թե գավակը» և այլն), որոնք հիմնականում թույլ գործեր են: Համիդյան կոտորածներից և հոր մահից հետո (1895 թ.) տեղափոխվում է Եգիպտոս, գրում է փոքրիկ քրոնիկներ, գրականության մասին հոդվածներ, հայ գրողների դիմանկարներ: 1908 թ. երիտթուրքերի հեղաշրջումը ընդունում է ոգևորությամբ, որին հաջորդում է ծանր հուսախաբությունը: 1919 թ. տեղափոխվում է Ֆրանսիա, ապրում Փարիզում: Կյանքի վերջին տարիներին կապվում է Հայ բարեգործական միության գործունեության հետ: Մահացել է 1941 թ. հունվարին:

Կամսարականի սրեղծագործությունը մեծաքանակ նորավեպերն են և վեպը: Նորավեպերում նկատելի է ժանրին ինչ-որ չափով բնորոշ դարձող մի հատկանիշ. սյուժետային կտրուկ զարգացումների, անսպասելի լուծումների փոխարեն ընտրվում է որևէ դիպուկ և հոգեբանական արժեք ունեցող պատկեր և խորհրդածություններ արվում դրա շուրջը: Այսպես, «Հովկույր» նովելում պատմվում է, որ Չմուռնիայում հեղինակը բարձրանում է քաղաքի մոտ գտնվող լեռները՝ ավերակները դիտելու: Այստեղ՝ քաղաքամերձ բարձունքի վրա, նա տեսնում է մի հովկույի (թափառաշրջիկի): Տարօրինակ հագնված այս մարդը ծխում էր ու նայում քաղաքին, նայում էր քաղաքին ու ծխում: Այսքանով ամփոփվում է սյու-

ժեռային մասը: Հաջորդում են խոհական դատումները. այդ թափառաշրջիկը շատ երջանիկ մարդու է մնան, ով ոչինչ չունի, նաև՝ ո՛չ հոգս, ո՛չ ցավ, ոչինչ, բացի ազատությունից: Կերպարի այսպիսի ընկալումը միջոց է դառնում՝ նրան հակադրելու ներքևում գտնվող քաղաքի կյանքին, անազատության, ծխի ու աղտոտության, մանր ու մեծ կրքերի բախումների մեջ գտնվող մարդկանց: Ահա թե ինչու է հովկուլի անթաքույց հոգեկան անդորրը ազդեցիկ ու նախանձելի:

«*Հարոն*» նորավեպում կրկին սյուժեի փոխարեն խոսում մի պատկեր է և նրա շուրջ արվող խորհրդածություններ: Հարոն հաղթանդամ, ուժեղ, զուլալ մի երիտասարդ է, ով պանդիստել է գյուղից, աշխատում է մի տիրոջ մոտ, ջրհան մեքենայի անիվն է պտտեցնում, մի բան, որ շատերը չէին կարող անել: Հանկարծ մի պահի նա սկսում է շատ արագ պտտեցնել անիվը, ջուրը լցվում է ավազանը և թափվում, վերևից լսվում է տիրոջ ձայնը՝ «*Բավական է*»: Այս պատկերի առթիվ արվող խորհրդածությունը ձեռք է բերում համամարդկային ընդհանրացման ուժ: Իր մեծ ուժը հողը հերկելուն, հողի հետ հարազատանալուն տալու, ընտանիքի ջերմության մեջ ապրելու, գյուղի՝ իր համար հասկանալի միջավայրում լինելու փոխարեն Հարոն այստեղ դարձել է մեքենայի մի մասնիկ, մի պտուտակ, որը զրկված է հիշողություն ու զգացմունք ունենալու իրավունքից: Իսկ եթե մի պահի դրանք արթնանան, և վերածնվող կարոտը պոռթկա արագ պտույտով, կինչի սաստող ձայնը՝ «*Բավական է*»:

«*Վարժապետիկն աղջիկը*» համարվել է արևմտահայ առաջին ռեալիստական վեպը: Այստեղ Կամսարականը, 80-ականների սկզբունքին հարազատ, հերոսների հանդիպադրումը, կերպարի բնորոշ գծերը պատճառաբանում է սոցիալական ազդակներով: Գաղափարական եզրահանգումն այն է, որ վարժապետի աղջիկ լինելն արդեն ինքնին դժբախտության ակունք է: Ռեալիստական որոշ իրավիճակներով հանդերձ՝ վեպում զգալի են նաև ժողովուրդի

կական զգայացունց ու վերամբարձ հատվածները: Տյուսաբից հետո սյուժետային հիմք է ընտրված ընտանիքը: Վարժապետի խաղաղ ընտանիքում է մեծացել Աստղիկը, ում նկատմամբ թաքուն զգացմունքներ ունի ընտանիքի հավատարիմ բարեկամ ու աջակից Գարեգինը: Բայց Աստղիկը սիրահարված է մեծահարուստ Արամ Նահապետյանին, ինչը խաղաղ անձնագոհությամբ է ընդունում Գարեգինը: Արամը իմանում է Աստղիկի զգացմունքների մասին, հրապուրված է նրա գեղեցկությամբ և համաձայնում է ամուսնանալ:

Արամի և նրա միջավայրի՝ որոշ առումով արդեն ծանոթ նկարագիրը (Հիշենք թեկուզ Տյուսաբի Դարեհյանին «Սիրանույշ» վեպից) տրված է ռեալիստական հիմունքներով: Իր ցանկությանը հասնելուց հետո նա շարունակում է սալրել նախկին անբարոյական կյանքով: Բարոյական անկումը այս միջավայրի բնորոշ հատկանիշն է. Արամի ընկերներից Թորոս Բեյը փորձում է նույնիսկ սիրախաղ անել Աստղիկի հետ: Իսկ Արամը հասարակության մեջ կարողանում է պահպանել իր վարկը, նույնիսկ չարախոսություն տարածել Աստղիկի բարոյական պահվածքի մասին: Աստղիկը միայնակ է իր տառապանքի, հուսալքության և հասարակական անառողջ կարծիքի դիմաց: Անհամոզիչ ու ավելորդ զգայացունց վիճակ է ստեղծում այն, որ Արամի բոլոր ստորություններից հետո Աստղիկը շարունակում է նույն կերպ սիրել նրան: Նույնքան վերամբարձ է ստացվել Գարեգինի կերպարը, ով շարունակում է սիրել Աստղիկին, դառնալ նրա միակ ու փրկարար ուժը, ամեն ինչ անել՝ վերականգնելու նրա քայքայված առողջությունը: Բայց Գարեգինի ճիգերը անգոր են, վարժապետի աղջիկը դառնում է բուրժուական հասարակության հերթական գոհը: Իր որոշակի արժանիքներով հանդերձ՝ այս գործը՝ որպես արևմտահայ առաջին ռեալիստական վեպ, գերազնահատված է:

ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆ

Արևմտահայ 80-ականների և հայ նորավեպի ինքնատիպ ու տաղանդավոր ներկայացուցիչներից մեկն է: Ծնվել է 1868 թ. Կ.Պոլսում: Կրթություն է ստացել Պերպերյան վարժարանում, Արփիարյանի հետ աշխատակցել է «Արևելք», «Մասիս», «Հայրենիք» թերթերին: Գրել է նորավեպեր, հրապարակախոսական հոդվածներ, կատարել թարգմանություններ: Արևմտահայ մտավորականի հալածական կյանքը նրան համիդյան ռեակցիայի տարիներից հասցրել է Լոնդոն, Փարիզ: Փարիզում աշխատել է ֆրանսիական մի ցավթային ընկերությունում և պաշտոնի բերումով 1903 թ. տեղափոխվել Բաբու: Կովկասում և Ռուսաստանում, որպես գործարար աշխարհի ներկայացուցիչ, մնացել է մինչև 1920 թվականը: Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո վերադարձել է Փարիզ, շարունակել գրական և ազգային-հասարակական գործունեությունը: Մահացել է 1943 թ.:

Բաշայանի սրեղծագործությունը թեմատիկ ու կերպարային ավելի լայն ընդգրկում ունեցող նորավեպեր են, թեպետ դրանք մեծ քանակ չեն կազմում: Ճանաչում բերեց առաջին նովելը՝ «Հնայաքարի»։ Գևորգը, կտրված կյանքից, ապրում է երազների, հմայքների աշխարհում և յուրովի մերժված է: Դեռևս սովորելիս, հետո դպրոցում աշխատելիս, նաև մասնավոր ուսուցչության ժամանակ բոլորը ծաղրում են նրան, չեն խնայում անգամ աշակերտները: Նա մտածում է՝ մի՞թե ի վերջո ինքն էլ պիտի հմայաթափ լինի, հիասթափությունը հասցնում է այն զիտակցության, որ Դուրյանի պես «ես այ արդյոք պիտի գրկեմ ցուրր շիրիմը»: Հեղինակը նաև ազգային առումով մերժում է կյանքից կտրվածության թուլությունը, գտնում է, որ գրականությունը ոչ թե սոսկ երազներով ապրող, այլ սովորյալ և ուժեղ սերունդ պետք է դաստիարակի:

Ազգային ուժի խնդիրը բացառում է ցանկացած անմիաբանություն: «Ղալաթիո ռեսդր» նովելում դրվում է հայ լուսավորչա-

կան և բողոքական դավանանքների բախման վտանգի խնդիրը: Մեծահարուստ բողոքական Հակոբ Սինանյանը տանից վտարում է որբացած եղբոր որդուն՝ Արմենակին, ում պահում էր ծնողական խնամքով, բայց հեռացնում է, որովհետև Արմենակը հրաժարվել էր բողոքական դառնալ: Խելացի պատանին դժվարությամբ պահպանում է գոյությունը: Մի անգամ Ղալաթիա թաղամասի բողոքականների հանդիպմանը՝ «ռեստ»-ում, մի միսիոների պատմում է իր կյանքի մասին, շեշտում կրոնի միջոցով ազգային ինքնության գաղափարը, այստեղ հավաքված մարդկանց օրինակով ցույց տալիս կեղծիքի ու որոգայթների վտանգավորությունը:

Ծանր կյանքով ապրող տարագիր պանդուխտը, հարկերի տակ խոնարհված աշխատանքի մարդիկ, գործավարը, ձկնորսը և ուրիշներ աշխատում են պահպանել իրենց բարոյական վեհությունը, բայց տառապում են սոցիալական անհավասար պայմաններում: Բաշալյանը ևս անդրադառնում է 80-ականների նախասիրած սոցիալական խնդիրներին («Վրանին տակ», «Կրիան», «Փափուկ մարդիկ» և այլն): «Մյուզենիի վարպետը» նովելում պատկերվում է Պոլիս պանդխտած ընտանիքի ծանր ճակատագիրը, երբ այդ վարպետը, չկարողանալով օգնել ընտանիքին, նրանց էլ բերում է քաղաք, բայց ինքը մեռնում է ժանտախտից, կինը՝ Մարիամը, ուժ է գտնում պահելու երեխաներին: «Նոր զգեստը» նովելի հերոսը՝ երկաթագործ Հակոբջանը, ծանր է տանում, որ տղային քրքրված հագուստի համար դպրոցի որոշ երեխաներ ծաղրում են: Նա որոշում է ամենամեծ տառապանքի գնով վաստակել այնքան, որ տղայի համար նոր զգեստ գնի: Իսկ որդին հիվանդանում ու մեռնում է, և նոր զգեստը դառնում է թաղման հագուստ: Նույն կերպ «Չրի» պատմվածքի խոհուն պատանին վարձի պատճառով հեռանում է դպրոցից: Սոցիալական զգայացունց դրամա է «Վերջին համբույրը» պատմվածքում: Բժշկականի ուսանող Տրդատը սիրում է խանութպանի դստերը՝ Վերգինին, բայց աղքատ ուսանողին մերժում են և աղջկան ամուսնացնում

հարուստ ոսկերչի հետ: Տարիներ անց բժիշկ Տրդատը հերթական մասնավոր կանչի ժամանակ մահամերձ հյուծախտավորի մեջ տեսնում է սիրեցյալին: Վերգինը նրան վերջին համբույրն է տալիս: Այսպիսի զգայացունց վիճակները երբեմն հասնում են սրված ընկալումների, որքան էլ զգալի են թշվառության հոգեբանական դիտարկումները: «*Աղավնիները*» նովելի հերոսները ծեր մարդիկ են, ովքեր կտրվել են արտաքին կապերից, աղավնիներ են պահում և նրանց նկատմամբ ունեցած իրենց գործվանքի մեջ իմաստավորում կյանքը: Բայց այրվում է աղավնիների տնակը թռչունների հետ, և անհավասարակշիռ հոգեկան վիճակ է այն, որ ծերերը օրերով խառնում են մոխիրը՝ փնտրելով աղավնիներին:

Խեղճության ու թշվառության բոլոր դրսևորումներին Բաշալյանը հակադրում է ուժի գոյապահպան կարևորությունը, ինչի հաջողված արտահայտությունը կա «*Տերտերին ուխտը*» նորավեպում: Թորոսենց Ակոբը՝ ուժեղ և ընթոստ, դեռ մանկուց բնության մեջ մեծացած, հետո անընդհատ զենքի հետ ու որսորդության մեջ, հոգս էր ծնողների համար: Եվ նրանք որոշում են, որ վտանգներից հեռու պահելու միակ միջոցը նրան տերտեր դարձնելն է: Ամեն ինչին տեղյակ եպիսկոպոսը օծումը կատարելու ժամանակ ասում է.

«-*Ուխտը ըրե, որ ալ չեռքդ հրացան չառնես...*

-*Կուխտեմ, սրբազան,- ըսավ. ու աչքերը լեցան*»:

Նորընծա տեր Մեսրոպ քահանան, սակայն, երկար չի կարողանում պահել ուխտը: Եվ երբ եպիսկոպոսը մի անգամ հյուր է լինում նրան և հյուրասիրվում խորոված կաքավներով, հասկանում է ամեն ինչ և ասում, որ ուխտից կամ երդումից ազատում է նրան: Տերտերի ուրախության աղաղակը արձագանք տվեց լեռներում. «*Սկսավ դողդողալով պագնել իր հրացանին բունը, ... ափ մը վառող առավ և սկսավ ուրել*»:

Բաշալյանը ուժի և ազգային ոգու խտացումներ է ներկայացնում նաև 1894-96 թթ. կոտորածների շրջանին անդրադարձած գործերում: «*Կաղանդ*» պատմվածքում Նոր տարին դիմավորելու

երկու հակադիր պատկերներ են: Կոտորածից առաջ աշխույժ ու առատ, լուսավոր ու տոնական մթնոլորտ է, որի ցնծության մեջ են երեխաները: Կոտորածից հետո ողջ գյուղում մութ է ու սարսափի, մեռած է ամեն ինչ, բայց մի կիսավեր տան մեջ լույս է նկատվում, անցած տոնական միջավայրի փոխարեն ցուրտ սենյակի անկյունում «*երեք պզորիկ սհա կշարժին*»՝ մերկ ու անոթի: Բայց անգամ այսպիսի օրհասի մեջ գոյատևելու ուժի վկայություն է հաստատում «*Տեղին շայնը*» պատմվածքը: Անգլիացի Ջեյմս Քլարքը պատմում է իր տեսածը Հայաստանում, ինչը վստահ եզրակացության է բերել, որ հնարավոր չէ մոռթել ազգը, լռեցնել ցեղի ձայնը: Տեսել է, թե ինչպես է հողագործը ավերակի տակից հանում գութանը և հողը հերկում, արհեստավորը մոխիրների միջից գործիքներն է հանում և աշխատում, ուսուցիչը դաս է անում. «*Ապրիլ կուզեին կոր ու պիրի սպրեին*»: Այս ոգու խտացումն է դառնում պատանի Մաքոյի պատասխանը: Նրա ողջ գյուղը ավերվել է, ծնողները սպանվել են, ինքը ընկել է որբանոց և բոլոր կորուստները փոխհատուցել, ամեն ինչ իմաստավորել սովորելու մեջ: Երբ հարցնում են, թե ի՞նչ կուզեր, որ Աստված իրեն տար, նա ասում է. «*Կուզեմ, որ խելքդ դա ինձի*»: Որբանոցի տնօրեն Քլարքը վստահ է, որ սա է ցեղի ձայնը, գոյապահպանման ուժը:

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊ

ա) Կյանքը, ռեալիզմի սոցիալական ընդգրկումը

Գրիգոր Զոհրապը արևմտահայ 80-ականների ամենանշանավոր դեմքն է, հայ «նորավեպի իշխանը»: Ծնվել է 1861 թ. հունիսին Կ.Պոլսում, աշակերտել է դրամատուրգ Թովմաս Թերգյանին, Ծերենցին: Ավարտել է Պոլսի ֆրանսիական համալսարանի ճարտարագիտական և իրավագիտական բաժինները: Վաղ է սկսել հասարակական և իրավաբանական գործունեությունը, հայտնի է դարձել մանավանդ փաստաբանության ոլորտում, հրապարակել է իրավագիտական աշխատություն: Ժամանակին կարևոր ազդեցություն են ունեցել նրա ելույթները Բեռլինի կոնգրեսի, թուրքական և այլ բռնապետությունների դեմ: 1895-96 թթ. ստանձնում է հայ քաղաքական ամբաստանյալների դատապաշտպանի դերը, փրկում շատ կյանքեր:

Հարել է Արփիարյանի ղեկավարած գրական հոսանքին, գրել «Անետացած սերունդ մը» վեպը, իսկ 1892-93 թթ. Հրանտ Ասատուրի հետ հրատարակած «Մասիս» գրական հանդեսում սկսում է տպագրել նորավեպերը, ապրում արգասավոր ստեղծագործական շրջան: Սակայն համիդյան կոտորածների և ռեակցիայի տարիներին, երբ շատերը հեռանում են Պոլսից, Զոհրապը մնում է՝ շարունակելու կյանքի կոչել հայ միտքը: Դառնում է պոլսահայ մտավորականության կենտրոնական դեմքը, մի քանի անգամ ձերբակալվում: Խստացված գրաքննությունն ու հալածանքները ստիպում են 1908 թ. հեռանալ Փարիզ՝ այնտեղ հաստատվելու ծրագրով: Բայց անմիջապես հաջորդած երիտթուրքական հեղաշրջումը պատճառ է դառնում, որ վերադառնա և մտնի ակտիվ հասարակական ու պետական գործի մեջ:

Զոհրապը ընտրվում է Ազգային ժողովի երեսփոխան, օսմանյան պառլամենտի անդամ: Իր ելույթներում նա պաշտպանում է տարբեր ժողովուրդների ընդհանուր շահերը, ձգտում է

փոխըմբռնում ստեղծել հայ և թուրք բնակչության միջև: Խորը քաղաքագիտական ընկալումները նրան հեռու են պահում թուրք բուրժուազիայի և նրա իթթիհատական կուսակցության նկատմամբ որևէ պատրանքից: Միշտ բուն նպատակն է մնում «գլուխը դանակի տակ» գտնվող հայ ազգին «օգնության փութալը»: Լավ է պատկերացնում Առաջին համաշխարհային պատերազմի արիավիրքը, երբ Գերմանիայի դաշնակից Թուրքիան կարող էր օգտագործել հայ բնակչության ռուսակողմ հակումը: Եվ տեղի է ունենում Մեծ եղեռնը: 1915 թ. մայիսի 20-ին ձերբակալում են մաս Ջոհրապին և աքսորի ճանապարհին քարով դաժանաբար սպանում:

Գրիգոր Ջոհրապի արեղծագործությունը, վաղ շրջանի բանաստեղծություններից ու վեպից բացի, ընդգրկում են հայ գրականության մեջ կարևոր որակ դարձած նորավեպերը, որոնք ամփոփված են երեք ժողովածուներում, կան մաս այդ շարքերից դուրս մի քանի նովելներ: Ջոհրապը ինքնատիպ հայացք ուներ հայ գրականության նկատմամբ, գտնում էր, որ արևելահայ գրականությունը մնան է կարմիր այտերով աղջկա՝ իր կենսալից ուժով, թեկուզ ոչ շատ նուրբ, բայց եռանդուն կյանքի շարժումով, իսկ արևմտահայ գրականությունը մնան է նուրբ ու գունագեղ ապակե ծաղիկների, որ բուրմունք չունի և կարծես կյանքից չի բխում: Գուցե և վիճելի այս կարծիքը յուրովի բացատրում է մաս 80-ականների գրական հավատամքը՝ իրապաշտությունը, կյանքի սոցիալական շերտերի ամբողջական ընկալման փորձը. հիշենք, որ Արփիարյանի նորավեպերի շարքը կոչվում էր «Կյանքի պատկերներ», իսկ Ջոհրապի լավագույն ժողովածուն վերնագրված էր «*Կյանքն ինչպես որ է*»:

Իր երեք ժողովածուների մի շարք նովելներում Ջոհրապը ևս բովանդակության առանցք է դարձնում *սոցիալական* խնդիրը՝ հիմնականում այն հարադրելով հոգեբանական տեղաշարժերի հետ: Վերոհիշյալ շարքում, որը երկրորդն է, հակադրությունների

յուրօրինակ գոհ են դառնում նախկին հարուստը, հոգևորականը, կինը՝ իր պատկերացումների ինքնատիպությամբ: «*Ճիշդին պարտքը*» նովելի հերոսը՝ Հուսեփ աղան, սնանկացել է, ստիպված է տանել աղքատության հարվածները, այն, որ նախկինում իր բարևին ձգտողները այժմ չտեսնելու են տալիս իրեն, որ փող չի ունենում ամենահասարակ հոգսերի համար, որ պետք է շարունակի աղջիկներին ցույց տալ, որ ամեն ինչ առաջվանն է, և նրանք կարող են շարունակել իրենց անհոգ կյանքը, և այլն: Միայնակ ու մեծված հերոսի ճշմարիտ հոգեվիճակը դրսևորվում է նրանով, որ իր հոգսերը նա կիսում է մեռած կնոջ նկարի հետ: Իսկ միակ հավատարիմը մնում է պայուսակը, որը դանայան տակառի նման երբեք չի լցվում, մինչև որ Հուսեփ աղան այն լցնում է քարերով, կապում պարանոցին՝ «ճիտին» և նետվում ծովը:

Նույն «Կյանքն ինչպես որ է» շարքի «*Ժամին բակը*» նովելի հերոս վանահայր տեր Աբրահամը դրամա է ապրում անլուծելի թվացող մի խնդրի համար: Եկեղեցին կամ ժամը քայքայվում է, վերանորոգման կարիք ունի, իսկ միջոցներ չկան: Եվ ահա, արատավոր ճանապարհ անցած և մահացած մի մեծահարուստի հարազատները խոստանում են վերականգնել եկեղեցին, եթե վանահայրը համաձայնի նրան թաղել ժամի բակում, որտեղ ամփոփված են լինում ազգի նվիրյալների, նահատակների աճյուններ: Պղծե՞լ նրանց շիրիմները արատավոր մեկի ներկայությամբ, թե՞ թողնել՝ վանքը ավերվի: Չոհրապի երրորդ՝ «Լուռ ցավեր» շարքի «*Մեղա, տեր*» նովելում նմանատիպ երևույթի մի այլ դրսևորում է. հերոսը ամբողջ օրն անց է կացնում գործի բերումով մարդկանց խաբելով, իսկ օրվա վերջում գնում է եկեղեցի, կրկնում «Մեղա, տեր»-ը և անկեղծորեն վստահ լինում, որ իր մեղքերին թողություն է տրված:

Նույն երկրորդ ժողովածուի «*Փոթորիչը*» նովելում սոցիալական հարցը կնոջ հոգեբանության հետ խորքային առնչության մեջ է ներկայացվում: Կրթություն ստացած Չարուհին մերժում է

իրեն անկեղծորեն սիրող Օհանճանին, քանի որ սա «փոթոր»՝ հին ասիական տիպի անդրավարտիք էր հազնում, և ամուսնանում է եվրոպական ոճով հազնվող վարժապետի հետ, որը չքավոր կյանքից հիվանդանում է հյուծախտով ու մեռնում: Հետո Չարուհու երեխաները ևս «փոթոր» են հազնում, և լուր է տարածվում, որ Չարուհին պետք է ամուսնանա Օհանճանի հետ:

Գրիգոր Չոհրապի առաջին ժողովածուում՝ «*Խղճմարանքի չայներ*», հասկանալի է, որ ավելի զգալի տեղ ունեն սոցիալական թեմայի նորավեպերը: Անգամ ավանդական խնդիրը՝ պանդխտության հետևանքները, ստանում է յուրօրինակ լուծում: «*Այրիկ*» նովելում նոր ամուսնացած Չարդարն ու Մարտիրոսը պետք է կրեն պանդխտության ոչ միայն սոցիալական, այլև բարոյական հարվածը նրանով, որ օտարության մեջ գյուղից գնացած առողջ ու մարմնական ուժի գրավչություն ունեցող տղամարդը պիտի օգտագործվի քաղաքի բարձր խավի կանանց կողմից, մինչև որ կորցնի բնական ուժի ձգողականությունը, դառնա անհետաքրքիր կանանց համար և լքվելուց հետո բարոյապես այլևս կործանված Մարտիրոսը չվերադառնա գյուղ ու սպրի քաղաքում մի աղախնի հետ: Նա մեռած չէ, բայց Չարդարը դառնում է այրի, անընդհատ մույն ճանապարհին մայելով՝ սպասում է ամուսնուն, ստիպված է խնամել նրա ծեր ծնողներին, նաև դիմանալ գյուղի բամբասանքին, որ Մարտիրոսը պանդխտությունից չվերադարձավ կնոջ պատճառով:

«*Մագթաղիկներ*» նովելում աղքատության պարտադրած մի ուրիշ ողբերգություն է: Դեռատի աղջիկը ընտանիքին օգնելու համար ստիպված է վաճառել մարմինը, և նա դա անում է՝ բացարձակ չզգալով իր արածի ասիավորությունը, հերթական տղամարդու մոտ է գնում մանկական աշխույժով՝ երջանիկ, որ այդ կերպ պահում է հարազատներին: Այդպես երեխայական անհոգությանմբ էլ Մագթաղիկներն դառնում է արատավոր զբաղմունքի գոհը. նրան անկողնում գտնում են սպանված: Չոհրապը նրբորեն ընդ-

հանրացնում է դասային պատկերացումների հոգեբանական կողմը: «Փոստալ» նովելի Սուրբիկ հանրմը, անունի ներքին բացասման ակնարկով, որոշում է աղախին ընդունել գյուղական պարզ ու գեղեցիկ մի աղջկա, որ տղան զբաղվի նրանով, չընկնի անբարո կանանց ետևից և հանկարծ վարակվի վտանգավոր ախտով: Հարմար թեկնածու է ընտրվում Տիգրանուհին, իրագործվում է Սուրբիկ հանրմի «բարոյական» ծրագիրը, Տիգրանուհին՝ որպես «փոստալ»- անբարոյական կին, վտարվում է: Սուրբիկ հանրմը շարունակում է պահպանել իր սրբակենցաղ վարքի համբավը, Տիգրանուհու երեխան մահանում է, նոր աշխատանքի ամբողջ վարձը նա ծախսում է երեխայի գերեզմանի վրա: Հաճախ է գնում գերեզմանոց, խաղաղ գրուցում շիրիմի հետ, դրսի աշխարհի անմարդկային բոլոր վերաբերմունքների դիմաց այստեղ գտնելով մաքուր ու անկեղծ կապերի խաղաղ միջավայր: Վերադարձին հարցնողներին նույն հանդարտությամբ նա պատասխանում է՝ «*Չավկիս գացեր էի*», ոչ թե գերեզմանին, այլ՝ զավակին:

բ) Կնոջ և սիրո հոգեբանությունը

Գրիգոր Չոխրապի ստեղծագործության բնորոշ հատկանիշ է համարվել հակաքաղքենիական ուժը, քանի որ քաղքենիությունը, կենցաղայինից բացի, նաև քաղաքական ու սոցիալական տարժամանակյա վտանգավոր երևույթ է, մարդկայինի աղավաղման գործոն: Առաջին ժողովածուի վերնագիրը՝ «Խղճմտանքի ձայներ», հուշում է ընթերցողի վերաբերմունքը հերոսների աղավաղված ճակատագրերի նկատմամբ, երկրորդ ժողովածուն՝ «Կյանքն ինչպես որ է», հաստատում է գրողի ռեալիստական սկզբունքները, երրորդը՝ «Լուռ ցավեր», հուշում է, որ հերոսները իրենց ցավերը լուռ են տանում: Բոլոր դեպքերում սոցիալ-հոգեբանական իրավիճակները առնչվում են «ամուր սրտի» գաղափարի հետ, երբ հերոսը փորձում է դուրս գալ հասարակական պայմանականություններից, իր անհատականությունը հակադրել քաղքենիա-

կան բոլոր աղավաղումներին՝ թեկուզ արտասովոր դրսևորումների մեջ:

«*Հակոբիկ*» նովելի հերոսը հորից ստացած ժառանգությունը օգտագործում է ընկերական խրախճանքների, ճոխ ու ազատ հավաքների մեջ, որը դիտվում է ոչ թե որպես ցովութայան արտահայտություն, այլ՝ անհատի ինքնադրսևորման ձև: Սպառվում է ամեն ինչ, ընկերները հեռանում են, Հակոբիկն աշխատում է ապրելու համար, հայտնվում մանր հաշիվների մեջ: Եվ հարցին, թե ինչպե՞ս է ապրում, ինչո՞վ է զբաղված, նա պատասխանում է, թե զբաղված է մեռնելով: Ամուսնանում է քաղքենի մի ընտանիքի աղջկա հետ և հայտնվում նույն կենսաձևի մեջ: Նույն հարցին պատասխանում է՝ «*Արդեն մեռա*»:

Չոհրապը անհատի ինքնարտահայտումը հաճախ բացահայտում է սիրո ապրումի ինքնատիպությամբ՝ մեծ մասամբ դա դիտելով կնոջ բարդ ներաշխարհի ելևէջումներում: «*Ճոկո*» նովելի հերոսուհին սիրած տղային, ում անունը Սարգիս է, անընդհատ ճոկո է ասում և վերջինիս դժգոհությունից հետո բացատրում, թե ինչու: Գրողը գտնում է, որ «*սիրո մեջ մեկին երջանկությունը մյուսի փառապանքեն կբաղկանա*»: Սիրո առարկան անդեմ է, և սերն է նրան դեմք տալիս: Աղջկա համար այդ դեմքը ճոկոն է (Անվան երգիծական հնչողությունը պատահական չէ. նա է սիրո դեմքը), և եթե Սարգիսը դադարի ճոկո լինելուց, կավարտվի նաև սերը. չէ՞ որ «*ամեն մարդ յուր փնտրածը և չգտածը կսիրե*»: Սիրո պատրանքային անեությունը երևում է նաև «Լուռ ցավեր» շարքի «*Ռեհան*» նովելում: Սիրահարված երիտասարդը ամբողջ գիշեր նստած է աղջկա շենքի դիմաց, նայում է պատուհանին, որտեղ երևում է կնոջ գեղավարս գլուխը, վստահ է, որ դա «նա» է, որ իրեն է նայում, որից խորանում են նրա սիրո երազանքային պահերը: Իսկ լույսը բացվելու հետ պարզվում է, որ դա ռեհանի փունջ է (Երկու նովելներում էլ սյուժետային կտրուկ անցումների փոխա-

րեն որևէ մտքի կամ պատկերի հիմքի վրա խոհական-զգացմունքային դատումներ են):

Սիրո հավերժության գաղափարը կա «Կյանքն ինչպես որ է» շարքի «*Այինկա*» նովելում Պերճուհի-Հակոբոս-Սահակ կապի միջոցով «այինկաճիների» պահանջի և անհատի սիրո զգացումի հակադրությամբ (ինքնուրույն. նաև «Լուռ ցավեր» շարքի «Առջի սեր, առջի բարին» նովելը): Իսկ սիրո արտաքին կաշկանդումները կարող են կապված լինել ոչ միայն համայնքի պահանջի, դասային, այլև կրոնական տարբերության հետ: «*Արմենիսա*» նովելում, որի պատումը հեղինակի անունից է, ինչպես մի շարք այլ գործերում, աղջիկը հունադավան հայ է: Իմանում է, որ սիրած երիտասարդը հայ լուսավորչական է, ծանր է տանում սիրո և պարտավորության հակադրությունը: Բայց բաժանումը, ի վերջո, անխուսափելի է:

Հոգեբանական դիտարկումները Չոհրապը կատարում է մեծ մասամբ կնոջ կերպարում, նրան համարում են կնոջ երբեմն անըմբռնելի բարդ բնավորության քաջատեղյակ հոգեբան. պարզապես պետք է ուշադիր լինել՝ շեշտադրումը կնոջ, թե՞ սիրո հոգեբանության վրա է: Սա «Կյանքն ինչպես որ է» շարքի «*Երջանիկ մահ*» նովելը: Չրույցի մեջ հնչած հարցին, թե կա՞րողյոք երջանիկ մահ, բժիշկ Վահանյանը պատասխանում է իր հիվանդներից մի կնոջ օրինակով, որով և բացվում են կնոջ և նրա բնավորության ընկալման շերտեր, որտեղ սերը պարզապես միջոց է: Քառասունին մոտ գեղեցիկ կինը հիվանդ էր, և բժիշկը նրան խորհուրդ է տալիս հեռու մնալ բոլոր տեսակի հուզումներից, լարվածությունից, ապրել հանգիստ: Կնոջ պատասխանը հենց այդ հոգեբանական ընդհանրացման միջոց է. «*Կինը ծիծաղ մըն է, պետք չէ, որ լացի փոխովի*»: Կյանքի հոգսերը, դրսի տառապանքները տղամարդուն են, ում կինը պետք է ընդունի ծիծաղի պես, և անգամ բժշկի օգտակար խորհուրդները կարող են ճնշել, մարել այդ ծիծաղը: Եվ մի պարահանդեսի, կրկին անտեսելով բժշկի

պահանջը, նա անընդմեջ ինքնամոռաց պարում է սիրած երիտասարդի հետ ու մեռնում նրա գրկում: Դա ըստ բժշկի՝ երջանիկ մահ է:

Կնոջ մեջ բարձր արժանապատվության և սիրո ուժի արտահայտություններ են նույն շարքի «Կարծես թե» և «Դիմակը» նովելները: Չոհրապի ստեղծած կանայք ազնիվ են, իրենց սիրո մեջ անկեղծ, չեն հանդուրժում խաղը, նրանց միջոցով գրողը որոնում է քաղքենիությունից հեռու գտնվող, չաղավաղված գեղեցիկը: «*Կարծես թե*» նովելում պատմող-հեղինակը ընկերոջ հետ հյուր է գնում նրա տուն, գիտի, որ նրա կինը իր երբեմնի ընկերուհին է եղել: Տղամարդու ինքնամեծար հպարտությամբ մտածում է, որ Աննիկը իրեն տեսնելիս հուզմունքից հազիվ կմնա ոտքերի վրա: Իսկ երբ ամուսինը ներկայացնում է նրանց, կինը հանդարտ ասում է. «*Կարծես թե տեղ մը տեսած ըլլալու եմ էֆենդիին*»: «*Դիմակը*» նովելի հերոսը՝ Արշակը, դիմակահանդեսին իրեն անընդհատ պարի հրավիրող, կարծես թե հետապնդող կնոջից խուսափում է, գնում և սիրած կնոջ մոտ հպարտանում իր հավատարմությամբ: Դրան կինը պատասխանում է, որ տղամարդիկ սիրում են աչքերով, բավական է մի դիմակ, և նրանք չեն ճանաչի իրենց սիրած էակին: «*Խոսարովանություն մըն էր այս թե հերքում մը*»,՝ ճարտասանական հարցումով է ավարտում հեղինակը:

«*Խղճմտանքի շայներ*» ժողովածուն, առաջինը լինելով, հեղինակին շատ ավելի տանում է դեպի 80-ականների նախասիրած սոցիալական հիմունքներ՝ այդպես բացատրելով հոգեբանական անցումները: Պետք է նշել, որ շարքի խորագիրը միշտ չէ, որ պարտադրվում է նովելների բովանդակությանը, կան նորավեպեր, որոնք նույն հաջողությամբ կարող են մյուս շարքերում լինել: Օրինակ, այս շարքի «*Սառսա*» նովելում այսպիսի իրավիճակ է ներկայացված: Առողջարանում բոլորի ուշադրությունը գրավում է հրեա մի գույգ. ոտքերի վրա հազիվ կանգնող քայքայված ծերունուն հոգատար սիրով խնամում, հետևում է երիտասարդ, գեղեցիկ մի

կին: Անսովոր վիճակ է, եթե նույնիսկ դա նրա աղջիկն է, բայց ավելի տարօրինակ է, երբ պարզվում է, որ կինն է: Հենց դա գրավում է հեղինակ-պատմողին, բայց նրա բոլոր ջանքերը՝ մտերմանալու Սառայի հետ, անարդյունք են մնում, կինը միշտ կրկնում է՝ «*հարբը*»: Մեռնում է ծերունին, և Սառան անմիջապես ասում է՝ «*հիմա*»: Կանացի այսչափ հաշվենկատությունը (Գուցե դեր է խաղում նաև ազգային պատկանելիությունը՝ հրեան) վանում է տղամարդուն:

Սոցիալական հիմունքներ կան այս շարքի՝ կնոջ հոգեբանությունը ներկայացնող այնպիսի նովելներում, ինչպիսիք են «*Թեֆարիկ*»-ը, «*Փոթորիկ*» -ը: Առաջինում գյուղից քաղաքի հարուստի տանը աղախին ընդունված Աշխենը («*Փոստալ*»-ի հետ սյուժետային ընդհանրությունը այսքանով ավարտվում է) իր գործի բերումով հայտնվում է խիստ կանացի դրության մեջ: Նա հիմնականում պիտի հոգ տաներ տան տղայի սենյակի, հագուստի մաքրությանը, կարգ ու կանոնին: Եվ ասի, անընդհատ տղամարդու միջավայրում, այսպես ասած, նրա շնչի մեջ գտնվող Աշխենը, կին-ամուսին կապվածությամբ, զգացմունքներ է ունենում տղայի նկատմամբ: Փոխադարձ ուշադրությունը կարծես նրա սիրո պատասխանն է: Բայց մի պատահական միջադեպ պարզում է դասային բաժանվածության հոգեբանական անջրպետը. Աշխենը չափից ավելի շատ է լցնում թեֆարիկ օժանելիքը՝ տղային հաճելի լինելու համար: Վերջինս կոպտում է այդ տհաճ հոտի համար, ինքն իրեն կորցրած աղջիկը սառը ջրով լողանում է, հիվանդանում ու մեռնում:

«*Փոթորիկ*» նովելում կին-տղամարդ հարաբերության ընդհանրական դիտարկում է: Այրի մի հարուստ կին նավավար է վարձել, որ նրան զբոսանքի է տանում: Մի անգամ ուժեղ փոթորիկ է սկսվում, դժվարությամբ ափին մոտեցրած նավակից նավավարը գրկած ափ է տանում տիրուհուն: Տղամարդու ուժին ապավինած կինը (Դա է սեռերի բնական հարաբերությունը՝ անկախ դաս-

սային և այլ տարբերություններից) ամուր գրկում է նրա պարանոցը, նրա, ով բոլոր փոթորիկներից պետք է իր ամուր գրկում ապահով պահի թույլ սեռին: Երբ ափ են հասնում, խարխուլվում է բնական հարաբերությունը, կորչում են կինը և տղամարդը, մնում են տիրուհին և ծառան. կինը բարկանում է այդ հանդգնության համար և նավավարին հեռացնում աշխատանքից:

գ) Անսովոր իրավիճակների հոգեբանական շերտերը

Գրիգոր Չոխրապի հակումը՝ հոգեբանական բացահայտումների համար դիմել անսովոր իրավիճակների, ավելի է ամբողջանում «*Լուռ ցավեր*» շարքում: Այստեղ էլ կան գոհրապյան ոճի կատարումներ. «Ռեհան»-ում սիրո պատրանքային ընկալումն է, «*Չաբուղոնը*» նովելում՝ կնոջ ինքնատիպ փառասիրական հակումները, երբ Վասիլիկը շոյվում է թաղի ուշադրության կենտրոնում լինելով, քանի որ խորհրդավոր գող Չաբուղոնը իրեն է ընտրել, բայց հետո նույն փառասիրության մղումով ցանկանում է, որ իրենց հանդիպումները ոչ թե գիշերային գաղտնիության մեջ լինեն, այլ ցերեկով, ի ցույց բոլորի, և մերժում ստանալով՝ մատնում է նրան և Չաբուղոնի բանտարկումից հետո կապվում մեկ ուրիշի հետ: Բայց շարքում գերակշիռ տեղ ունեն տարօրինակ իրավիճակների հոգեբանական հիմնավորումները:

«*Չմարախարս*» նովելում հույն աղջիկը մերժում է կիրթ, կոկ հագնված, ապահով ու հրաշալի փեսացուին և ամուսնանում մսագործի փնթի օգնականի հետ: Հետո Չմարախտան բացատրում է, որ կնոջ համար առաջնահերթ կարևոր է տղամարդու ուժի հետ միասին ունենալ նրա վստահելի հավատարմությունը, որը նա տեսնում է երկրորդի մեջ: «*Մարապետը*» նովելում երիտասարդը հրապուրվում է բուժքրոջ գեղեցկությամբ, հիվանդ ձևանում, որ երկար մնա: Բուժքույր Էմիլիան հասկանում է նրա զգացմունքը, բավականին կոպիտ մերժում և պատմում պատճառի մասին: Անձնվեր, ինքնամոռաց զգացմունքներով է սիրել մեկին, ով դա-

ժանաբար խաբել է իրեն: Հուսախաբությունն ու հավատի կորուստը Էմիլիային դարձրել է ինքնամոլոփ, նույնիսկ դաժան: Նա ընդունվել է որպես վիրահատարանի քույր կամ «մարապետ», մասնակցում է տղամարդկանց վիրահատությանը, որպեսզի նրանց կտրվող մարմնի մասերը տեսնելով՝ մարի իր վրեժխնդրությունը: Երիտասարդը հեռանում է:

Խիստ արտասովոր իրավիճակ է ներկայացված «*Կապիկը*» նովելում. կապիկը սիրահարվում է աղախնին, նրան տեսնելիս ուրախ բացականչություններով թռվում վանդակում, իսկ երբ նա խոսում է որևէ տղամարդու հետ, կապիկը կատաղի հայացքով կուչ է գալիս անկյունում: Աղախնի՝ այլ աշխատանքի անցնելուց հետո կապիկը շոթայով կախում է իրեն: Այսպես արտասովորը հիվանդագին վիճակի է հասնում «*Անդրշիրիմի սեր*» նովելում: Երիտասարդը (կրկին պատմող-հեղինակը) թերթից իմանում է, որ իրեն ծանոթ դեսպանի կինը, որից ազատ վարքի պատճառով ամուսինը բաժանվել էր և արգելել երեխաներին տեսնելը, չդիմադրելով այս ամենին՝ մահացել է: Թաղման թափորի մեջ լուռ քայլելով՝ նա մտերմիկ հարազատություն է զգում կամ նույնիսկ սեր հանգուցյալի նկատմամբ: Հետո նա հաճախ է այցելում այդ կնոջ վշտակիր հորը, օգնում նրան: Հայրը, որ ամեն ինչ զգացել էր, մահից առաջ նայում է նրան և շշնջում «*Փեսսփսս*»:

Շարքում կան անսովոր իրավիճակներ ներկայացնող նովելներ, որոնց բնորոշ է հոգեվերլուծական խորքը: «*Մյուսը*» նորավեպի հերոսը՝ Էմման, ամուսնացած է, երեխաներ ունի, ամուսնու հետ կապերը խաղաղ են: Բայց նա ի վերջո ենթարկվում է երիտասարդի սիրո մեծ նվիրումին և ամուսնուց հեռանում նրա մոտ: Որոշ ժամանակ անց երիտասարդը կասկածում է, որ Էմման կապվել է մեկ ուրիշի հետ, որ հայտնվել է «մյուսը»: Հետևում է նրան և տեսնում, որ այդ մյուսը Էմմայի ամուսինն է, ում մոտ գնում է նա: Անառողջ թվացող անսովոր այս վիճակի հոգեբանական հիմքը, ըստ էության, կապվում է «փնտրածի և չգտածի»

տարժամանակյա ընկալումների հետ. գուցե իսկապես գրավիչ է այն, ինչ քոնը չէ:

Ժողովածուներից դուրս մնացած «Անհավատարիւնը» նովելում կնոջ կամ ընդհանրապես մարդու մի այլ բնորոշ հոգեվերլուծական պահ է՝ անսովորության շեշտերով: Ամուսինը անհարկի խանդում է, երբեմն ծեծում կնոջը, ով հավատարիմ է նրան: Մի անգամ այդպիսի մի ծեծի ժամանակ կինը սկսում է ժպտալ ինքնագոհ բավարարվածությամբ. նա մտովի իրեն պատկերացնում է սիրելի տղամարդու գրկում, և այդ «անհավատարմությունը» ոչ այնքան վրեժխնդրության պատրանք է, որքան կրկին անհասանելին ունենալու հավերժ թաքուն մղում: Այսպիսին է հոգեբան գրող Գրիգոր Ջոհրապը՝ բարդ, խորքային և միշտ նորովի բացահայտումների տեղ ունեցող:

ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

Ծնվել է 1866 թ. ապրիլին Վանում՝ մանկավարժի ընտանիքում: Ուսումն սկսել է հոր մոտ, այնուհետև՝ Ագուլիսի ու Թավրիզի հայկական դպրոցներում, ավարտել Գևորգյան ճեմարանը: Եղել է Կ.Պոլսում, մամուլում հոդվածներ ու պատմվածքներ տպագրել արևելահայ կյանքի մասին: Սովորել է Ժնևի համալսարանում, ընդլայնել աշխարհայացքը ֆեոդալիզմի և կապիտալիզմի շահագործողական էության մասին: Ճանապարհորդել է, եկել Թիֆլիս, հետո Թեհրանում որպես ուսուցիչ աշխատել, տեսել պարսկական կյանքի հակասությունները: 1897 թ. վերադարձել է Թիֆլիս, ապրել ստեղծագործական կյանքի բուռն վերելք: Ընտանիքի հոգսը ստիպում է Լոռվա Գյուլագարակ գյուղում գյուղատնտեսական աշխատանքով զբաղվել, ծանոթանալ աշխատավորի կյանքի մանրամասներին: Թիֆլիս վերադառնալով՝ շրջում է գյուղերում, տեսնում ռուսական 1905 թ. հեղափոխության պարտությանը հաջորդած ռեակցիան: 1919 թ. տեղափոխվում է Երևան, ուսուցիչ աշխատում է Զմիածնում: Մահացել է 1920 թ. ապրիլին:

Վրթանես *Փափագյանի ստեղծագործությունը* յուրօրինակ արձագանքն է նրա աստանդական կյանքի, ներառում է արևմտահայության, եվրոպական ու պարսկական կյանքի, գյուղաշխարհի թեմաներ: Գրել է արձակի բոլոր ժանրերով, նոր խոսք է ասել մանավանդ *պատկերի* և *գրույցի* ժանրում: Առաջինում կարևորվում է ոչ այնքան դեպքը, որքան կերպարի բացահայտումը դիպուկ ընտրված պատկերի մեջ, այդ նկարագրի ռեալիստական տպավորությունը. իսկ գրույցը այլաբանական ժանր է:

«*Պատկերներ թուրքահայերի կյանքից*» շարքում Փափագյանը Բաֆֆուց հետո անդրադառնում է արևմտահայության վիճակին՝ շեշտադրելով ոչ այնքան քաղաքական բռնությունները, որքան սոցիալական ճնշումները, միաժամանակ ծնունդով վանեցի լինելով՝ նա չի հասնում Բաֆֆու նկարագրությունների ընդ-

գրկմանը: «Ճգնավոր Եղոն» պատկերում (կամ պատմվածքում) այսպիսի իրավիճակ է. թուրք ավազակի պահանջած գումարը տալու համար շատերի նման Եղոն ևս պարտք է վերցնում վաշխառու Մարտիրոս աղայից: Չի կարողանում վերադարձնել և դիմում է պանդխտության, իսկ վերադառնալուց հետո պարզում է, որ վաշխառուն անպատվել է իր ընտանիքը, կինը ինքնասպան է եղել: Ինքնամիովի, խեղճ, իր հոգսերի մեջ միայնակ գյուղացին, որին այդպիսի ապրելաձևի համար «ճգնավոր Եղո» էին կոչում, սպանում է վաշխառուին և փախչում լեռները: Այսինքն՝ թուրքական բռնակալության մեջ նույնքան վտանգավոր էին հայ պաշտոնյաները, վաշխառուները և անգամ հոգևորականները,- սա է գրողի սոցիալական եզրահանգումը՝ համադրված քաղաքական իրավիճակների հետ:

«Ենիչերի» պատկերում նույնպիսի ցնցող պատմություն է: Էրզրումցի Գրիգոր աղան, երկու որդիների ընտանիքներով, ապրում է խաղաղ և ունևորի կյանքով: Բայց մի անգամ թուրք ենիչերի է հյուր գալիս, նրան պատվում հյուրասիրում են՝ ըստ ընդունված պարտադրանքի: Հետո թուրքը պահանջում է, որ տան փոքր հարսը բացի իր անկողինը: Ակնարկի դաժան վիրավորանքը չհանդուրժելով՝ փոքր տղան՝ Սեդրակը, կացնով սպանում է ենիչերիին, նրան թաղում են այգու մի խուլ անկյունում: Հոգեկան ցնցումից Սեդրակը խելագարվում է, բայց ամեն ինչ աննկատ է մնում և ժամանակի հետ մոռացվում ու հարթվում: Սակայն մի անգամ ավագ որդին՝ Խաչատուրը, մեղքերի թողության ժամանակ տեր-Մարտիրոս քահանային խոստովանում է ընտանիքի համար ծանր մեղք դարձած այդ սպանությունը: Քահանան օգտագործում է այդ փաստը, անընդհատ ահաբեկում, որ թուրքական իշխանություններին կհայտնի այդ լուրը, այս կերպ թալանում ու կործանում ընտանիքը: Ենիչերի որակումը փաստորեն փոխանցվում է տեր-Մարտիրոսին:

Իհարկե, քաղաքական ու սոցիալական հալածանքների հիմնական կրողները մնում են թուրք պաշտոնյաները, որոնց կամայականությունները կարող են ոչ միայն առանձին մարդկանց, այլև ամբողջ գյուղեր կործանել: «*Լալո*» պատկերի հերոսը հոգսերից կիսախեղագար վիճակում է, պանդխտությունից նոր է եկել բոլորովին դատարկաձեռն: Հարկահավաքը համարյա ոչինչ չի գտնում տանելու և վերցնում է նրա վերարկուն, որից հետո, բառիս բուն իմաստով, Լալոն մերկ է մնում: Նույն վիճակներն են «*Կշլա*», «*Շահնա*» պատկերներում: Վերջինում, օրինակ, նկարագրվում է, թե ինչպես գյուղը ցորենը հավաքել կալել է դրսում և սպասում է հարկահավաքի-շահնայի գալուն, որ հարկը տանելուց հետո մնացածը կարողանա տեղավորել: Իսկ շահնան կողքի գյուղում խնջույքի մեջ է, շատ ուշ է գալիս, հարկի բաժինը տանելուց հետո ուժեղ անձրև է սկսվում, գյուղի մի տարվա ապրուստը թրջվում է և այլևս պիտանի չէ, այսինքն՝ ողջ գյուղը կարող է մատնվել սովի: Իր տառապանքի մեջ մենակ մնացած, երբեմն միայնակ պայքարող աշխատավորի վիճակը այդպիսին է ոչ միայն թուրքահայոց մեջ:

«*Գյուղից*» պատկերների շարքում, որ ծնվել է Լոռիում գրողի աշխատելու և ճանաչումների արդյունքում, գյուղացու չարքաշ վիճակն է, անհատական ըմբոստացումից մինչև կոլեկտիվ պայքարի գիտակցության զարգացումը: Գյուղացին միշտ իր հոգսերի մեջ մենակ է, և դրա տպավորիչ հաստատումն է «*Արտը*» պատկերը: Հեղեղը տարել է ամբողջ արտը, քանդել հողը, որի վրա ծիլերի սպիտակ արմատներն են: Իսկ արտի եզրին իր հոգսերի մեջ կռացած ու միայնակ գյուղացին է նստած: Բայց ինչ էլ լինի, նա պիտի աշխատի, որովհետև սպրել, նշանակում է հողի հետ աշխատել: «*Հողի աշխատավորը*» պատկերում գյուղացիներից մեկը պատմում է, թե ինչպես է կաշառքով հողի տեր դարձել: Իսկ Թևոսը ոմանց նման միամտորեն վստահ է, որ հողը աշխատավորինն է: Նա տառապանքով սկսում է քարերից ու փշուտներից մաքրել մի

հողակտոր, անտեսում է շատերի խորհուրդը, չի լսում նաև հեղինակին, որը փորձում է բացատրել, որ նրա տառապանքը անհիմաստ է: Երբ ամեն ինչ արված էր, քարքարուտը մշակված հողակտոր էր դարձել, հայտնվում են ցարական պաշտոնյաները, ասում, որ հողը պետական է- «կազմումնի», և խլում են այն Թևոսից, որից հետո նա անկողին է ընկնում:

Գյուղացին մենակ է ոչ միայն իր տառապանքի, այլև ըմբոստացման ու պայքարի մեջ: «Չոչըռ- քար» պատմվածքում չորս եղբայրներ են, որոնց ևս կարիքը ստիպում է դիմել հարուստ Հաբեթ աղային և մուրհակով պարտք վերցնել: Ձգալով, որ պարտատերը փորձում է խաբել իրենց՝ եղբայրներից ըմբոստ Սողոմոնը չի դիմանում և ապտակում է Հաբեթ աղային: Հետո չորսով հարձակվում են հարուստի տան վրա, սպանում նրան, այրում բոլոր մուրհակները և փախչում ու թաքնվում Չոչըռ-քար կոչված ժայռերի մեջ: Չինվորները շրջապատում են, սպանում նրանց, վերջին պահին վիրավոր Սողոմոնը իրենց հետ փախած որդուն թաքցնում է քարայրում: Գյուղացիները ազատում են նրան, հետո նա սովորում է, ասում են՝ լավ մարդ կդառնա. բայց բոլորի մտածմունքը մեկն է՝ «Տեսնենք իր թշվառ հոր արյունոտ գերեզմանին մի համբույր փալո՞ւ է», այսինքն՝ կհիշի՞ պայքարի և գյուղացու ազատության մասին:

Ինքնին առաջանում է գյուղում ոչ թե անհատական, այլ ընդհանուրի պայքարի խնդիրը: «Սերմնացանը» պատկերում գյուղացին գանգատվում է իրենց ծանր վիճակից և դրանից դուրս գալու ելք չի տեսնում: Հեղինակն ասում է. «Ամենքը պիտի պայքարեն»: «Ամենքը, բայց դա դժվար է»,- արձագանքում է սերմնացան գյուղացին: Իսկ «Չորսգլխին» պատկերում գյուղի կյանքի նույն իրական նկարագրությունն է՝ ուժի դեմ կուչ գալը, խեղճությունը, հարբեցողությունը, մի երկու կոպեկի համար ամեն ինչ հանդուրժելը, միայն փախչելով ինքնապաշտպանությունը: Ցավով այս վիճակը ներկայացնող գյուղացի Վարդոն իր միտքն ամ-

փոփում է այսպիսի բառերով. կուչ գալուց ու հարվածներից գյուղացու մեջքին կոշտուկներ են առաջացել, ինչպես ոտքերին՝ նեղ կոշիկից, և չգիտես՝ ինչ պետք է անել: «Միայն մի հնարք կա... Լայն կոշիկներ հագնել, նեղ կոշիկներն ընդմիջոք դեն շարտել», - խորհուրդ է տալիս հեղինակը: Սա արդեն հասարակարգը փոխելու հեղափոխական կոչ է:

Փափագյանը, գյուղի կյանքի սոցիալական ընդգրկումները ցույց տալով, անդրադառնում է նաև մտավորականի գյուղափրկիչ գործունեությանը, ռեալիստական սկզբունքը պահպանելով՝ ցույց տալիս, որ անհատը ոչ միայն ոչինչ չի կարող փոխել, այլև ինքն է ընկնում այս միջավայրի խորխորատները, հայտնվում «թայֆայականության» մեջ: Գյուղի սոցիալական հարաբերությունների և անհատի գյուղափրկիչ փորձերի անդրադարձն է Փափագյանի «**Ժայռ**» դրաման: Ժայռը մեծահարուստ Գրիգոր աղան է, որին ճեղքել-հաղթելը անհնար է, քանի որ նրա ձեռքում է ամեն ինչ: Կրթություն ստանալուց հետո հայրենակիցներին օգնելու նպատակով իրենց գյուղը եկած Ալեքսանդրը անմիջապես ընդհարվում է այդ ժայռին: Նա կարողանում է աջակից տանուտեր Արշակի օգնությամբ համոզել մի քանի գյուղացիների, որ բողոք գրեն Գրիգոր աղայի դեմ: Վերջինս լավ էր ճանաչում բողոքին, նրանց «մշակելու» նենգ ձևերը գիտեր, «մտերմաբար» հիշեցնում է, թե ինչ ծանր վիճակներում է օգնել նրանց, և այսպես ստիպում է ետ վերցնել բողոքները:

Գրիգոր աղան օգտագործում է նաև Ալեքսանդրի անձնական խնդիրները՝ չեզոքացնելու նրան: Ալեքսանդրի հայրը՝ աղքատացած կալվածատեր Սահակ աղան, մեծ գումար էր պարտք, որ չէր կարող վերադարձնել: Կարևոր գեներ էր նաև Ալեքսանդրի և Գրիգոր աղայի աղջկա՝ Թերեզայի փոխադարձ սերը: Եվ աղան խոստանում է զիջել հոր պարտքը, ամուսնացնել Թերեզային և Ալեքսանդրին, եթե վերջինս հրաժարվի իր ծրագրերից: Ալեքսանդրը որոշում է չընկրկել, Թերեզային պատմում է նրա հոր արածների

մասին: Բայց ի վերջո հասկանում է, որ կարող է կորցնել և՛ Թերեզային, և՛ իր նպատակները: Իսկ Գրիգոր աղայի դրդմամբ նրան ձերբակալում են՝ որպես հեղափոխականի: Եվ որքան էլ նա իր ձեռքի տակ եղած փաստերը թողնում է տանուտերի մոտ՝ վստահ, որ մի օր ճշմարտությունը կհաղթի, միևնույն է, Ալեքսանդրը պարտված է, և ժայռը դեռևս մնալու է կանգուն:

Գաղափարական որոնումները Փափազյանին հասցնում են զենքի կռվի ու հեղափոխության գաղափարին և դրա հետևանքների նաև հոգեբանական ընկալմանը: «*Աբաղայի դաշտում*» պատմվածքում արևմտահայ հատվածի անելանելի վիճակը մեծամտաբար բացատրում է քուրդ ցեղապետ Մուսա աղան: Նա ասում է, որ հայը խեղճ է ոչխարի նման, նրանից միայն ուզիր, և նա կտա ամեն ինչ, քանի որ ընդունակ չէ կռվի: Որոշ ժամանակ անց մի ծանոթ եզրի ասում է, որ հայերը սպանել են Մուսա աղային, և այդպես կլինի միշտ, երբ ոչխարը առյուծ դառնա:

Հասարակական-հոգեբանական խորքային ընդհանրացում կա «*Ծովափին*» պատմվածքում: Բոլորի ուշադրությունն է գրավում երկու հակադիր պատկեր. երիտասարդների մի խումբ ծովափին ազատ, մույնիսկ ոչ բարոյական պահվածք է ցուցադրում: Իսկ Ադրա անունով մի աղջիկ թախժոտ, մենասեր, անկումային վիճակում է: Պարզվում է, որ այսպիսի դրությունները կապվում են հեղափոխության (1905 թ.) պարտության հետ: Հասարակական մեծ ձգտումների անկումը կարող է մղել կամ անբարոյական պահվածքի, անհատական և խմբային վայելքներին ապավինելուն, կամ ծանր հոռետեսության գիրկը: Ադրան հավատացել ու մասնակիցն է եղել հեղափոխական շարժումների, դրանց պարտությունն ու սիրած երիտասարդի հեռանալը նրա հուսալքությունը ավարտին են հասցնում ինքնասպանությամբ:

Անհատական և կոլեկտիվ պայքարի այլաբանումը կա Փափազյանի «*Չրույցներ*» շարքում: «*Թռչող խոզը*» գրույցը հիշեցնում է Մաքսիմ Գորկու «Բազեի երգը»՝ գաղափարական որոշակի

տարբերությամբ: Վեճ է սկսվում արծվի և խոզի միջև: Արծիվը զարմանում է, թե ինչպես կարելի է ապրել ճահճուտներում ու կեղտի մեջ, եթե կյանքի իմաստը բարձրում ճախրելն է: Խոզը չի հասկանում թռչելու հմայքը և ասում է, որ հենց ճահճուտներում ու կեղտի մեջ է հնարավոր կեր գտնել: Իսկ թռչել կարող է ամեն մեկը,- ասում է խոզը և մի բարձր ժայռից ցած թռչում ու սասկում: Արծիվը ճաշակում է նրա մարմինը: Ջրույցն ուղղված է նյութապաշտության կրողների դեմ, ովքեր անկարող են ընկալել որևէ հոգևոր վեհություն:

«*Ըմբռնարի մահը*» գրույցում հասարակական ճահճից վեր ելնողի հպարտ ու անձնագոհ նկարագիրն է, որը «ներքևում» ոչ միայն չեն հասկանում, այլև դարձնում են ծաղրանքի նյութ: «*Անդառնը հուզված է, հուզված է մեծասպես*», որովհետև մի ծառ անջատվել է անտառից և բարձրանում է լեռան գագաթը: Գագաթին, սակայն, նա կայծակնահար է լինում և սկսում այրվել: «*Այրվո՞ւմ ես*», - չարախնդրորեն հարցնում են ներքևից: «*Այրվում եմ, այո՛, բայց բարձունքում*», - հպարտ պատասխանում է ծառը: Անհատական ուժի ու պայքարի այլաբանումն է «*Ծիւն ու սպասուածը*» գրույցը: Ժայռի մեջ ընկած սերմը բարակ մի հողաշերտի վրա աճում է, ուժեղ արմատներ տարածում և դրանցով ճեղքում ժայռը:

Նույն կերպ «*Գեղրակը*» գրույցում պատմվում է, թե ինչպես աղբյուրի բարակ ջուրը հոսելով դառնում է գետակ, իր մեջ առնում այլ գետակների, հորդանում, քշում հարուստների տները և ոռոգում գյուղացիների արտերն ու այգիները: «*Վիշապը*» գրույցն արդեն այլաբանում է բանվորական հեղափոխության ուժը: Վիշապը փակել է աղբյուրի ակը, և մարդկանց օգնելու համար նրա դեմ է գնում հեքիաթի դյուցազնը: Բայց նրա նետած հզոր մուրճը ոչ թե սպանում է վիշապին, այլ փշրում է ժայռերը, որոնք քանդում են մարդկանց տները: Իսկ երբ հայտնվում է «*գոգնոցով մարդը*»՝ բանվորը, վիշապը ասից կուչ է գալիս փոքրանում ու անհետանում:

Փափագյանի *վեպերը* ընդգրկում են եվրոպական և պարսկական (ոչ՝ պարսկահայերի) կյանքի պատկերներ: «*Էմմա*» վեպի բովանդակության առաջին կեսի դեպքերը տեղի են ունենում Շվեյցարիայում և կրում են Գրիգոր Արծրունու «Էվելինա» ոչ շատ հաջողված վեպի ազդեցությունը: Ուսանողական կյանքն է, Մուրենյանը սիրած աղջկան՝ շվեյցարուհի Էմմային, պատմում է իր հայրենիքի մասին, և աղջկա պարտադրանքով որոշում են ավարտելուց հետո գնալ և ծառայել հայ ժողովրդին: Վեպի երկրորդ մասում հերոսներն արդեն Թիֆլիսում են, սկսել են հասարակական գործունեությունը, որը մեծ չափով հիշեցնում է Մուրացանի «Լուսավորության կենտրոն» վեպը: Այս գործն, այսպիսով, հաջողված չէ:

Բավականին ինքնատիպ են պարսկական կյանքից Փափագյանի վեպերի սյուժեներն ու կերպարները: Գրողը ցանկացել է հեղափոխության և ժողովուրդի ուժի գաղափարները ներկայացնել պարսկասարևելյան կյանքի ինչ-ինչ դրվագներով, և պետք է ասել, որ այս ընտրությունը նրա ծրագրի իրագործման առումով այնքան էլ դիպուկ չէ: «*Ասի*» («Ապստամբ») վեպի սյուժեի հիմքում պարսից շահի դեմ բախտիարների ցեղի ապստամբությունն է, որն ավարտվում է պարտությամբ: Յեղի առաջնորդը սպանվում է, նրա որդին՝ Մեհտի Ղուլի խանը, գերի է ընկնում: Նա պետք է շարունակի լինել *սպասրամբ* ոգու կրողը: Բայց պարսից արքունիքը դիմում է շատ նուրբ մի հնարանքի՝ այդ ոգին սպանելու համար: Գերուն ոչ թե տանջում են, այլ պահում են պալատական վայելքների ամենաճոխ պայմաններում, և դա նրան դարձնում է ճապաղված ու թուլամորթ, մարմնի մեջ մարում են ուժի բոլոր ցուլանքները: Ծպտված դերվիշի տեսքով նրա մոտ հայտնվում է դայակը՝ Լալեն, պահանջում, որ նա փախչի, որի համար արված էր ամեն ինչ, և առաջնորդի բախտիարների նոր ապստամբությունը, որն իր ղեկավարին է սպասում: Մեհտին մեթում է, նա անկարող է դա անել: Ապստամբությունը դաժանորեն ճնշվում է, իսկ ցեղի

վրա արքունիքը կառավարիչ է նշանակում նույն Ղուլի խանին, որն արդեն ոչ թե առաջնորդն էր, այլ պարսիկ պաշտոնյա: Երկրորդ անգամ հայտնված դայակի պահանջով Մեհտի Ղուլի խանը ինքնասպան է լինում: Անկախ գաղափարական ուղղվածության դիպուկությունից՝ գործողությունների միջավայրը և գլխավոր հերոսի կերպարը շատ հաջողված ու տպավորիչ են:

«Ալեմգիր» («Աշխարհակալ») վեպում Փափագյանը հաստատում է այն գաղափարը, որ իսկական «ալեմգիր»-աշխարհակալը, պատմություն կերտողը ժողովուրդն է: Սակայն այդ գաղափարը ցուցադրող երկրորդ հատվածը խիստ արհեստականորեն է կապվում վեպի առաջին և բավականին հաջողված մասի հետ: Սկիզբը արևելյան գունագեղ ու արկածային մթնոլորտի նկարագիր է: Շուկայում երիտասարդ Միրզա Խոսրը, հրապուրված գեղեցիկ կնոջ հմայքով, հետևում է նրան, և կինը զգացնել է տալիս, որ դա հաճելի է իրեն: Նա խանի հարեմի կանանցից էր և կարողանում է երիտասարդին հարեմ տանել: Հաճելի ժամանցից հետո գրույցից պարզվում է, որ Միրզա Խոսրը «գեբը» կամ կրակապաշտ պարսիկ է, ինչը հավասարակշռությունից հանում է մահմեդական կրոնավորի աղջիկ Այիշեին: Նրա աղմուկից Միրզա Խոսրը դուրս է փախչում, միջանցքներից մեկում ընդհարվում է խանի որդու հետ, որը նույն պատճառներով էր հարեմում, Խոսրը սպանում է նրան:

Վեպի երկրորդ մասի բովանդակային առանցքը մանր արհեստավորների ու մանրավաճառների՝ խասփուշների ու սեյիդների ցույցերն են ընդդեմ անգլիական ծխախոտի մենատնտեսության: Քաղաքի արվարձանում տեղի ունեցող ցույցերից մեկը ավելի կատաղի է դառնում, երբ այնտեղ գտնում են խանի որդու դիակը: Սա է առաջին և երկրորդ մասերի արհեստական կապող օղակը: Ահա այդ ցույցի ժամանակ է, որ ղեկավարը իր ճառի մեջ շեշտում է, որ իսկական «ալեմգիրը» ժողովուրդն է: Բայց այդ ժողովուրդը այստեղ ընդամենը մանր արհեստավորական խավի մի

մասն է: Այսինքն՝ գրողի գաղափարական նպատակադրումը չի հստակվում: Վրթանես Փափազյանի տեղը գրականության մեջ, այսպիսով, որոշվում է բովանդակային լայն ընդգրկումներով և արձակի երկու ժանրերի՝ պատկերի ու գրույցի գեղարվեստական կատարումներով:

19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ գրականությունը, զարգացնելով Աբովյանի և 60-ականների ավանդները, գաղափարական ընդգծվածության հետ միասին կարևոր քայլ է անում գեղարվեստական մակարդակի՝ բովանդակության ու կերպավորման առանձնահատկությունների, ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի դրսևորումների որոշակիության և հատկանիշների ամբողջականացման, հեղինակային ինքնատիպությունների բարձրացման առումով: Մարդկայնորեն գեղեցիկի որոնումները, քաղաքական, սոցիալական ճնշումների և քաղքենիական անազատության հաղթահարումը ցուցադրվում է ոչ միայն բացասական կերպարների մերժումների ավանդական հաջողվածությամբ, այլև դրական կապերի ու կերպարների գեղարվեստական ուժով: Այս միտումը իր ուրույն դերը կարող է ունենալ այն հարաբերական օրինաչափության մեջ, որ հայ գրականության պատմության այս շրջանում իշխող դառնա չափաձոն, ասպարեզ գան նոր շրջանի հայ քնարերգության մեծերը:

ՀԱՆՁՆԱՐԱՐՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

ԲԱՖՖԻ - «Սալբի», «Մի օրավար հող», «Գեղեցիկ Վարդիկը», «Ոսկի արաղաղ», «Ջալալեդդին», «Խենթը», «Կայծեր», «Դավիթ Բեկ», «Սամվել»

ՇԻՐՎԱՆՁԱԴԵ - «Նամուս», «Արամբի», «Մելանիա», «Ո՞րն է մայրը», «Օրիորդ Լիզա», «Գաղափարի գերին», «Կրակը», «Արտիստը», «Հրդեհ նավթագործարանում», «Քաոս», «Ունե՞ր իրավունք», «Պատվի համար», «Մորգանի խնամին»

ՄՈՒՐԱՅԱՆ - «Խորհրդավոր միանձնուհի», «Առաքյալը», «Հարուստները զվարճանում են», «Հասարակաց որդեգիրը», «Հատուկ թղթակիցը», «Ինչ լայել է», «Ռուզան», «Գևորգ Մարգալետունի»

ՆԱՐ-ԴՈՍ - «Մեր թաղը», «Նեղ օրերից մեկը», «Ես և նա», «Աննա Սարոյան», «Սպանված աղավնի», «Պայքար», «Մահը»

ԱԼԵՔՍԱՆԴԻ ԾԱՏՈՒՐՅԱՆ – Բանաստեղծություններ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ – Բանաստեղծություններ, լեզենդներ

ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱՋՅԱՆ - «Պատկերներ թուրքահայերի կյանքից», «Պատկերներ գյուղից», «Ջրույցներ», «Ժայռը»

ԱՐՓԻԱՐ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆ - «Կյանքի պատկերներ», «Կարմի ժամուց», պատմվածքներ

ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆ – Նովելներ

ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆ – Նովելներ

ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊ – Նովելներ

* * *

ՐԱՖՖԻ - «Հարեմ», «Անբախտ Հոփսիմեն», «Մինն այսպես,
մյուսն այնպես», «Չահրումար», «Պարույր Հայկազն»

ԾԵՐԵՆՑ - «Երկունք Թ դարու»

ՍՐԲՈՒՀԻ ՏՅՈՒՄԱԲ - «Սիրանույշ»

ՇԻՐՎԱՆՁԱԴԵ - «Ցավագարը», «Գործակատարի հիշատակա-
րանից», «Նորերից մեկը», «Արսեն Դիմաքսյան», «Արմենու-
հի», «Եվգինեն», «Ավերակների վրա», «Կործանվածը»

ՄՈՒՐԱՑԱՆ - «Նոյի ագռավը», «Լուսավորության կենտրոնը»,
«Անպատճառ իշխանուհի», «Անդրեաս երեց»

ՆԱՐ-ԴՈՍ - «Մինաս Փափախյան», «Տանտիրոջս աղջիկը»

ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆ - «Վարժապետին աղջիկը»

* * *

ՐԱՖՖԻ - «Խաչագողի հիշատակարանը», «Ղարիբ մշեցի»

ԾԵՐԵՆՑ - «Թորոս Լևոնի», «Թեոդորոս Ռշտունի»

ՍՐԲՈՒՀԻ ՏՅՈՒՄԱԲ - «Մայտա», «Արաքսյա կամ վարժուհի»

ՄՈՒՐԱՑԱՆ - «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն», «Հայ բողոքականի
ընտանիքը»

ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱՉՅԱՆ - «Ասի», «Ալեմգիր»

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	3
ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ	
ՌՈՍԱՆՏԻՉՄԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅԱՆ	
ՇԵՐՏԵՐԸ	7
ԲԱՖՖԻ	
Կյանքը, աշխարհայացքը, ռոմանտիզմը	7
Առաջին շրջան. ա) Պարսկահայերի կյանքը.....	10
բ) Առևտրավաշխառուական բուրժուազիայի սոցիալական նկարագիրը.....	17
Երկրորդ շրջան	
Ծրագրային-քաղաքական վեպերը	22
ա) Ժողովրդի և կյանքը աղարտողների կերպարային ընդհանրացումը	28
բ) Կոնկրետը և ընդհանուրը գաղափարակիր հերոսների կերպարներում	30
ա) Հայրենագիտության և դպրոցի խնդիրը.....	35
բ) Կերպավորման առանձնահատկությունները և արկածը	38
գ) Պատմության հերոսական օրինակը.....	43
Երրորդ շրջան	
Պատմագեղարվեստական երկերը	44
«Սամվել» պատմավեպը. ա) Փաստի արդիականությունը և «պատմական կյանքը»	51
բ) Պատմականությունը և հոգեբանականը կերպարներում.....	54
ԾԵՐԵՆՑ	64
ՍՐԲՈՒՀԻ ՏՅՈՒՍԱԲ	73
ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ	
ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻՉՄԻ ԵՎ ՈՒՇ ՌՈՍԱՆՏԻՉՄԻ	
ՀԱՐԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ	78
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՇԻՐՎԱՆՉԱԴԵ	
Կյանքը, աշխարհայացքը, ռեալիզմը	78

ա) Գավառը Շիրվանգաղեի երկերում	82
բ) Ընտանիքի և կնոջ խնդիրը	87
գ) Մտավորականությունը և նրա դերը.....	92
դ) Կերպարը քաղաքի սոցիալական միջավայրում	99
«Քառս» վեպը. ա) Սոցիալ-հոգեբանական ընդգրկումը և կոնֆլիկտը	101
բ) Կերպարների զարգացման ռեալիստական ուղին	104
Շիրվանգաղեի դրամատուրգիան	
ա) Ընտանիքի և կնոջ խնդիրը.....	110
բ) Սոցիալ- հոգեբանական դրաման	114
գ) Քաղաքական թեմայի փորձ դրամատուրգիայում	121
ՍՈՒՐԱՅԱՆ	
Կյանքը, աշխարհայացքը, ռոմանտիզմը	127
ա) Գյուղի փրկության գաղափարական և հոգեբանական հիմունքները	129
բ) Քաղաքը՝ բացասման բևեռի կրող.....	143
գ) Պատմականությունը և հոգեբանական դիտարկումները.....	154
«Գևորգ Մարգպետունի» պատմավեպը	
ա) Պատմականությունը և գաղափարակիր հերոսի կերպարը.....	159
բ) Հոգեբանական դրամայի կրողները.....	163
գ) Աշոտ Երկաթ և Սահականույշ	166
ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԾԱՏՈՒՐՅԱՆ	172
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ	178
ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ	
ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ՌԵԱԼԻԶՄ. «ՓՈՔՐ ԱՐՁԱԿԻ»	
ԸՆԴԳՐԿՈՒՄԸ	185
ՆԱՐ-ԴՈՍ	
Կյանքը, աշխարհայացքը, ռեալիզմը	185
ա) Ազդեցությունների հաղթահարումը և տիպական միջավայրը.....	188
բ) Թուլականության հոգեբանական և գաղափարական հիմունքները	195

գ) «Ավելորդ մարդու» երկու հակադիր հոգեբանական ընդգրկումներ	202
«Մահը» վեպը	
ա) «Իդեալ» հերոսի և գործունեության ոլորտի ստվերագծումներ	209
բ) Թուլակամության հոգեբանական ամբողջացումը	211
գ) Սոցիալական նույն երևույթի երկու հոգեբանական հակադրությունները	215
Արևմտահայ 80-ականներ	
ԱՐՓԻԱՐ ԱՐՓԻԱՐՅԱՆ	220
ՏԻԳՐԱՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆ	225
ԼԵՎՈՆ ԲԱՇԱԼՅԱՆ	228
ԳՐԻԳՈՐ ԶՈՀՐԱՊ	232
ա) Կյանքը, ռեալիզմի սոցիալական ընդգրկումը	232
բ) Կնոջ և սիրո հոգեբանությունը	236
գ) Անստվոր իրավիճակների հոգեբանական շերտերը	241
ՎՐԹԱՆԵՍ ՓԱՓԱԶՅԱՆ	244
ՀԱՆՁՆԱՐԱՐՎՈՂ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	254

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՀՄԱՅԱԿԻ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ ԵՎ
20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ
ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

(Դասախոսություններ 1)

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. սրբագրումը՝ Գ. Գրիգորյանի

Տպագրված է «ԶՈՓԻ ՓՐԻՆԹ» ՍՊԸ-ում:
Ք. Երևան, Խորենացի 4-րդ նրբ., 69 տուն

Ստորագրված է տպագրության՝ 24.05.2022:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 16.25:
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1
www.publishing.yasu.am



ՎՐԱՄԱՐԱԿՅՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 2022
publishing.ysu.am