

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**ԳՐՈՂԻ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԻ
ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Մուրացան. Նար-Դոս

**ԵՐԵՎԱՆ
ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ**

2021

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3(5Հ)
Ս 300

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

Խմբագիր՝ Բ.գ.դ. պրոֆ. Ա. Մակարյան

Սաֆարյան Վ.

Ս 300 Գրողի և կերպարի անհատականությունը: Մուրացան.

Նար-Դոս/ Վ. Սաֆարյան: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2021, 332 էջ:

Գիրքը՝ որպես մենագրություն, հրատարակվել է 2001 թ.: Ուսումնական դերը և ուղղվածությունը ստիպեցին մտածել որոշ բարեփոխումներից հետո այն վերահրատարակելու մասին: Մուրացանի և Նար-Դոսի ստեղծագործությունների մի շարք կողմերի նորովի բացահայտումները գաղափարագեղագիտական և հոգեբանական ընդհանրացումներ են առաջադրում գրողի և կերպարի անհատականությունների փոխներթափանցման, ժամանակի և տեղի ընդհանրացման հատկանիշների, գրող-կերպար-ընթերցող բազմաձայնության ու կերպարի առաջնայնության շուրջ: Դիտարկումներն ու եզրահանգումները կարող են հետաքրքրել նաև ընթերցող լայն հանրությանը:

ՀՏԴ 821.19.0

ԳՄԴ 83.3(5Հ)

ISBN 978-5-8084-2513-2

© ԵՊՀ հրատ., 2021

© Սաֆարյան Վ., 2021

ՄՈՒՏՔ

Գեղարվեստական գրականությունը, կոչված լինելով արտացոլելու մարդկային կյանքն ու բնավորությունը, անցել է մշակութային դարաշրջանների, գրական մեթոդների և ուղղությունների, գրողի աշխարհայացքի ու ոճի առաջընթացի բարդ ճանապարհ: Այդ անցումների որոշիչը էպիկական սեռի համար եղել և մնում է կերպավորման սկզբունքը, մարդու կենսաբանական, սոցիալական, հոգեբանական համադրումներից որևէ կողմի խոհական ու գեղագիտական կարևորման միտումը: Ի վերջո, գրականության հերոսն է դառնում իրականության արտացոլման մոդելը և դրանով իսկ՝ կյանքի, գրողի և ընթերցողի միջև բազմաբարդ կապերի արտահայտիչը: «Գեղարվեստական ստեղծագործությունը՝ որպես գրողի գործունեության արդյունք, արտացոլում է իր իսկ հեղինակի, նրա գործող անձանց և, ավելի լայն, հասարակական հոգեբանությունը, որն իր հերթին բացվում է գրողի և նրա ստեղծած կերպարների միջոցով»¹:

Գրականությունը դառնում է արտաքին ու ներքին փոխկապակցված հարաբերությունների ծնունդ՝ սյուժեի, կառուցվածքի, կոնֆլիկտի, կերպարի հայտանիշներով: Կյանքը, իրականության հակասությունները արտածվում են ոչ միայն գրական երկի թեմայի, նպատակադրման, սյուժեի և կոնֆլիկտների, այլև կերպարի ձևավորման ու կառուցվածքի մեջ, այդտեղ են մտնում ոչ միայն արտաքինից, այլև ներքինից: «Կյանքը արվեստում դառնում է գրողի և՛ հեղինակակիցը, և՛ ընդդիմախոսը: Այսպես ասել նշանակում է հաստատել, որ արվեստագետը երկնում է, ինչպես ինքը՝ բնությունը (Գյոթե), և միաժամանակ նա աշխարհ է գալիս, որպեսզի չհամաձայնվի դրա հետ (Գորկի)»²:

¹ **Иезуитов А. Н.**, Литература как идеология // «Методологические вопросы науки о литературе», Ленинград, 1984, с. 11.

² **Гей Н. К.**, Художественность литературы (поэтика, стиль), Москва, 1975, с. 4.

Եվ այսպես, գրականությունը գրող-իրականություն ներդաշնակության և ներհակության գեղագիտական հաղթահարման արդյունք է կերպարի միջոցով: Այս ելակետային դրույթը պայմանավորում է գրական երկի վերլուծության, ընդհանրապես գրականության մասին համադրական եզրահանգումների տարբեր հայեցակետեր և սկզբունքներ՝ պատմահամեմատական, տիպաբանական, կառուցվածքային և այլն: Գրականության պատմաբանի համար պարզ է մի բան. բոլոր վերլուծական մեթոդները գալիս են հստակելու ժամանակի և իրականության, գեղագիտական ընդհանուր կարգերի-կատեգորիաների և կոնկրետ ստեղծագործության, գրողի և նրա անհատականության բարդ հարաբերությունների դրսևորման ինքնատիպությունները կերպարի մեջ, որն այդ ամենի խոսքային մոդելն է:

Գեղարվեստական գրականության պատմությունը մարդու կերպավորման, նրա ներքին ու արտաքին բարդ հարաբերությունների բազմաձև դրսևորումների պատմություն է: Անտիկ հերոսի «զինվոր, ամուսին» որակների մարմնական ազատ դրսևորումներին, ուժի և գեղեցկության ներքին ձգողականության բնական արտահայտություններին միջնադարը հակադրում է ներանձնականացված հոգևոր մարդու բանական կատարելության ձգտումն ու ողբային տվայտանքները՝ մեծացնելով հոգու և մարմնի անջրպետը հոգուտ առաջինի հաճախ սխալաստիկ գոյության: Վերածնունդը, նրա շատ հատկանիշներ ներառելով, փորձում է կերպարը դիտել հոգու ու մարմնի ներդաշնակության մեջ, հոգին վերադարձնել մարմնին և չթողնել նրան որպես ինքնակա մի անգո վեհություն: Կերպարը գնալով ավելի է որոշակիանում սոցիալական ու քաղաքական արտաքին հարաբերությունների և ներքին անձնական վիճակների կոնկրետ իրադրություններում:

Նոր գրականությունը, շարունակելով այս ընթացքը, տալիս է կերպավորման բազմաշերտ միտումներ, որոնք, որպես կանոն,

պայմանավորում են գրական մեթոդների և ուղղությունների առանձնահատկությունները: Պատմական թեմատիկայի ու ավանդական էպիկականության ռոմանտիկական ընկալումները քայլ առ քայլ հաղթահարվում են մարդու սոցիալական ու հոգեբանական մանրամասների գեղարվեստական որոշակիացմամբ: XIX դարակեսից սկսած՝ ռեալիզմը փորձում է ընթանալ այդ ուղիով՝ հաղթահարելով Նալբանդյան-Պողոսյան-Սունդուկյան որակային անցումները, որը մաս ընթացք էր սոցիալական ուղղագիծ հակադրություններից դեպի ավելի ընդգծված հոգեբանական ներկերլուծական նրբերանգները:

Իրականությունը երևացող ու չերևացող, ճանաչված ու չճանաչված և հավերժորեն ճանաչելի (ինչպես մարդը) մի մեծ աշխարհի է, դեպի ուր գրողը կարող է գնալ կամ կանխակալ գաղափարների պարտադրանքով կամ դրա ընկալմամբ ինքնահայտնաբերման ազատ ու դժվարին մղումներով: Ըստ էության, այսպես են տարբերակվում մոդ գրականության երկու հիմնական ուղղությունները՝ ռոմանտիզմը և ռեալիզմը: Կերպարի ու իրականության կամ անհատի ու իր միջավայրի փոխազդեցության հակադիր մեկնաբանությունների ելակետային հիմքի վրա (ըստ ռոմանտիկների՝ անհատն է փոխում միջավայրը, ըստ ռեալիստների՝ միջավայրն է ստեղծում անհատին) այս երկու մեթոդները որոշակիացնում են կերպավորման սկզբունքները, դրան զուգակցված՝ մաս հեղինակային դիրքորոշումը: Ռոմանտիզմի հետևորդները նախընտրում են կայուն տիպաբանական մոդելներ՝ նույնիսկ դրական ու բացասական բևեռացումներով, և գրական այդ ընթացքի մեջ շատ զգալի է հեղինակի ներկայությունը, ակտիվ է գրողի անհատականությունը, միաժամանակ «նրա համար կարևոր է անհատի կերպարը և ոչ թե այն ուժերն ու հանգամանքները, որ նրան բերում են շարժման»³:

³ Гинзбург Л., О психологической прозе, Ленинград, 1977, с. 45.

Ռեալիզմի համար այդ տիպաբանական բանաձևերն ընդամենը հենման կետեր են՝ ավելի բազմակողմանի կերպավորելու հերոսին: Չնայած բազմազանության հակասությունները կրելով՝ նա մնում է ինքն իրեն հարազատ, պահպանում բնավորության որոշիչ գծերը: Կերպարի հոգեբանությունն անընդհատ շարժման մեջ է, շատ հատկանիշներ անմիջապես աչքի են զարնում, մյուսները խորքային են ու բացահայտվում են աստիճանաբար, նպաստավոր հանգամանքների մեջ և դրանց թելադրանքով՝ այս կերպ պարզաբանելով մաս սոցիալական միջավայրը: Իսկ հեղինակի ներկայությունը որքան աննկատ է, այնքան ավելի բարդ է ու մեծ նրա ստեղծագործական ակտիվությունը: Ռեալիզմը մեծացնում է ոչ միայն հերոսի ազատության, այլև գրողի անհատականության սահմանները: Կյանքի փորձը, տեսածն ու զգացածը, ճակատագրերը, բնավորությունները, որոնց հանդիպել է նա, դեպքերն ու դեմքերը, որոնք ուշադրության են արժանացել, այս ամենի տպավորություններն ու խորն ապրումները վերածվել են գրողի ստեղծագործական խոհանոցում խմորվող գեղարվեստական փաստի: Իսկ «գրողի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման վրա նշանակալից դեր է խաղում ժամանակի գեղագիտական պահանջը, որի նկատմամբ գրողը, այսպես թե այնպես, պետք է որոշակիացնի իր վերաբերմունքը»⁴:

Այս կերպ է ռեալիստական գրականությունը ձեռք բերում գործնական ազդեցունակություն: Չպետք է մոլորացնել «գրականության գործնականությունը նրա հերոսների ակտիվության հետ»⁵, քանի որ այդ հասարակական հնչեղությունը կարելի է ձեռք բերել մաս «ավելորդ մարդկանց» անշարժության և դրա հոգեբանական դրդիչների բացահայտումներով, ինչպես, ասենք, ռուս գրականության մեջ Նար-Դոսի կողմից իր գրական ուսում-

⁴ Храпченко М. Б., Собрание сочинений, т. 3, Москва, 1981, с. 87.

⁵ Храпченко М. Б., Собрание сочинений, т. 4, Москва, 1982, с. 120.

նառության դպրոց համարվող Գոնչարովի ու Տուրգենևի հերոսները, որոնք տառապում են իրենց ոչ պիտանիության գիտակցությունից և նրանից, որ դրա պատճառը ոչ միայն միջավայրն է, այլև անիմաստ ապրած կյանքի կնիքը իրենց անհատականության վրա: Մտավորականության գեղարվեստական տարեգիրներ համարվող այս հեղինակներին Նար-Դոսի հարազատությունը որոշվում է թեմատիկ-կերպարային ընդհանրությունից զատ՝ ստեղծագործական այլ մոտեցումներով ևս: Հոգեբանական խորը վերլուծումների հակումներով հանդերձ՝ նրանք ձգտում են տալ կերպարի նախնական տիպաբանական մոդելը: Հետաքրքիր է, որ գրականագիտության մեջ այդ «ռեալիստական պսիխոլոգիզմի» աղբյուրներից է համարվում XVIII դարի, այսպես կոչված, վերլուծական վեպը, ինչպիսին է, օրինակ, «Մանոն Լեսկոն»: Նար-Դոսի դժվար հաղթահարելի հրապուրանքներից մեկը ևս մնաց հենց եվրոպական «սալոնային վեպը»: Մյուս կարևոր ընդհանրությունն այն է, որ, եթե ասենք, Տոլստոյի հերոսները սահմանափակված չեն իրենց բնավորությունների մեջ, ազատված են մարդու գեղարվեստական վերաձևման շատ օրենքներից (հիշենք թեկուզ գրողի ցավն ու զարմանքը, որ իր համար էլ անսպասելիորեն Աննա Կարենինան նետվեց գնացքի տակ), ապա Գոնչարովի և Տուրգենևի, ինչպես կտեսնենք, նաև նրանց հետևողությամբ, Նար-Դոսի երկերում ևս «անձնական հոգևոր փորձը ներկա է, բայց միջնորդավորված, սահմանափակված օբյեկտիվության գեղագիտական կանոններով»⁶:

Ոչ միայն կերպավորման սկզբունքները, այլև դրանց ներդաշնակ հեղինակային ներկայության չափը ևս գրական մեթոդների տարբերակիչ որակներից է: Եթե կլասիցիզմի գրականության մեջ իշխում է նախապես կանոնակարգված պահանջը, և գրողի ան-

⁶ Гинзбург Л., О психологической прозе, с. 300.

հատականությունն այստեղ աննկատ է, ապա ռոմանտիզմի գրականությունը և նրա հերոսը՝ որպես առաջնային գաղափարական ուժերի կրող, հեղինակի գործուն աջակցությամբ կարող են խարխլել այդ կանոնները, և գրողի ու կերպարի միացյալ ուժը, հագեցած զգացմունքայնությամբ, կոչված է միայն իր վրա կրելու գրական ազդեցունակության սահմանների ընդլայնումը: Իսկ ռեալիստական գրականության մեջ դա արվում է սոցիալ-հոգեբանական շրջանակներում ձևավորվող կերպարի ազատությամբ: Գրողի կենսական ու հոգևոր փորձի նշանակությունը՝ որպես հեղինակային անուղղակի ներկայություն, հանդես է գալիս մի շարք ձևերով. «Նախ՝ որպես պատմական շարժման գործառական փորձի և անհատի անմիջական ընկալման միացություն: Երկրորդ՝ որպես գեղարվեստական գործունեության մեջ անհատականի և հասարակականի, անձնականի և սոցիալականի ներթափանցում: Երրորդ՝ ռեալիզմի մեջ որպես հոգևորի և իրականի, արտացոլման և գործունեության միասնություն»⁷:

Ի վերջո, գեղարվեստական ստեղծագործությունը միջոց է, որով հեղինակը ձգտում է արտահայտել իր վերաբերմունքը իրականության նկատմամբ և փորձում է նույնպիսի վերաբերմունք արթնացնել նաև ընթերցողի մեջ: Այսպես հեղինակային ներկայության և ակտիվության միագիծ շարժման փոխարեն առաջանում է իրականության գեղագիտական ընկալման հավասարաթեք գոյություններով եռանձնյա կառուցվածք՝ գրող-կերպար-ընթերցող: Որքան մեծ են գրողի կենսափորձի և ստեղծագործական վարպետության դերն ու առկայությունը, այնքան կերպարը ազատ է և ինքնուրույն, այնքան մասնակից ստեղծագործող է դառնում ընթերցողը (ունկնդիրը, հանդիսատեսը): Այսպես արվեստը վերածվում է յուրօրինակ խաղի (գրականության մեջ բառի մի-

⁷ Хорст Р., Отражение и действие, Москва, 1971, с. 53.

ջոցով, երաժշտության մեջ՝ հնչյունի, գեղանկարչության մեջ՝ գույնի ու գծի), որի երեք մասնակիցները պետք է լիարժեք հավասար իրավունք ունենան, կախված չլինեն մեկը մյուսից: Պատկերելով արտաքին կամ ներքին հարաբերությունների, ապրումների իրականությունը՝ արվեստագետը օտարված աշխարհը, մարդուն դարձնում է իրենը և կրկին օտարում՝ սեփականելու հավասար իրավունք տալով ընթերցողին, ունկնդրին, հանդիսականին: Այս երևույթին ընթերցողը նախ հակադրվում է որպես ինքնակատույն, այնուհետև դառնում է արտացոլման-արարման մասնակիցը՝ իր անմիջական ընկալման և վերացական մտածողության կարողությամբ: Ազգային որոշակի հոգսեր լուծելու առաքելության կոչված հայ գրականությունը որքանով է բավարարում արվեստի այս պարզ և բարձր պահանջները, անընդհատ քաղաքական ու սոցիալական աղավաղումների ենթարկված հայ կյանքը ի՞նչ նյութ և կարողություն է տալիս նույն ճնշումների տակ կաշկանդված հայ գրողին, որը միշտ կամա թե ակամա պարտավորված է չթաքցնել իր ներկայությունը դեպքերի ու դեմքերի մեջ, փրկության ելքեր պարտադրել կերպարին ու ընթերցողին:

Այս բարդ հարաբերությունների դրամատիկ խտացումը դառնում է Մուրացանի կերպարը՝ նվիրյալ հայի և օժտված գրողի կոչումների ներհակությամբ: Իսկ Նար-Ղոսի օրինակը ցույց է տալիս, որ այս պարտադրանքի տակ միշտ չէ, որ հատակ են դառնում գրական ուղղությունների, հեղինակային ոճի առանձնահատկությունները, ներքին մղումների և արտաքին կաշկանդումների սահմանները, անգամ գրողի ու կերպարի փոխադարձ ազատության շրջանակները, ուրեմն և հեղինակի անհատականության տեղը և չափը, նրա անխաղաղ կամ աններդաշնակ կյանքի ու կենսափորձի դերը:

XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ արձակի մեջ իրականություն-գրող-կերպար հարաբերությունների առումով ամենախո-

սուն ու բնորոշ երևույթները Մուրացանն ու Նար-Դոսն են: Մուրացանի ուշ ռոմանտիզմի և Նար-Դոսի հոգեբանական ռեալիզմի գաղափարական նախահիմքը ժամանակի հասարակական հարաբերություններից ակնհայտ դժգոհությունն է, որ ինքնին հասկանալի է և ընդհանրական: Բայց եթե Մուրացանի համար այդ դժգոհությունը հանգեցնում էր գաղափարատիպերի կամ առաքյալների փրկարար անհրաժեշտությանը, ապա Նար-Դոսը, տեսականորեն ընդունելով գրականության վերափոխիչ դերը, իր դժգոհությունը մարմնավորեց այդ իրականությունից դուրս մնացած ավելորդ մարդու կերպարներով: Նա, երբեմն նկատելով այդ ավելորդության սոցիալական պայմանները, ավելի հաճախ դրանք թողեց ենթատեքստում, կարևորեց կերպարի ներքին հոգեբանական համոզվածությունն ու ամբողջությունը, ավելի շատ՝ «տիպական բնավորությունը», քան թե «տիպական հանգամանքը», ինչը հոգեբանական ռեալիզմի ամենաբնորոշ հատկանիշն է: Մուրացանի հերոսներից ոմանք իդեալի գաղափարական նվիրումի և նվիրյալների կողքին բնորոշվում էին կյանքի շարժումից ճակատագրորեն դուրս մնացածի հոգեկան դրամայով: Երկու հեղինակների դեպքում էլ գրողների անհատականություններին բնորոշ բույությունները փոխանցվում էին կերպարներին, երբեմն առաջնային էր մնում հասարակական շարժումների, իրականության անբարոյական դրսևորումների դեմ հաճախ կրավորական ընդդիմություն ունեցող միջին խավը, և սոցիալական ցցուն հակաբեռնումների փոխարեն իշխող էին դառնում հենց բարոյական հոգեբանական բացատրությունը և դատը, սոցիալական անհավասար «հարաբերությունների ոլորտը թափանցելու հակումից» հեռու մնալը, մաս «բարոյական մարդու ու էթիկական սկզբունքի պատճառականության»⁸ ընդհանրությունը: Նար-Դոսն ուղղակի փոր-

⁸ Սարինյան Ս., Մուրացան, Երևան, 1976, էջ 100:

ծում է օբյեկտիվացնել ոչ միայն իրականությունը, այլև կերպարների հոգեբանական արտահայտությունները. նրա հերոսները որևէ բացառիկ բան չեն կրում և ներքին ու արտաքին կապերով հարազատ են հասարակությանը՝ ընդդիմանալու որոշ թույլ բացառություններով: Նրանք հոգեբանական տիպեր են դառնում: Իսկ Մուրացանը նույն հարաբերությունների մեջ ռոմանտիզմի հակաբևեռման պահանջով ստեղծում է գաղափարատիպեր, և քանի որ սոցիալական հիմունքը նրանց մեջ ևս ամանցյալ է, ուստի շեշտվում է բարոյական իմաստը: Իրականությունն ու մարդկային հարաբերությունները դիտելով բարոյականության չափանիշով՝ Մուրացանն իր ստեղծագործություններում ընդգծում է մտքի, հոգու, զգացմունքի, դրանց բարոյական չափանիշայնության ուժը: Սա ինքնին պայմանավորում է ռոմանտիզմի կարևոր գծերից մեկը. գրականագիտության մեջ ռոմանտիզմը հաճախ «մեկնաբանվում է որպես այնպիսի հատկանիշների ամբողջություն, ինչպիսիք են, օրինակ, սոցիալական որոշակիության բացակայությունը, հեռացումը դեպի անցյալը, հակումը դեպի իդեալը, հոգևորի գերակայությունը, բնության գերապատվությունը հասարակությունից, բանականության զգացմունքայնությունը, վերլուծության բնագործ»⁹:

Բարոյագաղափարական առաջնայնությամբ ռոմանտիզմի ակտիվությունը հեղինակի և հերոսի պարտադրյալ արդյունք է ընթերցողի համար, որտեղ ինքնին հասկանալի է սուբյեկտիվիզմը: Իսկ ռեալիզմի ակտիվությունը միջավայրի և հերոսի ներդաշնակ համոզության ընկալումների ու վերլուծության արդյունք է նույն ընթերցողի կողմից, որն ինքնին պայմանավորում է օբյեկտիվության ուժը: Ռեալիզմի գրականության հերոսները գործում են «իրենց սոցիալական բնութագրի պատմականորեն որոշակիաց-

⁹ Дяконова Н. Я., Английский романтизм, Москва, 1978, с. 6.

ված ներքին օրինաչափություններով», իսկ ռոմանտիկական հերոսները «իրենց պահում են գրողի՝ պատմականորեն ստեղծած գաղափարական սկզբունքներին համապատասխան»¹⁰: Եվ ահա ռոմանտիզմի՝ որպես մեթոդի ճանաչողական երեք սկզբունքներն են դիտվում «սուբյեկտիվ (քնարական) տիպականացումը, տիպականացվողի բացարձակացումը, կերպարի երկպալան կառուցվածքը»¹¹: Գրողի և կերպարի, գաղափարականի ու հոգեբանականի հակադրամիասնությունը և իդեալի բացարձակացման միտումը չեն նշանակում, թե ռոմանտիզմի գրականությունը կտրվում է կյանքից և սոսկ նրան գաղափարներ պարտադրում: Մութացանի պարագայում ակնհայտ է, որ այդ պարտադրումները երրորդ կողմի՝ ընթերցողի սեփականությունը կարող են դառնալ միայն իրական-մարդկային հոգեբանական համոզիչ ընթացքի մեջ, եթե նույնիսկ այդ հոգեբանական ամբողջությունը միշտ չէ, որ սոցիալական բացատրության որոշակիություն ունի, կամ այնտեղ զգալի է հեղինակի ներկայությունը: Ա. Տերտերյանը նկատել է, որ Մութացանը «իրեն գեղագետ չի սիրում առօրյա կյանքը: Նրան գրավում է կյանքը յուր վերելքի վրա և գաղափարական բարձունքներով»¹²:

Ռոմանտիզմի գրականության արտաքին ակտիվությունը տրոհվում է ներքին դրսևորումներում: Իրականությունից դժգոհ լինելու գաղափարական հիմքը գրողին մղում է ելքի որոնման, և այդ կերպ բացարձակացվում է իդեալի գործունեությունը: Ներկայի և տվյալ իրականության բացասումը գրողի հայացքը կարող է հառնել տալ դեպի ապագան կամ անցյալը և ըստ նրա որոնած ու

¹⁰ **Поспелов Г. Н.**, Что такое романтизм // «Проблемы романтизма», Москва, 1967, с. 72.

¹¹ **Фохт У. Р.**, Некоторые вопросы теории романтизма, // «Проблемы романтизма», с. 85.

¹² **Տերտերյան Ա.**, Մութացանը որպես մտածող և գեղագետ, Ս. Պետերբուրգ, 1913, էջ 38:

գտած գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության՝ որոշել գաղափարատիպ հերոսի ակտիվության հասարակական հնչեղությունը: Մուրացանի նախընտրած՝ իդեալի գեղարվեստական տարածությունը նահապետական գյուղն է՝ մարդկային պարզակենցաղությամբ և բարոյականությամբ, ազգային նկարագրի պահպանման տարերային ուժով և, իհարկե, մերժելի քաղաքի նկատմամբ ընդդիմությամբ: Իսկ գեղարվեստական ժամանակը պատմական անցյալն է՝ ուժի և բանականության պատճառական կապի վերափոխիչ նշանակությամբ և, իհարկե, մերկայի՝ ամենից առաջ բարոյապես տրոհված հարաբերությունների նկատմամբ դիմադրության եզրերով: Այս ամենը պայմանավորում են Մուրացանի ռոմանտիզմի պահպանողական բնույթը:

Նար-Դոսը, ապրելով ստեղծագործական հասունացման ավելի բարդ ու երկար ճանապարհ, միշտ չէ, որ կարողացավ հաղթահարել ինչ-ինչ հակասություններ, որոնք բխում են հայ գրականության նկատմամբ ավանդական պատկերացումներից և իր ստեղծագործական խառնվածքի առանձնահատկություններից: Առաջինի պարտադրանքով համոզված լինելով, որ հայ գրականությունը չի կարող «տենդենցիոզ» չլինել և ազգի փրկության գաղափարներ ու գործիչներ չառաջադրել՝ նա ստիպված էր այդ կերպ ռոմանտիզմի տարրեր ներառել, որոնք հիմնականում չդարձան գեղարվեստական փաստ, մնացին որպես կցված երկարաբանություններ: Իսկ գեղարվեստական բարձր ու մնայուն որակ բերեցին կերպարի ավելորդության հակադիր բնավորությունների, բայց սոցիալական մույն միջավայրի անուղղակի արտահայտիչների հոգեբանական ընդգրկում տիպերը: Հասարակական կապերից ու կյանքից օտարվելու զուգահեռն է մոտեցնում երկու այս տարբեր գրողների ճակատագրերը, երբ գրողի անհատականությունը ենթատեքստորեն կապվում է կերպարի անհատականությանը:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐՈՂԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՎ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

1. Բնավորության ռոմանտիկական շերտերը

Մուրացանի (Գրիգոր Տեր-Հովհաննիսյան, 1854-1908) ստեղծագործական խառնվածքի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա երբեք չի խորշում անկաշկանդ երևալ հերոսների մեջ: Ոչ միայն իր հայացքներն է ներարկում հստակ կերտած գաղափարատիպերին, այլև շատ կերպարներում զգացվում է հեղինակը հոգեբանության, ապրումների, ձգտումների ու տառապանքների նրբին արտահայտչաձևերով: Մի բավականին պարզ պատճառականությամբ ինչքան ձգտել է չցուցադրել անձը հասարակության մեջ, համեստորեն թաքնված մնալ, նույնքան ավելի իր անհատականությունը որոշակիորեն ներծուլել է կերպարներին՝ ոչ միայն նրանց խոսեցնելու, այլև նրանց մասին ճշմարիտ խոսք լսելու սպասումով. «Ես առհասարակ հետամուտ չեմ եղել երբեք երևալու և խույս եմ տվել միշտ, երբ կամեցել են իմ մասին խոսել, և մասամբ էլ հենց այդ թաքչող բնավորությանս պետք է վերագրել այն, որ տարիներով առաջ գրած աշխատություններս մնացել են անտիպ»¹³:

Մուրացանին միշտ բնորոշ այս համեստությունը չի խանգարում սեփական արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ, որ ստեղծագործական ազատության արդյունք է: Նույնիսկ կյանքի վերջում վաստակած գրողը, ինքնադատորեն նշելով, որ իր նմանները ձգտել են միշտ «հասնել կարողանալ գեղարվեստի

¹³ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 7, Երևան, 1965, էջ 135: Այսուհետև նույն աղբյուրից հաջորդ մեջբերումների էջերը կնշվեն շարադրանքում:

տաճարի գավթին՝ չերագելով իսկ, թե մի օր պաշտոն պիտի մատուցանեն տաճարի մեջ» (էջ 121), միաժամանակ ընդգծում է, թե «իմ անձը և գործերը խստիվ քննելու և նրանց իսկական արժեքը ճանաչելու բնավորությունը օտար չէր ինձ» (էջ 123): Թեպետ հաճախ նշել է, որ «համեստության և պատշաճի տեսանկյունից» ճիշտ է, որ հեղինակը երբեք չխոսի իր գործերի մասին, մի բան, որից ինքն էլ չի կարողացել խույս տալ: Ոչ միայն «մշակական» Լեոյի հետ վեճի մեջ, այլ նաև ուրիշ առիթներով չթաքցնելով իր սկզբունքային «նորդարական» լինելը՝ Մուրացանը կյանքի վերջում ցավով է նշում հասարակությունը «-ականների» բաժանելու անառողջ միտումը (ինչի դեմ բողոքում էր նաև Նար-Դոսը՝ ունենալով նույն պահվածքը) և գտնում է, որ պիտի ճանաչել «միայն *ազատ ստեղծագործությունը* և սրա արժանիքը» (էջ 120): Վկայակոչելով Բելինսկուն, Թեմին՝ Մուրացանը կարևորում է երևակայության ազատության, արվեստագետի ինքնության հանգամանքը, այն, որ արվեստը պետք է ոչ թե «*հասարակի* ճշմարտությունը, այլ *ցույց տա* այն»: Իսկ այդ դեպքում հիմնականը ոչ այնքան «տարիների ուսումնասիրությունն է», որքան «բանաստեղծական հափշտակությունը, վառ երևակայությունը, ստեղծագործող ուժը և այդ ամենի հետ միասին՝ մարդկային հոգևոր խորքը թափանցելու կարողությունը» (էջ 108), այսինքն՝ կրկին ոչ այնքան սոցիալական, որքան բարոյական խնդիրը: Գրողը կարծես սահմանում է ռոմանտիզմի մասին իր պատկերացումը, ըստ որի՝ իրական կյանքի դրամաների և երևակայական ձգտումների աններդաշնակությունը պիտի հաղթահարի ստեղծագործողի ներքին ազատության ուժը: Տրոհված աշխարհն ու մարդիկ դառնում են իր իսկ գրողի անձնավորության, հոգեկան դրամաների արտահայտիչները, իսկ ոչ այսաշխարհային գաղափարատիպերը պիտի «ճշտեն», բնական տեսքի բերեն այդ աշխարհը հենց գրողի գաղափարներով: Այս իսկապես դրամատիկ զուգորդումը արդյունք կարող է տալ

միայն գրողի ներքին ազատության առկայությամբ: Անազատ կյանքով ապրած Մուրացանը պիտի թաքնվեր՝ իր ազատության իրավունքի իրավահաջորդ դարձնելով հերոսներին, որոնցից այդ իրավունքը պիտի փոխանցվեր ընթերցողին, քանի որ ազատությունը գոյություն ունի այն դեպքում, երբ մա միայն մեկինը չէ:

Իբրև բնավորություն՝ Մուրացանը անձնական և գրողական ու հասարակական կյանքի ոլորտներում ինչո՞վ էր անազատ և ինչ-պե՞ս էր հաղթահարում այդ անազատությունը: Տոհմը եղել է կենսունակ և ուժեղ: Հոր պապը՝ տեր Հովհաննես քահանան, կնոջ մահից հետո նորից է ամուսնացել, որից «ես եզրակացնում եմ, որ մա շատ ազատամիտ մարդ է եղել (և եթե հանգուցյալը այժմ կենդանի լիներ, խիստ թունդ «մշակական» կլիներ)» (էջ 131): (Հարազատական կապի մեջ անգամ հումորի շաղախով զգացվում է գաղափարական անզիջում դիրքորոշումը): Դանիել պապը, որ «յուր հոր նման երկու կին է ունեցել», եղել է մանրավաճառ, ոտքով շրջել ու հասել Թիֆլիս ու Թավրիզ, մասնակցել 1826-1828 թվականների ռուս-պարսկական պատերազմին, անգամ պարգևատրվել, «հայտնի է յուր հիշոցներով, բայց միևնույն ժամանակ և յուր փիլիսոփայություններով: Բազմափորձ կյանքը նրան դարձրել է «անկեղծ, աներկյուղ և ճշմարտախոս», «լավ ձայն ուներ» (էջ 133) և ապրել է մոտ 110 տարի: Ինքնատիպ ուժեղ մարդ էր նաև Կարապետ հորեղբայրը՝ «կես ցնդած մի մարդ», որը մի անգամ, օրինակ, սուտ մեռած է ձևացել, որ «բարեկամները ժողովեն իրանց տուն և մի փոքր ժամանակ անցկացնեն իր հետ» (էջ 134):

Հայրը զբաղվել է գյուղատնտեսությամբ, հմուտ է եղել մի քանի արհեստների մեջ, նաև հանպատրաստից բանաստեղծելու կարողություն է ունեցել: Բայց մահացել է 1866 թ., երբ Գրիգորը ընդամենը 12 տարեկան էր: Ընտանիքի հոգսն էլ նրան ստիպել է կրթություն ստանալուց և որոշ ժամանակ ուսուցիչ աշխատելուց հետո գնալ Թիֆլիս, ուր մինչև կյանքի վերջը, փաստորեն, աշխա-

տել է որպես հաշվապահ՝ գամվելով մատյաններ լրացնելու մղձավանջին: Այսպիսով, նախնիներից ժառանգած լինելով անկեղծ և աներկյուղ մնալու ներքին ընդդիմությունը, աշխարհին փիլիսոփայորեն նայելու և բանաստեղծելու կարողությունը՝ ապագա գրողը դեռևս Շուշիի թեմական դպրոցում սովորելու ժամանակ տարվում է հայոց անցյալով ու հին մատենագրությամբ, հայ դասական պատմագիրներից զատ՝ նրա սիրելի հեղինակներն են դառնում նաև Հոմերոսը, Վիրգիլիոսը, Միլտոնը: Ներկայի տառապանքներից ծնված ու նաև բնատուր անցյալապաշտության դրսևորումներից է այն, որ արդեն 1872-1873 թթ. գրել է բանաստեղծություններ գրաբար, կլասիցիզմի ավանդական մոտիվներով: Խոստովանում է, որ «ստեղծագործելու ընդունակությունս սկսել է զարգանալ դպրոցից ելնելուց հետո» (էջ 141):

Ինչ-որ բաներով նաև նման չլինելով հայրական կողմի նախնիներին՝ Մուրացանը հաստատում է՝ «աշակերտության ժամանակ միայն ես խիստ տպավորվող էի» (էջ 141): Հետագայում սրան ավելանում է չսիրած աշխատանքին տրված լինելու և գրել-ստեղծագործելու բուռն ձգտումի հոգեկեղեք հակասությունը: Դառնացած ցավով է բացատրում. «Եթե ես նյութական մի փոքր ապահովություն ունեցած լիների և այդ մեքենական աշխատության փոխարեն գրական աշխատությամբ պարապեի, քանի հատորներ կունենայի այժմ: Գիտե՞ք՝ ինչ մեծ վիշտ է այս ինձ համար» (էջ 136):

Մի կողմից ժառանգած համարձակ, զգայուն և ստեղծագործելու կարող հատկանիշները, խառնվածքը, մյուս կողմից սոցիալական ծանր պարտադրանքները ձևավորում են միայնասեր, մեղամաղձոտ, երբեմն իր ուժերին անվստահ, ներքին ուժեղ բռնկումների ունակ, բայց արտաքին հարաբերությունների, սառն ու հաշվենկատ մարդկանց մեջ թուլական թվացող մի բնավորություն: «Միշտ հոգսեր, միշտ ծանր զգացմունքներ, միշտ սրտի

հանգստության բացակայություն – ահա իմ արգելքները» (Էջ 129),– խոստովանում է գրողը նույն «Հիշատակարանում»: Այս պայմաններում է ծնվում նրա անազատությունը, արտաքին կաշկանդումների մեջ բանտվում են ներքին պոռթկումները: Եվ անմեղադիր դառնությունը դրսևորվելու է որպես հոգեկան-հոգեբանական բարդ տագնապների նրբին արտահայտություն, իսկ այդ դրամաներին հակադրվելու միտումը ծնունդ է տալու նվիրյալ գաղափարների, որոնց բոլորի մեջ առանցքայինը մնալու է ներկան մերժելու հասկանալի հակումը: Գրողի անհատականության չկայացած որակները փոխանցվում են կերպարի անհատականությանը, և նրա ազատությունը իրավունք է տալիս հանդես գալու գրողի մեծ գաղափարներով: Եվ անկախ այդ գաղափարների լայն հասարակական կամ մեղ անձնական (որոնց անազատ կրողներն էլ ունի Մուրացանը) հնչելությունից՝ կերպարի ու ընթերցողի ազատությունը դառնում է արվեստի շնչառության գրավականը, անգամ ձեռք բերված լինի գրողի կաշկանդված շնչարգելումների անձնագոհ գնով:

Մուրացանը հայ գրականության ամենադրամատիկ հեղինակներից է: Այդպիսին մնաց նրա կերպարը և՛ անձնական, և՛ գրողական կյանքի բարդ համաձուլվածքում, և դրա վկայությունը ոչ միայն իր գրականությունը, այլև մամակներն են: Ե՛վ մամակներում, և՛ «Հիշատակարանում», և՛ դրանց գեղարվեստական արձագանքներում գրողի անհատականությունը ներկայանում է սոցիալ-կենցաղային, ստեղծագործական, մաս անձնական վիճակների անազատության և հաղթահարման պոռթկումների մեջ: Կենցաղում, որպես կանոն, չի դժգոհել, քանի որ նրան չափավորել է ապրուստի՝ լավ թե վատ եղած հնարավորության առկայությունը: Կաշկանդումների դառնությունը աստիճանաբար քայքայել է առողջությունը: Երբեմն զգուշավոր կերպով տեղեկացնում է պաշտելի կնոջը, թե «իմ կյանքը դժվարատար է դառնում օրըստօրե»

(էջ 263), կամ՝ «այս բոպէին քթիցս շատ արյուն եկավ» (էջ 269), և անմիջապէս՝ «գլխիս ցավը մի մեծ բան չկարծես» (էջ 262): Իր հարուստ ներաշխարհի պայմաններում «չոր ու ցամաք քեզ մամակ գրելս ինձ չէ գոհացնում. ես կամենում եմ մասնակից անել քեզ այն բուռն և սիրազեղուն զգացմունքներին, որոնք շարունակ ալեկոծում են իմ սիրտը» (էջ 313): Բայց անհաճո կենսաձևը այնպիսի վիճակ է պարտադրել, երբ «մի կարճ մամակ գրելու հոժարություն չունեմ» (էջ 312):

Այս դրամայի յուրօրինակ արտահայտություններից մեկն էլ սահմանափակ, պատեմավոր կյանքն է: Մոտավորապես նույն ճակատագրին դատապարտված իր ժամանակակից մի այլ գրչակցի՝ Նար-Դոսի մման ճանապարհորդելու հակում չունի և խոստովանում է՝ «նեղանում եմ գնալ-գալուց» (էջ 326): Մինչդեռ մի ուրիշ անգամ երագում է գնալ հայրենի Շուշի, հասնել այնտեղ հանգստացող սիրելի կնոջը՝ Ոսկիին, և նրա հետ ձիով թափառել դաշտերում ու անտառներում: Այստեղ, իհարկե, նրա մեծ բնապաշտությունն է կամ հարագատ վայրերի բնական ազատության և քաղաքի կաշկանդումների հակադրությունների դրաման: Բայց մնում են անիմաստ հոգնության դեմ գնալու նեղմիտ ճիգերը՝ ամենօրյա կաթ, ետճաշա քուն. «Ես ճաշից հետո մեկ կամ երկու ժամ շնորհքին քնել չգիտեմ, պառկում եմ ու վեց ժամ քնում» (էջ 326), ինչը կարծես անհարագատ միջավայրի ինքնատիպ բացասումն է: Միօրինակ թվացող հարաբերությունների մեջ ձևավորվում է ընդգրկուն ներաշխարհ՝ զգայուն, նրբանկատ վերաբերմունք բոլորի հանդեպ և անգամ հակակրողների ու հակառակորդների նկատմամբ քրիստոնյայի ներողամտություն, քանի որ հավատացած է, որ վաղ թե ուշ բոլորը պիտի հասնեն սխալի ու մեղքի գիտակցմանը, բայց միաժամանակ և՛ դիմացինի, և՛ մանավանդ իր ամենավտոբր զանցանքի հիվանդագին ընդունում և, ընդհանրապես, ամեն մի մանրուք սրվածությամբ ընկալելու, հաճախ թախծոտ փիլիսո-

փայության հակում, երբեմն ներսում ինչ-որ չարի դեմ բուռն ընդդիմակայություն, որը, սակայն, ժամանակավոր է և իշխող չէ:

Բնավորության որոշիչներ են մնում արտաքին միջավայրի հետ հարաբերությունների մեջ աշխարհը, մարդկանց և բնությունը ռոմանտիկ (լուսավոր կամ մութ) գունավորումներով ընկալելու միտումը և որոշ գրքայնություն, սակավ դեպքերում, կարծես դրան որպես բացասում, մասն` կենցաղային հաշվենկատություն, մանավանդ կնոջ դրդմամբ, ասենք, որևէ բարեկամի ամուսնության խնդրում: Առօրյայի հաշվապահական քաջատեղյակությանը խառնվում են պարզ ու միամիտ հավատը մարդկանց նկատմամբ և դրանից ծնված խորտակիչ հուսախաբությունը, երբեմն ձանձրացնելու չափ մանրամասն արդարացումներն ու ինքնաձադկումը: Բոլոր այս արտաքին ու ներքին ազդակ-դրսևորումներում մա միշտ մեծ սիրո և ընտանիքին նվիրումի կրողն ու ջատագովն է և այս շառավիղներով է թափանցում մաս կերպարի անհատականության մեջ:

Գրողի կերպարի որոշակիությունը ևս պարզելի է դառնում ամենից առաջ կենցաղում` կնոջ և հարազատների նկատմամբ ունեցած հարաբերությունների մեջ: Իսկ կնոջ կողմը նրան անընդհատ պարտադրել է կենցաղային ու սոցիալական շատ կաշկանդումներ, և Սամսոն անունով մորեղբոր դրդմամբ այստեղ կարևոր դեր է խաղացել Ոսկիի մայրը: Դեռ նշանադրության շրջանում մա երբեմն տարտամ փորձում է համոզել հարսնացուին, թե` «հոգյա՛կս, դո՛ւ պետք է հասկացնես մորդ» և ոչ թե ընդհակառակը` ենթարկվես նրանց կենցաղային դավերին: Երբեմն ընդգծվում է սառնությունը, պատասխան նամակում Ոսկին շեշտում է, թե ինքը նեղացել է, քանի որ Գրիգորը «հիմար նամակ» է գրել, որի արձագանքը միամիտ երեխայական զարմանքն է ընդամենը. «Մի՞թե մենք այսպիսի խոսքեր էլ կարող ենք գրել միմյանց» (էջ 192): Հետո պիտի հաջորդեն թուլական մարդու նվիրումի, ինքնարդարացման ու մա-

հանջի ցույցերը, որոնք հասնում են իր և իր միջավայրի մերժմանը. «Լավ ես արել, որ գրել ես, գոնե մի փոքր հանգստացած կլինես», և հետո՝ «Ախ, Ոսկի՛, դու երջանիկ ես, քո մայրը քեզ սիրում է... Իսկ իմ մայրը, ընդհակառակը, խլում է ինձանից երջանիկ լինելու բոլոր բարեմասնությունները, և ես սկսում եմ ատել նրան» (էջ 192), այն կնոջը, որը հոր մահից հետո ամեն ինչ արել է որդու, նրա կրթության համար: Սա պարտություն է, որը, հասկանալի է, պետք է ավելի խորացնի հոգեկան խռովքը, որովհետև նա ինքնօտարվում է քաղքենի միջավայրի պահանջով, որ կնոջ կողմը պահպանել է միշտ:

«Մերի» ու «ձերի» անիմաստ հակասությունը պրկում է ներաշխարհը, անձնագոհ սիրո նվիրումը դառնում է հոգնած թառանջ. «Ախր, իմ դարդս էլ քաշիր, է. դու իսկի չես ուզում, որ մի փոքր երեսատեղ էլ ինձ համար թողնես իմայիմների մոտ» (էջ 184): Ի վերջո, անըմբռնելի տվայտանքներից ծվատված հոգին ստիպված է լինում կրկին ապավինել հարազատների ջերմությանը. «Խեղճ իմ մայր, խեղճ իմ քույրեր... նրանց բոլորի ճիգը ինձ ուրախացնելու համար ապարդյուն էր անցնում» (էջ 202): Կամ փորձում է խաթարված անդորրը վերականգնել փիլիսոփայական դիտարկմամբ. «Արգելքները սիրո գործում անխուսափելի են՝ նրան ավելի քաղցրացնելու համար» (էջ 207): Բայց անօգուտ է, և սրված զգացմունքայնությամբ ամեն ինչ ընդունող մարդը չի ազատվում այսպիսի ծանր գուշակության շնչից. «Հավատացա՛ծ եղիր, որ մենք միշտ դժբախտ պիտի մնանք» (էջ 212): Իսկ անգիջում քաղքենիությամբ կարծրացած մեղադրանքը մորից ուղղվում է որդուն. «Ինձ ասում ես, թե «բարձր ազատամտություն» չունեն» (էջ 217): Սովորաբար քնքուշ հեգությամբ տոգորված սիրահարը ստիպված է լինում նույնիսկ պոռթկալ, եթե այդ քաղքենի քարկոծումները կաշում են նրա արժանապատվությանը, որքան էլ նա միշտ հակված է գերադասելու դիմացինի իրավունքն ու դիրքորո-

շումը (հիշենք Մարգարետունու հանդիպումները, օրինակ, Յիկ Ամբամի հետ). «Դու կտեսնես, որ ես ոչ թե «բանաստեղծականը և բարձրը թաղել և ստորոտում եմ քարշ գալիս», այլ... շատ բարձր եմ թռչում, այնքան բարձր, որ հազիվ թե դու կարողանում ես նշմարել ինձ այդ բարձրության մեջ» (էջ 215): Ահա անձնվեր սիրո մեջ հոգեաշխարհի ինչ ելևէջումներով է մարդը գնում ամուսնության, կյանքը նրան՝ նաև որպես գրականություն ստեղծող անհատի, ինչ ծանր և ուսանելի դասեր է տալիս, դրանց արդյունքների ամբողջ թանձր նստվածքը ինչպես պետք է անընդհատ երևա հետոսների մեջ՝ ավելի տարորոշված, հոգեբանորեն ավելի ընդգրկուն և հասարակայնորեն ավելի ազդեցիկ:

Ամուսնությունից հետո, թվում է, ամեն ինչ հանդարտված է, ստեղծվել է ընտանեկան ջերմ անկյուն, ամառային հանգստի համար բաժանումը բերում է նույն կարոտը, բայց արդեն ավելի հավասարակշիռ՝ ներառելով կնոջն ու որդուն «Գուրգենչիկիս անվերջ համբույրներ»: Նախկին անփարատելի թախիծը, երբեմնի ջղագրգիռ պոռթկումը ինչ-որ ժամանակ վերածվում են անդորրի, շատ բաների հնարավոր է լինում նայել թեթև հումորով: Կոլորիտով պատմում է, թե ինչպես է կատուն կերել չորս ճուտը. «Երեկ եկա տեսա, որ Մարիամը լաց է լինում. «Էսենց գուլում չի իլի, Կիրկոհ ջան, ասաց, տունը գլխիս փլավ. կատուն չորսը մեկեն թոցուց տարավ, էնոր տիրոջ աչքը տրաքի» (էջ 235): Գորովանքով փորձում է պահել ընտանեկան ջերմությունն ու անդորրը, քանի որ եթե մինչ ամուսնությունը սերը հաճախ էր գունատվում կնոջ հարազատների քաղբենիության ճահճում, ապա այժմ այն կենսալից ու ամուր է դառնում նաև որդու գոյությամբ: Իր մեծ կարոտի դիմաց չի ցանկանում կնոջը անգամ փոքր անհանգստություն պատճառել. «Ինձ համար ավելի թանկ է քո մի ժամկան հանգստությունը, քան թե իմ մի քանի օրվան ուրախությունը... Ուրեմն դու բնավ մի շտապիր ամեն նամակիս պատասխանելու» (էջ 246). որպես

կանոն, այսչափ նվիրումը կարող է ձանձրալի դառնալ նաև դիմացինի համար, որովհետև կինը տղամարդուց միշտ հովանավոր ուժի սպասելիք ունի):

Մեծ ճիգերով պահպանվող անդորրը երկար չի տևի, քանի որ մոլեռանդ սիրահարը նվիրումի ու կասկածի հախտուն փոթորիկներում հենց ինքն էլ պիտի խախտի հավասարակշռությունը նախ իր, հետո՝ նաև դիմացինի մեջ: Նամակներում *ձևավորվում է սիրո հոգեբանության ու դրամայի ընդգրկուն աշխարհ՝ փարժամանակյա ընդհանրացումներով*: Իր հերոսների հոգեկան տվայտանքները ինքը՝ Մուրացանը, ճակատագրի պարտադրանքով, ապրում է ամբողջ սրվածությամբ, իր իսկ դրամայի հեղինակը դառնալով՝ կարողանում է նաև օտարվել այդ ապրումներից և գրող-կերպար երկօղակ հակադրամիասնությամբ վերլուծություններ անել, գնահատել հոգեվիճակի բոլոր նրբերանգները, կանխագգալ վախճանը: Նա կարծես թե իր մեջ անընդհատ տեսել է իր հերոսներին և իրեն դրել այդ հերոսների մեջ: Արամ-Մարգարիտա, Աննա-Գարեգին, Յիկ Ամրամ-Ասպրամ, Սահականույշ-Աշոտ Երկաթ, Աշոտ Երկաթ-Ասպրամ հոգեբանական զուգահեռումները գրողի ներաշխարհում սաղմնավորված գեղարվեստական ընդհանրացումներ են:

Նամակները ողողված են սիրո աներևակայելի նվիրումի կուտակումներով: Մեկ սիրած էակին հանգստի ճանապարհներուց հետո նա երկար նայում է «երկաթուղվո երկայնալար գնացքին», որ կալանված փախցնում է իր սիրտն ու հոգին, և մոլար քայլերով վերադառնում դատարկված, զգացմունքի պռոթկումից չի կարողանում ավարտել նամակը, մեկ դեգերում է իրենց ծանոթ զբոսավայրերում՝ հիշելու ապրած յուրաքանչյուր քայլ ու բառ, որովհետև չգիտի՝ ուր գնա, ինչ անի, իր համար չկա ամբողջ աշխարհը, մեկ էլ ինքնամոռաց համբուրում է սենյակի այն իրերը, որոնց կաել է կնոջ ձեռքը, կամ՝ «բնության և քեզ հետ խոսեցի» (էջ 148): Ձևա-

վորվում է մի իսկական *ռոմանտիկական կերպար՝ մենության իր խորը ապրումների, բնության հետ կիսվելու և այն մարդկայնացնելու, ամեն ինչ սուր զգացմունքայնությամբ ընկալելու արտիքնունքով* . «Ես հազար ու մի տխուր գուշակություններ եմ անում... Օ՛հ, սիրտս պատռվում է, չեմ ուզում ոչինչ գրել... Թե մի օր ավել անցնի, հուսահատությունը կսպանի ինձ» (էջ 148): Հոգեբան-վերլուծողի սթափ գնահատականն անգամ չի օգնում նրան. անկարող է շիջել այդ ինքնահողշոտող կրակը: Գիտի, որ տղամարդու այսպիսի պահվածքը կարող է հիասթափություն ու ձանձրույթ ծնել միշտ հովանավոր ուժի կարիք զգացող և այդպիսի ուժի ձգտող կնոջ մեջ. «Բայց ո՛չ, այն ժամանակ դու կարհամարհես ինձ: Դու կամենում ես, որ ես ավելի առնական սիրտ ունենամ, այդպես չէ՞: Ուրեմն՝ ես կաշխատեմ հաղթել իմ սրտին» (էջ 146): Գիտի որպես հոգեբան-գրող, փորձում է որպես տղամարդ անհատ, բայց անկարող է, որպես բնավորություն: Եվ ինչպես գրողն է կերպավորում հերոսին, այդպես Մուրացանը կարողանում է նաև սթափ դիտել իր կերպարը՝ բերելով գրող-հոգեբանի դիտարկումներ. «Բայց մի՞թե ես մեղավոր եմ. սիրել այդ նշանակում է գրավել բոլոր երկինքը, տիրել համատարածին, իսկ չէ՞ որ վերջինս սահման չունի» (էջ 150): Այսինքն՝ անսահման այս ուժը, որի մեջ կամ որի տակ սիրահարն է, պիտի հասկանալի դարձնի շատ անկարողություններ: Սա ինքնարդարացում չէ միայն, այլ նաև ճշմարիտ հոգեբանական դիտողություն:

Անձնավորելով ուշ ռոմանտիզմի շատ առանձնահատկություններ՝ Մուրացանը իր ապրումները ներդաշնակում է բնությամբ. «Դարձյալ գեղեցիկ առավոտ. պատուհանիս առջև ծածանում են վարդենիները, և փոքրիկ բուրաստանը նայում է ինձ յուր հազարավոր գույնզգույն աչերով. նա կարծես դիտմամբ այսօր ավելի է պճնվել՝ իմ նախանձը գրգռելու համար... Առանց քեզ ապրել կնշանակի չլինել, չգգալ, չնչել... Ես գնում եմ փնտրելու քո հետ-

բերը» (էջ 154): Եվ միշտ նույն հոգնած հառաչանքը. «Օ՛հ, դժվար է, դժվար է... Իմ հոգին շատ թույլ է» (էջ 155): Անհագ սիրո եսակենտրոնության և թույլ բնավորությամբ հատուկ ինքնաձաղկման ներհակությունն ավարտվում է երկրորդի հաղթանակով. որևէ պահանջ չի դնում, պատրաստ է կատարել նրա կամքը, շուտ հուսահատվում է, բայց բավական է պատասխան սիրո մի փոքրիկ նշույլ, և «թախիժը վերանում է իմ սրտի վրայից, ինչպես լեռան կատարը ծածկող ամպերը, որոնք ցրվում են արեգական ջերմ ճառագայթների ազդեցությունից» (էջ 183): Ու կրկին այս ամենի վերլուծական դիտարկումներ:

Նամակները երկկողմանի կերպավորման խորը դրամատիկ շերտեր են բացում, որոշակիորեն հասկանալի դարձնում նաև ողբերգական վախճանը: Ստվերագծվում է միջավայրը, ուր հանդիպադրված են երկու անհատականություններ, որոնք փորձում են ամեն ինչ ներդաշնակ դարձնել, բայց հաճախ իրենք են ակամա հեղինակում ցավը, խտացնում թախժի մշուշը, որի անթափանց հեռավորության մեջ համեմայն դեպս լույսը չէ, որ սպասում է նրանց: Եվ երիտասարդ սիրահարը պոռթկում է. «Ես կամենում եմ, որ դու հավիտյան տիրապետ լինես իմ գոյության վրա» (էջ 215): Այս խելահեղ ձգտումի տվայտանքների մեջ քունն անգամ մղձավանջներ է բերում. երազում տեսնում է, թե իբր իրենք երկուսով այցի են գնում Լյուդովիկոս Երկրորդ թագավորին, սա «պինդ» համբուրվում է Ոսկիի հետ, ինքը բարկանում է, կինը փախչում է, թագավորը ներողություն է խնդրում և ասում, որ էլ չի անի, միայն թե նրան նորից բերի իր մոտ: Ինքը շտապում է տուն, կինը տանը չէ, «ասացին, որ դու փողոցներում թափառում ես շրջմոլիկների հետ» (էջ 238): Մեծ զգացումները կանգ չի առնում մի կետում, այն ինքնահոշոտվում է հաճախ սուր ցնցումներով, կիսատության դժգոհ պատկերացումներով. «Դու չես կարողանա արտահայտել այն ամենը, ինչ որ զգում և ինչով որ ապրում ես. այդ երբեք քեզ չի հաջողվելու, ինչպես և ինձ չի հաջողում» (էջ 264):

Անսթափ թվացող պոռթկումների պահին անգամ հոգեբան-վերլուծողը չի նահանջում, կարողանում է իրենց երկուսին կողքից դիտել որպես օբյեկտիվացված «ոչ եսի»։ «խոսքը գերազանցում է զգացմունքներին նրա մեջ, ով չի սիրում...: Այս կարծեմ բնական սահմանն է սիրո և կեղծյաց» (էջ 264)։ Կամ մի ուրիշ հոգեբանական ընդհանրացում. «Դու չես կարող առանց ինձ բախտավոր լինել, և ես ստիպված պիտի աշխատիմ իմ անձը երջանիկ անելու, որ դու նրան երջանիկ տեսնելով՝ ուրախանաս և այդ ուրախությունը անդրադարձնես իմ մեջ» (էջ 266)։ Հոգեբանական ներդաշնակության այս խորին ընկալումը մի^օթե կարող է չփնդվել հավասարակշռության ամենաչնչին խախտման դեպքում անգամ։ Ուշացած նամակ, կարճ ու սառը տողեր, անորոշ ու կասկածելի մի մանրուք, ինչպես, օրինակ՝ «Դեռ ես ուրիշին չեմ սիրում» խոսքը, որ ուռճացած կտտանքի է տանում սիրահար հոգին, սկսվում ու շարունակվում են խռովկան բողոքը, զրջումը, կարոտը, և այսպես շարունակ։ Ու տառապանքը դառնում է երկուստեք, զգացմունքը ահագնանում է, որպեսզի հոշոտի տիրոջը։ Երբ ասում է. «Ես հանդուգն լինելու չափ աներկյուղ եմ» (էջ 176), դա ոչ միայն ներքին թաքուն ուժի գիտակցումն է, այլ նաև մանրուքների քաղքենիությունը հաղթահարելու մոլորուն ձգտում։

Եթե դիմացինը իր ամբողջ կանացիությամբ չունի զգացմունքների այդ ուժը, հաճախ անհաղորդ է դրան, ավելի հարազատ է միջավայրի փափուկ անշարժությանը, ապա սա չէ^օ որ պետք է շատ խորացնի տառապանքը։ Երբ ամուսինը կնոջը գրում է, թե մի երիտասարդ ցանկանում է ծանոթանալ նրա հետ, և «դու նամակիդ սկզբում ես հարցնում սրտատրոփ, թե ասա ինձ, ի սեր Աստծո, ով է այդ երիտասարդը» (էջ 251), ապա հոգեբան-գրողը շատ լավ է հասկանում կնոջը, նրա թաքուն ձգտումների թվացյալ անբացատրելիությունը. «Օ՛հ, կանայք, կանայք, կարիճովն անգամ կհետաքրքրվեք, թե իմանաք, որ նա սիրում է ձեզ» (էջ 251)։ Լավ է

ըմբռնում մաս, որ միշտ սիրված լինելու բնագործ կնոջ մեջ գու-
գակցվում է ուժի և այդ ուժից իր ներքին կախվածության ընկա-
լումներով. «Հիշեցի քո այն խոսքը, որ ասում էիր, թե «ես ուզում եմ
տեսնել քեզ թրջված, ջուր կտրած, տղամարդու մման տուն հետ
դարձած» և այլն» (էջ 173): Այո՛, սա է կինը, որի համար միշտ
կարևոր է պայծառ ուժի հովանավոր գոյությունը, ավելի քան հզոր
զգացմունքների տառապագին պոռթկումները. «Ինձ գրում ես, թե
ուրախ մամակ գրիր» (էջ 218):

Լավ գիտի այս ամենը գրողը, որ ձգտում է ներքին փոթորիկ-
ները հանդարտացնել հումորի թեթև սառցակեղևով, բայց ընդամե-
նը այդքանը. «Բայց, ա՛խ, ես ինչպես կկամենամ, որ դու մեկ ուրի-
շին սիրես... Թե մի մարդու սիրելու լինեք, ինձ գրեցեք և ռևուլերս
էլ անմիջապես դրկեցեք» (էջ 251): Ստացվե՞ց արդյոք. եթե ոչ,
այժմ էլ հակառակ ծայրից է սկսվելու. հիմա էլ կինն է հարցնում՝
ուրիշ աղջիկների մայրում է ինքը, թե ոչ: Նայում է, անշուշտ, բայց
նրանց մեջ սիրելի Ոսկեհատին գտնելու համար: Փորձում է պոռթ-
կումը փոխարինել սիրո ավելի հանդարտիկ հավաստիացումնե-
րով ու պատկերներով. «Դու ուրեմն ներսումն ես, թախտի վրա
նստած, բաց կրծքով, Գուրգենչիկը ծնկներիդ. մտնում եմ հուսա-
լեր՝ իմ երկու հրաշակերտը տեսնելու... Օ՛հ, ինչ տխուր է, դա-
տարկություն» (էջ 240): Չստացվեց ուրեմն, և տիրակալը կրկին
մնաց մեծ զգացմունքի պոռթկումը՝ անհաղթահարելի թախծի շա-
ղախով. «Միրտա թուլանում է քեզ համար, ես չեմ կարողանում կա-
տակները շարունակել» (էջ 252). իսկապես, ամեն մեկն ինքն է թա-
քուն լիցքերով ստվերագծում իր ճակատագրի շարժումը): Ուրեմն
նորից տառապանք, սպասում, կարոտ, դժգոհություն. «Առաջին
մամակդ, որին բանաստեղծական քնքշությամբ էի սպասում, ինձ
շատ վիրավորեց. նրա մեջ ես չպատահեցի գոնե մի քնքուշ խոսքի:
Մեղադրանք, դատապարտություն, սպառնալիք... ահա այդ մա-
մակի բովանդակությունը» (էջ 309):

Գնալով ապրումների վերացական թվացող արտահայտությունները որոշակիանում են, փոխզիջումների՝ հաշտություն բերող երերուն քայլերը ավելի տարտամ են դառնում, ավելի տեսանելի են հեռացող սահմանագծերը: Պարզորոշ գրում է, որ եթե կինը մեկ ուրիշին սիրի, ինքը «հերոսությամբ» և «բարձրից» կարհամարհի նրան: Այս խնդիրը մույնիսկ «երրորդի»՝ Սպանդար Սպանդարյանի հետ է քննարկման նյութ դարձել, և վերջինս՝ որպես մտերիմ և Մուրացանին լավ ճանաչող մեկը, ասել է. «Դու կընկճվես և կոչնչանաս» (էջ 291): Իսկ ինքը նահատակի պես տրամադրվում է, որ ներսում կողբա կորստի մեծությունը: Բայց խանգարումների մոտեցող հոգեվիճակը հասել է մի կետի, երբ հնարավոր է լինում միայն բացականչել. «Օ՛, կանայք, կանայք..., ինչպես թշվառ ենք մենք և որքան հիմար. ինչո՞ւ ենք ձեզ հավատում» (էջ 320): Վախճանից առաջ մնում է հոգնած ծերության վերադարձի մղումը դեպի անցյալը, դեպի հուշերի կենարար ուժը. «Այժմ երևի ծերացել եմ...: Ես ուզում եմ վերադառնալ իմ սիրահարված անցյալին» (էջ 357): Վերջին նամակը, որը հոգեկան հավասարակշռության կորստի նախամուտքն է, նաև այս դրամատիկ վեպի ողբերգական վախճանն է: Նվիրումի ու զոջումի, այդպես էլ չընկալված ցավի ու անշեշ պոթեկումի մի հոգեկեղեք խտացում է այն, ուր հոգեվարքի նման զգացվում է լույսի աստիճանական մարումը: Մի կողմից՝ անկիրք բողոք. «Մի՞թե քո մշտական դժգոհությունը չէր պատճառը, որ վերջերս վախենում էի մինչև անգամ գրկել քեզ» (էջ 361), կամ՝ «Համբուրում եմ քեզ առանց քո ցանկության» (էջ 365), մյուս կողմից՝ անիմաստ ու արժեզրկված գնահատման փորձ. «Անհրաժեշտ է, որ նորեն անցյալովը նորոգվինք...: Բայց կարծեմ՝ դու ձանձրացար իմ երկարաբանությունից» (էջ 362). անիմաստ, քանի որ «ոչինչ չեմ կամենում. այժմ արդեն ամեն հուզմունք անցել է, սիրտս խաղաղ և լուռ է, ինչպես մի ցուրտ գերեզման՝ գիշերային լուսնի աղոտ լուսով լուսավոր-

ված» (էջ 371). ռոմանտիզմի հանդիսավորությունը անբաժանելի մնաց նաև նրա մարդկային էությունից՝ փոխանցվելով հերոսներին):

Այսպիսով, արտաքին կապերի և ներքին ապրումների ոլորտներում Մուրացանի անհատականությունը ներկայանում է հետևյալ հոգեբանական դրսևորումներով: Համեստության ու չերևալու հակումների ներհակությունը հետևողական սկզբունքայնության և արժանապատվության բարձր գգացողության նկատմամբ դառնում է յուրօրինակ ներդաշնակություն, որը պարզ խառնվածքի արտաքինի ու միօրինակ կենսաձևի մեջ թաքցնում է բարդ ներաշխարհ: Առաջնայինը նրա համար միշտ մնում է երևակայության ուժը, որը պարտավոր է ցույց տալ ճշմարտությունը: Այդ երևակայությունը սուր արտահայտչաձևերի մեջ հաճախ ստեղծում է անհավասարակշիռ վիճակներ: Նախնիներից ժառանգելով ոչ քաղքենի ու տարօրինակ թվացող պոռթկումներ՝ նա ստիպված էր հաճախ դրանք մամլել առօրյայի պարտադրանքների տակ, դառնալ կենցաղայնորեն մանր հաշիվների կրող, ներկայի խեղդուցիչ չափավորությունը ներքուստ հաղթահարելու փորձ անել իր անցյալապաշտությամբ, մեծ գաղափարներն ու ներքին ազատության թռիչքները փոխանցել հերոսներին՝ նրանց ազատությամբ պայմանավորելով իր կաշկանդված ազատության ձգտումը:

Մի կողմից՝ խիստ տպավորվող լինելը, մյուս կողմից՝ արտաքին աշխարհի սոցիալական ու քաղքենիական ճահիճը նրա մեջ ձևավորում են թուլականության հատկանիշներ: Միաժամանակ լինելով հոգեբան-վերլուծող՝ նա ինքն ամբողջ խորքով ընկալում է դա, փիլիսոփայորեն գիտի այդ թուլությունը հաղթահարելու ձևերը, բայց գործնականում որևէ արդյունքի չի կարողանում հասնել: Տիրակալը միշտ մնում է գգացմունքների թռիչքն ու մեղանխուլիկ տառապանքը՝ պարզ ու անկեղծ դրսևորումներով, որոնք երբեք չեն բացատրվում ուժին բնորոշ խաղի կանոններով:

Մասնավորապես կնոջ նկատմամբ վերաբերմունքի մեջ այս թուլությունն ավելի է շեշտվում, կնոջ կողմից տիրակալ ուժի պահանջը փոխարինվում է զգայացունց տվայտանքներով, և դա հեռացնում է սահմանը, շեշտում օտարումը: Տղամարդու ներքին ենթարկող ուժին հաճախ փոխարինում է ինքնաձադկումը, հեշտությամբ իր վրա է վերցնում չգործած մեղքը՝ դիմացինին վերապահելով դրության տերը լինելու իրավունքը: Ո՛չ փիլիսոփայական դատողությունների սառնությունը, ո՛չ կենցաղային կատակը՝ որպես թուլության հաղթահարման հնարանք, ո՛չ իր ուժի և ուժեղության մասին կոչը այս դեպքում չեն կարողանում քողարկել նվիրումի ու տառապանքի ամբողջ թուլությունը:

Որևէ ճիգ չի վերածվում ուժի, քանի որ միշտ մնում է մեծ սիրտ անկեղծությունը, իսկ անկեղծությունը հաճախ հակում ունի ներկայանալու որպես թուլություն: Եվ ձևավորվում է մեծ սիրահարի ռոմանտիկական կերպարը՝ անկեղծ նվիրումի, մեծության տվայտանքների, բնությունը անձնավորելու և նրա հետ կիսվելու զգացական հակումներով: Այս հոգեվիճակին բնորոշ մեծ կասկածը հիվանդագին է դառնում, երբ դրան ավելանում ամեն ինչ սուր զգացմունքայնությամբ ընկալելու վտանգավոր կարողությունը: Պոռթկումների ելևէջումները վերացական սրված վիճակներից աստիճանաբար հասնում են կասկածի կոնկրետության: Ինքնակտտանքի թանձր մթնոլորտը արդեն իսկապես ուժեղ բնավորության արդյունք չէ, և արտաքին ու ներքին պրկված հակասությունները հիմնավորապես ապահովում են հոգեկան հավասարակշռության կորուստն ու ողբերգական վախճանը:

Արյաբքին աշխարհի, իրերն ու երևույթները, նրանց հարաբերությունները Մուրացանը, այսպիսով, դիտում էր անձնականացված տրամաբանության ընթացքի մեջ, և սոցիալ-հասարակական խորքային հարաբերությունների փոխարեն նրա արվեստի ծանրության կենտրոնն է դառնալու քարոյահոգեբանական խնդիրը:

Դա պայմանավորված էր նաև նրա կենսագրությամբ ու անհատականությամբ: Կենսաձևն ու բնավորությունը պարտադրեցին, որ «իր ըմբռնումների, հայացքների, համոզմունքների մեջ լինելով տրամաբանված՝ նա, սակայն, երբեք չկարողացավ ըմբռնել կյանքի տրամաբանությունը և ամենուրեք իրեն գտավ մտավոր ռացիոնալիզմի և իռացիոնալ իրականության անհարկի բևեռներում», ինչի արդյունքը եղավ նրա «ռոմանտիկական փախուստը իռացիոնալ իրականությունից»¹⁴: Այդ փախուստի վերջնահանգրվանը անցյալի գեղարվեստական ժամանակը կլինի, թե նահապետական գյուղի գեղարվեստական տարածությունը, միևնույն է, հասարակական լայն ընդգրկումներին ու խորքային պատկերացումներին պիտի փոխարինելու գար գաղափարատիպերի կամ խորը դրամա ապրող կերպարների բարոյահոգեբանական շեշտվածությունը՝ սիրո, ընտանիքի, հավատի ու կրոնի, անձնությամբ ավանդական հիմնավորումներով:

Ուրեմն իր մեջ ունենալով արտաքին ու ներքին դրամաների կուտակումները, հոգեբանական բոլոր մանրամասներով ապրելով և միաժամանակ վերլուծելով ու քննելով դրանք՝ Մուրացանը լավագույն ստեղծագործություններում գեղագիտական չափավորությամբ այդ ամենը փոխանցում է հերոսներին, նրանց նկատմամբ հոգեհարազատությունը բնական ու հաղորդակցելի է դարձնում ապրումը: Չմոռանաք, որ գրողի անհատականությունը ստեղծագործական գրգիռներից մեկն է, կարևոր թե քիչ կարևոր, բայց մեկը: Այս դեպքում գուցե անհատի ներաշխարհի «թուլությունները» հաղթահարելու ներքին մղումն է ստիպում գրողին՝ հերոսի մեջ կարևորելու ազգային նվիրումն ու մեծ գաղափարը, հանուն ազգի փրկության անձնականը զոհաբերելու, այն միշտ գաղափարին ստորադասելու ռոմանտիկական պահանջը: Եթե ստեղծագործա-

¹⁴ Սարինյան Ս., Մուրացան, էջ 47-48:

կան հասունացման ուղին որևէ չափով չփոխեց գաղափարական այս հատակ պահանջները. Ռուզանից Գևորգ Մարգալետունի գաղափարատիպերը մնացին իրենց աներեր ուժով, ապա անձնական ապրումների հորձանուտներում տառապող հերոսները՝ անգամ քույր Աննայից մինչև Աշոտ Երկաթ (նաև եսակենտրոնության կրողները), հարստացան հոգեկան աշխարհի ելևէջումներով, կերպարներն ամբողջացան հասարակական նվիրումի և անձնական ապրումների անհամատեղելիության հոգեբանական խորը արտահայտչաձևերով:

2. Թուլակամության վերապրած դրաման

Ամեն մի գրողի ստեղծագործություն, այսպես թե այնպես, նրա կենսագրության այլակեցված արտահայտությունն է: Գրողի կենսագրական որևէ թեկուզ աննշան փաստ, նրա խառնվածքի ու բնավորության թվացյալ մանրուք կարող են բացվել, «ցրվել» տարբեր կերպարների մեջ, ներառել «դրսի» աշխարհի ու մարդկանց յուրովի գնումներ և գեղարվեստական մտածողության ինքնատիպությամբ ներկայանալ որպես ինքնահաստատող կառույց: Անգամ էպիկական լայն ընդգրկումներով, բազմաբնույթ կերպարների այլազան, բայց հետևողական անհատականացմամբ հատկանշվող ստեղծագործություններում, որտեղ հենց այդ պատճառով դժվար է նկատել հեղինակի ուղղակի կամ անուղղակի առկայությունը, միևնույն է, որոշակի դեր չէր կարող խաղացած չլինել գրողի կենսագրության որևէ փաստ, դիպված, որևէ տպավորություն, որ անձանոթ է բոլորիս, և որ ավելին՝ կարծես թե չի մնացել նույնիսկ հեղինակի հիշողության ծալքերում, պարզապես աննկատ վերածվել է ենթագիտակցական նյութի, որ պիտի գեղարվեստական փաստ դառնա:

Հայ գրականության մեջ *Նար-Դուր* ևս (Միքայել Տեր-Հովհաննիսյան, 1867-1933) այս առումով ուսումնասիրության համար դիպուկ նյութ տվող հեղինակ է, և ռեալիզմի որոշ առանձնահատկություններ կարելի է պարզաբանել՝ ելնելով մասնավորապես այս սկզբունքից, կերպարների հոգեբանական գեոմոտիպը վերլուծել՝ հայացք նետելով գրողի ներաշխարհի վրա, բացելով այդ երկու աշխարհների բարդ փոխանցումների հետաքրքիր շերտեր: Նար-Դուսի ծնունդի ու սնունդի օրրանը Թիֆլիսի Հավլաբար թաղամասի աղքատ բրդավաճառի ընտանիքն էր, ուր չքավորությանն ավելացած տգիտությունը անկարող մարդկանց դարձրել էր մանր շահամոլության կրողներ: Նրա հայրն ու եղբայրը այդ հիվանդագին հակումների մեջ բնական ատելություն ունեին ամեն մի ուսման ու գիտության նկատմամբ, որին, սակայն, մանկուց ինքնամոռաց ենթարկվածությամբ տրվել էր Միքայելը: Նրան հարազատ ու հասկանալի էր մնացել միայն մայրական բնագոյի անհաղթահարելի հավատարմությունը, որն այս դեպքում շատ բան չէր կարող տալ տղային: Թաղի թեմական դպրոցն ավարտելուց հետո հոր ու եղբոր չքավոր շահամոլության պատճառով կիսատ է թողնում ուսումը Քութախիի ուսուցչական սեմինարիայի վճարովի դասընթացներում, և դրանով սպառվում են քիչ թե շատ լուրջ կրթություն ստանալու հնարավորությունները: Միակ ուսումնական հաստատությունը, որտեղ կարող էր անվճար սովորել, Թիֆլիսի արհեստագործական ուսումնարանն էր, որը արհեստների վարժեցումից բացի՝ ոչինչ չէր կարող տալ նրա ուսումնաստենչ հոգուն: Շուտ է հեռանում ուսումնարանից, որտեղ եղած կարճ շրջանի միակ բարեբախտությունը ծանոթությունն էր նույն հոգսերով այստեղ հայտնված Ալեքսանդր Ծատուրյանի հետ, համատեղ նվիրումը գրական ընթերցանությանը և ստեղծագործական առաջին քայլերը:

Այսպես ահա օտարման առաջին փաստը հարազատների շրջանում նրան մանկուց պարտադրում է միայնության զգացումը,

բնավորության գիծ է դառնում շատ ավելի տեսնելն ու տպավորվելը, քան թե գրուցելը, հաղորդակցվելը, որևէ իրավիճակ ներքուստ գնահատելը, քան թե դրության տեղ գգալու կամքը: Չնավորվում է ինքնամփոփ, լռակյաց ու հավերժ անհաղթահարելի կրավորականությամբ հատկանշվող մի բնավորություն: Չարմանալիորեն այս բնավորությունը հետագայում անընդհատ հայտնվում է իրեն համահունչ կենսական միջավայրում, և այս դեպքում դժվար է ասել՝ միջավայրն է նպաստում բնավորության այս կամ այն գծի խորացմանն ու բացարձակացմանը, թե՞ բնավորությունն ինքն է ստեղծում իրեն բնորոշ կենսապայմաններ:

Նար-Դոսը Ս. Սպանդարյանի «Նոր դար» թերթի պատասխանատու քարտուղար աշխատելու երկար շրջանում հանդես է եկել որպես իր գործին անձնվեր շահախնդրությամբ ենթարկված մեկը, ով գիտի, որ «խմբագրական մեքենայական գործը սպանեց իմ բոլոր թարմ ուժը, եթե միայն այդպիսին ունեի. ես այժմ նմանում եմ մի հոգնած ձիու, որ ոտները հազիվհազ շարժում է և քիչ էլ գնա, պետք է սատկած ընկնի: Եվ չեմ ցավում դրա համար»¹⁵: Այսպես է գրում նա իր մտերիմ Մինաս Բերբերյանին 1892 թ. հունիսին: Որքան էլ սա այսպես է, մյուս կողմից նա տանու հոգսի ամբողջ անկեղծությամբ ցավում է թերթի հրատարակության հետ կապված ամեն մի բարդության ու դժվարության համար, երբեմն աշխատում է համարյա ձրի, հաճախ ամաչում է իր տառապանքի վարձը պահանջել: Ինչպես Մուրացանը շատ ավելի ծանր՝ հաշվապահի հոգեմաշ վիճակում, այնպես էլ այս դեպքում Նար-Դոսը անկարող է որևէ բան նախաձեռնել, չգիտի՝ ինչպես կապրեն, եթե խմբագրությունից հեռանա: Իր աշխարհից դուրս գոյություն ունեցող անհայտն ու անորոշը միշտ անընկալելի ու ահաբեկ են եղել նրա ներամփոփ նկարագրին. դա է պատճառը նաև, որ չի սիրել

¹⁵ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1970, էջ 317:

ճանապարհորդել, միշտ հրաժարվել է այդպիսի առիթներից, իսկ եթե խիստ անհրաժեշտությունը դրել է նրան այդ վիճակի մեջ, ապա դա վերածվել է մի իսկական Գողգոթայի: Եվ դժգոհելով, մերժելով դա՝ նա պիտի կապված մնար «Նոր դար»-ին: Միայն քերթի գոյության դադարումից հետո է իր մեջ ուժ գտնում անիծելու խմբագիր-տնօրենին, որը կործանեց իր կյանքը: Բայց հետո էլ՝ խորհրդային իշխանության տարիներին, Նար-Դոսը իր անկեցվածք համեստության պատճառով ինքնամերժ բարեխղճությամբ շարունակում է որպես սրբագրիչ աշխատել տարբեր պարբերականներում՝ զարմանալիորեն զուգակցելով այդ աշխատանքը արդեն դասական ընդունված գրողի հեղինակության հետ: Այս ամենով հանդերձ՝ Նար-Դոսը միաժամանակ ուներ իր վիճակի հստակ ընկալումն ու գիտակցումը, իսկ դա հաղթահարելու անկարողությունը նրան երբեմն հասցնում էր ինքնախարագանման: Վերևի վկայությունից բացի՝ բերենք մի ուրիշ միտք (որպիսիք նրա նամակներում շատ են) Սինաս Բերբերյանին հասցեագրված այլ նամակից: Խոսելով Բերբերյանի և Յու. Վեսելովսկու կազմելիք «Из армянских беллетристов» ժողովածուի մասին՝ նա գտնում է, որ ռուս ընթերցողին ներկայացվելիք գրքում ընտրությունը շատ խիստ պետք է կատարվի. «Ինձ պես հափուռ-չփուռ գրողներին դեն ձգեցեք» (էջ 320): Վերջապես հիշենք Ս. Ջորյանի հայտնի վկայությունը նրա անձնավորության մասին. «Նա ծայրահեղ համեստ էր, սակավախոս, ինքնամփոփ ու հայեցական բնավորություն. երբեք չէր խոսի իր անձի մասին, երբեք զգացնել չէր տա, որ ինքը վիպասան է», «ամաչում էր անգամ նոր զգեստը և նոր կոշիկը հագնել»¹⁶:

Նար-Դոսը ներկայանում է մասն որպես իր գործին շահախնդիր և անգիջում ու պահանջկոտ մի բնավորություն: Նա իս-

¹⁶ Ջորյան Ս., Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1964, էջ 93, 96:

կական գրական մշակ էր և նվիրյալ: Գյուղագիր և ազգագրագետ Հ. Մալխասյանին գրած նամակում (1892 թ.) խոստովանում է. «Կյանքիս մեջ միակ բարոյական, առողջացնող, ազնվացնող ու քնքշացնող զվարճությունն ու երջանկությունը, որ զգացել եմ ես և զգում եմ, այդ այն ժամանակն է միայն, երբ եռանդ կա և գրում եմ»¹⁷: Առօրյա կյանքում լինելով կաշկանդված ու սահմանափակ՝ նա անկեղծորեն համարձակ ու խիստ է գրականության մեջ: Անգիջում քննադատում է նույն Հ. Մալխասյանի վեպը 1891 թ. հունվարի 2-ին գրած նամակում, վերոհիշյալ ռուսերեն ժողովածուի առիթով կազմողներից պահանջում է. «Կարելվոյն չափ սկեպտիկ եղեք մեր գրողների վերաբերմամբ, նրանց ձեռքերով երկնքից աստղեր մի վար բերեք, ինչպես ձեր գործի առաջին հատորումն էիք արել» (էջ 338): Նույն նամակում, անկաշառ գրական չափանիշներից ելնելով, զարմանում է, թե «ինչո՞ւ մոռացել եք Մուրացանին. գոնե քո նամակի մեջ նրա անունը չկա հիշված...: Կարող եմ հավատացնել ձեզ, որ ժողովրդականության կողմից Բաֆֆիից հետո երկրորդ տեղը բռնում է Մուրացանը» (էջ 340):

Հասարակությունից կտրված լինելու՝ իր ինքնամփոփ նկարագրի մեջ իրականում Նար-Դոսն ապրում էր ոչ միայն հայ գրականության շահերով, այլև իր ժողովրդի հոգսերի ու խնդիրների ամենօրյա տվայտանքների մեջ: Ցավում էր ազգի կյանքը ծվատող կուսակցական անմիտ կռիվների համար, որոնք, ըստ նրա, միայն զարշառնություն են առաջացնում: Մ. Բերբերյանին գրած նամակներից մեկում (1894 թ. մարտ) նշում է, որ «այդ զարշառնությունն արդեն չափից դուրս ապականել է հայոց կյանքի ամբողջ մթնոլորտը, այնպես որ մարդ խեղդվում է» (էջ 350):

Նար-Դոսի ստեղծագործական կարողությունների որոշ կողմեր հստակ ընկալելու համար ավելորդ չի լինի այստեղ նշել, որ

¹⁷ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 316:

ազգային-քաղաքական ինչ-ինչ հարցերում գրողն ինքն էլ միշտ չէ, որ կարողանում է հասնել երևույթի խորքային ըմբռնումներին, ազատվել հակասություններից: Երբեմն ակնառու է լինում նրա դատողությունների մակերեսայնությունը քաղաքական հարցերում, որը զգացնել է տալիս անգամ լավագույն գործերում, ինչպես՝ գաղափարական հոսանքների բովանդակությունն ու հակադրությունը «Պայքար» վեպում, ազատագրական պայքարի խնդիրը «Մահը» վեպում: Որքան էլ հետագայում գրողը փորձել է «Մահի» հիմնական գաղափարական խնդիրներից մեկը դարձնել արևմտահայության ազատագրության հարցը, սակայն դա վիպական գործողությունների մեջ չի մարմնավորվել, մնացել է ինչ-ինչ վերացականության մեջ, ինչպես խոհականության ճշմարիտ թվացող շերտերով հանդերձ՝ այնքան էլ հիմնավոր ու որոշակի չի դառնում Մ. Բերբերյանին հաղորդած մտքերից մեկը. «Ես կատարելապես հավատում եմ, որ հայերը մեծ ընդունակություն ունին ապստամբելու յուրայինների դեմ, բայց որ նրանք ապստամբելին օտարի դեմ – դա ցնորք է» (էջ 318): Սրված այս եզրահանգման մեջ կարող է դեր խաղացած լինել առօրյայի ու մանր կրքերի ընդհարումների այն ճահիճը, որի մեջ են հայտնվել նաև մեր այս երկու հեղինակները և, իհարկե, ոչ միայն նրանք): Մերժելով կուսակցությունների ու գաղափարական հոսանքների խժոժությունների վտանգը օտար տարածքներում դժվար միաբանվող ազգային կյանքի համար՝ ինքը՝ Նար-Դոսը, ևս ստիպված է եղել որպես «նորդարական» անգիջում ելույթներ ունենալ «մշակականների» դեմ: Անգամ մտերմագույն ընկերոջ՝ Թիֆլիսի արիեստագործական ուսումնարանում գրական առաջին փորձերի ու թոթովանքների ընկերակցի՝ Ա. Ծատուրյանի բարեկամությունն է մերժում այն բանից հետո, երբ իմանում է, որ ժամանակի շատ երիտասարդների նման վերջինս նույնպես հարել է «ազատամիտ» «Մշակին». այդ փաստը շեշտում է տարբեր առիթներով:

Անմիջապես հարկ է նկատել, որ ինչ-ինչ անորոշությունների ու ոչ հստակության պատճառներից մեկը կարող են լինել նաև բնավորության թուլության երանգները, որոնք ի վերջո հաճախ իշխող են դառնում: Կենցաղային հարցերում երբեմն նա դիմում է միամիտ խուսանավումների, սովոր չէ դրության տերը զգալու հոգեվիճակին: Օրինակ՝ Ա. Ծատուրյանը հասու է եղել ընկերոջ սառնության բուն պատճառներին և մամակով անկեղծորեն մեղադրել է նրան: Նար-Դուր շտապել է խուսափել ճշմարտությունից և պարզունակ ինքնադարացման դիմել. «Մշակականների և մորդարականների խնդիրը չի կարող լինել, որ մամակ չեմ գրում քեզ. չեմ գրում, որովհետև խիստ ծույլ եմ մամակներ գրելում առհասարակ» (էջ 362), (1899 թ. հունիս): Ավելորդ չի լինի հիշել, որ շատ մամակներում Նար-Դուր տարբեր առիթներով տարբեր անձանց հաճախ է խոստովանում իր ծուլությունը (այն դեպքում, երբ հայտնի է նրա գերբարեխիղճ աշխատանքը խմբագրությունում, կամ այն, որ ցանկացած սխալի համար նա ամբողջությամբ նորից արտագրում էր ստեղծագործությունը): Օրինակ՝ Ա. Ծատուրյանին գրած մամակներից մեկում (1909 թ. հունվար) կրկին նշում է. ««Աղբյուրի» հոբելյանի նկարագրությունը չուղարկեցի ուղղակի ծուլությունից: «Տարագի» մեջ տպվածն էլ գրեցի ակամա» (էջ 426):

Նար-Դուր կարծես թե չունի երևույթի ընկալման ռոմանտիկական խորը զգացմունքայնությունն ու վերլուծականությունը, ինչը ակնհայտ էր Մուրացանի պարագայում: Կենցաղը շատ ավելի դրսի և աշխատանքային հանդարտորեն միօրինակ ու դրամատիկ հարաբերությունների մեջ էր, որտեղ թվացյալ հանդարտությունը իր կրավորականության արդյունք էր նաև: Բայց նրան ևս բնորոշ էր ծայրահեղ մվիրումը ընտանիքին ու զավակներին, որը երբեմն սրված էր դառնում այն գիտակցությունից, որ ինքը միշտ չէ, որ կարող է ուժեղ և հովանավոր հայր լինել: Այսպես, աղջկա՝ Հասմի-

կի՝ Անդրկովկասյան ինժեքենամեկտրատիվ ինստիտուտ ընդունվելու հարցը, իր առօրյա սովորականությանը հակառակ, մի իսկական տառապանքի է վերածվում հոր բնավորության հետևանքով: Ջգալով, որ գործի հետ կապված որոշ շարքային դժվարություններ ինքն ի վիճակի չէ հաղթահարել՝ խնդրում է բարեկամ Հ. Մալխասյանին, թե այդ գործը թողնում է նրան, «հիմա դու գիտես»: Չնայած ամեն ինչ կարծես իր հունով է գնում, սակայն խառնաշփոթ լարվածությամբ է տանում սպասումը, մինչև որ կնոտենա ընդունվածների ցուցակը կարդալու օրը: Եվ ինչպես հաճախ է լինում մյան դեպքերում, երբ լարվածությունն է կարծես ծնում համապատասխան իրավիճակ, հակառակի մյան աղջկա ազգանունը ներառվում է մեքենագրական վրիպակով: Լիովին ահաբեկված, ինքն իրեն կորցրած հայրը կրկին դիմում է հոգսն ստանձնած Մալխասյանին, ապրում մի ամբողջ մոձավանջային օր, մինչև որ պարզվում է թյուրիմացությունը:

Այսպիսով, Նար-Դոսի բնավորությունը ներկայանում է այսպիսի հոգեբանական ընդհանրացումներով, որտեղ գրողի անհատականությունը որոշ առումով պայմանավորում է կերպարի բնութագիրը: Ներամփոփ է, լռակյաց ու համեստ, հենց սկզբից ընտանեկան ու սոցիալական միջավայրը նրան կրավորականության է տարել՝ վարժեցնելով շատ ավելի տեսնել-վերլուծելու, քան դրության տերը լինելու հոգեվիճակին: Դրանից մա միշտ չէ, որ ուժ է գտնում իր տարրական իրավունքների պաշտպանության համար, դժվար վիճակի ու դժգոհության պատճառը չի շտապում ուրիշների վրա գցել: Անգործության գիտակցությունը նրան երբեմն հասցնում է ինքնախարազանման: Մուրացանը իրեն դատափետում էր ընտանեկան կապերի և կնոջ հետ հարաբերությունների մեջ, Նար-Դոսը ինքնամերժման է գնում որպես ստեղծագործող, անկեղծ համարձակությամբ գնահատում է տաղանդը՝ նույն Մուրացանին, բայց խիստ քննադատում թեկուզ մտերին մարդու թույլ

ստեղծագործությունը՝ միշտ փաստորեն դաժան լինելով իր նկատմամբ. «Համենայն դեպս, ես ինձ չնչին գրող եմ համարում» (Էջ 338), (Սիմաս Բերբերյանին, 1893 թ. սեպտեմբեր):

Անկախ կատարելիք աշխատանքի հոգեհարազատությունից՝ պաշտոնական պարտականության և բարեխղճության պահանջով անկաշառ նվիրվածությամբ և մանրակրկիտ ջանասիրությամբ է տրվում դրան՝ փոքրիկ սխալի համար պատրաստ լինելով նույնիսկ մի քանի անգամ արտագրել նյութը, ստեղծագործությունը: Իսկ անհամարձակությունն ու նախաձեռնող չլինելը այլ հարաբերությունների մեջ նրան դարձնում են ծույլ, նախաձեռնող չլինելով՝ հոսանքին ենթարկվող. «Ոչինչ չեմ կարող ասել և առհասարակ առաջուց խոստանալ էլ չեմ կարող: Այնպես որ՝ կլինի, լավ, չի լինի՝ մեծ ցավ չի» (Էջ 446), (Հ. Մալխասյանին, 1925 թ. հունվար):

Ամեն մի կենցաղային մանրուք հիվանդագին ինքնագնումների պատճառով նրա համար կարող է դառնալ իսկական չարիք, մանավանդ, եթե խնդիրը վերաբերում է հարազատական միջավայրին: Այս նվիրումն ու բոլոր տեսակի հարաբերությունների մեջ անկեղծ լինելը կարող են վերածվել թերության, դիտվել որպես թուլություն:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԲԱՅԱՍՄԱՆ ԲԵՎԵՈՒ ԳԱՂԱՓԱՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԴԵՊԻ ԱՐՎԵՍՏ

1. Թեմատիկ և ոճական կադապարների հաղթահարման սկիզբը

Ազգային հոգսերից ծնված գաղափարական պարտադրանքի և ստեղծագործական ազատության՝ կերպարի ու հոգեբանության համոզիչ դրսևորումների հակոտնյա գոյությունը Մուրացանը փորձում էր ներդաշնակության բերել առաջին իսկ ստեղծագործությունների մեջ: Դրանցում ևս ակնհայտ միտումնավորության, երբեմն միագիծ գաղափարների ու կադապարների առկայությամբ հանդերձ՝ նկատելի էր հոգեբանական նուրբ դիտումների կարողությունը: «Ռուգան» պատմական թեմայով դրաման, «Հայ բողոքականի ընտանիքը» վիպակը և «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» վեպը Մուրացանի՝ որպես գաղափարախոսի ու գեղագետի ինքնահաստատման առաջին խոստուն վկայագրերն են: Ազգային միասնության տարողունակ խնդիրը, սոցիալական թշվառության հանրաժանոթ վիճակները գրողը ներկայացնում է կենցաղի ճշմարիտ պատկերների և դավանանքային հարցերի սրված արտահայտություններով:

«Հայ բողոքականի ընտանիքը» վիպակում զգալի են ռոմանտիզմին բնորոշ բարոյախոսական տարրը, վերամբարձ ոճը, զգացմունքային հագեցվածությունը, բայց միաժամանակ՝ սոցիալական ու հոգեբանական ճշմարիտ ընկալումները: Գրողը ազատ բարոյախոսում է այն մասին, որ *«երջանկությունը, որին մարդիկ շար փոքր են ճանաչում և որին ընդհանրապես հարուստների ապարանքներում են որոնում, հաճախ յուր բոլոր կարարելությամբ գտնվում է այն անշուք տնակներում, որոնց մենք «թշվառների*

*կացարան» ենք անվանում »*¹⁸: Ազգի ուժն ու բարոյականությունը հասարակ խրճիթներում տեսնելու գաղափարը գնալով պետք է ավելի կայունանա, և Մուրացանը իր փնտրտուքի մեջ կայուն կերպով պետք է շարժվի դեպի հին գյուղը և անցյալը:

Տվյալ դեպքում քաղաքի հասարակ արհեստավորի կինը դատողություններ է անում ու դժգոհում այնպիսի ոչ ուղղակի կենցաղային հոգսերից, ինչպիսին կրոնափոխությունն է, գտնում է, որ *«հաւարաւաճառութեան գործի մեջ ոչինչ ազնիւ և բարի բան չկա»* (էջ 31): Եվ հարմար առիթի դեպքում միտումնավոր (տենդենցիոզ) գրողը չի խուսափում դաստիարակիչ-ճառային շեղումներից՝ կրկին շեշտելով սոցիալական տարբերության բարոյական իմաստը: Ճարտասանական հարցում է անում, թե այս երևույթի մասին *«ինչ կարծիք ունենին մեր մայրաքաղաքի հայ տիկիները, որոնք շատ անգամ իրենց գլխարկների մի ոսկեփայլ փետրուրի պարճառով տակնուվրա են անում ամբողջ ընտանիքը»* (էջ 60): Եվ, ի վերջո, բողոքականություն ընդունելու հետևանքով կործանված ընտանիքի ողբերգական փաստի առաջ կանգնած գլխավոր հերոսի՝ ոսկերիչ Գրիգորի ինքնախոստովանանքը ևս ունի բարոյախոսական շեշտվածություն՝ իր հասկանալի պաթետիկ ոճավորմամբ. *«Բայց ո՛վ է մեղավորը, իհա՛րկե ես, միմիայն ես, անզգամս: Ի՞նչ ունեի ես այդ դերի հետ, ինչո՞ւ շուտով չճանաչեցի նրանց »* (էջ 74), և այլն: Ոճական կաղապարն ու անհատականացման պակասը թույլ են տալիս այսպիսի վերամբարձ դատողություն դնել սովորական արհեստավորի և ցանկացած այլ հերոսի բերանում:

Մուրացանին՝ որպես անհատականության, բնորոշ խորը զգացմունքայնությունը, թշվառության զգայացմունց-սենտիմենտալ ընկալումները նկատելի են արդեն առաջին իսկ ստեղծագործու-

¹⁸ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1961, էջ 14:

թյուններում: Գրիգորի կործանված ընտանիքի պատկերը այդ թշվառության կանոնիկ դրսևորումն է. «Այն սենյակը, ուր պառկած էին հիվանդները, մյրնողի վերա շար լիսուր տալովորություն էր անում: Մայր, աղջիկ և տղա, մի շարքով տարածված, հեծում էին հիվանդության ծանրության տակը» (էջ 61): Այսպես անհմաստ թվացող կոնֆլիկտը բերում է անհասկանալի հալածանքներ, և հասարակ արհեստավորը դառնում է իր փոքրիկ անդորրի՝ իր տան խորտակման պատճառը: Դեռ ստեղծագործական առաջին քայլերից հայոց միասնականության և եկեղեցու (որպես այդ միասնականությունն ապահովող մեծ ուժի) նվիրյալ Մուրացանը, որպեսզի ընկալելիորեն մերժի դավանափոխության իրական վնասը, հենց «անհմաստ-անհասկանալի-հասարակ» որակների միջոցով ստեղծում է տհաճ անորոշության այն մշուշն ու մութը, որտեղ ականա հոգեորսվում է գլխավոր հերոսն ու կործանում ամեն ինչ: Հետո նա թուլակամության արտահայտչաձևերով անընդհատ դատափետում է իրեն այդ արարքի համար, որի հեղինակը չէ, այլ գոհն է նաև ինքը. ««Այո՛, ես անիծյալ եմ... Տե՛ր հայրը իրավունք ունի... Ես անիծյալ եմ»: Այս տեսարանը շար մորմոքիչ ազդեցություն արավ ժողովրդի վրա: Ոսկերիչը լուռ և անզգա էր յուր դեմ ուղղված բոլոր հայացքներին ու սպառնալիքներին» (էջ 73): Մեծ թե փոքր, կամա թե ակամա մեղք գործողի բարոյական դատաստանը մեկն է՝ մերժվածությունն ու միայնությունը: Սա ևս Մուրացանի համար անընդհատ զարգացող, բայց կայուն գաղափարական խնդիր պետք է դառնա, գեղարվեստորեն հրաշակերտովի աշտերկաթյան միայնության ինքնակտատանքի պատկերներով: Եվ դա գրողի համար միշտ կարևոր ազգային միասնականության բարոյական ուժի անհատականացված դրսևորումն է, իսկ նաև հասարակական երևույթների անձնականացումն է ռոմանտիզմի կարևոր հատկանիշներից մեկը:

Իրեն «տենդենցիոզ» և այլազգի ընթերցողին այդ առումով անհետաքրքիր համարող Մուրացանը այս և այլ դեպքերում, ակնհայտ գաղափարայնությամբ հանդերձ, Գրիգորի վերափոխումն ու նրա հարաբերությունը ընտանիքի հետ պատկերում է համոզիչ հոգեբանական տեղաշարժերով: Նախապես նա ներքին անհանգստությամբ ու կասկածով է զննում բողոքականների հավաքների, վստահեցնում կնոջը, թե՛ *«ինչ երեխա ես կարծում, ի՞նչ է: Այսուհետև ո՞ւր պետք է ինչ փոխեն»* (էջ 30): Կամ բվում է, թե հենց այնպես դժգոհում է, որ կինը ատելությամբ է խոսում բողոքական քահանայի մասին, որից պարզ է դառնում, որ նա աստիճանաբար ընկնում է հոգեորսության ցանցը. *«Մարդը քեզ մի վայրություն չի արել, դու նրա վրա թշնամաբար ես խոսում»* (էջ 29): Հետո իր իսկ ներսում եղած երկընտրանքները նրան մոտեցնում են հասկանալի ջղագրգիռ վիճակի. *«Է՛հ, դու ինչ զգվեցնում ես»* (էջ 30): Հերոսի մեջ ծնվում է ինչ-որ անհասկանալի ու անսովոր գաղտնապահություն, թաքնվելու ցանկություն, որը հանցագործ արարքի բնագոյական դրդիչն է: Ի վերջո, քայլ առ քայլ կայունանում է ինքնավստահությունը, վերջապես նաև կույր մոլեռանդությունը, թեպետ որպես բարոյահոգեբանական միջավայր անընդհատ մնում է անորոշության մշուշը՝ ընդգծելու համար գաղափարական «անիմաստն ու անհասկանալին».
«Ինչո՞ւ համար է այս ամենը... Ինչո՞ւ կորցնել իմ տան խաղաղությունը» (էջ 45): Վերափոխման արդյունքն էլ պարզություն ու անդորր չի բերում հերոսին. նա արդեն *«կորուսել էր յուր առաջին զվարթ բնավորությունը: Նա դառնում էր տուն տխուր և մեղամաղձիկ դեմքով»* (էջ 35): Երեխաներն օտարվել են, կինը հոգեկան խառնաշփոթի մեջ է, խախտվել է անդորրը, նախապատրաստվում է կործանումը: Որոշակի է, որ բարոյական ու գաղափարախոսական միտումները գրողը, անշուշտ, գրքային ոճավորումներով կարողանում է ներկայացնել կերպարի հոգեբանական տեղաշարժերի մեջ: Զգալի է

մաս, որ ռոմանտիզմը, Մուրացանի ստեղծագործական առաջին քայլերից սկսած, ձևավորվում է շատ ավելի գրողի անհատականության, բնավորության հիմքի վրա, քան որպես գրականության պատմության օրինաչափությունների տեսական դիտումների արդյունք, ինչն էլ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին ռեալիզմի համընդհանուր գերիշխանության պայմաններում հիմնավորում է Մուրացանի ուշ ռոմանտիզմը:

Մուրացանի ռոմանտիզմի «միտումնավորությունը» նմանօրինակ թեմայի մեջ լրացուցիչ հայտանիշներ է ձեռք բերում «*Իմ կաթոլիկ հարսնացուն*» վեպում: Այստեղ ռոմանտիկական պաթետիզմի, բարոյախոսական տարրի, զգացմունքային հագեցվածության հետ միասին նկատելի են գրողի անհատականությանն ու ստեղծագործական խառնվածքին բնորոշ այլ որակներ՝ բնապատկերի անձնականացումը, սիրո հոգեբանական հաճախ զգայացումը ապրումները, անցյալապաշտությունը, անգամ դավանանքային բանավեճի ներառումներ: Բնապատկերը առավելապես հովվերգական է՝ կանաչ հովիտների, գուլալ գետակների և լուսնի կաթնագույնի ու նման կանոնիկ ատրիբուտներով: Սա ոչ միայն հերոսների, այլև ավելի շուտ իր իսկ գրողի անհատականության, միջավայրի պարտադրած ներաշխարհային կաշկանդումների հաղթահարման փորձ է, գրականության լուսավոր աշխարհում ազատ շնչառության ձգտում: Հետագա ստեղծագործություններում դա պահպանելով՝ գրողը պետք է ավելի շատ ինքնօտարի և ամեն ինչ տարրալուծի կերպարի անհատականության մեջ՝ բնապատկերը ևս դարձնելով հերոսի տրամադրությունների բացահայտման միջոց:

Ահա վեպից հեղինակային ձգտումի բավարարման բնապատկերի մի օրինակ. «*Նավի շախ կողմից երևում էին մերթ կանաչագարդ բլրակներ՝ եզերված փոքրիկ զեւրակներով, մերթ ընդարձակ դաշտեր, որոնց ծանրաբեռնում էին հասկափունջ արյու-*

բաները, մերք լայնանհայր հովիւրներ, ուր զեղում և արածում էին ոչխարի բազմաթիւ հոտերը...: Աջ կողմից տարածվում էր ծովը յուր անասանիւսն ալիքներով, որոնք հեզիկ հովի առաջ անընդհար ծփծփում և տարանվում էին հազիւ լսելի ճողվիտուններով» (էջ 79): Ինքնակա ու կանոնիկ բնապատկերի մեջ պետք է անպայման ներառվեն մայր մտնող արևն ու տարածվող գոյշությունը, որն իր հետ ծովի կողմից բերում է «մի քաղցր հովիկ», և, իհարկե, սրան հաջորդող՝ ռոմանտիզմի պատկերավորման նախասիրած գոյություններից մեկը՝ լուսինը՝ կենդանի բնության հետ իր միասնական գույնափոխումներով. «Լուսնի շառագույն սկավառակը կիսով չափ դուրս էր եկել ծովի ալիքներից և նմանում էր մի հեռավոր կղզվո, որի մեջ հրդեհվում են բազմադարյան կաղնիների անտառները» (էջ 150):

Ավելորդ չի լինի նշել, որ սրանք վիպական նույն հատվածի նույն բնապատկերի շարունակությունը չեն, այլ առանձին նկարագրություններ են: Հերոսների հարաբերությունները, կերպարների հոգեկան ապրումները ունեցել են տարբեր ելևէջումներ, իրավիճակը պահանջել է բնության այլ գգացողություն, բայց շարունակել է մնալ հովվերգական բնապատկերը, քանի որ այն դեռևս առավելապես կոչված էր լինելու գրողի ապրումների արձագանքը, և որոշ հերոսների (այստեղ՝ Արամի և Մարգարիտայի) հետ հոգեհարազատության եզրեր ունենալով հանդերձ՝ դեռևս ավելի տիրական է հեղինակի, քան կերպարի անհատականությունը:

Կրկին հեղինակի անհատականության դրսևորման արդյունք է այն, որ այս բնապատկերին հաջորդում կամ նրա հետ համադրվում է անցյալի և ներկայի հակադրման միտումը. «Մի սրբազան հափշտակություն տիրել է իմ հոգվույն. նավը սլանում էր, և ես հեղձեղեղեղ խորասուզվում էի հեռու-հեռու հնադարյան անցյալի մեջ, երբ մարդկային կյանքը դեռ այսքան կերպարանափոխված չէր» (էջ 80): Այս անցյալապաշտության դրսևորումներից

մեկն էլ գրողի կայուն եկեղեցասիրությունն է: Մուրացանը հատկապես այս վեպում, հետագայում այլ ստեղծագործություններում ևս ազատորեն ավելի չափավոր և քիչ միագիծ կրոնաբարոյախոսական ու դավանաբանական դատողություններ է անում: Հասկանալի է, բայց և գրողի միտումնավորության հետևանք է վեպում «Հավատաքննության»՝ կաթոլիկ և հայ առաքելական եկեղեցիների դավանաբանական բանավեճի ներառման փաստը, ուր գրողը կարծես թե դառնում է Եզնիկ Կողբացու և «Կնիք հաւատոյ» ժողովածուի հեղինակների ուղղակի ժառանգորդը XIX դարի վերջում:

Մուրացանը միաժամանակ դիտում է, որ հայ կաթոլիկն ու հայ լուսավորչականը «*երկուսն էլ միևնույն ազգի անդամներն են: Եթե քախարի քերնունքով նրանք այսօր առանձին են աղոթում, այդպեղ նրանք հանցանք չեն գործում*» (էջ 139): Հանցանքն սկսվում է այն պահից, երբ կաթոլիկ պատերներն ու բողոքական պատերները «*թունավորում են հարազարության արյունը, քաժանում են ձեր որդիքը, մեռցնում են ձեր քնքուշ զգացումները*» (էջ 197): Հենց դա է մոլեռանդ համառությամբ այս դեպքում անում պատեր Սիմոնը Մարգարիտայի հոր՝ պարոն Լուսինյանի հետ՝ երբեք չցանկանալով լսել, թե «*մենք և դուք մի ազգ և մի արյուն ենք*» (էջ 169): Ահա սրա դեմ է Մուրացանի դառնությունն ու դժգոհությունը, և, անկախ այս դեպքում հասարակական մեծ կամ փոքր հնչեղությունից, այս հիմքի վրա է մաս ազգային միասնականության կարևորությունը նրա փրկության գործում ընդգծելու գրողի հոգսը: Վտանգավոր երևույթի կանխման մեջ կարևոր է գտնել դրա պատճառները: Եվ հիմնական գործոններից մեկն է համարվում այն, որ հայ եկեղեցին հաճախ մոռանում է կամ ուժ չունի հիշելու իր հովվությունն ու հոտը («Անդրեաս երեց» պատմավեպի առանցքային կոնֆլիկտներից մեկն է). «*Կաթոլիկ եկեղեցին հսկում է յուր ժողովրդի վերա և գիտե, թե ինչու է հսկում: Իսկ*

մեզ մոր շար անգամ ամբողջ գյուղեր և ավաններ փարիներով առանց քահանայի են մնում» (էջ 101):

Ռոմանտիզմի պոետիկայի մեջ հասկանալի առատ գաղափարաբանությունը տպավորիչ դարձնելու համար գրական այդ ուղղությունը որդեգրում է վերամբարձ-պաթետիկ ոճը, որը կարող է հրահրել սուր զգացմունքային վիճակներ: Այս երևույթի որոշ հաղթահարումներ ևս Մուրացանի համար ստեղծագործական հասունացման արդյունք են լինելու, հասունացում արվեստի, բայց ոչ գաղափարների ոլորտներում: Ահա վերամբարձության բնորոշ մի շարք օրինակներ: Դրամատիկ ապրումների մեջ տառապող աղջիկը՝ Մարգարիտան, որը բնականորեն ու անկեղծ սիրո ուժով մոտ է իր երջանկությանը, բայց հաճախ անբնականորեն ու անսպասելի (ինչպես վեպի հեղինակը) կորցնում է այն կաթոլիկ նենգ քահանայի սաղրանքներով և հոր թուլակամության հետևանքով, իր անկեցվածք ցավի մեջ այսպես է դիմում հորը. «Դուք իմ հայրը չեք. հայրերը իրենց աղջկերանց չեն հալածում, իսկ դուք հալածում եք ինձ» (էջ 208): Պաթետիզմի լավ հնարավորություն ստեղծվում է, երբ ռոմանտիկական բնապատկերը ներդաշնակվում է հերոսների զգացմունքային պոռթկումներին. «Շար անգամ մեր մենավոր զքոսանաց ժամանակ մեզ ընկերակցում էին արծաթափայլ լուսինը՝ յուր դշխոյական մագեղանեմ ընթացքով, գիշերային մեղմ հովերը, որոնք ծառերի մեջ խաղալով՝ սրեղծում էին մեզ համար մի սիրազվարճ սոսալյուն» (էջ 149), (ոճական նմանատիպ ձևերը քիչ չէին նունիսկ Մուրացանի նամակներում): Ժամանակի հասարակական պայմանականությունների մոճավանջը ապրած գրողը, որը ինքն էլ, ճանապարհորդել չսիրելով, միշտ ձգտել է դեպի բնության տված ազատությունը, զգացմունքային սուր ընկալումներով դիմում է լուսավորչական ռոմանտիզմի նախասիրած հնարանքներից մեկին՝ հասարակական անազատության և բնական ազատության հակադրությանը, և այս դեպքում

պաթետիզմը հաղթահարվում է հոգեբանական ու խոհական դիտարկումներով.

«—Դու այս ալիքներից չե՞ս վախենում,— հարցրի ես նրան:

—Ո՛չ— պատասխանեց նա հասարարուն ձայնով,— նրանք մեզ ավելի վնաս չեն կարող տալ, քան մարդիկները. եթե այդ ալիքները մեռցնելու էլ լինին մեզ, գոնե երկուսիս միասին կմեռցնեն. ավելի քաղցր է մեկտեղ մեռնել, քան բաժանված ապրել» (էջ 203):

Ռոմանտիզմի այս հնարանքների մեջ հասկանալի և հեղինակի կերպարին համահունչ է նաև զգացմունքային հագեցվածությունը: Այն ոչ միայն ներկայանում է կերպարի խոհերի ու ապրումների մեջ, այլև երբեմն՝ հերոսի բերանում որպես իր իսկ գրողի ներաշխարհի արտահայտություն: Ահա Արամի և քրոջ հանդիպման հույզերին պարտադրված հեղինակային այսպիսի ընդմիջարկում. «Օ՛, որքա՛ն քաղցր, որքա՛ն գողտրիկ և մանավանդ թե որքա՛ն անկեղծ է այն սերը, որ կապում է միմյանց հետ մի քույր և եղբայր» (էջ 86): Այս կարգի զգայախաղերը սակավադեպ չեն, երբեմն նաև երկարաշունչ են, զուգակցվում են Մարգարիտայի և Արամի սիրո հանդիպումներին, խոստովանություններին: Վերամբարձ զգացմունքայնությունը նաև ինչ-որ չափով պատճառաբանվում է նրանց նկատմամբ եղած հալածանքներով: Մարգարիտան խոստովանում է, որ դեռ դողում է՝ այսքան հապճեպ իր սիրտը բանալով, բայց իրենց դեմ լարած մեքենայությունները ստիպեցին դա անել. «Ես հանձնեցի չեզ իմ սիրտը և նրա հետ էլ՝ իմ բախտը և պարիսկը» (էջ 132): Այսպիսի պոռթկումը, որպես կանոն, ստանում է պաթետիկ շեշտադրում՝ «Ո՛հ, ո՛չ, ես չեմ կամենում քիչ-քիչ մեռնել. ես թույլ եմ և ամենից առաջ ես կին եմ» (էջ 160), որտեղ նկատելի են նաև մեծ սիրուն զուգակցված կասկածի երանգները, որոշակի թե անորոշ վտանգի սպասումը, և սա հիշեցնում է հեղինակի սիրո ապրումները:

Ռոմանտիկական զգացմունքայնության և հեղինակի ներկայության բնորոշ հոգեվիճակներից մեկն էլ, որ ընդդիմություն է հասարակական կաշկանդումներին, հերոսների միայնասիրությունն է, ինչն այս դեպքում նաև սյուժետային զարգացման արդյունք է: Մուրացանն ընդհանրապես կյանքը ընկալել է շարժման մեջ, մանավանդ՝ հոգեբանական հարափոփոխության դիտանկյունից, բայց աստվածավախությունն ու եկեղեցասիրությունը, չափավոր կենցաղային պայմաններին ու նահապետական բարքերին և անհատի անձնուրացությանը ապավինելու բարոյագաղափարական կայուն դիրքորոշումը Ա. Տերտերյանի և Ս. Սարինյանի կողմից դիտվում է որպես «մանրբուրժուական օպոզիցիա», ինչը դառնում է նրա «ռոմանտիզմի սոցիալական ելակետը»¹⁹: «*Օ՛, ամեն բան կգոհեի, եթե թույլ տային ինձ՝ միշտ միայնակ մնալու: Ես սիրում եմ միայնությունը*»²⁰, – սա հերոսի և գրողի ձայնի միաձույլ պոռթկումն է: Այս միայնությունը ոչ միայն ներքին ձգտում է, այլև հաճախ արտաքին կապերի մեջ հասարակայնորեն պարտադրված վիճակ: Անընդհատ հալածանքներն ու խեղված կապերը հերոսին կտրում են դրսի աշխույժից, նա անհաղորդակից է «*ուրախ ու զվարթ շայներին*», ինքն իր մեջ է. «*Մարգարիտան նստած էր այդպեղ մեն-մենակ և լրագիր էր կարդում: Դահլիճի մեջ թնդացող երաժշտությունը, պարողների ուրախ և զվարթ շայները, յուր շրջապատում տիրապետող անսովոր շարժումը կարծես նրա վրա ոչինչ ազդեցություն չէին անում*» (էջ 121): Կենցաղային հարաբերություններում հերոսի դեմ լարված մանր հալածանքների, թե բարձր գաղափարական-հասարակական հակասությունների պարտադրած միայնությունը ռոմանտիզմի պոետիկայի էական սկզբունքներից է: Ռոմանտիզմի գրական հերոսը ոչ միայն միայնակ տառապում է, այլ նաև միայնակ պայքարում է, հաճախ նույ-

¹⁹ Սարինյան Ս., Մուրացան, էջ 52:

²⁰ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 115:

նիսկ միայնակ հաղթում: Առաջին երկու վիճակներն ապրել է գրողը, երրորդի իրավունքը վերապահել գաղափարատիպերին: Տառապանքի և պայքարի ու հաղթանակի միայնության հեղինակային յուրացրած վիճակը գաղափարական ու հոգեբանական կատարելության մեջ պիտի կայունանա Մուրացանի գլուխգործոցում, իսկ առայժմ դրանք հաղթահարում են կազմավորման ճանապարհի հակասությունները:

Մենակությունը մերժվածությունն է կամ դրա արդյունքը, և հանրային կապերի մեջ միայնակ հերոսի տառապանքի նկատմամբ վերաբերմունքը օտարի սառը քննիչն է. «*Այս բաները կլսեն օրարները և կծիծաղեն ինչ վրա... Ո՞վ պետք է պաշտպանե ինչ*» (էջ 193): Շատերի ու բոլորի մեջ ապրած տվալտանքների մնում է կրկին հակադրել երկնքում երջանիկ լինելու միստիկ ձգտումը, որը ևս միայնության ուժով հասարակական աղճատումների բացասումն է. «*Պետք է հնազանդիլ անողոր ճակատագրին՝ երկինքն ընկրելով մեզ համար սիրո ասպարեզ*» (էջ 230), – գրում է Մարգարիտան ինքնասպանություն գործելուց առաջ:

Հասարակական աղճատումների, դիմակի կեղծիքի խաղի մեջ կորչում է մարդը, հավասարապես՝ դահիճն ու զոհը՝ պահվածքի և էության ճշան հակասություններով: Վեպում այդպիսի դրվագումները կապվում են կաթոլիկ պատերի վարպետ դիմափոխումների հետ, ինչի մասին Արամն ասում է. «*Այդ մարդին արդարաբույր դարելով՝ ես չար չգիրի. նրա շայնի և նայվածքի մեջ կար մի բան, որ կախարդում էր: Շինծո՞ւ էր այդ, թե՞ բնական, դեռ չգիրեի*» (էջ 163): Դժբախտաբար, և՛ կենցաղում, և՛ հասարակական ավելի բարդ հարաբերություններում նպատակի իրագործման միջոցը դառնում է խաղը, որի կանոնները եթե չես ընդունում, կամ հաճախ ուղղակի չես հասկանում, նախապատրաստում ես քո պարտությունը: Սա շատ տարողունակ խնդիր է, որն այս վեպում դեռևս սոսկ կենցաղային դրսևորումներ ունի: Բնագրով զգա-

լով կաթոլիկ հայրերի ոչ պարզ պահվածքը՝ հերոսները միշտ չէ, որ կարողանում են չընկնել նրանց ցանցի մեջ:

«*Ուրեմն դուք չե՞ք արգելում Լուսինյանին, որ նա յուր աղջիկը ամուսնացնե ինչ հետ,- կրկնեցի ես:*

«*Մենք իրավունք չունինք. դա նրա գործն է, մենք միայն ուղղափառ հոգիների համար կարող ենք մտածել:*

«*Դուք այնքան բարի կլինեք ուրեմն, որ այդ միևնույնը կրկնեք նրան, այնպես չէ՞,- հարցրեցի ես:*

«*Այո՛, մենք կասենք նրան...*» (էջ 166):

Որքան էլ այսպիսի էթիկական հարաբերությունների մեջ հասկանալի են անսպասելի անցումները, միևնույն է, ռոմանտիզմի պոետիկայի համար ընդունելի են կերպարների զարգացման մեջ կտրուկ փոփոխությունները: Այս դեպքում իրավիճակի անսպասելի անցումը պայմանավորվում է պատեր Սիմոնի խաղի կանոններով և Մարգարիտայի հոր թուլականությամբ, այսինքն՝ հիմքում հոգեբանական ազդակներ ունի: Հայրը նախապես խոստովանում է, որ աղջկա բախտավորությունը իր կյանքի նպատակն է, իսկ Արամ Բյուրատյանի նկատմամբ ինքը համակրանք է տաժում, ուրեմն դեմ չէ այդ միությանը: Պատեր Սիմոնն էլ զգուշավոր, հետո նույնիսկ շռայլ բարեկամությամբ է շրջապատում Արամին. այդ «*բարեկամությունն այժմ անխզելի էր. նրա՝ իմ մասին շռայլած գովությունները վերջ չունեին*» (էջ 108): Միաժամանակ պատերը, Մարգարիտայի հորը հավաստիացնելով, թե որքան «*դողում է նրա պարվի և անվան համար*», զգուշացնում է, թե տեսել է նրան «*չէր նոր հերերիկոս բարեկամի՝ Արամ Բյուրատյանի հետ զբոսնելիս*» (էջ 127):

Այս երկակի խաղային վիճակները մեծացնում են լարվածությունը, սրում հերոսների դրաման: Աղջկա տառապանքը ստիպում է պ. Լուսինյանին «*հաշիվը կաթոլիկ կղերի հետ վերջացնել*», որից հետո նա «*բոլորովին փոխվել և նոր հոգի ու սիրտ էր ստա-*

ցել: Այն բոլոր վշտերը, որ նա յուր վարմունքով պատճառել էր ինչ և Մարգարիտային, այժմ աշխատում էր մոռացնել փալ մեզ» (էջ 176): Բայց սա կարճ է տևում, և հաջորդում է թուլական մարդուն բնորոշ կտրուկ վերափոխությունը, որը բերում է նոր դրամատիկ փոփոխություն: Մարգարիտան, որ հասցրել էր ճիշտ ընկալել այս հարաբերությունները, մի կողմից Արամին բացատրում է ճարպիկ կղերականի դիրքը, այն, որ «*նա կուսումնասիրե չեր բնավորությունը, կծանոթանա չեր դիրքումների, կլրդեսե ամեն տեղ չեր հեղքերը և անհերքելի ապացույցներ չեռքին՝ կսկսե յուր հալածանքը*» (էջ 131), մյուս կողմից՝ ճիշտ կանխագգում է վախճանը. «*Որքան էլ դու հավատում էիր մեր բախարին, այստամենայնիվ ես թերահավատում էի: Մի նոր դժբախտություն էլ այսօր երևան եկավ: Այսօր քեզ հեղ կվերադարձնեն քո նշանաւորության ընծաները*» (էջ 177-178), քանի որ հայրը նորից էր ընկել պատերի ցանցը: Մարգարիտան նույնիսկ խորհուրդ է տալիս Արամին շարունակել բարեկամ ձևանալ կաթոլիկ քահանայի հետ, որ գոնե իրենց տուն ազատ գնալ կարողանա, քանի որ կրկին «*նա իմ հոր սրբի և զգացմունքների վերա իշխում է*» (էջ 179): Այսինքն՝ երկուսն էլ փորձում են ենթարկվել խաղի կանոններին, միամտաբար պատերի մտերմության մեջ մի պահ նույնիսկ զիջողության իրավիճակ են որոնում. «*Բայց, ամա՛ն, ես չարաչար սիսավել էի: Այդ հաշտությունը կայացել էր միայն ի կորուստ մեր երջանկության*» (էջ 158):

Ահա այս էթիկահոգեբանական վիճակներն էլ դառնում են վիպական կառույցի ամբողջ հենքը, կոնֆլիկտների գլխավոր դերակատարի անմաքուր էությունը դեպքերի խորհրդավորության ու լարվածության հնարավորություն է տալիս, ինչը գրական երկի կառուցման հիմունքներից է: Մուրացանի համար այս կենցաղային թվացող կոնֆլիկտը ունի ազգային կարևոր հնչեղություն, որի պատմական ընդգծումները պիտի ցուցադրվեն «Անդրեաս

երեց» վեպում: Իսկ ամեն ինչ անձնական ապրումների և բարոյականության դիտանկյունից տեսնելու սկզբունքը Մուրացանի անհատական և ստեղծագործական խառնվածքի բնորոշ կողմերից է: Եվ գրողի ռոմանտիկական այս հակումները հանգում են ընդհանրապես քաղաքի սոցիալ-բարոյական հարաբերությունների մերժմանը, դառնում բացասման բևեռի գաղափարաբանություն: Քաղաքը ծայրահեղացված մերժումների ասպարեզն է (կրկին ակնհայտ անձնական դրդիչներով), և գաղափարագեղագիտական իդեալի որոնումները պետք է հեղինակին տանեն դեպի անհատի անձնագոհությամբ փրկվող գյուղը՝ ինքնագոհողության պատմական օրինակների հավաստումներով: Իսկ քաղաքի իռացիոնալ հարաբերությունների արտացոլումը կատարվում է սոցիալ-հոգեբանական ճշմարիտ, ուստի և ռեալիստական թվացող պատկերների հաջողված կամ քիչ հաջողված գեղարվեստական արտահայտություններով, որոնք ռեալիստական չեն, որովհետև մերժումը միջոց է գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության ռոմանտիկական նպատակին հասնելու ճանապարհին:

«Չհաս է» վեպի միակողմանի կատարումները բացասական բևեռի մերժման պարզունակ հաստատումներից են, որտեղ հավանաբար կրկին քիչ դեր չեն խաղացել գրողի անձնական կյանքի դրվագները: Եթե նախորդ վեպում հերոսների սիրո և ամուսնության արգելքները դավանանքային հիմքեր ունեին, ապա այստեղ սոցիալական շեշտվածության սուղոլկյանական տարբերակներն են: Երկու դեպքում էլ բարոյական դատի առջև է կանգնում անմաքուր գործարքը իսկական սիրո և մարդկային կյանքի նկատմամբ: Այստեղ բևեռացման մի կետում Միկիթ Բեկի նման անարժանապատիվ, ուղղակի և անուղղակի առումով ուտելու կոչված մեկի կերպարն է և Թովմասի ու Մելքոն աղայի՝ արևելյան ընչաքաղցության նկարագիրը, մյուս կետում՝ Պետրոսի և Աստղիկի

մաքրագործված կերպարներն ու սերը և նրանց թույլ ու վերամբարձ բարերարի երերուն առկայությունը:

Ամեն ինչ անընդհատ գուգակցվում է հեղինակի բարոյախտասական միջամտությամբ, ինչպես, օրինակ՝ «...այժմ դուք պեղք է բարեհաճեք ինձ հեյր միասին փեղափոխվել Թիֆլիս, ուր մենք ներկա կլինենք ուսանողության մի հացկերույթի»²¹, ուսանողնե՛ր, շուտով «դուք կհամոզվեք, որ ապրել ոչ այլ ինչ է, թե ոչ՝ փանջվիլ, որ ապրել նշանակում է քիչ-քիչ մեռնել... Բայց մենք շարունակենք մեր պայքարությունը» (էջ 152): Եվ որպես դրա հաստատում աստիճանաբար սովորագծվում են հակասության բևեռները: Թովմասը և Մելքոն աղան իրենց գործարքը որոշում են ամրացնել առաջինի եղբոր տղայի ու երկրորդի աղջկա նշանադրությամբ, և այդ գործարքի քայլերից մեկը Պետրոսի և Աստղիկի չհասության վավերացումն է սրբազանի կողմից՝ նրանց սիրո կործանման գնով: Սակայն հաշիվները խառնվում են Մելքոնի աղջկա՝ Նատաշայի երեսառածությամբ ու կամակորությամբ: Մի կողմից՝ «Աստղիկը օր օրի վրա մաշվում էր...: Պետրոսի ուրախ և զվարթ բնավորությանը հաջորդել էր մի մեկամաղձային մտախոհություն» (էջ 102), մյուս կողմից՝ «պեղք է հնար մտածել մի կերպով Նատաշային ամուսնացնելու» (էջ 127), թող որ նա նաև տգեղ լինի, բայց «ինչ պատահեցավ, որ Մելքոն աղայի աղջիկը փանք մնա» (էջ 129), «Թովմասի եղբոր փղան ի՛նչ մի մեծ մարդու որդի է, որ մեր աղջիկը չուզե» (էջ 130):

Ամեն ինչ՝ և՛ կոնֆլիկտը, և՛ կերպավորումը, և՛ սոցիալական հարցադրումները, իհարկե, նաև լուծումը, հայտնի կադապարով են ներկայացվում: Դա պահպանվում է նաև դրական կողմի պաշտպան տեր Գարեգինի վերամբարձ ճառախոսությամբ. «Գաճաճները ուրախության փոն են կարարում, երբ հաջողվում է

²¹ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 149:

նրանց՝ հսկային գետնի վրա պառկած տեսնել» (էջ 265): Եվ ինչպես նախորդ վեպում, այստեղ էլ նկատելի է պարտվող կողմի ճիգը՝ հարմարվելով ընդունելու հակառակորդի խաղի կանոնները. «*Հարկավոր է միայն այս ամսիկը քահանաների ձեռքը յուղտել»* (էջ 291): Դժնարտախոս տիրացուն ստիպված է միամիտ ու ազնիվ Պետրոսին դաս տալ.

«—Մարդ Ասրժո, սրբազանը քեզ յուր քերանով ասում է՝ զնա ամոքիր քահանաների սրտերը և մանավանդ քարեկարգչինը, իսկ դուք խոսքով եք կամենում նրանց սրտերը ամոքելու...»

—Ինչո՞վ ուրեմն պիտի ամոքել:

—Փողով, հասկանո՞ւմ ես, փողով» (էջ 300-301):

Զգայացումն իրավիճակները, անմաքուր միջավայրում հերոսների անկարող կրավորականությունը գուգակցվում են վերամբարձության շեշտով.

«—Մերժե՞ց... և հրամայում է ուրեմն, որ մենք բաժանվե՞նք...— դառը ժպիտով հարցրեց օրիորդը:

—Մերժումը այդ է նշանակում:

—Բաժանվի՜լ... և ումնի՞ց, իմ Պեպրոսի՞ց, օ՛, օ՛...» (էջ 283):

Միաժամանակ պահպանվում է երկարաբան նկարագրությունը՝ գուգորդված բարոյախոսական մեկնաբանություններով: «*Դժնարիկը քարերարությունը անժանոթ է դեռ մեր երկրին և քացառապես՝ մեր ազգին. այդ պայմանով մեր քարերարները ամեն տեղ էլ կամ բռնավորներ են կամ փողամոլներ»* (էջ 238),— դատում է խելացի օրիորդը: Չի կարող զգացնել չտալ նաև եկեղեցասեր հեղինակը: Հոգևոր հայրերի մեքենայությունների դեմ դառնացած Պետրոսը պոքելում է, թե կղիմի օտար եկեղեցու. «*Պեպրե՛, Պեպրե՛, այդ ինչ ասացիր դու, մի՞թե հավատաւ ես իմ ականջներին...,— կարծես քնից սքափվելով՝ բացականչեց օրիորդը,— այդ դո՞ւ ասացիր, թե օրար եկեղեցու գիրկը կղիմես... ե՛ր առ խոսքդ, ե՛ր առ, ապա թե ոչ ես այս բոսկից արդեն կարհամարհեմ քեզ»*

(էջ 285): Սենտիմենտալ վախճանը դառնում է Աստղիկի ինքնասպանությունը: Վեպը հոգեբանական համոզիչ կատարումների չի հասնում:

2. Կերպարային ինքնությունացման հաստատումներ

Մուրացանի ստեղծագործությունները աստիճանաբար բեռնաթափվում են երկարաբանությունից, հեղինակի բարոյախոսական ուղղակի միջամտությունից, գաղափարաբանական վերամբարձ ասեղանից: Գրողի ուղղակի ներկայությունը փոխարինվում է կերպարի ազատության իրավունքով, կերպարը չի շարունակում մնալ հեղինակի ապրումների ու խոսքերի կրկնողը, գրողի միտումնավորությունը քաղաքի, գյուղի, պատմության, կրոնի ու բարոյականության, ինքնագոհաբերող անհատի նկատմամբ ներծուլվում է գեղարվեստական փաստին և չի մնում որպես ինքնակա ասելիք: Այդ ընթացքում իր որոշ փոքրածավալ ստեղծագործություններում՝ գրույցներում, պատմվածքներում, գրողը փորձում է գեղարվեստական հասունացման ճանապարհին նաև ինքնաքննությանը պարզել ճշմարիտի և կեղծիքի, հոգեբանական խորքի և պահվածքի ու մակերեսայնության, ինչպես նաև սիրո ուժի և երերունության, տղամարդու և կնոջ անկեղծ նվիրումի կարողության բարոյահոգեբանական որակները, որոնք անձնական կյանքում ևս կարևոր դեր են խաղացել նրա համար, եղել գրողի դրամատիկ անհատականության կողմնորոշիչները:

Ուրեմն նախ ո՞րն է ճշմարիտի կամ կեղծիքի հասարակայնորեն կանխորոշված ճակատագիրը, նրանցից ո՞րն ունի գործուն շառավիղներ, և ո՞րն է դատապարտված: «*Հանելուկը լուծվեցալ*» փոքրիկ պատմվածքը փորձում է տալ հարցի կենցաղայնորեն պարզ պատասխանը: Պատումի խորհրդավորության հիմքը պատմողի անվերապահ հարգանքն ու նվիրումն է Արշակյանի

բանական կարողության ու սկզբունքայնության հանդեպ, որի նկատմամբ, սակայն, հասարակությունն ունի չթաքցրած թշնամանք: Խորհրդավոր հանելուկը լուծվում է ամենապարզ միջադեպով. գեղեցիկ մի աղջկա սիրահարված հերոսը դիմում է Արշակյանի խորհրդին: Վերջինս հանգիստ պատասխանում է, թե չնայած տղայի համալսարանական կրթությանն ու խելացիությանը՝ աղջիկը կմերժի նրան:

«-Բայց ինչո՞ւ համար. պատճառն ասացեք:

-Պատճառ՞ը. որովհետև դու սապատող ես,- նկատեց Արշակյանը միևնույն ասոնությամբ...

-Ցածր, սրոր արարած,- բացականչեցի կատաղած և երես դարչրի նրանից հավիտյան»²²:

Սա է ճշմարիտի հասարակական պատասխանը՝ թեկուզ կենցաղային միամիտ իրավիճակի մեջ: Երևույթը ներկայանում է սոցիալական ու բարոյական ավելի լայն շրջանակներով «*Պսակների բողոքը*» պատմվածքում, որը հեղինակը զավեշտ է կոչել: Պատմվածքի առաջին կեսը աչքի է ընկնում շարժուն երկխոսական վիճակներով, ուր գեղարվեստական չափի մեջ անմիջապես որոշակիանում են կերպարները, փորձ է արվում պահպանելու նաև զավեշտի երգիծական շեշտվածությունը: Հեղինակի առաջադրած բարոյական գնահատականների տեսանկյունից բովանդակավորվում են հակադրության եզրերը: Սենեկապետը սրբազանին տեղեկացնում է, որ առավոտ կանուխ նրա մոտ է եկել լուսարարը: Սրանց գրույցը հատկանշվում է կենդանի խոսքի էպիկական շարժունակությամբ, որ ինքնին մուրացանյան կերպավորման արվեստում կարևոր նշաձող է, պաթետիկ գրքայնությունը հաղթահարելու կարևոր քայլ:

²² **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 15-16:

«—Մայր եկեղեցու լուսարարը, սրբազա՛ն, առավոտվանից եկել դուռը կտրել է, ասում է՝ սրբազանին պիտի տեսնեմ: Ասում եմ՝ դեռ նոր է վեր կենում, գնա մի ժամից արի, ասում է՝ չէ, ես հենց հիմի պիտի տեսնեմ. ասա թող ընդունի, չեմ կարող ապասել:

—Եո՛ւ,— քաջականչեց սրբազանը էջմիածնական տոնով:

—Հապա՞. չեմ իմանում՝ խմած է, թե զոված:

—Այ տղա, զգույշ կաց, այդպիսի մարդկանց մի՛ ընդունիր:

—Ի՞նչ անեմ, սրբազա՛ն, ասում է՝ առաջնորդի մոտ եմ եկել, դու ի՞նչ իրավունք ունես, որ չընդունես:

—Եո՛ւ, ուրեմն հարբած է:

—Կարծեմ:

—Այդպես վա՞ղ:

—Շատ փչացածն է երևում» (էջ 321):

Կոլորիտային և ստեղծագործական հասունության կնիքը կրող այս դրվագում կերպավորվում են սրբազանի անիմաստ բացականչությամբ ընդմիջարկված խոսքն ու ոչ հոգևոր պահվածքը և սենեկապետի չորությունը՝ չարության երանգներով, մյուս կողմից՝ գնալով ընկալելի է դառնում այս կենցաղայնորեն հաշվեկատ սառնության մեջ մերժված, խելագար դիտվող լուսարարի ոչ առօրեական նկարագիրը: Հակադրությունը պետք է ընդգծված իմաստ ստանա զավեշտի բուն ասելիքի մեջ, որի յուրօրինակ նախադրությունն է այս սկիզբը: Եվ ահա, «*նիհար, միջին հասակով, համակրելի դեմքով և քաղցր նայվածքով երիտասարդ*» սարկավագ լուսարարը, որի «*դալկահար ու մորուսով ծածկված դեմքը*», «*բարեպաշտ հավատալորի կերպարանը*» (էջ 323) ուներ, սրբազանին հայտնում է, թե թաղման պսակները պետք է հանել եկեղեցուց և փշրել, քանի որ իրենք՝ պսակներն են բողոքում, չեն ուզում պղծել եկեղեցին: Իրադրության խորհրդավորությունը սրում է հակադրությունը, պարզ սոցիալական խնդիրը ներկայանում է կերպարները բնութագրող ոչ հավասարակշիռ ցույցերով: Սրբազանը

լուսարարին բժշկի մոտ է ուղարկում՝ ահաբեկված գոչելով, թե «*չէիր տեսնում՝ աչքերը խառնված, մազերը գզգզված, պինները լայնացած*» (էջ 323): Սա է հաշվենկատ աշխարհի կողմից պարզ, թեկուզ տարօրինակ թվացող մարդկանց տված արտաքին շտապ գնահատականը, երբ նրանց ճակատագիրը որոշելուց առաջ փորձ էլ չի արվում քիչ ավելին իմանալ: Նման հարաբերությունների դեմ դուրյանական հերոսի տրտունջքն է ապրել նաև Մուրացանը իր ամբողջ կյանքում, և զավեշտի հերոսի անհավասարակշիռ թվացող պահվածքը՝ իր անբնական ցուցադրումներով, բնական բացատրություն է ստանում, որովհետև կերպարի անհատականությանը հատուկ ներքին ընդվզումները, անկախ դրսևորման ձևից, զուգահեռվում են հեղինակի անհատականությանը բնորոշ ապրումներին:

Բժշկին լուսարարը պատմում է, թե ինչ հավատով է մտել եկեղեցի, որոշել հոգևորական դառնալ՝ ժողովրդին ծառայելու, «*հաց աշխատելու համար չէ*» (էջ 328): Կրոնասեր հեղինակը սիրով է իր մաքրագործած հերոսին ներդաշնակում եկեղեցու սրբագործված միջավայրի հետ. «*Ձգում եմ, որ եկեղեցու օդն անգամ տոգորված է սրբությանբ*» (էջ 329): Տրվում է սուրբ գրքերի ընթերցանությանը, օտարվում դրսի աշխարհից, ընդհանրապես ավելի շատ հարազատանում է անշունչ առարկաներին, քան մարդկանց հաշվենկատ սառնությանը վստահում: Հատուկ իմաստ է գտնում թաղման ծաղկեպսակների մեջ. «*Ինչ թվում է, թե դրանք պարկերացնում են ընդհատված կյանքի օղակները*» (էջ 331), իսկ ծաղիկները հանգուցյալի հարազատների արցունքներն են: Խնամում է հոգածությանը՝ երկու մեծ խորհուրդ տեսնելով դրանցում. «*Մինը՝ առաքելության կամ հանձնարի արժանիքը, մյուսն՝ այդ արժանյաց կորստի համար զգացված վիշտը*» (էջ 332):

Հակասությունը սրելու հակված այս խոհից սկսած՝ զավեշտը փոխարինվում է լուրջ ու պաթետիկ դրամայի՝ բարոյախոսական

որոշ երկարաբանությամբ: Կյանքն իր հոգսերն է պարտադրել, քայլ առ քայլ բացել արատների դեմքը, ճշմարիտի բռնադատված կերպարը, տառապանքի մեջ երկարել է ժամանակը. *«Չնայելով տարիքիս, որ մեծ չէ... ապրել եմ բավական երկար, վշտեր եմ կրել... Սովորական բան է եղել՝ դիմել անշունչ առարկաներին, երբ ցանկացածս ճշմարտությունը իզուր եմ որոնել մարդ արարածի մոտ»* (էջ 333): Աստիճանաբար տիրակալորեն է զգացվում հեղինակի անհատականությունը, բայց կերպարի ինքնությունությունն ամբողջանում է սոցիալական ընդգրկումների մեջ, ինչը ամփոփվում է պսակների բողոքում. *«Մենք ոչ այլ ինչ ենք, եթե ոչ կեղծիք և սիրություն»* (էջ 336)՝ անամոք գրությունների ցուցադրանքով. սրիկային՝ *«Ժողովրդի արժանավոր որդի»*. *«—Ամո՛ք և նախադի՛նք... — կրկնեցին միաբերան մյուս պսակները»* (էջ 339): Երևույթի նման բարոյական գնահատականից հետո վերջին հատվածի հրապարակախոսական շեշտվածությամբ զավեշտի նովելային կառուցը հասնում է օրինաչափ վախճանի. լուսարարին արտաքսում են, որ ժողովրդին ևս չվարակի նույն «խելագարությամբ», իսկ նրա վիճակը սթափ գնահատող բժշկին արգելում են առաջնորդարան մտնել, ուր նա աշխատում էր նաև որպես հաշվատես, որը ևս ընդհանրական դրություն է:

Այս ինքնաքննության կենսագրական ու տեսական արժեք ունեցող փորձերում Մուրացանն աշխատում է սահմանել կյանքի ճշմարիտի օբյեկտիվ գոյության և սուբյեկտիվ ընկալումների, դրանց նկատմամբ գրականության սրեղծագործական դիրքորոշման խնդիրները: Այդպիսի ասելիք ենք նկատում «Առօրյա գրույցներում», մասնավորապես «Նախկին ազգասերի գաղտնիքում»: Ծշմարտությունը, իր պարզ դրսևորումներով անգամ, դժվար փնտրելի երևույթ է, այն ճնշվում է ոչ միայն կեղծիքի տարողունակ պարտադրանքի տակ, այլև հնարավորություն չի ունենում ներկայանալու սուբյեկտի կանխակալ դիրքորոշումների

խառնաշփոթում: Այդ խառնաշփոթը կարող է ավելի վտանգավոր դառնալ, եթե սուբյեկտը ճշմարտություն որոնող գրականության մարդն է: Մուրացանը զգուշանում և զգուշացնում է կանխակալ դրույթը ճշմարիտի փոխարեն անցկացնելու անհիմն համառությունից: Ասելիքը ներկայանում է գրույցի ժանրին բնորոշ երկխոսական իրավիճակներով. ներքին դիալոգիկ հակասություն կա գրույցի հերոսի՝ վիպասան Սեդրոսյանի ու կյանքի ճշմարիտի, միաժամանակ նաև՝ այդ իրականության և դրա կրողը դարձած նախկին ազգասեր Մարջանյանի միջև: Երկու կերպարներն էլ ճշմարիտի յուրօրինակ բացասումն են, իսկ նրանց սկզբունքները ենթարկվում են Մուրացանի բարոյագեղագիտական մերժմանը, որպեսզի այս բացասման բացասման մեջ հաստատվի բուն ճշմարիտը;

Ինչպե՞ս: Վիպասան Սեդրոսյանը, որը սիրում է գրողներին հոգեբաններ կոչել, հպարտությամբ շեշտում է. «Մենք՝ հոգեբաններս, սխալվել չենք կարող: Մի քաղցր ժպիտ, մի կրակոտ հայացք, մի թույլ դիմախաղ... և գաղտնիքների վարագույրը բացված է մեր առաջ»²³: Երբ նա իմանում է, որ նախկին ազգասեր Մարջանյանը ամուսնանալուց հետո հեռացել է ազգային գործերից, վստահորեն հավատացնում է, թե պատճառը միայն անհաջող սերն ու ամուսնությունը կարող են լինել, և որ դա գրելու հրաշալի նյութ է, պետք է ձեռքից բաց չթողնել, քանի դեռ ուրիշները չեն հափշտակել, «մանավանդ հերադեմ բանակին պատրկանողները» (էջ 36): Նախ պահպանողական հակումներով Մուրացանը հարմար առիթն օգտագործում է և ծաղրի առարկա դարձնում ազատամիտ հորջորջվող գրողներին (որը պիտի ավելի խորացնի «Լուսավորության կենտրոնը» վեպում և «Հատուկ թղթակիցը» պատմվածքում, և ինչը անում է նաև Նար-Դոսը մանավանդ

²³ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1963, էջ 27:

«Պայքար» վեպում), այնուհետև սա վերաճում է գրականության մասին ընդհանրացման, և երգիծվում է հնարածո ճշմարտության գրականությունը:

Իմաստակ հոգեբանի դիրքորոշումը, երբ ամուսինների ջերմ ու սիրալիր վերաբերմունքի մեջ անգամ, համաձայն իր կանխակալ թեզի, կեղծիքի ու խաղի, ցուցադրանք է տեսնում, դառնում է իրական ճշմարտության առաջին բացասումը: Ընտանիքին սպառնացող անհիմն խայտառակությունը կանխելու համար ստիպված նրան ցույց են տալիս Մարջանյանի նամակը կնոջը, որտեղ նա գրում էր, թե կնոջ բերած մեծ օժիտից հետո ինքը հարմար գտավ հեռանալ ազգային գործից, որովհետև այդ գործի համար ուրիշներից դրան պահանջելով՝ նախ ինքը պետք է օրինակ ցույց տա և զոհի այդ դրամը. *«Բայց մենք զգույշ պիտի լինենք, մենք չենք կարող զոհել»* (էջ 42): Նախկին ազգասերի այս գաղտնիքը, որը գրույցի երկրորդ ընդհանրացումն է գրականության կողմից իրականության հարաբերականորեն բուն ճշմարիտը պատկերելու պահանջից հետո, դառնում է իրականության բացահայտմամբ Սեդրոսյանի մոտեցումների բացասման բացասումը: Իսկ դրա արդյունքում հաստատված ճշմարտությունը նաև Մուրացանի անձնական ցավն է, ցավը հանուն ազգային անձնագոհության անկարողության համար, ցավը այս ծանր ճշմարտության փոխարեն գրականության մեջ «հոգեբանական» շինծու կոնֆլիկտներ հնարելու պահվածքի համար:

Հետո, իհարկե, նրա ստեղծագործական վարպետությունը պետք է ներառի ազգային-հասարակականի և անձնական-հոգեբանականի հարաբերությունների գեղարվեստական խորը պատկերներ: Այստեղ ոչ միայն գաղափարների ընդհանրության, այլև կերպարների անհատականացման մեջ կարևոր դեր պետք է խաղան կին-տղամարդ հարաբերության դրամատիկ խորշերում իր իսկ հեղինակի ունեցած ապրումները: Այդ հարաբերության տա-

րաշերտ կողմերին այս կամ այն առիթով անդրադարձել է Մուրացանը՝ կերպարի մեջ օբյեկտիվացնելով իր ներաշխարհը՝ ճշմարիտն ու փրկության ուղիները գտնելու հոգսերով: Սիրո նվիրում, կանացի խորամանկ դավեր, ուղղակի դավաճանություն, գոհաբերության կարողություն հանուն սիրո կամ արժանապատվության, հասարակական ու հոգեբանական արգելքներ և հաղթահարման ուժ կամ անկարողություն. սրանք գրողին և մարդուն մշտապես մտահոգող խնդիրներ են:

Եվ ահա «*Տպահանջ*» գրույցի հենց սկզբից հարցադրումները որոշակիանում են կլին-տղամարդ հարաբերության ինչ-ինչ կողմերով: Ազգի հզորությունը ընտանիքի ամրության մեջ տեսնող հեղինակը «Գևորգ Մարգարետունի»-ից հետո գրած այս գրույցում նախապես առաջադրում է բարոյագաղափարական հարցեր, ինչպես, օրինակ՝ հարուստները կարո՞ղ են ազգային հոգսի տակ մտնել, կամ՝ տղամարդը ենթարկվո՞ւմ է կնոջը, թե՞ ոչ, և կամ՝ ուրիշների «*գաղտնիքներով հետաքրքրվելը լա՞վ բան է, թե՞ վատ*» (էջ 291): Այնուհետև գրուցակիցներից մեկի հիշած որևէ դեպք սյուժետային որոշակիության մեջ է մտցնում խնդիրը, և եթե պատումը հոգեբանական համոզիչ անցումներով է հատկանշվում, ուրեմն գեղարվեստի տեսակարար կշիռը գերազանցում է միագլիժ բարոյականությանը: Սյուժեի և կերպարների գրույցային երկխոսական վիճակը զուգադրվում է գեղարվեստական կատարման և տեսական հարցերի համադրումներին: Հեղինակը կարծես որոշակի ուսումնառությամբ և ինքնաքննությամբ կրկին փորձում է պարզել (այստեղ ևս գրույցի ժանրի պլատոնյան-ճեմարանային դիալոգիզմը ուսումնառության հարմար միջոց է) վերոնշյալ բարդ խնդիրները և բարոյականի շեշտվածության մեջ կատարելագործում է գեղարվեստական հոգեբանական որակները:

Փոստատար Վասիլ Իվանիչ Գուլաբցովը գրուցակիցներին հիշեցնում է, որ ի վերջո ուրիշի գաղտնիքներով հետաքրքրվելը

անքաղաքավարություն է, «ամեն ոք ցանկանում է միայնակ ապրել յուր գաղտնիքների հետ: Այս խնդրի բարոյական կողմն է» (էջ 292), իսկ բարոյականությունը միշտ ներառում է խորհուրդ-խրատի ավանդական տարրեր. «Ես խորհուրդ եմ տալիս չհեղափոքրվել գաղտնիքներով» (էջ 294), որովհետև ամեն մի իմացած նորը մյուս կողմից խախտում է իմացողի հոգեկան անդորրը: Կոնֆլիկտի այսպիսի բարոյական նախապատրաստությունը խորհրդավորության սպասելիք է առաջացնում՝ թեկուզ կենցաղորեն բերելով պատումի լարվածություն: Յպահանջ նամակ տանող փոստատարը գտնում է, որ իրենք ևս պետք է ունենան հոգեբանի որոշ կարողություններ. «Ես թեպետ հոգեբանություն չեմ ուսումնասիրած, այնուամենայնիվ, մարդու դեմքին նայելով, նրա շարժումը դիտելով կամ խոսքը լսելով՝ կարող եմ բախանցել նրա ներքին աշխարհը» (էջ 297): Նախորդ գրույցում հոգեբան լինելու մասին վիպասան Մեղրոսյանի խոսքերի պարողիկ բնույթը այստեղ առօրեականորեն ավելի լուրջ է և ստանում է դրամատիկ երանգ՝ ակնարկելով նաև գեղագետ ու գաղափարախոս Մուրացանի՝ հոգեբան լինելը: Նամակ սպասողի անթաքույց հուզմունքն ու լարված վիճակը, անհամբերությունը, վեհերոտ զգուշավորությունը, դրանք թաքցնելու ոչ միշտ հաջողված փորձերը հոգեկան ապրումների ընկալելի շերտեր են:

Հոգեբանական կապերը բարդանում են, երբ փոստատար Գուլաբցովի կինը՝ Յուլիան, որը ներկայացվում է «սիրող ամուսին, հավատարիմ ընկեր, շնորհալի տանտիրիկին» կանոնիկ որակներով, հայտնվում է մի իրավիճակում, որտեղ կնոջ խորամանկ խաղերի ցուցադրանքն է բողարկելու փորձ արվում: Գեղեցկադեմ երիտասարդ դերասան Շուբինի հետ ծանոթանալուց հետո, երբ վերջինս ցպահանջ նամակներ է ստանում, Յուլիան առաջարկում է կարդալ դրանք, մերժվում է, բայց լավ մտածված խաղը իսկույն քանդվում է նրա ինքնաբուխ բնական պահվածքից. նամակը տեղ

հասնելու «*լուրբ, չգիտեմ ինչու, նրան այլայլեց, և քեթև շառագույն նրա սիրուն դեմքը պատեց*» (էջ 309): Որոշ ժամանակ անց, «պատահաբար» կարդալով Շուբինի հերթական «ցպահանջը», Գոլաբցովը պարզում է ամեն ինչ, խաբված ամուսնու հավատի կորստի հայացքով նայում է Յուլիային, հեռանում՝ առանց մի բառ ասելու, կինը ինքնասպան է լինում, «*ուրեմն՝ այդ դժբախտության պատճառը մի գաղտնիք քրքրելն եղավ*» (էջ 316): Ուսումնառական քայլերով անձնական ապրումների այս դրամատիկ ընթացքը հոգեբանորեն պիտի խորացվի վերապրած զգացումների շերտերով, երբեմն համադրվի ազգային-քաղաքական գաղափարաբանությամբ, բայց պիտի դուրս հորդա փաստը, որ տղամարդու կայուն հավատարմությունը երբեմն վարձահատուցվում է կնոջ երեւոյնությամբ:

«*Երկուսից ո՞րը*» պատմվածքի ուղղագիծ ասելիքը բացվում է պարզունակ հարցադրումով, թե կի՞նն է շուտ մոռանում, թե՞ տղամարդը, ո՞ւմ սերն ու նվիրումն է ավելի կայուն, և դա լուծվում է ռոմանտիկական զգացմունքայնությամբ: Իրավիճակն ու հանդիպադրումները հիմնականում գերծ են դրամատիկ հոգեվիճակների բնորոշ հիմնավորումներից: Գյուղաշխարհի անդորրի, հրաշալի զբոսանքների մեջ երիտասարդ ամուսինների սիրահարական չարաճճությունները տրվում են հեղինակին հարազատ ռոմանտիկական զգացմունքայնությամբ, և գրողի իր իսկ ներքին պոռթկումը հաճախ երկարաբան է դարձնում պատումը:

«*Խոսարովանում եմ, որ այլևս չընդհարեմ:*

– *Ուրեմն ավելի ևս չեմ շարունակիլ:*

– *Ինչո՞ւ, – հարցրեց ամուսինը:*

– *Որովհետև կամենում եմ, որ դու միշտ ընդհարես, միշտ իսանգարես, – մեղմ ժպտալով պատասխանեց Մաթիլդը և սկսավ լուռ ու քնքշությամբ նայել ամուսնուն, մոռանալով կարծես, մի երրորդ անձի ներկայությունը:*

«– Դարձյալ գծվեցան», – մտածեցի ինքս ինձ»»²⁴:

Սա արվել է, անշուշտ, ավելի ընդգծելու հետագայում ձևավորվող հակադրությունը, որի արդյունքը պետք է լինի կանխապես առաջադրված թեզի պատասխանը: Հակադրությունը հասկանալի դարձնող դրամայի առաջին նշաձողը հեղինակ-պատմողի կասկածն է, որն ուղղակի արտահայտությունն է Մուրացանի անճանկան ապրումների. «Չէ՞ որ այս երկրասարդ գույգը շատ դժբախտներից ավելի դժբախտ է այսօր... Ի՞նչ պիտի անե Գեորգը, եթե յուր անգուգական Մաթիլդը կորցնե: Նույնպես և Մաթիլդը...» (էջ 36): Պարզ է՝ թույն կիսմի, կրակի մեջ կնետվի, ջրում կխեղդվի... բարկացած վրա էր տալիս Մաթիլդը: Սա ներդաշնակության խախտման առաջին ակնարկն է:

Երբ որոշ ժամանակ անց պատմողը քաղաքում այցելում է իր հրաշալի ծանոթներին, իմանում է, որ Գեորգը թոքախտով անբուժելի հիվանդ է, իսկ Մաթիլդը՝ մաշված, դալկահար դեմքին արցունքի կաթիլներ, հագիվ է պարզում ձեռքը, և կարոտով հիշում են ամառանոցի առողջ օրերը: Այս ակնհայտ սենտիմենտալությամբ զարգացող սյուժեն ամբողջացնում է դրամատիկ առաջին հակադրությունը՝ սիրած էակի կորուստը փորձության է տանում սիրուժն ու կայունությունը: Եկար բաժանումից հետո կրկին այդ քաղաքը եկած պատմողը Գեորգի շիրիմի թախծալի մթնոլորտում մտածում է միայն թշվառ Մաթիլդի մասին: Երեկոյան պարահանդեսի լուսավառ դահլիճի պայծառությունն ու զրնգուն աշխույժ ստիպում են նրան խորհել կյանքի հակաբևեռների մասին: Իսկ կնոջ ծիծաղի «արծաթե հնչյունների և հողանի կուրծքն ու թևերը» զարդարող աղամանդների փայլի մեջ ծիծաղկոտ Մաթիլդի գոյությունը միագիծ պատասխանն է այս հակադրությունների. «Ծանոթացեք իմ փեսացուի՝ իշխան Դմիտրի Չերքեզովի հետ, մենք անցյալ օրը նշանվեցանք» (էջ 43):

²⁴ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1963, էջ 28:

Սա քաղաքի բարձրաշխարհիկ կիմն է, և Մուրացանի համար մեկընդմիշտ մերժելի այդ միջավայրի բարոյական երերունության մեջ բացատրելի է կնոջ զգացմունքների անկայությունը: Այդ բարոյականության մեջ եթե խաթարվում է մարդկային պարզ հարաբերությունը, ուրեմն առավել ևս չի կարող տեղ գտնել ազգային հոգսը: Ահա Մուրացանի ցավը, որը բարձրանում է անձնականից հասարակականի կամ ներկայանում է այդ երկուսի հակադրամիասնական շաղախի մեջ: Դրա արտահայտությունը կա «*Տիկին Փիլարյանի վիշտը*» գրույցում: Այստեղ հակադրությունների սահմանագիծը սոցիալական հարցն է, որի հիմքի վրա շոշափվում են քաղաքական խնդիրներ, իսկ դերակատարումները կրկին վերապահված են կանանց: Ուսուցիչ օրիորդ Սեփյանը՝ սովալլուկ գաղթականների վիճակով մտահոգված, այն կույր հավատն է փայփայում, որ դրությունը մեծ չափով կշտկի մեծահարուստներից ստանալիք օժանդակությունը: Պարզ է, որ այս անհիմն վստահությունը ներկայացվում է բարձրագույն ճառասացությամբ, ինչի հակառակ արդյունքը ավելի է ընդգծելու բարոյական դատաստանը. «*Մի ազգ, որ ունի յուր մեջ այնպիսի հարուստ ու կարող անձինք, անկարելի է, որ թույլ տա յուր որդիոցը այդ ձևով անհետանալ*»²⁵: Այս մթնոլորտում ընդգծվում է, որ Փիլարյաններին էլ, անշուշտ, ծանոթ է այն անասիման հաճույքը, որ մարդ արարածը զգում է իր նմանին օգնելիս:

Հակաբևեռը ինքնաներկայացվում է կտրուկ և անմիջապես, ուսուցչուհու միամիտ պատրանքները բացառվում են Փիլարյանների ապրելակերպի պատկերով՝ զարդախեղդ կենցաղ, օտարամոլ քաղքենիություն, պճնազարդ անճաշակություն: Օբյեկտիվ այս բացասումին հաջորդում է սուբյեկտիվը. իր մեծ վշտի մեջ դժգոհ ընդունելով օրիորդին, անհաղորդակից նրա հոգսերին՝ տիկին Փի-

²⁵ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 9:

լարյանը ծրարով ընդամենը 10 ռուբլի է տալիս՝ վստահեցնելով, թե իր «ստորագրությունը կարող է ուրիշներին էլ խրախուսել» (Էջ 21): Դա էլ փոքր զոհաբերություն չի դիտվում նրա մեծ վշտի կողքին, վիշտ այն բանի համար, որ ցանկացել էր նոր գնած կառքի ձիերի պոչերը խուզել ըստ եվրոպական մոդայի, բայց ամուսինը չէր համաձայնել: Իսկ ուսուցչուհին չի վերադառնում դպրոց, քանի որ այնտեղ, ի պաշտպանություն մեծահարուստների, բուռն վեճ էր ունեցել աշխատընկերների հետ:

Եվ այսպես, կարևոր գաղափար է դառնում քաղաքի ամբողջական բացասումը, ռոմանտիկական դրույթի պահանջ է այստեղ նույնիսկ հասարակական առաջընթացի անտեսումը՝ համեմատած նահապետական հին գյուղի հետ, որոշիչ է բարձրաշխարհիկ ընտանիքների, մանավանդ կանանց քաղքենիության մերժումը դրա ոչ միայն սոցիալական, այլև ապագային բովանդակության համար: Գրվում են «Անպատճառ իշխանուհի», «Ինչ լայել է» վիպակները և քաղաքը մերժող մյուս գործերը:

3. Քաղքենիության և եսապաշտության կենտրոնը

Ռոմանտիկական կանխադրույթն այն մասին, որ *քաղաքը սոցիալական ու ազգային այլասերվածության բարձրագույն միջավայր է*, Մուրացանի համար դառնում է սևեռուն գաղափար, որը երբեմն կաշկանդում է գեղարվեստը, դարձնում այն ավելի շատ արտաքին ձև՝ սոցիալական, քաղաքական ու բարոյական խնդիրներ արծարծելու համար: Այդ դեպքում հաճախ կերպարը գրկվում է անհրաժեշտ ինքնությունությունից և դառնում գրողի պարտադրած իրավիճակի կամակատարը՝ հաստատելու առաջադիր գաղափարը:

«Անպատճառ իշխանուհի» վիպակում գաղափարադրույթն այն է, որ քաղաքի հայ ընտանիքում տիրող քաղքենիական բար-

քերի մեջ աղջիկը ամուսնական ընտրություն անելու իրավունքից զրկված է, միաժամանակ «*բարձր ընտանիքներում հայերեն լեզուն չինականի նման անծանոթ էր*»²⁶: Այս ամենի բացասման դերն ստանձնած Աննան և Տիրան Մարությանը նախապես ներկայանում են խոսքային ակտիվ իրադրության մեջ: Աննան ինքնավստահ հայտարարում է, թե ինքնուրույն ընտրության առումով «*հասարակական վճռել եմ իմ մեջ այդպիսի մի օրինակ տալ չեզ*» (էջ 385): Դիտողունակ և ազգային ջատագով ուսուցիչ Մարությանը, մղվելով դեպի Աննան, չի նկատում նրա ընկերուհի Վարդուհու արտաքին հմայքն ու ներքին առաքինությունները, նաև անթաքույց մաքուր սերն իր նկատմամբ: Ոչ միայն միջավայրի կանոնները, այլև կանխադրույթը երեք հերոսներին էլ թվացյալ ակտիվության մեջ դարձնում են կրավորական, ինչը կարող է ռեալիստական լուծում դիտվել: Աննան իսկույն մոռանում է իր սկզբունքն ու վճռականությունը, երբ տեսադաշտում երևում են իշխան Շախ-Մելիքովը և իշխանուհի դառնալու գայթակությունը: Վարդուհին, որ, պաթետիկ խոհերի մեջ վճռական երևալով, կարծում է, որ ինքը կարող է առաջինը բացել իր սիրտը և ասել՝ «*Տիրա՛ն, ես խելագարված եմ քեզնով*» (էջ 392), ընդամենը հնազանդ նվիրումով է ընդունում հարուստ Աննայից մերժվելուց հետո միայն աղքատության մեջ իր համեստ գոյությունը նկատած և դեպի ինքը եկած Մարությանին, որը փորձում է իրավիճակը հարթել թույլ մարդու՝ գրողին քաջածանոթ ինքնաձադկման ցույցերով: Սեր է բացատրում, առաջարկ անում և անմիջապես ավելացնում. «*Մի՛ ընդունեք. մի անարժան մարդու անմտությունը թող արար չբերե ձեր ազնիվ զգացմունքներին և ձեր մեծանշանությանը. թողեք, որ տանջվի այդ մարդը*» (էջ 419):

²⁶ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 386:

Գրողի կերպարին ևս հարազատ այս կրավորականության մեջ, անշուշտ, մտավորականի սոցիալ-հոգեբանական նկարագրին բնորոշ երանգներ կան, բայց դրանք, ի վերջո, ենթակա են կանխադրության, որի վերջնարդյունքն այն է, որ քաղքենիական նկրտումների, դրանց սնունդ տվող մոր ու մյուս հարազատների թելադրանքով շատ ծերացած Շախ-Մելիքովի նման մի «ավերակի» նախընտրած Աննան ենթարկվի բարոյական դատաստանի, առաջին իսկ գիշերը փախչի «իշխանի» բարձրագույն մահճից ու ճահճից, իսկ նրանից մերժված Տիրանը Վարդուհու հետ երջանիկ ընտանիք կազմի: Բոլոր դեպքերում գրողի գաղափարադրության ենթարկված հերոսների՝ թեկուզ իրականության պահանջներին ինչ-որ առումով համահունչ քայլերը չեն թողնում հասարակական անհրաժեշտ ազդեցունակությունը:

Սյուժետային նմանատիպ զարգացում ունեցող «*Ինչ լայն է*» վիպակում կերպարների ինքնությունացումը, գրողի անհատականության «ճնշումից» ազատ լինելը գաղափարադրությանց ավելի տիրակալ է դարձնում գեղարվեստական կատարումը: Երկու վիպակներում էլ «Հայոց կյանքից» վերտառությունը կարծես թե հատուկ շեշտում է, որ երևույթը համազգային հնչեղություն ունի գոնե Թիֆլիս հայաշատ, բայց ոչ հայկական քաղաքում, որտեղ այն ազգային կյանքի ցցուն հատկանիշներից է: Անգամ երևույթի կերպարային ինքնություն հաստատումների մեջ քիչ չեն հեղինակային ուղղակի միջամտությունները, որոնք, ռոմանտիզմի թույլատրելի հանգամանք լինելով, միաժամանակ կոչված են իրական տեսանկյունից հաղորդել «հայոց կյանքի» այդ դեպքերին՝ ակտիվության փորձ վերագրելով նաև ընթերցողներին. «*Շուրապով ներս մտավ դահլիճը պարոն Գևորգ Միմբրյանը, որի հետ ընթերցողները առաջին գլխում ծանոթացան*» (էջ 23). «*Անհրաժեշտ է մի բացարկություն նախընթաց երեկոյան պարահանդեսի ժամանակ պարոն Գևորգ Միմբրյանի բռնած փոքրիկ ընթացքի հա-*

մար» (էջ 29): Կամ՝ «Այդպիսին միայն Արսեն Մաշտոցյանն է, որին ճանաչում են ընթերցողները» (էջ 30) և այլն:

Հեղինակային նույնպիսի ընդմիջարկումով հաստատելով վիպակի ասելիքը, թե «իմ խոսքն այժմ երկրորդ իշխանուհու մասին է, բայց ոչ շինծու կամ կարկարած, այլ բուն ազնվաբոս իշխանուհու» (էջ 7), Մուրացանը նյութի հասկանալի պահանջներով դիմում է անցյալի ու ներկայի հակադրությանը, կատարում գուցե ոչ ընդհանրական, բայց ինչ-որ չափով բնորոշ դիտարկում: Ցավով նկատում է, որ անցյալի հայոց բուն իշխանների հետ գերեզման գնաց նրանց խելքի և հոգու մեծությունը, նորերը ոչ մի կապ չունեն այդ նախնիների հետ, և շատ կասկածելի է նրանց՝ իշխան հորջորջվելը. «Հայ իշխանագույններ, որպե՞ղ են նրանք, — ծիծաղելով հարցրեց Մաշտոցյանը: — Չլինի թե այս Սլկունիներն ու Ռշտունիները, Արշակունիները և այլ բազմաթիվ շինծու **ունիներ** դուք ճշմարիտ իշխանագույններ եք կարծում... Այս նոր Սլկունիներն ու Ռշտունիները ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ՝ Խոյից, Ջուղայից, Համադանից, Վանից և Հայոց երկրի ուրիշ կողմերից շատ փարիներ առաջ Վրաստան գաղթած փինաչիների, ջորեպանների և այլ այս տեսակ մարդկանց սերունդներ» (էջ 54): Սա ոչ միայն վեր բարձրացող բուրժուազիայի (այդպիսին է Մաշտոցյանի դրական կերպարը) կամ «փողի իշխանի» հասկանալի, այս դեպքում նաև ճշմարիտ մերժողական վերաբերմունքն է արյամբ իշխանի կամ արիստոկրատիայի նկատմամբ, այլև իր իսկ գրողի գնահատականը:

Երևույթի բարոյական ու սոցիալական արժևորումներից հետո սյուժետային հետագա մանրամասները գալիս են հաստատելու այս կանխադրույթը՝ հիմնականում կերպարների ակտիվությամբ ընդհանրացնելով քաղաքի վերնախավի ապագային անկումը: Իսկ սիրո մասին խոսելիս Մուրացանը, բնական է, որ չի ճգնում կաշկանդել իր ապրումները, և երբեմն հերոսներն ասում են

խոսքեր, որոնք հեղինակի մեջ կուտակված զգացմունքների պոռթկումներն են նաև: Գործնական և ուժեղ Մաշտոցյանն անգամ, որը գրողի գաղափարակիրի շեշտեր ունի, սիրո մասին խոսում է երկարաբան զգացմունքայնությամբ: Ամալիային, որն իր «*միակ զանձն է աշխարհի վերա*» (էջ 46), նա բացատրում է, թե իր զգացմունքները միայն բարեկամական չեն, որին հաջորդում է վերամբարձ մի ճառ «*բարեկամական, բշտամական, աստվածային*» սերերի մասին, որպեսզի հաստատվի, թե աստվածային սիրո առարկան «*իշխանուհի Ամալիան է՝ մահկանացուների մեջ զեղեցկագույնը*» (էջ 50): Մեծահարուստ, խիստ դրական և իր ապագա կնոջը բոլոր առումներով երջանիկ դարձնելու կարող հերոսի կողմից սիրո նման միստիֆիկացումն արվում է նաև հերոսուհու բարոյական անկումը ընդգծելու, միջավայրի ապագային քաղքենիությունը ոչնչացնելու համար: Վերջում Ամալիան ամուսնական ընտրության մեջ իրենց տգիտությունը ավելին է համարում, քան աղախիմներից և կործանված կյանքի ամբողջ ուժով դատափետման խոսքեր չարտում այդ քաղքենիության հեղինակներին, մանավանդ մայրերին, որտեղ ևս հեղինակի բարոյախոսությունն ու անցյալապաշտությունն են դրսևորվում. «*Օ՛հ, դեմ գցեք չեր վրայից գոնե մայր անունը. գոնե մի՛ պարծենաք դրանով. դուք չեք սիրում չեր որդիներին. չէ՛, այդ մայրերը գուցե մի օր եղել են, բայց այժմ չկան*» (էջ 90):

Գաղափարական նման ուղղակի շեշտադրումներով հանդերձ՝ Մուրացանը կարողացել է հոգեբանորեն հասկանալի դարձնել շատ անցումներ, ստեղծել և՛ սոցիալական խավի, և՛ կերպարների անհատական ճշմարիտ բնութագիրը, միջավայրի ընկալելի կոլորիտը, ինչը հաստատում է հեղինակից կերպար բարդ անցումների ստեղծագործական դժվարությունը:

Շիմծու իշխանների և սնամեջ իշխանասիրության նկատմամբ բացասական գնահատականը տարածվում է նաև բուր-

ծուազիայի վրա, որի ամբողջական կրող Գևորգ Սիմբրյանն է։ Նա լավ է յուրացրել բոլոր ձևերն ու ուղիները, որոնցով կարելի է հասարակական շրջանակներ մտնել, միջնորդ է ամեն ինչի, «*իլում է իրեն հասանելիք «արդար» բաժինը*» (էջ 8), նրան միշտ ամեն ինչ հաջողվում է, ուղղակի պայքարի փոխարեն «*հնարհա- ներ*» ստեղծող է, անգիջում ու դաժան է հակառակորդների նկատ- մամբ, անմաքուր գործարքների վարպետ է. «*Ահա այսքան զորեղ մարդ է Գևորգ Սիմբրյանը*» (էջ 9)։ Նա համոզված է, որ քրոջ աղջկա՝ Ամալիայի իսկական բախտավորությունը կարող է ապա- հովել Արսեն Մաշտոցյանի հետ ամուսնությունը, բանի որ վեր- ջինս ուժեղ է, հարուստ, անընդհատ բարձրացող, իսկ «*իշխանու- թյունն էլ ուժն էլ, պարիվն էլ այժմ փողի մեջ է*» (էջ 32)։

Իհարկե, նախ և առաջ Մաշտոցյանի ռոմանտիկական կեր- պարի միջոցով ներկայացվող բուրժուական ուժեղ և տիրակալ աշ- խարհին հակադրված իշխանական միջավայրը՝ իր սնամեջ դա- տարկաբանություններով, անհող մեծախոսությամբ, ուրվականնե- րի մի մոռացյալ գերեզմանոց է թվում։ Օրինակ՝ իշխան Ջոմարջի- ձեն կեղծ արխատոկրատ մեծամտությամբ ու խորամանկորեն հարցնում է Ամալիային, թե մա գիտի արդյոք, թե ինչու է մորեղ- բայրը ծանոթացրել իրեն Մաշտոցյանի հետ և ծիծաղելի սեթևե- թանքի նմանատիպ պատասխան ստանալով՝ իր «ազնվատոհ- միկ» ցուցադրանքի տակ հյուսում է մի նենգ չարչիություն.

«—Այո՛, չե՛ր մորեղբայրը ցանկանում է յուր իշխանուհի բեռ- դուարը ամուսնացնել այդ ապարտհմիկ վաճառականի հետ։ —Վերջին բառերը մա արտասանեց արհամարհանքով։

—Այդ անկարելի է,— վիրավորված բացականչեց օրիորդը,— իմ մորեղբայրը չի մտածիլ այդքան նվաստացնել ինձ։

—Ձեր մորեղբայրը հայ չէ՞ միթե, այդ հայերից ամեն բան սպասելի է։ Մի՞թե նրանք կարող են գնահատել արյան ազնվու- թյունը. նրանցը փողն է, փողի հետ էլ կամուսնացնեն Ձեզ» (էջ 34)։

Գործի մեջ էլ չարչիական վարպետություն համդես բերելով՝ Պլատոն Ջոմարջիձեն հեշտությամբ համոզում է Ամալիայի քաղքենի մորը՝ աղջկա ձայնը մշակելու պատրվակով նրան իր հետ տանել Իտալիա: Իշխան Ջոմարջիձեի կերպարը՝ խաղի մշակված կանոններով, ցինիզմի պարզ դրսևորում է՝ պահվածքի բոլոր մանրամասների մեջ սոցիալ-հոգեբանական համոզության բնական ընթացքով: Խաղի անմիջական ցուցադրանքը ազնվական կիրք կեցվածքն է և խոսքը, որը ենթաշերտում միշտ նենգություն ունի պահած. Ամալիայի մորից գերճկուն քաղաքավարությամբ խնդրում է չբաքցնել իրենից այն, ինչի մասին խոսում է ամբողջ քաղաքը՝ դատեր նշանադրությունը Մաշտոցյանի հետ, որի համար ինքը ևս ուրախ է, եթե Ամալիան պիտի բախտավոր լինի: Փակելով Ամալիային կորցնելու բոլոր հնարավոր ուղիները և ձեռք բերելով մտերմիկ վստահություն՝ անցնում է ավելի կտրուկ գրոհի, ազնվական մույն տափակ տպավորչականությամբ հաղթում է մորը և աղջկան: Իրադրությունը միշտ իր օգտին ծառայեցնելու շնորհք ունենալով՝ նա Եվրոպայում օգտագործում է Ամալիային և նրա մոր փողերը: Խաղն ավարտված է, և ցինիզմը «հարուստ իշխան» Ջոմարջիձեին թույլ է տալիս հանել դիմակը: Ամալիան խոսում է նրան պատժելուց, և նա ի վերջո ներկայանում է պահվածքի ու խոսքի ցինիկ անկեղծությամբ. «*Պարիժը. այդ հայրնի է, օրիո՛րդ, դուք օրենքով կարիպեք ինձ ամուսնանալ չեզ հեյր, իսկ այդ դեպքում դարձյալ պարծվողը դուք կլինեք, որովհետև ես մի հրեշտակի հեյր կընկերանամ, իսկ դուք՝ մի սատանայի*» (էջ 86): Եվ իշխանի դատարկ տիտղոսից բացի՝ ոչինչ չունեցող, անբարոյականության ճահճի մեջ մխրճված հերոսը կրկին վերադառնում է «հատակի մարդկանց» իր միջավայրը, կապվում մի աղախնի հետ՝ մույն ցինիզմով կրկնելով, որ երբ ինքը ասում էր, «*թե հավիդյան սիրում եմ, այդ կնշանակե, որ այսօր իմ սերը չեզ եմ մկիրում, իսկ վաղը՝ մի ուրիշին*» (էջ 85):

Մաշտոցյան-Ջոմարթիձե հակադրության մեջ ներկայացող Ամալիան միջոց է դառնում ցուցադրելու նաև Մաշտոցյանին և գրողի սոցիալ-քարոյական դիտարկումները: Որպես վերոնշյալ մերժելի երևույթի հակաբևեռ՝ Մաշտոցյանը պետք է գրողի դրական վերաբերմունքին արժանանա, որպես վեր ելնող բուրժուազիայի ներկայացուցիչ՝ նա չի կարող բացասական հատկանիշներ չունենալ կապիտալիստական քաղաքը մերժող գրողի համար: Ստեղծագործական այս ներքին հակասությունը, որը ևս ռոմանտիկական կանխադրույթի հետևանք է, կերպարը ինչ-որ չափով դարձրել է սխեմատիկ՝ նախորդներին բնորոշ լիարյուն ինքնությունության պակասով: Գրողի կողմից տրված նրա գնահատականն էլ նախապես չափավոր է. *«Ինչ վերաբերում է Մաշտոցյանի բնավորությանը, նա վատ չէր. յուր գիրքած փեղում համեստ, միմի գործերում առարաշեն, բարեկամների հետ բարեսիրտ, ընկերական գործերում հաշվով, հասարակաց շահերին երբեմն նախանշախնդիր, միով բանիվ, մի լավ գործնական հայ»*: Բայց նա իր թշնամիների նկատմամբ խիստ է, թեպետ քողարկված, վրեժխնդիր է, բայց պատժող չի ուզում երևալ. *«չէր ցանկանում, որ իրենից դժգոհ մնան մինչև անգամ թշնամիները»* (էջ 13):

Ոչ թե կերպարը ցուցադրող, այլ կերպարի մասին նշված այս հատկանիշները, անշուշտ, ռոմանտիզմին ոչ շատ բնորոշ համակողմանիության վկայություն են, գործարար մարդու սոցիալ-հոգեբանական նկարագրի ամբողջականությունը հաստատող երևույթներ: Բայց նախ դրանք գործողության մեջ ցուցադրվելու հնարավորություն չունեն. հերոսը գործում է ընդամենը քաղքենիության դրսևորումներից մեկը մերժելու հարաբերակցության մեջ, ուստի ինքնադրսևորման լայն տարածություն ու ժամանակ չունի: Նա կոչված է սոսկ այսքան դեր խաղալու՝ իր աստվածային սերն առաջարկել իշխանուհի Ամալիային, նրա քաղքենիությունից հիասթափվել. *«Ազնվական ամուսին ունենալու չէր փառամոլ ցանկու-*

թյունը արդեն բավական էր մի անգամ ընդմիջար իմ սիրտը ձեզանից սառեցնելու» (էջ 55), և վերջում հեղինակի կամքով ընդգծել Ամալիայի և նրա միջավայրի կործանման բարոյական դատը: Այս նախադրական բնութագրիչներից հետո, սյուժեի մեջ հարաբերվելով Ազալյանների աշխարհի ապագային սնանկության հետ, հեղինակն ու Մաշտոցյանը եզրակացնում են, որ *«աղջկա գեղեցկությունը, օժիտը և հարսությունը միայն նրա առաքինության մեջ պետք է որոնել»* (էջ 58): Ուստի իր համար հարսնացու է ընտրում անպայման հարուստ ընտանիքից, բայց նաև այդ բարեմասնություններն ունեցող մի աղջկա, ինչի բարոյական գնահատականն ակնհայտ է:

Այդ հարաբերությունների պահանջով Ամալիայի արտաքին ու ներքին որակները արժեք են ստանում միջավայրի ուղղակի պարտադրանքի և ոչ այնքան իր անձնական հակումների շրջանակներում, երբ այս վերջինն էլ միջավայրն էր որոշելու: Ահա այդպես Մաշտոցյան-Ջոմարջիձե կողմնորոշումներում Ամալիան պետք է կործանման գնա և այդ նույն միջավայրի բարոյական դատն անի՝ իր բախտակից նախորդ հերոսուհու նման ասելով, թե մայրական զբառատ սիրտը *«պետք է որոնել մուգեռումներում և գյուղացու խրճիթների մեջ»* (էջ 91): Այսպես գրողի հիմնական գաղափարը ամփոփում է միտումնավոր քաղաքատյացությունը, որի ծրագրային նպատակադրումը մեկն է՝ *«ապագային քաղքեհիության և քաղաքային կյանքի այլ կողմերի մերժումով ուշադրությունը քեռեղ ազգային որակների հիմնական օրրանի՝ գյուղի վրա, որի փրկությունը ուրեմն պիտի նշանակեր ազգի փրկություն»*: Ահա ռոմանտիկական գաղափարայնությունը և գեղարվեստի մեջ էպիկական սեռի համար կարևոր հոգեբանական ճշմարտությունը՝ որպես ներհակություն, պետք է հաղթահարվեն նաև գրողի մեջ առկա հոգեբան գեղագետի բնատուր կարողությամբ: Դա նկատելի է մանավանդ քաղաքի կյանքը պատկերող հաջորդ գործերում, որտեղ մերժման գաղափարադրուրը նույնն է:

«Հասարակաց որդեգիրը» պատմվածքում միագլիժ բարոյախոսությունը հաղթահարվում է քաղաքի վերնախավի կեղծ բարերարության դիմակազերծմամբ, երբ դրան զոհ է գնում աղքատ ու շնորհալի մի պատանի՝ ծանր վարձահատուցելով իր միամիտ հավատի համար: Ինքնակենսագրական հիմք ունեցող փաստի գեղարվեստականացմամբ գրողը առիթ է ունենում հիշելու, որ նման իրավիճակում ինքը բարեբախտաբար հեռու է եղել եսասեր հարուստների բարեգործության նկատմամբ կույր հավատից և այդ կերպ փաստորեն փրկել իր կյանքը: Պատմվածքի առանցքը սոցիալական ուղղակի հակադրությունն է, որը պարզորոշ սահմանագծում է աղքատության դառը պտուղները ճաշակած Գևորգը: Նա հիշում է, որ Սոմարյանցի տղայի հետ միասին սովորելիս ինքն ավելի ընդունակ է եղել, «բայց որովհետև աղքատ էի, ես գնացի դարբին Գուսարավի մոտ արհեստ սովորելու, իսկ նա մտավ գիմնազիոն», և որքան էլ ապաշնորհ է, պարզ է, որ Գուստավի դստեր՝ «Շառլոտայի նման գեղեցիկ աղջիկները Սոմարյանցի տղին կսիրեին, իսկ ինչ վրա կծիծաղեին»²⁷:

Մարդկային արժեքների, նույնիսկ զգացմունքների իմաստավորումը սոցիալական տարբերության հողի վրա անբնական է պատանի հերոսի համար: Եվ եթե նա վերևի դատողություններն ավարտում է «շատ բնական է» բառերով, ապա հասարակության մեջ դա օրինականացված անօրինությունների փաստագրումն է ընդամենը: Իսկ հերոսի վերաբերմունքը տառապանքն է իր աղքատության համար, այն բանի համար, որ Սոմարյանցի երկաթե վանդակներից շատ ավելի ծանր բեռներ է տարել, բայց հիմա դա վիրավորական է, որովհետև Շառլոտան է առաջարկել՝ ծաղրելու համար իր աղքատությունը. «Մի, ուր էր թե ես էլ հարուստ լինեի» (էջ 239):

²⁷ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ, 4, էջ 240:

Սոցիալական թշվառության և քամահրված զգացմունքների խեղճության մեջ ռոմանտիզմին բնորոշ զգացմունքային սրվածությունը ներկայանում է մերժված պատանու երգի տխուր ելևէջներում: Այնուհետև՝ գինովցած հարուստների բարձրագույն խոստումներից հետո, երբ նա սկսում է իր միամիտ երագների վարձի փշրանքները մուրալ նույն հարուստներից, ավելի է ընդգծվում այդ թշվառության զգայացումը պատկերը: Գևորգը, թվում է, թե նույնիսկ արժանապատվության կորստին է գնում, միայն թե հիմնովին չխորտակվեն իր պատրանքները: Նա վախենում է, որ իր աղաչանքի բառերը վիրավորեն մեծապատիվ մարդկանց: «Բարերարներից» մեկին՝ Տանպետյանին, նա ողողում է թշվառության դիմումի հետևյալ ձևերով. «Այո՛, այո՛, միամիտ եղեք. կաշխարհեմ, որքան կարող եմ... Մեծապես շնորհակալ եմ, պարոն Տանպետյան, դուք մեծ բարերարություն եք անում ինձ և իմ խեղճ մորը, մենք երկուսս էլ անպաշտպան ենք... Այո՛, մեր պարտքն է, կաշխարհենք...» (էջ 282):

Վերջնական մերժումներից և բոլոր հույսերի կործանումից հետո Գևորգը հայտնվում է լիակատար անելանելիության մղձավանջի մեջ. ո՞ր գնալ, ո՞ւմ դիմել, գուցե գետի պղտոր ջրերն են իր վերջին հանգրվանը, մոր երեսին արդեն չի կարող նայել, չէ՞ որ նա զգուշացնում էր չշտապել, դուրս չգալ արհեստանոցից. «Նրա սիրտը գուշակում էր, որ մենք պետք է թշվառանանք... Բայց ե՛ս, ե՛ս, հիմա՛րս, նրան չլսեցի, ես թշվառացրի նրան և ինձ... Եվ այս խոսքերից հետո նա սկսեց հեկեկալ» (էջ 290): Այսպես թշվառ միայնության, արցունքների, ինքնասպանության հոգեվիճակի պատկերահիմքերով կայունանում է սենտիմենտալիզմի կանոնը:

Այս գեղարվեստական հնարանքի ազդեցիկությունը պետք է ավելի ընդգծի սոցիալական հակաբևեռի անմարդկային էությունը՝ երեսպաշտություն, էության և երևույթի հակադրություն, տգիտություն, ժլատության հաղթահարման սնամեջ ցուցադրանք, ծայրա-

հեղ անտարբերություն դիմացինի ճակատագրի նկատմամբ և այս ամենի մերժում երգիծանքի հաջողված ձևերով: Պատանու ձայնով հիացած «մեծերը» փորձում են իրար զարմացնել իրենց «բարձրաշխարհիկ» քաջատեղյակությամբ. ոմանք հաստատում են, որ Գևորգը «*նուրայի վարժապետ է*», ուրիշները պնդում են, թե տեսել են նրան Թիֆլիսի երաժշտական դպրոցում, ոմանք էլ վստահաբար հիշում են, որ նա մասնակցել է Հայոց բարեգործական ընկերության վերջին համերգին: Այս «հիմնավոր իմացականությունից» հետո պարզված ճշմարտությունը շատ է վիրավորում արևմտահայ բժիշկ Դեմուրջյանի ազգային զգացմունքները, և նա գոռում է. «*Ամոք է չեզ՝ ռուսաստանցիներուդ համար ասանկ շնորհալի երիտասարդ մը ունենալ և զանի, ինչպես հարկն է, ինամեղ չկամենալ: Եթե ասանկ տաղանդավոր պատրանի մը մեր Պոլիս գրնվեր...*» (էջ 255): Հարբած ուղեղների ազգային սնապարծության խայծը զցված է, պիտի հաջորդի «բարեգործության» մրցավազը: Տանտեր Սոմարյանցը խնդրում է, որ իրեն թողնեն դրացու հետ մտերմություն վաստակելու իրավունքը, և թղթի վրա՝ ազգանունների դիմաց, մեծ-մեծ գումարներ են նշվում՝ ի ցավ «ազգային արժեքների գիտակ» պարոն Դեմուրջյանի. «*Հինգհարյուր ռուբլի ըսավ, եղբայր, ասանկ առատաճեռնություն կըլլա՞ մի*» (էջ 260): Նա հաջորդ օրը իր դուռն եկած Գևորգի մեջ անմիջապես տեսնում է երեք ռուբլի բերող մի հիվանդի, բայց ճանաչելով «հասարակաց որդեգրին»՝ դեմքի «*քաղցր և ամոք արտահայտությունը*» իսկույն փոխում է «*մթին կերպարանքի*» (էջ 281):

Իսկ առայժմ հարբած բարերարները որոշում են անակնկալի եկած պատանուն կրթության ուղարկել Պետերբուրգ, Վիեննա, Փարիզ, գուցե Իտալիա: Իրենց խաղի մշուշին տրված և փաստորեն դիմացինի ճակատագրի նկատմամբ լիովին անտարբեր, դիմացինին պարզապես չտեսնող այս խավի երգիծանքը վերածվում

է սարկազմի. քաղաքների անվանացանկի անիմաստ խաղը ոգևորությամբ շարունակում է *«մի հաղթանդամ կապալառու, որը մի անգամ կարդացել էր «Բազմավեպի» մեջ Եվդոկիա քաղաքի նկարագրությունը և մի գլուխ գոչում էր՝ «Եվդոկիա դրկեք, Եվդոկիա»»*, մինչև որ ամենագետ Դեմոքրջյանը բացատրում է, որ *«հոն պղինձ շինելեն զայր ուրիշ ոչինչ չգիտեն»*:

– *Վնաս չունի, կարելի է, կարելի է,* – անդադրեցությամբ կրկնում էր *հաղթանդամ կապալառուն»* (էջ 262):

«Ազգային բարեգործության» այս ցնցող հաղթարշավը, պարզ է, թե ինչ չափով պիտի շշմեցներ խեղճ պատանուն, Գևորգը, չգիտես ինչու, հանկարծ հիշեց, թե ինչպես քաջքերը իրենց հարևանին ընծաներով ու ոսկե զարդերով հրապուրել և ցանկացել են ձորը նետել: Նա *«կամեցավ մինչև անգամ երեսին խաչակնքել՝ կասկածելով, թե զուցե յուր տեսած բարի մարդիկներն էլ քաջքեր են»* (էջ 261), նույնիսկ կամքեց իրեն՝ համոզվելու համար, որ սա երազ է: Մարդկային կյանքի վրա արված այս բուք թոթախաղը հաջորդ օրերին բոլորից արհամարհանքով մերժված Գևորգին պարզ բառերով ամփոփում է ազգային երևելիների մեջ ամենից «սրտացավը»՝ նույն պարոն Տանպետյանը. *«Հարբած մարդիկ ենք եղել. գինին ինչ որ հրամայել է, արել ենք էլի»* (էջ 284): Կատարվածի և իր նմանի ճակատագրի նկատմամբ դոմոլոգանման այսպիսի անտարբերության վկայագիրը հանդիսացող «էլի» բացականչությունը հաստատում է, որ դե հարուստներ են, էլի, զվարճանում են, և այդ զվարճանքի մեջ ընդամենը մի թարմ էջ է հասարակաց բարերարի դիմակախաղը, թեկուզ կյանքերի կործանման գնով:

«Հարուստները զվարճանում են» վիպակում դիմակախաղի մի այլ ձև է ընտրում գլխավոր հերոսը՝ անասնական եսասիրությամբ պատճառ դառնալով անմեղ կյանքի կործանման: Քաղաքի բարձրաշխարհիկ խավի սոցիալ-բարոյական անկումների այս

կամ այն դրսևորումը՝ նախապես հստակված կանխադրույթով, Մուրացանը մերժում է նույն տարում գրած նույնասելիք ստեղծագործություններում: Այսպես, մեծահարուստ ցուցադրանքին ու նկրտումներին զոհ գնացող միամիտ ու պարզ մարդկանց ճակատագիրը պատկերող այս երկու գործերը տպագրվել են «Նոր դար»-ում 1884 թ., ինչպես քաղքենիությունն ու սնամեջ իշխանասիրությունը մերկացնող նախորդ երկու վիպակները տպագրվել են 1886 թվականին նույն թերթում:

Թեմաների ժամանակագրական այսպիսի համահնչությունը որևէ չափով չի գուգահեռվում ռոմանտիզմի խոշոր ներկայացուցչի՝ Րաֆֆու գաղափարական առաջընթացի մեջ ժամանակային-թեմատիկ կայուն հաջորդափոխության հետ, երբ ստեղծագործության երեք շրջաններում գաղափարների զարգացումը առաջադրում է համապատասխան թեմատիկ շրջանակներ: Մուրացանը աշխարհայացքի մման զարգացում չի ապրել. «Ռուզան»-ից «Գևորգ Մարգարետունի»՝ քաղաքի, գյուղի և պատմական թեմաների ոչ կայուն հաջորդափոխումներում աներեր հստակված են եղել նրա գաղափարներն ու կանխադրույթը՝ մերժել կապիտալիստական քաղաքի սոցիալ-բարոյական անկումները, անձնագոհության մաս պատմական օրինակների հավաստումներով լուսավորյալ անհատներին մղել դեպի նահապետական գյուղի փրկությունը՝ դրանով վերածնելով ինչպես ազգային ոգու դրսևորումները, որոնք կարող են լինել միայն գյուղերում, այնպես էլ պարզ ու մաքուր մարդկային հարաբերությունները, որոնք դեռ հիմնովին չեն խաթարվել գյուղում:

«Հարուստները զվարճանում են» վիպակը, որ կարևոր քայլ է կերպարների և միջավայրի հոգեբանական կոլորիտի ապահովման առումով, նախորդի մման կառուցված է սոցիալական հակաբևեռների պատկերներով, որտեղ շեշտվում է մաս հասարակական կարծիքի հակաբարոյական վտանգավոր էությունը: Այս հիմ-

քի վրա զգալի է դառնում գրողի բարոյախոսական միջամտությունը: Ջրոսայգում քաղբենի տիկիներին կողմից Հեղինենին թեթևամտորեն տրված որակումը, թե «*մի անառակ աղջիկ է*», այդ խավի դատարկությունն է ցույց տալիս նրանով, թե ինչ հեշտությամբ կարելի է ցեխտտել «*ամենասնարար հոգին*», մանավանդ որ նա արտաքին համեստ հմայքով գերազանցում է իրենց: Արտաքինից ավելի գեղեցիկ է նրա հոգին. «*Նա բարի է, ինչպես հրեշտակ, և առաքինի, ինչպես անապատի միանշնուհի*» (էջ 298): Այսպիսով, արտաքին ու ներքին բացարձակացվող հմայքներով օժտված հերոսուհին սկզբից լեթ, պարզվում է, որ չէր կարողանալու հեռու մնալ հասարակական կարծիքի ճահճից, իսկ հետո պիտի դառնար այդ հասարակական միջավայրը տնօրինողների քմայքի ուղղակի զոհը: Հոգալը անձնական ցավի մման ընկալող հեղինակը չի կարողանում շրջանցել միագիծ բարոյախոսությունը, դատողություն է անում այն մասին, թե նյութական հարստությունից ավելի դժվար է պահպանել բարոյական հարստությունը, որը «*ալմա՜դ, մեր շեռքում չէ. նա գրնվում է հասարակաց կարծիքի հրապարակի վրա*», և իսկական սրիկաները հեշտությամբ կարող են գողանալ այն: Իսկ հասարակաց կարծիքը հակված չէ գտնելու բուն ավազակներին, առավել ևս՝ ճշմարտությունը. նա պարզապես «*նայում է մեր գլխին և դարապարտում մեզ*» (էջ 319):

Բանաձևված է կանխադրությքը, ստվերագծվում են սոցիալական բևեռները, որ գնալով պետք է խորանան Հեղինեի (Ելենայի) և Սամվել Փուլշատյանի (փող շատ ունեցող) միջադեպով ու կերպարներով: Հեղինեն ու ծնողները յուրովի շարունակում են նախորդ պատմվածքի Գևորգի և մոր աշխարհը՝ տառապանքի, փոխադարձ նվիրումի ու հոգատարության պարզ հարաբերություններով: Աշխատանքից հոգնած, երեկոյան տուն վերադարձած հայրը իր «*կրած նեղությունները իսկույն մոռանում էր, հենց որ տեսնում էր աղջկան*», մայրը գործից տուն դարձող դստեր դեմն

էր վագում, սեղմում կրծքին, համբուրում, «*կարծես քե երկար փա-
րհներ էին անցել*» (էջ 332): Աշխատանքի պարզակենցաղ մարդ-
կանց այս ջերմությունն էր նրանց դիմադրության ուժը, որը պիտի
փշրվեր հարուստների զվարճանքի դաժան խորշակից:

Ռոմանտիկական բեռնացմամբ ընդգծված արտաքին փայլի
հակադրությամբ են ներկայացվում լույսի և մութի աշխարհները:
Հակաբևեռի ուրվականային դժոխքի գլխավոր դերակատարները
Փուլշատյանի և տիկին Բերնարի մեծ չոր հաշվարկների փայ-
լեցրած տերերն են՝ մշտական կամակատարների խմբով, որպի-
սին է կայքի ու կյանքի միջնորդ-գրբաց Սալոմեն: Հաջողված ու
անհաջող խաղերի, ծամածռված ժպիտների այս մթին աշխար-
հում ամեն ինչ սահմոկեցուցիչ է: Չես հասկանում՝ Սամվելը ում
կամ ինչին հաղթողի սնապարծ փքվածությամբ ընկերոջ հետ պի-
տի գրագ գա, որ մեկ շաբաթից Ելենան իր անկողնում կլինի, սնա-
պարծ, քանի որ ինքը չի լինելու մույնիսկ այդ ճղճիմ հաղթանակի
հեղինակն ու տերը, այլ մի գրբաց-միջնորդ: Նա է տիրակալը Փու-
շատյանի զվարճանքի պալատի և նրա բոլոր անբարո վայելքնե-
րի: Եվ նա հիմա «*գառիվայրի կրծքին կպած*» այդ որջի «*նեղ քա-
կում անց ու դարձ էր անում*» որպես մի «*սև սրվեր*» (էջ 304),
սպասում տիրոջ հերթական դիվախաղի հրամանին: Սալոմեն
հրամանն ստանալուց հետո «կարանոցի» տիրոջը՝ տիկին Բեր-
նարին կաշառելով, միամիտ Ելենային խաղաթղթերի բանդագու-
շանքի մեջ առնելով՝ սկիզբ է դնում զվարճախաղին: Փուլշատյա-
նին մնում էր ընդամենը, գործի բերումով իր հագուստը բերած և
միամիտ զարմանքով այս «պալատում» հայտնված աղջկան գի-
նու և ամուսնության առաջարկի ուժով տիրել և «իր» հաղթանակի
դատարկ սնափառությամբ կանչել ընկերոջը, որը տարած գրագի
համար ներբողներ պիտի ասեր նրան. «*Դուք մի շարք քաջ երիտա-
սարդ եք, և արժե չեզ հարգել, որովհետև ինչ որ խոստացաք, այն
էլ կատարեցիք*» (էջ 346): Հետո նրանք շարունակում են իրենց

գործարքային իմաստակ ալյախոսությունը սպանված մի անմեղության կողքին, երբ դրա կարիքը բոլորովին էլ չկար, որովհետև անիմաստ է հաղթանակը, երբ պարտություն չկա: Պարզապես անսպասելիից սթափված աղջիկը՝ անհաղորդ իր շուրջը կատարվող ամեն ինչին, երեխայի լացի նման խնդրում է. «*Տարեք ինձ իմ ծնողների մոտ, իմ շունչը կտրվում է..., տարեք ինձ*»: Եվ ստանում է մի պատասխան, որը հստակում է սահմանը. «*Բայց ես այսպես ցերեկով քեզ հետ գնալ չեմ կարող. դա ամոթ է ինձ համար*» (էջ 349): Մինչդեռ քիչ առաջ նույն բերանը լորձուքոտվում էր. «*Օ, քեզ կարելի է միայն պաշտել... Ինչպես կարելի է, Ելենա: Էգուց մենք պետք է ամուսիններ լինենք*» (էջ 329):

Այսպես էլ են հաղթում, հաղթանակ, որ գրողը դիտում է որպես հերոսի բարոյական ինքնառնչնացում: Գրողն է դիտում այդպես, ցանկանում է, որ բոլոր ընթերցողներն այդպես ընկալեն: Իսկ Փուլշատյանի համար դա, իհարկե, հաղթանակ է, որի «փայլուն» ավարտը Հեղինեի ինքնասպանությունն է Քոի ալիքներում, և որը, սակայն, բարեհաճ հանդարտությամբ ու սիրով վավերացնում է հերոսի հարազատ հասարակությունը, հասարակական կարծիքը, որի բարոյախոսական մերժումով էր սկսել գրողը. «*Սամվելին ամենքը հարգանքով ողջունում են, նրա հայրնաժ կարծիքներին ծափահարում են: Աղջիկներ ունեցող ընտանիքները մեծ պատիվներով հյուրասիրում են նրան*» (էջ 359): Նման հասարակության բարոյական դիմանկարն ամբողջացնում է տիկին Բերնարը՝ նախկին փողոցային աղջիկը, որը հիմա կարանոց ունի, կարող է իր մոտ աշխատող աղջիկների առուվաճառքով էլ զբաղվել, մեծամիտ անմեղսունակությամբ իր տանից վտարել աղջկան փնտրող Հեղինեի խեղճ ծնողներին, հակառակ դեպքում ոստիկան կկանչի, «*թող նա գա և արչանազրություն կազմե մի փախաբական աղջկա համար, որի պատճառով մեզ զրպարտում են այստեղ*» (էջ 340): Այսպես ահա քաղաքային կյանքի անմարդկային խառնաշփոթի

մեջ հնարավոր չի լինում տարբերել գոհը զրպարտողից, առաքինությունը անբարոյականությունից, որովհետև այստեղ շատ են խաթարված հարաբերությունները: Ահա թե ինչու են այդ ամենը քողաձածկում՝ քաղաքը լուսավորության կենտրոն որակելով. չէ՞ որ իսկապես քաղաքակրթության աղավաղանքի տակ շատ բան կարելի է կոծկել: Այսպես գրողի միտումնավոր թվացող կանխադրույթը դառնում է գործնականորեն ազդեցիկ, քանի որ գեղարվեստական համոզիչ անցումներն ու կերպարների հոգեբանական կապերն են միշտ որոշողը:

4. Քաղաքի մերժման կանխադրույթը և գեղարվեստական կատարումը

Քաղաքի սոցիալական, առաջադիմական և մարդկային հարաբերությունների այլ ոլորտների բացասման ամփոփ արտահայտությունն է «*Լուսավորության կենտրոնը*» վեպը, որը լույս է տեսել «Նոր դար»-ում 1892 թ. և գաղափարների նախկին կանոնիկությանը զուգակցում է ստեղծագործական ակնհայտ վարպետությունը, միտումնավորությանը՝ կերպարների ու միջավայրի ճշմարիտ պատկերման հմտությունը: Կանխադրույթի առումով որոշակի է Մուրացանի առաջադրած երկու հարցադրումների ժխտական պատասխանը. 1) արդյո՞ք քաղաքը իսկապես լուսավորության կենտրոն է, և 2) արդյո՞ք հնարավոր է կրթյալ անհատի ազգային-հասարակական գործունեությունը քաղաքում: Ուրեմն մնում է հետևել բացասական պատասխանի գեղարվեստական մարմնավորման ընթացքին:

Վերապահությամբ պետք է ընդունել այն, որ քաղաքի մասին իր բոլոր ստեղծագործություններում, հետևելով բացասման բարոյական պահանջին, մերժելով սին իշխանատենչությունն ու ապագայնությունը, կեղծ բարերարությունն ու անբարոյականու-

թյունը՝ գրողը հաստատում է, որ «իրականության գեղարվեստական իմացության մի սահման էր այս, ուր ռոմանտիզմը բավականություն է գտնում սոցիալական քննադատությամբ՝ չթափանցելով հասարակական օրգանիզմի սոցիալական վերլուծության ոլորտները: Իրերն ու երևույթները Մուրացանի գեղարվեստական սխտեմում բացառում են պատճառի ու հետևանքի օբյեկտիվ ինքնադրսևորումը՝ իրողությունների տրամաբանությունը ենթարկելով սուբյեկտիվ դասավորության»²⁸: Ճիշտ է, որ կարևորվում է գրողի գաղափարական ու գեղագիտական ծրագրի հետևողական իրագործումը, բայց պատճառահետևանքային կապը առկա է և ենթարկվում է այդ իրագործմանը: Գրողը չի փորձում թաքցնել իր անձը ոչ միայն գաղափարական ու բարոյական, այլև հոգեբանական հարցերում:

Այս վեպում ևս Մուրացանը գաղափարի հաստատմանը գնում է բացասման բացասման ճանապարհով: Վահան Սարյանը մի քանի նորավարտ ընկերների հետ գալիս է գավառ՝ նվիրվելու հասարակական գործունեությանը, և այս առթիվ գրողը անմիջապես հուշում է իր գյուղափրկիչ ծրագիրը, այն իրագործելու բնագավառները. «*Մեր առաջ դրված է մի ազգային դպրոց... Մեր առաջ կանգնած է ազգային եկեղեցին... Մեր առաջ ապրում է մի ժողովուրդ, որ տգիտության ու նախապաշարունքների գերին է դարձած*»²⁹:

Նորակոչ առաքյալները, սակայն, անընդհատ ձախողվում են, նրանց ոգեշունչ ճառերը ոչ մի արդյունք չեն տալիս, խանութպաններն ու նրանց մման մարդիկ, որոնցից հանգանակություն էին սպասում, մերժում են նրանց: Հասարակական խառնաշփոթին զուգահեռ և այն բացասելու համար ներառվում է բնության հովվերգական պատկերը՝ ռոմանտիզմի նախասիրած կանոնիկ ձևե-

²⁸ **Սարինյան Ս.**, Մուրացան, էջ 127:

²⁹ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 48-49:

րից մեկը. «Ամառային գեղեցիկ երեկո էր: Լուսինը յուր աղուր շողերը սփռել էր փոքրիկ սիգավետ պարտեզի վրա, ուր երեկոյի գովարար հովը մեղմով ծառերի ճյուղերը շարժելով՝ խորհրդավոր և ախորժելի շրջյուն էր հասնում նրանց մեջ» (էջ 60), և նույնքան կանոնիկ զգացմունքային ընկալումը. «Ինչպե՞ս գեղեցիկ է այս երեկո լուսինը, մայրի՛կ... Ինչպե՞ս կուզեի ես նրա տեղը լինել» (էջ 60),– շնչում է Վահանի սիրած աղջիկը՝ Աշխենը:

Չի շրջանցվում նաև ուղղակի կամ խոսափող հերոսի միջոցով արված հեղինակային միջամտությունը: Աշխենի մայրը՝ տիկին Գոհարը, դատողություններ է անում այն մասին, որ երիտասարդների ձախողման պատճառը ոչ թե գավառն է, այլ անփորձությունը, որ չպետք է հուսահատվել, և որ հիմնովին սխալ է մեծ քաղաք գնալու նրանց որոշումը: Գլխավոր հերոսից ավելի այս մոր ու աղջկա վրա է ընկած գրողի միտումնավորության բարձրաձայնումը, ինչը երբեմն արվում է նաև Վահանի հոր խրատ-նամակներում (տե՛ս էջ 342): Վահանի ազգային նվիրումը ռոմանտիզմի նույն պահանջով ոգևորում է Աշխենին, ինչպես «Խորհրդավոր միանձնուհի»-ում Գարեգինի սերն էր անձնագոհության մղել Աննային: Նա օրիորդաց դպրոցում ուսուցչուհի է աշխատում և դա է բացատրում սիրած երիտասարդին. «Այս համարձակ քայլը անել տվավ ինչ չէր առաջին նամակը» (էջ 238): Աշխենն է, որ ճիշտ է հասկանում, թե ինչու Վահանը քաղաքում՝ մամուլի «գաղափարական աշխարհում, ճշմարտություն ու ազնվություն» չգտնելով՝ «առևտրական աշխարհի պաշտպանությանն» է ապավինում (էջ 347):

Ակնարկվում են հանուն ազգային շահերի գրողի պահանջած անձնվիրության գաղափարները, որոնք միտված են գյուղին, և պիտի հաստատվեն քաղաքում դրանց իրագործման բացասման, այսինքն՝ նախապես սահմանված կանխադրույթի (գյուղում նորավարտների գործելու) բացասման բացասման ճանապարհով:

«Աշխուժուր ու կրակով լի երիտասարդ, աշխարելու ծարավ, նեղություններից չվախեցող, հայրենակիցների սիրույն անձնվեր, նրանց վշտերին կարեկից, – այդ Վահան Սարյանն էր» (էջ 47), որը, գավառից հիասթափված, մեծ ծրագրերով ուղևորվում է դեպի «լուսավորության կենտրոն», դեպի Թիֆլիս, բայց դեռ ճանապարհին՝ կառքում, ցավով նկատում է, որ «բոլորի թե՛ խոսակցության և թե՛ վիճաբանության առարկան ամեն տեղ և ամեն ժամանակ նախ փողը և ապա սրամոքսն է» (էջ 91): Այս ամբողջ ընթացքում, նաև Թիֆլիսի գումազեղ նկարագիրը տալիս, «Արդար քրտինքով ապրողների թեյարանը» պատկերելիս, մեծ կամ փոքր կերպարներ ներկայացնելիս Մուրացանը հանդես է բերում պատկերավոր ու տպավորիչ պատմողի, խոսքի կոլորիտային նրբերանգներն ապահովողի վարպետություն, ինչը ընդհանուր առմամբ պահպանվում է մինչև վեպի վերջը: Թեյարանում կեդտի ու հարբածության մշուշի մեջ գալարվող «հատակի» մարդիկ, որոնք բթբում են իրար, թե «չի՞ս տեսնում, պատվավոր մարդ է էկի, սրտը չկեր», կամ քնկոտ ավելացնում՝ «*օհո՛, վունց չէ, պատվավոր մարդ է, կուղին ու պալտոն վուր թագա է, գիդիս թե պատվավոր օքմին է*», Վահանի վրա անմիջապես տհաճ տպավորություն են թողնում. «*Բոլորն էլ սրոր կարգի մարդիկ են, ուրիշ ավելի լավ տեղ չկա՞*» (էջ 99): Իսկ այդ մարդկանց լավագույն դեմքերը հանդիսացող Ծղալոբն ու Չաչանակ Սերգոն վիճում են, թե «*սրամեն պակա՞ս մարդ է մեր Մոմճին, վուր գալիս է միր կողքին նստում ու միգ հիդ էլ չայ խմում: – Մոմճի չէ, տո՛, Մոմճյան ասա*» (էջ 112):

Այսպիսով, «փողի ու ստամոքսի» նշածողով քաղաքի բացասման չափանիշը ստվերագծելով՝ գրողը այնուհետև վեպի գլխավոր գործող անձանցից մեկին՝ Հակոբ Մոմճյանին դեռ չներկայացրած՝ ցույց է տալիս այն ոչ այնքան բանական աշխարհը, որ այս ազգային գործիչը պիտի ժողովուրդ կոչի և պահանջի գործել այդ «ժողովրդի» մեջ: Իսկ նման հարաբերություններում հայտնված

Վահան Սարյանի կերպարը պիտի բացահայտվի աստիճանաբար, խառնի կեղծիքի պարզման հետևանքով, կեղծիք, որ երևույթները ճիշտ տեսնելու կարողությամբ հանդերձ՝ Վահանը, կանխապես մեծ քաղաքի նկատմամբ վարդագույն ակնոցներ պարտադրելով իրեն, դեռևս չի նկատում: Բայց նա աստիճանաբար տեսնում է, որ այստեղ ամեն ինչ կարող է վերածվել առուժախի՝ մարդը, գիտելիքը, հավատը: Նման երևույթի մեծագույն հեղինակներից մեկը Մոմճյանն է, բայց դրա կրողներն են և՛ նրա տանտիրուհի տիկին Մարթան, և՛ վաճառական Թորոսյանի աշխատողները, և՛ էլի ուրիշներ:

Եթե գործիչ Մոմճյանը, Վահանի մեջ տեսնելով կարող և պիտանի մեկին, իսկույն նրան աշխատանք է տալիս թերթում, ապա կենցաղի առևտրի մեջ գործունյա Մարթան շտապ իր տանից հանում է խմբագրությունից վտարված ու ձախողված փեսացուի հեռանկարով երիտասարդին, իսկույն վարձով ընդունում աղջկա համար ապագա «փեսացուի» նոր թեկնածուին, որը նրան ավելի շահեկան էր թվում: Համենայն դեպս նա փորձում է ճշտել աղջկա վերաբերմունքը այս գործարքի նկատմամբ. «*Երիտասարդներից մինը քո ապագա ամուսինը պիտի լինի. այժմ ասա՝ որի՞ն ես ընտրում՝ Մովսիսյանի՞ն, թե՞ այս նոր երիտասարդին*» (էջ 175): Շուշանը, որն ընդհանրապես հնազանդորեն կատարում էր մոր հրամանները՝ որպես թույլ ընդդիմություն ընտրելով միայնությունը, որոշակի ջերմություն էր տաժում նախկինի նկատմամբ և նույնիսկ նրան վտարելու պատճառով սկսել էր ատել Մոմճյանին, այժմ նույն կրավորակացությամբ թեքվում է դեպի Վահանը:

Առևտուրը ամեն ինչում, որը բնորոշ է քաղաքին և բնական է դիտվում բոլորի կողմից, հեշտությամբ իր մեջ է առնում ամենքին, քանի որ այդ հարաբերությունների համար ապահովված է անքննելիության կարծր միջավայրը: Չնայած երկրորդական դրվագում էլ Մուրացանը կարողանում է գտնել հոգեբանական համոզիչ

հիմնավորում. տղամարդու սենյակի, հագուստի մաքրության ու հարդարանքի հոգսն ստանձնած կինը, որը ամեն օր այդ մթնոլորտի ու կապվածության մեջ է, իրեն բնագոյորեն զգում է կին-ամուսնու հոգեմիճակում (հիշենք Գրիգոր Զոհրապի «Թեֆարիկը»), և այդ ջերմությունը կարող է որպես սեր ընկալվել: Մոր գործարքների համը դերակատարման մեջ Շուշանը ստիպված է պարբերաբար վերապրել կնոջ այդպիսի հոգեկան կապվածության զգացումը. *«Շուշանի համար սիրելի դարձան այն սենյակը, որ երիտասարդ Սարյանն էր ապրում, և այն ծառայությունները, որ նա անում էր նրա համար»* (էջ 179):

Այսպես քաղաքի մեծ ու փոքր գործարքների մեջ կարող են տրորվել, խաղարկվել մեծ ու փոքր մարդկանց զգացմունքները: Իհարկե, պարզունակ պատկերացում է, որ մտավորական ու դատող Վահան Սարյանը կարծես ոչինչ չի զգում, զարմանում է մոր ու աղջկա հատուկ ուշադրությունից, մինչև որ քայլ առ քայլ քողազերծվի ամեն ինչ: Վահանին շշմեցնում է Շուշանի սիրո խոստովանությունը, իսկ Մուրացանը դա առիթ է դարձնում՝ կրկին ներբողելու գյուղը. *«Երևի Թիֆլիսում, իբրև լուսավորված երկրում, այս տեսակ խոստովանություններ անելը ընդունված բան է... Նա նորից հիշեց օրիորդ Աշխենին. երբեք նրա շրթունքների վրա մի անտեղի կամ անհամեստ ժպիտ չէր նշմարած, երբեք այդ շրթունքներից մի անզգույշ խոսք չէր լսած»* (էջ 241): Վահանը, հիասթափված նաև մամուլի աշխարհի տգիտությունից ու Մոմճյանից, փախչում է այս անարգ միջավայրից, առևտրի մեջ սպասելի ձախողումը ստիպում է ետ կանչել նախկինին՝ Մովսիսյանին, որին Շուշանը մոր ջերմությամբ գրկում ու համբուրում է:

Բարոյական անկումների պատկերներն ավելի ակնհայտ են բուն առևտրի աշխարհում, որը «լուսավորության կենտրոնի» սոցիալական դիմանկարն ամբողջացնող կարևոր բնագավառներից է: Անձնական ցավի տպավորիչ վերապրումներով Մուրացանը

դատողություններ է անում այս աշխարհի մասին, որ *«փողը, հաշիվը և շահը»* ճնշում են ամեն ինչ, դրանց շուրջն են պտտվում *«խելքն ու միտքը, խոսքն ու գրույցը, սիրտը և հոգին»* (էջ 305), առևտրականներին չի մտահոգում ոչ մի ազգային խնդիր: Վաճառական Թորոսյանի ավանդական կերպարը և միջավայրը ամբողջանում են նրանով, որ համընդհանուր խաբեության այս աշխարհում նորերը իրենց ժամանակի այլասերվածության խորը իմացությամբ հեշտ են կարողանում հիմարացնել նույնիսկ խաբեության փորձառու ճանապարհի անցած հներին, ինչը վստահության անխոցելի դիմակի տակ լավագույնս անում է գանձապահ Թադարյանն իր տիրոջ նկատմամբ: Գողացած փողեր, գինու և ծախու աղջիկների ամենակույ ճահիճ, և միամիտ անպատեհությամբ այստեղ հայտնված Վահան Սարյանը գլուխը պետք է առնի ձեռքերի մեջ, մի անկյուն քաշվի, անընդհատ կշտամբի իրեն բոլոր սխալ ու տհաս քայլերի համար, նորից հիշի *«մաքուր ու անարատ»* Աշխենին, նրա միջավայրը՝ իր առանձնացած միայնությամբ բացասելով այս ապականված աշխարհը:

Իսկ հեղինակը շարունակում է դատողությունները՝ որպես կերպարի հոգեվիճակի անդրադարձումներ՝ ավելի հիմնավորելու համար բացասման բացասման իր ռոմանտիկական կանխադրույթը. *«Մեր այս ապականված ժամանակում, երբ ճշմարիտ առաքիլությունը հնասիրության հումանիշ է դարձել, Սարյանի նման անհատների գոյությունը անբնական և անհասկանալի երևույթ է ներկայանում մեզ... Բայց զավառական աշխարհի նահապետական հարկերի փակ որքա՞ն այդպիսի որդիներ են ապրում»* (էջ 322), որոնք ևս, դժբախտաբար, շուտով կսկսեն սպառվել:

Առևտրական աշխարհի շատ ախտեր վեր հանելով՝ Մուրացանը պարզունակ պատկերացում ունի այն մասին, որ այստեղ ամենաճնշված խավերից են հաշվապահներն ու գործակատարնե-

րը: Սոցիալական ճշմարիտ վերլուծումների և պատճառահետևանքային կապերի դիտարկման բացակայությունից բացի՝ դժվար չէ նկատել, որ կարևոր դեր է խաղացել հեղինակի անձնական կյանքի տվյալալից օրերի թելադրանքը: Հաշվապահ Մուրացանը հաշվապահ Նադիրյանի և հաշվապահի օգնական Վահան Սարյանի հետ որոշում է լուրջ պայքար սկսել առևտրի աշխարհի տիրակալների դեմ՝ համոզված, թե «*մենք միայնակ չենք լինիլ, մեզ կաջակցեն բոլոր գործակալարարները*» (էջ 345):

Մուրացանյան կերպարների երկու խմբավորումների՝ անձնուրացների և եասերների մեջ Վահանին տեղավորելով առաջինում՝ Արսեն Տերտերյանը նշում է այն հոգեվիճակները, որոնք հաստատում են կերպարի՝ որպես այդպիսին կազմավորման ընթացքը և ոչ թե վերջնարդյունքը: Դրանք են. մա անգործունյա է, երագող, միջավայրը չճանաչող, շատ աշխատասեր, և սրանք «շրջափակ կյանքի արդյունք են», համեստ է, ունի «արժանապատվության զգացում, որ հասնում է ինքնասիրության», կամակորության. դրանք հաստատում են, որ այս «սեմինարիստն ապրել չգիտե»³⁰:

Քիչ կարևոր չէ նկատել, որ Վահանի կերպարի մեջ գործողությունների ամբողջ ընթացքում և մանավանդ այս վերջին դրվագներում զգալի են թուլական մարդու բնավորության գծեր, որոնք կարող են ունենալ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառներ: Օբյեկտիվ կողմն այն է, որ հերոսի կանխակալ սխալ դիրքորոշումը քաղաքի բոլոր բնագավառներում նրան անընդհատ դնում է սպիտակ ագռավի դերի մեջ՝ անկախ իր կատարած գործի քաջիմացությունից կամ անտեղյակությունից: Նախապես անընդհատ Մոմճյանի ուժեղ ցանցի մեջ է և աշխատանքում ու անձնական կապերում ավելի շատ պասիվ դիտորդի ու գնահատողի դերում, այնուհետև

³⁰ **Տերտերյան Ա.**, Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, էջ 60, 62:

երկրորդ բնագավառում առևտրի գործի չիմացության հետևանքով՝ Թաղարյանի ճարպկության ցանցի մեջ՝ ավելի շատ ինքնադատ կցորդի դերում կամ ընդամենը որպես Նաղիրյանի նվիրյալ պայքարի հեղինակակից: Ամեն ինչ արվում է հոսանքին ենթարկվողի անճարակությամբ, այնքան, որ բոլոր հարաբերություններում անմաքուր Թաղարյանն անգամ խղճում է նրան՝ ուղղակի շեշտելով. «*Չէի ցանկանալ, որ նա այս գործերի մեջ խառնված լիներ*»³¹: Իսկ Նաղիրյանի հետ գրած և վաճառականներին մերկացնող հոդվածի լույսընծայումից հետո Վահանը երկչոտ հետաքրքրվում է, թե Թորոսյանը կկարդա՞ արդյոք այն և եթե կարդա, ի՞նչ կանի, և փրկության հույս փնտրող կործանվածի մասն ասում է. «*Ուրեմն ինչ վրա չի՞ բարկանալ*» (էջ 362): Այսինքն՝ Վահանի կերպարի բացահայտումն ու քաղաքի կյանքի բացասումը ներկայացվում են գուգահեռաբար, և որպեսզի շեշտվի նրանց աններդաշնակությունը, «լուսավորության կենտրոնի» կործանարար ուժը, օբյեկտիվորեն Սարյանը կերպավորվում է տվյալ միջավայրում չտեղավորվող, անընդհատ դուրս մղվող թուլական մարդու որակներով: Իսկ սուբյեկտիվ կողմն այն է, որ կերպարի անհատականության մեջ անթաքույց երևացող գրողի անհատականությունը ներկայանում է նաև իր թուլություններով: Որքան ուժեղ են գաղափարակիր Մուրացանը և նրա հերոսները, այնքան հոգեբանական հարաբերությունների մեջ ավելի շատ դիմացինին ընդգծող և իր անձը ստորադասող կերպարը չի կարող թաքցնել թուլությունները, երբ դրանք իրականում ուժի շարունակությունն են: Ընդհանրապես ուժի և թուլության սուբյեկտիվ ընկալումները չէ՞ որ կախված են նաև օբյեկտիվ հիմունքներից: Ուրիշի հոգսը շեշտված ընդունելը ո՞ւժ է, թե՞ թուլություն: Ժամանակի բարոյական ու անբարոյական լինելը կբաժնեգծվի նաև այս հարցի պատասխանով:

³¹ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 358:

Կոնկրետ տվյալ դեպքում միջավայրի հետ անհամատեղելիության օբյեկտիվ և հեղինակի անհատականության հետ ինչ-ինչ զուգահեռների սուբյեկտիվ պայմանների հետևանքով Սարյանի կերպարի թուլությունը՝ որպես բնավորություն, դառնում է ռոմանտիկական կանխադրույթի շարունակությունը. և բացասման բացասման արդյունքը պետք է լինի հերոսի վերադարձը գյուղ, չնայած վեպը կիսատ է մնացել, և այդ լուծումը պարզորոշված չէ:

«Լուսավորության կենտրոնը» վեպի գեղարվեստական հնչեղությունը որոշող կարևոր որակներից մեկը Հակոբ Մոմճյանի ու նրա միջավայրի կերպավորումն է և մամուլի աշխարհի՝ այդ լուսավորյալ ու գաղափարական բնագավառներից մեկի սուր երգիծանքը, որն ընդգծում է գաղափարադրույթի հասարակական ուժը. հասկանալի է, որ Վահանը քաղաքում առաջինը հայտնվում է այս ոլորտում: Մամուլի և դրան զուգահեռված՝ հասարակական գործունեության ու գործչի երգիծանքը Մուրացանը ուղղակիորեն վերածում է ազատամտության ու լիբերալ գործիչների ծաղրի՝ նպատակ ունենալով բացահայտել նրանց գաղափարների սնանկությունը, խոսքի ու գործի հակասությունն ու դատարկաբանությունը: Նար-Դոսի նման Մուրացանն էլ զգացնել է տալիս, որ պահպանողական և ազատամտական գաղափարական հոսանքների տարաբաժանումն ու թշնամանքը վերջիններիս հեղինակումն է՝ ճառաբանական դատարկության մեջ քողարկելու համար իրենց ծայրահեղ արևմտամետության անիմաստությունը: Ընդհանուր ճիշտ դիտարկումներով հանդերձ՝ այս միտումի մեջ զգալի են նաև երկու նշանավոր գրողների պահպանողական հայացքները, և հակառակ թևի անգիջում, երբեմն ծայրահեղացված մերժումը ևս գաղափարական պայքարի հանրահայտ դրսևորումն է:

Ահա խմբագրական ժողովներից մեկի նկարագրությունը: Կարճ մագերով մի «առաջադեմ» աշխատակցուհի, թախտին համարյա պառկած, կարդում է Էմիլ Զոլայի «Նանա» վեպը, խմբա-

գիր Մանուկ Շաշյանը (անվան երգիծական բովանդակավորման ընդունված հնարանք) հապաղում է սկսել նիստը.

«*Ինչո՞ւ չեք սկսում, գուցե պ. Մոմճյանը չէ գալիս:*

– *Եթե նա չգա, ես էլ հարցեր չի պիտի ունենամ առաջարկելու:*

– *Ինչպե՞ս, դուք չե՞ք խմբագիրը»* (էջ 118):

Եվ մեծարգո ազատամիտները առայժմ փորձում են ժամանակը սպանել Զոլայի վեպի յուրօրինակ քննարկումով (Նար-Ռոսը ևս պիտի մերժի գրականության մեջ ժակերի ու մանամների առատությունը): Խմբագիրը իմաստնաբար հայտարարում է, թե այդպիսի մի «*գրվածք*» կարելի է հինգ անգամ էլ կարդալ: Իսկ այն հարցին, թե նա գոնե մեկ անգամ կարդացե՞լ է վեպը, Շաշյանը հանգիստ պատասխանում է. «*Ո՛չ, ես դեռ չեմ կարդացել, պ. Մոմճյանը կարդացել է»* (էջ 118), որից հետո նա խոստովանում է, որ ինքը կանոնավոր չի սովորել, «*թեպետ «Հյուսիսափայլի» բոլոր հարորները կարդացել եմ»* (էջ 124): Եվ սկսվում է բուռն սկզբունքային մի վեճ խմբագրության աշխատակիցների միջև՝ «*Հյուսիսափայլը*» գի՞րք է, թե՞ հանդես, որն ավարտվում է խմբագրի հեղինակավոր ամփոփմամբ՝ «*Հյուսիսափայլը*» գիրք է: Ազատամիտ խմբագրի կերպարի շատ երգիծական գծեր այսպես պարզելուց հետո գրողն ավելի է մանրամասնում նրա էության մի շարք կողմերը: Շաշյանը միշտ ապրել է «*անհրաժեշտ մարդու*»՝ ինչ-որ մեկին ծառայամիտ կցորդ լինելու հայտնի կադապարով, նրան օգտագործել են, իսկ ինքն առաջ է գնացել: Վահանի զարմանքը, թե նա ինչպես է հասել խմբագրի աստիճանի, Շաշյանը փարատում է հիմնավոր բացատրությամբ, թե խմբագրի համար խելքը կարևոր չէ. «*Հայոց խմբագրին միայն երկու բան է հարկավոր՝ նախ՝ ճարպկություն և ապա՝ փող*» (էջ 137): Շաշյանի պաշտոնական դերը հստակում է Մոմճյանը. «*Նրա իրավունքն է կոչվել խմբագիր, իսկ պարտավորությունը՝ անմոռուն հպարտակվել*» (էջ 154):

Խմբագրական հաջորդ նիստի նկարագրության մեջ երգի-ծանքի շառավիղներն արդեն տարածվում են ամբողջ աշխատակազմի վրա՝ նպատակադրվելով ցուցադրել ազատամտության սնամեջությունը: Խմբագրի կազմած ցուցակում իր անունը վերջում տեսած օրիորդ Քանարյանը (հիշեցնում է Նար-Դոսի Հեղինե Սողկյանին) մի առաջադիմական ըմբոստություն է անում. «*Այդ ի՞նչ խավարամտություն է. օրիորդ աշխատակիցների անունները տղա աշխատակիցներից հետո՞ գրել, – սուր ու ճշացող ձայնով ընդհատեց ընթերցումը օր. Քանարյանը*» (էջ 206): Հիմա էլ այս «կարևոր» խնդիրը դարձավ երկարաշունչ գաղափարական վեճի նյութ: Իսկ դրան հաջորդած՝ Մոմճյանի ներկայացրած կուսակցական ծրագրի քննարկումը կրկին վերածվում է տգիտության ցուցադրանքի, որտեղ հեղինակային որոշ ծայրահեղացման միտում կա (որքան էլ երգիծանքի մեջ հասկանալի է չափազանցումը): Մեկն առաջարկում է ծրագիրը գրել «կոնսիստորի լեզվով» և փորձում է տալ օրինակը.

«–*Հա. համամիտ և համախոհ կուսակցություն կորզելու, հա...*

–*«Կորզելու» չէ, տո՛ւ, «կազմելու» ասա, – ուղղեց Մոմճյանը:*

–*Ներողություն... «Կազմելու համար» պետք է ասեք. «Հրահանգ վասն կազմելոյ ի համամիտ...», ֆու, էլի այն բառը մոռացա:*

–*«Ի համամիտ» չէ, այլ զհամամիտ և զհամախոհ կուսակցութիւն, – ուղղեց Սարյանը:*

–*Այդ ի՞նչ բարբարոս լեզու է, երևի գրաբար է, – հարցրեց օր. Մամուլյանը:*

–*Այո՛, գրաբար է. և իմ հայրս սովորեցնում էր ինձ այդ լեզուն:*

–*Դե գրաբար կասեիք, էլ ինչ եք «կոնսիստորի լեզու» ասում:*

–*«Գրաբար» բառը մոռացել էի, օրիո՛րդ»* (էջ 211-212):

Վեպի գեղարվեստական գլխավոր հաջողություններից մեկը՝ Հակոբ Մոմճյանը, ներկայանում է մեկ «հատակի» մարդկանց տանու գովասանքով, մեկ խմբագրի տգետ ակնածանքով, մեկ դեռևս անտեղյակ Վահանի քաղաքապաշտ ներբողներով: Ո՞վ է այս խորհրդավոր և ուժեղ անհատականությունը: Ռուսական կրթություն ստացած ապագա գործիչը որոշել էր բժիշկ դառնալ՝ ընտրելով *«հասարադ հաց տվող մասնագիտություն»* (էջ 160): Սակայն Ռուսաստանում անմիջապես հափշտակվում է ազատամիտ գաղափարներով, մոռանում մասնագիտությունը, ծնողներին, *«նվիրվեցալ նոր աշխարհի շահերին»* (էջ 162): Մուրացանի անցյալապաշտությունը այս դեպքում ևս երգիծանքի շեշտով է ներկայացնում «նոր աշխարհին» նվիրվելու ամեն մի հակում: Քանի որ ծննդավայր Թիֆլիս եկած Մոմճյանը գտնում է, որ *«հայրենակիցները շատ առաջ չեն գնացել միջնադարյան կիսավայրենիներից»* (էջ 162), ուստի իսկույն իր կոչումն է համարում գործել այդ ուղղությամբ, որը նույնպես «հաց տվող» բնագավառ է դիտարկում: Նախ հայերեն է սովորում, ինչին հեղինակը հակադրում է ընդմիջարկված համոզմունքը, թե *«նոր գաղափարները հասկանալի են լինում միայն նրանց, որոնք օտար հոգիով սնված, օտար զգացումներով զարգացած էին»* (էջ 163), այսինքն՝ նրանք ապագային էին և կարկատված ազգի իսկական հոգսերին ու ձգտումներին, որոնց իրական կրողներին այդ նորերը պարզապես պահպանողական-հետադիմական պիտակն էին կացնում: Եվ ահա Մոմճյանը փորձում է մոտենալ գավառի մտավորականությանը, բայց նրանց հայացքները գտնում է *«հնացած և արհամարհված»*: Իհարկե, հարկ եղած դեպքում չի խորշում օգտագործել նաև այդ *«հին իդեալները»*՝ աստիճանաբար հստակեցնելով իր հասարակական գործունեության հիմնական սկզբունքները. *«Հգոր կուսակցություն սրեղծելու համար մենք պետք է դիմենք ամբոխին»* (էջ 120), որին նա հաճախ ներկայացնում է որպես ժո-

ղովուրդ, իրեն էլ՝ ժողովրդավար: Կուսակցությունը, ըստ Մոմճյանի, այն է, որ «*եթե դու ասես՝ մածունը սև է, նա էլ քեզ հետ միասին գոչէ, թե, այո՛, սև է*» (էջ 126), (բոլոր ժամանակների գործիչների ընդհանրական կերպար է): Եվ ուրեմն ժողովրդավար կամ ամբոխավար գործիչը պետք է ամեն տեղ մարդիկ ունենար, իր շահի համար կարողանար ճանկել և՛ Շաշյանի, և՛ Սարյանի, և՛ անգամ Ծղալրբի նմաններին՝ խցկելու այնտեղ, որտեղ իր գործի օգուտն էր պահանջում:

Այսպիսի մշուշի մեջ հիացմունքով իրեն կապված Վահան Սարյանին (որի «լուսավորության կենտրոն» մտնելուց անմիջապես հետո նա խմբագրությունում տեղավորեց՝ ի հակադրություն գավառի անընդմեջ ձախողումների) Մոմճյանը աստիճանաբար ծանոթացնում է իր գործելակերպի և գործերի մանրամասներին, որովհետև, ի տարբերություն Շաշյանի և նմանների, այստեղ կարող և օգտագործելի ուժ է տեսնում: Դրանցից մեկի՝ կուսակցական մամուլի բուն էությունը Վահանի համար արագ պարզվեց: Բայց քայլ առ քայլ ծնվող զարմանքով ու հիասթափությամբ նա տեսավ թաղական ընտրություններին Մոմճյանի վարած քաղաքականությունը՝ կասկածելի նկարագրի տեր Ծղալրբին անցկացնելու համար նրա խաբության քայլերը, փաստաթղթերի կեղծումը, ստոր միջոցներով ճնշումը եկեղեցու գործիչների վրա և այլն: «Նոր ուսումնականների» այսպիսի քայլերը եկեղեցասեր Մուրացանին ու նրա հերոսին ծանր մտորումների է տանում, որը դրսևորվում է պարզամիտ «ճոնի» ըմբոստացմամբ. «*Ասործուրան մեջ էլ սուրբեր իք մոգոնում, խափեփայություններ իք անում... Այ հառամ ըլի չիր ուսումը*» (էջ 198): Եվ «*երիտասարդ Սարյանը խոր մտածմունքների մեջ հեռացավ եկեղեցուց*» (էջ 201):

Խարխլվում է հերոսի նախնական կարճատես վերաբերմունքը, Վահանը մտածում է «*կարելիույն չափ շուտով հեռանալ այդ*

շրջանից» (էջ 203): Հեղինակի ու հերոսի «պահպանողականությունը» գնալով ընդգծված կերպով է սահմանազատվում մոմ-ճյանների «ազատամտությունից»: Եվ կրկին վերապրած ցավը այս դեպքում պոռթկում է որպես սարկազմ: Մոմճյանը ճառարանում է. «*Մենք մեր կուսակցության մեջ պետք է ընդունենք և՛ հայադավաններին, և՛ կաթոլիկներին, և՛ լուսեռականներին, և՛ պրիզուններին* (նոր գաղափարների ապագայնությունը և Մուրացանին մտահոգող լրջագույն խնդիրները, որ ազատամիտ գործչի բերանում թեթև գործարքի ծաղրաշեշտով են արտասանվում), *և՛ կանանց, և՛ տղամարդկանց, և՛ հարուստներին, և՛ աղքատներին, և՛ խելոքներին, և՛ հիմարներին, միով բանիվ՝ նրանց բոլորին, որոնք երկու աչք ունեն...*

– Եվ մի սրամոքս, պ. Մոմճյան, – սրախոսեց օր. Քանարյանը:

– Այո՛, և մի սրամոքս: Սրամոքսը, օրիո՛րդ, մեծ դեր է խաղում կուսակցության մեջ» (էջ 213):

Այսպիսի «մեծ» հարցադրումների «գաղափարական նախադրյալ» ունեցող կուսակցության ղեկավարը պետք է որ ծաղրեր ազգային գաղափարների «նեղմությունն ու հնացածությունը». «*Մենք գլուխ չենք ցավեցնում այն բանի համար, թե եկեղեցին պայծա՞ռ են պահում, թե՞ խավար*» (էջ 224): Իսկ այս ու նման կարգի գաղափարներ սերմանող «*չեր վարժապետը*», անշուշտ, խավարի ժամանակների ծնունդներից է, մանավանդ «*սխոլաստիկական փրած շկոլայի ստրուկներից մեկն է եղել: Նա չէր կարող ծանոթացնել չեզ նոր ժամանակի ոգու և լուսավորության հետ...* Չեր ուղեղը լցրել են հին ու մաշված մտքերով, նախապաշարմունքներով» (էջ 225): Սարյանին ուղղված՝ ազատամիտների շատ հին ու կաղապարված այս ելույթից հետո, երբ մինչ այդ էլ ազգային գործիչ Մոմճյանը գտնում էր, թե «*հայերի մեջ հասար ու քարակ մի զին ունի*», Մուրացանի գաղափարակիր հերոսը պիտի

որ հասցներ հակահարվածը՝ շեշտելով, որ այդպես միշտ խոսում են ամբոխի պարագլուխները, երբ տգիտության ստրուկներ են հենց իրենք: Ի վերջո երկու՝ երևույթի վերածված հերոսների բարդ հարաբերությունները վերաճում են գաղափարական պայքարի՝ պահպանելով հեղինակային մտածումների հնչերանգը, ուրեմն նոր ժամանակի ոգին այն է, որ *«բռնաբարում են ժողովրդի և անհարի կամքը, խիղճը, ազատությունը և արժանապատվությունը. խախտում են նրա հավատը դեպի Աստված և մարդիկ, ապակասնում են նրա բարքը, վարքը և բարոյական սովորությունները»* (Էջ 226):

Իր գաղափարակից Նար-Դոսի նման բանաձևելով կամքի ու ազատության, խղճի և արժանապատվության, պարտքի ու բարոյականության ավանդական արժեքները՝ Մուրացանը յուրովի հաշվեհարդար է տեսնում «լուսավորության կենտրոնի» առաջադիմական հորջորջվող գաղափարների հետ, լուծում վեպի կանխադրյալը, ճշտում լուսավորչալ անհատի ազգային գործունեության բուն հեռանկարը:

Մամուլի աշխարհի սուր երգիծանքի գողտրիկ ու կատարյալ արտահայտություն է *«Հայրուկ քղթակիցը»* երգիծական պատմվածքը: Ամեն ինչում չափավոր թվացող հարաբերությունների մեջ ապրող հեղինակի բուռն ատելությունը ցուցադրական ազատամտության նկատմամբ այստեղ էլ պոռթկում է ծաղրի ուժի անգլիշում բոլոր հնարավորություններով: Կիսագրագետ իմաստակի մեկը փողոցում զրուցող երկու քահանայի նկարագիրը և հետագա քայլերը շարունակում է իր հիվանդոտ երևակայությամբ, հասցնում մորուք փետելուն ու ծեծկռտուքի: Բայց ոչ մի այդպիսի բան չի լինում՝ ի ցավ իր սպասումի. *«Որովհետև ինքս տաք խառնվածքի տեր լինելով և մանավանդ թե կյանքով ու կրակով լի սիրտ ունենալով, չափազանց սիրում եմ վեճ, աղմուկ, կռիվ, հայհոյանք...*

*միայն թե այդ բաները ինչ չպատահեն»*³²: Անմիջապես առաջադրվում են ոչ միայն գաղափարական գործչի բնավորության ծանոթ գծերը, այլև պահպանողականների ու ազատամիտների հակադրության նախասիրած կարևոր քեմաներից մեկը՝ եկեղեցին և հոգևորականությունը: Հեղինակը քաջածանոթ ուղիներով քայլում է հերոսի հետ՝ որպես նրա ներքին բացասում՝ ծաղրի իրավունքը վերապահելով կերպարին, ինչը դառնում է երգիծանքի հակառուժով նրա, նաև ինչ-որ չափով միջավայրի ինքնաբացասման ձևը: Այսինքն՝ գրողին հանրահայտնի սոցիալ-քարոշական, գաղափարական ու հոգեբանական իրավիճակներում հերոսը ծաղրում է պահպանողականներին, բայց իր ծայրահեղ սուբյեկտիվիզմի ու տգիտության և դրանց գրոտեսկային դրսևորումների հիմունքով այդ երգիծանքը վերաճում է ինքնածաղրանքի:

Հատուկ արտագրած ու հոգատարությամբ պահվող սիրած բառերի ու կապակցությունների (որոնցից ամենավեհ զգացումներ առաջացնողը, խորհրդավորն ու անհասկանալին «գարշապար» բառն էր) կարուճեկով սարքում է քահանաների քաշքշուքի մասին հաղորդումը, և ինքնագոհության մշուշի մեջ բազում անգամներ այն կարդալուց հետո կանգնում է «*սվեղի ծանրակշիռ հարցի*» առջև. «*Արդյոք ո՞ր լրագրին դիմեն՝ ազատամիտ «Հնչվորի՞ն», թե՞ պահպանողական «Սայլորդին»*» (էջ 463): Ծանրալուրջ ներքին խորհրդածություններից հետո նա գտնում է, որ «*որևէ բանակին պարկանելը ոչ թե իսկից գործ է, այլ ազատ կամքի*» և նման է վերարկու ընտրելուն. իսկ եթե «*բոլոր աշխարհն առաջ է գնում, ես ինչո՞ւ եմ եր մնում*» (էջ 464), և այսպես հաղթում է ազատամիտ թերթը: Ծրարը պատվիրած է ուղարկում, որ այն հանկարծ թյուրիմացաբար չհասնի «Սայլորդին», թե չէ «*ես ուղղակի գոհ կդառնայի իմ լուրջ սկզբունքների, այսինքն սրիպված կլինեի*

³² Մուրացան, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, Երևան, 1976, էջ 460:

պահպանողական դառնալ» (էջ 464): Բուռն հուզումներով սպասելով և տպագրված հաղորդագրությունը բազում անգամներ կարդալով՝ նա ցավ է ապրում «գարշապար» սիրելի բառի դուրս մնալու համար, բայց փառքի վայելքը հաղթահարում է ամեն ինչ, և պատին փակցրած առաջին թղթակցության տակ հպարտ թառում է այն թվականը, երբ հասարակությունը կտոնի *«իմ գրական գործունեության քսանհինգամյակը»* (էջ 466):

Այսպես սարկազմի բնական ու խայթող ընթացքի մեջ երգիծանքը ներառում է հարաբերություններն ու հերոսին, գնալով ընդլայնվում են սոցիալ-բարոյական շրջանակները, հեղինակի թաքուն ներկայությունը մեծացնում է երգիծանքի ծավալը: Որ գործակալը հետո պատժում է... երկու ուրիշ քահանաների և դա հիմնավորում է խիստ «իմաստուն» փաստարկումներով, թե լուրը ձնագնդիի մման է, ինչքան գլորվի, այնքան կմեծանա, և պետք է շտապ կանխել՝ անկախ այն բանից՝ ճիշտ է գրված, թե սուտ, որ հերոսը փորձառու քաջատեղյակությամբ բացատրում է, թե ինչ բնագավառներ և ինչպես են դառնում թղթակցության նյութ, հպարտությամբ ցույց տալիս հասարակության տարբեր խավերի (խանութպանից ու փողոցի հավաքարարից մինչև սրբազանը) երկչոտ, անգամ ստրկահաճ վերաբերմունքը իր ուժի հանդեպ (հպարտությամբ է նշում, որ նրանք ասում են՝ ավելի լավ է շուն չհաչացնենք, թե չէ կգրի), այս հիմքի վրա «իմաստության» նույն ուժով հիմնավորում իր ժամանակի թղթակցի և 60-70-ականների յասաուլների համեմատությունը. սրանք բոլորը, անշուշտ, մեծացնում են պատմվածքի և կերպարի հասարակական հնչեղությունը:

Համոզված, որ պատահական դիպվածը «փոքր» մարդուն դարձնում է «մեծ»՝ հերոսը որոշում է հասարակության տարբեր վայրերում վայելել հաղթանակի պտուղները: Հոգևորականների զարմացած հակազդեցության մեջ, գործակալի հետ հանդիպման ժամանակ, անմիջապես իր կողքին հայտնված ազատամիտ ար-

բանյակների կամակատար պահվածքում, միշտ և ամենուր նա գրելու բան է տեսնում, իհարկե, արդեն առաջադիմական հայացքների գազաթից: Դա նրա մեջ նույնիսկ քաջության գրգիռներ է բորբոքում, «խեղճերին» հետադիմության ճիրաններից փրկելու մոլուցք: Երկրորդ ավելի ծավալուն թղթակցությունը՝ նույնքան «ճշմարտապատում», ինչքան առաջինը, ստորագրում է ՀԱԿՕ՝ իր անվան, ազգանվան, հայրանվան և պապի անվան առաջին տառերով, և այն տպագրվում է «հատուկ թղթակից» վերտառությամբ: Հիմնովին ապահովված է միջազգային առաջադիմական հանրության ճանաչումը: Կարելի է արդեն հեղինակավոր եզրահանգումներ անել իր ընդհանրական փորձի հիման վրա. *«Իմ հրապարակախոսական գործունեության ընթացքում հեղինակ եմ միշտ մի ազնիվ սկզբունքի, այն է՝ խոսել ու գրել ճշմարտությունը: Բայց, իհարկե, ոչ այնպես, ինչպես որ նա կա (այդպես կարող է անել ամեն մի տիրացու), այլ այնպես, ինչպես որ պիտի լինի, որովհետև այդ է պահանջում կուսակցական ճշմարտության էրիկան»* (էջ 478):

Հատուկ թղթակցի գործունեության հետագա մեկնությունները ուղղափառ հեղինակային են, որը, սակայն, ինքնաբավ դրսևորում է ստանում կերպարի հակաժողովի հնարանքներով: Փայլուն արդյունքը ինքնին ապահովված կլինի, եթե թղթակիցը *«յուր ձեռքին ունի մի դրոշակ, որի վրա գրված են հեղինակ վեհ խոսքերը. «ազատամրություն», «նոր և բարձր հոսանք», «հարվածել ու մորակեղ», «կորչի խավարը և հեղադիմությունը», «ով որ մեզ հետ չէ, մեր դեմ է»»* (էջ 479), և նման «մտրակողական» հազարից ավելի բառեր, որոնք կօգնեն փրկելու հայ ազգը (հեղինակի խոսքից սահուն անցում հերոսի դատողությանը), որը, ճիշտ է, հետադեմ եկեղեցի ունի, բայց ասում են՝ շատ հին է այդ եկեղեցին, *«Զրիստոսից շար առաջ է հիմնված, չգիրեն՝ Բագրատունյաց որ թագավորի ժամանակ»* (էջ 479): Ահա այդ «մտրակողական» դիրքերից պետք

է մերկացնել եկեղեցին, դպրոցը, հոգևոր ատյանները, բարեգործական ընկերությունները, և այլն, և այլն՝ միշտ պահելով հայարտ ու արհամարհական կեցվածքը պահպանողականների ելույթի հանդեպ, որը երբեք չես լսում, և ոգևորիչ արձագանքը առաջադիմական-ազատամիտի ասածի նկատմամբ, որը նույնպես չես լսում:

Եթե կոնկրետ իրավիճակների սատիրիկ վերհիշումներով կերպարը ինքնուրույն է հասնում ինքնադրստորման ու ինքնաձաղկանքի, ապա դրանց հիման վրա արվող ընդհանրացումներում որոշակի է հեղինակի ներկայությունը, որի դրստորման երգիծական ձևը կրկին ապահովում է հերոսը, ինչը հեղինակից կերպարի ինքնուրույնացման խորը ստեղծագործական հնարանք է, տարբեր կերպ ու տարբեր չափով երևում է Մուրացանի այլ կերպարներում ևս: Գրող-կերպար երկխոսական վիճակում է ցուցադրվում մի ժամանակվա՝ եղածը միամիտ կերպով արձանագրող թղթակիցների ու սխալի համար հաջորդ համարում ներողություն խնդրող և ուղղում տվող խեղճ խմբագիրների, իսկ այժմ ոչ թե սովորական, այլ հատուկ թղթակիցների կողմից լուրը գործելով մեծ ձմագունդ սարքելու և ամենաբացահայտ կեղծիքն անգամ որպես ճշմարտություն հրամցնող խմբագիրների մասին ընդհանրացումը (էջ 484-485):

Իսկական սարկազմ է ազատամիտ լրագրողների ոչ միայն թղթակցական, այլ նաև գործնական միջամտությունների ինքնաներբող ծաղրը: Ահա, օրինակ, նրանք սարսափով են լսում այն կարգադրության մասին, որ հոգևոր դպրոցների հոգաբարձուների մեջ հոգևորականներ ևս ընդգրկվեն (*«Այս ինչ խավարամբություն է»*, էջ 486): Եվ ՀԱԿՕ-ի գլխում մուսան մի հանճարեղ միտք ծնեց (Վերջերս *«մուսաները շուր-շուր են երևում մեր երկրում: Ասում են՝ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանն էլ ջրի վրակում մի մուսա է բռնել, բայց խավարամիտ հեյրադիւնականը փոխանակ*

նրանից շնորհ խնդրելու, փող է ուզել, մուսան էլ փասա-փուսան հավաքել փախել է», էջ 485,- ընդմիջարկում է հեղինակը): ՀԱԿՕ-ի առաջարկով ահա «ազատամտական, մտրակողական ուղղության» պարագլուխները հոգաբարձության հոգևորական թեկնածուներին հիշեցնում-համոզում են, որ եթե նրանց հրաշալի ստամոքսները (հիշում ենք, որ դրանք կուսակցական-գաղափարական գործի մեջ կարևոր են) սիրում են «*քաժա հաց, յուղալի բոգբաշ, անուշահոտ փողմա, դավուրմով փլավ*» (էջ 487), ապա պետք է հանեն իրենց թեկնածությունը, ինչը հոգևոր հայրերը ընդունում են բուռն ոգևորությամբ, և ազատամիտ մամուլը դա ներկայացնում է որպես կարևոր քայլ՝ «*հավատարիմ մնալու հայոց եկեղեցու ժողովրդական ոգուն*» (էջ 489), և գնահատում իբրև «*հայ քահանաների ճշմարտասիրության, ազնվության և անօրինակ անձնվիրության ապացույց*» (էջ 490): Կերպարն ու հարաբերությունները մեծ չափով նախօրինակն են դառնում հզոր «Ընկեր Փանջունու»՝ ընդգծելով երևույթի միշտ արդիական կենսունակությունը: Եվ հերոսի ինքնաբավ եզրահանգումն էլ համարյա բառացի հիշեցնում է Փանջունու «*հեղաշրջող*» քայլերի պաթետիկ ձևակերպումները. «*Այս միջանկյալ պարմությունը ես արի՝ ցույց տալու համար, թե ինչպես ենք մենք հեղափոխություններ առաջացնում զավառացու լճացած ու բորբոսնած կյանքում*», ինչի պատճառով է, որ «*ամեն րեկ մեզ հանդիպում են ակնածությամբ և հաճախ, նույնիսկ երկյուղով*» (էջ 490): Եվ իսկապես բազմախոս է դառնում հատուկ թղթակիցների ու յասաուլների համեմատությունը՝ մի տարբերությամբ, որ յասաուլների ու մովրովների «*անունն անմահացնողը եղել է մի իսավարամիտ Պոռշյան, իսկ մերը պիրի անմահացնե մի ազարամիտ առաջադիմական*» (էջ 493):

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԻԳԵԱԼԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

1. Գյուղափրկիչ առաքյալի ծրագիրը և հոգեբանությունը

Մուրացանի քաղաքատյացությունը, ունենալով մաս անձնական դրդապատճառներ, հասնում է հասարակական ընդգրկումների, վերածվում գեղարվեստական հստակ որակի՝ ինչ-ինչ միտումնավորությամբ հանդերձ։ Գրականության ու գեղեցիկի մվիրյալ ձգտումները ճակատագրի պարտադրանքով իր մեջ մամլած, շահի ամենակուլ ու ոչ բանական մրցավազքը ցավով ընկալող, սոցիալական դիտարկումների մեջ բարոյական չափանիշներն ընդգծող և երբեմն կերպարի անունից հանդես եկող հեղինակը չէր կարող չմերժել քաղաքն ու նրա ներկան և լույսի ու ազատ շնչառության ներքին մղումներով ստիպված գնալ դեպի գյուղաշխարհի պարզ հարաբերությունները և անցյալի հերոսական էջերը։ Գյուղը դիտելով որպես մաքուր մարդկային հարաբերությունների բնօրրան, որպես ռացիոնալ գեղարվեստական տարածություն և ծայրահեղացված ատելություն ունենալով քաղաքի ու նրա վերնախավի իռացիոնալ հարաբերությունների նկատմամբ՝ Մուրացանը համոզված էր, որ գյուղում նահապետականության քայքայման և շերտավորման (ինչը նա միտումնավոր չէր նկատում) հիմնական պատճառը քաղաքի միջամտությունն է և ոչ թե հենց իր իսկ գյուղի ներսում ձևավորվող սոցիալական երևույթները, ինչը ճիշտ նկատել է, օրինակ, ռեալիստ Պերճ Պռոշյանը։ Գյուղի մասին գրած նրա ոչ մի ստեղծագործության մեջ, այսպես կոչված, գյուղական ցեցի կերպար չկա (մի Խոջա Միրզա է, նա էլ Չիբուխլուից չէ), շահագործողները քաղաքից եկած վաշխառուներ են, որոնց ճիրաններում անգոր թաքստում է գյուղը. «Գյուղացին քաղաքում պարտք

*է վերցնում փոկոսով և երկու-երեք օրվա մեջ փոխ առածն սպառելով՝ հավիրյան սարուկ է մնում վաշխառուի շեռքին»*³³, – նկատում է քույր Աննան:

Այս աշխարհայացքային հիմքի վրա հասկանալի է Մուրացանի ռոմանտիկական գաղափարը. եթե կործանարար ուժը դրսից է գալիս, ապա դրսից կարող է և պետք է գա մաս փրկությունը: «**Գրսի**» փրկչական առաքելությունը միշտ որոշիչ է ռոմանտիզմի պոետիկայում: Այս սկզբունքի ընդհանրացման առումով լուսավորյալ անհատի գյուղափրկիչ անձնագոհությունը ունի համագային արժեք և չի մնում գրողի սոսկ գյուղասիրության շրջանակներում: Գյուղն է, ըստ Մուրացանի, ազգային որակների, ոգու, բնավորության, բառ ու բանի հավերժական բնօրրանը, և փրկել գյուղը նշանակում է փրկել ազգը: Գաղափարը, բացի լայն ազգային-հասարակական հնչելությունից, գեղարվեստական որակ է դառնում կերպարների հոգեբանական համոզության ընթացքով, իսկ հեղինակի ներկայությունը մնում է որպես կից երևույթ, գաղափարակիր-գեղագետ ներհակությունը վերածում է ներդաշնակության, որոշիչ չի դառնում բացահայտ կամ ենթատեքստում առկա ծրագրայնությունը:

Այս ամենի ինքնատիպ խտացումն է գյուղի մասին Մուրացանի առաջին ստեղծագործությունը՝ «*Խորհրդավոր միանշնուհի*» վիպակը, որը լույս է տեսել «Նոր դար»-ում 1889 թվականին՝ բերելով Մուրացանի ստեղծագործական խառնվածքի բոլոր առանձնահատկությունները: Նախ ընտրելով ականատեսի՝ առաջին դեմքով պատումի ձևը՝ Մուրացանը մի կողմից ձգտում է դեպքերին իրական ու կատարված եղելության համոզություն հաղորդել, որը իրագործելի ծրագրայնության նպատակակետից կարևոր է գրողի համար, մյուս կողմից՝ պատումի այդ ձևը հեղինակի անուղղակի

³³ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 443:

միջամտության-մեկնաբանությունների հնարավորություն է ստեղծում: Սկզբից ևեթ ռոմանտիկ գրողի ուղղակի բանաձևմամբ տարագատվում են իրականի և իդեալականի սահմանները. «Մեր այս ինքնապաշտ ժամանակներում, երբ անչնվիրությունը դարձել է անգյուր, ըստ որում՝ մարդիկ նրա պաշտամունքը հալկացրել են անչնասիրության, այդ կի՛նն յուր սեռի մեջ միակն էր ու առաջինը, որ հասարակաց բարվոյն նվիրվելու ծանրագոյն խաչն սրանչնեց» (էջ 313):

Գաղափարական այս պահանջը հետո վիպակի հերոսուհին մանրամասնում է բարոյախոսական դատողությամբ այն մասին, որ շատ ազգօգուտ գործեր մեզանում ոչնչանում են նրանց հեղինակների կանխակալ փառամոլության հետևանքով, և եթե նախ լավ գործեր կատարվեին, ապա նոր նրանց մասին գրվեին, շատ քիչ բան կունենայինք կարդալու: Ընդհանուր դատողությունները վերաճում են ուղղակի կոչի՝ օրըստօրե նվազող ու հանգչող հեռու գյուղ գնալու մասին, և այդ կոչին իրական ցավի ու ձգտումի ազդեցունակություն հաղորդելու համար տրվում է անձնագոհության դժվարությունների սթափ գնահատականը. «Ով որ կոչված է գյուղում գործելու, նա պետք է իմանա, որ գործ ունի քմահաճ մի երեխայի հետ... Նա չպետք է նույնիսկ ինքնասիրություն ունենա կամ հուզվի ու վրդովվի, եթե այդ ինքնասիրությունը կոպրությամբ վիրավորեն: Նա ավելի առաքյալի, քան հասարակ գործողի դեր պիտի կատարե» (էջ 438): Իր հերոսուհու հետ գաղափարական նվիրումի ու հոգեկան տվայտանքների դժվարին ճանապարհ անցնելուց հետո Մուրացանը վերջում կրկին հստակ առաջադրում է վիպակի պահանջը. «Եթե հարյուր ընթերցողից գեթ մեկը ուղևորվի իմ «միանչնուհու» ուխտով, այդ ոգևորությունն իսկ ապարդյուն չի անցնի, նա բարիք կարտադրե»։ Երևի թե ինչու նրա աղոթքը ընդամենը մի ջերմ ցանկություն է, որ քույր Աննայի արժանավոր հետևորդներ տեսնի:

Հեղինակային ուղղակի միջամտության և բարոյախոսական տարրի առկայության վկայություններից է նաև հնի ու նորի հակադրության շեշտադրումը: Նորը զուգահեռվում է քաղաքի իրականության հետ և, ինչպես տեսանք, ենթարկվում է գրողի մերժմանը: Եվ որպես այդ բացասման հակաբեռ, ծնվում է *«մի անհայտ աշխարհի»* պատկերացումը, այնտեղից հայտնված և գյուղում գործող, այն փոխելու-փրկելու անձնագրի առաքելությանը տրված գաղափարատիպերի գոյությունը, որը ռոմանտիզմի պոետիկայի հիմնադրույթն է:

Պատմող-հեղինակը այսպես է բնութագրում Աննային. *«Դուք, ուրեմն, մեզ բոլորովին անհայտ մի աշխարհի ծնունդ եք, որ այդ հասակում կարողացել եք անչնվիրության մասին մրաժել: Մեր երկրում այդպիսի բույսեր չեն աճում. գուցե և նրա համար, որ սերմանող չկա»* (էջ 361): Այսպիսով իրական ժամանակն ու տարածությունը (ներկան ու քաղաքը) Մուրացանը, վերացարկելով դեպի գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության ռոմանտիկական անորոշություն և դրան առնչվող անբնին հավատի բնականությունը (*«Սկսա մրաժել, թե որ դեպքում է մարդ ավելի երջանիկ. արդյոք ա՞յն, երբ հասարակ գիտե, թե ինչու է անչրևից հեյր ծիածանը կապում, թե այն, երբ հիշում է Ասրժո ուխտը Նոյի հեյր և հավայրով աղոթում»*, էջ 328), այնուհետև դրանք որոշակիացնում է՝ գեղարվեստական տարածությունը դարձնելով գյուղը, ժամանակը՝ նահապետականությունը կամ անցյալն ընդհանրապես. *«Ցանկանում եմ ապրել այնպիսի մի տեղ, ուր մարդկանց հեյր միասին ապրում է նաև նահապետականությունը, ուր կյանքի պարզության հեյր պահպանվում են նաև բարբի մաքրությունը, սրբի անկեղծությունը»* (էջ 314): Նման եզրահանգումը գրողի ու կերպարի համար սոսկ միագիծ գաղափարաբանության արդյունք չէ, այլ նաև տվյալային որոնումների հետևանք: Նա լավ գիտի, որ հինը, ի վերջո, զնացածն ու ավերված-մոռացվողն է, նորը՝

եկողն ու կառուցվողը: Պարզապես դժվար է հասկանալ, թե ինչու և ինչպես հնի հետ պիտի անպայման ոչնչանա լավը, իսկ նորի հետ ամուր հիմքեր գցի վատը: Այս անընթեռնելի հակասությունը, բնական է, որ անցյալապաշտության հակում ծնի՝ հանրահայտ բացատրությամբ. *«Եթե մենք եղած հիներ քանդելով՝ կարողանայինք նրա տեղը նորը, բայց լավագույնը հաստատել, այն ժամանակ այդ հիներ աներկյուղ կքանդեինք: Բայց քանի որ ցանկալի ուժն ու միջոցները չունինք, անհրաժեշտ է, որ եղած լավ հատկությունները խնամենք և պահպանենք՝ նույնիսկ իրենց հին կերպարանքի մեջ»* (էջ 350): Անթաքույց է բանավեճը, իսկ ամեն մի բանավեճի մեջ հասկանալի է ծայրահեղացումը:

Մուրացանը գյուղի հոգսերն ընկալելի դարձնելու և դրանց հաղթահարման համազգային կարևորությունը շեշտելու համար ձգտում է ընդգծված պատկերներով գյուղը սիրելի ու մոտ դարձնել՝ ոչ միայն նրա մարդկանց պարզ ու անկեցվածք, թեկուզ տգետ ու չքավոր հարաբերությունները ներկայացնելով, այլև գյուղի բնապատկերի գունագարդումներով: Մի դեպքում այդ բնապատկերը հովվերգական է, մարդու և բնության կապի և դրա հիմքի վրա մարդկային հոգու վեհությունն ամբողջացնող հնարանք: Ահա Սյունյաց երկրի լուսաբացը. *«Աղուր մշուշը, տեղի տալով արևի պայծառ շողերին, երևան էր հանում գեղեցիկ լեռները, բլուրներն ու հովիտները, որոնք ասես խնդում, ծիծաղում էին: Քաղցրաշունչ գեփյուռը գալիս շփվում էր դեմքիս այնպես մեղմ ու անուշ, որ նրան լիովին վայելելու համար ցանկանում էի չիռս ընթացքը կասեցնել»* (էջ 321, հաճախադեպ, նաև գրողի նամակներում հանդիպող պատկերներ): Մի այլ դեպքում բնությունը՝ իր ճնշող ու մթին խորհրդավորությամբ, երբ *«հինավուրց կաղնին յուր հսկա բնով և ահագին ճյուղերով գրավում էր գեպրնի մի ընդարձակ շրջապար՝ ճնշելով յուր հովանու տակ փոքրիկ ու նիհար ծառեր»* (էջ 323), կամ շառաչուն փոթորկի սարսուզդու հառաչնե-

րով կարծես խորհրդանշում էր գյուղացուն հասած բազում ճնշումների ու տանջանքների ահավորությունը. «*Քամին շարունակում էր շառաչել նույն սասարկությամբ. ծառերի բարձր գագաթները, ուժգին ընդհարվելով միմյանց, հանում էին ասեղ սոսափյուն, որի արձագանքը զարնանազայր հեղեղի նման մռնչում էր անլուռի խորքերում: Երկինքը նույնպես սկսավ փայլալուսել և որոտալ...*» (էջ 326):

Հանգստի ու առողջության ծրագրով քաղաքից գյուղ մեկնող հեղինակ-պատմողի նախերգանքային այս ընկալումներին ու տրամադրություններին հաջորդում է գյուղի բուն նկարագիրը՝ իր տարօրինակ բարեկեցությամբ, բնության հետ իր զարմանալի ներդաշնակությամբ՝ կանաչազարդ բարձրավանդակին կառուցած կոկիկ *եկեղեցին*, ծառերով շրջապատված միհարկանի *ուսումնարանի* ընդարձակ կառույցը, կանոնավոր ու մաքրակենցաղ *յրները*, և այս ամենի մեջ՝ գյուղի անազատության ու թշվառության ոչ մի նշույլ: Ի՞նչ հրաշք է սա, և ո՞վ է այս հրաշքի հեղինակը: Այսպես գրողը նախապատրաստում է գաղափարակիր հերոսի մուտքը, սպասեցնել տալիս ընթերցողին, երբեմն անհամբեր դարձնում, քանի որ այս վիպակում ամեն ինչ պետք է խորհրդավորությամբ ազդեցիկ լինի, որ ուսուցանի, կրթի առաքյալների թեկուզ մի փոքր խումբ: Հաղորդակցելի ու տպավորիչ է ներկայանալու քույր Աննայի կերպարը, որպեսզի նրա միջոցով տրամաբանորեն վստահ ու իրագործելի թվա Մուրացանի գյուղափրկիչ ծրագիրը, որովհետև դա է վիպակի գաղափարական նպատակադրումը:

Գյուղափրկիչ ծրագիրը գրողը ուղղակի կամ անուղղակի հուշում-առաջարկում է խնդրին առնչվող երեք վիպակներում էլ (ակնարկում է նաև «Լուսավորության կենտրոնը» վեպում), բայց այն նպատակամետ գործողության է վերածվում «Խորհրդավոր միանձնուհի»-ում: Հիշենք, որ այս անսովոր գյուղում ականատեսի ուշադրությունը գրավում է նախ բարեկարգ եկեղեցին, հետո՝ կա-

նոնավոր դպրոցը տղաների ու աղջիկների համար, այնուհետև, իհարկե, տների, այգիների ու ճանապարհների խիստ բարվոք տեսքը: Այս կայուն հաջորդականությունը, այլ համատեքստերում պետք է պահպանվի մաս «Նոյի ագռավ»-ում և «Առաքյալ»-ում: Ուրեմն՝ ցանկացած ծրագրի իրագործում նախ պետք է սկսել գործունեության նյութի կամ վայրի ուսումնասիրությունից, չի կարելի որևէ բան անել չճանաչած առարկայի կամ երևույթի հետ: Անման հեղինակին պատմում է իր քայլերի մասին. *«Բոլոր ժամանակ ուշի-ուշով դիրում էի գյուղի դիրքն ու շրջակաները, տեղեկություններ էի հավաքում բնակիչների նիստ ու կացի, սովորության, բնավորության և, մասնավոր, նրանց մտավոր ու բարոյական կարողության մասին»* (Էջ 421):

Քանի որ Մուրացանի համար կարևորը մարդու մեջ մտավոր ու բարոյական սուբստանցն է, հասկանալի է դառնում, որ իրեն ու իր իդեալ հերոսին շատ ավելի մտահոգում է գյուղացու ավանդապահությունն ու *«ուղեղի ծուլությունը»* և դրանք հաղթահարելու միջոցները: Ահա թե ինչու առաջնային դեր ունեն եկեղեցին ու դպրոցը, քահանան ու վարժապետը, իսկ տնտեսավարման ինչ-ինչ օղակներ ստեղծելու բուն նպատակը, քույր Աննայի խոստովանմամբ, գյուղացու մեջ շատ ավելի ինքնօգնության, միասնականության բնագլխի վերականգնումն է, քան սոցիալական ու դասային անհավասարության հաղթահարումը: Ուստի և՛ այս դեպքում, և՛ Վահան Սարյանի ու Կամսարյանի կերպարներում ընդգծված հստակ գաղափարական շարժառիթին համադրված՝ հաճախ որոշիչ են դառնում բարոյափոփոխական հիմունքը, անգամ ճակատագրորեն պարտադրված ինչ-որ խաղ կամ ցուցադրանք:

Տվյալ դեպքում անձնվիրության դրդապատճառը խոստովող-հերոս Գարեգինի դերակատարումն է՝ սկսած առաջին քայլից: Դասերի սկզբում *«բաժանելով յուրաքանչյուրիս մի-մի Ավետարան ու Եղիշեն՝ ասաց. «Այս երկու գրքերը կլինեն ձեր ուսման*

սկիզբն ու վերջը»» (էջ 376): Ո՞րն է այս գրքերի խորհուրդը: Քրիստոսի ավանդապատում կենսագրության ավետումը մարդու փրկության համար Աստվածորդու անձնվիրության բարձրագույն օրինակն է, Եղիշեի «Վասն Վարդանայ եւ Հայոց պատերազմին» գիրքը Ավարայրի փաստով ազգի ու հավատի համար անձնագոհության պատմական հավաստումը: Ուրեմն այս գրքերի իմաստը նախ ինքնագոհությամբ փրկության աներեր գիտակցումն է: Մյուս կողմից՝ այս գրքերը հաստատում են հավատի ու կրոնի ազգապահպան հնչեղությունը և գործնական մեծ ուժը: Ամեն մի գործ կարող է սկսվել և առաջ գնալ համայնքի միասնականության պայմաններում, և ըստ Մուրացանի՝ այդ դժվարին առաքելությունը հնարավոր է միայն կրոնի և եկեղեցու միջոցով, սրանք են համայնքը միաբանող գործնական ուժը:

Մուրացանի և նրա հերոսի գյուղափրկիչ ծրագրի առաջին կետը եկեղեցու բարեկարգումն է, այն ազդեցումակ գործոն դարձնելու ձգտումը: *«Ես ուշադրություն դարձրի գյուղական եկեղեցու բարեգարդության վրա: Ոչ մի հասարակություն այնքան մոտիկ չէ գեղջուկի սրտին, որքան եկեղեցին»* (էջ 429),– բացատրում է քույր Աննան: Այս դեպքում միտումնավոր բարեբախտություն է, որ քահանան գրագետ էր, Աննայի խորհրդով սկսում է լրագիր ստանալ, նույնիսկ *«մեր կույսը խորհուրդ տվավ ինչ հեղափոխական և հեշտ հասկանալի կտորները կարդալ և հասկացնել նաև իմ ժողովրդին»* (էջ 334): Արդյունքն ամուր միասնականության առօրյա-այլաբանական մի պատկեր է. *«Կարծես բնակիչները մի հրաշք տեսնելու կամ հրդեհ հանգցնելու համար էին շրպալում: Կին, տղամարդ, ծեր և երիտասարդ ամապարում էին դեպի եկեղեցին, նրանք գնում էին աղոթելու»* (էջ 340):

Քաղաքի վաշխառուների կողմից գյուղացուն հեշտությամբ խաբելու-կործանելու պատճառներից մեկը վերջինիս անգրագիտությունն է, որի հետևանքով կամայական քվերի ու տոկոսների

ցանցի մեջ կործանվում է նա: Եվ ուրեմն գյուղափրկիչ ծրագրի հաջորդ կայուն կետը պետք է դառնա կրթության կազմակերպումը: Քույր Աննան տեղեկացնում է. *«Իմ երկրորդ գործն եղավ մի կանոնավոր ուսումնարանի բացումը»* (էջ 427): Այդ դպրոցը աչքի է ընկնում ուսուցման պարզությամբ ու մատչելիությամբ, քանի որ կրթության նպատակներից մեկը, մանավանդ ազգիկների համար, պարզակենցաղ *«ցեղային պարկեշտությունն»* է և գրողին հուզող այն խնդիրը, որ ուսուցանվող նորը չպետք է աղարտի հնի լավագույն որակները. *«Զգուշացնում եմ, որ իմ ներշնչած այդ նորությունները չխեղդեն նրանց մեջ գյուղացու այն հատկությունները, որոնք նրանց բարոյականի հասարարուն հիմունքներն են կազմում»* (էջ 349): Չմոռանալով, որ գյուղի փրկության կարևոր դրդիչներից մեկը ազգային բնավորության և ոգու պահպանումն է:

Գյուղացին պետք է պաշտպանված լինի սոցիալապես, նրա մեջ պետք մարած չլինի ինքնափրկության բնագիրը: Այս դեպքում «ղրսի» մարդկանց երկու բնեռների (կործանողի ու փրկողի) նկատմամբ գյուղացու հասկանալի կասկածն ու թերահավատությունը (ռեալիստ Պոռշյանի ճիշտ գնահատմամբ՝ գյուղացին ստիպված է ավելի շուտ հավատալ իրեն ծանոթ միկիտան սաքոներին՝ «Իմ ծանոթ գայլը թող ինձ ուտի» սկզբունքով) հնարավոր է դժվարությամբ, քայլ առ քայլ հաղթահարել օգնության իրական փաստերով: Եվ գյուղափրկիչ ծրագրի այս երրորդ կարևոր կետի՝ դրսի փոթորիկներից պաշտպանված սոցիալական հիմքերի ստեղծումը, փոխօգնության զգացումի վերաշնչավորումը քույր Աննան հենց այդպես էլ սկսում է. *«Եվ որովհետև գյուղացու համար օրինական ամեն խոսքից գորավոր է, ուստի ամենից առաջ ես սկսա օգնել կարողներին: Գյուղացիների մեջ զարթնեց գեղեցիկի նախաձեռնություն՝ միմյանց օգնելու»* (էջ 427), մինչև որ այդ ուղին հասցներ ընդհանուր տնտեսվարության օղակների՝ հասարակաց շտեմարանի, փոխատու գանձարանի, հասարակաց նախիրի

ստեղծմանը: Անմահ համոզված է, որ իր անձնագոհությունն արդյունք է տվել, որովհետև լավագույնս ուսումնասիրելով գործելավայրը և հստակ պատկերացնելով գյուղափրկիչ ծրագրի կայուն գործնական իմաստը (ոչ հստակ ու անկայուն ծրագիրը բոլոր ժամանակներում և ամենուր արդյունք չի կարող տալ)՝ ինքը լռելյայն անցել է ճանապարհի դժվարությունները. *«Մի քան միայն կարող եմ ասել. ով որ գործում է և դրա համար փող փչել փալիս հրապարակում, նա հրավիրում է մարդկանց՝ զալ և քանդել յուր գործը»* (էջ 447):

Եվ այսպես, ակնհայտ է Մուրացանի ռոմանտիկական գաղափարաբանությունը, «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակի ծրագրայնությունը: Այս ամենի տակ արդյո՞ք չի խեղդվել արվեստը, հնարավո՞ր է եղել գաղափարն ու ծրագիրը ներառել կերպարի հոգեբանական դրսևորումների մեջ, պարզորոշ ասած, կերպարը՝ որպես գեղարվեստական որակ, կայացե՞լ է, թե՞ մամլվել այդ նույն գաղափարի ու ծրագրի կաղապարայնության մեջ: Վիպակում գրողի անհատականության հոգեբանական նրբերանգներ ևս նկատելի են կերպարի անհատականության մեջ, և գաղափար ու ծրագիր առաջադրող հեղինակի անձնական սիրո, տառապանքի ու նվիրումի, նաև անձնագոհության հոգեբանական ներձուլմամբ կերպարը լիովին «օտարվում»-օբյեկտիվանում է, ինքնուրույնության ու ազատության արտահայտչաձևերով դառնում գեղարվեստական կայացած որակ՝ ռոմանտիկական գաղափարների կրող լինելով հանդերձ: Առաջ անցնելով՝ նշենք, որ արդեն Յիկ Ամրամի ու Աշոտ Երկաթի կերպարներում այդ հոգեբանական անկախությունը հաղթահարում է նույնիսկ գրող-կերպար գաղափարական միասնությունը, ինչը, անշուշտ, Մուրացան գեղագետի հաղթանակն է: Այնպես որ, այս վիպակի գլխավոր հերոսուհին չի շրջանակվում գործչի կաղապարով: Դեռևս Ա. Տերտերյանն է նկատել, որ չնայած ծրագիրը դառնում է վիպակի «թույլ կողմը», բայց քույր

Աննայի «հոգեբանությունն է առավելապես գրավում մեզ, քան աշխարհայացքը»: Նրան կանացիական ոչինչ խորթ չէ, նա «Ռուզանը չէ, որի մեջ բացակայում են կինը և մահկանացուն՝ դարձնելով նրան շինծու մի դեմք»³⁴:

Քույր Աննան կնոջ կերպար է՝ կանացի հոգեբանության տիպական ու համոզիչ առանձնահատկություններով, և գործիչը պարզապես նրա կանացիության շարունակությունն է: Նախապես, գյուղում կատարված հրաշքները և այն, որ այդ ամենի հեղինակը մի կին է, այնուհետև քահանայի զարմանքը, թե *«ամբողջ Սյունիքը ճանաչում է մեր կույսին, ամենքին հայրնի է նրա անունը, այդ ինչպես է, որ դուք չեք ճանաչում»*³⁵, մի կողմից գլխավոր հերոսի մոտքին խորհրդավորություն են տալիս, կրկին հաստատում, որ գաղափարակիր հերոսն իր գործի, իր էության անսովորությամբ պետք է ներկայանա այդպիսի էթիկական հարաբերությունների մեջ, մյուս կողմից՝ հիմք դնում իդեալի ծայրահեղ դրականացման ռոմանտիկական սկզբունքին:

Դրականի բևեռացման միտումը որոշ առումով կերպարը մոտեցնում է վարքավկայաբանության նահատակի կանոնիկությանը, ինչը նկատելի է նաև արտաքինի պատկերման մեջ. *«Նա ուներ բարձր ու բարեկազմ հասակ, որ մի առանձին շուք ու վեհություն էր տալիս նրա փառքի հանդերձին, գեղեցիկ ու սեզ գլուխ, որ սքողված էր միանշնուհու սևաթույր շղարշով, գողոր ու ազնվական դեմք, ուր կարծես վարդագույնը թափանցում էր սպիտակ մարմարիոնի վրա և մեծ-մեծ, սևորակ աչեր, որոնց մեջ վառվում էր մի դյուրեղ կրակ՝ անբաժան, սակայն, սրբազան կայծերից»* (էջ 345): Անգամ եկեղեցում ժամասացության ժամանակ նրա ձայնն իր միստիկ հնչողությամբ վերմարդկային բովանդակություն էր ստանում: Իսկ այն, որ նա մոր մման խնամում էր գյուղա-

³⁴ **Տերտերյան Ա.**, Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, էջ 71, 74:

³⁵ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 335:

ցիներին, օգնում կարոտյալին, այցելում հիվանդին, պաշտպանում այրիներին ու որբերին, այս կնոջ կերպարը հիմնովին մոտեցնում է միջնադարյան սրբակենցաղ նվիրյալին:

Նրա լուսեղեն էության մեջ, սակայն, խորհրդավորության մույն պահանջով գրողը նկատել է տալիս մի գիծ, որի տակ պիտի բացահայտվեն մարդկային ապրումների խորը ծավալումներ, որոնք և ապահովում են ստեղծագործության գեղարվեստական հմայքը. «*Միայն մի անուշ տխրություն մեղմում էր նրա աչքերի կրակը և նվազեցնում դեմքի դյութական աշխույժը*» (էջ 345): Արտաքին պատկերի այս շերտը ի՞նչ հոգեբանական հիմունքներ ունի: Անմահ սիրահարված է եղել ուսուցչին՝ Գարեգինին, որին առաջին իսկ հանդիպումից ընկալում էր իդեալականացման դրդիչներով, ինչը մույնպես հասկանալի է: Այնուհետև այն, որ նրա զգացմունքներին տեղյակ հայրը գտնում է, որ այդ ընտրությունը վատ չէ, սիրած «*երիտասարդը միակն է բոլոր քաղաքի մեջ, ամենից խելոք, ամենից ազնիվ*» (էջ 401), կամ Գարեգինի վերամբարձ շեշտումը, թե իր համար կա մի ուրիշ ավելի սիրելի մարմին՝ հայրենիքը, որին ուխտել է նվիրել իր անձը, նաև ցուցադրական սառնությունը ամփոփող անկեղծ խոստովանությունը, թե «*ես վաղուց արդեն անրարբեր չեի դեպի ձեզ*» (էջ 414), այդ ապրումների արտաքին դրսևորումներն են, առնչությունը խուսափող հերոսի գաղափարական անձնավորմանն ու առաջադրանքներին: Բայց մույն ուժի պահանջով անձնագոհության զնացող սիրահարների բաժանումն ու հրաժեշտը լուսավոր թախիծով, զգացմունքների վեհությամբ մարդկայնացնում է հարաբերությունը, ընկալելի դարձնում սիրո ապրումների խորքը, որ ապրել և դեռ ապրելու է հերոսուհին. «*Գարեգինը ուրքի ելավ, քնքշությամբ գրկեց ինչ և հուշիկ յուր կրծքին սեղմելով՝ դրոշմեց իմ ճակարին մի ջերմ և անուշ համբույր...*»

– Գնա՛, սիրեցյա՛լ քույրիկ, ես օրհնում եմ քեզ, օրհնում եմ քո ճանապարհը..., – ասաց նա արտասուքից խեղդվող ձայնով:

Ես հեկեկացի եմ և նրա գիրկն ընկա» (Էջ 419):

Սա գործիչների ճառաբան հրաժեշտ չէ, այլ հարազատների բաժանման դրամա:

Տերտեռյանն այսպիսի անցումների մեջ է տեսնում Մուրացանի պահանջած ինքնագոհողության անձնական հիմքը. «Ի՞նչ արժեք ունի այն կյանքը, որի մեջ սեր չկա: Ի՞նչ արժեք ունի այն սերը, որի մեջ անձնուրացություն չկա»³⁶: Ուրեմն՝ անձնուրացության աղբյուրը սերն է, որ պետք է դառնա ընտանիքի հիմքը, ինչպես ընտանիքն է կազմում ազգության հիմքն ու գորությունը: Տրամաբանական անցումը ինքնին պայմանավորում է գաղափարական ընդհանրացման գեղարվեստական ուժը, իսկ ամեն մի գաղափարական խնդիր չի կարող ազդեցիկ ու գործուն լինել, եթե տրամաբանական չէ:

Ուրեմն պետք է փնտրել ու գտնել կնոջը իր նվիրումների ու տվայտանքների ներաշխարհով և ամենից առաջ՝ սիրելու մեծ կարողությամբ: Անման ապրում է սիրո և կանացիության բոլոր տիպական հոգեվիճակները, սիրո բազմաշերտ ապրումների խորքն էլ մեծ չափով մոտեցնում է գրողի և կերպարի անհատականությունները: Սիրո ինքնամոռաց նվիրումի, անհագ պահանջկոտության, հոգեկեղեք կասկածի, սիրած էակի մեջ և նրա միջոցով ապրելու, կյանքն իմաստավորելու գաղտնիքների որոնման բոլոր տրամադրությունները, ինչպես տեսանք, բնորոշ էին նաև Մուրացանին:

Անման հիշում է առաջին սիրո պարտադրած անորոշ ու խելակորույս վիճակը. «Մի րոպե ուժգին բաբախելուց ասես թե կամենում էր դուրս թռչել, գլուխս աշրվում էր, մի վայրկյան հանգիստ

³⁶ **Տերտեռյան Ա.**, Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, էջ 23:

չէի զգրնում, մերք նստում մտածում էի, մերք նորեն վեր թռչում րեդիցս, չգիրտի ուր գնալ, ում դիմել»³⁷։ Ոչինչ չէր կարողանում անել, կարողում էր մի քանի անգամ, բայց սովորածը մոռանում էր, խուսափում էր ծնողներից ու ընկերներից, հաճախ առանձնանում իր սենյակում։ Գարեգինի ցուցադրական սառնությունն ավելի էր մեծացնում հոգեկան կտտանքը։ Հաճախ այս վիճակի դեմ ըմբոստանում էր կանացի արժանապատվությունը։ Մեկ մտածում էր առաջինը սկսել և բացատրել Գարեգինին ամեն ինչ, թեկուզ և մերժվի, բայց գուցե դա կազատի իրեն այս ցնորալի փոթորկից, մեկ էլ՝ «ավելի լավ է զգաստանամ և աշխատեմ մոռանալ նրան...,- որոշում էի ես վերջապես և սակայն այդ որոշումը ես թողնում անգործադիր» (էջ 384)։ Նրան անընդհատ տանջում էր նվիրումի և վիրավորանքի հակոտնյա զգացումների հախտուն պոռթկումը, անթաքույց ցավի շեշտով գոչում էր, թե նա իրեն չի սիրում, արհամարհում է իրեն։ Բայց երբեք հնարավոր չէր լինում հաղթահարել զգայուն վերաբերմունքը սիրած էակի ամեն մի քայլի նկատմամբ։ Բավական է՝ նրան տեսներ հանգիստ ու զվարթ դեմքով, փոքր-ինչ ուշադիր իր նկատմամբ, անմիջապես ներքուստ արձանագրում էր, թե «երբեք այնպես ուրախ չէի զգացել ինչ, ինչպես այժմ» (էջ 392)։ Սակայն, քանի որ իր մեջ երբեք չէր հաղթահարվում նույն պահանջկոտ, անհագուրդ զգայունությունը, ինչը անկեղծ սիրո բնորոշ հոգեվիճակներից է միշտ, կարող էր, ասենք, Գարեգինի ողջույնի մեջ «ջերմ ու սիրաշունչ ոչինչ չզգրնել», և կրկին՝ «այդ քանը սիրուս կուրեց», ինչքան էլ իրեն համոզեր, որ պետք է գոհ լինի, «որ նա այժմ ինչ մոտ, իմ առաջ նստած է» (էջ 397)։

Այս մեծ նվիրումին ու պահանջկոտությանը չէր կարող չզուգակցվել սիրո հոգեբանական ամենաբնորոշ վիճակը՝ կասկածը, որը թույլ չի տալիս, որ սերը կանգ առնի մի կետում, ճահճանա

³⁷ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 391։

բավարարվածության քաղքենի շրջանակներում. սերը միշտ ինքնահոշոտող է և այդպիսի կասկածի մեջ անհագուրդ. *«Բայց ինչո՞ւ, չգիտեմ, հենց այսպիսի ուրախության ժամանակ մի անախորժ կասկած, մի գաղտնի երկյուղ դարձյալ ճնշում էր սիրտս... Կարծես մեկը շնչում էր իմ ականջին, թե՛ «այդպես շուր և այդքան շուր մի ուրախանար. դու չես կարող ժառանգել նրան»»* (էջ 402): Երբեմն սիրած տղամարդուն տեսնելու երազային ձգտումները այնքան էին կլանում նրան և կտրում-բարձրացնում արթմնի վիճակներից, որ անձկությամբ ու տենչանքով նրան սպասելուց հետո, երբ իր առջև տեսնում էր նրան խոսելիս՝ իրական, ընկալելի, թվում էր՝ ոչ միայն չէր վայելում նրա ներկայության հաճույքը, այլև *«չէի կամենում, որ նա այդ թուպեին մեր տանը լիներ»* (էջ 403): Ահա թե ինչու հաճախ տարազան հախտոն զգացմունքները *«միասին թունդ էին ելնում իմ սրտում՝ և՛ ուրախություն, և՛ վարանք, և՛ երկյուղ, և՛ տխրություն»* (էջ 412): Եվ այն, որ զգացմունքների այս անշեջ ուժը ժամանակի ու տարածության հեռավորության մեջ շարունակում էր ապրել, զգացվում է նրանից, որ այդ մասին խոսելիս *«քույր Աննայի շրթունքները ջղաճաքար դողացին, նա հառաչեց, և գեղանի աչքերում արցունքներ փայլեցին... Քսան երկար տարիները դեռ չէին մարել ուրեմն սիրո սրբազան կրակը, նա դեռ միտում, առկայծում էր»* (էջ 419): Սա մեծ սիրո հավերժության ուժն է, որ շեշտում է Աննայի կերպարի կանացիությունը:

Այդ սիրո և կանացիության հոգեվիճակների նորանոր շերտեր են բացահայտվում գյուղում քույր Աննայի գործունեության ամբողջ ընթացքում: Անընդհատ ներդաշնակ հաջորդափոխության մեջ են սիրո ուժի և կանացի թուլության հոգեբանական պահերը: Գյուղացու ապրելակերպի և բնավորության բոլոր բարդությունները լավագույնս յուրացրած Աննան այդ ամենը հաղթահարելու ուժը փնտրում և ստեղծում է սիրո մեծ նվիրումի մեջ: Օրինակ՝ նա

պարզորոշ նկատում է, որ գյուղացին ոչ մի բանից այնքան չի խորշում, որքան նահապետական սովորություններին հակառակող նորությունից, և որ *«ուղեղի ծուլությունն առհասարակ բազմվորում է գյուղում... Այդպիսի դեպքերում ես վերադառնում էի իմ խուցը փխուր և շատ անգամ հուսահատ»* (էջ 435): Ինչ ուժ կարող էր հաղթահարել այդ դարավոր անշարժությունը, մանավանդ եթե այդ ուժը պիտի ծնվեր թույլ կնոջ մեջ: Աննայից տարիների կյանք է խլում, իր խոստովանությամբ, այնպիսի մի սովորական թվացող փաստ, ինչպիսին, օրինակ, աղջիկներին դպրոց ուղարկելու համար գյուղացի ծնողներին համոզելու տառապանքն էր: Այդպիսի դեպքերում նա կրկին առանձնանում էր, լաց լինում հուսահատ:

Քաղաքի փափկակենցաղության մեջ մեծացած աղջիկը չէր կարող առանց տանջալից երկմտությունների մեկընդմիջտ մտնել գործչի չոր կաղապարի մեջ: Մարդկային հասկանալի ապրումների բոլոր բնական դրսևորումներն իր մեջ պահած այս հարուստ ներաշխարհով կինը հենց ինքն էլ խոստովանում է. *«Մի՞թե կարծում եք, թե հնարավոր է սալրել աշխարհում մոյր քսան տարի, սովորել կյանքի հրապույրներին, ի վերջո, ջերմագին սիրել և այս ամենը միանգամից մոռանալ»* (էջ 438): Նա հաճախ է ծանր հուսահատության պահին երազել լինել ուրախ ու անհոգ հասարակության մեջ, նախկին ընկերուհիների շրջանում, հիվանդության ժամանակ մտովի փնտրել հարազատ մորը:

Այս ամբողջ բարոյահոգեկան ելևէջումների, անգամ մարմնական տառապանքի մեջ Աննային միշտ ուժ է տվել սերը, սիրած տղամարդու ամուր հենարանի՝ թեկուզ հեռավոր գոյությունը: Կանացի բնավորության ընդգրկուն որակներ դնելով իր հերոսուհու մեջ և ստեղծելով ոչ թե գործչի միակողմանի, այլ կենդանի ու իրական մի կերպար՝ մարդկային ապրումների ճշմարիտ դրսևորումներով, որոնք նաև գրողի վերապրած դրություններն են, Մուրացանը այդ կերպարի խոսքերով էլ կատարում է հոգեբանական ընդ-

հանրացումը. «Որովհետև կնոջ սիրտը միայնակ մնացած ժամանակ չի ջերմանում ինքն իրեն, ըստ որում՝ նա սրտեղծված է մի ուրիշ էակի շնչով ջերմանալու, այդ պատճառով նա, չգտնելով դեպի յուր ընտրած էակը, ցանկանում է տեսնել նրան կարող ու գորավոր (հիշենք գրողի խոստովանությունը կնոջը – Վ. Ս.)... Եթե տեսնեք մի կին, որ ապրում ու գործում է միայնության մեջ, օ՛, այդտեղ էլ պրտեցեք այն աներևույթ ոգին, որ նրան ընկերանում, շունչ ու կյանք է տալիս, հուր ու կորով է ներշնչում» (էջ 461): Եվ Աննան խոստովանում է, որ կնոջ ոչ միայն հաղթանակների ու վերելքների, այլև մանավանդ պարտության ու անկումների պատճառը, ինչպես իր պարագայում էր, «համարում եմ այն, որ իմ մեջ ապրում է կինը՝ զգացմունքների և թուլության այն մարմնացումը, որ կրում է մի սիրտ՝ բոլորովին աննման (ոչ նման – Վ. Ս.) տղամարդու սրտին» (էջ 460):

Ահա թե ինչու տղամարդու ձախողումը և ուրեմն ուժի ու հեմարանի չզոյությունը կործանում են կնոջը: Աննային սկսում է հյուծել, թվում է, անբացատրելի մի հիվանդություն: Պատմող-հեղինակին հղած մամակներից մեկում նա ասում է, որ Գարեգինից հետո ինքը շատ է փոխվել, կյանքն ու գործը այլևս չեն գրավում իրեն, բոլոր անհաջողությունների դեմ նախկինում այնքան ուժեղ մաքառող իր կամքը այլևս ներքին եռանդ չի բորբոքում: Հիմա մոռացել է ոչ միայն գյուղն ու գյուղացուն, այլև նույնիսկ՝ իր այնքան սիրելի դպրոցն ու սաներին: Մահից առաջ Աննայի խոստովանալով փիլիսոփայական ու հոգեբանական բարդ խորհուրդներ է հուշում: Մի՞թե սա իր վերջին գաղտնն է, ի՞նչ տվեց կյանքը, որը մեկ անգամ ապրելու իրավունքն է, ի՞նչ սովորեցրին նախկին բոլոր գաղտնները. «Ինչպե՞ս կկամենայի ապրել... Ինչո՞ւ բնությունից դասեր չենք առնում... Եվ, սակայն, ավաղ, սխալ գործեցի. մոռացա մի վայրկյան մեծ ճշմարտությունը, և այժմ արդեն ուշ է... » (էջ 467):

Ո՞րն է բնության դասը, ի՞նչ մեծ ճշմարտություն... Գուցե ա՞յն, որ մարդուն տրված մեծագույն երջանկություններից և նրա անհատական *ազատության բնական իրավունքներից մեկը՝ սերը, երբեք չպետք է դնել ազգային-հասարակական պարտադրանքի թեկուզ ամենասուրբ գոհասեղանին* (ինչը չեն կարողանալու անել Աշոտ Երկաթի ու Յիկ Ամրամի նման ուժեղ անհատները), թե՞ պարզապես վերջին պահին միշտ թվում է, որ ամեն ինչ կիսատ է, ոչինչ կարծես չի արվել, արածն էլ անիմաստ է, բայց արդեն ուշ է: Իրեն ու հերոսներին հայրենիքին ծառայելու գաղափարական պարտադրանքի տակ դրած, բայց միշտ նուրբ հոգեբան և հախուռն ապրումների տվայտանքների մեջ ապրած Մուրացանի խորաքանդակը չպե՞տք է տեսնել այս խոհական հարցադրումների մեջ: Համամարդկային երկվությունների այս դրաման թվացյալ չափավորության մեջ միաժամանակ չի՞ հարստացնում գրողի ու կերպարի անհատականությունները՝ դարձնելով գեղարվեստական ամփոփ երևույթ:

Մարդկային էության մասին ժամանակի փիլիսոփայական դիտումներ ներառելով, անտիկ իմաստունների և լուսավորության դարաշրջանի մտածողների սկզբունքների ինչ-ինչ շերտեր յուրացնելով՝ Մուրացանը մարդու բնական ազատության և հասարակաց պարտքի ներհակությունը թողեց հոգեբանական ելևէջումների մեջ, մինչև վերջ չլուծեց հանգույցը, և պետք է խոստովանել, որ աշխարհայացքային այս երկվությունից մեծ չափով շահեց նրա գեղարվեստը:

Այսպիսով, հստակ պարտադրված գաղափար, կենսագործման որոշակի ծրագիր, այդ հարաբերություններում ռոմանտիկական գաղափարակիր հերոսի խորն ու ճշմարիտ հոգեբանական կերտվածք. «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակի այս ընդհանուր գնահատականը ինչպե՞ս պետք է շառավիղվի գյուղի մասին Մուրացանի հաջորդ երկու վիպակներում, որտեղ որոշակի է նյութի

թեմատիկ հակադրությունը: Իսկապե՞ս գրողն սկսեց ռեալիստորեն դիտել աշխարհն ու մարդկանց, կամ աշխարհայացքի զարգացումն է ստիպել նրան՝ վերանայել նախկին գաղափարներն ու հավատամքը:

2. Նախորդի հակադրության ժողովրդական նպատակադրումը

«Նոյի ագռավը» վիպակը նախորդի գեղարվեստական, բայց ոչ գաղափարական հակադրությունն է, կոչված է կրկին հաստատելու անհատի միջոցով գյուղի փրկության կարևորությունն ու կարելիությունը: Այստեղ ամեն ինչ ենթարկվում է հակադրությունների սկզբունքին՝ ի տարբերություն նախորդի ներդաշնակությանը, որը ձեռք է բերվել հոգեբանական արգելքների հաղթահարման բարդ ու դժվարին ճանապարհով: Եթե նախորդում գեղարվեստական որակը հաստատվում է միայն գլխավոր հերոսի հոգեկան դրամայի տպավորիչ անդրադարձումներով, ապա այս վիպակում հեղինակը դրան հասնում է հակադրամիասնության դրույթ (թեզ) - հակադրույթ (անտիթեզ) - համադրույթ (սինթեզ) եռօղակ անցումների որոշակի տրամաբանությամբ: Դրույթը գյուղի փրկության պահանջն է, հակադրույթը՝ քաղաքից չվերադարձած «Նոյի ագռավ» տեսակը և քաղաքն ընդհանրապես, համադրույթը՝ գյուղի փրկության անհրաժեշտության վերստին հաստատումը: Այս կառուցվածքային սկզբունքը պահպանվում է ոչ միայն արտաքին կապերի ու գաղափարայնության, այլև կերպավորման և կերպարների ներքին առանձնահատկությունների մեջ: Մուրացանի համար միշտ կարևոր է մնում տրամաբանական հետևողականության պահպանումը, որից բխում է երկխոսականության կառուցվածքային հենքը (մինչև «Գևորգ Մարգարետունի»): «Այդ է պատճառը, որ նրա երկերը գերազանցապես ենթարկված են դիալոգնե-

րի ընթացքին, ամենուրեք հանդիպում են մարդիկ՝ լուծելու մի գաղափար, հաստատելու մի ճշմարտություն»³⁸: Նշենք ուղղակի, որ երկխոսականությունը գաղափարներ լուծելուց ավելի հոգեբանական հիմնավորումների դեր ունի:

Վիպականում Մուրացանը կրկին ընտրել է պատումի նախորդ ձևը՝ քաղաքից գյուղ եկած ականատեսի դիտարկումներն ու եզրահանգումները: Բայց քանի որ ամեն ինչ պիտի տրվի հակաբևեռման պահանջով, ուստի Մուրացանը ականատես-գնահատողի կերպարը ևս ենթարկել է երկատման՝ Պետրոս Մինարյանին վերապահելով բանավիճային ծայրահեղացմամբ մերժողի դերը, պատմող հեղինակին՝ սթափ գնահատողի և ճշմարիտ ընդհանրացնողի առաքելությունը: Կա կործանվող գյուղը, պարզաբանվում է երևույթի պատճառը, հաստատվում են փրկության ուղիները: Պատմողի կերպարը հնարավորություն է ընձեռում հեղինակային ուղղակի միջամտության՝ ոչ միայն բարոյագաղափարական հարցերի, այլ նաև բնավորության և անհատականության առանձին կողմերի ներառումով: Պետք է նկատել նաև, որ ճշմարիտ գնահատողի և անսխալական բարոյախոսի դերը պատմողի կերպարը ինչ-որ չափով դարձրել է միագիծ, երբեմն պարզապես վերածել հեղինակի խոսափողի, որը հասկանալի է ռոմանտիկական սուբյեկտիվիզմի շրջանակներում:

Վիպակի մուտքի մեջ Մուրացանի քաղաքատյացությունը և հակադրության ստվերագծման առաջին տարրը վերածվում է գրողի կենսագրության ինչ-ինչ էջերի փաստագրման: Իրենց համեմատելով «*յուն վերադարձող*» այն մոլորյալների հետ, որոնք օրվա հացը հայթայթելու համար գամվել են քաղաքի «*անառողջ օդը*» շնչելու պարտադրանքին, գրողը շարունակում է իր վերապրած տառապանքի հուշը. «*Տարիներով սպրեկ մեծ քաղաքում, գործել*

³⁸ Սարինյան Ս., Մուրացան, էջ 89:

շարունակ լույսից ու օդից զուրկ մի գրասենյակում, որի բոլոր հրապույրը կազմում են եղել չոր հաշվեմասրյանները, երկաթե պահարանը և անմիտ համրիչը, իրեր, որոնք առնչություն ունին միայն **փողի և հաշվի** հետ, բայց որոնց անձանոթ է **սիրտը** և ավելի ևս՝ զգայուն **հոգին**: Այդպիսին, հարկավ, կարողելով կկարողի այն ամենին, ինչ որ անարժեք է բնության զավակի համար՝ կկարողի նրա դաշտին ու մարգին, նրա հովրին ու առվակին, նրա անւրառի անուշ հովերին»³⁹:

Հետագայում միայն պիտի բացատրվի, թե ինչու գյուղացին չի կարող ընկալել բնության գեղեցիկը: Առայժմ գրողին մտահոգում է հակադրույթը: Այլ առիթներով ևս հեղինակային ուղղակի ընդմիջարկումով տրվում է ռոմանտիկական բնապատկեր՝ վտակի հոսանքն արգելող կուտակված ժայռերով, նրանց արանքում փրփրուն ալիքներով բարձունքից գահավիժող ջրվեժով, մոշենու և վայրի վարդի ճկուն ոստերից այդ ջրերի վրա կազմած կանաչագարդ կամուրջով կամ մի բացատում հոգնած ջրերից ծնված կապուտակ լճի անդորրությամբ (տե՛ս էջ 255), որպեսզի անմիջապես հաջորդի նույն հակահարցը, թե «*ինչո՞ւ մարդիկ այս գեղազվարճ վայրերը թողած՝ շնչապառ են լինում ապականությամբ լի քաղաքներում*», և դա ամփոփի հեղինակի իմաստուն ընդհանրացումը. «*Իսկ դու կարծում ես, թե բնության այս գեղեցկությունները անաղարտ կմնայի՞ն, եթե մարդիկ հաստատվեն այստեղ, – հարցրի ես*» (էջ 255-256): Ռոմանտիկ հեղինակի միջամտությունը դրսևորվում է նաև բարոյախոսական դատողություններով: Ասենք՝ «*Համբերությունը բարիք է արտադրում, միջդեռ անհամբերությունից միայն չարիք է առաջանում*» (էջ 242), և բոլոր մեծ գործերը միայն համբերությունից են ծնվում: Կամ՝ «*Երբեմն խավարը ոչ միայն դյուրական, այլև ավելի օգտավետ է լինում, – նկատեցի ես*

³⁹ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 240:

Ժպտալով» (էջ 259): Ժպտալից իմաստությունը հասնում է նաև խոսքի աֆորիզմականության. «*Հոգվո և մարքի աչքերն էլ երբեմն վնասվում կամ հիվանդանում են*» (էջ 260):

Չուգահեռ պիտի հնարավոր լինի ներկայացնել իրականության օբյեկտիվ պատկերը՝ մարդկանց ճշմարիտ հոգեբանությանը, որպեսզի հիմնավորվի դրույթը, և ազդեցիկ մնա համադրույթը: Իրականությունը գյուղի սոցիալական ճնշված վիճակն է, որի բարոյական արդյունքը խեղճությունն է, ցանկացած իրավիճակում դիմադրելու անկարողությունը, դարավոր տգիտության պատմեշի հետևում գլուխն ազատելու անճարակ բնագոր: Այլևայլ հարաբերություններով այդպես ընկճված, քաղաքից եկած Պետրոսի նման մտավորականի մերկացումների տակ հեշտությամբ դիրքերը զիջող գյուղի տգետ քահանան ի վերջո ստիպված է լինում դիմել ինքնապաշտպանության փորձարկված ավանդական միջոցին՝ իրենց աղքատությանն ու դրանից բխող հետևանքներին: Նա գիտի, որ «*առաջ, դրուսար ա, քահանաներն ին ժողովրդին պոկում*» (էջ 250), բայց հիմա դրա հնարն էլ կորել է համընդհանուր չքավորության մեջ: Եվ եթե հատուկեմտ փող ունեցողները իրենց երեխաներին կրթության են տվել, դա չի նշանակում, թե նրանք անուսումնականներին պետք է այդպես անգթորեն քարկոծեն: «*Ոչ հարուստն ու ուսումնականը պիտի հպարտանան, ոչ էլ տղան ու աղքատը ուրի տակ ընկնին*», – իր պարտությունը փորձում է հաղթանակի պատրանքի մեջ դնել քահանան՝ կատարելով հռետորական ամփոփում. «*Դժար բան ա աղքատութիւնը, էն էլ գեղի միջումը*» (էջ 253):

Սա վավերացվում է հեղինակային գաղափարով, քանի որ ուղղված է քաղաքի դեմ, քաղաք, որը ոչ միայն կլլում է գյուղն ու գյուղացուն, այլև ամբաստանանքի դաժան խոսքեր է շարտում տակը մնացած խեղճությանը: Երբ երկու քաղաքաբնակ ուսանող ընկերները տեսնում են Վեդունց Սարգսի մեծ ու հրաշալի այգին,

որի վրա հոգնած ձեռքի անխնամության կնիքը կա, առանց պատճառին հետամուտ, անհաշտ ու մարտնչող Պետրոսը հեզմանքով հարցնում է. «*Բացալորի՞ր ինձ, թե ինչու անպառնի լավ տանձն արջն է ուրում*» (Էջ 261)՝ ակնարկելով բնության տված պարզև ու գյուղացու քայքայիչ ծուլությունը: Եվ նրա ընկերն ու հեղինակ-պատմողը կրկին ստիպված է լինում բարոյական հարվածի սլաքն ուղղել դեպի քաղաք: Նա ասում է, որ Պետրոսի մման շատ քաղաքաբնականներ «*չեն կարողանում հանդուրժել*», երբ տեսնում են, որ խեղճ արջը (գյուղացին) անտառում տանձ է գտել, «*չեն կարողանում ներել, որ սիրուն սոսիները պարկանում լինին մի խեղճ գյուղացու և ոչ թե մի գեղանի իշխանուհու*» (Էջ 262), որի հետ սիրավեպը բնության այդ հրաշք գրկում չէր խանգարի:

Քաղաքի հարվածներին դատապարտված և խեղճ միայնության մեջ հայտնված գյուղի փրկության իր քայլն ունի գլխավոր հերոսը՝ Վեդունց Սարգիսը, որն իր քայքայվող տան կոլորիտային իրական պատկերավորությամբ, գյուղի մերժվածության ճշմարիտ մեկնություններով և գյուղը փրկելու դավանորդը լինելով՝ դառնում է գրողի գաղափարակիրը: Սակայն գաղափարի և իրականության անհամատեղելիության հետևանքով նա հայտնվել է հակադրության մյուս կողմում: Երբ նեղն ընկած քահանան Պետրոս Սինարյանի ձաղկումներից փրկվելու համար ասում է, թե գյուղացիները ճիշտ արեցին, որ լսեցին Սարգսին և իրենց երեխաներին դպրոց չուղարկեցին, Պետրոսը, կրկին առանց պատճառներով մտահոգվելու և Սարգսի այդչափ բռնակալությունից զարմացած, շտապում է նրան «*սպուշին մեկը*» որակել: Սակայն հանդիպումը այդ տարօրինակ գյուղացու հետ շատ բան է փոխում, և գլխավոր հերոսը ներկայացվում է հակադրամիասնության մեջ՝ ինքն իսկ հաստատելով դրույթ-հակադրույթ-համադրույթ գաղափարական և կերպավորման սկզբունքը:

Երբեմնի ունևոր գյուղացու տան երևացող արտաքինի մեջ անթաքույց է ներքին քայքայումը, և եթե խոտի մոտ կապած ուլը և «*մի երկու քերան ծուլաբար հաչող ուժագուրկ շունը*» չլինեին, «*մենք կկարծեինք, թե այս տան մեջ կենդանի շունչ չկա*» (էջ 266): Այսպես ամբողջ վիպական գրողը կարողացել է համադրել գյուղավերկիչ ծրագրի ենթատեքստային առաջարկը կերպարների ու միջավայրի արտաքին-կոլորիտային և ներքին-հոգեբանական նկարագրի հետ: Ծրագրի կամ համադրույթի անտեսումը կարող է «Նոյի ագռավը» ընդունելի դարձնել որպես ռեալիստական ստեղծագործություն (ինչը երբեմն արվել է): Մինչդեռ իրական (պարզունակ և սխալ պատկերացմամբ՝ ռեալիստական) նկարագրությունները միջոց են՝ ծառայեցված գրողի և գաղափարակիր հերոսի նպատակադրմանը:

Այսպիսով, «*ոչ միայն նախկին կյանքը չէր եռում այդ տան մեջ, այլև մի ավերիչ ճեռք ծանրացել է նրա վրա*» (էջ 267), և հարվածը ցնցող էր դարձրել տան բնակիչների կերպարները: Կուշ եկած, խորշոմած ու բարի աչքերը կկոցած պառավը ամեն հանդիպողի հարցնում էր, թե իր որդի Վանուն չե՞ն տեսել, չե՞ն ճանաչում. «*Ճանաչում չե՞ս... Բա մեր Վանուն արարած աշխարհը ճանաչում ա, էդ ո՞նց ա, որ դու ճանաչում չես*» (էջ 268): «Խորհրդավոր միանձնուի» քահանայի զարմանքը, որ իրենց կույսին չեն ճանաչում, և այստեղ գեղջկուի խեղճ զարմանքը գրողի նույն գաղափարի հաստատմանը գնում են երկու կերպարների հակադրության էթիկական գնահատմամբ, բայց համարյա բառացի նույն ձևի մեջ: Չէ՞ որ այս երկու վիպակները միևնույն ասելիքն առաջարկում են նույն վիպական կառուցվածքատարրերի հակառակ պատկերներով:

Պառավ մոր ցավի անմիջականությունը լրացնում է Վեդունց Սարգսի կերպարի յուրօրինակ խոհականությունը, որը զգացվում է դեռևս արտաքինի մեջ. «*Նրա դեմքի արտահայտությունը խիստ*

էր, քայց ոչ չար, իսկ աչքերը, քեպէտ ծածկված քավամագ հոնքերով, սակայն ցոլանում էին խելք ու բարություն» (էջ 270): Այն, որ նա հյուրերին ընդունում է՝ անմիջապես հիշեցնելով Նոյի ագռավի պատմությունը՝ շեշտված եզրահանգումով, թե ագռավը չվերադարձավ, քանի որ «մարդի յա հեյվանի ջամդաք (լեշ) տեսավ, վրան ընկավ ու սկսեց լափիլը» (էջ 274), խորհրդավորություն ու լարվածություն է հաղորդում պատումին, որոնց գաղտնիքները, այդ թվում՝ կրթության նկատմամբ նրա մերժողական դաժան դիրքի, հարուստ տան քայքայման, նաև ընդհանրապես գյուղի չքավոր ու խավար վիճակի պատճառները պիտի բացվեն որդու՝ Վեդունց Վանիի կերպարով: Ուրեմն Մուրացանի ռոմանտիկական գաղափարները կրող, դատողունակ գյուղացին, որը, ինչպես ինքն է խոստովանում, «հենց էն գլխիցը հուսումի ու գիտության գերի» էր, ամբողջ ունեցվածքը տվել է Վանիի կրթությանը՝ հավատալով ու ծրագրելով, որ նա կվերադառնա, գյուղացիների «րեխերը կհավաքի, հուսում կտա ու մի քանի տարեն եղը սաղ գեղը կլուսավորի» (էջ 276): Վանին անհագ պահանջում էր, հայրը, հանուն իր այդ հավատի, տալիս էր ամեն ինչ. «Օխորը տարվա մեջ էլած փողս չեռքես դուրս էկավ, ու ես մնացի դարդակ» (էջ 280): Սկսվում է ծնվել կասկածը, որ որդին չի վերադառնա, և այն հիմնովին հաստատվում է, երբ իմանում է, որ նա քաղաքում ամուսնացել է, այն էլ վրացուհու հետ, և ասում են՝ նշանավոր մարդ է դարձել:

Միջավայրի ու հերոսների իրական կամ զգացմունքային հագեցվածությամբ պատկերումը չի արվում «ռեալիզմի օբյեկտիվության» նպատակադրումով, այլ ի վերջո ծառայեցվում է ռոմանտիկական գաղափարաբանությանը: Դրա հաստատումն է գյուղափրկիչ ծրագրի անուղղակի ակնարկը: Այդ ծրագրի առաջին կետը, ինչպես հիշում ենք, եկեղեցու բարեկարգումն է: Ահա և, ինչպես նախորդ վիպակում, այնպես էլ այստեղ քաղաքից եկածնե-

րին նախ հետաքրքրում է եկեղեցին. «*Հարկ չկա ասել, որ ամենից առաջ այցելեցինք գյուղի եկեղեցին*» (էջ 243): Եվ, ի հակադրություն նախորդի, ամմիջապես ականատես են լինում տխուր պատկերների. «*Եկեղեցին մի անպաճույճ շինություն էր՝ մամռապարկերով և փայտե խարխուլ զանգակարանով*» (էջ 244), իսկ շուրջը ոչ մի ծառ ու կանաչ չկար:

Այս կիսավեր խեղճությունն ամփոփում է տգետ ու սահմանափակ քահանան: Նրա հետ զրույցը երկխոսական իրավիճակի հաջողված օրինակ է՝ կերպավորման երկկողմանի ամբողջականացմամբ, երբ բազմաձայնությունը ընդգծում է կերպարի ինքնությունությունը՝ սկսվելով անցյալին միտված հեղինակային բարոյաբանությամբ. «*Տարիներ առաջ, քանի դեռ լուսավորության (իմա՝ ազատամտության) ճառագայթները այսքան չէին մուրեցել մեր եկեղեցու շենքերին, հայ քահանան հայր էր համարվում ամեն մի հայ քրիստոնեի... Այժմ, իհարկե, այդ գեղեցիկ ու բուն քրիստոնեական սովորությունը մոռացության է տրված՝ իբրև անպետք հնություն*» (էջ 245): Այս միագիծ բարոյական գնահատականից հետո, որպես դրա հիմնավորում, քահանայի կերպարը լիարյուն ինքնահաստատվում է Պետրոս Մինարյանի հետ բանավիճային իրադրության մեջ: Քահանայի էությունն անմիջապես ճիշտ ընկալելով՝ Պետրոսը չարախնդրեն առաջարկում է Ավետարանից մի նախադասություն թարգմանել: Սա զարմացած հարցնում է, որ եթե նա գիտի դրա միտքը, էլ ինչո՞ւ է ստիպում թարգմանել: Իսկ երբ Պետրոսը նույն կովարար տոնով ասում է, թե նրան ստուգելու համար է դա առաջարկվում, տերտերը նրբամտորեն աշխատում է փոխել խոսակցության նյութը, և երկխոսական հատվածը ձեռք է բերում հոգեբանական անցումների համոզչություն.

«—Ա Մուրի, էս մեր Մինարանց Ակորի տղան չի՞,— դարձավ քահանան մեր հյուրընկալին:

– Հա, ա դեր, Ակոր աղի փղան ա, – պարասխանեց գյուղացին:

– Աստուծ պահի, լավ մեծացել ա, հորը քյոմակ կըլի, – հարեց քահանան՝ աշխարհելով այս միջանկյալ համոյախոսությամբ ազարվել Պետրոսի հեղափոխությունից» (էջ 246):

Քահանան շատ լավ զգում է, որ խոսակցության այս ընթացքը կարող է առավելությունը իր կողմը շրջել, որովհետև այստեղ նրա համար հաղթահարելի են հետագա ընթացքն ու հակառակորդի թույլ կողմերը, որոնք իրեն դրության տերը կդարձնեն: Բայց քանի որ Պետրոսի համառությունը նախնական նյութից ոչ մի շեղում չի անում, և վիճակը փրկելու ճիգերը անխնայ են դառնում, նա ստիպված է լինում անցնել պարզ և ուղղակի պաշտպանության:

«– Ա Մուր, դո՞ւնաղդ կռվարար մարդ ա երևում:

– Չէ, ա դեր, լավ փղա յա, ասենք մի քիչ հանաքչի ա...

– Տո փնածակ, ըսենց հանաք կըլի՞, ինչ պարիս դեմ ա արել, քե՛ն հենց դու ես, որ պրի քարզմանես: Խի՞, ես Սողոմոն իմաստունն եմ» (էջ 247):

Եվ երբ անհաշտ Պետրոսը ամփոփում է, թե վայ այն ժողովրդին, որի քահանան այսպիսին պետք է լինի, վերջինս խեղճացած դժգոհում է, թե ինչո՞ւ են այդքան դաժանորեն մեղադրում իրենց, որ քաղաքից եկածների նման գիտուն չեն, և ավելացնում, որ ճիշտ են իրենք, որ Վեդունց Սարգսի խորհրդով դպրոց չունեն: Այսպես երկխոսության հոգեբանական համոզիչ հանդիպադրումների մեջ ակնարկվում է Մուրացանի գյուղափրկիչ ծրագրի երկրորդ կետը՝ կանոնավոր դպրոցի անհրաժեշտությունը, որը ևս նախորդ վիպակի հետ հակադրության սկզբունքով է տրվում: Նույն մոտեցումը պահպանվում է ծրագրի հիմնական էություններից մեկի՝ գյուղացու սոցիալական վիճակի ներկայացման մեջ, որը երևում է երբեմնի ունևոր Վեդունց Սարգսի տան կործանման պատկերներում՝ անկախ պատճառներից:

Այսպիսով, գյուղի փրկության դրույթը այս իրավիճակներում առաջ է բերում հակադրույթը, որն ամփոփվում է փրկության վստահ կարելիության համադրությամբ: Դա ևս հաստատում է գաղափարակիր հերոսը: Հռետորական հարցադրմամբ շեշտելով, թե ո՞վ է մեղավոր, որ գյուղի 1) քահանան տգետ է, եկեղեցու շրջակայքը անապատ է, 2) քաղաքի սեփականած Նոյի ագռավների մեղքով դպրոց չկա, 3) գյուղը կորած է կեղտի մեջ, գյուղացին՝ կքած չքավորության տակ, Սարգիսը երկրորդում է քաղաքի մեղավորության գործոնը, «*Վանին հուսում եմ տրվել, որ նա Թիֆլիսի՞ն պետք գա. խի՞, Թիֆլիսումը նրա նմանները քի՞չ կան... Ես իմ տղին հուսում եմ տրվել, որ իրա հուսումով էս խավար գեղը լուսավորի, մեր խեղճ շինականին կոռից, բեզարից ազատի*» (էջ 284): Քանի որ վիպակի ամբողջ կառույցին, ինչպես տեսանք, բնորոշ է հակադրամիասնության բանավիճային ընթացքը, ուստի այն ավարտվում է հակառակ կողմի, եթե ոչ պարտությամբ, ապա նահանջով: Հեղինակ-բարոյախոսի ամփոփումից հետո Պետրոս Սինարյանը ընդունում է նոր ճշմարտությունը. «*Անշուշտ, – պատասխանեց ընկերս և այս անգամ արդեն խոր համոզմունքով*» (էջ 287, ընդգծումը մերն է – Վ. Ս.):

3. Կերպարի ամբողջացումը և հարակցված ծրագիրը

Գյուղի մասին Մուրացանի վերջին վիպակը՝ «*Առաքյալը*», առանձնանում է նրանով, որ եթե մախորդների մեջ, այսպես թե այնպես, կարևորվում էին գաղափարն ու ծրագիրը, իսկ հերոսը թեկուզ հոգեբանական համոզության շարժման մեջ կոչված էր բացահայտելու դրանք, ապա այստեղ ծանրության կենտրոնը գեղարվեստական կատարման մեջ դառնում է կերպարը, նրա թուլությունների սոցիալ-հոգեբանական բացահայտումները, իսկ ծրագիրը մնում է որպես գաղափարական պահանջ, որը անանցվում է

հերոսի բնավորությանը՝ ամբողջացնելով կերպարը իր նկատմամբ ունեցած անհամատեղելիությամբ: «Առաքյալ»-ում պահպանվում են ռոմանտիկ Մուրացանի և՛ գրողական, և՛ անհատական խառնվածքի առանձնահատուկ կողմերը՝ բնության հովվերգական պատկերները և գյուղացու չարքաշ վիճակի հետ դրանց հակադրությունը, հեղինակի բարոյագաղափարական միջամտությունը, գյուղափրկիչ ծրագրի հստակ կանոնակարգումը, անշուշտ, համադրված միջավայրի ու նրա մարդկանց իրական նկարագրություններով: Պայմանական երեք միջավայրերից կամ գեղարվեստական տարածություններից առաջինը՝ ուսանողական ժողովը, վիպակի յուրօրինակ նախադրությունն է, որտեղ ստվերագծվում են և՛ կերպարը, և՛ գաղափարը, և՛ նրանց անհամատեղելիության կոնֆլիկտային հիմքը: Երկրորդ միջավայրը՝ գյուղը, այդ կոնֆլիկտի և սյուժետային մանրամասն զարգացումների, վիպական առանցքային կառուցվածքի մեջ է: Երրորդը Կամսարյանի հարազատների և Բորժոմի միջավայրն է և որպես կոնֆլիկտի նախադրության բաղադրամաս ու վերջնական լուծում երկրորդի բացասումն է: Նույն՝ դրույթ-հակադրույթ-համադրույթ կառուցվածքային տարրերը ամփոփում են հեղինակի գաղափարների հաստատումը:

Բնապատկերը հատկանշվում է քաղաքի կամ առողջարանի «բուլվարային» կամ գյուղաշխարհի պարզ ու անմիջական նկարագրություններով: Վիպակի մուտքը՝ *«Օղբ մեղմ էր և տաքուկ... Ժողովուրդը լցված էր դուրսը և զբոսնում էր սալած մայրերի վրա կամ նոր կանաչող ծառուղիներում: Ծառագույն լուսինը, որ նոր էր բարձրանում մթնացող հորիզոնում, խոստանում էր գեղեցիկ, լուսնկա գիշեր»*⁴⁰, հուշում է, որ բնությունը դուրս է կանչում բոլորին՝ բացի «*ծերուկ փիլիսոփայից կամ գեղեցկուհուց մերժված սիրահարից*», և չէր հանդուրժի փակ սենյակում հավաքված երի-

⁴⁰ Մուրացան, Երկերի ժողովածու 3 հատորով, հ. 3, Երևան, 1976, էջ 497:

տասարդ մարդկանց ջերմ քննարկումներն ու ոգևորված ծրագրումները, եթե հասկանալի չդառնա գաղափարի նվիրյալների անձնագոհության կարողությունն ընդհանրապես:

Ռոմանտիկական բնապատկերը Կամսարյանի ճանապարհորդության ամբողջ ընթացքում պետք է իմաստավորի ու վեհացնի անձնվիրության հնարավորությունը, որպեսզի հետո հասարակ մարդկանց ծանր կյանքի իրական պատկերների հակադրությամբ փորձարկի այն: Այդ փորձարկմանը կամ պետք է դիմանալ, կամ փախչել. հերոսը որի՞ն է պատրաստ: Իսկ առայժմ փորձարկումն սկսվում է ներդաշնակության ընդգծումով. «*Աջ ու ձախ տարածվող այս տեսարանների գեղեցկությունը պսակում էր Աղսրևի հինավուրց գեղակը, որ զվարճացնում էր անցորդներին մերթ վճիռ ջրերի քաղցր կարկաչով, մերթ փոքրիկ ջրվեժների փափուկ շառաչով...*

– *Օ՛հ, ինչ գեղեցիկ և որքան հրաշալի է մեր երկիրը, – բացականչեց Կամսարյանը*» (էջ 532-533):

Ներդաշնակությունն ամփոփվում է ճանապարհի երկու կողմերում ծառերի ու կանաչի մեջ թաղված գյուղերի պատկերներով: Բայց նկարագրության մեջ ներառված մարդկանց աշխարհը աստիճանաբար երևան է հանում հակասությունը, որը բնապատկերից տեղափոխվում է սոցիալական ու հոգեբանական մթին խորշեր՝ շեշտելու համար անձնագոհության բարդությունն այս դեպքում. անմահական կանաչի ու աղբյուրների մեջ «*բլուրի պես դիզված էին տարիների ընթացքում հավաքված աղբն ու անմաքրությունը, որոնց զարշառությունը ապականում էր ամառանոցի շրջակա օդը*» (էջ 545): Նման հակադրությունը Կամսարյանի համար ևս շատ քիչ է մեղմում Սևանի չքնաղ պատկերը, «*որի կապույտակը շարունակ փոխվում էր՝ առնելով երբեմն պարզ փիրուզի, իսկ երբեմն՝ գորշ մշուշի գույն*» (էջ 553), և որի կողքին, սակայն,

կեղտի ու գետնափորերի մեջ քակորի հպարտ բուրգերով ընդարմացել էր մարդկանց երկիր Չիբուխուն:

Ներդաշնակությունների ու հակադրությունների ելևէջումները արձագանքվում են գլխավոր հերոսի հոգեաշխարհում: Գյուղում որոշ փորձություններ ապրած և փախչելու պատրաստվող Կամսարյանը Չիբուխունի սահմանից մայրում և տեսնում է, թե ինչպես արևի «*շողերն իջնելով՝ վառում էին Սևանի մենավոր կղզին և ապա ծովակի ընդարձակ մակերևույթը՝ փոխելով նրա գեղածուփ մկանունքները ոսկու և կամ արծաթի և փայլեցնելով նրանց բյուր աղամանդ աչերով...* Կամսարյանը հանկարծ եր մայեց դեպի գյուղը, տեսավ նրա գծուծ և տխուր պարկերը, և նրա սրտից ա-կամա դուրս թռավ մի հառաչանք.

– *Մ'ի, եթե կարողանայի, եթե հնարավոր լիներ...*» (էջ 597):

Բնապատկերի հոգեբանական դերը ամփոփվում է Բորժոմում՝ հերոսի և արտաքին միջավայրի լիարժեք ներդաշնակությունների ընդգծումներով: Սա գույնզգույն լապտերների, ճոխ սեղանների ու փայլուն սպասքների, զմայլելի երաժշտության, կրքոտ հայացքների ու շշուկների մի բոլորովին այլ աշխարհ է. «*Գույնզգույն լապտերները, որոնք կախված էին պարզգամքի սյունաշարերն ու մուրակա ծառերը միմյանց հեղ կապող կանաչահյուս ժապավեններից, մոզական խորհրդավորություն են տալիս կյանքով ու լույսով ողողված այն կեդրին, որ ամփոփված էր անտառապար բարձրավանդակներով պարսպված շորակի մեջ*» (էջ 666): Ուրեմն վիպակի սկիզբը բնապատկերի և հերոսի ներաշխարհի համադրումն է. «*Օ՛հ, ինչ գեղեցիկ է մեր երկիրը*», որին հաջորդում են այդ նույն բնությունն աղարտող սոցիալական միջավայրի ու կերպարի հակադրությունը և հնարավոր ներդաշնակման կասկածը. «*Մի, եթե կարողանայի...*»: Այս ամենն ավարտվում է բնապատկերի, նոր միջավայրի ու հերոսի լիակատար ներդաշնակությամբ: Եվ մարդու և բնության այս նոր ու ամբողջական

համահնչունությունը ընդհանրապես հեռավոր մշուշ է դարձնում կեղտի ու չքավորության մեջ տապակվող մարդկանց համար պարտադրված անձնագոհության ամեն մի բնագոյ ու գիտակցություն, որին միշտ հավատարիմ է մնալու հեղինակը: Անձնագոհությունը պարտադրանք է, և եթե մույնիսկ ինչ-որ պայմաններ այն ներքին մղում են դարձնում, պիտի ի վիճակի լինել կրելու այդ լուծը, պատրաստ լինել դրան, թեկուզ ավարտվի այն դրամատիկ սկեպտիցիզմով՝ ճիշտ ապրվեց արդյոք կյանքը, դա հակադրություն չդարձա՞վ արդյոք բնությանն ու բնականին,– ինչի գիտակցության եկավ մույնիսկ քույր Աննան: Այսպես անընդհատ իր իսկ գրողի մեջ պիտի ներհակություն ապրի գաղափարախոս և գեղագետ Մուրացանը, և առաջինի պարտադրած անհրաժեշտության դիմաց երկրորդի բերած ազատությունը պիտի հուշի հաղթանակի ուղղությունն այս հակադրության մեջ: Ինքը՝ Մուրացանը, համեմայն դեպս, փորձել է դրանք հավասարակշռված պահել:

Այդ հավասարակշռության մտահոգությունն է, որ գրողին ստիպում է հեղինակային ուղղակի միջամտությամբ բարձրացնել գաղափարականի կշիռը (գեղարվեստականը բարձրանում է ինքնին՝ տաղանդի չափին համեմատ): Օբյեկտիվորեն նման ստեղծագործական միտումը ռոմանտիզմի պոետիկայի կարևոր կողմերից է, իսկ այս դեպքում այն ունի նաև հեղինակի անհատականությամբ պատճառաբանվող հիմքեր: Կարևոր չէ՝ հեղինակն ի՞նքն է որոշակի գաղափարներ առաջադրում, թե՞ հերոսներից մեկին-երկուսին է դարձնում գաղափարախոս: Ահա ուսանողական ժողովի նախագահի հեղինակային գաղափարաբանությունը. *«Ազգն իրավունքով սպասում է մեզ՝ յուր հարազատ որդիներին, որովհետև գիտե, որ մենք բարձր ուսում ու կրթություն սրանալով՝ չենք ենք բերում այն ուժը, որով պիտի կարենանք յուր կարիքները լցնել և ցավերը դարմանել»* (էջ 499): Հեղինակի միջամտությունը, նման ուղղակի գաղափարաբանությունից բացի, ցուցադրվում է և՛ որ-

պես գործելու ծրագիր, և՛ իբրև հերոսի ու միջավայրի հակադրությունների հիման վրա արված եզրակացություն: Որպես ծրագիր՝ գյուղի փրկության քայլերը Մուրացանը նախնական որոշ վերացականությամբ տեղադրել է Կամսարյանի նոթերի տետրում՝ «...գյուղական հասարակության իրավունքների պաշտպանությունը..., երկրորդ՝ լուսավորության գործի հիմնադրությունը..., երրորդ՝ գյուղացու տնտեսական դրության բարվոքումը» (էջ 504), (առաջադիմական հակումներով «առաքյալի» կողմից եկեղեցու դերի կարևորումը գրողը նրբորեն դուրս է թողել): Հետագայում հերոսի՝ Չիբուխլուում եղած օրերին, կոնկրետ գործողությունների մեջ պետք է ավելի լրացվի ու որոշակիացվի ծրագիրը:

Հերոսի ու միջավայրի հակադրությունից բխեցված հեղինակային եզրահանգումը հիմնված է տարբեր կանոնիկ որակների վրա: Դրանցից մեկը, անշուշտ, բնության գեղեցիկի և մարդկանց աղավաղված կյանքի հակադրությունն է: Երբ Սևանով զնայված Կամսարյանը, կառքից իջնելով, միայն քակորի բուրգեր է տեսնում և ոչ մի տուն, զարմացած հարցնում է՝ չէ՞ որ իրենք Չիբուխլու պետք է գնան, ո՞ր է գյուղը, կառապանը ծիծաղելով նկատում է՝ «*սրանե լավ Չիբուխլու կըլի՞*» (էջ 553): Իսկ երբ քահանան իրենց գյուղի արժանիքներով նոր հյուրին զարմացնելու նպատակով անընդհատ «*ցույց է տալիս շրջակա լեռների, ծովակի և կղզու տեսարաններն ու գեղեցիկ հորիզոնը, որ պարփակում էր երկնքի պայծառ կապույտակը*», Կամսարյանը նկատում է, թե «*դրանք ձեր գյուղի առավելությունները չեն, այլ բնության*» (էջ 582): Այս հակադրությունից արվող եզրակացությունը գրողը դնում է իր խոսափողի՝ դազախեցի արդարախոս Պետիի բերանում: Քաղաք գնացած և կրկին գյուղ վերադարձած այս հերոսը բացատրում է, թե այն անասահման տառապանքից հետո, որ օրվա մեջ ապրում է գյուղացին, հող ու քարի հետ կռիվ տալիս, «*արևի տակ քրքրնում*» չնչին արդյունքի համար և մութն ընկնելուց հետո թեկուզ մի չոր

տեղ է փնտրում՝ «*թիլացած ոսկորները դինջացնելու համար*», նրան «*ամարաք (ապարանք) չի՛ պերք*» (Էջ 583), գոմաղբի ու կեղտի հարևանությունն էլ բոլորովին չի մտահոգում:

Աշխարհի տեսած ու իմաստնացած Պետիի միջոցով Մուրացանը առաջարկում է հաջորդ հակադրությունը, որ կա քաղաքի և գյուղի միջև, և դրանից բխեցվող եզրակացությունը: Քաղաքում «*փողը չիր ա (չոր միրգ, այսինքն՝ առար)*. *Էնքանը քիրդան (միանգամից) ո՞նց են հլաքում, գիրում չեն*» (Էջ 584), ուրեմն այնտեղ «*մուֆուա սպրողնի էլ շար կրլեն*» (Էջ 585): Իսկ գյուղում եթե կլինն էլ ամուսնու չափ «*չբրյունի, րան կեսը կմնա սոված. ամա ընդի կնանիքը դիփ պարսպ են ման գալի*» (Էջ 584): Պետին գյուղացու տառապանքի, չքավորության ու անօգնականության մի շարք կենդանի օրինակներ է ցույց տալիս Կամսարյանին, և ուղղակի ասվի, թե չասվի, նրանց օգնելու, փրկելու՝ հեղինակի ծրագիրն ինքնին առաջարկվում է:

Ծրագրի իրագործման հիմնավորումն այն է, որ «*հասարարուն կամքի հեղ միասին պերք է ունենալ նաև մեծ համբերություն*» (Էջ 564): Իր մի այլ գաղափարախոսի՝ նախկին վարժապետ ու այժմ փոստակայանի վերակացուի բերանով գրողն ամփոփում է գյուղավրկիչ անձնագոհության արդյունքի բերած հոգեկան անդորրը. «*Որպիսի քաղցր երանություն պիրի զգաք մի օր, երբ չեր աչքով րեսներ այն ամենը, ինչ որ արել եք, երբ րեսներ ամային չեր չեռքով շենացած, ավերակը վերականգնված, խեղճությունը խնամված, րգիրությունն ու նրանից հառաջացող չարիքները գյուղից հալածական*» (Էջ 542): Այս կերպ ուսանողական ժողովի նախագահի ճառի, արդարախոս Պետիի բացատրությունների, փոստակայանի վերակացուի ոգևորության միջոցով Մուրացանը անընդհատ հեղինակային ուղղակի և անուղղակի միջամտությամբ ընդգծում է վիպակի գաղափարական կոչումը: Հստակեցումը տրվում է հակադրությունների ճանապարհով, քանի որ դա՝ որ-

պես գեղարվեստական միջոց, միշտ ավելի տպավորիչ է ու ազդեցիկ:

Վիպական սյուժեի կարևոր կողմերից մեկը՝ ծրագրի և իրականության հավերժակյաց հակադրությունը, պարզում է նաև հերոսի ներքին հակասությունները: Գյուլի և նրա մարդկանց իրական պատկերները տրվում են կարծես ռեալիստական տիպականությամբ, բայց դա միջոց է՝ հաստատելու հեղինակի ռոմանտիկական նպատակադրումը՝ անձնավիրության կարևորությունն ու կարելիությունը՝ բոլոր դժվարություններով հանդերձ: Գյուլը ևս ամեն ինչի նման սկսվում է արտաքին պատկերի առաջին տպավորությունից՝ աղբի ու աթարի անհաղթահարելի կուտակումներ, որոնց արանքներում *«փողոցների փոխարեն ընկած էին ինչ-որ ծուռումուռ անցքեր, իսկ դրանց երկու կողմերում ցրված էին անկարգ ու շեղ ուղղությամբ թմբաշև, հողածածկ բարձրություններ...: Դրանք գյուղացիների տնակներն էին, որոնք սակայն չէին նմանում մարդկային բնակարանների»* (էջ 554): Տուն կոչված այդ հողավորը, ուր անասունների կողքին, կեղտի ու գոմաղբի մեջ տապալկվում էին մարդիկ, *«ոչ մի կողմից պատրուհան չունեի և լույս ստանում էր առաստաղի վրա բացված երդիկից»* (էջ 565):

Այս ոչ մարդկային կյանքի անխուսափելիությունը արդարախոս Պետին արդեն բացատրել էր, իսկ գրողը մի շարք դրվագներով հաստատում է իր հերոսի ասածը: Գյուլում շրջելիս քահանան կամ Պետին Կամսարյանին ցույց են տալիս դրսում աշխատող տարբեր ընտանիքների, կրկին բացատրում նրանց վիճակը, որը կանանց ու երեխաներին ևս ստիպել է դաշտ դուրս գալ: *«Սրանք Ավանանց բեիւեքն են: Հերը մենծ տղի հեւր հրեն հանդումը ուրիշի հունչն ա անում, թե ինչ ա, կարա մի քանի շահի տուն բերել, ըստեղ էլ կնիկն ու աղջկերքն իրանց կալն են կալսում... Հենց գիրտում ես՝ հեշտ ա էս կեծ արևի տակին սաղ օրը կաղնիլը: Հրես դու էլ տղամարդ ես, ամա կարում չես տաքին դի-*

մանալ, զոնդիկը բռնել ես» (էջ 586), – իր ու գրողի դիտած գյուղ-քաղաք հակադրությունն է հուշում Պետին: Քաղաքի փափկակենցաղ մարդու մեջ անընդհատ զարմանք, երբեմն խորշանք են առաջացնում բուրդ գզող ցնցոտիավոր աղջիկները, անասունի թրիքից ու հարդի ավելցուկից բակորի սև զանգված հունցող տղաները և այդ զանգվածից բլիթներ սարքող ու դրանք պատին ծեփող կանայք: Ճաշի ու քնի ժամանակ իր մաշկի վրա այս գյուղ-«ավերանոցում» ապրելու անտանելիությունն ու անհմարիները զգացած նրբաքիմք «առաքյալը» այլևս չի կարող չբացականչել. *«Դժվար է, շատ դժվար է այստեղ ապրելը»* (էջ 594):

Մուրացանը, համեմատության մեջ դնելով հայ և «մալական» գյուղացիների ապրելակերպի ակնհայտ տարբերությունները, գաղափարախոս հերոսների միջոցով շարունակում է պարզաբանել գյուղական կյանքի չրավորության պատճառը և ավելի է ընդգծում սոցիալական հիմունքները: Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս դիտումների մեջ երևույթի ու վեճի բորբոքման առիթ են դառնում քաղաքի մարդու անտեղյակ ու բարձրագույն քարկոծումները: Կամսարյանը քամահրանքով է լսում, թե ինչպես և ինչու ձիու կերն անգամ մալականների Սեմյոնովկա գյուղում ավելի է ժամն է, կամ ինչու նրանք կարող են փայտաշեն կանոնավոր տներ կառուցել, իսկ հայերը՝ ոչ. պարզապես հայը ավելի ծույլ է. *«Նա որ ծույլ չլինի, կաշխատի, մարդավարի կապրի. սա կյանք չէ, որ նա վարում է. սա գյուղ չէ, ուր նա ապրում է»* (էջ 592): Այս անգամ էլ քահանան է ստիպված տալիս անհրաժեշտ բացատրությունն այն մասին, թե պատճառը ոչ միայն այն է, որ անտառը մոտ է Սեմյոնովկային, այլև ամենից առաջ այն, որ հայ գյուղացին ավելի շատ է տարբեր ճնշումների ենթարկվում, մի չոր փայտի համար անգամ նրա վրա դաժան տուգանքներ են դրվում: Թե չէ, ինչպես տաճարներն է բացատրում, հայը *«մալականից էլ ա շնորհքով, իրա մեկել դրկեցից էլ: Խալի գեղցու ցավն էն ա, որ մեջքին դայաղ (նեցուկ) տրվող*

չկա», մալականը նման է պատվաստած ծառի, ցանկացած գործ սկսելիս նրան սատարող լինում է, «*համա խայի շինականը ըսկի մե վահար մե մարդի էրես չի տենա, որ մե բարի բան սովրցնի, մե դրուար ճամբադ նշանց տա*» (էջ 562), (բացի քաղաքի շահագործողների ու ցարական չինովնիկների անօրինությունների ակնարկից՝ անուղղակի ակնարկ կա Կամսարյանին):

Այսպես գլխավոր հերոսին և որոշ ընթերցողների գրողն ու ալկամա գաղափարակից գործող անձիք, այսինքն՝ ցավը հեռվից դիտողներին ցավի մեջ գտնվողների անկողմնակալ խոնարհությամբ բացատրում են սոցիալական ու մարդկային հարաբերությունների անտեսանելի թվացող պարզ շերտեր, այդ ընթացքում հուշում գյուղին օգնելու անհրաժեշտությունը, համարյա առաջարկում գյուղափրկիչ ծրագիրը: Ծրագրի առաջին կետը, ուրեմն, եկեղեցին էր: Ինչպես «Նոյի ագռավ», այնպես էլ «Առաքյալ» վիպակի քահանաները կիսագրագետ են, վերջինս, դրան ավելացրած, նաև շատակեր է, իր գործի ու անձի նկատմամբ զգուշավոր, քծնող կամ հարվածող՝ ըստ հարկի: Նոր եկած հյուրին տեսնելու պատրվակով հայտնված քահանան կարծես մոռանում է, որ քիչ առաջ ասաց, թե հաց է կերել, և դաժան ախորժակով հարձակվում է օղու և ուտելիքի վրա՝ զուգահեռաբար նույն վայրագ փնթիությամբ մի ամբողջ փիլիսոփայություն զարգացնելով ուտելու առավելությունների մասին. «*Ով որ շարտ ուրբում, նա էլ շարտ գործ ա շինում*» (էջ 574), և ճիշտ չէ, թե շատ ուտելուց հիվանդանում են. «*Էս ա վարսուն տարեկան մարդ եմ, սարսանի անգաճը խուլ, հլա մի տեղս ցաված չի*» (էջ 575): Եվ այսպես շարունակ ու այնքան երկար, որ խիստ քաղաքավարի Կամսարյանն անգամ ստիպված էր կոպիտ ընդհատել. «*Տեր հայր, դուք ուրեղուց զար ուրիշ բանի մասին չե՞ք կարող խոսել*» (էջ 577):

Ինքնին հասկանալի է, թե ինչքան «հոգևոր» ուղղություն կունենար այս տիպի հոգևորականի գործունեությունը, ինչպես կարող էր նա իրագործել համայնքի միաբանությունը, իր հոտի

փրկությունը: Բայց ծրագրային այս լուրջ պահանջները Մուրացանը որոշակիացնում է, որպես գործունեության հեռանկարի առաջին քայլ, «առաքյալին» տանելով Սևանա վանքը: Մուտքից սկսած և կղզում շրջագայության ու ծանոթության ամբողջ ընթացքում ներկայացվող բոլոր առիթները անընդհատ բացահայտում են հոգևորականության տգիտությունն ու ընչաբաղցությունը: Դեռևս ծովափին գյուղացիները քաղաքից եկած պարոնին գանգատվում են, թե եկեղեցին տանում է իրենցից՝ չնայած «*գեղցին քան չունի նրանց տալու*», և ճիշտ չէ, որ քահանաները այլ պաշտոնյաների նման տարբերություն են դնում ունևորների ու չունևորների միջև. «*Իսրեղ խավասար ին, ոչ ճոճ պեղք ա ըլնի, ոչ պարիկ*» (էջ 600): Իրական վիճակին զուգահեռ միշտ ակնարկվում է լուսավորյալ անհատի փրկչական միջամտության անհրաժեշտությունը: Վանքի աբեղաներից մեկը գյուղացու բամբասասիրությունը համեմատում է խոնավ ու խավար նկուղներում վխտացող գեռումների վարակվածության հետ, և այդ վարակը գալիս է հենց ապրելակերպից. «*Արև է հարկավոր, որ նրանց սառը հոգին ջերմացնի, նրանց մորքի անոթը լուսավորե. այդ արևը չկա... Գյուղացին ի՞նչ անե*» (էջ 603):

Ոչնչով առավել չեն հոգևորականների մեծ մասը՝ նույնքան տգետ, նեղմիտ և ավելի ազահ, որ «*հոգևոր կոչումն առնում է յուր վրա՝ միայն յուր գոյությունը պահպանել կարենալու համար*» (էջ 604): Իսկ դասի սոցիալ-բարոյական հատկանիշների ամբողջական կրողը վանահայրն է, որը տարիների փորձից սովորած երեսպաշտությամբ միշտ փնտվում է բոլորին, հիվանդոտ կասկածամտության ճապաղ մթնոլորտ ստեղծում մանավանդ երիտասարդ հոգևորականների շուրջ, ամեն մի օտարականի ճգնում է ցույց տալ իր արածների մեծությունն ու կարևորությունը, բայց խոսքի ու պահվածքի երանգներով մնում է նույն տգետ նյութապաշտության շրջանակներում: Անմեղսունակ անտարբերությամբ է պատմում,

օրինակ, թե ինչպես կղզում գտնվող հնագույն և պատմական բացառիկ արժեք ունեցող տաճարի ավերակը քանդել-մաքրել են ու քարերից *«հրեն ընդի մառան ա շինվել, փեղարարուն ա շինվել, ուխտավորի համար օթախներ են շինվել, ուրիշ տեղերից որ քար կրեին, ո՞նց կըլեր. հազիր էստեղ էլել ա»* (էջ 609): Նույն նեղմիտ անհատորոշյամբ վանահայրը բացատրում է, թե ինչու վանքի հին ու թանկարժեք շատ ձեռագիր մատյաններ փտած ու անմխիթար վիճակում են, այդպես է եղել միշտ, և իր նախորդը նույնիսկ իմանալով, որ «վերևից» ստուգողներ են գալիս, և իրեն կարող են հարվածներ հասնել, այդ ձեռագրերի մի մասը ուղղակի ծովն է նետում: Նա որոշակի հպարտությամբ էր պատմում այս ամենի մասին՝ համոզված լինելով, որ դրանք հիմնավոր փաստարկներ են՝ նախորդների համեմատությամբ իր առավելությունը ցուցադրելու համար, ինչպես օրինակ, վանականների՝ լաբիրինթոսի նմանվող գետնավոր մութ ու խոնավ կացարանները. *«Երբ ես դեռ վանահայր չէի, էս խուցերը ոչ թե մահճակալ, սկի տախտակի պոլ էլ չունեին. ամենքս էլ նամ գետնի վրա էինք նստում կամ պառկում»* (էջ 615):

Իրականության տխուր պատկերը ամփոփում և ոչ թե հուսահատության տրվում, այլ գործելու որոշակի ծրագիր է առաջարկում երիտասարդ աբեղան, որը համոզված է, որ ամեն ինչ դեռ կորած չէ, և իր հնարավորություններով *«մի՞թե Սևանը ես չէր կարող դառնալ մի ա Ղազարու կղզի»* (էջ 620), գիտության ու լուսավորության մի ինքնատիպ կենտրոն: Եթե Մխիթար Մեբաստացու ոգևորությամբ մի լուսավորչալ անհատ, *«եթե այս մի հար մարդը գտնված լիներ այստեղ, ապա դուք այսօր Սևանը չէիք տեսնիլ այսքան անշուք, անփառունակ»* (էջ 622): Մեկ որ հեղինակն ու իր խոսակցող անհատը առիթ են գտել հայտնելու իրենց հուզող ծրագիրը, պարզ է, որ դա լայն հնարավորություն է տալիս հեղինակային թեկուզ երկարող գաղափարաբանության: Պարզա-

պէս գյուղափրկիչ ծրագրի այս առաջին կարևոր կետը, եթե «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակում ցուցադրվում էր ռոմանտիկական գունագարդումներով, ապա այստեղ այդ ծրագիրը անհրաժեշտ եզրակացությունն է վանական խավար միջավայրի և դրան զուգահեռված գյուղական աղքատ ու մթին աշխարհի տպավորիչ պատկերների. ծրագիրը բխեցվում է միջավայրի բարձր գեղարվեստական արդյունավոր ու նպատակամետ և, իհարկե, ճշմարիտ ու համոզիչ նկարագրությունից և այդքանով դառնում էլ ավելի ազդեցիկ:

Գյուղափրկիչ ծրագրի երկրորդ կետը, հիշում ենք, որ վերաբերում է դպրոցի և կրթության խնդրին: Վիպակում դա որոշակիացվում է տիրացու Մոսիի «դպրոց» Կամսարյանի այցելությամբ: Մինչ այդ դեռևս ճանապարհին որոշ տպավորություն է ստեղծվում տիրացուի իմացության չափերի, դասավանդման ձևերի մասին: Ջարմանքի բուռն պոռթկումով յուրացնելով այն բարդ ճշմարտությունը, թե ինչու կլոր երկրագունդը չի կարող գլորվել ու ընկնել ծովը՝ Մոսին այս և հետագա գրույցների մեջ, ի տարբերություն երեսպաշտ վանահոր ինքնագովական ցուցադրանքի՝ գեղջկական պարզամտությամբ խոստովանում է. «*Ես ո՞րդիսն մանամ, ես հու խալիս (խկական) վարժապետ չեմ*» (էջ 549), և ավելացնում, որ իր արածը տառերն ու հաշիվ սովորեցնելն է, այն էլ աշակերտների այն գրքով, ինչ նրանց ձեռքի տակ կա, քանի որ բոլոր ծնողները հիմնավոր պատճառաբանություն ունեն. «*Աղքատ մարդ եմ, կարալ չեմ գրի փող տալ*» (էջ 550):

Պարզ է, որ վարժապետի հետ նախնական այս ծանոթությունը բարձրագույն կրթությամբ քաղաքաբնակ պարոնին պետք է ստիպի Սևանի վանքից վերադառնալուց հետո առերեսվել նրա խորհրդավոր դասատվությանը: Եվ ահա ամառվա շոգին աթարի դեզերի արանքում՝ տարբեր քրջերի, քարերի կամ գետնի վրա նստած մոտ երկու տասնյակ ցնցոտիավոր տղաներ տեսավ Կամսա-

րյանը տիրացուի «դպրոցում»: Դրանք տարբեր տարիքի երեխաներ էին, ոմանց ձեռքին՝ ինչ-որ գրքեր. և՛ պատասխանողը, և՛ մյուսները ասիաբեկված հայացքը չէին կտրում վարժապետից՝ գուցե ավելի շատ մտածելով սպասվող վտանգի, քան դժվարընկալելի տառերը մի կերպ իրար կապելու մասին: «*Ա հայվան, աղպեսը ո՞րն ա. մի շանց րու րենաւ, – ասում էր րիրացուն և քանոնը ճոճելով խոյանում դեպի աշակերտը*» (էջ 632):

Մինչ այժմ՝ և՛ գյուղի արտաքին ու ներքին կյանքին ծանոթանալիս, և՛ Սևանի վանքում, և՛ տիրացուի դպրոցում, առաքյալի և միջավայրի հարաբերություններն ընթանում են ներքին բացասումներով. Կամսարյանը քննադատում կամ ծաղրում է տեսածը, դիմացինը հեղինակի անհատականությունից բխող գաղափարախոսության պահանջով անսպասելի պատասխան է տալիս, որում ոչ միայն ելքն ու ծրագիրը ևս առաջարկվում է, այլև տիրող ծանր վիճակների մեղքը անուղղակիորեն փոխանցվում է լուսավորյալ անհատների օտարմանն ու անգործությանը: Սա ևս ներքին հակասություններով յուրօրինակ բացասման բացասում է, որի արդյունքը կանխադրությային գաղափարի հաստատումն է: Այսինքն՝ գյուղի ծանր վիճակի պատճառը և բացասումը ճիշտ չէ թողնել միայն իր իսկ գյուղացու վրա. դրա կատարումը նախ պետք է ստանձնի կողքից քննադատող անհատը՝ դառնալով բացասման բացասման դրական արդյունքի հեղինակը: Գրողը, այսպիսով, օբյեկտիվ պայմանները հիմնավորում է ազդեցիկ հակասությունների գեղարվեստական կառուցվածքում և պահանջում, որ դա բովանդակավորվի ու հաղթահարվի սուբյեկտիվ դրսևորումների, այն է՝ անձնագոհության կարողությամբ:

Այստեղ էլ տիրացու Մոսին, քաղցից մահվան դատապարտվածին «ճաթ» հացով փրկելու իր դերի անհրաժեշտությունը քաղաքի գիտունին բացատրելով, ներքին հակասությունն ամփոփում է ուղղակի պահանջով. «*Ուրիշ քան էր էն, որ գալիս վախորը ճամ-*

*փին ասում իր ինչ, թե եթե մի մարդ իրա ծախքովը ուզի հուսում-
նարան բանալ, գեղացիք հո չե՞ն հակառակիլ: Ես էլ ասեցի՝ բա
խի՞ եմ հակառակում, մարդ իրա աչքը քո՞ն կուզի» (Էջ 636): Բա-
ցասման բացասումը տվյալ դեպքում եթե չի վերածվում գործնա-
կան արդյունքի, ապա հասնում է խոսքային ներդաշնակման, և
հեղինակի գաղափարը տրվում է իր իսկ Կամսարյանի միջոցով.
«Այս չքավոր ու կիսակիրք փիրացում ավելի շար է գործում և ա-
վելի շար օգնում խեղճ ժողովրդին, քան թե մենք՝ զարգացած-
ներս՝ մեր քարճը գիրությունը, մեր ունեցած հարստությանը» (Էջ
637):*

Հակասությունների հաշտեցման այս միտումը գյուղավրկիչ
ծրագրի վերջին՝ երրորդ կետում՝ գյուղացու սոցիալական փրկու-
թյան գործում, արդեն ձեռք է բերում գործնական բովանդակու-
թյուն. այստեղ հերոսը չի ներկայանում որպես սոսկ արտաքին
բացասման կրող, նա միջավայրի հետ, գյուղի և գյուղացու նկատ-
մամբ համահնչյուն հարաբերության մեջ է: Ծրագրի այս կետը
մարմնավորվում է գյուղացի Սայու ընտանիքի փրկության հան-
գամանքներում, ուր Կամսարյանը հայտնվեց ոչ թե իր որոշման
համաձայն, ինչպես նախորդ իրավիճակներում էր, այլ դեպքերի
պատահական ընթացքով (երբ պատահականությունը բերում է
գործնական արդյունքը): Անընդհատ իր կերպարի և գյուղի միջա-
վայրի անհամատեղելիության գիտակցությունը պահող քաղա-
քաբնակի համար այս պատահականությունը միջավայրի կայուն
օրինաչափություններից էր. վաշխառու Խոջա Սիրզան դաժան
սառնասրտությամբ անդատաստան կործանում էր մի ընտանիք:
Գյուղի ինքնապաշտպանության բնագոյը նման դեպքերում ստի-
պում է բոլորին ի մի հավաքվել, կարեկից լինել տուժողին «և հե-
տաքրքրվիլ նրանով՝ իբրև սեփական գործով» (Էջ 638):

Նույն հոգան ու փորձառությունն է հուշում դազախեցի արդա-
րախոս Պետիին՝ դիմելու Կամսարյանի աջակցությանը՝ համոզ-

ված, որ հնարավոր է փրկել ընտանիքը: Եվ ահա, մի կողմում անտեղյակ անճարակությամբ կործանվող ընտանիքի բշվառության զգայացումն պատկերն է, մյուս կողմում՝ առաքյալի վստահ բանիմացությունն ու դրա ճշմարիտ հարվածների տակ կույն եկող գիշատիչը: Ընդամենը մի քիչ հստակ թվաբանություն, իրավական նորմերի որոշ իմացություն, մի փոքրիկ գումար գոհաբերելու կարողություն, և փրկված է մի ողջ ընտանիք: Սրանից հետո կարելի⁶ է ասել, թե Մուրացանը այս վիպակում կասկածում է անհատի փրկչական առաքելությանը (կասկածը ուրիշ ոլորտի մեջ է): Իսկ բարի գործի հոգեկան ինչ անդորր պիտի ներարկվի մարդու մեջ (դեռևս փոստակայանի վերակացու կանխակալ դիտարկմամբ), երբ մարդը տեսնում է անսպասելի ցնծությունից զլուխը կորցրած իր նմանների արցունքը, բոլորի երախտագիտությունը. *«Կամասարյանին մյուս կողմից շրջապատել էին գյուղացիները, և շնորհակալության տարափ էր, որ այս ու այն կողմից տեղում էր նրա գլխին»* (էջ 649):

Հերոսի նման հոգեվիճակը ամենապատեհ առիթն է, որ կրկին հեղինակային միջամտությամբ ամփոփվի գյուղափրկիչ առաքելության հնարավորությունը: Եվ դա, անշուշտ, տեղին է անել հենց իր իսկ հերոսի ներքին խորհրդածությունների միջոցով, քանի որ նրա մեջ դեռևս հիմնովին չէր մեռել *«գաղափարական եսը»*: *«Նա դեռ երեկ այն կարծիքին էր»*, որ գյուղում ամեն ինչ այնքան սառած ու քարացած է, *«որ յուր նման մարդկանց ձեռքերը, որքան էլ նրանք զինված լինեին գործիքներով, չեն կարող ոչ հին սառույցը հալել, ոչ էլ քարացած կոշտերը մաղել»* (էջ 650): Իսկ այսօր ոչ մեծ դժվարությամբ մի ընտանիք փրկելուց հետո *«նա հիշեց տիրացուի դպրոցը, Մոսու իրավացի դիրողությունը»*՝ ճաք հացի մասին, *«վերջը նա մտքով փոխադրվեց Սևան, հիշեց անապատը վերակազմելու ու պայծառացնելու նկարմամբ առաջարկված միջոցները... Եվ երիտասարդը եկավ այն եզրակացության,*

թե անհրաժեշտ է աշխատել հնարավոր դարձնել գյուղում ապրելն ու գործելը» (էջ 651):

Որ հաջորդ պահին լուսնի լույսի տակ ստվերագծվող Չիբուխ-լուի «գծում պարկերը» ստիպում է չմտածել այդ մասին, որ հաջորդում է չարաբաստիկ գիշերվա անձրևաջրերի ու լվերի հարձակումն ու կովի բառաչը, որ կրկին իշխող է դառնում անհամատեղելիության որակը, և Կամսարյանը ի վերջո փախչում է ու Բորժոմի պարահանդեսի և Ադելինայի ընկերակցության լուսե շքեղության մեջ վախվորած նինջի մման իր մեջ ճնշում Չիբուխլուի ծուլվիզ անճարակության պատկերը, ո՞վ է մեղավոր սրա համար՝ գյուղի դժվարությունը, թե՞ անհատի անձնավիրության անկարողությունը:

Կարծում ենք՝ այստեղ դժվար է համաձայնել Ս. Սարինյանի այն եզրահանգման հետ, թե Կամսարյանի պարագայում «սուբյեկտ-հերոսը որոշ իմաստով վերացարկված է առաքելության գաղափարի մեջ, հանգամանք, որ փոխարկում է գրողի իրոնիայի բնույթն ու ուղղությունը՝ թեքելով այն դեպի օբյեկտը, դեպի ժամանակն ու հասարակությունը»⁴¹: Շատ որոշակի է, որ «գրողի իրոնիան» ուղղված է դեպի սուբյեկտը՝ հերոսը, և ոչ թե դեպի գյուղական հասարակությունը և նրա՝ անընդհատ ծրագիրը առաջարկելու հստակ դեր ստանձնած գյուղաբնակ հերոսները: Գյուղական պահպանողական անշարժությունն ու թվացյալ ծուլությունը միջոց են՝ գործունեության գրգիռներ հաղորդելու հերոսին, որի նկատմամբ երգիծանքը ընդգծվում է անձնագոհության անկարողության փաստով:

Չուտ գաղափարական վստահությամբ գյուղի թե անհատի մեղավորության հարցի պատասխանը Մուրացանը նախապատրաստել էր վիպակի հենց սկզբից *հերոսի քնավորության* աստիճանական և հոգեբանորեն հասկանալի ու դիպուկ բնորոշումներ-

⁴¹ Սարինյան Ս., Մուրացան, էջ 209:

րով: Ի վերջո, և՛ բնապատկերի ռոմանտիկական իմաստավորումը, և՛ գյուղի ճշմարիտ պատկերն ու զուգահեռաբար ակնարկվող փրկչական ծրագրի կայուն կետերը, և՛ անգամ հեղինակային ուղղակի կամ անուղղակի ընդմիջարկումը ածանցվում են հերոսի անհատականության գեղարվեստական ամբողջացմանը: Երբ ստեղծագործական հիմնական հոգսն է դառնում կերպարը, ոչ թե գաղափարը կամ թեման, սա ինքնին որոշում է արվեստի ուժը և հաջողության գրավականը:

Եվ այսպես, Պետրոս Կամսարյանն ու նրա առաքելության հեռանկարային ստվերագծումը սկսվում են ուսանողական ժողովից: Առաջին ծանոթությամբ Կամսարյանը ներկայանում է որպես *«մի բարեկազմ և գեղեցիկ երիտասարդ»*, որը, *«լինելով հարուստի զավակ, միևնույն ժամանակ բարեսիրտ էր և դյուրագգաց, կարիքի ժամանակ օգնում էր ընկերներին: Բայց լինելով ի բնեզգույշ և կարգապահ՝ ամեն ինչ անում էր չափով ու կանոնով»*⁴²: Ա. Տերտերյանը նրան մուրացանյան կերպարների մեջ նասսերների շարքում անվանում է «չափավորության ասպետ»: Այս կանոնավոր չափավորությունն արդեն անհնարին է դարձնում անձնագիտության կարողությունը՝ կերպարի մի շարք դրական հատկանիշներով հանդերձ: Ահա թե ինչու հասկանալի է, որ Կամսարյանի գյուղափրկիչ ոգևորված ելույթից հետո *«ընկերները, կարծես, չհասկացան այդ հայտարարության միտքը և նայում էին իրար հարցական հայացքներով»* (էջ 502): Ուսումնառության տարիներին նույնիսկ նրա մտերիմները չէին տեսել հանուն որևէ գաղափարի ինքնագոհաբերող անհատին, իսկ նրանց մեջ բիչ չէին այնպիսիները, որոնք շատ որոշակի էին պատկերացնում գյուղը և նրա փրկության դժվար հաղթահարելի արգելքները: Ընկերների զարմանքը դառնում է կերպարի թուլությունների և առաքելության

⁴² **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 501:

անհնարինության առաջին սողանցքը, որը հետո պետք է բացվի երգիծանքի ուժով:

Հետագա իրավիճակները նորովի են հաստատում «առաքյալի» և իր գաղափարների անհամատեղելիությունը, գյուղից փախուստը ուրվագծվում է՝ դեռ հերոսին գյուղ չտարած, ուրեմն այդ փախուստի մեղքը գյուղինը չէ (որն իսկապես ռեալիստական լուծում կդառնար որպես «տիպական հանգամանքների և խարակտերի» փոխալայմանավորող գործոնի արդյունք), այլ դրա պատճառներն իր իսկ անհատի բնավորության մեջ են (որն արդեն ռոմանտիկական լուծում է, քանի որ «խարակտերի և հանգամանքների» անհամապատասխանության բաժնեկշիռը թեքվում է դեպի բնավորությունը): Կամսարյանը երբևէ չի եղել գյուղում, չգիտի գյուղացուն, պարզապես *«լսել ու կարդացել է, թե քարի մարդիկ են, ազնիվ և աշխատասեր»* (էջ 503):

Այս անտեղյակության և առաքելությանը անպատրաստ լինելու հետևանքով հոգեբանական երերունության երկրորդ փորձությունը հերոսին սպասում է տանը՝ մոր պահանջների և Աղեկինայի ընկերակցությամբ Բորժոմում հանգստանալու գալթակողության և իր գաղափարական նվիրումի հակադրությունների կտտանքի մեջ: Ծնողներն ունեին, անշուշտ, իրենց փառասիրական ծրագրերը՝ կապված որդու ապագայի ու պաշտոնավարման վերելքի հետ, ուր հասկանալի էր սոցիալական այն գիտակցությունը, թե որդու նման համալսարանավարտները *«հարյուրներ, հազարներ են ստանում, իսկ դու դեռ «կռոների» մասին ես մտածում կամ նրանց հուրած գյուղերում ապրելու պլաններ քաշում: Սա ինչի՞ նման է»* (էջ 510): Տիպիկ ապագային ու քաղքենիական ընտանիքի այս հարցադրումը ամփոփում է, սեփական ընկալմամբ, իրավիճակի տարօրինակությունը, ընտանիք, որը նաև ժառանգաբար շատ բան պիտի պայմանավորած լիներ հերոսի բնավորության մեջ: Նրա համար այս միջավայրում է, որ հոգեբանորեն

ամեն ինչ հարազատ ու հասկանալի է, Բորժոմուն հանգստանալու հեռանկարի բոլոր մանրամասները՝ ընկալելի և յուրացված: Եվ հենց սկզբից «*երկրասարդը կարծես տարանվում էր: Աղելինայի անունը մի փոքր պղպոռեց նրա միտքը*» (էջ 511), նա մույնիսկ «*խկոյն ծոցը դրավ հուշարեսրը*» (էջ 512): Իսկ Աղելինայի մոտիկ ու տեսանելի գեղեցկությունը և հմայքը մոռացության տվեցին արտաքին դրդիչ ազդակները՝ հուշատետրը, Աբովյանի «Վերք Հայաստանին»: Մեծ ճգնաճյուղ նա փորձում էր իրեն հեռացնել հարազատ միջավայրից, երևակայությամբ մտքերը տանել դեպի «*գաղափարական նպարակը*», բայց անգամ «Վերքի» էջերից «*թվում էր, թե գեղեցկուհին դեռ նայում է իրեն յուր սիրուն աչքերով*» (էջ 518), իսկ «*երևակայությունը նորեն գյուղից փոխադրեց նրան ամառանոց*» (էջ 519), որտեղ նրա միտքն ու հոգին ավելի ազատ էին գգում իրենց:

Չկայացող «առաքյալի» հոգեբանական հաջորդ փորձությունը ճանապարհի պատրաստությունն է, որ Կամսարյանը հպարտ մանրամասնությամբ մեկառմեկ ներկայացնում է ընկերոջը: Եվ չնայած գյուղը ճանաչող և այն փրկելու նվիրումը գնահատող աղքատ երիտասարդը նկատում է, թե «*այդ բոլորը հոքեզ համար ես հոգացել, գյուղացիների համար ի՞նչ ես տանում*» (էջ 523), բայց միաժամանակ նա չի կարողանում զսպել միամիտ հիացքը. «*Ինչ որ գրողները միայն երագել են, դու արդեն մարմնագրել ես քո հասարարուն կամքով*»: Արդեն իսկ գյուղը զբոսաշրջային հակումներով դիտող հերոսի պատասխանը, ըստ էության, առաջին ակնարկն է նրա գյուղափրկիչ գաղափարների բուն դրդապատճառի. «*Դու ինչ ոգևորում ես, բարեկա՛մ*» (էջ 527), – բացականչում է նա, և այս ոգևորությունը հաստատում է նրա մեջ պարզ փառասիրական նկրտումները, որ գրվի, խոսվի իր մասին, ամենքն իմանան իր մեծ գործերը:

Մուրացանի գաղափարական կամխաղրության և կերպարի բովորությունների բացահայտման առումով հոգեբանական խորը

ընդհանրացում է հետագա ամբողջ ընթացքում հերոսի և միջավայրի ու նրա մարդկանց անհամատեղելիությունը: Այս տեսանկյունից հաջորդ փորձությունը ճանապարհի ընկնելն է, թեպետ չգիտի՝ ինչ գյուղ է գնալու: Նա որոշում է ոչ թե ընդհանուր «*փութո՞ղով*», այլ առանձին փափուկ կառքով գնալ: Կայարանում ծանոթանալով վարժապետ Մոսիին և նման ուսուցչի մասին իր ոչ տեղյակ կարծիքն ունենալով՝ նա մտածում է, թե ճանապարհին «*սա կարող է լավ առաջնորդ լինել ինձ*» (էջ 528): Հրճվանքն ավելանում է, երբ իմանում է, որ տիրացուն Չիբուխլու գյուղից է, իսկ այն գտնվում է Սևանի ափին. չէ՞ որ «*նա փափագում էր տեսնել Գեղամա ծովակը*» (էջ 530): Կրկին շեշտվում է քաղաքաբնակի գրոսաշրջային տրամադրությունը, իսկ որ նա արիստոկրատ բովանդակությամբ՝ ընտիր թամբով, հրացանով, որսի շների բուծման մասին ռուսերեն գրքերով ճամպրուկներն առած՝ նոր միայն որոշում է, թե առաքելությունը որ գյուղում է ի կատար ածելու, դա կարևոր չի թվում, և այսպես անընդհատ ցուցադրվում է կերպարի երգիծանքը: Միայն ճանապարհին պիտի տեսնի, թե տիրացուն որքանով է ուսուցիչ, որ նա «*իսկապես կառապանի ընկերն է*» (էջ 536), ուրեմն ոչ թե իր, այլ նրա կողքին պիտի նստի, մանավանդ վրայից հոտ է գալիս և խանգարում է իր խոնջացած մարմնին հանգիստ պարգևելուն:

Հերոսի անհարմարությունների շարքը Մուրացանն ընդհատում է փոստակայանի վերակացուի դրվագում՝ արդեն հիմնավոր պարզելու համար «առաքյալի» փառասիրական ձգտումները: Նախկին ուսուցիչը և այժմյան վերակացուն շտապում է ոգևորված բացականչել. «*Փա՛ռք քեզ, Ասրվա՛ծ, վերջապես գտնվեց մեկը, որ մեր տրտմունքը լսեց... Դուք, ուրեմն, միակ մեծ մարդն եք մինչև օրս իրենց ուսումն ավարտած հայ երիտասարդների մեջ... Կամսարյանին դուր եկավ վերակացուի գովասանքը*» (էջ 539-540): Մուրացանը քույր Աննայի միջոցով ընդգծում էր, թե որևէ

գործ անելուց առաջ փող փչել տալը այդ գործը ձախողել է նշանակում, և դա հիմա պիտի հաստատվի Կամսարյանի օրինակով, մինչդեռ գյուղացին ավելի սթափ է տեսնում, նրա դառը փորձը թույլ չի տալիս հաղորդակից լինելու վերակացու-ուսուցչի աշակերտական ոգևորությանը, որին տիրացուն արձագանքում է ընդամենը այսպիսի խոսքերով. *«Բարով ա զալի, հազար բարով, Աստված թող սրբի խորհուրդը կատարի»,- ասաց ու հեռացավ»* (էջ 543): Սրանք խոսքեր են, որոնք ուղղված են *օրարին*, որի ծրագիրը կարծես չի առնչվում նույն գյուղացու հոգսերին. անհամատեղելիության նույն հոգեբանական միջավայրն է, որը ըստ ամենայնի զգացել է տիրացուն՝ Կամսարյանի հետ որոշ ճանապարհի անցնելով և նրան ինչ-որ չափով ճանաչելով:

Այսպես ահա հերոսին հոգեբանական փորձությունների, թուլությունների բացահայտման, ինքնադրսևորման բնական ճանապարհի անցկացնելով, երգիծանքի անխուսափելի տարրեր օգտագործելով՝ հեղինակը նրան հասցնում է Չիբուխլու: Դեռ գյուղի շեմին Կամսարյանը այն իսկույն որակում է *«ավերակոց»*, համոզված եզրակացնում, որ *«հազիվ թե հնար լինի իրեն ապրել այսպիսի տեղ ու գործել»*, համենայն դեպս որոշում է *«մտնել այդ «գյուղ» կոչված ավերակոցը, գոնե որոշ չափով նրան ճանաչելու և ուսումնասիրելու համար»* (էջ 555), (ուրեմն հեռանալ՝ դեռ չմտած): Խորքային դիտարկում է այն, որ գյուղը կարգին չտեսած երիտասարդին *«յուր հեղևությունը փոխանակ տիրեցնելու, ընդհակառակն, պարճառեց մի թաքուն հաճույք»* (էջ 558):

Կերպարը, անշուշտ, ներկայանում է միագծությունից դուրս. ներքին երկվությունների, հոգեբանական բազմերանգության հիմքը գաղափարի թվացյալ նվիրումի և անձնավորության անկարողությունն է, ինչին գրողը տվել է նաև սոցիալ-հոգեբանական որոշակի հիմնավորում: Կամսարյանը փախուստային վիճակների մեջ ապրում է բացահայտ երերունության պահեր, փորձում է նույնիսկ

համոզել իրեն: Դեռ գյուղ չմտած, երբ թվում է՝ ամեն ինչ պարզ է, նա աշխատում է մշուշոտված գաղափարի մեջ բռնել լուսավոր կետը, ճգնում է *«հոգու աչքերը սևեռել այն լուսավոր կետին, որի վրա գրված է հայ գյուղացու բարօրության համար աշխատելու յուր հասարակուն վճիռը»* (էջ 559). չէ՞ որ նա շատ բան չգիտի, և գուցե հենց այդ չգիտեցածները հետո ոգևորեն նրան: Մյուս կողմից՝ գյուղից ստացած բացասական տպավորությունները ներքին անհաղթահարելի ուժով ինքնաբուխ հաճույք էին բերում նրան, որովհետև *«նրանց մեջ տեսնում էր հասարակությունն յուր այն կարծիքի, թե անհնար է գյուղում ապրել ու գործել»* (էջ 561): Առաջինը նրա համար պարտադրանք էր, երկրորդը՝ ներքին ազատության համալրում, բայց որովհետև առաջինից էլ դեռևս չէր ազատվում, արդյունքում նաև խղճի խայթ էր գգում, մանավանդ որ ընդդիմախոսները նրա քարկոծումներին տված իրենց պարզամիտ պատասխանների մեջ միշտ հիմնավոր հակահարվածներ ունեին՝ ենթատեքստի անթաքույց առաջարկով: Պարտադրանքն ու ազատությունը երբեմն մոտենում էին, երբ Կամսարյանը տեսնում էր չխոսկան գեղջկուհու, տառապանքի մեջ բթացած նրա ամուսնու, ծանր աշխատանքում մանկությունը կորցրած երեխաների անգիտակ խեղճությունը, որը կարող էր հաղթահարել միայն իր նման մեկը, և այդ մեծ գործն էլ ի վերջո կվերածվեր նրա ներքին ազատության պոռթկման ու անդորրի:

Գյուղում անցկացրած օրերը, ինչպես տեսանք, ոչ միայն այդ աշխարհի ծանր վիճակի պատկերման և գյուղափրկիչ ծրագրի կայուն կետերի առաջարկի նպատակ էին հետապնդում, այլև Մուրացան գեղագետի ստեղծագործական նուրբ հնարանքները կարողանում էին ցուցադրել կերպարի հոգեկան ելևէջումները, անձնվիրության անհնարինությունը, ինչը՝ որպես հարակից փաստ, ընկերակցել էր հերոսին դեռևս վիպակի սկզբից: Այս ելևէջումները ամբողջացնում են նրան առնչվող մյուս կերպարները՝ մայրն ու

հայրը, տիրացու Մոսին ու գյուղի քահանան, փոստակայանի վերակացուն և Սևանի արեղան, հերոսի միամիտ ընկերն ու դազախեցի Պետին: Գրողը երբեմն մանրամասն նկարագրում է հերոսի արտաքինը, ինչպես տիրացու Մոսիինը, թեթև ստվերագծումներով է անում դա, ինչպես Կամսարյանի ծնողներինը և Աղելինայինը, գյուղի քահանայինը կամ փոստակայանի վերակացուինը, կամ ընդհանուր առմամբ չի⁹ կարևորում արտաքինի պատկերը, միևնույն է, խոսքի ու գործի անհատականացմամբ ընկալելի է դառնում բնավորությունը. մայրը՝ իր գեր անհոգության մեջ քաղքենի խաղերով, և հայրը՝ գործարար հաշվենկատության սառը պահվածքով, Աղելինան՝ իր հմայիչ անմիջականությամբ և օրիորդական պարզ քնահաճույքներով, բայց միշտ՝ տպավորիչ ու շնորհալի, Մոսին՝ անճոռնի արտաքինի փնթի պահվածքով, տգիտությամբ ու պարզամիտ անկեղծությամբ և իր միջավայրը լավ իմացողի դատողություններով, գյուղի քահանան ու Սևանի վանահայրը՝ թերությունները կոծկելու և ինքնագովասանքի արատավոր փորձառությամբ, Սևանի արեղան և փոստակայանի վերակացուն՝ իրենց հուսահատ նվիրումի ռոմանտիկական ու երերուն գաղափարներով, իսկ արդարախոս Պետին՝ նույնի ավելի փորձառու կենսականությամբ և այլն:

Բոլոր կերպարների գեղարվեստական կոչումը գլխավոր հերոսի փոփոխվող հոգեբանական միջավայրի ամբողջացումն է, նրա թուլությունների անընդհատ նորովի բացահայտումը, որի վերջնանպատակը գրողի կանխադրույթի հաստատումն է: Այս երկվորյան բնական ամփոփումը վերջին գիշերն է՝ երագի ու իրականության դաժան հակադրությամբ: Երագը՝ Բորժոմի ու Աղելինայի լուսավոր հրապույրների փայլով, այս կերպարի սոցիալ-հոգեբանական հարազատ ու բնական միջավայրն է, ուր բոլոր մանրամասներով նախկին անհամատեղելիությունները փոխարինվում են լիակատար ներդաշնակության: Գրողը նույն քաջատե-

դյակ մանրամասներով ցուցադրում է իրականության վերածված երազի բարձրաշխարհիկ զվարճանքները, պարահանդեսի կանոնիկ ընթացքի, օտարալեզու հպարտ հնչումներով պարերի հաջորդականության և ըստ այդմ գույգերի պահվածքի ուղղակի մասնագիտական բանիմացությունը, որին ամբողջ խորքով տիրապետում է նաև հանդեսը ղեկավարող Կամսարյանը: Եվ այս հրաշալի ներդաշնակության չքնաղ ավարտը դառնում է իրար վերագտած գույգի նշանադրերը: Ամեն ինչ իր տեղն է ընկնում, ամեն ինչ հոյակապ է, և Զիբուխուի ու Սևանի՝ *«անփոփոխելի հավիտենականության հարագայր մասունքի»* նման անշարժ մնալու մասին ճարտասանական հարցադրումը, ընդգծելով երկու այս հակադիր միջավայրերից բխող դրամատիզմը, միաժամանակ կարծես հիշեցնում է գլխավոր հերոսի հետ պատահած երգիծական վիճակները:

Երգիծանքը «Առաքյալը» վիպակում պայմանավորված է անհամատեղելիության նույն հնարանքով, հերոսի և միջավայրի հակադրությունը երբեմն վերածվում է յուրօրինակ «սխալների կատակերգության»՝ ծիծաղի ավանդական դրսևորման նոր իմաստավորումներով: Մի կողմում գաղափարի ու ծրագրի ամբողջ դրամատիկ լրջախոհությունն է, իսկ ծիծաղն առաջանում է դրան անհաղորդ երևույթի ու կերպարի վստահ ինքնադրսևորումներով և ստանում հումորային կամ սարկաստիկ արտահայտչաձևեր, ինչը հաստատում է իրավիճակային երգիծանքի՝ գրողական լուրջ կարողությունը: Ահա հերոսին ծնողական ճնշումի ցուցադրական միջոցները իբր թե զգայացունց դարձնելու համար մայրը բացականչում է. *«Պե՛րյա, Պե՛րյա, մի մտածիր, թե ինչ ես ասում: Ամբողջ տարի... կարոտից հավիել... (կամենում էր ասել՝ «հավիել ու մաշվել ենք», բայց մեկ էլ մտածելով, թե ինքը խիստ պարարտ է՝ ասաց), մաշվել է սրտներս, այժմ դու նորեն կամենում ես մեզ թողնե՞լ»* (էջ 508): Հոր և մոր գրոհներին մի կերպ դիմացող երիտա-

սարդի վճռականությունը լրիվ խարխլում է Ադելինայի գալուստի մասին լուրը, և նա ամենայն լրջությամբ որոշում է, որ այս կերպ է ծնվում հայերի դժբախտության պատճառը. «*Կամսարյանը խկույն ծոցը դրավ հուշարեւորը, որ նոր էր հանել, և վայրկենաբար հանոզվելով, որ «հայոց ազգը խիստ դժբախտ ազգ է», որովհետև նման արգելքները խանգարում էին իրեն՝ նրա վրա մտածելու, քնքուշ ժպիտը դեմքին՝ դիմավորեց հյուրին»* (էջ 512):

Կամսարյանի ծրագրած հետագա բոլոր քայլերի առաքելական լրջախոսությունը գուցակցվում է, կարծես թե, անսպասելի ծիծաղային իրավիճակներով կամ ուղղակի փոխարինվում դրանցով՝ հիմք ունենալով նրա լիակատար անտեղյակությունը: Ահա նա ընկերոջը հպարտությամբ ներկայացնում է իր «առաքելական» գործունեության անհրաժեշտ իրերը. «*Թամբը հունգարական է, բոլորը խոզի կաշվից, 60 ռուբլի արժե. ... Սա էլ հրացանս՝ ամերիկյան, նոր տեսակի, երկփողյա, արժե 120 ռուբլի»*: Ինչպե՞ս թե սրանք ինչի համար են. «*Գյուղերը չի՞ պիրի պրիրեն. միշտ հո մի տեղ չեմ մնալու»*. իսկ ձի՞ն, դե՞ «*ձին էլ այնտեղ կգնեն, այստեղից հո չե՞մ տանելու»* (էջ 523): Կողմնացույց էլ կա, որ անտառում չմոլորվի, որսի պիտի գնա՞, թե՞ չէ. ահա խնդրեմ՝ անհրաժեշտ գրականություն՝ Маркс Манн – «Полны курс охоты», Фридрих Освальд – «Ляговая собака» և այլն:

Նույնպիսի անտեղյակ պատահականությամբ ընտրելով գյուղն ու իր ուղեկից տիրացուին և փոստակայանի վերակացուի շոյանքից հետո բնության գեղեցկությամբ ընդարմացած՝ «առաքյալը» մտածում է, որ այդտեղ ապրող «*մեր ազգակիցները»* ևս հավանաբար կունենան «*գեղեցկություններ ու կատարելություններ, որոնք անձանոթ են մեզ: Պերք է շնորհակալ լինել բախրից, որ վերջապես օգնեց ինձ՝ իմ նվիրական խոսքումն իրագործելու (այդ վայրկյանին երկրասարդի հայացքը հանդիպեց յուր ուղեկցին, և նա մի քայլ ետ կասեց յուր մտածողության մեջ՝ ավելացնե-*

լով) կամ գոնե ծանոթանալու այս երկրին ու ժողովրդին» (էջ 534): Այս տարրերը, ենթատեքստի խորքում ցավի հետ շաղախված, միշտ մնում են նույնիսկ այնպիսի դրվագներում, ինչպիսին, ասենք, երկրի կտրության ու ծովն ընկնելու վտանգի շուրջ Կամսարյանի, տիրացու Մոսիի և կառապանի խիստ հումորիկ երկխոսությունն է (տես էջ 548-549):

Հումորը գեղջուկ մարդկանց անտեղյակության զարմանքը նրբորեն վերածում է կրթյալ քաղաքաբնակի անգիտության զարմանքի, երբ Սեմյոնովկայի նման շատ բարձր լեռնային գյուղում նա տեսնում է *«յուր աշխատասեր և ճակարի քրտինքով ապրող ազգակիցներին»* (էջ 551): Բայց երբ պարզվում է, որ այդ ազգակիցները *«հայեր չեն, այլ մայականներ»*, նա ոչ թե իր գեղջուկ ընկերակիցների նման պարզ միամտությամբ տրվում է անգիտության ծիծաղելի վիճակին, այլ փորձում այդ իրադրությունը հարթել լրջախոս դատումներով՝ կրկին հումորը վերածելով սատիրայի: Բոլոր դեպքերում մի վերջին հայացք ձգելով Սեմյոնովկայի վրա՝ Կամսարյանը մտածում է. *«Եթե սա է գյուղ կոչվածը, ապա ուրեմն, կարելի է թե՛ ապրել և թե՛ գործել սրա մեջ»* (էջ 552): Ինչ իմանար խեղճ «առաքյալը», թե որքանով է սպիտակեցրած փայտաշեն տներով այս գյուղ կոչվածին նման լինելու չարաբաստիկ Չիբուխյուն:

Դրամատիկ երեքումների հետ կերպարն ավելի ցայտուն է դառնում գյուղում անհամատեղելիության ընդգծված վիճակներից բխող երգիծանքով: Նոր էր գյուղացու՝ տուն կոչվածի մեջ նստելու տեղ գտել, երբ առաստաղից *«հողի մի վիժակ»* թափվեց վրան, *«նա վեր թռավ տեղից և վազեց դեպի բակը՝ կարծելով թե առաստաղը փչում է գլխին»* (էջ 564): Իսկ երբ վրայի փոշին մաքրում էր *«սպիրականագ և արծաթե մեջքով»* և շրջապատի *«անմաքրությանը»* հետ բոլորովին չհարմարվող խոզանակով, գրպանից հանկարծ ընկավ Note-երի տետրը, և *«Կամսարյանը վերցրեց այն*

այնպես շրապով, որ կարծես գողացած իր էր և պետք էր իսկույն քաքցնել» (էջ 567): Ծաղրատանջանքը շարունակվեց գյուղական կարասիների դաժան անմաքրության մեջ ճաշելու ամբողջ ընթացքում, երբ հնարավոր եղավ ապավինել միայն ձվի ինքնապահովմաքրությանը: Երգիծանքը գնահատականի է վերածվում տեղական երկխոսության մեջ՝ սկսվելով քահանայի խոսքից, որով նա ցանկանում էր ճշտել, թե քաղաքացի պարոնի՝ իրենց գյուղ գալու նպատակների մասին լսածը ճշմարտությո՞ւն է, թե՞ կատակ, և ամփոփվում է տանտիրոջ փորձառու լրջությամբ. «*Հալքաք որ զարաֆաք (կարակ) են արե. քաղքցի աղա մարդ իմա՞լ կանա գեղ մարիլ»* (էջ 577): Իսկ վերջնական փախուստն իրագործվում է կրկին անհամատեղելիության հիպերբոլիկ թվացող վիճակի շեշտված երգիծանքով: Գիշերվա հրաշք երազից հետո անձրևացելից ու անասունների ոչ խաղաղ ընկերակցությունից ուրվականի նման փախչող և մութի մեջ մի չոր ու հանգիստ տեղ որոնող հերոսի քաղաքային մաքրակենցաղ մարմինն ընկնում է սոված լվերի որսակարոտ հարձակման տակ. «*Լվաները, իհարկե, չգիտեին, որ Կամսարյանը համալսարանական է և իրավաբան, այդ պատճառով ծծում էին նրա արյունն անզբաքար, առանց դարավորից կամ դարասրանից վախենալու»* (էջ 653): Այստեղ է, որ նույնիսկ ուսանողական ժողովում նրան ձեռքերի վրա բարձրացրած և ցնծության ծափահարություններով ընդունած ընկերները կգոչեին. «*Թո՛ղ, եղբա՛յր, ի՞նչ ես տանջում քեզ... Վե՛ր կաց, հավաքի՛ր իրերդ, զնա՛ այնրեղ, ուր մարդիկ ապրում են իսկական մարդու և ոչ անասունի նման»* (էջ 653):

Ինչ հնարանք էլ օգտագործված լինի գաղափար ու ծրագիր մարմնավորելու համար՝ անհամատեղելիության այլազան վիճակներ, հոգեկան երկվորյուններ, երգիծական դրություններ, թե մի այլ բան, «Առաքյալը» վիպակի բարձր արժանիքը պայմանավորում է գլխավոր հերոսի հոգեբանական համոզիչ անցումների

շարքը, բնավորության ու միջավայրի ինքնաբուխ հարաբերությունների գեղարվեստական իմաստավորումը: Այստեղ ոչ ոք ոչ մեկին չի դատում, ամեն ինչ իր ինքնաբուխ վիճակի մեջ է ընկալված, ոտնձգություն չի արվում բնական ազատության դեմ, ինչքան էլ կարևորվի ազգանվեր անձնագոհության պարտադրանքը. այդ պարտադրանքին շատերն են կանչված, բայց քչերն են կոչված: Ռոմանտիկ և հոգեբան Մուրացանի հավատամքն է՝ կանչվածները պահում են իրենք իրենց, կոչվածներով ապրում է ազգը: Երկրորդները գոյության գուցեև նույնիսկ աննկատ հիմունքն են, իսկ առաջիններին չպետք է քարկոծել. նրանք կարող են այդքան ապրել և այդպես...:

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԻԳԵԱԼԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ

1. Միտումնավորությունը պատմական անցյալի արտացոլումներում

Մուրացանը, ժամանակակից կապիտալիստական քաղաքի մերժումով, ազգային գոյաբանության հիմքեր է տեսնում մահապետական գյուղում, որը գաղափարակիր հերոսի գործունեությամբ, բայց նաև կերպարի հոգեբանական նրբերանգներով է իմաստավորվում որպես գեղարվեստական տարածություն: Ներկայի և քաղաքի բացասումների աշխարհայացքային հիմքը բնականորեն գրողին տանում է դեպի անցյալը, որը նույն հիմունքներով դառնում է գեղարվեստական ժամանակ: Եվ այսպիսով, Մուրացանի՝ պատմական թեմայով ստեղծագործությունները գաղափարական առումով ամբողջացնում են նախորդների ասելիքը: Եթե հայոց ազգային-հասարակական կյանքի նոր տեղաշարժերը համապատասխան փոփոխություններ էին առաջ բերում ռոմանտիկ Րաֆֆու գաղափարների մեջ, և ժամանակային-թեմատիկ կայուն հաջորդափոխության ենթարկված նրա ստեղծագործությունները (առաջին շրջանում՝ պարսկահայերի և կովկասահայ առևտրավաշխառուական բուրժուազիայի մասին գործերը, երկրորդ շրջանի ծրագրային-քաղաքական վեպերը, երրորդ շրջանում՝ պատմագեղարվեստական երկերը) աշխարհայացքային և անձնագոհության գաղափարական բովանդակության առաջընթաց էին նախանշում, ապա ուշ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչ Մուրացանը «Ռուզանից» մինչև «Գևորգ Մարգալետունի», նաև քաղաքի ու գյուղի մասին գրած մյուս գործերում թեմատիկ ոչ կայուն

հաջորդափոխությամբ դավանել է հանուն ընդհանուրի անհատի անձնվիրության գաղափարը նույն բովանդակությամբ:

Հավատարիմ մնալով իր հաստատուն սկզբունքներին՝ Մուրացանը պատմության մեկնաբանությունը ևս ձգտեց տալ բարոյական ու հոգեբանական տեսանկյունից՝ մեծ մասամբ առավելությունը վերապահելով առաջինին. նրա բոլոր «առաքյալները իրենց մեջ կրում են պատմության հոգեբանական նստվածքները»⁴³: Նրանք փորձում են կապել ժամանակները: Սովորաբար տարբերակվում է ռոմանտիզմի երկու դրսևորում՝ «ռոմանտիզմ միջնադարյան ոգով» և «նոր ռոմանտիզմ»: Առաջինի համար իրականությունը «տրոհվում է երկու աշխարհների՝ արհամարհված ու մերժված **այստեղը** և անորոշ ու խորհրդավոր **այնտեղը...**: Նոր ռոմանտիզմի համար կյանքի երկու հակադիր ասփերը՝ այստեղը և այնտեղը, միախառնվում են պատմական առաջընթացի, պատմական անմահության մի իրական երկնքում»⁴⁴:

Գրական երախայրիքը՝ «*Ռուզան*» պատմական դրաման, առավելապես հենց այդ գաղափարների վերջնական հստակեցումն է՝ առաջին ստեղծագործությունը լինելով: Այստեղ որոշողը գաղափարական-կառուցվածքային կայունությունն է, և ոչ այնքան՝ հոգեբանական համոզությունը: Դրամատուրգիական դասական հինգ արարվածը՝ վերջաբանով հանդերձ, դեպքերի զարգացման նույնքան ավանդական կանոններով ու կառուցվածքային տարրերով բեմ են հանում ավելի շատ խոսափողեր՝ զգացմունքի պաթետիկությամբ, հաճախ պատմականությունից հեռացող իրենց պարտադրված դերով, քան թե հոգեբանական տեղաշարժերի համոզկերությամբ: Հետաքրքիր է, որ «Ռուզանի» առիթով Լեոյի և այլոց հետ ունեցած բանավեճում Մուրացանը պնդում է, թե պատ-

⁴³ Սարինյան Ս., Մուրացան, էջ 267:

⁴⁴ Соколов А. Н., К спорам о романтизме// «Проблемы романтизма», Москва, 1967, с. 13-14.

մագեղարվեստական երկի մեջ կարևորը ոչ թե պատմական փաստն է, այլ գրողի երևակայությունը և այն, որ «Հայոց պատմական կյանքն ուսումնասիրողը պետք է ուսումնասիրե նաև այդ կյանքի մասին գրող մարդկանց հոգեբանությունը»⁴⁵, – այս խորը դիտարկումը մարմնավորել է գլուխգործոց պատմավեպում, իսկ դրամայում գրողի երևակայությունը ավելի շատ թեման հարմարեցրել է անտիկ և կլասիցիստ հեղինակների կանոններին:

Մինչև գլխավոր հերոսների ասպարեզ գալը հայտնի են դառնում կոնֆլիկտը, իրավիճակը, հերոսների հարաբերությունները Ներսեհի կողմնակիցներ Սուրիկի ու Սմբատի և Համտունի համախոհներ Պապաքի ու Թեմիի նախնական գրույցների միջոցով, որոնցով հստակվում են հակաբևեռները: Ներսեհը կռվում է թշնամիների դեմ, իսկ նրա սիրած աղջիկը՝ Ռուզանը, հետո հանդես գալով, հայրենամվեր խոսքեր է ասելու և կողմնակիցների հետ ամբողջացնելու հայրենի երկրին ու ժողովրդին ծառայելու մթնոլորտը: Սյունյաց Համտուն իշխանը Ռուզանին կնության է պահանջում տոհմական խնամիական կապերի իրավունքով, սիրո մասին նրա՝ լրջության հակված խոսքերը առանձնապես չեն համոզում, և նա միշտ շարժվում է իր անձնական շահի թելադրանքով, ուրեմն նրա կողմնակիցների համար էլ առաջնայինը մնալու է անձնականը: Թեմիի՝ Ռուզանի դայակի երջանիկ ամուսնությունը խանգարել է Ներսեհի մայրը, Պապաքի հոր կալվածքներից խլել է Ներսեհի հայրը, և հիմա երկուսն էլ վրիժառությանբ են լցված դեպի Ներսեհը: Ստվերագծվում է դասական ողբերգության նախասիրած կոնֆլիկտը անձնականի և հասարակականի միջև:

Կառուցվածքային ավանդական կանոնով երկրորդական հերոսների միջոցով երկու հակառակ կողմերի հարաբերությունների հիմքը պարզելով՝ գրողն իսկույն հստակեցնում է գաղափարա-

⁴⁵ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 3, էջ 732:

դրույթը: Ներսեսի և Ռուզանի աշխարհը հանուն ազգային զոհաբերության կարողության ընդհանրությունն է, Համտունի միջավայրը՝ միշտ անձնականին գերապատվություն տալու մասնավորությունը, առաջինը հատկանշվում է մարդկային պարզ հարաբերության լույսով, երկրորդի մեջ իշխում են մանր ու մեծ շահերի մթին խորշերը Պապաք իշխանի այս խոսքերի ոգով՝ ուղղված Թեմիին. «*Եթե դու ինչ օգնես, ես վնասից կազարվեմ, իսկ դու՝ քո ապրելիից*» (էջ 355): Իսկ դրական կողմի պարզակենցաղությունը երևում է Պապաքին ուղղված՝ Սմբատ իշխանի դիմումից. «*Այս պալարում, բարեկա՛մ, պարրասարվում է մի խռովություն, որի մեջ, կարծես, մայր ունիս և դու*» (էջ 357), ինչին, իհարկե, Պապաքն արձագանքում է ծամածռված խաղերով: Համտուն իշխանը հետո հաստատում է, քե «*Պապաքն էր, որ իմ իշխանական պարվասիրությունը գրգռեց: Նրա խոսքերով ես եկա մրցելու Ներսես իշխանի հետ*» (էջ 361): Անձնական այսպիսի բախումների գնահատականը ցանկացած պատեհ առիթով տալիս է խոսավող հերոսներից մեկը, ինչպես Սմբատի հռետորական հարցադրումն է, որը դեռևս վերացական գաղափարական պահանջ է ժողովրդի, ավելի կոնկրետ՝ գյուղերի ու գյուղացու փրկությանն ուղղված, և դրա դժվարությունը շահի վերոբերյալ օրինակների մթնոլորտում. «*Ո՞վ է մրաժում ժողովրդի համար, ո՞ւմ հոգն է, քե բշնամին նստած է երկրի սրբում, քե նրա հրոսակները ավերում են հայ գյուղերը*» (էջ 359): Եթե «*երկրի պետերն*» այդպիսին են, ուրեմն այդ գյուղերի և նրա հազարավոր անմեղ զոհ դարձող աշխատավորների փրկությունը մնում է անհատի ինքնագոհաբերման հույսին. անկախ թեմայից և առանց աշխարհայացքային որևէ տարբերության՝ սա է կապում Ռուզանին ու քույր Աննային:

Այսպես ահա ընդգծված գաղափարական և պարզունակ հոգեբանական խորհրդավորության մթնոլորտում է նախապատրաստվում գլխավոր հերոսի մուտքը, որը նույնպիսի կառուցված-

քային սահմաններում գեղարվեստական կատարման մեջ չի հասնում, ասենք, նույն «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակի մուտքին՝ չնայած վերջինիս ավելի որոշակի ծրագրայնությամբ: Ռուզանի մուտքը սկսվում է Համտունի հետ նրա հանդիպումից, նա այժմ և միշտ ներկայանում է տիրակալ իմաստնությամբ, նրա զգացմունքներին անընդհատ պարտադրվում է ցուցադրական պաթետիզմը: Համտունին, որը հայտարարում է՝ «*Ես քո երկրպագուն եմ և սիրուկը*», նա պատասխանում է. «*Երկրպագիր միայն կարարյալին, իսկ սիրկությունը անարգ արհեստ է*» (էջ 367): Երբ հայրը, կենցաղային խժոժություններից դատերը շուտ ազատելու համար խոստանում է Ներսեհի վերադարձից անմիջապես հետո նշանել նրանց, առաջին անգամ իր սիրեցյալին պատերազմի դաշտում սպառնացող վտանգի մասին իմանալով՝ Ռուզանը այսպես է արտահայտում իր անհանգստությունը. «*Իսկ եթե հանկարծ մի ներս՝ ասկիւրայր ձեռքից արչակված, գա և զարկի նրա գեղականջ կրծքին... Բայց ո՛չ, հեռո՛ւ ինձանից վեհերույր մտքեր*» (էջ 374): Այս ոգով շարունակվում է նաև սիրեցյալների առաջին հանդիպումը, երբ Ներսեհի հաղթանակը Ռուզանը գնահատում է նրանով, որ «*գեղջուկն յուր դաշտը կհերկե հանգիստ, իսկ մշակն յուր արտը կհնձե ասպահո՞վ*» (էջ 376):

Գլխավոր հերոսների մասնակցությամբ գաղափարական հակաբեկումները կտրուկ ու վերջնական տարանջատվում են: Նշանադրեքից հետո բոլոր հույսերը և մոլեռանդ վրեժից նաև ինքն իրեն կորցրած Համտունը Պապաքին հայտնում է, որ հարսանիքի օրը իշխան Հասան Ջալալի բերդի շրջակայքում կհայտնվեն մոնղոլ-թաթարական զորաբանակները: Միշտ միայն անձնականին հետամուտ բնավորությունների վերջնահանգրվանը դավաճանությունն է: Ավանդական հարաբերությունների ընթացքը շարունակվում է՝ անտիկ թատրոնի նմանողությամբ որպես դրամայի կառուցվածքային տարր ներառելով երգչախումբը: Հարսանեկան

խնջույքին առաջին տոնական բաժակը Հասան Ջալալն առաջարկում է «*ամուսնացող զույգի և ժողովրդյան բարեկենդանության կենսացը*» (էջ 385): Իսկ Ռուզանը հարսանիքում ևս շարունակում է իր հեղինակավոր իմաստությունը. «*Ես համարչակ կասեմ, թե ով փախչում է ապրելու համար, նա արդեն մեռնում է կենդանվույն*» (էջ 386):

Գաղափարական նույն հնչեղության մեջ կառուցվածքային յուրաքանչյուր տարր, կերպարների ամեն մի հարաբերություն նորովի որոշակիացնում են հակադիր կողմերի կանոնիկ բովանդակությունը: Համտուն իշխանը անցնում է մոնղոլական բանակ, Բուրա Նուի գորապետին պատմում Ռուզանի գեղեցկության մասին՝ այդ կերպ անարժանապատիվ ստորությամբ լարում է դավերը Հասան Ջալալի և Ներսեսի դեմ՝ կործանման տանելով Ռուզանին: Մոնղոլ արքայորդի Բուրա Նուին փորձում է իր արյունարբու հորեղբայր գորապետից ավելի ասպետ ու բարի երևալ, երբ Ռուզանին կնության պահանջելու դիմաց դրված էր հազարավոր գերեվարված գյուղացիների կոտորածի հարցը: Հասան Ջալալը համոզում է, որ, անկախ ամեն ինչից, անխուսափելի Ռուզանին կնության առնելու պահանջի մերժումն է: Ներսեսը գտնում է, որ միակ ելքը թեկուզ փոքրաթիվ գորախմբով թաթարական բանակի դեմ կռվելն է: Ոմանք դա անմիտ քայլ են համարում և առաջարկում են ընդունել պահանջը: Համընդհանուր լարվածության մեջ կանխադրույթը հաստատվում է պատմական փաստի ուղղակի այլափոխմամբ: Պատմականորեն հայտնի է, որ մանավանդ XIII դարում և՛ բուն Հայաստանում, և՛ Կիլիկիայում որոշ հայ նախարարներ խնամիական կապեր էին հաստատում թաթար-մոնղոլական տիրակալների հետ, իրենց դստերին կնության էին տալիս թեկուզ ժամանակավոր ապահովության համար: Պատմիչ Կիրակոս Գանձակեցին վկայում է, որ Արցախի իշխան Հասան Ջալալը իր դստերը՝ Ռուզուքանին, կնության է տալիս Բուրա Նուի մոնղոլին, բայց դա անգամ հետագայում նրան չի փրկում թաթարական

կտտանքներից, և հորը փրկելու Ռուզուֆանի քայլերը անարդյունք են մնում:

Մուրացանը հեռացել է պատմականությունից և ամբողջ դրամայի դիպաշարը նպատակամիտել իր գաղափարի իրագործմանը: Մոնղոլ զորապետի պահանջը, դրան համաձայնած իշխանների մոտ վերջին պահին Ռուզանի հայտնվելը և իր մոր ու հարյուրավոր մայրերի ցավի համեմատությունը, ինքնագոհողության անխուսափելի լինելը հիմնավորող նրա խոսքերը հեղինակային միջամտության հաստատումն են, ինչի շարունակությունն է նաև նրա հրաժեշտը Ներսեհին. *«Իրավ, սա մեր սրտին կրերե տանջանք, բայց և ժողովրդին կտա փրկություն»*, ուստի՝ *«ես չեմ կամենում, որ իմ պատրճառով զոհերի թիվն սրվաբանա. թողե՛ք ինձ»* (էջ 413): Նման իրավիճակներում գուցե անխուսափելի է պատմողական-նկարագրական տարրի ներմուծումը դրամատուրգիա, քանի որ խնդիրը վերլուծական հիմնավորում է պահանջում, թեկուզ երկարաբան թվա: Ահա Ռուզանի խոհերը մոնղոլական բանակ ծածուկ փախչելու ճանապարհին. *«Բնձ չէին կամենում թողնել. իմ պատրճառով ուզում էին ժողովուրդը զոհել... Ո՛չ, այդ բոլորի փոխարեն նշանակված զոհը ես եմ»* (էջ 421): Սա գուցե նաև այն հոգեբանական բացատրությունն ունենա, որ մի չնչին պահի հարազատների կարոտը երերունություն է առաջացնում: Բայց ի վերջո նա պատրաստի ռոմանտիկական նահատակ է, որն աներեր գնում է դեպի նպատակը: Դավաճան Համտունին պատժելուց և գյուղացիներին ազատելուց հետո Բուրայի դեմքին է շարտում այսպիսի խոսքեր. *«Մենք զարշում ենք ձեզանից ոչ թե նրա համար, որ դուք այլակրոն եք, այլ որովհետև ձեր սուրն ու ձեռքերը պղծվում են շարունակ անմեղների արյունով»* (էջ 430), ինչպես հիմա կարող էր լինել, երբ պատրաստ են իրեն կնության չտալու դեպքում սպանել այս ամենի հետ ոչ մի կապ չունեցող անմեղ գյուղացիների:

Ռուզանի անձնագրիությունն ամփոփում է իրեն ազատելու համար հաղթականորեն թշնամու բանակը մտած Ներսեհին մահից առաջ արտասանած խոսքերը (որոնք հետո համարյա նույնությամբ կրկնում է քույր Աննան). *«Ինչ որ ես արի, նույնը սովորեցրեք ձեր զավակներին, և ձեր հայրենիքը կազարվի ցավերից»* (էջ 432): Եվ այսպես, Մուրացանը իր մուտքը գրականություն ազդարարում է վերջնական կայունացման հասած հստակ գաղափարներով, որոնք հետագայում տարբեր թեմայի տարբեր ստեղծագործություններում պիտի արժևորվեն հոգեբանական ազդեցիկ կատարումներով, գեղարվեստական ձեռքբերումներով, ինչը նաև գրական հասունացման խորհուրդն է: Գրողի և կերպարի անհատականության համադրումը սկսվում է կայուն գաղափարների որոշակիությամբ, փոխօտարման ճանապարհով աստիճանաբար վերածվում է անհատականությունների, որոնք ինքնահաստատվում են հոգեկան բարդ ապրումների գեղարվեստական դրսևորումներով: Իսկ այդ ճանապարհի բարդություններն ու նվաճումները նկատվում են նաև ժամանակային հեռավորությամբ ծնված պատմագեղարվեստական երկերում՝ «Ռուզան», «Անդրեաս Երեց», «Գևորգ Մարգալետունի» որակային անցումների միջոցով:

«Անդրեաս Երեց» պատմավեպը Մուրացանի միտումնավորության, նաև կոլորիտային պատմող-հոգեբանի ակնհայտ կարողությունների յուրօրինակ դրսևորումն է: Անհատի անձնագրիության ազգային իմաստը ձեռք է բերում նաև կրոնական բովանդակություն, ինչը գրողի եկեղեցասիրությանը ընձեռում է լայն հնարավորություններ: Արտաքին կոնֆլիկտը ներկայանում է հայապարսկական և զուգահեռաբար՝ հայ առաքելական ու կաթոլիկ եկեղեցիների հարաբերությունների ձևով՝ ցույց տալով այդ երկու երևույթների կողմից հայոց ինքնությանը վտանգող ուժը: Ազգային գոյության հիմքերը համարելով գյուղը, ընտանիքը, եկեղեցին՝ վիպասանն այս երեք օղակների ամրության ու զորացման համար

հավասարաժեռ դեր է տալիս անհատի ինքնագոհաբերմանը, և գրական երկի թեման պարզապես կանխադրույթի հաստատման միջոց է:

XVII դարի հայ կյանքի ողբերգություններից մեկն այն էր, որ Օսմանյան կայսրության տիրակալության մղձավանջից փրկվելու օրհասական ճիգերից մեկը դառնում է պարսից ենթակայությանը գերապատվություն տալու հակումը՝ Շահ Աբասի կերպարով, որի ոչ պակաս ողբերգական դրսևորումը հայերի տեղահանության ֆոնին «մանկաժողով» անցկացնելու ծրագիրն էր, ինչը դեպքերը կապում է Ագուլիսի հետ: Եվ անմիջապես՝ այս ողբերգությունը հավասարակշռող մյուս վտանգը. «*Սրա վրա էլ պետք է ավելացնել ունիթոր կամ միաբանող կոչված պապական արքանյակների սիրագործությունները*»⁴⁶ Հայաստանի տարբեր տարածքներում: Այս երկակի ողբերգական իրավիճակի ելքը, ըստ գրողի ռոմանտիկական ընկալման, մանավանդ հոգևոր հայրերի անձնագոհությունն է, որովհետև հենց նրանք պետք է հստակ պատկերացնեին մի բան. «*Այդ՝ մարդկային ոգին փանջանքների և հալածանքների դեմ զորացնելն էր, մարդուն ինքնօգնության, անչնվիրության սովորեցնելն էր*» (էջ 70):

Այսպես որոշակիանում է Մուրացանի պատմաաշխարհայացքային դիրքորոշումը, ինչը դեպքերի ընթացքում անընդհատ զուգորդվում է կրոնաբարոյական ու քաղաքական ուղղակի մեկնաբանությունների հետ, բայց որի գեղարվեստական կատարումը անհրաժեշտաբար անձնականանում է, մտնում կերպարների բարոյահոգեբանական ելևէջումների մեջ: Պարսկական անօրինությունները, շահից սպասվող ակնկալելի ու անակնկալ վտանգները զուգակցվում են Հռոմի պապի դավադիր «փրկչական» քայլերին, որը գաղափարակիր հերոսը հեղինակի հետ ձևակերպում է այս-

⁴⁶ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1963, էջ 68:

պես. կաթոլիկ եկեղեցու պատվիրակ Երազմուսը «*գիրքե, որ այնուհետև յեզ կարող է պապական շինել ֆարրաշների մորթակով*» (էջ 95): Իրավիճակի այս և նման գնահատմանը, որպես կանոն, հաջորդում է ընդհանուր կամ կոնկրետ ձևակերպված քայլերի առաջարկը, որի իմաստը թշնամու դեմ իր իսկ թշնամու զենքով ելնելն է. «*Ինչո՞ւ նա կարող է սպանել, իսկ մենք՝ ոչ: Մի՞թե նա սուրբ չեռին է ծնվել, իսկ մենք՝ շղթայակապ*» (էջ 98),– ձևակերպում է Անդրեաս երեցը: Սակայն անելանելի վիճակն ու անկարողությունը միշտ կազմալուծում են համայնքը, ազգը, ինչպես տվյալ դեպքում ազուլեցիներն են բաժանվում երեք խմբի, որոնցից մեկը հավատում է, թե կարելի է խնդրել շահի բարեհոգությունը, մյուսը փրկությունը տեսնում է Երազմուսի առաջարկի մեջ՝ դառնալ կաթոլիկ, երրորդը ընդունում է Անդրեաս երեցի՝ ինքնափրկության ծրագիրը: Երկու հզոր տիրակալներից մեկը՝ շահը, ուղղակի ոչնչացման է գալիս, մյուսը՝ Հռոմի պապը, դա անում է փրկելու քողի տակ: Եվ խեղճության ու կեղեքիչ անորոշության մեջ մոլորված ազգը (այդպես է լինում միշտ անգլուխ հոտի հետ) հեղինակի ու գաղափարակիր հերոսի կողմից ընկալվում է այդ անճարակության դրամատիզմով... «*Ծանր է այն ազգի դրությունը, որին զորավիզ չէ այսպիսի հզոր գահակալ (Հռոմի պապը – Վ. Ս.), և որի մեծավորի կամ առաջնորդի վրա ակնածությանը չեն նայում արդի բռնակալները: Ի՞նչ կարող է անել, օրինակ, Մելիքսեդեկ կաթողիկոսը յուր ազգի համար...: Մի մարդ, որ յուր անձն իսկ չկարողացավ պաշտպանել Շահաբասի բռնությունից*» (էջ 139-140): Սա խեղճի կողմից միշտ արտաքին ուժեղ հովանավոր փնտրելու հասկանալի հոգեվիճակն է նաև, որ դարերի պարտադրանքով պիտի վերաճի ազգային բնավորության: Եվ ասիա այս օրհասական իրադրությունում ինչո՞ւ իսկապես չապավինել նույն պապի (կամ ընդհանրապես Արևմուտքի) մեծ ուժին: Հարցի պատասխանը շատ որոշակի է հեղինակի ու իր հերոսի համար. «*Իմ խորին համոզմունքով՝ պա-*

պակասն եկեղեցուն հարող հայր ընդմիշտ կորչում է յուր ազգի համար» (էջ 145), և ինչքան էլ կաթողիկոսը բանտարկված է, *«եկեղեցին ունի դեռ արի զինվորներ»* (էջ 146), որոնք ի վիճակի են իրենց անձը ազգի փրկության գոհասեղանին դնել:

Այս անել վիճակի ողբերգական խտացումը դառնում է շահի տոնական դիմավորումը Ագուլիսում, երբ արդեն գիտեին, որ ուժեղ և առողջ տղա երեխաներին պիտի հավաքեն ու տանեն, բայց երեխաներին կորցնելու սարսափը ցուցադրական վարպետությամբ պետք է թաքցվեր աշխարհակալի բարեհաճությանն արժանանալու ցնծության ծամաժողության տակ: Ջարդարված քաղաքի, ուրախ կոչերի կոլորիտային տեսանելի պատկերավորությամբ է ստեղծված ամբողջ դրվագը, որի գեղարվեստական ուժը հաստատվում է այդ հակասության մեջ մարդկային դրամայի խորը ընկալումներով. արտաքին փայլի ու խնդության խորշերում մարդկային ցավի կծկված թառանչն է: Այսպես գաղափարը շարժուն ընկալելիություն է ստանում, երբ ներառվում է մարդկային հոգեաշխարհի համոզիչ ծավալումների մեջ, երբ պարզապես անձնականանում է:

Ագուլիսի «մանկաժողովի» դրդումն էլ շահին, նրա գորապետերից մեկի՝ Շահռուխ բեկի կողմից, ուներ անձնական դրդապատճառներ. բեկը լավ հիշում էր գեղեցիկ Վարդենիին, որին այն ժամանակ նրա վավաշոտ ճանկերից ազատեց Անդրեասը, որը *«հոգևոր զինվորության վարժվելով հանդերձ՝ չէր մոռացել նաև մարմնական զենքով կռվելու արհեստը»* (էջ 109): Մի կողմից ստվերագծվում են կոնֆլիկտային եզրերը, մյուս կողմից՝ գլխավոր հերոսի իդեալականացման միտումը: Լարվածությունը որոշակիանում է Շահ Աբասի, ուրեմն նաև Շահռուխ բեկի՝ Ագուլիս մտնելու լուրն ստանալուց հետո Վարդենիի տեսած երագի մեջ, որը յուրովի կանխատեսում է հետագա դեպքերն ու լուծումը. Շահռուխ բեկը հետապնդում է Վարդենիին, պոկում նրա գլխի զարդը

(ամուսնուն՝ Անդրեաս երեցին), և հանկարծ հայտնված Մատթեոս Երազմուն է առաջարկում փրկել նրան (միշտ արտաքին կոնֆլիկտի երկու ուժերի հավասարագործման միտում):

Անդրեասի կերպարն իր մեջ համադրում է հոգևոր ու մարմնավոր ուժի, իմաստնության, նվիրումի սրբագործված գծեր՝ արտաքին ու ներքին դրսևորումներով մոտեցնելով նրան միջնադարյան վկայաբանության նահատակին: Տեր Անդրեասը *«տակավին երիտասարդ, նրբակազմ, բայց վայելուչ հասակով, գրավիչ դեմքով և խելոք աչքերով մի քահանա էր»*, որի ժպիտն ու հայացքը ցոլացնում էին բարիությունը, արտահայտում սեր ու գորովանք, և այս ամենը *«սև զգեստի արտաքին տիրության»* մեջ նրան *«տալիս էին նախնի դարերի հրեշտակակրոն մի սուրբ կերպարանը»* (էջ 82): Երիտասարդ քահանան ազատ ժամերը *«գործ էր դնում թշվառների նեղությունները բառնալու կամ թեթևացնելու համար, դարձել էր մի անզուգական խնամակալ, փրկության մի հրեշտակ»* (էջ 89):

Ճիշտ է՝ սրբի կաղապարը երբեմն փորձ է արվում հաղթահարելու անձնական ու ազգային դրամայի իրական ընկալելիությամբ, բայց կերպարի ամբողջ զարգացումը մնում է վկայաբանական կանոնիկության մեջ: Անձնական դրաման կապվում է Վարդենիի հետ, որի ներկայությունը միշտ ցրում է *«երիտասարդ քահանայի բախիժը»*, թեկուզ *«քիչ միջոցի համար միայն»*, քանի որ նրա բացակայությամբ *«դարձյալ պիտի խորասուզվեր յուր տիրության մեջ»* (էջ 102)՝ հիշեցնելով հեղինակին շատ հոգեհարազատ մի վիճակ: Հասարակական-ազգային հոգսը կապվում է «մանկածողովին» ենթակա իր աշակերտների և հետազայում, դրա հետ կապված, ամբողջ համայնքի փրկության հետ: Եթե առաջին դեպքում նրա դեմ կանգնած է միայն Շահռուխ բեկի նենգությունը, որի հաղթահարմանը կարող է օգնել հայերի նկատմամբ բարեհաճ տրամադրված Ամիրգունա խանի աջակցություն-

ցը, ապա երկրորդ դեպքում անձնագոհության նրա ուժը կարող է փոշիանալ՝ ընդհարվելով շահի ամենակուլ դաժանությանը և պապի պատվիրակի դավերին, նաև հայերի եսակենտրոն մորթապաշտությանը։ Առաջինի գեղարվեստական անհատականացման սահմանները չեն կարող հաղթահարել երկրորդի պատմավկայաբանական կանոնիկության կաղապարը, որը, այդպիսով, ամրանում է օտարի ռազմաքաղաքական, կրոնական պարտադրանքի և ներքին անմիաբանության ձուլվածքով և դրա դեմ անհնարին թվացող անձնագոհության ու դրա արդյունքի հնչեղությամբ։ Սրվում են մանավանդ ներքին բազմաճյուղ կոնֆլիկտները։ Առողջ և գեղեցիկ տղաներին ապահով տեղ փախցնելու Անդրեասի առաջարկը այդպիսի երեխաներ չունեցող շատ ծնողներ, որոշ իշխաններ և հոգևոր առաջնորդը դիտում են որպես բացահայտ ցույց իրենց ապահովության դեմ։ «*Դու կամենում ես կախաղա՞ն բարձրացնել Կրակ ինչ*» (էջ 128),– դժգոհում է առաջնորդը։ Արտաքին կոնֆլիկտը վերածվում է հերոսի ներքին կեղեքիչ տառապանքի. դասի ժամանակ նա չէր կարողանում մայել երեխաներին, որոնց փրկությունն անընդհատ անհնարին էին դարձնում, և ինքը ուժ չուներ նրանց միամիտ հայացքների մեջ հաղթահարել օրհասի սպասումի արտահայտությունները։ Երեց-ուսուցչի կտտանքը բազմապատկվում է Երագմուսի հայտնվելով։ Հաղթանդամ ու վեհ արտաքինով կաթոլիկ պատվիրակը, որը սուր ու թափանցող հայացք ուներ, խելքի և ուժի իր կարողությամբ միշտ հաղթանակի էր հասնում։ Այս հաջողված կերպարը դուրս է միագծությունից, թեպետ նրա մեջ լավի ու վատի համադիր առկայությունը ի վերջո ծառայեցվում է, Մուրացանի տեսանկյունից, կործանարար նպատակի։ Անդրեաս երեցի հետ նրա պահվածքը հարգալից է, կարողանում է ներկայանալ աջակցի կերպարանքով, իսկ անելանելի իրավիճակներում անում է ուղղակի առաջարկ։ Այս դեպքում, օրինակ, նա անթաքույց հայտնում է, որ երեխաները կարող են փրկվել

միայն իր հոտին հանձնելուց հետո: Պարզ է, որ օրհասը որոշ ծնողների կատիպեր համաձայնել նույնիսկ այդ քայլին, բայց այստեղ գործում է գրողի-հերոսի գաղափարական կայուն հավատամքը: Եվ անորոշ խեղճության մեջ գլուխները կորցրած ծնողները, ինչպես միշտ է անելանելի վիճակներում լինում, դիմում են ամենաթույլ ու վտանգավոր միջոցի՝ արհեստականորեն տգեղացնում են երեխաներին: Շահի կամքի դեմ այս դավադրության մեղքն իր վրա է առնում երեցը, ով կտրուկ դեմ էր ծնողների այդ քայլին: Այսպես ընդգծվում են նրա անձնվիրության ցնցող քայլերը, և յուրաքանչյուր նոր իրավիճակ ասպարեզ է հանում սրբագործվող նահատակի ներքին ու արտաքին դրսևորման ձևերը: Ուրիշների մեղքով մահվան վտանգն իր վրա առած Անդրեասի դեմքը *«վեհ էր այդ վայրկյանին և հույժ պարկառելի, հայացքը՝ վճիռ և հրեշտակային, կեցվածքը՝ սեզ և գեղեցիկ»*, այնքան, որ անգամ շահն սկսեց դիտել նրա *«անմահ գեղեցկությունն ու վեհությունը»* (էջ 171):

Ծպտված շրջելու սովորություն ունեցող Շահ Աբասը փորձում է կրկին ճանաչել այս ժողովրդին երիտասարդ քահանայի կերպարով և քամահրանքով հարց է տալիս, թե որ ծնողը դժգոհ կմնա, եթե իր որդին աննշան մի անկյունից վեր ելնի, ապրի արքունիքին կից և ամեն օր վայելի շահի դեմքը տեսնելու, նրան լսելու բախտավորությունը: Անդրեասը համարձակ պատասխանում է, թե շահը կարող է ընդամենը իր հարկը հավաքել, բայց ոչ երբեք՝ հայ ծնողից նրա երեխային խլել, Աստծո տվածը վերցնել: Կատաղած Շահ Աբասը հրամայում է անմիջապես հավատափոխ անել հանդուգն քահանային, ինչին վերջինս պատասխանում է. *«Եթե ինձ հրամայեին տասը Շահ Աբասներ միասին, դարչյալ չէի սասանիլ իմ հավատից»* (էջ 178): Մենախցում դաժան խոշտանգումների ենթարկվող Անդրեաս երեցը ուղղակիորեն նմանվում է անասելի

կտտանքներ կրած Գրիգոր Լուսավորիչին, որի նման իր ներքին լույսի ամբողջ պայծառությամբ նա հայտարարում է.

«— *Գոհ եմ և աղոթում եմ...*

— *Չեմ զարմանում, հայ չե՞ս, — հարեց քեկը*» (էջ 182):

Շահույթն Բեկի միջամտությունը գլխավոր հերոսի մեջ միաձուլում է անձնական ու ազգային կոնֆլիկտները: Բեկը հայտնում է, որ երեցի փրկության միակ ուղին այն է, որ նա իրեն զիջի Վարդենիին: «*Գարշեղի՝ սրիկա, պիրի լռե՞ս, քե ոչ — գոչեց երեցը՝ զայրությից դողալով և ալլազունելով*» (էջ 186): Քահանային են հասնում ավելի դաժան ծեծ ու խոշտանգումներ, որը հետո մահապատժի հրապարակում վերածվում է անիրական կտտանքի: Նահատակի աներերությունից շահը գազազում է, հայոց մեծերը նահանջում են, հավաքվածները հառաչում են ցավից, բայց երեցի անկոտրում ուժը ըմբոստ հուզմունք է մտցնում ժողովրդի մեջ: Էպիկական թափով սրվում է լարվածությունը, մինչև որ ջղաձիգ վիճակը հասնում է մահապատժի օրվան: Ա. Տերտեռյանը խոհական դիտարկում է անում այն մասին, որ մահը մարդկային էության յուրօրինակ կշռաչափ է, եսասերները մեռնելիս ավստսում են իրենց անձը, անձնուրացներիս ավստսում են ուրիշները. «Ափսոսալ ինքն իրեն, նշանակում է իրեն վեր դասել ամեն ինչից, չճանաչել ոչինչ իրենից բարձր ու վսեմ, ազնիվ ու պաշտելի: Ուրիշների ավստսանքի առարկան դառնալ մահվան ժամին և հետ, նշանակում է ապրել այլոց սրտերում, անմահանալ, մահով մահը հաղթել»⁴⁷:

Ասպարեզ են գալիս այս ամբողջ ընթացքում իրավիճակն իրենց օգտին ծառայեցնելու մտմտությունների մեջ թաքնված կաթոլիկ հայրերը: Հոգեբանական միջավայրում տպավորիչ մանրամասներով է տրվում կախաղանի հրապարակի նկարագրությունը,

⁴⁷ Տերտեռյան Ա., Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, էջ 54:

օգտագործվում է ռոմանտիզմի նախասիրած բնապատկերային հակադրությունը՝ պարզ երկնքի ու արևի պայծառ ճառագայթներով ողողված ձորի և լանջերի թաքցրած ողբերգությամբ: Վերջին պահին Հռոմի պապի միջնորդությամբ Անդրեաս երեցին կյանք է շնորհվում, ինչը մերժվում է հեղինակի ու հերոսի նույն կայուն գաղափարաբանությամբ՝ հավասարագորելով պապի և շահի դիրքորոշումը. «*Մինը պահանջում էր թողնել քրիստոնեությունը և լինել մահմեդական, մյուսը առաջարկում էր թողնել հայությունը և լինել կաթոլիկ*»⁴⁸: Գաղափարակիր հերոսի ինքնագոհաբերումը երկրորդ բովանդակային իմաստն է ստանում, որտեղ զգալի են գրողի միտումնավորության շերտեր:

Հետագա դեպքերը Վարդենիի քայլերի ռոմանտիկական հնչեղությամբ իմաստավորում են բարոյական հաղթանակի և ժողովրդի ուժի անպարտելիության հեղինակային հավատամքը, եթե այդ ուժը սնունդ է առնում ինքնագոհաբերման անհատական ակունքներից: Ուժեղ կնոջ ռոմանտիկական որակներ ցուցադրելով՝ Վարդենին դաշունահարում է Շահռուխ բեկին, Ամիրգունա խանի միջամտությամբ փրկվում է, ձեռք բերում Անդրեաս երեցի մարմինը հողին հանձնելու իրավունքը: Իսկ փորձառու և իմաստուն խանը կարծես թե ամփոփում է մի ճշմարտություն, որը նաև հեղինակի գաղափարների արտահայտիչն է, փոքր և միշտ նման օրհասական վիճակներում հայտնված ազգի գոյատևման գաղտնիքներ բացատրում աշխարհակալ շահին. «*Մրջյունները, որքան էլ փոքր են ու չնչին, այսուամենայնիվ կարող են տապալել կաղամախը, եթե շարունակ նրա արմարը փորեն... Չպեղք է, ուրենն, մենք նրանց համբերությունը սպառենք: Ժողովրդի հուսահատությունից առաջանում է հեղեղ, որ տապալում է ամենագորավոր ամբարտակներն անգամ*» (էջ 234):

⁴⁸ Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 220:

Այսպիսով, պատմական թեմատիկայի ստեղծագործություններում Մուրացանը, Ռուզանի անձնագոհության գաղափարական միագծությունից անցնելով Անդրեաս երեցի ինքնագոհաբերման ավելի ընդգրկուն ոլորտներ և դրանց անձնականացման հոգեբանորեն ավելի հաջողված դրսևորումներ հաստատելով, դեռևս զգալիորեն մնում է հեղինակային միտումնավորության շրջանակներում՝ անգամ պատմավեպում կոլորիտային պատմողի ակնհայտ կարողությամբ հանդերձ: Միայն իր գլոխագործոցում է նա գաղափարական նույն հարցադրումները վարպետորեն զուգակցում հոգեբանական բարդ տեղաշարժերի հետ՝ ներքին բանավեճի մեջ դնելով անհատի դրամատիկ ապրումներն ու ազգային նվիրումի պատրաստականությունը, այս կերպ ստեղծելով գեղարվեստական կերպավորման բարձր արտահայտություններ:

Դեպքերի ու դեմքերի մեջ անուղղակի զգացվում է գրողի անհատականությունը՝ և՛ գաղափարական կայուն սկզբունքների, և՛ իրեն իսկ բնորոշ հոգեկան ապրումների հրաշալի ներդաշնակությամբ: Գրողն ու կերպարը հաճախ են հարազատանում այդ երկու դրսևորումներում՝ միաժամանակ չկորցնելով իրենց անհատականությունը, որն արդեն բարձր գեղարվեստի վկայություն է:

2. Հերոսականի և դրամատիկականի ժամանակները

«*Գևորգ Մարգարեությունի*» վեպի նյութը հայոց պատմության X դարակեսի այն ժամանակահատվածից է, երբ հերոսականն ու դրամատիկն էր իշխում ամենուր, երբ թվում է՝ վերածնվում էր ամեն ինչ՝ և՛ պետականությունը իր քաղաքական, տնտեսական ու մշակութային նվաճումներով, և՛ մարդն իր մտքի ու զգացմունքների հախտոն բռնիքներով: Սա, իսկապես, *ամեն ինչի ընդգծված անհատականացման և անհատականությունների շրջան էր, որպեսզի բարձր թռիչքները չէին կարող չգուգորդվել անկումների,*

խիստ անձնականացված հերոսականությունը չէր կարող չհամադրվել դրամատիզմին: Կերպարների խորաքանդակը և ընդհանրապես վեպի գեղարվեստական ուժը պետք է համարել հենց մեծ անհատականությունների այս դարաշրջանի պատմական ու հոգեբանական ճշմարիտ ընկալումը, երբ հեղինակի ռոմանտիկական գաղափարաբանությունը զարմանալի նրբությամբ շաղախվում է հերոսների բազմաձայնությամբ, երբ հայրենասիրության տիրակալ ուժին ենթակա համարյա բոլոր հերոսները ճակատագրով դատապարտված են ինչ-ինչ բարդ իրավիճակներում ուժ չգտնել հաղթահարելու իրենց հզոր անձնականության ներքին դիմադրությունը: Եվ մույնիսկ դժվար է ասել՝ դա ո՞ւժ է, թե՞ թուլություն, ի՞նչ է տալիս պատմությունը, որը գրողի անհատականությանը և իդեալի ու ընդհանրապես կերպարի գործունեությանը համապատասխանող մի գեղարվեստական ժամանակ էր, պատմական որոշակիության մեջ ներկայի հետ խոսող անցյալ:

Պատմությունը ոչ միայն փաստն է, այլ նաև տեքստ է, և դեռևս «Ռուզանի» առիթով սկսված բանավեճի մեջ Մուրացանը հիշեցնում էր, որ պատմությանը դիմած գրողը պետք է հաշվի առնի նաև այդ պատմությունը հաղորդող հեղինակի աշխարհայացքի, հոգեմտավոր հակումների բնորոշ կողմերը: Պատմիչ Հ. Դրասխանակերտցին, ոգևորությամբ խոսելով Բագրատունիների գործունեության և հինգհարյուրամյա չգոյությունից հետո թագավորության վերականգնման մասին, զուտ մարդկային հարաբերությանը վերաբերող հետաքրքիր ենթատեքստային ակնարկներ է անում՝ անձնական ու հասարակական պարտադրանքների մեջ հասկանալիորեն չբացելով փակագծերը: Նա գրում է, որ թագավոր Աշոտ Երկաթը «բղջախոհության» մղումով հաճախ էր լինում Ուտիքում, և «հոյակապ իշխանն մեծ Սահակ (Սևադա –Վ. Ս.), որ որդիացուցեալն էր փեսայութեամբ զթագաւորն Աշոտ»⁴⁹, ոմանց

⁴⁹ Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 306:

«չարախորհուրդ բան»-երից «հրապուրեալ», թագավորի դեմ սկսում է չարիք գործել՝ որպես օտար թշնամու, «եւ իբրեւ սառնամանիք ցրտութեան ձմերայնոյն ի բաց եղաւ, ապա երկաքանչիւրք նոքա զօրածողով լինէին ի մարտ ընդ միմեանս պատերազմել» (Էջ 307): Նույնպէս և Յիկ Ամրամը, ենթարկվելով ներքին մոլորություններին (այս պատմիչը ևս նաև միջնադարյան աշխարհայեցողության պահանջով հակված է ամեն ինչ անձնականացման շառավիղներում դիտել), «չարիմացութեամբ ի մութ թաթաւեալ», դուրս է գալիս արքայի հնազանդությունից և «լքեալ խոտեալ անարգեալ զբնիկ տէրութիւն իւր» (Էջ 320-321)՝ ծառայության է մտնում «անբնիկն» (աբխազ) Գուրգենի մոտ:

Ուրեմն պատմականությունը ոչ միայն դեպքերի ճշգրտությունը պահպանելով, այլ նաև դրանց հոգեբանական ենթախորքերը պեղելով՝ Մուրացանը վեպը կառուցում է բարձր լարվածություն ապահովող գեղարվեստական ժամանակի ու տարածության ազատ ծավալումներով, երբ դրանց տնօրենները ևս դառնում են կերպարների հոգեկան ելևէջումները՝ հեղինակային գաղափարաբանության հետ հաշտ: Գառնո ամրոցի ամբողջ դրվագը տեղանքի՝ որպէս գեղարվեստական տարածության վեհ թռիչքներով ու անդնդային ահագորւ անկումներով, ստվերագծում է ազգային ու անձնական կյանքի դրամատիկ շերտերը, որը դառնում է նաև վեպի նախադրությունը: Հերոսները արտաքին փաստի ներքին շրջապատույտի մեջ են, ինչպէս Հովհաննէս կաթողիկոսի անսպասելի ժամանման և այդ որոշումը փոխելու լուրի անորոշ տհաճությունը, Մարգարետունու ուշացման համար լարված սպասումները, թագավորից լուր ստանալու տվյալտանքները թագուհու մեջ, երբ ինքը՝ Սահականույշն անգամ դժվարանում էր որոշել՝ Ուտիքի իշխանի դեմ ներքին կռիվներում շատ ավելի Աշոտ արքայի պարտությունն էր ցանկանում, թե՞ հաղթանակը: Հոգեկան տվայտանքները՝ նաև անցյալի վերհուշներով և դայակ Սեդայի ու թա-

գուհու գրույցի պատմական ու անձնական ընդգրկումներով, նախադրային դիպուկ միջոցներ են, որ պետք է հիմք դառնան հետագայում կոնֆլիկտների բացահայտումների համար: Վիպական կոնֆլիկտների այսպիսի նախնական ստվերագծումները, անշուշտ, մեծացնում են լարվածությունը, որն ավելի է սրում ժամանակների ետևառաջությունը: Նախադրության վիպական կառույցի կենտրոնը դարձած Սահականույշ թագուհին դա ձևակերպում է այսպես. «Այո՛, Սեդա՛, անցյալից պիրի սկսես, որովհետև իմ ներկան մեռել է այդ անցյալով... Գուցե քո պարմածների մեջ ես գտնեմ ապացույցներ, որոնք արդարացնեն նրան իմ առաջ»⁵⁰: Անցյալ վերադարձած գրույցը հեղինակային դիրքորոշումը՝ պատմաքննական օբյեկտիվության եզրերով, դառնում է նաև սիրող ու տառապող կնոջ ապրումների սուբյեկտիվության գնահատումը:

Կառուցվածքային հաջորդ մակարդակում հիշողության անցյալը այժմեականանում է՝ դեպքերի ընթացքը բխեցնելով Աշոտ Երկաթի, Սահակ Սևադայի, Յիկ Ամրամի ինքնահաղթահարման անկարողությունից, որը հաղորդել էր պատմիչը՝ առնչելով հերոսների բնավորությանը: Մեծ ապրումների բախումները տառապանք են բերում երկրին ու մարդկանց, և հեղինակն ու գաղափարակիր հերոսը՝Գևորգ Մարգպետունին, բացատրում են նրանց ու բոլորին, որ ճակատագրական պահերին հայրենիքին ու ազգին նվիրվելու ունակ մարդիկ պիտի կարողանան ստորադասել իրենց անձնականը: Վիպական կառույցի առանցք կազմող այս հատվածները՝ Մարգպետունու հանդիպումները Սևադայի ու Յիկ Ամրամի հետ, հոգեբանական բարդ փորձարկումների, ներքին ընդհարումների դրվագներ են, որտեղ ևս, ինչպես նախադրության մեջ, արտաքին ու ներքին իրադարձությունների հանդիպադրումը, ազգային ու անձնական վիճակների էպիկականությունը տրվում

⁵⁰ **Մուրացան**, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1963, էջ 36:

են երկխոսական բարդ անցումների մեջ, հերոսների զրույցի միջոցով, և վեպում գերակայող այս սկզբունքը հոգեբանական կոչված գրականության նախասիրած միջոցներից է: Ընդ որում, զրույցն սկսվում է անմիջապես մեծ անհատականությանը բնորոշ ուղղակիությամբ, հեռու որևէ էթիկական պարտադրյալ դիմելաձևից և քաղաքավարական կեղծ խաղերից: Սևադայի հետ երկխոսական միջավայրն սկսվում է Մարգալետունու կտրուկ դիմումով, որ երկրի համար այս ծանր վիճակում՝ «*եկել եմ քո օգնությունը խնդրելու...*

– *Իմ օգնությունը... Դու առողջ աչքեր ունիս, րե՛ր Մարգալետունի, անկարելի է, որ ճանապարհից մոլորված լինիս, – ժպտալով պարասխանեց Սևադան»* (էջ 115):

Նույն անկեցվածք անմիջականությամբ է հանդիպումն սկսում նաև Յիկ Ամրամը. «*Ամեն մարդ կապասեի րեսնել իմ վրանում, բայց... թագավորի զինակցին ու հավատարմին՝ երբեք, – ասաց սեպուհը՝ ջերմագին ողջունելով իշխանին»* (էջ 204):

Այս կերպ վիպական կառույցի կայուն ձև է դառնում այն, որ հերոսը իրավիճակի թելադրանքով վերհիշում-պատմում է անցած դեպքերը, ինչը հնարավորություն է տալիս իրադարձությունը ներկայացնելու վերապրած ցավի հոգեբանական դիրքերից, արտաքին դեպքը անձնականացնելու՝ այդ ընթացքում նաև ինքնավերլուծական ուղիով ավելի հաղորդակցելի դարձնելով ապրումը: Այդպես են անում Սահականույշը, Սահակ Սևադան, Յիկ Ամրամը, Աշոտ Երկաթը, այսինքն՝ վեպի այն հերոսները, որոնց բնորոշ է հոգեկան խորը դրաման, և իր իսկ հեղինակի զգացմունքային վերապրումները ներքին հարազատության ընդհանրությամբ մեծացնում են հոգեբանական շփումների սահմանները: Հոգեբանական արձակի այս բնորոշ որակներին է դիմում նաև Նար-Դոսը Լևոն Շահյանի, Աննա Սարոյանի, Գարեգին Սիսակյանի, Պատրիկյանի և այլ՝ իրեն հոգեհարազատ թուլակամ բնավորությունները կերտելիս:

Հոգեվերլուծական այս դրվագներին, ուր պատմական փաստը բնականորեն ածանցվում է հերոսի անձնական ապրումներին, հաճախ բխեցվում դրանցից, բայց որը, պատմիչ Հ. Դրասխանակերտցու վերոհիշյալ ենթատեքստային հաղորդումների վավերացմամբ, պատմականությունից կտրուկ շեղում չէ (ինչպես ավանդաբար կրկնվել է մինչ այժմ), վեպի կառուցվածքային մյուս հատվածներում հաջորդում են արդեն դեպքերի էպիկական-նկարագրական պատումները, ուր հեղինակի ներկայությունը մեծ մասամբ ենթակա է կերպարի ինքնուրույնությանը: Կերպարային հավասարակշռություն հաստատվում է հերոսի ինքնավերլուծական ընդմիջարկումներով, ինչը տեսնում ենք, օրինակ, ապստամբներից փախչելուց հետո Սևանա կղզում առանձնացած թագավորի և նրան այցի եկած թագուհու երկխոսության հատվածում: Ամբողջ ընթացքում նյութի ներքին լարումը մեծանում է կա՛մ դեպքերի արտաքին-էպիկական, կա՛մ հերոսների հոգեբանական հակասությունների սրվածությամբ, հակադրամիասնությունը վիպական կառույցի հիմնական արտահայտչաձևն է, և դրա մանրամասները կհաստատվեն նաև վերլուծության հետագա ընթացքում:

Թագավորին այցի գնալուց առաջ Գոռի և Շահանդուխտի սիրո բացատրությանը պատահաբար ակնատես դարձած Սահականույշը, որը համոզված էր, որ *«անշուշտ մի չարության ոգի առաջնորդեց ինձ այսպեղ՝ իմ ծանր վերքերը նորոգելու համար»* (էջ 256), ապրում է սիրո չգոյության և անսպասելի վերընձյուղման խռովքը, ինչը այլաբանվում է *«մի դալար բողբոջ չորացած ծառի վրա»* մետաֆորով: Ներքին հակասականության այս նույն պատկերային ընկալումն է բնութագրում մենության մեջ իրեն ինքնառչնչացման դատապարտած Աշոտ Երկաթի *«բողբոջյա»* պայթյունը ծովամարտի հերոսական հաղթանակի տեսքով, ինչպես նաև նրա հետագա բոլոր ինքնահաղթահարումների անհավատ ճիգերը: Եթե զուտ արտաքին պատմական հակադրության հաս-

տատումն են թագավորի մահից հետո Աշոտ Բռնավորի գահակալական ստոր նկրտումները, ապա արխագների դեմ կռվի նույնատիպ արտաքին կոնֆլիկտը Աբաս նորընծա արքայի համար բնականորեն վերածվում է ներքին յուրօրինակ դրամայի՝ կապված Գուրգենդուխտ թագուհու հետ, ինչը ընդհանրապես բնորոշ է այս վեպի էպիկահոգեբանական կառույցին: Հենց բոլոր այս հակասությունները ներդաշնակության բերելու անձնագոհ ճիգերի մեջ է մեծանում գաղափարակիր հերոսի՝ Մարգալետունու կերպարի մարդկային-իմաստասիրական հնչեղությունը լայն առումով: Վեպի վերջում այդպիսի ներդաշնակության և գրողի համար միշտ ձգտելի բարգավաճ միասնականության խորհրդանիշն է դառնում Կարսի նորակառույց եկեղեցու նավակատիքի քաղաքական ու հոգևոր վերաշնչավորման փաստը, ու որպես հայոց միաբանության տոնական ցույց՝ Մարգալետունու պահանջով բոլոր իշխանները «*մի ընդհանուր դաշնագրություն*» (էջ 514) ստորագրեցին՝ ամրապնդելով այն Անանիա կաթողիկոսի հոգևոր օծմամբ:

3. Գարաշրջանի քննական ընկալումները և պատկերը

Գեղարվեստական կառուցվածքի այս նպատակադիր իմաստավորումը՝ պատմական ու հոգեբանական հակասությունների դժվարին հաղթահարումով ներդաշնակության ռոմանտիկական հաստատումները՝ հեղինակային ապրումների ու գաղափարախոսության շաղախով ամրապնդված, պատմավեպի ժանրային պահանջով կարող է արդյունավորվել միայն պատկերվող դարաշրջանի քննական ճշմարտության բացահայտմամբ: Այստեղ ռոմանտիզմի հետևորդներ Բաֆֆու և Մուրացանի պատմահայեցողությունները, ընդհանուր եզրերով հանդերձ, ունեն մաս որոշակի տարբերություններ: Բաֆֆին, որի համար կայուն սկզբունք էր, որ «պատմավեպը ժողովրդի պատմական կյանքի» արտացոլումն է,

անցյալի դեպքերի նկատմամբ ազատ վերաբերմունք ունենալով, կարողանում է պահպանել դարաշրջանի ոգին, փիլիսոփայությունը: «Դավիթ Բեկի» պատմականության որոշ շեղումները «Սամվել»-ում հաղթահարվում են հիմնովին, որոշ բացառություն են գուցե Վահանի կերպարի հետ սխեմատիզմից խուսափելու և գեղարվեստի շահերից բխող՝ Մերուժան Արծրունու կերպարի սուբյեկտիվ մեկնաբանությունները: Եվ, ինչպես բոլոր պատմագեղարվեստագետները, այնպես էլ Րաֆֆին, ազատորեն դեպքեր ու դեմքեր է ավելացնում կամ հանում, բայց դրանք չեն շեղում անցյալի կյանքի ճշմարիտ ամբողջականությունը, տրամաբանությունը: Հիշենք, որ վեպի ցնցող դրվագներից մեկը՝ Արծրունյաց Մեծ տիկնոջ ճակատամարտը դավաճան որդու դեմ, պատմական չէ, բայց այն չի խախտում պատմականությունը (ինչը անում է, օրինակ, Դավիթ Բեկի ծածուկ հեռանալը Վրաստանից), քանի որ հայրենասեր ու կենտրոնախույս ուժերի ընդհարումները բնորոշ են դարաշրջանին:

Մուրացանը, որը պատմական դեպքերը ընկալում է իր և հերոսների միահյուսված ապրումների դիտանկյունից, ներկայացնում դրանք կերպարի բարոյահոգեբանական պատճառականության մեջ, ավելի որոշակի սուբյեկտիվության շեշտեր է բերում: Բայց միաժամանակ նա նուրբ հնարանքով գեղարվեստորեն տարեգրում է պատմական դեպքերի ճշմարտությունը, պատմությունը դիտելով նաև որպես տեքստ՝ բացում է պատմիչի հաղորդածի ենթախորքը՝ մարդկային հոգեբանական ընկալումներով, ավելորդ չի համարում այդ հաղորդածներից ներառել, ասենք, այնպիսի անկարևոր թվացող մանրամասն, ինչպիսին արևի խավարումն է: Այսինքն՝ պահպանելով փաստի ճշմարտացիությունը, կտրուկ փոփոխությունների չգնալով՝ գրողը ենթատեքստը բացում է հոգեբանական հիմնավորմամբ, և պատմությունը ոչ այնքան անցյալի կյանքի էպիկական արտացոլումն է, որքան այդ կյանքի իմաս-

տավորումը մարդկային հոգեաշխարհի ելևէջումներում: Գրողի և կերպարի անհատականությունների միաձույլ ուժը աներեր է դարձնում պատմական ու հոգեբանական համադիր փաստը:

Վեպի նախադրությունը՝ Սահականույշի և Մեդայի գրույցը, պատմաշրջանի ընդհանուր մթնոլորտ ստեղծելու դիպուկ հնարանք է՝ դեպքերի կերպարային գնահատումներով: Այստեղ կերպարահեղինակային սուբյեկտիվիզմը ածանցվում է պատմական դեպքերի տրամաբանությամբ՝ բոլոր մանրամասներով ամբողջացնելով դարաշրջանի ոգին: Այսպես, չնայած թագուհու և դայակի անկեցվածք մտերմությանը, մայր-դուստր կապին՝ միջնադարյան աստիճանակարգության կայուն գիտակցությունը ինքնաբուխ ստիպում է թագուհուն՝ զարմանալ, թե ինչու է Մեդան իր մոտ, երբ ինքը պատվիրել էր, որ ոչ ոք չխանգարի իր միայնությունը, և ի՞նչ է նշանակում այն, որ նա եկել է հիշեցնելու, որ արդեն ուշ է, և դրյակ վերադառնալու ժամանակն է. «*Հիշեցնե՞լ, ի՞նչ կնշանակե այդ, Մեդա, – կես զարմացած և կես բարկացած հարցրեց թագուհին*» (էջ 12): Հետո անմիջապես որոշակիանում է վեպի ստեղծագործական կարևոր հնարանքներից մեկը՝ դեպքերը հերոսների վերապրումներով դիտելու-բացատրելու սկզբունքը: Տիաճությամբ ընդունելով կաթողիկոսի գալու լուրը՝ Գոռ իշխանիկը բացատրում է, որ նա չպետք է միայն իր անձի փրկության մասին մտածի, չէ՞ որ սպասվում է արաբ Նսրրի նոր հարձակումը, իսկ թագավորն ու կաթողիկոսը իրենց գահերին չեն: Այս հանգույցը բացվում է թագուհու և դայակի գրույցի միջոցով, որը ներկայացնում է կարևոր իրադարձությունները՝ Յուսուփ ոստիկանի դաժանությունը, Սմբատ թագավորի խաչվելը Դվինում, որը «*չէր պատահիլ, եթե տիրանենգ և դավաճան Գագիկ Արծրունին*» (գրողի խիստ բացասական վերաբերմունքն ունի այն հիմքը, որ այս նշանավոր գործիչը չընդունեց Բագրատունյաց տիրակալությունը, բանակցեց արաբների հետ և թագավոր հռչակվեց – Վ. Ս.), Վաս-

սյուրականում թագավորելու փառամոլությանը կուրացած, չմիանար Յուսուփ ոսրիկանի հետ» (էջ 42), Աշոտ արքայազնի քաջագործությունները (որ հետո թագավոր պիտի դառնար ու ստանար Երկաթ մականունը՝ սկզբնավորելով հայոց պատմության փառավոր ժամանակներ). *«Պետք է տեսնեիր դու նրան այն ժամանակ, երբ յուր գորքով անցնում էր Գարդմանից* (Սևադայի կավածքից – Վ. Ս.)... *Բարձրահասակ, քիկնավեղ, քիսադեմ, բայց գեղեցիկ կենդանի աչքերով, որոնց մեջ շողում էր բարությունը»* (էջ 44), (հիշենք Անդրեաս երեցի արտաքինը):

Այս ընթացքի մեջ քաղաքական կոնֆլիկտները աստիճանաբար տեղափոխվում են անձնական ոլորտները, հետագա գործողությունների ընթացքում հավասարակշռվում դրանցով: Աշոտի հզոր աջակիցների մեջ Սևադայի կարևոր դերը և հասկանալի փառամոլությունը՝ փեսայացնելու ապագա թագավորին, կարող էր կանխվել գաղափարակիր հերոսի միջամտությամբ (չէ՞ որ նա է ներդաշնակության բարոյաքաղական կրողը), որովհետև Մարգալետունին գիտեր և հայտնել էր արքայազնի ու Սևորդյաց օրիորդ Ասպրամի սիրո մասին: Բայց Սևադա իշխանը չէր հանդուրժում արգելքներ իր ճանապարհին, և այս ամենն իմանալուց հետո Սահականույշի տառապանքը հնչում է որպես դրամատիկ բացականչություն. *«Ուրեմն այսպես վաղո՞ւց է սկսվել իմ դժբախտությունը... Ուրեմն Սևադայի աղջիկը գոհ պեղք է լիներ պեպուհական հաշիվների՞ն»* (էջ 52): Մինչդեռ այն ժամանակ Աշոտի հաղթանակներն ու քաջագուն կերպարը բորբոքել էին իր սերը, և հայոց ինքնուրույնությունը վերականգնած Աշոտի թագադրության ու իրենց նշանադրերի արարողությունը բավարարված սիրո և կանացի փառասիրության երջանիկ մշուշ էր ստեղծել իր համար: Բայց դժբախտությունը շատ արագ է հաջորդում դրան. այս ամուսնությունը նաև ներքին երկպառակտչական կռիվների նոր ալիք է բերում. *«Ամբողջ երկու տարի բուն Հայաստանը կռվի և*

արյան դաշտը էր դարձել» (էջ 73): Հովհաննես կաթողիկոսի միջնորդությամբ և հունաց միջամտությամբ հնարավոր եղավ կարգավորել երկրի վիճակը: Բայց շուտով թագուհուն անձամբ պարզ է դառնում Աշոտի և Ասպրամի կապը, ինչը սկիզբ է դնում նոր անձնական ու ազգային դժբախտությունների:

Այս նախադրությանը հաջորդող բուն գործողություններն ու կոնֆլիկտները անձնական հարաբերությունների պատկերում շարունակում են ազգային-քաղաքական ընդհանրացումներ բերել: Օրինակ՝ Սևադայի հետ Մարգալետունու գրույցը պարզում է մյուս իշխանների, ինչպես և Աբաս արքաեղբոր ու աբխազների դիրքորոշումը: Տրվում են մույնիսկ բուն կոնֆլիկտների հետ, թվում է, ուղղակի կապ չունեցող իշխան-ռամիկ հարաբերության նրբերանգներ. Սևադան հիշում է, թե որքան դաժան է եղել նախորդ ապստամբության ժամանակ իր դեմ և թագավորի կողմն անցած գյուղացիների նկատմամբ. «Մի քանի հարյուր հոգի ջարդեցի. իսկ գյուղացիներին խրատելու համար, որ մյուս անգամ չհամարձակվեն իշխանների կռվին խառնվելու, հնչել տվի նրանց արտերը, կրակի մատրնեցի և սպա հեռացա» (էջ 132). գրողը ցանկացած առիթով չի կարող չըջանցել իր համար միշտ կարևոր գյուղի խնդիրը): Այսպիսի երկրորդական թվացող փաստերը գլխավոր դեպքերի շաղախի մեջ մեծ չափով ապահովում են պատմականությունը:

Ներքին երկպառակության քաղաքական նոր շերտ է բացում հանդիպումը Յիկ Ամրամի հետ, որովհետև նա է ավելի վճռական իր քայլերի մեջ: Խոստում են մանավանդ հայոց ներքին ընդհարումների մեջ աբխազների դիրքը և նրանց հետ Ամրամի դավադիր դաշնագիրը՝ Տավուշը փոխանակելու կամ փաստորեն հանձնելու մասին: Ոչ միայն հոգեբանական, այլև պատմաքաղաքական առումով, որպես միջնադարյան դասային գիտակցության փաստ,

բնորոշ են Յիկ Ամրամի հրաժեշտի խոսքերը՝ ուղղված Մարգալետունուն.

«—Այս վայրկյանից մենք հակառակորդներ ենք: Ես չեմ նեղանալ, որ դու պաշտպանես քո թագավորին, այլ կհարգեմ քեզ մինչ անգամ այն վայրկյանին, երբ դու նրան պաշտպանելու համար քո սուրբ կմխես իմ կրծքի մեջ... Բայց կցանկանալի, որ Մարգալետունյաց ազնվարյուն ժառանգը պաշտպան լիներ ավելի ազնվասիրտ թագավորի...

—Ինչ արած, Աշոտ Երկաթն է այժմ գահի վրա, իսկ ես գահի խոնարհ ծառան եմ» (էջ 171):

Պատմաքաղաքական իրադարձությունները և անձինք սահմանագծվում ու բաժանվում են անձնագոյության մուրացանյան կանխադրությով, տարաբնույթ կոնֆլիկտները հանգում են մի իրավիճակի, երբ պատմական փաստը գալիս է հաստատելու գրողի գաղափարը: Անձնապաշտության հասկանալի ու անհասկանալի ճահճի մեջ այլևս ո՞րն է ելքը. *«Թագավորն անշարժ նստած է Կաքավաբերդում. Աշոտ սպարապետն ամրացել է Բազարանում, Աբաս արքանդրայրը քաշվել է Երազգավորս. Գազիկ Արծրունին Վասպուրականից դուրս հայություն չի ճանաչում. կաթողիկոսը, փոխանակ միջնորդ լինելու և իշխանները համախմբելու, եկել ապաստանել է Գառնիին... Իսկ այս ընդհանուր անշարժության ժամանակ Նսրրն եկել, գրավել է Դվինը և յուր ասպատակները սփռել ամեն կողմ» (էջ 233-234):* Այս իրավիճակում պատմական փաստն ու գրողի ռոմանտիկական կանխադրությքը Մարգալետունու քսան քաջերի հաղթանակի միջոցով հաստատում են *«մի ծաղկով գարունի»* անխուսափելիությունը, քանի որ անձնապաշտության շարունակությունը հիմք է տալիս Բեշիրի մոր ավերածությունների ու արյան, որոնց ծանր դրսևորումները երևում են Բյուրականում ու Այրիվանքում: Այս մղձավանջն են ցրում քսան անձնավիրյալները Գեղա դաշտում, և այստեղի *«մրից»* փախած

արաբը Սևանի ծովամարտի արքայական հաղթանակով «մրջուրն» է ընկնում: Գրողի գաղափարը հաստատող այս դեպքերը՝ իրենց ռոմանտիկական հնչողությամբ, միաժամանակ իրական եղելություններ են և, ուրեմն, ամբողջացնում են վեպի պատմականությունը:

Ներքին ու արտաքին բոլոր վտանգների դեմ մարտնչող գաղափարակիր հերոսի հաղթանակների շարքի մեջ կարևորներից մեկը Աշոտ Երկաթի և Աբաս արքաեղբոր հաշտությունն է, որովհետև ցանկացած հաղթանակ կայուն ու մնայուն է միայն միաբանությամբ: Դրա կարևորությունն ավելի է շեշտվում, քանի որ միշտ գուգահեռվում է դավաճանության վտանգով: Այն պահին, երբ Մարգարետունին ու Աբասը Սևան էին գնում՝ թագավորի հետ հաշտության, Աշոտ Բռնավորի մատնության նամակն է ստանում Նսրը ոստիկանը, որը շտապում է հարձակվել և տիրանալ Գագիկ Արծրունու հովանավորությանը ապավինած Հովհաննես կաթողիկոսի անտեր մնացած գահին: Պատմական միջավայրն ամբողջացնում է Սևանա կղզին մտնելիս Աբասի վերհիշած դեպքերը. «Մորաքերեց Նիզ գավառի պարերագմը դավաճան Գագիկ Արծրունու դեմ, որի ժամանակ իրենք կռվում էին առյուծի պես, քայց և այնպես հաղթվեցան, որովհետև Աշուրի գունդը կազմող սևորդիները փախուստ տվին ճակատից», այս առթիվ նաև «հիշեց Աշուրի թուլությունը» (էջ 392), (սևորդիները Ասպրամի հոր զինվորներն են): Այսպես պատմական փաստերի ճշմարտության մեջ զգալի է դառնում հերոսի թուլություններին գերակա տեղ տալով՝ գրողի սուբյեկտիվիզմը: Ինչ էլ լինի, եղբայրների դաշնությունը տալիս է իր պտուղները, և Նսրը շտապում է հաշտության առաջարկ անել:

Աշոտ Երկաթի մահից հետո բոլոր ազգային ու անձնական կոնֆլիկտների հանգույցը լուծվում է, և հեղինակային գաղափարաբանության պահանջով Աբասի թագավորության շրջանը սկիզբ

է դնում ներդաշնակ միաբանության և երկարատև խաղաղության բարեբախտ ժամանակների (որի տրամաբանությունը, ըստ էության, Աշոտ Երկաթի գործունեության և արտաքին միջազգային բարենպաստ հարաբերությունների մեջ է): Հիմնականում հարթվում են ներքին հակասությունները, վերջնականապես թոթափվում է արաբական լուծը, Մարզպետունին հավատարիմ աջակից Վահրամ սեպուհի հետ գրավում և ամրացնում է Ուտյաց ու Գուգարաց բերդերը՝ վերջին թշնամու՝ արխազների դեմ հաղթանակը ապահովելու համար: Դվինի վերջնական ազատագրումն ու երկիրը արաբներից մաքրելը, արխազաց Բերի դեմ հաղթանակը Հայոց աշխարհում սկիզբ են դնում հարյուրամյա խաղաղությանը, և ահա՝ բարգավաճող երկիր, մշակված հողեր, շենացող գյուղեր, զարգացող մշակույթ ու դպրություն, և «*Աբասը բազավորում էր խաղաղությամբ*», ամեն ինչին «*հովանավորում էր ինքը*» (էջ 482):

4. Հեղինակային ներկայության դրսևորումներ

Անցյալի դեպքերի տարեգրման գեղարվեստական կատարումներով ընդհանրության մեջ ապահովելով պատմականությունը՝ Մուրացանը միաժամանակ հոգեբանական մեկնաբանությունների հակումներով ձգտում է պատմաքաղաքական իրադարձությունները առավելապես բացատրել հերոսների թուլություններով, ինչը նկատելի է դարձնում հեղինակի ներկայությունը ևս: Եթե իր ապրումներով գրողի հոգեհարազատությունն ակնհայտ է վեպի դրամատիկ կերպարների՝ Սահականույշի, Յիկ Ամրամի, անգամ Աշոտ Երկաթի նկատմամբ, ապա հեղինակային գաղափարների ուղղակի կրողներն են դառնում, այսպես կոչված, զուտ դրական կերպարները, որոնք դրանով հանդերձ, ինչպես կտեսնենք, չեն զրկվում ինքնուրույնությունից ու բազմաձայնության իրավունքից: Եթե հոգեբանական գուգահեռների մեջ կերպարի օբյեկտիվացու-

մը ավելի ակնհայտ է, ապա գաղափարակիր հերոսների անհատականացման մեջ զգալի է հեղինակի ձայնը. ուղղակի առաջինն ինքնին բնավորություն է ծնում, երկրորդի մեջ որոշակի է կանխադրության ծանրության կենտրոնը: Դա կարելի է նկատել անգամ կերպարի արտաքին անկողմնակալ պատկերի մեջ: Այսպես, Գառնո ամրոցի խաղաղության մեջ զինավառ Գոռ իշխանիկին տեսնելով՝ թագուհին մայրաքաղաքի հանդիմանում է, թե ինչու է միշտ այդպես զրահագզեստ, կարծես *«կա՛մ պարտերազմ էս զնում, կա՛մ ճակարամարտից վերադառնում...»*

– *Այդպես պարվիրել է ինչ իմ հայրը, մա՛յր թագուհի:*

– *Բայց այս ժամի՞ն, փակված ամրոցո՞ւմ, թագուհու դղյակի մեջ... Մի՞թե կարիք կա:*

– *Ամեն վայրկյան պարտասար պիտի լինեն դիմագրավելու»* (էջ 22):

Այսպես գրողը արտաքին պատկերների խոսքային ենթատեքստում հաճախակի հիշեցնում է իր և գաղափարակիր հերոսի գոյությունը, նրա անսխալականության և անձնագոհի նվիրումի անչափելիությունը. դատում-վերլուծում է հեղինակը, գործում-բացատրում է հերոսը, որը, անգամ տվյալ տարածության ու ժամանակի մեջ չերևալով, մնում է ճշգրտող-կարգավորող ուժ, որին սպասում և որի կարիքն զգում են համարյա բոլորը: Թագուհին անորոշ տվյալաճեղքների մեջ միայն նրանից է սպասում փարատող պարզության ուժը, թագավորը միայն նրան կարող է վստահել անձնական ու ազգային հոգալ, անգամ անձնական ցավից զենքի դիմած Սևադային ու Ամրամին նրա գրույցը մխիթարական շատ բան է տալիս: Որպես *«հայրենյաց քարերար»*՝ նա գուցե ամենից քիչը իր ընտանիքին է թողնում, չնայած հենց նրա միջոցով է գրողը հստակում ու կիրարկում ընտանիքի ամրության մեջ ազգի գորավորությունը տեսնելու գաղափարը. ուղղակի Մարգալետունու և Մուրացանի համար ամբողջ ազգն է մի ընտանիք, որը պիտի միշտ

ուժ գտնի՝ ներքին խոցերը բուժելու և արտաքին վտանգներին դիմագրավելու համար: Ահա թե ինչու հերոս-հեղինակ զուգաձայնը կարող է թույլ տալ կորուստների մեջ անողականի ու նաև թագավորից ուղղակի կուրացած Սևադա իշխանին ասելու, որ հարսի ողբերի ու թոռան թոթովանքների բերած ծանր վրդովմունքի մեջ *«ընդունիր, թե չարագործ հազարացու մինն է քեզ կուրացրել և այն ժամանակ անյրարունջ կարող ես կրկնել. «Լավ է մեզ, զի այր մի մեռանիցի ի վերայ ժողովրդեանս և մի՛ ամենայն ազգս կորիցե»»* (էջ 142):

Ինչպես Մուրացանն էր իր մամակներում անընդհատ ինքնավերլուծող, այնպես և նրա հերոսները՝ ոչ միայն Աշոտ Երկաթն ու Յիկ Ամբամը, Սահականույշն ու Սահակ Սևադան, այլև միշտ գործի մեջ գտնվող *«անհանգիստ մարդը»*՝ Գևորգ Մարգալետունին: Այս ինքնավերլուծման հնարանքը ապահովում է վեպի հոգեբանական գերակայությունը: Եվ դա այնքան տիրակալ է, որ նույնիսկ ավելորդ են թվում այսպիսի հեղինակային ռեմարկները. *«Հուսահաբությունն ընկճել էր նրա կանացի հոգին»* (էջ 243), կամ՝ Մարգալետունին *«պահանջում էր, որ յուր Գոռը փեսացու լինելուց առաջ լինի դեռ զինվոր, հայրենիքի ծառա»* (էջ 249): Ներառվում են, անշուշտ, ռոմանտիզմի նախասիրած հեղինակային ակտիվության ցուցադրումներ. *«Մենք թողնենք նրան (թագուհուն – Վ. Ս.) յուր ժայռի վրա և ծանոթանանք օրիորդ Շահանդուխտի հետ»* (էջ 247): Բայց սրա կողքին կերպարի ինքնուրույնությունը չեն խաթարում նույնիսկ վերամբարձ թվացող և հեղինակի ներկայությունը հուշող այնպիսի խոսքերը, ինչպիսիք ասում է թագուհին Գոռի և Շահանդուխտի սիրո բացատրությանը ակամա ականջալուր լինելուց հետո. *«Մեր սերը չորացավ, գոսացավ... բայց ահա հենց այդ գոսացած ծառի մոտ ես փեսանում եմ մի դալար բողբոջ... Ի՞նչ անել նրան. մի՞թե չորի հետ միասին կտրել ու այրել... Ո՛հ, ոչ. թող նա ապրի»* (էջ 256):

Երբեմն գաղափարադրույթը հասկանալիորեն թույլ է տալիս պատմական որոշ շեղումներ, ինչը նկատելի է, օրինակ, Աշոտ-Աբաս հակադրամիասնության մեջ վերջինիս գերապատվությունը շեշտելը այն դեպքում, երբ գրողը հրաշալի գիտեր, որ ժամանակի դարակազմիկ երևույթը Աշոտ Երկաթն է: Աբասը, եղբոր նման արտաքին հմայքներով օժտված լինելով, *«նրանից ավելի խոհեմ և շրջահայաց էր... Ավելի պարկեշտ և բարոյասեր էր, քան Աշոտը. և հենց այդ պատճառով էլ սրտմտած էր եղբոր դեմ, որ նա առաքինի հորից ժառանգած գահի պարիսկն արատաւորել էր յուր ապօրինի ընթացքով»* (էջ 377): Այս առաքինությունը շեշտելով Աբասի մեջ՝ գրողը հետո պետք է ուղղակի միջամտությամբ հաստատի այն, դրանով բացատրի անգամ Աբասի երկպառակտիչ դիրքորոշումը, իսկ հաշտության համաձայնությունը նրանով, թե *«կամենում եմ տեսնել նրան նորեն յուր աթոռի վրա»*, թեկուզ նրա պատճառով *«թագուհին շարք վիշտ է կրել, պետք է նրան սփոփել»* (էջ 378): Եվ ինչքան էլ սողանցքվում է Աբասի այս վերափոխության ու սիրալիրության բուն պատճառը, այն, որ Աշոտն իր նամակում հայտնել էր թունավոր նետով ծովամարտում վիրավորվելու և մոտալուտ մահվան, ուրեմն և իր՝ Աբասի գահակալության հեռանկարի մասին հեղինակային ներկայությունը շարունակում է ազդել կերպարի ազատության վրա: Աբասը շարունակում է նույն պարտադրված դատումները. *«Նա հիշում է նաև իմ ժառանգությունը (գահակալական – Վ. Ս.)... Մի՞թե այդ ժառանգության համար պիտի հաշտվեմ նրա հետ»* (էջ 381):

Այսպիսի սակավադեպ փոխադարձ անազատությունների կողքին գերիշխողը, բարեբախտաբար, մնում են կերպարների ինքնադատում-վերլուծումները, երբ գրողի թաքուն ներկայությունը ոչ թե կարկատվում, այլ ձուլվում է կերպարի խոսքի բնականության և հոգեբանական համոզությանը: Ահա օրինակ, Աշոտ Երկաթի խոստովանանքը թագուհուն. *«Ո՞վ կարող է բուժել այն հո-*

գին, որ տանջվում է խղճի խայթից», ուրիշին գուցե կարելի է սփոփել, բայց ոչ նրան, «որ կոչված է մարդկանց բախտը կառավարելու, որ պաշտոն ունի ժողովուրդ հովվելու, առաքինության օրինակ ու առաջնորդ հանդիսանալու» (էջ 311): Գրողի այս դատողությունը բնական է հնչում խղճի առաջ միայնության դատապարտված հերոսի ինքնավերլուծումների մեջ, ինչպես որ այդ հերոսի դրաման ու ողբերգական վախճանը նույն հեղինակային գաղափարների դիրքերից, բայց նաև իր կերպարին բնաբուխ ձևով է ներկայացնում Մարգարետունին. «Բայց ավա՜ղ, խառնվածքի մի թուլություն նրա դյուցազնական մեծությունը թունավորեց... Միրոփանաքի որդը հսկայական հրաշակերտը տապալեց» (էջ 436): Նույն կերպ հեղինակի ներկայությունը կերպարի ազատության շարունակությունն է դառնում «Մի ծաղկով գարուն»-ի դրվագում ուղղակի դատողության մեջ. «Իսկ ես կասեմ, որ «մի ձեռքը ծափ կտա» և «մի ծաղկով գարուն կգա»... Հասարարուն կամքի և անցնվեր աշխարհության առաջ անկարելի ոչինչ չկա» (էջ 288): Եվ կամ՝ «Ես պիտի ապացուցանեմ, որ ամբողջների և իշխանական գործության մեջ չէ անփոփված հայրենիքի ուժը, այլ նրա որդիների անցնվիրության մեջ» (էջ 295): Նույնիսկ միջնադարյան դասային գիտակցության դեմ ձևակերպված այս դատողությամբ գրողն առանձնապես չի կաշկանդում կերպարի անհատականությունը և երևում է իր հերոսի կերպարով, որպեսզի վերածնվի երկակի ներդաշնակությամբ՝ ապահովելով նաև ընթերցողի ազատությունը:

Անհատականացումը ավելի լայնահուն է, երբ ոչ միայն գաղափարները, այլև գրողին հոգեհարազատ ապրումներն են օբյեկտիվանում կերպարի մեջ, և կոնկրետ իրավիճակներից բխող հեղինակային ընդհանրացումները մնում են հերոսինը. «Ով որ անկեղծությամբ է սիրում, նա էլ հեշտությամբ այնպիսի սխալ քայլեր է անում, որոնք հեռացնում են իրանից յուր սիրած անձին, մանա-

վանդ եթե վերջինի մեջ բուռն չէ փոխադարձ սերը» (էջ 91): Մուրացան-Ոսկի հարաբերությունները զարգանում էին հենց այս բանաձևի նախանշած ուղիներով, և իր հերոսների նման ինքնավերլուծող հեղինակը լավագույնս ընկալել է դա, բայց այդպես էլ չի կարողացել հակառակ քայլն անել, ինչպես դա չեն արել իր հերոսները: Եվ քանի որ ակնհայտորեն սա բնավորության թուլության վկայություն է, ապա գրողն ու կերպարը ուժի պահանջը հաստատել են իրենցից դուրս, կարիք են ունեցել բոլոր թերությունները կամքին ենթարկող, բայց նաև այդ ուժը հաղորդակցելի դարձնելու համար դիմացիին հասկացող, նրա հոգսն ու վիշտը իրենք համարող մի «օտարի» ներկայության:

5. Գաղափարակիր հերոսի բնավորությունը և դրամատիկ ապրումների կրողները

Վեպում **կերպավորման** բաժնեգիծը դարձնելով անձնագոհության կարողությունը՝ Մուրացանը չափանիշ է ընտրում մարդկայնորեն մի ընդհանրական երևույթ ևս՝ դիմացիին հոգսի հաղորդակից ընկալումը, կողքինի նկատմամբ անտարբերության մերժումը: Այս հատկանիշի կրողը ևս դառնում է *Գևորգ Մարգալեպուրունին*, որի կերպարը հայրենասիրության, անձնագոհության բանաձևային դրսևորումներից բացի՝ մեծ չափով մարդկայնանում, նաև ընթերցողին սիրելի է դառնում այս որակներով ևս: Փակագծերում ավելորդ չի լինի հիշել, որ երբեմն ընթերցողը Մուրացանին ու Մարգալետունուն «շփոթում է», մեկի անունը վերագրում մյուսին, և այստեղ, անշուշտ, գործում է նաև հեղինակ-հերոս բարդ կապերի ենթագիտակցական ազդակը:

Վեպի սկզբում թագուհու սպասման վիճակը ստվերագծում է Մարգալետունու բնավորության այդ գիծը: Չգտնելով որևէ մեկին, որին կարելի է սրտի գաղտնիքը վստահել՝ Սահականույշը «*հույս*

ուներ միայն մի մարդու վրա, որ, կարծում էր, ոչ միայն կվշտակցե իրան սրտի անկեղծությամբ, այլև գուցե կարողանա քեփեացնել այդ վշտերը» (էջ 11), և նա անձկությամբ սպասում էր Մարգալետունուն: «Ուրիշի հոգս» բարոյական կարգը իր համար անընդունելի դիտած Գևորգ իշխանը հոգեբանորեն հաղորդակցելի որևէ իրավիճակում կարող էր փոձկալ կամ անմոռնչ արտասվել, ինչպես եղավ Սևադայի հետ հանդիպման ժամանակ, և «*այդ մարդը, որ արտաքուստ այնքան զորեղ և աննկուն էր երևում, մի նորապիկնոջ չափ փափուկ սիրտ ուներ*» (էջ 112), ինչպես կայուն և ուժեղ գաղափարներ առաջադրող հեղինակն էր թույլ երևում հոգեկան կապերի զգացմունքային ոլորտներում: Այդպես հերոսը ևս անձնվիրության իր պահանջի մեջ դիմում է վճռական քայլերի, մեղադրանքի ծանր խոսքեր ասում Սևադային. «*Դու անարգեցիր նախկին հաշտության ժամանակ տված քո երդման գիրը և երկրորդ անգամ ապստամբեցար: Մի՞թե փառասիրությունը չէր մղում քեզ դեպի այդօրինակ ուխտադրություն*» (էջ 118): Չնայած անմիջապես իր հայրենանվիրությանն ու թագավորի պատճառած վշտի անսահմանությանը՝ Սահակ Սևադայի փաստարկներից հետո Մարգալետունին դառնում է նրա ապրումների ուղղակի շարունակությունը.

«– Եթե ընդհանուր հայրենիքի համար զգացած վշտի վրա ավելանային և այս վշտերը...

– Հարկավ անտրանելի կլինեին նրանք» (էջ 131):

Այսպես է ամփոփում գրուցակցի մտքերը Գևորգ իշխանը, և առավելապես հենց այս հոգեկան կապն է տալիս սպասելի արդյունքը:

Յլիկ Ամրամի հետ ևս Մարգալետունին գրույցը վարում է անսպասելիության ցնցումի վրա, և սա գրող-հոգեբանի օժտվածության վկայություն է: Նա խոսեցնում է դիմացինին, վերջինս վստահությամբ կիսվում է նրա հետ, ինչին նպաստում է Մարգալետունու

հաղորդակցելիության ուժը: Երկխոսությունը մոտեցնում է կողմերին, ջնջում արգելքները, և վերջին պահին հայրենամվիրության պահանջների մեջ հերոսը այլևս կարող էր օգտագործել նպաստավոր իրավիճակը: Լավ ճանաչելով Ամրամի անկոտրում, բռնկում ուժը՝ Մարգաետունին խնդրելու և ներում հայցելու պատրաստականության հետ միասին միշտ պահում է տարիքավոր խրատատուի հովանավոր-պարտադրող շեշտվածությունը՝ չթաքցնելով ցավի ընկալումները: Եվ «կույր սրտի» դրամատիկ ահավորությունը լրիվ հասկանալի է դարձնում այս դեպքում ճախողման պատճառը: Իր ողբերգականությամբ ավելի ցնցող էր նրանց երկրորդ հանդիպումը, երբ կորստի անչափելիությունից շուտ ծերացած Ամրամը խուսափում է որևէ բան ասել, չի հավատում ոչնչի, մույնիսկ նրան, որ Գևորգ իշխանը կհասկանա իրեն, և Մարգաետունին ստիպված էր հույս չունենալով և դիմացինի ցավի վերապրումով ասել. «*Խոսի՛ր, փե՛ր սեպուհ, ես կարող եմ հասկանալ*» (էջ 425): Արդյունքը լինում է այն, որ Ասպրամի մահը և Տավուշը արխագներից տալու ուղղակի դավաճանությունը խորն ըմբռնելով՝ ամեն ինչ, անգամ որդուն, հայրենիքի գոհասեղանին դնելու պատրաստ գաղափարակիր հերոսը թագավորին հղած նամակում «*արդարացրեց միևնույն անգամ նրան*»՝ այդ «*ապարքախոր սեպուհին*» (էջ 429):

Դիմացինի հոգսը «սեփականելը» թուլություն չի դառնում Մարգաետունու համար, որովհետև բնավորության այդ գիծը վերաճում է դիմացինին լավ հասկանալու կարողության, որը նրա բոլոր տեսակի հաղթանակների գրավականն է: Այսպես, Աշոտ Բռնավորի հետ հանդիպման ժամանակ, չնայած վերջինիս ցուցադրական հաճոյախոսություններին ու սիրաշահումներին, Մարգաետունին կարողանում է ընկալել նրա դավերի ընթացքը և դրանք կանխելու ծրագիր մշակել, որը տվյալ դեպքում չի հաջողվում, քանի որ թշնամու դեմ կռվի նոր դժվարություններ է բերում դավաճանի մոտ ապաստանած կաթողիկոսի մորթապաշտությունը:

Գաղափարակիր հերոսին մարդկային այսպիսի հաղորդակ-
ցելի հատկանիշներ տալով՝ Մուրացանը, պարզ է, որ հոգեկան
դրամայի ավելի խորը ծավալումներ է ներդնում բաժնեգծի մյուս
կողմում գտնվող կերպարների մեջ, որով ընդգծվում է անձնագոհ
կերպարային այս բևեռի՝ Մարգալետունու, Վահրամ սեպուհի,
Մովսես վարդապետի, Գոռ իշխանիկի ու Շահանդուխտի ազ-
գային նվիրումի հնչեղությունը, տարբերակել տալիս իրենց և Գա-
գիկ Արծրունու, Աշոտ Բռնավորի նման «մաքուր» դավաճանների,
թուլամորթ կաթողիկոսի զուտ մարդկային էությունների սահմա-
նագծերը և, իհարկե, հասարակական ու անձնական դրամաների
համադրությամբ մեծ չափով բարձրացնում վեպի գեղարվեստա-
կան հնչեղությունը:

Կերպարային այս բևեռի առաջին ներկայացուցիչը *Սահակ
Սևադան* է, առաջինը ոչ միայն նրա համար, որ Մարգալետունին
նախ նրա մոտ է գնում, այլև այն պատճառով, որ տարաբնույթ
կոնֆլիկտների ակամա հեղինակներից մեկն է ինքը: Նրա ներքին
երկվությունը կազմող հայրենասիրությունն ու փառասիրությունը
պատճառ են դառնում անձնական ու ազգային բազում ողբերգու-
թյունների: Դժվարին շատ ճակատամարտերում նա Աշոտ արքա-
յազնի ուժեղ աջակիցն էր՝ միաժամանակ փայփայելով իր թաքուն
նպատակները, և Սահականույշը նոր է իմաստավորում հոր խոս-
քերը. «*Քաջերի այդ գունդը, որ ես Կովի նրան, չեմ նշանկորթի
գրավականն է*» (էջ 46): Եվ որովհետև թագուհին դայակի հետ
վերհուշի մեջ շատ բան նորովի է գնահատում, այժմ հաստատ գի-
տի. «*Աշորին մի անգամ սիրողը չէր կարող այլևս դադարել սիրե-
լուց. երևի այդ աղջկանը* (Ասպրամին – Վ. Ս.) *հուսահատեցրել
են՝ անհնարին համարելով նրա ամուսնությունը արքայորդու
հետ*», ինչը ևս միշտ իր նպատակներին հասնող հոր գործարքնե-
րից է, որովհետև Սևադան էր համոզվելով ստիպել Սևորդյաց իշ-
խանին, որ նա դստերը՝ Ասպրամին, ամուսնացնի Յիկ Ամրամի

հետ՝ այդ կերպ յուրովի ազատելով աղջկա երջանիկ ապագայի ճանապարհը: «*Ուրեմն, Սահակ Սևադան ինքը յուր ձեռքով սեփական տունը քանդեց*» (էջ 54),– դառը ճշմարտությունը նոր է պարզում դժբախտ թագուհին:

Սևադայի փառասիրության արդյունքում ծնված շատ ողբերգություններից մեկի խտացումն է կույր իշխանի լքված ամրոցի մենության կոլորիտը. «*Հրջապատող տխուր լռությունը ճնշեց*» (էջ 110) Մարգալետունու սիրտը: Դստեր անունը իսկույն այլալեց Սևադա իշխանին, իսկ նրա որպիսության մասին փառասեր հոր հարցը ակնկալում էր ոչ այնքան դրական պատասխան, որքան մի ուրիշ բան. «*Նրա համար ծանր էր, արդարեւ, հավատար, թե Սահականույշը կարող էր մի վայրկյան անգամ հոգվո խաղաղություն ունենալ այն օրից ետ, որ յուր հայրն ու եղբայրը կուրացվել էին յուր պատճառով*» (էջ 114): «Ուժեղ» բնավորությունները հակված չեն երբեք տեսնելու մեղքի իրենց բաժինը և այն փնտրում են ամենուր իրեցից դուրս: Մարգալետունին, չլսելու տալով ինքն իրեն չարագործ և Գևորգ իշխանի՝ ախալ հասցեով եկած լինելու մասին կույր Սևադայի խոսքերը, դիմում է սպասելի արդյունք տվող ընդունված հնարանքի՝ անսպասելիության ցնցումին. ասում է, թե ինքը չի մոլորվել ճանապարհից, գիտի՝ ում մոտ և ինչու է եկել: Ամբամը ապստամբել է թագավորի դեմ, «*եկա խորհուրդ հարցնելու հինավուրց գորավարից, թե ի՞նչ միջոցներ գործ դնենք, որպեսզի կարողանանք ճնշել այս ապստամբությունը՝ առանց եղբայրասպան կռիվ մղելու*» (էջ 116): Մանավանդ վերջին բառերից հասած հարվածի դիպուկությունը ցնցում է Սևադային, բայց նա կարողանում է առաջարկվող խաղի լավ մտածված կանոնները ցրել անկեցվածք պատասխանով՝ ուղղակի ասելով, որ ինքն է դրդել Յիկ Ամբամին՝ զենք հանել Աշոտի դեմ, ուստի «*խոսի՛ր ինչ հեյր, ինչպես արքայի հակառակորդի հեյր*» (էջ 116): Ստեղծվում է ջղաձիգ վիճակ, ինչը մղում է Մարգալետունուն հակահարձակման անցնել և իշխանին մեղադրել ուխտադրժության ու փառասիրու-

թյան մեջ: Հին գինակիցների փոխադարձ ու դաժան անկեղծությունը մեղմում է վիճակը, և գրույցը շարունակվում է հոգսի ընդհանրության անկեցվածք պարզությամբ: Սևադան հիշեցնում է, որ ինքը վայելում էր փառքի բոլոր պտուղները, և ոչ ոք չէր կարող ժխտել իր անկեղծ նվիրումը հայրենիքին: Ներդաշնակվող իրավիճակի մեջ զգացվում է հեղինակային ներկայությունը ևս, երբ Սևադայի միջոցով կրկին հիշեցվում է հենց Գևորգ իշխանի գաղափարը ընտանիքի և ազգի զորավորության մասին և շեշտում, թե այն *«որքա՞ն ավելի պարտավոր է անել թագավորը՝ ժողովրդի հայրը և առաջնորդը»* (էջ 120): Անկեղծ հարաբերությունը ստիպում է իշխանին խոստովանել. *«Չեմ ծածկում իմ փառասիրության փափագը»* (էջ 121)՝ փեսայացնելու թագավորին (հիշենք պատմիչի վկայությունը), բայց Աշոտը կարող էր մերժել իրեն (կրկին մեղքը միայն ուրիշի մեջ տեսնելու պարզունակ ցուցադրանք, երբ չհասկանալու տեղ ես դնում այն, ինչ հենց քեզ համար շատ որոշակի էր, թագավորը չէր կարող կորցնել մեծ դաշնակցի, մանավանդ Ասպրամին նույն Սևադայի ջանքերով ամուսնացրել էին), իսկ հակառակ դեպքում պարտավոր էր հավատարիմ մնալ ամուսնության ուխտին (եթե չգործեր մեծ անհատի մեծ ու անխաթար զգացմունքի պարագան): Մինչդեռ Աշոտը ոչ միայն դաս չառավ, այլև իր մոլորությունների մեջ նույնիսկ ստորության հասավ՝ փորձելով անհավատարմության մեղադրանք բարդել Սահականույշի վրա, ինչը Սևադային ստիպեց երկրորդ անգամ զենքի դիմել, որի արդյունքում կրկին հաղթեց թագավորը և կուրացրեց իրեն ու որդուն: Բայց կույրի բազուկներն էլ կարող են սասանել անհաստատ գահը. այսպես է պոռթկում վրեժխնդրության չմարող ուժը: Այս ամենից հետո Սահակ Սևադան կարողանում է անել դժվարին քայլը. չցանկանալով իր հայրենասիրությամբ գիշել Մարգալետունի սպարապետին՝ նա համաձայնում է հաշտության գնալ, եթե նույնը անի Ամրամը, որին ինքն է դրդել ապստամբության:

Հոգեբանական նույն կամ ավելի բարդ ելևէջումները պահպանվում են *Յիկ Ամրամի* հետ հանդիպման ժամանակ, որը հստակում է հեղինակին ավելի հոգեհարազատ կերպարի խորաքանդակը: Կնոջ հնարավոր անհավատարմության կտտանքները ցավի անմիջականությամբ պատկերացնող հեղինակը, թվում է, հենց այս կերպարում պետք է ավելի շատ զգացնել տար իր անհատականությունը, բայց այստեղ էլ երևում է կերպարի ինքնությունության լիարժեք դրսևորումը: Դրա հիմքը թագավորի, ուրեմն և երկրի դեմ զենք հանած գործչի նկատմամբ Մուրացան գաղափարախոսի անվերապահ բացասական դիրքորոշումն է: Հերոսի ազատությունը նկատելի է դառնում դեռևս նրա արտաքինի մեջ ազդեցիկ ուժի ընդգծումով. *«Սա մի բարձրահասակ և հաղթանդամ տղամարդ էր, ամուր կազմվածքով և խոշոր ու ազդեցիկ դեմքով: Նրա լայն ճակատը, որ ծածկված էր կնճիռներով, սուր ու թափանցող աչքերը, որոնց հովանավորում էին թավամազ և գրեթե միավորյալ հոնքերը, մեծ և արծառնուկ քիթը, որ իշխում էր կարծես երկար ու թավ ընչացքին, և հարուստ, գորշախառն մորուրը, որ ծածկում էր պղնձե լանջապանակի կեսը, տալիս էին նրան լուրջ և միևնույն անգամ ահարկու կերպարանք»* (էջ 154): Արտաքին ուժով իսկ արդեն ամեն ինչ իրեն ենթարկելու ունակ, իր կամքի տիրակալ սահմաններում իշխող այս մարդուն կարծես անհարիր պետք է լինի որևէ զգացմունք:

Չոր և ըմբոստ պահվածքը պահպանվում է նաև Մարգարետուհու հետ հանդիպման առաջին հատվածում, երբ նա չքաքցրած կոպտությամբ իր զարմանքն է հայտնում՝ «թշնամու» վրանում տեսնելով սպարապետին: Որպես գիտակ հոգեբան՝ Մարգարետուհին անմիջապես ընդունում է առաջարկված խաղի կանոնները և լավ ճանաչելով դիմացիին՝ փորձում է քայլ առ քայլ պարտադրել իրենը: Վիպական այս դրվագին ևս բնորոշ է երկխոսական իրավիճակների հոգեբանական անցումը և ներքին բարդ շարժումը:

Փորձելով մեղմել հանդիպման սկզբի սառնությունը՝ Մարգալետունին մտերմիկ ու հանդարտ անտարբերությամբ հիշեցնում է, որ ինքը միշտ այնտեղ է, ուր իրեն չեն սպասում.

«—Կնշանակե, թե երբեք չար գործի համար չեմ այցելում մեր բարեկամներին:

—Բարեկամներին, այո՛, բայց դու թշնամու վրանում ես:

—Ո՛չ, Մարգալետունին հայ թշնամի չունի...

—Իսկ թագավորի թշնամիները քո թշնամիները չե՞ն:

—Դու մի օր թագավորի բարեկամն էիր և դարձյալ բարեկամ կլինես...

—Բարեկա՞մ... Դժոխքը տանե նրան... Իմ սաստանային հաշտության չեռք կպարզեմ, բայց նրան՝ երբեք» (էջ 156):

Եթե Սևադան իր ցավի մեջ, նաև տարիքի բերումով ավելի հանդարտ ու խորհող էր, ապա Ամրամին բնորոշ է երիտասարդի պոռթկումը, նա իսկական զորականի նման կտրուկ է, և անմիջապես պարզ է դառնում, որ դժվար կլինի նրան «մշակելն ու համոզելը»: Ահա թե ինչու Մարգալետունին պետք է ավելի բարդ հոգեբանական միջոցներ ձեռնարկի, և այս ներհակությունների մեջ է նաև ընդգծվում կերպարների ինքնությունությունը: Նա հաջորդ քայլի սկզբունքն է դարձնում անտեղյակ մարդու միամտությունը, միաբանության կոչ անում: Հոգեբանական այս հնարանքը տվյալ դեպքում երկակի արդյունավետ է. նախ սեփական ցավի անչափելիության զգացումի մեջ հանկարծ պարզվում է, որ շատերը կարող են չիմանալ այդ մասին, որ այն, փաստորեն, համընդհանուր չէ: Ի վերջո, դա սոսկ անձնականն է, իսկ ինքը կռվում է հայրենիքի դեմ, երբ հայրենյաց շահն ամենքի պարտքն է. և հիմա սթափության կոչ է հղվում իրեն: Այնուհետև անտեղյակության էթիկական դիրքորոշումը առիթ է տալիս, անգամ ստիպում է, որ դիմացինը պատմի ամեն ինչ, բաց անի հոգու ծալքերը, պարզի իր դրաման, որը ներքին մոճավանջային կուտակումից կարող է ցրվել,

հաղորդակցելի դառնալ և ինքնատիրապետման հնարավորություն ստեղծել: Մանավանդ գաղափարակիր հերոսի զուտ մարդկային կոչումի մեջ դա բնական է, քանի որ նա համընդհանուր վստահելիություն ունի: Ահա քե ինչու Մարգալետունու խոսքի մեջ նկատելի պահանջի ու արժանապատվության շեշտը ավելի պարտադրյալ վիճակի մեջ է դնում Յիկ Ամրամին: Երբ նա վիրավորանքի շեշտով զարմանում է, որ Գևորգ սպարապետը աղաչում է մի սեպուհի, ստանում է այսպիսի պատասխան. «*Լսի՛ր, Ամրա՛մ սեպուհ, Մարգալետունի նախարարները հպարտ էին ավելի քան քո նախահայրերը, քայց նրանց ծառանգը գերադասում է հայրենասիրությունը*» (էջ 158): Սևադայի հետ նա երբեք այսքան կտրուկ չէր, և այստեղ նկատելի է նաև միջնադարյան հիերարխիզմը, ինչը, անշուշտ, կարող էր հեռացնել սահմանը, եթե երկուստեք չփորձեն նահանջել: Ամրամն ասում է, որ շահավոր խոսելն ավելի հեշտ է, քան շահավոր գործելը, և երանի նրան, ով կարող է ցանկացած պարագայում անձնվիրաբար ծառայել հայրենիքին: Այս խոսքերը բոլորովին հեղինակային միջամտություն չեն, բնական են հնչում տառապող հերոսի՝ որպես ազգի ու երկրի նախկին նվիրյալի բերանում, և դա ամփոփում է շարունակությունը. «*Ես չէի ցանկանալ չարագործի անուն վաստակել, քայց հանգամանքները չարագործ շինեցին ինձ*» (էջ 159):

Այս կետից սկսվում է մեղմվել կերպարի արտաքին կարծրությունը, քայլ առ քայլ պարզվում է, որ հուժկու արտաքինի մեջ ապրումների հախտոն մի փոթորիկ է, և զգացմունքների այդ ծավալումներն էլ աստիճանաբար բացում են, դժվար է ասել, թուլություն՞ընը, թե՞ ուժը (ինչպես իր իսկ հեղինակի պարագայում էր): Նա անթաքույց ցնցումով է ընդունում Սևադայի կողմից հաշտության պատրաստակամությունը. «*Այդ ծերուկը դժոխք վառեց իմ սրտում... Եթե դու կարողանայիր մտնել իմ հոգեկան աշխարհը և տեսնել, քե տանջանքների ինչ հրդեհ է վառվում այնտեղ, կոտ-*

կայիր, կսարսափեիր...» (էջ 161): Ուրեմն պարզ է նաև, թե ինչու «*Կույր աչքը կների, կույր սիրտը չի ներիլ*», թե ինչու Մարգալետունին անկեղծորեն ներում է հայցում «սիրտը բացած» սեպուհից՝ նրա «*տան բազուիումն, սրտի աստվածուհուն*» **մի կին** ասելու համար, Ամրամի կողմից տեղին է հնչում «մի կին» Հեղինեի պատճառով տրոյական տասնամյա պատերազմի և դյուցազունների կորստի զուգահեռումը: Տառապանքը հեռացնում է հերոսին, ցավի անսահմանության ճնշման տակ նա կրկին մեծանում է, որևէ հաղորդակցելի ջերմություն այլևս չի կարող հալել նրա էության կարծր սառույցը. «*Բայց կա այնպիսի սառնամանիք, որ երբ պաշարում է մարդուն, այն ժամանակ սեփական տունը հրդեհելն անհրաժեշտ է դառնում: Մենք ամեն բանից առաջ մարդ ենք՝ մսից և արյունից կազմված*» (էջ 165): Հաշտության բերելու որևէ հոգեբանական կամ այլ կարգի հիմնավորում այլևս անիմաստ է, և Մարգալետունին, որ այս վեպի հեղինակի նման չէր կարող անտեսել մարդու ազատությունը, անհատի զգացմունքի իրավունքը, նահանջում է:

Կերպարի ինքնությունության և հոգեբանական բարդ հանդիպադրումների գեղարվեստական բարձր կատարումը շարունակվում է Մարգալետունու և Յիլկ Ամրամի երկրորդ հանդիպման ժամանակ: Այս անգամ արդեն տիրակալը միայնության ու ինքնահալածանքի դրաման է, և մթնոլորտը հագեցած է դրանով: Չմոռանալու ու վաճող բնապատկերը ընդգծում է մեծակության կոլորիտը. ձյունը փակել էր Գուգարաց աշխարհի բոլոր ճանապարհները, իսկ Տավուշի բերդում հեռավոր ճանապարհորդության պատրաստություն էին տեսնում: Յուրօրինակ փախուստի ճնշող միջավայրում «*կարծես մի հարվածող խարազան հալածել էր այդ դղյակից բոլոր այն արարածներին, որոնք կին անունն էին կրում*» (էջ 418): Անընդմեջ հալածվածության ու ցրտի ինքնատիպ խորհուրդն է ժամանակից շուտ ծերացած, սևերի մեջ կրակի կող-

քին միայնակ նստած Ամրամը, որը խուսափում էր մարդկանցից, չէր ուզում ոչինչ պատմել. «*Ի՞նչ ասեմ, չեմ կարողանում հիշել, սարսափում եմ...*», կամ ցավը անսպասելի պոռթկում է նրա մեջ. «*Ի՞նչ պատահեց... Երկինքը կործանվեց, երկինքը...*» (էջ 423):

Բայց նա ենթարկվում է Մարգաետունու պահանջին և պատմում ու նորովի վերապրում ողբերգությունը: Այս դրվագը ևս էպիկականության ու հոգեբանական խորը դիտարկումների վկայություն է՝ գեղարվեստական չափի հզոր զգացողությամբ, երբ ժլատ բառերի տակ թաքնվում են հոգեկան հարուստ ապրումները, երբ ընթերցողի ստեղծագործական երևակայության ազատությունը ևս ապահովում է գրողի և կերպարի անհատականությունների լիակատար ինքնուրույնությունը: Ուրեմն Յիկ Ամրամը ընդամենը եղածի ցայտուն դրվագներն է հիշում, իսկ չասված հոգեբանական մանրամասները թաքնված են արտաքին փաստի տակ: Այդ փաստն այն է, որ Ավերակ բերդում ապստամբների շրջափակումից Աշոտ արքայի փախուստից հետո Ամրամը վերադառնում է Տավուշ, հրամայում է զնդանից իր մոտ բերել Ասպրամին, որպեսզի նրան գուժի սիրելիի փախուստը: Փաստի հոգեբանական խորքն այն է, որ կորստի ահավորությունը երբեմն նույնիսկ ուժեղ անհատին հասցնում է դիմադրության թույլ միջոցների, անգամ ողորմելի դարձնում: Լիովին այդպիսին է Ամրամի քայլը, որի ամբողջ իմաստն այն է, որ ցույց տա Աշոտի «վախկոտությունը» և ուրեմն Ասպրամի սիրուն անարժան լինելը, այսինքն՝ սա չէ՞ քո սիրո առարկան, որ մի սեպուհի առջևից է փախչում:

Որպես կանոն, նման քայլերը հակառակ արդյունքն են բերում և արագացնում իրենց իսկ կատարողի անկումը: Կնոջ նուրբ բնագդը ճիշտ է ընկալում տղամարդու այդ քայլի ողորմելիությունը, մյուս կողմից՝ կնոջ սիրո մեջ միշտ ենթագիտակցորեն կա մայրական գորովանքի ու նվիրումի տարր, և Ասպրամը ամբողջապես ապրում է Աշոտ Երկաթի տառապանքը, այն միայն իր սիրո սպե-

դանիով դարմանելու ուժը: Լսելով Ամրամի պատմածը՝ նրա աչքերում անթաքույց պիտի երևար սիրո նվիրումը սիրող ու տառապող արքայի նկատմամբ, և դա չէր կարող չտեսնել նրան նույնքան խորը սիրող Ամրամը: Այս ամենը ընթերցողի երևակայությանը թողնված հոգեբանական խորքն է, իսկ արտաքին փաստն այն է, որ Ամրամը հանկարծ ջղաձիգ շարժումով ընդհատում է իր խոսքը և հրամայում է կնոջը կրկին զնդան տանել: Նրա բացականչությունը՝ «*Օ, ինչո՞ւ այդ վայրկենին իմ աչքերը չկուրացան...*» (էջ 424), հաստատում են կնոջ աչքերում տեսածի ինքնասպան ահավորությունը (ինչպես հիշում ենք, Ասպրամը գործողությունների մեջ չի երևում, նրա մասին պատմում են երկու սիրող տղամարդիկ): Ամրամը իր անկեղծ սիրո ուժով հաճախ է զգացել ցանկացած քայլից հետո Ասպրամի սիրո ուժգնացումը Աշոտի նկատմամբ: Նույնիսկ մի շարք անգամներ փորձել է ներել նրան, բայց վախեցել է ու մտածել, «*թե զուցե նա ավելի երջանիկ է համարում իրեն յուր սիրո համար տանջվելով*» (էջ 426): Իսկ այս անգամ, երբ Ասպրամը հրաժարվեց կերակուր ընդունել, նույնիսկ այդ ծանր համոզմունքը այլևս չէր կարող ետ պահել Ամրամի սիրո անձնագոհությանը. «*Ինչո՞ւ համար եմ ուշանում. ազատենք վերջապես թշվառին, – մտածեցի ինքս ինչ և վեր թռա տեղից*»: Բայց արդեն ուշ էր... Կախված Ասպրամի մոտ «*մռնչացի ինչպես անապատի առյուծը*», «*մի քանի օր շարունակ ես խելագուրկ էի*» (էջ 427): Ահա թե ինչու անհնար է այլևս ապրել այստեղ, ուր ամեն ինչ նրան է հիշեցնում, ահա թե ինչու ինքը այս կալվածքն ու բերդը, որ կարծում էր, թե երկրին անձնավիրաբար ծառայելու համար է պարգև ստացել թագավորից, բայց որը դարձավ իր կուրացած սրտի վկան, հիմա փոխանակում է աբխազների հետ: Այս ամբողջ ողբերգությունը խորն է ընկալում Մարգալետունին, որն Աշոտ Երկաթին ուղարկած նամակում պատմում է եղելությունը և արդարացնում Ամրամի քայլը:

6. Պատմաշրջանի և վեպի գեղարվեստական առանցքը

Գաղափարականի ու հոգեբանականի բարդ համադրումներով և իր դրամայի տարողությամբ վեպի գեղարվեստական առանցքը *Աշոտ Երկաթի* կերպարն է: Այստեղ ևս գաղափարի հետևորդն ու հոգեբանը Մուրացանի մեջ ներհակ են, և, բարեբախտաբար, երկրորդն է իշխող դառնում, թեկուզ որոշ պատմական շեղումների գնով: Շեղումը կրկին բխում է կանխադրույթից, որ ազգի գործությունը որոշվում է ընտանիքի ամբողջամբ: Իսկ թագավորը ահա ամուր ընտանիք չունի, քանի որ պատմիչ Հովհաննես Դրասխանակերտցու (Հովհաննես կաթողիկոսի՝ վեպի հերոսներից մեկի) վկայությամբ իր մեջ չի հաղթահարվել «բղջախոտի» բույսը, որը դրսևորվում է ամուսնացած Ասպրամի հետ գաղտնի հանդիպումներով: Ուրեմն թագավորը չի կարող լինել գրողի գաղափարակիրը, որքան էլ Մուրացանը հրաշալի իմանար, որ հենց Աշոտ Երկաթն է, որի ջանքերով վերջնականապես հաղթեց պապի՝ Աշոտ Առաջինի և հոր՝ Սմբատ Բագրատունու գլխավորությամբ սկսված ազատագրական պայքարը, և հինգդարյա կորստից հետո վերականգնվեց պետականությունը՝ բերելով հարյուրամյա խաղաղության վերածննդյան շրջան: Մյուս կողմից՝ թող որ ոչ շատ նշանավոր, անգամ անհայտ իշխանական տոհմանունով «ոմն Գեորգ իշխանի» մասին նույն պատմիչը հաղորդում է, որ Աշոտի մենաճառուց հետո նա ամրացնում էր հայոց բերդերը՝ արաբներից դիմակայելու նպատակով, և համընդհանուր անմիաբանության պայմաններում Բեշիրի դեմ կռվի է ելնում քսան անձնագոհ քաջերով ու հաղթում: Փաստ, որ Մուրացանի ռոմանտիկական իդեալի պատմական հավաստումն է, և անկախ հերոսի պատմական նշանավորությունից՝ նրան ու Աբասին պիտի վերագրվեն բաներ, որոնք Աշոտ արքայի վաստակի արդյունքն են: Իսկ ընտանիքի գորավորության գաղափարական հիմնադրույթի

պահանջով երկրին ու ժողովրդին, մաս ժամանակի նշանավոր անձանց հասած դաժան հարվածների պատճառը պետք է տեսնել Աշոտի անհատական թուլությունների մեջ, թեկուզ դրանց հետևանքով ամենածանր հարվածը հենց ինքն է ստանում: Այսպես բոլոր անձնական ու հասարակական կոնֆլիկտների հանգուցակետը Աշոտ Երկաթի կերպարն է, որը դրանով դառնում է վեպի գեղարվեստական կենտրոնը, կառուցվածքային առանցքը, և այլ կերպ լինել չէր կարող:

Կերպարը դրսևորվում է փոխադարձաբար իրար բացասող ու լրացնող երկու մակարդակներում՝ մինչև ամուսնությունը և ամուսնությունից (ուրեմն և՛ ընտանեկան անկայունությունից) հետո: Առաջին մակարդակում Աշոտն անառարկելի հերոսական նկարագիր է, ռազմաքաղաքական հզոր գործիչ, ինչի ընդգծումը բացատրելի է մասն մրանով, որ դեպքերը վերհիշում է մրան սիրող կինը, որն այդպես է ընկալել կերպարի հերոսականությունը: Երկրորդ մակարդակում՝ բուն վիպական գործողությունների մեջ, այդ հզոր ուժը խամրում է կերպարում ընդգծված մարդկային թուլությունների և ներքին դրամատիզմի, մեծ տառապանքի ուժով:

Վեպի նախադրության մեջ Աշոտի նկարագրի պատմական իսկությունը ամբողջանում է թագուհու կերպարի զուգահեռումներով: Սահականույշը կոչված է շեշտելու սիրո երկկողմանի դրաման և արքայի կերպարն ընդհանրապես. մրանք ճակատագրով դատապարտված էին վանելով լրացնել միմյանց (ուստի կերպարները պետք է քննվեն զուգահեռաբար): Եվ իրարից հեռու լինելով՝ մրանք միայնության, անգամ կիսատության անորոշ մթնոլորտի մեջ են, ուր կարծես լույսն ու օդն են պակասում. «*Լո՛ւյս տվեք, առանց այն էլ սիրտս մթապատ է, – քաղականչեց թագուհին... նա սկսավ անհագաբար շնչել թարմ օդը՝ կարծես կամենալով մեղմել նրա զորությանը յուր սիրտը վառող կրակի տապը*» (էջ 27): Սահականույշը շատ լավ գգում է, որ անցյալը վերհիշելը չի սպեղանե-

լու վերքը, բայց ինքնակտտանքի պատրաստակամությամբ գնում է դրան: Շատ բան կորցրած մարդը բարձրաձայն կամ լուռ մտորումների մեջ միշտ փայփայում է այն երեւումն միտքը, թե գուցե գտնելով սխալի սկիզբը՝ հնարավոր լինի ուղղել դա, գուցե, իսկապես, ամեն ինչ կորած չէ: Դայակ Սեդայի հետ վերհուշին տրվելը իր մեջ թաքցնում է հոգեբանական բարդ շերտեր: Թեման շատ է զգայուն, և պետք է հասկացվի սպասվելիք անկեղծության հնարավորությունը: Միջնադարը այս հարաբերությամբ արդեն զգացնել տված հեղինակը, երկկողմ անկեղծության մեջ դասայնության խարխլում տեսնելով, դա մեկնաբանում է նրանով, որ դայակը մոր դեր ուներ թագուհու համար:

«Մա՛յր Սեդա, մի՛ հուզվիր, մի՛ վրդովվիր. ես համբուրեցի այն շեռքը, որ շար անգամ համբուրել եմ մանկության ժամանակ...»

–Մի՛ լար, իմ անգի՛ն Սահանույշ, ես քո մայրն եմ, քո սիրունն եմ...» (էջ 31):

Անկեղծության հոգեվիճակը կօգնի ճիշտ գնահատել անցած դեպքերը, ինչը կառուցվածքային ու հոգեբանական կարևոր հիմունք է: Պատմական դեպքերի հերոսականության մեջ Աշոտ Երկաթի կերպարի էպիկականությունը ավելի է շեշտում թագուհու դրաման. *«Մի՞թե ես ավելի բախտավոր չեի լինի, եթե մի հովվի կին լինեի: Հովվական խրճիթի մեջ իմ հոգին խաղաղ և սիրուս հանգիստ կլիներ»* (էջ 34): Այստեղ միայն գլուղաշխարհը սիրող հեղինակի ձայնը չէ, այլև լիակատար ինքնությունության հասած կերպարի ցավը: Այժմյան կորուստներից առաջ նախկինում իրեն այսպես է տեսնում Գարդմանա իշխանի ինքնասեր դուստրը. *«Ես հպարտ էի այն ժամանակ, ինչպես լեռան կրծքին բուսած բարչրաբուն կաղնին... Օ՛, ինչպես չարաչար պարծկեցա»* (էջ 38):

Պատմական փաստեր արձանագրող հուշի մեջ նրանք տեսնում են *«Աշոտ դուռնագնի»* կռիվները ոչ միայն արաբների դեմ.

«*ինչպես մի կարադի փոթորիկ հասավ Տփլիս*» և ազատեց վրացիներին արխագների «*բարբարոսական լծից*», «*փառավոր էր արքայորդու հաղթությունը Աղարևի խորաշրուում*» (էջ 57), և այսպես անընդհատ, ու այդ ամենը Սահականուշի հոգեկան ապրումների արձագանքներով. «*Արքայորդու շեռնարկությանց ամեն մի հաջողությունը լցնում էր հոգիդ ցնծությամբ*»: Միշտ անցյալի երիտասարդական սիրո ռոմանտիկ վերաթռիչքները շաղախվում են ներկայի կորուստների դրամայով. «*Ինչո՞ւ հիշեցրիր ինձ այդ բոլորը, Սեդա՛... Երջանկության այն ժամերը, որ ես անցրել եմ այնպեղ*» (էջ 58), և որոնց փառավոր ամփոփումն են «*քաղցր հիշողությունները թագադրության և նշանադրության*»: Բայց հագուրդ ստացած սերն ու փառասիրությունը երկար չեն պահում երջանկության մշուշը և այն հաճելի խաբկանքը, որ երիտասարդ արքան հայոց բոլոր իշխանագուն օրիորդներից իրեն է տվել նախապատվությունն ու սիրտը: Թագուհին տեսնում է Աշոտին ու Ասպրամին գրկախառնված, և բոլոր բարդ կոնֆլիկտների սկիզբն է դրվում: Ընտանիքի անկայունության փաստից հետո Աշոտ Երկաթի մեջ ընդգծվում է կերպավորման նոր մոտեցումը, որտեղ, սակայն, որոշ պատմական շեղումներն ու հեղինակի միտումնավորությունը չեն ազդել կերպարի գեղարվեստական ինքնահաստատումների վրա: Աշոտը դառնում է իր մեղքերի ինքնագիտակցությանը հասած տառապող կերպար՝ հերոսականության երբեմնի ցոլանքներով: Այդպիսի մի ցուք է Ավերակ բերդում Սևադայի և Յիկ Ամրամի գործի կողմից շրջապատված արքայի քայլը: Ցավում է, որ իր պատճառով հայը հայի արյուն պիտի թափի. «*Ես մինչև այժմ հավարարիմների ապահովության համար էի մտածում, բայց այժմ տեսնում եմ, որ հենց իմ անձն է եղել նրանց վրանգողը, ուրեմն կհեռանամ այստեղից, որպեսզի չեմ ճանապարհի արգելքը վերացվի*» (էջ 196):

Արքան դեռևս պահում է ոչ միայն սքափ մտածող ու գնահատող, այլև տաքարյուն ու քաջ գործչի արժանապատվությունը. *«Ես կարող եմ սուրը չեռքիս և աշտենները կրծքումս ընկնել և մեռնել, բայց նվաստանալ և զենքը հանձնել թշնամուն, երբե՛ք»* (Էջ 193): Եվ քսանամյա երիտասարդի թեթևությամբ թռչելով ձիուն՝ երկու թիկնապահների հետ փոթորկի մման ճեղքում է շրջափակումը ու որպես կայծակ անհետանում հովտի մթության մեջ: Սա արքայի դյուցազնական նախավերջին պոռթկումն է, նրա ուժի ու վճռականության ցույցը (վերջինը ծովամարտն է), որը, սակայն, սկիզբն է դառնում տառապող միայնակյացի նրա մեծ դրամայի: Այսպես թե այնպես նա փախել է իր նախկին սեպուհից, և միջնադարի տիրակալի ասպետականության կարգը պատճառ է դառնում, որ նա փակվի Կաթավաբերդում, հետո՝ Սևանա կղզում: Յուրաքանչյուր այսպիսի վիպական նրբերանգ ընդգծում է ոչ միայն դեպքերի պատմականությունը, այլև դրա մեջ՝ կերպարի անհատականությունը:

Այս երևույթը յուրովի է ներառվում թագուհու ներքին դրամատիզմի շրջանակում. Սահականույշին ուրախացնում է թագավորի փախուստը, և նա Մարգարետունուն բացատրում է, որ այդ կերպ հույս ունի գտնել նորից իր ամոթահար ամուսնուն: Եթե այլևս չի հառնելու թագավորը, գոնե միայն իրենը կմնա Աշոտը, և թող զարմանալի չլինի, որ մարած է թվում հայրենիքի սերը անձնական ցավի դեմ, քանի որ այդ սերը միշտ բոցավառվել է նրա՝ շնչից, ով այժմ հեռու է և իր մման մեմակ: Այսպես միշտ անձնական ու ազգային հոգսերի համադրումների մեջ են հստակվում պատմական ու անհատական դիտումները, կերպարի հոգեբանական ինքնությունությունը: Թագուհին խորն է պատկերացնում թագավորի փախուստի ու մեմանալու դրամատիկ արձագանքները՝ միշտ իր մեջ պահելով ու ամեն տեղ փնտրելով կորցրածը գտնելու երերուն հույսը: Երկու հակոտնյա ուժեղ հոգեվիճակներ՝ մեկը, որ թագավո-

րի պարտությունը կարող էր օգնել՝ գտնելու նրան, մյուսը՝ արքայական փառասիրությանը բնորոշ հավերժական հաղթանակների անվերապահությունը, ի վերջո կնոջը հասցնում են հոգեկան դիպուկ և ընդգրկուն դրության. «*Թագուհու վրա մի տարօրինակ անտարբերություն եկավ*» (էջ 243): Հանկարծ ամեն ինչ՝ և՛ փառքը, և՛ հաղթանակն ու պարտությունը, գուցե՝ և սերը, անիմաստ ու ծիծաղելի թվացին: Սա արտաքին աշխարհի հետ բազմաթիվ կապեր խզած մարդու ամենաբնորոշ հոգեվիճակներից մեկն է, ինչի հաստատումով հոգեբան գրողը ինքնության իրավունք է տալիս հեղինակի ու կերպարի անհատականությանը: Սահականույշը անտարբեր է նայում անգամ Գառնո ամրոցը պաշտպանելու պատրաստությանը. «*Ինչո՞ւ համար է այս ամենը. ինչո՞ւ մարդիկ կամենում են երկար ապրել*» (էջ 244): Ամեն ինչ նա տեսնում է իր կորստի ու ցավի աչքերով, անգամ սիրո պայծառ ժամադրության շտապող Շահանդուխտին ճանաչելու փորձ չանցելով՝ մտածում է, որ նա «*վշտերից տանջվող թշվառի մեկն է, որ գնում է իրան դեպի խորաշոր գահավիժելու*» (էջ 245): Նման զգայացումնց կուտակումները միայն վեպի հեղինակին ևս բնորոշ տառապանքասիրության ներմուծումներ չեն, այլ օբյեկտիվացվել են կերպարի ապրումների բնականոն ընթացքի մեջ: Գոռի ու Շահանդուխտի ցայտող սերը ամեն ինչ իր մեջ մեռցրած թագուհուն հուշում է «*մի դալար բողբոջի*» հավերժությունը, հանուն որի, իհարկե, նաև այն բանի համար (ինչը կրկին հաստատում է կերպարի բազմակողմ ինքնությունությունը), որ Աշոտի վերջնական հեռացումով և Աբասի հնարավոր գահակալումով, երբ դեռևս կա ինքը, կարող է հայոց թագուհի դառնալ արխագուհի Գուրգենդուխտը, Սահականույշը որոշում է հանդիպել թագավորի հետ և համոզել նրան վերադառնալ գահին:

Սևանա կղզում թագավորի ու թագուհու զրույցը երկկողմ կերպավորման և հոգեբանական դրամատիզմի ցայտուն դրվագներից

է: Ընդհանրապես վեպում հոգեբանական համոզիչ դիտումների հազեցվածության դիպուկ արտահայտչաձևը վիպական կառույցի հիմնական տարր կազմող շարժունակ երկխոսություններն են, երբ արտաքին դեպքը այն ներքուստ խորը վերապրած հերոսի հոգե-վերլուծումների միջոցով է ներկայանում՝ Սահականույշ-Սեդա, Մարգալետունի-Սևադա, Մարգալետունի-Ամրամ, Սահականույշ-Աշոտ Երկաթ: Պատումի-քննության այս ձևը, որպես կանոն, վերածվում է դատի, երբեմն՝ ինքնադատության, որովհետև իսկապես առկա են մեղադրող և պաշտպանող կողմերը, մեղադրական փաստերը, անգամ դատական եզրակացությունը: Հոգեվերլուծական գրականության մեջ էկզիստենցիալ դատի առկայությունը հասկանալի է և բացատրելի:

Թագուհու և թագավորի գրույցը սկսվում է պաշտոնական սառը բացատրություններով, երբ որոշողը դառնում է կեցվածքը, պարզ ու հասկանալի քայլը հաճախ ընկալվում է այլ մեկնաբանությամբ: Աշոտ Երկաթը փորձում է անմիջապես պատմեշի մեջ առնել իր միայնությունը, անջրպետել իրեն Սահականույշից (ասում է, թե նա իզուր է եկել ծաղրելու իր մեկությունը). նրան հիմա օտար են բոլորը և ամեն ինչ, անգամ *«քնության հանկուցիչ տեսարանները – ծովակը՝ յուր արծաթե ալիքներով, լեռները՝ իրանց խրոխր գազաթներով, լուսինը՝ յուր մեղմ, աղուր շողերով»* (էջ 301): Նաև գրողի վերապրած այս զգացողության մեջ կնոջ ամենագոր բնագող փորձում է սողանցք գտնել՝ մտերմիկ հանդիմանանքի խոսքերի մեջ հարազատության փշրանքներ զգացնելով. Աշոտն ինչպե՞ս կարող էր իր այցի մեջ փախուստը ծաղրելու նպատակ տեսնել: Այդ կասկածը նորից տակնուվրա արեց իր հին վերքերը, և փոխադարձաբար ամուսնու *«սիրտը ցավեցնել ուզելով»*՝ նա ստիպված պատմեց, *«թե ինչպես մեր բոլոր աշխարհը գիրակ է քո հանցավոր սիրուն, թե զորքն ու ժողովուրդը գրգռված են քո դեմ...: Խոսարովանում եմ՝ ես գործեցի իբրև թույլ կին»* (էջ 306):

Քանի որ գրույցի մեջ վաղ թե ուշ պիտի ներառվի երկուսին էլ մտահոգող բուն խնդիրը, հաջորդ քայլերն արդեն ավելի են ընդգծում անկեղծությունը, նախկին կապվածության ուժով երկու բևեռները մոտենում ու հեռանում են ամբողջատ, տառապանքը մերկության նման շիտակ է լինում: Թագուհին հիշեցնում է իր չմարած արժանապատվությունը, այն, որ չնայած թագավորի ամենօրյա սառը հայացքին՝ Բյուրականի արյունը պարտավորեցրեց շատ բան մոռանալ և խնդրել ու համոզել Աշոտին, որ գահին վերադառնա՝ կանխելու երկրի անտերության բերած օրհասը: Սա ստիպում է թագավորին, որ վերջապես դուրս գա մենության պատյանից և բացատրի ու այդ կերպ կնոջ առջև նորովի ցույց տա իր ամբողջ դրաման: Նրա առաջին բառերի ընդհանուր դատողական բնույթը հուշում է խոսքի հետագա ընթացքը. մարդկային կարգերը միշտ չէ, որ կարող են տնօրինել այն, ինչ բնությունն է սահմանում, օրինակ՝ սերը: Բայց այս հիմքի վրա ինքնարողարացում չի ծնվում, այլ ընդհակառակը՝ դատը: Ուրեմն՝ Աշոտը սիրում է մեկին, որ իրենը չէ. սա գողություն¹ն է: Եթե այո, ուրեմն *«ես եմ այդ ավազակը, և ինքս էլ, ահա, իբրև անաչառ դատավոր, պատժել եմ ինչ»* (էջ 310): (Յլիկ Ամրամը ևս մեղադրում էր Աշոտին, բայց հանցանքի ծանրությունն այնքան մեծ էր, որ դրա տակ իր համար էլ էր պատիժ սահմանել, որովհետև Ասպրամի ինքնասպանությունը բացահայտ հանցակից էր դարձրել նաև իրեն): Այս ամենի մեջ կա² միջնադարյան խստակենցաղություն (ասկետիզմ), մույնիսկ ինքնակտտանք: Հնարավոր է, որ կա, բայց որոշողը տարժամանակյա մարդկային դատն է. չէ³ որ տուժել են մարդիկ, մտերիմները, վտանգվել է երկիրն ու ժողովուրդը:

Աշոտ Երկաթն իր մեղքից տուժողների մեջ առաջինը համարում է Սահականույշին. առավել ևս *«նախարհինք է այն, որ իմ անհավասարմությունը դու այդքան անսահման սիրով ես փոխարինում... Ես հպարտ եմ, ես չեմ կարող չլանել այն բարիքը, որ*

հայրուցվում է ինչ իմ գործած չարության համար» (էջ 310): Անմիջապես հաջորդում է դատավճռի պահանջը. բայց քանի որ դատարանի բոլոր դերերը Աշոտն ինքն է ստանձնել, և դեռ դատելու իրավունքն էլ միայն Աստծունն է, սա նրան հասցնում է որոշ խառնաշփոթի. դատավճիռ է պահանջում Սահականույշից՝ նրան ևս հասցնելով պատժի ծանր բաժին.

«—Միայն քո արեւությունը, միայն ծանր տանջանքները կարող են դյուրություն տալ իմ սրտին... Արի՛ր, որովհետեւ ես չեմ սիրում քեզ:

—Օ՛հ, մի՛ տառապիր...

—Միակ սիրած կինը աշխարհում...

—Օ՛, մի՛ արտասանիր նրա անունը,— քաջակամչեց թագուհին՝ գրեթե ճշալով:

—Այո՛, միակ սիրածս կինը այդ Ասպրամ իշխանուհին է...

—Անսի՛րյր... անգո՛ւթ. ի՞նչ շահ ունիս ինչ տանջելուց...

—Կամենում եմ սիրոյդ խոցուրելով՝ դժոխային արեւություն ծնեցնել» (էջ 310-311):

Սա դատավճիռ է երկուսի համար էլ: Եվ քանի որ ավելի մեծ բաժինը թագուհուն հասավ, Աշոտը հաջորդ պահին հավասարակշռությունը վերահաստատելու համար նորից հիշում է մտերիմ ու հարազատ մարդկանց և երկրին հասցրած իր անօրինությունները. «Երկնքի աստղերը կկողոպտեի՝ վարձատրելու համար այն մարդուն, որ կկարողանար մոռացնել տալ ինչ իմ անցյալը» (էջ 312): Նա կարծես փախչում է ինքն իրենից, քանի որ հնարավոր չէ դիմանալ խղճի խայթին: Այս ինքնադատության մեջ կրկին պոռթկում է մեծ սիրո ընդունակ տղամարդու որոշիչը. նա ասում է, որ բոլոր այս ծանր վշտերի մեջ իր համար «վշտերից ծանրագույնն» այն է, որ փակի տակ տառապում է Ասպրամը: Այս ամենից հետո ինքը չի կարող վերադառնալ գահին, ուրեմն թող «Աբասը պայազեկ»։ Մտքերի մեջ ինքնամոռացության տրված՝ նա անհաղոր-

դակից է թագուհու բացականչությանը, կնոջ անհաղթահարելի փառասիրության ճիչին. *«Ինչպե՞ս թե Աբասը թագավորե. ուրեմն և Գուրգենդուխտը լինի թագուհի՞»* (էջ 314): Աշոտի ներսում խմորվում է նույն տառապանքը. ինքը գահին չի նստի, քանի դեռ *«Տավուշի մթապատ խորշերում հեծում է նա»*: *«Եվ հանկարծ նա, ինքն իրեն մոռանալով, բացականչեց. «Ո՛չ, անկարելի է. ես չեմ կարող ապրել, քանի որ նա մեռնում է»»* (էջ 316): Թագուհու՝ անտեղյակ ձևացնող հարցը, թե ում մասին է խոսքը, թագավորը փորձում է միամտորեն շրջել՝ ասելով, թե *«լուսինն արդեն խոնարհվում է»*, և ժամն է վերադառնալու: Բայց կրկնվող հարցին ի պատասխան՝ նա մոլորուն շշնջում է. *«Անհայրության մեջ մեռնողի համար»* (էջ 316): Սա սիրո նվիրումի ու տառապանքի մեծ պոեզիա է, որը վերապրած հեղինակը այն նրբորեն փոխանցում է կերպարի ազատությանը, ինչքան էլ կանխադրույթի պահանջով այդ սերը համարի Աշոտ Երկաթի վտանգավոր թուլությունն ու թերությունը, որից տուժել են բոլորը: Բոլորի մեջ ահա հոգեբան ու գեղագետ հեղինակը, ի հեծուկս գաղափարակիր հեղինակի (Մուրացան գրողի անհաղթահարելի երկատվածությունը), ընդգծում է ամենամեծ տուժողին, հենց իրեն՝ Աշոտ արքային:

Թագավորի կերպարային որակների ամփոփումը դառնում է ծովամարտը, որը վերջերգի նման ամբողջացնում է հերոսականությունն ու դրամատիզմը: Նա հրաշալի է կազմակերպում մեծամիտ Բեշիրի ջախջախումը, բայց վիրավորվում է, և վիրաբույժը հայտնում է, որ նետը *«թաթախված է եղել թույնի մեջ. վերքի արագ բորբոքումը ծանր ապագա է գուշակում: Թագավորի դեմքի վրա փայլեց գոհության մի ժպիտ»* (էջ 352): Մահվան ձգտումը և մոտալուտ լինելու հետ կապված գոհության վիճակը, մանավանդ ուժեղ անհատի համար, այս կյանքի հետ բոլոր կապերը հիմնավոր խզելու գիտակցության արդյունք է, որն ինքնին ողբերգության հաստատումն է: Աշոտ Երկաթի և Աբասի հաշտությունը, նրանց

հարազատական ռոմանտիկ գեղումները՝ «*Ես այնպես ջերմագին կսեղմեմ նրան կրծքիս, որ յուր վշտերն իսկույն մոռանա, – շնչաց ինքն իրեն Աբասը և աչքերը սրբեց*» (էջ 393), կամ Աշոտը երբորը տեսնելու անհամբերությունից կարծես մոռանում է բոլոր դառնությունները և մանկան ոգևորությամբ ընդառաջ շտապում, ինչպես նաև հաշտությունից հետո Աշոտի՝ գահին վերադառնալը, և այն, որ ամենուր «*Ժողովուրդը դիմավորեց նրան ցնծության աղաղակներով*» (էջ 399), ու այդ ամենի բերած հուզումները ինքնադատության սառը պատմեշն անցնելու, դեպի կյանք պարտադրված վերադարձի երերուն փորձ է, որ շատ մեծ է հոգեվարքից առաջ մտքի ու զգացմունքների պայծառացման, որից հետո մարում է լույսը:

Մինչև վերջնական վախճանը նոր գահակալ Աշոտը շարունակում է մնալ սիրո հորձանուտի մեջ հաճախ երեխայի անկարողությամբ: Երբ նա իմանում է, որ Գևորգ Մարգալետունին հարկադրված էր երկրորդ անգամ հանդիպել Յիկ Ամրամի հետ, անքնին անմիջականությամբ խորհուրդ է տալիս Տավուշ մտնել, հետո կարծես «*կամենում էր մի նոր քան ասեղ, քայց քաշվում էր*», իսկ սիրտը տեղահան էր լինում ուրախ անհամբերությունից և դրանից անբաժան վշտի ծանր զգացումից: Մեծ սիրո այս հոգեբանական ելևէջումները միակ տիրակալն են, և թագավորին նույնիսկ այլևս չէին մտահոգում արխագաց Բերին հանձնելիք հյուսիսային մահանգները, ընդհանրապես Բերն ու Յիկ Ամրամը և բոլորը. «*Նրա միտքը սլացավ դեպի Տավուշ, քափանցեց դոյակի ներքին խորշերը և այդպեղ որոնում էր թշվառ քանրարկյալին... Ինչպե՞ս կկամենար պարվեր յուր նրան* (Մարգալետունուն – Վ. Ս.) *այդ մասին, հրամայեղ, ո՛չ խնդրեղ, աղաչեղ, որ նա մտնե այն խուցը, ուր փակված է թշվառ սիրո զոհը, խոսեղ նրա հետ, հայրնեղ, որ հայոց թագավոր Աշոտ Երկաթը... սիրում է նրան*» (էջ 417):

Կյանքի հետ միայն կապանքված սիրո անգոր թելերով կապված երբեմնի ուժեղ անհատին, պարզ է, որ պիտի արագ վախճա-

նի հասցներ սիրած էակի մահվան լուրը: Աշոտը շնորհակալ է Մարգալետունուց, որ Ասպրամի ինքնասպանությունը գուժող նրա նամակը՝ *«ագարության դուռ բացավ ինչ համար»* (էջ 432): Հասկանալի է, որ մահից առաջ թագավորը գաղափարախոս գրողի պահանջած խոսքերն է ասում: Եթե նրա դրամայի շարունակությունն են՝ *«Չեզ է մնում կյանքը յուր չարիքներով ու հրապույրներով»* բառերը, ապա դրանց շարունակությունը հեղինակի գաղափարների պարզ շեշտադրումն է. *«Աշխարհեցե՛ք վայելել նրան իմաստնաբար և չնմանիլ ինչ»* (էջ 433): Չնայած սա էլ բացատրելի է Աշոտի՝ որպես իր սեփական մեղքերի խորը գիտակցման հասած անհատի համար: «Դրսում» այսպես են ընկալում նրա մահը՝ ասելով, որ *«նա մեռավ յուր վերքի ցավից: Բայց արքունիքում պնդում էին, թե նրա վախճանն արագացրեց Ասպրամ իշխանուհու ինքնասպանությունը»* (էջ 433):

Նրա մահը ողբում են բոլորը, իսկ թագուհուց ու Աբասից բացի՝ *«ավելի դառնապես արտասպնեց Գևորգ Մարգալետունին, որ մանկությունից ի վեր նրա մերերինն էր եղած... Հիշում էր այն օրերը, երբ ինքը հիանում, հափշտակվում էր նրա դյուցազնական քաջագործություններով. հիշում էր նրա չայնի որոտը պարերազմի դաշտում, նրա խիզախ հարձակումները թշնամիների վրա»* (էջ 435): Այս հոգեվիճակը արժևորվում է երկակի. նախ՝ այստեղ արտահայտված են ողբի՝ որպես ժանրի, և՛ միջնադարյան, և՛ բանահյուսական տարրերը: Անցյալի արդեն կորսված փառքի ու հերոսականության դրվագների վերհիշումը լացի կամ ցավի մեջ ավելի է սրում ողբային զգացումները, ցավը ավելի հաղորդակցելի է դարձնում: Երևույթի միջնադարյան ընկալումը առկա է Դավթակ Քերթոլի (VII-VIII դարեր) «Ողբ Զեւանշիրի»-ից մինչև Ներսես Շնորհալու (XII դար) «Ողբ Եղեաիոյ»-ն և նրա նմանությամբ գրված մյուս գործերում, իսկ բանահյուսական հայտնի դրսևորումը Սարոյի մոր ողբն է «Անուշ» պոեմում:

Մյուս արժևորման ենթատեքստը կապվում է երկու գլխավոր հերոսների դերի հետ: Ասվել է արդեն, թե ինչպես և ինչու է Աշոտ Երկաթը գեղարվեստական առումով վեպի գլխավոր հերոսը, բոլոր կոնֆլիկտների հանգուցակետը: Հեղինակի գաղափարի կրողը, անկախ իր կերպարի հոգեբանական լիարժեք հաջողվածությունից, կանխադրույթի իրագործողը Գևորգ Մարգալետունին է, հետևաբար վեպը ավարտվում է նրա մահվան և հայտնի կտակի գաղափարական շեշտադրումի տեսարանով: Բնական է, որ Աշոտ Երկաթի մահից հետո գրողը շարունակում է դեպքերը, միջոցառումները, վեպ է հանգուցը, այլևս առկա չեն կոնֆլիկտները: Ահա թե ինչու սա դառնում է հենց հոգեբանական կատարումների առումով գլուխգործոցային այս ստեղծագործության կառուցվածքային, ուրեմն և՛ գեղարվեստական միակ նկատելի թերությունը, որն ի վերջո, գաղափարախոս ու գեղագետ-հոգեբան Մուրացանի ներքին երկվության արդյունք է:

Հասկանալի է, որ վեպի շարունակության մեջ զգալի պետք է լինի գաղափարադրույթը և դրա տակ ճնշված հերոսների որոշ անազատությունը: Արքայի թաղումը յուրովի նշում է այդ նահանջը. «Նա անընչացած պառկած է սառը հողի տակ. նրա սիրտն այլևս չի զգում ոչինչ» (էջ 436): Անհատական զգացմունքները անցողիկ են, հայրենամոլությունն է հավերժական. բայց առաջինի գեղարվեստական հզոր կատարումը ակամա ու անընդհատ պիտի հիշեցնի իր իսկ գրողի ներհակությունը, երբ նա մարդկայնորեն հարազատ էր սիրահար թագավորին, բայց իրեն նաև նվիրյալ գաղափարախոս էր պարտադրել: Այս ներհակության կերպարային անազատությունն ապրում է նորընծա Աբաս արքան: Նա պետք է իր մեծ գործերով ու բարձր բարոյականությամբ ընտանիքի ու ազգի ամրության (այլազգի կլին ունենալով), դրա բերած խաղաղության ու երջանկության կրողը, նույնիսկ խորհրդանշել դառնա: Դեռևս պահպանվում է ներքին լարվածությունը Աբասի ու Աշոտ

Բռնավորի հարաբերություններում, նոր թագավորը հարկադրյալ զիջումներ է անում Գագիկ Արծրունուն, դրամատիկ իրավիճակում հայտնվում աներորդի Բերի դեմ պատերազմի արդյունքում: Հասկանալի շտապողականությամբ ներկայացվող այս դեպքերի մեջ, թվում է, հոգեբանական ելևէջումներ են ստեղծվում Աբասի և Գուրգենդուխտի միջև: Սպարապետի պարտադրմամբ Աբասը ստիպված էր ընդունել պարտված Բերի դաժան պատժի՝ կուրացման անխուսափելիությունը: Լուրը փոթորկում է Գուրգենդուխտի հոգին, և դա որոշակի վերամբարձությամբ ամփոփում է Մարգալետունին. «*Գիւրեհ, գուշակում էի... Հո չենք կարող քրոջ սրտին հրամայել, որ զգալուց դադարե*» (էջ 509), ինչը ավելի շեշտվում է հեղինակային մեկնաբանությամբ. «*Թագուհին հրամայում է քրոջը՝ մոռանալ եղբոր դժբախտությունը և հրճվել ամուսնու ու թագավորի տարած հաղթանակով*» (էջ 507): Աբասը ցավով է նայում տիկնոջ թախծոտ աչքերին, ներքին տառապանքը թաքցնելու փորձերին, բայց ընտանիք-ազգ գորավորության կանխադրույթը ի վերջո պաթետիզմ է պարտադրում նաև տառապող քրոջը. «*Նա որ սպառնում է քո գահին ու հայրենիքին, չի կարող իմ եղբայրը լինել* – *ասաց թագուհին հանդիսաբար*» (էջ 507):

Հետաքրքիր է, որ այս ամբողջ դեպքերի ներկայացման շտապողականության մեջ Մուրացանի ոճը, վիպական պատումը մոտենում են տարեգրությանը, օգտագործվում է ժամանակային հաջորդավորությունն նշող «որովհետև»-ով ստորադասական կառույցը. «*Լիության եղջյուրը սփռել էր ամեն տեղ յուր առարկալ գունները: Եվ որովհետև երկրի խաղաղությունը երկար չիսանգարվեց, ...որովհետև զյուղերը բազմամարդացան, բաղաքները բարձրացան, ...և որովհետև երկրի խաղաղ դրությունից կախում ուներ նաև դպրության ու արվեստի բարձրացումը, ...որովհետև այս ու այն կողմերը փախած կամ տարագիր եղած առաջնորդները և միաբանները նորեն դարձան դեպի իրենց ուխ-*

յրերը» (էջ 483), ուրեմն Մարգալետունու անձնագոհությունը և վճռականությունը տվեցին իրենց պտուղները: Եվ քանի որ դրանց իրագործմանն էր բոլորանվեր տրվել Աբասը, ուստի անգամ «*խաղաղության փարիների բերած անդորրությունը չորպացրեց քաղաքի քաջազնական եռանդը*» (էջ 484): Որոշակիորեն զգացվում է Հովհաննես Դրասխանակերտցու ոճային կնիքը, երբ պատմիչը ոգևորված հիշում է երկրի բարեբախտ վիճակը Սմբատ Բագրատունու օրոք. «Արմատացուցին բուրաստանս ձիթենեաց և պարտիզաց. հերկեցին հերկս արտաքոյ փշոց և կթեցին պտուղս հարիւրաւորս. զեղան շտեմարանք ցորեն ոյ ի ժամանակի լրութեան հնձոց. լցան գուրք գինոյ ի կութս այգեստանեայց և լերինք ցնծութիւն զգեցան... առհասարակ բոլսէր աղբիւր բարեաց»⁵¹: Այս ամենն այսպես է որպես գրողի գաղափարական նվիրում, սակայն հեղինակի ու կերպարի ազատությունը պայմանավորող գեղարվեստական տպավորությունը, հոգեբանական նստվածքը և դրանց հետ միասին ընթերցողի հիշողությունը կապվում են Աշոտ Երկաթի և նրա թուլությանը կամ ողբերգությանն առնչված կերպարների մնայունության հետ: Իսկ այստեղ շատ պատկերներ կարծես ուղղակի վերցված են պատմագրությունից, անգամ ճակատամարտի նկարագրությունը հիշեցնում է այդ ոճի արդեն հստակված կանոնիկությունը. «*Հաջողության աստղը հայոց կողմը թեքվեցաւ, և նրանք ուժգին քափով ընկան հակառակորդի վրա*»⁵², կամ՝ «*Գերասիւր դիակներով ծածկվեցաւ, իսկ Կուրի ջուրը արյան գույն առաւ*», և կամ՝ «*Սրերը փայլում և հարվածում էին, նիզակները՝ ճոճում ու շանփրում, ընկած քաջերին հաջորդում էին քաջագույնները*» (էջ 501): Ընդամենը այսքանը ու այսպես, իսկ հանդիսավորությունն ամփոփում է խաղաղ ու բարգավաճ երկրի թագավոր Աբասի կողմից Մարգալետունուն շնորհած

⁵¹ Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 199:

⁵² Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 500:

«Հայրենյաց բարերարի» տիտղոսը և մահից առաջ անձնվեր սպարապետի հայտնի կտակը...:

7. Պատկերավոր մանրամասները և պատմական կոլորիտը

«Գևորգ Մարգպետունին» ռոմանտիկական դասական պատմավեպի ավանդական հատկանիշներ է պահպանում բնության, պատերազմական տեսարանների և այլ *պատկերավոր նկարագրություններով*: Արտաքին մանրամասները կոչված են կա՛մ ամբողջացնելու կոլորիտը, կերպարի միջավայրն ու ապրումները, կա՛մ անցյալի ու ներկայի հակադրությամբ գաղափարական հարցադրումներ անելու, կա՛մ գերիշխող դրամատիզմի մեջ կարևորելու նաև պատերազմի ու հաղթանակի, տոնական տրամադրությունների պայծառությունը: Բոլոր դեպքերում դրանք ուղղակի կամ անուղղակի անձնավորվում են, լրացնում կերպարի ու միջավայրի ընկալման անմիջականությունը: Այսպես, վեպի սկզբում Գառնո ամրոցի ու շրջակայքի պատկերը հիշեցնում է ոչ շատ հեռու անցյալում տիրող խաղաղությունը և դրան անիմաստորեն փոխարինած գորշ խստության զգացողությունն ու դրա հետագա խորացումը. «923 թվականի աշունն էր: Գեղարդասարը մերկացել էր արդեն այն աղքատիկ կանաչներից, որոնք հազիվ զարնան վերջերին համարչակվում էին ծածկել յուր ժայռապար լանջերը: Նա այժմ ամբողջապես փոխարկվել էր քարակարկառ թմբերի ու ամբարտակների, որոնց խոշորագեղ խալությունը չէին մեղմում նույնիսկ Գառնո գեղեցիկ շինությունները» (էջ 9):

Ավելի ահարկու բնապատկերը կարծես նախապատրաստում է Այրիվանքի արյունոտ դեպքերը. երկրի ընդերքից «*նախաջրհեղեղյան սասանություններով*» վեր ժայթքած բլուրներն ու ամբարտակները, «*միապաղաղ ժայռերի անհերթ զանգվածները, քաղալրե սյունաշև բուրգերը, իրար վրա ամբառնալով*», Այրիվան-

քը «անհարազատ այցելուների համար դարձնում էին անմարչելի»։ «Բնությունը կարծես յուր զորավոր ձեռքով փրկանական լեռների ավերակներն էլ ի մի ժողովելով՝ միացրել էր այսպեղ սքանչելին և ահավորը՝ րկար մահկանացուին յուր անհաղթ զորությունը ցույց տալու համար» (էջ 199)։ Այս արտաքին նկարագրությունների ստեղծած տրամադրությունը լրացնում են հաջորդ դեպքերը՝ «րկար մահկանացուներից» մեկի՝ Հովհաննես կաթողիկոսի փախուստը, ամրակուռ պատենշը հաղթահարած բշնամու վայրագությունը, մման օրհասների դեմ կանգնելու ընդունակ Մովսես վարդապետի անձնագոհ գոյատևման ուժը։

Հաճախ մման կամ համարյա մույն բնապատկերը միջոց է դառնում հերոսների հակադիր հոգեվիճակների կամ տարբեր ընդհանրությունների ամբողջացման համար։ Հիշում ենք, որ Մուրացանը առհասարակ սիրում է դիմել ռոմանտիզմի նախընտրած լուսնային գիշերվա բնապատկերին։ Այն մի դեպքում դառնում է անսպասելի հարվածին նախորդող խաղաղ ու դավադիր լռության կրողը։ Այդպիսին է Ավերակ բերդում ապստամբների կողմից Աշոտ Երկաթին անսպասելի շրջափակմանը նախորդող բնապատկերը. աշնանային ցուրտ ու աստղազարդ գիշերը «լուսինը հանդարտ սահում էր երկնականարի վրա և յուր արծաթյա շողերով պայծառ լուսավորում շրջակա լեռները, ժայռերն ու գահավեժները և լայնադիր բերդի կիսավեր շինությունները, որոնք այդ րոպեին իրենց րիսուր լռությամբ ներկայացնում էին խորհրդավոր և երկյուղ ազդող րեսարան» (էջ 180)։ Բնապատկերը նախամուտքն է դառնում թագավորի փախուստի և ինքնակտոտանքի մենավոր օրերի։

Ապրումների հետ համադրված բնապատկերի ներգագական ուժը գրողին կրկին տանում է դեպի լուսնային գիշերը։ Մուրացանի միշտ նախասիրած Սևանը, որի մակերևույթը ցերեկը «մի րեղ վառվում էր բաց բոսորագույն, մի ուրիշ րեղ փայլում գորշ արծա-

քագույն, իսկ բյուրավոր մկանունքները, որոնց փոքրիկ հովը հեղգհեղեղ ալիքների էր փոխում, փայլվում էին արևի առաջ, ինչպես ադամանդ և կամ ջրածին աստղիկներ» (էջ 260) արևի ու լույսի պայծառության չարածճի խաղի փոխարեն բոլորովին այլ դիմապատկեր է ստանում գիշերը, երբ դառնում է հարազատ մարդկանց ցավի լուռ վկան՝ գունատ ու անխոս. «*Լուսինը հուշիկ քարձրանում է երկնականարի վրա, և ծովակի մուգ բոսոր գույնը փոխվում է հեղգհեղեղ փայլուն արծաթի... Ամեն տեղ տիրում էր լուսնի խաղաղավետ լույսը*» (էջ 300): Այս խաղաղությանը պիտի հաջորդի Աշոտի արքայի ու Սահականուշի՝ ներքին փոթորիկներով լեցուն տվայտալից երկխոսությունը:

Բնապատկերը երբեմն իր մեջ առնում է անցյալի ու ներկայի ուղղակի հակադրության խորհուրդը: Փառավոր անցյալ և տխուր ներկա բովանդակավորումը կրկին ռոմանտիզմի և նրա ուշ ներկայացուցչի՝ Մուրացանի նախընտրելի սկզբունքն է, և այստեղ ընդհանրապես միշտ զգալի է գրողի անհատականությունը: Ահա Աշոտ Բռնավորի տիրակալած Բագարանը եղել է «*դիցապաշտական մի վեհավայր*»: Ութ դար առաջ այնտեղ, ուր «*կոռոց տանարներից զար գտնվում էին նաև հոյակապ ասպարանքներ*», ժողովուրդը «*գոհում էր մշտական քաղհնների վրա և մարտուցում աստվածներին առար նվերներ*»: «*Բայց այդ ժամանակ դժբախտ չէր Բագարանը. նա երկյուղ չէր կրում բշնամիներից. այդտեղ ապրում էին աղոթելու և զվարճանալու համար*» (էջ 358-359):

Հիմա՝ ներքին ու արտաքին փոթորիկների այս նոր ժամանակներում, զվարճարաններն անգամ որբացել են, ամենուր մեծության անթափանց մշուշն է՝ ներամփոփ արքայի և մյուսների անհաղորդ տառապանքների մման: Ահա Արշարունյաց ձորի արևելյան գոգում գտնվող մեծ անտառը, որը տարածվում էր Կապույտ լեռան ստորոտից մինչև Երասխի ափերը, և «*դարերից ի վեր ապրում էին այնտեղ հսկահասակ կաղնիներ, մայրեր ու կա-*

դամախներ, որոնց կախարները ծրարում էին ամպերի մեջ: Յերեկը նրանք արգելում էին արևի ճառագայթները, իսկ գիշերները սպեղծում անթափանցելի խավար»: Դա Երվանդ թագավորի տնկած հայտնի որսարանն էր, և այդտեղ *«ժողոված էրենների սերունդները բազմացել, լցրել էին նրա ծմակները. բայց արքայազն որսորդները չէին որսում այլևս նրանց մեջ»*, քանի որ երկրի անապահով դրությունը, իրար հաջորդող ընդհարումները *«ցամաքացրել էին իշխանների սրտում զվարճասիրության աղբյուրը»* (էջ 375):

Բնապատկերի հետ արտաքին պատկերավորման վիպական հայտնի միջոցներ են հագուստի, սենյակի, ամրոցի ու դղյակի, գործարասավորման ու ճակատամարտի, հանրային ցնծության կամ սգի և նման այլ կոլորիտային նկարագրություններ, որոնց ևս դիմել է Մուրացանը: Բայց, որպես կանոն, նա այստեղ շատ պերճախոս չի եղել, պահել է խիստ չափավորություն, ըստ երևույթին, այն պատճառով, որ նրան առավելապես մտահոգել են անհատները՝ գաղափարական կայուն նվիրումով կամ հոգեբանական խորը դրամատիզմով: Կանոնիկ չափավորությամբ է պատկերվում, օրինակ, Սահականույշ թագուհու հանդերձանքը, երբ երեկոյան մաժիշտները հանում են դրանք, և հագուստի կապանքներից ազատվող մարմինը երևում է ոչ միայն իր հմայքով, այլև *«նազիկ իրանը»* սեղմող գոտիից, *«հարուստ կուրծքն սքողող ոսկենկար բանկոնակից»*, մազերն իրենց մեջ *«հունական փարագով»* (էջ 28-29) ամփոփած մարգարտյա վարսակալից թոթափված ազատությանմբ, ինչի կարիքը հոգեկան ճնշումների մեջ շատ էր զգում թագուհին, և դրա բավարարումն էր արդեն կարևոր տեղ ունեցող նրա գրույց-հիշողությունը: Պատկերավորության մույն կանոնիկությունը նկատվում է նաև Սահակ Սևադայի ամրոցի արտաքին նկարագրության մեջ, որը ևս մարդկայնորեն ներանձնականացված է (տե՛ս էջ 110):

Կոլորիտային մանրամասներով են հատկանշվում նաև պատերազմական տեսարանները, ինչքան էլ դրանց զանգվածային ընդգրկումը չհասնի էպիկական մեծ թափի, որովհետև գրողի նախասիրությունը անձնական հերոսականությունն ու ապրումների հարստությունն է: Այդպես Գեղա դաշտում քսան քաջերի կռիվը Մարգպետունու անհատականության միջավայրն է, Ավերակ բերդի շրջափակման և Սևանի ծովամարտի նկարագիրը՝ Աշոտ Երկաթինը, արխագների դեմ հաղթանակի և Կարսի ցնծության պատկերը՝ Աբասինը և այլն: Միաժամանակ արտաքին պատկերը, զանգվածային տեսարանը պետք է գալիս՝ հերոսի միջոցով գաղափարական եզրահանգումներ անելու համար: Օրինակ՝ կայուն կարգավորվածության և վստահ ուժի տպավորություն է թողնում թագավորի դեմ ելած ապստամբների զորաբանակը Յիկ Ամրամի գլխավորությամբ: Եվ այդ ցուցադրական կարգն ու ուժը յուրովի է գնահատում գաղափարակիր հերոսը: Ուրեմն դաշնակից ապստամբների «*վրանները շարված էին կանոնավոր ուղղությամբ և ներկայացնում էին մի քանի ընդարձակ քառակուսիներ, որոնց յուրաքանչյուրի մեջլրեղում գտնվում էր զորավարի կամ իշխանի վրանը: Բայց քանակի ոչ մի կողմից պարունեշ չկար դրված. այդ նշան էր, որ զորքը նպատակ չուներ այդրեղ երկար մնալու: Նոր էին հասել և դաշնակից արխագցիները: Մարգպետունի իշխանը դառնությամբ բացականչեց.*

–*Ինչպե՞ս լավ համախմբվում են՝ իրանք իրանց կործանելու համար»* (էջ 153):

Պատկերավոր մանրամասների բարձր գեղարվեստականությամբ և կոլորիտային տպավորչականությամբ է տրված դրամատիկ ու հերոսական Բյուրականի ճակատամարտը (տե՛ս էջ 276): Որքան էլ հեղինակի ու գլխավոր հերոսի նպատակադրումը միասնական ուժի և ամուր պետականության վերահաստատումն է, միևնույն է, այդպիսի գաղափարներ մանրամասնող դրվագներում

էլ պահպանվում է չափավորությունը: Աշոտի և Աբասի հաշտությունից և թագավորի նոր գահակալումից հետո ինքնավստահ ուժի կայուն մթնոլորտն է իշխում գորագնդերի մրցախաղերի ու վարժանքների, զինապատրաստության մեջ, ինչը ստիպում է Նսրը ամիրային զգալ այդ ուժի անխտոր ընթացքը և հաշտության առաջարկ անել, որը ևս ձևավորվում է կոլորիտային ոճավորմամբ. *«Ամիրապետը ոսրիկանը՝ Նսրը ամիրան, շնորհավորում է մեր բերանով քո արքայական վերադարձը դեպի շահնշահիդ արքունիսր»* (էջ 404):

Համաժողովրդական ցնծության հաջողված զանգվածային տեսարան է աբխազներին հաղթած հայորդիների դիմավորումը Կարս մայրաքաղաքում: Բոլոր շինությունները, *«մինչև անգամ բուրգերն ու մարտկոցները, զարդարել էին գույնզգույն գորգերով, վառերով ու դրոշներով»* (էջ 504): Մուտքից մինչև Աբաս թագավորի ապարանքը հաղթական կամարներ էին կանգնեցված՝ *«դալար ոսրերից հյուսված և ծաղիկներով ու նշաններով զարդարված: Փողոցների մեջ և հրապարակների շուրջը պատրաստել էին խարույկներ գիշերային լուսավառության համար»* (էջ 505): Տոնական մթնոլորտը իմաստավորվում է, անշուշտ, հավաքվածների ժխտով, կեցցեների որոտընդոստ աղաղակով: Ժողովրդի մեջ *«ավելի եռանդությունը սկսան ծաղրական բացականչություններ անել»* գերիների հասցեին, և սպարապետը ստիպված էր ձեռքի շարժումով սաստել նրանց: Այսպես նաև մանրամասների մեջ է ամրակայվում արվեստի ուժը: *«Գևորգ Մարգալետունի»* պատմավեպում անգամ պատմական որոշ շեղումներն ու հեղինակային միտումնավորության տարրերը չեն վերաճում լուրջ գեղարվեստական թերության, եթե հոգեբանական համոզիչ անցումներով և հարաբերությունների մանրամասներով ապահովվում է կերպարի բազմաձայնային ինքնությունությունը:

Այսինքն՝ հեղինակի ներկայությունը կարող է զգացվել աշխարհայացքային որոշ միագծության մեջ, ասենք թե, կրոնի ու եկեղեցու, կապիտալիստական ներկա հարաբերությունների և դրանց բարեբեր օրրանը դարձած մեծ քաղաքի սոցիալ-բարոյական նկարագրի նկատմամբ, որի արդյունքը նահապետական գյուղի՝ որպես գեղարվեստական տարածության, անցյալի՝ որպես գեղարվեստական ժամանակի իդեալականացման հակումն է։ Միաժամանակ հեղինակի՝ իր իսկ դրամատիկորեն խորը վերապրած պահերը նպաստում են հոգեբանական համոզիչ անցումներով ու ընդհանրացումներով կերտելու հերոսներին, որոնք գրողի զգացմունքայնության, նվիրումի, տառապանքի սեփականած ու ընդգծված շերտեր ներառելով՝ կերպարի անհատականություն են ապահովում Մուրացանի բոլոր հաջողված երկերում՝ անկախ դրանցում գաղափարական ու ծրագրային նպատակադրումից։ Գեղարվեստի բարձր մակարդակում պահպանվում են ռոմանտիզմի պոետիկայի բոլոր պահանջները։

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԳ

ԳՐԱԿԱՆ ԱԶԳԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՂԹԱՀԱՐՄԱՆ ԵՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՏԱՆԻՇՆԵՐԸ

1. Նմանողության կնիքը. թուլականության նշանները

Ռեալիզմը, որի հիմնական սկզբունքներից մեկը օբյեկտիվությունն է, «տիպական հանգամանքի ու խարակտերի» ինքնակա գոյության ընկալումը, վերարտադրությունը, դրանով իսկ բացառում է հեղինակային սուբյեկտիվիզմը, կերպարը դառնում է յուրացված «դրսի» օտարումը, օրինակ՝ Նար-Դոսը հաճախ է շեշտել իր «օբյեկտիվիստ» լինելը, իսկ այդ դեպքում գրողի անհատականությունը կարող է երևալ կերպարի անհատականության մեջ որպես ինքնօտարված «ես»: Այսինքն՝ հերոսի մեջ մարմնավորվում են ինչպես այլ իրական մախատիպերի, այնպես էլ հեղինակի բնավորության գծերը, նաև թուլությունները, որոնց նկատմամբ եղած ժխտողական գնահատականով կարող են լինել նաև ինքնադատի ենթատեքստային շեշտեր:

Նար-Դոսի մեջ ակնհայտորեն առկա թուլական բնավորության հոգեբանական արտահայտությունները մի կողմից, մյուս կողմից՝ գրականության հասարակական և գեղագիտական կոչման մասին ունեցած հստակ պատկերացումները, գրողի կողմից առաջադրվող անգիջում պահանջները ստեղծում են մի հակասություն, որը շատ գծերով պայմանավորում է նրա ռեալիզմի մի շարք առանձնահատկություններ: Նար-Դոսը շատ որոշակի սահմանում է հայ գրականության հիմնական առաքելությունը. «Հայոց վիպասանությունը պետք է տեղեկացիոգ լինի. հայ վիպասանը պետք է իղեալներ տա, որովհետև քաղաքական ու սոցիալական հայտնի անբարեբաստիկ պայմանների մեջ հոգին ու զգացմունքները բթա-

ցած հայը, ավելի քան մի ուրիշ ազգի մարդ, կարոտ է իդեալների»⁵³, – գրում էր նա Մինաս Բերբերյանին 1893 թվականի սեպտեմբերին 26 տարեկանում: Հետագայում նա փորձում է ավելի ճշտել հայ կյանքի քաղաքական ու սոցիալական ոլորտների խնդիրները և գաղափարակիր հերոսների դերակատարումը. քաղաքական բնագավառում դա արևմտահայության ազատագրությանը նվիրվելն է, իսկ սոցիալականը մնում է գյուղի փրկության առաքելությունը: Այս ծրագրային դատումները որոշիչ չեն լինում Նար-Դոսի ստեղծագործությունների գնահատումներում, որովհետև նախ նա չի իրագործել դրանք, թեպետ փորձել է, և հետո՝ նախանշած երկու ոլորտներում գաղափարական նվիրումի գեղարվեստական ամբողջացումը տալիս են ռոմանտիզմի հետևորդներ Բաֆֆին (արևմտահայության ազատագրության խնդիրը) և Մուրացանը (գյուղի փրկության հարցը):

Նար-Դոսի հավատամքն է այն, որ «գրականությունը կյանքի հայելին է, բայց... նա կյանքի դարոցն էլ է», ուստի պարտավոր է ոչ միայն կյանքի թերությունները ցուցադրել, այլ նաև դրանք վերացնելու ուղիները ներկայացնել, ոչ միայն ճակատին քսված մուրը ցույց տալ, այլև սրբելու ձևերը սովորեցնել. «Ես աղաղակում եմ Ձուլաներին՝ տվեք ինձ Մարկիզ Պոզաներ, այլապես ի՞նչ օգուտ ինձ ձեր Ժակերից և Նանաներից, քանի որ ես ինքս Ժակ եմ և Նանա» (էջ 352-353): Այսպիսով, ռեալիստ Նար-Դոսը, որն ուղղակի հայտարարել էր՝ «դրոշիս վրա գրված է եղել հեռու րաֆֆիական հեքիաթաբանություններից, իրական կյանքը՝ ինչպես որ կա, և մարդու ներքինը» (էջ 288), հիմա մերժում է նատուրալիստ Ձուլային (նատուրալիզմն ի վերջո ռեալիզմի մի տարատեսակն է, որը միջավայրի վերափոխիչ դերի շեշտադրումների փոխարեն կերպարի մեջ կարևորում է ժառանգական ստացվածքը) և ապավի-

⁵³ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. 5, Երևան, 1970, էջ 340:

նում է ռոմանտիկ Շիլլերի ամենառոմանտիկ հերոսներից մեկին (Շիլլերը նրա սիրած հեղինակներից է, խոստովանում է. «Ամենամեծ հաճույքով կարդացել եմ Շիլլերը», նաև՝ «անչափ սիրում էի Բաֆֆիի գրվածքները» (էջ 280), որի իդեալ լինելու փաստը որոշվում է հանուն ուրիշների անձնագոհության կարողությամբ: Գրողի մեջ եղած այս ներհակության պատճառը ազգային կյանքի բարդությունների բերած պարտադրանքի և ստեղծագործական ներքին հակումների ու ազատության երբեմն շեշտված անհամատեղելիության մեջ է նաև: Ուստի Նար-Դոսի ռեալիզմի բուն առանձնահատկությունները և նրա տեղը հայ գրականության պատմության մեջ պետք է որոնել այլ կարգի նվաճումների մեջ, որոնց առընթեր իր վերոհիշյալ պահանջների իրագործման ստվերագծումները ևս կան: Պարզ ճշմարտություն է Ա. Տերտեքյանի սահմանումը, թե Նար-Դոսը «ստեղծագործում է առանց կանխակալ միտումների, քարոզչական որևէ նպատակ նրան չի դեկավարում»⁵⁴: Ինքը՝ Նար-Դոսն էլ տարբեր առիթներով խոստովանել է, որ իր գրվածքներում աշխատել է թաքնված մնալ, շատ բան քողարկված ներկայացնել, զգացնել չտալ հեղինակի գոյությունը. «Հեղինակի կամքն իրավունք չունի դուրս գալ գրվածքի սահմաններից» (էջ 311): Նույն միտքը, ինչպես կտեսնենք, ավելի որոշակի արտահայտելու է «Մահը» վեպի առիթով):

Նար-Դոսի ռեալիզմի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա, այսպես կոչված, օբյեկտիվիստ գրող է: Մինչդեռ իդեալ առաջադրող հեղինակը չի կարող չերևալ ներկայացվող դեպքերի ու հերոսների մեջ իր գաղափարներով, ինչպես Մուրացանի պարագայում էր: Օբյեկտիվիստ լինել նշանակում է ոչ միայն թաքցնել համակրանքը կամ հակակրանքը այս կամ այն հերոսի նկատմամբ, այլև հնարավորինս անուղղակի (ի տարբե-

⁵⁴ Տերտեքյան Ա., Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, Թիֆլիս, 1913, էջ 3:

րություն Բաֆֆու կամ Մուրացանի ծրագրայնության) ներկայացնել գաղափարական հնչեղություն ունեցող այն խնդիրները, որոնք կապվում են հերոսների գործունեության հետ:

Նար-Դոսի ստեղծագործությունների մնայուն արժեքը պայմանավորված է «ավելորդ մարդու» հոգեբանական տիպերի գեղարվեստական ամփոփ կերտվածքով: Ընդհանրության մեջ նյութ ընտրելով քաղաքային կյանքի երկու բնորոշ խավերի՝ մտավորականության և արհեստավորության՝ իրեն քաջածանոթ ոլորտները՝ գրողը այստեղ հայտնաբերել է կյանքի շարժումից դուրս մնացած մարդկանց, որոնց թույլ բնավորությունն ու սոցիալական պայմանները դարձրել են ավելորդ: Այս աշխարհն է գրողի կենսական նյութը՝ իր համակողմանի յուրացվածությամբ, այստեղ է Նար-Դոսի ռեալիզմը ձեռք բերում հասարակական և գեղարվեստական ներգործուն ուժ ու ազդեցություն:

Մուրացանի բարոյահոգեբանական և Նար-Դոսի սոցիալ-հոգեբանական դիտարկումները ընդլայնում և ամբողջացնում են կերպարի գեղարվեստական սահմանները, գրողից կերպարին որակական անցման ընդհանրությունների ու տարբերությունների ուղղվածությունը: Բացահայտվում է հոգեբան գրողի ստեղծագործական վարպետության մի ուրիշ կողմ. իրար են հակադրված ոչ թե ավանդական առումով դրականն ու բացասականը, այլ նույն սոցիալ-հոգեբանական հիմքից ձևավորված երկու ավելորդ մարդիկ, բայց որպես խիստ տարբեր, նույնիսկ հակադիր բնավորություններ, որոնց հետևողական տիպերը Շահյանն ու Բազենյանն են «Մահը» վեպում:

Նար-Դոսին՝ որպես իսկական հոգեբանի, բնավորությունների արարման վարպետի, ամենից առաջ հուզում է մարդու ներաշխարհը: Եվ սա պայմանավորում է նրա ռեալիզմի մի ուրիշ առանձնահատկություն. շեշտված են տիպական բնավորությունները, անկարևոր են տիպական հանգամանքները: Նրա բոլոր ստեղ-

ծագործություններում հերոսների գործունեության միջավայրը կարելի է ներկայացնել այսպիսի սխեմաներով՝ պատահական հանդիպում-զբոսանք-ամառանոց կամ այլ ժամանցավայր-հյուրընկալություն-ժամադրություն և այլն (համեմատենք, օրինակ, «Քառս» վեպի Միքայելի և «Սպանված աղավնի» վիպակի Թուսյանի ինքնադրսևորումների միջավայրերը): Սա հոգեբանական ռեալիզմի կարևոր հատկանիշներից մեկն է, ռեալիզմ կամ քննադատական ռեալիզմ գրական տարողունակ մեթոդի մի ճյուղի՝ որպես առանձին հոսանքի ինքնահաստատման հիմունքը: Այստեղ հիմնականը դառնում է հերոսների խոսքի միջոցով բնավորության բացահայտումը, խոսքն է դառնում ինքնացուցադրման ու կերպավորման սկզբունքը (երկխոսականությունը՝ նույն գեղարվեստական դերակատարմամբ, գաղափարական ու հոգեբանական այլ շառավիղներ ունեւ Մուրացանի արձակում):

Նար-Դոսի ռճի առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է (որ կրկին հոգեբանական ռեալիզմի պահանջներից է), որ ստեղծագործության հենց սկզբում գրողը հերոսին դնում է լարված իրավիճակում, հետո աստիճանաբար բացում է դրամատիկ շերտերը, բացահայտում է իրեն լավ ծանոթ թույլ հոգեբանությունը, և դա արվում է նրա արձակին բնորոշ բարձրարվեստ լեզվական մշակույթով, մինչդեռ նրան վիճակված էր անընդհատ ապրել ստեղծագործական աճի տվայտալից ու բարդ երևույթը, իր անհատականությունը հաստատել որոնումների ու ազդեցություն-մմանությունների երկար ճանապարհի անցնելուց հետո:

Գրել սկսել է դեռևս Թիֆլիսի արհեստագործական ուսումնարանում սովորելիս, երբ Ա. Ծատուրյանի հետ իրենց ուժերն էին փորձում բանաստեղծության բնագավառում, որտեղ նրանց վրա ակնհայտ էր 60-ականների սերնդի՝ Նալբանդյանի, Պատկանյանի, Պեշկոբաշյանի ստեղծագործությունների բովանդակային և լեզվամտածողական ազդեցությունը: Բայց հետաքրքիր է, որ դեռ

1886 թ. այս առաջին քայլերի ժամանակ արդեն սկսման Զար-Դոսը դիմում էր մարդու էության, կյանքի ու գոյության իմաստի մասին ծանրախորհուրդ դատողությունների, և այդ խորհրդածություններում նկատելի է, որ պատանի հեղինակը հակված է մարդու գործած թվացյալ հրաշքների արտաքին ցուցադրական ուժն ու հաղթանակները իմաստագրել նրա իրական անգործության, անճարակության անառարկելիությամբ։ Այսինքն՝ դեռ այս շրջանում, ըստ Զար-Դոսի, մարդուն ամենից ավելի բնորոշ է գործելու ուժի և կամքի բացակայությունը, հիվանդոտ կրքերի տարերային ու անկազմակերպ հորձանուտների հլու կամակատար լինելը։

*...Եվ բյուր անգամ կըկրկնեն,
Որ դու **կույր** ես, դու **կամք** չունես,
Դու **կրքերիդ** հեք սրբունկն ես⁵⁵։*
(Ընդգծումները մերն են – Վ. Ս.)։

Բանաստեղծությունը կրում է «Մարդկությանը» բազմանշանակ վերնագիրը։ Երիտասարդ գրողը շուտով ուժերը փորձում է դրամայի ժանրում, ստեղծում գործեր, որոնք ևս ուղղակի ազդեցությունների արդյունք են՝ «Եղբայր» վերնագրով ոտանավոր դրաման՝ Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» մնանողությամբ, Թիֆլիսի բարբառով՝ «Մայինի գանգատը», ինչպես նաև «*Մեղր և ճանճեր*» կատակերգությունը, որոնց վրա ակնհայտ է Սունդուկյանի ազդեցությունը։

Այս կատակերգության սյուժետային հիմքը սունդուկյանական՝ ամուսնություն-օժիտ-բուրժուական անբարոյականություն-ազնիվ զոհեր ավանդական թեման է՝ որոշ կերպարների զարգացման և կոնֆլիկտի լուծումների յուրահատկությամբ։ Սնանկացող վաճառական Պետրոսի ընտանիքի քայքայման տեսադաշտում բացահայտվում են տարբեր խավի մարդկանց բարոյական ան-

⁵⁵ Զար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 27։

կումների պատկերներ. նրա դատեր՝ Սոնայի ամուսնության խնդիրը բացում է թեթևամիտ ու կյանքը լկտի խաղի վերածող «պողպորուչիկ» Ալեքսանդրի կերպարը, խորամանկ ու վարպետորեն քողարկվող և այդ առումով ավելի վտանգավոր բժիշկ Արսենյանցին: Այս շարքում ներկայացվող միակ կերպարը, որի մեջ ստվերագծորեն նկատելի են Նար-Դոսի ստեղծագործական ինքնատիպության հետքերը, իրավաբանականի ուսանող Թորոսյանն է, որն իր աղքատության մեջ ազգի փրկության ծրագրեր էր մտմտում, բայց հետո ամենայն մանրամասնությամբ վերաձևվում է ըստ ժամանակի ոգու և մույնիսկ մոռանում արդեն սնանկ ու աղքատ հոր դատերը՝ իր նախկին սիրո առարկա Սոնային:

Թորոսյանի կերպարում մինչև նրա վերափոխվելը կան կամազուրկ մտավորականի թույլ բնավորության որոշ երանգներ, գուցեև դրսևորման ձևի մեջ՝ հաճախ շատախոս անհամոզությամբ սրված: Օրինակ՝ նախ զգում է, որ իր դատարկաբանությամբ ձանձրացնում է Սոնային, բայց մույն բանը շարունակում է անել՝ անտեղի ու շատախոս ներողություններ շռայլելով. «*Ներեցե՛ք ինձ, խնդրում եմ, եթե ես չանձրույթ եմ պարճառում իմ ներկայությամբ, և, գուցե, առավել՝ իմ **հիմար** երկարաբանությամբ...: Հիմարները առհասարակ անփականելի են*» և այլն (էջ 91, ընդգծումները մերն են – Վ. Ս.):

1886 թ. Նար-Դոսը գրում է նաև իր առաջին *արձակ գործերը*՝ այստեղ էլ որոշ ժամանակ մնալով նմանողության տիրակալ ուժի ներքո: Նշույլ առ նշույլ ձգտում է գտնել իր ստեղծագործական ինքնահաստատման սահմանները՝ հեղինակի անհատականությունից բնավորության որևէ գիծ, ծանոթ հոգեբանական ընդհանրացում փոխանցելով կերպարին, այս կերպ անցնելով բնականոն ճանապարհը: Նրա առաջին արձակ երկերը՝ «*Շշմարիտ քարեկամ*» և «*Նունե*» վիպակները (հետագայում իր տեսակին բնորոշ համեստությամբ սխալ էր համարում դրանց տպագրության հանձ-

նելը) հիմնականում ներառում են եվրոպական սալոնային կամ բուլվարային կոչված վեպերի սյուժետային կանոնիկ զարգացումներ: Գրողը խոստովանել է՝ գրական ուսումնառության սկզբում «կարդացել եմ ֆրանսիական, ինչպես ասում են, բուլվարային ռոմաններ» (էջ 280, «Իմ կենսագրությունը»): Երկու վիպակների ոճն էլ ցուցադրական գեղեցկախոս և վերամբարձ ռոմանտիկական է, միաժամանակ զգացվում է գրողի՝ պատկերավոր մանրամասներ ցուցադրելու կարողությունը: Սկիզբը հուշում է մուտքի պատկերավորման ավանդական կանոնիկ տեսարան. երկու վիպակներում էլ՝ ամառային բնապատկեր, գեղեցիկ այգի, թռչունների կախարհիչ երգ... «Ճշմարիտ բարեկամ»-ում՝ պատուհանից դուրս նայող մտախոհ գեղեցկուհու ինքնամփոփ հառաչանք, ու «*հանկարծ դուռը բացվեցավ և ներս մտավ մի միջաշիսական մարդ*»⁵⁶: «Նույն» վիպակում՝ գեղեցիկ բնապատկերին անտարբեր օրիորդի հառաչանքներ, և «*այդ միջոցին հանկարծ բացվեցավ պատշգամբի դուռը, և շենքի վրա մի հասարակոր մարդ երևաց*» (էջ 338): Այնուհետև կառուցվածքային նույն կանոնիկությամբ բացվում են զուտ անձնական-կենցաղային դրամատիկ ապրումները, զարգանում սրված զգացմունքայնությամբ, որը տրվում է հաճախ ձգձգվող նկարագրային պատումի մեջ և ստանում գեղեցկաբան հանդիսավոր ավարտ: «Ճշմարիտ բարեկամ» վիպակում դրաման խորանում է այն բանի հետևանքով, որ հերոսուհու՝ Լիզայի ամուսինը՝ Գարասիմ Չաբարյանը, իր թուլակամությամբ, անճարակ ու կույր բարեհոգությամբ, կարծես ավելի է նպաստում, որ կնոջ մեջ խորանա սերը ընկերոջ՝ Սուրենի նկատմամբ: Հաջորդում են «սալոնային» սիրո և տառապանքի զգայացումը պատկերներ, որոնք ավարտվում են սեփական զգացմունքը զոհաբերելու բարձրագույն պարտավորություններով:

⁵⁶ Նաթ-Պոս, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 303:

Երկրորդ վիպակում դրաման սրվում է մի կողմից Նունեի ու Գրիգորի ռոմանտիկական սիրո, մյուս կողմից՝ Նունեի հոր՝ Յագոր Բուդղանիչի դաժան ու շահամոլ նկարագրի հակադրությամբ։ Նշմարելի է նաև ստեղծագործական հասունացման որոշակի դրսևորում։ Դեռևս առկա են չհաղթահարված սեմտիմենտալ պատկերներն ու անցումները, բայց միաժամանակ Յագորի կերպարով և Նունեի բռնի ամուսնության փաստով ակնհայտ է հոգեբանական տարրերով հատկանշվող սոցիալական ընդհանրացման հակումը. հերոսների դժբախտության պատճառը միջավայրն է, դաժան հայրը փաստորեն վաճառում է աղջկան, որը ծեր ու անբարոյական ամուսնուց վարակվում է անբուժելի հիվանդությամբ ու մահանում։

Նարդոսյան կերպարային բնութագրիչի երևակման առումով դիպուկ եզրեր կան Գրիգորի բնավորության մեջ։ Երբ կորցնում է ծնողներին, փափկակենցաղ մտավորականի էությունն ու վիճակը նրան գցում են անելանելի թշվառության մեջ, նա ուժ չունի դիմագրավելու փորձությանը։ Դրա փոխարեն նա, արցունքն աչքերին, ողորմելի խեղճությամբ սիրած աղջկան ասում է, որ փող չունի, «ցամաք հացով» է քարշ տալիս գոյությունը։ Նրան այս վիճակից հանում է Նունեի անձնագոհ և ուժեղ բնավորությունը, որի հետ հարաբերությամբ ավելի է ընդգծվում Գրիգորի թուլությունը։ Երբ Նունեն դրամ է տալիս նրան և հորդորում շարունակել ուսումը, վերջինս անհիքնասեր ցուցադրանքով ընկնում է նրա ոտքերը, խեղճի անճարակ երախտագիտությամբ համբուրում ձեռքերը։ Գրողի անհատականության համար ներքնապես ինչ-որ չափով ընկալելի այս թուլությունը չի խանգարում կատարելու հոգեբանական դիպուկ դիտողություն այն մասին, որ Գրիգորի այս պահվածքը վատագույնս ազդեց Նունեի վրա, եթե նույնիսկ չհասցրեց էլ հիասթափության։

Նար-Դոսի ստեղծագործական հասունացման ճանապարհին նշաճողային կարևոր իմաստ ունի «*Բարերար և որդեգիր*» վիպակը: Եթե և՛ իր խառնվածքի բերումով, և՛ գրական ուսումնառության առումով ոչ միայն առաջին գործերում, այլև որոշ չափով նաև լավագույն երկերում գրողը երբեմն տուրք է տալիս ժամանակակից պատմելաձևին, ոճի հանդիսավորությանը, զգացմունքային հագեցվածությանը, երկարող բնապատկերային և նման նկարագրություններին, ապա այս վիպակում պատումը հանդարտ է ու չափի զգացողությամբ բնորոշվող, որոշ անհամոզիչ անցումներով հանդերձ (վաճառական Գրիգոր Մոխսեղիչի պարգունակ ու չբացատրվող ատելությունն իր ընտանիքի նկատմամբ և կուրորեն միամիտ նվիրվածությունը որդեգիր Բարսեղին)՝ հիմնական հերոսներն ու նրանց հարաբերությունները զարգանում են իրապատում ընթացքի մեջ, ավելի ընդգրկուն են սոցիալական եզրահանգումները:

Վիպակի սկիզբն արդեն՝ գործագուրկ խառնամբոխի դաժան զվարճությունը, նրանց մեջ անհուսորեն կույչ եկած երեխայի և նրան որսացող միջնորդի պատկերները (որի ձայնը «*գամփռ շան հաչոցի էր նմանում*», և որը, չոր հաց ու պանիրը կլլելուց հետո «*վերարկուի կեղտոտ փեշով սրբելով քերանն ու քեղերը*» (էջ 399), դիտում էր իր բաժինը ծամող ահաբեկված երեխային) շատ տեսանելի են և կոլորիտային: Այստեղ, բացի թշվառության ավանդական պատկերավորման ազդեցությունից, պետք է շեշտել մի այլ հանգամանք ևս. գրողն աստիճանաբար մոտենում է քաջաժանոք ու նախասիրած թեմատիկ ընդգրկումներին, ուստի նրա խոսքն ավելի կենդանի է, պատկերը՝ շարժուն ու դիպուկ: Այսպիսի աստիճանական անցումներն ու զարգացումը ևս պայմանավորում են «Մեր թաղը» նովելաշարի ծնունդը:

Բարսեղի կերպարը ստվերագծորեն ներառում է նարդոսյան հայտնի երկրորդ տիպի՝ բազենյանական բնավորության բնորոշ

գծեր. իր ներքին ու արտաքին դրսևորումների մեջ նա ձևի-խաղի բավականին հաջողված կրողն է: Իհարկե, որոշ պարզունակությամբ կարելի է տեսնել այն հարաբերության մեջ, որ Բարսեղը հեշտությամբ ընկնում է ոչ գրավիչ հարսնացուի ու մանավանդ նրա մոր՝ Դարիա Կիրիլովնայի գործած ցանցը, և ինքն էլ փորձառու մտածված քայլերով համարյա նույնքան հեշտությամբ հաջողեցնում է խաբել վաճառական Գրիգոր Մոխսեիչին, որ վերջինս հատուկ կտակով ժառանգությունից զրկի հարազատներին և ողջ հարստությունը թողնի Բարսեղին: Որդեգիրը, փաստորեն, կործանում է բարերարին, ինչպես իր ժամանակ նույնն արել էր վերջինս հորեղբոր նկատմամբ: Սա կապիտալիզմի չգրված օրենքներից մեկն է, և վիպակը (որտեղ ներկայացված հարաբերությունները ճիշտ չի լինի գուգահեռել Մուրացանի միտումնավոր քաղաքատյացությամբ՝ իր գյուղափրկիչ ծրագրայնությամբ) ձեռք է բերում անհրաժեշտ սոցիալ-հասարակական հնչեղություն: Կերպարը, այսպիսով, որոշ պարզունակ անցումներով հանդերձ, ստանում է սոցիալական ու գեղարվեստական արժեք, դառնում մարդուսյան տիպերի նշանոդներից մեկը: Իսկ այս վիպակը ևս գրվել է 1886 թվականին:

Ավելի ուշ գրված «Քնքուշ լարեր» (1887 թ.) և «Չագունյան» (1890 թ.) վեպերում Նար-Դոսի գրելաձևի վրա կրկին ինչ-որ չափով զգալի է դառնում բուլվարային վեպերի որոշ ազդեցություն, գրականացման միտում: Սակայն այս վեպերը նաև կարևոր օղակ են ինքնահաստատման դժվարին ճանապարհին նմանողության պարտադրանքից ձերբազատվելու առումով: Գնալով ավելի է հստակվում գրողի ռեալիզմի կայունացող արտահայտչաձևերից մեկը՝ շեշտը դնել բնավորությունների հոգեբանական համոզկերության ու զարգացման վրա՝ առանձնապես չկարևորելով տիպական հանգամանքների համապատասխանության խնդիրը:

«*Զննորշ լարեր*» վեպում այս տեսանկյունից, որոշ նմանողությամբ հանդերձ, բավականին հաջողված է իշխանուհի Սոֆյա Մելիքյանի կերպարը: Կալվածատիրոջ դուստրը, որքան փառասեր է ու ամբողջովին ենթարկված ժամանակի քաղքենիական բարքերին, ձգտում է անպայման իշխանուհի դառնալ, նույնքան տպավորիչ հմայքի ու գեղեցկության տեր է և հեշտությամբ հասնում է իր նպատակին: Բացվում են բոլոր հնարավորությունները արիստոկրատական աշխարհի ու կյանքի վայելքներն ըմբռնելու համար, և միշտ բարձր հասարակության ուշադրության կենտրոնում էր սև ու կրակոտ աչքերով այդ գեղեցկուհին: Դա նրան դարձնում է այնքան անհոգ ու ինքնաբավ, որ առանձնապես ծանր չի տանում ստրկահաճորեն իր քմահաճույքներին ենթարկված ամուսնու՝ երիտասարդ իշխանի մահը: Իշխանուհի Սոֆյայի կերպարը, այսպիսով, սոցիալական երևույթ է՝ միջավայրի պահանջներին համապատասխան ձևավորված բնավորության գծերով:

Կոնֆլիկտն սկսվում և զարգանում է հոգեբանական հանդիպադրումների ոլորտում՝ սկսած այն կետից, երբ թատրոնում իշխանուհի Սոֆյան պատահաբար հանդիպում է վաղեմի ընկերուհուն՝ Նունեին, և ծանոթանում նրա ամուսնու՝ Հարունյանի հետ: Սալոնային վեպի նախասիրած կառուցվածքի առաջին այս շերտը հետագայում ևս պահպանում է ավանդական զարգացման տրամաբանությունը:

Վեպի գրելաձևի նմանողականությունը, ոճի որոշակի կեցվածքայնությունն այս դեպքում արդարացվում են սյուժետահոգեբանական զարգացման ընթացքով: Կեցվածքը բնականորեն է պարտադրված Հարունյանին և Սոֆյային, որովհետև նրանց մեջ սկիզբ է առնում մի զգացմունք, որի տերը լինելու իրավունքը չունեն, պիտի թաքցնեն ջերմ խոսքերի հախուռն կուտակումները և իրար դիմեն կանոնիկ քաղաքավարի ձևերով: Նուրբ հոգեվերլուծական պահ է այն, որ հենց այս ցուցադրական պահվածքն է մեն

չավով օգնում բնական զգացմունքների հաղթանակին: Տղամարդկանց միշտ իր ոտքերի տակ տեսնելու սովոր իշխանուհի Սոֆյային վիրավորում է Հարունյանի սառնությունը, որի տակ նա չէր կարող նկատել այն, ինչ մինչև հիմա իրեն էլ անձանոթ էր: Եվ երես առած կնոջ անգութ քմահաճույքը մղում է այն բանին, որ նա որոշում է չխղձալ անգամ ընկերուհուն: «*Սորբուկ կդարձնեմ Հարունյանին*»⁵⁷, – պոռթկում է նրա մեջ վիրավորված կնոջ վրեժխնդրության ձայնը: Սակայն, ի զարմանա նաև իշխանուհի Սոֆյայի, հաղթանակում է բնականի անխուսափելի ուժը, իսկ երբ տիրակալ է մնում սերը, վերանում են հաղթանակի ու պարտության սահմանները: Դրա վկայությունը մի դեպքում իշխանուհի Սոֆյայի ինքնախոստովանությունն է. «*Հարունյա՛ն, խղճա՛ ինձ, ես քեզ սիրում եմ*» (էջ 347), մյուս դեպքում՝ Հարունյանի դատավճիռը երկար ներքին կռիվներից հետո. «*Ո՞ւմ դեմ եմ պատերազմում ես*» (էջ 375): Եվ երկկողմանի այս անկեղծ խոստովանությամբ խախտվո՞ւմ, քե՞տ հաստատվում է հավասարակշռությունը: Ամբողջ զարգացումը ներկայացված է հիմնականում հոգեբանական համոզիչ ընթացքի մեջ. սերը ներքուստ օտարում է մարդուն, նա ինքնօտարվում է, այլևս երկու բևեռները չեն կարող չմոտենալ իրար, սերը բացում է բնական մարդուն և հարազատացնում, և եթե դա անսովոր է թվում, ապա այն պատճառով, որ հասարակությունն աղճատել է անհատին ուղղակի, ինչպես իշխանուհի Սոֆյային, և անուղղակի՝ հասարակական դիրքի ու պաշտոնի պարտադրած դիմակով, ինչպես Հարունյանին: Իսկ այժմ վերագտնված սիրո ուժը ունակ է նաև մղելու անձնագոհության, ինչին և որոշում են դիմել հերոսները, որ ուրիշի տառապանքի վրա չկառուցեն իրենց խախուտ ու պատրանքային երջանկությունը:

⁵⁷ Նար-Ղոս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1968, էջ 327:

Պետք է նկատել նաև, որ վեպում հոգեբանական այս զննումները դեռևս խորքային անցումների արդյունք չեն, մնում են որպես ստվերագծումներ և բնատուր հոգեբանի՝ դժվար բացվող կարողությունների վկայագրեր են: Բայց ահա բարձր հասարակության լրբենի ու անինքնասեր ներկայացուցչի հաջողված կերպար դարձած կապիտան Պետրովը հաստատում է մի ուրիշ, գուցե և հասկանալի ու ավանդական դարձող ստեղծագործական երևույթ. բացասական նկարագիր ունեցող ավելորդ մարդկանց մասին գրողի խոսքը բնաբուխ է ու ամբողջական, ինչքան որ այն երբեմն բարձրագույն, նույնիսկ արհեստականորեն երկարաբան է, երբ գեղարվեստական նյութ են դառնում վեհն ու կատարյալը, ազնիվ արյունները (գուցե նաև այն պատճառով, որ դրանք իսկապես անիրական են ու երևակայածին): Բավական է, որ իշխանուհի Սոֆյայի մեջ վերածնվի ու իշխող դառնա իրեն իսկ մինչ այդ անձանոթ անկեղծ սիրո մաքուր զգացումը, ընթերցողին պարտադրվում է զգայացունց ինքնազննումների, հեղինակային միջամտության՝ նաև ձգձգվող դարձած համատեքստ:

Այդպես իր կրավորական հավատով ու նվիրումով անգույն է ստացվել Նունեի կերպարը, որի դերը կարծես ամուսնու զգացմունքների կրակին յուղ լցնելն է: Եվ այդ համատեքստում նաև հեղինակային շեղումներ են, որոնք ոչ միայն կերպարների հոգեվիճակային հանդիպադրումները չեն ընդգծում-ամբողջացնում, այլև գրողի ներկայության շեղումնային ընդմիջարկություններ են, որոնց ինչ-ինչ արձագանքներ շարունակվում են լավագույն գործերում ևս: Այս վեպում, օրինակ, Նունեի և տագոր պարզ բարեկամային, նաև միտումնավոր ջերմությամբ շեշտված հանդիպումից հետո գրողն ավելորդ չի համարում այսպիսի մեկնությունները. *«Եթե կա մի բուպե, երբ մարդ ամենքին ու ամեն բան մոռանում է, – այդ անշուշտ երկու սիրող, սրտակից բարեկամների երկարատև անջատումից հետո կրկին տեսակցության առաջին բուպեն*

է: Ամենայն դէպքում այդ բոպեն սուրբ է, ամենանվիրականը մարդու կյանքի մեջ: Այդ բոպեում, կրկնում ենք, ամեն բան մոռացվում է, և մարդը անմեղ մանկան է նմանվում: Նրա սիրտն աւկամայից հուզվում է, ցնծում է, թրթռում է» և այլն (էջ 291). գրողի անհատականության այսպիսի պարտադրանքները Մուրացանի պարագայում շատ ավելի բարոյագգացմունքային խոհեր էին, քան այսպիսի ինքնակա ճառեր): Այս վեպը Նար-Դոսի այն գործերից է, որ հեղինակը հետագայում մշակել է, բայց գուցե ոչ շատ, սակայն բացառություն չեն մնան հատվածները, որոնք նկատի ունենալով՝ Ա. Տերտերյանը նշում է, թե գրողը «կարծես չի հավատում իր ընթերցողի ըմբռնելու կարողությանը. ամեն բան բացատրում է»⁵⁸:

Վիպական կառույցի ու պատումի՝ ավանդականության մեջ զգալի դրական շեշտադրումները և նկատելի թերությունները պահպանվել են նաև «Զազունյան» վեպում: Այստեղ կառուցվածքի սխեմայում ներառվել են բժիշկ Զաքարի ու կնոջ՝ Էմմայի պատահական հանդիպումը առաջինի ընկերոջ՝ Զազունյանի հետ, սիրո նույն պատմությունը, նույն տառապալից ինքնահաղթահարման փորձերը: Զազունյանն էլ ճանապարհորդել է, ինչպես իշխանուհի Սոֆյան, ունի ինչ-որ խորհրդավոր բնավորություն: Պարզապես Էմման, իր նվիրումի, սիրո ու տառապանքի ամբողջ կանացիությամբ հանդերձ, չունի այն սոցիալական բովանդակությունը, ինչ իշխանուհի Սոֆյան: Վեպն ավելի է հարմարեցված սալոնային երկերի կադապարին, թեպետ Զազունյանի և Էմմայի հոգեկան դրաման ներկայացված է գեղարվեստական անհրաժեշտ մակարդակով, մեծ մասամբ համոզիչ անցումների մեջ: Իսկ պատումը հիմնականում կրում է վիպական նմանողության կնիքը: Բայց վեպը նաև գրողի ինքնահաստատման ճանապարհի բնորոշ

⁵⁸ Տերտերյան Ա., Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, էջ 16:

նշաճողերից է, որոշակիորեն նկատելի են մարդսյան կերպարների հոգեբանական արձագանքները: Չաքարը կուրորեն լավատես, միամտորեն հավատացող ու ազնիվ, դիմացինի ուժի դեմ իրեն սովորաբար թերագնահատող և ընդհանրապես իր մասին թյուր կարծիք ունեցող մեկն է, ով այս հատկանիշներով որոշակիացնում է թուլական բնավորության հոգեբանական գծերը, որոնք հասկանալի են գրողի անհատականությանը ևս: Նա իր մասին հաճախ է ասում. «...Բայց ինչ պես թույլ կամքի տեր մարդիկ...», «ես անվնաս մարդ եմ» և այլն: Գրողը միշտ չէ, որ կարողանում է ազատվել պարզունակ և ինքնակա, կոնֆլիկտի և կերպարների զարգացմանը որևէ չափով չնպաստող իրավիճակներ ստեղծելու գայթակհությունից, և դրանք կրկնվում են տարբեր գործերում, ինչը նկատելի է «Ճշմարիտ բարեկամ», «Քնքուշ լարեր», «Չագունյան» երկերում: Ահա այսպիսի մի օրինակ. Չաքարը հյուրերին զբաղեցնելու համար առաջարկում է «դուռաչկի» խաղալ և մանկամտորեն պարզաբանում. «Այդ խաղը շատ եմ սիրում, չնայած որ «դուռակը»՝ հիմարը միշտ էս եմ մնում»⁵⁹: Կերպավորման հետևողականության առումով վատ չէ, որ հերոսը կարծես թե հաճույք է զգում իր մասին խիստ խոսքեր ասելիս, բայց այդ դրությունը ուղղակիորեն կրկնվում է նաև «Ճշմարիտ բարեկամ» վիպակում: Այստեղ նույն հանգամանքներում իր ընկերոջը սիրահարված կնոջ ամուսինը՝ Չաքարյանը (այնտեղ՝ Չաքարը), առաջարկում է նույն թղթախաղը՝ կրկնելով. «Այդ խաղն էս շատ եմ սիրում, թեպետ այդ խաղալիս «դուռակը»՝ հիմարը էս եմ մնում միշտ»⁶⁰: Երկուսն էլ իրենց ընկերների հասցեին պարզունակորեն կրկնվող գովաբանություններով կարծես միտումնավոր պարտադրում են կանանց, որ սիրահարվեն նրանց: Բայց հետո կնոջ տառապանքը, իր համար անհասկանալի հիվանդագին կովարարությունը

⁵⁹ Նաթ-Ղոս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1968, էջ 38:

⁶⁰ Նաթ-Ղոս, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 315:

անկարող ու հուսահատ վիճակի մեջ են գցում լավատես ու մշտաժպիտ Ջաքարին, որը հանուն սիրած կնոջ պատրաստ է ամեն ինչի, սակայն լինելով թույլ բնավորություն՝ չի կռահում պատճառը, չգիտի՝ ինչ անի: Եվ ստիպված դիմում է կնոջ ընկերուհուն՝ խոսափողային մի կերպարի. *«Բայց ախր, ես տանջվում եմ... Ախր Էմման ասում է ինձ, զգվում է ինձանից, իսկ դուք գիտեք, թե ինչպես ես սիրում եմ նրան»* (էջ 177):

«Ջագունյան» վեպում նարդոսյան երկրորդ (բազենյանական) տիպի բնավորության գծեր կան Ջագորսկու կերպարում, որը սյուժետային այս սխեմայի մեջ խաղում է նույն դերը, ինչ Պետրովը նախորդ վեպում (երկուսն էլ ռուս գինվորականներ են): Ջագորսկին, սակայն, գեղարվեստական կատարման նոր որակ է և իր բնավորության հստակ ցուցադրումով նախանշում է գրողի ստեղծագործական կարողության մի այլ կողմ՝ ներառել պատումի ներքին լարվածությունն ապահովող հնարանքներ, կերպարի և հարաբերությունների խորհրդավորությունը բացել ոչ միանգամից, այլ աստիճանաբար սրելով ընթերցողի հետաքրքրասիրության՝ երբեմն դժվար տեղահանվող աշխարհը, ինչը գեղագիտական հաղորդակցման և էպիկական պատումի կարևոր չափանիշներից է:

Երբ ամբողջ խորհրդավոր անցումներից հետո Ջագորսկին հարբածի անմիջականությամբ բացում է ինքն իրեն, մեր առջև կանգնում է ամբողջացված ու հետաքրքիր մի կերպար: Նրա բնավորության երևացող ու չերևացող կողմերի հիմքը *ցինիզմն* է, որին ավելացնելով ազատամտության մասին խեղկատակ բարբաջանքը՝ նա փորձում է քողարկել իր ներքին մեծ դատարկությունը (իհարկե, անթաքույց են ռուս գրականությունից հայտնի կերպարային հատկանիշները): Սիրում է նաև շինծու փիլիսոփայությամբ կոծկել իր անարժանապատիվ գոյությունն ու չվիրավորվելու վտանգավոր կարողությունը. *«Դուք ինձ ասում եք, արհամարհում եք և գուցե զգվում եք ինձնից, բայց այդ չեք ծածկում: Եվ ես՝ իբրև*

ճշմարիտ ջենտլմեն, հարգում եմ ձեզ դրա համար» (էջ 134): Եվ իր ազատամտական զազրախոսությամբ, մարդու կամքի ու զգացմունքների ազատ տիրակալման փաստարկումով փորձում է հիմնավորել, թե ինչու ոչ մի անբնական բան չկա նրանում, որ ժամանակին ինքը խլել է Ջագունյանի կնոջը: «*Ես ազատամիտ մարդ եմ և ամեն բանի վրա նայում եմ անհատական իրավունքների տեսակետից*» (էջ 133),– Ջագորսկու այս գաղափարախոսությունը այլ սոփեստ ձևակերպումներով հանդիպում ենք Թուսյանի և նման այլ կերպարների (օրինակ՝ Մուրացանի Պլատոն Ջոմարջիձեի) դատողություններում: Այս գրույցի և Ջագունյանի հետագա ինքնավերլուծումների միջոցով Նար-Դոսը գեղարվեստական ստվերագծումներով անուղակի անդրադառնում է ժամանակի հայ հասարակական կյանքը ծվատած լիբերալների ու պահպանողականների՝ ազատ զգացմունքների ու պարտականությունների հակադրությանը առնչվող վեճերին, զրականության մեջ այդ հիմքի վրա, ավանդական դարձող դրամատիկ ապրումներին, հերոսների վիճակի ու ինքնատիրապետման խնդիրներին, որոնց ամբողջական արտահայտությունը, անձնական ու հասարակական ավելի ամբողջացված մակարդակով, կհանդիպենք «Պայքար» վեպում: Ջագունյանն ահա մտածում է, թե ինքն էլ արդյոք հիմա չի դառնում մի Ջագորսկի իր բարեհոգի ու անկարող ընկերոջ՝ Ջաքարի համար, ուստի որոշում է դիմել գոհաբերության:

Նար-Դոսը, այսպիսով, անցել է դժվարին, գուցե նաև հակասական ուղի: Կանխապես ազգային պարտադրանքով ենթարկվելով ռոմանտիկական անձնագոհության և գաղափարատիպ հերոսի առաջադրման անհրաժեշտության ծրագրերին՝ նա իր ճանապարհի առաջին բարդ հատվածն անցել է սալոնային վեպերին բնորոշ զգայացունց կապերի սյուժետային գերակայությամբ, դրա պարտադրած կերպարային հարադրությունների ու վիպական կառույցի կանոնիկությամբ: Դեռ վաղ է խոսել հետևողական ռեա-

լիզմի մասին, ինքը գրողը ևս այս առաջին գործերը չի հավանել և հայտարարել է, որ դրանք «բանի պետք չեն» և եթե «տպված չլինեին, ես այժմ ամենայն ուրախությամբ կոչնչացնեի»⁶¹ (զգացվում է նաև նման բնավորություններին հատուկ ինքնախարագանման ենթաշերտը):

Մյուս կողմից չի կարելի չնկատել, որ այս օրինաչափ ընթացքի մեջ աստիճանաբար կայունանում է գրողի ստեղծագործական աշխարհը: Ինքնաբուխ, գուցե առանց պարտադրյալ ճիգերի հայտնվում են այդ աշխարհի մարդիկ, կենդանի շարժուձևով, համոզիչ բնավորություններով, որոնցից ոմանց ենթատեքստում նշմարելի են իր իսկ գրողի անհատականության ինչ-ինչ երանգներ: Նմանողությամբ ու ազդեցությամբ նաև ինքնահաստատման միջոց են դառնում ուսումնառության հեղինակավոր ներկայացուցիչները: Տարբեր առիթներով գրողը խոստովանել է. «Ինձ վրա շատ ուժեղ ազդեցություն են գործել ռուս հեղինակները, առանձնապես՝ Գոնչարովը և մանավանդ Տուրգենևը»⁶²: Ինչպես նկատվել է ռուս գրականագիտության մեջ, այս հեղինակների երկերում է, որ «անձնական հոգևոր փորձը, անշուշտ, առկա է այն ամենի մեջ, ինչ նրանք գրել են, միայն թե միջնորդավորված, սահմանազատված օբյեկտիվության գեղագիտական կանոններով»⁶³: Ստեղծագործական խառնվածքի այս ընդհանրությունը զգալի չափով պայմանավորել է Նար-Դոսի երկերում գոնչարովյան կերպարների և տուրգենևյան նրբապահանջ լեզվական արվեստի առկայությունը, որը առաջին թուլական, ավելորդ մարդկանց հոգեբանական, գուցե ոչ միշտ ամփոփ, երբեմն ցրված դրսևորումներից պետք է բարձրանա մինչև կայուն ինքնահաստատման մակար-

⁶¹ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 339:

⁶² Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 281:

⁶³ Гинзбург Л., О психологической прозе, Ленинград, 1977, с. 300.

դակ, երբ լիարժեք հնարավոր կլինի խոսել Նար-Դոսի հոգեբանական ռեալիզմի բուն առանձնահատկությունների մասին:

2. Անհեռանկարայնության դրսևորումները պատմվածքներում

«Եթե իմ գրածների մեջ կան բաներ, որոնց էլի քիչ ու միչ հավանում եմ, դրանք հասարակ ժողովրդի կյանքից փոքրիկ պատկերներ են, որոնց ինքս ականատես եմ եղել»⁶⁴, – խոստովանել է սովորաբար իր նկատմամբ խիստ գրողը: Իրական դեպքերն ու դեմքերը և ականատեսի գեղագիտական դիրքորոշումը մեծ չափով պայմանավորում են «*Մեր քաղը*» շարքի ռեալիստական տպավորչականությունը, նկարագրությունների տեսանելի մանրամասները: Քաղաքի հայտնի ու աղքատ թաղամասերից մեկում ապրող արհեստավոր մարդկանց մի խավ է, որի սոցիալական ու հոգեբանական նկարագրի շատ եզրեր հաստատում են նրա անկումայնությունն ու անհեռանկարայնությունը: Գրողն աննշան թվացող մանրամասների մեջ հասնում է գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացումների, սյուժետային զարգացման և կտրուկ անցումների շարժունակությամբ, կոնֆլիկտի հոգեբանական համոզիչ լուծման անսպասելիությամբ դառնում է հայ նորավեպի խոշոր վարպետներից մեկը, մանավանդ ինքնակենսագրական հիմքն ամբողջությամբ յուրացված է դարձրել գրական նյութը, կերպարները:

Ռեալիստական կարևոր ընդհանրացումներից մեկը, որը դիտվում է որպես թաղի արհեստավորության կյանքի բնորոշ հատկանիշը, չհաղթահարվող տգիտությունն ու սնոտիապաշտությունն է: «*Ինչպես բժշկեցին*» նովելի հերոսուհու՝ Մարթայի մտավոր ու հոգեկան աշխարհի կազմավորման առաջին շերտը նախապաշար-

⁶⁴ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 339:

ված մոր ու միջավայրի ազդեցությունն է, որով հագեցած է եղել նրա ամբողջ մանկությունը և ստացած դաստիարակությունը: Ամեն ինչի մեջ գերբնականը, խորհրդավորն ու սարսափելին տեսնելու ներարկումը հասնում է նրան, որ *«նա հավատում էր դևերի ու սատանաների, ալքերի ու քաջքերի գոյությանը»*⁶⁵: Ահա թե ինչու նա իր տարիքին անհամապատասխան ծանրաբարո, սակավախոս, ինքն իր ներքին աշխարհի մեջ ամփոփված մեկն էր դարձել, որին *«ծիծաղ, ուրախ տրամադրություն ասած բանը կարծես բնավ ծանոթ չէր»* (էջ 28):

Այսպիսի խառնվածքի հոգեկան տեղաշարժի երկրորդ մակարդակը ամեն մի մանրուք հիվանդագին սրվածությամբ ընկալելու հակումն է, որի ակունքը նրա անբնականորեն զարգացած սնուտիապաշտ երևակայությունն է: Հեռու բարեկամներից մեկը հիվանդանում է, և նրա առողջության համար ս. Գևորգին մատաղ են խոստանում, իսկ երբ նա մահանում է, մատաղացուն դարձնում են հոգեհացի միս: Հոգեհացի սեղանը պատրաստելուն օգնող Մարթան ընկնում է խանգարումների մեջ (սրբի համար նախատեսված գոհաբերությունը ինչպե՞ս կարելի է կապել թաղման հետ), նրան տեսանելիորեն թվում է, թե *«մայրադացու մոզին... Ս. Գևորգի մոզին... քանի վախար ա մզգում ա... բա մեղք չի՞... բա թողանք, որ շներն ու կարվանհքը գզգզե՞ն»* (էջ 31):

Այս վիճակն ամփոփում է հաջորդ շերտը՝ միջավայրի նույնատիպ տգիտությունն ու դրանից դաժանորեն օգտվող չար մարդկանց շահամոլությունը: Ռեալիստական աներեր կերտվածք է գրբաց Գրիգորի կերպարը, որն իր մեջ ամփոփում է միջավայրի բոլոր արատները: Խելագարված աղջկան բուժելու կամ զննելու համար նա *«սկզբում չեմուչում արեց, փողը քիչ համարեց»* (էջ 33), հետո տան շեմին հավաքված տգետ ու խեղճ ամբոխի մեջ իր

⁶⁵ Նար-Ռոս, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1968, էջ 27:

հեղինակությունը բարձրացնելու փորձված հնարանքով հայտարարեց. «*Բա սաիլ չեք, էս խեղճի փորը սատրանք են մտել*» (Էջ 37): Հաջորդում է ներքին լարվածությամբ հատկանշվող մի իսկական ողբերգական տեսարան, որտեղ կարելի է շնչահեղձ լինել մարդկային բութ անկարողությունից, կործանվող խեղճության անելանելիությունից և չարիքի անդատաստան տարածվող ուժից: Գրքացը սատանաներին մարմնից դուրս հանելու համար մի ամբողջ բժժանք է ներկայացնում՝ Մարթայի դիմաց երեխայի նստեցնելով, որի ձեռքի ջրամանի մեջ պետք է ընկնի չարքն ու խեղդվի իր կախարդական գորեղ հրամանից հետո: Լարված սպասումի մեջ գտնվող ամբոխին բոլորովին չի հիասթափեցնում բացահայտ խաբեությունը մույնիսկ այն ժամանակ, երբ գրքացի բժժանքները արդյունք չեն տալիս, և նրանք Մարթայի ծեր ու անգոր հոր հետ միասին լռելայն ընդունում են «բուժման» երկրորդ ձևը. չարքը մարմնից ուժով վտարելու համար պետք է հարվածել հիվանդին, ինչը նրան ու հորը մահվան կհասցնի, և այդպես կկործանվի մի ընտանիք՝ պարզապես դառնալով սնոտիապաշտության ու շահամոլության գոհ: Մռայլ մթնոլորտի ծանր մղձավանջը հակված է ցրելու գրքացին ու նրա քայլերին դեմ ելած «*քաքախ ման ածող Յականի*» ընդդիմացող կերպարը, որը, սակայն, ոչինչ չի կարող փոխել այս միջավայրի հավիտենական անշարժության մեջ:

«*Սաքուլն ուխտ գնաց*» նովելում սնոտիապաշտությունը ներկայանում է ավելի լայն սոցիալական ծավալումների մեջ: Աշխատանքի մարդը անգոր է դիմագրավելու անգամ ամենատվորական կենցաղային հոգսերին: «Դուրգար» Սաքուլը մրսել էր ու հիվանդացել, և այս առօրեական վիճակի մեջ գրողը բացում է հարաբերությունների օղակները, այդ կերպ կատարում միջավայրը մերկացնող ընդհանրացումներ: Նովելի կառուցվածքային առաջին շերտը գեղարվեստական չափի վարպետ պահպանմամբ ցույց է տալիս միջավայրի բնորոշ կողմերը, այդ պայմաններում

ծնված ու ապրող մարդկանց դրության ու խոսքի ճշմարիտ համատեքստում: Տիպական հանգամանքը հիվանդ Սաքուլի անկարող մենությունն է և դրան հակադրված ու դա հաստատող հասարակական հիմնարկների չոր ու անհոգի հաշվենկատությունը. հիվանդանոցում Սաքուլին քննելու համար «*տասը շալի են ուզում*», կամ էլ՝ «*ասեցին պոլիցիցր ան տերտերիցր թուղթ քեր, որ չունես*»: Դե իսկ՝ «*պոլիցի գավթրի*» գլուխը ո՞վ ունի, տերտերն էլ «*ասում ա, ջահել մարդ ես, մի օր բանես, ասում ա, տասը շալի չէ, իրեք մանեք էլ կվեկալնես*» (էջ 49):

Մարդկանցից և հասարակական օղակներից մերժված խեղճության միակ հույսը մնում է նովելի կառուցվածքային հաջորդ մակարդակում միջավայրը բնութագրող այն երևույթը, ինչի մասին երկչուտ ակնարկում է կինը. «*Սաքուլ ջան, ազին որ գա, բացանդի մուր դրկենք: Ես ի՞նչ գիտամ, բալի էլի խաչիցն ես*», մանավանդ որ երագում տեսած «*մի կարմիր ձիավոր, թուրը ձեռին*» (էջ 51) կանչում էր իրեն: Այսպես, խոսքի ու դրության ամեն մի շատ բնական անցում հոգեբանորեն պատճառաբանված է և օրգանապես բխեցվում է նախորդից: Ամեն ինչից հոգմած Սաքուլի խոսքի սկզբում հնչում է հուսախաբ մարդու թույլ բողոքի ձայնը՝ «*տո, էլի՞ խաչ*», իսկ հաջորդում է անճարակ-անհույս համաձայնությունը. «*Էհ, արեք, ինչ ուզում եք*» (էջ 51):

Ինչպես նախորդ նովելում, այստեղ ևս պայմանական երրորդ շերտը խաբելու, շրջանցելու փորձված կարողության տեր, մարդկանց միամիտ հավատի վրա անհոգի խաղացող կերպարի ասպարեզ գալն է, և սա էլ մարդկային հարաբերությունների բոլոր ժամանակների այլազան դրսևորումների մեջ ընդհանրացնող ու մշտարդիական փաստ է: Խաղը և զոհերի՝ այդ խաղին կամավոր նահատակությամբ ենթարկվելու պատրաստակամությունը բնորոշում-ամբողջացնում է միջավայրը: Գրքացի կամ բացանդի մասին Սաքուլի մոր հիացական խոսքը, տգիտությունից բացի, ու-

նի հոգեբանական այլ նախադրմանը ևս՝ անհեռանկար իրենց թշվառության մեջ տարտամորեն որդու փրկության ճիգը. մեկ էլ տեսար՝ օգնեց: «*Ինչքան մուշկարի ունի քոռացածը*», – սկսում է մայրը և հետո փորձում վերապատմել գրքացի ասածը. «*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*» (էջ 54) և այլն: Խոսքի անորոշության կուտակումների մեջ հայտնի դատողությունների ու ամենատվորական բառերի խառնաշփոթը միատիկ-մշուշային երկյուղածություն է առաջացնում, իսկ դա մարդկանց վրա ազդելու ուժեղ զենքերից է (որպես կանոն, կիրառելի տարաբնույթ գործիչների ու կրոնների մեջ ևս):

Բովանդակային զարգացումը որքան ընդգծում է խեղճ մարդկանց փրկության անճարակ ակնկալիքները, այնքան միջավայրի դաժանության հակադրությամբ ընդգծվում է նրանց միայնության ու մերժվածության փաստը: Նովելի կառուցվածքային չորրորդ շերտում միջավայրը ներկայացվում է ուղղակի սոցիալական հակադրության պատկերներով: Բացանդով պահանջած՝ երեք օր սրբի դուռը գնալու և այնտեղ մնալու ծախսերի համար հյուսն Սաքուլը դիմում է իր նմաններին տիրակալող կապալառու Մերգեյ Ստեփանիչին, որին պարտքը հատուցել չկարողանալու դիմաց առաջարկում է մահից հետո գրավ դնել իր տունը: «*Տուն էլ ասում ա, – Մերգեյ Ստեփանիչն անկեղծ զվարճությամբ ծիծաղեց*» (էջ 59), քանի որ ուժի իր անհաղորդ պատկերացմամբ ոտքի մի հարվածով կփլվի այդ տուն կոչվածը: Մի կողմից՝ մեռնողի անհույս ճիգերի, մյուս կողմից՝ ճապաղ վայելքի բութ անհոգության այս շեշտված հակադրությունը սրում է նովելային դրամատիզմը: Լուծումի մեջ դրաման վերածում է ողբերգության: Վանքի բակում՝ անձրևի տակ, ուր մահվան շատ որոշակի սպառնալիքի ու սպասելիքի մեջ պարզապես ծիծաղելի կարող է թվալ փրկության ամեն մի հույս, անգամ այստեղ Սաքուլին ներս տանելու առաջարկին

կինը ընդդիմանում է՝ ասելով. «*Բա որ իրենք օրը չի քամամել*» (էջ 63), և Սաբուլի «ուխտագնացությունը» ավարտվում է նրա մահով: Ե՛վ կառուցվածքի տրամաբանականության, և՛ հոգեվիճակների համոզության, և՛ նկարագրության պատկերավոր մանրամասների ու խոսքի բնականության առումներով այս նովելը ժանրի լավագույն արտահայտություններից է ընդհանրապես:

Արհեստավորության կյանքի անհեռանկարայնության տիպական հաջորդ հատկանիշը, որ դիտել ու ընդհանրացրել է գրողը, այն է, որ ամենօրյա թշվառ վիճակը, կարիքն ու չքավորությունը այդ խավի մեջ սպանում են մարդկային շատ որակներ, նրանք դառնում են բութ ու անզգա, մի իսկական չարիք ամենից առաջ իրենց ընտանիքի ու հարազատների համար: Գեղարվեստական խտացումը շարքի հաջորդ լավագույն նովելն է «*Հոգուն վրա հասաւ*»-ը: Եթե նախորդ նովելներում Նար-Դոսի ռեալիզմը ներկայանում է տիպական հանգամանքների և տիպական բնավորությունների փոխադրման ավորված համադրությամբ, ապա այստեղ, ինչպես և հաջորդ նորավեպերում, ավելի զգալի է հոգեբանական ռեալիզմի հիմնական առանձնահատկությունը. միջավայրը ներկայացնող պարագաները երկրորդվում են, ծանրության կենտրոնը հերոսի հոգեկան տեղաշարժերի խորն ու նրբագիծ բացահայտումն է, որի ճնշման տակ են ամեն ինչ և ամենքը:

Նովելի սկզբում տեսողականորեն տպավորիչ բնապատկերը ենթարկված է նախշքար Դավթի հոգեկան փոթորիկների ամբողջացմանը: Ծուռումուռ փողոցների աղբն ու փոշին տարերքի տիպի առողջության մեջ է առնում հերոսի ներքին փոթորիկը, նրա ներսում կուտակված դառնությունը ինչ-որ կերպ խեղդելու անգործանկությունը արդեն իսկ խորհրդանշում է անհեռանկարայնություն: Այնուհետև գրողը պարզում է երևույթի սոցիալական պատճառները, ինչը կրկին արվում է հերոսի ներաշխարհի բնական շարժման ընթացքին զուգահեռ: Ժամանակավոր («սեզոնային»)

աշխատանքը չի կարող նույնիսկ լավ արհեստավորի ընտանիքի ապահովության գրավականը դառնալ, և բոլոր ճիգերն ու պարտքերը որևէ արդյունք չեն տալիս: Անհեռանկար վիճակն ու տառապանքը հերոսին մղում են հարբեցողության ճահիճը, նա այլևս ավելորդ է, և գինեվաճառն անգամ գիշումներ չի անի նրան: Ներքին դառնությունը նրան կտրում է իրականությունից, մնում է միայն չարության պատյանը շրջապատի իրերի ու մարդկանց նկատմամբ:

Ընտանիքի ծայրահեղորեն սրված ողբերգական վիճակը՝ հոր բռնուցքի հարվածից հավի նման դռան տակ լուռ կուչ եկած փոքրիկ աղջիկը, իր անսահման տառապանքներին անհաղորդ ու անտարբեր դարձած կինը՝ Մայինը, աշխատանքի առաջին արդյունքի ու վարձատրման ցնծությամբ ներս մտած և հարբեցող հոր կատաղի հափշտակությունից զարմացած տղան, նրանք բոլորը անբնականորեն իրենց պարտադրված ցավի դեմ միայնակ են ու անգոր: Իր մերժվածությունից կատաղած Դավիթը այս վիճակը ընկալում է որպես յուրօրինակ բողոք առանց այն էլ շատ տրորված իր կյանքի դեմ, և դրանից ու խմիչքի աճող կարոտից նրա կատաղությունը դուրս է գալիս ամեն մի հավասարակշռության սահմաններից (հայհոյելով պտտվում է խարխուլ այդ սենյակ կոչվածի մեջ, պառկում ու ելնում, օդու դատարկ շշի մեջ ջուր լցնում ու փորձում կարոտին հագուրդ տալ, մինչև որ հոգուն վրա կհասնի տղան): պատումանկարագրային այս դրվագը հոգեվերլուծական դիպուկ ընդհանրացումների օրինակ է, որի նովելային վախճանը ընտանիքը ցրտի ու սովի մեջ թողած և երեխայի առաջին ուրախությունը հափշտակած հերոսի փախուստն է դեպի գինեվաճառը:

«Սև փողերի փոկոսը» նովելի հերոսը տարրական մարդկային անկման մի այլ կրողն է. խաղամուլ ու հարբեցող Արտեմը իր գորշ գոյությունը քարշ է տալիս՝ բացարձակ չնտահողովելով

մոր՝ պառաւ Մարանի վիճակով: Դրաման սրվում է հակադրության կենցաղային մի ինքնատիպ պատկերով: Մարանը ապրում է իր մի քանի հավերով, որնց խնամքը շնչավորվում է ծնողական գործվանքով. «*Հավերից մեկը շարժից և քնաթաթախ մի խուլ կոկոռոց արշակեց*»:

– *Ջան, ջան, մաւրադ, ջան*, – արտասանեց պառաւ Մարանը և հորանջեց» (էջ 100):

Մյուս կողմից նրա գործվանքը վախի ու զարմանքի նման է հնչում, երբ հերթական անսպասելի այցից հետո Արտեմը մորն է տալիս մի բուռ «*սև փողեր*»: Նրա բութ ու անմեղսունակ էությանն ավելի բնորոշ էր այն, որ կեսգիշերին հարբած տուն գալիս մոր վախեցած հարցին ի պատասխան ոռնար. «*Ջահրումար ու չոռ ա, բաց արա, էլի*» (էջ 101): Ընտանիքի համար այս տեսակների չարիք դառնալը երևում է նրանում, որ հիմա էլ Արտեմը գողանում է մոր հավերը՝ կործանման դատապարտելով նրան:

Մարդկային նկարագիրը կորցրած և հարազատների համար իսկական դահիճ դարձած կերպարը ներկայացնող հաջորդ նորավեպով՝ «*Թե ինչ եղավ հեյրո, երբ շաքարամանից երկու կյորր շաքար պակասեց*», Նար-Դոսը անհեռանկարայնության նախորդ դրսևորումը համադրում է թաղի կյանքին բնորոշ հաջորդ կարևոր սոցիալ-հոգեբանական ընդհանրացմանը. այս ամբողջ դրամատիկ հարաբերությունների, տառապանքների ու անմարդկայնությունների հիմնական գոհը ի վերջո կինն է, նա պետք է պահի ընտանիքը և ստրկորեն տանի բոլի ամուսնու դաժանությունները: Այդպես «Հոգուն վրա հասավ»-ի Մայինը մի հոգս ուներ միայն՝ կար ու լվացք անելով՝ պահել երեխաներին, ցավից ու տառապանքից ծնված անտարբերությամբ արձագանքել ամուսնու ծեծին ու հայհոյանքին: Նախշքար Դավթի կերպարն ամբողջացնող Մայինի՝ հարակից դեր ունեցող հերոսի գեղարվեստական ամբողջացումը շարունակվում է մյուս նովելի ծանրության կենտրոն դար-

ձած Անանի կերպարով: Մի կողմից՝ նրա սկեսուր գիծ-Հոռոմսիմն է նախապատրաստում վախճանը, մյուս կողմից՝ «կոպիտ ու անտաշ» «ղլոգապան» Յագորը՝ իր բութ ու անհաղորդ էությամբ, պիտի իրագործի դա՝ մնալով միշտ անմեղսունակ ու անհաղորդ: Անհեռանկարայնությունն ամբողջացնում է Անանի տատի՝ պառավ Հեղնարի ընտանիքի խեղճության ու անճարակության աշխարհը: Գիծ-Հոռոմսիմնը ամենօրյա կտտանքներով դժոխք էր դարձրել Անանի կյանքը. «*Մի տեսակ սարսափի արտահայտություն կար նրա տեղ-տեղ կարմրաւրակած, տեղ-տեղ կապտած և տեղ-տեղ ուռած դեմքի վրա, մանավանդ տարօրինակ կերպով չռած-քարացած աչքերի մեջ*» (էջ 87), որոնք կարծես անընդհատ կրկնելիս լինեին նույն անպատասխան հարցը՝ «*ինչո՞ւ, ինչո՞ւ*»: Երեխայի թեյի համար երկու կտոր շաքար վերցրած և սկեսրոջ դաժան ծեծին չլիմանալով՝ Անանը փախչում է տատի տուն, որտեղ և համարյա դեռահաս այս կին-աղջկան սպանում է Յագորը՝ դատարանում ընդամենը «*մի մուշտի*»-ով մեռնելու մեղադրանքը անմեղսունակորեն փոխանցելով գոհին և ոչ թե սպանողին:

Կնոջ անելանելի վիճակի սահմոկեցուցիչ ավարտ է բերում «*Աղամամութիւն*» նովելը, որտեղ ընտանիքի ամբողջ հոգսը, դրսում աշխատող և գուցե շատ բաների անտեղյակ ամուսնու փոխարեն, իր ուսերին առած Շուշանը խարխուլ խրճիթի մի անկյունում՝ քաղցից նվմվացող երեխաների կողքին, լույս աշխարհ է բերում մեկին, ում պիտի սպանի՝ անասելի այդ ոճիրի ընդարմացումի մեջ կրկնելով, թե նրան ինչպես է պահելու:

Որոշակիորեն մի հերոսի ստեղծագործություն է նաև ծիծաղի ու ցավի բնաբուխ փոխատեղությամբ ու նովելային լուծումով հատկանշվող «*Հոպոպր*» նովելը, որը ևս շարքի լավագույն գործերից է: Այստեղ ընդգծված է դառնում ոչ այնքան սոցիալական հանգամանքների՝ որպես մարդու ձևավորման կարևոր նախապայմանի և նրա ճակատագրի վրա ունեցած ազդեցության բացա-

հայտումը, որքան մարդու՝ որպես ինքնություն բնավորության, ուրիշներին չնմանվող հոգեբանական որակի բացահայտումը: Ինքն իրենով լցված, «հոտած» մարդ է զինագործ Ասատուրը, որը երբեք «*ոչ ոքի հետ չէր հաշտվում*», և դրա համար շրջապատում բոլորը նրան անվանում էին Հոպոպ (որը բունը անընդհատ փոխում է տեղի հոտի պատճառով, երբ այդ հոտը իրենից էր գալիս): Վաստակում է բավարար և իր սնունդի ու խմիչքի հարցը լուծում է ոչ վատ, բայց բոլորի համար նրա բառապաշարի հիմնական զինամթերքը հայհոյանքն էր:

Մյուս կողմից՝ ակնհայտորեն թույլ բնավորություն էր նա: Ընտանիքը, փաստորեն, վատ էր ապրում, կինը ստիպված էր ուրիշների տներում լվացք անել: Եվ որպես թույլ մարդու՝ Հոպոպի բնավորության տիպական գծերից մեկը ինքնագոփությունն ու հոխորտանքն էր. «*Տո, ես քու... (հայհոյանք) ... անկեր-մունդո՞ւկ ես մնացել, քաղցած-փկլո՞ր ես մնացել, որ ուրիշների համար լվացք ես անում: Հաս՞: Բա ես չկա՞մ*» (էջ 83): Թույլ բնավորության հաջորդ բնորոշ գիծը հիվանդագին կասկածն է, որն Ասատուրի մեջ ավելի է սրվում, երբ կինը համարձակ պատասխանում է նրան: Նրա մեջ բորբոքվում է տղամարդ ցուցադրվելու մոլուցքը, որին բավարարում է տալիս առայժմ կնոջը միայն հայհոյելով կամ ծեծելով. «*Տո, Բագրատն ո՞ւմ շունն ա, որ իմ կնիկը գնա նրա հմար լվացք անի, հը՞... հազիր ասես գնացել իր նրա հետ շնութին անելու*» (էջ 83), և շարունակվում են հարվածները ծծկեր երեխային գրկած կնոջը:

Ինչպես ամեն ինչ սկսվեց անապասելի, «չեղած տեղից», Ասատուրի՝ տղամարդ երևալու ցուցադրական խաղից, որի մեջ դրաման քողարկվում է անհոգ ծիծաղի տակ, ծիծաղ ու ծաղրականչեր, որոնցով այժմ և ընդհանրապես թաղի կանայք ու երեխաները շրջապատում են Հոպոպին, և որը հեղինակում է հենց ինքը՝ հերոսը. «*Կինը առջևից գավը չեռին, մարդը հետևից գլխաբաց,*

նորաբորիկ և ներքնաշորով», իսկ «փղերքը ծիծաղով բղավում էին՝ «հասի, հա, Հոպոպ , հա»» (էջ 85), այդպես էլ ամեն ինչ ավարտվում է հանկարծակի. ծիծաղը մի պահ քարանում է բոլորի դեմքերին, դիմակահանդեսն ավարտվում է ողբերգությամբ. գավը կոտրելու համար կամ նախկին հոխորտալից ցուցադրանքի մոլումով զինագործ Ասատուրը քարի հարվածով սպանում է կնոջը:

Այսպիսով, «Մեր թաղը» պատմվածաշարում թշվառության, կյանքի իրական պատկերների և անհեռանկարայնությամբ բնորոշվող կերպարների միջոցով ձևավորվում է Նար-Դոսի ռեալիզմի մի կարևոր առանձնահատկություն. միջավայրի կոլորիտային, իրապատում նկարագրությունը, տիպական հանգամանքների ու բնավորությունների փոխալայնմանավորված հավասարակշռությունը գնալով խախտվում են հոգուտ երկրորդի, ստեղծագործական հիմնական հոգսը դառնում է «տիպական խարակտերը»: Այդ առանձնահատկությունն ամբողջացնում է Նար-Դոսի գրականության ընդգրկումն թեմատիկ շրջանակը՝ *մտավորականությունը*, նրա սոցիալ-հոգեբանական նկարագիրը: Եվ հասկանալի է, որ պատմվածքներում մտավորականների կերպարային համակողմանիության փորձից հետո գրողի նվաճումն են դառնում վիպակներն ու վեպերը:

Պատմվածքները ստվերագծորեն կատարում են մտավորականության յուրօրինակ դասաբաժանում հասարակական կյանքի ու շարժման նկատմամբ նրանց դիրքորոշման և վերաբերմունքի տեսանկյունից: Այս դասի մի առանձին շերտ են ներկայացնում այն մարդիկ, որոնք հարմարվում են ժամանակի հարաբերությունների ուժին, յուրացնում պարտադրանքի դասերը և դիմակավորվելով՝ կարողանում են որոշակի կապերի մեջ դառնալ դրության տերեր: Այսինքն՝ նրանք իրենց շատ ու քիչ մտավոր կարողությունները ստորադասում են կապիտալի շահերին, դառնում դրա կցորդը: Երևույթի ուղղակի արտահայտությունն է «*Ամիրյանի*

տրագեդիան» պատմվածքի Շամիրյանի կերպարը: Երբեմնի մտավորականը հիմա իր ունևոր ու ապահով տեսքի ամբողջ վստահությամբ խորհուրդ է տալիս ընկերոջը՝ Ամիրյանին, թողնել վարժապետությունը, հետևել իր օրինակին, բացատրում կյանքի իմաստի իր ընկալումը, վստահեցնում, որ շատերը, այդ թվում՝ ընկերը, կարող են գտնել կյանքը կարգավորելու, լավ ապրելու ուղին: Լավ ապրելու, անգամ նշանավոր երևալու ձևերը յուրացրել և ցուցադրում է մաս «Նեղ օրերից մեկի» Ջափինյան-Ժապինովը:

Հաջորդ խավի սոցիալ-հոգեբանական նկարագրի կրողներն այն մարդիկ են, որոնք մեծ գաղափարների ազատամիտ ճառաբանությամբ սքողում են իրենց ներքին դատարկությունը: Նրանք, որպես կանոն, ավելի խիստ են ենթարկված գրողի անգիջում ծաղրին, «ազատամտություն» հորջորջանքի նկատմամբ քամահրանքին: «*Նոր հավը*» պատմվածքի Մասխարյանցը բարձրագույն ճառեր է ասում նոր ժամանակների ազատամիտ պատկերացումների, կնոջ իրավունքների մասին, բայց տանը անլուրջ ու մանր պատրվակներով ծեծում է կնոջը: Համանուն պատմվածքի հերոս Սինաս Փափախյանը, գյուղից քաղաք գնալով, սկսում է արհամարհել գյուղացիներին, գյուղ չի գալիս, որովհետև հոր վրայից հոտ է գալիս, իսկ գյուղի շներն էլ շատ կատաղած են:

Կան մաս նախանշումներն այն կարգի հերոսների, որոնց մեջ գրողը ցանկանում է տեսնել նույնիսկ ազգափրկիչ գաղափարների ու անձնագոհության, մաս կայուն ինքնահաստատումների կրողներին: «Սինաս Փափախյան» պատմվածքում Մարիսյանի կերպարն ստվերագծում է գյուղատնտեսական դպրոցի միջոցով գյուղի փրկության՝ մինչև վերջ չհստակեցրած ծրագիրը. օգնում է գյուղացիներին, փորձում ինչ-որ կերպ խելքի բերել Սինասին: Գեղարվեստորեն ամբողջացված ու տպավորիչ է «*Ես և նա*» պատմվածքի Անտոնիոյի կերպարը, որը կարողանում է ուժ գտնել հաղթահարելու սոցիալական տարբերության մաս բարոյական իմաստը,

ըմբոստանում է «վերևի և ներքևի» դասային բաժանվածության պատկերացումների դեմ. «*Մենք չենք իսկ քո հպարտությունը, Անկողնիտ: – Կիսկեք, երբ ինչ մի կտոր հաց տաք*» (էջ 145):

Ի վերջո, ասպարեզ է գալիս մտավորականության այն շերտը, որի բնութագիրը ամենից շատ է հասկանալի Նար-Դոսին և անձնականապես յուրացված է գրողի ստեղծագործական հակումների կողմից: Սրանք կա՛մ թուլական մարդիկ են, որոնք երբեք են կյանքի առաջադրած ամենատվորական դիմադրությանն իսկ հանդիպելիս և անհուսորեն կործանվում, ինչպես իրավաբանականի ուսանողը «Ես և նա» պատմվածքում, կա՛մ էլ մտքի տքնաջան մշակներ են, որոնց տրված չէ ամենօրյա յուրօրինակ նահատակությամբ պահպանելու իրենց անճարակ, երբեմն թշվառ գոյությունը, և այս անհեռանկարայնությունը նրանց պարզապես դարձնում է ավելորդ: «Խմբագիրը» պատմվածքի հերոսը կյանքի անմիտ հարվածներին դիմագրավելու մի հնարավորություն ունի միայն՝ բացահայտ ու տարօրինակորեն հանդարտ անկեղծությունը, որը կարող է արտահայտվել նաև ինքնահարվածող ցինիզմի տեսքով:

Այս խավի գեղարվեստական համակողմանի դրսևորումը Պատրիկյանի կերպարն է «*Նեղ օրերից մեկը*» պատմվածքում, ինչպես և խմբագրության՝ նրա նկարագիրն ամբողջացնող պատասխանատու քարտուղարը՝ թերթ ստեղծելու տառապանքով: Պատրիկյանի խեղճության հոգեբանական արտահայտչաձևը ամոքի տարօրինակ ու անհասկանալի թվացող զգացողությունն է, որ երբեք չի լքում նրան: Նա ամաչում է իր պատռած կոշիկների համար, տանտեր Դավիթ Ֆոմիչի ապահով ու փայլուն ապրելակերպի դիմաց տան վարձը վճարելու իր անկարողության համար, ամաչում է հարևան հրեա կնոջից, որ երկաթեղեն ու այլ մանրութներ վաճառելով՝ ընտանիք է պահում և երբեմն իրեն թեյ հյուրասիրում, ամաչում է չվաճառվող և գրախանութի դարակին խեղճորեն

կուչ եկած իր գրքույկի համար, նրա համար, որ սառչող մատներին փչելով՝ խմբագրությունում պետք է «նյութ» սարքի: Իր համար էլ կարծես պարզ չէ, թե ինչու չի կարող ապրել բոլորի նման, ինչն^օ է դուրս մնացել կյանքի շարժումից, դարձել ավելորդ, ինչպես իր նման ուրիշները ևս:

Պատրիկյանի հոգեդրայրն է «Տանտիրոջս աղջիկը» վիպակի վարժապետը: Այստեղ մի կողմից՝ գիժ-կեկեկների քաղքենի աշխարհն է, տանտեր Սերգեյ Ավետիշի կերպարը, որը բոլոր հնարանքներով տղաներից մեկին բժիշկ է դարձնում, մյուսին՝ ինժեներ, իսկ երրորդի համար նախապատրաստում է հոգևորականի կարիերան, որովհետև սա «*հասարագլուխս եմ ասում, է, իսկը՝ տեր-տերացու*» (էջ 79): Եվ ոչ մեկը երբեք՝ ո՛չ ուսուցիչ, ո՛չ խմբագրության աշխատող, քանի որ իր աչքի առջև բազմախոս է վարժապետի անհեռանկար վիճակն ու տառապագին կյանքը:

Նար-Դոսի աշխարհայացքի վրա հեղափոխության թողած ազդեցության վկայությունն է ոչ միայն այն, որ «Նեղ օրերից մեկի»՝ ժամանակի գաղափարախոսությամբ բացասման տրամաբանությունը արտահայտվում է «Վերջին մոհիկանները» պատմվածքում, ծրագրվում և կիսատ է մնում «Նոր մարդը» վեպը, այլև որոշ ստեղծագործությունների վերամշակված տարբերակներում ներառվում են դատողություններ, կատարվում փոփոխություններ, որոնք արդեն նոր ժամանակների ու գաղափարների արձագանքներ են: Այս անավարտ վեպում, օրինակ, գրողը խոսում է մի անխուսափելի հեղեղի մասին, որն անպայման պիտի գա ու քշի-տանի օրեցօր ծավալվող ամբողջ ապակառությունը:

3. «Ավելորդ մարդը» հոգեբանականի և գաղափարականի հանգույցներում

Նար-Դոսի ինքնահաստատման ճանապարհի հիմնավոր վկայագրերից մեկը «Աննա Սարոյան» վիպակն է, որը նաև խստապահանջ գրողի կողմից գնահատված ստեղծագործություններից մեկն է: Վերջնականորեն հստակեցվում են վիպասանի ստեղծագործական խառնվածքի սահմանները, և դրան մեծ չափով նպաստում է նաև վիպական կառույցի հնարանքը՝ նամակագրության ձևը, որը տվել էր եվրոպական վեպի ու վիպակի, մանավանդ բուլվարային կոչված ստեղծագործության ավանդական օրինակներ: Նամակը ինտիմ ինքնավերլուծությունների, անկեղծ դատողությունների հնարավորություն է տալիս, իսկ դա կերպարի հոգեբանական կերտվածքը հստակելու և ամբողջացնելու դիպուկ միջոց է: Մանավանդ որ պիտի ձևավորվի ու ներկայացվի մի բնավորություն, որն ինքնին գրողի անհատականությանը հոգեհարազատ երևույթ է և իրականություն-գրականություն անցման յուրացված իրողություն: Ահա հենց կենսական նյութի այս անկեցվածքայնությունը, դիպուկ ընտրված ստեղծագործական հնարանքը մեծ չափով բացատրում են վիպակի հաջողվածության գաղտնիքը:

Այսպիսով, ի՞նչ սոցիալական երևույթի արդյունք է Աննա Սարոյանը, և ինչպե՞ս են ցուցադրվում նրա հոգեբանության տիպական շերտերը: Նա ներկայացուցիչն է բուրժուական վերնախավի այն աշխարհի, որտեղ փափկակենցաղությունը ստեղծում է յուրօրինակ հաշմանդամներ մի կողմից, ուռճացող հարստացման մոլուցքը՝ թանձրամած գիշատիչներ մյուս կողմից: Մտերիմ ընկերուհուն՝ Հոփսիմենին, այս ապրելաձևի մասին Աննան գրում է. «Մանկական հասակիցս ես շրջապարված եմ եղել դայակներով

ու աղախիմներով»⁶⁶, որոնք ամեն ինչ արել են իր փոխարեն, շրջապատել իրեն անհոգ-անմիտ զվարճալիքներով, և հիմա նա իրեն հիշում է կա՛մ «ամեն չնչին բանի վրա ուրախ քրքջալիս», կա՛մ «ցանցառամիւր երհիւրասարդների հետ ընկած» (էջ 9): Ահա այս միջավայրն ու կենսաձևն էլ ստեղծում են իրենց պայմաններին հարազատ բնավորությունը: Բայց պարզվում է, որ ճոխությունն ու անհատնում զվարճանքները մինչև վերջ չեն ապահովում մարդու երջանկությունը:

Վրա է հասնում կյանքի դատարկությունը բացող և դրա արդյունք դարձած ամենակարող թախիժը. «Այս վերջին ժամանակներս ես ինչ շարք թշվառ եմ գգում՝ առանց մի որևիցե ակնհայտ պարունառի» (էջ 9), «շարք անգամ խորասուզվում եմ մտածմունքների մեջ» (էջ 10): Ահա այս կետից սկսած, երբ Աննան ինքնաբերաբար հաղթահարում է հասարակայնորեն պարտադրված ճապաղը, փորձում է հասկանալ այն կրողներին ու ազատվել պարտադրված դիմակից, մտածում և ինքն իր դեմ կանգնում է, ինչպես որ կա, սկսվում է ինքնաբացահայտման դրամատիկ հեղաշրջումը, որը պետք է ավարտվի կա՛մ ողբերգությամբ, կա՛մ ինքնամաքմամբ: Նար-Դուր հոգեբանի քննախույզ հայացքով հերոսուհու վիճակի և խոսքի բնական համադրումը դարձնում է կերպարը քայլ առ քայլ բացահայտելու միջոց՝ հիմնավորելով ներքին տեղաշարժերի համոզկերությունը:

XIX դարի այս տիպի ռեալիստական արձակում «կերպարը նպատակաուղղված է նախատեսված որոշակի խնդրի իրագործմանը, նրա սոցիալական նկարագրի ինչ-ինչ հոգեբանական համակարգի, պատմական տիպաբանության նոր տեսակի պատկերմանը»⁶⁷: Ահա թե ինչու ռոմանտիզմի պոետիկայից ժառանգություն մնացած անհատականացումը ընդհանրապես բնորոշ է այս

⁶⁶ Նար-Դու, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1968, էջ 35:

⁶⁷ Гинзбург Л., О психологической прозе, с. 308.

արձակին, և Նար-Դոսը, որ տուրգեմեյան դպրոցի գրող է, ի վերջո, Աննայի կերպարը ստեղծելիս հետևում է մասնավորապես այս սկզբունքներին:

Կերպարի բացահայտման հոգեբանական շերտերը անհատականացման-անձնականացման ստեղծագործական մտադրության արդյունք են: Աննան ինքնավերլուծությամբ դեմ է ելնում անմտորեն ապահովված իր երջանկությանը և, սակայն, դրանից հետո անմիջապես իրեն դնում է անհեռանկարայնության մեջ: Սոցիալական պայմանները վերաձևել են նրան այնպես, որ նա կարող է տեսնել, քննել, նաև հիմնավոր եզրակացություններ անել, բայց երբեք՝ չնախաձեռնել, որովհետև նրա միջից հանվել է գործելու կարողությունը, և սա նրա հոգեբանական դրամայի հիմքն է:

Աննայի ինքնաճանաչման առաջին հոգեբանական շերտը չտարրոշված վարքագիծն է, որը բնական է իր տեղը չգտնող մարդու համար. «*Լինում է և ժամանակ, որ աստիկ ծուլանում եմ*»⁶⁸, կամ հակառակը՝ վազվզելու, ինչ-որ բան անելու մոլուցք է մտնում մեջը: Անցյալի ապրած ամբողջ անմտությունները մերժվում են, բայց առայժմ պարզ չէ, թե հանուն ինչի. «*Միբոս չգտնում է ինչ-որ մի անհայտ, կարծես երբեք գոյություն չունեցող բանի*» (էջ 10): Եվ Աննան հակաճառում է ընկերուհուն՝ Հռիփսիմեին. ոչ թե պարապությունն է գլխավոր պատճառը, այլ մենակությունը: Ահա և իր միջավայրը մերժած, նախկին հարազատ պայմաններից իրեն դուրս դրած հերոսուհու վիճակը բնութագրող ամենաբնորոշ որակները՝ պարապություն, մենակություն:

Հետագայում հոգեբանական նոր անցումներով խորացվում է միայնության ամբողջ ինքնասպան ահավորությունը, որն ավելի է ընդգծվում անցյալի ապրած օրերի հիշողություններով: Իսկ այժմ մղձավանջը շարունակվում է, այն դուրս է գալիս հերոսի ներաշ-

⁶⁸ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 10:

խարհից և պատճառաբանվում նաև արտաքին հարաբերություններով. ընտանիքը սնանկանում է, հայրը կաթվածահար է, եղբայրներից մեկը հիվանդ է, մյուսները՝ հարբեցող ու ոչ պիտանի մարդիկ. «*Երկար չեմ կարող շարունակել.՝ ամբողջ հոգեկան աշխարհս փշրված է*» (էջ 25): Իսկ հարազատներին օգնելու ամեն մի թույլ փորձ անընդհատ ձախողվում է:

Թուլակամ բնավորության ամենաբնորոշ հոգեբանական ընդհանրացումներից մեկը, այսպիսով, դառնում է ամեն ինչ հիվանդագին կերպով գունազարդելու, հաճախ անհավասարակշիռ երևակայությամբ սահմնկեցուցիչ պատկերներ ստեղծելու հակումը: Աննային ահաբեկում է աղքատության հեռանկարը, «*...աղքատություն, որ միշտ երևակայում եմ որպես հազար գլխանի մի հրեշ, որ մեզ իր սառը գրկի մեջ առած՝ իր սարսափելի ժանիքներով դժոխային անհագ բավականությամբ կամաց-կամաց պիտի քաշի մեր հոգին*» (էջ 35):

Հերոսուհու հոգեվիճակի նոր անցումներով գրողը կատարում է հաջորդ դիպուկ դիտարկումն ու եզրահանգումը. դժվարությունը հաղթահարելու անճարակությունն ու անկամությունը ծայրահեղորեն սրում է վատի զգացողությունը՝ դարձնելով այն բոլոր գոյությունների համընդհանուր հատկանիշ, միջավայրի ու կատարվածի անիմաստության գիտակցություն: Տոն, երջանկություն, ժպիտ երևույթները դիտվում են որպես դառը ծաղր. չէ՞ որ ամեն ինչ ներառված է խավարի անթափանց պատնեշի մեջ. «*Ոհ, եթե կարողանայի գոռալ սրտով և խորին արհամարհանքով նայել անամոք Նոր փարու զգվելի ժպիտներին...*» (էջ 36):

Անմիջապես գալիս է հաջորդ հոգեբանական ընդհանրացումը՝ անհասկանալի կատաղությունն ու անհաղթահարելի ատելությունը ամեն ինչի և բոլորի, այդ թվում՝ նաև հարազատների նկատմամբ. «*Այդ օրը կատարելապես ոչ ոքի չէի ուզում տեսնել*» (էջ 37), անգամ տառապող մորը: Շրջապատի առօրեական հոգ-

սերի ու ժպիտների աշխարհին թույլ բնավորությունը կարող է հակադրվել միայն համընդհանուր աստելության զգացողությամբ, որի շրջանակներում կարող է հայտնվել նաև ինքը:

Այս շարժումն առաջացնում է հոգեկան շատ բնորոշ մի վիճակ. լիակատար մեկուսացման և անընդգրկելի բշխառության պատճենի մեջ մարդ դառնում է ընդարմացած, բութ ու անտարբեր անգամ իր ցավի նկատմամբ: Նման հոգեվիճակի ազդեցիկ ամփոփումն է հետևյալ բնութագրությունը. *«Մի տեսակ կաշկանդումն էր տիրել ինձ, ես ինձ վեհանձն, սառնասիրտ էի զգում, կարծես մեկն ինձ սաստիկ վիրավորել էր, և ես երբեք չէի կարող նրան ներել»* (էջ 38): Սա ինքնառնչացման ենթագիտակցական հիմունք է, հերոսը աստիճանաբար խզում է բոլոր կապերը դրսի աշխարհի հետ, վերածվում սնամեջ դարձող սոսկ ֆիզիկական գոյության: Իսկ շրջապատի նկատմամբ ունեցած բարկությունը նաև իր դեմ ունեցած աստելության դրսևորման ձևերից մեկն է:

Ստեղծագործության կառուցվածքային տրամաբանությունը հուշում է, որ անխուսափելի ու բնականորեն զարգացող վախճանի նախաշեմին հարկ է դրոշ վերլուծական եզրահանգումներ անել. չէ՞ որ հոգեբանական արձակի սկզբունքներից մեկը ներաշխարհային փոփոխությունների պարզաբանումն է: Աննայի հիվանդ եղբայրը՝ Գրիգորը, վերլուծում և բացատրում է քրոջ վիճակը, արտաքին բնական ազդակներից բացի՝ նաև ներքին պատճառները. *«Դու շատ ես մտածում... Թող կասկածը բնության արարչության և մարդկային կյանքը ղեկավարող օրենքների մասին երբեք չմտրեմա մանուկ ուղեղիդ: Ոչ մի, կարարելապես ոչ մի բավարար եզրակացության չհասնելով՝ նա ծնում է լոկ հանցանք»* (էջ 43): Այսպիսով՝ հարադրվում ու հակադրվում են տրամաբանության և անմտության ոլորտները:

Երբ բացահայտված է տառապանքների ու դրամայի գաղտնիքը, կարծես հնարավոր կլինի նաև վերագտնել հավասարա-

կշռությունը, ինքնահաստատման հիմունքը: Անգամ եղբոր մահից հետո Աննային որոշ ժամանակ չի լքում տարօրինակ խաղաղ տրամադրությունը. *«Ներկան ինչ այնպես սարսափելի չի թվում, ինչպես երևակայում էի առաջ»* (էջ 60): Բայց մարդկային բնավորությունն ու խառնվածքը ոչ միայն սուբյեկտիվ կամեցողության ու դիրքորոշումների, այլ նաև օբյեկտիվ հարաբերությունների արդյունք են, և անգամ գիտակցությունը միշտ չէ, որ կարող է ներքին ուժի սանձահարման ենթարկել ամեն ինչ:

Ընտանիքին հասած նոր հարվածներն ու դիմագրավելու անգործությունը կրկին հասնում են հիվանդագին սրվածության, անկումներն այս անգամ վերջնական են. Աննային թվում է, թե *«ամբողջ մարդկությունը... ծաղրելով մայրնացույց է անում ինչ և ասում. – տեսեք, այս ահագին աղջիկը հասարակ կար անել անգամ չգիրե»* (էջ 64): Եվ այսպես ամբողջանում է թույլ բնավորության ևս մի շատ տիպական հոգեբանական գիծ՝ հիվանդագին ինքնասիրությունը, որը ինքնամերժման փաստի առկայությամբ կարող է ողբերգական վախճանին մոտեցնել, քանի որ չնչին է այդ կետից անցում-խորացումը դեպի ինքնատելություն: Աննան բավականին կոպիտ մերժում է Հռիփսիմեի առաջարկած օգնությունը, որը ընկերուհուն լավ ճանաչելով՝ դա փորձել էր ներկայացնել որպես պարտք: Իսկ Աննան գրում է. *«Նպատակդ ի՞նչ էր, որ ուղարկել ես. ինչ ծաղրե՞լ, ինչ հանդիմանե՞լ»*, չէ՞ որ դրանով *«ինքս ինչ ավելի արել տվեցիր»* (էջ 65): Մոտենում է ռեալիստական այս բոլոր ճշմարիտ անցումների հոգեբանական ամփոփման վերջնակետը. ընդգծվում ու համակողմանի են դառնում ինքնատելությունն ու ինքնաձաղկումը. *«Ես կյանքի համար մի կոպեկ, մի գրոշ չարժեմ»*, կամ՝ *«ես այլանդակ արարած եմ, որի քերանը հացը ծամած պիտի դնել»*, և ի վերջո՝ *«որքան զգվում եմ ինքս ինչանից»* (էջ 67): Ինքնատելությունից ինքնառչնացումը կես քայլ է, և սա լիակատար ինքնասպանություն է, ինչը և Աննան իրագործում է:

«Պայքար» վեպը մտավորականության կյանքի ու դերի սյու-
ժետային սահմաններում իր հարցադրումներով ինքնուրույն
երևույթ է Նար-Դոսի ստեղծագործությունների մեջ, քանի որ հո-
գեբանական դրսևորումներն այստեղ հարակցվում են գաղափա-
րական խնդիրներին: Վեպի նախնական տարբերակի վերնագիրը՝
«Երկու բևեռների միջև», հուշում է, որ շեշտը պիտի դրվեր գլխա-
վոր հերոսի՝ Մանեի (ունեցել է նաև «Մանե» վերնագիրը) հոգեկան
տառապանքների, դրամատիկ երկփեղկվածության վրա, մինչդեռ
վեպի ասելիքն ավելի ընդգրկում է, և վերջնական տարբերակի
վերնագիրը ճիշտ է ներկայացնում բովանդակային սահմանները:

Գրողի առաջնահերթ նպատակներից մեկը եղել է հերոսների
անձնական հարաբերությունների, ներքին պայքարի հիմքի վրա
բարձրացնել ժամանակի երկու կարևոր գաղափարական-հասա-
րակական հոսանքների՝ լիբերալ-ազատամիտների և պահպանո-
ղականների պայքարի հարցը: Նախապես նշենք, որ ինչքան էլ
Նար-Դոսը աշխատել է միշտ պատահականությամբ վերագրել
«Նոր դար» պահպանողական հանդեսում իր աշխատելու փաս-
տը, սակայն այս վեպում գրողի գաղափարական դիրքորոշումը՝
մերժել լիբերալ-ազատամիտներին, ցույց տալ, որ նրանք իրենց
հայացքների մեջ ավելի հետադեմ են, քան հետադիմականները, և
պահպանողական հոսանք՝ որպես այդպիսին, չկա, ինչ-որ առու-
մով վկայում է այդ դատողությունների անորոշության պահպանո-
ղական հակումը:

Վեպի կառուցվածքային համամասնությունների տրամաբա-
նական զարգացումը վկայում է հեղինակի հետևողականության և
ընդհանրացման ուժի մասին: Անընդհատ պահպանվող ներքին
լարվածությունը, հերոսների անհանգիստ վիճակը խորհրդանշում
են պայքարի գոյության ու անխուսափելիության հանգամանքը,
միշտ առկա հակադրամիասնությունը ապահովում է լարվածու-
թյան գեղարվեստական պահանջը: Ահա խոսքաիրավիճակային

այսպիսի դրություն վեպի սկզբում. արևոտ պայծառ բնապատկեր՝ թռչունների աշխույժ երգով, հավերի հանդարտ քուջուջով, որ բերում են խաղաղ ու անդորր տրամադրություն, և այս ամենին ուղղակիորեն հակադրված մարդկային հոգեմղմունքներ, ապրումների լարվածություն եկեղեցու խաղաղ բակում տարվող գրույցի մեջ՝ Մանեի ընկերակիցներ ծերունի Ջաքարի ու պառավ Օսանի ասածները վերջինիս որդու, այսինքն՝ Մանեի ամուսնու մարդահաճ դրական նկարագրի և Ջաքարի եղբոր որդու՝ Աշոտ Բաղամյանի եսակենտրոն վանող վարքագծի մասին, երբ նա պարզապես չի հիշում իր համար ծնողի դեր կատարած հորեղբորը: Այս անունների առաջացրած ենթախորքային պրկումը պիտի բացվի ու բացատրվի հետագա գործողությունների մեջ՝ դառնալով կոնֆլիկտի առանցքը:

Այս միջավայրում շարունակվում-ձևավորվում է հակադրության հաջորդ շերտը՝ հների ու նորերի տարժամանակյա պայքարը: Խմբին մոտեցած Հռոմանիմը՝ Նասիբյանի մայրը, անիծում է Հեղինե Սուլիկյանին, որ կապվել է իր ամուսնացած որդու հետ, և որը «*չաչանակի պես կիսուսի, լիրբ-լիրբ կծիծաղի, պապիրոս կքաշի, դուրս կլրա ինչ որ բերանը գա*»⁶⁹: Այս նոր ջահելներից «*խսկի մեկը մորնո՞ւմ է պատարագ տեսնելու, երես խաչակնքելու*»: Որոշակիորեն ստվերագծվում են անձնական ու գաղափարական պայքարի, հոգեբանությունների հանդիպադրման և հետագա զարգացման, կոնֆլիկտի կառուցվածքային հիմունքները: Իրենց ազատ պահող (հետագայում կպարզվի՝ նաև ազատություն քարոզող) նորերից դժգոհող ծերերի միջավայրում, եկեղեցու բակում հայտնված Մանեն, որը տարիքի բերումով նոր սերնդի հետ է, բայց հայացքներով նրան ավելի հասկանալի են հները, որին ուղղակի կամ անուղղակի առնչվում են բոլոր այս խոսակցություններ-

⁶⁹ Նաթ-Պոս, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1968, էջ 207:

որը, որի կեցվածքը չի թաքցնում ներքին ահաբեկ ու փոթորկալից աշխարհը, ներկայանում է հոգեբանական այս հանգույցում:

Կառուցվածքային հաջորդ մակարդակում որոշակիանում է շարունակվող պայքարի սկիզբը. Մանեն ընկերուհու՝ Հեղինե Սոլիկյանի մոտ է: Մի կողմից՝ նրա ձիգ հասակի մեջ պարփակված դրամատիկ ինքնագսպվածությունը, մյուս կողմից՝ Հեղինեն՝ «*գիրուկ, կլորիկ, ցածրահասակ, տեղնուտեղը եռանդ, կրակ ու ծիծաղ*» (էջ 212), որը խոսում է անընդհատ՝ «*արջի քոթոթի պես թմիկալով*» բազմոցին, և նրա խոսքը ազատ է, չի ենթարկվում որևէ էթիկական կաշկանդվածության, այնքան որ դրանք Մանեին «*ցինիկական քվազին*»: Գաղափարականի ու անձնականի համադրությամբ հատկանշվող գրույցը գնալով շեշտադրում է հերոսի ներաշխարհի դրաման: Երբ ազատամիտների թևին պատկանող Հեղինեն մույն անսանձ շատախոսությամբ սկսում է ծաղրել եկեղեցին, նրա ծեսերը, ամուսնության բռնակալական լուծը կնոջ համար, Մանեի վրա «*նրա սանձարձակ ծաղրական լեզուն նողկանքի պես մի բան է ազդում*» (էջ 216). թեպետ բոլոր տեսակի նախապաշարմունքների դեմ Հեղինեի բերած փաստարկները նաև համոզիչ են թվում, և ինքը՝ Մանեն էլ «*զգում էր, որ ընկերուհու ասածների մեջ ճշմարտություններ չար կան, բայց չէր ուզում հաշտվել այդ ճշմարտությունների հետ*» (էջ 219):

Հստակվում են սահմանները, և հիմա պարզ է, թե ինչու Մանեն նախապես երևաց եկեղեցու բակում՝ ծերերի միջավայրում: Նա հավատի ու պարտականությունների կրողն է, իսկ դա դիտվում է որպես պահպանողականություն, որովհետև կաշկանդում է անհատի ազատությունը: Մանեի ու Հեղինեի բանավեճը պետք է դիտվի որպես յուրօրինակ պայքար լիբերալ-ազատամիտների և պահպանողականների միջև: Վեճն աչքի է ընկնում տրամաբանական դիպուկ անցումներով և ռեալիզմի համար կարևոր՝ խոսքի անհատականացման չափով: Միաժամանակ գրողը չի թաքցնում

իր եսը և որոշակի պարտադրում է, որ հաղթեն պահպանողականները: Հեղինեն որպես իր դրույթների յուրօրինակ փիլիսոփայական հիմնավորում ընդհանրացնում է. «*Մարդ բնության շայնից ավելի լավ դեկավար չի կարող ճարել իր համար: Իսկ բնությունն ամենից առաջ սիրում է ազատություն*» (էջ 223): Անառարկելի թվացող այս փաստարկմանը Մանեն տալիս է ամենասովորական ու պարզ պատասխանը, որը ստիպում է Հեղինեին ընդունել իր պարտությունը. «*Բնության շա՞յնը... դրանով իսկ անասուններն էլ են առաջնորդվում*» (էջ 223):

Պահպանողական-լիբերալ հակասությունը, որի հաջորդ շերտը ցուցադրվում է Մանեի և Բաղամյանի հարաբերություններում, ընդգծում է վեպի հիմնական կոնֆլիկտը՝ Մանեի ներքին պայքարը, բարդ ու անհաղթահարելի դրամատիզմը. ընտանեկան պարտավորությունների և ընդհանրապես պարտականությունների անգլիշում հետևողով Մանեն ասիա ամուսնացած է, բայց սիրում է Բաղամյանին: Հիմնավորումը կամ պատճառաբանումը առանձնապես չի հստակվում, որովհետև կարևորը այդ հիմքի վրա ծնված դրաման է:

Աշոտ Բաղամյանի կերպարը գրողին դրել է դժվարին երկընտրանքի առաջ, և գաղափարակիր ու հոգեբան գրողի անհատականությունից ծնված երկակիությունը այդպես էլ չի հաղթահարվել: Մի կողմից Բաղամյանը, ինչպես Մանեի եղբայր Վահանն է ասում, «*ամենամեծ ռահվիրաններից մեկն է առաջադիմականների քանակում*» (էջ 248): Իսկ նրանց ազատամտությունը գրողը չի ընդունում, ուստի և հերոսի բնավորության մեջ պետք է լինեն գծեր, որոնք մերժելի են: Մյուս կողմից, եթե նրան սիրահարված է հեղինակի գաղափարակիր հերոսուհին, ապա ինչ-որ ակնհայտ արժանիքներ նա, համեմայն դեպս, պետք է ունենա: Այստեղ չպետք է շփոթել ռեալիզմին և նրա հոգեբանական ճյուղին հատուկ կերպավորման բազմակողմանի դրսևորումը (ո՛չ ուղ-

դագծորեն բացասական կամ դրական) կերպարի մեջ եղած անհամոզիչ հակասականության հետ: Ուրեմն նախ Բաղամյանը՝ որպես իսկական ազատամիտ, պիտի առաջնորդվի բնության ձայնին ենթարկվելու պահանջներով: Սակայն այլ հարց է, երբ դա նրա համար կույր համոզմունք է, և այս դեպքում հերոսն իր պարզունակ ծայրահեղությունների մեջ կոխավի որպես հետևողական բնավորություն և հակակրանք չի արթնացնի: Մինչդեռ ամբողջ հարցն այն է, որ Բաղամյանը խաղում է հաճախ ստոր ու ողորմելի ձևերով: Նա շատ լավ տեսնում է Մանեի տառապանքը, բայց անգամ սա չի ստիպում նրան կանգ առնել: Խաղում է տառապող սիրահարի դեր և այդ տառապանքի պատճառ է դիտում իր վիճակի անորոշությունն այն բանի հետևանքով, որ Մանեն սիրում է իրեն, այդ սիրով կապանքում, բայց չի հանձնվում, չի տրվում նաև մարմնապես. «*Դուք շարունակում եք ինչ կերակրել բառերով: Ինչի՞ս է պելրք, որ ասում եք, թե սիրում եք: Ինչի՞ս է պելրք առվի կարկաչը, երբ չեմ կարող ծարավս հագեցնել*» (էջ 291),– իր դաժանության մեջ նույնիսկ ցինիկ պատկերավորության է դիմում նա, և սա այն բանից հետո, երբ Մանեն, նրա խաղին ենթարկվելով, ասում է. «*Շար լավ եմ տեսնում, որ դուք տանջվում եք*» (էջ 292):

Իր հակասականությամբ ավելի բազմախոս է Մանեի և Բաղամյանի վերջին հանդիպումը: Նախապես երկուսն էլ բնական ու հասկանալի վիճակի մեջ են այնքան, որ թվում է, թե համոզիչ կարող է դառնալ հերոսի մեջ դրական գծերի առկայությունը: Բաղամյանն անկեղծորեն զգում է իր ցածրությունը Մանեի վեհ ու անկեցվածք մաքրության առջև. «*Ես վար, անազնիվ ու ցած մարդ եմ*»: Բնավորության մեջ երևում են թուլական մարդու հոգեբանական հատկանիշներ, ինչը կարող էր ամբողջական դարձնել կերպավորման ընթացքը: Սակայն Նար-Դոսը չի ծրագրել այս հերոսին ներկայացնել որպես թույլ բնավորություն, հավանաբար գրո-

ղի նախասիրած ու հարազատ որոշ երանգներ երևում են իրավիճակի թելադրանքով: Իսկ իրականում Բաղամյանը կերպավորվում է որպես ուժեղ բնավորություն, նա գործիչ է, որն ունի նվիրյալ ազատամիտ արբանյակներ, գավառցի երկրպագուներ, հասարակության մեջ սիրում է երևալ պարագլխի հաղթանակած կեցվածքով, և կեցվածքը ընդհանրապես նրա բարոյահոգեբանական նկարագրի բնորոշ ձևն է: Ահա կրկին Վահանի բնութագրությունը, որ նա թատրոնում տալիս է ցուցամոլ գործիչներին. «*Այն Բաղամյանը չէ՞: Մազերից ճանաչեցի: Գրողը փանի, Ջևան է նստած: Նայիր մազերին, փասը ցախավել դուրս կգա*» (էջ 261): Սակայն այս վիպասան գործչի ուժն ու համարձակությունը երերումներով նկատելի է միայն տառապող կնոջ դեմ չհագեցած արուի դերախաղի սարդոստայնը գործելիս, երբ առանց խղճի խայթի հնարավոր է շահագործել անգորությունը: Նա երբեմն վիրավորվածին անհարիր սառնասրտությամբ պահանջում է, որ Մանեն ուղղակի հեռու վանի իրեն և ոչ թե տանջի այսպես (գիտի, որ նա չի կարող դա անել): Կամ այս վերջին հանդիպման ժամանակ քարկոծելով իրեն՝ պարտադրում է կնոջը, որ վերջինս ինքնաձուլված մթնոլորտում չթաքցնի պոռթկացող սերը, և շտապում է օգտվել այդ անկեղծ վիճակից՝ խաղը կրկին սկսելով նվիրյալ նահատակի երկրպագու կեցվածքով: Ծնկի է գալիս, համբուրում Մանեի ձեռքերը, նրան սուրբ հռչակում, իրեն՝ անհավատ: Գրկում է Մանեի ոտքերը, կրակոտ համբուրում նրա ծնկները և կրկնում ինքնամոռաց. «*Դու իմ կուռքն ես... Ես ոչ թե սիրում, այլ պաշտում եմ քեզ*» (էջ 326): Իրավիճակի մղումով իրեն կորցրած, գուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ իր նկարագրին հարազատ դարձած Բաղամյանը այլևս կանգ չի առնում ոչնչի առջև, անգամ ահաբեկում է, թե ուժի կոլիմի, քանի որ գիտի, որ Մանեն էլ ձգտում է իրենց մարմնական կապին, պարզապես անձնագոհ է ձևանում, թե չէ «*ինչո՞ւ ես եկել ինչ մուր... Եթե նույնիսկ մեռնես իմ չեռքերի մեջ, ես կփրկապե-*

յրեւքո ղիսկիւն» (էջ 329): Սա հիվանդոտ մոլուցքներով, գուցե անձնական մոլումների ու հասարակական պարտադրանքի մեջ մոլորված մարդն է, և այդ մոլորության հիմքում մասն գաղափարական հիմունքներն են, որոնք իսկապես կարող են գեղարվեստորեն ամբողջացնել կերպարը:

Այս հարաբերությունները կրկին դիպուկ բնութագրում է Վահանը. եթե ազատամիտ Բաղամյանը ամեն մի բռնություն գործի է դնում, որ փոխի Մանեի հավատը, հավատարմությունը ընտանիքին, ընդհանրապես նրա աշխարհայացքը, սա մի՞թե *«անկրթության ու բռնակալության նշան չէ»* (էջ 312), *«դուք չեք կարողանում ճանաչել նրան, որին սիրում եք... Քույրս իր բնավորությամբ և աշխարհայացքով քրիստոնյա է, դուք՝ հեթանոս»* (էջ 317), (պահպանողական-ազատամիտ կոնֆլիկտը ենթատեքստով առնչվում է կրոնների ու մշակութային դարաշրջանների հարաբերությանը): Վեճի ընթացքում միշտ ակնհայտ է Վահանի առավելությունը և Բաղամյանի պարտության անխուսափելիությունը, ինչը ամփոփվում է ինքնացուցադրանքի շեշտով ասված բառերի մեջ. *«Շատ սխալվում եք, որ կարծում եք, թե վախենում եմ»* (էջ 321), որն արդեն հաստատումն է այն բանի, որ չի հավատում իր անսխալականությանը և ուժին, այսինքն՝ վախկոտ է, ուրեմն մասն՝ թուլական:

Բոլոր այս վիճակներում Բաղամյանի կերպարն ունի զարգացման հետևողական ընթացք և կատարման գեղարվեստական անհրաժեշտ մակարդակ: Բայց կերպարի մուտքային երկակիությունը շարունակում է երբեմն զգացնել տալ, եթե չասենք՝ խախտել կերպավորման հետևողականությունը: Որքան էլ Մանեի նկատմամբ Բաղամյանի վերաբերմունքը, նույնիսկ ազատամտության խաղի ցուցադրանքներում (իսկ ինչ գործ ունի սերը որևէ գաղափարախոսության հետ) անհարիր է իսկական սիրուն, հեղինակը, սակայն, ձգտում է համոզել, որ նրա մեջ մեծ սերն է խոսում, և

դրանից ծնված տառապանքն էլ շինծու չէ: Ուրեմն բնական պետք է ընդունել նրա հոգեվիճակը ներկայացնող այսպիսի խոսքերը. *«Բաղամյանը չափազանց հուզվեց... Ծնկները ծալվում էին, մի բան խեղդում էր նրա բուրբ»* (էջ 293). Ի վերջո՝ նրա բացականչությունը՝ *«Որքա՞ն սիրում եմ»* (էջ 294):

Կերպարի մեջ թեկուզ փոքր անհամոզությունը կարող է ազդել ընդհանուր հարաբերությունների վրա, ստեղծել հանդիսավոր իրավիճակի արհեստականություն և այն պարտադրել հերոսներին, ինչը այսպես թե այնպես գրողի կամքի հարկադրանքն է կերպարի ազատությանը, թեկուզ մեծ մասամբ դա հաղթահարվում է հավաստի հոգեբանական զարգացումներով: Դակատագրական վերջին հանդիպման ժամանակ Բաղամյանի ոչ բանական պոռթկումների սրված պահին Մանեի՝ *«Բաղամյա՛ն, մի՞թե այդ դուք եք»* (էջ 330) հարցի մեջ ակնհայտորեն զգալի հիասթափության շեշտը սթափեցնում է նրան: Հաջորդում են թուլականությանը բնորոշ ինքնաձադկման ցույցերը. *«Ես հիվանդ եմ, բարոյական հիվանդ»* (էջ 332), կամ՝ *«Ես պիղծ մարդ եմ, շուն եմ»* (էջ 333): Բարոյական հաղթանակը կրկին Մանեի կողմն է, ինչպես Սողիկյանի հետ առաջին վեճի ժամանակ: Պայքարի մեջ ազատամիտների պահվածքը ամփոփում է ինքը՝ Հեղինեն՝ դիմակազերծելով իր երբեմնի գաղափարակիցներին. *«Ձեզ որ փեղրահան անենք, տակներիցդ մի-մի մղդսի դուրս կգա»* (էջ 358):

Արտաքին ու ներքին այս բարդ հակասությունների մեջ տարությունը գլխավոր հերոսի վիճակը և դրա հետ կապված անձերն ու երևույթները դիպուկ է գնահատում Վահանը: Նա քրոջն ասում է, որ Մանեն անելանելի թվացող դրության մեջ է, քանի որ նրան շրջապատում են մի կողմից պառավները, մյուս կողմից՝ *«դարավերջի օրհորդ Սողիկյանը, նրան սրտակից և, եթե չեմ սխալվում, կենակից Նասիբյանը»*, նաև Բաղամյանը. *«Մի կողմից ժամ ու պատարագ, պաս ու հաղորդ, դժոխք ու սատանա, մյուս կողմից՝*

«*փարմասիոնություն*», *եկեղեցու կործանում, ապահարզան, սեր, առաջադիմություն*» (էջ 248): Վահանի պատկերավոր համեմատությունը յուրովի նախանշում է այս բարդ կոնֆլիկտային վիճակների վախճանը ևս. նա Մանեին համեմատում է «*ժամացույցի հարարև տարանվող լեզվակի*» հետ, որին լարել են՝ այս ու այն կողմ գնալու համար, իսկ կանգնելը մահ է նշանակում: Անորոշ այս տատանումների մեջ Բաղամյանի նկատմամբ սերն էլ, ըստ Վահանի, «*մի պարզ հիվանդություն է, անշուշտ, որ առաջացել է այն բանից, որ մենակ ես, մարդ չկա մոտդ, չանչրանում ես*» (էջ 307):

Հոգեբանական առումով բարդ և թվացյալ անհետևողականության տարրեր կան կոնֆլիկտների լուծման մեջ. մահամերձ Բաղամյանի մոտից Մանեն գալիս է տուն, ամուսինը վերադարձել էր հեռուներից, նրա ներկայությամբ կինը խոստովանում է՝ «*իսկ ես սիրում եմ նրան*» (էջ 383), առանձնանում իր սեմյակում և ինքնասպան լինում: Այսինքն՝ պահպանողական հայացքների որոշակի հաղթանակ ապահովելով Հեղինե Սովիկյանի և Աշոտ Բաղամյանի ազատամտության հետ ուղղակի կամ անուղղակի բանավիճային հարաբերություններում՝ այս խոստովանությամբ նրա մեջ նահանջում է պարտավորությունների որոշիչը, և հաղթում է զգացմունքի անկաշկանդությունը, կամ, որ նույնն է, նա լքում է իր դիրքերը, ինչպես իր իսկ ազդեցությամբ արել էին ընկերուհին և սիրած տղամարդը, և, փաստորեն, անորոշվում են ոչ միայն անձնական, այլև գաղափարական պայքարի հաղթանակն ու պարտությունը (որի մեջ կարելի է տարժամանակյա խոհական ընդհանրացում ևս տեսնել):

Այս բարդ ու ընդգրկուն, երբեմն ոչ հստակ թվացող անցումների մեջ կարող է դեր խաղացած լինել «Պայքար» վեպի ծնունդի բանավիճային դրդապատճառը ևս: Այն գրվել է որպես ուղղակի ընդդիմություն ազատամիտ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Արամ-

բի» վեպի, մաս կնոջ ու ընտանիքի թեմայի այլ գործերում արտահայտված հարցադրումների դեմ: Բաղամյանը գրող է, որի հեղինակած «Ապահարզան» վեպի մասին խոսվում է, այն քննադատում է Վահանը՝ մասնավորապես շեշտադրելով ցուցադրական ազատամտությունը: Ի հակադրություն եկեղեցու կարգի (եկեղեցու հետ կապված ամեն ինչ լիբերալները, փաստորեն, հետադիմություն են համարում)՝ «Արամբի» («Ապահարզան») վեպում առաջ է քաշվում կնոջ կողմից ևս ապահարզան պահանջելու իրավունքի հարցը: Հակառակ դեպքում ամուսնության սոցիալ-բարոյական անընդունելի հիմունքները կնոջը տառնում են պարզ ստրկության: Վահանը որքան էլ այս հիմքի վրա հասկանալի է համարում, բայց չի ընդունում այն, որ հայ գրողները ևս որոշակի մանողությամբ հակված են իրենց գործերում կրկնել ընտանեկան եռանկյունու, դեպքերի զարգացման և լուծումների համրահայտ սխեման. ամուսինը՝ հրեշ, կինը՝ հրեշտակ, սիրահարը՝ ռոմանտիկ, հրեշը հալածում ու ճնշում է հրեշտակին, դա նրան մահվան կամ ինքնասպանության է հասցնում, սիրահարը խելագարվում է: «Արամբի» վեպի կերպարային հարաբերություններն ու լուծումը ճիշտ և ճիշտ այս սխեմայով են. Միզանդրոնցովը իր անբարոյականությամբ և ստորությամբ մույնիսկ ֆիզիկապես անտանելի է նրբազգաց, բարի ու խոնարհաբար խելացի կնոջ՝ Վարվառեի համար, որի վիճակի անտանելիությունն ավելի է սրվում ինքնամփոփ, գեղեցիկի ընկալումներով հարուստ և ռոմանտիկ Ռոստոմյանի հետ հանդիպելուց հետո, երբ պարզվում է, որ կա սեր՝ վեհ ու բարձր, շատ մոտիկ, բայց անհասանելի, որովհետև նա ապահարզանի իրավունք չունի, ցմահ պարտավոր է մնալ ատելի Միզանդրոնցովի կինը, արամբի է. ամուսին ունի: Ուղղակի ողբերգական վիճակը Վարվառեին մահվան է հասցնում, Ռոստոմյանը խելագարվում է:

Նար-Դոսը փորձել է իր վեպի դեպքերը, կերպարների հարաբերությունը, լուծումը չենթարկել այդ կադապրին. Մանեի ամուսինը պարզապես չի երևում դեպքերի մեջ, գործի բերումով «դրսե-

րում» է, հետևաբար նկատելի չէ նրա՝ հրեշ լինել-չլինելու հանգամանքը: Մանեն, իհարկե, հրեշտակային հատկանիշներ ունի, բայց բոլորովին ռոմանտիկ չէ Բաղամյանը: Լուծումը, սակայն, ինչ-որ չափով մնացել է սխեմայի մեջ. Բաղամյանը վերջին հանդիպումից հետո, իր պահվածքից գլխակորույս, տուն է ճանապարհում Մանեին, մրսում է, հիվանդանում և մեռնում, Մանեն ինքնասպան է լինում, այսինքն՝ ընտանեկան եռանկյունու երկու դրական կամ դրականի հակված գազաթները դուրս են գալիս: Երկու դեպքում էլ որոշակի գգայացումն է շեշտադրումով հանդերձ՝ հասարակական ավելի կարևոր հնչեղություն ունի Շիրվանգադեի լուծումը: Նար-Դոսի վեպում գաղափարական հարցադրման ուժը լիբերալ-ազատամիտների հայացքների սնանկության, խոսքի և գործի հակասության մերկացումն է՝ այն որոշ անհետևողականությամբ, որ գրողը հակված է ցույց տալ, որ իրենց գաղափարներով ազատամիտներն ավելի պահպանողական են, ուստի պահպանողականություն չկա, դա նախորդների հնարածն է:

Անճնական ու գաղափարական այս հարաբերություններում ինքնատիպ է վեպի, գուցե, գեղարվեստական ամենահաջողված որակը՝ Վահանի կերպարը՝ իր ուրույն դերակատարումով: Նա կոչված է գնահատելու իրավիճակները, դիտելու և դատելու մարդկային հարաբերությունները: Թվում է, թե այս բարոյական դերակատարումը նրան պետք է դնի խոսափողի անկենդան կադապրի մեջ: Միչդեռ հերոսի սոցիալական բովանդակության ու հոգեբանական նկարագրի համադրմամբ ստացվել է լիարյուն գեղարվեստական որակ՝ գնահատումները հումորի շաղախով ներկայացնելու կարողությամբ, որը բացում է մաս Նար-Դոս երգիծաբանի ունակությունը: Վահանը նշում է, որ երբ բոլորը կա՛մ ազատամիտ են, կա՛մ պահպանողական, ինքը կարծես միակն է, որ «չեզոք մարդ» է, չեզոք ոչ միայն կուսակցական, այլև գոտ կենցաղային ոլորտներում: Գտնված են մասն այս հասարակական կեցվածքը ձևավորող բնավորության դիպուկ գծերը: Այստեղ հեզ-

մանքն ու ծիծաղը ոչ թե ստիպողական ճիգերի արդյունք են, այլ հնչում են շատ բնաբուխ, ճիշտ են բնութագրում երգիծվող երևույթը:

Ահա թատրոնում Վահանը դիտում է շրջապատը և քրոջը ներկայացնում իրենց ծանոթ գործիչներին. «*Տես այն քոսուր քանասպեղծին: Մազերն էլ չի սանրել անիծածը: Ասում են, որ սիրո մասին կոպեկանոց ուրանավոր երկնելու վրա փասը գրիչ է կրծում, որ առնվազն հինգ կոպեկ արժե*» (էջ 259): Նասիբյանին տրված բնութագրումները հատկանշվում են դիպուկ ենթատեքստով և չափի զգացողությամբ. «*Մաշադիների աշխարհի ռադիկալ-պուրիզիստը... չոպոր անգլիացիների բուրդը զգող Նասիբյանը*» (էջ 260): Սա հուշում է հերոսի ցուցադրական ազատամտությունը, որը չի հանդուրժում նույնիսկ անգլիացիների ավանդական պահպանողական բնավորությունը): Կամ ահա մտքի մի ուրիշ «*փիլիսոփա*» ևս՝ մի «*հրապարակախոս-կրիտիկոս*», որի անամոթ հայտնայնությունից «*սև քանաքն էլ միշտ կարմրում է*» (էջ 260):

Հեգմանքը, սակայն, չի թաքցնում Վահանի բնավորության շեշտված գծերից մեկը՝ չեզոք կեցվածքի ու իմիջիայլոցային հումորի քողի տակ նկատելի գործարար ցինիզմը, ժխտությունն ու գծծիությունը, երբ հումորը դառնում է ոչ միայն հարձակման, այլև ինքնապաշտպանության զենք: Մանեի տված ճիշտ բնորոշման հետ համաձայնում է նաև Վահանը. «*Երբ բռնում են քեզ և հանդիմանում, գիտես կատակով ու ծիծաղով յախեղ քափել*» (էջ 258): Բայց ահա անգամ Վահանը, երբ հայտնվում է Մանեի ու Բադամյանի՝ ոչ միշտ հստակ հարաբերությունների ոլորտում և դեպքերի բերումով ստիպված է լուրջ դեր խաղալ, այս պայմաններում նրան էլ երբեմն պարտադրվում է շինծու հանդիսավորություն: Այսպես, Մանեն տանել չի կարող, երբ Վահանի հեգմանքի սլաքն ամենայն արդարացիությամբ ուղղվում է նաև Բադամյանի դեմ: Սովորաբար հանդարտ ու հավասարակշիռ բնավորությամբ քույրը ջղա-

գրգիռ, անգամ ուղղակի ճղճղոցով կրկնում է, որ Վահանն անտանելի է, նրա անհամ հումորը զգվելի է դարձել, և ինքը չի ուզում տեսնել նրան: Թատերայնացված տպավորությամբ տեսարանը Վահանին էլ ներառում է պաթետիկ ցուցադրախաղի մեջ. «Ուրեմն, մնաս բարյալ: Մի մոռանար, որ եղբորդ դուրս ես անում, և այս բանից հետո ինչ մնում է միայն, որ այլևս երբեք ուրք չկոխեն այս տունը: Բայց վկա է աստված, որ այժմ էլ ի սրտե ցանկանում եմ քեզ բարիք և... մնաս բարյալ» (էջ 304):

«Պայքար» վեպում, այսպիսով, գաղափարական հակադրությունները համադրելով հերոսի ներաշխարհային դրամատիզմի հետ՝ Նար-Դուր երբեմն ներառում է կապեր և իրավիճակներ, որտեղ գրողի անհատականությունը պարտադրվում է կերպարի ազատությանը, և դրանք կապվում են առավելապես հենց գաղափարական խնդիրների հետ: Իսկ արվեստի ինքնահաստատումը որոշվում է կերպարի հոգեբանական ամբողջացմամբ, որի արտահայտությունը «ավելորդ մարդիկ» են՝ բնավորությունների բարդ հանդիպադրումներով:

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ

ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԸ ՓՈԽԱԴԱՐՁ ԲԱՑԱՍՈՒՄՆԵՐԻ ԵՎ ՀԱՍՏԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ԿԱՊԻ ՄԵՋ

1. Սոցիալական նույն երևույթի հոգեբանական հակադրությունը

Արվեստի ստեղծագործությունը իրականության գեղարվեստական մանրակերտն է՝ կերպարի հոգեբանական արտահայտչաձևերով: Իսկ երբ կերպարը դառնում է տիպ, ներկայացնում է որպես յուրօրինակ միկրոաշխարհ՝ կոնկրետի ու ընդհանուրի տարժամանակյա և համատարածական դիալեկտիկ ընդգրկումներով ու համամասնությամբ:

«Սպանված աղավնի» վիպակը, որի վրա Նար-Դոսն աշխատել է փաստորեն 1898 թվականից մինչև 1913 թվականը, գեղարվեստական մի ամփոփ կառույց է, որտեղ հիմնովին բացակայում են գրողի ոճին երբեմն բնորոշ երկարաբանությունն ու ժամանակական հանդիսավորությունը, ընդգծված է գեղագիտական չափի պահպանման ուժը: Ինչպես նկատել է Ստեփան Զորյանը, Նար-Դոսի «վեպերը, մասամբ և վիպակները, ճիշտ է, երբեմն ձգձգված են մանրամասներով ու ոչ այնքան կառուցիկ, սակայն այդ պակասներից զերծ են նրա երկու վիպակը՝ «Աննա Սարոյանը» և «Սպանված աղավնին»»⁷⁰:

Այս վիպակում ամենից առաջ ընդգծվում է Նար-Դոսի՝ որպես հոգեբան գրողի, ստեղծագործական կարևոր հակումներից մեկը՝ իրար հակադրել նույն սոցիալական երևույթի հոգեբանական տարբեր դրսևորումներ: Ռուբեն Թուսյանը և Գարեգին Սիսակյանը, լինելով հակադիր բնավորություններ, միաժամանակ բուր-

⁷⁰ Զորյան Ս., Երկերի ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1964, էջ 321:

ժուական մտավորականության այն խավն են ներկայացնում, որին բնորոշ են անհեռանկարայնությունն ու անկումայնությունը, նրանք ավելորդ մարդիկ են: Դրանով էլ այդ կերպարները դառնում են իրականության ինքնատիպ մանրակերտները, որովհետև նրանց ծնող միջավայրին ու սոցիալ-տնտեսական հարաբերություններին միշտ բնորոշ է հավելյալ գոյությունների փաստը: Այսպես կերպարը ձեռք է բերում ոչ միայն գեղարվեստական, այլև հասարակական բովանդակություն:

Սոցիալական մույն հատկանիշի կրողները լինելով և կերպավորվելով որպես հակադիր բնավորություններ՝ նրանք երկուսն էլ բացասվում են Սառայի կերպարով: Ուստի հստակ չէ՝ անհիմն առածգականացման հնարավորություն է տալիս այն դիտարկումը, թե այս «վիպակում Սիսակյանը չի Թուսյանի հակապատկերը», նրանք նման են իրար, և «երկուսն էլ չեն զլանա բարեպաշտության քողի տակ այլանդակ արարքներ թույլ տալ»⁷¹: Այս վերլուծական դիրքորոշումը ուղղակիորեն խեղաթյուրում է կերպարների հոգեբանական նկարագիրը, որովհետև, ինչպես կտեսնենք, Գարեգինը իր թուլամորթ բարեհոգությամբ ընդունակ չէ «այլանդակ արարքների», իսկ Թուսյանը երբեք և ոչինչ չի անում ինչ-որ բանի քողի տակ, նրա բացասական ու դրական հատկանիշները ինքնադրսևորման բնական ու անկեցվածք արտահայտություններ են:

«Սպանված աղավնի» վիպակի՝ որպես հոգեբանական ռեալիզմի լիարյուն ստեղծագործության գեղարվեստական կատարման դիպուկ հնարանքը սյուժեի և բովանդակության զարգացումն է տիպական կերպարների մեջ ու նրանց միջոցով: Վիպակի կառուցվածքը կայուն հետևողականությամբ ենթարկվում է այս ստեղծագործական հոգսին: Առաջին հատվածն ասպարեզ է բերում դեռևս որոշ խորհրդավորության քողի տակ, բայց Գարեգինի

⁷¹ Հովհաննիսյան Գ., Նար-Դոս, Երևան, 1959, էջ 125, 115:

և Սառայի՝ նրբորեն ու աստիճանաբար պարզորոշվող հարաբերությունների հոգեբանորեն հակասական ընթացքը: Կառուցվածքի այս խորհրդավորությունը շարունակվում է Թուսյանի հանդես գալով, որ կարծես ոչ մի կապ չունի սյուժետային առաջին գծի հետ, և այս երկու ինքնակա ու առանձնացված կառուցվածքային բաղադրամասերի ներքին բարդ կապերի ոչ միագիծ բացահայտումը մեծացնում է կոմպոզիցիոն լարվածությունը, որը միշտ էպիկական սեռի (նաև դրամատուրգիայի, իսկ «Սպանված աղավնին» յուրօրինակ դրամա է) կարևոր առանձնահատկություններից մեկն է:

Սառայի՝ որպես հասարակական դատավճիռը կրողի և հրապարակողի էթիկական ու էսթետիկական բնորոշ կողմերն ու բովանդակությունը բացահայտելու համար նախապես նրա կերպարը զուգահեռվում է *Գարեգին Միսակյանի* հետ՝ պարզելով նաև վերջինիս հոգեբանական կանոնիկ էության հայտանիշները. «*Դեմքը նույն ֆիզիկապես առողջ, կլորիկ, լեցուն դեմքն էր՝ առանց, սակայն, առնական որևէ արտահայտության: Միայն մշտաժպիտ աչքերը, որոնք նրա առասպելական թույլ կամքի և հեզահամբույր բնավորության արտահայտիչն էին, փայլում էին ինչ-որ անմիտ, անհուն իդիոտական երջանկությամբ*»⁷²: Այս արտաքին կադապարը, որտեղ անթաքույց է նաև գրողի ուղղակի վերաբերմունքը կամ ներկայությունը, իր մեջ ամբողջ համահնչունությամբ պահում է նաև կերպարի ներքին բովանդակությունը, հետագա շարժման մեջ կազմավորում թույլ բնավորության տիպական գծերը:

Ահա և թուլականության հոգեբանական առաջին շերտը. իր «*անմեղ երեխայական բնավորությամբ*» Գարեգինը շուտ տպավորվող է: Նա, անապասելի երջանկությունից գլուխը կորցրած,

⁷² Նար-Ռոս, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 137:

հայտնում է Միքայելին, որ նշանվել է Սառայի հետ (ամուսնության նկատմամբ որևէ հակում չունենալով և դրան միշտ կասկածանքով վերաբերվելով), թեպետ *«այս երեկո առաջին անգամն էր, որ յրեսս նրան»* (էջ 138): Միքայելի զարմացած հարցին, թե *«մինչև անգամ սիրահարվե՞լ ես արդեն: – Եվ ինչպես»* (էջ 139), պատասխանում է նա ինքնագոյի բավարարվածությամբ:

Ձևավորվում ու ցուցադրվում է հոգեբանական հաջորդ շերտը. տպավորվող լինելով՝ այդպիսի մարդիկ վերլուծող ու դատող չեն՝ այդ կարողությանն ունակ լինելուց անկախ: Շատ պարզ ու բազմախոս մանրամասներ, որոնք կարող էին այլ եզրահանգումների բերել, նրանք չեն նկատում իրենց կրավորական կույր երջանկության մեջ: Գարեգինին անելանելի վիճակի մեջ է դնում ընկերոջ սովորական տրամաբանական հարցը. *«Սառան է՞լ հավանեց քեզ»* (էջ 139): Ցնցումը շարունակվում է նրա միամիտ պատմածների մեջ բացահայտվող մոր մանրամասներով, որոնք հարաբերության անբնականությունը հաստատող պարզ ենթատեքստեր ունեին: Գարեգինը մույն անհաղորդ երեխայականությամբ պատմում է, որ Սառան նշանի մատանին չտեսնելու մեծ *«անխոս ընդունեց և դրեց սեղանի վրա»* (էջ 143), այդ ամբողջ ընթացքում երբեք չի խոսել իր հետ և չի էլ նայել իրեն, իսկ նշանադրի ընթրիքի ժամանակ, տկարությունը պատճառաբանելով, առանձնացել է իր սենյակում: Միաժամանակ Գարեգինը փորձում է իր ընկալումն ու գնահատականը հուշել, երբ ասում է, թե ինքը նկատել է, որ Սառան կրթված է ու խելոք՝ *«շատ ուրիշ հայացք ունի»*, երբեմն կարծես թե *«միտածկուր է ու լացող»* (էջ 144): Տարօրինակ է թվացել միայն Սառայի մի սովորություն, երբ քննախույզ ու *«պինդ-պինդ»* նայում է, *«ես չեմ նայում նրան»*, քանի որ *«մի անբացարկելի բան ակամա ճնշում է ինձ»* (էջ 147), և որքան էլ չգիտի նրա տարիքը, բայց *«պինդ-պինդ որ նայում է, ավելի մեծ է երևում»* (էջ 148):

Բացահայտվում է հաջորդ հոգեբանական բնորոշ վիճակը. բավական է՝ այսպիսի թույլ բնավորություններին փոքր-ինչ ցնցես և համես ընդարմացած երջանկաբեր մշուշից, նրանք անմիջապես կորցնում են իրենց, դառնում ահաբեկված ու ավելի անկարող: Ջրույցի մանրամասներից պարզված հիվանդագին վիճակները, դրանց ընկալումը Գարեգինի կողմից և Միքայելի անկեղծ եզրակացությունը, որ այդ աղջիկը կարող է փորձանք բերել, Գարեգինին գցում են շվարած անճարակության մեջ: Իսկ ընկերոջ ներկայությամբ նշանածի հետ երկրորդ հանդիպման ժամանակ, երբ Սառան ցուցադրական սպանիչ սառնության մեջ չի թաքցնում ատելությունը բոլոր տղամարդկանց, այդ թվում՝ Միքայելի նկատմամբ, անվճռականորեն իրեն սիրաշահելու փորձեր անող փեսացուի վրա գոռում է՝ «*խնդրում եմ՝ ինչ հեղդ դու ով չխոսեք*» (էջ 159). դա լրիվ թևաթափ է անում Գարեգինին:

Թուլական մարդկանց ամենաբնորոշ հոգեբանական գծերից մեկն այն է, որ նրանք երբեք նախաձեռնող չեն, քարշ են գալիս հոսանքի պարտադրած ուղղությամբ, դեպքերին հակառակ քայլ չեն կարող անել, ի վիճակի չեն անգամ ետ կանգնելու: Միքայելի ուղղակի ու կտրուկ առաջարկին, թե «*անմիջապես պեղք է ձեռք վերցնես այդ աղջկանից*», Գարեգինը պատասխանում է՝ «*հեղդո՞, կարո՞ղ եմ*», և ավելացնում՝ «*ի՞նչ անես, սիրում եմ*» (էջ 166), և նույնիսկ փորձում է արդարացնել Սառայի բոլոր անտակտությունները: Երերունության այս միջավայրը ինքնատիպ շարունակություն է ստանում ամուսնությունից հետո, երբ որոշ շրջան թուլացել էր ջղաձիգ լարվածությունը, երկուստեք կենցաղային անդորրի բնական վիճակում էին: Բայց դա երկար չէր կարող շարունակվել ոչ միայն միշտ առկա արտաքին գործոնների ու միջամտությունների պատճառով, այլև կերպարի մեջ պահված ներքին էներգիայի դրդումով, որը բնախոսահոգեբանական կարևոր ընդհանրացում է դառնում հեղինակային ուղղակի միջամտության

տեսքով. Գարեգինը «*գուրկ էր կնոջ մեջ անվերապահ սեր հարուցանող բացասական առաքիներությունից – արուի՝ ամեն ինչ ընկճող, ամեն ինչ հպարակեցնող միահեծան կամքից*» (էջ 179):

Թվացյալ անդորրը խաթարող արտաքին գործոնը Ռուբեն Թուսյանի կրկին երևալն է և առնչությունը այս դրամատիկ դեպքերին: Բացահայտվում է Գարեգինի հոգեբանական նոր որակը՝ վախկոտությունը և ծայրահեղ թուլամորթությունը: Սառան պահանջում է սպանել Թուսյանին, իսկ Գարեգինը չի էլ հանդգնում կարգին մերժել այդ առաջարկը, և միայն Սիբայելի մոտ է անկեղծանում, որ ինքը երբեք մարդ չի կարող սպանել: Հոգեկեղեք վիճակը ֆիզիկապես կործանում է նրան. «*Դեմքը գունաւոր էր, աչքերը՝ թափառուն և հիվանդուր... Հոգեկան ծանր վշտի տակ ճիւլված մարդու տպավորություն էր թողնում*» (էջ 214): Ատրճանակը գրպանում՝ պտտվում է՝ ինքն իրեն կորցրած, փախչում բոլորից և իրենից. «*Ինչ կարող են անել իմ այս դժբախտ թույլ կամքով*». իսկ Սառան ուղղակի տանից վռնդում է նրան, «*քանի անգամ է երեսուրս տվել, որ ես տղամարդ չեմ, կնիկ եմ, փախաս*» (էջ 219): Այս անելանելի վիճակից և Սառայի մահից հետո Գարեգինը կորցնում է հոգեկան հավասարակշռությունը:

Գարեգինի ամբողջացված կերպարի բնավորության բոլոր այս համոզիչ գծերը օգնում են՝ գեղարվեստական խորության հասցնելու Սառայի կերպարը: Այս հարաբերություններում, մանավանդ վիպակի առաջին հատվածում, Սառայի կերպարը հակասական տպավորություն է թողնում: Անշուշտ, մարդկայնորեն հաղորդակցելի է հավատի ու փաստորեն նաև անճնավորության ուղղակի կամ բարոյական սպանության փաստը և դրա գիտակցումը: Սառան հասարակական այլասերվածության միամիտ զոհն է: Սա պարզ է, և հասկանալի է նաև նրա մեջ ընդգծված բացասման վերաբերմունքը իրականության և շրջապատի բոլոր մարդկանց նկատմամբ: Նա կանացիորեն թույլ բնավորություն է,

հավատի կորստից ու բոլոր անկումներից հետո ուժ չունի դիմագրավելու և կրկին վերագտնելու իրեն, հարվածը նրա մեջ սպանել է ամեն ինչ, և նա մերժում է ամենքին:

Այս վիճակի հոգեբանական և բարոյական պատճառաբանվածությունը լիովին բացատրելի է. գրողն ուզում է կերպարի դրամատիկ սրված դրսևորումներով շեշտել ողբերգությունը և դրանով՝ իրականության բարոյական մերկացումը, գտնում է, որ ինչքան անհավասարակշիռ լինի հակադարձ ռեակցիան, այնքան կընդգծվի մերկացվող երևույթի, այսինքն՝ հասարակական հարաբերությունների բարոյական սնանկությունը: Ահա թե ինչու Սառայի կերպարը, ինչպես նկատել է Արսեն Տերտերյանը, հիվանդագին ու ոչ հավասարակշիռ տպավորություն է թողնում:

Սառան, իսկապես, անկախ իր հասուն ու տպավորիչ գեղեցկությունից, երբեմն հակակրանք է արթնացնում: Սառը, վանող հայացք ունի և չի թաքցնում արհամարհանքը բոլորի նկատմամբ, անգամ անժանոթների հետ թեկուզ չափավոր քաղաքավարական դիրք չի պահում, իսկ հարազատների նկատմամբ նրա հաղորդակցության ձևը կռվարար ծղրտոցն է: Եվ հավանաբար չի կարելի չնկատել, որ հեղինակային ուղղակի դիրքորոշումը վերաճել է ստեղծագործական վրիպակի: Կերպարն ունի որոշակի հասարակական բովանդակություն, նա կենդանի մեղադրանք է՝ ուղղված հասարակությանը: Իսկ այդ դերը որպեսզի հաղորդակցելի լինի, ընդունվի միջավայրի և շատերի կողմից, հերոսուհին պետք է յուրօրինակ մահատակի իր կեցվածքով ու բնավորությամբ ամենից առաջ համակրանք չափի, իր անկումները հասանելի դարձնի ուրիշներին՝ թեկուզ անկարող ենթարկվածության մեջ թաքցրած պոռթկումներով: Այս դեպքում շատ ավելի հանդարտ ու բնական ընթացքի մեջ և ոչ թե հիվանդագին ծայրահեղացումներով կապահովվի կերպարի ոչ միայն հոգեբանական բովանդակության գեղագիտական չափը, այլև հասարակական հնչեղությունը, որն այս դեպքում քիչ կարևոր չէ:

Ամուսնությունից հետո դժվար ընկալելի խորհրդավորությամբ, թաքցրած ջղագրգիռ վիճակով հանդերձ՝ Սառայի կերպարը կարծես ավելի հավասարակշիռ ընթացքի մեջ է մտնում: Բայց հանդարտության քողի տակ դժվար թաքցնելի է ոտնահարված արժանապատվության և վրեժխնդրության խմորումը: Թուսյանի հետ առաջին հանդիպումը, սպանված աղավնու ուղղակի և խորհրդանշանային դիպվածը, անկեղծ սիրո ցույցերն ու աներեր հավատը ամուսնության և անդորր ապագայի նկատմամբ, խաբվածության հարվածն ու երեխայի սպանությունը հավերժական մղձավանջ են մնում նրա համար: Եվ ամեն քայլ այդ մղձավանջից ազատվելու, կորուստների վրեժխնդրության մոլուցքի է վերածվում: Գարեգինի հետ ամուսնությունն էլ այդ վարձահատուցման մղումի պարտադրանքն էր, քանի որ նա որպես տղամարդ կամ ամուսին չի տեսնում վերջինիս, որոշողը միշտ մնում է ատելության պոռթկումը:

Ամեն ինչ արագ պարզվում է թվացյալ խաղաղությանը հաջորդող օրերին: Մի անգամ նա իմիջիայլոց ու անտարբեր նկատում է. «*Կանայք առհասարակ չեն կարողանում վրեժ լուծել իրենց վիրավորողից*» (էջ 171): Մի ուրիշ անգամ ավագի վրա ատրճանակ է նկարում: Եվ աստիճանաբար պարզվում է խորհրդավոր լարվածության գաղտնիքը: «*Մարդ կարո՞ղ ես սպանել*», – մի անգամ հարցնում է Սառան և բացասական պատասխան լսելով՝ հայտարարում. «*Ուրեմն դու վախկոկ ես*» (էջ 173): Մի կողմից Թուսյանի անսպասելի հայտնվելն ու նախկին հարաբերությունները վերսկսելու լկտի առաջարկը, մյուս կողմից՝ Գարեգինի անկարողությունը Սառային կրկին գցում են անհավասարակշիռ վիճակի մեջ, և ամեն ինչ նորից հիվանդագին կերպով սրվում է՝ նախկին պահվածքի ծայրահեղացված դրսևորումներով: Ինչպես Գարեգինն է բացատրում Միքայելին, նա «*ամբողջովին վրեժ է*

կտրել և այդ վրեժը լուծելու համար պատրաստ է ինչ էլ, իրեն էլ, ամեն բան զոհելու» (էջ 217):

Հիմա արդեն լիովի հասկանալի ու բնական է կնոջ ծայրահեղ հիվանդագին հոգեվիճակը՝ նա բացարձակապես մենակ է չարիքի դեմ: Եվ որոշում է ամեն ինչ մենակ անել. Թուսյանին սպանելու որոշումը, այն իրագործելու անհաջող փորձը ընդարմացած մի ինքնասպանություն է լիովին: Ատելության ինքնամոռաց մշուշի մեջ կրակելուց և վրիպելուց հետո, բայց դրան անտեղյակ՝ Սառան վերադառնում է տուն. «*Չափազանց ուրախ էր, ծիծաղում էր, ծափ տալիս, թռչկոտում երեխայի պես և շարունակ կրկնում. «Գիրե՞ս, Նսրաշա, սպանեցի, սպանեցի, սպանեցի արդեն...»*» (էջ 247): Ոչ բանական թվացող ինքնակոտույս այս տեսարանն արդեն հերոսուհու վերջնական կործանումն է, արտաքին աշխարհի հետ ունեցած բոլոր տեսակի կապերի խզումը, որտեղ որոշողը ինքնագոհության պոռթկումն է՝ «սպանեցի» բառի մոլուցքային կրկնությամբ: Դա այդպես է այնքան, որ երբ հետո պարզվում է, որ վրիպել է, անսպասելի ծանր հարվածը Սառային գերեզման է տանում:

Այսպիսով, կործանվում են մարդիկ, և մեղավորը հասարակությանը բնորոշող անկումայնությունն ու անհեռանկարայնությունն է, որի կրողը վիպակում *Ռուբեն Թուսյանի կերպարն* է: Անկախ հեղինակային սակավադեպ ուղղակի գնահատականից և վերաբերմունքից՝ կերպարը ցուցադրվում է հերոսի խոսքի ու վարքի փոխալայնմանավորող համահնչունությամբ: «Սպանված աղավնի» վիպակի հետագա վերամշակումներում արվել են փոփոխություններ, որոնք նպաստել են կերպարի ամբողջացմանը: Եթե զուտ ստեղծագործական հնարանքի արտահայտություն է այն, որ նախնական տարբերակում դեպքերը ներկայացվում էր առաջին դեմքի հեղինակային պատումով, իսկ վերջնական տարբերակում հեղինակը օբյեկտիվացված կերպար է, թեպետ Միքայել

անունի հետ միասին ընդհանուր առմամբ զգացվում է գրողի ենթատեքստային առկայությունը, ապա հերոսի սոցիալական էությունն ավելի է պարզորոշվում նրանով, որ նշվում է Թուսյանի՝ գյուղական հարուստի որդի լինելը: Շատ ավելի կարևոր փոփոխություն է այն, որ վիպակի սկզբնական օրինակում Սառան խելագարվում է, իսկ Թուսյանը մինչ այդ հեռացել էր քաղաքից և ոչինչ չգիտեր, իսկ վերջնական տարբերակում Սառայի մահից հետո Թուսյանը մի պահ նույնիսկ խղճի խայթ է ունենում, բայց ի վերջո շարունակում է ապրել իրեն բնորոշ ու հասկանալի կենսաձևով: Կերպարը, այսպիսով, ամփոփ գեղարվեստական որակ է՝ իր բոլոր քայլերի բնականությամբ՝ մուտքից սկսած:

Ահա տանը՝ իր մահճակալին անփութորեն պառկած երբեմնի ընկերոջը դժվարությամբ հիշող Միքայել Մարգարյանը ստիպված էր ոչ միայն հյուրընկալել, այլև հյուրասիրել նրան: Եվ Թուսյանը նրան բացատրում ու պարտադրում է անհեռանկարայնության ողջ փիլիսոփայությունը, որով հիմնավորում է նաև իր սոցիալ-հոգեբանական նկարագիրը. *«Ապագա չկա, որովհետև անհայտ է... Վաղվա մասին մյուսօրում են վախկոպները»* (էջ 189), որպեսզի իրենց անհանջները, պարտությունները կոծկեն ապագայի ծրագրերի ու նպատակի պահանջած զիջումներով, ազատության անընդհատ ճնշումներով: Ուրեմն՝ ոչ մի հեռանկար ու ապագա, ուստի քերականության միջից պետք է հանել ապառնի ժամանակը:

Իրական է միայն ներկան՝ այն պահը, որ ապրում ես, իսկ սա ինքնին հասկանալի է դարձնում պահը վայելելու, կյանքից հաճելին փախցնելու պահանջը, մարդկային հարաբերությունների բարդ ու հակասական շարժումը այս պարզունակ ու կեղծ տրամաբանությանը ենթարկելու հակումը: Ըստ Թուսյանի՝ կյանքը *«րոպեական հաճույք է և հաճոյական թուպների մի շարահար շղթա, մինչև որ կգա անհուսափելի սահմանը»* (էջ 190): Մահվան

անխոստափելի փաստով էլ Թուսյանը իրավունք է վերապահում մարդուն՝ անելու ամեն ինչ, վայելքով իմաստավորելու կյանքի կարճ ու խաբուսիկ ժամանակը. «*Խլիր կյանքից այն ամենը, ինչ որ հաճույք կարող է պարճառել քեզ*» (էջ 190)՝ այս կերպ փաստորեն յուրօրինակ ազատամտությամբ մարդուն մոտեցնելով բնական-կենդանական նախատեսակին և ստվերելով բանականության առաջադրած պարտավորություններն ու ազատությունները, որոնք իմաստավորվում են դիմացինի մեջ նույնը տեսնելու առաքելությամբ:

Թուսյանի դատողություններն անխոցելի են թվում, երբ մարդուն դուրս ես դնում բանականության պահանջների շրջանակից, իսկ այսպիսի դեպքերում սովեստությունը միշտ զորեղ զենք է: Թուսյանի կերպարը ձևավորող հոգեբանական հաջորդ շերտն այն է, որ այս կարգի մարդիկ փիլիսոփաներ են ձևանում, սովեստ դատողությունները պետք են գալիս բուն ճշմարտությունը շրջանցելու համար. «*Բնքս մասամբ փիլիսոփա եմ, այսպես ասած՝ էպիկուրյան կարգի փիլիսոփաներից*» (էջ 189): Այս դեպքում էլ հերոսը դիմում է թեթևաթույն նենգավոխության, ինչը իսկույն նկատում և ուղղում է Միքայելը: Էպիկուրը մարդկային իմաստավորումներից էր համարում այն, որ պետք է վերցնել կյանքից այն, ինչ հոգեկան անդորր է բերում, և հակափաստը ցուցադրում էր ուղղակի վայելքներից հեռու մնալու պահանջով, քանի որ դրանք հաստատապես լուսավոր ու խաղաղ ապրումներ չեն բերում: Թուսյանը և շատերը հեշտությամբ այլափոխում են այս դատողությունները՝ վստահությամբ հանգեցնելով հակառակին:

Բանական պարտավորություններից հեռու մնալու և միայն անհատական ազատության մասին Թուսյանի փիլիսոփայական՝ ավելի անխոցելի թվացող դատումներից մեկը բնության ձայնի, բնականի վկայակոչումն է (հիշենք «Պայքար» վեպի հարցադրումները). «*Ի՞նչ վատ ու դատապարտելի բան կա նրանում, որ*

արքունքի հասած մի երիտասարդ և մի աղջիկ փոխադարձ ձգտումով բնության գրկում և բնության հրավերով կատարում են կյանքի գերագույն խորհուրդը» (էջ 251). Իսկ դրա արդյունքը այդ աղջկան ուր էր հասցնելու, դա արդեն բանական պարտավորությունների սահմաններում է, ինչի մեջ չի մտնում հերոսը): Եթե Թուսյանի այս բացատրությունը ինքնարդարացման քայլ է՝ Սառայի հետագա ճակատագրին ու դրամային անհաղորդ լինելու համար, ապա նրա նախօրինակ Կիպարը Հակոբ Պարոնյանի «Պաղդասար աղբար» կատակերգության մեջ նույն սովորաբար մեղադրանք է հնչեցնում իր պահվածքով երգիծված մյուս հերոսի նկատմամբ, երբ ասում է, թե բնությունը երիտասարդ ու գեղեցիկ Անուշին իր համար է ստեղծել, իսկ դիպվածը ծեր ու անիրավ Պաղդասար-Պաղդիկին է տվել:

Այսպիսի հիմնավորումներից հետո հասկանալի են Թուսյանի բնավորության ամենատիպական հատկանիշներից մեկը՝ սեփական անմեղսագիտակցությունը: Նա իսկապես չի հասկանում, թե որն է իր հանցանքը, որի համար Սառան ուզում է սպանել իրեն, կամ ինչու ինքը պետք է հեռանա քաղաքից՝ ինչ-որ անհասկանալի ողբերգություն կանխելու համար. «*Մի՞թե հիբավի ես այնքան մեղավոր եմ, որ ուզում են ինձ շանսարակ անել*» (էջ 239): Անսալով Միքայելի թախանձանքին՝ նա համաձայնում է հեռանալ, բայց կայարանից վերադառնում է՝ անորոշությունը պարզելու նույն միամիտ վճռականությամբ. «*Պե՞տք է պարզել վերջապես՝ մեղավո՞ր եմ ես, թե՞ ոչ*» (էջ 250):

Չհավորվում է կերպարի բնավորության հաջորդ շերտը՝ լիակատար անկեղծությունը: Թուսյանը երբեք չի խաղում, անկեղծ է իր լավ ու վատ բոլոր քայլերի մեջ, և այս դեպքում էլ պետք է հավատալ նրա խոսքերին. «*Կեղծիքն ինչնից ավելի կարադի բշնամի չի կարող ունենալ*» (էջ 188): Նա իրեն դուրս է դնում «*բոլոր ցերեմոնիաներից*» և գտնում է, որ ամոք ասածը մարդկային արա-

քողական կապի ամենաողորմելի ձևերից մեկն է, որ հնարել են մարդիկ քողարկումների համար. «*Ապականված հոգին է միայն, որ ամոթ է զգում*» (էջ 189): Նա այն ժամանակ էլ անկեղծ սիրել է Սառային, ամուսնության առաջարկն արել է՝ հավատալով ինքն իրեն, բաժանումից հետո նույնիսկ որոշ ժամանակ կարոտել է, բայց և նույն անկեղծ անմիջականությամբ շուտով մոռացել ամեն ինչ:

Անկեղծությունը Թուսյանի մեջ վերաճում է ցինիզմի, որը նրա բնավորության ամենաընդհանրացնող գծերից մեկն է, և գործողությունների մեջ ամրակալվում է կերպարի բնութագրման հեղինակային սահմանումը. «*Նա ցինիկի պես անկեղծ է, լրքի պես համարձակ և երեխայի պես անփոյթ*» (էջ 186): Բոլոր հարաբերությունների մեջ ցինիզմն է նրա ինքնադրսևորման ձևը, և դա շեշտված է մուտքից սկսած: Այդպիսին է ընկերոջ նկատմամբ անգամ, որի տանը մնում է, անկաշկանդ տնավարություն անում, ուտում-խմում ու ճառաբանում իր փիլիսոփայությունը և դեռ ուղղակի հասկացնում, թե «*ուրեկ-խմեկս մի քիչ բանկ կնսորի քեզ*» (էջ 191), իսկ հարկ եղած դեպքում նաև փող է պահանջում: Ցինիզմի բարձրակետն է այն, որ բաժանումից հետո անտարբերության ու մոռացումի տալով Սառային, պատահաբար նրան հանդիպելով և հմայված նրա հասուն գեղեցկությամբ՝ առաջարկում է վերսկսել նախկին հարաբերությունները:

Ցինիզմին հարակցված հոգեբանական հաջորդ ինքնադրսևորող շերտը անփոյթ, իմիջիայլոցային վերաբերմունքն է ամեն ինչի ու նաև իր նկատմամբ: Աչքի զարնող թափթփվածության փաստ է այն, որ Միքայելը հանկարծ իր սենյակում տեսնում է, որ «*մահճակալի վրա երեսնիվեր պառկած էր մեկը և խռնփալով քնած էր*» (էջ 182): Թուսյանը նույն անտարբերությամբ խոսում է իր հիվանդ հոր հնարավոր մահվան մասին, ինչպես կես կատակ ու լուրջ ներկայացնում է իր «մասնագիտությունը»՝ «*էրոտիկականը, կոնծաքանականը, կարոյոժնիկականը*» և այլն:

Կերպավորման բազմաճյուղ ընթացքի մասին է վկայում այն, որ Թուսյանի մեջ կան բնավորության դրական գծեր: Անկեղծության հետ միաժամանակ նա նաև համարձակ է: Նրան չի ահաբեկում իր դեմ կազմակերպվող վրեժխնդրության փաստը, որն իրական է այնքան, ինչքան Սառայի ատելությունը. «*Ես երբեք վախկոպ չեմ եղել*» (էջ 250): Եվ հիշում է դեպքեր, որոնք նրա համարձակության և ուղղամտության հաստատումն են. ծեծել է աստվածաբան վարժապետին, որը բռնաբարել էր աշակերտուհիներից մեկին, այնպես է արել, որ մատնիչ ուսանողներից մեկը ստիպված է եղել թողնել հաստատությունը, թեպետ այդ ամենի հետևանքով իրեն նույնպես վտարել են: Ի վերջո, Սառայի օրհասական վիճակը նրա մեջ նույնիսկ խղճի խայթ է արթնացնում, նա մի ակնթարթ մինչև անգամ ենթագիտակցորեն զգում է իր սնանկ գոյության ահավորությունը: Բայց դա մի պահ միայն, որովհետև ինքնասպանության երերուն քայլից հետո նա Միքայելին է տալիս ածելին և խնդրում, որ պահի, թե չէ իր մտքով նորից կարող են հիմարություններ անցնել: Շարունակում է նույն կյանքը՝ ի վերջո դառնալով «պրոֆեսիոնալ մուրացիկ և հարբեցող», այսինքն՝ կերպարի զարգացման և վախճանի մեջ կայուն պահպանվում է ռեալիստական հետևողականությունը՝ դարձնելով նրան հայ արձակի կերպարային ցայտուն ու ամբողջական դրսևորումներից մեկը:

2. Ազգային գաղափարաբանության և կերպավորման ներհակությունը

«*Մահը*» վեպը, որի վրա ամենից շատ է աշխատել Նար-Դոսը, դարձել է նրա ստեղծագործական կարողությունների, ռեալիզմի առավելությունների և նկատելի թերությունների խորհրդանշային ամփոփագիրը: Բարդ հակադրամիասնությամբ ներկայանում են և՛ գրողի անհատական բնավորության, և՛ գրականության

մասին նրա պատկերացումների ու պահանջների, և՛ ստեղծագործական խառնվածքի ինքնատիպությունները: Նա ծնողական գործվանքով ու անհանգստությամբ է շրջապատել վեպը, որի ճակատագիրը ամենից շատ է հուզել հեղինակին, որն այստեղ ապրել է որոնումների նորովի տվայտանքներ:

1893 թ. օգոստոսի 10-ին Մինաս Բերբերյանին գրած մամուլում Նար-Դոսը նշում է. «Գրում եմ «Մեծ գործի շուրջը» վերնագրով վեպս... Չգիտեմ՝ որքան կհաջողվի ինձ այս վեպը, բայց ես ստիպված եմ շատ բան քողարկել, որպեսզի խեղճ գրվածքս ազատ մնա այն անխնա ավերումից, որ գործում է աստվածապահ Ռուսիայի կարմիր թանաքը»⁷³: Մի տարի էլ չանցած, երբ վեպն սկսում է տպագրվել «Նոր դար»-ում, Նար-Դոսը կրկին բողոքում է ցարական գրաքննության գործած ավերածությունների դեմ՝ շեշտելով, որ դա արվում է նույնիսկ այն դեպքում, երբ «գլխավորը, ինչ որ իսկապես հարկավոր է, երկրորդ պլանի վրա եմ դրել, աշխատել եմ որքան կարելի է քողարկված անցկացնել» (էջ 350):

Գրողի անհանգստության պատճառն այն է, որ նա առաջին անգամ փորձել է իրականացնել գեղարվեստական գրականության կողմից ազգային գաղափարներ առաջադրելու իր պահանջը, ժամանակի ողջ հայ մտավորականության նման ունեցել է դրա կարևորության գիտակցությունը և վախենում է, որ հնարավորություն չի տրվի իր հայացքներն ընթերցողին հասցնելու: Ինչպես նկատում ենք, նա վեպի ասելիքների մեջ դա համարում է «գլխավորը», և նախնական տարբերակի՝ հետագայում խմբագրած «Մեծ գործի սկզբին» վերնագիրը հուշում է ազգային գաղափարաբանության առանցքային նպատակադրումը վեպում: Այդ գաղափարի իրագործումը, ինչպես հիշում ենք, Նար-Դոսը տեսնում էր երկու ոլորտներում՝ քաղաքականը Արևմտյան Հայաստանի

⁷³ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 333:

ազատագրությունն էր, սոցիալականը՝ գյուղի փրկությունը, որոնք համընդհանուր մտահոգությունների առարկա էին ժամանակի հայ կյանքում և գեղարվեստական գրականության մեջ: Թե որքան է գրողը ճգնել դա դարձնել վեպի գլխավոր ասեղիքը, դժվար է ասել, բայց որ այդ ծրագիրը չի իրագործվել, դա հեշտ նկատելի է: Հասկանալի է, անշուշտ, որ նա աշխատել է այդ ամենը «քողարկված անցկացնել»: Բայց դեր է խաղացել նաև այն, որ դրական հերոսի, առավել ևս գաղափարական կատարելատիպի խնդիրը, ինչպես մինչ այժմ նրա ստեղծագործական անցած ուղու քննությունը ցույց տվեց՝ եղել է կանխակալ ծրագրի անհաղթահարելի պարտադրանք (հիշենք թեկուզ «Մինաս Փափախչյան» պատմվածքի Հովհաննես Մարիսյանին, որի գյուղական գործունեության մամբամասներ, ըստ էության, չեն տրվում, ինչպես, ասենք, քույր Աննայի գյուղափրկիչ ծրագրի իրագործումը Մուրացանի վիպակում է սյուժետային առանցք մնում՝ կերպարի հոգեբանության հետ համադրված): Նար-Դոսը պարտադրել է իրեն դուրս չննալ հայ կյանքի մշտահողով հոգսերից, իսկ արվեստի լայնաշունչ ազատության մեջ ամեն մի պարտադրանք հեղինակային մտածությունների, դատողությունների ձևակերպում է, բայց ոչ գեղարվեստ:

Նար-Դոսը ծավալաբանակային առումով ձգտել է գաղափարականի և ծրագրայինի այս խնդիրը համահունչ դարձնել վեպի՝ բարձր գեղարվեստական որակ դարձած մյուս ասեղիքներին, իսկ այս դեպքում առաջինի կատարման մեջ անխուսափելի է երկարաբանությունը: Ջգացվում է, որ գրողը ճգնել է Մարությաններին, որոնք սյուժետային այս գծի հիմնական կրողներն են, հասցնել գեղարվեստական համոզիչ կերպավորման: Բայց դա ստացվել է ինչ-որ չափով միայն, և այն էլ հոգեբանական այն շերտերում, որոնք ուղղակի կապ չունեն գաղափարադրույթի հետ: Մարությանի ծնողական հասկանալի սնապարծ շատախոսությունը, Եվայի

երեխայական չարաճճի հպարտությունը՝ եղբոր՝ Արմենակի կերպարի հետ կապված, Աշխենի՝ հորեղբորորդու և սիրած տղամարդու նվիրումը կրկնելու սառն ու ոչ հաղորդակցելի պահվածքը, իհարկե, անհատականացման փորձեր են, բայց այս ոլորտում ավելի շատ հեղինակն է երևում նրանց գործի ու խոսքի մեջ:

Մարտությանը վեպի սկզբում՝ գնացքի մեջ, Շահյանին ձանձրացնում է արևմտահայ մեր եղբայրների ծանր վիճակի, փրկություն հայցող նրանց քիչ լսելի ձայնի և նրանց ազատագրության համար ամեն մի հայի անձնագոհություն պահանջող ուժի մասին կրկնություններով այն դեպքում, երբ այդ ամենը վեպի գլխավոր հերոսին այնքան էր հետաքրքրում, ինչքան Հարավային Ամերիկայի տարբեր երկրների ժողովուրդների ազատության հարցը: Հայրը նույն միտքը հետագայում կրկնում է անընդհատ՝ որդու քայլի մասին բարձրաձայնելով. «Նա այնպեղ է, ուր պետք է, ուր պարտավոր է գնալ ամեն մի հայ երիտասարդ... Ես չէի ուղարկողը. նա ինքը գնաց»⁷⁴: Մինչդեռ բուն գաղափարակիր հերոսը՝ Արմենակը, ընդհանրապես չի երևում, ոչ միայն նրա քայլերի թեկուզ ստվերագծումները չկան, այլև հոր և քրոջ հիացական գնահատականներում կերպարի անհատականացման շեշտադրումներ չեն զգացվում: Իսկ անձնագոհ նվիրումի արդյունքում նրա գոհվելը հարազատների ողբային ապրումների մեջ անգամ մի ուրիշ շեշտվածություն ունի, որ կրկին կապվում է գլխավոր հերոսի կերպարի հետ, ինչին կանդորադառնանք քիչ հետո:

Ազգային գաղափարների իրագործման մյուս ոլորտի՝ գյուղի սոցիալական փրկության կրողը՝ Մինասյանն էլ իր կենսունակ, առույգ ու քաջատեղյակ խոսք ու գրույցով երևում է ոչ թե իր բուն գործունեության միջավայրում՝ գյուղում, այլ քաղաքում՝ ընկերոջ՝ Շահյանի միջավայրում, և ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս պա-

⁷⁴ Նաթ-Պոս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 20:

րագայում հերոսների բարոյագեղագիտական դերն ավելի շատ Շահյանի կերպարի ամբողջացումն է՝ հակաբևեռի ընդգծումների տրամաբանությամբ: Իսկ գյուղում Մինասյանի անելիքներից ստվերագծվում է այն, որ նա իր ծրագրերում շեշտը դնում է գյուղացու կրթության վրա ու քաղաք է գալիս ուսուցիչ գտնելու և նման այլ հոգսերով: Այս դեպքում այդ դերը ոչ միայն ազգային նվիրումի, այլև անձնական դրամայից՝ տարօրինակ ու անհաս սիրուց ազատվելու առումով հարմար էր Աշխենի համար: Ազգային-հասարակական նվիրումի կրողներից է օրիորդ Սահակյանը, որի գործունեության ոլորտը զգալի է այնքանով, որքանով քաղաքական կամ սոցիալական բովանդակությունը հնարավոր է ներկայացնել բարեգործական անելիքներով: Փոքր-ինչ մարմնեղ, կենսախիռն ու ճշմարտախոս այս աղջիկը հավերժական շարժման մեջ է, միշտ այնտեղ է, որտեղ ձեռք մեկնելու կարիք է զգացվում, իր գոյությամբ յուրօրինակ բացասումն է Շահյանի հոռետեսական ճապաղի և Բազենյանի ցինիկ, երբեմն անարժանապատիվ խաղի ու կեղծիքների:

Նար-Դոսը փորձել է վեպի կառուցվածքի բովանդակային այս եզրը ոչ միայն ծավալային, այլև գեղարվեստական առումով դարձնել Շահյանի կերպարի հավասարակշիռ հակադրությունը՝ այդ հավասարագործությունը զգացնել տալով ինչպես գաղափարատիպի և ավելորդ մարդու կերպարային հակադրությամբ, այնպես էլ մի բևեռում Արմենակի իմաստավորված կյանքի ու մահվան, մյուս բևեռում Շահյանի անիմաստ գոյության ու մահվան և Բազենյանի բարոյական մահի ներհակ փոխբացասումներով: Նա հավանաբար վստահ է եղել, որ որպես գեղարվեստական համանշանակ որակներ, նրանց հակադրամիասնությունը գաղափարական հիմնավոր եզրահանգումների առիթ կարող էր դառնալ, մանավանդ որ ազգային գաղափարաբանությունը, իր իսկ գրողի խոստովանմամբ, այս վեպը կյանքի կոչելու կարևոր պատճառնե-

րից է: Սա է վեպի վերջնական վերնագրի և կառուցվածքային բաղադրամասերի ընդհանրացման տրամաբանությունը: Իսկ գեղարվեստական տրամաբանությունը մեկն է. վեպը գրողի յուրօրինակ գլուխգործոցներից մեկն է և այդպիսին է դարձել նախևառաջ Լևոն Շահյանի տարժամանակյա հոգեբանական տիպի, ապա նաև Բազենյանի կերպարի գոյությամբ:

3. Հոգեբանական տիպի կայացումը

Արսեն Տերտերյանը Նար-Դոսի ստեղծած համարյա բոլոր կերպարները խմբավորում է երկու հոգեբանական տիպերի շուրջ՝ Շահյան, Բազենյան: «Առաջինները ինքնախորասուզված մարդիկ են, որոնց մեջ ցավագինորեն զարգացած է ինքնասիրությունը, կասկածանքը, անձնական ուժերի վրա անվստահությունը: Նրանց համար խորթ է անձնագոհության զգացմունքը՝ որպես վերելքի միջոց: Սակայն նրանք ընդունակ են ինքնասպանություն գործելու, որպես վայրէջքի կամ ինքնավերականգնման... Երկրորդ տեսակի հերոսները կամքի տեր մարդիկ են, նրանց մեջ զարգացած է կյանքին հարմարվելու ընդունակությունը: Կասկածանքը չի մաշում այս մարդկանց, վստահ են իրենց ուժերի վրա և համարձակ: Սրանց ևս խորթ է բոլորանվեր անձնագոհության գաղափարը»⁷⁵:

Շահյանի տիպը ընդգրկումն գեղարվեստական որակ է, սեմիոտիկայի լեզվով ասած՝ նա ներկայանում է որպես իրական մարդկային մի ամբողջ դասի կերպարային կառույց-մոդել (սեմիոտիկական տարբերակում է մոդելի երկու տեսակ՝ նյութական և գաղափարային, և երկրորդն իր հերթին բաժանվում է երկու ենթատեսակի՝ կերպարային կամ պատկերային և նշանային):

⁷⁵ **Տերտերյան Ա.**, Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, էջ 5:

Ռոմանտիզմը կերպարն անհատականացնում է կայուն տիպաբանական հատկանիշների ճանաչելի և ուսանելի ընդհանրացումներով: Նար-Դոսը, որի՝ գրականությանն առաջադրած պահանջների, ինչպես և ոճի մեջ զգալի են նաև ռոմանտիզմի երանգներ, անգամ Շահյանի կերպարում չի խուսափել հեղինակային բնութագրման տիպաբանական դիտարկումներից: Այսպես՝ Շահյանը *«Հափազանց ինքնասեր և կասկածամիտ էր»* (էջ 22), *«Շահյանը տղամարդ չէր և չունեւ տղամարդի արժանապատվություն»* (էջ 34), *«Դուրսը մուկ լինելով՝ տանը կատարյալ բռնակալ էր»* (էջ 35), երբեմն, սակայն, *«այդ փրած երիտասարդի մեջ ևս խոսում էր տղամարդու անձնապատկանությունը»* (էջ 77) և այլն:

Բարեբախտաբար, հեղինակային այս բնութագրումները չեն, որ պայմանավորում են բնավորության ձևավորման հիմնական սկզբունքները: Ամբողջության մեջ կերպարը հոգեբանական ռեալիզմի լիարյուն հաղթանակ է, այն կառուցվում է որպես խոսքի և գործի համոզիչ ու համահունչ ինքնությունության ընթացք, և այստեղ ամեն ինչ հոգեբանական կերտվածքի բաղադրամասն է դառնում: Եթե վեպի դրական բևեռի հերոսներին պարտադրված հեղինակային գաղափարաբանությունը ինչ-որ չափով մշուշոտում է կերպարի անհատականությունը, ապա գլխավոր հերոսի մեջ գրողի բնավորության գեղարվեստորեն օտարված և նորովի մարմնավորված որակները ոչ միայն շեշտում են կերպարի լիարժեք ինքնությունությունը, այլև օբյեկտիվացված ամբողջականությամբ կերպարը վերածում են տիպի: Շահյանը տեսակի խտացումն է՝ գրողին հարազատ թույլ բնավորությանը ինքնամերժման կանոնով նրա կողմից խարազանված դրսևորումներով: Վեպի սկզբում ահա տեսնում ենք մի երիտասարդի, որը *«չմեռվա տաք վերարկուի մեջ կոլոկված»* (էջ 7)՝ *«նիրհում էր՝ վագոնի հետ օրորվելով»* (էջ 8) և կայարանում մեծ կանգառի ժամանակ *«տատանման մեջ էր՝ դո՞ւրս գնա, քե՞ն ոչ»* (էջ 10): Կառամատույցում հանդիպելով

վաղեմի ընկերոջը՝ ծուլորեն փորձում է հիշել նրա անունը և հասցնում է միայն արտասանել՝ «*Քա... Քա* (ուզում է ասել՝ Բազենյան – Վ. Ս.)», որից հետո այդ ծանոթի պահանջով «*երկմիտ ժպիտը դեմքին հեկեկեց նրան*» (էջ 10), քեպետ դա հաճելի չէր իրեն, բայց ինքնություն որևէ բան չէր կարող նախաձեռնել, մանավանդ ընկերակցող լեհ կնոջը «*դիտում էր արուի վախկոտ ցանկասիրությամբ... Վախկոտությունից քե ամոթից չկարողացավ նայել նրան*» (էջ 11) երկրորդ անգամ:

Այս մուտքի մեջ արդեն ամեն մի պատկեր մեծ ընդհանրացման խորհուրդ ունի (գնացքը որպես կյանքի՝ որոշարկված ու անկնկալներով հարուստ շարժման և կանգառներում պատահաբար հանդիպած, մտնող ու ելնող մարդիկ՝ անցողիկության կրողներ), և մյուս կողմից՝ անմիջապես ստվերագծվում են կերպարի նախնական հատկանիշները: Ռեալիստական բնավորությունը նախապես ներկայանում է որպես տիպական հայտնի դիմակ, իսկ շարժման մեջ աստիճանաբար բացվում-կոնկրետանում է հոգեբանությունը՝ ժառանգական, կենսաբանական, սոցիալական նախադրյալներով: Նար-Դոսի նախասիրած հեղինակներից մեկի՝ Տուրգենևի կերպարաստեղծման արվեստի մասին արվել է այսպիսի դիտարկում. կերպարի «կառուցվածքային միասնականության մեջ անհնար է ընկալել, պատկերացնել Տուրգենևի հերոսների վարքը, եթե հաշվի չառնվի ռուսական մտավորականության նոր սերնդի գիտակցության պատմական ինքնատիպությունը»⁷⁶:

Ստեղծագործական նույն սկզբունքով հայ մտավորականության գեղարվեստական տարեգիրը մեզանում դարձավ Նար-Դոսը: Ծախյանի կերպարը վեպի սկզբից ներկայանում է որպես թուլական մարդու պատրաստի հոգեբանական կառույց, նրա բնավորության հիմնական արտահայտիչները պարզվում են մուտքի մեջ,

⁷⁶ Гинзбург Л., О психологической прозе, с. 273.

նա կայուն ամբողջություն է, որի մեջ գործողությունները պարզապես պետք է խորացնեն եղածը, նոր հիմնավորումներով ցուցադրեն հոգեբանական տիպը հաստատող գծերը: Բայց միաժամանակ ակնհայտ է մի այլ գեղարվեստական կատարում. ռեալիստ արվեստագետը ներկայացնում է կերպարի հոգեբանական զարգացման մի ուրիշ ենթատեքստ, որ շատ բնորոշ է մտավորականի նրա սոցիալական վիճակին: Շահյանի հոգեբանական կառույցի կարևոր կողմերից մեկն այն է, որ նա միշտ ունեցել է իր ավելորդության ու ոչ պիտանիության գիտակցությունը: Սակայն վեպի մյուս կերպարների՝ 1) Մարությանների, 2) Մինասյանի և օրիորդ Սահակյանի, 3) Բազենյանի ու պանի Ջղանկիչի միջավայրերում քայլ առ քայլ խորանում է, նորովի բացվում-հաստատվում նրա ավելորդության ինքնագիտակցությունը: Եվ այստեղ արդեն շոշափելի է կերպարի, ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ նրա **ինքնագիտակցության զարգացումը**, մանավանդ որ մտավորականի սոցիալ-հոգեբանական դրսևորման հիմնական ձևը ինքնագիտակցությունն է:

Վեպի կառուցվածքը ենթարկվում է եռամիասնության տրամաբանությանը, կերպարն ամբողջանում է կառուցվածքային երեք մակարդակներում: Մարությանների և մանավանդ Եվայի նկատմամբ ունեցած ուղղակի կամ անուղղակի հարաբերություններում Շահյանի մտածողական-հոգեբանական շարժումը հասնում է ինքնախարագանման գիտակցության: Ճանաչման-ինքնադրսևորման երկրորդ աստիճանում Մինասյան-օրիորդ Սահակյան-Աշխեն ցուցադրական գործունյա որակների ուղղակի հակադրությամբ փակվում են ինքնահաղթահարման կամ ելք գտնելու բոլոր ուղիները: Վերջապես երրորդ դիպաշարային մակարդակում Բազենյան-պանի Ջղանկիչ երևույթների ազդեցությամբ հոգեբանական այս էվոլյուցիան բնական տրամաբանությամբ հանգում է ինքնառչնչացման գիտակցության: Այսպիսի շարժման մեջ է Շահյանի կերպարը վերածում սոցիալ-հոգեբանական ամբողջական կառույցի: Նա է դառնում վեպի ծանրության կենտրոնը,

իսկ մնացած կերպարների վերոհիշյալ երեք խմբավորումները, անկախ գեղարվեստական կատարման որակից (առաջին երկուսը հեղինակային գերակայության են ենթարկված, երրորդը կերպարային լիարժեք ինքնությունության ցուցադրման մեջ է), գալիս են գեղագիտորեն հավասարակշռելու գլխավոր հերոսի ընդգծումների հետ հակադրամիասնության եզրերը: Շահյանն է ամփոփում ոչ միայն ստեղծագործական, այլև գրողի անհատականության հետ հոգեբանական կապերի կարևոր կողմեր: Ստեղծագործական հոգեբանության տեսակետից հետաքրքիր է այն, որ հենց այս հերոսի նկատմամբ է Նար-Դոսը խիստ, չի թաքցնում ներքին բացասման վերաբերմունքը, շատ սակավ դեպքերում անգամ ուղղակի միջամտությամբ կարծես զգացնել է տալիս, որ անընդունելի ու տհաճ է նրա հետ ընդհանուր գծեր ունենալը, և հեղինակային ինքնադատի ուժով Շահյան-Բագենյան երկու ավելորդ տեսակների մեջ առաջինի նկատմամբ մերժման լիցքն ավելի ընդգծված է:

Լևոն Շահյանի՝ որպես ավելորդ մարդու, անհեռանկարայնության ու անկումայնության արտաքին դրսևորման ձևերից մեկը **ինքնասուզ անշարժությունն է, մարմնի ու մտքի ճապաղը**: Դա երևում է դեռևս մուտքի մեջ՝ գնացքի տեսարանում, որտեղ լավատեսորեն շատախոս Մարությանը կարծես իսկական պատուհաս էր նրա նիրհող գոյությանը. «*Շահյանը առանց դիրքը փոխելու, ոչխարի աչքերով մի անգամ միայն նայեց նրան և նորից սկսեց նրիհել*» (էջ 14): Նա իր տարիքին անհամապատասխան տնկեց էր, խուսափում էր ամեն ինչից և բոլորից, գերի էր իր տաքուկ սենյակի փափուկ անկողնին:

Թուլական մարդու հոգեբանական հաջորդ շերտն այն է, որ Շահյանը ևս, ինչպես «Սպանված աղավնի»-ի Գարեգին Սիսակյանը, **շուտ տպավորվող է**: Գնացքում առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ նա իսկույն սիրահարվում է Եվային, և դրանից ավելի է ընդգծվում նրա անճարակությունը կնոջ միջավայրում: Գրգռիչ

տպավորչականությամբ նրա մեջ անմիջապես հիվանդագին կրքեր է արթնացնում նաև պանի Ջդանևիչը:

Իրականում թույլ ու չնախաձեռնող լինելով՝ Շահյանը շատ ուժեղ է որպես երագող, և սա այս տիպի բնավորության հաջորդ կարևոր հոգեբանական դիպուկ ընդհանրացումն է: Տուն հասնելով՝ նա անմիջապես առանձնանում է, ու Եվայի հետ հանդիպման «*Թարմ տպավորությունների տակ ցնորքներ էին, որ վիպուռ էին նրա գլխում*»... նրա ծույլ ուղեղը անսանձ էր դարձել երագների ու երևակայության աշխարհում: Դրսում մշուշոտ աշմանային սառն անձրև էր, որ կարծես քնաբեր շշուկով ասում էր, թե որքան հաճելի է ենթարկվել բարեկեցիկ կյանքի ու տաքուկ սենյակի ցնորքներին, տրվել ախտաբորբ ազատությանն ու սեփական ուժեղության սին պատրանքին. «*Շահյանն ու Եվան իրար գրկած... նրբությամբ գծագրվում են նրա կուրծքն ու ծնկները... Շահյանը սեղմում է նրա իրանը*» (էջ 38):

Նույնպիսի գունագեղ պատկերներ՝ շատ ավելի շեշտված վավաշոտ ցանկասիրական բովանդակությամբ, Շահյանը ստեղծում է նաև պանի Ջդանևիչի նկատմամբ: Վեպի վերջում բազում ներքին փորձություններ անցած և արդեն բարոյահոգեբանական չգոյության սահմանին հասած հերոսը, երբ օգնության համար երախտագիտության և հրաժեշտի պարտականության թելադրանքով նրա մոտ եկած պանի Ջդանևիչը դուրս է գալիս սենյակից, անմիջապես «*երակների մեջ այնպիսի մի գրգիռ է գգում, որ այլևս պառկել ընել չէր կարող...: Գեղեցիկ կնոջ մարմնի ներկայությունը նա զգաց միայն այժմ, երբ այդ կինն այլևս այնպեղ չէր... Կնոջ մտացածին պատկերն ավելի զորեղ ազդեցություն էր թողնում նրա վրա, քան թե իրական կինը*»: Ուստի նա «*նստեց բազմոցի վրա և հավաքեց իր վավաշոտ երևակայության բոլոր ուժը*» (էջ 318):

Դժվար չէ նկատել օբլոմովյան բնավորության հստակ երանգներ Շահյանի կերպարում, մի բան, որ հաստատել է նաև

ինքը՝ հեղինակը: 1908 թ. Յուրի Վեսելովսկուն գրած մամակներից մեկում, խոսելով փոխադարձ ազդեցությունների անխուսափելիության մասին, Նար-Դոսը նշում է. «Օբլոմովն ինձ վրա մեծ տպավորությունն էր ունեցել, երբ ես գրեցի իմ «Մեծ գործի սկզբին» վեպը: Օբլոմովին հատուկ գծերից դուք կարող եք գտնել գլխավոր հերոս Շահյանի մոտ»⁷⁷:

Թուլակամ մարդու հոգեբանական ընդգծված շերտերից մեկը դառնում է **ամեն ինչ հիվանդագին սրվածությամբ տեսնելու-ընկալելու հակումը, ամեն մի մանրուքի ինքնակեղեք կասկածանքով վերաբերվելու սրված կարողությունը**: Նույնիսկ գնացքում Մարությանի՝ մտերմության մթնոլորտ ստեղծելուն ուղղված հարցասիրությունը կասկածելի է թվում Շահյանին, թեպետ չի համոզմունք դա զգացնել տալ, այլ ընդհակառակը, հեղինակի ընդմիջարկված գնահատականով՝ «*բնավորություն չունեցող մարդկանց հայրուկ կակդությանը*», ասում է. «*Ես շատ ուրախ եմ, որ դուք ուզում եք ինձ ընկերակցել*»⁷⁸: Եվային իր սեփական կառքով կայարանից տուն ընկերակցելիս Շահյանն անճարակությամբ փորձում է խոսակցության նյութ գտնել, և որքան սրվում է այդ ներքին թելադրանքը նրա մեջ, այնքան ավելի է կորցնում իրեն՝ ատելով իր լռությունը: Ի վերջո, Եվան է սկսում զրույցը՝ դժգոհելով խոնավ ու ցուրտ եղանակից: Դա կարծես վերակենդանացնում է Շահյանին, և նա ոգևորված իսկույն արձագանքում է՝ համաձայնելով այդ կարծիքին և ավելացնելով, որ ինքն էլ շատ մրսկան է: Իսկ հետո այնքանով որ շատ լավ գիտեր, թե երիտասարդ տղամարդը, համենայն դեպս, սա չէ, որ պիտի ասի մի աղջկա, որի նկատմամբ անտարբեր չէ, նա ընկնում է անհաղորդ ընդարմացումի մեջ և լռում վերջնականապես:

⁷⁷ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 424:

⁷⁸ Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 15:

Նույն վիճակը ավելի սրված դրսևորումներով Շահյանն ապրում է Մարտիրոսյանների տանը Եվայի և Աշխենի ընկերակցությամբ: Այս անգամվա լռությունը Եվան խախտում է՝ գրույց սկսելով կյանքի իմաստի մասին, իսկ Շահյանի բերանից անմիջապես դուրս են բռնում բառեր, որ այդ իմաստը պարփակվում է ունայնության ու ձանձրության մեջ. «*Չանչրանում եմ... Որովհետև, նրա համար, որ... տեսնում եմ, որ... ամեն բան ունայն է*» (էջ 69): Եվ երիտասարդ մարդը երկու կենսալից աղջիկների սկսում է հիմնավոր բացատրել «մահվան փիլիսոփայությունը»՝ զգալով, որ այդ ընթացքում ինքը կորցնում է ամեն ինչ, նաև Եվային, որին հասնելու որևէ իրական հիմունք չէր էլ ունեցել: Այս ինքնառոչնչացումը նրան գցում է հիվանդագին վիճակի մեջ. «*Նվաստացած տեսնում էր, որ ուրիշի աչքերից այնքան խնամքով ծածկված իր ներքին ոչնչությունը դրված է բեմի վրա*» (էջ 77): «*Ամոթը սպանում է*» նրան, և հետագա բոլոր օրերին նա չի ազատվում այդ մղձավանջից:

Կերպարի մեջ այս հատվածում նկատելի է հետևողականության որոշ խախտում, որը բխում է գրողի անհատականության պարտադրանքից՝ կապված այս հերոսի նկատմամբ նույն անթաքույց հակակրանքի հետ: Բացի այն, որ Շահյանն ընդունակ չէր ծածկել իր ոչնչությունը, հեղինակը փորձում է նրան ուղղակի մեղադրել տգիտության մեջ: Նրա բնավորությանը խիստ բնորոշ ալարկոտության ու անշարժության արդյունք է, որ Շահյանը սովորաբար խուսափում է գրույցներից ու վեճերից: Իսկ գրողը միջամտում է, քե նա գրույց չէր սկսում՝ «*երկյուղ կրելով, քե միգուցե իր անգիտությունը երևան հանի*» (էջ 18), և դա ամփոփվում է ուղղակի գնահատականով՝ արված ի հաշիվ կերպարի անհատականության և ինքնուրույնության. «*Շահյանը իր պարզ ակնոցի միջից ապուշի պես նայում էր խոսակցին*» (էջ 19):

Մարտիրոսյանների տան այդ տառապալից երեկոյի ընթացքում ևս, որքան էլ նույն հեղինակային պարտադրանքով հերոսը ծույլ

աշակերտի նման անընդհատ կմկմում է, սակայն հստակ տրամաբանությամբ մեկնաբանում է այն դրույթը, որ «*ընդհանուր բացարձակ ունայնության գիտակցությունը չափից դուրս ճնշում է մարդու*» (էջ 73): Ի վերջո, Շահյանի սոցիալ-հոգեբանական տիպի առանցքային գիծը արդյունք է այն բանի, որ նա թեկուզ ինչ-որ չափով ուսումնասիրել է ժամանակի փիլիսոփայական միտքը, սկսել է **մտածել** գոյության ու չգոյության, կյանքի ու մահվան մասին և հանգել իր բնավորությանը հարազատ անել հոռետեսության: Ուրեմն խոսք չի կարող լինել տգիտության մասին:

Այսպես գրողի և կերպարի անհատականությունների հակադրամիասնությունը կարող է նաև ավարտվել երկրորդի շահեկան հաղթանակով: Իսկ բնական ընթացքի մեջ թույլ բնավորությանը հատուկ հոգեբանական կարևոր գծերից մեկը դառնում է **անհամարձակությունը, երբեմն ուղղակի՝ վախկոտությունը**: Կայարանից տուն ուղեկցելուց հետո իր մտապատկերներում անընդհատ Եվայի հետ լինելով՝ Շահյանը շատ էր ուզում տեսնել նրան, իսկ դրա համար կարող էր առիթ դառնալ սովորական հյուրընկալությունը, մանավանդ Մարությանը մտերմաբար առաջարկել էր չմոռանալ իրենց, չէ՞ որ ինքը ծանոթ է եղել նրա հոր հետ: Բայց կասկածամտությունն ու վախկոտությունը Շահյանին անընդհատ հեռու են պահում այդքան տենչալի ու անիրագործելի թվացող քայլերից: Դժվարությամբ նա ի վերջո ստիպում է իրեն. «*մի երեկո գնաց... և եր դարձավ Մարությանների դռնից*» (էջ 42), իսկ մի ուրիշ անգամ փողոցում պատահաբար «*Եվային ու նրա մորը տեսնելուն պես ծռեց ճանապարհը և անցավ հեռացավ, իբր թե չորեսուսով նրանց*» (էջ 61). մինչդեռ օրերով երազել էր այդ հանդիպման մասին: Նույն հոգեմիճակն ու պահվածքը բացահայտվում են նաև պանի Ջոաննիչի հետ հարաբերության ժամանակ: Ամբողջ գիշեր կրքահարույց, ախտաբորբ մղձավանջի մեջ անցկացնելուց հետո, երբ առավոտյան նա ստանում է լեհուհու՝ ժամադրության երկտո-

ղը, սարսափում է այդ հեռանկարից: Նրան շատ է գրգռում երկտողի թղթից տարածվող օծանելիքի բույրը, հանդիպումը սովորական էր՝ կապված Շահյանի կողմից այդ կնոջը տրվելիք դրամական օգնության հետ, բայց նա անմիջապես մտածում է մերժման պատճառներ հնարելու մասին, թեպետ լավ գիտեր, որ դա անհարմար է բոլոր առումներով: Համարձակություն ստանալու համար նա նույնիսկ սովորականից շատ է խմում, շուտ է դուրս գալիս տնից, բայց հյուրանոցի մուտքի մոտ անգամ երկմտում է և որոշում է տուն վերադառնալ:

Կերպարն ամբողջացնող հոգեբանական բոլոր այս շերտերը վեպի առաջին կառուցվածքային մակարդակում հերոսի ինքնագիտակցությունը լիակատար համոզությամբ հանգեցնում են այն վիճակին, որ *«հոգու ամբողջ կարողությամբ Շահյանն սկսեց ասել իրեն»* (էջ 78): Այդ ատելությունը մասնավորապես շեշտված կերպով ուղղվում է Մարությանների դեմ, որոնք կամա թե ակամա իր մեջ զարգացրին *«սեփական ոչնչության գիտակցությունը»* (էջ 79): **Ինքնառնչացման հասցնող այսպիսի ատելությունը**, որի դրսևորումը կար նաև Աննա Սարոյանի կերպարում, **թուլակամության ամենաբնորոշ հոգեբանական արտահայտչաձևերից է:**

Այս գիտակցությունը կառուցվածքային երկրորդ մակարդակում՝ Մինասյան-օրիորդ Սահակյան-Աշխեն հարաբերության մեջ, պետք է հոգեբանական զարգացման նոր շերտեր անցնի՝ հիմքում ունենալով Շահյանի և ընդհանրապես **թույլ բնավորությունների անհավասարակշիռ, հիվանդագին ինքնասիրությունը:** Սա ընդհանրապես լարվածություն առաջացնելու դիպուկ միջոց է, որպեսզի լուծվի հանգույցը, պարզապես բացվի կապը, պետք է պրկվեն բոլոր հակասությունները, ձգվեն նյարդերը: Այդպես է կյանքում, այդպես է, իհարկե, նաև հոգեբանական ռեալիզմի գրականության մեջ: Շահյանին *«ծուլությունը զրկելով բնավորությունից՝ նրա մեջ զարգացրել է սաստիկ նեղ անձնասիրություն, որը վիրավորվում*

էր ամեն մի չնչին քանից» (էջ 36), մանավանդ մարդու այս տեսակը միշտ հակված է ինքնակտատանքի: Սովորաբար **դրսի կապերի մեջ անկարող այս տեսակի համար ինքնասիրության ու արժանապատվության ցուցադրման ամենահարմար վայրը ընտանիքն է, հարազատների միջավայրը:** Շահյանը տանել չէր կարող մոր գորովանքն ու համբույրները, որովհետև դրանց մեջ տեսնում էր իր տղամարդկային արժանապատվության ստորացումը, դրանք կարծես կրկին ընդգծում էին, որ ինքն անճարակ ու թույլ երեխա է: Եվ քանի որ միայն այստեղ նա կարող էր անկաշկանդ ցուցադրել իր ուժն ու հաստատակամությունը, հենց դա էլ անում է ընդգծված խստությամբ: Այսպես, օրիորդ Սահակյանի կազմակերպած բարեգործական պարահանդեսում պատահաբար հայտնվելով և տեսնելով Բազենյանի ու Եվայի մտերմիկ առանձնացումը՝ նա դառնում է ողորմելիորեն անճարակ, ինչպիսին միշտ լինում է ուրախ հանդեսներում: Դրա փոխարեն տանը իր ողջ կատաղությունը քափում է խեղճ մոր վրա. «*Հիմա շա՞տ պէտք է գահլես տանես*» (էջ 236),– գոռաց նա իր համար միշտ մտահոգված մոր վրա և նույնիսկ «*հավանեց իր խիստ վարմունքը, որովհետև տեսավ, որ լավ բարկացավ*» (էջ 237):

Շահյանը ուրիշներին նմանվելու փորձ է անում ոչ միայն ինքնասեր ու հաստատակամ երևալու այս անճարակ խաղերով, այլև ինչ-որ գործ սկսելու, ինչ-որ բան անելու օրհասական ճիգերով: Հոգեբանական այս վիճակն ավելի է ընդգծում հերոսի դրամատիզմը, այն շեշտում է բնավորության առանցքային հատկանիշների վրա ոչ միայն խառնվածքի տիպերի (ֆլեգմատիկ, մելանխոլիկ, խոլերիկ. Շահյանի պարագայում սանգվինիկ տիպը բացառվում է) հիմնական տարրերի ազդեցությունը, այլև առաջին պլան է մղվում սոցիալական պայմանների պարտադրանքով ձևավորված կերպարը և՛ որպես գեղագիտական, և՛ որպես մեծ չափով հասարակական որակ: Նրա ինքնահաստատման անգոր ջանքերը թույլ

ընդդիմություն են իրեն իսկ ձևավորող սոցիալական միջավայրի ու հասարակական պայմանականությունների դեմ: Նա հիվանդագին կերպով որոնում է ինչ-որ բան ամելու ուղիներ, այդ քայլին մեծ չափով հրում են նրա ինքնասիրության նշույլները: Որոշում է Շոպենհաուեր թարգմանել ռուսերենից: Աշխատանքը կարծես կենդանացնում է նրան, սկսում է փողոց դուրս գալ, ժպիտի հարազատությամբ նայել ուրիշներին, որոնց մաման է տեսնում իրեն, *«անցնում է մարդկանց առաջով հպարտորեն»* (էջ 81): Բայց հանդիպումը Մինասյանի հետ խարխլում է ամեն ինչ, քանի որ վերջինս հիմնավոր լրջախոհությամբ ցույց է տալիս, որ Շոպենհաուերը չէ իրենց ժամանակի հայ կյանքի, ազգային հոգսերի ուղեցույց հեղինակը, մանավանդ միջնորդ լեզվից թարգմանությունն արված է սխալներով:

Օրինաչափ է, որ Շահյանը հանգրվանում է հենց այն մտավոր աշխարհին, որը տեսականորեն ամփոփել էր կայուն սոցիալական հիմքեր ունեցող նրա մտածողության ու դատումների հոռետեսությունը, ինչից նա, եթե փորձեր էլ, չէր կարողանա խուսափել: Հասկանալի է նաև, որ այս ճշմարտությունը պիտի բացահայտեր Մինասյանը, որը գյուղի փրկության գործին նվիրված եռանդուն երիտասարդ էր և ամենից առաջ հենց իր սոցիալական բովանդակությամբ դեմ էր *«մարդկության թշվառության»* շոպենհաուերյան փիլիսոփայությանը: Մինասյանը, օրիորդ Սահակյանի ակնհայտորեն ցուցադրական գործնականությունն ու եռանդը նպաստում են, որ Շահյանի ինքնագիտակցությունը հասնի ինքնախարագանման, կյանքի հետ կապվելու երեքուն փորձից հետո կրկին կայունանա սեփական ոչ պիտանելիության ընկալումը: Շահյանը չէր սիրում Մինասյանին, և *«թերևս դրա պատճառն այն էր, որ այդ եռանդուն, այդ գործունյա երիտասարդի մեջ կենդանի նախապիմը էր տեսնում իր անշարժության, իր անպեղծության համար»* (էջ 142):

4. «Ավելորդ մարդու» երկրորդ տեսակի հետ հարաբերությունը

Թուլականության և ուժի ու գործնականության հիմունքը կամքի ներանձնական դրդիչներն են: Մարդկային կամքի մասին Արթուր Շոպենհաուերը գրում է. «Իրերը մարդու մեջ. դա է միայն կամքը»⁷⁹: Իրերի աշխարհը դիտելով որպես օբյեկտ, որի գոյության ձևերն են ժամանակն ու տարածությունը, և որպես սուբյեկտ, որը «դուրս է տարածությունից ու ժամանակից, քանի որ ամբողջովին և անբաժանելիորեն գտնվում է ներկայացնող գոյության մեջ» (էջ 37), նա միաժամանակ նշում է, որ մարդու մեջ ներքին կամքի անհրաժեշտությունը, այդպիսով, «արտահայտված է արտաքին անխուսափելիությամբ, հատկապես նրանով, որ ուժի միջոցով մարդն իր գոյության համար կարիք ունի կենդանիների, իսկ սրանք՝ մեկը մյուսի, այնուհետև՝ նաև բույսերի», որոնք իրենց հերթին՝ հողի, ջրի, քիմիական և անօրգանական այլ տարրերի. «Այստեղից և՛ փնտրտուք, քախիծ ու տառապանք» (էջ 267): Եվ ահա մարդը կարող է ունենալ նպատակներ, որոնք ղեկավարում են իր գործունեությունը, որոնց առանձին քայլերի համար կարող է ինքը հաշվետու լինել, «բայց եթե հարցնես նրան, թե ինչու է նա ընդհանրապես ցանկանում գոյություն ունենալ, պատասխան չի գտնի, և անգամ հարցը նրան կթվա անհեթեթ» (էջ 282): Կամքը պարզապես անվերջ ձգտումն է, և իրագործած նպատակը նոր ձգտումի սկիզբ է դառնում, ամեն ձեռք բերած թվում է սովորական ու ձանձրալի: Երջանկություն է, որ դեռևս ինչ-որ բանի ձգտումի նշույլ է մնում մարդու մեջ: Եվ Շոպենհաուերը փիլիսոփայական դրույթին մետաֆորային ամփոփում է տալիս. «Կամքը այնտեղ, ուր նա լուսավորում է իմացությունը, միշտ գիտի՝ ինչ է ցանկանում **այժմ, այստեղ**, բայց երբեք չգիտի, թե ինչ է ցանկանում ընդհան-

⁷⁹ Шопенгауер А., Мир как воля и представление, Минск, 2005, с. 200.

րապես...: Սա մի խաղ է, որի արագ քայլը կոչվում է երջանկություն, իսկ դանդաղ քայլը՝ տառապանք, որպեսզի չհասնի այն բաժանումը, որը կյանքը վերածում է ասիավոր, սպանիչ ձանձրության» (էջ 283):

Նար-Ղոսը հոգեբան գեղագետի փորձառությամբ «Մահը» վեպի կառուցվածքային երրորդ մակարդակում կերպարի ինքնագիտակցության զարգացումը պայմանավորող նախադրյալների կամային հիմունքը բացում և հասցնում է ինքնառոչնչացման փաստի: Մինչ այժմ հոգեբանական նախադրյալների ամփոփումը ինքնախաքանդանման, միջավայրի հետ կապեր հաստատելու ձախողման հոգեվիճակներով մոտենում է լուծմանը, որտեղ կարևոր դեր է խաղում Բազենյանի հետ հարաբերությունը, ուր փորձառու խաղի ցանցի մեջ Շահյանը ներսից հանում և ի ցույց է դնում ամբողջ թշվառությունը, որը ինքնին անձնասպանության հոգեվիճակ է: Այստեղ հերոսի բնավորության մեջ ներքին շարժումը սկզբնավորող կարևոր ապրումներից մեկը **անտարբերությունն է ամեն ինչի ու ամենքի նկատմամբ, ամեն մի շարժում բացասող ընդամացումը:** Նրան ոչ միայն չի հուզում արևմտահայության ազատագրության՝ այդ օրերին լայն քննարկման թեմա դարձած խնդիրը, որի մասին *«կարդացել և անցել է անտարբեր կերպով»*⁸⁰, ինչպես Բրազիլիայի կամ Արգենտինայի մասին լուրերը, այլև իրեն առնչվող ցանկացած երևույթ: Բայց երբ *«Բազենյանը խորհրդավոր եղանակով ու մութ սկներկներով սկսեց պատմել արտասահմանում կազմակերպված հայկական մի ինչ-որ կոմիտեի մասին»* (էջ 159)՝ ձայնի ու կեցվածքի ամբողջ տպավորչականությամբ ներկայացնելով այդ գործի օգուտն ու վտանգը, դա շարժեց Շահյանին, որը նույնիսկ ոգևորված բացականչեց. *«Այդ գործի օգտին հինգ հարյուր ռուբլի ես եմ նվիրում»* (էջ 160):

⁸⁰ Նար-Ղոս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 19:

Այսպես ահա թուլական հավատով նա ընկնում է խաղի ցան-
ցը մի մարդու, որի երեսպաշտական ամենակարողությունը վա-
ղուց գիտեր, և հետո այնքան է հընթացս անկեղծանում, որ սկսում
է «*խոսարովանել իր ոչնչությունը – մի քան, որ դեռ ոչ ոքի առաջ
չէր արել*» (էջ 161): Սա ինքնառնչացման տանող առաջին հոգե-
վիճակն է. հերոսն իր գոյության սնանկությունը բացահայտում է
նաև ուրիշների առջև, պարզ է՝ դա անելով դիմացինի փորձառու
պարտադրանքի ուժով: Իսկ սա էլ մյուս կողմից նրա մեջ ընդգծում
է իր իսկ ավելորդության գիտակցությունը, որը թուլամորթ ինքնա-
ձադկումով շռայլում է նա: «*Ինչպո՞ւ եմ ես... ես հասարակու-
թյան, ազգի համար մի միևնույն եմ, մի գրո՞ւ*», – սպանիչ անկեղծու-
թյան հորձանուտի մեջ ընկած՝ Բագենյանի առջև իրեն դատափե-
տում է Շահյանը և կարծես որոշում քարը քարի վրա չթողնել՝
պարզելով իրենց՝ երկուսի հակադրությունը, որի էության սնանկու-
թյունը նրա ծույլ ուղեղը հեշտությամբ կարող էր պարզել, եթե
փոքր-ինչ քննաբար հիշեր իր առջև կանգնած «Գեր-ես»-ի ան-
ցյալն ու համեմատեր այսօրվա պահվածքի զավեշտի հետ. «*Դու
հեղեղ ես, ես – ճահիճ*» (էջ 161): Թերաթեթության այս բարդույ-
թի հոգեվերլուծական բացատրությունը, ըստ Զիգմունդ Ֆրոյդի,
այն է, որ սովորական անհատը, Ես-ը հակված է ստեղծելու Գեր-
ես-ի պատրանքը՝ նախապես երեխայի ընկալմամբ տեսնելով դա
ծնողների մեջ, այնուհետև տեղադրելով այլ կերպարներում, թե-
պետ «Ես-ի և Գեր Ես-ի բավական զգալի մասեր կարող են անգի-
տակցական մնալ»⁸¹, իսկ անգիտակցականը, ի վերջո, թաքուն վի-
ճակում գտնվող գիտակցականն է: Շահյանի մեջ հակաբևեռում-
ների այս վիճակի արդյունքն այն է լինում, որ նա առաջին անգամ
շոշափում է անխուսափելի վախճանի տարերային սահմանը.

⁸¹ Զիգմունդ Ֆ., Հոգեվերլուծության ներածություն, Երևան, 2002, էջ 358:

«Եթե մայրս չլիներ, ես վաղուց արդեն անձնասպանություն կլինեի գործած»⁸²:

Անգամ իմացածին քննաբար չվերաբերվող և երբևէ թեկուզ թեթև քայլ չնախաձեռնող Շահյանը, Բազենյանի պահվածքի կեղծիքը զգալով, միևնույն է, շարունակվում է ենթարկվել դրան: Մարտյանների տանը Եվայի ներկայությամբ Բազենյանի շատ ցուցադրական խաղն ավելի է ընդգծում կասկածը: Մի անգամ Եվայի փոքր եղբորը կառքի տակն ընկնելուց հետո քաշելով և ձեռքի փոքր քերծվածք ստանալուց հետո Բազենյանը երկար ժամանակ կապած է պահում թևը, և պարզունակ տպավորիչ այդ կեցվածքը հակակրանք է արթնացնում, որովհետև թևը *«կարծես աղաղակում էր՝ «գիրե՞ք ինչու եմ վնասված...»»* (էջ 181), ի՞նչ փրկարար հետքությունից հետո: Տանտերերի ուշադրությունից դուրս մնացած Շահյանն իր խեղճության մեջ ավելի խորն է զգում Բազենյանի տհաճ խաղը միամտորեն իրեն հավատացող ու երախտապարտ մարդկանց միջավայրում: Սա մյուս կողմից կործանարար կերպով վիրավորում է Շահյանի հիվանդագին ինքնասիրությունը: Եվ լիովին տրվելով դրանից ծնված ինքնակտտանքին, իր մեջ բավականին պարզորոշելով Բազենյանի բուն էությունը՝ նա մտածում է. *«Եվ ես ուզում եմ սրա հեղք մրցե՞լ»* (էջ 241): Շարունակում է մեծանալ խեղճության գիտակցությունը, որին մեծ չափով նպաստում է այն, որ ինքն էլ իր խառնվածքին անհարիր շտապ ոգևորվածությամբ ենթարկվել է այդ խաղին, հիմա նույնիսկ վերջնականորեն չի կարող ազատվել դրա թմրեցնող ազդեցությունից:

Շահյանի նամակը Բազենյանին ինքնառնչացման արդեն գործնական քայլ է, ուր երևույթը գիտակցության ոլորտներից մտնում է իրական հարաբերությունների մեջ: Շահյանը փորձում է բոլոր կապանքներից, այդ թվում Բազենյանի ազդեցությունից ա-

⁸² Նար-Ռոս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 162:

գատվել՝ նրա առջև բարոյապես իրեն ոչնչացնելով: Խոստովանում է, որ Եվայի նման կենսախինդ աղջիկը *«չափրի կարողանա սիրել ինչ նման մի ողորմելի արարածի... Այժմ իմ բշխառությունը հասել է գագաթնակետին: Այս տանջանքներին վերջ տալու համար մնում է երկու բան – կամ անձնասպանություն գործել, կամ վերջ դնել իմ ու քո մեջ եղած բարեկամությանը»* (էջ 241-242): Այս անկեղծությանը Բազենյանը հակադրում է ընկերասիրական անճնագոհության այնպիսի վարպետ խաղ, որ պարզամիտ Շահյանն ավելի է սկսում ասել իրեն՝ նրան կասկածելու համար. *«Շահյանը քսրմնեց իրենից»* (էջ 247):

Բազենյանի հետ հարաբերության հետևանքով նույն համոզիչ ընթացքի մեջ ամրակայված հոգեվիճակը վերջնական է դարձնում հերոսի անկումը: Դիմակազերծ է արվում Բազենյանը, Շահյանի հոգու սնանկությունն ավելի է խորանում նրա կողմից ստորաբար Եվրոպայից Թիֆլիս օգտագործված ու լքված պանի Ջդանկիչի հետ հարաբերության ընթացքում: Թվում է, թե փորձառու կինը կարող է արթնացնել ու շարժել նրան: Բայց իր նկատմամբ խորացող աստելությունը հասնում է այդ կնոջը. ինչո՞ւ նա վրդովվեց իր ճապաղված անդորրը, *«ինչո՞ւ առիթ տվեց, որ այժմ նորից շարժվել է իր կյանքն այնքան դառնացնող անձնաբնության թույնը»* (էջ 322): Եվ եթե միշտ ու ամեն մի նոր հարաբերություն նրան դնում է անելանելի վիճակի մեջ, նույնիսկ երբ կարծես ինչ-որ զգացմունքներ են փորձում ծնվել, ինչպես այս դեպքում, *«ուրեմն էլ ինչո՞ւ է ասլրում: Ինչ բան է կյանքը»* (էջ 360): Նա նույնիսկ կնոջը պահելու երերուն ճիգեր է փորձում անել՝ մշուշոտ զգացում ունենալով, որ դա կփրկի իրեն, ինչը լավ զգալով՝ կինը ակնարկում է, որ կարող է մնալ իր համար այլևս օտար այս քաղաքում: Շահյանը ի վիճակի չի լինում համաձայնության կամ «այո»-ի մի շարժում անել: Անդառնալիորեն համոզվելով, որ սա այլևս վերջն է՝ նա պանի Ջդանկիչին ճանապարհելու համար կայարան է

գնում (կայարանը մուտքի և ելքի-ավարտի խորհրդանիշ) մեռածի մման: Հրաժեշտից առաջ կինը մի վերջին փորձն է անում և հարցնում՝ միթե քսանյոթամյա նրա տարիքը չի ըմբոստանում այդպիսի ապրելակերպի դեմ, և ինչ ահավոր անախորժություն է եղել նրա կյանքում, որ նրան այդպիսին է դարձրել: Քննախույզ ու գուցե փրկության նոր քայլ հուշող այս հարցին Շահյանը չի վարանում կտրուկ պատասխան տալ. «*Միակ և ամենամեծ անախորժ դեպքը, որ պարստեղ է ինձ, այդ այն է, որ ես ծնվել եմ*» (էջ 367): Սա կյանքի հետ բոլոր կապերը վերջնականապես խզած մարդու անկեղծությունն է, այնպիսի անկեղծություն, որպիսին ինքն անձնասպանությունն է: Շահյանը վերադառնում է տուն, գրում մահվան մասին տրակտատը՝ շոպենհաուերյան փիլիսոփայական դրույթների վերապրած ցուցադրումներով (կյանքը, նպատակները, դրանց իրագործման ձգտումները, այդ ընթացքում ունեցած արումները սին են և ծիծաղելի, քանի որ մահն է որոշում ամեն ինչ, իսկ մահը գալիս է, երբ ցանկանում է) և ինքնասպանություն գործում:

Լևոն Շահյանի կերպարը, այսպիսով, սոցիալ-հոգեբանական ամփոփ կառույց է, և, ինչպես տեսանք, գրողը խտացնում է բնավորության բոլոր շերտերը՝ ենթարկելով դրանք հեղինակի անհատականությունից բխող նրբերանգների և կառուցվածքային կայուն տրամաբանության: Հերոսի ինքնագիտակցության զարգացման եռօղակ մակարդակների վերջին շերտի հիմնական կրողը՝ *Բազենյանի կերպարը* ևս խոշոր գեղարվեստական ընդհանրացում է: Բազենյանը, ինչպես նկատվել է, իր սոցիալ-հոգեբանական բովանդակությամբ մման է Թուսյանին: Նա էլ է ապրում կյանքից խլելու և այն վայելելու սկզբունքներով, դա անում դիմացինի հաշվին: Սակայն մման այս երևույթների միջև կա առանցքային երկու տարբերություն: Առաջինն այն է, որ եթե Թուսյանը արկածախնդիր էր կենցաղում, ապա Բազենյանի ավանտյուրան

դուրս է գալիս այդ շրջանակներից և մտնում քաղաքական բնագավառ: Նա շրջում է հայաշատ վայրերում, ձևանում որպես ազգային-ազատագրական խմբի անդամ և վայելքի մակաբուծությունը ապահովում մաս այսպես շորթած փողերով: Երկրորդ էական տարբերությունը, որը դառնում է նրա բնավորության առանցքը, այն է, որ եթե Թուսյանը բոլոր կապերի մեջ անկեղծ է, ապա Բագենյանը խաղում է:

Խաղն էլ որոշում է կերպարի հոգեբանական կառույցի առանձնահատկությունը: Խաղի էթիկական և էսթետիկական հիմնական իմաստը անսպասելիությունն ու խորհրդավորությունն է, որ բարձրացնում է տպավորչականությունը: Ահա թե ինչու, եթե Շահյանի հոգեբանական նկարագիրը ընդհանրականության մեջ բացվում է հենց սկզբից՝ ստանալով ինքնագիտակցության խորացման ընթացք, ապա Բագենյանի կերպարը բացահայտվում է՝ անցնելով աստիճանական զարգացման ուղի: Դա արդեն ոչ թե ներքին զարգացում է, այլ արտաքին հարաբերությունների մեջ խաղի խորհրդավորության ոչ միագիծ պարզեցում: Այսինքն՝ Բագենյանն էլ տիպաբանական ամփոփ կառույց է, պարզապես քայլ առ քայլ պետք է քողազերծվի *երևույթը* պայմանավորող դիմակը, որպեսզի վերջնականապես բացահայտվի *էությունը*:

Ուրեմն և՛ Շահյանը, և՛ Բագենյանը անկումայնության ու անհեռանկարայնության մույն սոցիալական երևույթի կրողներն են՝ ավելորդ մարդիկ, բայց ուղղակի հակադիր բնավորություններ: Շահյանի անշարժ անմիջականությամբ հակադրված Բագենյանի խաղը կառուցվում է այնպես, որ գոհը ինքն է նետվում այդ ցանցի մեջ: Դրան նպաստում են հերոսի արտաքին ու ներքին կարողությունները, որոնք ազդեցություն են թողնում իրենց քաղաքակիրթ տպավորչականությամբ. «*Խիստ համարձակ և վերին աստիճանի կրակուր աչքերով մի երիտասարդ էր, որի այրական գեղեցիկ արտաքինին ուրույն գրավչություն էր տալիս զուր արտիստա-*

կան ճաշակով կարված հագուստը» (էջ 8): Շարժումների մեջ կտրուկ է, անընդհատ խոսում է՝ ճիշտ ըմբռնելով մաս դիմացիմին, նրա հոգեվիճակն ու բնավորությունը (որպեսզի հստակեցվի խաղի «սցենարը»): Գիտի խոսքը խորհրդավոր դարձնել (չէ՞ որ կայանալիք ներկայացման գլխավոր դերակատար ևս ինքն է), որից իր նկատմամբ ուժեղացնում է հետաքրքրությունը. «Նա իր շարժումները, արտասանությունը, հեղաքրքրություն զարթեցնելու և լսողին գրավելու բոլոր ձևերն արտիստական կատարելության էր հասցրել» (էջ 160):

Պանի Ջդանկիչի պատմածից պարզվում է, որ առաջին ծանոթության ժամանակ Բազենյանի մեջ նրան գրավել է անձնական ու ազգային արժանապատվության բարձր զգացողությունը, որ նա ներկայացրել է աներեր համոզվելությանմբ: Եվրոպայում ցանկանալով արժանանալ գեղեցիկ ու ունևոր կնոջ ուշադրությանը և ընդհանրության մեջ ճանաչելով փորձարկման օբյեկտին՝ նա ռեստորանում լեհ հուսարի հետ վեճ է սկսում և ի ցույց բերել՝ ապտակում է նրան իր ազգին վիրավորելու համար, մենամարտի ժամանակ նույն դերասանական վարպետությամբ օդ է կրակում՝ բարոյապես ոչնչացնելով դիմացիմին և արժանանալով բոլորի հիացմունքին: Վստահ լինելով, որ խաղի մոտքը շատ տպավորիչ է՝ նա կազմակերպում է «պատահական» հանդիպումներ պանիի հետ և միշտ պահպանում սառն ու օտարված վերաբերմունք, մինչև որ կինը առաջինն է խոսում իր զգացմունքների մասին: Բազենյանը նույն արիստոկրատ վեհությամբ ասում է, որ ինքն էլ անտարբեր չէ այդ ազդեցիկ տիկնոջ նկատմամբ, բայց նվիրված է ավելի պարտավորեցնող սիրո՝ տառապող հայրենիքի փրկության ծառայությանը: Վստահ լինելով, որ պանի Ջդանկիչն այդուհետ իր խոմարի ենթական է՝ Բազենյանը բոլորանվեր օգտագործում է նրան, իր հետ հասցնում Թիֆլիս և ներկայացման նոր դերակատարներ գտնելով՝ նենգաբար լքում: Մինչդեռ կինը օտար քաղաքում իր

միակ վստահելի ծանոթ Շահյանի մոտ հիշում է Բագենյանի խաղի վարպետությունը. «*Երբ խոսում էր այդպես, ինչ քվում էր, թե նստած եմ նստակի մեջ, և կատաղի մի հեղեղ բշում տանում է ինչ ինչ-որ շշմեցնող արագությանը*» (էջ 342):

Կերպարը ամբողջացնող այս հատկանիշները ցուցադրելով «օտարի» պատմածի մեջ՝ հեղինակը հուշում է նաև բնավորության բուն էությունը ակնարկող կասկածի ենթաշերտեր: Այսպես, կայարանում առաջին հանդիպումից հետո Շահյանը վագոնում կրկին հիշում է «*լրբի չափ հանդուգն իր դասընկերին*», որը «*օր չէր անցնում, որ մի որևէ խայրառակություն չգործեր*», շատերը նրանից բարձր էին ամեն ինչով, բայց նա «*գարմանալի ընդունակություն ուներ ամենքի վրա իշխելու*», բոլորովին որբ էր, «*բայց գրպանում միշտ փող էր ունենում, և ինքն էլ միշտ լավ էր հագնվում*» (էջ 12): Հերոսի բուն էության նկատմամբ կասկածի առաջին հաստատումները, բնական է, որ հնչում են գործնականության կրող կերպարի կողմից: Մարությանների տանը առաջին հանդիպման ժամանակ բոլորի հիացմունքը վայելող Բագենյանի նկատմամբ կոպտորեն սառը օրիորդ Սահակյանը ստիպված է պարզունակ ճշմարտությունը ցույց տալ՝ ասելով, թե կոկ հագուստն ու ընտիր օծանելիքը, թանկարժեք հյուրանոցի ճոխ համարը զբաղեցնելու փաստը չի⁶ հուշում, որ այդ մարդը չի կարող կապ ունենալ հայ ազգային ազատագրական շարժման հետ: Այսպես կերպարի կառուցվածքային նախադրյալներն առայժմ ստվերագծումներ են խաղի բարձրարվեստ կեցվածքի մասին, որի աստիճանական բացահայտումը ռեալիզմի պահանջներից է:

Բացահայտման ընթացքը սկսվում է Բագենյան-Մարությանների, Բագենյան-Շահյան հարաբերություններից: Որքան էլ նրա անցյալին քիչ թե շատ տեղյակ Շահյանի մեջ նախապես է ծնվում կասկածը, բայց ինչպես տեսանք, իր թուլականությամբ նա առաջիններից մեկն է ընկնում խաղի ցանցը, մանավանդ Բագենյանը

նրբորեն գտել էր նրա ամենամեծ թուլությունը արտաքին կապերի երևութականության մեջ և վարպետորեն խաղում էր դրա վրա, «*ճարպկորեն շոյում էր անդադար նրա ինքնասիրությունը*» (էջ 165): Օգտագործում էր նրա միամիտ հավատը՝ պատկերավոր խորհրդավորությամբ ներկայացնելով անցյալի իր ռոմանտիկ սիրո դրաման, որից հետո սուրբ երդումով մեկընդմիշտ նվիրվել է ազգային գործին և հիմա մի իսկական տառապյալ նահատակ է: Շահյանի պարզամտության ու հոգնած հավատի դեմ նրա խաղը հաճախ նողկալի է դառնում, բայց նա կանգ չի առնում, մինչև որ ակնառու դառնա վրիպումը: Օրինակ՝ Շահյանից իրավունք է խնդրում Մարությաններին այցելելու համար և չի զգում, որ կարող է կորցնել խաղի մեջ ամենակարևորը՝ համոզիչ բնականությունը:

Նույն հոգեբանական անցումները նկատելի են նաև Եվայի հետ հարաբերության ժամանակ: Նրա եղբորը կառքի տակն ընկնելուց ազատելով՝ ապահովում է նաև մամուլի կողմից հաստատագրված իսկական հերոսի հայտանիշներ, որ միշտ կարևոր են «ազգային գործչի» համար: Հեշտանում է նաև սիրախաղի ընթացքը, և փորձառու վարպետությամբ աղջկան ամբողջությամբ զցում է ճշտորեն հյուսած սարդոստայնը: Ներկայացման հաղթական ավարտը կարող է ապահովվել դրամատիկ ցնցումներով, և Բազենյանը մշակված սցենարի տեսարան է խաղում՝ Եվային ասելով, որ սա կարող է իրենց վերջին հանդիպումը լինել, քանի որ շուտով պետք է մեկնի դեպի տառապող եղբայրների փրկության գործը: Վտանգի մեջ շոշափելիորեն տեսնելով նաև եղբորը՝ Արմենակին՝ Եվան կրկնակի կարոտով նետվում է Բազենյանի գիրկը: Եվ իսկույն սողանցքում է վրիպումը. բնական վիճակում հայտնված «գործիչը» այնպիսի կրքոտությամբ է գրկում Եվային, որ կանացի բնագոյն անմիջապես զգում է վտանգը. «*Եվային քվաց, քե իր աչքերի առաջ մի բոպեի մեջ հրաշք կալարվեց, ահավոր մի հրաշք, որով կրթված մարդը հանկարծ իջել էր մինչև վայրենու*

աստիճան» (էջ 280): Վտանգի իրական զգացողությունը խարխալում է վստահությունը, կասկածը օգնում է՝ հասնելու ճշմարտության, ինչպես միշտ է լինում:

Ի վերջո, բացահայտվում է Բազենյանի բուն էությունը. քերթի մույն համարում տպագրվում է նրան դիմակազերծող ու բարոյական մահվան մասին հոդված, նաև տեղեկություն Արմենակի ազգանվեր կյանքի ու մահվան և Շահյանի անիմաստ կյանքի ու ինքնասպանության մասին: Վեպի «Մահը» վերնագրի հուշումով ևս գրողի կանխակալ գաղափարադրույթը այս երեք մահերի հավասարակշռությունն է՝ համապատասխան եզրահանգումներով: Դժվար չէ տեսնել, որ երրորդ բևեռը գեղարվեստական առումով չի պահպանում հավասարակշռությունը, քանի որ Արմենակը, ինչպես նշվել է, դեպքերի մեջ պարզապես չի երևում: Ուրեմն վեպի գեղարվեստական կատարման ծանրության կենտրոնը մյուս երկու կերպարներն են՝ Շահյանի առանցքային դերակատարմամբ և գրողի ու կերպարի անհատականությունների ենթատեքստային համահնչունությամբ:

* * *

Այսպիսով, Մուրացանի և Նար-Դոսի ստեղծագործությունների քննությունը բերում է հետևյալ եզրակացության: Իրականության և գրականության բարդ փոխներթափանցումների ճանապարհը նաև գրողի և կերպարի փոխադարձ ազատությունների ընդլայնման և կաշկանդումների հաղթահարման ուղին է, որը գեղարվեստական գրականության արժևորման չափանիշներից է: Գրողը որքանով է կարողանում, երկնելով կերպարը, աննկատ դարձնել պորտալարը, չպարտադրվել նրան: XIX դարավերջի և XX սկզբների մասնավորապես հայ արձակը, հասկանալի մոր որակ դառնալով և առաջընթաց քայլն անելով, որոշ առումով չհաղթահարեց նաև օբյեկտիվորեն գոյություն ունեցող սահմանա-

փակություններ: Ոչ միայն հեղինակի գաղափարներն ու բնավորության ինչ-ինչ գծեր շարունակեցին նկատելի մնալ կերպարի մեջ, այլև, որ ավելի կարևոր է ու դժվար հաղթահարելի, կերպարի ինքնությունությունը միշտ չէ, որ մինչև վերջ ազատվեց հեղինակային ուղղակի բնութագրումներից: Երբեմն կերպարը չդարձավ իր լիարժեք իրավունքի տերը, այլ սպասեց, թե ինչ կասի իրեն ծնող հեղինակն իր մասին:

Դեռևս Միքայել Նալբանդյանն է նկատել գրականության մեջ լսեցնելու և տեսնել տալու տարբերությունը. իսկական արվեստագետը պետք է տեսանելի դարձնի դեմքերն ու դեպքերը՝ նրանց սոցիալ-հոգեբանական շարժումների մանրամասներով: Նա ոչ թե պետք է ինքը բնութագրի հերոսներին՝ որպես, ասենք թե, չար-բարի, մեծամիտ-համեստ, թուլական-ուժեղ և այլն, այլ որպես այդպիսին ցուցադրի նրանց խոսքի ու գործի մեջ և դրանց միջոցով, ինչը ոչ միայն կերպարի, այլև գրողի անհատականության կայուն հաստատումների վկայագիրն է:

Նար-Դոսը շեշտել է իր՝ օբյեկտիվիստ լինելու հանգամանքը, հեղինակային գաղափարները հնարավորինս քողարկված ներկայացնելու և չերևալու հանգամանքը: Մուրացանը, ընդհակառակը, իր այդ ժամանակակցի նման ինքն իր նկատմամբ խիստ լինելով, ընդգծել է իր միտումնավորությունը («տենդենցիոզությունը»)՝ պարզ անմիջականությամբ նկատելով, որ իր ստեղծագործություններին չպետք է վերաբերվել որպես արվեստի գործեր, դրանք գեղարվեստի ձև ստացած ծրագրեր ու գաղափարներ են՝ միտված հայ ժողովրդի, գյուղացիության փրկությանը: «Օբյեկտիվիստ» գրողը ևս, եթե նրա համար հստակ ու գործնական են գաղափարները, չի կարող չունենալ իր համակրանքն ու հակակրանքը, թեկուզ շատ աննկատ չերևալ: Ինչպես ֆրանսիական գրականության մեջ ռեալիզմի հայտնի ներկայացուցիչներից մեկն է նկատել, «հեղինակը պետք է անտեսանելի ներկա լինի իր երկերում

ամենուր, ինչպես արարիչը բոլոր արարածների մեջ»⁸³։ Նույնիսկ եթե կերպարը գրողի համար ինքնակենսագրական հիմունք ու բնույթ ունի, կամ հեղինակը իր բնավորության ինչ-ինչ ակնհայտ գծեր է «տեղադրում» նրա մեջ, միևնույն է, չպետք է զգացվի ուղղագիծ անցումը. «Գործող անձին և հեղինակին կարելի է մոտեցնել, բայց երբեք չի կարելի նույնացնել»⁸⁴։ Նույն կերպ «սուբյեկտիվիստ» գրողը չի կարող կայանալ որպես արվեստագետ, եթե գաղափարն ու ծրագիրը չեն ներձուլվում կերպարին, դառնում բնավորության ածանցյալը, ինչպիսին ստացվել է Մուրացանի լավագույն երկերում, եթե անգամ այդ դեպքում կերպարն ակնհայտ հոգեբանական զուգահեռներ ունի գրողի անհատականության հետ։

Գրողի և կերպարի ազատության և ինքնահաստատման ստեղծագործական նախապայմաններից մեկը գեղագիտական չափի զգացողությունն է, այն, որ գրողը երբեք չպետք է մոռանա, որ իր հիմնական նյութը՝ բառը, ինչպես Թումանյանն է ասում, մի աշխարհ է, կամ ինչպես Վ. Մայակովսկին է հիշեցնում, հեղինակը պետք է կարողանա բառը կոկորդում թողնել, որպեսզի ստեղծագործելու հնարավորությունը փոխանցվի ընթերցողին, և ապահովվի գրող-կերպար-ընթերցող հավասարազատ կողմերի գոյությունը։

Նար-Դոսը եթե դա կարողանում է անել «Մեր թաղը» նովելաչարում, «Ամնա Սարոյան» և «Սպանված աղավնի» վիպակներում, ապա ստեղծագործական այդ կարևորությունը դժվար հաղթահարելի է մնում նրա առաջին և ազդեցությունների ծանրությունը չհաղթահարած գործերում, «Պայքար» վեպի որոշ շերտերում և «Մահը» վեպի Մարությանների կերպարներում։ Մուրացանը մի քանի միտումնավոր գործերից բացի («Ռուզան», «Իմ կաթոլիկ հարսնացուն» «Անդրեաս երեց» և այլն)՝ կարողանում է անգամ

⁸³ Флобер Г., Собрание сочинений, Москва, 1956, с. 81.

⁸⁴ Левидов А. М., Автор-образ-читатель, Ленинград, 1983, с. 91.

ընդգծված ծրագրայնությամբ հատկանշվող «Խորհրդավոր միանձնուհի» վիպակի քույր Աննայի և շեշտված գաղափարակիր Գևորգ Մարգարետունու կերպարներում հոգեբանականի և գեղագիտական չափի մեծ կարողությամբ ապահովել արվեստի գոյությունը ստեղծագործող եռանկյունու ազատության մեջ: Դեր է խաղում նաև այն, որ ազգավրկիչ գաղափարը՝ որպես գեղարվեստականացող նյութ, Նար-Դոսի համար որոշակի ինքնապարտադրանք էր, Մուրացանի համար՝ հավատի ու ինքնադրստրման էություն, որը արտաքին ոլորտից նրբորեն ու չափի ազդեցունակությամբ մարմնավորվում է կերպարի ու հեղինակի հոգեկան դրամայի զարգացումներում:

Գրականությունը, ի վերջո, ոչ թե հարցեր է լուծում, այլ հարցեր է առաջադրում, և այդ դեպքում խոսում է ոչ թե գրողը, այլ արվեստը: Իհարկե, հայ կյանքը, տարաբախտաբար, միշտ բերել է իր պարտադրանքը, և շատ գրողների նման Մուրացանն ու Նար-Դոսը ևս համոզված են, որ հայ գրականությունը չի կարող միտումնավոր ու գաղափարաշեշտ չլինել, հարցեր լուծելու կոչում չունենալ, ինչը կարծեք գրողի ուղղակի ներկայության իրավունք ու հնարավորություն է տալիս: Բայց մույնիսկ այս դեպքում, մանավանդ էպիկական (անշուշտ, նաև դրամատիկական) սեռի մեջ գրողի անհատականությունը պիտի կարողանա ձուլվել կերպարի անհատականությանը, հեղինակը պետք է «մեռնի» կերպարի մեջ և միայն այդ դեպքում նա կարող է ապրել կերպարի միջոցով: Սա ապահովում է ոչ միայն եռակողմ՝ գրող-կերպար-ընթերցող, բազմաձայնությունը, այլև հերոսի բնավորության բազմաշերտ տարբերակվածությունը՝ կախված միջավայրային հանգամանքներից:

Այնպես որ, և՛ իրավիճակի ու հանգամանքների արտացոլումը, և՛ բնապատկերը, և՛ այլ արտաքին նկարագրություններ ծառայում են կերպարի համակողմանի ազատ դրսևորումներին, «դրսի» հարաբերություններն են նաև դեր խաղում կերպարի հո-

գեբանական ամբողջացման մեջ՝ կոնկրետի և ընդհանուրի համադրությամբ: Կերպարի առաջնայնությունը հստակվում է գրականության (արվեստի) հասարակական ու գեղագիտական հաղորդակցելիության հետևյալ եռակողմ անցումների մեջ. **կերպարը** կապող օղակ է իրականության-կյանքի և գրողի միջև. գրողը կապող օղակ է **կերպարի** և ընթերցողի միջև. ընթերցողը կապող օղակ է **կերպարի** (գրողի) և իրականության միջև: Այսինքն՝ կերպարը սկսվում է իրականությունից և գրող-ընթերցող որակային անցումներով կրկին վերադառնում իրականությանը՝ ճշտելու նաև արվեստի կենսունակությունը:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 1, Երևան, 1961:
2. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 2, Երևան, 1961:
3. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 3, Երևան, 1963:
4. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 4, Երևան, 1963:
5. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, Երևան, 1963:
6. Մուրացան, Երկերի ժողովածու, հատոր 6, Երևան, 1965:
7. Մուրացան, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հատոր 3, Երևան, 1976:
8. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատոր 1, Երևան, 1968:
9. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատոր 2, Երևան, 1968:
10. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատոր 3, Երևան, 1968:
11. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատոր 4, Երևան, 1968:
12. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, Երևան, 1970:
13. Նար-Դոս, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հատոր 1, Երևան, 1955:

* * *

14. Զորյան Ս., Երկերի ժողովածու, հատոր 10, Երևան, 1964:
15. Հովհաննիսյան Գ., Նար-Դոս, Երևան, 1959:
16. Սարինյան Ս., Մուրացան, Երևան, 1976:
17. Տերտերյան Ա., Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ, Ս. Պետերբուրգ, 1913:
18. Տերտերյան Ա., Նար-Դոսի ստեղծագործությունը, Թիֆլիս, 1913:
19. Ֆրոյդ Զ., Հոգեվերլուծության ներածություն, Երևան, 2002:

* * *

20. Геи Н. К., Художественность литературы (поэтика, стиль), Москва, 1975.
21. Гинзбург Л., О психологическоу прозе, Ленинград, 1977.

22. Дяконова Н. Я., Английский романтизм, Москва, 1978.
23. Иезуитов А. Н., Литература как идеология // Методологические вопросы науки и литературы, Ленинград, 1984.
24. Левидов А. М., Автор-образ-читатель, Ленинград, 1983.
25. Пospelов Г. Н., Что такое романтизм // Проблемы романтизма, Москва, 1967.
26. Соколов А. Н., К спорам о романтизме// «Проблемы романтизма», Москва, 1967.
27. Фохт У.Р., Некоторые вопросы теории романтизма // «Проблемы романтизма», Москва, 1967.
28. Флобер Г., Собрание сочинений, Москва, 1956.
29. Хорст Редекер, Отражение и действие, Москва, 1971.
30. Храпченко М. Б., Собрание сочинений, том 3, Москва, 1981.
31. Храпченко М. Б., Собрание сочинений, том 4, Москва, 1982.
32. Шопенгауер А., Мир как воля и представление, Минск, 2005.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՍՈՒՏԶ	3
-------	---

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԳՐՈՂԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

ԵՎ ԳՐՄԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ	14
--------------------------	----

1. Բնավորության ռոմանտիկական շերտերը	14
2. Թուլականության վերապրած դրաման	32

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ԲԱՅԱՍՄԱՆ ԲԵՎԵՌԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ԴԵՊԻ ԱՐՎԵՍ	41
-------------------	----

1. Թեմատիկ և ոճական կաղապարների հաղթահարման սկիզբը	41
2. Կերպարային ինքնությունացման հաստատումներ	57
3. Զաղբենիության և եսապաշտության կենտրոնը	69
4. Զաղաքի մերժման կանխադրույթը և գեղարվեստական կատարումը	86

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԻԳԵԱԼԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՏԱՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆԸ	107
---	-----

1. Գյուղափրկիչ առաքյալի ծրագիրը և հոգեբանությունը	107
2. Նախորդի հակադրության ռոմանտիկական նպատակադրումը	125
3. Կերպարի ամբողջացումը և հարակցված ծրագիրը	134

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

ԻԳԵԱԼԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԸ	163
--------------------------------------	-----

1. Միտումնավորությունը պատմական անցյալի արտացոլումներում	163
---	-----

2. Հերոսականի և դրամատիկականի ժամանակները	179
3. Դարաշրջանի քննական ընկալումները և պատկերը	185
4. Հեղինակային ներկայության դրսևորումներ	192
5. Գաղափարակիր հերոսի բնավորությունը և դրամատիկ ապրումների կրողները	197
6. Պատմաշրջանի և վեպի գեղարվեստական առանցքը	209
7. Պատկերավոր մանրամասները և պատմական կոլորիտը	224

ԳԼՈՒԽ ՀԻՆԳԵՐՈՐԴ

ԳՐԱԿԱՆ ԱԶԳԵՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՂԹԱՀԱՐՄԱՆ ԵՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԻՆՔՆՈՒՐՈՒՅՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՅՏԱՆԻՇՆԵՐԸ	231
1. Նմանողության կնիքը. թուլականության նշաձողերը	231
2. Անհեռանկարայնության դրսևորումները պատմվածքներում	250
3. «Ավելորդ մարդը» հոգեբանականի և գաղափարականի հանգույցներում	264

ԳԼՈՒԽ ՎԵՅԵՐՈՐԴ

ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԸ ՓՈԽԱԴԱՐՉ ԲԱՅԱՍՈՒՄՆԵՐԻ ԵՎ ՀԱՍՏԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ԿԱՊԻ ՄԵՋ	283
1. Սոցիալական մույն երևույթի հոգեբանական հակադրությունը	283
2. Ազգային գաղափարաբանության և կերպավորման ներհակությունը	296
3. Հոգեբանական տիպի կայացումը	301
4. «Ավելորդ մարդու» երկրորդ տեսակի հետ հարաբերությունը	313
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ	328

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՎԱԶԳԵՆ ՀՄԱՅԱԿԻ ՍԱՖԱՐՅԱՆ

**ԳՐՈՂԻ ԵՎ ԿԵՐՊԱՐԻ
ԱՆՀԱՏԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Մուրացան. Նար-Դոս

Համակարգչային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի
Հրատ. խմբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է «ԼԻՄՈՒՇ ՍՊԸ»-ի տպարանում:
ք. Երևան, Դ. Մալյան 45:

Ստորագրված է տպագրության՝ 06.07.2021:
Չափսը՝ 60x84 ¹/₁₆: Տպ. մամուլը՝ 20.75:
Տպաքանակը՝ 100:

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